

**Renate Schlüter**

# **Arbeit an einem Dichtermythos**

**Die Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca  
in der europäischen Literatur  
des 14. bis 21. Jahrhunderts**

**Habilitationsschrift  
zur  
Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae habilitata (Dr. phil. habil.)  
der Philosophischen Fakultät  
der Universität Rostock**

Die vorliegende Arbeit wurde im WS 2010/11 von der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock als Habilitationsschrift angenommen.

Tag der Abgabe: 13.01.2010

Tag des Probevortrags: 18.04.2011

Gutachter:

Frau Prof. Dr. em. Christa Schlumbohm, Institut für Romanistik, Rostock

Frau Prof. Dr. Stephanie Wodianka, Institut für Romanistik, Rostock

Herr Prof. Dr. Marc Föcking, Institut für Romanistik, Universität Hamburg

Herr Prof. Dr. em. Volker Kapp, Romanisches Seminar, Universität Kiel

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Die Grundlagen des Mythos	14
2.1	Mythos Petrarca: das Eigene und das Fremde	19
2.2	Fiktionale Liebe und autobiographisches Schreiben	23
2.3	Laura: Allegorie – Mythos – Realität	30
2.4	Der <i>Canzoniere</i> als Liebesgeschichte	40
	2.4.1 Der <i>Canzoniere</i> als <i>storia</i>	41
	2.4.2 <i>Canzoniere</i> und Kommentar: <i>La fabrique du texte?</i>	49
	2.4.3 Der <i>Canzoniere</i> als Roman? Projekte des 19. Jahrhunderts	63
	2.4.4 ... <i>ci manca la il romanzo o la storia</i>	71
3	Der Beginn der Arbeit am Mythos	81
3.1	Petrarcas Briefe: Episoden der Liebesgeschichte	82
3.2.	Den <i>Canzoniere</i> erzählen: Episoden der Liebesgeschichte	104
3.3	Dichtung und Wahrheit: Petrarcas Dichterkrönung	122
3.4	Allographe Episoden	137
	3.4.1 Die Heiratsvermittlung	139
	3.4.2 Der Tod des Dichters	143
4	Petrarca im Gedicht	153
4.1	Dichtergedichte: Vorüberlegungen	153
4.2	Der Anfang: Die enkomiastische Lyrik des Trecento	160
	4.2.1 Quelle pietose rime: Antonio Beccaris <i>Canzone morale</i>	161
	4.2.2 <i>Festa ne fa il Cielo, piange la terra</i> : Sacchetti	167
	4.2.3 Petrarcas zweite Dichterkrönung: Zenone Zenonis <i>Pietosa fonte</i>	171
	4.2.4 Mit Gott vereinigt und mit Laura: Boccaccios <i>Or sei salito</i>	179
4.3	Intermedialität: Petrarca und Laura in Bild & Text	182
	4.3.1 Exkurs: Petrarca und Laura in den Bildenden Künsten	183
	4.3.2 Petrarca und Laura im Bildgedicht	201
	4.3.2.1 Montis Kanzone auf die Dichterportaits Agricolas	204
	4.3.2.2 Ein Triumphzug in Terzinen: Gautiers <i>Triomphe</i>	215
	4.3.2.3 Förster <i>Parnaß</i> : Der Lorbeer rauscht...	228
	4.3.2.4 Maskenball und Totentanz: C.F. Meyer	235
	4.3.2.5 Die Geheimnisse des Humanisten: Pierre de Nolhac	243
4.4	Topos: Petrarcas Orte in Reisebeschreibungen und in der Dichtung	247
	4.4.1 Arquà: Alter, Tod und Liebesleid	252
	4.4.1.1 Erste Annäherung: Tomasinis <i>Petrarca redivivus</i> (1631)	253
	4.4.1.2 Der Beginn des Mythos: Dondi dall’Orologio	256
	4.4.1.3 <i>Giunto Alessando alla famosa tomba...</i>	258
	4.4.1.4 <i>Qui pur giace il gran tósco</i> : Celio Magno in Arquà	259
	4.4.1.5 <i>L’Apollon de Toscane</i> : Ein französischer Reisebericht	261

4.4.1.6	Petrarca als Medium der Selbstinszenierung (I): Alfieri	263
4.4.1.7	Arquà in deutschen Reisebeschreibungen des 19. Jhs.	270
4.4.1.8	Gelübde in Arquà: Gina d'Arco, Pilgerin aus Liebe	279
4.4.1.9	Arquà im 20. Jahrhundert	282
4.4.1.10	<i>Incolte rime</i> : Die <i>Codici</i> von Arquà	285
4.4.2	Vaucluse: Ort der Einsamkeit – Ort der Zweisamkeit	294
4.4.2.1	Vaucluse in der Literatur des 16. Jahrhunderts	301
4.4.2.2	Potential des Mythos: Vaucluse im 17. und 18. Jh.	315
4.4.2.3	Vaucluse in der Naturdichtung des 18. Jahrhunderts	341
4.4.2.4	Petrarcas als Medium der Selbstinszenierung (II): Alfieri	344
4.4.2.5	Pindemonte und Petrarca: Ein unmöglicher Dialog	348
4.4.2.6	Zurück zur Tradition: Vaucluse im 19. Jahrhundert	353
5	Petrarca und Laura in narrativen Texten	367
5.1	Petrarca und Laura im Erzählgedicht	369
5.1.1	<i>Modello di amore</i> und Lebensbewältigung: Petrarca bei Lenz	369
5.1.2	Der Blick des Schülers: Pierre de Nolhacs <i>Écolier d'Avignon</i>	375
5.2	Die <i>réécriture</i> des Mythos: der <i>roman pétrarquiste</i>	380
5.2.1	Der Protagonist	387
5.2.2	<i>La seconde Laure, la nouvelle Laure</i> : Die Protagonistin	391
5.2.3	Petrarcas Orte im <i>roman pétrarquiste</i>	394
5.2.4	...zuviel Petrarca gelesen: Boëtius' Roman <i>Lauras Bildnis</i>	398
5.3	Historische Romane und Erzählungen	403
5.3.1	Petrarcas Biographie im 19. Jahrhundert	406
5.3.2	Petrarcas Biographie <i>rewritten</i> : Mossés <i>Vagabond amoureux</i>	414
5.3.3	<i>Aus Petrarca's alten Tagen</i> : Die Leiden des jungen Giovanni	415
5.3.4	Petrarcas in Bergamo: Locatellis <i>L'Orafo Arrigo Capra</i>	419
5.3.5	Im Dienste Hitlers: <i>Petrarca in Prag</i>	423
5.3.6	Santagatas <i>Copista</i> : Die Leiden des jungen Giovanni	429
6	Petrarca im Drama	436
6.1	Liebesdrama – Dichterdrama?	436
6.2	Petrarca in dramatischen Texten des 16. bis 18. Jhs.	444
6.3	Petrarca im Dichterdrama des 19. Jahrhunderts	447
6.3.1	<i>Petrark liebt nicht gleich andern Erdensöhnen</i> : Westphalen	447
6.3.2	Eckschlagers Petrarca: Eine Comedia en capa y espada	456
6.3.3	... <i>ein recht charakterloser Vogel</i> : Immermann	458
6.3.4	<i>Dem Dichter ziemt es nicht, die Welt zu meiden</i> : Halirsch	465
6.3.5	Ruhm als Ausweg: Alberto Notas <i>Petrarca e Laura</i>	468
6.3.6	<i>Dein ist mein Herz, doch Lauras meine Lieder</i> : Chézy	472
6.3.7	Dichtertum und Inspiration bei Theodor Goldammer	475
6.4	Innovatio: Vorläufige Paradigmenwechsel	479
6.4.1	Petrarca und die <i>Femme fatale</i>	479
6.4.2	Die Leiden des jungen Giovanni: Hilles Erziehungstragödie	484

6.5	Traditio: Petrarca im Drama des 20. Jahrhunderts	497
	6.5.1 Einsicht und Erlösung bei Königsbrun-Schaup	497
	6.5.2 Petrarca und die verlorene Unschuld: <i>A night in Avignon</i> (1907)	500
7	Schluss	503
8	Bibliographie	508
8.1	Primärliteratur: Ausgaben der Werke Petrarca	508
8.2	Primärliteratur: Literatur über Petrarca	510
8.3	Primärliteratur allgemein	520
8.4	Sekundärliteratur	524
8.5	Abbildungen	551

## 1 Einleitung

Dass das sogenannte 'lyrische Ich' nicht a priori mit dem empirischen Autor eines Gedichts gleichzusetzen ist, brachte schon Arthur RIMBAUD in seinem an Paul DEMENY gerichteten Brief vom 15. Mai 1871 zum Ausdruck. RIMBAUD weist mit dem berühmten Satz „Car Je est un autre“<sup>1</sup> auf ein altes Missverständnis hin, welches die Rezeption lyrischer Texte viele Jahrhunderte lang determinierte: Gedichte werden in der Regel als autobiographische Texte rezipiert, da der Ich-Sprecher dieser Texte als der Produzent der fraglichen Verse und mithin als ihr Autor wahrgenommen wird.<sup>2</sup> Dass dieser Rezeptionsmodus schwerwiegende Folgen zeitigen kann, belegt anschaulich das Beispiel Petrarca's: Solange der *Canzoniere* als ein autobiographischer Text gelesen wurde, solange also die vermeintliche Beichte eines *giovenile errore* (RvF 1, 3)<sup>3</sup> als diejenige Francesco Petrarca's wahrgenommen wurde, mußte die in diesem Zyklus behandelte Liebe des Ich-Sprechers zu der unerreichbaren Madonna Laura als eine Episode aus dem Leben des empirischen Autors gedeutet werden. Aus der vermeintlichen Authentizität der Gefühle des liebenden Dichters ergab sich für die Rezipienten logischerweise die Authentizität jener *donna*, die der Sprecher so unsterblich liebte.

Zweifel an diesem Denkmodell sind mehr als angebracht. Einmal haben sie ganz allgemein dem Phänomen des 'lyrischen Ich' zu gelten, zum anderen aber auch dem konkreten Fall des *Canzoniere*. Dass Petrarca sein gesamtes Leben einem tiefgreifenden Stilisierungsprozeß unterwarf, hat Karlheinz STIERLE in seiner Monographie von 2004 umfassend dargelegt. Der *Canzoniere* ist ein wichtiges Element dieser Selbsterfindung. Von einem 'Mythos Petrarca' zu sprechen erweist sich demzufolge nicht alleine im Hinblick auf die Rezeption dieses Dichters als sinnvoll: Petrarca selbst schuf mit seinen Schriften den 'Mythos Petrarca', der den nachfolgenden Generationen hinreichenden Anlass bot, sich mit diesem Mythos zu befassen. Für die Rezipienten stellen neben den Gedichten des *Canzoniere* vor allem die Briefe Petrarca's die materielle Grundlage für die Auseinandersetzung mit diesem Mythos dar. Das ist in zweierlei Hinsicht problematisch: Einerseits mussten die Rezipienten den *Canzoniere* als einen autobiographischen Text lesen, obwohl es sich bei diesem Zyklus ganz offensichtlich um ein literarisches Kunstwerk handelt, andererseits mussten sie den in den Briefen festgehaltenen Erinnerungen Glauben schenken, sie also als autobiographische Texte lesen, obgleich gerade die Autobiographik der frühen Neuzeit in dieser Hinsicht durchaus Probleme aufwirft: Da Petrarca in der antiken Literatur keine Vorbilder für seine Autobiographie vorfinden konnte, orientierte er sich an der antiken Dichtung.<sup>4</sup> Während der *Canzoniere* aus heutiger Sicht als ein literarisches Werk von vornherein der Fiktion zuzuordnen ist, erweisen sich bei näherem Hinsehen auch die Briefe Petrarca's als fiktionalierte Selbstdarstellung. Dass beide Textgruppen in einem ausgesprochen engen Zusam-

<sup>1</sup> *Lettres du voyant* (RIMBAUD 1975: 135).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu FISCHER 2007. In Kapitel 2.2 werde ich näher auf dieses Problem eingehen.

<sup>3</sup> Die Gedichte des *Canzoniere* werden hier, so nicht anders angegeben, nach der von SANTAGATA besorgten Ausgabe zitiert (Petrarca 1996).

<sup>4</sup> Vgl. ENENKEL 2008: 45ff. SANTAGATA geht von anderen Prämissen aus, kommt aber letztlich zu dem gleichen Ergebnis wie ENENKEL: „I modelli culturali sui quali Petrarca appoggiò la sua esigenza di ordine (sostanzialmente, una mescolanza, non sempre ben amalgamata, di stoicismo e di agostinismo) avevano un denominatore comune nell'autobiografia. Che non significa raccontarsi, ma costruirsi: costruire una immagine di sé. Una immagine solo verosimile, se riportata alla storia, veritiera, in quanto prodotto letterario destinato ai posteri“ (1993a: 9).

menhang stehen, hat SANTAGATA gezeigt, der den *Canzoniere* als ein wesentliches Element des *progetto autobiografico* bewertet, in welchem Petrarca von der Mitte des Trecento an bemüht ist, sich selbst zu erfinden.<sup>5</sup> Das Sprecher-Ich des *Canzoniere* als die Stimme des historischen Petrarca zu deuten, erweist sich bei näherem Hinsehen also als überaus problematisch. Neben dem *Canzoniere* dokumentieren vor allem die *Familiars* und die *Seniles* Petrarcas Strategien der Selbsterfindung. Die *Epistola ad Posteror*, eine der ersten humanistischen Autobiographien,<sup>6</sup> die ursprünglich den Schlussbrief des 18. Bandes der *Seniles* darstellen sollte,<sup>7</sup> spielt in der Geschichte der Petrarca-Rezeption demgegenüber eine untergeordnete Rolle. Es sind die beiden genannten Briefsammlungen sowie der *Canzoniere*, in denen einerseits Petrarca den eigenen Mythos begründet, und die andererseits den Rezipienten als Grundlage ihrer 'Arbeit am Mythos' dienen.

Ausgehend von der These, dass Petrarcas Selbstentwurf nicht in allen Punkten auf authentischen Fakten beruht,<sup>8</sup> dass Petrarca sein Leben als *factor sui ipsius* (STIERLE) vielmehr selbst erfand, soll diese 'Arbeit am Mythos' im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen. Es sei auffällig, so Annette SIMONIS in Bezug auf die Rezeption antiker Mythen, dass „ästhetischen Aneignungsprozesse, die narrative oder theatrale Formgebung, die Umsetzung in der bildenden Kunst, in der Musik, der Oper und dem Theater“ (2004: 13) in der wissenschaftlichen Mythendiskussion häufig vernachlässigt werde. Das gilt mit wenigen Abstrichen auch für den 'Mythos Petrarca'. Zwar liegen seit einigen Jahren mehrere Publikationen zur Selbstmythisierung Petrarcas vor,<sup>9</sup> doch wurde der Rezeption dieses Mythos bislang nicht hinreichend Rechnung getragen. Dass Petrarca als der Schöpfer seinen eigenen Mythos zu betrachten ist, ist hinlänglich bekannt. Welche Konsequenzen diese Tatsache für die Rezeptionsgeschichte hat, bleibt zu untersuchen.

Dass Petrarca noch heute zu denjenigen großen Dichtern zu zählen ist, deren Person das Interesse der Leser erweckt, belegt die 2003 erfolgte Öffnung seines Grabes in Arquà: Eine Gruppe italienischer Forscher hatte sich zum Ziel gesetzt, im Rahmen eines von der Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo mit 40.000 Euro geförderten Projektes anhand modernster kriminaltechnischer Untersuchungsverfahren das Aussehen des Dichters anhand seiner sterblichen Überreste zu rekonstruieren. Laut BERTÉ löste das Projekt, über welches auch die deutsche Presse berichtete, großes Interesse sowohl in der Welt der Forschung als auch bei der Allgemeinheit aus (2004: 199).<sup>10</sup> Petrarca ist ganz offensichtlich keineswegs ein *italiano dimenticato*, wie es QUONDAM in einer 2004 erschienenen Publikation beklagt.<sup>11</sup> Dass

<sup>5</sup> „Verso il 1350 Petrarca giunge a ridefinire la propria immagine, a farne un credibile autoritratto e a collocare questo progetto autobiografico al centro di una terna di grandi libri: i due epistolari e, come vedremo nei dettagli, la raccolta delle rime volgari“ (1993a: 55).

<sup>6</sup> Vgl. ENENKEL 2008: 17.

<sup>7</sup> Vgl. ENENKEL 2008: 85.

<sup>8</sup> Vgl. ENENKEL 2008: 26ff.

<sup>9</sup> Vgl. besonders DE VENDITTIS 1999, STIERLE 2003 sowie (vor allem auf den *Canzoniere* basierend) SANTAGATA 1989 und SANTAGATA 1993a.

<sup>10</sup> Vgl. die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 6.04.2004 (S. 9), die von dem Ergebnis der DNA-Untersuchung berichtet. Der Forschergruppe war kein Erfolg beschieden, da das Grab, wie sich herausstellte, neben einem unvollständigen männlichen Skelett lediglich den Schädel einer Frau enthielt. Die DNA-Analyse brachte zutage, dass es sich bei ersterem nicht, wie erwartet, um die Überreste des *poeta laureatus* handelt. Dennoch belegt die große Aufmerksamkeit, die die Öffentlichkeit diesem Projekt schenkte, in welchem Maße der Wunsch, Petrarca ein Gesicht zu verleihen, noch immer verbreitet ist.

<sup>11</sup> So der Titel der freilich essayistisch angelegten Untersuchung, in welcher QUONDAM u.a. das seit dem 19. Jahrhundert zurückgehende Interesse vor allem der italienischen Öffentlichkeit an Petrarca

er es niemals war, belegen die zahlreichen Texte, die sich mit der Person dieses Dichters befassen. Sie sind der zentrale Gegenstand dieser Arbeit. Nicht nach der Rezeption der *Werke* Petrarcas wird hier gefragt, sondern nach der Wahrnehmung seiner *Person* in literarischen Texten. Angesichts der beträchtlichen Anzahl an Studien, die sich insbesondere seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit dem Phänomen des Petrarkismus auseinandersetzen, überrascht die Tatsache, dass die literarische Auseinandersetzung mit der Person Petrarcas seitens der Forschung nur in begrenztem Umfang Beachtung fand. Neben der noch immer lesenswerten Untersuchung von HANDSCHIN<sup>12</sup> liegen jedoch seit kurzer Zeit die Monographie von Katrin KORCH<sup>13</sup> sowie der von Achim AURNHAMMER herausgegebene Sammelband *Francesco Petrarca in Deutschland*<sup>14</sup> vor. Während der Historiker HANDSCHIN auf die literarische Auseinandersetzung mit Petrarca nur am Rande eingeht, belegen die beiden letzten Arbeiten, dass es der Mühe durchaus verlohnt, die literarische Rezeption Petrarcas nicht alleine im Hinblick auf den Petrarkismus zu analysieren.<sup>15</sup> Die vorliegende Arbeit soll dieses Manko beheben. Anders als HANDSCHINs Monographie liegt hier der Schwerpunkt auf der literarischen Rezeption Petrarcas; im Unterschied zu dem Sammelband *Petrarca in Deutschland* wird hier erstens der geographische Rahmen erweitert, d.h. es werden neben deutschsprachigen Texten vor allem auch französisch- und italienischsprachige Rezeptionszeugnisse berücksichtigt. Zweitens geht es hier weniger um eine punktuelle Analyse einzelner Texte oder Textgruppen als vielmehr um eine Gesamtschau auf die Rezeption Petrarcas, die von den Texten des *poeta laureatus* ausgehend die literarische Auseinandersetzung mit Petrarca in den einzelnen Gattungen chronologisch organisiert beleuchtet.

Vereinzelte Hinweise hatten schon zuvor darauf schließen lassen, dass Petrarca durchaus auch als Person rezipiert wurde. Horst RÜDIGER etwa konstatiert, dass in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts die „Gestalt Petrarcas selbst zum Objekt kulturhistorischer Bildungspoese geworden [sei]“ (1976: 30). Er führt als Beispiele IMMERMANNs *Petrarca* sowie Conrad Ferdinand MEYERS Gedicht *Der Tod und Frau Laura* an. BONORA erwähnte beiläufig eine von ihm nicht näher definierte „letteratura romanzesca sul Petrarca e Laura che fiori particolarmente in Francia tra la fine del Settecento e il principio dell’Ottocento“ (1967: 119), die im Gefolge der *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* des Abbé DE SADE entstanden sei, machte aber unmissverständlich deutlich, dass er diese *letteratura romanzesca* für eine von der seriösen Forschung zu vernachlässigende Gruppe von Texten hält. Die aktuelle Forschungslage läßt darauf schließen, dass die Meinung BONORAs, von den oben genannten Ausnahmen abgesehen,<sup>16</sup> noch immer geteilt wird.

Dass die von RÜDIGER und BONORA erwähnten Texte nur die Spitze eines Eisberges darstellen, wird im Verlaufe einer gründlichen Recherche schnell deutlich: Tatsächlich begann die literarische Auseinandersetzung mit der Person Petrarcas bereits zu Lebzeiten des *poeta laureatus*, und tatsächlich dauert sie noch immer fort. Neben den zu erwartenden biographi-

---

zugunsten DANTEs beklagt, welches sich nicht zuletzt darin manifestiere, dass auf dem Revers der italienischen Euro-Münzen zwar DANTE, nicht aber Petrarca Platz gefunden habe (2004: 3ff.).

<sup>12</sup> *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie. Seine Beurteilung vom Frühhumanismus bis zu Jacob Burckhardt*, Basel: Von Helbing & Lichtenhahn, 1964.

<sup>13</sup> *Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Diss. Universität Freiburg, Aachen: Verlag Mainz, 2000.

<sup>14</sup> *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, 2006.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu meine Rezension zu AURNHAMMERS Sammelband (SCHLÜTER 2008).

<sup>16</sup> Vgl. außerdem NASELLI 1923, HANDSCHIN 1964, SCHLUMBOHM 1989, KORCH 2000, JAPP 2004, AURNHAMMER 2004a, HÖLTER 2006.

schen Romanen sind es vor allem Dichterdramen<sup>17</sup> und Dichtergedichte, in denen sich Beschäftigung mit dem Mythos Petrarca manifestiert. Selbst wenn man, wie dies hier geschieht, das Forschungsgebiet auf drei Nationalliteraturen begrenzt, umfasst der Korpus der zu analysierenden Texte über zweihundert Titel<sup>18</sup>. Obwohl das Leben Petrarcas oder einzelne Episoden seines Lebens in Romanen, Novellen und im Drama behandelt werden, kommt vor allem der Lyrik eine zentrale Bedeutung zu, fragt man nach einer produktiven Auseinandersetzung mit Petrarca. Dies belegen nicht nur die zahlreichen Gedichte, die dem Petrarkismus zuzuordnen sind, sondern auch diejenigen Texte, die den Dichter Petrarca preisen, die ihn oder seine Geliebte Laura selbst zu Wort kommen lassen, die als Rollenlyrik oder Erzählgedicht Lebensepisoden des Dichters ausgestalten. Auch KORCH konstatiert, dass die Lyrik hier den größten Raum einnehme, „galt Petrarca doch als musterhafter Liebeslyriker, dem man in eigenen Poesien nachzustreben suchte“ (2000: 7).

Die überraschende Zurückhaltung der Forschung gegenüber diesem immerhin quantitativ (nicht in jedem Fall freilich qualitativ) beeindruckenden Korpus mag darauf zurückzuführen sein, dass der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit derartigen Texten noch immer der Ruhm der Stoffgeschichte anhängt.<sup>19</sup> Tatsächlich aber erweist sich bei näherem Hinsehen gerade die Rezeption Petrarcas 'jenseits des Petrarkismus' als ein aufschlussreiches Untersuchungsfeld, lässt doch die Rezeption der Person Petrarcas einerseits Rückschlüsse darauf zu, wie der von Petrarca selbst begründete 'Mythos Petrarca' von den Rezipienten der Nachwelt in biographische bzw. neue literarische Texte eingeschrieben wurde, um andererseits Einblicke in Bereiche zu erlauben, die bislang nur sehr punktuell erforscht wurden.

In seiner Konstanzer Antrittsvorlesung beschreibt Hans Robert JAUSS die Geschichte der Literatur als „ein[en] Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht“ (1979: 129). Zwar hebt er damit nicht nur die Bedeutung der Rezeption, sondern auch jene der *produktiven Rezeption* hervor, doch sind es seiner Definition zufolge alleine 'literarische Texte', die als Objekt dieser Rezeption in Frage kommen. Dass der Akt der Rezeption (und das gilt selbstredend auch für die produktive Rezeption) auch dem *Autor* eines Textes gelten kann, schließt GRIMM einige Jahre später zumindest nicht aus, wenn er zu allerdings der etwas vagen Feststellung gelangt, dass „[e]in Autor [...] sich am Gesamtwerk eines Autors [orientiert], oft sogar nicht nur am literarischen Werk, sondern transtextuell an der Gestalt des Autors, an Lebenshaltung und Persönlichkeitsentwicklung“ (1977: 148).

---

<sup>17</sup> Es wird in Kapitel 6.1 zu erläutern sein, weshalb hier auf den geläufigen Begriff des Künstlerdramas verzichtet wird.

<sup>18</sup> Nicht alle dieser ermittelten Texte können in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt werden. Aus diesem Grund werden, um spätere Projekte zu erleichtern, in der Bibliographie alle ermittelten Texte aufgeführt, die hier nicht berücksichtigten aber mit einem Sternchen (\*) versehen. Publikationen, die mehrere Texte zu Petrarca enthalten, werden nur einmal aufgeführt.

<sup>19</sup> Lediglich HEINZELS *Lexikon der Kulturgeschichte in Literatur, Kunst und Musik* nennt einige Werke, in denen Petrarca als Figur erscheint (1962: 326). LIVESCU-LEAHU spricht bereits 1942 von einem „Petrarch'-Stoff“ (1942: 160), bezieht die Formulierung aber ausschließlich auf LENZ' *Petrarch*. FRENZEL führt in *Stoffe der Weltliteratur* neben Tasso auch Vittoria Accoromboni, Byron, Goethe, Grabbe, Heinrich von Ofterdingen, Jaufré Rudel, Kleist, Schiller und Shakespeare auf. Selten stehe jedoch, so FRENZEL, das Dichtertum im Vordergrund der stoffgeschichtlichen Bearbeitungen. Vgl. auch das *Lexikon der literarischen Gestalten*, hg. von VAN RINSUM/VAN RINSUM, Bd. 1: *Deutschsprachige Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1988; sowie Bd. 2: *Fremdsprachige Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1990.

Geht es um Petrarca, so sind *Autorpersönlichkeit* und *Werk* untrennbar miteinander verbunden.<sup>20</sup> Die Rezeption der Person Petrarca setzt stets die Rezeption seiner Werke voraus, d.h. jeder literarische bzw. auch nichtliterarische Text (und dies gilt noch für die modernen Petrarca-Biographien) über Petrarca setzt notwendigerweise die Lektüre zumindest der Briefsammlungen, des *Canzoniere* sowie gegebenenfalls auch des *Secretum*, der *Trionfi* etc. voraus. Diese vielleicht banal anmutende Erkenntnis erweist sich im Hinblick auf die hier zu betrachtenden Texte als folgenschwer, denn sie hebt die Rezeption der Person Petrarca aus dem Kontext der Stoffgeschichte heraus. Die Besonderheit des 'Petrarca-Stoffes' besteht nicht alleine darin, dass es sich bei Petrarca um eine historische Person handelt, die aufgrund ihrer Dichterexistenz für viele Autoren interessant werden konnte, sondern auch darin, dass sich diese Dichterexistenz (anders als dies etwa bei Tasso der Fall ist) aus dem Werk dieser historischen Persönlichkeit ergibt.

Es ist überaus sinnvoll, bereits an dieser Stelle drei Typen von Dichterfiguren voneinander zu unterscheiden. Während Josef VON WESTPHALEN in Bezug auf Dichterfiguren in literarischen Texten zwischen *historischen Dichtergestalten* und *fiktiven Dichterfiguren* nicht differenzieren will, da es sich letztlich in beiden Fällen um Fiktionen handle,<sup>21</sup> weist Iona CRĂCIUN darauf hin, dass eine solche Unterscheidung durchaus sinnvoll sei, da historische Dichterpersönlichkeiten in der Regel Werke hinterlassen haben, die den Erwartungshorizont des Publikums maßgeblich mitbestimmen (2008: 15). Dieser Hinweis stellt aber nur ein erstes Argument für eine Differenzierung der unterschiedlichen Dichterfiguren dar. Francesco Petrarca wurde nicht alleine in Italien, sondern auch in anderen europäischen Ländern mit großer Kontinuität rezipiert: Zunächst als der Verfasser historischer oder moralphilosophischer Schriften in lateinischer Sprache, späterhin in erster Linie als der Dichter des *Canzoniere*. Als öffentlich geehrter *poeta laureatus*, als weltberühmter Humanist, als *modello di lingua*, als musterhafter Liebesdichter und nicht zuletzt als idealtypischer Liebender determinierte er über die Jahrhunderte hinweg den Erwartungshorizont seiner Leserschaft.

Ein zweites Argument spricht für eine differenzierte Typisierung der Dichterfiguren: Petrarca's Schriften haben nicht nur Einfluß auf den Erwartungshorizont seiner Rezipienten, sie stellen angesichts des bestehenden Nexus von Autorpersönlichkeit und Werk auch die Grundlage der produktiven Rezeption dar. Neben den Briefen erweist sich namentlich der *Canzoniere* als ein herausragender Bestandteil jenes *progetto autobiografico*, von welchem bereits die Rede war, und an welchem Petrarca zeitlebens arbeitete.<sup>22</sup> Zu unterscheiden ist demzufolge nicht nur generell zwischen rein fiktiven Dichterfiguren und historischen Dichterfiguren, sondern auch zwischen historischen Dichterfiguren, deren Lebensbeschreibung aus der Feder anderer Autoren stammt, und jenen historischen Dichterfiguren, deren Vita sich aus einem oder mehreren Texten ergibt, die, so es sich nicht um Autobiographien im engeren Sinne handelt, als autobiographische Texte wahrgenommen werden konnten. Was Petrarca maßgeblich von TASSO unterscheidet, ist die Tatsache, dass der Mythos Tasso eine

---

<sup>20</sup> „[Petrarcas] komplexe, in Vielheiten sich entfaltende und an Vielheiten sich entäußernde Identität verlangt, daß Lebensentwurf, poetisches, intellektuelles und politisches Projekt nicht voneinander lösgelöst, sondern in einem Zusammenhang betrachtet werden. Leben und Werk sind bei diesem *fictor sui ipsius* Momente eines notwendigen Zusammenhangs“ (STIERLE 2003: 348).

<sup>21</sup> „Zwischen Dichterfiguren wie Goethes Tasso, Thomas Manns Schiller [...], Brochs Vergil, die sich ungebunden an historische Vorbilder anlehnen und scheinbar frei erfundenen Gestalten wie Goethes Wilhelm Meister oder Thomas Manns Tonio Kröger besteht unter wirkungsgeschichtlichem Gesichtspunkt kein nennenswerter Unterschied: beide sind Fiktion [...]“ (WESTPHALEN 1978: 53).

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem Projekt neben den Arbeiten SANTAGATAS besonders STIERLE 2003: 345ff.

Erfindung späterer Zeiten war,<sup>23</sup> der Mythos Petrarca hingegen ein Resultat jenes *progetto autobiografico* darstellt, welches den Erwartungshorizont der Rezipienten determinierte. Da die literarische Auseinandersetzung mit Petrarca ihren wesentlichen Zügen auf den Texten dieses Autors beruht, ist davon auszugehen, dass ein auf dieser Grundlage entstandenes Werk ein 'Mosaik von Zitaten' (KRISTEVA) darstellt, es also intertextuell im Werk Petrarcas verankert ist. Die Werke Petrarcas werden für die Autoren dieser Texte notwendigerweise zu Prätexten. Diese dienen einerseits als Materialbasis der konkreten biographischen Fakten, d.h. der Lebensepisoden Petrarcas, die sich vor allem aus den Briefen erschließen lassen, andererseits aber auch als Inspirationsquelle für die Gestaltung der *vicenda amorosa*, die der Rezipient dem *Canzoniere* entnehmen konnte. Zitiert wird in den hier zu behandelnden Texten folglich überaus häufig. Wie sich die Autoren der beiden überaus heterogenen Textgruppen annahmen, wie sie also einzelne Elemente aus diesen Prätexten auswählten und kombinierten, um sie schließlich in ihr neu entstehendes Werk zu integrieren, wird ausführlich zu untersuchen sein.

Aus einem dritten Grund besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen historischen und fiktiven Dichtergestalten: Während das Leben und die Ansichten eines fiktiven Dichters frei gestaltet werden können, sind die Voraussetzungen im Falle einer historischen Gestalt grundsätzlich andere. Ein Autor, der sich mit einer historischen Gestalt auseinandersetzt, hat stets jene Vorgaben zu berücksichtigen, die die Geschichte überliefert. Dass dies nicht alleine für Dichtergestalten gilt, belegt der Fall der Madame LAFAYETTE, die der Marquis D'ARGENS in seinem *Discours sur les nouvelles* deshalb kritisiert, weil sie sich in ihrer *Princesse de Clèves* (1678) historischer Namen bediene, und so *aventures imaginaires* schaffe, die mit der *histoire* nichts zu tun hätten (1739: 52).<sup>24</sup> Auf der einen Seite muß eine historische Person hinreichend bekannt sein, um überhaupt das Interesse potentieller Leser zu erwecken, auf der anderen Seite muß ihr Leben aber gleichzeitig Leerstellen bieten: Je weniger über eine historische Gestalt bekannt ist, so mag man meinen, desto eher eignet sie sich für die literarische Bearbeitung, desto mehr Raum bietet sie der Phantasie eines Dichters. Es sind die Leerstellen, die eine historische Person zum geeigneten Gegenstand der literarischen Auseinandersetzung werden lassen.<sup>25</sup> Dass gerade die ausgezeichnet dokumentierte Vita Petrarcas dieser These zu widersprechen scheint, liegt auf der Hand. Anhand der zu untersuchenden Texte wird zu prüfen sein, was die Autoren über die Jahrhunderte hinweg motivierte, sich mit dem Leben des *poeta laureatus* zu befassen.

Die literarische Auseinandersetzung mit der *Person* Petrarca erfolgt auf der Grundlage seines *Werkes*, und führt deshalb weit über den Bereich der Stoffgeschichte bzw. der Einflussforschung hinaus. „Fast alles, was wir von Petrarca wissen, wissen wir aus seinem Werk“, stellt Gerhard REGN fest (2004: 73). Der Mythos Petrarca, von dem hier die Rede ist, beruht auf einer wirkungsvollen Selbstinszenierung, die, formal betrachtet, immer wieder zu ihrem Autor zurückführt. Ob Petrarca in seinen Schriften ein authentisches Selbstbild vermittelt oder ob ihn seine nachweislich ausgeprägte Tendenz zur Selbststilisierung dazu trieb, der Nachwelt ein möglicherweise verfälschtes, auf jeden Fall aber stilisiertes Bild zu

---

<sup>23</sup> So hat AURNHAMMER in Bezug auf Tasso festgestellt, dass es durchaus sinnvoll sei, zwischen der Rezeption der *Werke* eines Autors auf der einen, und der Rezeption seiner *Person* auf der anderen Seite, zu unterscheiden. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer „zweigleisigen Rezeptionsgeschichte“, und differenziert zwischen dem „biographische[n] Interesse für die Person des Dichters“ und dem „ästhetische[n] Interesse für sein Werk“ (1995a: 1).

<sup>24</sup> Er ordnet im Vorfeld das *vrai* der *histoire*, das *vraisemblable* hingegen dem *roman* und der *nouvelle* zu (1738: 33).

<sup>25</sup> Vgl. FRENZEL 1983b: X, HINTERHÄUSER 1995: 160, MEIER 1995: 11f., SIMONIS 2004: 12.

überliefern,<sup>26</sup> muß offen bleiben. Es ist stets davon auszugehen, dass die dichterische Auseinandersetzung mit seiner Person zwar auf einer soliden Materialgrundlage erfolgte, dass aber der Wahrheitsgehalt dieser Basis im Detail nicht übermäßig hoch veranschlagt werden darf, es sich also als wenig sinnvoll erweist, in Bezug auf die Werke Petrarcas zwischen historischer 'Wahrheit' auf der einen und dichterischer 'Erfindung' auf der anderen Seite auszugehen – eine Differenzierung, die zudem im Hinblick auf einen Dichter des Trecento sowieso als wenig angemessen erscheint.<sup>27</sup> Vor diesem Hintergrund erweist sich WESTPHALENS Hinweis, dass zwischen historischen Dichtergestalten und fiktiven Dichterfiguren kein gravierender Unterschied bestehe, wiederum als berechtigt: Spätestens in den Texten seiner Rezipienten wird Petrarca zu einer Figur.

Eine gründliche Untersuchung dessen, was unter Rückgriff auf BLUMENBERG hier als 'Arbeit am Mythos Petrarca' bezeichnet wird, muß an dieser Stelle ansetzen. Nicht alleine die 'Arbeit am Mythos' erweist sich damit als ein Untersuchungsfeld, sondern, bei näherem Hinsehen, auch der Akt der Aneignung dieses Mythos. Zu fragen ist nicht nur, weshalb ausgerechnet Petrarca das Interesse der Rezipienten auf sich zog, ein Dichter also, dessen Leben etwa im Vergleich zu jenem TASSOs ausgesprochen wenig Konfliktstoff zu bieten scheint, sondern auch, welche Strukturen seines Werkes diese intensive Rezeption begünstigten, und auf welche Weise sich die Rezipienten diese Werke aneigneten. Neben der Rezeption des Mythos Petrarca ist also zunächst die Produktion des Mythos zu beleuchten, sodann aber auch (und gerade) die Schnittstelle zwischen Mythenproduktion und Mythenrezeption.

Drei Fragestellungen liegen folglich dieser Arbeit zugrunde, deren Ziel es ist, die Rezeption des Mythos Petrarca in der italienischen, französischen und deutschen Literatur des 14. bis 21. Jahrhunderts einer grundlegenden Analyse zu unterziehen, und die neben den einschlägigen literarischen Texten und Reiseberichten auch historische, literarhistorische sowie literaturkritische Texte berücksichtigt. Es ist zunächst die Frage zu beantworten, auf welcher Textgrundlage der Mythos Petrarca beruht. Karlheinz STIERLE hat anschaulich dargelegt, dass der Mythos Petrarca das Resultat einer effizienten Selbsterfindung darstellt. In Anbetracht der Tatsache, dass es mit beachtlich wenigen Ausnahmen Petrarca selbst ist, der Auskunft über Petrarca erteilt, stehen Selbstentwurf und Mythisierung in einem kausalen Zusammenhang. Die Grundlage jeglicher Auseinandersetzung mit Petrarca stellen dessen Schriften dar. Da auch der *Canzoniere* als eine autobiographische Schrift rezipiert wurde, erweist es sich als notwendig, den Gründen dafür nachzuspüren, weshalb dieser Gedichtzyklus mit bemerkenswert wenigen Ausnahmen als eine Liebesklage des empirischen Autors gelesen wurde.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. zu diesem Aspekt vor allem STIERLE 2003, ENENKEL 2008.

<sup>27</sup> „En primer lugar es necesario insistir en que hasta el siglo XVI no hay preocupación por trazar las fronteras entre lo real y lo inventado, lo verdadero y lo ficticio. Por lo mismo, tampoco cabe hablar de separación entre narrativa histórica y narrativa romance, ni por los hechos que se narraban, pues ambas incluían elementos maravillosos e inverosímiles, ni, por supuesto, en el terreno teórico o normativo que no reconocía la autonomía de la ficción narrativa e identificaba ficción con mentira” (FERNÁNDEZ PRIETO 1998: 50).

<sup>28</sup> LAMARTINE etwa stellt fest: „Jamais l'œuvre et l'écrivain ne sont plus indissolublement unis que dans les vers de Pétrarque, en sorte qu'il est impossible d'admirer la poésie sans raconter le poète: cela est naturel, car le sujet de Pétrarque c'est lui-même; ce qu'il chante c'est ce qu'il sent“ (1858: 5). Dass diese Meinung mit bemerkenswert wenigen Ausnahmen bereits im 16. Jahrhundert vertreten war, und noch im 19. bzw. 20. Jahrhundert akzeptiert wurde, wird in Kapitel 2.2 näher beleuchtet.

Es gilt zweitens, jenen Aneignungsprozeß zu beschreiben, der die Schnittstelle zwischen Produktion und Rezeption darstellt. Briefe und *Canzoniere* werden, und diese These gilt es hier zu überprüfen, von den Rezipienten als *Lebens-* sowie als *Liebesgeschichte* Petrarcas wahrgenommen, um sowohl in den biographischen Texten als auch in den literarischen Texten miteinander verknüpft zu werden. In einem dritten und letzten Schritt ist anhand einer Reihe von ausgewählten Texten nach der konkreten Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca zu fragen. Zu analysieren ist einerseits, welche Auswahl die Autoren aus dem zur Verfügung stehenden Material trafen, d.h. wie sie das ausgewählte Material kombinierten, andererseits aber natürlich auch, wie sie dieses Material deuten oder umdeuten, d.h. welches Petrarcabild sie in ihren Texten vermitteln. Schon DE SANCTIS stellte in Bezug auf Petrarca fest: „La sua imagine è passata a traverso le ombre dei secoli, e ne è stata alterata” (1954: 232). Anknüpfend an die Untersuchung HANDSCHINS sollen hier einerseits die unterschiedlichen Facetten dieses Petrarcabildes dargestellt werden, soll andererseits aber auch gezeigt werden, dass sich die Dekonstruktion des Mythos Petrarca sehr wohl aus den Schriften dieses Dichters herleiten ließ.

Aus diesem Fragenkomplex ergibt sich die Struktur der vorliegenden Untersuchung: Es wird im ersten Abschnitt untersucht, inwieweit Petrarca das eigene Leben zu einem Mythos stilisiert, um durch die Gestaltung seiner fiktionalen Liebe zu Laura im *Canzoniere* zugleich den Mythos Laura zu erfinden. Zu zeigen ist fernerhin, aufgrund welcher werkinterner Strukturen der *Canzoniere* als die Liebesgeschichte des empirischen Autors, d.h. sowohl als autobiographischer Text und als auch als *storia* gelesen werden konnte. Im Mittelpunkt des darauffolgenden Abschnitts wird exemplarisch zu analysieren sein, wie sich die Biographen und Dichter einzelner Lebensepisoden Petrarcas annehmen. Da der *Canzoniere* als autobiographische Schrift gelesen wurde, werden hier nicht nur drei Episoden aus den Briefen des Dichters berücksichtigt, sondern auch drei Episoden aus diesem Gedichtzyklus. Ergänzt wird diese Textauswahl um drei apokryphe Episoden, die der Grundlage im Werk Petrarca entbehren. Wie diese Episoden von den Dichtern der nachfolgenden Generationen gestaltet werden, wird anhand ausgewählter Texte zu zeigen sein, wobei diese Auswahl sowohl die verschiedenen Gattungen als auch die Literaturepochen berücksichtigt. Erst nachdem dergestalt die Voraussetzungen der Arbeit am Mythos Petrarca einer gründlichen Betrachtung unterzogen wurden, sollen in den folgenden Abschnitten einzelne Texte einer ausführlicheren Analyse unterzogen werden. Neben Gedichten werden hier auch narrative sowie dramatische Texte zu berücksichtigen sein. Vor allem in diesen drei Abschnitten, die den einzelnen Gattungen gewidmet sind, wird zu zeigen sein, wie die Dichter der hier schwerpunktmäßig behandelten Nationalliteraturen in den unterschiedlichen Epochen Petrarca wahrnahmen. Im Zentrum dieser Kapitel soll nicht alleine das durch die Einzeltexte vermittelte Petrarcabild stehen: Zu prüfen ist vielmehr auch, auf welcher Grundlage das jeweilige Petrarcabild gestaltet wird, d.h. welche Auswahl der Rezipient aus dem zur Verfügung stehenden Material trifft. Dass diese Problemstellung auch und vor allem den Bereich der Demontage des Mythos berührt, liegt auf der Hand, stellt sich doch die Frage, wie es den Autoren gelingen konnte, einen Mythos zu demontieren, der so gut wie ausschließlich auf den Schriften eines Dichters beruht, dessen vorrangiges Ziel eine effektive Selbstdarstellung ist.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit stehen neben einigen Reisebeschreibungen vorrangig literarische Texte, in denen entweder von Petrarca die Rede ist, oder in denen Petrarca als handelnde Gestalt in Erscheinung tritt. Von petrarkistischen Texten kann in diesem

Zusammenhang, von einigen notwendigen Ausnahmen abgesehen, nicht die Rede sein.<sup>29</sup> Begrifflich werden die hier berücksichtigten Texte der Einfachheit halber als *nonpetrarkistische Texte* beschrieben. Gemeint ist damit, dass sie sich gerade nicht durch jene *Ähnlichkeitsrelation* auszeichnen, die die Petrarkismusforschung zu einem wesentlichen Kennzeichen petrarkistischer Texte erhoben hat.<sup>30</sup> Eine Auseinandersetzung mit Petrarca, mit seinem Leben und mit seiner Liebe zu Laura erfolgt in den petrarkistischen Texten nur auf eine indirekte Art, insofern die Petrarkisten diese Konstellation als ein Muster adaptierten, um dieses durch *variatio* nachdrücklich zu bestätigen bzw. in Frage zu stellen.<sup>31</sup> Nonpetrarkistische Texte zeichnen sich gerade nicht durch eine wie auch immer geartete *Ähnlichkeitsrelation* aus, sondern, wenn man so will, durch eine *Identitätsrelation*. Sie handeln stets von Petrarca und zumeist auch von Laura, sie gestalten das Leben des Dichters, die Liebesbeziehung des Paares oder Episoden aus dem Leben Petrarcas. Die im *Canzoniere* entworfene *vicenda amorosa* stellt keine Mustersituation dar, sie wird vielmehr selbst zum Gegenstand eines literarischen Textes.

Die vorliegende Arbeit will neue Wege aufzeigen, indem sie sich gerade *nicht* als ein Beitrag zu der inzwischen mehr als zweitausend Titel<sup>32</sup> umfassenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Petrarkismus versteht. Sie kann selbstverständlich im Hinblick auf den behandelten Textkorpus keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, und das gilt sowohl für die hier berücksichtigten Nationalliteraturen als auch vor allem natürlich für die hier nicht berücksichtigten Nationalliteraturen. Aus den hier entwickelten Thesen ergeben sich notwendigerweise neue Fragestellungen, deren Bearbeitung durchaus Gegenstand künftiger Forschungsprojekte sein könnte.

---

<sup>29</sup> In Bezug auf das verwendete Begriffsinstrumentarium unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von jener KORCHS, in der undifferenziert von 'Petrarkismus' die Rede ist. Die Problematik offenbart sich, wenn KORCH über SCHMIDT's Gedicht *Petrarka's Phantasien, an dem Abend des Charfreytages, an welchem er seine Geliebte zum erstenmale sahe* sagt, dieses falle gänzlich aus dem Rahmen, „[d]enn in diesem Gedicht [...] besingt der Verfasser abweichend von den anderen Poesien der Sammlung weder seine Geliebte Minna noch beschäftigt er sich darin auf eher grundsätzliche Art mit der Möglichkeit, dem Italiener als Liebesdichter zu folgen. Es handelt sich dabei vielmehr um eine freie Petrarca-Nachdichtung in Form eines Rollengedichts, in dem Schmidt Petrarca's Erlebnisse und Gefühle, als dieser sich in Laura verliebte, dichterisch nachvollzieht. So spielt einzig in diesem Gedicht der *Phantasien* wirklich die Gestalt Petrarca's eine Rolle [...]“ (2000: 116). Während SCHMIDT in den anderen Gedichten der Sammlung *Phantasien nach Petrarka's Manier* entweder seine Geliebte Minna besingt oder Gedichte aus Petrarca's *Canzoniere* in die deutsche Sprache überträgt, stellt das genannte Gedicht einen Sonderfall dar: *Petrarka's Phantasien* ist auch im weiteren Sinne kein petrarkistisches Gedicht, da hier die Ähnlichkeitsbeziehung zugunsten einer Identitätsrelation aufgegeben wird. Nicht einem beliebigen Sprecher-Ich wird hier der Liebesdiskurs in den Mund gelegt, sondern Petrarca selbst; nicht eine Olive, eine Marie oder eine Minna ist hier das Objekt der Liebe, sondern eben die Laura Petrarca's.

<sup>30</sup> Vgl. HEMPFER 1987: 261.

<sup>31</sup> Vor allem die Tatsache, dass der ursprünglich maskuline petrarkistische Diskurs auch in einen weiblichen Petrarkismus überführt werden konnte, dass zudem einzelne Beispiele für eine religiöse Lesart des *Canzoniere* vorliegen (FÖCKING 1993) belegt die Virulenz dieses Modells, welches in den genannten Fällen trotz der jeweils gänzlich anders gelagerten Grundsituation adaptiert wurde.

<sup>32</sup> Vgl. die *Petrarkismus-Bibliographie* von 2005.

## 2 Die Grundlagen des Mythos

Die produktive Rezeption der *Person* Petrarcas beruht auf dessen Werken. Diese sind also im Vorfeld einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Im Mittelpunkt haben hierbei zwei Textgruppen zu stehen, nämlich einerseits die Briefe Petrarcas, andererseits die italienischen Dichtungen, unter denen dem *Canzoniere* besondere Bedeutung zukommt. Da auch dieser als autobiographische Schrift rezipiert wurde, man ihn also als eine Selbstaussage des Autors deutete, stellt auch er eine Grundlage *aller* literarischen sowie nichtliterarischen Texte dar, die von Petrarca handeln. Mit dem *Canzoniere* und den Briefen stellt Petrarca dem Leser ein Archiv zur Verfügung, welches Informationen über sein Leben und seine Denkweise enthält. Im Kontext der produktiven Rezeption werden die diesem Archiv entnommenen Versatzstücke zu neuen Bildern, d.h. zu neuen biographischen oder literarischen Texten zusammengefügt. Bevor aber von der *Rezeption* Petrarcas die Rede sein kann, sind die hier relevanten Texte Petrarcas aus produktionsästhetischer Perspektive zu beleuchten. Dieser Schritt ist notwendig, weil Petrarcas Strategien der Selbststilisierung bzw. Selbstinszenierung maßgeblichen Einfluß auf die neu entstehenden Texte haben: Einerseits lenkt Petrarca als *factor sui ipsius*<sup>33</sup> die Wahrnehmung seiner Leser, indem er ihnen nur jene Seiten seiner Persönlichkeit zeigt, die er der Überlieferung für wert erachtet,<sup>34</sup> andererseits schafft er mit dem *Canzoniere* jene Leerstelle, die die Spekulationen über sein Leben anregte, die sich also letztlich als ein herausragendes Stimulans für die produktive Rezeption erwies.

Es ist an dieser Stelle zu klären, welche werkindernen Strukturen es dem Leser nahelegen, den *Canzoniere* als ein autobiographisches Dokument zu lesen. Dass diese Frage nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca betrifft, ist offensichtlich: Angesichts der Tatsache, dass es mit wenigen Ausnahmen in *allen* hier zu berücksichtigenden Texten nicht nur um Petrarca, sondern stets auch um Laura geht, beruht der Mythos Petrarca auf einem doppelten Konstrukt: Petrarca ist auf der einen Seite der Schöpfer eines eigenen Mythos, auf der anderen Seite aber auch der Schöpfer Lauras, die als fiktive Gestalt seinem Werk entsteigt. Die Rezipienten blendeten diesen Aspekt der zweifachen Mythenschöpfung mit großer Übereinstimmung aus. Die als autobiographische Schriften wahrgenommenen Texte wurden als historische Dokumente rezipiert, denen unbedingte Glaubwürdigkeit zugeschrieben wurde. Dies gilt sowohl für das von Petrarca geschaffene Selbstbild als auch für seinen Entwurf einer *donna*, deren historische Existenz nur äußerst selten in Frage gestellt wurde. Die Ursachen und die Folgen dieser Mythenschöpfung werden in den folgenden Abschnitten näher beleuchtet, da sie für das Verständnis der produktionsästhetischen Grundlagen unabdingbar sind. Anhand ausgewählter Beispiele wird sodann zu zeigen sein, welche Strukturen der Werke Petrarcas den Rezeptionsprozeß stimulierten. In einem zweiten Schritt soll hiernach gezeigt werden, wie die den Prätexten entnommenen Versatzstücke in die neu entstehenden Texte integriert werden.

---

<sup>33</sup>STIERLE 2003.

<sup>34</sup>HANDSCHIN sagt in Bezug auf die *Epistola ad Posteror*: „Als guter, genügsamer und freiheitsliebender Mensch, der sein Leben dem Studium antiker Autoren und der Pflege treuer Freundschaft gewidmet hat, geehrt von den Grossen seiner Zeit und als Dichter in der Sprache Ciceros und Vergils auf dem Kapitol gekrönt, so wollte Petrarca im Gedächtnis der Nachwelt wohnen“ (1964: 4).

*Laura non c'è...*

Christiane BRÜCKNER hat 1983 in ihren *Ungehaltenen Reden ungehaltener Frauenauch* der *donna* Petrarcas das Wort erteilt. Die dem Tode Geweihte erhält hier ein erstes und letztes Mal die Gelegenheit, dem Dichter ihre Sicht der Dinge darzustellen. Spricht im *Canzoniere* Petrarca über Laura und vor allem über sich selbst, so wendet sich hier Laura an den *poeta*.<sup>35</sup> Die Diskrepanz zwischen der poetisch überformten Lauraliebe Petrarcas und der bodenständigen und sterblichen Verliebtheit, die in diesem Text die 'reale' Laura für den Dichter empfindet, ist eklatant, hat doch diese Laura mit jener des *Canzoniere* nichts mehr zu tun. Die poetische Überformtheit des *Canzoniere* wird von BRÜCKNER als Fiktion enttarnt, indem ihr Text vorgibt, nunmehr endlich die Wahrheit über Petrarcas unerfüllte Liebe zur Sprache zu bringen. Als unerfüllt nämlich erweist sich in diesem Text alleine die sinnliche Liebe der *donna*, die sich dem *poeta* gerne genähert hätte, die von ihm jedoch nicht erhört wurde. Petrarca, so das Fazit, ging es stets nur um die Dichtung, niemals um wirkliche Liebe. *Amore* und *amour* werden in diesem Text zu zwei miteinander nicht zu vereinbarenden Konzepten, meint doch *amore* die bewundernde Liebe des italienischen Dichters, die als ausschließlich literarisches Mittel nicht nach Erfüllung strebt, *amour* hingegen das physische Begehren der Französin Laura, deren Verführungsversuche bis zuletzt erfolglos bleiben. Der Titel des Textes, *Die Liebe hat einen neuen Namen*, ist auf diesen Ablösungsprozeß zu beziehen. Die letzten Worte Lauras korrespondieren mit der Einsicht der Sterbenden, für Petrarca nur eine Fiktion gewesen zu sein: „Habe ich denn gelebt? Hast du mich nur erfunden?“ (1993: 137).

Der historische Petrarca wäre angesichts dieses Vorwurfs wohl empört zurückgewichen. Seine mögliche Antwort ist dem an Giacomo COLONNA gerichteten Brief *Fam.* II, 9 zu entnehmen, in welchem er dessen Vorwurf zu entkräften versucht, mit Laura nur eine Fiktion geschaffen zu haben.<sup>36</sup> Seit dem Quattrocento diente der Brief den Biographen als ein vermeintlich stichhaltiger Beweis für die Existenz Lauras. Petrarca spricht auch in anderen Werken von Laura, so im *Secretum*, im *Bucolicum Carmen* und in der *Epistola ad Posteror*. Als autobiographische Schrift konnte namentlich letztere als ein Garant für die Authentizität

---

<sup>35</sup>BRÜCKNER ist nicht die erste, die Laura als Sprecherin Szene setzt. Schon bei Charles DE SAINTE-MARTHE erhält Laura die Gelegenheit, sich zu dem gegen sie erhobenen Vorwurf der *cruauté* zu äußern (Kap. 4.4.1). Auch in anderen Texten kommt Laura selbst zu Worte, so in Stefano COLONNAS *I sonetti, le canzoni e i trionphi di M. Laura in risposta di M. Francesco Petrarca per le sue rime*, [Venezia:] A San Luca al segno del Diamante [per Comin da Trino di Monferrato], 1552 (LEY 2002, Nr. 0204) sowie Venezia: o.V., 1740 (LEY 2002, Nr. 0417); Pellegrina BONGIOVANNIS *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di M. Francesco Petrarca*, Rom: Presso Benedetto Franzesi e Gaetano Pape-ri, 1762 (LEY 2002, Nr. 0442), sowie in den *Lettere di Francesco Petrarca a Madonna Laura e di Madonna Laura a Francesco Petrarca*, Imola 1876.

<sup>36</sup> „Quid ergo ais? finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur; de hac autem spirante Lauree, cuius forma captus videor, manufacta esse omnia, ficta carmina, simulata suspiria. In hoc uno vere utinam iocareris; simulatio esset utnam et non furor! Sed, crede michi, meno sine magno labore diu simulat; laborare autem gratis, ut insanus videaris, insania summa est“ (Petrarca 2002a: 213).

der Lauraliebe verstanden werden.<sup>37</sup> Dass dem Colonna-Brief größere Beweiskraft zugeschrieben wurde, liegt nahe, thematisiert er doch explizit die Zweifel, die vielleicht auch den Leser des *Canzoniere* bewegen, um sie aus dem Wege zu räumen. Die Biographen deuten den Brief mehrheitlich als ein authentisches Dokument<sup>38</sup> Gleiches gilt für die autografe Notiz im Vergilcodex: Hier fixiert Petrarca die Eckdaten seiner Beziehung zu Laura, d.h. den Ort und das Datum der ersten Begegnung sowie das Datum ihres Todes.<sup>39</sup> Der PSEUDO-DA TEMPO<sup>40</sup> geht von der Authentizität der Informationen aus.<sup>41</sup> An der Echtheit der Notiz besteht heute kein Zweifel mehr; an der Authentizität der hierfixierten Daten aber sehr wohl. Sie sind es, die sich mitsamt der sich aus ihnen ergebenden 'Fakten' als das zentrale Problem des Mythos Petrarca erweisen.

Im Hinblick auf die Frage nach der Authentizität Lauras sind zwei Traditionslinien zu unterscheiden. Die These, dass Laura nur ein *fantasma* Petrarcas war, hat namentlich BILLANOVICH vertreten.<sup>42</sup> Schon im Ottocento wurde die Frage kontrovers diskutiert: Während BARTOLIE für gesichert hält, „che l'amore del Petrarca era per una donna reale“ (1884: 188), bestreitet COSTÈRO, dass es sich bei Laura um eine *donna reale* gehandelt habe: „Io credo fermamente [...] che la donna cantata dal Petrarca nel Canzoniere, sia un essere immaginario“ (1882: 11).<sup>43</sup> Vorgeprägt ist diese Ansicht in der Petrarca-Vita BOCCACCIOs, der in Laura eine Allegorie *pro laurea corona* (SOLERTI 1904: 262) sieht. Noch das 20. Jh. hat mit wenigen Ausnahmen den Standpunkt vertreten, dass es Laura gegeben habe. BILLANOVICHs These, dass es sich bei Laura um eine „personificazione del progetto che il padre dell'umanesimo e insieme patrono della lirica italiana perseguì tenacemente fino dalla giovinezza: l'incoronazione a poeta“ handle (1994: 149), wird noch heute von wenigen geteilt.<sup>44</sup> Es ist nicht das Anliegen der vorliegenden Arbeit, die Richtigkeit dieser Ansätze zu überprüfen. Dass drei Positionen grob voneinander zu unterscheiden sind, liegt auf der Hand. Ohne auf letztlich belanglose Details einzugehen, seien die zentralen Auffassungen hier zusammengefasst:

1. Es handelt sich bei Laura um eine fiktive Gestalt, deren Name auf die *laureatio* des Dichters verweist.

<sup>37</sup> „Amore acerrimo sed unico et honesto in adolescentia laboravi, et diutius laborassem, nidi iam tepescentem ignem mors acerba, sed utilis extinxisset“ (ENENKEL 1998b: 258). ENENKEL weist darauf hin, dass die *Epistola ad Posterios* weit verbreitet war und häufig zitiert wurde (1998a: 12).

<sup>38</sup> Vgl. z.B. Fausto DA LONGIANO (SOLERTI 1904: 378).

<sup>39</sup> Auch wenn im Kodex keineswegs von 'Laura', sondern von 'Laurea' die Rede ist, bleibt festzuhalten, dass die hier genannten Daten und Orte durchaus auf die historische Wirklichkeit referieren (vgl. STIERLE 2003: 507).

<sup>40</sup> Dass die Vita fälschlich Antonio DA TEMPO zugeschrieben wurde, sagt kann spätestens seit QUARTA 1905 als gesichert gelten. Da der tatsächliche Verfasser der Schrift bislang nicht ermittelt werden konnte, wird er hier als 'PSEUDO-DA TEMPO' bezeichnet.

<sup>41</sup> Er zitiert den Colonna-Brief und die Notiz aus dem Vergilcodex, um festzustellen: „Queste parole dimostrano l'amor suo non esser stato ficto, né bene intendere quelli che la materia delli sonetti ad altro intelletto che ad amore di donna pertenero estimano“ (SOLERTI 1904: 334).

<sup>42</sup> Vgl. BILLANOVICH 1994.

<sup>43</sup> „Cette vérité, qui ne voudrait la savoir sur la divine Laure? Toute légende cache une histoire, et l'histoire, la psychologie, ont leurs conjectures qui mènent à quelque certitude. Laure, après tout, n'est point un mythe: la madone a vécu; ceci n'est pas une question, elle a vécu dans un milieu très réel, très défini [...]“ (BLAZE DE BURY 1874: 246).

<sup>44</sup> Vgl. STIERLE, der von einer „schriftgeborene[n] Laura“ spricht (2003: 513).

2. Laura steht als Chiffre für eine Dame, die in mehr oder minder enger Beziehung zu Petrarca stand, der die Beziehung – mehr oder minder stilisiert – in seinen Schriften (namentlich dem *Canzoniere*) literarisch bearbeitete. Ob sie Laura hieß, ist fraglich.
3. Es handelt sich bei Laura um eine historische Gestalt, auf deren persönliche Daten (Biographie, Herkunft, Physiognomie) Petrarca in seinen Texten Bezug nimmt.

Es versteht sich, dass sich zwischen den Polen 1) und 3) eine hier nicht näher zu differenzierende Skala erstreckt. Entscheidend ist, dass sich jede literarische oder nichtliterarische Stellungnahme zu Laura zwischen den Polen 'Laura = Fiktion' *vs.* 'Laura ≠ Fiktion' verorten läßt. Die vorliegende Arbeit geht im Sinne BILLANOVICHs davon aus, dass es sich bei der *donna* Petrarcas um eine Fiktion handelt.

Bezogen auf den Text der BRÜCKNER muß der Befund lauten: Trifft die Annahme BOCACCIOs zu, dann hätte Laura Recht mit ihrer Vermutung, dann wäre sie wirklich eine fiktive Gestalt, die all jenen Kunstprodukten zuzuordnen wäre, die als *donna*, *dame* oder *Dame* zum Gegenstand des literarischen Frauendienstes wurden. In Bezug auf BRÜCKNERs *Rede* ist die Annahme folgenschwer, da der hier von Laura formulierte Vorwurf, von Petrarca nur erfunden worden zu sein, auf der Ebene der Diegese der Sprecherinstanz den Boden entzieht. BRÜCKNERs Text wäre dieser Lesart zufolge in dem soeben präsentierten Schema der Gruppe 1) zuzuordnen. Andererseits aber, und diese Deutung ist der ersteren vorzuziehen, hat Laura insofern als eine 'Erfindung' Petrarcas zu gelten, als sich zwischen der 'realen' *donna* und der *donna* des *Canzoniere* eine erhebliche Diskrepanz auftut: Die 'reale' Laura erweist sich in diesem Fall als das begehrende Weib, welches der *poeta* in seinen Gedichten zu einer unerreichbaren Geliebten stilisiert, und so die Divergenz von Realität (*amour*) und Fiktion (*amore*) erzeugt. In diesem Fall wäre die in der *Rede der pestkranken Laura* vertretene These zwischen den Gruppen 2) und 3) zu situieren, da es sich dann bei Laura (auf der Ebene der Diegese) um eine historische Gestalt handeln würde, die in der Dichtung Petrarcas einem Stilisierungsprozeß unterworfen wird. Die Wahrheit über Petrarcas *donna* wird für immer verborgen bleiben. Die Folgen der Mutmaßungen über Laura sind sowohl aus kultur- als auch vor allem aus literaturwissenschaftlicher Sicht so beträchtlich, dass man von einem 'Mythos Laura' sprechen kann, an dessen Gestaltung, wie in Kapitel 2.3 ausführlicher zu zeigen ist, die Dichter und Biographen noch heute arbeiten, und zu dessen Aufrechterhaltung die Literaturwissenschaft maßgeblich beiträgt.<sup>45</sup>

#### *Der 'factor sui ipsius'*

Ist es legitim, dem 'Mythos Laura' einen 'Mythos Petrarca' zur Seite zu stellen? Auf den ersten Blick sind die Unterschiede beträchtlich: Auf der einen Seite die schöne Unbekannte, deren historische Existenz mehr als fragwürdig ist, auf der anderen Seite der Dichter, dessen Biographie bis in die Details hineindokumentiert ist. Dennoch: Auch im Fall Petrarcas ist davon auszugehen, dass in seinem Lebensentwurf der Fiktion eine bedeutende Funktion zukommt. Petrarca erfand nicht nur Laura, er erfand auch sich selbst: Es ist ein Gemein-

---

<sup>45</sup> Noch die Literaturgeschichten des späten 20. Jahrhunderts gehen an dieser Stelle von unterschiedlichen Prämissen aus: Während STILLERS betont, dass es „unerheblich [sei], wie viel von der Liebe zu Laura, von der Petrarca auch in anderen Werken [...] spricht, Wahrheit oder Fiktion ist“ (in: KAPP 1992: 67), deutet HARDT Laura als eine reale Person ungeklärter Herkunft, die Petrarca in seinem Werk jedoch einem Idealisierungs- und Transfigurierungsprozeß unterzog: „[In Avignon] verliebt er [i.e. Petrarca] sich am 6. April 1327, einem Karfreitag, wahrscheinlich in der Kirche Sainte Claire, in eine junge Frau namens Laura, die vielleicht mit einer Laura oder Laureta de Noves, geehelichte De Sade, identisch war“ (1996: 132).

platz der Forschung, dass der *poeta* sein Leben einem Stilisierungsprozeß unterwarf, dass er der Nachwelt einen Selbstentwurf hinterließ, der als ein „poetisches, intellektuelles und politisches Projekt“ (STIERLE 2003: 348) zu betrachten ist. Jene Stilisierungen, von denen besonders die frühen Viten zeugen,<sup>46</sup> stellen folglich bereits eine zweite Phase der Petrarca-Verherrlichung dar. Ihre Grundlage ist der Selbstentwurf Petrarcas, der sowohl in den autobiographischen Texten als auch im *Canzoniere* Niederschlag findet. Der 'Mythos Petrarca' beruht auf der zweifachen Modellierung der historischen Gestalt 'Francesco Petrarca'.

Das 'Projekt Petrarca', zu welchem Petrarca selbst den Grundstein legte, und an welchem die Nachwelt ungehemmt weiterarbeitete, beruht auf der Prämisse, dass Leben und Werk hier zu einer untrennbaren Einheit werden.<sup>47</sup> Wie in Kapitel 2.2 ausführlicher gezeigt wird, sind es in erster Linie die Textstrategien Petrarcas, die dazu führen, dass *homo* und *œuvre* hier zu einer Einheit werden. Petrarcas Werk wurde von den Rezipienten als eine Summe von autobiographischen Entwürfen wahrgenommen, da sieden Franciscus des *Secretum*, den Silvius, Silvanus oder Stupeus des *Bucolicum Carmen* und den Sprecher des *Canzoniere* als eine einzige Stimme deuteten: als diejenige des empirischen Autors.<sup>48</sup> Als problematisch erweist sich diese Lesart insbesondere für den *Canzoniere*, läuft sie doch der Konvention zuwider, derzufolge die traditionell als 'lyrisches Ich' bezeichnete Sprecherinstanz eines Gedichtes nicht mit dem empirischen Autorgleichzusetzen ist.<sup>49</sup> Die Schuld an diesem offenkundigen Verstoß gegen die Konvention kann nicht alleine dem Leser angelastet werden: Petrarca selbst legte es anhand eines Bündels von Textstrategien seinem Leser nahe, die Äußerungen des Sprechers des *Canzoniere* als des Autors zu deuten. Autor und Leser schlossen also über die Zeitgrenzen hinaus einen Pakt, der dazu führte, dass der *Canzoniere* als ein *autobiographischer* Text rezipiert werden konnte. Folgen hat dies auch für die *donna*: Wer den *Canzoniere* als einen autobiographischen Text liest, der muß die darin behandelte Liebe als eine authentische Liebe deuten, in der Minnedame Laura also die reale Geliebte des Autors sehen. Unabhängig davon, ob man Laura als *essere immaginario* oder als *donna reale* betrachtet: Der 'Mythos Laura' präsentiert sich als eine Teilmenge des 'Mythos Petrarca'.

BLUMENBERG hat in Bezug auf Mythen allgemein festgehalten, dass es sich bei ihnen um „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit [handle]“ (1996: 40). Überträgt man diese Aussage auf den Fall Petrarca, so ist festzustellen: Auch hier entspricht dem 'narrativen Kern' eine 'marginale Variationsfähigkeit', d.h. die in den Werken Petrarcas festgeschriebenen Selbstaussagen werden von der Nachwelt neu vertextet, variiert, ergänzt und zuweilen neu gedeutet. Vereinfacht ausgedrückt: Die Nachwelt übernimmt das von Petrarca geschaffene Selbstbild, reproduziert einzelne Facetten dieses Bildes (*Reproduktion*) oder retouchiert sie (*Variation*), um im Einzelfall ein neues Bild Petrarcas zu erschaffen (*Revision*). Offenkundiger ist die 'Arbeit am Mythos Laura'. Laura entsteht aus dem Werke Petrarcas heraus. In-

<sup>46</sup> Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere HANDSCHIN 1964.

<sup>47</sup> „Il Petrarca, tutto il Petrarca, è un nodo, difficile a sciogliere, sì, ma unico; tutti i suoi scritti formano un blocco“ (BOSCO 1961: 8).

<sup>48</sup> Während es sich bei dem Namen Franciscus um die lateinische Entsprechung von 'Francesco' handelt, belegt ein Brief BOCCACCIO, dass Petrarca sich nicht alleine in seinen fiktionalen Schriften als 'Silvanus' bezeichnete, sondern diesen Namen auch im Umgang mit den Freunden gebrauchte. In einem Brief an Francesco da Brossano bezeichnet BOCCACCIO den Freund expressis verbis als *Silvanus noster* (1928: 223). In *Fam.* X, 4 sagt Petrarca, dass sich hinter der Figur des Monicus sein Bruder, hinter jener des Silvius aber er selbst verberge („[...] intentionis autem mee sensus hic est. Pastores colloquentes nos sumus; ego Silvius, tu Monicus“ [2003: 289]).

<sup>49</sup> Aus noch zu erläuternden Gründen wird hier auf den Begriff des 'lyrischen Ich' verzichtet.

dem Petrarca alles unternahm, um den Leser von der Authentizität seiner Liebe zu überzeugen, beugte er Zweifeln an ihrer Realität vor. Die nachfolgenden Generationen haben dazu beigetragen, dass die von Petrarca insinuierte Realität der *donna* zur Gewissheit werden konnte. Vom 16. Jahrhundert an sahen die Leser in Laura mehrheitlich eine reale Geliebte. Dass dies von Petrarca so gewollt war, ist unstrittig. Wenn er im Vergilcodex nicht auf den Tod der Laura hinweist, sondern an gleicher Stelle auch das Todesdatum seines 1361 verstorbenen Sohnes Giovanni vermerkt, untermauert er seine Bestrebungen. Vom 16. Jahrhundert an wird Laura in den biographischen Schriften und in Werken der Dichtkunst eine Identität verliehen, die weit über die Angaben Petrarcas hinausreicht: Sie erhält eine Heimat, eine Vita und nicht zuletzt auch ein Gesicht. Dieser Aneignungsprozess bleibt nicht ohne Folgen für das Petrarcabild: Indem die Rezipienten den Laura-Mythos in den Petrarca-Mythos (re-)integrieren, wird aus dem *poeta laureatus* und Humanisten der Laura-dichter. Zwischen Laura-Mythos und neuem Petrarcabild besteht eine Wechselbeziehung: Die Konzentration der Rezipienten auf den *Canzoniere* und das zunehmende Desinteresse an den lateinischen Schriften Petrarcas führen dazu, dass der Mythos Laura(re-)aktiviert wird. Die zunehmende Konzentration auf den Laura-Mythos hält wiederum das Interesse am *Canzoniere* wach.

Grundlegende Probleme bleiben zu klären. Erstens ist die Frage zu beantworten, weshalb das Leben Petrarcas bei den Biographen und Dichtern auf ein exorbitant großes Interesse stieß, welches in eine unendlich anmutende Flut von Gedichten, Dramen und Erzähltexten mündete (2.1). Zweitens ist zu beleuchten, auf welcher Grundlage der Pakt beruht, der die problematische Gleichsetzung von *homme* und *œuvre* zur Folge hatte (2.2). Inwieweit die Nachwelt dazu beitrug, dass noch das 20. Jahrhundert Laura als eine *donna reale* deuteten, wird in Kapitel 2.3 exemplarisch zu zeigen sein. Erst im Anschluss an diese Vorüberlegungen wird im 3. Kapitel von jenen Werken Petrarcas die Rede sein, deren Strukturen für die produktive Rezeption der Person Petrarcas von ausschlaggebender Bedeutung waren.

## 2.1 Mythos Petrarca: Das Eigene und das Fremde

Warum immer nur Petrarca?<sup>50</sup>

Während es im Falle TASSOs die ‚Leerstelle Autor‘ war, die die literarische Auseinandersetzung motivierte,<sup>51</sup> ist der Fall Petrarca anders gelagert. BOSCO weist darauf hin, dass es vorrangig die Gestalt der Laura ist, die das Interesse des Lesers erweckt:

Laura non solamente non è più un simbolo, ma acquista il suo stato civile, anzi parecchi stati civili; ogni situazione poetica è tratta, aiutando pazienti ricerche, sottili induzioni, sbrigliate fantasticherie, in termini di circostanziata cronaca e casistica amorosa. Nasce la curiosità, un po' legittima, un po' pettegola, di conoscere le vicende «vere» del celeberrimo amore; curiosità propagatasi nei secoli e destinata a durare finché le Rime avranno lettori (1961: 17).

Petrarcas Leben ist im Vergleich zu jenem Tassos gut dokumentiert. Leerstellen entstehen nur um Detail, d.h. die Biographie als solche gibt augenscheinlich keine Rätsel auf. Vor allem die Briefe Petrarcas erlauben es,<sup>52</sup> selbst die weniger bedeutenden Episoden seiner

<sup>50</sup> So der Titel eines Sonettes von Karl FÖRSTER (1843: 81).

<sup>51</sup> Vgl. SCHMITZ-EMANS 1997: 566.

<sup>52</sup> Namentlich die *Seniles* enthalten zahlreiche Informationen über die Vita des Autors, vgl. DOTTI (in: Petrarca 2002b: XV).

Vita z.T. bis auf den Tag genau zu rekonstruieren. Die 'Arbeit am Mythos' beginnt bei Petrarca selbst, d.h. der Produzent der Texte lenkt deren Rezeption. STIERLE hat in seiner Petrarca-Monographie dem *fictor sui ipsius* einen umfangreichen Abschnitt gewidmet (2003: 345ff) und auch DE VENDITTIS hat sich 1999 mit Petrarca's Arbeit am eigenen Mythos beschäftigt. Schon 1936 konstatierte ROUGEMONT, dass

[d]ie ‚Legende‘, die sich um jede geschichtlich bedeutsame Persönlichkeit bildet und in Wort und Bild ihren Niederschlag findet, [...] Petrarca besonders reich bedacht [hat] [...] [N]icht ohne Grund: war er selbst doch ihr Schöpfer und Anreger, gehörte doch die Idealisierung der eigenen Persönlichkeit, wie zum Wesen seiner durch und durch künstlerischen – bildenden und bildsamen – Natur, so in den umfassenden Rahmen seines humanistischen Programms [...] (1936: 11).

Die beinahe einzige Quelle, die uns über Petrarca Auskunft gibt, ist Petrarca selbst. Zwar informiert auch die Vita BOCCACCIO über den Dichter aus Arezzo, doch entstand diese zu einem Zeitpunkt, da die beiden Dichterkollegen noch in keinem engeren Kontakt miteinander standen. Die Totenklagen des Trecento wiederum, von denen in Kapitel 4.2 die Rede sein wird, erlauben keine Rückschlüsse auf das Leben des Verstorbenen. REGN hat darauf hingewiesen, dass die Beschäftigung mit der Vita Petrarca's an die vom Dichter selbst geschaffenen Grenzen stößt. Zu einem auch nur annähernd „wahren“ Petrarca vorzustoßen, erweist sich als unmöglich:

Was wir von Petrarca wissen, wissen wir zum größten Teil aus seinen eigenen Schriften. Diese wiederum stehen unverkennbar im Dienst der Selbststilisierung, so daß in unserem Petrarca-Bild bis heute Wirklichkeit und Inszenierung untrennbar miteinander verwoben sind (2004a: 34).<sup>53</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass jener Petrarca, der uns aus seinen Schriften entgegensieht, seinem Leser – wie PIUR es ketzerisch formuliert – nur eine Maske zeigt, „hinter der sich ein viel kleinerer Mensch geschickt verborgen [hält]“ (1925: 134).<sup>54</sup> Trotz der beträchtlichen Quantität an Informationen ist der Lesergehalten, diese nicht um jeden Preis für bare Münze zu nehmen. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts wird die potentielle Diskrepanz zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion thematisiert. Emil RUTHs herrsche und durchaus polemisch gemeinte Kritik an Petrarca beruht auf der Vorliebe des deutschen Forschers für die Dichtung DANTEs, den er folglich in seiner *Geschichte der italienischen Poesie* sehr viel ausführlicher behandelt als die beiden anderen *corone*. RUTH betont, dass Petrarca „in seinem Leben viel Schein machte und auf Schein hielt“ (1844, I: 529). Er spricht nicht nur in Bezug auf Petrarca's negative Bewertung des *Canzoniere* als *nugellae* von einer „gebeuchelten Geringschätzung“ (1844, I: 565),<sup>55</sup> er formuliert auch Zweifel an der Authentizität der in diesem Zyklus zum Ausdruck gebrachten

---

<sup>53</sup> Vgl. N. MANN: „We must now focus more closely on the characteristically Petrarchan theme which has lain behind much of what has gone before: that of making oneself into what one wishes to become, of creating an image of oneself consonant with one's aspirations“ (1984: 87), ebenso DUPERRAY: „[...] la source quasi unique dont nous disposons réside dans des textes qu'il écrit et agença“ (1997: 23).

<sup>54</sup> „[Petrarca] più d'ogni altro attese a foggjarsi da torno la propria grande ombra, la propria luminosa leggenda“ (CARRARA 1959a: 4).

<sup>55</sup> Hervorhebung R.S.

Gefühle.<sup>56</sup> Jakob BURCKHARDT schließt sich wenig später in *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) diesem Urteil an und trägt damit zweifellos zu dessen Verbreitung bei.<sup>57</sup>

Die große Anzahl an Dokumenten, die Petrarca hinterließ, ist nicht nur als solche verblüffend, sie wirft auch eine Frage auf, die die Rezeption Petrarcas unmittelbar betrifft. Wenn August Wilhelm SCHLEGEL<sup>1796</sup> bemerkt, dass nur „[w]enige merkwürdige Männer [...] in ihren Schriften einen so reichhaltigen Stoff für den Biographen hinterlassen [haben] als Petrarca“ (1971: 201), so scheint diese Feststellung zunächst im Widerspruch zu der These zu stehen, dass es die *Leerstellen* sind, die die produktive Rezeption eines Mythos maßgeblich bestimmen. Im Falle Tassos etwa stellt sich dem Rezipienten die Frage nach der Ursache der *sciagure* dieses Dichters. Nicht alleine GOETHE ging es darum, den Gründen für das unglückliche Leben TASSOs nachzuspüren.<sup>58</sup> Die Notwendigkeit zur Ausschmückung der Lebensbeschreibungen ergab sich in diesem Fall aus „der immanenten Offenheit des Materials, das auch dann umdeutbar blieb, wenn keine innovativen Erkenntnisse vorlagen [...]“ (MEIER<sup>1995</sup>: 11f.), oder, wie HINTERHÄUSER feststellt: „Der Mangel an Nachrichten lädt unsere Phantasie dazu ein, Lücken auszufüllen und uns das Bild einer Persönlichkeit zurechtzulegen, das leicht verführerischer ist als der oder die Betreffende in Leben und Literatur zu sein vermochten“ (1995: 160). Bereits die stoffgeschichtlich ausgerichteten Arbeiten betonen einhellig, dass das Leben einer berühmten Persönlichkeit namentlich dann für Biographen oder Dichter interessant sei, wenn es zu Spekulationen Anlass biete, es die Phantasie anrege. Es ist der Mangel an Informationen, es ist das Mysteriöse einzelner Lebensepisoden, es sind die widersprüchlichen Erkenntnisse über eine historische Person, die diese zu einem bevorzugten Gegenstand der dichterischen Bearbeitung machen.<sup>59</sup> Informationsdefizite dieser Art jedoch stellen im Falle Petrarcas eine Ausnahme dar: Zwar schweigt der Autor sich über einzelne Episoden seiner Vita aus (Warum verließ Malpaghino das Haus Petrarcas? Was beeinträchtigte das Verhältnis des Dichters zu seinem Sohn? Was machte Petrarca in Prag?), doch spielen diese in den Rezeptionzeugnissen eine untergeordnete Rolle. Es war, wie die Texte belegen, in erster Linie Petrarcas Lauraliebe, die die Phantasie der Rezipienten anregte.

Es ist darüberhinaus zu berücksichtigen, dass Petrarca als ein Autor des 14. Jahrhunderts über eine lange Zeit hinweg in Zusammenhang mit den französischen Troubadours gebracht wurde,<sup>60</sup> deren Biographien nicht selten in Beziehung zu ihren Werken gesetzt wurden. So konstatiert JEANROY, dass in vielen Troubadour-Viten „certains épisodes de la vie du poète sont narrés avec un grand luxe de détails: ce sont ceux qui se rapportent (ou sont censés se rapporter) à ses œuvres les plus intéressantes“ (1934: 103). Die Verflechtung von

---

<sup>56</sup> „Wenn ein solcher Roman schon an sich durch die höchste Einförmigkeit und den Mangel an Handlung ohne Interesse ist, so kann er auch als historisches Dokument nur diejenigen befriedigen, welche an die Aufrichtigkeit Petrarca’s unerschütterlich glauben; und derer sind allerdings Viele“ (1844, I: 568).

<sup>57</sup> „Wer ihm [i.e. Petrarca] mit der Absicht eines Verhörrichters naht und die Widersprüche zwischen dem Menschen und dem Dichter, die erwiesenen Nebenliebschaften und andere schwache Seiten recht emsig aufspürt, der kann in der Tat bei einiger Anstrengung die Lust an seinen Sonetten gänzlich verlieren. Man hat dann statt eines poetischen Genusses die Kenntnis des Mannes in seiner „Totalität““ (1976: 291).

<sup>58</sup> Zur Tasso-Rezeption vgl. AURNHAMMER 1995, DIETRICH 1912, BOSCO 1927, GILLE 2003, SCHMITZ-EMANS 1997.

<sup>59</sup> „Die Entfaltungsfähigkeit all der Stoffe, die eine wirklich breite Entwicklung nahmen, beruht auf dem Rätsel, das die Fabel stellt“ (FRENZEL 1983b: X).

<sup>60</sup> NOSTREDAME etwa rezipiert Petrarca in diesem Sinne und selbst LEVATI geht in seinem Roman von 1820 von einem engen Konnex zwischen Petrarca und den Troubadours aus.

Vita und Werk stellte mithin schon für die Leser der Troubadourtexte ein bekanntes Verfahren dar. Dass die Verflechtung auch im Falle der Troubadours die *vicenda amorosa* betraf, liegt auf der Hand:

[...] les historiettes concernant la vie amoureuse des troubadours sont sorties de l'imagination des biographes, interprétant très librement les textes et rattachant à leurs héros des thèmes connus, pour des raisons qui souvent nous échappent [...] (JEANROY 1934: 132).

Die Bedeutung der Troubadour-Viten ergab sich für den Leser nicht zuletzt aus der Tatsache, dass sie einerseits vermeintliche Anhaltspunkte für die Identifikation der traditionell nur durch ein *senhal* bezeichneten Dame boten, und dass sie andererseits zudem einen Versuch darstellten, „eine nicht mehr selbstverständlich rezipierbare Kunstform zu erhellen“ (MEHLTRETTER 2009: 177). Dieser zweite Aspekt spielte im Falle Petrarcas eine bestenfalls untergeordnete Rolle, das Interesse an seiner Vita ergab sich vielmehr aus der Tatsache, dass jene Leser, die bestrebt waren, mehr über Laura zu erfahren, ebenso wie die Leser der Troubadourlyrik auf biographisches bzw. autobiographisches Material zurückgriffen. Während die Verflechtung von Dichtung und Vita jedoch im Falle der Troubadourlyrik durch die Nachwelt vorgenommen wurde, entspricht sie im Falle Petrarcas den Intentionen dieses Autors, dessen Lebensentwurf diese Verknüpfung bereits vorsieht.

STIERLE weist darauf hin, dass im Falle Petrarcas „Lebensentwurf, poetisches, intellektuelles und politisches Projekt nicht voneinander losgelöst, sondern in einem Zusammenhang betrachtet werden [müssen]“ (2003: 348). Der *Canzoniere* stellt laut SANTAGATA einen wesentlichen Bestandteil dieses *progetto autobiografico* dar (1993a: 10). Mit dem *Canzoniere* ist der Name der besungenen *donna* untrennbar verbunden, d.h. je größer das Interesse der Leser an diesem Zyklus ist, desto größer ist auch das Interesse an Laura. Während Petrarcas Briefe ein umfangreiches Dokumentationsmaterial über den *poeta* bieten, können Informationen über Laura alleine den Werken Petrarcas entnommen werden: Von der Notiz im Vergilcodex und den auffällig spärlichen Hinweisen in den Briefen abgesehen,<sup>61</sup> bieten alleine der *Canzoniere* sowie (mit Einschränkungen) die *Trionfi* Aufschluss über Laura. (Das *Secretum* und das *Bucolicum Carmen* behandeln zwar gleichfalls – wenn auch mit völlig anderer Intention – die Liebesthematik, doch spielen diese Texte im hier zu beleuchtenden Kontext der produktiven Rezeption eine untergeordnete Rolle.) Es ist nicht zuletzt der hohe Bekanntheitsgrad Petrarcas, der als eine Voraussetzung der intensiven Rezeption seiner Werke bzw. seiner Person zu betrachten ist. So konstatiert SIMONIS im Hinblick auf die Rezeption antiker Mythen:

Je bekannter und verbreiteter ein mythologischer Topos oder eine mythologische Figur, desto größer scheinen ihr Anregungspotential und die Faszination, die sie freizusetzen imstande sind, desto größer der Anreiz, kulturelle Energien in sie zu investieren (2004: 12f.).<sup>62</sup>

Auch außerhalb Italiens war Petrarca ein anerkannter Autor, der zunächst als Moralphilosoph und Humanist, späterhin als Verfasser des *Canzoniere* rezipiert wurde. Obwohl jene Phasen, in denen die Beliebtheit dieses Autors zurückging, vorübergehende Einbrüche darstellten, war sein Bekanntheitsgrad ungebrochen. Petrarca gehört zu den

<sup>61</sup> Hierzu gehört vor allem die markante Stelle in *Fam.* II, 9.

<sup>62</sup> „Die Frage, warum ein Autor sich für diesen und nicht für einen anderen Stoff entscheidet, kann nur annäherungsweise beantwortet werden. Die Vertrautheit mit der Überlieferung, auch beim Publikum, ist ein Aspekt, die Eignung für die Behandlung eines bestimmten Themas ein anderer“ (MAUSER 1995: 140f.).

größten Dichtern der Weltliteratur. Die Tatsache, dass die 'Leerstelle Laura' seinem Leben jene Rätselhaftigkeit verleiht, die den Leser magisch anzuziehen vermag, förderte seine Rezeption grundlegend. Vor allem im 16. Jahrhundert entsteht zwischen diesen beiden Kraftfeldern eine Wechselwirkung: Der Ruhm Petrarcas lenkt die Aufmerksamkeit der Leser auf Laura, das vermehrte Interesse an Laura vergrößert den Ruhm Petrarcas. Die zunehmende Konzentration der Leser auf das volkssprachliche Werk des Italieners bestätigt diesen Befund.

## 2.2 Fiktionale Liebe und autobiographisches Schreiben

Jamais l'œuvre et l'écrivain ne sont plus indissolublement unis que dans les vers de Pétrarque, en sorte qu'il est impossible d'admirer la poésie sans raconter le poète: cela est naturel, car le sujet de Pétrarque c'est lui-même; ce qu'il chante c'est ce qu'il sent (LAMARTINE 1858: 5).

Ohne den *Canzoniere* ist die Mehrzahl der Viten, Petrarca-Gedichte, Petrarca-Romane und Petrarca-Dramen nicht denkbar. Der *Canzoniere* ist

1. die Grundlage für den hohen Bekanntheitsgrad Petrarcas in Europa, er ist
2. die Voraussetzung für den sich seit dem 16. Jahrhundert herausbildenden Laura-Mythos, unter stellt
3. für die Mehrheit der hier zu betrachtenden Texte einen zentralen Prätextdar.

Als Prätext erfüllt der Zyklus mehrere Funktionen. Er dient als Quelle im Hinblick auf die *donna* Petrarcas, da er sowohl über das Aussehen Lauras informiert als auch zudem Gedichte episodischen Charakters enthält, die der Vita der *donna* ein narratives Relief verleihen. Gleichzeitig spiegelt er die Seelenzustände des Liebenden wider, so dass er als das "Tagebuch Petrarcas gelesen w.<sup>63</sup> Da Petrarca in den Briefen nur extrem selten über seine Liebe zu Laura spricht, stellt der Zyklus eine unverzichtbare Ergänzung für jeden Leser dar, der Petrarca als Lauradichter betrachtet. Ebenso wie die *Epistola ad Posterios* als die *Lebensgeschichte* Petrarcas gelesen wurde, wurde der *Canzoniere* als seine *Liebesgeschichte* rezipiert. SANTAGATA geht davon aus, dass der *Canzoniere* auch deshalb eine bedeutende Funktion in Petrarcas *progetto autobiografico* einnehmen konnte, weil er als *racconto* gelesen wurde. Es wird an späterer Stelle zu beleuchten sein, welche Folgen dieser Sachverhalt für die dichterische Auseinandersetzung mit dem Petrarca-Mythos zeitigt. Hier ist zunächst zu fragen, *warum* der *Canzoniere* als ein autobiographisches Dokument gelesen wurde Für die Rezeption Petrarcas im *rinascimentalen* Kommentar hat REGN auf diesen Sachverhalt bereits hingewiesen.<sup>64</sup>

Wenn Petrarca sowohl in *Fam.* II, 9 als auch im *Secretum* und in der Notiz zum Vergilcodex die Thematik der Lauraliebe aufgreift, um in allen drei Texten die Authentizität sowohl der *donna* als auch seiner Gefühle für sie zu betonen, dann fordert er damit seine Leser auf, einen Pakt im Sinne LEJEUNES zu schließen: Da der Colonna-Brief, die Vergilnotiz sowie das *Secretum* als Selbstzeugnisse begriffen wurden, konnten sie als Garanten für die Authentizität jener Liebe betrachtet werden, die Petrarca im *Canzoniere* gestaltet. Die

<sup>63</sup> Vgl. z.B. DE SANCTIS 1954: 68f. Vgl. zu dieser Lesart allgemein LECERCLE 1987: 173.

<sup>64</sup> „Der poetische *Canzoniere* wird nämlich genauso gelesen wie die Petrarkischen Briefe, die im Einklang mit dem *rinascimentalen* Diskursverständnis als glaubhafte Zeugnisse vergangener Wirklichkeit eingestuft waren“ (2004b: 244f.).

autobiographischen Texte trugen folglich dazu bei, dass der *Canzoniere* als eine Selbstaussage des Dichters verstanden wurde. Schon Georg LAUER ergänzte die 1471 erschienene Ausgabe der volkssprachlichen Werke Petrarcas nicht nur um eine Vita des Dichters sondern zudem um die Notiz über Laura aus dem Vergilcodex, den entscheidenden Abschnitt aus *Fam.* II, 9 sowie das Vacluse-Epigramm Petrarcas: Die Beigaben „[suggerieren] den Lesern das in den Gedichten des *Canzoniere* Beschriebene als real“ (MEHLTRETTER 2009: 31), d.h. die Grundlagen für den Pakt, von dem hier zu reden ist, werden zunächst von Petrarca gelegt, in der Folgezeit aber von den Herausgebern im paratextuellen Bereich untermauert. Wenn LEJEUNE, dessen Modell ja auf einem Rezeptionsästhetischen Ansatz beruht, davon ausgeht, dass ein Text dann als ein autobiographischer Text rezipiert wird, wenn der Leser aufgrund konkreter Signale von der Identität des Autors mit dem Erzähler ausgehen muß, dann handelt es sich bei diesen Signalen – zumal im Falle der Petrarca-Ausgaben seit dem 16. Jahrhundert – auch um paratextuelle Signale. Der paratextuelle Rahmen der *Canzoniere*-Editionen dürfte dazu beigetragen haben, dass die Genannten zu dieser Überzeugung gelangten. Ob LEJEUNES Modell auf den *Canzoniere* übertragen werden kann, bleibt zu prüfen.

ENENKEL hat in Bezug auf die Autobiographik des Frühhumanismus betont, dass es heikel sei, LEJEUNES Modell auf die Texte dieser Zeit anzuwenden. LEJEUNES Ziel sei es, eine Grenzziehung zwischen der Autobiographie einerseits und dem Roman andererseits zu ermöglichen – eine Notwendigkeit, die sich zwar im Hinblick auf die Prosatexte des 18. bis 20. Jahrhunderts, nicht aber für die frühhumanistischen Texte ergebe. Mit Recht weist ENENKEL darauf hin, dass von einer „scharfe[n] und explizite[n] Abgrenzung zwischen Belletristik und Sachliteratur“ (2008: 17) in Bezug auf die frühneuzeitlichen Texte keine Rede sein könne, da ihre Autoren, an die Gepflogenheiten der Antike anknüpfend, Literatur und Wissenschaft als eine Einheit betrachteten:

Der Dichtung wurde, für den modernen Leser vielleicht paradoxerweise, ein höherer Wahrheitsgehalt zugeschrieben als den meisten ‚referentiellen‘ Textsorten. Wenn man sich diese Situation vergegenwärtigt, wird weiter klar, dass die Humanisten kaum Interesse daran gehabt haben können, den etwaigen Status der ‚Non-Fiction‘ zu bestätigen (2008: 17).

Die Tatsache, dass Petrarca *progetto autobiografico* sowohl auf seinen fiktionalen Texten als auch auf jenen Texten beruht, die nach heutigem Verständnis als ‚autobiographisch‘ zu qualifizieren sind, belegt, dass es Petrarca um eine Grenzziehung zwischen Literatur und Wissenschaft nicht zu tun war. Indem er seine Autobiographie als Brief, d.h. als fiktionalen Text präsentiert, bestätigt er ENENKEL zufolge die Höherwertigkeit der Fiktion (2008: 17), was durch die intertextuelle Ausrichtung der Lebensbeschreibung in *Fam.* I, 1 (Reminiszenzen an die *Odyssee* bzw. die *Aeneis*) untermauert werde.<sup>65</sup> Petrarca definiere „sein Leben als *Erinnerung an die antike Literatur*“ (ENENKEL 2008: 29). Angesichts dieses Befundes kommt ENENKEL zu dem Schluss, dass „[d]er autobiographische Pakt als Ausgangspunkt [...] in der humanistischen Autobiographik zu nichts [zerrinne]“ (2008: 18). Er spricht folglich LEJEUNES Modell die Gültigkeit im Hinblick auf die Texte der frühen Neuzeit ab.<sup>66</sup> Dabei übersieht er, dass das Modell eines autobiographischen Paktes sich nur dann als inadäquat erweist, wenn man den Prämissen LEJEUNES (Abgrenzung der Autobiographie von der

<sup>65</sup> Vgl. zur diesbezüglichen Analyse dieses Briefes ENENKEL 2008: 25ff.

<sup>66</sup> Es geht ENENKEL darum, die Existenz der Gattung Autobiographie in Frage zu stellen. Dieses Problem berührt den Gegenstand der vorliegenden Arbeit nicht; es wird hier von der Tatsache eines autobiographischen Schreibens ausgegangen, welches nicht gattungskonstituierend sein muß.

*Biographie* bzw. vom *Roman*)<sup>67</sup> *à la lettre* folgt. Dass eine Autobiographie nicht *à tout prix* in Prosa verfasst sein muß, hat LEJEUNE in einem späteren Beitrag eingeräumt, dabei allerdings zwischen einem „je nettement autobiographique“ und dem „je lyrique traditionnel“ unterschieden (1983: 425). Bei Petrarca zerfließen selbst diese Grenzen. Sowohl der *Canzoniere* als auch die Briefe sind einerseits als *literarische* Texte zu lesen, andererseits aber auch als *autobiographische*. Die Identität von Autor, Erzähler und Textobjekt, die die Grundlage von LEJEUNES Modell darstellt, wird im *Canzoniere* nachdrücklich suggeriert. Zwar geht LEJEUNE davon aus, dass sich die Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur vorrangig in der Identität der Eigennamen manifestiere (1996: 22), doch weist er explizit auf eine Lücke in diesem System hin, wenn er die Möglichkeit in Betracht zieht, dass diese „identité de nom entre auteur, narrateur et personnage“ (1996: 27) auch *implizit* hergestellt werden könne. Die Identitätskonstruktion findet gemeinhin in der *section initiale* des Textes statt,

où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le «je» renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte (1996: 27).

Es kann demzufolge auch dann von einem autobiographischen Pakt gesprochen werden, wenn die Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur *implizit* konstatiert wird. Bei Petrarca *Canzoniere* handelt es sich um einen solchen Fall. Auf die besondere Bedeutung des Proömialsonettes, die *section initiale*, wird zurückzukommen sein. Zu berücksichtigen ist zudem, dass LEJEUNE in *Le pacte autobiographique* explizit die Instanz des Lesers in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt (1996: 14), er den produktionsästhetischen Faktoren also eine untergeordnete Funktion zuschreibt. Entscheidend ist die Wahrnehmung der Leser, die im Falle Petrarca's unbestreitbar mehrheitlich den Ich-Sprecher mit dem Autor gleichsetzen.

Geht man davon aus, dass Petrarca sein Werk als ein *progetto autobiografico* konzipierte, welches, wie auch ENENKEL feststellt, darauf beruht, dass Petrarca zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Texten nicht unterschied, so sind jene Texte, die diesem *progetto* zuzuordnen sind, aus produktionsästhetischer Sicht als eine Gesamtheit zu betrachten. Auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive aber zeigt sich, dass es wenig sinnvoll ist, in Bezug auf die Texte Petrarca's von einer Grenzziehung 'fiktional' und 'nonfiktional' auszugehen. Vermittels impliziter Identitätskonstruktionen legt Petrarca dem Leser nahe, den *Canzoniere* als Bestandteil des *progetto autobiografico* wahrzunehmen. Der autobiographische Charakter dieses Zyklus manifestiert sich, soviel ist zunächst festzustellen

1. in den Gedichten, in denen Petrarca Episoden des eigenen Lebens behandelt.<sup>68</sup> Zu denken ist an *RvF* 176 und 177. Diese Texte stehen in einer eindeutigen Beziehung zu seiner Vita.
2. Auch die „Nichtliebestexte“ (HEMPFER 1987: 266), in denen das Ich *nicht* als Liebender spricht, sondern beispielsweise Position bezieht gegen die päpstliche Kurie,<sup>69</sup> in denen

<sup>67</sup> „[...] j'ai fatalement rencontré sur mon chemin les discussions classiques auxquelles le genre autobiographique donne toujours lieu: rapports de la biographie et de l'autobiographie, rapports du roman et de l'autobiographie“ (LEJEUNE 1996: 13).

<sup>68</sup> Vgl. NOE 2006: 9. Vgl. SANTAGATA 1993a: 183: „Possiamo [...] dire che ad una prima ed estesa zona del libro indifferente alla verosimiglianza biografica di quanto viene raccontato subentra una seconda parte sostanzialmente fedele alla biografia del personaggio-autore.“

<sup>69</sup> Vgl. *RvF* 136-138.

es sich für zugesandte Gedichte bedankt,<sup>70</sup> oder zu politischen Ereignissen Stellung bezieht,<sup>71</sup> legen es dem Leser nahe, den Sprecher mit dem Autor zu identifizieren:<sup>72</sup> Diese Texte referieren auf reale Sachverhalte bzw. sind an reale Personen gerichtet, so dass dem Leser die Gleichsetzung von Sprecher und Autor als eine logische Konsequenz erscheint.

3. Es kommt hinzu - hierauf hat Carolin FISCHER hingewiesen -, dass Petrarca sein Angebot zu einem autobiographischen Pakt auch in die Liebesgedichte des *Canzoniere* eingeschrieben hat. FISCHER geht in ihrer Untersuchung von der These aus, dass das Ich des *Canzoniere* eine Doppelrolle einnehme, indem es entweder als *poeta* oder aber als *amator* spreche. Dieser dritte Punkt bedarf einer näheren Betrachtung.

FISCHER ersetzt den Begriff des lyrischen Ich durch jenen des 'poetischen Ich',<sup>73</sup> welchen sie folgendermaßen definiert:

Das poetische Ich ist eine Figur des Autors, die sich in einem Gedicht in der ersten Person Singular äußert und damit gemäß der Logik des Textes diesen produziert; d.h. sie tritt implizit grundsätzlich als Verfasser von Poesie in Erscheinung (2007: 71).

Indem das „poetische Ich als Aussageobjekt die Tätigkeit des Autors beim Verfertigen von Versen eigenständig auszuführen schein[e]“ (2007: 71), könne der Rezipient eines solchen Textes den *poeta* mit dem empirischen Autor gleichsetzen. FISCHER bezeichnet diese Struktur als einen *impliziten poetischen Pakt* (2007: 71), den sie aus der Tatsache herleitet, dass insbesondere in der Liebeslyrik vorrangig von Gefühlen die Rede sei, und das Ich nur selten Merkmale preisgebe, „die üblicherweise der Identifizierung und auch nur der Beschreibung einer Figur dienen“ (2007: 72). Fast nie komme es vor, dass sich das Ich offenkundig vom Autor unterscheide. Nehme demgegenüber das Ich auch *explizit* die Rolle des *poeta* an, gebe es sich also ausdrücklich als Verfasser der Verse zu erkennen, so verstärke dies die Fiktion der Identität von Sprecher-Ich und Autor. Das Ich spreche in diesen Fällen einerseits in seiner Funktion als *poeta*, nehme andererseits aber auch die Rolle des *poeta* ein.<sup>74</sup> Nur in den Fällen, in denen das Ich neben der grundsätzlichen Funktion als *poeta* zudem die Rolle des *poeta* übernehme, könne man von einem *expliziten poetischen Pakt* sprechen.<sup>75</sup> Um Begriffsverwirrungen zu vermeiden, soll in der vorliegenden Arbeit der Terminologie FISCHERS nur dann gefolgt werden, wenn es um den poetischen Pakt im engeren Sinne geht, d.h. um jenes im Text selbst angelegte Gleichsetzungspotential von Autor und *amator*, welches daraus resultiert, dass der Dichter auch die Rolle eines *poeta* annimmt. Die darüber hinausgehenden Strategien Petrarcas werden hier im Sinne LEJEUNES als 'autobiographischer Pakt'

<sup>70</sup> Vgl. z.B. *RvF* 24, 120.

<sup>71</sup> Vgl. z.B. *RvF* 27, 28, 53, 103.

<sup>72</sup> So auch MEHLTRETTNER 2009: 173.

<sup>73</sup> Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit nicht verwendet, da er im Vergleich zu dem althergebrachten Begriff des 'lyrischen Ich' keine Vorteile bietet. Aufgrund der Tatsache, dass den hier zu berücksichtigenden Texten ohnehin die Gleichsetzung von 'empirischem Autor' und 'Ich des *Canzoniere*' zugrundeliegt, wird hier alternativ von 'Ich', 'Sprecher' oder 'Sprecher-Ich' gesprochen. Diese Terminologie wird auch in Bezug auf jene Texte beibehalten, die als nicht-pragmatische Texte zu definieren sind. Mit HÖFELE gehe ich davon aus, dass es sich bei dem sogenannten 'lyrischen Ich' ebenso um eine Fiktion handelt wie beim sogenannten 'Rollen-Ich' (1985: 192), d.h. ich betrachte jeden Ich-Sprecher eines fiktionalen Textes als eine Konstruktion, die, abhängig vom jeweiligen Text, unterschiedlich viele Gemeinsamkeiten mit dem empirischen Autor aufweist.

<sup>74</sup> Vgl. FISCHER 2007: 73.

<sup>75</sup> Vgl. ebd.

bezeichnet, womit der 'poetische Pakt'(FISCHER) hier als eine Teilmenge des 'autobiographischen Paktes' (LEJEUNE) verstanden wird.

Das Proömialsonett schließt jene Lücke im System, welche LEJEUNE in Bezug auf sein Modell konzidiert.<sup>76</sup> Auch FISCHER weist auf die besondere Bedeutung des Textes hin: In *RvF* 1 verspreche Petrarca dem Leser die „Originaltöne einer Liebesklage“, also „spontane Gefühlsäußerungen und nicht [...] im Nachhinein kunstvoll elaborierte Verse“ (2007: 91), die der Dichter als Labsal der eigenen Pein verfasst habe:

Damit ist die vermeintliche Authentizität der hier vorgetragenen Seufzer [...] noch viel stärker betont als in den bislang betrachteten Texten. Wer also sollte dieses Ich sein, wenn nicht der Autor selbst – sofern man dem Text Glauben schenkt. Somit schließt Petrarca einen expliziten poetischen Pakt mit seinem Publikum, der auf inhaltlicher Ebene sehr viel tiefer greift als die formale Doppelrolle des *poeta/ amator* (2007: 91f.).<sup>77</sup>

Es würde zu weit führen, diesen Analysen bis in das Detail hinein zu folgen. Grundsätzlich relevant ist, dass nicht nur das Proömialsonett, sondern noch zahlreiche weitere Gedichte des *Canzoniere* das Angebot an den Leser bereithalten, die Verse des Zyklus als eine authentische Liebesklage und nicht als ein sorgfältig elaboriertes Artefakt zu lesen. Dass der Pakt Einfluss auf den Mythos Laura hat, betont FISCHER mit Recht: Petrarca's Bestreben, seinen Liebesgedichten Authentizität zu verleihen, erweise sich nur dann als sinnfällig, wenn es um eine *donna reale* gehe.<sup>78</sup>

Der Name 'Laura' freilich steht im Widerspruch zu Petrarca Authentifizierungsstrategien,<sup>79</sup> da er auf eine allegorische Funktion der *donna* schließen lässt. (BOCCACCIO hat den *Canzoniere* in diesem Sinne gelesen.) Petrarca spielt ein doppeltes Spiel, wenn er dem Leser nahelegt, die Liebesgedichte für einen authentischen Gefühlsausdruck zu halten, ihn aber gleichzeitig durch den Namen der *donna* dazu anhält, in dieser eine Allegorie der Dichtung bzw. des Lorbeers zu sehen. Auch seine übrigen Werke belegen, dass seine Arbeit am Mythos Laura von kalkulierten Widersprüchen geprägt ist: Während der Vergilcodex, der Colonna-Brief, das *Secretum* und das *Bucolicum Carmen* die Authentifizierungsstrategien des *Canzoniere* untermauern, fällt auf, dass Petrarca sich ausgerechnet in den Briefen über Laura ausschweigt: Ausführlich erteilt er Auskunft über seinen Alltag, über kleine und große Ereignisse – über Laura sagt er, von wenigen Anspielungen abgesehen, nichts. Dass er im *Canzoniere* nur wenig über Laura preisgibt, entspricht der Tradition der Minnelyrik. Dass er sich in den Briefen über die Geliebte ausschweigt, könnte als Beleg dafür gedeutet werden, dass er sie dem Bereich der Fiktion zuordnet. Alleine *Fam.* II, 9 spricht gegen die Annahme. Ordnet man Laura den fiktionalen Texten zu, so erlangt dieser Brief eine besondere Bedeutung. STIERLE hat hellstichtig darauf hingewiesen, dass „[a]usgerechnet dieser Brief, in dem die Fiktion selbst mit Namen genannt wird, [...] der einzige der ganzen Briefsammlung der *Familiars* [sei], in dem der Name Laurea genannt [werde] [...]“ (2003: 508).

BOCCACCIO'S Auseinandersetzung mit Laura kann die hier formulierten Thesenuntermauern: Während BOCCACCIO in seiner Petrarca-Vita Laura als eine Allegorie für den Dich-

<sup>76</sup> Zur Genese und Datierung von *RvF* 1 vgl insbesondere RICO 1976.

<sup>77</sup> Zu *RvF* 1 sagt FISCHER 2007: 162: „Dieser Text gibt vor, dass er wie die folgenden spontaner Ausdruck von Emotionen und nicht Artefakt ist. Die vermeintliche Authentizität des gereimten ‚Herzensergusses‘ macht es unmöglich, die Doppelrolle des poetischen Ich aufzuspalten, wodurch Petrarca den poetischen Pakt mit besonderer Intensität zu knüpfen versteht.“

<sup>78</sup> Vgl. FISCHER 2007: 172.

<sup>79</sup> Vgl. ebd.

terruhm bezeichnet,<sup>80</sup> ist in einem Sonett, welches er aus Anlass des Todes seines Dichterefreundes verfasste, vom allegorischen Charakter Lauras keine Rede mehr: Hier erscheint Laura als die *donna* des verstorbenen Freundes, die im Himmel mit Fiammetta, der *donna* BOCCACCIOS, der Vereinigung mit dem Geliebten harret.<sup>81</sup> Aus dieser Konstellation ist zu schließen, dass Laura für BOCCACCIO eine fiktive Gestalt darstellt, die in einem fiktionalen Text, dem Sonett, sehr wohl eine Daseinsberechtigung hat, in einem historiographischen Text, der *Vita*, hingegen nicht. Das Beispiel zeigt: ENENKEL irrt, wenn er davon ausgeht, dass die Frühhumanisten zwischen fiktionalen und nonfiktionalen Texten grundsätzlich nicht unterschieden. BOCCACCIO auf jeden Fall, der Laura in der *Vita* als Allegorie, im Sonett aber als *donna reale* behandelt, geht von einer solchen Differenz aus. Anders als BOCCACCIO überschreitet Petrarca bewußt die Grenze, wenn er Laura in *Fam.* II, 9 explizit erwähnt, um gerade an dieser Stelle die Authentizität seiner Gefühle zu betonen.

Festzuhalten bleibt, dass Petrarca sowohl in den autobiographischen als auch in den fiktionalen Texten eine Selbstinszenierung betreibt, in der Realität und Fiktion in einem engen Zusammenhang bzw. einer unmittelbaren Wechselwirkung stehen. Zum Spiel mit dem Leser gehört auch Laura, die der Dichter im Rahmen seiner Authentifizierungsbestrebungen zur *donna reale* stilisiert. Die Mehrheit der Rezipienten ging auf das Angebot zu einem autobiographischen Pakt ein: Sie glaubte an die Authentizität der Liebesklage und konsequenterweise an die Existenz der Laura. Petrarca selbst trug dazu bei, dass der *Canzoniere* als ein autobiographisches Dokument betrachtet werden konnte, das etwa als ein Tagebuch gelesen wurde, in welchem der Liebende seine Gefühle zum Ausdruck brachte. Während in zahlreichen anderen Fällen zwischen den literarischen und den autobiographischen Texten eines Autors zumindest formal und zumeist auch inhaltlich zu unterscheiden ist, sorgt Petrarca dafür, dass diese Trennlinie in seinem Werk als durchlässig erscheint. SANTAGATA konstatiert in Bezug auf das *Secretum*:

Per comprendere come Petrarca potesse, nonostante ciò, ritenere salva la finzione del dialogo agli occhi dei contemporanei e soprattutto dei posteri è necessario condividere senza riserve le regole del suo gioco. Le due fondamentali sono: la prima, la convinzione che non esista un confine netto tra vita e letteratura, e pertanto che la biografia possa essere usata come un testo, e quindi manipolata e alterata a piacere, e, di converso, che i testi letterari possano avere la funzione di documento biografico; la seconda, la certezza che, in ogni caso, la letteratura produca un effetto di verità più forte del vissuto (1993a: 98).

*Homme* und *œuvre* werden zu einer Einheit. Bereits das 16. Jahrhundert integrierte die Liebesgedichte Petrarcas bedenkenlos in die Biographie des Dichters,<sup>82</sup> um beide Textgruppen, den *Canzoniere* ebenso wie die Briefe, als autobiographische Dokumente zu lesen. PERUZZIS *Ricordi sulla vita di Messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura*, die vermutlich aus dem späten 15. Jahrhundert stammen,<sup>83</sup> belegen dies exemplarisch: Ist in den *Ricordi* von Petrarca die Rede, so stützt der Verfasser sich auf dessen Briefe,<sup>84</sup> geht es hingegen um Laura, so konsultiert er den *Canzoniere*: Sowohl das Datum der Begegnung des Dichters mit der

<sup>80</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 262.

<sup>81</sup> Zu BOCCACCIOS Sonett *Or sei salito signor mio* vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>82</sup> LEY betont, dass „seit dem Cinquecento gerade für den *Canzoniere* eine Rezeptionsform verbindlich war, die sich an dem narrativen Modell der >biographie romancée< orientiert“ (2006: 123).

<sup>83</sup> SOLERTI geht davon aus, dass PERUZZI „quasi contemporaneo“ (1904: 282) Petrarcas gewesen sei. QUARTA belegt, dass der Text nach 1436 entstanden sein muß (1907: 68ff.).

<sup>84</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 282f.

*donna* als auch ihr Todesdatum entnimmt PERUZZI dem Zyklus.<sup>85</sup> Auch GESUALDO kombiniert Informationen aus beiden Quellen. er in den ersten Abschnitten der *Vita* beinahe ausschließlich auf die Briefsammlungen zurück, um ein detailliertes Bild vom Leben des Dichters zu zeichnen, so basiert der Abschnitt *La 'ntenzione e l'amor del Poeta* vorrangig auf dem *Canzoniere*.<sup>86</sup> Bezeichnend ist, dass GESUALDO zwar im Anhang<sup>87</sup> jene Textstellen auflistet, die der *Vita* zugrunde liegen, er aber den *Canzoniere* hier nicht erwähnt. Seine Einschätzung des *Canzoniere* ist ambivalent: Einerseits ordnet er den Text *nicht* Schriften Petrarcas zu, die er im Anhang aufführt, andererseits schreibt er im laufenden Text den Gedichten die gleiche Beweiskraft zu wie den Briefen. Dass GESUALDO den autobiographischen Pakt mit Petrarca unterzeichnet hat, belegt auch sein Kommentar, in welchem in Bezug auf den Sprecher des *Canzoniere* durchgängig vom *poeta* die Rede ist.<sup>88</sup>

Nicht alleine das Cinquecento aber ging davon aus, dass der Ich-Sprecher des *Canzoniere* mit dem Autor des Zyklus identisch sei. Noch im späten 18. sowie im 19. Jahrhundert wurde die Identität dieser beiden Instanzen nicht angezweifelt. In einer Rezension aus dem Jahr 1796 betont A.W. SCHLEGEL in Bezug auf die Lebenszeugnisse Petrarcas:

Nicht nur mit vielen äußern Vorfällen und Verhältnissen seines Lebens [!] machen uns seine lateinischen Briefe bekannt; in ihnen sowohl als in den Unterredungen mit dem h. Augustin, am meisten aber in seinen toskanischen Gedichten, hat er seine besondere Ansicht der Dinge, seine eigenthümlichsten Gesinnungen, ja die Geheimnisse seines Herzens niedergelegt [...] (1971: 201f.).

SCHLEGEL liest den *Canzoniere* als eine authentische Gefühlsbekundung des Autors, als ein Werk, welches dem Leser die „Geheimnisse seines Herzens“ offenbart. Dass er nicht der einzige ist, der den *Canzoniere* in diesem Sinne rezipiert, belegt auch die eingangs zitierte Aussage LAMARTINES, der die Einheit von *œuvre* und *écrivain* hervorhebt, um die Gedichte Petrarcas als den Gefühlsausdruck des Autors zu deuten: „ce qu'il chante c'est ce qu'il sent“ (1858: 5). Auch der Philosoph und Historiker QUINET betont in den *Révolutions d'Italie* (1848ff.): „[Pétrarque] représente, dans sa vie, la passion qu'il a chantée. Sous ses sonnets, je distingue les époques diverses d'une longue vie intérieure, où la réalité saigne encore“ (1857: 134f.).<sup>89</sup> Berücksichtigt man die Wahrnehmung der Rezipienten, so ist der *Canzoniere* als eine autobiographische Schrift zu lesen, in welcher Petrarca vom angeblichen *errore* seiner Liebe zu Laura berichtet. Diese Lesart führt notwendigerweise dazu, dass aus der Minnedame Laura eine *donna reale* wird.

---

<sup>85</sup> Dass er mit den regionalen Legenden Südfrankreichs vertraut ist, belegt u.a. sein Hinweis auf ein Simone Martini zugeschriebenes Fresko in Avignon, welches er – wie andere auch – mit *RvF* 77 und 78 in Verbindung bringt.

<sup>86</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 425ff.

<sup>87</sup> „I luoghi del Petrarca onde lo spositore ha raccolto quanto ha qui scritto di lui“ (SOLERTI 1904: 433ff.)

<sup>88</sup> Zu GESUALDOS Kommentar vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>89</sup> „L'originalité de Pétrarque est d'avoir senti le premier que chaque instant de notre vie contient en soi la substance d'un poëme, et qu'il n'est point d'heure si vide qu'elle ne renferme une immortalité. Jamais homme de l'antiquité n'eût entrepris de montrer à nu son âme à chaque moment de sa carrière terrestre [...]“ (QUINET 1857: 136).

### 2.3 Laura: Allegorie – Mythos – Realität

Laura fu maritata o donzella? quale fu il suo marito? ebbe figli? fu ricca? fu nobile? e, innanzi tutto, è Laura una creatura reale o meramente poetica? non sarebbe ella un'allegoria, una personificazione; e, posto che no, fino a qual punto l'amò il Petrarca? di qual natura fu quest'amore? -. Confesso che non saprei rispondere a queste e simili domande, per la semplice ragione che non lo so, e che il Petrarca non me ne ha fatto confidenza.<sup>90</sup>

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei Laura um eine Fiktion handelt, die Petrarca anhand wirkmächtiger Strategien zu einer *donna reale* stilisierte. Tatsache ist, dass die Mehrheit der Rezipienten an die historische Existenz der *donna* glaubte. Zu untersuchen bleibt, welchen Beitrag die Nachwelt leistete, um die Realität der *donna* festzuschreiben. Welcher Strategien bedienten sich die *Rezipienten*, um die Authentifizierungsbestrebungen im Hinblick auf Laura zu untermauern?

Petrarca erschuf als 'Demiurg des eigenen Mythos'<sup>91</sup> in einem Zug den Mythos Laura. Obwohl Laura im Mittelpunkt der italienischen Werke Petrarcas steht, stellt sie die „leere Mitte von Petrarcas Lebenslegende“ dar (STIERLE 2003: 657). Der historische Kern des Petrarca-Mythos wird vom *poeta laureatus* narrativiert und von der Nachwelt mit weiteren narrativen Schichten umgeben. Anders sieht es im Fall des Laura-Mythos aus: Hier wird die Schale des fiktiven (d.h. hohlen) Kerns von Petrarca selbst entworfen, um in der Folgezeit von den Dichtern und Biographen um weitere Schichten ergänzt zu werden. Es ist die Schale, es sind die um sie herum angelegten Schichten, die den Mythos Laura konstituieren: Ebenso wie die Rüstung CALVINOS' Cavaliere inesistente' erst zu einer (zudem nur literarischen) Existenz verhilft, sind es die Worte Petrarcas, die Laura zum Leben erwecken. Während aber CALVINOS' Agilulfo (wie die Mehrheit aller literarischen Gestalten) nur in der Welt des Romans zu existieren vermag, gelang es Petrarca mit seiner Arbeit am Mythos Laura, die Grenzen zwischen Dichtung und realer Welt zu überwinden: Die Worte des Dichters konstruierten die 'Rüstung' der Laura, und diese Rüstung veranlasst den Leser, von der realen Existenz der *donna* auszugehen.

Laura ist in die Tradition der mittelalterlichen Minnedamen einzureihen,<sup>92</sup> unterscheidet sich aber maßgeblich von diesen. Dass seine Dame sich durch ihre Schönheit vor allen anderen auszeichnet, ist für den Dichter des Mittelalters selbstverständlich, und mit großer Selbstverständlichkeit knüpft Petrarca an diese Tradition an. Durch den autobiographischen Pakt trägt er dazu bei, dass Laura die Riege der idealisierten Minnedamen verlässt. den bekannten Minnedamen entspricht.

Wie diese ist sie schön, und das gilt sowohl für ihre gesamte Gestalt<sup>93</sup> als auch für die einzelnen Körperpartien. Immer wieder weist Petrarca im *Canzoniere* auf ihren *bel viso* (*RvF* 18,

<sup>90</sup> DE SANCTIS 1954: 65f.

<sup>91</sup> So der Titel der 1999 erschienenen Studie von DE VENDITTIS.

<sup>92</sup> „Die präsupponierte Realexistenz ist aber ganz in Lauras Idealität als Minnedame zum Verschwinden gebracht. Dies ist folgerichtig, denn lyrischer und lebensweltlicher Eros haben miteinander nichts gemein“ (2004a: 49). „La description de Laure au travers du *Canzoniere* est aux antipodes du naturalisme et se rattache au code courtois“ (DUPERRAY 1997: 46).

<sup>93</sup> Vgl. *RvF* 31, 7, *RvF* 127, 22, *RvF* 143, 5.

2) hin,<sup>94</sup> dessen Schönheit ihresgleichen suche,<sup>95</sup> und dessen einzelne Partien gleichfalls mit dem Attribut 'schön' versehen werden: Das gilt z.B. für die Augen, die mit auffälliger Häufigkeit als *begli occhi* bezeichnet werden. Während der Hinweis auf die Schönheit der Augen<sup>96</sup> seine Ursache in der in *RvF* 3 (*Era il giorno*) und der auch in späteren Gedichten beschriebenen ersten Begegnung hat,<sup>97</sup> werden die übrigen Partien des Gesichts seltener erwähnt: Neben den Augen sind es die Haare, denen der Text eine besondere Beachtung schenkt. Indem Petrarca die Deskription der *donna* auf die genannten Körperpartien reduziert, schafft er einen *canone breve*, der die Lyrik der nachfolgenden Jahrhunderte prägt (POZZI 1979: 7). Vom wohl bekanntesten Vers „Erano i capei d'oro a l'aura sparsi“ (*RvF* 90, 1) abgesehen, ist im *Canzoniere* immer wieder die Rede von den blonden oder goldenen Haaren bzw. Flechten der *donna*.<sup>98</sup> Auffällig ist, dass weder die Lippen noch z.B. die aut *expressis verbis* genannt werden, sondern Petrarca sie anhand von Farbmetaphern beschreibt. So werden die Lippen zu „rose vermiglie infra la neve“ (*RvF* 131, 9) oder „rose sparse in dolce falda | di viva neve“ (*RvF* 146, 5-6), birgt der Mund der Laura Perlen gleichende weiße Zähne.<sup>99</sup> Erwähnung finden vereinzelt die Wangen<sup>100</sup> und die schwarzen Wimpern.<sup>101</sup> Wenn im Mittelpunkt der Beschreibung das Gesicht, die Gesichtspartien und natürlich das Haar stehen, so bleibt der restliche Körper keineswegs ausgespart: Erwähnung finden die *man' bianche sottili* (*RvF* 37, 98),<sup>102</sup> die *braccia gentili* (*RvF* 37, 99) und der *bel giovenil petto* (*RvF* 37, 102) sowie der *bel piede* (*RvF* 162, 4) beziehungsweise *candido pie'* (*RvF* 165, 1). Vor allem in *RvF* 199 und 200 wird die Schönheit der *bella man* thematisiert: Ihres Handschuhs entkleidet, offenbart sich die Hand als „netto avorio et fresche rose“ (*RvF* 199, 10), während die Fingernägel Perlen gleichen.<sup>103</sup> Über Lauras Kleidung äußert Petrarca sich nur selten. So werden in *RvF* 12, 6 die *verdi pannier*wähnt, die in *RvF* 29, 1 um die „[panni] sanguigni, oscuri o persi“ergänzt werden.

Die Deskription der Physis der Laura entspricht in allen Punkten der mittelalterlichen Tradition.<sup>104</sup> Den Rezipienten bietet der *Canzoniere* in Bezug auf das Äußere der *donna* nur wenige Anhaltspunkte. Subtrahiert man die Topoi, bleibt von Laura wenig. Auch in Bezug auf ihr Verhalten hüllt sich Petrarca in Schweigen: Laura schreitet, sie verhüllt ihr Antlitz mit einem Schleier,<sup>105</sup> sie weint,<sup>106</sup> lächelt,<sup>107</sup> spricht<sup>108</sup> oder (und dies stellt für den Liebenden einen der Höhepunkte dar) grüßt.<sup>109</sup> Diese Lebensäußerungen finden im *Canzoniere* Erwähnung, weil sie dem Liebenden als erwähnenswert erscheinen. Darüber hinaus erfährt der Leser nichts über die Dame:

<sup>94</sup> Vgl. auch *RvF* 37, 28; 85, 7; 90, 5; 127, 14; 131, 5; 135, 43; 149, 3; 159, 3; 161, 9; 162, 10 etc.

<sup>95</sup> *RvF* 144, 7f.: „quel viso al quale, et son nel mio dir parco, | nulla cosa mortal pote agguagliarsi“.

<sup>96</sup> Vgl. u.a. *RvF* 9, 11; 21, 2; 37, 34; 39, 1; 43, 13; 59, 6; 59, 13; 63, 6; 74, 6; 75, 1; 90, 4; 93, 9 etc.

<sup>97</sup> „Era il giorno ch'al sol si scoloraro | per la pietà del suo Factore i rai, | quando i' fui preso, et non me ne guardai, | ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro“ (V. 1-4). Vgl. *RvF* 87, 5.

<sup>98</sup> Vgl. *RvF* 11, 9; 12, 5; 29, 2; 30, 38; 34, 3; 37, 81; 59, 4; 59, 11; 90, 1; 127, 77; 127, 84; 159, 6 etc.

<sup>99</sup> Vgl. *RvF* 157, 12 „perle, et rose vermiglie“.

<sup>100</sup> So ist in *RvF* 127, 79 die Rede von den „guancie ch'adorna un dolce foco“.

<sup>101</sup> *[H]ebeno i cigli*, heißt es in *RvF* 157, 10.

<sup>102</sup> In *RvF* 38, 12 spricht Petrarca von der *biancha mano*.

<sup>103</sup> „cinque perle oriental' colore“, V. 5.

<sup>104</sup> Vgl. hierzu LEUBE-FREY 1971: 39ff, POZZI 1979: 6ff.

<sup>105</sup> Vgl. *RvF* 38, 7.

<sup>106</sup> Vgl. *RvF* 155, 156, 157.

<sup>107</sup> Vgl. *RvF* 123, 1; 149, 2.

<sup>108</sup> Vgl. *RvF* 90, 10f.; 160, 3; 162, 3; 183, 2; 183, 4 etc.

<sup>109</sup> Vgl. *RvF* 63.

Die Laura der *Rerum vulgarium fragmenta* hat keine eigene Physiognomie, die über die allgemeinsten Schönheitsattribute hinausführte. Sie hat keine Geschichte, sie hat keine eigene Sprache und keinen eigenen Willen. Ihre Erscheinung beschränkt sich auf das Allgemeinste: sie geht oder sitzt, sie singt, sie blickt oder vermeidet den Blick. Sie ist reine Erscheinung ohne Hintergrund. Laura ist nichts als eine Leerform emotionaler Projektionen und deren reflexiver Aneignung. Sie ‚ist‘ erst im Vollzug des Gedichts und lebt von seinem Atem. Von ihm gelöst, bleibt nichts als ein Schemen (STIERLE2003: 657f.).

Als ‚Leerform‘ verfügt Laura weder über eine individuelle Physiognomie noch über eine eigene Geschichte. In einigen Gedichten aber entwirft Petrarca Episoden, die ihrem Leben ein Relief verleihen, die als Fragmente einer Laura-Vita dienen konnten. Hierzu gehören die Sonette 77 und 78 (Simone Martini portraitiert Laura), die Textgruppe *RvF* 155-158 (Laura weint), das Sonett *RvF* 225 (Laura unternimmt mit zwölf Freundinnen einen Ausflug<sup>110</sup>) und nicht zuletzt die Sonette 238 (ein Herrscher zeichnet Laura vor allen anderen Damen aus) und 245 (ein alter Mann schenkt einem Liebespaar zwei Rosen). Episoden wie diese tragen dazu bei, Laura aus der Gruppe der Minnedamen herauszuheben.<sup>111</sup> Wie noch zu zeigen sein wird, greifen vor allem die Romanciers und die Dramatiker auf diese Texte zurück, um ihre Literarisierung der Petrarca-Vita narrativ auszugestalten. Nicht zufällig hat BARTOLI hervorgehoben, dass *RvF* 238 und 245 nachdrücklicher als alle anderen Gedichte des Zyklus auf die Wirklichkeit referieren.<sup>112</sup>

Dass die allegorischen Gedichte im Kontext der Literarisierung des Mythos Laura keine Rolle spielen, liegt nahe. Sowohl in den Biographien als auch in den literarischen Texten werden nur jene Gedichte aufgegriffen, die von Laura handeln. Die mythologischen Verwandlungen der *donna* als Daphne, Diana, Medusa oder Danaë, jene alternativen Frauenbilder, die Petrarca im *Canzoniere* entwirft,<sup>113</sup> bleiben ausgeblendet. Der Erwartungshorizont des Lesers ist «laurazentrisch»,<sup>114</sup> seine die Lektüre ist eine selektive. Für die produktive Rezeption des Laura-Mythos sind die Folgen der Selektion beträchtlich. Einerseits werden die Allegorisierungen der *donna* ausgeblendet, andererseits wird der Fokus nun überhaupt auf Laura gerichtet: Da der *Canzoniere* eben nicht von Laura handelt, sondern das Ich im Mittelpunkt aller Gedichte steht, impliziert diese Verschiebung des Erwartungshorizontes eine Enttäuschung des Lesers: Wer den *Canzoniere* als ein ‚Buch über Laura‘ liest, liest ihn falsch, wer darin Informationen über Laura sucht, der wird enttäuscht.

Von der Verschiebung des Erwartungshorizontes zeugen bereits die Viten des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie machen deutlich, in welchem Maße die Biographen bestrebt waren, anhand der Gedichte Petrarcas ein möglichst komplexes Bild der *donna* zu konstruieren. SIL-

<sup>110</sup> Der Text ist zweifellos als eine Vision zu verstehen, wie auch SANTAGATA betont (in: Petrarca 1996: 936), doch wurde er von den Rezipienten seines visionären Charakters entkleidet.

<sup>111</sup> DE SADE sagt, die episodisch angelegten Sonette des *Canzoniere* „ne permettent pas le moindre doute sur l’existence de Laure“ (1764, II: XV).

<sup>112</sup> In Bezug auf *RvF* 238 erklärt er die Identität der *real natura* für irrelevant: „Quello che a noi preme di più è di stabilire che nel *Canzoniere* si accenna a dei fatti, nei quali Laura apparisce necessariamente come un personaggio reale“ (1884: 266), d.h. die Erwähnung der historischen Gestalt des Herrschers bedingt die reale Existenz der *donna*. (Dass diese These problematisch ist, liegt auf der Hand, würde sie doch beispielsweise im Falle von TOLSTOIS *Krieg und Frieden* zu der Annahme führen, dass es sich bei Fürst Andrej um eine reale Person gehandelt habe, da dieser ja im Roman Gespräche mit herausragenden Feldherren führt.). BARTOLI argumentiert im Hinblick auf *RvF* 245 ähnlich, wenn er erklärt, dass auch dieses Sonett die *realtà oggettiva della donna* bezeuge (1884: 267).

<sup>113</sup> Vgl. KUON 1997: 39.

<sup>114</sup> Vgl. MAIRA 2004: 72.

VANO DA VENAFRO betont in dem Abschnitt *Di Madonna Laura*, dass es sein Hauptanliegen sei, den Erwartungen der (weiblichen!) Leserschaft zu entsprechen:

Di madonna Laura desiderarei soddisfare piú che di nessun'altra cosa; maxime per piacer alle donne, che avrebbon caro di intendere ancor piú di quel che ne scrisse il P[etrarca]; ma mi doglio per l'amor loro del mio non potere (SOLERTI 1904: 387).<sup>115</sup>

Zum gleichen Ergebnis gelangt Fausto DA LONGIANO, der in seiner Petrarca-Vita das vollständige Manko an Informationen über Laura beklagt:

Ho non una sola volta letto l'opere latine del Petrarca per raccogliere alcuna cosa di Laura, e di lei, cosa maravigliosa a credere, poco o niente si trova; e quei che scrissero al tempo del poeta non so perché si rimanessero di dirne, come fu Benedetto da Imola, il quale commentò le ecloghe con licenza del Petrarca istesso (SOLERTI 1904: 381).

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts muß Carl-Ludwig FERNOW anhand der ihm vorliegenden Biographien feststellen:

Gl'italiani scrittori della vita del poeta nel secolo XIV consacrando poche pagine al Petrarca, poche parole diedero a Laura, e tanto s'oscurò la sua memoria, che ne' due secoli, in cui l'Italia andava smarrita negli enti allegorici, alcuni dubitarono per sino dell'esistenza di essa (1806: XLIII).

Als 'Buch über Laura' kann der Zyklus die Erwartungen der Leserschaft nicht erfüllen. Die Notwendigkeit einer 'Arbeit am Mythos Laura' resultiert aus genau diesem Sachverhalt.

Wie nun kam es zu dieser Mythenbildung, die ja anderen Damen (etwa DANTEs Beatrice) versagt blieb? Fest steht: Petrarca verleiht Laura eine schemenhafte Existenz, die zwar den Gepflogenheiten der Minnelyrik entspricht, gleichzeitig aber über diese hinausreicht: Er legt Laura als eine potentiell irdische Gestalt an, deren Darstellung *nicht* in einer geistigen Überhöhung der Liebe aufgeht.<sup>116</sup> KUON hat darauf hingewiesen, dass es sich bei Laura um ein aus Versatzstücken konstruiertes Kunstprodukt handelt, dessen Erscheinungen auf die Wirklichkeit referieren (1997: 55). Es ist in erster Linie der autobiographische Pakt, der den Leser veranlasst, Laura gerade nicht für ein solches Kunstprodukt zu halten. Deutet der Leser die Gefühle des Sprechers als den authentischen Gefühlsausdruck des Autors, so impliziert diese Annahme die Authentizität der *donna*. Das Kunstprodukt Laura unterscheidet sich deshalb von ihren Vorgängerinnen. SANTAGATA vergleicht sie mit der Beatrice DANTEs, um zu dem Schluss zu gelangen:

---

<sup>115</sup> Vgl. MAIRA 2004: 71.

<sup>116</sup> Vgl. STILLERS, in: KAPP 1992: 67. CARRARA vergleicht Beatrice mit Laura: „Perchè la giovinetta fiorentina assume fin dal principio una immaterialità mistica, tra il fumo degli incensi, tra le cerimonie mortuarie, tra le visioni in cui appare all'amante; mentre Laura trapassante nell'aperta campagna, talora con signorile contorno di amiche e cavalieri, si riaccosta (anche per questo) alla tradizione trovadorica e più difficilmente si trasforma in un simbolo astratto" (1959b: 81); BOSCO stellt einen Vergleich zwischen DANTEs Matelda und Laura an: „Certo, anche Dante disegna e colorisce le sue figure simboliche con linee e colori che presuppongono la contemplazione di una creatura viva, sia essa reale o immaginata. Matelda è un simbolo, ma è anche una donna, e precisamente una di quelle donne che avevano sorriso alla sua giovinezza, alla sua vita nuova. Ma qui si tratta di ben altro; è che il Petrarca, nell'immaginare una creatura simbolica, le trasferisce attributi fisici e psicologici della donna reale, e si pone lui stesso, di fronte a quella, nello stesso atteggiamento, anche effettivo, che di fronte a questa" (1961: 27).

[...] mentre la trabordante valenza etica e simbolica di Beatrice si risolve, nelle pagine della *Vita Nova*, in un azzeramento della sua personalità (tanto che al suo personaggio sono negati persino i connotati fisici), l'inconsistente Laura, né salvifica né dannatrice, esce dal romanzo lirico di Petrarca con tratti inconfondibilmente suoi. La Beatrice della giovanile produzione dantesca non è che l'esemplare meglio riuscito di un tipo femminile, Laura è unica, e semmai è il prototipo di una futura galleria di figure femminili (1999: 7f.).

Es sind Lauras *tratti inconfondibili*, es ist ihre relative Individualität, die die Leser veranlassen konnte, Laura für eine *donna reale* zu halten. Diese Erkenntnis widerspricht nur auf den ersten Blick dem Kunstcharakter, den KUON der *donna* bescheinigt. Verblüffend nämlich ist die Übereinstimmung, mit der die Rezipienten Laura mit der *donna* DANTEs vergleichen, um einerseits den Kunstcharakter der Beatrice hervorzuheben, und um andererseits Laura genau diesen Kunstcharakter abzusprechen.<sup>117</sup>

Dass die Artifizialität Lauras von vielen Rezipienten des *Canzoniere* ausgeblendet wurde, dass an die Stelle der Künstlichkeit in ihrer Wahrnehmung die Authentizität der Laura trat, belegen die Stellungnahmen der Leser. HÖLTY weist in seinem Fragment *Leben der Laura, der Geliebten des Petrarca* empört den Gedanken zurück, Laura könne eine Fiktion des Italieners sein („Laura für ein poetisches Hirngeschöpf zu halten, und sie in die Claße der Lucinden, der Selinden, der Belinden zu setzen, das ist, so viel ich weiß, keinem in den Sinn gekommen“ [1998: 285]), und noch die Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts widersprechen der Annahme, dass es sich bei Laura um ein Kunstgeschöpf handeln könne. SCHLEGEL z.B. vergleicht Laura mit Beatrice und der Fiammetta BOCCACCIOs, um den irdischen Charakter Lauras hervorzuheben:

Dantes Beatrice identifiziert sich fast mit dem Urbilde der Madonna; Boccaccios Fiammetta gehört in die Familie der antiken Götterbilder; Laura steht auf dem unaussprechlich rührenden Übergange zwischen Sterblichkeit und Verklärung, weniger als die himmlische Jungfrau, mehr als ein irdisches Weib (1965: 203).

Ähnlich argumentiert einige Dezennien später BARTOLI in seiner *Storia della letteratura italiana*

La Beatrice di Dante si perde nelle trascendenze aeree e simboliche del poeta. È un sogno, un ideale, una trasparenza, un sogno che vanisce, sempre più e più nei deserti teologici del Paradiso. [...]. Laura invece è un essere terreno; e terreno, umano è l'amore del suo poeta per lei. [...]. Beatrice va sempre più distaccandosi da tutto ciò che sa di terreno, a misura che passa dalla Vita Nuova al Purgatorio; dal Purgatorio alle sfere celesti. Laura va invece sempre più umanizzandosi: essa è più donna nella seconda che nella prima parte del *Canzoniere*; e nei Trionfi confessa il proprio amore con serena franchezza (1884: 283f.).<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Eine Ausnahme stellt in diesem Zusammenhang allerdings VELLUTELLO dar, der in seiner *Dante-Vita* beide *donne* als reale Gestalten deutet (SOLERTI 1904: 202).

<sup>118</sup> Von einem Zusammenhang zwischen SCHLEGEL und BARTOLI ist nicht auszugehen. BARTOLI's Überlegungen basieren auf DE SANCTIS, den er in seiner *Storia della letteratura italiana* mehrfach zitiert. DE SANCTIS unterscheidet gleichfalls zwischen der *dea* Laura im ersten Teil des *Canzoniere* und der eher irdischen *donna* im zweiten Teil (1996: 250), um im Hinblick auf Laura/Beatrice zu bemerken: „Beatrice sviluppata dal simbolo e dalla scolastica, qui è Laura nella sua chiarezza e personalità di donna; l'amore, sciolto dalle universe cose entro le quali giaceva involuppato, qui non è concetto, né simbolo, ma sentimento; e l'amante che occupa sempre la scena, ti dà la storia della sua anima, instancabile esploratore di sé stesso“ (1996: 247).

Der Gedanke, dass Laura eine Fiktion sein könne, wurde bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zurückgewiesen. KÖRTING betont mit Nachdruck, „[...] dass diese Laura wirklich und leibhaftig existirt ha[be], dass sie nicht bloss eine Abstraction der dichterischen Phantasie, ein allegorisches Bild des Lorbeerbaumes (*laurus*) und der Poesie, oder auch der Tugend oder der Philanthropie gewesen [sei]“ (1878: 687). Ungefähr gleichzeitig stellt CARDUCCI in einer Rede anlässlich des 500. Todestages des Dichters aus Arezzo fest:

Dopo le donne dei trovatori che han molto colore e non un'aria di viso, Laura risplende e movesi nel canzoniere più assai che niuna madonna nelle tavole di Giotto. Le sue chiome bionde ondeggiavano veramente ai venti d'aprile sotto gli alberi in fiore: voi le vedete, e sentite fremerne il piacere nella musica ondulata dei sonetti (1874: 7).<sup>119</sup>

Es vertreten auch viele Gelehrte des frühen 20. Jahrhunderts mit freilich angemessener Vorsicht die These, dass Laura mitnichten eine Erfindung sei. ZINGARELLI, der den Gedichten Petrarcas einen autobiographischen Gehalt zuschreibt,<sup>120</sup> betont, dass der *Canzoniere* „alcuni fatti reali della relazione amorosa tra Laura e il Petrarca“ enthalte (1927: 154), und präsupponiert damit wiederum die Authentizität der *donna*.

Das zunehmende Interesse der Leser am *Canzoniere* erweckte die Neugier der Leser an der *donna* Petrarcas.<sup>121</sup> Vor allem der Süden Frankreichs wurde zu einem bevorzugten Ziel jener Pilger vor allem italienischer Provenienz, die im späten 15. Jahrhundert auf den Spuren Lauras nach Avignon Vaclusekamen.<sup>122</sup> Drei Fakten (wenn man in diesem Kontext von ‘Fakten‘ reden mag) zeugen von diesem Prozeß der Entfiktionalisierung:

#### *Vera effigies*

Den frühesten Beleg stellt die Entdeckung eines Laura-Bildnisses in Avignon dar. Unter Rückgriff auf *RvF* 77 und 78 wird die Darstellung der Heiligen Margarethe auf einem Fresko in der Kirche Notre-Dames des Doms, welches Simone MARTINI zugeschrieben wurde, als eine Darstellung Lauras identifiziert.<sup>123</sup> Bereits 1472 wurde Bernardo BEMBO, dem Vater Pietro BEMBOs, das Bildnis als ein Portrait der Laura präsentiert.<sup>124</sup> Auch PERUZZI spricht davon in seiner Petrarca-Vita.<sup>125</sup> Auf die Suche nach der *vera imago* begab sich im 15.

<sup>119</sup> „Combien nous voilà loin de ce monde qui s’amusait à démontrer que Laure ne fut jamais qu’une idée, une abstraction, - comme si jamais au bout de cinq cents ans une abstraction avait ainsi passionné les foules et remué des deux côtés des Alpes un sentiment de nationalité“ (BLAZE DE BURY 1874: 242).

<sup>120</sup> „Tutte le poesie del Petrarca sono penetrate di realtà effettiva, e la sua vita vi si scorge sempre con le varie vicende“ (1927: 150).

<sup>121</sup> Vgl. HANDSCHIN 1964: 30.

<sup>122</sup> MAIRA datiert den Beginn des Kults auf das 14. Jahrhundert, macht die Datierung aber an der Vita PERUZZIS fest (2004: 68). Er übersieht, dass diese Vita zweifelsfrei aus einem späteren Jahrhundert stammt, sie also als Beweis für einen Laurakult im 14. Jahrhundert nicht in Frage kommt. Auszuschließen ist ein solcher zwar nicht (die Pilgerfahrten nach Arquà setzen Ende des 14. Jahrhunderts ein [Kap. 4.3.1]) doch ist der Tatsache Rechnung zu tragen, dass gerade die französischen Leser den *Canzoniere* erst viel später entdeckten.

<sup>123</sup> Vgl. KENNER 1896: 242.

<sup>124</sup> Vgl. NOLHAC 1892: 376, KENNER 1896: 242, ESSLING 1902: 76, BEVILACQUA 1979: 117ff., GIANNETTO 1985: 127f., TRAPP 2001: 103ff.

<sup>125</sup> „Questo Simone [Martini] pinse davanti la gran porta de la chiesa catedrale di Vignone, chiamata nostra Dama di Dous [!], più cose, fra l’altre S. Giorgio a cavallo quando colla lancia dà morte al serpente. Quivi di costa dipinse la donzella, come di costuma in tale storia: la quale donzella dipinse e trasse al natural l’effigia di madonna Laura, ancora che già fusse morte“ (SOLERTI 1904: 284).

Jahrhundert auch Francesco GALEOTA, der 1483 nach Avignon und Chaumont pilgerte, um jene Orte zu besuchen, an denen Laura geboren wurde und „dove scripse, e dove arse cantando | il [suo] maestro quanto a Laura piacque“ (in: FLAMINI 1892: 29). Auch er spürte ein Laura-Portrait auf, welches er kopieren ließ, um es an Costanza D’AVALOS zu senden. Es würde zu weit führen, die Bemühungen all jener Reisenden nachzuzeichnen, die vor allem vom 16. Jahrhundert an nach dem Besitz eines ’authentischen’ Laura-Bildes streben.<sup>126</sup> Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein war es das Anliegen vieler, ein solches Portrait zu besitzen.

### *L’origine*

Bereits das Quattrocento fragt nach dem Zivilstand der Laura. Die Viten geben unterschiedliche Auskünfte. PERUZZI spricht von einer „Lauretta, de la casa di Salso“ (SOLERTI 1904: 283), der PSEUDO-DA TEMPO bezeichnet als ihren Herkunftsortein „piccolo castello propinquo a Vignone“ (SOLERTI 1904: 336), und ILLICINO betont, es handle sich bei Laura um „una giovenetta nata in una villa assai propinqua de la città, chiamata Gravesons“ (SOLERTI 1904: 339). Für VELLUTELLO im Cinquecento ist nicht mehr Petrarca die zentrale Gestalt der Vita, sondern Laura. Auf den rund sieben Seiten umfassenden Abschnitt *Vita e costumi del Poeta* folgt das wesentlich längere Kapitel *Origine di Madonna Laura con la descrizione di Valchiusa e del luogo ove il Poeta a principio di lei s’innamorò*.<sup>127</sup> Dass sich damit für den Zyklus, dem VELLUTELLO die Vita voranstellt, eine deutliche Akzentverschiebung ergibt, wird noch erläutern sein.<sup>128</sup> In der Vita erscheint Laura als die Protagonistin des *Canzoniere*. Hinsichtlich ihrer Person will VELLUTELLO endlich Klarheit schaffen. Er distanziert sich von seinen Vorgängern und deren *invecchiata opinione* (SOLERTI 1904: 367), um den Wahrheitsanspruch der eigenen Thesen herauszustellen:

[...] volendo noi dimostrare propriamente il luogo d’onde ch’ella fu, et ancora quello ove il Poeta a principio di lei s’innamorò, non parleremo per opinione né a volontà: ché lo proveremo manifestamente per la medesima presente opera, con dire da chi ella avesse origine (SOLERTI 1904: 369).

VELLUTELLO situiert die *donna* in Raum und Zeit,<sup>129</sup> und verleiht ihr eine Genealogie. Recherchen vor Ort verleihen seinen Behauptungen eine gewisse Glaubwürdigkeit,<sup>130</sup> da er zudem die topographische Beschreibung der Region mit den entsprechenden Textpassagen des *Canzoniere* korreliert. Die große Verbreitung der VELLUTELLO-Ausgaben trug dazu bei, dass die Leser des Cinquecento sich der Identität der *donna* gewiss sein konnten. Laura, so VELLUTELLO, stammte aus Cabrières und sei die Tochter eines Henri Chiabau gewesen.<sup>131</sup> VELLUTELLO war nicht der erste, der Laura eine Identität zuschrieb, er war aber bei

<sup>126</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>127</sup> SOLERTI 1904: 367-377.

<sup>128</sup> Natürlich hat die Akzentverschiebung auch Auswirkungen auf den Textkommentar und auf die Struktur des *Canzoniere*, wie sie in den VELLUTELLO-Ausgaben erscheint, vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>129</sup> Vgl. MAIRA 2004: 69.

<sup>130</sup> Wann er seine Reisen nach Südfrankreich unternahm, ist unklar. Als *terminus ante quem* kommt das Jahr 1525 in Frage, das Erscheinungsdatum der Erstausgabe des Kommentars. DUPERRAY geht davon aus, dass die Reisen um 1520 stattfanden (1997: 155), DAVIN hingegen sagt, „Vellutello vint à Avignon vers 1500“ (1956: 91). Da über das Leben VELLUTELLOS nichts bekannt ist (die einschlägigen biographischen Nachschlagewerke gehen von einem Geburtsjahr zwischen 1460 und 1500 aus), kann über das Datum der Provence-Reise nur spekuliert werden.

<sup>131</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 373f.

weitem auch nicht der letzte.<sup>132</sup> Die Vielzahl der Identifizierungsversuche – so sinnlos sie auch heute anmuten mögen – belegt vor allem eines: Es war den Lesern sowohl des 16. Jahrhunderts wie auch jenen des 18. Jahrhunderts wichtig, Laura in Raum und Zeit einschreiben zu können.<sup>133</sup> Für das 16. Jahrhundert belegt dies exemplarisch VELLUTELLO; für das 18. Jahrhundert die übergroße Resonanz, die die *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* des Abbé DE SADE erfuhren.

### *Il sepolcro*

Es sind, und dies macht die These eines französischen Laura-Kultes im 15. Jahrhundert fragwürdig,<sup>134</sup> zunächst ausschließlich Italiener, die in Südfrankreich auf Spurensuche gehen, um hier die Stätten der Lauraliebe zu frequentieren, oder um nach vermeintlich authentischen Bildnissen Ausschau zu halten. Im Cinquecento erlebt der Laurakult eine erste Blüte, um nun zu einer französischen Angelegenheit zu werden. Nachdem sowohl die Suche nach der *vera effigies* als auch die Versuche, die Herkunft der Laura zu rekonstruieren, von Italienern ausgegangen waren, wird 1533 mit dem Fund ihres Grabes Laura auch für die Franzosen zu einer nationalen Angelegenheit: „Der Aufstieg der Figur Lauras zur Muse der poetischen und politischen Ansprüche Frankreichs beginnt [...] im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts“, bemerkt MAIRA (2004: 68) im Anschluss an Ève DUPERRAY, die dem französischen Laurakult eine umfangreiche Untersuchung widmete.<sup>135</sup>

Der Fund des Grabes, so wichtig er für die französische Kultur und den französischen Petrarkismus gewesen sein mag, war letztlich nur ein dritter Beitrag zur Konstituierung des Mythos Laura: Hatte SILVANO DA VENAFRO (ausgerechnet im März des Jahres 1533<sup>136</sup>) beklagt, „non solo il padre [di Laura] non si sa, né la madre, ma non pur la patria o 'l sepolcro“ (SOLERTI 1904: 387), so löste der Fund des Grabes im April 1533 dieses Problem. Das Ereignis ist umstritten, und wird in der Forschung einheitlich als eine wirkungsvolle Inszenierung bewertet, an der neben Maurice SCÈVE wohl auch Luigi ALAMANNI Anteil hatte.<sup>137</sup> Festzuhalten ist, dass die Entdeckung des Grabes einerseits einen aus damaliger Sicht bedeutenden Beitrag zur Biographie Lauras darstellte, dass sie aber zudem den Laurakult zu einer auch französischen Angelegenheit machte, war doch neben den französischen Dichtern auch der französische König Franz I. Zeuge des Ereignisses.

Der Laurakult manifestierte sich auch in den Texten des 15. und 16. Jahrhunderts, die maßgeblich zur 'Erfindung Lauras' beitrugen. Die bedeutendste Quelle sind zweifellos die Viten, die vom 15. Jahrhundert an die *donnain* den Mittelpunkt rücken. PERUZZI stellt in seinen *Ricordi* diejenigen Textstellen des *Canzoniere* zusammen, die es ihm erlauben, die Be-

<sup>132</sup> Vgl. zu den Identifizierungsversuchen DAVIN 1956.

<sup>133</sup> „Pour tous les pétrarquistes, Laure est le pôle essentiel du mythe. Ils ont besoin d'une géographie, d'un profil mais surtout d'une incarnation“ (DUPERRAY 1997: 17).

<sup>134</sup> So spricht MAIRA davon, dass sich „[die] Entstehung eines Laurakultes in Frankreich [...] um 1530 mit einem steigenden Interesse für Petrarca's Liebeslyrik ab[zeichne]“ (2004: 68). Es wäre zu präzisieren, dass der Laurakult eher eine italienische Angelegenheit war, er allerdings im italophilen Frankreich der frühen 30er Jahre auf erhebliches Interesse stieß. Vgl. SALZA 1918: 725ff.

<sup>135</sup> DUPERRAY 1997.

<sup>136</sup> Allerdings erschien die Vita (*Il Petrarca col commento di M[arco] Sylvano da Venafro*, vgl. LEY 2002, S. 147, Nr. 0112) im März 1533 in Neapel. MARSAND spricht von einer „unica rara edizione del Canzoniere [...] che non fu ristampato“ (1826: 43). Es ist also fraglich, ob SILVANO DA VENAFRO'S Klagen die Auffindung des Grabes motivierten.

<sup>137</sup> Vgl. zu dem Ereignis GIUDICI 1980 und MILLET 1997. ALAMANNI'S Rolle hebt hervor BALSAMO 2004b: 41f.

gegnung des Dichters mit Laura und weitere einschlägige Lebensepisoden nachzuzeichnen, um so die Annahme jener zu widerlegen, die Laura für eine „finzione poetica“ (SOLERTI 1904: 283) hielten. Viel erfährt der Leser der *Ricordi* nicht über Laura. Auch Fausto DA LONGIANO stellt 1532 fest, dass es ein schwieriges Unterfangen sei, eine Laura-Vitazu verfassen, denn einerseits äußere sich Petrarca selbst so gut wie gar nicht über seine *donna*, andererseits aber seien im Hinblick auf Laura viele Lügen im Umlauf:

Si sono dette da alcuni certe novellaccie né vere né al vero simili; ho parlato con alcuni nostri mercatanti ed uomini di lettere e studiosi investigatori di ciò, che sono dimorati in Avignone e mesi e anni; con molti di quel paese: e di loro chi ne dice una e chi un'altra cosa; non ho ritrovato dui giammai che concorrano in una sentenza, sí circa il nome della famiglia e nobilità, come del luoco ov'ella nacque, ove abitò, s'ella ebbe marito (SOLERTI 1904: 381f.).<sup>138</sup>

HAUVETTE hat jenen Prozeß beschrieben, der das Streben der Petrarca-Leser seit dem 16. Jahrhundert bestimmte. Wie vier Jahrhunderte zuvor DA LONGIANO konstatiert er im Hinblick auf Petrarca's Laura ein erhebliches Informationsdefizit, welches nur vermittels der Phantasie bzw. der Dichtkunst auszugleichen sei:

[Les témoignages] sont très peu nombreux. Raison de plus pour les recueillir avec un soin presque religieux: ils sont tout ce que nous savons de Laure; le reste appartient au domaine de la fantaisie et du roman (1927: 10).

Der hohle Kern des Mythos manifestiert sich in dem Moment, in dem Laura als historische Person gedeutet wird, da in diesem Moment notwendigerweise ihre „Unbestimmtheitsstellen“ zu Tage treten.<sup>139</sup> Während reale Gegenstände laut INGARDEN keine Unbestimmtheitsstellen aufweisen,<sup>140</sup> treten diese bei fiktiven Gegenständen nicht in Erscheinung,<sup>141</sup> erst die Annahme einer realen Existenz der Laura offenbarte also die Unbestimmtheitsstellen, die sie zur „leeren Mitte“ des *Canzoniere* machen. Der veränderte Erwartungshorizont des Publikums ist also einerseits eine Folge dieser neuen Lesart des *Canzoniere*, führt aber andererseits dazu, dass die Arbeit am Mythos Laura fortgesetzt wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts konstatiert MÜNTZ:

L'imagination de toute l'Italie – bien plus, de l'Europe entière – s'était trop passionnée pour qu'il ne se tissât pas autour de l'héroïne de Pétrarque toutes sortes de fraudes plus ou moins pieuses (1901: 88).

Hatte INGARDEN festgestellt, dass „[j]edes Ding, jede Person, jeder Vorgang usw., der im literarischen Werk dargestellt wird, [...] sehr viele Unbestimmtheitsstellen [enthalt]e“

<sup>138</sup> SILVANO DA VENAFRO stellt fest: „Che per molto ch'io abbia cercato e letto, non ho trovato altro che quel che si legge nelle sue rime, con poche altre cose ne'l suo *Secretò e Pastoralì*: et in ogni modo deve parer gran cosa, che di tutti famosi quasi già è nota l'origine, e di costei cosa nessuna“ (SOLERTI 1904: 387).

<sup>139</sup> Der Begriff der „Unbestimmtheitsstellen“ wird hier im Sinne INGARDENS verwendet, der ihn zunächst im Hinblick auf Gegenstände in literarischen Texten anwendet (1972: 265f.). Erst in einem späteren Beitrag verwendet er den Begriff 'Gegenstände' im Hinblick auf Figuren (1977: 44).

<sup>140</sup> Vgl. INGARDEN 1972: 265. Auch nach HALLERS Theorie sind Figuren in fiktiven Geschichten, wie Holmes oder Lady Macbeth, als unvollständige Objekte anzusehen. „Ficta sind immer unvollständige Gegenstände, Facta immer vollständige Gegenstände“ (1986: 75).

<sup>141</sup> „Indessen scheint uns das einzelne literarische Werk im lebendigen Verkehr mit ihm während einer Lektüre keine solche [!] Unbestimmtheitsstellen, Schematisierungen und auch keine Potentialität der parat gehaltenen Ansichten aufzuweisen“ (INGARDEN 1972: 353).

(1977: 44), so gilt dies insbesondere für Laura. INGARDEN betont zwar hin, dass Unbestimmtheitsstellen im Rahmen der Konkretisation beseitigt werden,<sup>142</sup> wobei diese 'Auffüllung' von Konkretisation zu Konkretisation variieren könne (1977: 43), doch geht er auf den Aspekt der produktiven Rezeption nicht weiter ein.

Während SCHLEGEL in den *Berliner Vorlesungen* in Bezug auf Laura von einem „Reiz des Geheimnisses“ (1965: 183) spricht, welches „Rätsel bleiben [solle]“ (ebd.), gab sich die Mehrheit der Rezipienten mit dieser Lösung nicht zufrieden. Zumindest dort, wo die Rezeption des *Canzoniere* in eine produktive Rezeption mündet, wo also neue literarische Texte entstehen, auch aber dort, wo die Auseinandersetzung mit Petrarca auf einer nur metatextuellen Ebene erfolgt, ist stets das Bemühen zu erkennen, die Unbestimmtheitsstellen in Bezug auf Laura mit Inhalten zu füllen. Jene Fragen, die DE SANCTIS im eingangszitierten Abschnitt formuliert, erweisen sich, wie zu zeigen ist, als jene Kernfragen, die die Biographen und Dichter über Jahrhunderte hinweg zu beantworten versuchten. Inwieweit die 'Auffüllung' der Unbestimmtheitsstellen für die produktive Rezeption Petrarcas eine Rolle spielt, bleibt zu untersuchen. Dass im Falle Lauras die Addition der Unbestimmtheitsstellen jene Leerstelle ergibt, von der bereits die Rede war, steht fest. In seinem Prosagedicht *Lauren* hat Günter EICH dieses Dilemma aus der Perspektive eines Dichters beschrieben: „Wenn es Laura nicht gibt, so gibt es doch ihren Namen“ (1972: 95) heißt es einleitend, und die in diesem ersten Satz insinuierte Nicht-Existenz der *donna* Petrarcas erweist sich für den Sprecher einige Zeilen später als ein kreatives Stimulans: „Niemand kennt Laura, wir wollen sie endlich erfinden“ (1972: 95). Diese 'Erfindung' basiert maßgeblich auf intertextuellen Verweisen, die, wie HAVERKAMP nachgewiesen hat, vorrangig auf SCHILLERS Laura-Gedichte bezogen sind, zugleich aber über dessen Werk hinaus auch biographische Implikationen aufweisen.<sup>143</sup> EICH trägt in seinem Prosagedicht nicht hinlänglich der Tatsache Rechnung, dass für die eigentliche 'Erfindung' Lauras Petrarca die Verantwortung trägt. Dass die Leser Petrarcas ähnlich dachten wie der Sprecher des Textes *Lauren*, ist offensichtlich. Dass die produktive Rezeption Petrarcas in diesem Punkt zu gänzlich anderen Resultaten führte, wird zu zeigen sein.

Zur Herausbildung eines autarken Laura-Stoffes führten die Bemühungen der Biographen und Dichter nicht. Der Laura-Mythos ist untrennbar mit dem Petrarca-Mythos verbunden: Ohne Petrarca ist Laura nicht zu denken. Eigenständige Laura-Viten sind nicht nachweisbar,<sup>144</sup> und die zahlreichen Laura-Gedichte des 18. Jahrhunderts stehen in nur sehr oberflächlichem Zusammenhang mit der *donna* Petrarcas. Als Erfindung Petrarcas kann Laura nur aus seinem Werk entstehen, als Leerstelle seines Werkes aber ist sie gleichzeitig dafür verantwortlich, dass die von Petrarca selbst und den Biographen des 14. bis 16. Jahrhunderts begonnene Arbeit am Mythos Petrarca von den Dichtern des 16. bis 21. Jahrhunderts fortgeführt wurde. Die überlieferten Texte bestätigen den Befund. In ihrem Mittelpunkt steht stets der Dichter; *er* ist die Hauptfigur der Dichterdramen ebenso wie der narrativen Texte, an ihn wenden sich die Verfasser der Dichtergedichte. Alleine in der Lyrik erhält Laura zuweilen die Gelegenheit, das Wort zu ergreifen.

---

<sup>142</sup> WARNING weist darauf hin, dass INGARDEN den Begriff 'Konkretisation' in einem weniger geläufigen Sinn verwende. Er meine mit diesem Begriff stets die „Ausfüllung von Unbestimmtheitsstellen“ (1977: 11).

<sup>143</sup> HAVERKAMPS profunde Studie führt in Bezug auf den Gegenstand der vorliegenden Arbeit nicht weiter.

<sup>144</sup> Jehan DE NOSTREDAME erwähnt Laura in *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*, da er sie den Dichtern der Provence zuordnet (1913: 130). BRÜCKNERS *Rede der pestkranken Laura* stellt in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar.

Welche Formen die Auseinandersetzung der Dichter mit Petrarca in den verschiedenen Nationalliteraturen sowie in den Jahrhunderten nach dem Tode des Dichters annahm, wird noch zu erläutern sein. Da im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit vor allem auch die Frage steht, *wie* die Dichter und Biographen das ihnen vorliegende Material verarbeiteten, soll dieser Aspekt im folgenden Kapitel ausführlicher untersucht werden. Dass die produktive Rezeption Petrarcas auf der Grundlage sowohl der Briefsammlungen als auch des *Canzoniere* erfolgte, wurde bereits festgestellt. Da sich diese beiden Textgruppen nicht alleine aufgrund ihres unterschiedlichen Status ('Realität' *vs.* 'Fiktion') voneinander unterscheiden, sondern es sich im Falle der Briefe um Prosatexte, im Falle des *Canzoniere* hingegen um Gedichte handelt, ist zu fragen, wie dieses heterogene Material in die literarischen Texte der verschiedenen Gattungen integriert werden konnte. Hierbei erweist es sich als sinnvoll, exemplarisch anhand ausgewählter Episoden aus beiden Textgruppen zu zeigen, wie sich erstens deren dichterische Bearbeitung in den verschiedenen Gattungen gestaltet, und wie zweitens die Episoden aus den beiden Textgruppen (*Canzoniere* bzw. Briefe) zueinander in Beziehung gesetzt werden. Vor allem im Hinblick auf den *Canzoniere* ist fernerhin zu prüfen, inwiefern dieser Gedichtzyklus tatsächlich als eine 'Geschichte' – als *die* Liebesgeschichte Petrarcas – gelesen werden konnte.

## 2.4 Der *Canzoniere* als Liebesgeschichte

Ohne auf die Analysen vorzugreifen, soll hier untersucht werden, auf welche Weise nicht nur der Text des *Canzoniere*, sondern auch die Kommentare zu diesem Zyklus eine kreativitätsstiftende Wirkung entfalten konnten. Es wird exemplarisch zu prüfen sein, inwieweit die Kommentatoren des Cinquecento tatsächlich einen im weitesten Sinne als 'Geschichte' zu bezeichnenden Text konstruieren. In einem zweiten Schritt gilt es, die Äußerungen derjenigen Autoren zu berücksichtigen, die die Absicht hegten, den *Canzoniere* zu einem Roman umzugestalten.

Es erweist sich angesichts dieser Untersuchungsschritte als nötig, einen Blick auf den *Canzoniere* zu werfen, um diesen hinsichtlich seiner Narrativität zu befragen. Zu prüfen ist, ob der dem Zyklus zugeschriebene narrative Charakter nur den Deutungsmechanismen der Rezipienten entspricht, oder ob der Zyklus Strukturen aufweist, die dieser Deutung förderlich waren. Indem der Zyklus als eine *Liebesgeschichte* wahrgenommen wurde, die aufgrund des autobiographischen Paktes als die Liebesgeschichte Petrarcas gelesen wurde, konnte die *storia* des *Canzoniere* in die Vita Petrarcas integriert werden. Die Texte, die sich mit Petrarca befassen, zeugen davon, dass *Lebensgeschichte* und *Liebesgeschichte* im Normalfall miteinander verschmelzen. Wie der Prozeß im Detail funktioniert, illustrieren die an späterer Stelle zu behandelnden Beispiele. Zu fragen ist zunächst

1. nach jenen Strukturen, die dazu beitragen konnten, dass der *Canzoniere* als eine *storia* gelesen wurde (2.4.1),
2. nach der narrativitätskonstituierenden Wirkung der Kommentare (2.4.2), und
3. nach den Projekten, in deren Mittelpunkt die Umgestaltung des *Canzoniere* zu einem Roman stand (2.4.3).

Silvia LONGHI hat in Bezug auf die *Rime DELLA CASAS* festgestellt, dass es sich bei einem *Canzoniere* stets um „un sistema chiuso, i cui elementi sono reciprocamente relazionati“ (1979: 265) handle, dass aber der *aspetto narrativo* bei der Analyse petrarkistischer *Canzonieri* stets zu kurz komme (1979: 265). Dies gilt nicht nur für petrarkistische *Canzonieri*, sondern auch für den *Canzoniere* selbst. Es ist zu fragen, ob auch dieser eine Geschichte er-

zählt, die einerseits die späteren Zyklen beeinflusste, andererseits aber (und dies ist entscheidend) dazu führte, dass Petrarcas Liebesgeschichte auch in anderen Gattungen bearbeitet wurde. Die im *Canzoniere* erzählte Geschichte, so die These, stellt auf der einen Seite den Grundstein der petrarkistischen Canzonieri dar, begründete aber andererseits auch die nonpetrarkistische Rezeption Petrarcas. Die divergierenden Forschungsmeinungen belegen, dass die Frage nach dem *aspetto narrativo* des *Canzoniere* nicht ohne weiteres zu beantworten ist. Drei Positionen sind zu unterscheiden:

1. Eine erste Gruppe von Forschern negiert grundsätzlich die Narrativität des *Canzoniere*,
2. eine zweite schreibt dem Werk narrative Strukturen bzw. ein narratives Substrat zu,
3. eine dritte schließlich deutet den *Canzoniere* als einen Text mit einer Geschichte (*storia*).

Interessant sind hier die beiden letzten Gruppen. Dass unabhängig von der Forschungsdiskussion dem *Canzoniere* bereits in der Vergangenheit ein narrativer Charakter zugeschrieben wurde, belegen neben den Kommentaren des 16. Jahrhunderts die Roman-Projekte des 19. Jahrhunderts. Selbst wenn der narrative Charakter im Einzelfall generell geleugnet wird, bleibt zu berücksichtigen, dass aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive der Befund ein anderer ist, dass also zwischen der unter 1) bezeichneten Forschungsmeinung und dem Urteil der Rezipienten eine Diskrepanz besteht. Es ist demnach ein Unterschied, ob man die Frage nach der Narrativität des *Canzoniere* diachron, d.h. unter Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte, beantwortet, oder ob man diesen Aspekt ausblendet, um die Forschungspositionen des 20. Jahrhunderts zu bestimmen.

#### 2.4.1 Der *Canzoniere* als *storia*

Die spätestens seit dem Cinquecento virulente Frage nach der authentischen Chronologie der Gedichte ergab sich aus der komplizierten Überlieferungsgeschichte der Handschriften. Zwar steht fest, dass „[t]he *Canzoniere* contains poems written at various times through the long years of Petrarch's life“ (WILKENS 1951: 145), doch lassen die durch die Codices dokumentierten Arbeitsphasen des Dichters keine eindeutige Antwort auf die Frage zu, ob es überhaupt das Ziel war, dem Zyklus einerseits eine chronologische Ordnung und andererseits auch eine kohärente Geschichte zugrundezulegen. Fünf Codices informieren über die neun Arbeitsphasen des Dichters an seinem Werk:

- der Codex Vaticano 3196 (für die 1.-3. Phase),
- der Codex Vaticano Chigiano L.V. 176 (für die 4. Phase),
- der Codex Vaticano 3195 (für die 5., 6. und 9. Phase),
- der Codex Laurenziano 41, 17 (für die 7. Phase) sowie
- der Codex Ms. D., II, 21 der Biblioteca Quiriniana in Brescia (8. Phase).<sup>145</sup>

Die unterschiedlichen Entwurfsphasen belegen, dass es sich beim *Canzoniere* um ein langfristig geplantes Projekt handelt, an welchem Petrarca bis zu seinem Tode arbeitete:

---

<sup>145</sup> Vgl. CHIARI 1989: 8f., WILKENS 1951: 75ff. Berücksichtigt man die nicht erhaltenen *redazioni*, ergeben sich laut SANTAGATA 12 Arbeitsphasen (in: PETRARCA 1996: CLXXXVIIff.). Da die unterschiedlichen Deutungen der Arbeitsphasen (WILKENS 1951, SANTAGATA 1996) für die weiteren Ausführungen keine Bedeutung haben, muß dieser Komplex nicht weiter differenziert werden.

It is not a collection made toward the end of his life in a single editorial effort, nor it is a mere gradual accumulation of poems: it is a selective and ordered collection, the fashioning of which, begun in his youth, continued to the day of his death (WILKENS 1951: 145).

Die Handschriften standen in den vergangenen Jahrhunderten nicht im gleichen Umfang zur Verfügung. Insbesondere der Codex Vaticano 3195, der die letzte Reinschrift, d.h. „die vom Dichter als endgültig gewollte Gestalt des Canzoniere“ (APPEL 1891: 1) enthält, wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts von PAKSCHER und NOLHAC wiederentdeckt, nachdem er 1472 als Grundlage der bei Valdezoccho in Padua erschienenen Ausgabe gedient und im 16. Jahrhundert in den Besitz BEMBOs übergegangen war.<sup>146</sup> Erst die 1896 erschienene und von MESTICA besorgte Ausgabe geht wieder auf diesen Codex zurück,<sup>147</sup> der auch den modernen Ausgaben zugrundeliegt. Der Codex Vaticano 3196, der die früheren Phasen der Bearbeitung belegt, wurde 1642 von UBALDINI<sup>148</sup> herausgegeben,<sup>149</sup> einen den wissenschaftlichen Kriterien der Textedition entsprechenden Abdruck gab APPEL 1891 heraus. Der Codex steht in der Bedeutung hinter dem Codex Vaticano 3195 zurück, wurde aber über die Jahrhunderte hinweg regelmäßig konsultiert.<sup>150</sup> Auch wenn einige der Gedichte, die Petrarca in die definitive Fassung übernahm, bereits aus den frühen 30er Jahren des Trecento stammen, kann erst vom Codex Vaticano 3196 an von einem 'Canzoniere' gesprochen werden.<sup>151</sup>

Die Frage, ob das Werk als *Rerum vulgarium fragmenta*, *Rime*, *Rime sparse* oder als *Canzoniere* zu betiteln ist, ist von grundsätzlicher Bedeutung.<sup>152</sup> Petrarca bezeichnet den Zyklus als *Rerum vulgarium fragmenta*, und spricht im ersten Sonett von seinen *rime sparse* (V. 1). Während diese Bezeichnung als eine *cum grano salis* naheliegende Entsprechung des lateinischen Titels *Rerum vulgarium fragmenta* gelten kann, da das Adjektiv 'sparse' auf einen fragmentarischen, ungeordneten Charakter der Werke hindeutet,<sup>153</sup> bezeichnet Petrarca das Werk an wenig prominenter Stelle als *aedificium*,<sup>154</sup> eine Benennung, die eindeutig von einem gewissen Ord-

<sup>146</sup> Vgl. APPEL 1891: 1f., BILLANOVICH 1995: 398f. Ob der Codex tatsächlich der 1501 bei Aldo erschienenen Ausgabe zugrundeliegt, kann hier nicht geklärt werden. KÖNIG betont im Anschluss an SALVO-COZZO 1897, die Tradition sei über Zwischenglieder erfolgt (1993: 130), ebenso BELLONI 1987: 47f. BEMBOs Nachlass ging an Fulvio ORSINI, der den Codex der Biblioteca Vaticana vermachte, wo er in Vergessenheit geriet, vgl. KÖNIG 1993: 129f.

<sup>147</sup> *Le Rime di Francesco Petrarca*, restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi, col sussidio di altri codici e di stampe, e corredate di varianti e note, da Giovanni MESTICA, Firenze: G. Barbèra, 1896. Vgl. LEY 2002: 568 (Nr. 0862).

<sup>148</sup> *Le Rime di M. Francesco Petrarca, estratte da un suo originale*, Roma: Stamperia del Grignani. Vgl. LEY 2002: 338 (Nr. 0393).

<sup>149</sup> Ein Nachdruck erfolgte 1750: *Le Rime di M. Francesco Petrarca, estratte da un suo originale*, Torino: Stamperia Reale. Vgl. LEY 2002: 366 (Nr. 0426).

<sup>150</sup> Vgl. APPEL 1891: 1ff., KÖNIG 1993: 130f. Im 18. Jahrhundert galt der Codex fälschlicherweise nicht als autograph, vgl. KÖNIG 1993: 130f. (Anm. 29), WILKENS 1951, bes. Kap. IV (Vat. Lat. 3195, 3196, S. 75ff.), V (Vat. Lat. 3196, S. 81ff.), VI (Vaticano Chigiano, S. 93ff.), VII (Vat. Lat. 3195, S. 107ff.), sowie zu den einzelnen Phasen Kapitel IX, S. 145ff.

<sup>151</sup> „In point of arrangement, the Pre-Chigi form was the one perfected form of the Canzoniere“ (WILKENS 1951: 105). Vgl. SANTAGATA 1996: CLXXXVI. Die *forma pre-chigiana* wird auch als *forma Correggio* bezeichnet.

<sup>152</sup> Vgl. MEHLTRETTER 2009: 24-29.

<sup>153</sup> Zum Aspekt des Fragmentarischen ausführlicher STIERLE 2003: 525ff.

<sup>154</sup> *Sen.* V, 2.

nungswillen zeugt.<sup>155</sup> Beide Bezeichnungen stellen keinen Widerspruch dar, sondern zeugen von der „Spannung von Fragment und Ganzheit“, von der STIERLE spricht (2003: 529), und die MASTROCOLA als eine dem *Canzoniere* zugrunde liegende Konzeption definierte:

Petrarca stesso non aiuta a scegliere, forse proprio a indicare che non si deve preferire nessuna delle due vie di lettura: il suo *Canzoniere* ha da restare mirabilmente sospeso tra ordine e casualità, unità e frantumazione, vuole essere libro, ma è anche raccolta (1991: 9).

Der von einigen Herausgebern<sup>156</sup> (erstmal 1549 von VALGRISI<sup>157</sup>) gewählte Titel *Rime* stellt vor diesem Hintergrund einen Mittelweg dar. Durch den Verzicht auf das Adjektiv wird der Fragmentcharakter negiert, gleichzeitig aber der programmatische Titel *Canzoniere* vermieden, von welchem BAROLINI sagt, „[he] testifies to the unity that earlier generations saw in and/or imposed upon the collection“ (1989: 2).<sup>158</sup> Dass sich auch gattungsspezifisch ein *Canzoniere* von einer beliebigen Gedichtsammlung unterscheidet, hebt LONGHI hervor:

Il requisito che di solito si richiede a un libro di rime per aspirare al titolo di <canzoniere>, contro la piú modesta etichetta di <raccolta di liriche>, è la coerenza testuale: coerenza sul piano dei contenuti, dove dev'essere riconoscibile una <storia> unitaria [...] (1979: 265)<sup>159</sup>

Die Narrativität stellt ein herausragendes Kriterium für die Definition der Subgattung *Canzoniere* dar.<sup>160</sup> Diese Feststellung läuft GENOT zufolge der traditionellen Deutung der Gattung Lyrik zuwider, derzufolge der *testo poetico* als „somma non continua, e spesso neanche ordinata, di testi isolati, validi in se stessi“ (1967: 35) zu gelten habe. Dennoch ist es nicht nur in Bezug auf den *Canzoniere* zweckmäßig, jene Gedichtsammlungen, denen *kein* ordnendes Kriterium zugrunde liegt, von jenen zu unterscheiden, in denen eine die Einzeltexte übergreifende Narrativität zu erkennen ist. Es würde zu weit führen, Differenzierungskriterien zu bezeichnen, die nicht nur für den speziellen Fall des *Canzoniere* Gültigkeit haben könnten. Ansätze für weiterführende Überlegungen hat GENOT formuliert, und auch LECERCLE hat sich, mit freilich anderer Zielsetzung,<sup>161</sup> mit der Frage befaßt. SANTAGATA hat vorgeschlagen, die Gattungsbezeichnung 'Canzoniere' nicht *a priori* einem jeden Gedichtzyklus zuzuordnen, sondern sie rezipientenorientiert zu verwenden:

Il canzoniere è un genere fluido, in grado di perdere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componimenti di un tutto (1989: 35).<sup>162</sup>

<sup>155</sup> Fraglich ist, ob dieser Ordnungswille Petrarca dazu veranlasste, den *Canzoniere*, wie PÖTTERS meint, als einen „mathematisch bestimmten Makrotext“ zu konzipieren (2007: 32).

<sup>156</sup> Im 16. und 17. Jahrhundert stellt dieser Titel eine Ausnahme dar, vgl. LEY 2002: 63ff.

<sup>157</sup> Vgl. MEHLTRETTER 2009: 29.

<sup>158</sup> Vgl. PICONE 1993: 581.

<sup>159</sup> ROUSSET betont, wenn auch ohne stichhaltige Begründung und aufgrund einer recht oberflächlichen Analyse mehrerer petrarkistischer Sonettzyklen: „Que les sonnets d'un canzoniere ne soient disposés ni au hasard, ni dans la succession chronologique de leur composition, c'est l'évidence même; ils ont été soumis à un modelage, ils s'organisent selon un plan [...]“ (1968: 203).

<sup>160</sup> LONGHI hebt an gleicher Stelle im Hinblick auf den *aspetto narrativo* eines *Canzoniere* hervor, dieser sei „un aspetto [...] costitutivo dell'istituto letterario di canzoniere“ (1979: 265).

<sup>161</sup> Zu LECERCLES Analysen vgl. Kapitel 2.4.2.

<sup>162</sup> *Dal Sonetto al Canzoniere*, EA 1979. Die zweite Auflage von 1989 unterscheidet sich von der ersten nur dahingehend, dass eine *Introduzione* den aktuellen Forschungsstand kommentiert.

Ein beliebiger Gedichtzyklus wird dieser Definition zufolge erst dann zu einem Canzoniere, wenn der *Leser* die Gedichte nicht als autonome Mikrotex te liest, sondern er Zusammenhänge zwischen ihnen herstellt, er den Zyklus als zusammenhängenden Makrotext liest. Damit ist noch nicht gesagt, dass diese Zusammenhänge einem narrativen Ablauf folgen müssen: SANTAGATA spricht von *connessioni intertestuali* (1989: 33),<sup>163</sup> ohne den narrativen Aspekt, den er in späteren Arbeiten zum maßgeblichen Kriterium erhebt, zu erwähnen. Dieser 'schwachen' Definition zufolge ist Petrarca's Gedichtzyklus auf jeden Fall als ein Canzoniere zu bezeichnen.<sup>164</sup> Problematisch ist, dass diese Definition auch diejenigen Gedichtzyklen zu Canzonieri macht, denen diese Gattungsbezeichnung nicht gerecht wird. Antonio MACHADO's *Soledades* würden aufgrund der von SEGRE nachgewiesenen „elementi simbolici o tematici minimi ricorrenti in più parti della raccolta“ (1969: 97) zu einem Canzoniere, was die 'starke' Definition LONGHIS eindeutig ausschließt. Es erweist sich folglich als zweckmäßig, die Subgattung 'Canzoniere' ausschließlich im letzteren Sinne zu definieren. Diese Entscheidung bietet den Vorteil, die unberechenbare Instanz des Lesers auszuklammern, führt aber in Bezug auf Petrarca's Zyklus zu der Frage, ob hier überhaupt von einer *storia unitaria* gesprochen werden kann.

In Bezug auf Petrarca's Gedichtzyklus bedeutet die Frage nach der Definition des Gattungsbegriffes, dass die Entscheidung für einen der zur Wahl stehenden Titel letztlich einem Glaubensbekenntnis gleichkommt, da der Herausgeber durch die eine oder andere Option gleichzeitig Position bezieht in der Streitfrage, ob dem Zyklus Petrarca's eine narrative Struktur (oder *storia*) zugrunde liegt oder eben nicht. So dekretierte BOSCO 1946:

Il vero è che non possiamo in alcun modo ravvisare una linea di sviluppo, uno svolgimento, non solo nel canzoniere, ma in tutto il Petrarca. Egli è senza storia, se lo si considera, come si deve, nel concreto di tutta l'opera sua (1968: 7).

Diese These hat Widerspruch provoziert. Zu den Hardlinern der gegnerischen Position gehört erwartungsgemäß SANTAGATA. Die von BOSCO bzw. SANTAGATA vertretenen Positionen stehen aber wiederum stellvertretend für eine seit mehr als einem Jahrhundert schwelende Debatte, deren Ursprung in den Schriften DE SANCTIS' zu suchen ist. Erst seit DE SANCTIS gilt es als ausgemacht, dass Petrarca's Zyklus *keine* progressiv ablaufende Geschichte „mit einer Handlungsverknüpfung nach dem Ursache-Wirkungs-Schema ist“ (KÖNIG 1993: 138).<sup>165</sup> Im *Saggio critico sul Petrarca* (1869) betont DE SANCTIS: „Ciò che è assurdo, è supporre un ordine *a priori* costruito dal Petrarca, come se gli fosse venuto in mente di fare un vero poema dell'amore“ (1954: 69). Es ist offensichtlich das Verdikt des italienischen Literaturkritikers, welches (vermittelt CROCE) die Forschung noch heute prägt,

---

<sup>163</sup> Das Adjektiv *intertestuale* ist in diesem Zusammenhang irreführend: Sinnvoller wäre es, von „connessioni *intratestuali*“ zu sprechen.

<sup>164</sup> Vgl. SANTAGATA, der freilich den *Canzoniere* – welchen er in dieser Untersuchung aus dem Jahre 1979 noch als *Rerum vulgariarum fragmenta* bezeichnet – im Vergleich zu den früheren Gedichtzyklen des Due- und Trecento als *inizio della storia* betrachtet (1989: 155ff.).

<sup>165</sup> LEOPARDI betont: „[...] il Petrarca non è di quegli scrittori che si leggono dal principio alla fine seguitamente, ma qua e là, per lo più a salti e senz'ordine“ (1867: 2). Die Bemerkung ergibt nur dann einen Sinn, wenn man davon ausgeht, dass LEOPARDI den *Canzoniere* als einen Text betrachtete, der *keiner* logischen Ordnung folgt, so dass das einzelne Gedicht isoliert betrachtet werden kann. Eine gegenläufige Meinung vertritt DIEZ, der 1819 darauf hinweist, dass „jedes einzelne Lied noch einen zweyten Werth besitzt, insofern es nämlich eine nothwendige Stelle im schönen Ganzen ein[nehme]“ (1883:18).

obwohl der *Canzoniere* bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts von der Mehrheit der Rezipienten als ein durch eine *storia* zusammenhängender Zyklus gelesen wurde. Es ist im Hinblick auf die Mehrheit der hier zu betrachtenden Texte im Auge zu behalten, dass die Rezipienten des 16.-19. Jahrhunderts den *Canzoniere* als einen erzählenden Text wahrnahmen und dass erst DE SANCTIS einen diesbezüglichen Paradigmenwechsel einleitete.

Dass der *Canzoniere* als ein narrativer Text konzipiert war, versucht SANTAGATA in den *Frammenti dell'anima* durch eine Analyse der unterschiedlichen Entwurfsphasen zu belegen. Der Untertitel (*Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*) ist Programm.<sup>166</sup> SANTAGATA geht davon aus, dass Petrarca den *Canzoniere* ursprünglich als *racconto* (1993a: 10) bzw. als *canzoniere-romanzo* (1993a: 118) geplant habe. Zwar vermag er für die meisten Arbeitsphasen im Anschluss an WILKENS' Untersuchungen nachzuweisen, dass Petrarca von der *forma Correggio* an die Intention hatte, „di trasformare la liricità in narrativa“ (1993a: 11), doch muß er letztlich eingestehen, dass ausgerechnet die im Cod. Vat. 3195 enthaltene letzte Fassung keine konsequente Weiterentwicklung des Planes darstellt.<sup>167</sup> Inwieweit es als gesichert gelten kann, dass Petrarca während der Arbeit an der *forma Correggio* die Absicht hegte, die Gedichte zu einem *romanzo* anzuordnen, kann nicht endgültig geklärt werden. SANTAGATA geht davon aus, dass „[c]on la redazione Correggio inizia la storia del Canzoniere“ (1993a: 136). Auch WILKENS stellt in Bezug auf die *forma Correggio* fest, dass „the order of the poems is basically, but not rigorously, chronological“ (1951: 155), doch geht er im Unterschied zu SANTAGATA explizit nicht so weit, Petrarca die Absicht zu unterstellen, die Gedichte des *Canzoniere* in einer exakt chronologischen Reihenfolge anordnen zu wollen:

[...] there is no evidence that he was ever concerned to establish a precise chronological arrangement for his poems, or to give to his readers the impression that the poems stood in a precise chronological order (1951: 155).<sup>168</sup>

In Bezug auf den Codex Vaticano 3195 stellt SANTAGATA fest, dass „[l]’aspetto che più di ogni altro colpisce che arrivi a leggere la redazione vaticana dopo avere attraversato tutte quelle precedenti è la sua *rinuncia alla narrativa*“ (1993a: 295, Hervorh. R.S.). Der Verzicht auf die *narrativa* wird von SANTAGATA nicht näher begründet. Festzuhalten bleibt, dass Petrarca offensichtlich die Intention hatte, seinem Zyklus eine *storia* zugrundezulegen, dass er sich aber letztlich von diesem Projekt distanzierte. Uneinigkeit herrscht hinsichtlich der Frage, ob diese Ordnung tatsächlich über den Aspekt einer chronologischen Struktur hinaus der Intention des Autors entsprang, einen *racconto* zu verfassen, wie SANTAGATA letztlich wenig überzeugend unter Berufung auf die das italienische Trecento maßgeblich prägende Novellistik meint.<sup>169</sup> Dass Petrarca sich durch eine „vena di romanzatore, di novelliere, di descrittore“ (1935: 110) ausgezeichnet habe, stellte bereits ALLODOLI fest, der sei-

<sup>166</sup> Überraschenderweise nimmt sich SANTAGATA wiederum DE SANCTIS zum Vorbild, dessen Geständnis, in seiner Jugend einst auf der Grundlage des *Canzoniere* einen *romanzo critico* verfasst zu haben, SANTAGATA seiner Arbeit als Motto voranstellt (1993a: 9). SANTAGATA weist zwar in einer Anmerkung darauf hin, dass DE SANCTIS sich von diesem Versuch in den späteren Jahren distanziert habe (1993a: 383), geht aber ansonsten an keiner Stelle auf dessen *Saggio critico sul Petrarca* ein.

<sup>167</sup> Vgl. SANTAGATA 1993a: 295ff.

<sup>168</sup> „Petrarch was the poetic master of his chronology, not its slave“ (WILKENS 1951: 156).

<sup>169</sup> SANTAGATA spricht nicht explizit von der Novellistik, sondern betont „[Il *Canzoniere*] sembra proprio rispondere al bisogno di narrativa che percorre la letteratura del Trecento“ (1993a: 118).

ne Behauptung jedoch nur insofern auf den *Canzoniere* bezog, als er die Narrativität einzelner Gedichte hervorhob.<sup>170</sup>

Selbst wenn man dem *Canzonierestoria* abspricht, muß es als unbestritten gelten, dass der Zyklus durchaus über ein *narratives Substrat* verfügt. Vor allem jene Forscher, die sich in den letzten Jahren um die Definition des Begriffes 'Petrankismus' bemüht haben, betonen einhellig, dass es das *Substrat* sei, welches als ein Merkzeichen petrarkistischer Canzonieri zu gelten habe.<sup>171</sup> Der Begriff des 'Substrats' bietet sich mithin als eine *via di mezzo* an, da er weder grundsätzlich den narrativen Charakter des *Canzoniere* im Sinne einer *storia* behauptet, noch generell die Narrativität des Zyklus negiert.<sup>172</sup> Er vermittelt vielmehr zwischen der Definition LONGHIS (<*storia*> *unitaria*) und BOSCO'S These eines *Petrarca senza storia*. Auch FORESTI spricht in Bezug auf Petrarca's Zyklus von einem *scheletro della storia* (1940: 9), einer *storia* indessen, die sich in einem *continuo fluttuare* (1940: 8) verliere: „le tracce della storia si perdono, onde la difficoltà del ricostruirla, tale che ogni tentativo sembra dover essere stroncato in sul nascere“ (1940: 8).

Das *narrative Substrat* besteht zum einen Teil in der im Wesentlichen chronologischen Abfolge der Ereignisse, die Hugo FRIEDRICH lapidar wiedergibt als „Begegnung mit Laura, Werben des Liebenden, Sich-Versagen der Herrin, daher Abreise, Heimweh, Hoffnung, Verzweiflung des Liebenden; Tod der Laura“ (1964: 188f.), und die DUSO als die strukturelle Besonderheit des *Canzoniere* beschreibt.<sup>173</sup> Zur Deutung des *Canzoniere* als 'Liebesroman' mag beigetragen haben, dass in diesem Zyklus nicht alleine die Erzählung, also die 'Liebesgeschichte' präsent ist, sondern auch der Akt des Erzählens thematisiert wird. Damit vermittelt der *Canzoniere* die Vorstellung, nicht alleine die Liebeshandlung, sondern auch der Akt der Niederschrift folge einer logischen und vor allem chronologischen Abfolge. Die Zeit des *Canzoniere* verstreicht auf zwei Ebenen: Zum einen schreitet die 'Handlung' der 'Geschichte' voran, zum anderen verstreicht auch jene Zeit, die das Ich für die Niederschrift aufwendet. Es sind in erster Linie die *anniversary poems*, die diesen Eindruck vermitteln,<sup>174</sup> jene Gedichte also, in denen der zeitliche Abstand zu dem für das Ich herausragenden Ereignis, der Begegnung mit Laura, definiert wird. STIERLE hat diesbezüglich von „narrative[n] Jetztpunkten eines erinnerten Ich“ gesprochen (2003: 648),<sup>175</sup> welche dem Leser das Verstreichen der Zeit bewusst machen.<sup>176</sup> Die erinnerte Zeit

<sup>170</sup> „[...] vorrei notare anche che andamento narrativo hanno *certe* liriche del *Canzoniere*“ (1935: 116, Hervorh. R.S.). Als Beispiele nennt er *RvF* 19, 50 und 135 (1935: 117).

<sup>171</sup> Vgl. HEMPFER 1987: 266, HÖFNER 1993: 117. Differenzierter hierzu REGN, der die Bedeutung des narrativen Substrats in Bezug auf die Canzonieri des Cinquecento hervorhebt (1993: 256f.).

<sup>172</sup> BAROLINI geht mit BOSCO davon aus, dass Petrarca's Gedichten keine narrative Struktur zugrunde liege, sieht aber Unterschiede zwischen der *prima* und der *seconda parte*: Während sich der erste Teil gerade durch seine *nonnarrativity* auszeichne (1989: 11), sei die *seconda parte* in ihren wesentlichen Elementen als ein narrativer Text angelegt (1989: 30f.). Abgesehen davon, dass einzelne Punkte der These einer Erörterung bedürften, belegt ein Blick auf die Zeugnisse der produktiven Rezeption, dass die narrativen Strukturen des *Canzoniere* gerade in der *prima parte* vermutet bzw. aufgespürt wurden, d.h. vor allem die *rime in vita* wurden in den Kommentaren z.T. ausgesprochen ausführlich in narrative Texte umgesetzt. Die *seconda parte* scheint sich aus der Sicht der Rezipienten hingegen kaum durch interessante Episoden ausgezeichnet zu haben: Mit dem Tod der Laura endet für die meisten Rezipienten auch die *vicenda amorosa*.

<sup>173</sup> „Una delle novità fondamentali dei *Rvf* era quella di costruirsi come ‚romanzo‘ in cui i protagonisti diventano solo, un uomo ed una donna, che impèra, unica, fino alla fine, anche se con parziali anticipazioni“ (1996: 87).

<sup>174</sup> Vgl. u.a. BAROLINI 1989: 16ff., FISCHER 2007: 96ff.

<sup>175</sup> Vgl. auch DUPERRAY 1997: 49.

verfließt ebenso wie die Zeit des Erinnerns. Eine Konstruktion, die laut SANTAGATA bereits in den frühen Stadien der Arbeit an der Sammlung eine Rolle spielte (1993a: 148), und an der Petrarca auch im Cod. Vat. 3195 festhielt.<sup>177</sup> Bei denjenigen Lesern, die um die Entstehungsgeschichte des *Canzoniere* nicht wussten, konnte so der Eindruck entstehen, dass sowohl die im *Canzoniere* geschilderten Episoden als auch deren Niederschrift einer chronologischen Ordnung folge; dass der Chronologie der erinnerten Ereignisse eine Chronologie des Erinnerns und Erzählens entspreche.<sup>178</sup>

Insbesondere das Proömalsonett mit dem Hinweis auf den *primo giovanile errore* (V. 3) hat diese Lesart motiviert.<sup>179</sup> Das Gedicht konnte als das nachträglich verfasste Vorwort eines *romanzo*, einer Autobiographie oder eines *giornale dell'amore* (DE SANCTIS 1954: 69) gelesen werden.<sup>180</sup> Schon VELLUTELLO betrachtete *RvF* 1 als dasjenige Gedicht, welches Petrarca posteriori dem Zyklus vorangestellt habe.<sup>181</sup> BEMBO hebt die Bedeutung des Textes in einem Brief vom 4. Juli 1529 an Niccolò ASTEMIO hervor:

Se il Petrarca non v'ha potuto persuadere egli d'essere stato veramente innamorato di Mad. Laura, con tanti suoi belli e cari scritti volgari, e specialmente col primo suo sonetto, nel quale non è verisimile che egli fingesse a sua vergogna: e con tanti altri latini, ne' quali egli fa testimonio di ciò, io non presumerò già di poterlovi io (1729: 247).

*RvF* 1 ist aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive einerseits deshalb von Bedeutung, weil es die Zeitstrukturen offenzulegen scheint<sup>182</sup> – der Dichter übergibt der Nachwelt ein Werk, von einer *vicenda amorosa* handelt, von welcher er sich rückblickend distanziert –, andererseits aber auch, weil es den Zyklus in die Nähe der Bekenntnislyrik rückt: Noch FÖRSTER räumt dem Text in seiner Übersetzung eine Sonderstellung ein, wenn er ihn auf

<sup>176</sup> So erinnert sich das Ich in *RvF* 30 an die sieben Jahre zurückliegende Begegnung mit Laura („che [...] oggi à sett'anni | che sospirando vo di riva in riva | la notte e 'l giorno, al caldo ed a la neve“ [V. 28ff.]), während in *RvF* 50 zehn Jahre seit dieser Begegnung vergangen sind („ch'i son già pur crescendo in questa voglia | ben presso al decim'anno, | né poss'indovinar chi me ne sciolga“ V. 54-56) und das Ereignis in *RvF* 62 elf Jahre zurück liegt. „The very existence of a set of fifteen anniversary poems scattered through the *Fragmenta* confirms Petrarch's manipulation of latent narrative structures in his text, and also illuminates his keen awareness of the relation between narrative and time“ (BAROLINI 1989: 16)

<sup>177</sup> WILKENS weist insbesondere in Bezug auf die *forma Correggio* auf die Bedeutung der „self dated poems“ hin (1951: 94). Vgl. SANTAGATA 1993a: 148.

<sup>178</sup> Leitet man aus den *anniversary poems* die Datierung des jeweiligen Gedichtes ab, so erscheint der Gedanke zunächst als sinnvoll. Selbst SANTAGATA betont, es sei „sempre una operazione rischiosa attribuire alla cronologia interna alla  *fictio* un valore indicativo per quanto riguarda i tempi di composizione“ (Petrarca 1996: 254). CHIARIS Vorschlag, das Sonett *Padre del ciel* auf den 6. April 1338 zu datieren, da hier der *undicesimo anniversario* behandelt werde (1989: 142), trägt der Tatsache nicht Rechnung. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass diese Zeitstruktur im Gegenteil ein Konstrukt ist, welches dem Zyklus *a posteriori* eine zeitliche Kohärenz verleihen sollte.

<sup>179</sup> Zu den hieraus resultierenden Widersprüchlichkeiten vgl. FISCHER 2007: 96ff.

<sup>180</sup> Für SANTAGATA stellt die Datierung von *Voi ch'ascoltate* deshalb eine wichtige Voraussetzung für das Verständnis der unterschiedlichen Arbeitsfassungen Petrarca dar, da dieses Sonett „si collega alla decisione petrarchesca di organizzare le 'rime sparse' in un libro che disegni la parabola storica ed esemplare del suo amore“ (1996: 5).

<sup>181</sup> Vgl. PETRARCA 1550: 1r. FILELFO beschreibt *RvF* 1 als „non [...] il primo che lui facesse, ma l'ultimo [!] di tutti“ (1476: III; zitiert nach WEINBERG 1960: 377).

<sup>182</sup> Vgl. aber FISCHER 2007: 96ff.

einem römisch paginierten Vorsatzblatt den übrigen Gedichten voranstellt, und den eigentlichen, arabisch paginierten Text mit *RvF* 2 beginnen lässt.<sup>183</sup>

Auf ein narratives Substrat lassen nicht nur die „Jetztpunkte“ schließen, die den Zyklus chronologisch strukturieren, sondern auch die *sequenze narrative*, deren Bedeutung SANTAGATA in seinem *Canzoniere*-Kommentar hervorhebt.<sup>184</sup> Einzelne Gruppen von Gedichten bilden (z.B. *RvF* 41, 42 und 43) zusammenhängende Episoden.<sup>185</sup> SANTAGATA als Verfechter der Narrativitätstheorie hält auch in seiner *Canzoniere*-Ausgabe daran fest, den Zyklus als einen *canzoniere-romanzo* (1996: CLXXXVI) zu bezeichnen.<sup>186</sup> In seinem Kommentar ist er konsequenterweise bestrebt, Zusammenhänge zwischen den Einzeltexten dieses Zyklus herzustellen.<sup>187</sup>

Entscheidend ist, dass dem heterogenen Gefüge der zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Gedichte eine narrative Ordnung zugeschrieben wird, die den *Canzoniere* zu einem „Liebesroman“ (FRIEDRICH 1964: 193) werden lassen *konnte*. Unabhängig von der Debatte zwischen BOSCO und SANTAGATA wurde der *Canzoniere* von den Rezipienten als ein *racconto* wahrgenommen. Es ist in diesem Zusammenhang von einer Kluft auszugehen, die zwischen der in dieser Hinsicht produktionsästhetisch geprägten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Canzoniere* einerseits und der Wahrnehmung des Zyklus durch die Leser der früheren Jahrhunderte klafft. Eine Kluft, die ihrerseits wiederum belegt, dass die seit DE SANCTIS vorherrschende Meinung in Bezug auf diese Frage (zumindest literarhistorisch betrachtet) zu überdenken ist. Die Perspektivverschiebung von der Produktionsästhetik hin zur rezeptionsgeschichtlichen Betrachtungsweise impliziert demzufolge eine veränderte Bewertung des *Canzoniere*, der somit als Zyklus mit einer konkreten *storia*, als „Liebesroman“ eben, zu lesen ist.

Bevor in Kapitel 2.4.3 auf die Diskussionen der Literaturkritiker des 19. Jahrhunderts einzugehen ist, ist die Frage zu beantworten, wie sich die Kommentatoren des 16. Jahrhunderts mit diesem Problem auseinandersetzen. Hierbei soll es um die Problematik der Anordnung der Gedichte gehen, in die Funktion der Kommentare selbst. Wie anhand der Beispiele von VELLUTELLO und Vasquin DE PHILIEUL zu belegen ist, spielen gerade sie eine herausragende Rolle, da sie einerseits aus der Rezipientenperspektive demonstrieren, dass der *Canzoniere* als ein ‚Liebesroman‘ gelesen wurde, andererseits aber illustrieren, wie die Kommentatoren über die Grenzen der Einzeltexte bzw. der *sequenze narrative* hinaus Zusammenhänge schufen, um einen homogenen ‚Liebesroman‘ zu schaffen. Zwischen der laut SANTAGATA im *Canzoniere* vorgeprägten *narratività* und dem Kommentar etwa eines

<sup>183</sup> Aufgrund dieser Anordnung entsteht der Eindruck, dass auch die *Trionfi* einer engen Beziehung zu *RvF* 1 und damit zu den Gedichten des *Canzoniere* stehen. Vgl. die zweite Auflage der Übersetzung FÖRSTERS, Leipzig 1833, S. XIII. LEY weist auf den engen Zusammenhang zwischen den *Trionfi* und dem *Canzoniere* im Kontext des petrarkistischen Diskurses hin (2006: 111ff.).

<sup>184</sup> LECERCLE spricht nur in Bezug auf VELLUTELLO von *séquences narratives* (1987: 173).

<sup>185</sup> Hierauf weist bereits GESUALDO hin, der im Vorwort betont, es gebe im *Canzoniere* einige *canzoni*, „che non si debbono, né senza biasmo si possono separare“ (SOLERTI 1904: 429). MÖNCH spricht in Bezug auf diese Sonette von einem „Sonettenkranz“ (1955: 31), bezieht sich hierbei aber ausschließlich auf die „künstliche [!] Reimverschlingung“ (1955: 31).

<sup>186</sup> Als *canzoniere-romanzo* bezeichnet SANTAGATA den *Canzoniere* (1993a: 118), ohne näher zu begründen, inwieweit (und ob) sich *racconto* (so laut SANTAGATA das ursprüngliche Projekt Petrarca) und *canzoniere-romanzo* im Detail unterscheiden. MÖNCH spricht in einer etwas unglücklichen Formulierung von „Sonett-Romane[n]“ (1955: 37).

<sup>187</sup> Vgl. seine Anmerkungen zu *RvF* 14 (S. 62), 33 (S. 181), 41 (S. 224) etc.

VELLUTELLO besteht, so die These, ein ebenso enger Zusammenhang wie zwischen diesen Kommentaren und den späteren Petrarca-Romanen.

#### 2.4.2 *Canzoniere* und Kommentar als *fabrique du texte*

Die Funktion der Kommentare im Prozeß der Narrativierung und Fiktionalisierung des *Canzoniere* hat LECERCLE untersucht. Im Unterschied etwa zur *Divina Commedia* bedürfe der *Canzoniere* des Kommentars eigentlich kaum, da er den Leser weder durch sprachliche Schwierigkeiten noch durch eine komplexe allegorische Gestaltung herausfordere.<sup>188</sup> Er sei seit der Mitte des Quattrocento dennoch immer wieder Gegenstand zum Teil umfangreicher Kommentare geworden (1987: 167), deren Ziel nicht der in anderen Fällen erforderliche gelehrte Apparat gewesen sei. Ihre Verfasser verfolgten ein anderes Ziel:

[...] les commentateurs se voient forcés de s’inventer un objectif nouveau, non plus éclairer un texte qui n’a rien d’obscur, mais pénétrer les mystères qui se dissimulent sous cette clarté – ouvrir au lecteur les arcanes de la création pétrarquienne (1987: 167).

LECERCLE unterscheidet zehn Funktionsweisen des Kommentars, zu denen neben den obligatorischen Anmerkungen zu Fragen der Grammatik, der Rhetorik oder des Stils auch die *Reconstitution des circonstances de composition*, die *Paraphrase et traduction* sowie der *Résumé du poème* gehören (1987: 169). Während sich die Rekonstruktion des Entstehungszusammenhanges eher auf den Moment der Niederschrift eines Textes bezieht, hier also die *écriture* in den Mittelpunkt rückt, steht die Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Gedichte im Zentrum der beiden anderen Funktionsformen. Von grundlegender Bedeutung sind seine Überlegungen zu den Textstrategien jener Kommentatoren, die das Ziel verfolgen, den narrativen Charakter des *Canzoniere* zu belegen.

Bereits die Numerierung der Gedichte repräsentiert ein *principe de continuité* (1987: 171), welches die Gedichte in eine Beziehung zueinander setzt und dem Leser „une sorte de nécessité dans la succession des poèmes“ (1987: 171) suggeriert. Expliziert werde die Verkettung der Einzeltexte durch sogenannte *formule[s] d’enchaînement* (1987: 171), die innerhalb des Kommentars das jeweilige Gedicht in Relation zu dem vorhergehenden bringen. In die gleiche Richtung zielt LECERCLES dritte Kategorie, die nicht nur den Einzeltext in Beziehung zum vorherigen Gedicht setzt, sondern durch eine inhaltliche Zusammenfassung des vorhergehenden Textes bzw. vorhergehenden Kommentars (an welche der eigentliche Kommentar erst anknüpft), über den formalen Aspekt hinaus die Handlung der Gedichte berücksichtigt, so dass die einzelnen Gedichte zu einer Folge von kausal verknüpften Handlungssequenzen werden können: „le poème commenté apparaît comme la suite naturelle du précédent“ (1987: 171). LECERCLE unterscheidet diese Gruppe, welche auf der Verknüpfung der aufeinanderfolgenden Gedichte beruht, von einer vierten, in welcher durch die *récapitulation* zudem kumulativ ein kausaler Zusammenhang zwischen den vorhergehenden Gedichten und dem aktuell kommentierten Einzeltext hergestellt wird: „Ce procédé cumulatif [...] ne se borne à ressasser la continuité du discours, il esquisse une logique narrative“ (1987: 172). Es werden durch dieses Verfahren mehrere aufeinanderfolgende Gedichte miteinander in Beziehung gesetzt, so dass Textblöcke entstehen, die er als „étapes d’une narration plus ou moins allusive“ (1987: 172) bezeichnet.

---

<sup>188</sup> LEOPARDI rechtfertigt seinen Kommentar damit, dass sich die von ihm kommentierte Ausgabe vor allem an weibliche Leser und an Ausländer richte, vgl. Kap. 2.4.3.

Als *réduction des contradictions* bezeichnet LECERCLE das letzte von ihm beschriebene Verfahren, welches nicht alleine darin bestehe, auf offensichtliche Zusammenhänge hinzuweisen, sondern vielmehr Texte miteinander in Beziehung zu setzen, die offenkundig in keiner Relation zueinander stehen: „Le dernier procédé est le plus paradoxal, puisque, posant explicitement la question de la concaténation, il consiste à démontrer l’enchaînement par ce qui semble précisément lui faire échec“ (1987: 172). Ziel des Verfahrens sei, inhaltliche Brüche zwischen aufeinanderfolgenden Gedichten auszumerzen, um so die Illusion der Kontinuität aufrecht zu erhalten.

Im Folgenden soll anhand dreier Beispiele illustriert werden, wie die Kommentatoren diese Strategien einsetzen, um dem Text des *Canzoniere* die größtmögliche Kohärenz zu verleihen. Neben dem Kommentar VELLUTELLOS soll jener des Vasquin DE PHILIEUL betrachtet werden, der zwar in Abhängigkeit von VELLUTELLOS Kommentar steht, dennoch aber andere Funktionsmechanismen aufweist, die eine Ergänzung des von LECERCLE vorgeschlagenen Schemas erforderlich machen. Da die Abhängigkeit der PHILIEUL-Ausgabe von VELLUTELLO als gesichert gelten muß, der narrative Charakter von VELLUTELLOS Ausgabe aber unstrittig ist, soll ergänzend ein dritte *Canzoniere*-Ausgabe näher betrachtet werden: Die 1533 erschienene Ausgabe GESUALDOS stellt ein geeignetes Vergleichsobjekt dar, weil GESUALDO die Neuerungen VELLUTELLOS dezidiert ablehnte. In der Vorrede begründet er in dem Abschnitt *L’Ordine e la Divisione de l’Opra* (1533: bii) seine Entscheidung für eine Rückkehr zu der traditionellen Anordnung der Gedichte. Anders als VELLUTELLO gehe es ihm gerade nicht darum, die ‚Liebesgeschichte‘ Petrarcas zu erzählen. Die Leitkriterien GESUALDOS sind philologischer Natur, und das gilt sowohl für seine Auseinandersetzung mit dem Text des *Canzoniere* als auch für die dem Text vorangestellten Viten. Anhand der GESUALDO-Ausgabe ist zu prüfen, inwieweit eine anhand primär philologischer Kriterien erstellte Ausgabe des Gedichtzyklus Ansätze zu einem Narrativierungsbestreben in den Kommentaren aufweist.

#### *Alessandro Vellutello*

VELLUTELLO beschreitet mit seiner 1525 erschienenen Ausgabe der *Rime* einen neuen Weg, indem er auf der Grundlage eigener Überlegungen und Recherchen eine neue Reihenfolge der Gedichte zu etablieren. Sein Anliegen ist es, die narrative Struktur des *Canzoniere* bloßzulegen, d.h. die Gedichte so zu ordnen, dass sie als fortlaufender Text zu lesen sind.<sup>189</sup> Da er zudem die Dichterbiographie mit dem Korpus der Gedichte verklammert, zwischen Textgenese und Lebenswelt also einen Zusammenhang herstellt (BUSJAN 2004: 190), rückt bei ihm die Relation von *homme* und *œuvre* in den Vordergrund. Es spielt eine untergeordnete Rolle, ob der *Canzoniere* als eine Biographie des Dichters, wie KÖNIG in Bezug auf VELLUTELLO meint, oder als *romanzo*, gelesen wurde. VELLUTELLOS Kommentar belegt, dass er den *Canzoniere* als einen Liebesroman in Gedichten (eine Lesart, die später auch SCHLEGEL vertrat<sup>190</sup>) deutete. TIRABOSCHI bemerkt, VELLUTELLOS Kommentar zeichne sich durch sein „alquanto romanzesco sistema dell’innamoramento del Petrarca“ (1807: 515) aus. Durch welche Strategien VELLUTELLO dazu beitrug, dass sein Kommentar noch

<sup>189</sup> „[Es] gab schon seit dem 16. Jahrhundert Herausgeber, die eigene Wege gingen und, wie Alessandro Vellutello, auf Grund biographischer und chronologischer Erwägungen Umstellungen vornahmen, um den *Canzoniere* als das zu präsentieren, was er ihrer Überzeugung nach war: als historisch getreue sentimentale Biographie des Dichters“ (KÖNIG 1993: 128).

<sup>190</sup> Vgl. Kapitel 2.4.3.

heute als ein 'Herzensroman' oder der 'Liebesroman' bezeichnet wird,<sup>191</sup> bedarf einer näheren Betrachtung.

*Le volgari opere del Petrarca*<sup>192</sup> erscheinen im gleichen Jahr wie BEMBO'S *Prose della volgar lingua*. Diese Tatsache mag dem Kommentar zur *fortuna editoriale* (BELLONI 1980: 43) verholphen haben. Da VELLUTELLO die Reihenfolge der Gedichte, wie sie die 1501 bei MANUZIO und angeblich auf einer Originalhandschrift beruhende Ausgabe wiedergab, nicht akzeptierte, weil er Zweifel an der direkten Abhängigkeit der Ausgabe von einer Handschrift Petrarca's hatte,<sup>193</sup> sah er sich nach eigener Auskunft gezwungen, die seiner Ansicht nach ursprüngliche und also einzig richtige Reihenfolge der Gedichte durch eigene Recherchen zu rekonstruieren.<sup>194</sup> Diese Rekonstruktion war für ihn eine Voraussetzung für den erst dann zu verfassenden Kommentar. Wie andere Gelehrte vertrat er in Bezug auf den *Canzoniere* die These, dass „il tempo dell'opera corrispondesse a quello reale di composizione“ (BELLONI 1980: 51), d.h. er ging davon aus, dass die Niederschrift der einzelnen Gedichte in einem engen zeitlichen Zusammenhang mit der Handlung der Gedichte stehe. In den Archiven der Provence wußte er eine Laura aufzuspüren, die er als die Laura Petrarca's identifizierte, und deren Daten er mit den Lebensdaten des Dichters verknüpfte,<sup>195</sup> welche er wiederum in Relation zu den textinternen Daten des *Canzoniere* setzte.<sup>196</sup> Auf der Grundlage dieser Fakten ordnete VELLUTELLO die Gedichte neu. An die Stelle der bisher üblichen Gliederung in zwei Teile tritt bei ihm eine Dreiteilung: Er unterscheidet nicht nur zwischen den *Rime in vita* und den *Rime in morte*, sondern versammelt im dritten Teil jene Gedichte, die als *Rime sopra vari argomenti* in keinem Zusammenhang mit der Liebeshandlung stehen: „Ne la terza & ultima parte fuori de l'opera serãno posti tutti quelli [i.e. le canzoni e i sonetti] che'n diuersi tempi & altri soggetti, & a piu terze persone da lui furono scritti“ (1550: 8v). Die 'Liebesgeschichte' erfährt hierdurch eine Aufwertung, da die Ausgliederung der Nicht-Liebexte die Verdichtung des Liebesthemas in den ersten beiden Teilen zur Folge hat.

In Bezug auf diese Neuordnung bemerkt noch MARSAND, sie sei „tanto ragionevole [...], ch'io mi meraviglio non sia stato adottato molto prima, e che adesso non sia serbato più“ (1820: 352).<sup>197</sup> VELLUTELLO greift nicht nur in die Textstruktur des Zyklus ein, er situiert den von ihm rekonstruierten Liebesroman *avant la lettre* auch in einem präzisen biographischen und geographischen Kontext, indem er seiner Ausgabe einen Abschnitt voranstellt, der der *donna* gewidmet ist. Dieser Passus mit dem Titel *Origine di Madonna Laura con la discriptione di Valclusa et del luogo ove il poeta di lei a principio s'innamorò* (1550: 6r-8v) und eine topo-

<sup>191</sup> Vgl. z.B. FRIEDRICH 1964: 166, STIERLE 1993: 152.

<sup>192</sup> Erst die 2. Auflage von 1528 trägt den Titel *Il Petrarca, con l'espositione d'Alessandro Vellutello*. Laut FERNOW/HAIN (1818: 324) soll eine 1525 in Venedig bei Vidali erschienene Ausgabe den Titel *Il Petrarca* getragen haben. Diese ist nicht nachweisbar, vgl. LEY 2002: 329.

<sup>193</sup> Die Zweifel VELLUTELLOS werden von der Forschung geteilt. Während APPEL davon ausgeht, dass die Aldina von 1501 auf der Originalhandschrift des Dichters beruhe (1891: 1), belegt SALVO-COZZI 1893, dass diese Ausgabe nicht in direkter Abhängigkeit von der Handschrift steht. Zum Forschungsstand MEHLTRETTER 2009: 114, dort auch weiterführende Literatur.

<sup>194</sup> Vgl. BELLONI 1980: 48ff.

<sup>195</sup> Vgl. STIERLE 2003: 773.

<sup>196</sup> „[...] Vellutello a voulu construire une histoire plus exacte [...]; et donc dans *Le volgari opere del Petrarca* il a donné une nouvelle disposition à l'ordre des poèmes, prenant comme idée maîtresse les événements de la vie du poète d'après les faits biographiques trouvés dans sa correspondance“ (KENNEDY 2001: 54f.).

<sup>197</sup> MARSANDS 1819/20 in Padua erschienene Ausgabe folgt der Dreiteilung, orientiert sich jedoch in Bezug auf die Reihenfolge der Gedichte *in vita* bzw. *in morte di Laura* wiederum an den traditionellen Ausgaben

graphische Karte von Vacluse (1550: 5v) bieten dem Leser die für das Verständnis der 'Geschichte' notwendigen expositorischen Informationen.<sup>198</sup> Diese Ausgliederung nutzt VELLUTELLO als ein „dezidiertes Mittel der Defiktionalisierung“ (BUSJAN 2004: 208). Er tilgt auch die in den vorgängigen Viten referierten Anekdoten,<sup>199</sup> um seine These von der historischen Existenz Lauras zu untermauern. Obwohl Petrarca Laura vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Minnedichtung konzipierte, blendet VELLUTELLO den Aspekt der literarischen Tradition aus.<sup>200</sup> Seine Beweisführung beruht auf historischen Prämissen, d.h. die von ihm aufgefundenen Dokumente, die für die Existenz Lauras sprechen, erweisen sich vor seinem Deutungszugriff als völlig hinreichend. Der Lebensbeschreibung der *donna* kommt laut REGN die Funktion zu, die Faktizität der Laura zu beglaubigen, die ihrerseits die Voraussetzung für ein neues Dichtungskonzept sei, welches „seine Relevanz aus der Zentralstellung der *experientia* zog“ (2004b: 241).

FRIEDRICH sagt, dass VELLUTELLO den Versuch unternommen habe „den *Canzoniere* auf einen Herzensroman Petrarcas zurückzuführen“ (1964: 166), und STIERLE betont, dass es VELLUTELLO darum ging, „durch seine Dreiteilung der *Rerum vulgarium fragmenta* dem Fortgang der Gedichte ein narratives Relief zu verleihen“ (2003: 773). VELLUTELLO „löst aus Petrarcas Gedichten eine poetische Liebesgeschichte, die er wiederum zur Grundlage für die Interpretation des *Canzoniere* macht“ (STIERLE 1993: 152). Er muß als „il primo geniale romanizzatore del *Canzoniere*“ (CARRARA 1959a: 108) gelten, da er durch seine Neustrukturierung die Bedeutung der Liebesgedichte hervorhob, und durch die den Gedichten vorangestellten Ausführungen sowohl über den Autor als auch über den Gegenstand seiner Liebe detailliert informiert.<sup>201</sup> Neben den einleitenden Kapiteln stellen die Kommentare einen wesentlichen Beitrag zu diesem 'Liebesroman' dar. BUSJAN weist darauf hin, dass VELLUTELLO zwei Strukturprinzipien miteinander verbinde, nämlich auf der einen Seite „die reihende Ordnung entlang der Jahreszahlen“, auf der anderen Seite „die Gruppierung von Gedichten zu relativ eigenständigen Einheiten“ (2004: 218). Eine kausale Verbindung zwischen den expositorischen Kapiteln und dem Text der Gedichte stellt VELLUTELLO her, wenn er in Bezug auf das 2. Sonett (*RvF* 3) anmerkt:

Habbiamo ñ solamēte la uita & i costumi del Poeta e de la sua eccellente LAVra la uera origine narrato, Ma de la uale, c'habitata fu da lui, e del luogo, oue il loro amore hebbe principio, copiosamente anchora detto. Onde hora conueniente cosa ne pare, di douer ad ogni exposition del testo, particolarmente uenire, cominciando da la prima parte de l'opera [...] (Petrarca 1550: 1v).

Dass VELLUTELLO erst hier, d.h. nicht im Kommentar zum Proömialsonett, die Verknüpfung zwischen den einleitenden Kapiteln und dem Kommentar vornimmt, darf nicht überraschen: Auch VELLUTELLO betrachtet das Proömialsonett als *ñ primo, ma ultimo Sonetto* (1550: 1r), da der Dichter es verfasst habe, um es dem Zyklus als *escusatione del suo amoroso errore* (1550: 1r) voranzustellen. Ebenso wie er seine einleitenden Bemerkungen mit dem Kommentar des seiner Meinung nach ersten Sonettes verknüpft, verzichtet er auch in den darauffolgenden Kommentaren nicht darauf, einen expliziten Bezug zwischen dem im

<sup>198</sup> REGN betont, dass „[d]ie Fokussierung des Biographischen [...] essentiell für die Autorisierung des Petrarca volgare [sei]“ (2004b: 239), da diese Aufwertung der *vita auctoris* einen Rückgriff auf die mittelalterliche *accessus*-Tradition darstelle (2004b: 240). Vgl. HANDSCHIN 1964: 47.

<sup>199</sup> Vgl. BUSJAN 2004: 200. Zu den Anekdoten vgl. Kap. 3.4.

<sup>200</sup> Vgl. BUSJAN 2004: 210.

<sup>201</sup> „[Vellutello] ci [diede] diffuse narrazioni della vita del poeta, ricche di elementi romanzeschi ma pure di informazione nuove“ (BONORA 1967: 104).

jeweiligen Kommentar behandelten Gedicht und dem jeweils vorhergehenden herzustellen. So bemerkt er im Kommentar zu *Per fare una leggiadra sua vendetta*:

Nel precedente Son. il Poeta per rimediare quanto poteua biasimo, nel qual s'imaginava, per lo suo amoroso errore, appresso gli uditori de la presente opera, poter incorrere, ha dimostrato, come sprouedutamente, & in tempo da non deuersi guardare, era stato da l'insidie d'Amore oppresso. Hora in questo, il medesimo affermando, aggiunge un'altra ualidissima ragione, laqual è, ch'Amore non lo uenne ad assalire per farlo tanto di M.L. innamorare, quanto, come reo nimico, per uendicarsi di lui e punirlo d'infinite offese, che prima in resisterli gli hauea fatto, hauendo in uano piu uolte tentato di farlo d'altre donne innamorare, dalquale assalto mostra non essersi possuto in alcun modo difendere (1550: 2r).

Durch die Formel „Nel precedente [...] Hora in questo“ wird das Sonett in Beziehung zum vorhergehenden (*Era il giorno*) gebracht, dessen Inhalt rekapituliert wird, bevor VELLUTELLO zu dem eigentlichen Kommentar überleitet. Er bedient sich regelmäßig dieser Formel, die er mehrfach variiert.<sup>202</sup> Die Gedichte werden in einer kausalen Filiation präsentiert, die den Eindruck erweckt, es handle sich beim *Canzoniere* um einen einheitlichen Text, der aus miteinander verknüpften narrativen Sequenzen bestehe, welche einer anhand der *anniversary poems* auszumachenden Chronologie folgen.<sup>203</sup> Durch die Verknüpfungsformeln sowie das Proömialsonett konnte der Eindruck entstehen, Petrarca habe „une manière de roman biographique ou de journal intime“ (LECERCLE 1987: 173) verfasst. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass VELLUTELLO über die Verknüpfungsformeln hinaus die Gedichte unter Berücksichtigung inhaltlicher Aspekte gruppiert.<sup>204</sup> So „erzählen“ die Sonette *RvF* 31 (*Questa anima gentil*), 184 (*Amor, Natura*), 231 (*I' mi uivea di mia sorte contento*), 33 (*Già fiammeggiava l'amorosa stella*) und 41 (*Quando dal proprio sito si remove*), folgt man dem Kommentar, die Episode einer Erkrankung Lauras. Während im Kommentar zu *RvF* 31 das betreffende Sonett damit begründet wird, dass der um die Gesundheit der *donna* besorgte Dichter hier die Seele der möglicherweise dem Tode Geweihten lobe, habe Petrarca das folgende Gedicht (*RvF* 184) verfasst, da ihn die sich verschlimmernde Krankheit der Laura zu Reflexionen über die *donna* und über seine Liebe veranlasst habe. Das Sonett 231, welches möglicherweise von einer Augenkrankheit der Laura handelt,<sup>205</sup> wird von ihm dieser Episode zugeordnet, indem er das Sonett als eine logische Folge des vorhergehenden Gedichtes betrachtet. So heißt es im Kommentar zu diesem Text:

SEGVITA il Poeta nel suo dubbitare, & a dolersi de l'infermità di M.L. che ne due precedenti Sonet. abbiamo ueduto, quasi in questa forma dicendo, che prima ch'ella s'infermasse, egli si uiuea senza lagrime, & senza portar inuidia ad alcuno altro amante, per destra & fauorevole fortuna c'hauesse, essendo l'amor suo di qualità & sorte, che mille

<sup>202</sup> So heißt es im Kommentar zu *RvF* 20: „Parendo al Poeta hauer ne precedenti Son. in qualche parte se stesso de suo amorese errore, e M.L. di uilta scusato [...] mostra hora in questo [...]“ (1550: 3r), und im Kommentar zu *RvF* 5 heißt es: „Ha il Poeta nel precedente Son. dimostrato [...], Hora in questo [...]“ (1550: 3r).

<sup>203</sup> LECERCLE geht davon aus, dass VELLUTELLO die „textes contenant des éléments datable (en général par rapport au jour de l'innamoramento)“ als einen *fil du récit* verwende, in welchen er die zu narrativen Sequenzen geordneten anderen Gedichte einfüge: „Ce canevas chronologique est étoffé de poèmes organisés en séquences narratives, comme le voyage (adieu, départ, douleurs de la séparation, joie des retrouvailles, etc) ou la maladie“ (1987: 173).

<sup>204</sup> Vgl. BUSJAN 2004: 219f.

<sup>205</sup> Für CHIARI geht es in *RvF* 231 um eine „malattia agli occhi di Laura“ (1989: 363), SANTAGATA sieht hier „una malattia, forse degli occhi, di Laura“ (1996: 951).

piaceri che gli altri amanti haueano da le loro amante, non erano d'aguagliare ad un solo tormento de suoi. Ma che allhora, per tal infermità, i begliocchi erano da tale & tanta nebbia coperti, & aggrauati, ch'a similtudine del sole, quando a noi uien'ad esser oscurato da quella, & in parte la sua luce spenta, essa nebbia de suoi begliocchi, dice quasi hauer spento il sol de la uita di lui, per il bel uiso di lei inteso (1550: 5vf.).

In diesen Zusammenhang werden *RvF* 33 und das die Episode abschließende Sonett *RvF*41 eingepasst. In letzterem ist von einer Krankheit der Laura zwar keine Rede, doch wird es von VELLUTELLO als Schlusspunkt der Episode verwendet, weil es, so VELLUTELLO, verfasst wurde, als Laura, von der Krankheit genesen, nach Arles gegangen sei,<sup>206</sup> um dort dem Heiligen Antonius für die Genesung zu danken.<sup>207</sup> Das Beispiel, dass VELLUTELLO die Gedichte ohne Rücksicht auf die vom Dichter angelegte Reihenfolge der Einzeltexte ordnet, um zusammenhängende Episoden zu konstruieren, die durch den Text der Kommentare miteinander verknüpft werden und so tatsächlich als ein fortlaufender Text gelesen werden können. Er präsentiert dem Leser letztlich einen neuen Text.<sup>208</sup> Die Kommentare stellen die Zusammenhänge zwischen den Einzeltexten her und leiten den Leser durch den *Canzoniere*. Der Kommentar geht ausführlich auf die Inhalte des einzelnen Gedichtes ein und erzählt letztlich die 'Geschichte' der Liebe. Da er in vielen Fällen mehr Informationen bietet als die Gedichte, da er Kohärenzen stiftet, die dem Leser die Lektüre der *Liebesgeschichte* erleichtern, erhält er eine unübersehbare Präponderanz:

Habituellement, [...] [le commentaire] est en position ancillaire: il n'a fonction que d'élucidation; réagissant aux difficultés et anomalies présentées par le texte, il se contente d'ouvrir des parenthèses dans celui-ci, qui reste le fil directeur de l'ensemble et continue de dicter la loi de son agencement. Chez Vellutello, ce rapport de forces est renversé. Le *Canzoniere* est subordonné au récit exégétique, car le poème ne vient plus qu'à titre d'illustration de la continuité recherchée (LECERCLE 1987: 174).

LECERCLES Versuch, die Funktionsmechanismen der Kommentare darzulegen, erweist sich bei der Beschreibung der einzelnen Kommentare als hilfreich. Dennoch verzichtet LECERCLE darauf, eine weitere Spielart des Kommentars näher zu beleuchten, da er zwar darauf hinweist, dass eine VELLUTELLO-Ausgabe der französischen Übersetzung des Vasquin DE PHILIEUL zugrunde lag,<sup>209</sup> auf diese aber nicht weiter eingeht.

### *Vasquin de Philieul*

Eine regionalspezifische Adaption von VELLUTELLOS 'Liebesroman' stellt die Teilübersetzung des *Canzoniere* dar, die PHILIEUL 1548 unter dem Titel *Lavre d'Avignon* veröffentlichte.<sup>210</sup> Bereits der Titel der zeugt von einer zweifachen Neuakzentuierung, hebt er doch einerseits die Bedeutung der *donna* hervor, um andererseits gleichzeitig deren Provenienz

<sup>206</sup> Vgl. zu dieser Episode BUSJAN 2004: 220, Anm. 114).

<sup>207</sup> „Il presente Sonetto, per quanto gudar possiamo, fu fatto dal Poeta essendo M.L. da l'infermità che ne precedenti habbiamo detto, liberata, & da Cabrieres, per andar a santo Antonio d'Arli a sodisfar un uoto fatto da lei in tale infermità, partita“ (Petrarca 1550: 6v).

<sup>208</sup> Vgl. LECERCLE 1987: 174f.

<sup>209</sup> Vgl. LECERCLE 1987: 174.

<sup>210</sup> Verwendet wird hier der Nachdruck Paris 1987. Erfolg war der Übersetzung nicht beschieden. Zwei Exemplare haben sich laut LEY erhalten (2000: 193).

aus einer südfranzösischen Stadt in den Vordergrund zu rücken:<sup>211</sup> Eine Provenienz, die dem aus Carpentras stammenden Sohn eines Notars, der den Comtat Venaissin vermutlich Zeit seines Lebens nie für längere Zeit verließ,<sup>212</sup> dazu veranlasst haben mag, die Herkunft Lauras bereits im Titel der Übersetzung zu benennen.<sup>213</sup> Nicht der Dichter steht für den Übersetzer im Zentrum des *Canzoniere*, sondern das Objekt seiner Liebe, die Provenzalin Laura. PHILIEUL folgt im wesentlichen VELLUTELLO.<sup>214</sup> Deutlicher als kaum ein Werk der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts illustriert der Titel *Lavre d'Avignon* die «laurazentrische» Rezeption des *Canzoniere*. Anders als VELLUTELLO verzichtet PHILIEUL nicht nur darauf, den Leser mit den Biographien des Liebespaares vertraut zu machen, er ersetzt darüberhinaus die Kommentare durch kurze, den Gedichten vorangestellte *arguments*, die den Leser mit dem Inhalt der einzelnen Gedichte vertraut machen.<sup>215</sup> Diese haben konsequenterweise einen zumeist einleitenden Charakter, indem sie den Leser auf die Lektüre des folgenden Textes einstimmen. Die *arguments* sind, so sie nicht ganz fehlen,<sup>216</sup> mehrheitlich von einer lakonischen Kürze,<sup>217</sup> erreichen nur selten eine Länge von mehr als fünf oder sechs Zeilen.<sup>218</sup> Nur im Einzelfall umfasst ein *argument* eine knappe halbe Seite.<sup>219</sup> Im Vordergrund stehen, das belegt die Gestaltung der gedruckten Seiten, die Gedichte; der kommentierende Text wird wieder zum Beiwerk. Die *arguments* haben, anders als der Kommentar, nicht das Potential, die Lektüre der Gedichte zu ersetzen, sie haben vielmehr die Funktion, „den Blick [zu] schärfen für die poetisch-artifizielle Verarbeitung, die der Stoff

<sup>211</sup> „Ce titre [...], si éloigné du titre neutre et presque anodin que Pétrarque avait imposé à son recueil, semble déjà souligner le caractère volontairement «romanesque» de l'ouvrage, attirant l'attention du lecteur sur les deux nom propres de l'héroïne et du lieu qui avait été le théâtre de l'aventure“ (BELLATI 2004: 204).

<sup>212</sup> Über PHILIEUL ist wenig bekannt. Karge Daten bieten PICOT 1907, Bd. 2, S. 43f. und JASINSKI 1903: 50ff. Vgl. die Einführung von LARTIGUE/ROUBAUD in *Lavre d'Avignon* (ohne Pag.), die auf PICOT zurückgeht. FRANÇON würdigt PHILIEUL, dem er „une place importante dans l'histoire du pétrarquisme en France“ (1950: 225) zubilligt, befasst sich aber nur mit den übersetzungstechnischen und den metrischen Aspekten seiner Petrarca-Übersetzungen.

<sup>213</sup> Es mag eine Rolle gespielt haben, dass PHILIEUL das Werk Katherina DE' MEDICI widmete, stellt er doch in der Widmungsepistel einen engen Zusammenhang zwischen Petrarca und der Königin her: „Car tout ainsy qu'as ta cité fleurie | Quité pour France auoir en seigneurie: | Aussy Petrarque aura nouveau renom | Quand il sera François dessoubz ton nom“ (1987: 2v). Das Lob der Herrscherin und ihrer italienischen Heimat ergänzt PHILIEUL um das Lob Frankreichs, indem er die (bescheidenen) Eroberungen des Königs lobt. Der Königin komme indiesem angedeuteten Wettstreit der Nationen eine vermittelnde Rolle zu, vereinige sie doch in ihrer Person die Vorteile beider Nationen (PHILIEUL bezeichnet sie als eine Person, „[q]ui aura pris d'un & d'autre costé | Temperature, & heur, & dignité“, 1987: 3r). BALSAMO betont: „La traduction, sous le titre de *Laure d'Avignon*, servait à illustrer une gloire provençale et le poète qui l'avait chantée“ (1991: 90).

<sup>214</sup> Zur Abhängigkeit der Übersetzung PHILIEULS von VELLUTELLO vgl. LECERCLE 1987: 174.

<sup>215</sup> Zur Funktion der *arguments* und dem Unterschied zum Kommentar vgl. REGN 2004: 254.

<sup>216</sup> Es ist nicht immer auszumachen, ob dem jeweiligen Gedicht in der Übersetzung generell kein *argument* vorangestellt wurde, oder ob PHILIEUL in einem vorhergehenden *argument* mehrere Gedichte als eine zusammenhängende Textgruppe betrachtet. Selbst in denjenigen *arguments*, die sich explizit auf mehrere Gedichte beziehen, bleiben die Angaben vage. So heißt es in einem *argument*, welches sich auf die Gedichte *RvF* 134, *RvF* 95, *RvF* 97 und *RvF* 96 bezieht, auf merkwürdig unbestimmte Weise „En ces quatre ou cinq sonnetz auoit il bien la fureur amoureuse, ou poétique“ (1987: 32v), obwohl doch dem folgenden 5. Sonett wiederum ein *argument* beigegeben wurde.

<sup>217</sup> So heißt es zu *RvF* 3: „Le iour du vendredi saint le Poète fut pris d'amours“ (1987: 5v) und im *argument* zu *RvF* 20: „Combien sa dame luy sembla belle, quand il en fut pris“ (1987: 6v).

<sup>218</sup> Zu den längeren *Arguments* gehören die jene zu *RvF* 12 (1987: 7v) und *RvF* 41 (1987: 11r).

<sup>219</sup> 1987: 11v. Das *Argument* fasst vier Gedichte zusammen, nämlich *RvF* 42, 43, 11 und 59.

im Gedicht findet“ (REGN 2004: 254). Sie unterscheiden sich aber nicht nur aufgrund ihrer Kürze von den Kommentaren VELLUTELLOS, sie verleihen der Übersetzung auch ein Lokalkolorit, indem sie die Handlungssituationen und so Laura in die regionale Geographie des Comtat Venaissin einschreiben, um so zwischen Laura und dem französischen Leser eine Beziehung herstellen. So weist PHILIEUL im *argument* zu *RvF* 4 (*Que' ch'infinita providentia*) auf die Herkunft der *donna* Petrarcas hin.

Icy est traicté dou estoit ma dame Laure: & nasquit en Aignon au bourg des Sazes, qui lors estoit respectivement entre le grand Palais & le Rosne [...] (1987: 6r).

um auch im *argument* zu dem Madrigal *Or vedi, Amor* (*RvF* 121) die Handlung geographisch präzise zu situieren:

Estant Petrarque sus la roche de dons veoit ma dame Laure en vn iardin de sa maison auidict bourg des Sazes, & en la contemplation d'icelle fit ce couplet, ou Stanse, adressée à l'Amour (1987: 14v).

Die Herausgeber des Reprints bemerken, dass „[l]es notices ainsi préfaçant les poèmes apparaissent même parfois [...] comme de véritables pages d'un guide touristique d'Avignon.“<sup>220</sup> Ein Vergleich der Kommentare VELLUTELLOS mit den *arguments* PHILIEULS belegt, dass gerade die geographische Präzision ein Kennzeichen der Übersetzung ist, da VELLUTELLO bei aller Ausführlichkeit zumeist auf geographische Hinweise verzichtet. Durch die genaue geographische Situierung, die durch den Titel vorbereitet wird, wird der Eindruck, dass den Gedichten Petrarcas eine authentische Liebessituation zugrunde liegt, nachhaltig verstärkt.

Auch PHILIEUL ging es darum, den *Canzoniere* auf eine wahre Geschichte zurückzuführen, die sich in einer konkreten Region abgespielt hatte. Während VELLUTELLO die aufeinanderfolgenden Gedichte häufig durch die beschriebenen Übergangsformeln miteinander verknüpft, thematisiert PHILIEUL den Übergang gemeinhin nicht.<sup>221</sup> Die *arguments* geben den Inhalt des jeweils folgenden Textes wieder, ohne auf einer Meta-Ebene auf die Gedichte einzugehen. Zudem verzichtet PHILIEUL weitestgehend auf metakommunikative Verben, so dass der Eindruck größerer Direktheit entsteht. Während VELLUTELLO durch fest gefügte Formeln auf das vorhergehende Gedicht verweist, erlangen die *arguments* bei PHILIEUL eine ausgeprägtere Autonomie: Insofern der metatextuelle Aspekt mit wenigen Ausnahmen ausgeblendet wird (so ist nur rund zehnmal von den *sonnetz* explizit die Rede), der Akt der Niederschrift also nicht thematisiert wird, tritt die Liebeshandlung in den Vordergrund. In bezug auf die Soardo-Ausgabe von 1511 sagt MEHLTRETTER:

Man könnte dies so interpretieren, dass dadurch die einzelnen Gedichte stärker als Einzelkompositionen lesbar sind; aber man sollte nicht übersehen, dass solche Titel dem Leser auch Orientierung für eine syntagmatische Lektüre über den Einzeltext hinaus (im Sinne einer Liebesgeschichte) ermöglichen könnten. Vergleicht man dies mit anderen Tendenzen der

<sup>220</sup> LARTIGUE/ROUBAUD: „Vorwort [ohne Titel]“, in: *Laure d'Avignon* 1987, [S. 2].

<sup>221</sup> Ausnahmen bestätigen die Regel, doch bedient sich PHILIEUL, anders als VELLUTELLO, keiner festen Formeln, um in einem *argument* eine Verknüpfung zu einem vorhergehenden Gedicht bzw. *argument* vorzunehmen. So heißt es z.B. im *argument* zu *RvF* 38: „Se querelle encores dudict voile, escriuant à vn sein amy nommé Orson, qui luy demāda, pourquoy tant il estoit morne & deffaict: & de ce que quelque fois rencontrāt ma dame Laure, elle avec sa main se couuroit dudict voile“ (1987: 13v), d.h. nur durch das Adverb *encores* und das Adjektiv *dudict* wird eine Beziehung zum vorhergehenden *argument* hergestellt.

Druckgeschichte jener Jahrzehnte, so wird man nicht umhin können, dem zweiten Aspekt mehr Gewicht zuzumessen (2009: 120).

Die knappen und konzisen *arguments* können also (zumal wenn der Erwartungshorizont des Lesers auf die *vicenda amorosa* ausgerichtet ist) den Eindruck verstärken, dass der *Canzoniere* als eine Liebesgeschichte zu lesen ist. VELLUTELLO inszeniert Petrarca als einen sich Erinnernden, der die durchlebten Momente der Leidenschaft zu Papier bringt, PHILIEUL zeigt ihn als einen Handelnden, der seine Geliebte sieht, der ihr naheht oder vergeblich nach ihr Ausschau hält. Die Gedichte stellen für PHILIEUL den notwendigen Abschluss der jeweils im *argument* thematisierten Episode dar.<sup>222</sup> Die *arguments* belegen die Verselbständigung des Kommentars auf anschauliche Weise:

A travers les «arguments» Philieul semble surtout vouloir présenter les RVF comme une «histoire vécue»; chaque poème devrait représenter un épisode particulier du roman d’amour entre Pétrarque et Laure. L’effort de donner des précisions spatio-temporelles ou d’éclaircir les situations réelles et les motifs qui seraient à la base de la conception de chaque poème, relève d’une vision et d’une représentation surtout humaine et biographique du *Canzoniere* (BELLATI2004: 209).<sup>223</sup>

PHILIEUL verknüpft z.B. die Sonette 15, 16, 17 und 18 mit den Madrigalen 1 und 2 zu einer Handlungssequenz, die er auf drei *arguments* verteilt. Diese Leistung ist umso bemerkenswerter, als ja seiner Übersetzung die Chronologie des VELLUTELLO zugrundeliegt, d.h. er verbindet sechs Gedichte miteinander, die in den modernen Ausgaben den Gedichten *RvF* 33, 41, 42, 43, 11 und 59 entsprechen,<sup>224</sup> und nur in losem Zusammenhang miteinander stehen. Um die Konstruktion zu veranschaulichen, sei die Episode kurz erläutert. PHILIEUL greift hier zwar auf VELLUTELLO zurück, der in der von ihm kommentierten Ausgabe gleichfalls mehrere Gedichte zusammenfügt, die seinem Kommentar zufolge Lauras Krankheit behandeln, doch weicht er in einzelnen Punkten durchaus von diesem ab. Während dieser die Sonette 31, 184, 231, 33 und 41 benutzt, um die Episode von Lauras Krankheit zu konstruieren, lässt PHILIEUL die Episode bereits mit dem Sonett 18 beginnen (das auch bei ihm auf *RvF* 18 folgende Sonett 31 hat in Bezug auf die *arguments* hier keine Funktion), führt diese aber, wie VELLUTELLO, über die Sonette 231, 33 und 41 ihrem Ende zu. Entsprechend heißt es im *argument* zu *RvF* 18:

Il [Pétrarque] alloit d’Auignon à Vaulcluse & par le chemin se contournant quelque fois deuers Auignon, fit ce Sonnet. Et puis estre arriué le soir à Vaulcluse, se souenant d’auoir laissée sa dame vn peu malade, à la contemplation des estoilles fit le Sonnet ensuyuant (1987: 9r).

Damit hat PHILIEUL das Thema der Krankheit der *donna* angeschnitten. Das *argument* zu *RvF* 31 führt die Episode zunächst nicht weiter, doch schon im *argument* zum darauffolgenden *RvF* 184 kommt PHILIEUL auf sein Thema zurück: „Aux deux ensuyuans epigrāmes il resue tousiours sur la maladie, en laquelle il auoit laissée sa dame en Auignon“ (1987: 10r). Das

<sup>222</sup> *RvF* 19: „Voulant Petrarque, selon la coustume, en esté aller d’Auignon à Vaulcluse philosopher: & encores qu’il fust heure tarde, allāt prendre congé de sa dame, fit ce Sonnet“ (1987: 8v).

<sup>223</sup> „[Philieul] propose un <*canzoniere*> imaginaire où l’ordre des poèmes et les introductions en prose sont destinés à créer le <roman d’amour> de Pétrarque et Laure“ (DUPERRAY 1997: 80).

<sup>224</sup> *RvF* 33 (*Già fiammeggiava l’amorosa stella*), *RvF* 41 (*Quando dal proprio sito*), *RvF* 42 (*Ma poi che ’l dolce riso*), *RvF* 43 (*Il figliuol di Latona*), *RvF* 11 (*Lassare il velo*) und 59 (*Perché quel, che mi trasse ad amar*).

folgende Sonett 231 verfügt nun wieder über kein *argument*, doch wird das Thema der Episode im darauffolgenden wieder aufgegriffen. So heißt es in Bezug auf das Sonett 33:

Il songea en dormant, que sa dame encores toute pasle de sa maladie, le vint visiter vn matin en son lict, pour luy dire, qu'elle se portoit bien: & icy est descrite la matinée en quatre belles façons (1987: 10v).

Wie bei VELLUTELLO feiert Laura auch hier ihre Genesung, indem sie in Arles dem Hl. Antonius dankt. Für Petrarca zeichnet sich dieser Tag durch eine Phase schlechten Wetters aus: „la terra piange, e 'sol ci sta lontano“, heißt es in *RvF* 41, 7. PHILIEUL stellt einen kausalen Zusammenhang zwischen dem *mauuais temps* und der Abwesenheit Lauras her, der durch das zweite Terzett dieses Sonetts vorgegeben ist:

Reuenant Petrarque de Vaulcluse en Auignon, eut mauuais & tēpestueux tēps: & trouua que ma dame Laure estoit allée rendre vn veu faict à saint Antoine d'arles durant sa maladie, voilà pourquoy, dict il, faict si mauuais temps, encores que ce fust au mois de Iuillet (1987: 11r).

Dass die Sonette 41-43 als *sequenza narrativa* betrachtet werden können, betont auch SANTAGATA (1996: 224). PHILIEUL aber geht einen Schritt weiter, wenn er auch die Sonette 11 und 59 dieser Episode zuordnet. Sein *argument* bezieht sich nämlich auf die Sonette 42, 43, 11 und 59:

Au retour que fit ma dame Laure d'Arles, le beau tēps reuint: mais ne dura que neuf iours, durant lesquelz le soleil cherchoit s'il la verroit point, & se monstroit: mais ayant faict veu de ne sortir par neuf iours de sa maison, le soleil ne la trouuât point se reprint à pleurer & se cacha, c'est adire, retourna plouuoir. or à ceste fois fit veu ma dame Laure de porter vn voile, cōme font en Italie les dames, & faisoient lors en Auignon. Et comme les seruiteurs des damoiselles pēsent que tout ce qu'elles fōt soit pour quelque esgard qu'elles ont en eulx, quand possible elles ne pensent en riens moins: ainsi ce pauure insensé cuidoit que sa dame fist tout pour respect de luy, ou que tout fust faict pour respect de sa dame, cōme aux quatre suyuās epigrāmes verrōs (1987: 11v).

In drei Punkten weicht PHILIEUL also von VELLUTELLO ab.

1. Er huldigt durch die Entscheidung für den Titel *Lavre d'Avignon* dem *genius loci* seiner Heimat, d.h. der in italienischer Sprache verfasste *Canzoniere* wird nicht nur in die französische Sprache übersetzt, sondern auch durch die im Titel *expressis verbis* genannte Protagonistin zu einer französischen bzw. provenzalischen Angelegenheit stilisiert.
2. An die Stelle der Kommentare treten die *arguments*. Es entfallen sowohl die Verknüpfungsformeln VELLUTELLOS als auch vor allem die Hinweise auf den Schreibakt: Petrarca wird als der Liebende inszeniert, dessen Dichtung die logische Konsequenz aus den Episoden ist. Hieraus entsteht ein Eindruck der Unmittelbarkeit.
3. Der Vergleich mit den von VELLUTELLO besorgten Ausgaben zeigt außerdem, dass PHILIEUL in Bezug auf die Gestaltung der *séquences narratives* zwar vieles von VELLUTELLO übernimmt, dennoch in einzelnen Punkten seinem Vorbild nicht sklavisch folgt, sondern die Vorgaben durchaus variiert.

Die „transformation du *Canzoniere* en récit“ (LECERCLE 1987: 174) besteht darin, dass, wie es das Beispiel VELLUTELLOS deutlich macht, der Kommentar eine kohäsionsstiftende Funktion übernimmt, indem er die Linearität der Ereignisse unterstreicht bzw. sie sogar

selbst erst konstruiert. Die dem *Canzoniere* inhärente Parallelführung zweier Chronologien wird bei VELLUTELLO durch die Kommentare untermauert:

Par une ambiguïté habile, sont superposés plusieurs développements temporels différents: la progression de l'écriture (<Pétrarque a dit>, <à présent il commence>), la progression de la lecture (<nous avons vu>), à quoi s'ajoute, en d'autres passages, la progression de la diégèse. Ainsi, le commentaire retrace à la fois, et en confondant à dessein les plans, un triple déroulement, du vécu, de l'écriture, de la lecture, ce qui lui permet de compenser les discontinuités de l'une de ces trames en soulignant la continuité des autres. C'est ainsi que la lecture devient une sorte d'«intrigue» à part entière: la progression de la découverte du texte peut pallier l'insuffisance de progression narrative (LECERCLE1987: 175).

Indem sie die vom Dichter in den Zyklus eingeschriebenen Chronologien aufdecken und selbst in den problematischen Fällen einer fehlenden Chronologie diese durch die Schaffung von Übergängen und zeitlichen Strukturierungen ergänzen, tragen die Kommentare zur Narrativierung des *Canzoniere* und der in ihm beschriebenen Episoden bei. Sie legen den Grundstein für die epische Gestaltung des *Canzoniere*, wie sie im 19. Jahrhundert u.a. von LEOPARDI und SCHLEGEL geplant wurde.

#### *Giovanni Andrea Gesualdo*

GESUALDOS 1533 erschienene Ausgabe folgt grundsätzlich anderen Kriterien. Zwar wirft BONORA auch ihm vor, „diffuse narrazioni della vita del poeta, ricche di elementi romanzeschi ma pure di informazioni nuove“ (1967: 104) verbreitet zu haben, doch betont GESUALDO mehrfach, in Bezug auf die *vite* Petrarcas und Lauras ausschließlich auf die Werke Petrarcas zurückgegriffen zu haben. Vergleicht man seine Vita mit jener VELLUTELLOS, so wirkt BONORAs Behauptung überzogen.<sup>225</sup> Dennoch beruht auch GESUALDOS Darstellung in vielen Fällen auf Spekulationen. Das Vorwort behandelt „il titolo dell'opera, la vita de lo scrittore [...], la intenzione, l'ordine ed il numero de' libri, la qualità del verso, l'utilitate“ (SOLERTI 1904: 390). Er knüpft damit an die spätantike Kommentartradition an.<sup>226</sup> Seine Vita speist sich seinem Anspruch entsprechend tatsächlich in erster Linie aus den Briefen Petrarcas. Anders verhält es sich mit seinen Aussagen zu Laura: Die knapp drei Textseiten umfassende Vita (SOLERTI 1904: 426ff.) beruht vor allem auf Textstellen des *Canzoniere*, die GESUALDO durch kühne Spekulationen ergänzt.<sup>227</sup> Zweifel hegt er vor allem in Bezug auf die Zeit der ersten Begegnung sowie des Todes der Laura: Dass beide Ereignisse an einem 6. April stattgefunden haben sollen, hält er für eine *manifesta bugia* (SOLERTI 1904: 427), Petrarcas Notiz im Vergilcodex stellt für ihn konsequenterweise eine Fälschung dar (SOL-

<sup>225</sup> Hier ist HANDSCHIN zuzustimmen, der betont: „Im Gegensatz zu Vellutello arbeitet er [i.e. Gesualdo] die Teile, in denen er über den Dichter selbst spricht, viel gründlicher aus als die Liebesgeschichte und die Laura-Biographie“ (1964: 49). Der besseren Verfügbarkeit wegen werden die einleitenden Kapitel der GESUALDO-Ausgabe nach SOLERTI zitiert, die Kommentare hingegen nach der 1533 erschienenen und von GESUALDO kommentierten Ausgabe.

<sup>226</sup> Bei SERVIUS: 1. poetae vita, 2. titulus operis, 3. qualitas carminis, 4. scribentis intentio, 5. numerus librorum, 6. ordo librorum, 7. explanatio; bei BOETHIUS: 1. operis intentio, 2. utilitas, 3. ordo, 4. „si eius cuius esse opus dicitur, germanus propriusque est“, 5. inscriptio, 6. „ad quam partem philosophiae [...] ducator intentio“ (STILLERS 1988: 61).

<sup>227</sup> So stellt er bezüglich der Frage, ob Laura verheiratet gewesen sei oder nicht, fest, man könne auf keinen Fall davon ausgehen, dass sie verheiratet gewesen sei, denn: „Aggiungevisi, che nelle scritture di lui sempre in una terra la ritroviamo, il che non avviene alle maritate, quando elle sono massimamente, qual ella era, in una picciol villa le principale, perché non trovandovi degno marito, convien che altrove il cerchino volendosi maritare“ (SOLERTI 1904: 427).

ERTI 1904: 428). GESUALDO geht mit Hinweis auf *Fam.* II, 9 von der realen Existenz Lauras aus, legt sich aber im Hinblick auf ihre Identität nicht fest. Ob sie die Tochter eines Henri Chiabau gewesen sei, oder ob sie aus einer aus Gravesons stammenden Familie komme, vermöge er nicht zu entscheiden. Da die Laura-Vita GESUALDOs ausgesprochen kurz ausfällt, kann der Leser ihr keine Informationen entnehmen, die über die Hinweise im *Canzoniere* selbst hinausgehen.

In Bezug auf die Reihenfolge der Gedichte weist die Ausgabe wider Erwarten Berührungspunkte mit derjenigen VELLUTELLOS auf. In dem Abschnitt *L'ordine e la divisione de l'opra* begründet GESUALDO seine Entscheidung, die Gedichte nach einem *nuovo ordine* zusammenzustellen. Die neue Anordnung beruht auf zwei Überlegungen: Zum einen sind es für GESUALDO die *anniversary poems*, die die Struktur des Zyklus bestimmen, zum anderen die intratextuellen Zusammenhänge zwischen den Gedichten. In Bezug auf erstere notiert GESUALDO:

E chi non s'accorge sí come il decimo anno vien prima de l'undicesimo, e quello del terzo decimo, et altresí per ordine gli altri che seguono, cosí dovere i luoghi che ragionano de gli anni dal suo amore l'uno a l'altro andare innanzi? Né senza errore il sonetto *Signor mio caro*, che fu de' XVIII anni, trovarsi dopo quello *Beato in sogno* che fu de' XX; e quelli *Rimansi a dietro il sesto decim'anno* e *Dicesette anni ha già rivolto il cielo*, prima che *Pommi ove 'l sol occide i fiori e l'erba*, nel qual si dinota il quinto decimo [...] (SOLERTI 1904: 429).

Zu den thematisch verwandten Gedichten gehören für GESUALDO neben den Kanzonen *RvF* 71-73 auch einige Sonette, wie z.B. *RvF* 41-43, die auch VELLUTELLO und PHILIEUL zu Gruppen angeordnet hatten:

[...] et esser alcune canzoni, che non si debbono, né senza biasmo si possono separare, quali sono le tre che parlano de' begl'occhi, et alcuni sonetti ritrovarsi che si veggono apertamente l'uno dipender da l'altro, sí come ne si dimostrano quei tre *Quando dal proprio sito* e gli altri duo che seguono? (SOLERTI 1904: 429).

Nach weiteren Ordnungskriterien zu suchen sei, „opra sí come di molta fatica, cosí poco a grado, per non dir perduta“ (SOLERTI 1904: 429). Dass er dennoch den *Canzoniere* nicht als einen zusammenhängenden Text, sondern als einen Zyklus von autonomen Einzeltexten betrachtet, macht sein Vergleich deutlich:

Conciosia che, sí come in latino et in greco l'elegie, gli epigrammi, li inni, l'ode e simili scritte non richieggono quello ordine che ne l'*Eneida* e ne l'*Iliade* si vede, cosí appo noi le canzoni et i sonetti non debbono esser tutti in quella maniera continuati, che nei Trionfi e nei Canti serviamo (SOLERTI 1904: 429).

Versucht VELLUTELLO, die Einzeltexte zu einem epischen Gesamttext zu verknüpfen, so distanziert sich GESUALDO von diesem Gedanken. Seine Kommentare jedoch entsprechen der im Vorwort formulierten Überzeugung nur partiell. Auch er betrachtet *RvF* 1 als ein Proömium, in welchem Petrarca im Sinne einer *captatio benevolentiae* das Lesepublikum um Nachsicht angesichts seines *errore* bittet.<sup>228</sup> Bereits der Kommentar zu *RvF* 2 belegt, dass es

<sup>228</sup> „Potea perauētura il P. parer degno di biasmo ad alcuni, che ascoltato o letto hauessero tanti ardenti sospiri, o tante amare lagrime sparse da lui per amor d'una Donna: perche un sí alto e chiaro intelletto graue era che uinto fosse da troppo disire da gli affetti amorosi, si come pare a chi non sa la uirtu d'amore. Ma perche nō ne fosse biasmato, in questo sonetto [*RvF* 1] quasi proemio dell'opra si studia giusti e benigni farsi gli auditori, confessando il suo errore, e pentendosene“ (1533: Ir).

ihm durchaus darum zu tun ist, die logische Kontinuität der aufeinanderfolgenden Gedichte herauszustellen:

Habbiam ueduto illustriss. Sig. cio chel P. ha nel proemio detto per iscusarsi di quello che stimarsi potea dal uulgo errore: hora comincia a narrare, e prima i principi de suoi amorosi affanni, e conformemente à quello, c'ha fatto nel primo son. che benche sauesse egli quanto sia laudato, e di quanto pregio si stimi il uero amante, qual gli era, da platonici (1533: IIr).

Abweichend von VELLUTELLO, der *Era il giorno* als das zweite Gedicht des *Canzoniere* betrachtet,<sup>229</sup> sieht GESUALDO in *Per fare una leggiadra sua vendetta* das zweite Sonett des Zyklus. Er begründet die Entscheidung mit der Feststellung, er habe *RvF* 2 an die zweite Stelle gerückt, „perche l'ordine del narrare è che quello prima si dichi che prima sia“ (1533: IIv). Durch die Formel 'il Petrarca ha detto – ora comincia' stellt auch er einen Zusammenhang zwischen den aufeinanderfolgenden Gedichten her. Den Kommentar zu *RvF* 3 etwa leitet er mit den Worten ein: „Ha dimostrato il Poe. la cagione, che sua malgrado lo trasse all'amoroso giogo [...]“ (1533: IVr), um erst dann den eigentlichen Text zu kommentieren. Auch der Kommentar zu *RvF* 5 wird mit Worten eingeleitet, die einen Bezug zu den vorhergehenden Sonetten herstellen:

Havendo il Poe. narrato per qual cagione amore; e con quanto ingaño, e di qual giorno il prendesse, & il luogho, onde era nata tanta bellezza, [per] cui fu uinto, [per] ingånare altrui de la opinionione che contra il suo honore hauer si potrebbe: tempo gli parue che uolgesse il parlare a M.L. e lei laudandola si studiasse fare amica (1533: VIr).

Petrarca berücksichtigt laut SANTAGATA in den ersten Sonetten die Reihenfolge des *initium narrationis*: Auf das *exordium* (*RvF* 1) folgt in *RvF* 2 die *causa*, in *RvF* 3 der *tempus* und in *RvF* 4 die *patria*. Auch GESUALDO, der im Kommentar zu *RvF* 5 auf die *cagione*, den *giorno* und den *luogho* hinweist, ordnet die Gedichte dieser rhetorischen Tradition entsprechend an. Gleichzeitig spannt er im Kommentar einen Bogen, der die Sonette *RvF* 2-4 mit dem nun zu kommentierenden *RvF* 5 verbindet. Weitere Beispiele belegen, dass auch GESUALDO bestrebt ist, in den Kommentaren durch entsprechende Strategien die Kontinuität der aufeinanderfolgenden Einzeltexte zu explizieren. So verweist er im Kommentar zu *RvF* 15 auf die vorhergehende Ballade *RvF* 14,<sup>230</sup> verknüpft er das darauffolgende Sonett *RvF* 16 mit dem vorhergehenden,<sup>231</sup> und so fort. Anders als VELLUTELLO bedient er sich dieser Strategien nicht durchgängig. Häufig verzichtet er darauf, den Kommentar durch Querverweise zu vorangehenden oder folgenden Texten zu ergänzen. Auch spielt für ihn die Auseinandersetzung mit den bereits vorliegenden Kommentaren eine größere Rolle als für VELLUTELLO. Strittige Textpassagen analysiert er ebenso im Rückgriff auf die Kommentare anderer wie auch die einzelnen Gedichte. Den Kommentar zu *RvF* 31 z.B. leitet er mit dem Hinweis auf den kontrovers diskutierten Entstehungszusammenhang ein:

Qval sia la n'tentione del Poe. sono uarie opinionioni: alcuni dicono che facesse il Son. dopo la morte, o nel morir di M.L. e riprēdono lo'mpressore, che l'habbia posto tra Sonetti di uita. Altri, quando essa oppressa da graue infermitate si credea che morir ne douesse: il che par che sia

<sup>229</sup> In Übereinstimmung mit der *forma Malatesta*.

<sup>230</sup> „Ha il Poe. dimostrato nella Ballata di sopra a gliocchi soi parlādo, ch'egli era [per] allōtanarsi da M.L. hora a lei uolgēdo il [parlare] [quando] gia era in uia, ne fa manifesto [quanto] graue e molesto gli fosse il [dipartirsene]“ (1533: XIVr).

<sup>231</sup> „Partitosi il Poe. da M.L. ne senza grauissimo suo dolore, si come ueduto habbiamo nel Son. di sopra, qui ne dimostra quāto potesse in lui l'amoroso disio [...]“ (1533: XVIv).

piu conforme alle parole e piu uicino al uero. Ma che fatto non fusse dopo la morte, indi appare, perche nel principio del Sonetto, dicendo, Quest'anima gentil che si diparte, dinota ch'era allhora gia per morire, ma non morta anchora. Ne forse dispiacerebbe l'oppenione d'alcuni, i quali credono il Son. esser fatto in uita, etiandio che M.L. fosse inferma al letto, che come sogliono molti prima che muorano farsi l'epitaphio, considerando che sono mortali, cosi il Poe. sapendo che M.L. era mortale, anzich'ella morisse, come se da noi si partisse, fe'l Son. [...] (1533: XLVIIIv).

Das folgende Sonett *RvF* 32 wird nun dem identischen Entstehungszusammenhang zugeordnet, so dass hier von Anbeginn an die kausale Verknüpfung im Vordergrund steht:

Essendo gia Madonna Laura, infine di morte, come di sopra è stato esposto, il Poeta perdè la speranza di potere gioire di lei: hora considerando, che di di in di s'auuicinaua al giorno estremo, perche stimaua dopo la morte di lei non poterli molto auanzare di uita, e uedeua il tempo esser breue, e presto, e col tempo ogni cosa uenire al fine, si riconforta parlando seco [...] (1533: Lr).

Obwohl sich GESUALDO in Bezug auf die Autonomie der Einzeltexte von VELLUTELLO distanziert, ist er bestrebt, Zusammenhänge zwischen den Gedichten herzustellen. Auch für ihn stehen die aufeinanderfolgenden Gedichte in einem kausalen Zusammenhang miteinander. Ausnahmen aber bestätigen diese Regel. So verzichtet er zuweilen auf eine kausale Verknüpfung mit dem vorhergehenden Text bzw. den vorhergehenden Texten, so etwa im Falle von *RvF* 31,<sup>232</sup> 39<sup>233</sup> oder 77.<sup>234</sup>

Der Vergleich der Ausgabe GESUALDOS mit jener VELLUTELLOS zeigt, dass nicht alleine letzterer bestrebt ist, die narrativen Strukturen des *Canzoniere* aufzudecken bzw. überhaupt erst zu konstruieren. Auch die an philologischen Kriterien ausgerichtete GESUALDO-Ausgabe lässt eine, freilich wenig ausgeprägte Tendenz zur Narrativierung erkennen. In beiden Fällen sind zwei Tendenzen feststellbar: Einerseits erweist sich der kommentierende Text, der die Gedichte bereits rein räumlich zu verdrängen scheint, auch inhaltlich als dominant: Indem er dem Leser sowohl die Umstände des Entstehungszusammenhanges als auch den Inhalt des Einzeltextes in Paraphrasen präsentiert, nimmt er (den Leser partiell entmündigend) die Lektüre vorweg. Andererseits haben die Kommentare auch Funktion, einzelne Episoden zu narrativieren. Gerade diese Einzelepisoden fließen, das belegen bereits die Viten des 15. und 16. Jahrhunderts, in die biographischen Texte ein, um später zu wichtigen Komponenten der literarischen Texte zu werden.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Vgl. 1533: XLVIIIv.

<sup>233</sup> Vgl. 1533: LVIIIr.

<sup>234</sup> Vgl. 1533: CXr.

<sup>235</sup> Dieser Gesichtspunkt wird in Kapitel 3.2 ausführlicher behandelt.

### 2.4.3 Der *Canzoniere* als Roman? Projekte des 19. Jahrhunderts

Die Struktur des *Canzoniere* motivierte die Kommentatoren, narrative Sequenzen zu konstruieren, so dass der Kommentar als Erzähltext einen Autonomiestatus erlangen konnte. Dies führte dazu, dass die sich im 18. Jahrhundert etablierende Subgattung Roman und insbesondere die *biographie romancée* des 19. Jahrhunderts sich als eine prädestinierte Form der Auseinandersetzung mit dem Leben Petrarcas und seiner Liebe zu Laura erwiesen. Dass die *biographie romancée* nicht nur eine Weiterentwicklung der frühen biographischen Texte darstellte, wird noch zu zeigen sein. Nicht in jedem Fall führte der Weg vom *Canzoniere* zum Roman über den Kommentar. Es war vorrangig die Auseinandersetzung mit dem *Canzoniere*, die einzelne Rezipienten veranlasste, einen Roman zu konzipieren, in dessen Mittelpunkt Petrarcas Lauraliebebestehen sollte. Drei Projekte illustrieren, auf welcher Basis die Umgestaltung des *Canzoniere* zu einem Roman im Einzelfall erfolgen sollte. Dass SCHLEGEL, LEOPARDI und DE SANCTIS eine *réécriture* des *Canzoniere* planten, erwähnt KÖNIG (1993: 136f.).<sup>236</sup> Während DE SANCTIS sein Projekt augenscheinlich in die Tat umsetzte („feci una specie di romanzo critico“ [1954: 69], betont er rückblickend), spielten SCHLEGEL und LEOPARDI zwar mit dem Gedanken, einen Petrarca-Roman zu verfassen, setzten den Plan aber nicht in die Tat um. DE SANCTIS' *romanzo critico* ist nicht überliefert. Von allen Autoren haben sich Stellungnahmen erhalten, die die Auseinandersetzung mit den aus diesem Projekt resultierenden Schwierigkeiten veranschaulichen.

*August Wilhelm Schlegel*

SCHLEGEL hat sich in den Berliner Vorlesungen über die *Geschichte der romantischen Literatur* mit Petrarca auseinandergesetzt. Hier beschreibt er auch sein Projekt, um gleichzeitig zu begründen, weshalb er sich später von diesem distanzierte:

Mein ehemaliger Gedanke: Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen. Dies könnte niemals gelingen. Die Sammlung von Petrarcas Gedichten ist schon Roman. Es gibt ja dergleichen in Briefen, warum nicht in Kanzonen und Sonetten? Es braucht keine zusammenhängende Erzählung. Lücken in der Zeit dürften sein, wenn nur das *eine* vollständig ist. Wesen des Romans, das Poetische im Leben überhaupt aufzufassen, also auch einer speziellen Biographie. Wozu die störenden prosaischen Umgebungen? (1965: 182).

Die Formulierung „Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen“ verdeutlicht, dass für SCHLEGEL die Biographie im Vordergrund steht, in welche die Gedichte bei Bedarf montiert werden. SCHLEGEL realisierte sein Projekt nicht, weil er der Meinung war, dass der *Canzoniere* selbst eine (freilich unzusammenhängende) Erzählung darstellt. Seine Reflexionen lassen darauf schließen, dass für ihn die Lektüre des *Canzoniere* als *storia* eine Selbstverständlichkeit darstellte. Die zitierten Äußerungen stellen aber nur die letzte Phase der Reflexion über das Projekt dar, welches ihn bereits zuvor beschäftigt hatte. Frühere Überlegungen enthält die Rezension zu BUTENSCHÖNS Briefroman.<sup>237</sup> SCHLEGEL nimmt den Text zum Anlass, die Möglichkeiten der historisch-kritischen Auseinandersetzung mit dem *Canzoniere* aufzuzeigen. Da er DE SADES *Mémoires* aufgrund ihrer mangelnden

<sup>236</sup> „Il Leopardi, il De Sanctis giovane [...], per tacer dei minori, s'illusero di poter ricostruire, di sul *canzoniere*, la storia dell'amore del Petrarca, la storia della sua anima“ (BOSCO 1961: 7).

<sup>237</sup> Vgl. KÖNIG 1993: 125. RÜDIGER zeigt in Ansätzen auf, wie SCHLEGEL die strukturelle Einheit des *Canzoniere* deutete (1976: 24), vgl. HANDSCHIN 1964: 140, KORCH 2000: 211f.

Tiefe geringschätzt,<sup>238</sup> sieht er im Bereich der Auseinandersetzung mit Petrarca und seinem Werk „noch ein Feld für die historische Darstellung [...], wo sie das Interesse der Wahrheit mit allem Zauber der Dichtung vereinigen könnte“ (1971a: 202). BUTENSCHÖNs Roman entspricht schon deshalb nicht seiner Vorstellung, weil es sich bei diesem Text um einen „auf Geschichte gegründete[n] Roman“ (1971a: 202) handelt, den er deshalb ablehnt, weil BUTENSCHÖN die Wahrheit der Dichtung opfere, ohne die „Einbuße an Wahrheit durch einen ästhetischen Gewinn [zu] vergüte[n]“ (1971a: 202). Gerade in Bezug auf den ästhetischen Wert sei der *Canzoniere* kaum zu übertreffen, „denn wer kann hoffen, Petrarca's Liebe inniger, schöner, harmonischer auszudrücken, als er selbst es in so vielen Gedichten gethan?“ (1971a: 202). An dieser Stelle stellt er in Bezug auf Petrarca fest, dass

[...] die Sammlung seiner Sonette und Canzonen, worin, ungeachtet der meistens beobachteten Zeitordnung, die aufeinander folgenden Stücke nur selten einen sichtbaren Zusammenhang haben, kein ästhetisches Ganzes aus[macht], und es [...] sich denken [läßt], daß eine Auswahl dieser poetischen Bestandtheile mit Vortheil zur Einheit eines größeren Gedichtes verknüpft werden könnte (1971a: 202).

Für SCHLEGEL folgt der *Canzoniere* im Wesentlichen den Gesetzen der Chronologie, ohne dass die aufeinanderfolgenden Gedichte in kausalem Zusammenhang stehen. Sein Gedanke, eine Auswahl einzelner Texte zu einem *größeren Gedicht* zusammenzufügen, impliziert die Eliminierung von Einzeltexten zugunsten einer inhaltlichen und chronologischen Einheit der Gedichte, die den neuen Text bilden könnten.<sup>239</sup> Die logische Konsequenz des Gedankens war für SCHLEGEL ein „Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen“ (1965: 182).

Während er in früheren Schriften davon ausging, dass der *Canzoniere* nicht als ein homogenes Ganzes zu lesen sei, beschreibt SCHLEGEL in den Berliner Vorlesungen den Zyklus als einen vom Dichter selbst geordneten Zyklus, als ein Gesamtkunstwerk.<sup>240</sup> Ersieht im *Canzoniere* in seinen späteren Schriften durchaus einen Roman, doch zeichnet sich dieser für ihn nicht durch eine zusammenhängende Erzählung aus: Die „Lücken in der Zeit“ (1965: 182) bezeichnen dabei jene Momente des 'Handlungsablaufs', die Petrarca in seinem Zyklus nicht ausgeführt hat:

Die unausgefüllten Zwischenräume von einem Seelenzustande zum anderen geben *échappées de vue* ins Unendliche. Die Leidenschaft durchlebt vieles in kurzen Momenten. – Knüpft entfernte Momente unmittelbar zusammen, wenn das dazwischen Liegende sie nicht betrifft (1965: 182).

Weil er den *Canzoniere* als das authentische Dokument einer leidenschaftlichen Liebe betrachtete, konnte SCHLEGEL die „unausgefüllten Zwischenräume“ tolerieren und auf eine „zusammenhängende Erzählung“ verzichten. Ebenso wie einen Briefroman, der keine 'zusammenhängende Erzählung' enthält, sondern Momentaufnahmen präsentiert, sah er den *Canzoniere*: als Aneinanderreihung dichterisch gestalteter Momente einer Leidenschaft.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> Vgl. hierzu die Notizen SCHLEGELS in den Berliner Vorlesungen: „Mühsame Untersuchungen über die Lebensumstände der Laura. Berichtigung der italienischen Angaben. Falscher Vorwitz, mehr wissen zu wollen als in den Gedichten steht“ (1965: 182).

<sup>239</sup> SCHLEGEL geht mithin ähnlich vor wie VELLUTELLO, der ja auch diejenigen Gedichte, die er nicht in seinen „Roman“ zu integrieren wußte, in einen dritten Teil verbannte.

<sup>240</sup> Vgl. zu diesem Aspekt ausführlicher KÖNIG 1993: 125ff.

<sup>241</sup> Vgl. KÖNIG 1993: 125.

Während die Kommentatoren die Gedichte neu ordnen und inhaltlich miteinander in Beziehung setzen, gewinnt in SCHLEGELS Projekt der definitive 'Kommentar' eine Autonomie, die die Gedichte verzichtbar macht. Im Vordergrund steht hier der Text SCHLEGELS, dessen Anliegen es ist, das Leben Petrarcas nachzuzeichnen. Aus dem *commentaire comme fiction* wird ein biographischer Roman, in welchen die Gedichte Petrarcas als Zitate oder Paraphrasen montiert werden. SCHLEGELS spätere Einsicht, dass das Projekt von vornherein zum Scheitern verurteilt sei, beruht auf der Erkenntnis, dass der *Canzoniere* trotz seiner *échappées de vue* und gerade weil er das Dokument einer wahren Leidenschaft ist, als ein eigenständiger *poetischer* Text funktioniert, dem bestensfalls durch den Ausschluss einzelner Texte und die Verknüpfung der verbleibenden Gedichte zu einem „größeren Gedicht“ eine größere Einheitlichkeit verliehen werden könnte. Dieser Meinungsumschwung ist offensichtlich: Hatte SCHLEGEL den *Canzoniere* zuvor als einen biographischen Text *mit* nicht zu tolerierenden 'Unbestimmtheitsstellen' gelesen, so betrachtet er ihn nun als *poetischen* Text, dessen Unbestimmtheitsstellen integraler Bestandteil des Werkes sind. SCHLEGEL hat sich weder in Rezension noch in den Vorlesungen ausführlicher zu seinem Projekt geäußert. Seine Bemerkungen belegen aber, dass die Lektüre des *Canzoniere* auch über den Textkommentar hinaus zu einer produktiven Rezeption zu stimulieren vermochte, die in einen autonomen literarischen Text hätte münden können.

### *Giacomo Leopardi*

Dass Petrarca auf LEOPARDIS Werk einen erheblichen Einfluss hatte, ist bekannt.<sup>242</sup> LEOPARDIS Petrarca-Kommentar, verfasst im Auftrag des Verlegers Stella, erscheint 1826 in erster Auflage<sup>243</sup> in der Reihe *Biblioteca amena ed istruttiva per le donne gentili*.<sup>244</sup> Die Arbeit hieran erschien dem Dichter, wie Briefe belegen, als eine unerträgliche Fronarbeit, die letztlich auch seine positive Bewertung Petrarcas beeinträchtigte.<sup>245</sup> Die *Prefazione dell'Interprete* enthält mehrere wichtige Aussagen.<sup>246</sup> LEOPARDI weist darauf hin, dass er seit einigen Jahren das Material für einen *Saggio di emendazioni critiche delle Rime del Petrarca* bereithalte und dass sein Interesse auch der Anordnung der Gedichte gelte. Hinsichtlich des letzten Punktes stellt er fest:

Ancora l'ordine dei componimenti del Petrarca sarebbe corretto in molta parte, e, quello che è più, la forza intima, e la propria e viva natura loro, credo che verrebbero in una luce e che apparirebbero in un aspetto nuovo, se potessi scrivere la storia dell'amore del Petrarca conforme

<sup>242</sup> „[...] avendo letto fra i lirici il solo Petrarca, mi pareva che dovendo scriver cose liriche, la natura non mi potesse portare a scrivere in altro stile ec. che simile a quello del Petrarca“ (1977, I: 1335). Vgl. BONORA 1978: 91ff., BONORA 1967: 126ff., CAESAR 1982.

<sup>243</sup> *Rime di Francesco Petrarca*, colla interpretazione composta dal Conte Giacomo Leopardi, Milano, presso Ant. Fort. Stella e Figli.

<sup>244</sup> Zu den Details vgl. NENCIONI 1989: Vff. und BESSI 1999: 174ff.

<sup>245</sup> Vgl. den Brief vom 13.09.1826 an Luigi STELLA. LEOPARDI, der zuvor mehrfach auf die *noia* hingewiesen hatte, die diese Arbeit für ihn bedeute (vgl. Brief vom 15.03.1826 an Antonio Fortunato Stella [LEOPARDI 1977: 653], vgl. Brief an den Vater vom 3.07.1826 [1977: 693]), bemerkt: „Io le confesso che, specialmente dopo maneggiato il *Petrarca* con tutta quell'attenzione ch'è stata necessaria per interpretarlo, io non trovo in lui se non pochissime, ma veramente pochissime bellezze poetiche, e sono totalmente divenuto partecipe dell'opinione del Sismondi, il quale nel tempo stesso che riconosce Dante per degnissimo della sua fama, ed anche di maggior fama se fosse possibile, confessa che nelle poesie del Petrarca non gli è riuscito di trovar la ragione della loro celebrità. I miei pensieri verserebbero tutti sopra questo punto, ed Ella ben vede che tali pensieri non sono per far fortuna in Italia a questi tempi“ (1977: 712). Zu diesem Sinneswandel CRIVELLI 1998.

<sup>246</sup> Vgl. KÖNIG 1993: 36.

al concetto della medesima che ho nella mente: la quale storia, narrata dal poeta nella [!] sue Rime, non è stata fin qui da nessuno intesa nè conosciuta, come pare a me che ella si possa intendere e conoscere, adoperando a questo effetto non altra scienza che quella delle passioni e dei costumi degli uomini e delle donne. E tale storia, così scritta come io vorrei, stimo che sarebbe non meno piacevole a leggere, e più utile che un romanzo (1867: 3).

BONORA bemerkt in Bezug auf diese Aussagen: „Ma che altro era questa idea se non ricondurre la poesia del Petrarca a un antefatto psicologico e romanzesco, che fa pensare a quanto il Leopardi aveva ipotizzato per sé, raccontandosi nella ‚storia di un’anima?‘“ (1978: 129). Zu einer ähnlichen Folgerung gelangt KÖNIG: ‚Storia‘, ‚narrare‘, ‚romanzo‘ – auch Leopardi ist auf jenen lyrischen Roman aus, der der *Canzoniere* ganz offenkundig nicht ist und zu dem man ihn doch so gerne umgestalten möchte“ (1993: 136). LEOPARDI beschreibt jedoch in der *Prefazione* den *Canzoniere* als einen Text, den der Leser gemeinhin nicht vom Anfang bis zum Ende lese: „[...] il Petrarca non è di quegli scrittori che si leggono dal principio alla fine seguitamente, ma qua e là, per lo più a salti e senz’ordine“ (1867: 2). Dass er, davon unabhängig, den Zyklus als eine *storia* betrachtet, geht aus der zitierten Textpassage hervor. Die von LEOPARDI kommentierten Ausgaben sind in vier Teile aufgeteilt.<sup>247</sup> Am 12. März 1826 schreibt der Dichter an STELLA:

Le faccio anche osservare che il far di tutto il Petrarca un sol volume, riuscirà, in quel sesto, una cosa spropositata. Si potria dividere in due, de’ quali il 1° comprenderebbe le rime in vita di Laura, ossia la prima parte, che è la metà giusta del Canzoniere; e il 2° le altre tre parti (1977: 650).

Die Aufteilung resultiert aus der Edition, die ihm als Vorlage diente, nämlich MARSANDS 1819/20 in Padua erschienene Ausgabe.<sup>248</sup> LEOPARDI gliedert ebenso wie VELLUTELLO jene Gedichte aus, die nicht in Zusammenhang mit der Liebeshandlung stehen.<sup>249</sup> Kritik an der Aufteilung äußert er nicht. Dass er mit der Reihenfolge der Gedichte in den ihm vorliegenden Ausgaben unzufrieden war, geht aus der Vorrede hervor. LEOPARDI führt nicht aus, nach welchen Kriterien und auf welcher Grundlage er den „ordine dei componimenti“ (1867: 3) neu herzustellen plant: Der *Saggio di emendazioni critiche* wurde ebensowenig realisiert wie die übrigen Projekte. Die Formulierungen lassen den Schluss zu, dass LEOPARDI, wie auch KÖNIG meint, den Gedanken hatte, die Liebesgeschichte des *Canzoniere* in einem nicht näher bezeichneten Text nachzuzeichnen, um die „propria e viva natura“ (1867: 3) des *Canzoniere* in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. Dass LEOPARDI die Gedichte als eine Liebesgeschichte las, ist offenkundig, spricht er doch explizit von einer „storia, narrata dal poeta nella [!] sue Rime“ (1867: 3). KÖNIG konstatiert, dass LEOPARDI eine Position vertrete, die „stark an die des Schlegel von 1796 erinnert“ (1993: 135). Während dessen

<sup>247</sup> Beim vierten Teil handelt es sich um die *Trionfi*. In Bezug auf VELLUTELLOs Ausgabe stellt MARSAND fest: „È questa la prima edizione delle rime del Petrarca col commento del Vellutello, ed è pur la prima volta che vedesi diviso in tre parti il Canzoniere, non compresi i Trionfi, che ne formano la quarta [...]“ (1826: 40).

<sup>248</sup> LEOPARDI's Eingriffe betreffen vorrangig die Interpunktion. Die Marsand-Ausgabe unterscheidet zwischen 1. den *Sonetti e canzoni in vita di M. Laura*, 2. den *Sonetti e canzoni in morte di M. Laura*, 3. den *Trionfi* und 4. den *Sonetti e canzoni sopra varj argomenti* (FOWLER 1916: 125), vgl. NENCIONI 1989: III.

<sup>249</sup> Zu den ausgesonderten Gedichten gehören *RvF* 7, 10, 24-28, 40, 53, 58, 91, 92, 98, 103, 104, 128, 136, 137, 138, 139, 166, 232, 322. Weshalb LEOPARDI vor allem in Bezug auf die letzten 31 Gedichte *in morte di Madonna Laura* über diese Aussonderung der Rime *sopra varj argomenti* hinaus stark von der traditionellen Reihenfolge abweicht, kann hier nicht geklärt werden.

Motivation für ein solches Projekt nicht mehr erschlossen werden kann – seine Übersetzungen einzelner Gedichte des *Canzoniere* dokumentieren lediglich ein punktuelleres Interesse an Petrarca<sup>250</sup> –, ist im Falle LEOPARDI nicht auszuschließen, dass dessen Projekt einer *storia dell'amore del Petrarca* in direktem Zusammenhang mit der Arbeit am Petrarca-Kommentar stand.

Sowohl angesichts des vorwiegend weiblichen Lesepublikums der *Biblioteca amena* als auch im Hinblick auf die Gruppe der ausländischen Leser verfasste LEOPARDI einen Kommentar, der insofern von den gängigen Kommentaren abweicht, als er vorrangig die sprachlichen Schwierigkeiten der Texte berücksichtigt. Die Anmerkungen umfassen nur wenige Zeilen, welche einzelne Wörter, Satzkonstruktionen oder Formulierungen betreffen, die dem weniger gelehrten oder dem der Sprache weniger kundigen Leser Schwierigkeiten bereiten könnten.<sup>251</sup> Wenn er also im Vorwort betont, bei seinen Kommentaren handle es sich um „una traduzione dei versi o delle parole del Poeta in una prosa semplice e chiara quanto io ho saputo farla“ (1867: 1), so stimmt dies nur für einen begrenzten Teil des Kommentars, so etwa für das *RvF* 8. Dieses wird von LEOPARDI tatsächlich in einer *prosa semplice e chiara* wiedergegeben, insofern er die Satzkonstruktion des Textes auflöst, um den Inhalt in Prosa wiederzugeben.<sup>252</sup> Nur in Ausnahmefällen liefert er dem Leser eine Paraphrase des gesamten Gedichtes. Zumeist bleibt der Kommentar ein Hilfsmittel: Er erleichtert die Lektüre des Textes, ohne diesen zu ersetzen. In der Mehrheit der Fälle beziehen sich die Paraphrasen auf einzelne Textstellen.<sup>253</sup> Es handelt sich weder um einen linguistischen<sup>254</sup> noch um einen in der Tradition VELLUTELLOs stehenden Kommentar. Zwischen LEOPARDI's Kommentar und seinem Projekt eines „lyrischen Roman[s]“ (KÖNIG 1993: 136) besteht kein direkter Zusammenhang. Dennoch ist zu vermuten, dass das Projekt sich aus der langwierigen Beschäftigung des Dichters mit dem *Canzoniere* ergab, findet sich doch der einzige Hinweis auf dieses Projekt ausgerechnet in der Einleitung zu den *Rime*, nicht aber im *Zibaldone*.

#### *Luigi Domenico Spadi*

Einen bemühten Nachfolger fand LEOPARDI in Luigi Domenico SPADI, auf dessen *Canzoniere*-Ausgabe KÖNIG hinweist, ohne auf deren narrative Dimension aufmerksam zu machen. SPADI's 1858 bei Bettini in Florenz erschienene Ausgabe *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riordinato da Luigi Domenico Spadi* stellt in mehrfacher Hinsicht ein Kuriosum in der

<sup>250</sup> *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, Berlin: Realschulbuchhandlung, 1804, S. 11-76. Von seinen Petrarca-Übersetzungen (in: *Göttinger Musenalmanach* von 1790 bis 1792 sowie in *Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* 1794/95) distanziert er sich später (*Erster Gesang des rasenden Roland*, in: *Athenäum*, hg. von A.W. und Friedrich SCHLEGEL, 3 Bde., Nachdruck Darmstadt 1992, Bd. 2, 2. Stück, S. 283), vgl. DAUM 2008: 141.

<sup>251</sup> Er beschränkt sich zumeist darauf, weniger gebräuchliche Begriffe oder Formulierungen durch Synonyme zu ersetzen oder sie in einer modernen Orthographie anzuführen, häufig paraphrasiert er zudem einzelne Textpassagen, die aufgrund ihrer Syntax der Erklärung bedürfen.

<sup>252</sup> „Noi passavamo libere e in pace per questa vita caduca che ogni animale desidera, cioè viviamo in libertà e in pace, senza timore d'insidie, nè di sciagure, appiè dei colli dove prese la bella veste delle membra terrene, cioè dove nacque colei che spesso desta dal sonno quello che ci manda a te in dono (cioè il Poeta), e lo desta addolorato e piangente. Abbiamo un solo conforto sì di questo misero stato in cui siamo venute da quell'altra vita libera e dolce, e si della morte vicina; e questo conforto si è l'essere vendicato di colui che è cagione della nostra calamità (cioè del Poeta); il quale si trova in mano altrui (cioè di Laura), vicino all'estremo di sua vita“ (Petrarca 1882: 37).

<sup>253</sup> Vgl. NENCIONI 1989: XVf.

<sup>254</sup> „Il commento del linguista Leopardi non è dunque linguistico [...]“ (NENCIONI 1989: XIII).

Geschichte der Petrarca-Editionen dar. SPADI greift zwar auf die von VELLUTELLO begründete Vierteilung des *Canzoniere* zurück, folgt aber in Bezug auf die Anordnung der Gedichte keinem bekannten Muster. Er unterteilt vielmehr die ersten beiden Teile der Ausgabe (*Rime in vita/in morte*) in Unterabschnitte, welche er als *Capitoli* bezeichnet. Damit entspricht seine Gliederung einer Gepflogenheit, die gemeinhin dem Roman eignet. Die Kapitelüberschriften strukturieren den eindeutig als 'Liebesgeschichte' gedeuteten *Canzoniere* nach inhaltlichen Aspekten: Das 1. Kapitel enthält alle Gedichte, die den *innamoramento* beschreiben<sup>255</sup>, das 2. Kapitel handelt von der *Vita e dei varj effetti degl'innamorati* (1858: 15ff.) und das 3. beschreibt *Come il Petrarca fa conoscere il proprio amore a Laura* (1858: 36ff.). Nach dem Liebesbekenntnis Petrarcas handelt das 4. Kapitel von den *durezze di Laura* (1858: 53ff.) wohingegen das darauffolgende die Überschrift *Degli artificio di Laura* trägt (1858: 80ff.). Es folgen im ersten Teil elf weitere Kapitel, die wie die genannten die Liebeshandlung sequenzartig gliedern. So folgt auf die Phase der erwiderten Liebe in Kapitel 6<sup>256</sup> im 7. Kapitel die Ehrung der Geliebten durch den Dichter.<sup>257</sup> Das 8. Kapitel behandelt die aufkeimende Eifersucht Lauras;<sup>258</sup> auf die im 9. Kapitel die Krankheit der *donna* folgt, die den Dichter zutiefst betrübt.<sup>259</sup> Auf dieses Unheil folgt die Abreise des Dichters, welche den Abschied von Laura erforderlich macht.<sup>260</sup> Das folgende Kapitel trägt dementsprechend den Titel *Come il Petrarca passa il suo tempo lontano da Laura* (1858: 163ff.) während Kapitel 13 die Rückkehr zur Geliebten behandelt.<sup>261</sup> Das folgende Kapitel berichtet, wie Petrarca der Liebe der *donna* verlustig geht,<sup>262</sup> die, so das 14. Kapitel, mit *Insensibilità* (1858: 224ff.) reagiert. Diese führt dazu, dass der Dichter versucht, sich von seiner Leidenschaft zu befreien.<sup>263</sup> Interessanterweise beschließt SPADI den ersten Teil mit dem Kapitel *Come egli si pente del suo errore, e ne chiede perdono agli uomini e a Dio* (1858: 275ff.), welches u.a. das Proömialsonett enthält.<sup>264</sup> Dieses Sonett, das ja schon die Kommentatoren des 16. Jahrhunderts als das von Petrarca zuletzt verfasste Gedicht gedeutet hatten, beschließt hier den ersten Teil. Damit bildet Petrarcas Erkenntnis, dass seine Liebe ein *errore* gewesen sei, gerade *nicht* den Schlusspunkt der Liebesgeschichte. Die Leidenschaft des *poeta* währt SPADI zufolge keineswegs über den Tod hinaus, sondern endet vor dem Tod der Laura. Die *Insensibilità* (I, 14) Lauras veranlasst den Dichter, der *passione amorosa* zu entsagen (I, 15). Als der Dichter seinen *errore* erkennt, stirbt die *donna*.

<sup>255</sup> „Come il Petrarca s'innamorò di Laura“ (1858: 5ff.).

<sup>256</sup> *Dell'amore de' due giovani*, PETRARCA 1858: 96ff.

<sup>257</sup> Dieses Kapitel hat indes einen fragwürdigen Status, insofern es [*le*] *poesie che il Petrarca scrive in onore di Laura* (1858: 108ff.) enthält. Die vielleicht nur unglücklich gewählte Überschrift suggeriert, dass es sich bei den in diesem Kapitel enthaltenen 32 Gedichte um das Produkt des Protagonisten und Dichters Petrarca handelt – bei den anderen Gedichten hingegen nicht. So wird in den übrigen Kapiteln zwar Petrarca als Figur in Szene gesetzt, doch werden die Gedichte von SPADI nicht als das künstlerische Produkt dieser Dichterfigur behandelt, so dass es zwei Erzählstimmen zu geben scheint: Den allwissenden (zumindest heterodiegetischen) 'Erzähler', der die Texte der Gedichte in Kapiteln anordnet und durch kurze Überschriften kommentiert, sowie den homodiegetischen Ich-Erzähler, als welcher Petrarca im 7. Kapitel der *prima parte* erscheint.

<sup>258</sup> *Come venne la gelosia in Laura*, S. 135ff.

<sup>259</sup> *Come Laura infermò, e dell'affanno che n'ebbe il Petrarca*, S. 147ff.

<sup>260</sup> *Come il Petrarca dovè partirsi da Laura*, S. 156ff.

<sup>261</sup> *Il Ritorno*, S. 183ff.

<sup>262</sup> *Egli perde l'amore di Laura. Grande afflizione che ha di questo; e quello che tenta a suo sollievo*, S. 185ff.

<sup>263</sup> *Del modo usato dal Petrarca per liberarsi dalla sua passione amorosa*, S. 230ff.

<sup>264</sup> Des Weiteren enthält dieser Abschnitt die Sestinen 80 und 142, das Madrigal 54 sowie die Sonette 62 und 81.

SPADIs Ausgabe bietet Aufschluss darüber, wie der *Canzoniere* auf narrative Sinneinheiten zurückgeführt werden konnte. Sie nimmt insofern eine Zwischenstellung ein, als die Gedichte noch nicht zugunsten eines *romanzo* in den Hintergrund treten, ihre Neuordnung aber den Handlungseinheiten eines Romans entspricht. Die Narrativierung findet nicht im Kommentar statt, sie erfolgt durch die Anordnung der Gedichte zu Kapiteln, deren Überschriften die Handlungsmomente der *storia* beschreiben. Auffällig ist im Vergleich zu den herkömmlichen Ausgaben der Unterschied zwischen erstem und zweitem Teil. Traditionell erfolgt die Trennung zwischen *RvF* 262 und 263 bzw. zwischen *RvF* 263 und 264,<sup>265</sup> d.h. der erste Teil umfasst insgesamt 262 oder 263 (*RvF* 1-262 bzw. 1-263), der zweite hingegen lediglich 104 bzw. 103 (*RvF* 263-366 oder 264-366) Gedichte.<sup>266</sup> Da SPADI die Nicht-Liebestexte im Anschluß an die *Trionfi* in einem vierten Teil zusammenfasst, setzt sich der erste Teil hier aus 214 Gedichten zusammen, der zweite Teil demgegenüber aus nur 99 Gedichten. Den durchschnittlich dreizehn Gedichten pro Kapitel im ersten Teil entsprechen mehr als vierundzwanzig im zweiten Teil. Es mangelt bei SPADI vor allem dem zweiten Teil an einer Dynamik der Erzählung.<sup>267</sup> So handelt das 54 Gedichte umfassende 1. Kapitel der *Sonetti e Canzoni in Morte di Madonna Laura*<sup>268</sup> von den *Lamentazioni*, das 2. Kapitel (18 Gedichte) enthält *L'elogio*, das 3. berichtet in drei Sonetten von der *Tentazione*, die vor allem in *RvF* 271 behandelt wird,<sup>269</sup> das 4. und 24 Gedichte umfassende Kapitel behandelt die *Ricaduta a penitenza*. Während der erste Teil sich durch eine Vielzahl von Ereignissen auszeichnet, so dass hier tatsächlich der Eindruck einer erzählten Geschichte entsteht, wirken SPADIs Bestrebungen, auch den zweiten Teil einem Spannungsbogen folgend zu gliedern, ausgesprochen bemüht.

SPADIs Ausgabe steht in der Tradition LEOPARDIS: Darauf lassen neben der Vorrede des Verlegers auch die dem Text vorangestellten „parole del Leopardi le quali possono servire di prefazione a questo libro“ schließen. Bei diesen handelt es sich um jenen Auszug aus LEOPARDIS *Prefazione*, in welchem der Dichter die Absicht bekundet, die *storia dell'amore* Petrarcas zu einem späteren Zeitpunkt gesondert behandeln zu wollen. Dass die Worte 'storia dell'amore' von SPADI durch Majuskeln hervorgehoben werden, belegt einmal mehr, worum es SPADI zu tun ist: In Anknüpfung an LEOPARDIS Überlegungen zu einem *romanzo* legt SPADI eine Ausgabe vor, in der die Liebesgeschichte in thematisch geordneten Abschnitten behandelt wird, so dass die Gedichte letztlich nur noch die Aufgabe erfüllen, den Kapitelüberschriften zu entsprechen. Konsequenter als VELLUTELLO ordnet SPADI den *Canzoniere* neu, um ihn zu einer *storia dell'amore* umzuformen.

<sup>265</sup> Eine detailliertere Auseinandersetzung mit der Frage nach dieser Schnittstelle wäre im vorliegenden Fall von begrenztem Erkenntniswert. Vgl. den Forschungsstand zusammenfassend PACCA 1997: 203f. und MEHLTRETTER 2009: 19f.

<sup>266</sup> Die Tatsache, dass Lauras Tod erst in *RvF* 267 explizit erwähnt wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass in den Handschriften die Teilung nach *RvF* 263 erfolgt. Die Kanzone 264 wird laut WILKENS wie auch das erste Sonett durch eine große und dekorative Initiale von den übrigen Texten abgehoben. Außerdem folgen auf *RvF* 263 sieben weiße Seiten (1951: 190ff.). Vgl. BAROLINI 1989 zum Problem, dass Laura in *RvF* 265 und 266 als noch lebend imaginiert wird.

<sup>267</sup> Zu diesem von MOOIJ in die Erzähltheorie eingeführten Begriff vgl. das Kapitel 2.4.4.

<sup>268</sup> S. 283ff.

<sup>269</sup> Vgl. zur *donna sconosciuta* SANTAGATA 1993a: 205, der die freilich nur angedeutete Versuchung des Ich durch eine zweite Frau als einen intertextuellen Verweis auf Dantes *Vita Nova* deutet.

*Francesco de Sanctis*

Der Literaturkritiker FRANCESCO DE SANCTIS (1817-1883) gesteht im *Saggio critico sul Petrarca*, in seinen Jugendjahren darüber nachgedacht zu haben, den *Canzoniere* zu einem *romanzo* umzuformen:

Confesso umilmente ch'io ho avuto questa illusione nei miei giovani anni, e che esponendo il *Canzoniere* mi pareva di avere trovato un filo logico, un prima e poi, per dir meglio, un *post hoc ergo propter hoc* e feci una specie di romanzo critico, di cui forte mi applaudivo (1957: 68f.).

Es sei abwegig, im *Canzoniere* einen Text zu sehen, der einer *a priori* erdachten logischen Ordnung folge.<sup>270</sup> DE SANCTIS geht davon aus, dass Petrarca den Zyklus als ein „giornale dell'amore, un giornale di tutti i fenomeni fuggevoli che appaiono nel nostro spirito“ (1954: 69) verfasst habe. Die Ordnung des *Canzoniere* erscheint ihm zwar als eine nicht von vornherein festgelegte, er sieht sie aber als eine dem Text inhärente Qualität, da das 'Liebestagebuch' nicht nur die Ereignisse des Tages geordnet aufzeichnet, sondern auch die Niederschrift an aufeinanderfolgenden Tagen erfolgt. Die niedergeschriebenen Gefühle unterliegen laut DE SANCTIS keiner kausalen Reihung, es handle sich um die spontanen Emotionen eines Individuums im Widerstreit der Gefühle: „Ci è qui gran ricchezza di sentimenti, [...] che sbalza fuori giorno per giorno, secondo lo stato di un'anima agitata, senza scopo, senza direzione e senza connessione“ (1954: 69). Es dürften die „Jetztpunkte“ des *Canzoniere* gewesen sein, die ihn auf den Tagebuchcharakter des Werkes schließen ließen. Dass weder diese noch die letztlich nur an wenigen Stellen erkennbare und in zahlreichen Fällen nur erahnbare Chronologie der aufeinanderfolgenden Gedichte der Realität entsprachen, dass beide vielmehr vom Dichter konstruiert wurden, konnte er nicht wissen, da ihm der erst 1886 identifizierte Cod. Vat. 3195 noch nicht zur Verfügung stand. DE SANCTIS weist wie SCHLEGEL und LEOPARDI den Gedanken zurück, der *Canzoniere* könne als Roman mit einer die Einzelgedichte verknüpfenden Handlung betrachtet werden (KÖNIG 1993: 137). Als das Tagebuch einer Liebe, welches nur die relevanten, Tag für Tag niedergeschriebenen Gefühle des Autors wiedergibt, kann er sich das Werk aber sehr wohl vorstellen. Er wußte von LEOPARDIS Überlegungen in Bezug auf eine Romanfassung des *Canzoniere*<sup>271</sup> und kannte vor allem die tatsächlich fertiggestellten Petrarca-Romane von LEVATI und Madame DE GENLIS.<sup>272</sup>

DE SANCTIS übt nachdrücklich Kritik an VELLUTELLOS Versuch, den *Canzoniere* neu zu ordnen. Er unterscheidet – anders als SCHLEGEL – zwischen einem *ordine esteriore* und einem *ordine interiore* des *Canzoniere*: Der Versuch VELLUTELLOS, die Gedichte neu zu ordnen, betreffe lediglich den *ordine esteriore*. Der *ordine interiore* hingegen berühre auch den Inhalt der Einzeltexte. DE SANCTIS spricht in diesem Zusammenhang von einem *ordine interno del contenuto*, den er dem *ordine materiale ed esteriore* entgegensetzt (1954: 68). Ohne diese Ordnungskriterien präzise voneinander abzugrenzen, kritisiert DE SANCTIS diejenigen Leser

<sup>270</sup> „Ciò che è assurdo, è supporre un ordine *a priori* costruito dal Petrarca, come se gli fosse venuto in mente di fare un vero poema dell'amore“ (1954: 69). In seinen Lebenserinnerungen heißt es: „Non è dunque nel *Canzoniere* una storia, un andar graduato da un punto all'altro; ma è un vagar continuo tra le più contrarie impressioni, secondo le occasioni o lo stato dell'animo in questo o quel momento della vita. Non ci è storia, perché nell'anima non ci è una forte volontà, né uno scopo ben chiaro; perciò è tutta in balia d'impressioni momentanee, tirata in opposte direzioni“ (1996: 252f.).

<sup>271</sup> Vgl. DE SANCTIS 1954: 69.

<sup>272</sup> Der von ihm in diesem Zusammenhang erwähnte Roman LEROUX' muß in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt bleiben, da der Text nicht zu ermitteln ist.

des *Canzoniere*, die in dem Zyklus einen *ordine interiore* aufzuspüren bemüht waren: Nur allzu leicht könne der Eindruck entstehen, „che ci potesse essere un nesso in queste espansioni amoroze“ (1954: 68). Auch DE SANCTIS davon aus, dass dem *Canzoniere* Strukturen zugrunde liegen, die es dem Leser nahelegen, die *espansioni amoroze* miteinander zu verknüpfen. In seinen *Memorie* geht DE SANCTIS noch einmal auf das Projekt ein:

Feci anche una curiosa ricerca. Avvezzo a guardare il di fuori nel di dentro, vollì fare una storia del suo amore, cercando la successione e la gradazione dei sentimenti, e trovando così un prima e un poi in quelle poesie. Fu una volata d'ingegno, dalla quale uscirono una storia intima del poeta e una classificazione delle poesie, secondo lo stato dell'animo e la qualità dei sentimenti. Ciò piacque molto; ma più tardi mi parve un romanzo e non ci pensai più (1972: 184f.).

Die *Memorie*, postum 1889 veröffentlicht, gehen auf Aufzeichnungen aus den achtziger Jahren zurück.<sup>273</sup> Die zeitliche Distanz zur *curiosa ricerca* einerseits und zum *Saggio critico* andererseits mag die Differenzen erklären, welche die beiden Äußerungen DE SANCTIS' zu dieser *ricerca* kennzeichnen. Ein entscheidender Unterschied besteht darin, dass DE SANCTIS im *Saggio* von einem 'romanzo' spricht, in den Lebenserinnerungen jedoch den wissenschaftlichen Anspruch hervorhebt: Bei der *storia del suo amore* (1972: 184) handelt es sich dieser Beschreibung zufolge weniger um ein fiktionales Werk als vielmehr um den Versuch, Petrarca's Gedichte anhand der jeweiligen *gradazione dei sentimenti* (1972: 184) chronologisch zu ordnen: Aus den Gefühlsäußerungen des Ich sei die Reihenfolge der Ereignisse zu rekonstruieren. Erst das Bewusstsein, keinen wissenschaftlichen Text, sondern einen *romanzo* bzw. *romanzo critico* verfasst zu haben, bewirkte, dass DE SANCTIS sich von dem Projekt distanzierte.

VELLUTELLO'S Versuch, dem *Canzoniere* chronologische und inhaltliche Kohärenz zu verleihen, findet eine konsequente Fortsetzung in den Versuchen SCHLEGEL'S, LEOPARDI'S und DE SANCTIS', den Zyklus zu einem Roman bzw. einer romanhaften Biographie umzuformen: Zu einem „Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen“ bei SCHLEGEL, zu einem *romanzo critico* bei DE SANCTIS. SCHLEGEL und DE SANCTIS haben sich von ihren Projekten distanziert: SCHLEGEL, weil er erkannte, dass es sich beim *Canzoniere* um einen eigenständigen poetischen Text handelt, der der Einschübe nicht bedarf; DE SANCTIS, weil er den *Canzoniere* nicht als einen Roman mit einer *a priori* festgelegten Chronologie sah, sondern als ein Tagebuch.

#### 2.4.4 ...ci manca il romanzo o la storia

Ein hier noch nicht genannter Grund für den Verzicht auf die Realisierung der beschriebenen Projekte wird sowohl von SCHLEGEL als auch von DE SANCTIS angeführt: Es sei die Handlungsarmut des *Canzoniere*, die die Umsetzung der Gedichte in einen Roman bzw. einen dramatischen Text erschwere. Nachdem es in den vorhergehenden Abschnitten darum ging, zum einen nach dem narrativen Charakter des *Canzoniere* zu fragen, zum anderen aber auch die produktive Rezeption des Zyklus unter Berücksichtigung des Aspektes der Narrativität zu betrachten, soll hier von jenen Schwierigkeiten die Rede sein, die die Rezeption des *Canzoniere* als *storia* bzw. *romanzo* behinderten. Der *Canzoniere* weist Strukturen auf, die es nahelegen, ihn als 'Liebesroman', 'Liebesgeschichte' oder 'Liebestagebuch' zu lesen. Es fehlt aber nicht an Stimmen, die diesen Gedanken grundsätzlich negierten. Auffällig ist, dass diese mehrheitlich im 19. Jahrhundert laut

<sup>273</sup> Vgl. die *Introduzione* von BAVARESE, in: DE SANCTIS 1972: XVIIff.

wurden, jenem Jahrhundert also, in dem sich Gattung Roman fest etabliert hatte. Vor allem der Vergleich des petrarkischen 'Liebesromans' mit den Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts mußte zu Ungunsten des *Canzoniere* ausfallen. Die vorliegenden Texte belegen, dass die Skepsis SCHLEGELS und DE SANCTIS nicht von allen geteilt wurde: Der Widerspruch zwischen Theorie und Praxis ist auffällig.

Der *Canzoniere* ist kein Zyklus ohne jegliche Handlung. Er handelt von der Begegnung des Ich mit Laura, er thematisiert die Etappen der Liebesgeschichte, den Gruß der *donna*, die Reisen des Liebenden, die Ehrung der *donna* durch eine königliche Hoheit, die Krankheit der Laura und ihren frühen Tod. Dennoch stellt SCHLEGEL fest, der *Canzoniere* eigne sich nicht für eine literarische Bearbeitung, denn

[...] es fehl[e] der Geschichte dieser Liebe, die während des Lebens der Geliebten achtzehn Jahre dauerte und nach ihrem Tode erst noch den höchsten Schwung nahm, an eigentlichen Begebenheiten, an Mittelpunkten der dramatischen oder epischen Einheit [...] (1971a: 202).<sup>274</sup>

Aus SCHLEGELS Sicht kann der *Canzoniere* weder zu einem dramatischen noch zu einem epischen Text umgearbeitet werden kann. Beide Aspekte sind aufgrund der Strukturunterschiede zwischen den beiden Gattungen getrennt voneinander zu analysieren.

Fragt man, was aus erzähltheoretischer Sicht eine 'Geschichte' ausmacht, fallen die Antworten unterschiedlich aus. In den wesentlichen Punkten aber herrscht Einigkeit. MARTINEZ/SCHEFFEL z.B. definieren die Geschichte als eine „Reihe von Einzelereignissen“ (1999: 25), welche nur unter der Bedingung zu einer Geschichte werde, dass „die Ereignisfolge zusätzlich zum chronologischen auch einen kausalen Zusammenhang aufweist, so daß die Ereignisse nicht nur *aufeinander*, sondern auch *auseinander* folgen“ (1999: 25). Auch FORSTER befasst sich in *Aspects of the Novel* mit den Unterschieden zwischen den Begriffen *plot* (*Geschichte*) und *story* (*Geschehen*).<sup>275</sup> Er definiert die *story* als „a narrative of events arranged in their time-sequence“ (1963: 93), den *plot* hingegen als „a narrative of events, the emphasis falling on causality“ (1963: 93). Das von ihm zur Illustration der Unterscheidung herangezogene Beispiel ist bekannt: Bei dem Satz "The king died and then the queen died" handelt es sich, so FORSTER, um eine *story*, bei dem Satz "The king died and then the queen died of grief" hingegen um einen *plot*, da im zweiten Satz der Aspekt der Kausalität die chronologische Ordnung der Fakten dominiere (1963: 93f.). In Bezug auf den *Canzoniere* heißt dies, dass die in den einzelnen Gedichten behandelten Episoden in ihrer Verkettung zwar eine *story* ausmachen, aufgrund der fehlenden *kausalen* Beziehung der Einzeltexte zueinander jedoch nicht von einem *plot* geredet werden kann.

<sup>274</sup> Ähnlich sieht es BLAZE DE BURY, der das dramatische Potential des Stoffes nicht verkennt, wenn er schreibt: „L'histoire, comme celle de Roméo et Juliette, s'annonce par une vibration électrique instantanée qui retourne et rassemble pour l'éternité deux cœurs jusqu'alors étrangers l'un à l'autre; mais c'est là toute l'analogie: point d'incident tragique, nul roman du moins à la surface. Peut-être, en fouillant la chronique, en cherchant bien, arriverait-on à découvrir le drame quelque part. La dame était mariée et son mari jaloux; le damoiseau, fort libertin, avait eu déjà nombre d'aventures pouvant au besoin compliquer la situation et projeter leur ombre sur le tableau. Ce que je sais, c'est que, toute simple que soit la légende, un Shakspeare [!] eût trouvé dans les mœurs et le romantisme de l'époque assez de poésie, de couleur, de mouvement, pour étoffer une œuvre de théâtre et faire avec elle un pendant à son *Roméo*“ (1874: 246f.).

<sup>275</sup> FORSTERS *plot* entspricht in den neueren Arbeitender Bezeichnung *histoire* (TODOROV, GENETTE) bzw. *Geschichte* (STIERLE, PFISTER), während seine *story* der *Geschichte* (LÄMMERT) bzw. dem *Geschehen* (STIERLE, PFISTER) entspricht, vgl. die Übersicht in MARTÍNEZ/SHEFFEL 1999: 26.

[...] per costituire un canzoniere come quello petrarchesco non basta un principio d'ordine [...]: è necessario una progressione narrativa (PACCA 1998: 151).

Mit den gleichen Argumenten hatte bereits DE SANCTIS darauf aufmerksam gemacht, dass der *Canzoniere* nicht als ein *romanzo* zu lesen sei:

Questo amore è [...] la prima pagina di un romanzo; ci manca il romanzo o la storia. Perché si ha storia, quando i fatti generano fatti, quando i sentimenti si sviluppano e, giunti all'ultima intensità, si trasformano in sentimenti d'altra natura (1954: 68).

*Generazione, sviluppo, trasformazione* machen für DE SANCTIS aus einer Kette unzusammenhängender Ereignisse eine *storia*; eine Ereignisfolge *ohne* eine Verknüpfung der Ereignisse stellt keine Geschichte dar. Bei den Episoden des *Canzoniere* handelt es sich für DE SANCTIS um eine *folla di piccoli accidenti* (1954: 68), die für sich genommen keine Handlung konstituieren. Auch aus diesem Grund liest der italienische Kritiker den *Canzoniere* als ein 'Liebestagebuch'. Weder von einer Verknüpfung der Einzelereignisse noch von einer Entwicklung der *sentimenti* könne im Falle des *Canzoniere* die Rede sein:

[...] i fatti variano, il fondo rimane lo stesso. Parimente i sentimenti restano sterili, ciascuno chiuso in sé, senza progresso o connessione; si cambiano, si ripetono, secondo l'umore e gli accidenti. Trovi un'anima abbandonata alla corrente, che va in qua e in là sdruciolando, e mai non è che si fermi con forza propria, con un voglio virile (1954: 68).

MOOIJ hat sich anknüpfend an FORSTER mit der Frage auseinander gesetzt, „in what ways, or under what conditions, reporting may develop into story-telling“ (1993: 58). Ein Satz wie „I once met her in a shop in Amsterdam“ stelle keine *story* dar, da „[n]othing more than a simple report has been given“ (1993: 59). Es seien mindestens zwei *events* notwendig, um eine *story* zu konstituieren (1993: 61). MOOIJ wendet gegen diese Minimaldefinition aber ein: „it seems to me highly arbitrary to conclude that every description of a sequence of events [...] should be or should contain a narrative or a story“ (1993: 63). Gemeinhin gehe man davon aus, dass „the connectedness [...] of the events, in one form or another, is mostly taken as obligatory“ (1993: 63). MOOIJ ergänzt FORSTERS Modell um ein weiteres Kriterium. So stellt er fest, dass „any story must show a certain movement or dynamism at one or another level“ (1993: 74). Der *dynamism* einer Geschichte entstehe dadurch, dass im Text eine Spannung (*tension*) aufgebaut werde, die der Autor einer Auflösung (*solution*) zuführe:

No hearer can grasp a story unless he feels a dynamic force in it. There should be some tension and some solution of the tension built into the propositional content. In one way or another a moving force must be stated, suggested, presupposed, discovered or propounded (1993: 74).

Die Definition erweist sich in Bezug auf den *Canzoniere* als nützlich, weil sie auf ein zentrales Manko des Zyklus aufmerksam macht. Schon SCHLEGEL hatte von fehlenden 'Begebenheiten' gesprochen, um auf die Schwierigkeiten hinzuweisen, die sich nach seiner Ansicht dem Epiker oder Dramatiker in den Weg stellen, der den *Canzoniere* zu einem Roman oder Drama umschreiben möchte. Deutlicher als SCHLEGEL äußern sich drei französische Kritiker zu dem Problem. Weder das Leben noch die *vicenda amorosa* des *Canzoniere*, so deren Fazit, weisen hinreichende Spannungsmomente auf, so dass letztlich weder die Vita noch die Geschichte der Liebe Stoff für einen Roman bzw. ein Drama biete. François-Benoît HOFFMANN weist in einer Rezension zu Madame de GENLIS' *Pétrarque et Laure* darauf hin, dass Petrarca kaum zum Romanhelden taugte:

Comment Pétrarque [...] peut-il devenir un héros de roman? [...] Je m'étais demandé plus d'une fois comment François Pétrarque, engagé dans les ordres sacrés, archidiacre, revêtu d'un triple canonicat, grand latiniste, médiocre helléniste, auteur de poésies italiennes qu'il estimait peu, mais qui l'ont immortalisé, homme pieux, plein de sagesse, de raison, ami de la retraite et de l'étude, illustre par ses talens et non par les événemens de sa vie, avait pu fournir à madame de Genlis les situations, les faits extraordinaires, le pathétique, le prestige, l'intérêt enfin que l'on cherche dans un roman (1834: 238f.).<sup>276</sup>

Mit dem Hinweis auf den mangelnden *intérêt* berührt HOFFMANN einen Aspekt, auf den auch MOOIJ eingeht. Nicht nur der *dynamism* macht für diesen eine *story* aus, sondern auch der *human interest*, den er als zweite Minimalbedingung für eine *story* betrachtet.<sup>277</sup> Da HOFFMANN auf die *vicenda amorosa* nicht eingeht, stellt sich die Frage, ob nicht gerade sie es ist, die Petrarca's Leben zu einem Gegenstand von *human interest* werden ließ. Dass es in erster Linie die 'Leerstelle Laura' ist, die den Reiz des Petrarca-Mythos ausmacht, wurde bereits deutlich. Nur in Verbindung mit der *vicenda amorosa* konnte Petrarca's Vita literaturtauglich werden. Aber selbst die *vicenda amorosa* wurde zuweilen als uninteressant eingeschätzt. MÉZIERES konstatiert, dass es sich bei ihr um einen *roman d'amour ébéré* (1868: 113) handle, von dem er sagt: „[on] n'en imagine pas de plus simples ni de plus chastes“ (1868: 113). Deutlicher wird BLAZE DE BURY:

Donc, point d'événement, de catastrophe, nul dénoûment que la mort naturelle, et cela dura vingt-six ans de constance et d'adoration inaltérables pendant lesquels la belle procrée onze enfans, et pendant lesquels, de son côté, le galant continue à vaquer à ses études, à ses affaires, aux mille soins de sa gloriole et de son ambition (1874: 247).<sup>278</sup>

*De facto* trennen die Verfasser der epischen bzw. dramatischen Texte die Vita des Dichters nicht von der *vicenda amorosa*.<sup>279</sup> Da der *Canzoniere* nur isolierte Episoden enthält und Petrarca in den autobiographischen Schriften auf die Liebesthematik nicht eingeht, stellt sich die dichterische Bearbeitung der Liebe in der epischen Erzählung bzw. im Drama als problematisch dar. Da der *Canzoniere* als Ganzes nicht in die Gattung Roman zu überführen war, wurde in der Mehrheit der Fälle die Vita des Dichters als ein Handlungsgerüst verwendet, in welches die dem *Canzoniere* entnommenen Episoden integriert wurden. Die Liebesgeschichte Petrarca's wurde zu einem Teil seiner *Lebensgeschichte*. Auf der Integration der *Canzoniere*-Episoden in die Dichterbiographie beruhen etwa die biographischen Romane des RASTOUL DE MONGEOTS bzw. der GENLIS. Dennoch ist offensichtlich, dass weder der *Canzoniere* alleine noch die Vita des Dichters genügend *dynamism* bieten. Selbst die Kombination beider Textgruppen nach dem soeben beschriebenen Verfahren genügt

<sup>276</sup> Die Kritik ist ungerechtfertigt, da kaum eine Dichterbiographie reicher an bedeutenden Ereignissen ist als jene Petrarca's: Zahlreiche Reisen, der Kontakt mit den wichtigsten Personen Europas, eine Dichterkrönung und nicht zuletzt einzigartige Liebe sind die Marksteine dieses Dichterlebens.

<sup>277</sup> MOOIJ 1993: 72 betont, dass die Minimalbedingungen keine *operational criteria* darstellen!

<sup>278</sup> Auch NOVATIS Kritik zielt in diese Richtung, doch wertet NOVATI interessanterweise gerade die Ereignislosigkeit des *Canzoniere* als einen Beleg für die Authentizität der *vicenda amorosa*: „Nelle rime del Petrarca vibra profonda, intensa, squillante la nota della passione vera: di una grande passione, d'un amoroso delirio che soggiogò per molti anni un nobilissimo ingegno e dai tormenti che gli inflisse seppe far scaturire a fiotti un'altissima poesia: Nulla di piú semplice degli amori del Petrarca: nessun romanzo piú povero di episodî; ma è la semplicità per l'appunto che ci fa prova della sua intiera schiettezza“ (1904: 683).

<sup>279</sup> Eine Ausnahme stellen die Romane von MÜLLER und SANTAGATA sowie LOCATELLI's Erzählung dar, deren Handlung nach dem Tod Lauras angesiedelt ist, so dass die Lauraliebe keine bzw. eine untergeordnete Rolle spielt.

den Anforderungen der Kritiker nicht.<sup>280</sup> Zu prüfen ist anhand ausgewählter Texte, wie einerseits die Autoren der dramatischen Texte und andererseits die Romanciers das Problem zu lösen versuchen.

### *Petrarca im Drama*

Bei den hier zu berücksichtigenden dramatischen Texten handelt es sich nicht um Dramen im klassischen Sinne. Dies signalisieren schon die Untertitel, die auf ihre hybride Gattungsform hinweisen. Als 'dramatisches Gedicht' bezeichnen VON WESTPHALEN, HALIRSCH und KÖNIGSBRUN-SCHAUP ihre Stücke,<sup>281</sup> und GOLTDAMMER nennt im Vorwort zu *Petrarca und Laura* sein Werk den „Versuch einer Dramatisierung des herrlichen Canzoniere.“<sup>282</sup> Sieht man von ECKSCHLAGERS im Hinblick auf die Vorgaben abwegigem Handlungsverlauf ab,<sup>283</sup> so entwickeln die übrigen Dramatiker den Konflikt ausnahmslos aus der Liebeshandlung,<sup>284</sup> die in allen Fällen um fiktive Elemente erweitert wird. Christine VON WESTPHALEN gestaltet einen inneren Konflikt, wenn sie Laura zu einer treuliebenden Gattin stilisiert, die sich der Leidenschaft des stürmischen Dichters dennoch nicht völlig verschließen vermag. Erst Petrarcas Reise nach Rom, seine Dichterkrönung und der gleichzeitig erfolgende Tod der *donna* lösen diesen Konflikt. Auch in NOTAS *Petrarca e Laura* wird ein Zusammenhang zwischen Petrarcas Lauraliebe und der Dichterkrönung hergestellt: Zwar stirbt Laura am Ende des Dramas nicht, doch bedeutet Petrarcas Abreise für sie, die soeben begonnen hat, sich ihrer Gefühle für den Dichter bewusst zu werden, großes Leid.<sup>285</sup> In GOLTDAMMERS Stück reist Petrarca nach Rom, um den Dichterlorbeer zu empfangen. Als er nach einiger Zeit zurückkehrt, ist Laura tot. Die Grundkonstellation der Stücke ist annähernd identisch: Die verheiratete Laura entscheidet sich nicht für den sie verehrenden Dichter, sondern für den eigenen Ehemann; Petrarca wird für sein Werk geehrt, doch die höchste Ehre, die Dichterkrönung auf dem Kapitol, zieht das größte Leid, den Tod der *donna* und Muse, nach sich. Auch bei IMMERMANN und HALIRSCH wird Laura als eine verheiratete Frau dargestellt, die dem Gatten treu ist. Während IMMERMANN mit der charmant-naiven Gastwirtstochter Jeanneton eine zweite Frauenfigur einführt und er Petrarca als einen jungen und lebenslustigen Mann konzipiert, der zunächst Jeanneton, dann aber Laura sein Herz schenkt, führt HALIRSCH mit der Figur des Dichterfreundes Boccaccio einen vermeintlichen Rivalen ein. In IMMERMANNs *Petrarca* werden zwei Handlungsstränge parallelisiert: Während Petrarca Laura zu erobern versucht, begeht Jeanneton, die sich von ihm geliebt glaubt, Selbstmord. Petrarcas Werben um Laura bleibt

<sup>280</sup> Vgl. exemplarisch die Kritik HOFFMANNs an Madame DE GENLIS' *Pétrarque et Laure*.

<sup>281</sup> Vgl. die Kapitel 6.3.1 (WESTPHALEN), 6.3.4 (HALIRSCH), 6.5.1 (KÖNIGSBRUN-SCHAUP).

<sup>282</sup> GOLTDAMMER (1858: XVI). Vgl. Kap. 6.3.7.

<sup>283</sup> ECKSCHLAGERS Mantel- und Degenstück *Petrarca* behandelt die Rivalität des Dichters mit dem Freund des mächtigen Orso dell'Anguillara. Dieser will Laura ehelichen, obwohl sie Petrarca versprochen ist. Durch die Dichterkrönung erwirbt Petrarca das zuvor fehlende soziale Ansehen. Das Stück endet mit der Eheschließung des Paares.

<sup>284</sup> Dies gilt nicht für Felix BRAUNs Drama *Rudolf der Stifter*, in welchem Petrarca als Nebenfigur agiert. Auch HILLES Erziehungstragödie behandelt nicht den Aspekt der Lauraliebe (Kap. 6.4.2). Der Einakter *A night in Avignon* des Cale Young RICE behandelt zwar die Liebesthematik, doch wird der Konflikt verflacht, wenn Laura hier zur *mal mariée* wird, die sich nach einigem Zögern für Petrarca entscheidet, ihn jedoch in Gesellschaft zweier Lebedamen antrifft (Kap. 6.5.2).

<sup>285</sup> Das Drama endet folgerichtig mit einer pathetischen Geste Lauras. Im Nebentext heißt es: „Partiti i detti personaggi [Petrarca und Simone Martini], Laura segue coll'occhio fuor della scena il Petrarca, togliendosi il velo e facendo qualche passo involontario: di poi alzate le mani al cielo, come per invocarne l'ajuto, si lasciare cadere, poggiando a Valeria, e parte con essa“ (1842: 95).

erfolglos, weil ihr Gatte rechtzeitig vom geplanten Stelldichein erfährt. Gemeinsam mit seinem Freund Luigi verlässt Petrarca, partiell desillusioniert, Avignon. Auch bei HALIRSCH stellt die Abreise eine Erlösung dar: Nachdem Boccaccio dem Freund von seiner geheimen Liebe zu Fiammetta berichtet hat, weiß Petrarca, dass er sich geirrt hat. Da Laura ihren Mann liebt, gibt sie dem Werben des Dichters nicht nach. Zwar berichtet sie dem Gatten von dessen Liebesgeständnis, doch versichert sie gleichzeitig, für den Leidenden Mitleid, für den Gatten aber Liebe zu empfinden.<sup>286</sup>

Es zeigt sich, dass die „Dramatisierung des herrlichen Canzoniere“ (GOLTDAMMER) nur deshalb möglich wurde, weil die Autoren Laura als eine verheiratete Frau präsentieren,<sup>287</sup> so dass aus der ‚Liebesgeschichte‘ ein Liebeskonflikt wird. Aufgewertet wird dieser durch die Tatsache, dass Petrarca als Dichter seinem Leid Ausdruck zu verleihen vermag, und dass es die in diesem Zusammenhang entstandenen Gedichte sind, die ihm den Dichterlorbeer eintragen. Damit weichen die Verfasser der Dramen zwar erheblich von den Vorgaben ab, doch bietet die Konstellation erhebliche Vorteile: Erstens ermöglicht sie die Integration der Gedichte Petrarcas in den Text des Dramas, zweitens bedeutet der Dichterruhm aufgrund seiner kausalen Verknüpfung mit dem Liebesleid eine Kompensation für das Erlittene. Die werbenden Gedichte führen nicht zum erwünschten Erfolg, verhelfen ihrem Verfasser aber zu Ruhm und Ehre. Die Integration der Gedichte Petrarcas stellt ein Spezifikum vor allem der dramatischen Texte dar, wobei der Figurenrede eine besondere Bedeutung zukommt. Wenn sowohl bei Christine VON WESTPHALEN als auch bei GOLTDAMMER die Dichterkrönung und der Tod der *donna* im letzten Akt zeitlich zusammenfallen, so erlangt die Kausalität tragische Bedeutung: Der Dichter hat den Lorbeerkränz errungen, doch bleibt nach dem Tode des Objektes dieser Gedichte alleine der Ruhm. Vor allem die beiden letztgenannten Dramentexte machen deutlich, dass die historische Wahrheit zugunsten der Dramatisierung geopfert wird, wenn der Tod Lauras in das Jahr 1341 vorverlegt wird.<sup>288</sup>

Die deutschen Petrarca-Dramen stehen in der Tradition von GOETHEs *Tasso*. Sie stellen, ebenso wie die gleichfalls an den Erfolg dieses Künstlerdramas anknüpfenden übrigen Tasso-Dramen, die unmittelbare Reaktion auf die Tasso-Mode des frühen 19. Jahrhunderts dar. Direkte Einflüsse des GOETHE-Textes sind in einzelnen Fällen erkennbar,<sup>289</sup> auch wenn der von GOETHE angelegte Konflikt sich nur unter erheblichen Schwierigkeiten auf die Lebenssituation Petrarcas übertragen ließ.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> II, 3: „Mich rührt sein Schmerz, sein stilles Liebesehnen, | Doch kann ich nie die heiße Gluth erwiedern [!], - | Wohl darf ich ihn, den Gottbegabten, achten, | Bewundern darf ich jene duft’gen Blüthen, | Die seines Innern gold’ne Sonne zeugt, | Bedauern darf ich ihn, ermuthigen, | Die alte Kraft freundschaftlich auferwecken: | Doch lieben – lieben kann ich ja nur Dich!“ (1832: 69).

<sup>287</sup> Schon die Viten bezeichnen Laura als eine verheiratete Frau, häufig als eine *mal mariée*. Spätestens seit den *Mémoires* DE SADES erweist sich der Hinweis auf Lauras Ehe (mit einem als jähzornig oder brutal beschriebenen Ehemann) als ein Leitmotiv der biographischen Texte.

<sup>288</sup> Die WESTPHALEN erläutert, dass Laura „nach der wirklichen Geschichte“ am 6. April 1348 gestorben sei (1806: 324), GOLTDAMMER betont, dass es einer „geringen Umgestaltung der Ereignisse“ bedurft habe, um „das Leben Beider [i.s. Laura und Petrarca] im Uebrigen geschichtlich treu darzustellen“ (1858: I): „Laura [starb] nicht zur Zeit der KrönungP e t r a r c a ’ s in Rom (1341), sondern erfuhr diese und überlebte sie noch mehrere Jahre“ (1858: XIV).

<sup>289</sup> Vgl. zum Verhältnis der Dramen zu GOETHEs *Torquato Tasso* KORCH 2006.

<sup>290</sup> Vgl. KORCH 2000: 246.

*Petrarca in epischen Texten*

Während es den Autoren der dramatischen Bearbeitungen vermittels z.T. gravierender Abweichungen von den Vorgaben gelingt, einen nicht immer plausiblen Liebeskonflikt zu konstruieren, scheint die Bearbeitung dieses Stoffes in den epischen Texten auf den ersten Blick geringere Schwierigkeiten zu bieten. Auffällig ist, dass auch die Romanautoren mehrheitlich davon ausgehen, dass es sich bei Laura um eine verheiratete Frau gehandelt habe. Damit rückt auch in diesen Texten die Dreieckskonstellation in den Mittelpunkt. Leitmotivisch wird auf die Standesunterschiede hingewiesen, die eine eheliche Beziehung zwischen dem Dichter und der Tochter eines Adligen unmöglich machen.<sup>291</sup> Die hier zu berücksichtigenden Texte sind, so sie keine isolierte Episode ausgestalten,<sup>292</sup> den *biographies romancées* zuzuordnen. Es ist die Verwandtschaft mit den biographischen Texten, die ihre Struktur bedingt: Sie schildern das Leben des *poeta laureatus* von seiner Geburt bis zu seinem Tode bzw. bis zum Tode Lauras. Strukturell bedeutet dies, dass die *vicenda amorosa* in die Biographie integriert wird, so dass Elemente des *Canzoniere* in den biographischen Text einfließen. Petrarcas *roman d'amour* hat MEZIERES in einer kritischen Abhandlung über den italienischen Dichter mit Worten zusammengefasst, die auf die Grundlagen dieses 'Liebesromans' schließen lassen. Die lange Textstelle sei hier in gekürzter Form wiedergegeben. Da es sich bei den skizzierten Episoden unverkennbar um Paraphrasen einzelner Gedichte Petrarcas handelt, die vom sprachlichen Duktus her in der Tradition der *arguments* stehen, werden im folgenden Zitat die entsprechenden Textstellen des *Canzoniere* in eckigen Klammern ergänzt.

[257] Un jour même, le voyant rêveur, elle lui mettait la main devant les yeux, avec la familiarité qu'autorisait leur longue liaison, mais dont elle se réservait à elle seule l'initiative.<sup>293</sup> [245] Il la rencontra dans un jardin, probablement chez son ami Sennuccio del Bene. Cette rencontre prenait l'importance d'un événement dans la vie de Pétrarque, surtout le jour où son ami, à leur approche, cueillait deux roses, en offrait une à chacun d'eux et leur disait: 'On ne vit jamais couple d'amants pareil.' [225] Laure allait-elle se promener en barque sur le Rhône, en compagnie de quelques dames, [167] faisait-elle entendre sur le fleuve cette voix harmonieuse qui avait tant de charme pour son amant, celui-ci consacrait par un sonnet le souvenir d'une si belle journée. Privé, comme il l'était, de toute marque positive de l'amour de Laure, le poète grossissait les moindres incidents qui se rapportaient à sa personne. [199] Dans une réunion, elle laisse tomber un de ses gants; Pétrarque le ramasse, veut le garder, et finit néanmoins par être obligé de le lui rendre. [199-201] Il ne fait pas moins de trois sonnets pour raconter cette grande aventure. Il est vrai que c'est une bien belle occasion de regarder la main de Laure et de remonter de la main jusqu'au bras, du bras jusqu'au reste du corps. [...]. [238] Un prince étranger, peut-être l'empereur Charles IV de Luxembourg, arrive à Avignon; dans un cercle de belles Avignonnaises, il va droit à Laure comme à la plus belle, probablement aussi comme à la plus célèbre; et, avec la liberté galante des souverains du moyen âge, il l'embrasse sur le front et sur les yeux. [...] Quelquefois aussi il a l'heureuse fortune de la rencontrer, lorsqu'elle sort de la ville pour se promener à la campagne. [126] Il la trouve un jour près du Rhône ou de la Sorgue,

<sup>291</sup> „La naissance de Laure et sa fortune paroissent être des obstacles insurmontables aux vœux d'un amant, dénué de tous les avantages, et qui n'avoit ni place ni état dans le monde; mais une imagination poétique et romanesque ne voit, dans les difficultés qui s'opposent à ses désirs, que de grands moyens de succès [...]“ (GENLIS 1819, I: 50). Auch in *Mathilde d'Aguilar* erweist sich die Eheschließung als unmöglich, weil Petrarca als *poète* nicht über die hinreichenden Mittel verfügt.

<sup>292</sup> Zu denken ist an MÜLLERS Roman *Aus Petrarca's alten Tagen* (Kap. 5.3.2.1).

<sup>293</sup> In *RvF* 257 verdeckt Laura allerdings das eigene Gesicht mit der Hand, um es vor den Blicken des Liebenden zu verbergen. Es kann nicht geklärt werden, ob dieses offenkundige Missverständnis auf einer fehlerhaften Übersetzung beruht.

assise à l'ombre d'un arbre dont les fleurs blanches tombent sur elles [!] et il décrit, en vers charmants, la poétique attitude dans laquelle il l'a surprise. 'Chères, Fraîches et douces ondes [...]'. [23] Il semble même que Pétrarque se soit hasardé une fois jusqu'au lieu où Laure se baignait. Mais autant qu'on peut deviner les choses sous son langage allégorique, elle lui jeta de l'eau à la figure, et il ne rapporta de sa tentative que la honte de l'avoir faite (1868: 114ff.).

Die Zusammenstellung zeigt, dass die Addition der im *Canzoniere* behandelten Ereignisse noch keine Geschichte ausmacht. Indem die Autoren die Vita des Dichters mit jener der *donna* verknüpfen, gelingt es ihnen, jene 'Geschichte' zu konstruieren, die der *Canzoniere* seinem Leser vorenthält. Während diese Kombination im Falle der Dramen eine tendenzielle Gattungshybridität zur Folge hat, die einerseits aus der mangelnden Regelkonformität der Stücke, andererseits aber auch aus der Integration z.T. längerer Zitate aus dem *Canzoniere* resultiert, ist dies bei den Romanen nicht der Fall.

Der Roman *Pétrarque et Laure* der GENLIS mag hier als Beispiel dienen: Zwar spricht die Autorin in der Vorrede von der Notwendigkeit einer Stilmischung,<sup>294</sup> die aus der Zusammenfügung eines historischen Stoffes mit einem ursprünglich dichterisch gestalteten Stoff resultiere, doch belegt der Text, dass die Integration der Gedichte in den Prosatext mehrheitlich vermittle der Narrativierung der Gedichttexte erfolgt.<sup>295</sup> Nur an wenigen Stellen wird aus dem *Canzoniere* zitiert,<sup>296</sup> und selbst in diesen Fällen belässt es die Autoren bei einer Abbrüviatur: Zitiert werden nur einzelne Verse, die somit die Funktion haben, das Textwissen des Lesers abzurufen. Dieser aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive bedeutendste Petrarca-Roman<sup>297</sup> belegt, dass die Verknüpfung von Vita und *vicenda amorosa* durchaus erweiterbar war. Obwohl der Roman mit dem Tod der Laura endet, umfasst der Text zwei Bände von zusammen mehr als vierhundert Seiten. Die Erweiterungen betreffen zwei Bereiche. Zum einen geht die GENLIS ausführlich auf den historischen bzw. kulturhistorischen Kontext ein. In weitschweifigen Ausführungen werden z.B. die Auseinandersetzungen zwischen Guelfen und Ghibellinen behandelt, und nicht minder ausführlich beleuchtet der Text die Hintergründe der Rienzi-Episode. Zum anderen steht auch die Liebesthematik im Mittelpunkt des Romans, wobei nicht nur die Lauraliebe Petrarcas einen breiten Raum einnimmt. Auf intradiegetischer Ebene nämlich wird die Liebe des Protagonisten um zwei thematisch verwandte Geschichten ergänzt: Während Boccaccio dem Dichterkollegen von seiner unerfüllten Liebe zu der Königstochter Fiammetta berichtet,<sup>298</sup> wird mit der Liebe des Troubadours Roger de Machault zu seiner Lehnsherrin<sup>299</sup> das spezifisch französische Thema der Minnelyrik berührt. Rogers Liebe erweist sich als eine unglückliche Liebe, weil sie auf einem Mißverständnis beruht: Roger verletzt die Gesetze der höfischen Minneauffassung, da er die Sympathiebekundungen der Comtesse nicht im

<sup>294</sup> „Il m'a semblé encore que le style même de cet ouvrage devoit souvent avoir aussi quelque ressemblance avec celui d'un poème, et que je devois prendre quelquefois le ton de l'histoire, puisqu'il falloit me transporter à des époques mémorables [...]“ (GENLIS 1819, I: XVI).

<sup>295</sup> Bd. I, S. 51f. (*RvF* 51 u. 148), Bd. I, S. 119 (*RvF* 238), Bd. I, S. 121 (*RvF* 245), Bd. I, S. 127 (*RvF* 77 u. 78), Bd. II, S. 109f. (*RvF* 67).

<sup>296</sup> Bd. I, S. 52 (*RvF* 51, 12-14), Bd. I, S. 66 (*RvF* 28, 1-2), Bd. I, S. 155 (*RvF* 35, 1, 12-14), Bd. II, S. 110 (*RvF* 67, 1).

<sup>297</sup> Während die Forschungsliteratur den Roman ignoriert (vgl. NESCHEN-SIEMSEN [1992], die den Text nicht einmal erwähnt, während NIEMEIER ihm immerhin zwei Sätze widmet [1989: 206f.]), war er im 19. Jahrhundert relativ bekannt. Bereits ein Jahr nach der französischen Erstausgabe erschienen Übersetzungen in englischer, deutscher, italienischer und niederländischer Sprache. FOSCOLO kannte den Roman ebenso wie DE SANCTIS.

<sup>298</sup> Bd. II, S. 78ff.

<sup>299</sup> Bd. I, S. 160ff.

Zusammenhang mit dem höfischen Verhaltenskodex deutet, sondern sie über die Konventionen hinaus auf die eigene Person bezieht. Die GENLIS dürfte mit diesem Thema den Zeitgeschmack getroffen haben, hatte doch der 1816 erschienene erste Band des von RAYNOUARD herausgegebenen *Choix de poésies originales des troubadours* den Grundstein für ein vertieftes Interesse der Leserschaft an diesem Thema gelegt.

Die Tatsache, dass sowohl die GENLIS als auch RASTOUL DE MONGEOT<sup>300</sup> das Thema der sogenannten *Cours d'Amour* in ihre Romane einführen,<sup>301</sup> findet vor diesem Hintergrund ihre Erklärung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts korrespondierte das Interesse an Petrarca mit einem generellen Interesse an der Kultur des Mittelalters. Aus heutiger Sicht ist es ein falsch verstandenes Mittelalterbild, welches sich in *Pétrarque et Laure* niederschlägt, und das belegt gerade das auch in anderen Texten Thema der *Cours d'Amour*. Im Roman entsprechen diese dem gängigen Klischee.<sup>302</sup> Dass sie überhaupt in diesem Roman thematisiert werden, ist auf Jehan DE NOSTREDAMES *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* von 1575 zurückzuführen, in denen ausgerechnet Petrarcas Laura in Beziehung zu den Damen der *Cours d'Amour* gesetzt wird.<sup>303</sup> Auch in anderen Texten spielt dessen Entwurf einer höfischen Welt, der noch auf RAYNOUARDS *Choix de poésies originales des troubadours* wirkte,<sup>304</sup> eine erhebliche Rolle.<sup>305</sup>

Bedeutsam ist auch, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch in Deutschland ein großes Interesse an Italien bestand. Während die Italophilie in Deutschland mit GOETHEs *Italienischer Reise* eingesetzt hatte,<sup>306</sup> manifestiert sich das neu erwachte Interesse der Franzosen an der italienischen Kultur in Madame DE STAËLS Roman *Corinne ou l'Italie* (1807).<sup>307</sup> Die Rekanonisierung Petrarcas, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts (und das gilt sowohl für Deutschland und Frankreich als auch für Italien) ihren Höhepunkt erreicht hatte,<sup>308</sup> bevor in den darauffolgenden Jahrzehnten DANTE an die Stelle des Aretiners trat, begünstigte das Interesse der Leser an den Werken und am Leben Petrarcas zusätzlich.

Ohne auf die Analysen der einzelnen Texte vorzugreifen, bleibt also festzuhalten, dass Petrarca trotz der Einwände der Kritiker durchaus zum Gegenstand von epischen und dramatischen Texten wurde. Während die Verfasser der Dramen mehrheitlich den Liebeskonflikt in den Mittelpunkt ihrer Texte rücken, orientieren sich die Romanautoren an der Vita

<sup>300</sup> Vgl. RASTOUL DE MONGEOT 1846, I: 118ff.

<sup>301</sup> Einerseits wird Isoarde, Freundin der Laura, als „une des dames de la cour d'Amour, qui venoit de s'établir à Avignon“ bezeichnet (1819, I: 59), andererseits wird die Thematik eng mit der Geschichte des Roger de Machault verknüpft (1819, I: 188ff.).

<sup>302</sup> „L'expression «cours d'amour» évoque pour chacun de nous, un moyen âge raffiné et précieux, un monde de troubadours, de seigneurs oisifs et d'amants agenouillés, bienheureux martyrs de belles dames sans merci“ (REMY 1955: 179).

<sup>303</sup> NOSTREDAME geht in dem Abschnitt *Discours de Laurette de Sade, femme docte* davon aus, dass Laura die Nichte der Phanette, dame de Romanyn, sei (1913: 131). Diese bringt er in Verbindung mit den *Cours d'Amour* (1913: 11). In der Vita des Bertran de Allamanon ist die Rede von: „Phanette, ou Estephanette de Romanin [...] qui tenoit de son temps Cour d'Amour ouverte et planiere en son chasteau de Romanin, pres de la ville de Saint Remy en Provence,“ und im gleichen Satz heißt es, sie sei „tante de Laurette d'Avignon, de la maison de Sado, tant celebree par le poëte Petrarque: a la louange de laquelle feist de mout belles chancons“ (1913: 104).

<sup>304</sup> Vgl. REMY 1955: 183.

<sup>305</sup> Dies gilt auch für SCUDÉRYs *Mathilde d'Aguilar* und NOTAs Drama *Petrarca e Laura*.

<sup>306</sup> Vgl. MEIER 1995: 16f.

<sup>307</sup> Vgl. WIELE 2003: 74ff.

<sup>308</sup> Vgl. BERTOLI 1916: 32, PELLEGRINI 1946: 80, HOFFMEISTER 1997: 138, KORCH 2000: 13.

des Italieners, welche sie mit der im *Canzoniere* gestalteten *vicenda amorosa* verquicken. Die Beliebtheit des Petrarca-Stoffes in der ersten Jahrhunderthälfte erklärt sich, folgt man der Terminologie MOOIJ, eher aus dem *interest* denn aus dem *dynamism* des Stoffes: Es ist das Interesse an der Kulturation Italiens, welches die Aufmerksamkeit des deutschen wie des französischen Lesepublikums auf Petrarca lenkt, es ist aber zugleich auch das ausgeprägte Interesse an der Kultur des Mittelalters, welches dem Stoff zu einem nicht unbeträchtlichen Erfolg verhilft. Die im 19. Jahrhundert virulente Künstlerproblematik, die in unzähligen literarischen Texten behandelt wurde, spielt demgegenüber eine untergeordnete Rolle: Zwar stehen die deutschen Petrarca-Dramen in der Tradition des *Tasso*,<sup>309</sup> doch bot sich die Vita des zum Dichter gekrönten Petrarca, der mit den Mächtigen Europas in Verbindung stand, offensichtlich nicht dazu an, die dilemmatische Situation des Künstlers zu illustrieren. Erst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts tritt der Humanist Petrarca wieder in den Vordergrund, wird der *poeta laureatus* besonders in Deutschland „zum Objekt kulturhistorischer Bildungspoesie“ (RÜDIGER 1976: 30).

Festzuhalten bleibt, dass Petrarcas Werk aus sehr unterschiedlichen Gründen die Rezipienten anzusprechen vermochte, und folglich auch die produktive Rezeption durch das Werk selbst maßgeblich angeregt wurde. Da der *Canzoniere* als eine Liebesgeschichte gelesen werden konnte, welche aufgrund verschiedener Textsignale außerdem als diejenige des empirischen Autors gedeutet werden konnte, war es die kalkulierte Leerstelle Laura, die die Phantasie der Rezipienten anregte. Wer den *Canzoniere* als einen autobiographischen Text liest, sieht in Laura die authentische Geliebte des Dichters. Dass diese Deutung im Sinne des Autors war, ist offensichtlich. Die Kommentatoren des Cinquecento und die Literaturkritiker des 19. Jahrhunderts, die den Zyklus als eine *storia* lasen, lasen ihn also vollkommen richtig. Dass auch die Verfasser literarischer Texte den *Canzoniere* als eine Liebesgeschichte des empirischen Autors lasen, liegt nahe. Es wird im folgenden Hauptabschnitt zu untersuchen sein, wie sich die Dichtung dieses Textes annahm. Anhand ausgewählter Episoden aus den Briefen Petrarca (3.1) sowie aus dem *Canzoniere* (3.2) wird darin exemplarisch gezeigt, wie die 'Arbeit am Mythos' sich in den einzelnen literarischen Gattungen gestaltete.

---

<sup>309</sup> Vgl. KORCH 2000: 245f., AURNHAMMER 2004a: 41.

### 3 Der Beginn der Arbeit am Mythos: von Petrarca erzählen

Grundlage der nach dem 16. Jahrhundert entstandenen Texte stellen jene *momenti narrativi* dar, auf deren Vorhandensein in Petrarcas Werk ALLODOLI und MARTELOTTI hinweisen. Während ersterer die Kompetenz Petrarcas als *romanzatore* und *novelliere* (1935: 110) vor allem in den Briefen, der *Griseldis*-Übersetzung und in der *Africa* erkennen will, konzentriert sich MARTELOTTI auf Petrarcas *De Viris illustribus*, zudem aber auch, die Überlegungen seines Vorgängers vertiefend, auf die *Griseldis*. Beide Autoren vertreten die These, dass das Werk Petrarcas narrative Elemente aufweise, Petrarca also unter gewissen Voraussetzungen durchaus als Erzähler zu betrachten sei. ALLODOLI fasst seine Ergebnisse zusammen wie folgt:

L'ingegno narrativo del P[etrarca] si rivela dunque ben costruito, ma certo non complicato, semplicistico, eppure largamente e duttilmente adatto a cogliere dalla realtà ogni visione, ogni aspetto: ingegno narrativo che per svilupparsi e distendersi aveva bisogno di stimolo esteriore, di cosa vista o di cosa sentita come propria, relativa ai casi della sua vita terrena o tale che servisse a controllare le proprie esperienze di pensiero (1935: 129f.).

Der *Canzoniere* und die Briefe stellen den Kern des Mythos Petrarca dar, den die Biographen und Dichter der nachfolgenden Jahrhunderte mit immer neuen Schichten umgaben. Die folgenden Kapitel gelten diesem Kern, insofern sie der Frage gewidmet sind, inwiefern die Briefe (3.1) und der *Canzoniere* (3.2) die die Vertextung des Mythos ermöglichten. Es ist sinnvoll, die beiden Textgruppen voneinander zu trennen: Der erste und zugleich offensichtlichste Grund ist darin zu suchen, dass der *Canzoniere* als ein Gedichtzyklus andere Strukturen als die Prosabriefe. Diese stehen in einem zumeist recht genau rekonstruierbaren Verhältnis zur Biographie Petrarcas, die Episoden des *Canzoniere* hingegen betreffen die von der Biographie losgelöste Liebesgeschichte. Beide Textgruppen erzählen unterschiedliche Geschichten. *Lebensgeschichte* und *Liebesgeschichte* rekrutieren sich aus zwei grundsätzlich verschiedenen Textgruppen, die erst in den Biographien und den literarischen Bearbeitungen zusammengeführt werden. Dass es sich auch für Petrarca bei dem *Canzoniere* und den Briefen um zwei grundverschiedene Textsorten handelte, liegt auf der Hand: Von den Anspielungen auf persönliche Ereignisse im *Canzoniere* abgesehen, denen, wie gezeigt, vor allem die Funktion zukommt, den Pakt zwischen Dichter und Leser zu festigen, steht der *Canzoniere* in keiner Relation zur Vita.<sup>310</sup> Andererseits spielt die *vicenda amorosa* (*Fam.* II, 9 einmal ausgenommen) in den Briefen keine Rolle. Da beide Textgruppen als autobiographische Dokumente gelesen wurden, wurden sie zum Nukleus aller literarischen sowie z.T. auch nicht-literarischen Texte, die sich mit Petrarca auseinandersetzen. Dass es sich beim *Canzoniere* um einen literarischen, d.h. fiktionalen Text handelt, spielt hier keine Rolle, da der Text nicht als ein solcher rezipiert wurde.

Eine weitere Differenzierung liegt auf der Hand. Zwar ist offensichtlich, dass die Mehrheit der Informationen über Petrarca von Petrarca selbst stammt, doch stellen auch jene Episoden einen Teil des Mythos Petrarca dar, die der Feder späterer Autoren entstammen. Es bietet sich deshalb an, drei Gruppen von Episoden zu unterscheiden:

---

<sup>310</sup> Vgl. aber die in Kap. 2.2 benannten Episoden des *Canzoniere*, die auf Petrarcas Vita anspielen.

1. Eine erste Gruppe von Episoden hat im Werk Petrarcas, d.h. in den Briefen bzw. im *Canzoniere*, ihren Ursprung. Sie werden hier als *autographe* Episoden bezeichnet und in den Kapiteln 3.1 und 3.2 behandelt.
2. Eine zweite Gruppe stammt von anderen Autoren. Zu diesen *allographen Episoden* gehört die seit dem 15. Jahrhundert kursierende Anekdote, derzufolge der Papst dem Dichter eine Ehe mit Laura nahegelegt haben soll. Auch der in einigen Texten behandelte Tod des Dichters ist dieser Gruppe zuzuordnen. In Kapitel 3.4 werden diese beiden Beispiele näher beleuchtet.
3. Um eine hybride Form handelt es sich bei einer Reihe von dichterischen Bearbeitungen der Dichterkrönung, von der in Kap. 3.3 die Rede ist. Einerseits liegen zu diesem Ereignis mehrere Aussagen Petrarcas vor, die nur zum Teil Eingang in die Bearbeitungen fanden, andererseits bezogen die Dichter ihre Informationen mehrheitlich aus einem allographen Text, nämlich dem lange Zeit als Augenzeugenbericht geltenden Pseudo-Sennuccio.<sup>311</sup>

Durch die Montage unterschiedlicher Episoden werden auf der einen Seite dem Leben Petrarcas *human interest* und *dynamism* verliehen, die laut MOOIJ eine *story* ausmachen (1993: 72), wird aber andererseits auch jene Kausalität konstruiert, die FORSTER zufolge aus der *story* einen *plot* macht (1963: 93). Wo möglich, werden im Folgenden Textbeispiele aus den unterschiedlichen Gattungen ausgewählt, um die Variationsbreite der Rezeptionszeugnisse zu erfassen: Gerade die unterschiedliche Behandlung der Episoden im narrativen Text bzw. im Drama macht deutlich, wie wichtig die kausale Verkettung der im Werk Petrarcas isoliert dastehenden Episoden für die Bearbeitung der Dichtervita ist.

### 3.1 Petrarcas Briefe: Episoden der Lebensgeschichte

Nous savons que dans de nombreuses lettres Pétrarque sut condenser toute ou presque toute la matière de son immense correspondance et la projeter sur un fond non pas de moralité abstraite mais de biographie concrète.<sup>312</sup>

Petrarcas Briefe tragen zur Herausbildung seines Mythos bei, weil sie als Selbstzeugnisse über das Leben und die Anschauungen ihres Verfassers informieren. Von Petrarcas ausgeprägtem Stilisierungswillen war bereits die Rede. Darüberhinaus ist festzustellen, dass gerade diejenigen Briefe, die ein weniger positives Petrarcabild zeichnen, von den Rezipienten nicht berücksichtigt wurden: Die Auseinandersetzungen Petrarcas mit seinem Schreiber MALPAGHINO etwa (*Sen.*V, 5 und V, 6) werden erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand eines literarischen Werkes,<sup>313</sup> und auch die problematische Vaterrolle des Dichters, auf die einige Briefe schließen lassen,<sup>314</sup> wird erst kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert thematisiert,<sup>315</sup> zu einem Zeitpunkt also, an dem die Dekonstruktion des

---

<sup>311</sup> Der Titel der *Epistola di Sennuccio del Bene della Incoronazione di Messer Francesco Petrarca* lässt fälschlicherweise darauf schließen, dass Petrarcas Freund der Verfasser dieses Textes ist. Zahlreiche Indizien weisen aber darauf hin, dass es sich hier um eine apokryphe Fälschung des 16. Jahrhunderts handelt. Im Folgenden wird der Text als 'Pseudo-Sennuccio' bezeichnet.

<sup>312</sup> DOTTI, in: Petrarca 2002a: LXXI.

<sup>313</sup> Vgl. Kapitel 5.1.2.3 sowie 5.1.3.2.

<sup>314</sup> Vgl. *Fam.* VII, 17, XIII, 2, XIII, 4 und besonders XXII, 5.

<sup>315</sup> Vgl. Kapitel 5.4.2.

Mythos Petrarca ihren Höhepunkt erreicht. Die Gründe sind offensichtlich: Einerseits entsprachen beide Episoden nicht dem Erwartungshorizont des Lesers, der Petrarca bis weit in das 19. Jahrhundert hinein vorrangig als Lauradichter rezipierte. Andererseits setzt die dichterische Bearbeitung dieser Episoden die Dekanonisierung Petrarcas voraus. Kritik am Mythos war zwar auch in den vorhergehenden Jahrhunderten laut geworden, doch die definitive Dekonstruktion des Mythos, die im 19. Jahrhundert mit den Texten Otto MÜLLERS und Peter HILLES ihren Anfang nimmt, zeugt von einer grundsätzlichen Veränderung des Petrarcabildes. In beiden Texten spielt Petrarcas Lauraliebe eine untergeordnete, im Fall HILLES eine zudem negativ konnotierte Rolle. Die Konzentration beider Autoren auf die entsprechenden Briefe ist also in mehrerer Hinsicht konsequent. Ohne die *Familiares* und die *Seniles* – das belegen auch diese vom *mainstream* der Traditionen abweichenden Texte – ist eine produktive Rezeption der Person Petrarcas nicht möglich.<sup>316</sup>

Eine erschöpfende Analyse der narrativen Episoden in den Briefsammlungen kann nicht das Ziel der folgenden Ausführungen sein. Es soll hier vielmehr exemplarisch gezeigt werden,

1. dass Petrarca sich in seinen Briefen *in nuce* als ein Erzähler präsentiert,<sup>317</sup>
2. wie die nachfolgenden Generationen die ausgewählten Textstellen verarbeiteten und sie mit Episoden aus anderen Quellen kombinieren, um das Leben Petrarcas historiographisch bzw. dichterisch zu verarbeiten.

Liest man die *Epistola ad Posterios* als einen autobiographischen Text, der ursprünglich einen Anhang zu den *Seniles* bilden sollte,<sup>318</sup> so erlangt die sie einleitende Feststellung, der Leser sei vermutlich an weiteren Informationen über den Verfasser interessiert,<sup>319</sup> eine weitreichende Bedeutung: Petrarca, der die *Seniles* ebenso wie die *Familiares* zweifellos zur Veröffentlichung bestimmt hatte, rechnet bei aller vorgegebenen Bescheidenheit durchaus mit der *curiositas* des Lesers, die die vorangehenden Briefe auszulösen vermochten.

GESUALDOS *Vita del Petrarca* belegt, wie wichtig die Briefe Petrarcas für die Biographen waren.<sup>320</sup> Der Abschnitt *I luoghi del Petrarca onde lo spositore ha raccolto quanto ha scritto di lui*,<sup>321</sup> der auf rund acht Textseiten die als Quellen verwendeten Textstellen auflistet, verweist in fast allen Fällen auf die Briefe, um in nur neun Fällen eine andere Quelle zu nennen.<sup>322</sup> Die

---

<sup>316</sup> Weder die *Epystole* noch der *Sine nomine liber* spielten in der Geschichte der produktiven Petrarca-Rezeption eine Rolle. Diese Texte bleiben im Folgenden unberücksichtigt.

<sup>317</sup> DOTTI spricht in Bezug auf *Sen. I, 6*, wo Petrarca von dem Wunsche des Pandolfo Malatesta berichtet, ein Bildnis des berühmten Zeitgenossen zu besitzen, von den *<moments narratifs de Pétrarque>* dont, à ma connaissance, Guido Martellotti est le seul à s'être occupé“ (2002: 15).

<sup>318</sup> ENENKEL 1998a: 14. FRACASSETTI geht davon aus, dass die *Epistola ad Posterios* von den Briefsammlungen losgelöst zu betrachten sei (Petrarca 1863: 213).

<sup>319</sup> „Fuerit tibi forsitan de me aliquid auditum – quamquam et hoc dubitum sit, an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum perventurum sit – et illud forsitan optabis, nosse, quid hominis fuerim aut quis operum exitus meorum, eorum maxime, quorum ad te fama pervenerit vel quorum vel tenue nomen audieris“ (ENENKEL 1998b: 256).

<sup>320</sup> Zur Entstehungsgeschichte der GESUALDO-Ausgabe, die erstmals in Venedig bei Giovanni Antonio di Nicolini et fratelli da Sabbio erschien, BELLONI 1992: 189ff. BELLONI weist nach, dass die Ausgabe vor 1530 fertiggestellt worden war (1992: 196f.).

<sup>321</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 433ff.

<sup>322</sup> Von den Hinweisen auf die Briefe abgesehen bezieht sich GESUALDO viermal auf *De sui ipsius et multorum ignorantia* (SOLERTI 1904: 436, 437, 438, 439), zweimal auf *De vita solitaria* (SOLERTI 1904: 441), einmal auf *De remediis utriusque fortune* (SOLERTI 1904: 441), einmal auf den *Privilegium laureatio-*

Verfasser der Viten bedienen sich der Briefe auf der einen Seite, um die nüchternen Daten und Fakten der Dichterbiographie zu rekonstruieren, sie konsultieren sie aber auf der anderen Seite auch, um ihre Lebensbeschreibung mit Episoden anzureichern. Insbesondere jene Briefstellen, die in den Viten und in den literarischen Texten eine narrative Ausgestaltung erfahren, sind hier von Interesse. GESUALDOs Vita mag hier als Beispiel dienen, da GESUALDO sich an den Schriften Petrarcas orientiert, er also, anders als VELLUTELLO, kaum zu Spekulationen neigt. GESUALDO distanziert scheinleitend von seinen Vorgängern, wenn er ihnen vorwirft, die Werke des Aretiners nicht hinlänglich studiert zu haben:

Di messer Francesco Petrarca ragioneremo ne la sua vita: la quale essendo da molti scritta, a scriver non prenderei, se coloro che scritta l'hanno, dato ci avessero a leggere tutto quello che il poeta istesso, in diverse epistole volle che di sé si leggesse, o seguito almeno in ciò che n'hanno parlato, non quello che dir se n'ode né le vane scritte senza nome, ma l'istorie di qualche riputazione e degne di fede. Onde non trovando autore ch'io sicuramente possa seguire altro che lui medesimo, niente altro ne dirò da quello che egli stesso ne scrisse (SOLERTI 1904: 390).

Zu den hervorzuhebenden Episoden gehören die gefährvolle Reise der Familie Petracco nach Frankreich,<sup>323</sup> das Studium in Montpellier und Bologna,<sup>324</sup> die vom Vater angeordnete Verbrennung jener Bücher, die den Sohn nach seiner Meinung vom Studium ablenkten,<sup>325</sup> die zum gleichen Zeitpunkt eintreffenden Einladungen zur Dichterkrönung,<sup>326</sup> die Zeremonie der Krönung<sup>327</sup> und das ihr vorhergehende Examen des Dichters durch König Robert von Neapel<sup>328</sup> sowie die Episode des Blinden aus Pontremoli.<sup>329</sup> Kennzeichnend ist, dass diese Episoden in engem Zusammenhang mit der Biographie Petrarcas stehen, dass sie über sein Leben und vor allem über seinen Charakter Aufschluss bieten. Mosaiksteinen gleich stellen Textstellen wie diese das Material dar, mithilfe dessen es den Biographen und Dichtern gelingt, ihren Texten über die kargen Daten hinaus ein narratives Relief zu verleihen.

Alfred NOE hat in einem Beitrag zu den kulturgeschichtlichen Aspekten der Petrarca-Biographien drei Ereignisse aus dem Leben Petrarcas herausgegriffen, um ihre Verarbeitung in den biographischen Texten des 14. bis 19. Jahrhunderts zu analysieren.<sup>330</sup> Indem er einerseits die Besteigung des Mont Ventoux und die Dichterkrönung, andererseits aber auch die

---

*nis* (SOLERTI 1904: 441). HANDSCHIN irrt, wenn er sagt, GESUALDO habe nur Petrarcas Briefe und den *Canzoniere* verwendet (1964: 49).

<sup>323</sup> Der Mann, dem die Eltern den Sohn anvertraut hatten, hätte das Bündel mit dem Kind fast in den Arno fallen lassen (SOLERTI 1904: 391), das Schiff, auf welchem die Familie die Reise nach Marseille antrat, wäre vor der Ankunft fast gekentert (SOLERTI 1904: 392). Beide Episoden gehen zurück auf *Fam.* I, 1 (Petrarca 2002a: 25). ENENKEL hat dargelegt, dass jene Schilderungen, die Petrarcas Kindheit und Jugend betreffen, sich in hohem Maße aus den Schriften literarischer Vorbilder speisen (2008: 26ff.).

<sup>324</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 392, vgl. *Epistola ad Posterios*.

<sup>325</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 420, vgl. *Sen.* XVI, 1.

<sup>326</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 393, vgl. *Fam.* IV, 4.

<sup>327</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 397. Vgl. die Zusammenstellung bei WILKENS (1951a: 9ff.).

<sup>328</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 396, vgl. *Epistola ad Posterios*.

<sup>329</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 413, vgl. *Sen.* XVI, 7.

<sup>330</sup> Er übersieht, dass die Vita nicht auf das 14. Jahrhundert zu datieren ist, da er sich an SOLERTI („Luigi Peruzzi fu quasi contemporaneo del Petrarca“ [1904: 282]) orientiert, der die Vita PERUZZIS für die erste Vita hält, die die Begegnung mit Laura behandle (2006: 14). Nur wenn man mit HANDSCHIN davon ausgeht, dass die Vita in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand (1964: 30), ist der Bemerkung zuzustimmen.

Begegnung mit Laura als „Ereignisse im Leben Petrarcas“ (2006: 14) behandelt, misst er die in mehrfacher Hinsicht sehr heterogenen Episoden mit einerlei Maß. Über die Besteigung des Mont Ventoux gibt nur Petrarcas Brief an Dionigi da Borgo San Sepolcro Auskunft.<sup>331</sup> Über die Begegnung mit Laura informiert neben der Notiz im Vergilcodex der *Canzoniere*, ein fiktionaler Text, der lediglich aufgrund des autobiographischen Paktes als faktualer Text wahrgenommen werden konnten. Zwar legt Petrarca dem Leser nahe, den Unterschied zwischen fiktionalen und faktualen Texten zu ignorieren, doch wußte er selbst sehr wohl zwischen diesen beiden Bereichen zu differenzieren. Während die Dichterkrönung historisch verbürgt ist, ist es durchaus strittig, ob die Besteigung des Mont Ventoux einem realen Ereignis entspricht.<sup>332</sup> Vor allem die Episode der ersten Begegnung mit Laura aber erweist sich als ein grundlegendes Problem, das die eingangs gestellte Frage nach Realität der Laura impliziert. „Ereignisse aus dem Leben Petrarcas“ mag man die Episoden also nur unter Vorbehalt nennen; es wäre bestenfalls von ‚Ereignissen, die Petrarca als Ereignisse aus seinem Leben ausgab‘ zu reden.

Da sowohl die Verfasser der Viten als auch die Dichter nicht nur die Selbstzeugnisse Petrarcas konsultieren, sondern ihrerseits auf bereits vorliegende Texte anderer Autoren zurückgreifen, ist davon auszugehen, dass sich die „leggenda petrarchesca“ aus einem komplexen und im Detail kaum mehr entwirrbaren Geflecht von Traditionssträngen zusammensetzt. Wohl ausnahmslos jeder Text, der sich mit Petrarca befasst (und das gilt für wissenschaftliche Texte ebenso wie für die Werke der Dichtkunst) zeichnet sich durch ein mehr oder minder dichtes Netz von intertextuellen Referenzen aus, denen hier nur in Hinblick auf die Schriften Petrarca nachzugehen ist. Es kann hier nicht der Ort sein, diese Traditionsstränge im Einzelnen bloßzulegen, um in positivistischer Manier detailliert die Quellen der einzelnen Texte aufzuzeigen. Anhand dreier Episoden aus den Briefen Petrarcas soll stattdessen exemplarisch verdeutlicht werden, wie diese Textstellen in den biographischen bzw. literarischen Texten verarbeitet werden. Im Mittelpunkt stehen hierbei:

1. die auf *Sen. XVI, 1* zurückgehende Episode aus Petrarcas Jugend, nämlich die Reaktion des Vaters, der den Sohn bei der unerwünschten Lektüre der Werke der Dichtkunst überrascht,
2. der Entscheidungsprozeß, den das gleichzeitige Eintreffen der beiden Einladungen zur Dichterkrönung in Petrarca auslöste (*Fam. IV, 4* und *Epistola ad Posteror*), sowie
3. die in *Sen. XVI, 7* beschriebene Anekdote, derzufolge ein blinder Grammatiklehrer einen beschwerlichen Weg auf sich nahm, um Petrarca zu ‚sehen‘.

#### *Studium quid inutile tentas?*

In *Seniles XVI, 1* beschreibt Petrarca rückblickend, wie er als Student den Besuch des Vaters empfing. Da der Vater, selbst als Notar tätig, den Sohn für das Studium der Rechte bestimmt hatte, missfiel es ihm, dass jener der juristischen Literatur die Werke der Dichter vorzog. Die Verbrennung der unerwünschten Texte war die Strafe für die Zuwiderhandlung. Erst auf das Weinen des Sohnes hin habe der Vater zwei Bücher aus der Asche gezogen, um sie diesem zu überreichen. Schon BOCCACCIO behandelt in seiner *Vita* die Diskrepanz zwischen der Absicht des Vaters und den Interessen des Sohnes. Statt sich der

---

<sup>331</sup> Vgl. *Fam. IV, 1*.

<sup>332</sup> Mit dem Brief hat sich in jüngerer Zeit STIERLE (2003: 318) auseinandergesetzt. Vor allem BILANOVICH bezweifelte die Authentizität dieser Episode (1960: 389ff.).

Jurisprudenz zuzuwenden, habe Petrarca seine Schritte in Richtung Parnaß gelenkt.<sup>333</sup> Der Vater, dem dies zu Ohren gekommen sei, habe ihn zu sich gerufen, ihn mit einem OVID-Zitat und harschen Worten getadelt („studium quid inutile tentas? Maeonides nullas ipse reliquit opes“ [SOLERTI 1904: 254f.]), um ihn nach Montpellier zurückzuschicken.

In der *Epistola ad Posterios* geht Petrarca auf die Episode nicht ein, doch verhehlt er dem Leser nicht, dass er sich nach dem Tode des Vaters unverzüglich von seinem Studium abgewandt habe.<sup>334</sup> BOCCACCIOs kurze Schilderung der Episode<sup>335</sup> stellt entweder eine Bearbeitung der zitierten OVID-Stelle (*Tristium IV*, 10, 21ff.) dar oder beruht auf einem Bericht aus Petrarca's Bekanntenkreis – die entsprechende Stelle aus *Sen. XVI*, 1 kann er nicht gekannt haben.<sup>336</sup> SQUARCIAFICO und GESUALDO hingegen greifen auf den Brief zurück. So heißt es bei letzterem in weitgehender Übereinstimmung mit Petrarca's Brief:

[...] già molti [libri] gli [...] erano venuti in podere, quando il padre, perché l'amore de le polite ed umane lettere non lo sottraesse alli studi de la civile ragione, a i quali per ubidire a' paterni comandamenti s'era pur dato, innanzi al viso gli arse tutta la libreria de l'umanità: ne gli valse che, temendo di quello che poi gli avvenne, nascosta l'avesse come de l'arte del guadagno nemico. De la quale vista sí miserevole e dolorosa sospirando pianse il gentilissimo spirito, non altramente che s'egli ne le medesime fiamme consumar si sentisse. Al cui doglioso pianto non ebbe il fiero padre sí duro il cuore, che da lo incendio duo libri arsi in parte non ritogliesse, Virgilio e la *Rettorica* di Cicerone. E tenendo l'uno colla destra, l'altra colla sinistra, a lui sorridendo si volse e disse: «To' questo per un raro diletto de l'animo, questa per aiuto del civile studio» (SOLERTI 1904: 410).<sup>337</sup>

<sup>333</sup> „[...] legibus jam neglectis, ad Parnasi culmen coepit dirigere gressus suos“ (SOLERTI 1904: 254). VILLANI schildert die Episode ähnlich (SOLERTI 1904: 277), eine Kurzfassung bietet PERUZZI (SOLERTI 1904: 282).

<sup>334</sup> „Inde at Montem Pessulanum legum ad studium profectus quadriennium ibi alterum; inde Bononiam, et ibi triennium expendi et totum iuris civilis corpus audiui, futurus magni proventus adolescens, ut multi opinabantur, si cepto insisterem. Ego vero studium illud omne destitui, mox ut me parentum cura destituit, non quia legum michi non placeret autoritas, que absque dubio magna est et Romane antiquitatis plena, qua delector, sed quia earum usus nequitia hominum depravatur“ (ENENKEL 1998b: 266).

<sup>335</sup> Von der Bücherverbrennung ist hier keine Rede: Petracco bestellt den Sohn lediglich zu sich, um ihn zu ermahnen. Petrarca muß seine Studien in Montpellier fortsetzen (SOLERTI 1904: 254f.).

<sup>336</sup> Vgl. CARRARA 1959a: 13f.

<sup>337</sup> Bei SQUARCIAFICO heißt es: „Crescebat in dies eius laus et fama, et ut aliquid dignum laude promeret, a multis incibatur, sicuti ille, qui iam Ciceronis fundamenta et disciplinam intelligebat. Patri autem, quae de filio ferebantur, non erant grata; sed excandescens ira Bononiam pergit, et filio diris verbis increpato, quid Ciceronem, quid Virgilium, quid scriptores historiarum et poetas denique omnes sibi facere posse dicebat, cum ad consequendas opes non valeret, sed ut fabellae et somnia essent. Iuri autem civili ut studeret, quod amplissimum inde honorem et fructum haberet, hortabatur et commonebat. Postea ignem accendi iussit, ut, quotquot filius haberet libros Ciceronis et poetarum, omnes combureret; et cum iam aliquos, accensus ira, igni mandasset, cum Rhetoricam Ciceronis et Virgilio opus manu teneret ut in flammis mitteret, non amplius ferre potuit egregius iuvenis innocuos talem iniuriam pati, genibus flexis, lacrymisque precibus admixtis, ut tantum nefas ne faceret, et a tam indigna re abstineret et si quid esset peccati, a se, non ab illis claris viris poenas exigeret, exorat, obtestatur, adiurat et patrem amplectitur, osculatur, pollicendo non amplius illos legere. Sic studium sibi impositum sequens patris iram placavit, atque deinde, quoad vixit pater, iuri civili diligentius operam dedit. Solebat ipse admodum senex hanc historiam iucundissime nararre“ (SOLERTI 1904: 350).

Petrarca erzählt die Episode in einem Brief, der seine Vorliebe für die Schriften CICEROS zum Ausdruck bringen soll. Nichts habe ihn davon abbringen können, sich dem Werk des Römers zuzuwenden, und es habe hierzu keiner Anregung von außen bedurft. Natürlich habe sein Interesse für CICERO im Widerspruch zu den Plänen des Vaters gestanden, der ihn für die Rechtswissenschaft bestimmt hatte. Sieben Jahre seines Lebens habe er an dieses Studium verloren.<sup>338</sup> Die berichtete Episode fällt in diese Lebensphase. Er leitet sie mit den Worten ein: „[utque] rem penè ridiculam flebilem[que] audias, factū est aliquando“ (1554: 1047), d.h. er erzählt die Episode nicht alleine, um den Freund zu unterhalten, sondern auch, weil er auf dessen Mitgefühl zählt. Im Unterschied zu den späteren Bearbeitungen entwirft Petrarca eine Skizze des Geschehens:

[...] ut nescio, quo sed minime generoso cōsilio, omnia quos habere potueram Ciceronis, & simul aliquod Poëtarū libri, lucratiuo uelut studio aduersi, latibulis ubi ego quod mox accidit metuens, illos abdideram, me spectante eruti, quasi haeresum libri flammis exurentur, quo spectaculo nō aliter ingemui, quam si ipse iisdem flammis injcerer. Proinde pater, nam memini, me tam moestū contemplatus subito duos libros, penè iam incendio adustos eripuit, et Virgiliū dextra tenens, laeua Rhetoricam Ciceronis, utrumque flenti mihi subridens ipse porrexit. Et habe tibi hūc, inquit, pro solatio quodam raro animi. Hūc pro adminiculo ciuilis studij, his tam paucis, sed tā magnis comitibus, animū solatus, lachrymas pressi, dehinc circa primos annos adolescentiae, mei iuris effectus, libris legalibus abdicatis, ad solita remeauri, eò feruentior, quò interrupta delectatio acrior redit (1554: 1047).

Auffällig ist, dass zu Beginn der Textstelle alleine vom lesenden Petrarca die Rede ist. Es ist ein zunächst nicht näher bezeichneter Antagonist, der die Bücher aus dem Versteck reißt, um sie den Flammen zu überantworten. Erst als der junge Leser zu wehklagen beginnt, weil er angesichts des Schauspiels der brennenden Bücher den Eindruck hat, dass sein eigenes Fleisch verbrenne, reißt das nun erst als *pater* bezeichnete Gegenüber zwei Bücher aus den Flammen. Während die eigentliche Tat (das Verbrennen der Bücher) quasi einem unbekanntem Täter angelastet wird, präsentiert Petrarca den Vater als einen strengen, letztlich aber verständnisvollen und barmherzigen Retter zweier Bände. Indem der Vater zudem nicht nur einen Band des Rhetorikers Cicero errettet, sondern mit Vergil auch einen Dichter, wird dieser Eindruck verstärkt: Der Vater, der sich zuvor als Gegner der Dichtkunst inszeniert hatte, konzidiert dem Sohn diese Lektüre zu Zwecken der Entspannung (*pro solatio*). Der gerettete Vergil tröstet den jungen Dichter über den Verlust der übrigen Bände hinweg.

Im Unterschied zu den übrigen Briefepisoden wird diese Episode von den Dichtern nur selten bearbeitet. Weder in der Lyrik noch in den dramatischen Produktionen findet sie sich wieder.<sup>339</sup> Als Episode aus der Jugendzeit des Dichters kann die Bücherverbrennung aus Gründen der Chronologie nicht in Beziehung zu jenem Zeitraum gesetzt werden, in welchem die markantesten Ereignisse der Petrarca-Vita zu situieren sind, d.h. insbesondere seine Liebe zu Laura und die Dichterkrönung. Hieraus resultiert, dass die Episode vornehmlich in jenen Texten zu finden ist, welche die Vita des Dichters zum Gegenstand haben, d.h. in den Biographien und in den biographischen Romanen. Während die GENLIS

<sup>338</sup> „[...] in eo studio septennium totum perdidit, dicā ueriusquem exegi“ (1554: 1047).

<sup>339</sup> In WESTPHALENS Drama berichtet der Protagonist im 3. Akt rückblickend seinem Gönner von dem Ereignis (1806: 175). Die Episode wird jedoch nicht ausgestaltet. Sie soll die tiefe Neigung des Dichters zu den „Dichtern, Philosophen, Helden“ (ebd.) der Antike dokumentieren.

die Episode in ihrem Roman *Pétrarque et Laure* ausspart,<sup>340</sup> erfährt sie in dem 1796 erschienenen Roman Friedrich BUTENSCHÖNS (1764-1842) sowie in dem 1846 erschienenen Roman *Pétrarque et son siècle* von Alphonse RASTOUL DE MONGEOT (1800-1873) eine ausführliche Würdigung. Obwohl in beiden Fällen der Vater-Sohn-Konflikt im Vordergrund steht, unterscheiden sich die Bearbeitungen grundlegend.

In BUTENSCHÖNS fragmentarischem Briefroman *Petrarca. Ein Denkmal edler Liebe und Humanität* spielen die Briefe des Petrarca erwartungsgemäß eine herausragende Rolle. Da die Mehrheit der Briefe des polyphonen Briefromans aus der Feder des Protagonisten Petrarca stammt, ergeben sich notwendigerweise Überschneidungen mit den Briefen des historischen Petrarca. Der Autor passt die Briefe dem empfindsamen Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts an. Auch inhaltlich erfahren die ausgewählten Episoden eine neue Modellierung. Dies gilt auch für die Episode der Bücherverbrennung. Sie wird bereits in den frühen Briefen vorbereitet, in denen Petrarca von der Bedeutung der römischen Dichter und Historiker redet, die dazu beitragen, das Edle im Menschen zu formen,<sup>341</sup> und die er in einem der folgenden Briefe als ein 'Schutzschild gegen die Barbarei der Gegenwart' bezeichnet.<sup>342</sup> Die im 4. Brief behandelte Episode aus *Sen. XVI, 1* belegt, wie hoch der Petrarca BUTENSCHÖNS die römischen Autoren schätzt:

Sie sind gerettet, sie sind gerettet! Jauchze und frohlocke mit mir! O! ich habe einen harten Kampf überstanden. Man wollte mir meinen Virgil und Cicero nehmen, aber sie sind gerettet, lieber theurer Lello, sie sind gerettet! Da liegen sie vor mir, naß von meinen Thränen; und das Herz hüpfet mir vor Freude. Heute Morgen höre ich an meiner Thüre klopfen, ich las gerade im Virgil; es schien mein Bruder Gerhard zu seyn, ich ließ ihn ein wenig warten. Ewiger Gott! da ruft die Stimme meines Vaters. Ich raffte schnell meine Dichter und Redner zusammen, versteckte sie ins Bett und öffnete die Thür. Kalt und ernst grüßte mich mein Vater; ich ahndete warum er kam, und stand ohne Leben. Er suchte umher mit scharfem Auge; mein kleiner Schatz ward entdeckt und flog ins hellauflodernde Feuer. Nun löste sich das Band meiner Zunge, ich schrie um Hülfe und stürzte mich in den brennenden Kamin zur Rettung meiner Lieblinge. Das Herz meines Vaters zerschmolz bey diesem Anblick, er riß die Bände vom Cicero und Virgil wieder aus dem Feuer, hielt sie mir hin und sagte: «Da, mein Sohn, da hast Du Virgil, er wird Dich über Deinen Verlust trösten; da hast Du Cicero, er wird Dich zum Studium der Rechte vorbereiten» (1796: 18f.).

Durch die *in medias res* beginnende Erzählung und die dreifache Wiederholung des „sie sind gerettet“ wird ein Spannungsbogen aufgebaut, der den Tempuswechsel im Mittelteiler der Textstelle verstärkt. Der Kontrast zwischen dem ungeduldigen Vater, der den Sohn *[k]alt und ernst* begrüßt, um augenscheinlich wortlos sofort zur Tat zu schreiten, und der hieraus

<sup>340</sup> Obwohl sie darauf hinweist, dass Petrarca sich während seines Studiums gegen den Wunsch des Vaters mit den Werken der Dichtung befasst habe, lässt sie den Vater nur insofern eingreifen, als dieser dem Sohn einen Wechsel des Studienortes nahelegt. „Mais Pétrarque, pendant son séjour à Montpellier, s'occupa beaucoup moins du droit que de la lecture de Cicéron, à laquelle il joignit bientôt celle de Virgile, qui acheva de développer son goût passionné pour la poésie. [...] Petrarco, voyant que son fils, au lieu de s'appliquer à l'étude du droit, passoit les nuits à lire Cicéron et Virgile, et s'amusoit à retoucher le roman de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne, crut devoir l'envoyer dans une école plus célèbre encore que celle de Montpellier“ (1819, I: 18f.).

<sup>341</sup> „Es muß wohl natürlich seyn, daß fremde Größe unsern Geist hebe, und daß wir edler werden im Umgange edler Menschen. Ich fühle es allemal, wenn ich meinen Horaz, Cicero, Virgil und Livius lese, römische Kraftfülle lebt dann in mir, und ich rage hoch empor über meine Zeitgenossen“ (1796: 4).

<sup>342</sup> Vgl. 1796: 12.

resultierenden Verzweiflung Petrarcas trägt zur Spannung bei, lässt aber auch die Differenz zwischen der zunächst unbeirrbareren Haltung des Vaters und seinem angesichts der Reaktion des Sohnes schnell schmelzenden Herzen zutage treten. In BUTENSCHÖNS Roman wird das Ende der bei Petrarca knapp gehaltenen Textstelle ausgestaltet: Durch die *himmlische Güte* (1796: 19) des Vaters gerührt, ist der Sohn sogar gewillt, die Bücher wieder in das Feuer zu werfen. Als der Vater schließlich von den Hoffnungen spricht, die er und die Mutter in den Sohn gesetzt hätten, als er sich „bittend an [ihn] [schmiegt], wie eine Mutter an ihren Lieblingssohn“ (1796: 20), verspricht Petrarca dem Vater, von der Dichtkunst abzulassen. Dieses Versprechen löst in dem angehenden Dichter jedoch einen dilemmatischen Zustand aus, der in den folgenden Briefen behandelt wird: Hin- und hergerissen zwischen der eigenen Neigung zur Dichtkunst und der aus dem Versprechen resultierenden Sohnespflicht, weiß der Protagonist keinen Ausweg mehr.

Hatte im Falle des historischen Petrarca der Tod des Vaters die Dinge beschleunigt, so legt BUTENSCHÖN die Schwierigkeiten offen, die sich für den Protagonisten aus dem Interessenkonflikt ergeben. Petrarca lässt „die süßen Hoffnungen alle“ (1796: 20) dahinfahren, um im 5. Brief zu berichten, wie er im Sinne seines Vaters Cicero und Vergil studiere: „den ersten, um [sich] den Weg zum Tempel der Rechte zu bahnen; den andern, um [sich] zu trösten über den Verlust [s]eines Horaz und all der lieben Kleinen, die [er] so herzlich liebte und nun beweine“ (1796: 21). Die Dichter hat Petrarca bei alledem nicht vergessen. Die Asche der verbrannten Werke sammelt er in einer Urne, um sich „mit inniger Rührung an jedes edle und mächtige Wort, an jeden Funken ächter Weisheit, an alle die reinen, himmlischen Freuden [zu erinnern] welche sie [s]einem Herzen schenkten“ (1796: 21). Voller Pathos erinnert er den Freund an die gemeinsame Lektüre der Werke Horaz', deren Asche er nun mit seinen Tränen netze. Auch im 6. Brief beklagt Petrarca seine innere Zerrissenheit. Mit dem Entschluß, dem Vater zu gehorchen, habe er ein Gelübde getan, welches nun sein Unglück sei:

Wie eine Gottgeweihte Jungfrau die man aus den Armen ihres Geliebten riß, im dunklen Chor überall sein traurig winkendes Bild erblickt, stehe ich da; es ist rings um mich her Nacht, und in meiner Seele wimmert der Gedanke: alles Gute, alles Schöne kommt von den süßen Grazien; und Du, armer Petrarca, mußt sie fliehen! Ich bin unglücklich, weil ich Gefühl genug habe unaussprechlich glücklich zu seyn (1796: 27).

Der Tod der Mutter und die Krankheit des Vaters nehmen ihm Freude am Leben.<sup>343</sup> Als der Vater stirbt, erinnert er sich voller Rührung an den Verstorbenen, und beschließt: „das Beyspiel meiner Eltern ist meine edelste Kraft“ (1796: 32). Während der historische Petrarca sogleich nach dem Tode des Vaters das Studium der Rechte aufgibt, um endlich den eigenen Zielen zu folgen, betrachtet der Petrarca BUTENSCHÖNS die Eltern weiterhin als Vorbilder, obwohl er weiß: „Petrarca kann nur unglücklich seyn!“ (1796: 33) Indem er der „Juristerei [...] feierlich entsagt“ (1796: 35) und die italienische Heimat verlässt, um in der Provence eine neue Heimat zu finden, gelingt ihm die Überwindung der Krise. In der Familie Colonna findet Petrarca Förderer, die seine Entscheidung billigen, in Lello einen verständnisvollen Freund. Als Petrarca schließlich Laura begegnet, kann er dieses ihn prägende Ereignis nur noch dichterisch verarbeiten: Seine Korrespondenz mit Lello bricht ab, selbst dem Lehrer gegenüber gibt der Verliebte sich wortkarg. Die in diesem Zusammenhang entstandenen lyrischen Produktionen Petrarcas gibt BUTENSCHÖN wieder, indem er

---

<sup>343</sup> So der 7. Brief (1796: 29f.).

hier von der Briefform abweicht.<sup>344</sup> Auch die folgenden Seiten belegen: Petrarca ist zum Dichter geworden. Vom ursprünglichen Pflichtbewusstsein ist keine Rede mehr. Mit der Entscheidungsfindung des Protagonisten geht im Roman BUTENSCHÖNS ein Gattungswechsel einher: Hatte sich der angehende Jurist Petrarca zunächst in Briefen geäußert, so wählt der Liebende die Form des Tagebuchs, um seine Gefühle auszudrücken.<sup>345</sup> Dieses Oszillieren zwischen den Gattungen korrespondiert auf augenfällige Weise mit den Gattungen der Texte: Für die Lebensgeschichte des Protagonisten nutzt BUTENSCHÖN vorrangig die Briefe, für die Liebesgeschichte hingegen den *Canzoniere*.

Die Episode erfährt bei BUTENSCHÖN eine beträchtliche Dehnung. Die seelischen Befindlichkeiten treten, wie dies für den Briefroman typisch ist, in den Vordergrund. Der Entscheidungsprozeß wird zu einem schmerzlichen Ringen, welchem erst der Tod des Vaters ein Ende bereitet. Tatsächlich war es die Absicht des Autors, Petrarcas „edelste[...] Gefühle und Gedanken“ (1796: XI) zu präsentieren. Im Vordergrund steht die moralische Haltung des Dichters, der die juristische Laufbahn wegen der Verwerflichkeiten des Berufes ablehnt, um den göttlichen Dichtern den Vorrang zu geben. BUTENSCHÖNS Petrarcabild korrespondiert auffallend mit dem Selbstbild des Italieners, der an verschiedenen Stellen seines Werkes Kritik am Beruf des Juristen übt, um der Tätigkeit der Rechtsanwälte und Notare die eigene moralische Überlegenheit gegenüberzustellen.<sup>346</sup> Während der historische Petrarca jedoch nur rückblickend von der längst gefällten Entscheidung spricht, tritt bei BUTENSCHÖN der Entscheidungsprozeß in den Vordergrund. Damit gewinnen die seelischen Prozesse an Bedeutung, die es dem Autor ermöglichen, Petrarca als einen liebenden und pflichtbewussten Sohn zu inszenieren, der die liebevollen Eltern nicht enttäuschen will.

RASTOUL DE MONGEOTS biographischer Roman *Pétrarque et son siècle* erschien fünf Dezenen nach BUTENSCHÖNS Briefroman. Der Text behandelt das Leben von seiner Kindheit in Avignon an. Bereits die ersten Episoden deuten daraufhin, dass es dem Autor vorrangig darum geht, den Lebensweg eines Dichters zu schildern. Die Weichen für die Laufbahn Poeten werden früh gestellt: Der dem Schulalter noch nicht entwachsene Petrarca zeichnet

---

<sup>344</sup> In den tagebuchähnlichen Aufzeichnungen *Am Charfreitage den 6. April* (1796: 104ff.) vergegenwärtigt der Dichter sich das Hauptereignis seines Lebens und lässt im Präsens seine Gedanken angesichts der 'Göttlichen' Revue passieren. Für den Freund bestimmt sind die *Schwärmereyen* (1796: 112ff.), die gleichfalls am 6. April sowie in den folgenden Tagen entstanden. Bei diesen handelt es sich, ohne dass der Text dies ausdrücklich erwähnt, um Fragmente eines Tagebuches, in welchem Petrarca seine Stimmungen nach der Begegnung mit Laura festhält. Der Text ist zwar in Prosa verfasst, doch enthalten die Seiten auch Gedichte, in welchen Petrarca seinen Gefühlen Ausdruck verleiht. Beim ersten dieser Gedichte handelt es sich um die Kanzone *Chiare, fresche et dolci acque*, die BUTENSCHÖN in freier deutscher Übersetzung wiedergibt. Unterbrochen wird der Text nach der zweiten Stanze sowie nach der dritten, vierten und fünften durch Prosaeinschübe, denen die Funktion zukommt, die Nahtstellen zwischen den Stansen zu überbrücken.

<sup>345</sup> Ebenso wie der historische Petrarca nur in den volkssprachlichen Gedichten von Laura spricht, ist die Briefform in BUTENSCHÖNS Roman den nicht-amourösen Gegenständen vorbehalten.

<sup>346</sup> Vgl. KORCH 2000: 63. Dass auch der historische Petrarca dem Beruf kritisch gegenüberstand, belegt *RvF* 360, V. 80f., in welchem er die Juristerei als „arte | da vender parollette, anzi menzogne“ bezeichnet. In der *Epistola ad Posterios* begründet er seine Entscheidung, sich vom Studium der Rechte abzuwenden, mit den Sätzen: „Ego vero studium illud omne destitui, mox ut me parentum cura destituit, non quia legum michi non placeret autoritas, que absque dubio magna est et Romane antiquitatis plena, qua delector, sed quia earum usus nequitia hominum depravatur. Itaque piguit perdiscere, quo inhoneste uti nollem et honeste vix possem, et, si vellem, puritas inscitie tribuenda esset“ (ENENKEL 1998b: 266). Vgl. auch *Fam.* XX, 4.

sich durch seine ausgeprägte Liebe zur Dichtkunst aus, die durch eine herausragende Begegnung in seinem zwölften Lebensjahr besiegelt wird: Der aus der Heimat vertriebene Dante, der die Familie Petrarccos in Avignon besucht, wird auf den ältesten Sohn aufmerksam. Da dem jungen Petrarca einzelne Gesänge der *Divina Commedia* bekannt sind, bedeutet der Besuch für den angehenden Dichter eine besondere Ehre. Dante würdigt das Interesse Petrarccas an den Werken der Dichter, indem er ihn durch einen Kuß zum Dichter tauft.<sup>347</sup> Den Vater stellt die Neigung des Sohnes zu den *riantes fictions* (1846, I: 16) vor einen Konflikt: Die Erfahrung hat ihn gelehrt, dass die Dichtung in den heiklen Zeiten des 14. Jahrhunderts kein *but utile* (1846, I: 16) darstellen könne: „[...] la jurisprudence était la carrière de prédilection qu’il indiquait à son fils, comme la route la plus sûre pour arriver à la gloire et à la fortune“ (1846, I: 16). Zwar steht er der Dichtkunst nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber, doch bezweifelt er ihre Nützlichkeit. Als er vernimmt, dass der Sohn sich in Montpellier weiterhin mit der Dichtkunst befasst, beschließt er, ihn zur Fortsetzung des Studiums nach Bologna zu schicken, da er fürchtet, Francesco könne sich definitiv der Poesie zuwenden.<sup>348</sup> Dass die Maßnahme erfolglos blieb, stellt sich bald heraus: Petrarccas Werke verbreiten sich in Italien, und es bleibt nicht aus, dass auch der Vater hiervon Kenntnis erhält: „[...] la tendresse alarmée de Petracco reçut la confirmation de l’événement qu’il avait toujours redouté, et que ses précautions avaient peut-être hâté“ (1846, I: 90). Er bricht auf, um den Sohn ein letztes Mal zu ermahnen. Der Gattin gegenüber begründet er seine Reise mit den Worten:

- Il en est temps encore [...], je pars, je vais à Bologne. Je connais son respect, sa piété filiale; je le presserai de renoncer aux chimères dont il se berce, de se ménager un sort heureux, de jeter l’ancre dans la vie en s’occupant d’intérêts matériels et positifs. Nous ne sommes plus au matin du monde, à ces jours où le poète avait une mission à remplir; maintenant, dans nos sociétés travaillées par tant de germes de dissension et de malaise, il n’y a pour lui qu’indifférence et malheur (1846, I: 89).

Diese Ansichten spiegeln die für das französische 19. Jahrhundert repräsentativen Positionen wider: Die u.a. von GAUTIER vehement kritisierte Forderung, dass die Dichtung den Prinzipien des Utilitarismus (wie dies die Saint-Simonisten verlangten) zu folgen habe,<sup>349</sup> wird zwar von Petracco als ein Ideal betrachtet, jedoch angesichts der problematischen Zeitläufte als ein obsoletes Modell verworfen. Gleichzeitig dürfte der Gedanke, dass die Dichter des *matin du monde* gesellschaftliche Aufgaben zu erfüllen hatten, auf HUGO zurückgehen, der in seinen Gedichten die gesellschaftliche Funktion des Dichters in einem vergleichbaren Sinne definiert.<sup>350</sup> Indem der Autor den Vater Petrarccas als Vertreter einer

<sup>347</sup> „Dante le [i.e. Pétrarque] regarda, se pencha sur le manuscrit, prononça avec émotion le nom de Virgile: car ce manuscrit c’était l’*Énéide*; puis le fier Gibelin posa ses lèvres pâles sur le front de l’enfant. Francesco Pétrarque venait de recevoir le baptême de la poésie“ (1846, I: 9). Die Begegnung ist in den Bereich der Fiktion zu verweisen. RASTOUL DE MONGEOT erwähnt dies ausdrücklich in seinem Nachwort, in welchem er zudem Stellung zur Funktion des historischen Romans bezieht: „[...] l’auteur déclare qu’il s’est permis un de ces épisodes fictifs qu’autorise le genre du roman, lorsqu’il a fait donner le baptême de la poésie à Francesco Pétrarque, âgé de neuf ans, par Dante Alighieri“ (1846, II: 224).

<sup>348</sup> Vgl. RASTOUL DE MONGEOT 1846, I: 74f.

<sup>349</sup> Vgl. GAUTIER 1966.

<sup>350</sup> Vgl. das Gedicht *Le poète dans les révolutions* aus den *Odes et ballades* (1826). In Dialogform werden hier die Ansichten eines von seiner gesellschaftlichen Aufgabe überzeugten Dichters mit jenen eines nicht spezifizierten Gegenübers kontrastiert. Während der *poète* seine Aufgabe darin sieht, in den Zeiten der Not dem Volk zur Seite zu stehen („[...] le poète sur la terre | Console, exilé volon-

gegenläufigen Position ins Spiel bringt, der die gesellschaftliche Funktion des Dichters nur in Bezug auf längst vergangene Epochen akzeptiert, der Dichtung der Gegenwart jedoch jeglichen Nutzen abspricht, stellt er die Richtigkeit dieser Ansichten in Abrede: Die Überzeugungen des Vaters sind der alleinige Grund dafür, dass dieser seinen Sohn davon abbringen möchte, sich der Dichtkunst zu widmen: Der spätere Ruhm des Sohnes beweist, dass der Vater irrte. Die hier relevante Episode präsentiert der Erzähler mit den folgenden Worten:

C'était dans l'hiver: le jeune homme [i.e. Pétrarque] était assis dans sa chambre auprès d'un *brasiero*; entouré de ses livres de prédilection, il s'abreuvait aux sources les plus pures de la poésie antique. A l'aspect de son père, dont le front était couvert d'un nuage qui exprimait tout son mécontentement, à cet aspect Pétrarque ne comprit que trop le motif de ce brusque voyage. Par un instinct de poète, il saisit les manuscrits étalés autour de lui, et se hâta de les dérober aux regards perçants de son père, ou plutôt de son juge. Ces manuscrits formaient son trésor, il les avait obtenus aux prix de longues privations, sur ses modestes économies de jeune homme.

Mais Petrarco a suivi tous les mouvements de son fils; lui aussi l'a deviné; il s'élança, arrache les manuscrits du lieu où ils étaient cachés, et les jette dans le *brasiero*. Le parchemin se replie et petille sous l'action du feu; la flamme s'élève... Pétrarque, muet, immobile, contenu par le respect, mais brisé par la douleur, se tord les mains avec l'expression du désespoir, et fixe ses yeux suppliants sur le visage irrité de son père.

En présence de ce désespoir si profond et si vrai, les entrailles paternelles de Petrarco s'émuèrent, il se repentit presque de son action, et arrachant aux flammes un Cicéron et un Virgile:

- Tenez, mon fils, lui dit-il, Virgile suffit pour remplacer tous les poètes que vous avez perdus, et Cicéron disposera votre intelligence à l'étude des lois (1846, I: 90f.).

Der Erzähler bezeichnet die Episode als *une dernière épreuve* (1846, I: 91), der sich der angehende Dichter zu stellen hat. Nicht der zwischen Sohnespflicht und Neigung zerrissene Petrarca steht im Mittelpunkt, sondern der selbstbewusste Poet, der auch aus der letzten Prüfung siegreich hervorgeht.<sup>351</sup> Dass das Verhalten des Vaters in dem französischen Text deutlich negativer beschrieben wird, ist also folgerichtig. Geht es BUTENSCHÖN darum, die Gefühle des hochgradig sensiblen Petrarca bloßzulegen, so präsentiert der Franzose den Dichter als einen ehrgeizigen und zielstrebigem Mann, dessen Berufung a priori feststeht.<sup>352</sup>

BUTENSCHÖN greift zwar die Briefform auf, dehnt die Episode jedoch aus. Der Briefroman bot ihm die besten Voraussetzungen für seine Absicht, Petrarca als ein gefühlorientiertes Individuum zu präsentieren. Bei RASTOUL DE MONGEOT steht der Werdegang eines Dichters im Vordergrund, der von vornherein um seine Bestimmung weiß. Petrarca's Seelenleben spielt eine untergeordnete Rolle. Im Nachwort weist RASTOUL DE MONGEOT darauf hin, dass BARTHÉLEMYS *Voyage du jeune Anarcharsis en Grèce* (1788) ihm als Vorbild gedient habe. Die belehrende Absicht ist allenthalben spürbar. Im Nachwort heißt es:

---

taire, | Les tristes humains dans leurs fers“ [V. 15-17]), vertritt der Dialogpartner die Ansicht, dass die Dichtung die Menschheit nicht zu retten vermöge („Les hommes vont aux précipices. | Tes chants ne les sauveront pas“ [V. 41-42]). Er räumt jedoch ein, dass die Dichter der vergangenen Zeiten aufgrund ihrer seherischen Kompetenz eine gesellschaftliche Aufgabe erfüllten („On dit que jadis le poète, | Chantant des jours encore lointains, | Savait à la terre inquiète | Révéler ses futurs destins“ [V. 61-64]). Vgl. zu diesem Aspekt der Poetik HUGOS BÉNICHOU 1996: 380ff.

<sup>351</sup> „[Pétrarque] venait de subir une dernière épreuve; il en était sorti victorieux, désormais il n'avait plus d'obstacles à surmonter“ (1846, I: 91).

<sup>352</sup> Auch in HUGOS *Poète dans les révolutions* widersetzt der Dichter sich den Mahnungen des Gegenübers mit den Worten: „Qu'un autre au céleste martyre | Préfère un repos sans honneur! | La gloire est le but où j'aspire; | On n'y va point par le bonheur“ (V. 91-94).

L'auteur de *Pétrarque et son siècle* [...] est devenu, autant que possible, le contemporain du poète et son amante; il a placé ces deux belles et nobles figures dans leur entourage, dans leur cadre: croyances, mœurs, opinions, préjugés, monuments, langage, costume, il s'est efforcé de tout ressusciter (1846, II: 221).

Obgleich es sich bei beiden Texten um Romane handelt, die sich formal nur dahingehend unterscheiden, dass es sich im ersten Fall um einen polyphonen Briefroman, im zweiten hingegen um einen biographischen Roman mit einem auktorialen Erzähler handelt, wird die Episode aus *Sen. XVI, 1* nicht nur sehr unterschiedlich gestaltet, sie erfährt auch eine überaus heterogene Deutung.

*Petrarca am Scheideweg: Die Einladungen zur Dichterkrönung*

Im Unterschied zur Episode aus *Sen. XVI, 1* geht es im zweiten Beispiel auch um die Frage, wie sich der Gattungswechsel gestaltet, d.h. wie ein Dramenautor den in Prosa verfassten Text umformt. Petrarca selbst hat die wirkungsvolle Inszenierung seiner *laureatio* maßgeblich vorangetrieben.<sup>353</sup> Die angeblich an einem Tag eintreffenden Einladungen aus Paris und Rom dürften ihn weniger überrascht haben, als er vorgibt. Bereits die Verfasser der *Viten* machen leitmotivisch auf die Koinzidenz aufmerksam,<sup>354</sup> die Petrarca mit den Worten *dictu mirabile* kommentiert.<sup>355</sup> In der *Epistola ad Posterios* berichtet er rückblickend, wie er im September 1340 in Vaucluse die Einladungen erhielt.<sup>356</sup> Ausführlicher dokumentiert das Ereignis der an Giovanni COLONNA gerichtete Brief *Fam. IV, 4*:

Ancipiti in bivio sum, nec quo potissimum vertar scio. Mira quidem sed brevis historia est. Hodierno die, hora ferme tertia, litere Senatus michi redite sunt, in quibus obnixe admodum et multis persuasionibus ad percipiendam lauream poeticam Romam vocor. Eodem hoc ipso die, circa horam decimam super eadem re ab illustri viro Roberto, Studii parisiensis cancellario, concive meo michique et rebus meis amicissimo, nuntius cum literis ad me venit: ille me exquisitissimus rationibus ut eam Parisius hortatur (Petrarca 2002c: 49).

Petrarca akzentuiert die Entscheidungssituation, indem er einerseits die Städte als *pars pro toto* für den Orient respektive Okzident bewertet, andererseits aber auch an das Vorbild des Syphax erinnert, jenen Masaisylier-Fürsten, um den sich Rom und Karthago gleichermaßen bemühten.<sup>357</sup> Wenn er betont, dass man Syphax wegen seiner Macht und seines Reichtums

<sup>353</sup> Vgl. STIERLE 2003: 354ff.

<sup>354</sup> Vgl. VERGERIO (SOLERTI 1904: 296), POLENTON (SOLERTI 1904: 322), PSEUDO-DA TEMPO (SOLERTI 1904: 331). ILLICINO sagt, dass König Robert Petrarca krönen wollte (SOLERTI 1904: 340).

<sup>355</sup> *Epistola ad Posterios* (ENENKEL 1998b: 272).

<sup>356</sup> „Illis in locis moram trahenti [...] uno die et ab urbe Romana senatus et de Parisius cancellarii studii ad me litere pervenerunt, certatim me ille Romam, iste Parisius ad percipiendam lauream poeticam evocantes. Quibus ego iuveniliter gloriabundus et me dignum iudicans, quo me dignum tanti viri iudicarent, nec meritum meum, sed aliorum librans testimonia parumper tamen hesitavi, cui potius aurem darem. Super quo consilium Iohannis de Columna Cardinalis supranominati per literas expetii. Erat enim adeo vicinus, ut, cum sibi sero scripsissem, die altero ante horam tertiam responsum eius acciperem. Cuius consilium secutus Romane urbis auctoritatem omnibus preferendam statui. Et de petitione et de approbatione consilii eius mea duplex ad illum extat epistola“ (ENENKEL 1998b: 272).

<sup>357</sup> „[...] cur non ego [...] tam hoc michi gloriosum rear quam sibi olim potentissimus Africe regum Siphax, quod uno eodemque tempore duarum toto orbe maximarum urbium, Rome atque Carthagines, in amicitiam vocaretur?“ (2002c: 49). Syphax wandte sich zunächst gegen Karthago, um aber später auf Seiten Karthagos gegen Rom zu kämpfen. Erfolg war ihm nicht beschieden:

hohiert habe, ihn hingegen ausschließlich um seiner selbst,<sup>358</sup> so offenbart sich hier das Selbstbewußtsein eines Mannes, der an der Rechtmäßigkeit der Auszeichnung keinen Zweifel hegt. Die Entscheidung zwischen Paris und Rom sei, so Petrarca, eine Entscheidung zwischen der Moderne und der Tradition, zwischen Neuem und Altem,<sup>359</sup> zwischen Freundschaft und Vaterland.<sup>360</sup> Dass Petrarca sich auf Anraten COLONNAS für Rom entschied, korrespondiert mit seiner Hochschätzung der römischen Antike. In *Fam.* IV, 5 dankt er dem Kardinal für seine Ratschläge, um hier vor allem die Bedeutung der *patria* hervorzuheben.<sup>361</sup>

Von der „kunstvoll herbeigeführte[n] Entscheidungssituation“ (STIERLE 2003: 355), deren historische Tragweite darin begründet liegt, dass Petrarca sich zwischen Paris als der Hauptstadt der modernen Welt und der *translatio studiū* und Rom, der Hauptstadt der alten Welt,<sup>362</sup> entscheiden mußte, ist in den Texten der folgenden Jahrhunderte keine Rede. Die Entscheidungssituation wird zwar erwähnt, doch wird ihr eine neue Funktion zugeordnet: Sie wird insbesondere in den dramatischen Texten in Zusammenhang mit der unerfüllbaren Luraliebe gebracht. Nicht 'Rom oder Paris?' lautet hier die Frage, sondern 'Liebesleid oder Dichterruhm?'. Aus den kulturpolitischen Erwägungen des historischen Petrarca wird in den Bearbeitungen eine Entscheidungssituation, die alleine private Belange berührt. Da Rom zudem als *pars pro toto* für die *patria* steht, ermöglicht die Entscheidung für Rom Petrarca zugleich die Rückkehr nach Italien.<sup>363</sup> Dass der patriotische Tenor in den deutschen und italienischen Texten des 19. Jahrhunderts dominiert, überrascht angesichts des jeweiligen historischen Hintergrundes wenig.

Christine VON WESTPHALEN behandelt die Episode im 3. Akt ihres *Petrarca* (1806). Indem sie diese in ihre einzelnen Ereignisse (Eintreffen der Boten/Lektüre der Briefe/Phase des Zweifels/Gespräch mit Colonna) zerlegt, trägt diese in ihrem dramatischen Gedicht deutlich zur Spannungssteigerung bei. Das Eintreffen der Boten aus Rom, Paris und Neapel sowie die Übergabe der Briefe erfolgen eher beiläufig:<sup>364</sup> Colonna überreicht auf einem prachtvollen Fest dem Dichter die Schriftstücke, die dieser ungelesen einsteckt.<sup>365</sup> In einem anschließenden Gespräch mit Colonna bekundet Petrarca die Absicht, Avignon zu verlassen, da die Gegenwart Lauras ihm unerträglich sei. Seine Absicht, sich nach Verona zu begeben, kann der Mäzen jedoch nicht billigen. Als Laura kurz darauf den Dichter ein weiteres Mal zurückweist, steht Petrarcas Entschluß fest: Ungeachtet der Einwände Colonnas will er nach Verona aufbrechen.<sup>366</sup> Während die Freunde von der Reise abraten, sieht

---

Weder vermochte er die Landung der Römer zu verhindern, noch gelang ihm die Vermittlung zwischen den kriegsführenden Parteien. Nach einer Niederlage geriet er in römische Gefangenschaft. In *Fam.* III, 22 bezeichnet Petrarca Syphax als „Siphacem regem barbarum“ (2002c: 335).

<sup>358</sup> „Nimirum, id regno eius atque optibus tribuebatur, hoc michi [...]“ (2002c: 49).

<sup>359</sup> „[...] urget enim hinc novitatis gratia, hinc reverentia vetustatis“ (2002c: 49).

<sup>360</sup> „[...] hinc amicus, hinc patria“ (2002c: 49).

<sup>361</sup> Vgl. Petrarca 2002c: 51.

<sup>362</sup> Vgl. STIERLE 2003: 355.

<sup>363</sup> COLONNA riet, Rom den Vorrang zu geben, weil Italien sein Vaterland sei. Vgl. *Fam.* IV, 5.

<sup>364</sup> Dass Petrarca eine Einladung aus Neapel erhalten habe, behauptet ILLICINO (SOLERTI 1904: 340). De facto führte König Robert in Neapel nur ein Dichterexamen durch, bevor Petrarca nach Rom reiste. Zur Verwechslung mag es gekommen sein, weil Petrarca in *Fam.* IV, 4 von der Einladung spricht, die ihm Roberto, „concive meo michique et rebus meis amicissimo“ überbracht habe. Obwohl es heißt, Roberto sei *cancellarius* der Pariser Universität, ist denkbar, dass die Namensgleichheit die Verwechslung begünstigte.

<sup>365</sup> Vgl. 1806: 122.

<sup>366</sup> Vgl. 1806: 141.

Lauras Gatte in ihr das Heil des seiner Meinung nach gemütskranken Dichters.<sup>367</sup> Auch Petrarca weiß, dass nur die Flucht ihn retten kann:

Zu fliehen ist das Einz'ge, was [mir] bleibt –  
Den Kampfplatz niemals wieder zu betreten –  
Entsagen – sich verbannen – einsam sterben,  
Der einz'ge Wunsch, der uns entzücken sollte! –  
[...]  
Ich muß von hier! Ich darf nicht länger säumen!  
Den nahen Abgrund seh' ich mir geöffnet - -  
Mir ist, als zög' ein Etwas mich hinunter! - -  
Beschäftigung – die regste Thätigkeit –  
Entfernung – and're Luft – ein and'rer Himmel  
Kann noch, vielleicht, die wunde Seele heilen(1806: 149).

Für Laura steht fest, dass der Dichter in ihrer Nähe nicht genesen kann.<sup>368</sup> Petrarca, der in der Zwischenzeit die zuvor unbeachteten Briefe gelesen hat, ist sich durchaus unsicher, ob er überhaupt eine der Einladungen annehmen soll:

Nehm' ich sie an – wird man die Kühnheit rächen!  
Verschmäh' ich sie – werd' ich noch mehr erbittern!  
Nur Stolz wird man in dieser Demuth finden;  
Den edlern Stolz, großmüthig, nicht verzeihn.  
Was ich auch wähle; viele Zungen werden  
Sich wider mich zu Kämpfen eifrig rüsten,  
Und immer werd' ich unter Waffen sein (1806: 164).

Durch den Erhalt der Briefe verlagert sich für Petrarca der Prozeß der Entscheidungsfindung. Er muß nicht mehr gegen den Willen des Mäzens Frankreich verlassen, sondern hat einen gewichtigen Grund, nach Italien zu reisen. Der Text konstruiert damit einen kausalen Zusammenhang zwischen Petrarcas Lauraliebe und der bevorstehenden Ehrung. Nicht zwischen Rom und Paris entscheidet sich Petrarca, sondern zwischen Laura und der *laureatio*.<sup>369</sup> Während bei Alberto NOTA die Entscheidung Petrarcas für die Dichterkrönung zugleich den endgültigen Abschied von Laura impliziert, unterstreicht der Protagonist hier den engen Zusammenhang zwischen Dichtung und *donna*: Nicht dem Dichter gebühre der Lorbeer, sondern der Muse, die als „Seele aller seiner Lieder“ (1806: 166) die Dichtung überhaupt erst möglich gemacht habe. Die Entscheidung für die *laureatio* erweist sich nur vordergründig als eine Entscheidung gegen Laura, denn als diese betont, dass sein Verzicht auf die Lorbeerkrone auch für sie eine Kränkung bedeute, verspricht Petrarca, nach der Krö-

---

<sup>367</sup> Vgl. 1806: 147.

<sup>368</sup> „Bitten will ich dich | Mit aller Wärme, die die Freundschaft fordert, | Daß du, Petrark, so schnell als möglich reisest. | Ja, du bist krank! viel kränker, armer Freund! | Als ich, dein Arzt, erfuhr. – Sieh, dieses Herz, | Das so bedachtsam dich zu heilen währte, | Verzweifelt – giebt dich auf! – Ich seh' – ich fühle, | In meiner Nähe kannst du nicht genesen. | Du mußt dir einen fernern Himmel suchen“ (1806: 159).

<sup>369</sup> Inwieweit die Autorin mit den entsprechenden Gedankenkonstruktionen Petrarcas in Bezug auf die Begriffe *laura/laurea* vertraut war, kann nicht rekonstruiert werden. Von einer soliden Textkenntnis der WESTPHALEN ist auszugehen, belegen doch ihre Anmerkungen, dass sie *Canzoniere* Petrarca (sie erwähnt *Fam.* XXI, 10; *Sen.* XVI, 7).

nung unverzüglich nach Avignon zurückzukehren, um ihr den Kranz zu Füßen zu legen.<sup>370</sup> Colonna empfiehlt Petrarca, den Lorbeernicht zu verschmähen, da man ihm ansonsten Eitelkeit vorwerfen könne. Nicht für Paris solle er sich entscheiden, da dort nur die Gnade des „eitle[n] Philipp“ gelte,<sup>371</sup> sondern für Rom:

Auch klingt es schön vom hohen Capitol,  
 Wo vormals Weise, Helden, Lorbeern schmückten,  
 Wenn jetzt ein Herold zu der Menge ruft:  
 „Petrark ist hier, die Krone zu empfangen.  
 „Es lebe Rom! es blühe das Verdienst!“  
 Wenn dann das Volk dir lauten Beifall jauchzt –  
 Die Augen Aller staunend auf dich blicken –  
 [...]
 Dann schlägt dein Herz! – Petrark – der Mensch bleibt Mensch –  
 Berauschend ist die Huldigung der Menge! (1806: 182).

Petrarca entscheidet sich nicht nur aus patriotischen Erwägungen für Rom, sondern auch aufgrund der altehrwürdigen Tradition, die dem Kapitol anhaftet. Die Dichterkrönung wird für Petrarca zu einem Pharmakon, sie bedeutet die Rettung seines Seelenheils. Petrarca erfährt nicht, dass sein Mäzen maßgeblich zur Einladung nach Rom beigetragen hat: In einem Monolog offenbart dieser dem Zuschauer, selbst der Urheber der Einladung gewesen zu sein. Nur „Entfernung! Thätigkeit!“ (1806: 193) vermöge Petrarca zu retten und seine „fast erschlafte[n] Schwingen | Des Geistes [...] in neuen Flug bringen“ (1806: 193).

Von gravierenden Unterschieden bei der Bearbeitung der Episode kann im Hinblick auf die dramatischen Texte des 19. Jahrhunderts keine Rede sein. Auch in NOTAs *Petrarca e Laura* (1829) erlösen die Einladungsbriefe den Protagonisten aus einer unhaltbaren Situation. Da in diesem Text auch Laura um ihr Seelenheil fürchtet,<sup>372</sup> bedeutet das Eintreffen des Pariser Boten eine Erlösung für alle Beteiligten. Von Anbeginn an wird deutlich, dass nur Petrarcas Fortgang eine Lösung der Konflikte ermöglichen könnte.<sup>373</sup> Anders als im Stück der WESTPHALEN weiß Petrarca hier bereits im Vorfeld, dass Rom und Paris sich um ihn bemühen.<sup>374</sup> Von einer Dichterkrönung ist in diesem Kontext zwar nicht die Rede, wohl aber von einem Lohn (*guiderdone*), den beide Städte dem Dichter in Aussicht stellten. Alleine die Liebe zu Laura hindert Petrarca daran, Vaucluse zu verlassen.<sup>375</sup>

Für Laura spitzt sich der Konflikt zu: Obwohl sie ihre Gefühle für Petrarcaals *pietà* deklariert, weiß sie, dass ihre Tugend in Gefahr ist.<sup>376</sup> Mit deutlichem Zögern reagiert Petrarca in

<sup>370</sup> „Ich nehm’ ihn [i.e. den Kranz], Laura, nehm’ ihn, kehr’ in Eile, | Und leg’ ihn dann zu deinen Füßen nieder“ (1806: 166).

<sup>371</sup> 1806: 182.

<sup>372</sup> Vgl. I, 7: Laura teilt ihrer *confidente* Valeria die entsprechenden Befürchtungen mit; vgl. III, 7, wo Laura in einem Monolog diese Befürchtungen wiederholt.

<sup>373</sup> Vgl. II, 6: Petrarca berichtet Freund Simone von der Absicht, nach Italien zurückzukehren.

<sup>374</sup> Vgl. den Monolog Petrarca (II., 7): „Se Ugo viene, ricondurrà Laura in Avignone: io starò in Valchiusa; e animando il mio intelletto di più sublimi idee, potrò rivedere e correggere quelle opere tutte, per cui Roma e Parigi mi danno sprone e coraggio con lusinghiere profferte; e ne otterrò forse un giorno guiderdone di gloria... [...]“ (1842/43: 39).

<sup>375</sup> Petrarca spricht von einem Lohn, nach dem er seit Jahren strebe, doch „da cui l’amor solo di costei mi tiene talora lontano“ (1842/43: 39).

<sup>376</sup> III, 7 : „Cieli! sarà colpevole la pietà ch’io sento per un misero che in amarmi consuma i più bei giorni di sua vita? eppure questa pietà nascondo a tutti, non che a lui stesso, e vorrei nasconderla a me medesima... e nol posso. (*leva dal seno una carta e la osserva*) Son tutto amore i suoi versi, i sospiri,

IV, 10 auf die Pariser Einladung. Zwar weiß er, dass sein Mäzen stolz auf ihn sein würde, doch widerstrebt es ihm, als *ingegno italiano* von einem Franzosen geehrt zu werden.<sup>377</sup> Die schwere Entscheidung wird ihm aber sogleich abgenommen: Bereits in IV, 11 trifft Orso dell'Anguillara ein, der ihn bittet, die Einladung nach Paris nicht anzunehmen. Gründe hierfür nennt er nicht. Petrarca, durchaus geneigt, die Ehrung in Paris entgegenzunehmen, gesteht dem Gönner zu Beginn des 5. Aktes, dass es sein Traum sei, auf dem Kapitol zum Dichter gekrönt zu werden.<sup>378</sup> Zwischen dem Eintreffen der Einladung aus Paris und jenem der noch ausstehenden Einladung aus Rom verstreicht eine gewisse Zeit, so dass die Frage, ob Petrarca sich tatsächlich gegen den Rat Orso dell'Anguillaras für Paris entscheiden wird, bis zuletzt im Raum steht. Erst in der letzten Szenedes Dramas kann Orso verkünden, dass Rom Petrarca den Lorbeerkranz anbiete. Die in *Fam.* IV, 4 thematisierte Entscheidungssituation bleibt damit ausgeblendet, denn NOTAS Petrarca weiß von vornherein, dass er Rom den Vorzug geben würde. Mit den Worten „[è] sempre primo l'amor di patria“ nimmt Orso die Entscheidung des Dichters vorweg,<sup>379</sup> der seinerseits die Richtigkeit dieser Worte mit einem *Italia, Italia mia!* untermauert,<sup>380</sup> welches unzweifelhaft als Petrarca-Zitat zu lesen ist.<sup>381</sup> Dass die Liebe zum Vaterland sein ausschließlicher Beweggrund für diese Entscheidung sei, betont Petrarca auch dem enttäuschten Roncalvo gegenüber, der das Schreiben aus Paris übergeben hatte:

[...] se ogni tuo concittadino, anche fuori della patria, si onora di chiamarsi francese, deh, mi perdona lo schietto parlare, anche in Francia io sento che sono italiano: e questo sacro nome tutto il petto di nobile ardore m'infiamma.<sup>382</sup>

GOLTDAMMER, dessen *Petrarca und Laura* (1858) unter dem Einfluss des Dramas der WESTPHALEN entstand, behandelt die *bivium*-Episode im 3. Akt seines Stückes. Wenn Sennuccio seinen Freund Petrarca in III, 2 darauf hinweist, dass man sich in Avignon bereits mit dessen Dichterruhm zu schmücken beginne, dann ist das zentrale Thema des Aktes angeschnitten. Die Übergabe der Einladungen erfolgt wie bei der WESTPHALEN auf einem Fest in Avignon. Indem GOLTDAMMER von Anfang an die Bedeutung der römischen Einladung hervorhebt, tritt der Aspekt der Entscheidung zwischen Paris und Rom in den Hintergrund. Während die Einladung aus Rom von einem Boten des Senats feierlich verkündet wird,<sup>383</sup> ist von jener der Pariser Universität nur beiläufig die Rede.<sup>384</sup> Zwar betont der Kaiser, dass die zweifache Einladung ein „seltne Glück“ (1858: 116) darstelle, zwar weist er

---

i lamenti: amor puro, intendimento nobile, generoso... ma egli è amore! – Ah sì, (*risolutamente*) venga Ugo al più presto, e mi tolga a questo stato crudele; o partisse almeno il Petrarca, o potesse rivolger l'animo ad un altro oggetto [...]“ (1842/43: 58).

<sup>377</sup> „Ma sarà prima la Francia a dar premio ad un ingegno italiano?“ (1842/43: 80).

<sup>378</sup> Vgl. V, 4: „E quanto di valore, oso pure dirti, non acquisterebbe il mio spirito in questo frangente, se invece di condurmi a Parigi, mi fosse dato di riveder Roma e que' monumenti che ne attestano l'antica maestà; se colà tu fossi co' tuoi figli, forte sostegno d'Italia, prode cavaliere. E qual colmo di gioja e di onore, se presso di voi e in quel Campidoglio io potessi ottenere... Ah lungi da me ogni presuntuoso sentire. Mi perdona, o Colonna, non sono degno di tanto, il conosco: troppo, già troppo mi largisce la Francia, e ne ringrazio la sorte“ (1842/43: 88).

<sup>379</sup> V, 7 (1842/43: 93).

<sup>380</sup> V, 7 (1842/43: 93).

<sup>381</sup> Vgl. *RvF* 128, 1.

<sup>382</sup> V, 7 (1842/43: 94).

<sup>383</sup> III, 6 (1858: 115).

<sup>384</sup> Colonna hat das Schreiben bereits zuvor erhalten. Erst als der Bote des Senats seine Einladung verkündet hat, übergibt er es dem Dichter (1858: 115).

Petrarca auf „den Glanz der stolzen Stadt Paris“ (1858: 117) hin, doch hebt er ebenso wie der Boteaus Rom die Bedeutung des Vaterlandes hervor:

Mit seinem holden Zauber ruft es [das Vaterland] mich;  
 Mit allen Fesseln bin ich ihm verbunden,  
 Und seiner Sprache seelenvoller Laut  
 Ist aus dem tiefsten Innern mir erklingen.  
 Rom ist die Königin der Welt; sein Ruf  
 Erhebt mich, Frankreich ist nicht meine Heimath (1858: 118).

Von einer Entscheidungssituation kann keine Rede mehr sein. Weder zögert Petrarca, ob er gehen oder bleiben sollte, noch schwankt er zwischen Paris und Rom.<sup>385</sup>

Die Textbeispiele belegen, dass der in *Fam.* IV, 4 thematisierten Entscheidungssituation in den Dramen des 19. Jahrhunderts eine wichtige Funktion zukommt. Abgesehen davon, dass die eigentliche Entscheidung in den Hintergrund tritt, und Petrarca stattdessen zwischen Liebe und Ruhm zu entscheiden hat, ist die Funktion der Episode vor allem für die Struktur der dramatischen Handlung bedeutsam. Es ist wenig überraschend, dass es ausschließlich die Dramatiker sind, die auf diese Episode zurückgreifen,<sup>386</sup> ermöglichte sie es ihnen doch, die Zerrissenheit des Protagonisten als ein spannungssteigerndes Element einzusetzen. Dies gilt vor allem für NOTAs Text: Der Zuschauer weiß, dass Petrarca Vacluse verlassen muß, um Lauras Seelenheil zu retten. Er weiß auch, dass Petrarca an einer Ehre interessiert ist. Nach dem Eintreffen der Einladung aus Paris bleibt jedoch offen, ob der Dichter sich tatsächlich widerstrebend nach Paris begeben wird oder ob die Katastrophe ihren Lauf nehmen wird. Erst in der *scena ultima* führt Orso dell'Anguillara die Wendung herbei, indem er die Einladung zur *laureatio* nach Rom überbringt.

*Der Blinde aus Pontremoli (Seniles XVI, 7)*

GESUALDO berichtet in seiner Vita, dass der römische Historiker Titus Livius schon zu Lebzeiten so berühmt gewesen sei, dass seine Verehrer aus dem *estremo occidente* (SOLERTI 1904: 413) nach Rom geeilt seien, um dem illustren Zeitgenossen ihre Verehrung auszusprechen. Ebenso sei es Petrarca ergangen, dem ein alter und blinder Dichter aus Perugia, der in Pontremoli Grammatik gelehrt habe, quer durch Italien nachgereist sei:

Costui [il poeta di Perugia] odendo ch'egli era ito a Napoli, il che fu quando andò per vedere se il re Roberto degno de la corona del lauro il giudicava, per gran parte d'Italia lo seguì con animo d'andarlo a ricercare in India se il bisogno il chiedeva. Onde non avendolo trovato in Napoli, ed inteso che, se non era presto, non in Italia, ma oltra i monti gliel bisognava cercare, non senza meraviglia, né senza cortesia del saggio e pietoso Re, a Roma si volse; ed ivi

<sup>385</sup> In CHÉZYs Drama, auf welches an dieser Stelle nicht näher einzugehen ist, erreicht Petrarca die Nachricht in Neapel. Orso dell'Anguillara teilt dem Dichter in IV, 1 mit, dass Paris ihm den „immergrünen Kranz“ (1832: 108) anbiete. Petrarca betont sogleich, dass er diesen nur in Rom, „an der heil'gen Stätte, | Die vor Jahrhunderten schon sah gekrönt | Der Helden erste, wie der Sänger beste“ (1832: 109) entgegennehmen werde. In IV, 3 bescheinigt König Robert von Neapel ihm, dass er den Lorbeerkrantz verdiene. Petrarca wiederholt seinen Wunsch, auf dem Kapitol gekrönt zu werden: „Versagt ihn [den Kranz] Rom, | So gibt's auf Erden keinen Kranz für mich“ (1832: 117). Unklar bleibt, wie es dem König gelingt, die Krönung auf dem Kapitol durchzusetzen. Bemerkenswert ist, dass CHÉZY die *bivium*-Situation dahingehend variiert, dass Petrarca nur die Einladung aus Paris erhält, durch sein hartnäckiges Insistieren bei Gönnern und Herrschern jedoch die Krönung auf dem Kapitol durchsetzt.

<sup>386</sup> Die GENLIS erwähnt die Episode (1819, II: 75f.), geht aber auf die Entscheidung nicht ein.

cercato indarno, a Pontremolo se ne tornò; ove poi che udí lui ritrovarsi a Parma, né l'asprezza del verno, né la neve de l'Appennino il poté ritardare, che, mandati innanzi alcuni versetti, non andasse egli tosto a trovarlo. E quante volte credete che ivi giunto gli baciasse il capo, col quale pensato, quante volte le mani, colle quali scritto egli aveva quelle cose che dilettrandogli mirabilmente l'avevano con meraviglioso amore sospinto ad andarlo cercando? Ed essendosi stato tre dí con lui, e dopo le molte e vane cose, ché quasi fuor di sé stesso pareva parlare, dicendo: «Vedi, ch'io non ti sia a noia se desiosamente de la tua presenza gioisco, perciò ch'io sono di lontano con tanta fatica a vederti!», mosse a ridere coloro che ivi presente si ritrovarono. La qual risa e la cagione del ridere intendendo, a lui tosto si volse con queste parole: «Te, non altro testimonio chieggio, ch'io con migliore e piú certa vista ti veggio, che alcuno di costoro i quali hanno gli occhi». Il che detto fe' tutti gli altri tacere e rimanere pieni di meraviglia [...] (SOLERTI 1904: 413).

Eine gekürzte Fassung der Anekdote bringt BECCADELLI, der die beiden Aussagen des Blinden zusammenfasst und so die Pointe erheblich verkürzt:

E fu cosa mirabile vedere la festa che faceva d'aver trovato M. Francesco, e parlar seco, baciandoli il capo e le mani, a che concorrendo le genti, il cieco diceva: «Voi non conoscete quest'uomo: io vedo piú di voi, e Dio ringrazio, che m'ha fatto degno di trovarlo» (SOLERTI 1904: 465).

Die Episode geht zurück auf *Sen.* XVI, 7. Gegenstand des Briefes ist die Verehrung, die die Zeitgenossen Petrarca entgegenbringen, die dieser aber vorgibt, keinesfalls verdient zu haben. So berichtet er, wie er bereits als junger Mann das Interesse hochgestellter und gelehrter Personen erregte, die ihn persönlich kennenzulernen wollten. Er versäumt nicht, darauf hinzuweisen, dass es diesen Besuchern alleine um seine Person ging: Zwar sei Avignon – obwohl mit Rom keineswegs zu vergleichen – damals der Sitz des Oberhauptes der Kirche gewesen, doch seien jene Besucher, die ihn nicht angetroffen hätten, entweder sofort wieder abgereist, oder sie hätten sich auf den Weg nach Vaucluse gemacht, um ihn dort aufzusuchen.<sup>387</sup> Die Aufzählung der dem Dichter entgegengebrachten Ehrungen mündet in die Erzählung der hier zu behandelnden Episode. Petrarca berichtet von einem blinden alten Mann (*senex caecus*), der in Pontremoli eine Grammatikschule leite, und der sich durch eine große Liebe zur Dichtung auszeichne.<sup>388</sup> Dieser habe sich, getrieben von dem Wunsch, den berühmten Zeitgenossen persönlich kennenzulernen, gemeinsam mit seinem einzigen Sohn und einem Schüler auf den Weg nach Neapel gemacht, weil er gehört hatte, dass Petrarca sich dort aufhalte. Vom König habe er erfahren, dass Petrarca die Stadt bereits verlassen habe. Mit den Worten, er sei bereit, bis nach Indien zu gehen, um Petrarca zu sehen, habe er sich erneut auf den Weg gemacht.<sup>389</sup> Da er erfahren hatte, dass Petrarca

<sup>387</sup> „Nonne igitur audiuisti, ut ego ipse, qui si non dicam, cum antiquis, sed cum coëthaneis meis conferar nihil sim, dum in Gallijs agerem, admodum adolescens, nobiles quosdam, & ingeniosos viros, tam de ulteriore Gallia, quam de Italia uenientes, ad me uidi admirans, nullo alio negocio tractos, quam ut me uiderent, mecumque colloquerentur, quorum unus fuit honorifere nominandus, Petrus Pictauiensis, religione & literis uir insignis, at[que] ad admirationis augmentum, fuere aliqui, qui aperirent. non est Auinio Rhodani ubi tunc eram, Romae comparabilis ulla in re, sed & Romanus Pontifex, & multa Romanae ciuitatis insignia, illic erant, suntque hodie frustrata, nuper per Vrbanum quintum parumper anecta, erant quae, locum toto facerent orbe famosum, & tamē non se aliud, quam me unum querere, & uerbo, & rebus ipsis fatebantur, us[que] adio, ut si abesset, forte cofestim ad fontem Sorgiae, ubi maximē aestate agere solebat, omnibus neglectis accederet“ (1554: 1059).

<sup>388</sup> „[...] Perusini uatis aduentus, ita dico [...]“ (1554: 1060).

<sup>389</sup> „Ego uero, inquit homuncio: Nisi me uita destituat, ipsum si oporteat, apud Indos quaerā“ (1554: 1060).

sich in Parma aufhalte, habe er den schneebedeckten Apennin überquert, um ihn hier endlich anzutreffen:

Et quotiens putas, sed quid loquor, [prae]sens rebus intereras, quotiens filij & discipuli alterius, quo [pro] filio, & quibus ambobus pro uehiculo utebatur, manib. sublatis, meū caput osculatus est, quo illa cogitassem, quotiēs hanc dexteram, qua illa scripsissem, quibus le diceret uehementissimè delectatū, & quam pauca tunc scripserā, uim uel hodie pauca sint, transeo, longa est historia, sem[per] ad hūc modū, triduo mecū fuit, & totam ciuitatē miraculo sui impleuit, cognito [quis] esset, & quid ageret. Illud non silebo, [quia] cum die quodam in excessu mentis, multa diceret inter caetera, Vide, ait, ne taedio tibi sum, si cupidius te fruor, ad quem uidendū tanto cū labore peregrinus aduenio. ad quod uerbū cum risum astantibus excitasset, & risum & ridendi causam intellexit, excitior[que] subiunxit in me uersus: Te non alium testem uolo, quod ego exoculatus melius certiusque te uideo, quā quisquam horū oculus habentū, [quo] dicto cūctos in silentiū ac stuporem uertit, plus nō dico, nisi [quia] urbis illius dominus mei amantissimum, [quo] nescio an sua aetate ullus in terris liberalior uixerit, caeci sermone at[que] animo delectatus, abeuntē multo honore ac magnificētia [per]se-cutus est (1554: 1060).

Im Kontext betrachtet hat die Episode vor allem die Funktion, die große Beliebtheit Petrarcas zu illustrieren, die hier einen alten und blinden Mann zu einer beschwerlichen Reise quer durch Italien veranlasst. Da es Petrarca zugleich darum geht, die Bedeutung seines dichterischen Werkes hervorzuheben, ist es durchaus bedeutsam, dass er den Grammatiklehrer nicht nur als einen Freund der Dichtkunst, sondern auch als Dichter (*vates*) bezeichnet. Die tiefgründige Bemerkung des Blinden, er vermöge Petrarca besser zu sehen als die Umstehenden, weist auf die Wesensverwandtschaft der beiden Männer hin. Das Bonmot beruht auf dem Topos der 'Augen des Herzens', auf den Petrarca auch an anderer Stelle zurückgreift.<sup>390</sup> Zurückzuführen ist er, wie GEWEHR herausgearbeitet hat,<sup>391</sup> auf PLATONS *Phaidros*, in dem von den 'Augen der Seele' die Rede ist,<sup>392</sup> welche unter christlichem Einfluß zu den 'Augen des Herzens' geworden seien, da „das Herz nach christlicher Anschauung als Sitz der Seele galt.“<sup>393</sup> Die Schnittstelle zwischen platonischem Gedankengut und christlicher Weltanschauung stellt AUGUSTINUS dar, der in *De Trinitate* zwei Formen der Erkenntnis unterscheidet: „cum enim duo sint genera rerum quae sciuntur, unum earum quae per sensum corporis percipit animus, alterum earum quae per se ipsum, multa illi philosophie garriunt contra corporis sensus.“<sup>394</sup> Es ist evident, dass Petrarca auf AUGUSTINUS zurückgreift, der zwischen einem „geistig-intuitiven Erkennen in Form eines nach innen gerichteten Schauens und einem rational-diskursiven Erkennen, das auf der Sinneserfahrung beruht [unterscheidet]“ (GEWEHR 1972: 632). Die Bemerkung des Blinden zielt auf genau diesen Unterschied: Während die übrigen Personen Petrarca *per sensus corporis* erkennen, nimmt der Blinde den Dichter mit den Augen des Herzens wahr: Dass letztere Wahrnehmung höher zu schätzen ist, belegt das als unangemessen bewertete Lachen der Umstehenden. Der *vates* erkennt Petrarca im wahrsten Sinne des Wortes blind. Er erweist sich so als ein verwandter Geist, der nicht nur einen langen und strapaziösen

<sup>390</sup> In *Sen.* XIII, 14 betont Petrarca einem ihm persönlich unbekanntem Freund gegenüber: „Te, amice, quem his oculis nunquam vidi, mirum dictu, novi melius quam multos eorum cum quibus plurimos annos egi.“

<sup>391</sup> GEWEHR 1972.

<sup>392</sup> GEWEHR 1972: 628.

<sup>393</sup> GEWEHR 1972: 629.

<sup>394</sup> Lib. XV, 12, 21 (AUGUSTINUS 2001: 306).

Weg auf sich nimmt, um den *poeta* aufzusuchen, sondern der auch von Petrarca als eine Ausnahmegestalt bewertet wird.

Die Episode erfreute sich vor allem im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Entscheidend ist, dass *Sen. XVI, 7* auf diese Episode verkürzt wird, dass, mehr noch, dass die Episode beschließende Bonmot des Blinden im Zentrum der literarischen Bearbeitungen steht. Hinzu kommt, dass die Episode häufig mit anderen Episoden verknüpft wird. Christine VON WESTPHALEN integriert sie in den 5. Akt ihres Schauspiels und verlegt sie nach Rom. Hierdurch wird sie in einen expliziten Bezug zur Dichterkrönung gesetzt. Nach einem vertraulichen Gespräch mit dem Freund Francesco hat sich Petrarca zurückgezogen, um sich für die bevorstehende Zeremonie einzukleiden. Ein Diener meldet dem zurückgebliebenen Freund die Ankunft eines blinden Mannes und eines Knaben:

Ein blinder Mann, geführt von einem Knaben,  
Will sich durchaus von hier nicht weisen lassen.  
Er will Petrarck – er will den Dichter sehen (1806: 266).

Die Pointe der Episode wird damit vorweggenommen, der Ausspruch des Blinden in den Mund eines Dieners gelegt. Der Freund nimmt die Formulierung lächelnd zur Kenntnis, um dem Sinn dieser Äußerung nachzuspüren:

Das nenn' ich abenteuerlich.  
Ihn sehn? – Meint er ein geistiges Beschauen? (1806: 266).

Der Blinde erklärt nun, er sei ein Pilger aus Loreto, der von seinem Sohn begleitet werde:

Die rauhen Apenninen überstieg ich,  
Petrark an Roberts Hof noch zu erreichen.  
Die Sage ging: man würde dort ihn krönen;  
Doch ich verfehlt' ihn, nur um wenig Stunden.  
Schnell folgt' ich ihm. Ich muß dem edlen Sänger,  
Dem göttlichen, für seine Lieder danken,  
Die meine Blindheit mich vergessen lehrten (1806: 268).

Anders als bei Petrarca vorgegeben, wird aus dem *vates* ein Pilger, d.h. der Aspekt der Begegnung zweier gleichgesinnter Seelen tritt in den Hintergrund. Die Begegnung erlangt damit eine quasi-religiöse Bedeutung. Als Petrarca in seiner Krönungsrobe aus dem ihm zugewiesenen Kabinett zurückkehrt, erläutert Francesco ihm das Anliegen des Blinden. Petrarca habe es vermocht, ergänzt der Blinde, vor dem Auge seiner Seele das Geistige zu entfalten, welches ihn nun, da er die Pracht der Schöpfung nicht mehr wahrnehmen könne, den Verlust des Augenlichts vergessen lasse. Für den Blinden ist Petrarca der,

[...] der uns Ideen neu enthüllte,  
Die Gutes fördern – das Erhab'ne nennen (1806: 269).

Die Seelenverwandschaft, die der Blinde laut *Sen. XVI, 7* zum Ausdruck brachte, wird explizit auf das Werk Petrarcas zurückgeführt. Es sind die darin enthaltenen 'neuen Ideen', die dem blinden Grammatiklehrer als besonders wichtig erscheinen, weil sie das Gute und das Sublime fördern. Petrarca seinerseits entdeckt in der Miene des Blinden „jene Würde, [...] die uns ergreift und fesselt“ (1806: 269f.). Sein Herz fühle sich zu dem Blinden hingezogen, betont er (1806: 271). Die Begegnung beeindruckt den Dichter so

sehr, dass er sie höher schätzt als den Prunk.<sup>395</sup> Gleichzeitig hat der Auftritt des Blinden aber auch eine weiterreichende Funktion, steht dieser doch symbolisch für das sprichwörtlich blinde Schicksal, welches Petrarca im Anschluß an die Krönung ereilt. Dem zu krönenden Dichter nämlich verkündet der Pilger:

Im Verborg'nen

- Wir sind für die Zukunft blind – lenkt eine Hand  
Auf Bahnen uns, die, ob sie seltsam scheinen,  
Doch sicher zu dem rechten Ziel uns führen;  
Und, willig oder nicht, wir müssen folgen (1806: 272).

Im Anschluß an die Krönung hat Petrarca eine Vision: Laura erscheint ihm, um Abschied von ihm zu nehmen. Die Richtigkeit der Botschaft bestätigt sich kurz darauf. Die größtmögliche Ehre hat Petrarca erfahren, doch seine Muse ist tot. Die WESTPHALEN wertet die Episode also auf, indem sie sie in Zusammenhang mit der Krönungszeremonie bringt, und den Blinden zu einem Stellvertreter des Schicksals macht.

Auch Madame DE GENLIS verknüpft die Episode mit der Dichterkrönung. Hat die Episode im Drama der WESTPHALEN die Funktion, den zu ehrenden Dichter auf die Unausweichlichkeit des Fatums hinzuweisen, so wird sie in *Pétrarque et Laure* zu einer funktionslosen Anekdote, die in die zwanglose Heiterkeit eines *bal masqué* integriert wird, der die Krönungsfeierlichkeiten abschließt. Nach dem festlichen Mahl begeben sich die Gäste in einen *salon*, um dort auf die Musiker zu warten, welche zum Tanz aufspielen sollen:

On trouva dans le salon un vénérable magistrat octogénaire et aveugle qui demanda où étoit Pétrarque, et qui se fit conduire près de lui: alors, le serrant dans ses bras, il s'écria qu'*il étoit heureux de le voir!* Ce mot d'un aveugle fit rire; le vieillard l'entendit; et, reprenant la parole, il dit à Pétrarque: *N'est-il pas vrai que je vous vois mieux que ceux qui ne vous voient qu'avec leurs yeux?* (1819, II: 158).<sup>396</sup>

Die GENLIS verkürzt die Textstelle, indem sie es unterlässt, auf die beschwerliche und zunächst vergebliche Reise hinzuweisen, die der Blinde unternahm. Der Blinde erscheint hier als ein beliebiger alter Mann, der zwar begierig ist, Petrarca zu sehen, der augenscheinlich aber keine Opfer auf sich nehmen mußte, um ihn tatsächlich anzutreffen. Im Mittelpunkt steht seine wörtliche Rede, die der auktoriale Erzähler folgendermaßen kommentiert:

En effet, c'est l'âme qui *voit*; car c'est elle seule qui, par son suffrage, peut récompenser les plus nobles et les plus touchantes productions du génie! (1819, II: 158).

Indem der Blinde hier nicht als Dichter beschrieben wird, geht ein Teil der bei Petrarca angelegten Pointe verloren: Zwar wird die besondere Bedeutung der *productions du génie* hervorgehoben, der Blinde also als ein Kenner in Szene gesetzt, der das Werk Petrarcas zu schätzen weiß, doch ist es nicht Dichtertum des Blinden, welches dieses besondere Verständnis für die Dichtkunst begründet.

RASTOUL DE MONGEOT gestaltet die Episode in einem ähnlichen Sinn. Der blinde Mann wird als *maître de grammaire de Pontremoli* (1846, II: 76) beschrieben, der nach Parma reist, um Petrarca zu begegnen. Die eigentliche Pointe geht nicht nur deshalb verloren, weil der Er-

<sup>395</sup> Vgl. KORCH 2000: 296f.

<sup>396</sup> Vgl. die ähnliche Beschreibung der Episode bei DE SADE (1764, II: 17-19).

zähler den *vieillard* lediglich als *maître de grammaire* einführt, sondern besonders deshalb, weil dieser explizit bekundet, gekommen zu sein, „[pour] entendre la voix du grand poète qui honore l'Italie“ (1846, II: 76). Zwar folgt der Blinde Petrarca drei Tage lang auf Schritt und Tritt, um („la figure tournée de son côté comme s'il pouvait suivre tous ses gestes“ [1846, II: 77]) zum Zeugen all seiner Handlungen zu werden, doch bleibt die Bemerkung eines Bürgers, „[qui] se permit de plaisanter sur le mot *voir* qu'il [i.e. l'aveugle] avait prononcé“ (1846, II: 77) angesichts der Schilderung der Episode letztlich unverstänlich. Auch hier begründet der Blinde seine Wortwahl im übrigen damit, dass er den berühmten Zeitgenossen mit den 'Augen der Seele' wahrzunehmen verstehe, ihn mithin besser zu sehen vermöge als jene, die ihn nur „avec les yeux du corps“ (1846, II: 77) betrachteten.

In GOLTDAMMERS Drama wird die Episode in einen anderen Zusammenhang integriert. In II, 4 erscheint der Blinde in einem Garten bei Avignon, in welchem er unbemerkt die in der folgenden Szenestattfindende Unterhaltung zwischen Laura, Hugo, Colonna, Petrarca und Sennuccio belauscht. Er wird Zeuge eines Gesprächs zwischen Laura und Petrarca, dessen Gegenstand die Rolle der Inspiration und die aus ihr resultierende Dichtkunst ist. GOLTDAMMER verzichtet auf die bei Petrarca angelegte Pointe, um den Blinden mit dem *amante antiquario et saggio* aus *RvF* 245 gleichzusetzen, der im *Canzoniere* einem Liebespaar *due rose fresche* überreicht.<sup>397</sup> Damit erhält die Episode eine neue Funktion: Im Mittelpunkt steht hier die heilsichtige Weissagung des Blinden, der mit einem symbolträchtigen Geschenk die „Schwesterlieb“ des Paares beschwört. Ebenso wie im Text der WESTPHALEN treten an die Stelle des augustinischen Topos die seherischen Qualitäten, die dem Blinden in beiden Texten zugeschrieben werden.

Die Analyse der literarischen Umsetzung der Episoden aus Petrarcas Briefen zeigt, dass die Autoren der hier berücksichtigten Texte diese nur sehr selten unverändert reproduzieren. Hierin unterscheiden sich die dichterischen Bearbeitungen maßgeblich von den Viten, die in Bezug auf die Episoden der autobiographischen Schriften kaum von ihrer Vorlage abweichen. Während BUTENSCHÖN die väterliche Bücherverbrennung dahingehend bearbeitet, dass er in seinem empfindsamen Briefroman die Seelennöte des zwischen Pflicht und Neigung zerrissenen Protagonisten darstellt, wird die in *Fam.* IV, 4 behandelte Entscheidungssituation von den Autoren der dramatischen Texte bevorzugt. Sie erfährt in allen Fällen eine mehr oder minder tiefgreifende Umdeutung, insofern die Dichterkrönung in den vorliegenden Stücken in einen unmittelbaren Zusammenhang mit Petrarcas Lauraliebe gebracht wird. Das Eintreffen der Einladungen leitet die Peripetie ein, da die damit notwendig gewordene Abreise Petrarcas nach Rom dem unhaltbaren Zustand ein Ende bereitet. Der Episode des Blinden aus Pontremoli kommt demgegenüber eine vorwiegend anekdotische Bedeutung zu. Sie belegt einerseits den weitreichenden Ruhm des Protagonisten, der bereits zu Lebzeiten die literarischen Pilger veranlasst, den Dichter aufzusuchen, zeugt andererseits aber auch von der Feinsinnigkeit Petrarcas, der die tiefgründige Bemerkung des Blinden richtig zu deuten weiß. Es würde zu weit führen, alle in den Briefen Petrarcas vorgeprägten Episoden einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Vor allem die ausführlichere Auseinandersetzung mit den narrativen Texten in Kapitel 5 und den dramatischen in Kapitel 6 wird zeigen, welche Episoden sich die Rezipienten außerdem in ihren Texten annahmen. In den folgenden Abschnitten ist zunächst von jenen Episoden die Rede, die die Rezipienten dem *Canzoniere* entnahmen, um sie in Biographien bzw. ihre dichterischen Bearbeitungen des Dichterlebens zu integrieren.

---

<sup>397</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

### 3.2 Den *Canzoniere* erzählen: Episoden der Liebesgeschichte

Qui est-ce qui croiroit avoir lu la vie de Pétrarque, s'il n'y trouvoit pas les détails de son amour pour Laure?<sup>398</sup>

Die Verquickung der *Canzoniere*-Episoden mit der Vita Petrarca's berührt in zweifacher Hinsicht den Bereich der Intertextualität. Wurde in Kapitel 3.1 exemplarisch dargelegt, wie die in den Briefen behandelten Lebensepisoden in die literarischen Texte integriert wurden, so bleibt zu klären, welcher Verfahren sich die Autoren bedienen, um die Episoden des *Canzoniere* in ihre Texte einzufügen. Es wird im Folgenden am Beispiel ausgewählter Sonette zu untersuchen sein, wie diese Gedichte in die Dramen bzw. die Erzähltexte integriert werden.

AURNHAMMER stellt fest, dass „[v]iele Dichtergedichte auf Petrarca [sich nicht] [auf biographische Aspekte] beschränken [...], sondern [...] Gedichte und Motive des *Canzoniere* [verarbeiten]“ (2004a: 37).<sup>399</sup> Auf die Konsequenzen, die sich aus einer solchen Textmontage ergeben, geht er nicht ein. Zwar ist ihm dahingehend zuzustimmen, dass in den Gedichten auf Petrarca tatsächlich eine solche Verschränkung der biographischen Episoden mit den Motiven des *Canzoniere* erfolgt, doch gilt dies nicht nur für die Subgattung des Dichtergedichts. Berücksichtigt man auch die Dramen und Romane, so ist festzustellen, dass es mehr noch deren Verfasser sind, die die biographischen Aspekte um Anleihen aus dem *Canzoniere* bereichern. Vor allem jene Gedichte, die eine episodische Struktur aufweisen, spielen in diesem Kontext eine Rolle. Gerade diejenigen Gedichte, in denen nicht-allegorische Handlungselemente dominieren, erweisen sich als geeignet für eine dichterische Gestaltung, da sie prinzipiell die Möglichkeit eröffnen, dem zu schreibenden Text jene Dynamik zu verleihen, an der es dem Zyklus nach Meinung der Kritiker ja mangelt.

Da der *Canzoniere* sich durch nur wenige Handlungselemente auszeichnet, werden jene Gedichte zum bevorzugten Gegenstand der dichterischen Bearbeitung, die konkrete Ereignisse im Rahmen der *vicenda amorosa* gestalten. MÉZIÈRES' zitierte Zusammenfassung des *roman d'amour éthéré* (1868: 113) kann als ein Katalog dieser Gedichte betrachtet werden. Unabhängig von der gewählten Gattung bzw. Subgattung greifen die Dichter auf dieses Textrepertoire zurück, welches zu einem Reservoir von Episoden wird, welche der Dichter als Einzuelepisode ausgestalten oder mit anderen Episoden aus dem *Canzoniere* oder den autobiographischen Schriften zu einem neuen Text montieren kann. Im Folgenden soll exemplarisch untersucht werden, wie die Biographen, Kommentatoren und Dichter sich der Gedichte des *Canzoniere* annehmen. Als markante Beispiele erweisen sich in diesem Zusammenhang die Sonette *RvF* 238 (*Real Natura*), *RvF* 245 (*Due rose fresche*) und die Sequenz *RvF* 199-201, in welcher der Sprecher die Empfindungen beschreibt, die die von ihrem Handschuh entblößte Hand der Laura in ihm auslöst. Während die in den Briefen behandelten Episoden in der Regel in paraphrasierter Form in die Texte eingefügt werden, erweist sich die Integration der *Canzoniere*-Episoden in die Prosatexte als ein weiterreichendes Problem: Der Dichter hat sich zu entscheiden, ob er das betreffende Gedicht als Zitat in seinen Text montiert, oder ob er den Text paraphrasiert. Im letzteren Fall steht eine solche Paraphrase in der Tradition der Textkommentare. Dass es so einfach nicht ist, belegt ein Auszug aus dem Roman *Pétrarque et Laure* der GENLIS. Die Textstelle beschreibt eine Episode, die sich kurz nach der ersten Begegnung des Paares abspielt:

<sup>398</sup> DE SADE, *Mémoires* (1764, I: 112).

<sup>399</sup> Von den unterschiedlichen Spielarten des Dichtergedichts wird in Kap. 4 die Rede sein.

Un soir, Pétrarque se promenant seul dans la campagne, près des portes de la ville, voit une femme à genoux sur le bord d'un ruisseau, qui retiroit de l'eau un grand voile d'une blancheur éblouissante; Pétrarque s'émeut, il approche, et s'écrie: Mon cœur me le dit, ce voile est à Laure!... Il ne se trompoit pas!... Il mit un genou en terre auprès de la femme qui tenoit le précieux voile, et il voulut absolument l'aider à le presser pour en faire égoutter l'eau. Cette femme sourit, en disant: Vous êtes Pétrarque... Oui, répondit-il avec transport, et demain je planterai un laurier sur le bord de ce ruisseau. En effet, le lendemain, à la pointe jour, il planta de sa propre main cet arbuste qui devint pour lui le sujet d'un de ses plus beaux morceaux de poésie. Un auteur moderne a traduit ainsi les derniers vers de ce sonnet:

Croissez, laurier charmant, croissez sur ce rivage,  
Élevez jusqu'au ciel vos rameaux toujours verts;  
Au bord de ce ruisseau, sous votre doux ombrage,  
Je reviendrai chanter la beauté que je sers (1819, I: 51f.).

Auch der mit dem *Canzoniere* wenig vertraute Leser wird die vier Verse als ein Zitat zu identifizieren wissen. Abgesehen davon, dass hier ein Text in gebundener Rede in einen Prosatext eingefügt wird, er sich also bereits im Druckbild deutlich vom ihm umgebenden Prosatext abhebt, wird in der Erzählerrede zweimal auf den Zitatcharakter der Verse hingewiesen: Es wird

1. deutlich gemacht, dass der historische Petrarca die beschriebene Situation in einem seiner *plus beaux morceaux de poésie* verewigt wurde, es wird sodann
2. hervorgehoben, dass ein 'moderner Autor'<sup>400</sup> die Verse ins Französische übersetzt habe.<sup>401</sup>

Es bedarf keines großen Aufwandes, um die zitierten Verse als eine freie Übersetzung des zweiten Terzetts von *RvF* 148 zu identifizieren.<sup>402</sup> Auch die dem Zitat vorangehende Episode aber geht auf ein Gedicht Petrarcas zurück, ohne dass auf diese Tatsache aufmerksam gemacht wird. In der zweiten Strophe des Madrigals *Non al suo amante più Diana piacque* (*RvF* 52) beschreibt der Sprecher, wie er an einem nicht näher spezifizierten Gewässer auf eine *pastorella alpestra et cruda* (V. 4) trifft, die einen *leggiadretto velo* (V. 5) wäscht, „ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda“ (V. 6). Während die modernen Kommentare davon ausgehen, dass es sich bei der *pastorella* um Laura handelt,<sup>403</sup> sieht die GENLIS in ihr eine nicht näher identifizierte Frau. Damit erlangt die Episode eine völlig andere Bedeutung: Vergleicht sich der Sprecher in *RvF* 52 mit Aktaion, der die Göttin Diana nackt beim Bade überrascht, so ist es im Roman nicht die *donna* selbst, die die Aufmerksamkeit des Liebenden erregt, sondern alleine der Schleier.<sup>404</sup> Dass dieser einen Fetischcharakter erlangt wird deutlich, wenn der Erzähler darauf hinweist, dass Petrarca wert darauf gelegt habe, ihn mit den eigenen Händen auszuwringen zu wollen. Wenn der Petrarca der GENLIS zudem das Ereignis in einem Gedicht verarbeitet, wird dem Schleier damit eine überaus große Bedeutung beigemessen. Entscheidend ist, dass die GENLIS nicht nur dem Text des Madrigals eine neue (möglicherweise auf einem Missverständnis beruhende) Bedeutung verleiht, son-

<sup>400</sup> In einer Fußnote erläutert die GENLIS, dass es sich bei diesem um den Abbé DE SADE handle, dessen *Mémoires* eine Vielzahl der Gedichte Petrarcas in französischer Übersetzung präsentieren.

<sup>401</sup> Zum Problem der Markierung HELBIG 1996: 64ff.

<sup>402</sup> „Così cresca il bel lauro in fresca riva, | et chi 'l piantò pensier' leggiadri et alti | ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva“ (V. 12-14).

<sup>403</sup> Vgl. etwa CHIARI (Petrarca 1989: 128); SANTAGATA (Petrarca 1996: 268).

<sup>404</sup> Möglicherweise beruht die starke Hervorhebung dieses Accessoires auf *RvF* 199, 12, in dem der Sprecher dem Wunsch Ausdruck verleiht, den Schleier der Laura zu besitzen.

dern dass sie zudem zwischen zwei Einzeltexten eine Beziehung herstellt, die der *Canzoniere* nicht vorsieht: Das Sonett *Non Tesin, Po, Varo*, dessen letztes Terzett die GENLIS in der Übersetzung DE SADES wiedergibt, beschreibt, wie ein Lorbeerbaum am Ufer der Sorgue dem Sprecher Trost verschafft; ein stichhaltiger Grund für die bereits eine unbestimmte Zeit zurückliegende Anpflanzung des Baumes wird nicht genannt. Das Beispiel zeigt, dass die Integration der *Canzoniere*-Episoden über den naheliegenden Sachverhalt des Zitats hinaus komplexe Formen annehmen kann. Von diesem formalen Aspekt abgesehen ist zu konstatieren, dass die zitierten bzw. paraphrasierten Textpassagen durch die Integration in einen neu entstehenden Text häufig eine neue Bedeutung erhalten. Zwar wurde auf diesen Gesichtspunkt bereits im Hinblick auf die Briefepisoden hingewiesen, doch ist offensichtlich, dass die Gedichte des *Canzoniere* sich als lyrische Texte durch eine größere Offenheit auszeichnen, sie also ein erheblich höheres Deutungspotential aufweisen als die Briefe.<sup>405</sup>

*Der Kuß des Herrschers: Real natura, angelico intelletto (RvF 238)*

In den *Ricordi sulla Vita di Messer Francesco Petrarca e di Madonna Laura* schildert PERUZZI einen Besuch der Königin Johanna von Neapel in Avignon. Alle Damen der guten Gesellschaft, unter ihnen Laura, eilen herbei, um der Herrscherin ihre Reverenz zu erweisen:

Quando queste donne sono davanti la reina, e lei quelle riguardando, subito la vista le corse sopra Laura, parendole la piú bella della compagnia. Il perché, lei accenando con la mano, comandò l'altre si traessino in disparte, e a sé accolse Laura. Quella, con sembiante umano, gli occhi e la fronte le baciò: del qual atto tutte ne presono allegrezza insieme con invidia, com'è natura di femine (SOLERTI1904: 284f.).

Die z.T. wörtlichen Zitate aus *RvF 238* (hier durch Kursivierung markiert) machen offensichtlich, dass PERUZZI vornehmlich die Terzette als Grundlage für seine Schilderung der außerordentlichen Ehrung Lauras dienen. Petrarca beschreibt diese Episode im Sonett wie folgt:

L'altre [donne] maggior' di tempo o di fortuna  
trarsi in disparte comandò con mano,  
et caramente accolse a sé quell'una.

Li occhi et la fronte con sembiante humano  
basciòle sì che rallegrò ciascuna:  
me empìe d'invidia l'atto dolce et strano (V. 9-14).

PERUZZI integriert die Handlung in einen konkreten historischen Kontext, indem er die nicht näher bezeichnete Herrscherfigur als Königin Johanna identifiziert. Während er sich mit den ersten Sätzen an das erste Terzett anlehnt, variiert er das zweite dahingehend, dass er die im letzten Vers des Sonettes betonte Eifersucht des Sprechers nicht auf den bei der Hofgesellschaft anwesenden Petrarca bezieht, sondern ausschließlich auf die anwesenden Damen. Bei PERUZZI ist Petrarca frei von jeglicher Eifersucht: Er weiß die königliche Auszeichnung seiner *donna* anzuerkennen und hebt deshalb zum Herrscherlob an: „[...] li

---

<sup>405</sup> Während die in *Real natura* geschilderte Episode der Ehrung Lauras durch die Königin die Funktion hat, dem Leben der Laura ein narratives Relief zu verleihen, haben andere Zitate aus dem *Canzoniere* die Funktion, Daten oder Fakten historisch zu belegen. Letztere werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit eine untergeordnete Rolle spielen, da sie keine dichterische Gestaltung erfahren.

parve che la reina avesse bono occhio, vero e saldo giudicio“ (SOLERTI1904: 285), schreibt PERUZZI – und paraphrasiert damit das erste Quartett des Sonettes, in welchem die Qualitäten des Herrschers hervorgehoben werden.<sup>406</sup> Während die Biographen vor ihm ihre Informationen über das Leben Petrarcas in erster Linie aus dessen Briefen bezogen hatten, konsultiert PERUZZI den *Canzoniere*, um seine Vita auszus schmücken. Auch VELLUTELLO würdigt das Sonett im Kommentar (nicht hingegen in der Vita) ausführlich:

Il presente Son. per quanto giudicar possiamo, fu fatto dal Poeta una uolta, che Carlo Duca d'Angiò e Conte di Prouēza, che di Sicilia e di Hierusalē s'intitolaua Re, e, come colui (secondo trouiamo) che non poco delle caccie si dilettaua, era uenuto nelle contrade di Cauaglione, città presso di Cabrières una lega, per esserui le caccie quasi d'ogni sorte bellissime, Doue ch'essendo da quelli di Cauaglione honoratamente raccolto, per farli auer piacere, ordinarono una solennissima festa, allaquale furon domandate tutte le circōstanti gētildonne del paese. Interuenne adūque M.L. ancora lei con l'altre alla solennità di tal festa, essendo'l Duca in una magnifica sala cōdotto, oue le Dōne per festeggiare erano già adunate, si tosto, come qle sentirō il Duca uenire, cō la debita riuerēza gli andaron incontro. Ma poi ch'egli hebbe salutato ciascuna, fra l'altre belle giudicato M.L. bellissima, l'accolse e tirolla a se. facendo segno all'altre di piu età e de' beni di Fortuna, ma nō di uirtù e bellezza, maggior di lei, che'n disparte si trahessero, poi secondo l'usanza del paese, hauendola dolcemente baciata, il Poe. descriue'l processo della cosa [...] (1550: 15r/15v).

Abgesehen davon, dass VELLUTELLO die *real natura* als Charles d'Anjou identifiziert, unterscheidet sich sein Kommentar auch in anderen Punkten von PERUZZI'S Text. Indem er das Ereignis geographisch situiert („Cauaglione, città presso di Cabrières una lega“), stellt er einen konkreten Bezug zur Petrarca-Vita her, in welcher er Laura als „figliuola del Sig. di Cabrières [!]“ (SOLERTI1904: 363) identifiziert hatte. Cavaillon, auf der Karte VELLUTELLO'S südwestlich von Vaucluse und Cabrières gelegen,<sup>407</sup> wird als ein gutes Jagdgebiet ausgewiesen, womit der Aufenthalt des Herrschers in der Region hinlänglich begründet ist. Durch den Hinweis auf ein Fest zu Ehren des Herzogs und eine diesbezügliche Einladung an „tutte le circōstanti gētildonne del paese“ findet auch die Gegenwart der Laura eine Erklärung. VELLUTELLO gibt den Inhalt der Verse wieder, indem er den Text paraphrasiert, insgesamt aber dem Wortlaut recht genau folgt. Der Kommentar erhöht nicht nur die Verständlichkeit der Verse, er schafft auch einen Rahmen für die beschriebene Episode, indem er den Ort der Handlung sowie den herzoglichen Protagonisten identifiziert und den Anlaß des Zusammentreffens benennt. Erst im Anschluß an die Schilderung der Episode geht VELLUTELLO auf das Sonett ein.<sup>408</sup> Der weitgehende Verzicht auf Textsignale, die die Metatextualität des Abschnitts bloßlegen könnten, trägt dazu bei, dass der Kommentar VELLUTELLO'S ebenso wie der entsprechende Auszug aus PERUZZI'S Vita als Erzähltext wahrgenommen werden kann. Die Narrativierung von *Canzoniere*-Episoden findet sowohl in den Kommentaren als auch in den Viten statt. Damit ist einmal mehr belegt, dass im Falle Petrarca's seit dem 16. Jahrhundert eine Auflösung der Grenze zwischen Literatur und Leben stattfindet,<sup>409</sup> die schon bei

<sup>406</sup> „Real natura, angelico intelletto, | chiara alma, pronta vista, occhio cerviero, | providentia veloce, alto pensiero, | et veramente degno di quel petto“ (V. 1-4). PERUZZI hebt vor allem auf den *occhio cerviero* und den *buon giudicio intero* (V. 7) ab.

<sup>407</sup> VELLUTELLO'S Karte ist, wie auch REGN (2004: 237) bemerkt, geostet, d.h. sowohl Cabrières als auch Cavaillon sind rechts von Vaucluse zu erkennen.

<sup>408</sup> Dieser Abschnitt des Kommentars wurde nicht zitiert.

<sup>409</sup> Vgl. REGN 2004: 244.

VELLUTELLO in eine *biographie romancée* mündet.<sup>410</sup> Die Petrarca-Romane, mehrheitlich den *biographies romancées* zuzuordnen,<sup>411</sup> belegen, dass die Narrativierung von *Canzoniere*-Episoden einen integralen Bestandteil der Auseinandersetzung mit Petrarca und seinem Werk darstellt. Das Sonett *Real natura* wurde insbesondere von den dramatischen Dichtern favorisiert, da das in diesem Text geschilderte Ereignis es ihnen erlaubte, die Protagonisten in einem prachtvollen höfischen Kontext darzustellen. Bevor auf die Bearbeitung dieses Textes in den Dramen des 19. Jahrhunderts näher eingegangen werden kann, soll zunächst ein Blick auf einen Prosatext früheren Datums geworfen werden, in welchem das Sonett gleichfalls narrativiert wird.

Auf raffinierte Art nämlich vermochte Madeleine DE SCUDÉRY den Text in ihre 1667 erschienene 'nouvelle galante' *Mathilde d'Aguilar* zu integrieren. Auf die Bedeutung der in diesem Text auf der Grundlage von vierzehn Petrarca-Sonetten konstruierten aitiologischen Szenen hat bereits SCHLUMBOHM (1989: 83ff.) hingewiesen. Die SCUDÉRY verzichtet in ihrer die höfische Gesellschaft von Avignon in Szene setzenden *Mathilde* nicht auf die Gelegenheit, auch das Sonett *RvF* 238 narrativ auszugestalten. Insofern es sich bei der 'nouvelle' um einen petrarkistischen Text handelt, welcher (anders als die Mehrheit der petrarkistischen Texte) nicht nur eine petrarkistische Liebessituation behandelt, sondern auch Petrarca und Laura in Szene setzt, steht hier nicht die Konstruktion einer Ähnlichkeitsrelation im Vordergrund, sondern die Doppelung der Liebessituation.<sup>412</sup> Für die Titelheldin stellt Lauras Liebe zu Petrarca ein vorbildhaftes Modell dar. Insofern Mathilde als *petite Laure* (1979: 14) ihrem Vorbild ähnlich ist, bezieht sich die Doppelung nicht alleine auf das Liebesmodell, sondern auch auf die *donne*. In *Mathilde* ist es wie bei VELLUTELLO oder Duc d'Anjou, der in Cavailon zu einer *feste magnifique* (1979: 27) lädt.<sup>413</sup> Zu den geladenen Gästen gehören Petrarca, Laura und Mathilde. Der Herzog nimmt die *belle compagnie* bei ihrer Ankunft in Empfang. Er ist von der Schönheit der Laura so angetan, dass er sie nicht nur *selon l'usage de France* (1979: 28) begrüßt, sondern ihr überdies vor allen anderen Damen den Vortritt lässt, „quoy que la plus grande partie des autres Dames fussent de plus haute qualité qu'elle“ (1979: 28). Bis zu diesem Punkt knüpft die SCUDÉRY *cum grano salis* an das Sonett an, da die besondere Auszeichnung der Laura angesichts der „altre [donne] maggior di tempo, o di fortuna“ (V. 9) auch von Petrarca hervorgehoben wird. Natürlich lässt auch der Petrarca der SCUDÉRY sich nicht die Gelegenheit entgehen, das Ereignis in einem Sonett zu fixieren, „où en louant le jugement du Duc, il fait connoistre qu'il luy portoit envie“ (1979: 29). Da die SCUDÉRY jedoch schon zu Beginn *Mathilde* als eine zweite Laura eingeführt hatte, entwickelt sie diesen Gedanken auch hier Kontext weiter. Der Herzog, der Mathilde zunächst nicht sehen können, da sie

<sup>410</sup> Vgl. LEY 2006: 123, Anm. 54.

<sup>411</sup> Wie der Terminus es nahelegt, bewegt sich die *biographie romancée* in einer bislang noch nicht definierten Zone zwischen Fiktion und Historiographie. Da die Verfasser der Texte zumeist auf Gattungsdeterminationen verzichten, kann in der Mehrheit der Fälle nicht bestimmt werden, an welcher Stelle zwischen den Polen ein solcher Text zu verorten ist. Die Benennungsschwierigkeiten in den europäischen Sprachen spiegeln diese Schwierigkeit wider (SCHABERT 1981: 37). SCHABERT betont, dass „[d]ie unzweideutige Kennzeichnung als Fiktion [...] ein Merkmal der Werkgruppe [sei]“ (1981: 39). Ein Beispiel stellt der Roman der GENLIS dar: Im Vorwort bezeichnet die Autorin ihren Text explizit als 'roman' (1819, I: XIX), betont aber an gleicher Stelle: „Je n'ai épargné ni les lectures ni les recherches pour que cet ouvrage, sous le rapport historique, fût aussi compact qu'il pouvoit l'être. Pétrarque n'a pas dit une seule parole remarquable qui ne s'y trouve soit dans le texte, soit dans les notes [...]“ (ebd.).

<sup>412</sup> Zu dieser Sonderform eines petrarkistischen Romans vgl. Kap. 5.2.

<sup>413</sup> Zur Abhängigkeit des Textes von VELLUTELLO vgl. DALLA VALLE 1993: 518.

zurückgeblieben war, um ihren Schleier zu ordnen, erblickt überrascht eine der Laura ebenbürtige Schönheit:

Quoy, s'écria-t-il en avançant! est-il possible qu'il y ait vne seconde Laure au monde? Ah, Seigneur! repliqua-t-elle [i.e. Mathilde] modestement, j'aurois trop de vanité, si je pretendois seulement luy ressembler en quelque chose (1979: 29).

Natürlich verzichtet der Herzog nicht darauf, die von weiblicher Bescheidenheit getragenen Bedenken auszuräumen, indem er Mathildes Schönheit, ihren Geist und ihre Anmut lobt. Er muß jedoch zugeben, dass Mathilde in einem Punkte das Nachsehen habe: Sie sei nämlich „parfaitement aimable, sans estre parfaitement aimée“ (1979: 30). Mathilde, deren fester Entschluß zur Ehelosigkeit zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht ins Wanken geraten ist, weiß diese Feststellung zu ihrem Vorteil zu deuten: „Je voudrais bien [...] estre aussi aimable que Laure, à condition de n'être jamais aussi aimée; & quand on a resolu de n'aimer jamais rien, je ne voy pas que ce soit vn grand malheur de n'estre point aimée“ (1979: 30).

Die Szene erfährt eine spiegelbildliche Wiederholung,<sup>414</sup> als Dom Fernand d'Albuquerque eintrifft. Diesem stellt der Gastgeber die versammelten Damen vor, „sans luy en presenter pas-vne en particulier“ (1979: 31). Durch die Schönheit Mathildes verzaubert, begrüßt der neue Gast nun diese als erste, so dass die der Laura wiederfahrene Ehrung nun auch der Freundin zuteil wird. Es istkonsequent, dass die Französin Laura durch ihren Landsmann ausgezeichnet wird, die aus Kastilien stammende Mathilde hingegen durch einen Spanier. Beiden Damen wird die ihnen gebührende Ehre zuteil, von einem Fürsten ihres Landes als die Schönste der Gesellschaft ausgezeichnet zu werden. Gleichzeitig hat die Szene die Funktion, mit Don Fernand, einem Gegenspieler von Mathildes Vater, einen Bewerber um die Hand Mathildes einzuführen, dessen Chancenlosigkeit aufgrund der negativen Charakterzeichnung von Anfang an feststeht. Indem die SCUDÉRY die *Real-Natura*-Szene zunächst mit dem Paar Laura/Duc d'Anjou präsentiert, um sie hierauf mit der Paarung Mathilde/Dom Fernand zu wiederholen, akzentuiert sie die distinktiven Elemente. Die Provenzalin Laura verkörpert das Modell der platonischen Liebe, die Spanierin Mathilde hingegen den grundsätzlichen Liebesverzicht.

Rund einhundertfünfzig Jahre nach der SCUDÉRY greift Madame DE GENLIS auf dieses Sonett zurück. Auch wenn ihre Bearbeitung des Sonetts viel weniger geschickt ist als diejenige der SCUDÉRY, lohnt es sich, einen Blick auf diese Textstelle zu werfen, da es der GENLIS gelingt, dem Gedicht eine neue Akzentuierung zu verleihen. In *Pétrarque et Laure* wird die Episode mit zwei Sätzen abgehandelt, da Petrarca (anders als das Sonett dies vorsieht) bei der Feier nicht anwesend ist, und nur ein Brief der Isoarde, einer Verbündetin des Paares, ihn darüber informiert, dass

[...] le prince, en apprenant le nom de Laure, avoit demandé la permission de baiser les yeux charmans auxquels les beaux vers de Pétrarque donnoient une si grande célébrité. Pétrarque fut

---

<sup>414</sup> Die Spiegelbildlichkeit wird im Text explizit thematisiert: Als Dom Fernand Mathilde begrüßt („[il] la salua la premiere“, [1979: 31]), ergänzt die Erzählerin „durant que Laure parloit à Petrarque vers vn miroir“ (ebd.). Die Konstellation mag dahingehend zu deuten sein, dass die spiegelbildliche Wiederholung von Petrarca *und* Laura auf die Leerstelle aufmerksam macht, auf die zuvor bereits der Duc d'Anjou Mathilde gegenüber hingewiesen hatte: „[...] il ne vous sera pas aisé avec tous vos charmes de conquerir vn cœur, comme celuy de Petrarque; ainsi vous pouvez estre parfaitement aimable, sans estre parfaitement aimée“ (1979: 30).

moins touché de l'hommage rendu à ces trois fameuses *canzone* [!], que jaloux de la faveur que le prince avoit obtenue (1819, I: 119f.).

Die GENLIS hebt die Bedeutung des Dichters hervor, der den Herrscher nicht nur durch seine Kanzonen überhaupt erst auf die Augen der Laura aufmerksam gemacht hatte,<sup>415</sup> sondern der hier ausdrücklich vom Fürsten für seine *beaux vers* gelobt wird. Dennoch zählt für Petrarca das dieses Kompliment weniger als die Auszeichnung seiner *donna* durch den Fürsten, da dieser in den Genuß einer *faveur* gelangte, die ihm selbst nie vergönnt war. Der Brief veranlasst Petrarca, sich unverzüglich nach Avignon zu begeben. Dort ergibt sich für den Eifersüchtigen durch Vermittlung der Isoarde die Gelegenheit zu einem Stelldichein mit Laura, welches ihm endlich die Möglichkeit bietet, der Geliebten einen leidenschaftlichen Antrag zu machen. Die im Sonett beschriebene Episode wird von der GENLIS nicht ausgestaltet, sondern zum Anlass genommen, die zunehmende Eifersucht des Liebenden zu begründen. Insofern die Autorin auch in die Episode des Stelldicheins selbst eine durch ein Sonett vorgeprägte Episode montiert,<sup>416</sup> kommt auch bei ihr der *Real natura*-Episode eine gewisse Bedeutung zu.

Ein größeres Gewicht erhält die Episode in den dramatischen Texten. In Christine VON WESTPHALENS Drama wird sie zu einem ganzen Akt ausgeweitet. Im 2. Akt erhalten Petrarca und seine Freunde eine Einladung an den Papstthof. Für den Gatten Lauras bedeutet die Einladung zu einem Empfang des Prinzen Carl von Luxemburg eine große Ehre, verkündet das Schreiben doch, dass der Papst das Fest „[m]it allem Aufwand zu bereiten denkt“ (1806: 112). Während ihre Freundin um den erforderlichen Putz besorgt ist, quält Laura der Gedanke an Petrarca, der das höfische Leben gemeinhin verabscheut, und deshalb dem Fest vermutlich fernbleiben wird. Petrarca, so begründet dessen Freund, sei aufgrund seines Seelenadels und seiner Fähigkeit zum Selbstgenuß für das Leben am Hofe nicht geschaffen. Die Integration der Episode ermöglicht es der Autorin, die Position des Dichters in der Gesellschaft zu bestimmen. Petrarca lehnt es ab, „[a]ls Sklav nach Hofmanier“ um die „Gunst der Großen falsch zu buhlen“ (1806: 115). Nur der Gedanke an Laura bewegt ihn, an dem gesellschaftlichen Ereignis teilzuhaben. Von diesem Aspekt der gesellschaftlichen Desintegration Petrarcas abgesehen, hat die im 3. Akt gestaltete Festlichkeit auch die Funktion, die Prachtentfaltung des päpstlichen Hofes zu problematisieren. In einem Dialog zwischen dem Gouverneur des Fürsten und einem Kammerherrn wird diese prinzipiell in Frage gestellt: Während der Gouverneur dem Papst Verschwendungssucht, Schwelgerei und verdorbene Sitten vorwirft,<sup>417</sup> billigt der Kammerherr den „galanten Aufwand“ (1806: 121). Der Gouverneur wird mit seiner Kritik zu einem Sprachrohr des historischen Petrarca, dessen negative Bewertung des Papsthofes als *avara Babilonia* (RvF 137, 1) und *nido di tradimenti* (RvF 136, 5) sowohl im *Canzoniere* als auch vor allem in der Briefsammlung *Sine nomine* eine große Rolle spielt. Das Fest findet zwei Tage später statt. Der Nebentext macht deutlich, dass eine Aufführung des Dramas (welche im Übrigen niemals stattfand) hier einen erheblichen Aufwand an Ausstattung verlangt hätte:

<sup>415</sup> Hierbei handelt es sich um die Kanzonen 71-73. Die GENLIS hatte bereits in einem früheren Kapitel auf den Entstehungsprozeß dieser Texte aufmerksam gemacht, die Petrarca in einem Moment der schmerzlichen Trennung von seiner geliebten *donna* verfasst habe, um ein *nouveau feu* zum Ausdruck zu bringen, welches seine Trauer in ihm ausgelöst hatte (I: 58f.).

<sup>416</sup> Es handelt sich um die in RvF 245 behandelte Episode.

<sup>417</sup> Vgl. 1806: 120f.

Prächtiger Saal im päpstlichen Palast, mit vielen anstoßenden Zimmern, weit geöffnet. Man sieht den Papst in einem derselben in festlichem Pomp. Mehrere Cardinäle, Bischöfe, Prälaten, Hofleute, um ihn und in den anderen Zimmern in Unterhaltung. [...]. Den Prinzen Carl sieht man anfangs in allen anstoßenden Zimmern sich flüchtig unterhalten, später umherstreifen. Reichgekleidete päpstliche Bediente tragen Erfrischungen umher (1806: 120).

Das Streitgespräch zwischen dem Gouverneur und dem Kammerherrn wird unterbrochen durch das Erscheinen des Kardinals Colonna, der soeben drei Briefe erhalten hat, mit welchen er sich an Petrarca wendet. Es handelt sich um jene Einladungen zur Dichterkrönung, von denen schon die Rede war. Da Petrarca die Briefe ungelesen einsteckt, wird die Episode aus *Fam.* IV, 4 hiermit zwar vorbereitet, doch wird zunächst die *Real natura*-Episode ausgestaltet. Während Petrarca und Colonna noch in ein Gespräch vertieft sind, tritt der Ehrengast auf Laura zu. Der ausführliche Nebentext macht auch hier darauf aufmerksam, dass der folgenden Szene eine besondere Bedeutung zukommt:

Der Prinz hat sich während des letzten Gesprächs Lauren genähert. Er bleibt einige Augenblicke vor ihr stehen, nimmt ihre Hand, und führt sie zu dem Vordergrund. Indem er sich den beiden Hofleuten nähert, macht er ein Zeichen mit der Hand; sie ziehen sich zurück. Der Gouverneur des Prinzen, Petrarca, Fernando und der Cardinal Colonna beobachten ihn von weitem (1806: 132).

Die räumliche Konstellation der Figuren zeigt, dass sowohl der Fürst als auch Laura im Mittelpunkt der folgenden Szene stehen, dass nicht alleine die präsumtiven Zuschauer, sondern auch die auf der Bühne befindlichen Figuren (und nicht zuletzt Petrarca selbst) dieser ihre besondere Aufmerksamkeit schenken. Die Komplimente des Fürsten werden also auch von den Umstehenden vernommen:

Der Ruf nennt dich die schönste aller Frauen,  
Das Meisterwerk der ganzen weiten Schöpfung –  
Oft ist der Ruf der Wahrheit Echo nur,  
Hier übertrifft die Wahrheit das Gerücht! (1806: 133).

Laura wehrt das Lob bescheiden ab. Der Fürst verharret in seiner Betrachtung der weiblichen Schönheit, indem er Laura, so der Nebentext, „mit sichtbarer Bewunderung“ (1806: 133) ansieht. Hier erst geschieht das für Laura Unfassbare: Der noch immer staunend verharrende Fürst lobt die Schönheit ihrer Stirn sowie ihrer Augen, um schließlich beide zu küssen:

Wie denkend diese Stirn! – Verzeih es, Laura!  
Ich muß sie küssen diese schöne Stirn!  
[...]  
Du senkst die Augen? – Laß mich in die Seele,  
Die diese schönen Augen sanft beleben,  
Noch einmal blicken! - - (1806: 133)

Der Fürst, der Laura in *Mathilde d'Agnilar*, „selon l'usage de France“ (1979: 28) begrüßt,<sup>418</sup> und im Roman der GENLIS nur die *yeux charmans* (1819, I: 119) küsst, zeichnet hier sowohl den Geist der Laura aus, indem er ihre Stirn als *denkend* qualifiziert, als auch ihre Seele, indem er ihre Augen als den Spiegel der Seele bezeichnet. Diese Deutung ist bei Petrarca zwar insofern vorgegeben ist, als hier der Fürst *Li occhi et la fronte* (238, 14) küsst, doch ist

<sup>418</sup> „[...] il lui baisa les yeux & le front à la Française“, erläutert DE SADE (1764, II: 268).

die *fronte* im Sonett nicht als der Sitz des Verstandes zu deuten, sondern als der Sitz des Herzens.<sup>419</sup> Während bei Petrarca die *donna* einerseits aufgrund ihrer außergewöhnlichen Schönheit, andererseits aber wegen ihrer moralischen Qualitäten ausgezeichnet wird, erweitert die WESTPHALEN das Spektrum, wenn der Fürst in ihrem Text auch den Verstand der Laura erwähnt. Die Reaktion der Gäste wird im Nebentext ausgeführt: Die Geste des Herrschers lässt die Gesellschaft in Bewegung und die Tänzer aus dem Takt geraten, während der Kaiser die verwirrte Laura zu einem Sessel führt. Erst nachdem sie das Fest verlassen hat, kann Laura ihrem Gefühl Ausdruck verleihen. Während sie die Ehrung als unverdient und mithin beschämend bewertet, sind ihr Gatte und Petrarca von der Geste des Herrschers angetan. Vor allem für Petrarca ist sie Anlass für weitere Komplimente, mit denen er schließlich Laura das Geständnis entlockt, sie habe ihn zuvor vermisst. Der 3. Akt erhält die den Gesetzen des klassischen Dramas entsprechende Bedeutung, da die WESTPHALEN die *Real natura*-Episode mit der Episode der Dichterkrönung verknüpft. Zwischen beiden Episoden besteht im Drama auch deshalb ein enger Zusammenhang, weil Laura als die maßgebliche Inspirationsinstanz des Dichters beschrieben wird.

Auch GOLDTAMMER situiert die Kuß-Episode im 3. Akt. In III, 2 wird dem in der Einsamkeit von Vacluse weilenden Petrarca die Einladung zu einem Fest in Avignon überbracht: Wie im Drama der WESTPHALEN findet das Fest auch hier anlässlich des Besuches des Kaisers statt, doch ist es Colonna, der Mäzen des Dichters, der es wegen einer Krankheit des Papstes im eigenen Palast ausrichtet. Anders als bei der WESTPHALEN zögert Petrarca keine Sekunde, dem Ruf des Beschützers zu folgen. Dass auch Laura zu dem Fest geladen ist, erleichtert seinen Entscheidungsprozeß, löst ihn aber nicht aus. Sennuccio sorgt sich um seinen Freund, den die Nähe der Geliebten noch immer unruhig mache, doch beteuert Petrarca, Laura nach so vielen Jahren mit verklärteren Augen zu betrachten. III, 3 zeigt die Vorbereitungen auf das Fest. Der Gatte Lauras sorgt sich um seine Frau, die, von schwerer Krankheit genesen, auf dem Fest zweifellos auf Petrarca treffen wird. Laura aber weiß die Bedenken zu zerstreuen: Sie sei dem Gatten treu und wisse sich außer Gefahr. Dass es sich anders verhält, lehrt Monolog in III, 4. Die Krankheit habe sie verändert, bekennt sie, das Leid sie milder gestimmt. Die Gedichte Petrarcas haben sie die Glut seiner Gefühle erkennen lassen und ihre Seele erschüttert:

Petrarca! wie erschüttert mich der Name –  
Nein, nein, ich lieb ihn nicht, ich habe ihn nie geliebt –  
Doch wär mir wohler, könnte ich ihn hassen (1858: 96).

In der darauffolgenden Szene gesteht Petrarca Laura seine Gefühle. Laura ist bereit, dem Dichter die Hand zu reichen, doch mahnt sie ihn, die Liebe als eine „Schwesterlieb“ (1858: 101) zu betrachten. Sie versteht sich nicht nur als die Muse des Dichters, sondern sieht ihre Aufgabe auch darin, Petrarcas Leidenschaft zu domestizieren. Die Frage, ob es ihr gelingt, der eigenen Gefühle Herr zu werden, stellt den Hintergrund einer jeden Begegnung des Dichters mit der Geliebten dar. Erst nach Lauras Geständnis findet in III, 6 das Fest statt, an welchem Petrarca, Laura, ihr Gatte und zahlreiche weitere Gäste teilnehmen. Colonna begrüßt den Ehrengast, indem er ihn auf die anwesenden „Frauen hoher Schönheit“ (1858, III, 6) auf die gleichfalls anwesenden Geistesgrößen hinweist. Der Kaiser lobt die Schönheit der Damen, doch verlangt es ihn vor allen Dingen, Petrarca zu sehen. Nachdem

---

<sup>419</sup> SANTAGATA verweist in seinem Kommentar dieser Textstelle auf *RvF* 76, 11, wo es heißt „e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto“ (Petrarca 1996: 974).

Colonna dem Kaiser seinen Schützling vorgestellt hat, hebt der Kaiser zum Lob des Dichters an:

Sei mir begrüßt, Du edler Sänger.  
 Dein herrlich Lied ist auch zu uns gelangt.  
 Denn Dein geflügelt Wort trägt durch die Lande  
 Der Schönheit Lob und Deiner Seele Klagen;  
 Und wo das Herz für Frauentugend schlägt,  
 Da hört's auch gern begeisterten Gesang,  
 Der sie uns preist, wenngleich ein leiser Hauch  
 Der Wehmuth ihn durchströmen möge (1858: 108).

Nicht der *donna* gilt die Aufmerksamkeit des Fürsten, sondern dem Dichter. Die Konstellation ermöglicht es GOLDAMMER, seine Auffassung von der Dichtung Petrarca's zu artikulieren, indem er dem Protagonisten die entsprechenden poetologischen Aussagen in den Mund legt. Ebenso wie LAMARTINE bewertet er die italienischen Gedichte Petrarca's als Bekenntnislyrik, wenn er seinen Protagonisten sagen lässt:

Denn was ich hab gesungen, war ich selbst;  
 Aus meinem eignen Leben hat mein Lied  
 In heißem Seelenkampf sich losgerungen,  
 Ein Theil von mir, von meinem eignen Leben (1858: 109).

Nur die auf echter Empfindung und göttlicher Inspiration beruhende Dichtung, so der Kaiser, rühre die Menschen, sie alleine ver helfe dem Dichter zum Erfolg.<sup>420</sup> Der Kaiser erweist sich damit als ein Kenner der Liebesgedichte Petrarca's. Es liegt nahe, dass er auch das Objekt von dessen *Wehmuth* kennenlernen möchte. Der Herrscher sieht sich, so der Nebentext, „forschend im Kreise um, und schreitet dann auf Laura zu“. Er erkennt Laura alleine aufgrund ihrer Schönheit. Unvermittelt und ohne sie überhaupt zu begrüßen, küsst er ihre Stirn, um diese Ehrung mit folgenden Worten zu erklären:

O! laß mich huld'gend diese Stirn berühren,  
 Die eine Krone unvergänglich ziert,  
 Wie schöner sie kein sterblich Haupt getragen.  
 So weit der Dichtkunst holder Zauber reicht  
 Ist auch Dein Name, Laura, uns erklungen;  
 Er wird genannt sein durch der Zeiten Lauf  
 So lang der Menschen Herz die Tugend preist,  
 Die Gott mit seiner Schönheit Adel schmückte.  
 Ihr gab Dein Dichter die Unsterblichkeit,  
 Mög ihre Hülle sterblich auch verwelken (1858: 111).

Ebenso wie die Dichtung Petrarca's alleine aus seiner Liebe zu Laura erklärt wird, wird der mit dem Namen der Laura unmittelbar verbundene Ruhm aus der Dichtung des *poeta* hergeleitet. Muse und Dichter befinden sich in einem Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit: Die Liebe veranlasst den Ruhm des Dichters, der seinerseits die

---

<sup>420</sup> „Den eitlen Wahn mag wohl der Dichter preisen, | Er rührt das Herz mit seinem Liede nicht. | Nur das allein, was wahrhaft er empfunden, | Mit seiner Seele innrem Kampf besiegelt, | Das wird in allen Herzen wiederklingen, | Weil es in jene Saiten mächtig greift, | Die Gott in unsren Herzen aufgezo gen. | Dein Kampf, Petrarca, war zugleich Dein Sieg; | Was Du erstrebtest, wolltest Du erheben, | Denn nur das Höchste ist des Edlen Ziel“ (1858: 110).

Unsterblichkeit des Namens 'Laura' garantiert. Die Komplimente nötigen Laura dazu, die eigene Unschuld hervorzuheben, da sie als „schwaches Weib“ (1858: 112) der Leidenschaft Petrarca ausgeliefert sei. Sie habe die „heil'ge Treue nie verletzt“ (1858: 112), betont sie, und hoffe auf Gottes Vergebung. Colonna bestätigt, dass Laura ihrem Gatten stets treu gewesen sei. Diese einhelligen Beteuerungen veranlassen den Kaiser zu einem weiteren Lob, das nun dem ehelichen Pflichtgefühl gilt:

So rein wie Du, wird auch Dein Sänger sein,  
Und in der Krone, die ihr beide tragt,  
Wird dieser Ruhm die schönste Perle bleiben (1858: 113).

Wie im Drama der WESTPHALEN wird auch hier der Dichter im Rahmen eines Festes für sein Schaffen ausgezeichnet. Die Auszeichnung erfolgt in beiden Fällen durch den anwesenden Herrscher, dann aber auch durch das Eintreffen der Boten, die Petrarca zur Dichterkrönung einladen. Die Ehrung des Dichters und die Ehrung seiner Dame werden miteinander verknüpft, und so ein enger Zusammenhang zwischen Liebesleid und Dichterruhm, zwischen Luraliebe und *laureatio* konstruiert.

*Der alte Mann und die Rosen (RvF245)*

Laut MÉZIÈRES geht es in *Due rose fresche* um eine Begegnung zwischen Laura und Petrarca im Garten des Freundes Sennuccio del Bene.<sup>421</sup> Obwohl der Text keinen Aufschluss über die Identität der Beteiligten bietet, werden die in V. 9 erwähnten *amanti* gemeinhin als Petrarca und Laura identifiziert.<sup>422</sup> SANTAGATA bezeichnet RvF 245 als „uno dei testi più 'misteriosi' della raccolta“.<sup>423</sup> Das 'Geheimnis' hat viele Facetten: Unklar ist nicht nur, um wen es sich bei den *amanti* handelt, sondern auch, wer sich hinter dem *amante antiquo et saggio* (V. 3) verbirgt.<sup>424</sup> Weder die Dichter noch die Biographen haben der *oscurità* des Textes Rechnung getragen. Wie MÉZIÈRES sehen sie in den *amanti* den Dichter und Laura, im *amante antiquo* hingegen eine historische Person, der unterschiedliche Identitäten zugeschrieben werden. VELLUTELLO belässt es im Kommentar bei einer paraphrasierenden Wiedergabe des Textes:

PER la intelligētia del presente So. noi ci proporremo, ch'essendo 'l Poe. e M.L. stati uisitati, oueramente essendo iti a uisitare, il primo di di Maggio uno anticho uecchio, che molto l'uno e l'altro amaua, e non poco al loro amore fauoriua, E che stando esso uecchio in mezo di lor due, & tenendo ciascuno [per] mano presentò medesimamente ad ogniun di loro, una rosa, usando le parole dal Poeta replicate, lequali, col dolce modo da lui tenuto, hebber forza di far d'amorosa uergogna e l'uno e l'altro uiso di lor due cangiare, Le rose, erano state colte in paradiso, che tanto suona in Greco [...] (Petrarca 1550: 58r).

VELLUTELLO verzichtet auf die Wiedergabe der wörtlichen Rede des *amante*, der das junge Paar durch die Worte „Non vede un simil par d'amanti il sole“ als ein einzigartiges Liebespaar apostrophiert – eine letztlich überaus indiskrete Bemerkung, die sich, wie SANTAGATA vorschlägt, nur aus der Tatsache erklären lasse, dass die Handlung des Sonetts

<sup>421</sup> „Il [Pétrarque] la [Laure] rencontrait dans un jardin, probablement chez son ami Sennuccio del Bene. Cette rencontre prenait l'importance d'un événement dans la vie de Pétrarque, surtout le jour où son ami, à leur approche, cueillait deux roses, en offrait une à chacun d'eux et leur disait: 'On ne vit jamais couple d'amants pareil'“ (1868: 114).

<sup>422</sup> Das gilt auch für die Kommentare des 20. Jahrhunderts, vgl. etwa CHIARI (Petrarca 1989: 379).

<sup>423</sup> Petrarca 1996: 992.

<sup>424</sup> Vgl. den Forschungsstand zusammenfassend SANTAGATA in Petrarca 1996: 992f.

auf einen ersten Mai datiert wird,<sup>425</sup> jenen Tag also, der in Florenz als *calendimaggio* traditionell als der Tag des Frühlingsfestes gefeiert wurde (1996: 992). Insbesondere die Dichter des 19. Jahrhunderts haben sich dieser Episode angenommen. Exemplarisch werden hier neben dem Roman der GENLIS die Dramen VON WESTPHALEN und GOLTDAMMER beleuchtet.

Die GENLIS verknüpft die Narrativierung des Sonetts mit der *Real natura*-Episode. Während sie letztere mit wenigen Sätzen behandelt, umfasst die Episode der *Due rose* in ihrem Roman fünf Textseiten: Im Garten eines alten Mannes findet auf Veranlassung der Isoarde ein geheimes Rendezvous der Protagonisten statt. Die Freundinnen des Paares wissen den *vieillard* abzulenken, so dass Petrarca und Laura Gelegenheit haben, Komplimente, Vertraulichkeiten und zu guter Letzt auch Liebesschwüre auszutauschen.<sup>426</sup> Erst nach einiger Zeit kehren die Frauen mit dem Alten zurück, der nun zwei Rosen in den Händen hält: „Nous vous apportons, dit Isoarde, les deux plus belles fleurs du jardin [...]“ (1819, I: 126). Die Aussage des *amante antiquo et saggio*, der bei Petrarca die Rosen mit den Worten „Non vede un simil par d’amanti il sole“ überreicht, bezieht sich im Sonett auf das Liebespaar, welches der alte Mann in seine Arme schließt. Bei Madame DE GENLIS hingegen errötet Laura, als der Alte bemerkt, „[...] oui, il n'existe rien de si charmant, et jamais union ne fut mieux assortie...“ (1819, I: 126). Sie bezieht die Aussage auf sich und Petrarca. Der alte Mann jedoch, von dem im gleichen Satz gesagt wurde, dass „les physionomies animées, les grâces et la beauté [de Laure et Pétrarque] le frappèrent vivement“ (1819, I: 126), will Laura die Scham ersparen: „Pourquoi rougir? continua le vieillard en riant, je parle de ces deux roses que je vous supplie d'accepter...“ (1819, I: 126). Die kleine Episode, die im Sonett vor allem die Funktion hat, die Melancholie des Sprechers angesichts des längst vergangenen Ereignisses zum Ausdruck zu bringen,<sup>427</sup> wird von der GENLIS in einen umfassenderen Kontext integriert. Das Ereignis, welches bei Petrarca eine erinnerte Episode darstellt, wird im insgesamt recht linear erzählten Roman zu einem *lieto giorno* (V. 14), an welchem die nachfolgenden Ereignisse noch nicht gegenwärtig sind. Auch räumlich wird die Handlung im Roman präzise situiert: Da der Garten nur den Freunden des Besitzers zugänglich ist und die Bäume das Paar vor den Blicken etwaiger Passanten schützen, entspricht das Grundstück einem *hortus conclusus*.<sup>428</sup> Dessenungeachtet erweist es sich (in Anspielung auf V. 1) als ein Paradiesgarten, in welchem Petrarca und Laura einander ihre Gefühle gestehen. Die Bäume beschirmen den *pur amour* des Paares<sup>429</sup> und folglich ist es ein Lorbeerbaum, der die Funktion des Baumes der Erkenntnis übernimmt.<sup>430</sup> Für eine gewisse Zeit ist der Garten ein geeigneter Raum für die geheimen Treffen des Paares.<sup>431</sup> Da schon bald Lauras Abreise notwendig wird, erweist sich das Rendezvous a posteriori als ein letzter glücklicher Tag: Kurz darauf erfährt Petrarca, dass Laura gegen ihren Willen verheiratet wurde, seine Liebe also keine Aussicht auf Erfüllung hat. Erst im Nachhinein erhält die Episode die im Sonett vorgeprägte Bedeutung.

Bei GOLTDAMMER erhält die im *Canzoniere* letztlich isolierte Episode eine weiterreichende Bedeutung, da die Rosen bei ihm zu einem Symbol für die Liebe des Paares werden. Dem

<sup>425</sup> „Due rose fresche, et colte in paradiso | l'altrier, nascendo il di primo di maggio“ (V. 1-2).

<sup>426</sup> Vgl. GENLIS 1819, I: 122ff.

<sup>427</sup> Vgl. das letzte Terzett.

<sup>428</sup> „Qu'ils sont délicieux ces ombrages formant autour de nous une heureuse barrière qui m'enferme avec vous dans ce petit espace, et qui ne me laisse voir que vous seule!“ (1819, I: 122).

<sup>429</sup> Vgl. 1819, I: 123.

<sup>430</sup> Vgl. 1819, I: 124f.

<sup>431</sup> Vgl. 1819, I: 128.

Geschenk wird damit eine Bedeutung verliehen, die weit über den Text Petrarcas hinausgeht. GOLTDAMMER verknüpft die Handlung mit der Episode des Blinden von Pontremoli. Im 2. Akt wird der Blinde von einem Knaben in jenen Garten geführt, in welchem die 4. Szene des Aktes spielt. In einem Monolog beschreibt der Blinde die Schönheit der Natur, die er nicht zu sehen, wohl aber zu spüren vermöge. Als er Schritte hört, lässt er sich in ein Gebüsch führen, um die Hinzukommenden nicht zu stören. Bei diesen handelt es sich um Laura, ihren Mann Hugo, Petrarca und dessen Freund Sennuccio. Im Gespräch der vier Personen bekennt sich Hugo de Sade zu einem hedonistischen Lebensprinzip. Ihn schere nicht der kommende Tag, betont er, da er an den höfischen Vergnügungen seine Freude habe. Als er sagt, dass er den Glanz der Feste höher schätze als die Tugend, die in Avignon keineswegs als höchstes Gut (1858: 67) gehandelt werde, fordert er seine Gattin zum Widerspruch heraus: Hugo vertrete, so Laura, in diesem Punkt nicht seine eigene Meinung, hasse er doch gemeinhin „solch ehrvergeßnes Treiben“ (1858: 68). Der Frauen Tugend sei „ihr einz'ger Schmuck, | Und ohne sie schmück[e] selbst die Schönheit nicht“ (1858: 68):

Unwürdig die, die nicht die Ehre achtet,  
 Sie ist kein Weib mehr, wie es Gott gewollt.  
 Den äußern Schein mag eitel sie bewahren,  
 Doch höher ist der Tod als solch ein Leben (1858: 68).

Diese Apologie der Tugend stößt auf die rückhaltlose Zustimmung Petrarcas, der Laura aufgrund ihrer Worte als eine idealtypische Inkarnation des Weibes betrachtet:

So ist das Weib, wie sich's der Dichter träumt,  
 Und wie Du selbst es mir gezeichnet hast.  
 Hoch steht sie über irdischem Begehren,  
 Nicht reicher Schmuck, und nicht der Schönheit Reiz,  
 Nicht Adel der Geburt und edler Sitte,  
 Sie adelt unvergänglich nur die Tugend (1858: 68).

Um Laura eine Antwort auf das wenig angemessene Kompliment zu ersparen, bittet Colonna den Dichter: „Vermagst Du's uns zu sagen, wie Du dichtet?“ (1858: 69). Petrarca ist gern bereit, wortreich zu erläutern, worin für ihn das dichterische Schaffen besteht.<sup>432</sup> Die Dichtung erfreue zwar den Leser, sei aber für den Dichter „geheimen Leid“ (1858: 71):

Und rührt [des Dichters Wort] Euch, Ihr ahnt es dennoch nimmer  
 Wie tief der heiße Quell aus seiner Brust  
 Emporströmt, der ihn langsam selbst verzehret.  
 Verhängnißvoll drum ist des Dichters Sendung [...] (1858: 71).

Laura, die die Anspielung zu deuten weiß, tadelt Petrarca, und bezeichnet sein Leid als ein selbst geschaffenes. Sie sei nicht bereit, seinen Irrtum als ein Verhängnis zu betrachten. GOLTDAMMER knüpft damit an den in *RvF* 1 eingestandenen *giovenile errore* an, ohne die Textstelle näher zu bezeichnen. Der Irrtum sei, so rechtfertigt sich Petrarca, die herausragende Inspirationsquelle des Dichters, denn die Erfüllung aller Wünsche würde seine „Götterflügel lähmen“ (1858: 72). Der unerfüllte Wunsch inspiriere ihn dazu, sein Traumbild in der Dichtung zu realisieren. Die unerfüllte Liebe zu Laura ist für GOLTDAMMERS Petrarca unabdingbare Voraussetzung für die dichterische Schöpfung. Lauras bürgerliches

<sup>432</sup> „[...] wie der Goldschmied sein Juwel, | So nimmt der Dichter aus des Herzens Grunde | Den Schmerz der Seele und die heil'ge Luft, | Den besten Schatz von seinem Leben, | Und fügt ihn ein in sein Gedicht“ (1858: 70).

Tugendideal und Petrarcas poetologische Kriterien korrespondieren miteinander. Es ist mehr als naheliegend, dass beider Bekenntnisse durch den nun herbeigeführten Blinden, der dem Gespräch ungesehen lauschte, kommentiert werden:

Seht, ich habe  
Zwei Rosen hier, die duftend mich erquickt;  
Ich seh sie nicht, doch freun sie dennoch mich.  
Laßt mich die eine jenem Weibe reichen,  
Die unter Euch der Tugend Werth gerühmt,  
Die andre aber soll dem Dichter gelten,  
Der seine Sendung Euch begeistert pries (1858: 73).

GOLTDAMMER identifiziert den *amante antiquo* mit dem in *Sen.* XVI, 7 erwähnten Blinden aus Pontremoli, welcher die Protagonistendurch das Geschenk der Rosen auszeichnet. Lauras Tugend und Petrarcas aus dieser Tugend resultierende Liebesdichtung werden durch die *due rose* ausgezeichnet, die im Sonett dem *par d'amanti* (V. 9) gelten. Über den Aspekt der doppelten Ehrung hinaus erhält die Episode in *Petrarca und Laura* eine weiterreichende Bedeutung, denn während Colonna die Rosen nach dem Abgang des Blinden lediglich pauschal als einen „sinn'ge[n] Schmuck“ (1858: 74) deutet, führt Laura den Gedanken weiter, indem sie die Rosen als ein Symbol deutet:

In Schwesterlieb an e i n e m Stamm erwachsen,  
Von dem die Hand sie dieses Greises brach,  
Sind sie für Dich und mich ein sinnig Zeichen,  
Daß auch getrennt sie Schwesterliebe eint (1858: 74).

Damit bezieht sie sich nicht nur auf ihre zuvor betonte Treue dem Gatten gegenüber, sondern auch auf eine Bemerkung Colonnas in I, 2. Dieser hatte Hugo und Sennuccio gegenüber erwähnt, für die früh verwaiste Laura eine väterliche Liebe zu empfinden,<sup>433</sup> um in bezug auf seinen Schützling Petrarca zu bemerken: „Auch dieser ist | Ein Sohn mir, so wie Laura eine Tochter“ (1858: 19). Die Rosen symbolisieren also auf der einen Seite die quasi-familiäre Verbindung zwischen Petrarca und Laura, verdeutlichen aber andererseits auch den engen Zusammenhang zwischen bürgerlichem Tugendideal und romantischem Dichtungsmodell. Sie symbolisieren weniger die Liebe der Protagonisten als die Unmöglichkeit der Liebeserfüllung: Petrarca und Laura können und dürfen einander nicht lieben, weil sie gewissermaßen Geschwister sind, und weil die Erfüllung seiner Liebe für den Dichter das Ende der Inspiration bedeuten würde.

#### *O bella man: Die Handschuh-Sonette*

Die Sonette *O bella man* (RvF 199), *Non pur quell'una bella ignuda mano* (RvF 200) und *Mia ventura et Amor* (RvF 201) bilden eine jener *sequenze narrative*, von welchen bereits die Rede war. SANTAGATA betont, die Texte seien „strettamente connessi, sia dal punto di vista tematico, sia da quello narrativo“ (Petrarca 1996: 853). RvF199 eröffnet die Sequenz mit der Beschreibung der *bella man*. Hier wird der „[c]andido leggiadretto et caro guanto“ (V. 9) erstmalig erwähnt, der die Hand der *donna* zuvor verhüllte. Die Entblößung der Hand bietet dem Dichter Anlass, in den Quartetten die Schönheit der *bella man* näher zu beschreiben. Im ersten Terzett wird sodann das Lob des Handschuhs ausgesprochen, „che copria netto avorio et fresche rose“ (V. 10), im zweiten wird der *guanto* in Beziehung zu Lauras *velo*

<sup>433</sup> „So hat mein Aug auf Laura stets geruht, | Sah Geist und Schönheit herrlich sich entfalten, | Und meine Lieb war der des Vaters gleich“ (1858: 17).

gesetzt: Ebenso wie der Handschuh verhülle der Schleier die Schönheit der *donna*, doch während die Schönheit der Hand sich dem Sprecher nun offenbart habe, bleibe die Schönheit des Antlitzes ihm verborgen. Zwar formuliert das Ich in V. 12 den Wunsch, nun auch den Schleier zu besitzen, doch weiß es gleichzeitig, dass schon der Besitz des Handschuhs ein *furto* ist (V. 14): Das Objekt der Begierde kann ihm jeder Zeit wieder genommen werden. Während der darauffolgende Text beschreibt, wie die *donna* den Handschuh wieder anzieht, und der Sprecher allgemein von den *lacci* (V. 5) spricht, mit denen Amor Liebende zu ködern pflege, erinnert sich das Ich in *RvF* 201 an das zuvor beschriebene Ereignis, um zu bedauern, dass es die *nobil preda* (V. 9) unverzüglich zurückerstattet habe. VELLUTELLO fasst sich in seinem Kommentar kurz. Zu *RvF* 199 bemerkt er:

LAVDA il Poe. nel presente Son di M.L. la bella mano, e similmente uno de suoi leggiadri guanti, ch'eglile haueua tolto, desiderando di poter altrettanto hauer del uelo ch'ella portaua in testa, intendendo di quell aparte solamēte ch'ella si lassaua dauanti a gliocchi cadere, de laqual in quel Sonetto Orso e non furo mai fiumi ne stagni, habbiamo ueduto esser si con esso Orso doluto, perche ne dal guanto la uista de la mano, ne dal uelo quella de gliocchi li potesse esser negata, E perche da M.L. gliera domandato 'l guanto, esclama a la inconstantia de le cose humane considerando quanto picciolo spatio possano in uno stato durare, come allhora per lo guanto in se stesso ne ceduea la proua, percio, che quantunque furto fosse, & allhora da lui posseduto, bisognaua però ch'egli se ne spogliasse, perche a lei, che uerso di lui andaua, conueniua che lo rendesse (1550: 38r.).

PHILIEULS *arguments* reduzieren die Texte auf die wesentlichen Handlungsmomente. So heißt es in Bezug auf *RvF* 199: „Petrarque contemplant la belle main de ma dame Laure par le gant d'icelle qu'il auoit trouué, lequel rendit à sa chambriere, fait ce Sonnet,“ (1987: 51r.), während das zweite Sonett mit den Worten „Il contemple la bonne grace, & beaulté de sa dame, remettant son gant“ (1987: 51r.) eingeleitet wird, und es in Bezug auf *RvF* 201 ähnlich lapidar heißt: „Desirant tousiours veoir la main de sa dame nue, de laquelle elle cachoit ses yeulx de son voile, se contriste d'auoir rendu ledict gant“ (1987: 51v.).

Bei der SCUDÉRY steht die Episode im Zeichen jener *malices*, mit denen die Protagonistin Petrarca zu verunsichern versucht. Bereits zuvor war ihr dies gelungen, als sie in ein improvisiertes *couplet*, welches sie in spanischer Sprache vorgetragen hatte, drei Verse Petrarcas integriert hatte. Den Begleitern war dies nicht entgangen, und angesichts der Behauptung Mathildes, das *couplet* bereits vor ihrer Ankunft in Frankreich, gehört zu haben, hatte Petrarca sich selbst des Plagiats bezichtigt (1979: 60). Mathilde hatte die Selbstbeziehung unter Hinweis auf das Imitatio-Konzept zu entkräften versucht,<sup>434</sup> um mit an KRISTEVA gemahnenden Worten zu betonen, dass eigentlich ein jeder Dichter stets auch ein Nachahmer sei:

[...] j'ay ouy dire que tous ceux qui écrivent, soit en vers, soit en prose, sont des imitateurs perpetuels, ou de ceux qui les ont precedez, ou de ceux qui vivent en même temps qu'eux (1979: 60f.).

Mathildes Geständnis, dass es sich bei den vorgetragenen Versen um eine Improvisation gehandelt habe, trägt ihr das Lob der gesamten Gesellschaft ein, und selbst Petrarca gesteht, dass er bereit wäre, Mathilde mit einigen „vers de galanterie & de louange“ (1979: 64) zu bedenken, wenn er nicht geschworen hätte, nur *vne seule personne* (1979: 64) zu besingen.

<sup>434</sup> Vgl. zu dieser Episode BAADER 1986: 189, KROLL 1996: 291.

Diese Aussage bildet den Anlaß für die zweite *tromperie* Mathildes, in die nun auch Laura eingeweiht wird. Gegen Abend begeben sich beide Damen auf einen Balkon:

Et comme il faisoit chaud, Mathilde avoit osté ses gants & les avoit mis sur la balustrade; Laure avoit aussi osté les siens, Mathilde ayant alors avancé la main sur cette balustrade où estoient ses gants, elle en fit tomber vn; de sorte que Petrarque qui se promenoit avec le Comte d'Anguillara, l'ayant veû tomber, voyant vne main fort belle, & croyant que c'estoit vn des gants de Laure, dont il voyoit vne partie du visage, le fut relever, & le garda. Mathilde ayant par hazard tourné la teste, dans ce moment-là, vit l'action de Petrarque, & pria Laure de luy laisser croire que ce gant estoit à elle, ne doutant pas qu'il ne fist des vers sur cela (1979: 66f.).

Die SCUDÉRY variiert die Episode dahingehend, dass sie der *donna* Petrarcasein weibliches Pendant zur Seite stellt, eine *petite Laure* (1979: 14) bzw. *seconde Laure* (1979: 29). Anders als im Falle der *Real natura*-Episode kommt es in diesem Fall jedoch nicht zu einer spiegelbildlichen Wiederholung, d.h. Mathilde wird gerade nicht als *seconde Laure* präsentiert, sondern gibt sich selbst als Laura aus. Diese Tatsache hat im Hinblick auf die hier zugrundegelegten Prätexte gravierende Folgen. Da Mathilde Laura an Schönheit ebenbürtig ist, ordnet Petrarca die auf der Balustrade zu sehende Hand und den dazugehörigen Handschuh Laura zu, denn „Mathilde avoit les mains aussi belles que Laure“ (1979: 66). Der sich im Folgenden entspinnde Dialog nimmt vorweg, was Petrarca später in dem Sonett *O bella man* ausdrücken wird:

Vn moment après, Laure cria à Pétrarque qu'il rendist le gant qu'il avoit pris: il respondist qu'il le devoit à la Fortune, & que le gant ne meritoit pas le soin qu'elle prenoit de le luy demander. Il adjousta que c'estoit vn envieux de sa gloire, & que s'il eust aussi bien trouvé son voile que son gant, il ne le luy auroit point rendu (1979: 67).

Die Textstelle bezieht sich in erster Linie auf das zweite Terzett, welches auf den *bel velo* (V. 12) anspielt, der Lauras Gesicht verhülle. Petrarca, so heißt es bei der SCUDÉRY, „fit vn Sonnet fort ingenieux sur cette aventure“ (1979: 67). Zu einer gravierenden Diskrepanz zwischen Prätext und *nouvelle* kommt es im Fall des Sonetts *RvF* 200. In *Mathilde d'Aguiar* übergibt Petrarca den geraubten Handschuh am Folgetag Laura, um betrübt festzustellen, „que Laure ne le mettoit pas“ (1979: 67). Er verfasst ein zweites Sonett. Dabei handelt es sich, das bestätigen die Randbemerkungen, um das Sonett *Non pur quell'una bella ignuda man*. Ist dort die Rede davon, dass die *bella ignuda man* (V. 1), „con grave mio danno si riveste“ (V. 2), so widerspricht der Text der SCUDÉRY in diesem Punkt der Vorlage. Das Sonett wird genaugenommen gerade *nicht* zu einer jener aitiologischen Szenen umgestaltet, von denen SCHLUMBOHM (1989: 84) spricht, sondern einer neuen Deutung zugeführt. Während die SCUDÉRY die *Real natura*-Episode dahingehend variiert, dass sie sie dupliziert, so nimmt sie im Fall von *RvF* 200 eine inhaltliche Variation vor: Laura zieht den ihr dagereichten Handschuh *nicht* an, da es sich ja um den Handschuh ihrer Freundin handelt. Dass Petrarca damit nach textinterner Logik wiederum zum Lügner wird, thematisiert der Text nicht, da alleine seine Behauptung, niemals eine andere Dame als Laura zu besingen, im Mittelpunkt des Textes steht. Wenn es also im Anschluß an diese Episode wiederum heißt, dass Petrarca einen *leger despit* (1979: 67) verspürt habe, weil Laura den Handschuh nicht angezogen habe, und er daraufhin „encore vn autre Sonnet“ (1979: 67) verfasst habe, so hat dieser Text mit dem tatsächlichen Petrarca-Sonett nichts mehr zu tun. Gleiches muß konsequenterweise für das dritte Sonett gelten, über welches der Leser der SCUDÉRY allerdings nichts

mehr erfährt.<sup>435</sup> Die Pointe ist eine andere: Petrarca, der geschworen hatte, niemals eine andere Dame als Laura zu besingen, erkennt, dass Mathilde ihn überlistet hat. Als er nämlich hoch und heilig versichert, die *Sonnets des gants* (1979: 68) „pour la belle personne qui avoit laissé tomber le gant“ (1979: 68) verfasst zu haben, weist Mathilde ihn darauf hin, dass *sie* den Handschuh habe fallen lassen, um ihm auf diese Weise einen Mangel an Treue gegenüber der Geliebten vorzuwerfen:

Après cela, ne vantez plus tant la fidelité de vostre Muse pour Laure; car qui prend vne main pour celle de sa Maistresse, pourroit aussi prendre quelque autre cœur au lieu du sein (1979: 69).

Folgt man der Logik der Erzählung, so beruhen das zweite und das dritte Sonett auf einer falschen Voraussetzung: Nicht Lauras Hand bedichtet der Sänger, sondern die ihrer Freundin. Hatte Petrarca sich in der vorangehenden Episode als Plagiator zu erkennen geben müssen, so belegt diese Episode, dass er, wenn nicht gar ein Lügner, so doch ein potentiell untreuer Liebender ist. Dass diese Deutung notwendigerweise eine verfälschende Deutung der zwei Sonette zur Folge hat, wird in der *nouvelle* nicht thematisiert.

In seinem Fünfkakter behandelt auch Alberto NOTA die Episode. Sie wird hier rückblickend von Laura berichtet, die ihrer Vertrauten Valeria voller Empörung schildert, wie Petrarca ihr am Vorabend entwendet habe:

[...] non avete osservato stasera, che, cadutomi un guanto, egli [i.e. Petrarca] il raccolse; nè per cenno ch'io gli facessi, il volle restituire, ed anzi uscì portandolo seco?<sup>436</sup>

Für Laura ist das Ereignis auch deshalb bedeutsam, weil sie um ihren Ruf fürchtet. Als treue Ehefrau kennt sie ihre Pflichten. Sie ist nicht bereit, den Liebeserklärungen Petrarcas Gehör zu schenken, dessen insistierende Klagen ihr Herz dennoch mit Mitleid erfüllen. Der 2. Akt zeigt Petrarca, der in der Gegenwart seines Freundes Simone Martini den endgültig zum Fetisch mutierten Handschuh liebkost. Dass der Maler andere Liebesideale als der Dichter vertritt, illustriert dessen Monolog in II, 1. Simone vertritt eine hedonistische Lebensauffassung, in der das sinnlose Streben nach einer unerreichbaren Liebeserfüllung keinen Platz hat: „chi ama troppo è nemico dell'ottenere“ (1842: 29) betont er im Hinblick auf den liebeskranken Dichter, um die Rückreise nach Avignon zu beschließen, „ove almeno si mangia, si bee senza pensieri e senza malinconie“ (1842: 29). II, 2 zeigt Petrarca, der den eroberten Handschuh liebkost („[lo] bacia e ribacia“, so der Nebentext [1842: 30]), im Moment der Inspiration. Während er die Verse 1-4 des Sonettes *O bella man* vor sich her spricht, kommentiert Simone den Enthusiasmus des Freundes spöttisch mit den Worten: „[...] figuriamo se quella mano maravigliosa non avrà cinque dita come tutte le altre“ (1842: 30). Als Petrarca dem Freund vorwirft, keinen Zugang zum „sublime di certi concetti“ (1842: 30) zu haben, reagiert dieser gelassen:

E ne ringrazio il cielo. E beati le mille volte noi artisti, che se disegniamo il bello dell'idea, pigliandone qua e là le parti, godiamo poi il bello e il buono con tutti i suoi difetti, e dove si trova. [...]. Se per un guanto sei in estasi, oh che sarà quando le stringe la mano? (1842: 30)

<sup>435</sup> „[...] Mathilde par son ingenieuse malice, fit si bien, qu'elle l'engagea à en faire un troisieme“ (1979: 67).

<sup>436</sup> I, 7 (1842: 25).

Der Maler hat kein Verständnis für den Liebenden. Als der Dichter sich niederlässt, um seine Verse zu Papier zu bringen, kommentiert Martini dies mit komischer Verzweiflung („Egli è uomo da fare tre o quattro sonetti per un guanto“ [1842: 31]), um Petrarcas Liebe als *pazzia* zu bewerten. In *Petrarca e Laura* spielt die Liebesthematik nicht nur auf der Handlungsebene eine bedeutende Rolle. Mehr noch als in vielen anderen literarischen Texten steht das Thema auch im Mittelpunkt der Dialoge, wobei nicht nur der Kontrast zwischen Petrarcas *concetti* und Simones hedonistischen Prinzipien verhandelt wird. Insbesondere die verwitwete Isuarda, deren Interesse an Petrarca keineswegs selbstlos ist, wird als Leserin Platons in Szene gesetzt. In II, 7 versucht sie dem Dichter in einem Gespräch über Platons Liebesmodell ein Geständnis der Leidenschaft zu entlocken, um zu erkennen, dass Petrarca zwar platonisch liebt, seine Liebe jedoch nicht ihr gilt. Die Handschuh-Episode hat bei NOTA mehrere Funktionen: Zum einen erlaubt sie es dem Freund des Dichters, ein gegenläufiges Liebesmodell zu formulieren, welches der Maler in der darauffolgenden 3. Szene sogleich in die Praxis umsetzt, indem er der Kammerzofe Lauras einen recht direkten Antrag macht. Zum anderen dient die Episode dazu, den Prozeß der Inspiration zu illustrieren: Der Handschuh stimuliert den Dichter zu Stegreifversen, die der Rezipient als das Sonett *RvF* 199 identifizieren muß. Diese steht im Mittelpunkt der 2. Szene des 2. Aktes, jenes Dialoges zwischen Petrarca und Simone also, in welchem zugleich die heterogenen Liebesmodelle der Freunde thematisiert werden. Als Vertrauter Petrarcas verkörpert der Maler die Stimme der Vernunft: Positiv wird nicht die platonische Liebe Petrarcas bewertet, die den Seelen- und Ehefrieden stört, sondern Simones Sinnenfreude. Petrarca, so die Botschaft des Textes, ist zwar ein großer Gelehrter, seine Liebe aber ist eine *pazzia*.<sup>437</sup>

GOLTDAMMER situiert die Episode im 2. Akt seines Schauspiels. Hatte der 1. Akt die Begegnung des Dichters mit der kurz vor ihrer Verheiratung stehenden Laura behandelt, so spielt der zweite einige Zeit später. Petrarca hat in den dazwischen liegenden Jahren Laura mit den Liedern seiner „hoffnungslosen Klage“<sup>438</sup> überhäuft, doch ist sich Laura ihrer Pflichten bewußt: Sie betrachtet Petrarca als einen Kranken, den die Einsicht in die Unerreichbarkeit des Glücks vom Wahn heilen wird. Zugleich weiß sie, dass der Liebesschmerz für den Dichter eine Quelle der Inspiration ist. Als in II, 3 ihr Handschuh zu Boden fällt, bestätigt sich die Richtigkeit dieser Annahme: Petrarca ergreift das Accessoire, und rezitiert aus dem Stegreif einige Verse.<sup>439</sup> Ebenso wie NOTA zeigt GOLTDAMMER den Italiener im Moment der Inspiration, wenn er Petrarca die ersten fünf Verse von *RvF* 199 in den Mund legt. Laura, die das Verhalten Petrarcas tadeln muß, bedient sich gleichfalls eines Zitats, wenn sie erwidert:

Petrarca ist Dein Sinn verwirrt, verblendet?  
Denn Du verkennest die, die vor Dir steht.  
Es ist ein Maaß der Sitte uns gegeben,  
Und auch der leise Schritt, der es verletzend  
Ueberschreitet, ist ein Frevl (1858: 61).

Die Anspielung auf *RvF* 23 ist offensichtlich, erweist sich doch auch hier Laura als eine gestrenge Herrin, die den Liebenden nicht zu erhören bereit ist. Nachdem der Sprecher der *donna* in der 4. Stanze seine Liebe erklärt hatte, um von ihr in seinen Stein verwandelt zu

<sup>437</sup> Vgl. Simone Martinis Einschätzung des Charakters Petrarcas: „Come mai tanto senno con tanta pazzia, tanta dottrina con tanta leggerezza, tanta verità con tante romanzate?“ (II, 2).

<sup>438</sup> II, 1 (1858: 49).

<sup>439</sup> GOLTDAMMER gibt die Verse in der Übersetzung KRIGARS wieder. Vgl. seine entsprechenden Anmerkungen (1858: 171).

werden,<sup>440</sup> thematisiert die 5. Stanze die Reaktion der Dame auf das unstatthafte Verhalten des Liebenden:

Ella parlava sì turbata in vista,  
che tremar mi fea dentro a quella petra,  
udendo: l' non son forse chi tu credi (V. 81-83).

Indem GOLTDAMMER die Thematik der Metamorphosen ausblendet, reduziert er die Kanzone auf ihren *sensus litteralis*. Er entwirft gleichwohl mit II, 3 eine Szene, welche die Verse 81-83 in einen erklärenden Zusammenhang rückt, der lediglich die *petra* in V. 82 unberücksichtigt lässt. Ebenso wie in Petrarcas Kanzone ist es auch bei GOLTDAMMER das Liebesgeständnis des Dichters, das die Reaktion Lauras hervorruft. GOLTDAMMER verkürzt die Sequenz auf fünf Verse, d.h. nur das erste der drei Sonette wird überhaupt erwähnt. Die zitierten Verse sind hier der Anlaß für eine weitere Auseinandersetzung zwischen der Dame und dem Liebenden, in welcher Laura Petrarca einmal mehr auf ihre Pflichten als Gattin aufmerksam macht und Petrarca sich schließlich eingestehen muß, zum Opfer eines vorübergehenden Wahns geworden zu sein.

### 3.3 Dichtung und Wahrheit: Petrarcas Dichterkrönung in der Literatur

#

In einem 1863 in dem Band *Satires* erschienenen Erzählgedicht behandelt Louis-François VEUILLOT (1813-1883) drei Episoden aus dem Leben Petrarcas, die unter dem Titel *Pétrarque* die mit römischen Ziffern nummerierten Abschnitte *La Peine*, *Le Triomphe* und *Le Repentir* umfassen. Der hier zu betrachtende zweite Abschnitt besteht aus 19 Strophen von jeweils vier Versen. Während es sich bei den drei ersten Versen jeweils um Alexandriner handelt, besteht der vierte aus nur acht Silben. Die Strophen 1-3 haben einen expositorischen Charakter, da sie den Grund für die Dichterkrönung benennen. Nicht die Liebesgedichte, so VEUILLOT, brachten Petrarca die Ehrung ein, sondern das Epos *Africa*, „[p]ièce de haut latin, très-âpre à déguster“ (1864: 100), wie er maliziös bemerkt. Der Tenor des Textes entspricht, dies signalisiert der Titel der Sammlung, dem der Satire. VEUILLOT demontiert den Mythos Petrarca, indem er dessen Lächerlichkeit bloßlegt. Entlarvt der Franzose in den beiden anderen Gedichten die Lauraliebe des Dichters als unzeitgemäß, so stellt er hier die Bedeutung der Dichterkrönung in Frage. In der 4. Strophe verarbeitet er die *bivium*-Episode, von welcher in Kapitel 3.1. die Rede war. Er variiert diese insofern, als Petrarca nicht alleine aus Paris und Rom, sondern auch aus Neapel eine entsprechende Einladung erhält.<sup>441</sup>

Soudain Naple [], et Paris, et le sénat de Rome,  
A l'auteur d'*Africa* font offrir le laurier.  
Dans l'embarras du choix, à son aise, notre homme  
Suppute et se laisse prier (V. 13-16).

Grundsätzlich entspricht VEUILLOTS Einschätzung Petrarcas dem Tenor der modernen Forschung, die Petrarcas selbstdarstellerische Gesten in zunehmendem Maße als solche zu erkennen beginnt. Als problematisch erweist sich die Beschreibung der Krönungszeremonie in den Strophen 5-19. Es kann hier nicht auf die zahlreichen Details eingegangen werden, doch sei stellvertretend auf einige Aspekte hingewiesen, die von den traditionellen

<sup>440</sup> *RdF* 23, V. 61-80.

<sup>441</sup> Diese Ergänzung findet sich schon in der *Vita* den ILLICINO (SOLERTI 1904: 340).

Darstellungen abweichen.<sup>442</sup> Bereits die Einkleidung des Dichters lässt sich aus den von WILKENS aufgeführten Quellen nicht erklären:

On lui met le cothurne et le soulier comique,  
 Sur le dos l'habit blanc des empereurs romains,  
 La mitre sur la tête, au cou la lyre antique,  
 Des gants de loutre sur les mains (V. 21-24).

Während Kothurn und Soccus in Zusammenhang mit dem Beruf des Dichters stehen,<sup>443</sup> lassen sich Toga und Mitra bestensfalls dahingehend erklären, dass sie die weltliche respektive die kirchliche Macht symbolisieren. Unklar bleibt, weshalb sie dem Dichter zugedacht werden: Zwar ist nicht auszuschließen, dass die Krönung im Interesse dieser beiden Instanzen lag, doch wurden Petrarca keine entsprechenden Rechte verliehen. Die *gants de loutre* sodann erweisen sich als ein Requisit, das ebensowenig zu erklären ist, wie zahlreiche andere Details, die VEUILLOT als *belles folies* bezeichnet (V. 69). Es wäre eine zu einfache Lösung, diese *folies* darauf zurückzuführen, dass es dem Franzosen nicht um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Krönungszeremonie ging, sondern um eine ebenso kritische wie auch spöttische Auseinandersetzung mit einem althergebrachten, aber überkommenen Brauch. VEUILLOT ist nicht der erste, der von Petrarca's *laureatio* eine derart unrealistische Beschreibung liefert. Schon zweihundert Jahre zuvor hatte CATANUSI, der französische Übersetzer des *Canzoniere*, in seinem Vorwort zu den *Œuvres amoureuses de Petrarque* eine ähnliche Beschreibung der Zeremonie geliefert, die später auch einigen gedruckten Ausgaben des *Canzoniere* vorangestellt wurde.<sup>444</sup> Ein Vergleich der Verse VEUILLOTs mit der entsprechenden Passage bei CATANUSI zeigt, dass dieser Text als Quelle für das französische Gedicht durchaus in Frage kommt. Auch CATANUSI sagt, man habe den Dichter mit einer weißen Toga bekleidet, „qui estoit l'habit ordinaire des Empereurs dans leurs triomphes“ (1669: 7r):

[...] sur sa teste on luy mit vne Mistre de brocard d'or avec ses *Infules* pendantes sur le dos, à son col vne chaine d'or à laquelle pendoit vne petite Lyre d'yuoire, & vne paire de gans de loutre à ses mains, tous ornemens mystérieux, & significatifs (1669: 7r).

Die Quelle für die *ornemens* ist leicht zu erschließen. In Bezug auf die die Zeremonie abschließenden Feierlichkeiten, zu denen VEUILLOT zufolge auch „un peu d'escrime en un salon secret“ (V. 62) gehörte (wovon CATANUSI nicht spricht), bemerkt dieser, die rhetorische Frage nach dem Sinn dieser sportlichen Übung stellend, „Sennuccio n'en dit rien autre chose“ (1864: 102). Auch CATANUSI bezieht sich auf diese Quelle wenn er feststellt:

<sup>442</sup> Vgl. zur Dichterkrönung Petrarca's WILKENS 1951a sowie SUERBAUM 1972.

<sup>443</sup> Als Attribute der Tragödie bzw. der Komödie verweisen sie auf das Drama. Dass Petrarca sich auch als Dramatiker hervortat, ist bekannt. Seine Komödie *Philologia Philostrate* nicht überliefert, vgl. KESSLER 1975.

<sup>444</sup> Vgl. z.B. die Ausgaben Venezia: Giorgio Angelieri, 1581 (LEY 2002, Nr. 0306) und 1585 (LEY 2002, Nr. 0327); Venezia: appresso gli Heredi di Alessandro Griffio, 1588 (LEY 2002, Nr. 0335); Venezia: appresso Barezzo Barezzi, 1592 (LEY 2002, Nr. 0343); Venezia: Bartolomeo Carampello, 1595 (LEY 2002, Nr. 315); Venezia: appresso Mattio Zanetti, e Comino Presegni, 1595 (LEY 2002, Nr. 0346); Venezia: Domenico Imberti, 1600 (LEY 2002, Nr. 0353) und 1612 (LEY 2002, Nr. 0373); Venezia: appresso Daniel Bissuccio, 1606 (LEY 2002, Nr. 0360); Venezia: appresso Alessandro de' Vecchi, 1606 (LEY 2002, Nr. 0361); Venezia: appresso gli heredi di Domenico Farri, 1607 (LEY 2002, Nr. 0363); Venezia: Baldissera Giuliani, 1610 (LEY 2002, Nr. 0370) und 1619 (LEY 2002, Nr. 0376); Venezia: Pietro Milocco, 1616 (LEY 2002, Nr. 0375); Venezia: per Gherardo Imberti, 1627 (LEY 2002, Nr. 0384) und 1627 (LEY 2002, Nr. 0386).

Estant arriué à Rome le iour de Pasques de la mesme année, il [i.e. Petrarca] receut la Couronne de Laurier de cette maniere, au rapport de *Sennuccio del Bene*, Florentin, qui dit auoir esté tesmoin oculaire de toute cette ceremonie, dans la lettre qu'il escrit au Seigneur *Can della Scala* (1669: 6v.)

Sennuccio DEL BENE, einem Zeitgenossen und Freund Petrarcas,<sup>445</sup> wurde lange Zeit ein Text zugeschrieben, der zweifelsohne aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt, der aber in den literarischen ebenso wie den frühen wissenschaftlichen Beschreibungen der Zeremonie häufig als ein authentisches Dokument bewertet wurden. Der unbekannte Verfasser der *Epistola* betont, ein Augenzeuge des Geschehens gewesen zu sein, der nur berichte „quello che io ho con grandissima solennita ueduto“ (1553: 1v.). BECCADELLI sagt,<sup>446</sup> die *Epistola* sei „piena di tante inezie e cose impertinenti, ch'è una compassione“ (SOLERTI 1904: 454), und DELLA GIOVANNA entdeckt in diesem Dokument „particolari fantastici e risibili“ (1904: 121), die *de facto* weit über das hinausgehen, was VEUILLOT und CATANUSI sagen. Der Text erschien 1549 unter dem Titel *Il solenne triumpho fatto in Roma quando Petrarca fu laureato*<sup>447</sup> und kursierte als *Epistola di Sennuccio del Bene della Incoronatione di Messer Francesco Petrarca*.<sup>448</sup> Er wird aufgrund der darin enthaltenen *goffagini* (DELLA GIOVANNA 1904: 122) und angesichts der Tatsache, dass es sich eindeutig um eine apokryphe Darstellung handelt (WILKENS 1951: 13),<sup>449</sup> als wertlos abgetan. Er ist aber aufgrund seiner vielfältigen Anspielungen und der symbolträchtigen Attribute, mit denen Petrarca hier ausgestattet wird, ein Dokument, welches eine ausführlichere Analyse verdiente. Für unseren Zusammenhang ist entscheidend, dass viele Darstellungen der *laureatio* Petrarcas auf diesen Text zurückgreifen, obwohl die Krönung durch eine Vielzahl historischer Zeugnisse dokumentiert ist. Eine französische Übersetzung bietet DE SADE im Anhang der *Mémoires*,<sup>450</sup> und MERCIER legte im 18. Jahrhundert eine französische Fassung des Textes vor.<sup>451</sup>

WILKENS nennt 31 Quellentexte, die über die historische Dichterkrönung Aufschluß bieten (1951a: 11ff.). Diese reichen von der Anspielung Petrarcas auf den Dichterruhm bis hin zu den Beschreibungen in *Fam.* IV, 6-8. Auch einige Originaldokumente stehen in direktem Zusammenhang mit der Krönung. Zu diesen zählen die *Collatio laureationis*<sup>452</sup> sowie das *Privilegium lauree*.<sup>453</sup> In der *Epistola ad Posterios* räumt Petrarca der Schilderung der Zeremonie einen verhältnismäßig breiten Raum ein.<sup>454</sup> Ihr Ablauf lässt sich anhand dieser Dokumente recht genau rekonstruieren.<sup>455</sup> Diese standen aber in der Vergangenheit nicht gleichermaßen zur Verfügung, so dass eine solche Rekonstruktion den Dichtern verwehrt war. Sie kannten im Einzelfall zumeist nur die *Epistola ad Posterios* und die *Familiars*, waren in erster

<sup>445</sup> Vgl. zu den biographischen Daten auch M. DEL BENE 1973.

<sup>446</sup> Zur Datierung seiner Petrarca-Vita vgl. SOLERTI 1904: 447.

<sup>447</sup> Padua: G. Fabriano.

<sup>448</sup> Hier zitiert nach der 1553 in Florenz bei Marescotti erschienenen Ausgabe. DE SADE (1764, II: 5) weist darauf hin, dass der Text in der Folgezeit mehrfach aufgelegt wurde (so Florenz 1577, Perugia 1576, Venedig 1607) und dass es eine französische Übersetzung aus dem Jahre 1565 gebe.

<sup>449</sup> NASELLI bezeichnet den Text als „edifizio di notizie fantastiche e immaginarie“ (1923: 157).

<sup>450</sup> Vgl. Bd. 2, Anhang, S. 5-9. Auch der Verfasser der anonymen Schrift *Pétrarque à Vaucluse et Histoire de cette fontaine* (Paris 1803) folgt der Beschreibung des PSEUDO-SENNUCCIO (1803: 59-66).

<sup>451</sup> MERCIER 1999: 590-593.

<sup>452</sup> Vgl. WILKENS 1951: 35-45.

<sup>453</sup> Vgl. WILKENS 1951: 53-61.

<sup>454</sup> Vgl. ENENKEL 1998b: 274.

<sup>455</sup> Vgl. WILKENS 1951: 61-66, STIERLE 2003: 357ff.

Linie aber auf die den Ausgaben des *Canzoniere* oder der *Opera Omnia* vorangestellten Viten angewiesen. In der *Epistola ad Posteriores* heißt es:

Veni tamen. Et quamlibet indignus, tanto tamen fretus fisisque iudicio, summo cum gaudio Romanorum, qui illi solemnitati interesse potuerunt, lauream poeticam adhuc scholasticus rudis adeptus sum (ENENKEL 1998b: 274).

Ausführlicher fällt die Darstellung in *Fam.* IV, 7 und 8 aus. Im ersten Brief berichtet Petrarca König Robert von Neapel von der Zeremonie, der zweite ist an Barbato da Sulmona gerichtet. Petrarca's Krönungsrede, „unknown for centuries“ (WILKENS 1951: 35), wurde erst 1874 von HORTIS wieder entdeckt. BOCCACCIO berichtet von dem Examen Petrarca's durch König Robert, weiß aber in Bezug auf die Zeremonie der *laureatio* auch zu berichten, dass die Krönung durch Orso dell'Anguillara vorgenommen wurde:

coram omni clero et populo, florida ab eodem ac prolixa in Musarum exaltatione mirifica, ac a praedicto domino Urso in laureandi poetae laudes sermocinatione praemissa, eum in poetam laurea corona solemniter coronavit, eique tam suae clarissimae professionis, quam etiam romanae civilitatis privilegium multa ac integra dicacitate completum et bulla aurea suis signis olim toti orbi metuendis pariter et verendis insculpta, prout decuit, roborarunt (SOLERTI 1904: 258f.).

WILKENS bemerkt, dass die Darstellung im Detail über die Informationen hinausführe, die Petrarca mitteilt. Hierbei handle es sich unter anderem um den Hinweis darauf, dass Azzo da Correggio den Dichter nicht nur persönlich begleitete, sondern dass er zudem den Kontakt zwischen Petrarca und König Robert hergestellt habe.<sup>456</sup> CASTELLETTO übernimmt BOCCACCIO'S Aussagen beinahe wörtlich,<sup>457</sup> während PERUZZI nicht auf die Krönung eingeht und Leonardo BRUNI nur zu berichten weiß, Petrarca sei in Rom zum Dichter gekrönt worden.<sup>458</sup> Für eine künstlerische Darstellung bieten die Viten wenige Anhaltspunkte. Die detailreiche Beschreibung des PSEUDO-SENNUCCIO stellte also eine wertvolle Ergänzung der kargen Rahmendaten dar. Sie schildert nicht nur den vermeintlichen Ablauf der Zeremonie in allen Einzelheiten, sondern auch die Kostüme der Anwesenden sowie die Ausstattung der an dem Triumphzug zum Kapitol beteiligten Wagen. Vor allem im 17., 18. und 19. Jahrhundert war sie wesentlicher Bestandteil der literarischen Bearbeitungen der Krönung. Auch die Biographen greifen, wie das Beispiel CATANUSIS lehrt, auf die *Epistola* zurück, und noch ein unter der Überschrift *Petrarcha's Krönung* erschienener Artikel in der *Zeitung für die elegante Welt* von 1808 basiert auf diesem Text.<sup>459</sup>

Festzuhalten bleibt, dass in die literarischen Bearbeitungen der Dichterkrönung Petrarca's neben den (auto)biographischen Quellen auch ein apokrypher Text einfloß, dessen Glaubwürdigkeit zwar bereits im 16. Jahrhundert in Frage gestellt wurde, der aber bis in das 19. Jahrhundert hinein als die authentische Beschreibung der Krönung bewertet wurde. VEUILLOT'S unverkennbar satirische Intention lässt nicht erkennen, ob er den Text als ein Falsifikat zu deuten wußte: Ihm geht es darum, die Lächerlichkeit der Krönungszeremonie aufzuzeigen, indem er den in der *Epistola* beschriebenen Apparat auch durch stilistische Mittel herabwertet.<sup>460</sup> Seine Kritik zielt nicht alleine auf die Zeremonie, sie betrifft auch ge-

<sup>456</sup> Vgl. WILKENS 1951: 51.

<sup>457</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 268.

<sup>458</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 291.

<sup>459</sup> *Zeitung für die elegante Welt* 8, 1808, Sp. 637-638 und 646-648.

<sup>460</sup> So ist u.a. die Rede von einer „jeune beauté dans une étoffe bleue, | *Fagotée* à la grecque avec un grave soin“ (V. 25f.); über den Triumphwagen heißt es: „On y voyait les Muses, Apollon, | Le bon

nerell die Unangemessenheit eines solchen Triumphes. Insbesondere der wiederholte Hinweis auf den pekuniären Aspekt der Ehrung lässt erkennen, dass VEUILLOTS herablassender Gestus aus seinem Vergleich der gesellschaftlichen Situation des *poeta laureatus* mit jener der Dichter des 19. Jahrhunderts resultiert. Nachdem er festgestellt hat, dass der römische Senat Petrarca mit einem Rubin im Wert von fünfhundert Dukaten bedacht habe (V. 56),<sup>461</sup> führt er aus:

Ducats d'or, s'il vous plaît! C'est, en notre monnaie,  
Vingt mille francs au moins. Poètes, quels beaux jours!  
L'Institut à présent vous fait sauter la haie  
Pour cent écus mis au concours! (V. 57-60).

Im Mittelpunkt steht die sozioökonomische Situation der Dichter: Während Petrarca im Anschluß an eine VEUILLOT zufolge überflüssige Zeremonie einen Edelstein im Gegenwert von 20.000 Francs erhält, muß der Dichter der Gegenwart für ein Preisgeld von fünfhundert Francs eine unverhältnismäßig große Gegenleistung erbringen. Während Petrarca zudem vom versammelten Volk noch einmal die gleiche Summe erhält („Toujours cinq cents, toujours en or!“ [V. 68]),<sup>462</sup> wird das französische Lesepublikum des 19. Jahrhunderts nicht einmal erwähnt. Petrarca wurde, so die Deutung VEUILLOTS, sowohl von den Herrschenden als auch vom Volk mit einer erheblichen Summe bedacht, während der Dichter des 19. Jahrhunderts als potentieller *poète malheureux*<sup>463</sup> darben muß.

Anders als VEUILLOT, der seinem Text die *Epistola* zugrunde legt, um eine satirisch verbrämte Kritik an den Funktionsmechanismen des literarischen Feldes zu formulieren, legt die Mehrheit der Dichter ihren Texten den PSEUDO-SENNUCCIO zugrunde, um ihren Werken ein gewisses Maß an Lokalkolorit zu verleihen. Während GOLTDAMMER den Text als Fälschung zu entlarven weiß,<sup>464</sup> dient er der WESTPHALEN als maßgebliche Quelle ihrer Darstellung der Krönungszeremonie. Dass die deutschen Petrarca-Dramen von GOETHE'S *Tasso* abhängen, belegt dieser Text am deutlichsten. Wenn Rosa und Laura im ersten Akt gemeinsam aus dem „frischen, blühnden Lorbeer“ (1806: 34) eine Krone flechten, die Petrarca „mehr als die Unsterblichkeit beglücken [soll]“ (ebd.), so erinnert die Szene an den ersten Auftritt der Prinzessin und der Leonore.<sup>465</sup> Während Tasso den Lorbeerkranz der Prinzessin in I, 3 dankbar annimmt, stößt Petrarca den Kranz von sich, da er nicht allein

*roussin Pégase et les cent friperies* | qui meublent le sacré vallon“ (V. 30-32), von Bacchus heißt es, „[il] menait le char de l'air d'un fier-à-bras“ (V. 38) etc. (alle Hervorhebungen R.S.).

<sup>461</sup> „Orzo Comte d'Aquillare [!] qui estoit lors Senateur de Rome luy donna vn rubis de 500. Ducats d'or: en suite il fût tiré à quartier, où en presence du maistre de ceremonies, des Conseruateurs, & du Senateur il osta sa robbe, & fit des armes ce qui estoit absolument necessaire à la ceremonie“ (CATANUSI 1669: 8v.).

<sup>462</sup> Der anonyme Verfasser von *Pétrarque à Vacluse* erwähnt den Rubin, sagt aber, dass das Volk dem Dichter lediglich die zur Verfügung gestellte Robe schenkte: „Le sénateur lui fit présent d'un rubis estimé cinq cents ducats d'or, de la part du Peuple Romain qui, à cette somme, joignit encore le don de tous les habits qui avaient servi à la cérémonie [...]“ (*Pétrarque à Vacluse*, 1803: 65f.).

<sup>463</sup> Vgl. zu diesem Topos BRISSETTE 2005.

<sup>464</sup> „Allein aus dem sonderbaren Inhalt ist schon Verdacht gegen die Authenticität der Erzählung zu schließen, und in der That ist nachgewiesen, daß sie ein späteres Machwerk ist“ (1858: 180f.).

<sup>465</sup> Während Leonore einen bunten Blumenkranz windet, entscheidet die Prinzessin sich für einen Kranz aus Lorbeer. Zwar schmücken die Kränze zunächst die Häupter der Hermen Vergils (Lorbeer) und Ariosts (Blumenkranz), doch ergreift die Prinzessin in I, 3 den Lorbeerkranz, um Tasso mit diesem zu ehren.

von Laura stamme.<sup>466</sup> Im *Tasso* hat die private Auszeichnung die Funktion, die Krönung auf dem Kapitol vorwegzunehmen.<sup>467</sup> Im *Petrarca* der WESTPHALEN weist die ablehnende Haltung Petrarcas auf dessen Skepsis angesichts des eitlen Ruhms hin, kann also als ein negatives Vorzeichen gedeutet werden, da die Krönung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tode Lauras steht. Im Hinblick auf die Dichterkrönung bietet GOETHEs *Tasso* keine Vorlage, so dass die Dichter hier darauf angewiesen sind, auf andere Quellen zurückzugreifen. Es war bereits die Rede von den Einladungsschreiben, welche Petrarca im 3. Akt ihres *Petrarca* übergeben werden.<sup>468</sup> Die Dichterkrönung findet bei der WESTPHALEN im 5. Akt statt. Er zeigt den Protagonisten, der sich am Tag der Krönung im Gouverneurspalast auf die Zeremonie vorbereitet. Seinem Freund berichtet er vom Aufenthalt am Hofe Roberts. Robert wird in seiner Schilderung zu einem idealtypischen Herrscher stilisiert, der als „liebvoller Vater, Freund und Gatte“ (1806: 256) den Untertan als Vorbild dient, die Wissenschaften schätzt und pflegt, und die Weisheit höher bewertet als die Krone. Dennoch, so Petrarca, habe er sich in Neapel nicht wohl gefühlt, da er sich um Laura gesorgt habe:

Die Sorge wächst um sie mit jedem Tag,  
Seit ich aus Napel [], seit ich hier mich weiß,  
Rauscht unablässig mit der dunklen Schwinge,  
Und weckt die schlimmste Ahnung mir im Busen (1806: 259f.).

Dass Laura kränkelt, weiß der Rezipient seit dem 4. Akt. Francesco bestätigt es durch eine *à part* gesprochene Bemerkung, verheimlicht es aber dem Freund, um diesen nicht zu beunruhigen. Den vermag auch die Aussicht auf die großartige Feier anlässlich der Krönung nicht mehr zu erheitern:

Ich kenne mich nicht mehr. Ich bin gestorben.  
Ein Schatten irr' ich unter den Lebendigen (1806: 263).

Als die Boten des Senats herbeitreten, um den Dichter einzukleiden, ist dieser erbost, dass die bis in das Detail festgelegte Zeremonie es nicht erlaubt, dass der Freund ihn zur Einkleidung begleitet. Alleine schreitet Petrarca in ein benachbartes Kabinett, um dort mit einer Toga bekleidet zu werden. Die WESTPHALEN montiert in die sich nun anschließende Darstellung der Feierlichkeiten die Episode des Blinden aus Pontremoli. Das im Nebentext beschriebene Kostüm Petrarcas entspricht dem Text des PSEUDO-SENNUCCIO ebenso wie die Beschreibung der prunkvollen Dekoration des Kapitols und der Wagen des hier in Szene gesetzten Triumphzuges.<sup>469</sup> In einer Anmerkung weist die Autorin daraufhin, dass ihre

---

<sup>466</sup> Vgl. 1806: 46f.

<sup>467</sup> Alfons zu Tasso in I, 3: „Es ist ein Vorbild nur von jener Krone, | Die auf dem Kapitol dich zieren soll.“

<sup>468</sup> Vgl. Kapitel 3.1.

<sup>469</sup> „Am rechten nackten Fusse trägt er den purpurnen Cothurn, am linken den veilchenblauen Soccus, beide mit Bändern von gleicher Farbe gebunden. Ueber einem grau seidenen Brustlatz, ein mit goldener Borde umfasstes, lang schleppendes purpurnes Sammtkleid, mit etwas weiten Ermeln, die am Oberarm mit goldenen Binden befestigt sind. Das Kleid ist am Halskragen seines Hemdes gefaltet, und mit einer Binde von Diamanten gegürtet. Ueber dieser Robe trägt er ein schmales weiss atlases, an den Seiten offenes, frei hängendes Kleid. Auf dem Kopfe eine spitzzulaufende Bischofsmütze von Goldstoff. Um den Hals eine, von geflügelten Drachen geformte goldene Kette, an der eine kleine goldene Leier hängt. Zwei geflügelte weibliche Genien, mit Fackeln in den Händen, tragen die Schleppe“ (1806: 268) - „Seitwärts erblickt man das Capitol, mit Statuen ver-

Darstellung auf den *Mémoires DE SADES* beruhe.<sup>470</sup> Über den Aspekt der Gestaltung der Zeremonie hinaus ist auch deren weiterer Verlauf interessant, weil die WESTPHALEN auch hier auf das Verfahren der Textmontage zurückgreift. Statt im Folgenden weiterhin ihrer Quelle zu folgen, d.h. den Ablauf der Feierlichkeiten im Sinne des PSEUDO-SENNUCCIO zu schildern, heißt es abweichend von der Vorlage:

Der Zug, langsam aus dem Hintergrunde der Seite kommend, wo sich das Capitol befindet, fährt die Hinterbühne vorüber, und hält in der Mitte des Prosceniums still. Die Musik schweigt. Einer aus dem vorderen Chor der Jünglinge tritt vor, und declamirt, mehr gegen das Parterre, als gegen Petrarck gewandt (1806: 274).

Die Umgestaltung des expositorischen Textes des *Epistola* erfordert im Hinblick auf die dramatische Gestaltung, dass der Triumphzug, den die *Epistola* nur deskriptiv erfasst hatte, an die Kommunikationssituation des Dramas angepasst wird. Der aus dem Chor heraustretende Jüngling wendet sich laut Nebentext „mehr gegen das Parterre“ (1806: 274), um das Publikum in die Handlung zu involvieren. Bei dem deklamierten Text handelt es sich nun um eine recht getreue Übersetzung der Quartette des Sonetts *RvF* 310. Die Terzette, die mit ihrem negativen Rückbezug auf den Sprecher die positive Grundstimmung der Quartette wiederlegen, bleiben im Drama ausgespart. An ihre Stelle treten drei Strophen, die in ihren wesentlichen Zügen als ein Produkt der WESTPHALEN zu betrachten sind, in einzelnen Punkten aber auf die *Trionfi* zurückzuführen sind.<sup>471</sup> Damit wird das Sonett *Zephiro torna* seiner eigentlichen Bedeutung beraubt, d.h. es wird zu einer Hymne auf die Dichtung Petrarcas, die als Wiederkehr der griechischen Kunst und als Sieg der Tugend über die Zeit nun auf dem Kapitol ausgezeichnet werden soll. Den Lorbeer empfängt Petrarca im Namen König Roberts, des römischen Senats und des römischen Volkes. In der Dankesrede betont er, die Krone als einen Ansporn für das weitere Schaffen und das Streben nach Vollendung betrachten zu wollen. Auf der einen Seite wird in dieser Rede, anknüpfend an die lobenden Worte über König Robert, ein positives Bild eines Staates gezeichnet, in welchem der Künstler durch Zustimmung, Ermutigung und Ehrung zu weiteren Taten angespornt wird. Andererseits spiegelt die Rede aber auch die Bewunderung der Autorin für ein Land wider, welches aufgrund seiner großartigen Vergangenheit seinesgleichen sucht. Italien wird hier als dasjenige Land inszeniert, in welchem vergangener Ruhm und gegenwärtige Misere inscharfem Kontrast zueinander stehen. Offenkundig basiert die Rede auf der

---

ziert, die Säulen mit Blumengewinden. Tief im Hintergrunde römisches Volk, durch eine Barriere vom Zuge geschieden, die einen Halbzirkel bildet, und von Wache geschützt wird, an deren Seite man den Blinden mit dem Knaben erblickt. Petrarck erscheint auf einem, von vier römischen Jünglingen, die die Jahreszeiten bilden, gezogenen Triumphwagen, der mit Sinnbildern, die den Parnass und die Musen vorstellen, verziert ist. Der erhöhte Sitz Petrarks wird von vier Thieren, einem Greifen, Löwen, Panther und Elephanten, getragen. Petrarck hält auf den Knien eine grosse elfenbeinerne Leier. Man sieht Francesco an der rechten Seite des Wagens, an der linken die beiden Genien. Am Vordertheile des Wagens die Grazien, den jungen Bacchus und Amor. Vor den ziehenden Jünglingen gehen die zwei Abgeordneten des Senats, vor diesen ein Chor römischer, in Scharlach gekleideter, mit Blumenkränzen geschmückter Jünglinge, aus den edelsten Häusern Roms. Ein gleicher Chor folgt hinter dem Wagen. Der Neid, mit einer gespannten Armbrust, folgt diesem, doch in einiger Entfernung. Nymphen und Grazien umtanzen, gruppenweise, nach einer heitern Musik, den Zug. Frauen und Jungfrauen werfen aus den Fenstern Blumen auf die Bahn und auf Petrarks Haupt“ (1806: 273f.).

<sup>470</sup> Vgl. WESTPHALEN 1806: 320, Anmerkung 35.

<sup>471</sup> In der Anmerkung heißt es: „Petrarks Werke, unter dem Namen: Triumphe, freilich erst nach seinem Tode erschienen, umfassen einige der hier genannten Gegenstände“ (1806: 320).

Kanzone *Italia mia*: Dies belegen neben dem Tenor der Klage um das Vaterland auch wörtliche Anspielungen, die über viele Verse hinweg den Eindruck vermitteln, die Autorin habe sich hier an einer approximativen Übersetzung der Kanzone versucht.<sup>472</sup> Die Lösung der Probleme, so Colonna im Anschluß an die Rede, bieten alleine die Künste und die Wissenschaften:

Die Wissenschaften, edle Künste gründen  
 Das Glück der Völker! sind die höchste Zierde  
 Der Welt! beseligen, beflügeln, mächtig,  
 Den edlen Geist zu jeder Größe Ruhm!  
 Geeint mit Tugend, sind auch sie unsterblich!  
 Heil! Heil der Nation, die ihnen huldigt! (1806: 288).

Während das Volk hierauf mit Freudenrufen reagiert, keimen in Petrarca zwiespältige Gefühle auf. Zwar hat die Rede ihn gerührt, doch empfindet er die ihm widerfahrene Ehrung als unverdient. Die Erinnerung an Laura und seine diesbezüglichen Vorahnungen verstärken den Eindruck des Unbehagens. In diesem Zustand überfällt ihn die Ahnung, dass „Laura [...] nicht mehr [ist]“ (1806: 293). Ein Traum, in dem er Laura neben einem Knaben mit gesenkter Fackel gesehen hatte und in dem schließlich die Familie Lauras die Tote begraben hatte, hatte ihn so tief beeindruckt, dass der Gedanke an das bevorstehende Ende Lauras ihn nicht mehr losließ. Obwohl sein Freund versucht, ihn von der Bedeutungslosigkeit des Traumes und der aus ihm resultierenden Ahnungen zu überzeugen, kann er Petrarca nicht von seinen Befürchtungen ablenken. In diesem Moment erscheint dem Dichter der Geist der Laura in einem Spiegel. Nachdem Laura dem Dichter berichtet hat, dass sie nicht mehr unter den Lebenden weile, kann sie ihm ihre Gefühle offenbaren: Sie habe ihn stets geliebt, sich aber dem Schicksal unterworfen, welches ihr geheißsen habe, das heilige Band der Ehe zu verehren. Ihre Liebe sei jedoch unsterblich und der Tod werde sie einst mit Petrarca vereinen. Für diesen wiegt das Liebesbekenntnis schwerer als die Todesnachricht. Mit „inniger Entzückung“ (1806: 303), so der Nebentext, gibt er sich begeistert seinen Gefühlen hin: „Sie liebte mich! Sie will mich ewig lieben!“ (1806: 303). Erst kurz darauf wird ihm die Tragweite der Erscheinung bewusst. In einem längeren Monolog, der im Wesentlichen eine Übersetzung der Sonette 326 und 352 darstellt,<sup>473</sup> formuliert er seine Einsicht in das Geschehene. Ein Brief bestätigt die Befürchtungen: Laura ist tot. Als ihm kurz darauf ein Bote mitteilt, dass die Abgesandten ihn an „heil’ger Stäte [!]“ (1806: 309) ihn erwarten,<sup>474</sup> empfindet Petrarca den Ruhm als nichtig. Der Lorbeer ist verwelkt, die Kränze sind verblichen:

Kein Ruhm befriedigt, wo das Herz entbehrt! –  
 Nichts füllt die weite Leere dieser Brust! –  
 Kein Balsam der Natur heilt hier die Wunde! –  
 O Ruhe! – Freundschaft! – Liebe! – sel’ge Hoffnung! – (1806: 310).

Der Kreis schließt sich: Es ist die Liebe, die das Leben Petrarcas dominiert. Sie begründet seinen Ruhm, lässt ihn aber gleichzeitig auch die Nichtigkeit des Ruhms erkennen, denn

<sup>472</sup> Das gilt insbesondere für den mittleren Teil der Rede, vgl. 1806: 280f.

<sup>473</sup> Während von *RvF* 326 nur das erste Quartett relativ genau übersetzt wurde, das zweite Quartett und die Terzette hingegen in einer approximativen und verkürzten Paraphrase wiedergegeben werden, wird *RvF* 352 in einer zwar insgesamt recht freien Übersetzung als Sonett wiedergegeben.

<sup>474</sup> Gemeint ist die Petersbasilika.

ohne die Liebe erscheint dem Dichter auch der Ruhm als wert- und sinnlos. Wie in GOETHE'S *Tasso* erweisen sich Poesie und Leben als unvereinbar.<sup>475</sup>

GOLTDAMMERS Vorwort belegt, dass er gründliche historische Recherchen betrieben hat.<sup>476</sup> Anders als die WESTPHALEN lässt er die Krönung im 4. Akt seines Stückes stattfinden. Petrarca berichtet in Rom dem Freund von den Gesprächen mit König Robert. Auch hier vermag sich Petrarca auf die unmittelbar bevorstehenden Feierlichkeiten kaum zu freuen, da er wehmütig an Avignon und an Laura denkt. Höchstes Glück und tiefstes Leid werden auch hier miteinander verknüpft. Als Petrarca die Glocken Roms vernimmt, die anlässlich der bevorstehenden Zeremonie läuten, weiß er:

Sie tönen mächtig mir wie Festgeläut,  
Und dann verhallend, ach! wie Grabgesang! (1858: 125).

In Bezug auf die Feierlichkeiten folgt GOLTDAMMER nicht dem PSEUDO-SENNUCCIO, sondern den Viten. Er amplifiziert die Szene der Dichterkrönung, indem er in IV, 2 auch das Volk zu Worte kommen lässt. Vier Bürger der Stadt Rom und ein Bettelmönch tauschen sich hier über den Sinn und Zweck des sich anbahnenden Festes aus. Während letzterer vor allem die Unmoral Petrarca's tadelt, der ein Weib gepriesen habe, „[a]ls wär's die heilige Jungfrau selbst“ (1858: 129), und der es verdiene, vom Teufel geholt zu werden, stehen die Bürger dem Schaffen Petrarca's insgesamt positiver gegenüber. Für den ersten Bürger stellt die Krönungszeremonie eine willkommene Abwechslung dar, da es Rom an Vergnügungen mangle, seit der Papst in Avignon residiere. Da der zweite Bürger die Dichtung Petrarca's kritisch bewertet, entspinnt sich zwischen beiden eine Auseinandersetzung, in welcher der zweite Bürger Petrarca mit Dante vergleicht: Er bezeichnet Dante als einen verfolgten Dichter, dessen Werk er als übersinnlich, erhaben und dunkel charakterisiert. Zwar sei die Dichtung Petrarca's einfacher zu verstehen, doch mache gerade die Dunkelheit die Größe eines Kunstwerks aus:

Was hilft mir's, wenn ich Alles gleich verstehe.  
Ich rathe lieber, denke mir das Meine,  
Und bin gewiß, es ist was Großes drin.  
Wenn Alles klar vor meinem Auge liegt,  
Dann scheint mir's, hätt ich selbst es machen können (1858: 127).

Dieser Position vermögen der dritte und der vierte Bürger sich nicht anzuschließen. Sie sind von der Richtigkeit der Krönung überzeugt, da Dante lediglich ein Dichter für die „gelehrten Leute[...]“ (1858: 127) sei, Petrarca hingegen nicht nur jedes Herz zu rühren wisse, sondern auch sein Vaterland über alles liebe:

Horcht um Euch her, die Knaben und die Mägdlein,  
Sie wissen's alle, denn es ist zu rührend  
Wie er um seine schöne Laura klagt,

---

<sup>475</sup> AURNHAMMER 2004a: 42: „Westphalen läßt Petrarca durch sein Liebesleid zu einem gesellschaftlichen Außenseiter werden. Hier manifestiert sich die im *Tasso* thematisierte Unvereinbarkeit von Poesie und Leben, wobei im Petrarca private Beziehungen an die Stelle des öffentlichen Lebens bei Hofe treten“.

<sup>476</sup> GOLTDAMMER kennt nicht nur die Werke Petrarca's selbst, er ist auch mit den Viten von VILLANI und VELLUTELLO, den *Mémoires de SADES*, mit CAMPBELLS *Life of Petrarca*, WOODHOUSELEES *Historical and critical essay on the life and character of Petrarch* und mit der von LEOPARDI kommentierten Ausgabe des *Canzoniere* sowie der Übersetzung der Gedichte Petrarca's von KRIGAR vertraut.

Und wie Italien ihm so über Alles.  
 Der hat uns wahrhaft in das Herz gegriffen,  
 Daß man es nimmermehr vergessen kann (1858: 128).

Ein allgemeines „es lebe der Petrarca“ (1858: 130) beendet die Szene. Die Bürgergestalten verkörpern nicht nur die Stimme des Volkes, sie bringen auch die Meinung des Autors zum Ausdruck, der in seiner Vorrede sagt:

Dieser Dichter aber, so wie wir ihn in solcher Vollendung vor uns sehen, ist allein das Produkt jener Liebe zu L a u r a , und diese Liebe ist allein sein Gesang. Denn das, was seine italienischen Gedichte sonst noch enthalten, ist gering. Nur sein Vaterland Italien hat ihn außerdem noch zu einigen Gesängen getrieben, die außer jenen noch von Bedeutung sind (1858: VI).

GOLTDAMMER nimmt Petrarca in erster Linie als den Dichter des *Canzoniere* wahr, als den *Liebesdichter*, der nur aufgrund seiner Vaterlandsliebe noch einer weiteren Erwähnung für wert befunden wird. Zwar weiß GOLTDAMMER, dass Petrarca die *laureatio* der *Africa* verdankte, doch betont er, dass Petrarca in seinem Volke als Lauradichter „fortlebt und fortleben wird“ (1858: VII), weshalb das Drama „diesen Standpunkt nehmen [dürfe], also die Krone als die Verherrlichung der aus der Liebe zu L a u r a hervorgegangenen Dichtung auffassen [dürfe]“ (1858: VII). Die folgende 3. Szene behandelt die Zeremonie. Der einleitende Nebentext beschreibt den Aufzug der Personen wie folgt:

Der Zug gestaltet sich etwa so: Wachen – Fahnenträger – der Herold – Wachen – der Gouverneur von Rom Graf Stephan Colonna – der Gesandte des Königs von Neapel: Barrili – 15 Jünglinge der edelsten Häuser Roms – Petrarca – der Bischof von Rom mit seinen Geistlichen – Fahnenträger – der Präsident des Senats Graf Orso von Anguillara – der Senat von Rom – Fahnenträger – Wachen. Zu diesem Zuge ein Marsch von einem Trompeterchor und Läuten der Glocken (1858: 130).

GOLTDAMMER folgt in Bezug auf die Gestaltung der Zeremonie Petrarcas Briefen, schmückt die Beschreibung aber aus. Er verleiht den Jünglingen des Zuges die Funktion eines Chores, der das Lob des Dichters anstimmt, während ein Herold „[den] edlen Sänger Francesco Petrarca“ (1858: 131) auf die Krönung vorbereitet. Orso von Anguillara als Präsident des römischen Senats, Stephan Colonna als römischer Gouverneur, und Barrili als Gesandter des Königs von Neapel ehren in Reden den Dichter. Während Orso Petrarca als den Dichter des Vaterlandes lobt, der angesichts des Niedergangs der Stadt Rom die Krone verdiene, stimmen Colonna und der Gesandte Barrili der Ehrung zu. Petrarca greift in seiner Rede vor allem die Worte des Senatspräsidenten auf, indem er seiner Vaterlandsliebe Ausdruck verleiht. Der patriotische Aspekt steht im offenkundigen Widerspruch zur Handlung des Dramas, in welchem die Dichtung Petrarcas als eine Konsequenz seiner Liebe gedeutet wird, und in dem der Dichter seiner Sehnsucht nach Frankreich Ausdruck verleiht. Petrarca ist ein Zerrissener, der Italien als sein Vaterland betrachtet, der sich aber andererseits lieber in Frankreich aufhält, um dort der Sehnsucht nach Italien nachzuhängen. Implizit wird damit Frankreich als das Land der Liebe zu Laura, Italien hingegen als das zerrissene und verblutende Vaterland gedeutet, welchem alleine die Geistesblüten zum dringend notwendigen Aufschwung verhelfen können. Petrarca ruft zwar in seiner Rede die Gelehrten und Dichter dazu auf, das Vaterland zu retten, doch belegt seine Sehnsucht nach Frankreich die Inkonsequenz der Rede. Geschuldet ist diese der Tatsache, dass GOLTDAMMER auf der einen Seite sein Schauspiel an dasjenige der WESTPHALEN anlehnt, er also die Liebesproblematik zum Konflikt des Stückes erhebt, er sich aber andererseits

intensiver mit Petrarca befasste. In Bezug auf die Ausgestaltung der Krönungszeremonie bedeutet dies, dass der Autor auch hier auf das Werk Petrarcas rekurriert. Nicht die Liebesthematik ist das Thema der Rede auf dem Kapitol, sondern das Vaterland. Wenn Petrarca verkündet, dass sein Gesang stets der *patria* gegolten habe („Das Vaterland – das, das war mein Gesang“ [1858: 135]), so gerät er in Widerspruch zu der zuvor konstruierten Kausalität von Lauraliebe und Dichtung. In der *Collatio laureationis* spielen die Liebe zum Vaterland und die Liebe zu Rom eine herausragende Rolle.<sup>477</sup> Da der in nur einem Manuskript überlieferte Text erst 1874 in gedruckter Form erschien,<sup>478</sup> konnte GOLTDAMMER ihn nicht kennen. Petrarcas Verhältnis zur *patria* war aber auch unabhängig von der *Collatio* aus seinen Schriften zu erschließen. Auch ein weiterer Gedanke, den der Petrarca GOLTDAMMERS in seiner Rede formuliert, korrespondiert mit den Überzeugungen des historischen Vorbildes. Nachdem nämlich Petrarca die Bedeutung des Vaterlandes hervorgehoben hat, versäumt er es nicht, auch auf die Tragweite der Dichterkrönung, d.h. auf seine eigene Bedeutung hinzuweisen:

Auch du, mein Vaterland! ich seh dich stolz  
Mit deiner Hand auf diese Stätte weisen,  
Die deiner Söhne edelste gekrönt,  
Als du die Welt mit deiner Macht erfülltest,  
Nicht Dichterkronen nur, auch Siegeskränze  
Um ihre Stirnen dankbar konntest winden (1858: 135).

Im Hinblick auf das Publikum des 19. Jahrhunderts dürfte GOLTDAMMER sich entschieden haben, Petrarca als einen Liebenden zu inszenieren, für den das Vaterland zweifelsohne eine große Bedeutung hat, der aber seinen Gefühlen für Laura den Vorrang gibt.

Auch im Roman der GENLIS nimmt die Darstellung der Dichterkrönung einen breiten Raum ein. Wie bei ILLICINO vorgegeben, erhält Petrarca hier drei Briefe, doch präzisiert die GENLIS, dass nur zwei Briefe ihn zur Dichterkrönung nach Rom bzw. Paris einladen, ein dritter, der schon zuvor eingetroffen war, ihn aber nach Neapel bitte. Da ihn kurz nach dem Eintreffen der Briefe aus Paris und Rom Boccaccio besucht, um ihm mitzuteilen, dass Florenz bereit sei, ihm sein Eigentum zurückzugeben, muß Petrarca die Reise nach Neapel verschieben, um sich zunächst mit Boccaccio nach Florenz zu begeben.<sup>479</sup> Diese Reise ist für die GENLIS Anlass, in die eigentliche Romanhandlung eine längere intradiegetische Erzählung zu integrieren, nämlich Boccaccios Bericht über seine Liebe zu Fiammetta. In Florenz wird Petrarca mit Prunk empfangen, um von dort nach Arezzo geführt zu werden, wo man ihm sein Geburtshaus übereignet. Nach weiteren Unternehmungen wird er in Neapel von König Robert mit offenen Armen empfangen. Petrarca, der die Einladungen zur Krönung im Juli erhalten hatte,<sup>480</sup> verbringt den Winter mit Boccaccio in Neapel. Im Februar erhält er aus Avignon die unerwartete Nachricht, dass Laura verwitwet und nunmehr frei sei. Angesichts dieser Botschaft erhält die Aussicht auf die Dichterkrönung für Petrarca eine neue Bedeutung: „quel triomphe mille fois au-dessus de celui qu'il alloit obtenir au Capitole, de reparoître à ses yeux [i.e. de Laure] comblé d'honneur, couvert de gloire, et de déposer à ses pieds ses couronnes!“ (1819, II: 123). Die Krönung erinnert auch hier an einen Triumphzug, doch knüpft die GENLIS wider Erwarten nicht an den PSEUDO-

<sup>477</sup> In GODI 1970: 17ff.

<sup>478</sup> In: HORTIS, *Scritti inediti di Francesco Petrarca*, Trieste 1874, S. 311-328. Vgl. GODI 1970: 11f.

<sup>479</sup> Vgl. 1819, I: 77f.

<sup>480</sup> Vgl. 1819, I: 77. Tatsächlich erhielt Petrarca die Briefe im September 1340.

SENNUCCIO an.<sup>481</sup> Petrarca wird vielmehr auf einem Wagen durch Rom geleitet, den eine Gruppe verkleideter Musiker begleitet und dem zwölf prunkvoll gekleidete junge Männer aus den besten Familien Roms vorangehen. Auf die Rede des Dichters folgt die Krönung durch den Senator. Anstelle des Lorbeerkranzes werden Petrarca drei Kronen übergeben, „l'une de lierre, comme poète, le seconde de laurier, qui devoit porter le triomphateur, et la troisième de myrte, destinée au plus tendre des amans“ (1819, II: 153). Die *laureatio* erhält damit ein über den traditionellen Rahmen hinausgehendes Deutungspotential:<sup>482</sup> Gekrönt wird Petrarca nicht alleine als Dichter, sondern auch als Imperator<sup>483</sup> und als Liebender. Nach Beendigung der Zeremonie fällt der Blick des Dichters auf eine vorbeischreitende junge Frau, die ihn an Laura erinnert:

[...] ses yeux se fixent tout-à-coup sur une femme dont le costume, la taille et le maintien, le frappent également; elle étoit en deuil; un long voile noir cachoit entièrement son visage; une de ses mains, d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante, retenoit son voile sur sa poitrine; la beauté de cette main, la noblesse et l'élégance de cette figure mystérieuse, son deuil profond, tout en elle rappela dans cet instant à Pétrarque le souvenir de Laure! (1819, II: 154f.).

Obwohl er es für möglich hält, dass Laura nach Rom gekommen ist, um an seiner Ehrung teilzuhaben, weiß er instinktiv, dass dies nicht der Fall sein kann: „il ne pouvoit s'expliquer à lui-même l'espèce de trouble qu'il éprouvoit, et la mélancolie que lui causoit cette apparition“ (1819, II: 156). Das Ende der Krönungszeremonie folgt *cum grano salis* wiederum den traditionellen Darstellungen. In der Petersbasilika kniet der Dichter nieder,

[...] et, reconnoissant le néant de la gloire humaine, il en déposa les attributs aux pieds de la grandeur suprême. Il ôta sa couronne de laurier, qu'il fit placer parmi les autres offrandes

<sup>481</sup> Noch Mitte des 19. Jahrhunderts bedient sich RASTOUL DE MONGEOT dieser Quelle, um in *Pétrarque et son siècle* die Episode des Dichterkrönung auszugestalten, vgl. 1846, II: 66ff.

<sup>482</sup> Im PSEUDO-SENNUCCIO heißt es, Petrarca habe drei Kronen erhalten, „la prima fu di hedera, con laquale fu incoronato il primo poeta da Bacco [...], la seconda di alloro, per dimostrare, che così se incoronano i poeti uincenti di lauro come gl'Imperatori. [...]. [...] l'ultima fu di mirto conueneuole ueramente allui, che è molto amoroso poeta, come sapete è i poeti, che cose amorse scriuono, sono ornati di Corona mirtea“ (1553: 6r.). Während der PSEUDO-SENNUCCIO eine ausführliche Auslegung der Symbolik liefert, verkürzt CATANUSIDIE Textstelle. Er sagt, Petrarca habe drei Kronen erhalten, „la première de Lierre, comme Baccus premier Poète, l'autre de Laurier comme les Empereurs, & la dernière de Myrthe comme le plus tendre des Amans“ (1669: 8v.). Auffällig ist neben der falschen Übersetzung des zweiten Satzteiles („comme Baccus premier Poète“), dass der Lorbeer nicht dem Dichter zugeordnet wird, sondern dem *empereur*. Der Ursprung des Gedankens ist bei Petrarca zu finden, der in der *Collatio* (unter Hinweis auf eigene Verse aus einer heute verlorenen Schrift) sagt: „Laurea igitur, et cesaribus et poetis debita, est sertum ex frondibus laureis intextum, licet poeticum illud interdum ex mirtho, interdum ex edera fierit, interdum ex vitta simplici fieret, quas omnes diversitates ego ipse, in epistola quadam, his duobus versiculis collegi: Nunc tamen et lauri mirtusque hedereque silentur, | Sacraque temporibus debita vitta tuis“ (1970: 23). In *RvF* 7, 9 spricht der Sprecher von der „vaghezza di lauro [e di] mirto“; im *Secretum* kritisiert Augustinus sein Gegenüber wegen seines Strebens nach Myrthe, Efeu und Lorbeer (Petrarca 1977: 22). Auch BOCCACCIO spricht in seiner *Vita* von drei Kronen, bringt sie aber nicht in Bezug zur Dichterkrönung (SOLERTI 1904: 256). Dass ihm die *Collatio* vorlag, betont ENENKEL 1998a: 21. ZENONI spricht von *tre ghirlande* (1874, Capitolo VII, V. 119).

<sup>483</sup> Während der PSEUDO-SENNUCCIO und CATANUSI den Lorbeer dem *imperatore* bzw. *empereur* zuzuordnen (vgl. die vorhergehende Fußnote), weicht die GENLIS von den Vorlagen ab, berücksichtigt aber nicht, dass der Lorbeer als Attribut der *trionphateur* kontextbezogen nicht schlüssig ist.

suspendues autour des autels. Il garda les couronnes de lierre et de myrte; mais, le soir même, le sénat lui en renvoya une de laurier, avec prière de la conserver toujours (1819, II: 157).

Den Myrtenkranz wird Petrarca am kommenden Tag nach Avignon bringen lassen, wo er das Haupt der Laura zieren soll. Mit der Niederlegung des Lorbeerkranzes ist jedoch die Zeremonie nicht beendet. Weitere gesellschaftliche Verpflichtungen harren des Dichters, so u.a. ein Maskenball, der am Abend der Dichterkrönung stattfindet.<sup>484</sup> Natürlich verzichtet Petrarca nicht darauf, sich zu den Tanzenden zu gesellen. Als er jedoch die Verkleidungen der anderen Gäste betrachtet, fällt ihm erneut die junge Frau auf:

[...] c'étoit une femme qui portoit une longue robe flottante de satin bleu, parsemé d'étoiles d'argent; un voile blanc couvroit son visage, un diadème de saphirs et de diamans ornoit sa tête; elle tenoit un serpent d'or et de pierreries se mordant la queue, cet attribut et son costume firent reconnoître en elle la figure allégorique de l'immortalité! elle s'approcha de Pétrarque, lui offrit en silence son magnifique serpent (1819, II: 159).

Während die anderen Gäste diesen Auftritt einer allegorischen Gestalt um Rahmen eines Maskenballs nicht erstaunt, und sie auch die Übergabe des Uroboros eher als ein sinn- und geschmackvolles Detail der Inszenierung betrachten, bringt er den Dichter aus der Fassung, denn „[c]ette main tremblante qu'il venoit de presser dans la sienne, étoit celle qu'il avoit admiré le matin, et tous ces charmes étoient ceux de Laure!“ (1819, II: 160). Petrarca verlässt das Fest vor dem offiziellen Ende. Gerade angesichts der ihm zuteil gewordenen Ehrungen könne, so Petrarca den Freunden gegenüber, dieser Auftritt nur Unheil bedeuten: „La sagesse ne consiste-t-elle pas à craindre ses faveurs et à se défier de ses promesses?“ (1819, II: 163). In einem Traum streckt eine schwarzgekleidete Frau mit einem vertrockneten Myrtenkranz auf dem Haupt seufzend die Arme nach ihm aus. Als er ihr nach eilt, stößt er auf ein Hindernis: Ein Sarg steht ihm im Wege. Petrarca erwacht. Erst einige Monate später kehrt der Dichternach Vacluse zurück. Hier erweist sich der in Rom geträumte Traum als ein prophetischer Traum: Laura ist tot. Auch im Roman der GENLIS wird das tragische Ereignis des Todes der Laura also mit der Dichterkrönung verknüpft. Dass der Tod der Geliebten die Nichtigkeit des Ruhms bedingt, wird auch hier zu einer logischen Konsequenz aus der Verknüpfung der beiden Ereignisse:

Il [i.e. Pétrarque] reste quelques instans immobile; et tout-à-coup, saisissant sous son manteau la couronne de lauriers, il la jette dans le cercueil, en s'écriant: Vain fantôme de la gloire, descendez dans sa tombe, et disparaissez avec elle! (1819, II:195).

Im Erzählerkommentar wird das schmerzhafteste Ereignis wie folgt erklärt:

Cet infortuné [i.e. Pétrarque], déchu des espérances qui paroisoient les mieux fondées, n'avoit envisagé la perspective d'une félicité si pure, que pour mieux sentir toute l'amertume d'une perte irréparable, et d'un malheur sans ressource et sans désomagement! (1819, II: 195).

<sup>484</sup> Der Ball steht in der Tradition des PSEUDO-SENNUCCIO, in welchem es heißt, dass nach der Aufhebung der Tafel die Gäste „cominciarono a ballare & huomini & donne di gran guisa, che ui si trouarono, e 'l nostro Poeta di bella brigata con loro“ (1553: B IIIv). CATANUSI passt die Textstelle dem Zeitgeschmack des 17. Jahrhunderts an und übersetzt frei: „à la fin du repas il [Pétrarque] termina la feste, par vn balet qu'il dança en presence des Dames qui estoient assemblées“ (1669: 8v.), bei VEUILLOT heißt: „La table desservie, oubliant sa fatigue, | le vainqueur au beau sexe adressa quelques vers, | Et termina la fête en dansant une gigue...“ (V. 73-75).

Ebenso wie in den deutschen Dichterdramen stellt das Zusammentreffen von vermeintlichem Liebesglück und dem unerwarteten Tod der Geliebten den Höhepunkt der Handlung dar. Gesteigert wird die Tragik dadurch, dass das Glück sich im Vorfeld als erfüllbar erwies, hatte doch der Tod des ungeliebten Ehemannes den Weg für eine legale Verbindung freigemacht. Während Lauras Tod in den Dramen eine ausweglose Situation beendet, verhindert er im Roman der GENLIS ein realisierbares Glück.

Anne BIGNANS (1795-1861) 1824 in Rom entstandene Ode *Pétrarque* hat zwar die Dichterkrönung des Italieners zum Gegenstand, doch wird die Zeremonie in diesem Text nicht gestaltet. Die *laureatio* wird aus der Perspektive des zu ehrenden Dichters geschildert, der unmittelbar vor dem Beginn der Zeremonie die Nachricht erhält, dass seine Geliebte verstorben ist. Gegenstand der 15 Strophen ist der Kontrast zwischen der tiefempfundenen Trauer um die Verstorbene und dem nunmehr nichtig gewordenen Stolz auf die Dichterehrung:

Un même jour unit la gloire avec le deuil!  
Ici la palme triomphale,  
Et là les cyprès du cercueil! (1827: 225, V. 5-7).

Ebenso wie bei den dramatischen Bearbeitungen dieser Episode werden auch in der Ode die Dichterkrönung und der Tod der *donna* in einen unmittelbaren Zusammenhang gerückt, so dass *victoire* und *deuil* die zwei semantischen Pole dieses Gedichts darstellen. Der Tag der Dichterkrönung wird insofern seines Sinns beraubt, als Petrarca angesichts des schmerzlichen Verlustes Einsicht in die Nichtigkeit des Ruhmes gewinnt.

Auch GAUTIER hat sich mit der Dichterkrönung befasst. Das Terzinengedicht *Le triomphe de Pétrarque* soll jedoch an späterer Stelle berücksichtigt werden, da es sich bei diesem Text um ein Bildgedicht handelt, welches auf ein Gemälde BOULANGERS Bezug nimmt.<sup>485</sup>

BARGHON FORT-RIONS *Le Triomphe* umfasst 60 Verse und stellt den 7. Teil eines Zyklus von insgesamt 12 Gedichten dar,<sup>486</sup> die unter dem *Titel Pétrarque et Laure* Episoden aus dem Leben Petrarcas behandeln. Die zwölf Texte erzählen in in chronologischer Reihenfolge die Geschichte des aus der Heimat Verbannten von seiner Ankunft in Avignon bis zu seinem Tod in Arquà. Die ersten sechs Gedichte sind Petrarcas aufkeimender Liebe zu Laura gewidmet, die als Muse und Geliebte das Genie Petrarcas erwachen lässt. Die im folgenden Gedicht beschriebene Dichterkrönung wird damit zwar einerseits als das Ergebnis der Inspiration durch Laura gedeutet, andererseits aber nicht in einen direkten Zusammenhang mit Petrarcas Liebesdichtung gebracht, sondern historisch korrekt auf die *Africa* zurückgeführt.<sup>487</sup> Der Text umfasst 60 paarig gereimte Alexandriner und unterscheidet sich aufgrund dieser Länge von den übrigen. Während die ersten 22 Verse den prunkvollen Empfang beschreiben, den Obrigkeit und Volk dem Dichter bereiten, kontrastieren die sechs folgenden Verse die freudige Erregung der Massen mit der seelischen Befindlichkeit des Dichters, der inmitten des Trubels der glücklichen Tage von Vaucluse gedenkt:

Cependant, au milieu de ces cris éclatants,  
De ces arcs-triomphaux, de ces drapeaux flottants,  
De ces flocons de fleurs qui pleuvaient sur sa tête,

<sup>485</sup> Vgl. zu GAUTIERs Text das Kapitel 4.3.2.2.

<sup>486</sup> BARGHON FORT-RION 1880: 262f.

<sup>487</sup> Das Volk in Rom, so heißt es im Text, feiere „[...] le nom | de celui dont les vers exaltaient le renom, | Les exploits du héros qui réduisit Carthage“ (V. 43ff.).

De ce peuple attroupé pour le voir, le poète  
 Avait le front morose et morne, on remarquait  
 Qu'au milieu du triomphe un bonheur lui manquait (V. 23-28).

Im Mittelpunkt steht nicht der Verlauf der Zeremonie, sondern die durch das Ereignis ausgelöste feierliche Stimmung der Bürger Roms. Es ist ein wiedererstarktes Rom, das Petrarca einen *suprême accueil* (V. 4) bereitet. Vom Niedergang des Römischen Reiches, von kriegerischen Auseinandersetzungen und vom päpstlichen Exil ist hier keine Rede. Ob BARGHON FORT-RION, dessen Gedicht 1880 in den *Mémoires de la Société des Sciences Morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise* erschien, von der Identifizierung des SENNUCCIO-Textes als Fälschung wußte, kann hier nicht geklärt werden.<sup>488</sup> Auffällig ist, dass die Darstellung keine Details aus diesem Text aufgreift. *Le Triomphe* rückt (ebenso wie GAUTIERs Text) die Krönung in die Nähe der römischen Triumphzüge: So wird der Wagen des Dichters als ein Triumphwagen beschrieben, den Adler, Labarum und Likatorenbündel als die Symbole des Kaisertums zieren. Einem römischen Kaiser gleich durchquert Petrarca auf dem Wagen die begeisterte Menge, um auf dem Kapitol den Lorbeer zu empfangen:

[...]. Les faisceaux consulaires,  
 L'aigle et le labarum accompagnaient le char  
 Où le poète assis, paré comme un César,  
 Traîné dans un quadrigé amené de Vérone,  
 Allait des demi-dieux recevoir la couronne (V. 18-22).

Triumphbögen und Fahnen säumen die mit Blüten bestreuten Straßen, die der Dichter inprunkvoller Ausstattung durchquert, während die Senatoren und Prälaten Geld an das Volk verteilen und „les vieux vins de Caprée | Et le muscat d'Orviette“ (V. 34f.) in Strömen fließen. Erst das darauffolgende Gedicht (*L'Épître*) liefert eine Erklärung für die angesichts des freudigen Ereignisses unverständliche Missstimmung des Dichters. Der Leser der vorangehenden Teile des Erzählgedichts ahnt, dass es sich bei jenem *bonheur* (V. 28), welches Petrarca in Rom so schmerzlich vermisst, um Laura handelt,<sup>489</sup> doch wird dies in *Le Triomphe* nicht expliziert. Beschreibt *Le Triomphe* den in Rom herrschenden festlichen Trubel, so behandelt *L'Épître* das Ereignis aus der Sicht des Geehrten. Wie es der Titel signalisiert, wird hier fingiert, dass Petrarca sich im Anschluss an die Zeremonie in einem Brief an die Geliebte wendet. Die 44 Verse haben die Funktion, den Seelenzustand des Dichters offenzulegen. Ein Blanc zwischen der dritten und der vierten Silbe des 26. Verses gliedert den Text in zwei annähernd gleichlange Teile: Steht im Zentrum des ersten Teiles Petrarca's Sehnsucht nach Laura, so beschreibt der *poeta laureatus* im zweiten Teil die ihm wiedererlebene Ehrung. Er betont zunächst die Einmaligkeit des Ereignisses,<sup>490</sup> um sodann die *laureatio* mit den Festen zu Ehren des Gottes Mars bzw. der Göttin Kybele zu vergleichen:

Je me suis cru porté dans ces jours d'autrefois,

<sup>488</sup> Er scheint sich allerdings mit der Tradition der Dichterkrönung befasst zu haben, denn in einer Fußnote weiß er zu berichten, dass Petrarca's *laureatio* die erste in Rom stattfindende Krönung seit den Zeiten Theodosius gewesen sei, da man CONVENNOLE und MUSSATO in Padua gekrönt habe (1880: 262). Er datiert MUSSATO's Krönung, die im Jahr 1315 stattfand, jedoch auf das Jahr 1329.

<sup>489</sup> Bereits im ersten Gedicht wird das hier noch unerfüllte Glück, eine Frau zu lieben als *bonheur réel* (V. 37) bezeichnet, im sechsten Gedicht (*Amore*) in gleichfalls in diesem Zusammenhang von der „sérénité du bonheur“ (V. 51) die Rede.

<sup>490</sup> „[...] je crois qu'il n'est pas d'homme | Pour qui l'on ait fait tant que pour moi, je le vois“ (V. 26f.).

Tant le luxe était grand, tant la pompe était belle.  
 Jamais fête en l'honneur de Mars ou de Cybèle  
 Ne fut aussi splendide au temps des empereurs.  
 Partout des troubadours, des hérauts, des coureurs,  
 Depuis le Correo jusqu'à l'arc de Sévère,  
 Faisant gloire à mon nom, et la voix du trouvère  
 Se mêlait à la voix du moine et du soldat (V. 29-35).

Trotz seines unverkennbaren Stolzes auf die ihm erwiesene Ehre hat Petrarca nur einen Gedanken: die Heimkehr nach Frankreich, um dort „dans le val assis, sans songer à la palme“ (V. 2) bei der Geliebten zu sein. Sein Hinweis auf die *vains honneurs* (V. 3) steht im Widerspruch zu der äußerst selbstbewußten Schilderung der Ereignisse. Anders als die Dramatiker des 19. Jahrhunderts parallelisiert BARGHON FORT-RION aber nicht die Momente von Dichterruhm und Liebesverlust. Er kontrastiert stattdessen das turbulente und laute Leben in Rom<sup>491</sup> mit den „jours de bonheur et de calme“ (V. 1), die er mit Laura in Vaucluse erlebt.

Die Beispiele zeigen, dass Petrarcas Dichterkrönung in der Literatur unterschiedlich behandelt wird. Dies betrifft zum einen die zugrundegelegten Prätexte. Neben denjenigen Darstellungen, die auf den PSEUDO-SENNUCCIO zurückgreifen, existiert eine Reihe von Texten, die die Krönung zwar behandeln, die sich aber deutlich an den jeweils bekannten autographen Quellen orientieren. Dass die Episode auf unterschiedliche Weise funktionalisiert wird, liegt auf der Hand: In den dramatischen Texten bildet die ehrenvolle Feierlichkeit in der Regel den Kontrast zu Lauras Tod, wobei der Ruhm für den geehrten Dichter nunmehr an die Stelle der Liebe tritt (GOLTDAMMER) bzw. der Tod der *donna* dem Dichter die Nichtigkeit des Ruhmes vor Augen führt (WESTPHALEN). Auffällig ist, dass vor allem in den Gedichten das historische Ereignis zum Anlass für weiterreichende Reflexionen über das Dichtertum und die Rolle des Dichters in der Gesellschaft wird. Dies gilt sowohl für die Satire VEULLOTS als auch, soviel sei vorweggenommen, für GAUTIERS *Triomphe de Pétrarque*, in welchem nicht nur die gesellschaftliche Aufgabe des Dichters überhaupt in Frage gestellt wird, sondern die Dichterkrönung auch zum Anlass poetologischer Theorienbildung wird.

### 3.4 Allographe Episoden

Es gibt mehrere Anekdoten, die die Lebensbeschreibung Petrarcas über die überlieferten Fakten hinaus ergänzen. Neben der im PSEUDO-DA TEMPO und bei SQUARCIAFICO zu findenden Anekdote, der Papst habe sich in Petrarcas schöne und tugendhafte Schwester

---

<sup>491</sup> In *Le Triomphe* dominiert die Geräuschkulisse: Herolde rufen Botschaften aus (V. 9), die Masse ruft „Vivat!“ (V. 12), Glocken klingen (V. 17), Ovationen werden erbracht (V. 40). Mehrfach wird auf die Menschenmassen hingewiesen (vgl. *le peuple*, V. 2, 30; *la foule*, V. 49), die sich anlässlich des Ereignisses durch Rom bewegen: Erwähnt werden u.a. Herolde (V. 9), Senatoren (V. 31), Prälaten (V. 32), Flaggenträger (V. 37), Korporale (V. 37), die Damen aus der Region (V. 38), Alte und *ragazzi* (V. 39), Pilger, Händler, Bürger, Kapitäne (V. 41), Kardinäle, Primasse (V. 42). Vgl. vor allem die Verse 49ff.: „Et la foule, | Semblable à l'océan agité par la houle, | Inondant les pourtours, les vicolis, les ponts, | Remplissait les échos de la ville aux sept monts | De clameurs, de vivats, de chants, de barcarolles.“

verliebt (SOLERTI 1904: 333; 353),<sup>492</sup> spielte vor allem eine zweite, gleichfalls in beiden Texten erwähnte Anekdote eine Rolle, derzufolge der Papst dem Dichter angeboten habe, Laura zu heiraten. Da die erste Anekdoten bei den Dichtern kaum auf Resonanz stieß,<sup>493</sup> bleibt sie hier unberücksichtigt. Neben der auf den PSEUDO-DA TEMPO zurückzuführenden<sup>494</sup> Heiratsanekdoten soll exemplarisch eine Episode behandelt werden, die Petrarca aus naheliegenden Gründen in seinem Werk nicht behandelt, nämlich den Tod des Dichters. Wird schon in einigen der frühen Viten das Leben Petrarcas in die Nähe einer Heiligenvita gerückt, so verzichten auch die Verfasser der späteren Texte nicht darauf, die letzten Atemzüge des Italieners in einem jeweils zeitgemäßen Sinne zu stilisieren.

Dass sich um das Leben des Dichters weitere Anekdoten rankten, liegt nahe. SQUARCIAFFICO berichtet, dass ein wohlhabender Bürger Arquàs der Kirche Geld geboten habe, damit man ihn in Petrarcas Grab bestatte.<sup>495</sup> Pietro BEMBO soll erzählt haben, dass sein Vater einst in seiner Jugend in Arquà einen alten Bauern getroffen habe, der in seiner Kindheit dem Dichter mehrfach begegnet sei. Petrarca habe, so der Bauer, im Winter einen pelzgefütterten Mantel getragen, dessen Leder über und über mit Schrift bedeckt gewesen sei.<sup>496</sup> Von dieser Legende soll hier jedoch ebensowenig die Rede sein wie von einer sicherlich später entstandenen Anekdote, die sowohl bei GRILLPARZER als auch bei BÖRRIES VON MÜNCHHAUSEN zu finden ist: Deren Bericht zufolge habe ein Freund Petrarca darauf auf-

---

<sup>492</sup> Die Anekdote geht laut BUSJAN zurück auf FILELFOS Kommentar zu *RvF* 105 (2004: 197). Die gleiche Anekdote erzählt FRANCO im *Petrarchista*. Hier referiert einer der beiden Dialogpartner einen angeblichen Brief des Dichters, in welchem dieser geschrieben habe: „Lo sdegno, che ivi [nella canzone *Mai non vo' più cantare*] si mostra, non è, come credete, perché il papa innamoratosi di mia sorella, non possendola per me ottenere, l'abbia ottenuta per mezzo del mio fratello [...]“ (1979: 65). Eine protestantische Variante findet sich in KEYSLERS *Neuesten Reisen*, Bd. 2. Dieser bezieht die Anekdote jedoch nicht auf Petrarca, sondern auf dessen Bruder, der „seine leibliche Schwester für baares Geld an den Papst Benedict den zwölften, um seine geilen Begierden an selbiger zu sättigen, verkauft haben soll“ (1751: 1084).

<sup>493</sup> Eine marginale Rolle spielt die Schwester Petrarcas in *Mathilde d'Aguilar* (1979: 32).

<sup>494</sup> Vgl. zur Überlieferung QUARTA, der sie auf FILELFO zurückführt, „che tante allegre storielle sul conto del Petrarca inventò e spifferò nel suo commento“ (1905: 292). BUSJAN 2004: 197 führt die Anekdote auf den PSEUDO-DA TEMPO zurück.

<sup>495</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 355f.

<sup>496</sup> BECCADELLI, der die Anekdote aufgreift, bezeichnet sie als „cosa che facilissimamente credo per aver veduto scritte di mano del Petrarca fatte eziandio in pezzi di carta straccia: movendosi a scrivere repentinamente, secondo che l'anima lo sospingeva, e servendosi di qualunque materia se gli parasse davanti, uso quasi comune a tutti i poeti“ (SOLERTI 1904: 462). JÖCHER weist im *Allgemeinen Gelehrten-Lexikon* darauf hin, dass Petrarca in dem über und über mit Versen bedeckten Mantel geschlafen habe. Erst zur Pestzeit habe man den Mantel verbrannt (1715, Sp. 587). Am ausführlichsten würdigt NEGRI in seinen *Scrittori fiorentini* die Anekdote: „[...] dicono, che risvegliandogli [i.e. a Petrarca] un qualche raro Pensiero, ò Concetto; perchè dalla Memoria non gli sfuggisse, soleva scriverlo sovra una Vesta da Camera, tutta di sottilissima Pelle composta, non punto sovrappannata, che poscia depenneva quando voleva. Questa Vesta, che per gli Pensieri d'Ingegno, a' Letterati era come il famoso Cartone di Michel-agnolo per gli Pittori; capitò nelle Mani di Gio. della Casa; e spesso con Jacopo Sadoletti che fù poi Cardinale, e Lodovico Beccatelli [!]; era solito contemplare, e studiare: anzi l'Anno 1572 dominando la Pestilenza in Italia, ritirandosi Gio: della Casa con la sua Famiglia in Mugello Territorio della Toscana, in una sua Villa; la portò seco per istudiarvi, come sopra un Libro Maestro“ (1722: 209). SAINTE-BEUVE behandelt sie in seinem Sonett *L'Amant Antiquaire*: „Mais une veste en cuir, où vite il écrivait, | Sur les bords et partout, chaque trait qu'il rêvait, | Diction cicéronien, ou projet de canzone“ (1920: 172, V. 12-14).

merksam gemacht, dass Laura schwarzhaarig und nicht blond sei, was den Zorn des Dichters erregt habe, da diese Tatsache nicht zum Text seiner Gedichte habe passen wollen.<sup>497</sup>

### 3.4.1 Die Heiratsvermittlung

Dass der Papst Petrarca das Angebot unterbreitet habe, Laura zu ehelichen, ohne auf die kirchlichen Pfründe verzichten zu müssen,<sup>498</sup> wird auch von späteren Autoren berichtet. Im 17. Jahrhundert referiert CATANUSI die Anekdote, im 19. Jahrhundert bearbeitet sie VEUILLOT.<sup>499</sup> Interessant ist, wie die Autoren Petrarcas Verzicht begründen, bzw. welche Funktion die Anekdote im jeweiligen Kontext erlangt. Den Viten zufolge soll Petrarca das Anerbieten abgelehnt haben, weil er nicht die Absicht hatte, sich zu verehelichen. Zur Begründung werden unterschiedliche Argumente genannt. Im PSEUDO-DA TEMPO heißt es:<sup>500</sup>

[...] quantunque li volesse esser data per moglie, ad istanzia di Papa Urbano quarto, che lui [i.e. Petrarca] singularmente amava, e concessali grazia di potere ottenere li benifici che aveva insieme colla moglie, non vole mai assentire, dicendo che quello frutto che prendeva dello amore in scrivere, da poi che la donna amata consecuta avesse, tutto si perderebbe. (SOLERTI 1904: 333)

Entscheidend ist dieser Deutung zufolge, dass die Liebe zu Laura nur als eine *unerfüllte* Liebe den Dichter zu stimulieren vermag, dass also der Verzicht auf ihre Erfüllung eine Entscheidung *für* die Dichtkunst und damit *gegen* Laura impliziert. Die Anekdote hat laut HANDSCHIN die Funktion, die Weitherzigkeit des Papstes zu ironisieren, sie trage aber auch dazu bei, „Petrarcas italienische Dichtungen als leeres Spiel ohne innere Wahrheit blosszustellen“ (1964: 33). CATANUSI begründet Petrarcas Entscheidung im Kontext des Liebesdiskurses, d.h. es ist bei ihm keine Rede davon, dass die unerfüllte Liebe der Inspiration des Dichters diene: Petrarca argumentiert hier im Sinne der präziösen Liebesdoktrin des 17. Jahrhunderts:

Le Pape voyant Petrarque si fortement attache à Laure, luy conseilla de l'épouser: mais il ne le voulut iamais, de peur que la iouissance ne diminuât quelque chose de son Amour, & Laure sceut se conduire de maniere avec luy & garder tant de sagesse, & de retenuë, que quoy qu'il fût l'homme du monde qu'elle ayroit d'auantage, elle ne luy donna pourtant iamais lieu d'estre pleinement satisfait d'elle [...] (Petrarca 1669: 6v).

<sup>497</sup> GRILLPARZER plante einen entsprechenden dramatischen Text. In *Stoffe und Charaktere* heißt es im Jahr 1821 „[Petrarca] beschreibt in einem Sonett an Lauren die blonden Haare seiner Geliebten, und ist ebenso ungehalten als verwundert, als sein Freund ihn aufmerksam macht, daß sie schwarze Haare habe, weil dieser veränderte Umstand ihm mit dem übrigen des Gedichtes nicht so gut harmonieren will“ (GRILLPARZER 1903: 205). Dass GRILLPARZER den Plan noch im folgenden Jahr verfolgte, belegt eine Bemerkung von 1822 „Petrarkas sämtliche Werke aus der K. Bibliothek lesen; zum Behuf des Lustspiels“ (1903: 213). MÜNCHHAUSEN pointiert die Anekdote in den Terzetten: „Die Freunde, denen er das [Sonett] vorliest, lachen: | 'Besser als Gott wollens die Dichter machen! | Ihr Haar ists c h w a r z, wie eines Mönches Gewand!' | | Entrüstet fährt Petrarka auf: 'Ihr Laffen, | Weshalb zerstört ihr mir, was ich geschaffen! - | Wie schön das 'Blond' in meiner Zeile stand“ (1924: 357), vgl. WAGNER 1983: 335ff.

<sup>498</sup> Vgl. zur Überlieferung der Anekdote QUARTA, der sie auf FILELFO zurückführt, „che tante allegre storielle sul conto del Petrarca inventò e spifferò nel suo commento“ (1905: 292).

<sup>499</sup> Dass VEUILLOT mit dem Text CATANUSI vertraut war, wurde in Kapitel 3.5 gezeigt.

<sup>500</sup> AGRICOLA ist keineswegs, wie NOE meint, der einzige, der diese Anekdote erwähnt (2006: 15).

Damit schließt sich CATANUSI der SCUDÉRYan, die in ihrer zwei Jahre zuvor erschienenen *Mathilde* die Ehelosigkeit Lauras mit fast identischem Wortlaut begründet hatte.<sup>501</sup> Da Petrarcas Lauraliebe vermittelt dieser Argumentation in den Liebesdiskurs des 17. Jahrhunderts eingepasst wird, sie als mustergültig stilisiert wird, erhält die Anekdote eine neue Bedeutung. Nicht als Kritik an Petrarcas Dichtung ist sie hier zu verstehen, sondern bestenfalls als Kritik am unangemessenen Vorschlag des Papstes. Es ist dieser Vorschlag (der von keinem anderen denn vom Papst höchstpersönlich kommen kann), der es Petrarca ermöglicht, die eigene Mustergültigkeit in Szene zu setzen, stellt doch das Angebot auch eine Versuchung dar, welcher ein Liebender weniger starken Charakters nicht widerstehen könnte.

VEUILLOT behandelt die Anekdote in dem Gedicht *Pétrarque*. Im ersten der drei Texte beschreibt er unter der Überschrift *La Peine* in 10 Strophen von je vier im Kreuzreim stehenden Achtsilbern die Liebesqualen des Italieners.<sup>502</sup> Unter Rückgriff auf *Fam.* II, 9 entlarvt er die Dichtung Petrarcas als eine Lüge: Da der Dichter Laura nur erfunden habe, seine Liebesbekundungen also einem fiktiven Gegenstand galten, erweise sich auch der Liebes Schmerz als fingiert:

Pétrarque ayant inventé Laure,  
Ne laissa plus passer un jour  
Sans clamer partout: «Je l'adore,  
Je languis et je meurs d'amour!» (V. 1-4)

Nachdem VEUILLOT in der 3. Strophe die Gedichte des Italieners als „beau bouquet de calembours“ (V. 12) bezeichnet hat, welcher seine Wirkung verfehlt habe, da die tugendhafte Laura sich dem Dichter standhaft verweigert habe, so dass dessen „martyres cuisants“ (V. 22) wiederum zum Gegenstand neuer Gedichte werden konnten, führt er mit dem Papst diejenige Person ein, die diesem Zustand ein Ende bereiten kann.

Voyant comme il se désespère,  
Le Pape dit: «Épouse-la!»  
Il répond au Pape: «Saint-Père,  
J'ai bien trop d'esprit pour cela!» (V. 25-28).

Durch die Papst-Anekdote entlarvt VEUILLOT, der bereits zu Beginn die Authentizität der Laura in Frage gestellt hatte, die *martyres cuisants* (V 22) als ein Kunstmittel. Petrarca nämlich begründet seine Entscheidung gegen eine Verbindung mit Laura damit, dass die Ehe das Ende der Liebesillusion und somit das Ende der Inspiration bedeute. Damit knüpft er an den PSEUDO-DA TEMPO an, der ja gleichfalls die Interdependenz von unerfüllter Liebe und Dichtkunst thematisierte. Bei VEUILLOT heißt es:

«Le mariage décolore  
Étonnamment ces chers objets.  
Époux, je n'aimerais plus Laure:  
A quoi pendrais-je mes sonnets?» (V. 29-32).

<sup>501</sup> „Mais bien que Laure eust pour luy [i.e. Petrarca] la plus grande estime qu'elle pût avoir, & toute la tendresse dont elle estoit capable; elle vivoit avec tant de retenue, que sans luy faire jamais nulle rudesse, on peut dire qu'il n'avoit pourtant jamais sujet d'en estre tout à fait content“ (1979: 19) Es ist denkbar, dass CATANUSI auf den Text der SCUDÉRY zurückgreift. Das würde erklären, warum er das in den Viten vorgeprägte Argument Petrarcas, dass seine Dichtung sich aus der unerfüllten Liebe speise, nicht erwähnt.

<sup>502</sup> Vgl. VEUILLOT 1964: 97-99.

Während der PSEUDO-DA TEMPO nicht erwähnt, wie Laura auf die Entscheidung Petrarcas reagiert, zeigt die *donna* sich in SQUARCIAFICO's Vita wenig begeistert. Das nüchterne *alii nupsit* (SOLERTI 1904: 353) signalisiert dem Leser, dass Laura an einer Eheschließung durchaus interessiert war. Der heuchlerische Charakter der Dichtung Petrarcas tritt hier noch deutlicher in den Vordergrund: Da Laura die Liebe des Dichters erwidert, erweisen sich die Klagen des Liebenden in zweifacher Hinsicht als ein Lügengebäude. VEUILLOT behandelt die Reaktion der *donna* ausführlich. Sein Petrarca sieht in der Ehe sowohl das Ende der Liebe als auch das Ende der Inspiration. Da Laura für diese Entscheidung kein Verständnis hat, weil sie nicht um den Zusammenhang zwischen (unerfüllter) Liebe und Inspiration weiß, entscheidet sie sich für einen anderen Ehepartner.

Laure, qui n'était pas poëte,  
 Au poëte fit un salut;  
 Et promptement se mit en quête  
 D'un gentilhomme qui lui plût (V. 33-36).<sup>503</sup>

Da VEUILLOT die Dichtung Petrarcas zuvor als *calembours* (V. 12) bzw. *fariboles* (V. 23) bezeichnet hatte, ist die Reaktion nachvollziehbar. Während SQUARCIAFICO's *alii nupsit* (SOLERTI 1904: 353) sich als die Reaktion der enttäuschten Laura angesichts der Weigerung Petrarcas, sie zu heiraten erweist,<sup>504</sup> lässt VEUILLOT keinen Zweifel daran, dass es auch Lauras mangelndes Verständnis für eine ohnehin nicht wertzuschätzende Dichtung war, die den Entschluss motivierte. In der letzten Strophe führt VEUILLOT in die Handlung des Gedichts zum Höhepunkt: Laura entscheidet sich gegen die platonische Liebe, um mit einem *gentilhomme qui lui plût* elf Kinder zu zeugen,<sup>505</sup> was den Dichter dazu veranlasst, nun seinerseits der körperlichen Liebe zu einer anderen Frau zu frönen:

Pétrarque, sans retards,  
 Versant toujours larmes et rimes,  
 Peupla Carpentras de bâtards (V. 38-40).

Bei VEUILLOT wird aus den beiden illegitimen Kinder Petrarcas<sup>506</sup> eine nicht näher bezeichnete Masse von *bâtards* (V. 40), welche ebenso wie die angeblichen elf Kinder der Laura in deutlichem Kontrast zu der tugendhaften Liebe Petrarcas zu Laura stehen: Der unerfüllten Liebe zwischen Petrarca und Laura wird die erfüllte Liebe gegenübergestellt. Der in

<sup>503</sup> Inwieweit VEUILLOT mit der Wendung „fit un salut“ den im *Canzoniere* erwähnten glückverheißenden Gruß der *donna* (Laura, „benignamente salutando“ [RvF 63, 4-3], erweckt das Herz des Sprechers zu neuem Leben) in das Gegenteil verkehrt, indem er den *salut* zu einem Abschiedsgestus werden lässt, kann nicht geklärt werden.

<sup>504</sup> „Laureta, quae monstrari digito gaudebat, matrimonium libenter contraxisset, quia in deliciis teneri minime verebatur; sed opinione frustrata, alii nupsit“ (SOLERTI 1904: 353).

<sup>505</sup> Spätestens die *Mémoires* DE SADES bezeugen, dass Laura ihrem Mann elf Kinder schenkte. Auch in *Le Parfum de Rome* weist VEUILLOT darauf hin: „Et Laure avait onze enfants, - onze! Si la chère dame prenait plaisir à ces sonnets, cela lui fait moins plaisir que ses onze enfants“ (1891: 34f.).

<sup>506</sup> POLENTON berichtet von der unehelichen Tochter (SOLERTI 1904: 325), SQUARCIAFICO weiß, dass sie Francesca hieß (SOLERTI 1904: 357). VELLUTELLO spricht nicht von den Kindern, wohl aber von Petrarcas Enkel (SOLERTI 1904: 365). ZILIOLI spricht allgemeiner von einem Gerücht, demzufolge Petrarca „dimorando in Milano avesse figliuoli con una gentildonna de' Beccari, che di lui s'era innamorata“ (SOLERTI 1904: 567). Die Viten schweigen sich über den Sohn aus. Der auch in den Briefen manifeste Konflikt mit dem Sohn wird auch in einigen literarischen Texten behandelt, so in HILLES Tragödie *Petrarcas Sohn* und in SANTAGATAS *Copista*.

beiden Fällen unverzüglich eintreffende Kindersegen hebt die Fleischlichkeit dieser Liebesbeziehungen drastisch hervor.

Dass VEUILLOT Petrarca kritisch gegenüberstand, belegt auch der 1861 erschienene Band *Parfum de Rome*. Avignon wird hier sowohl als die Stadt der Päpste als auch als Stadt Petrarcas beschrieben, wobei der konservativ-katholische Autor den Päpsten eindeutig den Vorrang einräumt. Petrarca wird auch hier als ein Heuchler dargestellt, dessen Dichtung keineswegs ein authentisches Gefühl widerspiegelt: „Pétrarque rima, mais ne soupira point“ (1891: 34).<sup>507</sup> Anders als im Gedicht wird hier der Widerspruch zwischen dem kirchlichen Amt des Dichters und seiner Liebesdichtung, zwischen Anspruch und Realität, aufgedeckt:

Pétrarque [...] n'est pas ce que je connais de plus aimable. Il a fait force vers latins. Il était archidiacre et chanoine lorsqu'il chantait Laure; il possédait plusieurs bénéfices lorsqu'il déclamait contre l'avidité des gens d'Église [...] (1891: 33).

Petrarcas vor allem in den *Sine nomine* formulierte Kritik an der Kirche sowie seine mit dem kirchlichen Amt nicht zu vereinbarende Liebe zu Laura dürften VEUILLOT als Anhänger der ultramontanen Bewegung und Gegner des Liberalismus innerhalb der katholischen Kirche<sup>508</sup> bis in das Mark getroffen haben. Seine Auseinandersetzung mit Petrarca ist in erster Linie ideologisch geprägt, doch ist in seinen Gedichten dem scheinheiligen Dichter durchaus ein Happy End vergönnt: Im 3. Teil von *Pétrarque* behandelt VEUILLOT eine Episode aus dem Leben des alternden Dichters, der nun, in *Le Repentir* (1864: 103f.), auf sein Leben zurückblickt und seine Liebesgedichte an Laura noch einmal liest:

Dom Pétrarque, étant vieux et conseiller d'État,  
Relut les chants où vit sa fameuse tendresse:  
«Ainsi je célébrais, dit-il, ma folle ivresse,  
«Quand j'étais un autre homme et dans un autre état» (V. 1-4).

Bemerkenswert ist, dass VEUILLOT diesen Teil nicht nur durchgängig in Alexandrinern verfasst, sondern dass es sich bei dem Gedicht zudem um ein Sonett handelt. Nicht nur auf der formalen Ebene knüpft er hier an Petrarca an, sondern auch auf der inhaltlichen: Während die *folle ivresse* (V. 3) auf den *giovenile errore* in *RvF* 1 anspielt, handelt es sich bei dem vierten Vers um eine als Zitat markierte Übernahme aus diesem Text, heißt es doch in *RvF* 1, 4: „quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono“. Gegenstand des Textes ist die späte Reue des Dichters, der nach der Lektüre seiner Gedichte auf diese Liebe zurückblickt, sie als *frivole besogne* (V. 9) deutet, um sich ihrer zu schämen: „Lorsqu'à présent j'y pense, en moi j'en ai vergogne; | J'ai servi de risée au peuple [...]“ (V. 10f.). Hier klingt unverkennbar das Proömialsonett des *Canzoniere* an:

Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fui gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno (V. 9-11).

VEUILLOTs Petrarca fixiert diese Erkenntnis, die in V. 13 als *discours sensé* bezeichnet wird, in einem Sonett, „qu'il mit en préface aux Sonnets“ (1864: 104). *Le Repentir* beschreibt jenen Moment, in welchem auch VELLUTELLO zufolge der alternde Petrarca erkennt, dass

<sup>507</sup> Vgl. 1891: 34, wo über Petrarcas Liebesdichtung gesagt wird: „J'ai exploré les *Sonnetti* [!], les *Canzone* [!], le *Trionfo d'amore*. Vingt degrés de froid partout! Ce chanoine amoureux n'était pas plus amoureux que chanoine. Il était latiniste, voilà son cas; et il penchait au calembour.“

<sup>508</sup> Vgl. MADEY, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 12, 1997, Sp. 1310-1312.

seine Liebe ein Fehler war. Diese Erkenntnis veranlasst ihn dazu, dem bereits vollendeten *Canzoniere* das Sonett *RvF* 1 voranzustellen. Indem VEUILLOT dieses Sonett als einen Prätext seines *Repentir* verwendet,<sup>509</sup> verknüpft er seine satirisch-kritische Interpretation der Petrarca-Biographie explizit mit dem von Petrarca inszenierten Gestus der *confessio*: Das sündige Leben des Dichters, welches in *Voi ch'ascoltate* als eine abgeschlossene Lebensphase behandelt wird, dient als Erklärung der Liebe zu Laura und damit des gesamten *Canzoniere*.

Petrarcas ablehnende Haltung der Ehe gegenüber, wie sie der PSEUDO-DA TEMPO und SQUARCIAFICO thematisieren, wird von den Dichtern unterschiedlich ausgelegt. Während die Papst-Anekdote bei Madeleine DE SCUDÉRY und CATANUSI auf der einen Seite den Eheverzicht begründet, auf der anderen Seite aber dazu dient, die Liebe zwischen Petrarca und Laura in den Kontext des *amour tendre* zu integrieren, ist sie für VEUILLOT Anlass zu harscher Kritik an Petrarcas Scheinheiligkeit, da der Dichter hier durchaus bereit ist, sich einer anderen Frau und damit auch den fleischlichen Gelüsten zuzuwenden.

### 3.4.2 Der Tod des Dichters

Une nuit de juillet, comme Pétrarque veillait, suivant sa coutume, dans son petit cabinet de travail, la mort vint le prendre. Ses amis le trouvèrent, au matin, le front appuyé sur le livre ouvert devant lui.<sup>510</sup>

Giovanni DONDI DELL'OROLOGIO, Freund und Arzt des Dichters, sendet am 19. Juli 1374 einen Brief mit der Todesnachricht an BOCCACCIO.<sup>511</sup> Über die letzten Momente des Sterbenden sagt der Brief, der nur den Grund des Todes nennt, nichts aus, so dass der Nachwelt Raum für eigene Deutungen und Projektionen blieb. Es waren zunächst die Verfasser der Viten, die bemüht waren, dem Tod des *poeta* einen genaueren Rahmen zu verleihen. Im Einzelfall griffen sie auf hagiographische Elemente zurück, um den Tod des Dichters in die Nähe der Heiligenlegende zu rücken. CASTELLETTO beschränkt sich darauf, das (freilich falsche) Todesdatum des Dichters zu nennen.<sup>512</sup> VILLANI weiß zu berichten, dass Petrarca gestorben sei, ohne das 71. Lebensjahr erreicht zu haben (SOLERTI 1904: 280). BANDINI hingegen gibt an, Petrarca sei am 18. Juli 1374 gestorben (SOLERTI 1904: 287). Die frühen Viten enthalten lediglich karge Informationen, d.h. sie bezeichnen den Todeszeitpunkt, gehen im Einzelfall auf die Todesursache ein und versäumen zumeist nicht, mit Arquà den Ort des Todes zu nennen. Mit VILLANI beginnt die Heiligspredigung Petrarcas. In Bezug auf den Tod Petrarcas gibt er die Beschreibung eines angeblichen Augenzeugen wieder, bei welchem es sich um Lombardo della Seta gehandelt haben soll:

Lombardo [...], veritatis amico, praesens audivi, ex ore Petrarchae, dum totum efflaret spiritum, arem tenuissimum exhalasse in canidissimae nubeculae speciem, qui more fumi exhausti thuris in altum surgens usque laquearia testudinis morose saliendo se extulit, ibique paululum

<sup>509</sup> VEUILLOT stellt die Verse 9-12 dieses Sonetts in der Originalsprache an das Ende seines eigenen Sonetts (1864: 104). Die Textstelle ist durch einen kleineren Schriftgrad vom Text des Gedichts abgehoben und durch den Hinweis: „PETRARCA, Proemio di tutto il Canzoniere“ ergänzt.

<sup>510</sup> NOLHAC 1892: 73.

<sup>511</sup> In: ZARDO 1877, S. 282-285.

<sup>512</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 272. CASTELLETTO gibt fälschlich den 10. August 1374 als Todestag an.

requievit; tandem paulatim resolutus in aerem limpidissimum comparere (SOLERTI 1904: 281).<sup>513</sup>

Auch BANDINI verleiht dem Tod des Dichters Züge einer Heiligenlegende, wenn er erklärt, dass im Dezember des Jahres 1374 soviel Schnee gefallen sei, dass in beinahe ganz Italien die Lorbeer- und Olivenbäume verdorrten (SOLERTI 1904: 287). Die übrigen Viten variieren in Bezug auf den Tod Petrarcas nur dahingehend, dass sie unterschiedliche Todesdaten bzw. –arten nennen, wobei im Falle der letzteren alternativ von Apoplexie<sup>514</sup> oder Epilepsie<sup>515</sup> die Rede ist. In einigen Fällen weisen die Viten darauf hin, dass der Dichter im Kreise seiner Freunde bzw. im Beisein seines besten Freundes Lombardo della Seta gestorben sei.<sup>516</sup> Insgesamt spielt der Tod des Dichters in den frühen Biographien eine untergeordnete Rolle, so ihm nicht die Funktion zukommt, die Heiligkeit des Verstorbenen zu belegen. Auch in der Dichtung wird der Tod des Dichters nur selten thematisiert. Zwar entstehen anlässlich seines Ablebens einige Gedichte, doch handelt es sich bei diesen um postume Ehrungen in zumeist allegorischer Form, die über die letzten Momente des Dichterlebens nichts aussagen.<sup>517</sup> Als eine biographische Episode werden die letzten Stunden des Dichters und sein Tod erst im 19. Jahrhundert behandelt. Zwei Elemente erweisen sich als Konstanten der dichterischen Bearbeitung dieser letzten Lebensperiode:

1. steht für die meisten Bearbeiter fest, dass Petrarca an seinem Schreibpult gestorben sei, wobei Uneinigkeit darüber herrscht, ob er mit der Feder in der Hand als Schaffender oder mit einem Buch in den Händen als Lesender verstarb. Nicht selten wird dabei das Buch implizit in Beziehung zu Laura gesetzt, auf jeden Fall aber wird

---

<sup>513</sup> Vgl. zu VILLANIS Vita auch HANDSCHIN 1964: 13f. Wie VILLANI stettet auch MANETTI seine Vita mit dieser Episode aus: „Peregregium namque discipulum suum nomine Lombardum, quem ipse unice diligebat, in cuius sinu moriens expiravit, haec de eo paulo post obitum suum retulisse perhibent, ipsum scilicet moribundum in extrema ultimi spiritus sui efflatione aerem quemdam tenuissimum in candidissimae nubeculae spetiem exhalasse: qui instar incensi thuris usque ad laquearia tabulati altius elatus ibidem vel paululum requievit, postremo in aerem limpidissimum paulatim resolutum evanuisse [...]“ (SOLERTI 1904: 318). Zu MANETTI vgl. HANDSCHIN 1964: 26.

<sup>514</sup> Die Theorie, dass Petrarca einem Schlaganfall erlegen sei, vertreten u.a. VERGERIO (SOLERTI 1904: 297), SCHEDEL (SOLERTI 1904: 345), SQUARCIAFICO (SOLERTI 1904: 355).

<sup>515</sup> Die Ansicht, dass der Dichter infolge einer Epilepsie verstorben sei, vertreten u.a. BANDINI (SOLERTI 1904: 287), DA TEMPO (SOLERTI 1904: 332), ILLICINO (SOLERTI 1904: 341), VELLUTELLO (SOLERTI 1904: 366), BECCADELLI (SOLERTI 1904: 438). TOMASINI, der mit den meisten Petrarca-Viten vertraut ist, betont, dass der Dichter an seiner Epilepsie gestorben sei und nicht an einem Gehirnschlag: „Die XVIII Iulii sacri morbi (non ut voluit Brivius & alii apoplexiæ vitæ praeter inducias nimium perniciosæ) insultu saepius familiari correptus solito vehementius, in sinu doctissimi Francisci à Serico beatam Creatori reddidit animam [...]“ (1650: 154).

<sup>516</sup> VILLANI (SOLERTI 1904: 280), MANETTI (SOLERTI 1904: 318), SQUARCIAFICO (SOLERTI 1904: 355), BECCADELLI (SOLERTI 1904: 458). BACCHELLI kommentiert diese Deutung mit den Worten: „A tutti è noto quel bello e patetico racconto che lo disse morto nella notte, col capo su un libro. Voce d’antica tradizione coeva, se fosse nata o accreditata dal desiderio espresso nell’epistola, fra altri, ma gentilissimo, di collaborazione fra lui e l’affettuosa fantasia popolare, e più che mai bello e meritato sarebbe tale incontro nel racconto di quell’ultim’ora e di quell’ultimo respiro sulla pagina, nell’umile, risposta gloria del suo scrittoio notturno, posando il capo su uno di quegli antichi codici dai quali e sui quali, col lavoro immenso e pari acume, aveva desunto, divinato, restituito tanto del mondo antico, aprendo discipline storiche e filologiche e letterarie alla cognizione e all’uso del metodo critico e della scienza razionale“ (1975: 14).

<sup>517</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

2. die Wiedervereinigung mit Laura im Moment des Todes als ein zweites Motiv dieser Episode ausgestaltet.

In einen allgemeineren Kontext rückt Heinrich DOERING (1789-1862) den Tod Petrarcas in dem Erzählgedicht *Francesco Petrarca*, das 1818 in der Zeitschrift *Hulda* erschien. Die fünf unterschiedlich langen Strophen entwerfen eine grobe Skizze des Lebens Petrarcas nach dem Tod der Laura. In der ersten, 29 Verse umfassenden ersten Strophe kommt Petrarca selbst zu Worte. Da DOERING die wörtliche Rede des Italieners durch keinerlei Einschübe weiterer Sprecherinstanzen unterbricht oder kommentiert, entsteht zunächst der Eindruck, dass es sich bei diesem Text um eines jener Rollengedichte handelt, wie sie bereits im 18. Jahrhundert verfasst wurden. Petrarca wird als der um die verstorbene Geliebte klagende Dichter präsentiert, der in seinem Leben keinen Sinn mehr zu sehen vermag. Da die Wiederkehr des Frühlings untrennbar mit dem Wiedererwachen des „große[n] Geist[es] der Liebe“ (V. 6) verbunden ist, kann er angesichts der eigenen Situation nur „[b]ange[n] Gram und düstre Schwermuth“ (V.10) empfinden. „[E]s ha[be] das Schicksal grausam | Alle Blüthen [s]einer Hoffnung | Frühe [ihm] hinweggenommen“ (V. 27-29), lautet seine Klage. War in der ersten Strophe Petrarca zu Wort gekommen, so kommentiert der in den vier folgenden nicht näher spezifizierte Ich-Sprecher die Klage, indem er dem Leser nähere Informationen zur Situation des Klagenden vermittelt. Indem in der zweiten Strophe präzisiert wird, dass Petrarca in Arquà seine Tage zu fristen gedenke, wird klargestellt, dass es der alternde Dichter ist, der in seinen letzten Lebensjahren noch immer um die Geliebte trauert. Obwohl die Lebensbedingungen des Dichters sich als überaus günstig erweisen – der großzügige Fürst von Carrara überlässt ihm die Wohnstatt (V. 38f.); der Ort, an welchem sich dieses Haus befindet, weist Züge eines *locus amoenus* auf,<sup>518</sup> – und sowohl die Zeit als auch der Raum „[e]rnstem Forschen, heitern Künsten, | Stiller Muße hold und günstig [sind]“ (V. 43f.), kann Petrarca dem Leben nichts mehr abgewinnen: „bange, öd’ und düster | Ist ein Leben ohne Liebe“ (V. 45f.), und einer Blume gleich, die dem Mutterboden entnommen wurde, zehrt sich das Schicksal des Dichters auf. Es ist dieses Leid, welches den Tod Petrarcas verursacht:

Und so ward der edle Sänger  
Eines Morgens todt gefunden:  
Bleichen, stillen Angesichtes,  
Doch die Züge heiter lächelnd,  
Wie ihn stets das Leben zeigte (V. 53-57).

Der Tod, so KORCH über diesen Text, „befreit den Liebenden im Sinne des christlichen Erlösertodes von seinem irdischen Leiden und vereint ihn mit der Geliebten“ (2000: 251). Das verdeutlicht vor allem die zweitletzte Strophe, die den Tod Petrarcas als eine Erlösung beschreibt. Die Vereinigung mit Laura wird (das unterscheidet DOERINGs Gedicht von BOCCACCIOs Sonett *Or sei salito*<sup>519</sup>) nicht explizit thematisiert, doch lassen das Lächeln des Verstorbenen (V. 56) und der Kommentar des Sprechers darauf schließen, dass Petrarca „bei den seel’gen Göttern droben“ (V. 62) die Erfüllung seiner Hoffnung (V. 59) findet.

Unmissverständlicher wird dieser Zusammenhang in zwei späteren Texten zur Ausdruck gebracht. Sowohl Giannina MILLI als auch Georges LAFENESTRE gehen in ihren Gedichten davon aus, dass Laura den sterbenden Dichter in die höheren Sphären hinaufführt. MILLI

<sup>518</sup> So ist die Rede von „Arquà’s stillen Fluren“ (V. 34), einer Quelle mit „sanftem Rauschen“ (V. 35) sowie von „Bäumen, zarten Blüthen“ (V. 36).

<sup>519</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

(1827-1888) hat sich in mehreren Gedichten mit dem Leben Petrarcas beschäftigt.<sup>520</sup> In dem 1859 entstandenen Gedicht *Ultime ore di Petrarca e suo incontro con Laura in cielo* (1863: 294ff.) behandelt sie nicht nur die Sterbestunde Petrarcas, sondern auch die Begegnung des Dichters mit Laura, die im Himmel gemeinsam mit Dante und Beatrice sehnsuchtsvoll auf den Dichter wartet. Der Gedanke der Wiedervereinigung mit der *donna* nach dem Tode geht auf Petrarca selbst zurück, der in den Terzetten des Sonetts *Sennuccio mio* (RvF 287) den verstorbenen Freund bittet, in der *terza spera* (V. 9) die zuvor verstorbenen Dichter Guittone d'Arezzo, Cino da Pistoia und Dante (V. 10) zu grüßen, und der *donna* von den Tränen zu berichten, welche er auf Erden vergieße.<sup>521</sup> BOCCACCIO hatte das Motiv aufgegriffen, um in seinem Sonett auf den Tod Petrarcas zu betonen, dass der Verstorbene nun mit Laura vereint sei.<sup>522</sup> Die 9 Strophen des Gedichts der MILLI umfassen je acht Endecasillabi. Petrarca stirbt in MILLI Text an gebrochenem Herzen. Die erste Strophe beschreibt das nächtliche Ambiente, welches den zeitlichen Rahmen der Handlung bildet. Das tiefe Schweigen, in welches Arquà gehüllt ist, wird nur vom Gesang eines *augello addolorato* (V. 6) durchbrochen,<sup>523</sup> nur das weiße Licht des Mondes spendet Petrarcas *magion modesta* (V. 3) Licht. Erst in der 2. Strophe wird der Bewohner des Hauses erwähnt: Auch die MILLI präsentiert dem Leser den sterbenden Petrarca, der über ein Buch gebeugt seiner Liebe zu Laura gedenkt. Es sind zunächst nicht näher spezifizierte *rime armoniose* (V. 10), auf die Petrarca seine müden Augen (V. 9) richtet. Indem die MILLI Petrarca in der gleichen Strophe explizit als den Laurasänger bezeichnet,<sup>524</sup> stellt sie einen Bezug zwischen seiner Liebe und seinem Tod her, der durch die Beschreibung der letzten Gedanken des Sterbenden untermauert wird:

D'idee s'inebbriò caste, amorose,  
 Che nello slancio dell'immenso affetto  
 L'alma fuggì dal suo mortal ricetta (V. 14-16).

Die folgenden Verse beschreiben den Aufstieg der Seele, die die sterbliche Hülle des Dichters keines Blickes würdigt, um endlich als *nuova Eletta* (V. 20) ihr Glück in Gott zu finden. Für Petrarca bedeutet der Tod jedoch weniger das Glück über die Vereinigung mit Gott als vielmehr das Wiedersehen mit Laura. Sie ist es, die, „nel volto affettuosa e pia“ (V. 29), den Verstorbenen empfängt.

Der Text der MILLI ist mit Zitaten durchsetzt. Wenn es in der fünften Strophe ihres Gedichts heißt, dass Laura dem Verstorbenen „più bella e meno altera“ (V. 34) als auf Erden

<sup>520</sup> In der Ausgabe von 1863 werden die Texte in chronologisch ungeordneter Reihenfolge präsentiert, und durch den Einschub anderer Gedichte unterbrochen. Anders als etwa bei VEUILLOT, der die Petrarca-Gedichte zudem unter einem gemeinsamen Titel versammelt, entsteht hier nicht der Eindruck einer Sequenz. Die Datierung der Einzeltexte weist darauf hin, dass nicht von einem gemeinsamen Entstehungszusammenhang auszugehen ist. Vgl. *Francesco Petrarca reduce dal suo ultimo viaggio*, datiert 11. Juli 1858 (1863: 188-190); *Francesco Petrarca che vede per la prima volta Laura*, datiert 7. Mai 1854 (1863: 228-231); *Ultime ore di Petrarca*, datiert 3. April 1859 (1863: 294-297).

<sup>521</sup> „A la mia donna puoi ben dire in quante | lagrime io vivo [...]“ (V. 12f.).

<sup>522</sup> „Or se' colà, dove spesso il desio | ti tirò già per veder Lauretta; | or sei dove la mia bella Fiammetta | siede con lei nel cospetto di Dio“ (V. 5-8). Zu diesem Text vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>523</sup> Möglicherweise handelt es sich hier um eine Anspielung auf das Sonett RvF 311 (*Quel rosignuol*) bzw. auf das erste Terzett von RvF 10 (*Gloriosa columna*). In beiden Gedichten handelt es sich um eine Nachtigall, wohingegen MILLI lediglich von einem „augello“ (V. 6) spricht.

<sup>524</sup> So heißt es in V. 11f., Petrarca sei „[i]l gran Cantore, che di Laura il vanto | Alzò su quanto fùr donne famose.“

erscheine, greift sie unverkennbar auf *RvF* 302 zurück.<sup>525</sup> In diesem Sonett beschreibt Petrarca eine Vision, in welcher Laura dem Sprecher im *terzo cerchio* (V. 3), d.h. im Himmel der Venus erscheint, ihn bei der Hand nimmt, um ihm in ihre Sphäre einzuführen. Hatte die MILLI in der vorhergehenden Strophe Laura als „colei che gli [i.e. Petrarca] diè tanta guerra, | E anzi sera compìe suo giorno in terra“ (V. 31f.) bezeichnet, so zitiert sie damit gleichfalls aus Petrarca's Sonett.<sup>526</sup> Der Verdacht, dass es sich bei dem im Titel des Gedichts erwähnten *cielo* um den Himmel der Venus handelt, findet hier seine Bestätigung, auch wenn diese Sphäre im Text nicht so bezeichnet wird. Lediglich die Beschreibung des Ortes als „loco | Ove s'insempa e si diffonde amore“ (V. 41f.) lässt darauf schließen, dass die Wiedervereinigung der Liebenden im Venushimmel stattfindet. Handelt es sich bei Petrarca's Text jedoch um eine Vision des Sprechers, so entkleidet MILLI die Episode ihres visionären Charakters. In ihrem Gedicht stirbt Petrarca, um von seiner *donna* in den *terzo cerchio* (*RvF* 302, 3) geführt zu werden. Hatte Petrarca neben Laura Guittone d'Arezzo, Cino da Pistoia, Dante sowie Franceschino degli Albizzi in der *terza spera* platziert,<sup>527</sup> so bittet Laura in MILLI's Gedicht den verstorbenen Petrarca, nun neben Dante Platz zu nehmen (V. 57). Nur Dante und Petrarca werden der Würde für wert befunden, als Hüter der italienischen Dichtkunst die „fiamma del vivace ingegno“ (V. 66) am Leben zu halten. Die Aufgabe ihrer *donne* sei es gewesen, die *poeti* zum *santo regno* (V. 70) hinaufzuführen, um nunmehr, im Werk ihrer *poeti* verewigt, in der Erinnerung der Sterblichen fortzuleben.

Während Giannina MILLI explizit an einzelne Sonette Petrarca's anknüpft, um die Vereinigung Petrarca's mit Laura nach dem Tode des Dichters zu gestalten, behandelt Georges LAFENESTRE (1837-1919) ausführlicher das Sterben Petrarca's, um im zweiten Teil seines 19 Strophen von je vier Alexandrinerversen umfassenden Gedichts *La mort de Pétrarque* die Vereinigung der Dichters mit der Geliebten zu beschreiben.<sup>528</sup> Auch LAFENESTRE hebt die Einsamkeit des alternden Dichters hervor, dessen einzige Freunde die Autoren jener wertvollen Folianten sind, über die er sich allabendlich beugt. Bereits die erste Strophe belegt, dass er, wie zahlreiche Autoren vor ihm, in Petrarca denjenigen Dichter sieht, dem das höchste Leid ebenso wie die größte Ehre zuteil wurde:

Soixante ans de labeurs et d'une ardente vie  
Où le triomphe alterne avec le deuil profond  
Avaient, sans le fléchir, pâli son large front:  
Sa grande soif d'aimer restait inassouvie (V. 1-4).

Durch die Zuordnung von *labeurs* und *triomphe* bzw. *ardente vie* und *deuil profond* in den Hemistichien der ersten beiden Verse verdeutlicht LAFENESTRE die Opposition von Dichterruhm und Liebesleid. Die Erfüllung der Liebe Petrarca's zu Laura mußte ein Traum bleiben, den zu realisieren der Italiener resigniert als ein aussichtsloses Unterfangen bewerten mußte:

Il ne poursuivait plus ses claires visions  
Que dans l'immensité de l'Idéal sublime (V. 11f.).

<sup>525</sup> „Levòmmi il mio penser in parte ov'era | quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra: | ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, | *la rividi più bella, et meno altera*“ (V. 1-4; Hervorh. R.S.).

<sup>526</sup> In *RvF* 302, 7f. sagt Laura: „i' so' colei che ti diè tanta guerra, | et compie' mia giornata inanzi sera.“

<sup>527</sup> Vgl. *RvF* 287, 9-11.

<sup>528</sup> LAFENESTRE 1899: 164-167.

Die Strophen 4-8 schildern nach drei Strophen exordialen Charakters den Alltag des Dichters. Augenfällig ist der Kontrast zwischen dem fröhlichen Schaffen der anderen Menschen in der freien Natur und dem abgeschiedenen Dasein des Dichters in seinem Studierzimmer. Während Farben, Licht, die Laute der Natur und zahlreiche Menschen das Leben außerhalb des Dichterhauses beherrschen,<sup>529</sup> dominieren im Inneren die Farbe Weiß, die *voûte muette* und die Einsamkeit.<sup>530</sup> Möglicherweise in Anspielung auf MACHIAVELLI'S Brief an Francesco VETTORI<sup>531</sup> beschreibt LAFENESTRE die mit einem kostbaren Einband versehenen Bände der großen Autoren als die einzigen Freunde des Dichters. Sie alleine vermögen ihm Trost zu spenden, d.h. die Werke sind vorrangig aufgrund ihrer Entlastungsfunktion relevant:

Car c'est là qu'attendait, pour assoupir sa peine,  
Confidants éprouvés, silencieux et sûrs,  
Son peuple d'in-folios rangés le long des murs (V. 25-27).

Im Kontrast zur im Hause dominierenden weißen Farbe und dem schwarzen Ebenholz der Pulte stehen die wertvollen Einbände dieser Bücher, die als „riches habits de soie et de velours“ (V. 29)<sup>532</sup> den „trésor infini des sagesses antiques“ (V. 30) bergen. Der Wert der Bände ist damit doppelt markiert: Der reiche Einband entspricht jenen Schätzen an Weisheit, welche sie enthalten. Zwischen dem 3. und dem 4. Vers der 8. Strophe erfolgt ein Bruch: Hatten die ersten 30 Verse in iterativer Erzählweise den Alltag des Dichters geschildert, so wechselt die Erzählweise nun, um durch ein *Ce jour-là* (V. 31) zu einem singulativen Erzählen überzuschwenken. Durch einen Gedankenstrich vor V. 31 wird dieser Bruch auch im Druckbild hervorgehoben. Der Tag, von dem in den folgenden Strophen berichtet wird, ist der Todestag des Dichters. Auf den ersten Blick scheint es sich um einen jener Tage zu handeln, wie sie der vorangehende Text geschildert hatte. Der heiße Sommertag jedoch und die zahlreichen Mücken (V. 31) haben Petrarca über Gebühr angestrengt. Um seinem Herzen Erleichterung zu verschaffen,<sup>533</sup> greift er nach seinem Vergil, jenem Codex, der neben den *Opera Omnia* des Mantuaners auch Texte anderer römischer Dichter enthält.<sup>534</sup> Eine Miniatur des Malers Simone Martini schmückt diesen Codex:

[...] il ouvrit son Virgile,  
Beau livre que Simon de Sienne, en Avignon  
Enlumina, de son pinceau chaste et mignon,  
Faisant sur tous les bords, courir la vigne agile. (V. 33-36)

Es ist keineswegs nur eine *vigne agile* (V. 36), die den Codex ziert, sondern die bekannte Miniatur, die Vergil, Servius und die Personifikationen der drei Hauptwerke Vergils zeigt. Bedeutsamer ist, dass Petrarca in diesen Codex wichtige persönliche Daten einzutragen pflegte, so den Tod des Sohnes und die Nachricht vom Tode der Laura. Der Text ebenso wie die Illustrationen machen den Codex zu einem Medium der Erinnerung: „Et du texte chanteur et des marges en fête | Remontait, dans l'odeur des printemps d'autrefois, | L'orgueil

<sup>529</sup> Vgl. *vol criard des hirondelles* (V. 15), *rougir* (V. 16), *exquise clarté de l'aube* (V. 18), *la beauté des fanouses* (V. 18f.), *les enfants blonds* (V. 20), *des buissons de roses* (V. 20).

<sup>530</sup> Vgl. *blanche maison* (V. 21), *blanche robe* (V. 22), *voûte muette* (V. 23).

<sup>531</sup> Brief vom 10. Dezember 1513 (MACHIAVELLI 1984: 425f.).

<sup>532</sup> Dass Einbände aus Samt bzw. Seide im Mittelalter nicht unüblich waren, bestätigt der *Dizionario illustrato della legatura*, Milano: Sylvestre Bonnard, 2002, S. 461.

<sup>533</sup> „Pour s'alléger le cœur il ouvrit son Virgile [...]“ (V. 33).

<sup>534</sup> Vgl. PACCA 1998: 11.

d'enivrement qui l'égalait aux rois, | Lorsque le laurier d'or descendit sur sa tête“ (V.41ff.). Der Schrift entsteigen die Geister der Vergangenheit, die des Dichters Griff nach dem Codex dem Vergessen entrissen hat. Erinnert der Codex in der 11. Strophe zunächst nur an die Dichterkrönung, so wird in der 13. Strophe deutlich, dass die Pluralform der *printemps d'autrefois* (V. 42) über dieses Ereignis hinaus auch auf die Begegnung mit Laura verweist. Bereits die 12. Strophe zeigt, dass der Codex eine „foule d'anciens fantômes [...] | S'échappant du passé“ (V. 45f.) verkörpert. Unter ihnen befindet sich Laura. Als Lichtgestalt schreitet sie den übrigen *fantômes* als „[c]elle dont la beauté superbe l'exalta, | Celle dont la vertu sereine le dompta“ (V. 53f.) voran. Ein Engelschor begleitet sie, die durch eine Aureole als Heilige gekennzeichnet ist (V. 55f.). Zwar tritt sie „avec sa fierté de grâce coutumière“ (V. 52) auf, doch begegnet sie dem Liebenden, anders als zu Lebzeiten, voller Wohlwollen. Nun erst offenbart sie Petrarca, ihn dereinst geliebt zu haben. „[U]n même feu fatal“ (V. 64) habe sie verzehrt, doch der Tod werde sie nun endlich mit Petrarca vereinen: „Nous pouvons désormais nous aimer sans remords: | Dans l'éther impalpable où revivent les morts, | Rien ne sépare plus les âmes délivrées“ (V. 69ff.). LAFENESTRES *Mort de Pétrarque* ist dem Gedicht MILLIS insofern verwandt, als auch hier eine vage Parallele zu Dantes Begegnung mit Beatrice im *Purgatorio* konstruiert wird. Auch Dante erscheint die *donna* als „regalante ne l'atto ancor proterva“,<sup>535</sup> bevor sie ihn nach strengen Worten bei seinem Aufstieg in das Paradies begleitet. Bei LAFENESTRE erfährt die Thematik eine erhebliche Verflachung. Zwar harrt auch in seinem Text ein *universel amour* (V. 72) der beiden Liebenden, zwar beschreibt auch hier die *donna* den Himmel als einen Ort der Erkenntnis („Car tu vas tout comprendre et tu vas tout savoir“, V. 80),<sup>536</sup> doch ist von Anbeginn an klar, dass der Begriff der Liebe alleine auf Petrarcas Lauraliebe zu beziehen ist. Selbst die in V. 80 von Laura hervorgehobene Erkenntnis bleibt im letzten Vers funktionslos: „Et l'âme [de Pétrarque] était montée où l'appelait l'amour“ (V. 96).

Die Vision endet in der 21. Strophe mit dem letzten Seufzer des Sterbenden, der die weiße Hand Lauras ergreift, um ihr in die höheren Sphären zu folgen. Petrarca, der die Augen geschlossen hat, um den Worten der Geliebten konzentrierter zu lauschen, ergreift die Hand, „[e]t sa bouche rendit un soupir long et tendre“ (V. 87). Die drittletzte Strophe beschreibt die Position des Verstorbenen genauer:

Puis son front retomba sur le grand livre en fleurs,  
Parmi la pourpre et l'or de l'immortelle idylle,  
Nimbe de gloire autour de sa tête immobile,  
Dont l'argent fin ruisselle en leurs fraîches couleurs (V. 85-88).

Auf den aufgeschlagenen Seiten vereinen sich das silberne Haar des *poeta laureatus* und die Farben der Miniatur, wobei letztere Petrarca einen Heiligenschein zu verleihen scheinen, der als *[n]imbe de gloire* (V. 87) dem Ruhm des Dichters geschuldet ist. Gleichzeitig verbindet der Nimbus den Toten mit seiner *donna*, von deren Heiligenschein in V. 55 die Rede war. Dass die in V. 86 erwähnten Farben (*la pourpre et l'or*) der Miniatur mit jenen beiden Hauptfarben der Laura-Vision korrespondieren,<sup>537</sup> lässt zwei Folgerungen zu: Da es sich bei Petrarcas Vision offensichtlich um ein Resultat seiner Lektüre handelt, der bekannte Codex aber keine entsprechende Miniatur enthält, ist entweder davon auszugehen, dass LA-

<sup>535</sup> *Purg.* XXX, 70. Vgl. XXX, 79ff.: „Così la madre al figlio par superba, | com'ella parve a me [...]“

<sup>536</sup> *Par.* XXX, 38-42: „Noi siamo usciti fore | del maggior corpo al ciel ch'è pura luce: | luce intellettuale, piena d'amore; | amor di vero ben, pien di letizia; letizia che trascende ogni dolzore.“

<sup>537</sup> „Laure, en robe de pourpre, et ceignant l'auréole | Des Saintes dont le juge exauça l'oraison“ (V. 55f.).

FENESTRE die Existenz einer solchen Miniatur fingiert, oder es muß angenommen werden, dass der Sterbende in den Figuren der Miniatur im Moment des Todes Laura zu sehen vermeinte.<sup>538</sup>

Die Texte DOERINGS, MILLIS und LAFENESTRES weisen, soviel hat sich gezeigt, bei aller Unterschiedlichkeit durchaus Gemeinsamkeiten auf. Während DOERING den Tod des Dichters im Sinne des christlichen Erlösertodes deutet, steht in den beiden anderen Texten die im Moment des Todes erfolgende Vereinigung mit Laura deutlicher im Mittelpunkt. Der Tod bedeutet in diesen beiden Texten nicht Erlösung von einem unerträglichen Dasein, sondern die nun endlich mögliche Liebeserfüllung. Der Einfluß DANTEs ist sowohl bei der MILLI als auch bei LAFENESTRE spürbar: In beiden Fällen führt Laura als 'seconda Beatrice' den Dichter in die höheren Sphären, in welchen den Verstorbenen Liebe und Erkenntnis erwarten, in beiden Fällen sind es Dante und Beatrice, die der Ankunft Petrarca's harren. Im Unterschied zu LAFENESTRES *Mort de Pétrarque* sind die *Ultime ore* mit Zitate durchsetzt. Vor allem Petrarca's Sonett *Levommi il mio penser* dient der Dichterin dazu, Petrarca's Aufstieg in den *terzo cerchio* auszugestalten – ein Gedanke, der seinerseits wieder auf DANTEs *Divina Commedia* zurückgeht.

Im 20. Jahrhundert sind es vorrangig die biographischen Romane, welche den Tod Petrarca's behandeln. Hilaire ENJOUBERT's biographischer Roman *Les Amours de François Pétrarque et de Laure de Sabran* (1948) schildert das Leben des Dichters unter dem Aspekt seiner Liebe. Als einen „récit très simple des amours de Pétrarque et de Laure“ (1948: 11) bezeichnet ENJOUBERT sein schmales Werk, welches nach seiner Auskunft auf den Schriften Petrarca's beruhe,<sup>539</sup> in erster Linie aber auf dem *Canzoniere*. Am Anfang der *Amours* steht die erste Begegnung der Dichters mit Laura, alle chronologisch vor diesem Ereignis liegenden Fakten der Dichterbiographie werden dem Leser an späterer Stelle (1948: 16ff.) in einer Analyse vermittelt. Damit erstreckt sich der zeitliche Rahmen des Textes nicht, wie zu erwarten wäre, alleine auf die Jahre 1327 bis 1348, sondern auf die gesamte Lebensdauer Petrarca's. Die Jahre nach dem Tode der Laura werden dabei aus naheliegenden Gründen gerafft dargestellt. Petrarca ist eine „vieillesse douce et calme et noble“ (1948: 131) in Arquà vergönnt, derweil die Freunde einer nach dem anderen aus dem Leben scheiden. Mehr als drei Monate lebt Boccaccio bei ihm in Arquà, doch nach dessen Abreise bleibt nurmehr die Korrespondenz mit diesem Freund. Petrarca widmet seine Tage nunmehr ausschließlich seinem Werk.

Auch ENJOUBERT rückt den Tod des Dichters im Juli 1374 in einen engen Zusammenhang mit seiner Liebe zu Laura: Im Moment seines Todes erinnert sich Petrarca an seine erste Begegnung mit der *donna*, die hier als das zentrale Ereignis der Biographie des Dichters dargestellt wird:

Il s'est affaissé sur son siège. Devant ses yeux les ombres descendent, devant ses yeux qui maintenant se voilent et qui ont vu passer tant de gens et tant de choses, des images venues d'un passé déjà lointain se forment, comme dans un rêve.

C'est le matin du 6 avril.

Les cloches de Sainte-Claire sonnent dans l'air frais. Sur une petite place le porche de l'église s'ouvre, doré par un rayon de soleil, et Laure apparaît. Des cheveux d'or flottent sur ses épaules, son teint est d'une blancheur éclatante, sa bouche n'offre que des perles et des roses, sa taille est fine et souple (1948: 135f.).

<sup>538</sup> Beide Farben spielen jedoch in dieser Miniatur eine untergeordnete Rolle.

<sup>539</sup> „C'est à Pétrarque qu'il fallait le demander [i.e. le récit] car il a passé sa vie errante et passionnée à raconter lui-même“ (1948: 11).

Petrarca werden im Moment des Todes die Höhepunkte seines Daseins nocheinmal vor Augen geführt. Gleichzeitig zitiert die Textstelle aber auch die zu Beginn des Textes von ENJOUBERT beschriebene erste Begegnung, die den jungen und eitlen Petrarca zeigt, der, um sein Schuhwerk besorgt,<sup>540</sup> versucht, den Pfützen auf den Straßen Avignons aus dem Wege zu gehen, um schließlich auf einem Platz vor einer Kirche anzukommen:

Les cloches de l'église Sainte-Claire étalaient leurs nappes sonores dans l'air frais et Pétrarque, évitant les flaques de boue [...] et prenant bien soin de ses chaussures qui brillaient, pressait son pas léger. Sur une petite place le porche de l'église s'ouvrait, timidement doré par un faible rayon de soleil. Une jeune fille apparut soudain à Pétrarque: «Des cheveux d'or flottaient sur ses épaules, son teint était d'une blancheur éclatante, sa bouche n'offrait que des perles et des roses, sa taille était fine et souple...» Ebloui, il resta immobile (1948: 14).

ENJOUBERT durchsetzt seinen Roman mit Zitaten: Die durch Anführungszeichen markierte Textstelle paraphrasiert unverkennbar Gedichte Petrarcas. Die beiden Textpassagen unterscheiden sich jedoch gerade darin, dass die Paraphrasen nur in einem Fall als solche markiert werden: Hierdurch entsteht der Eindruck, dass Lauras erste Erscheinung den Dichter zu diesen Sätzen inspiriert, da dem Leser durch die Anführungszeichen signalisiert wird, dass es sich bei den folgenden Worten um Zitate handelt. In der Erinnerung an das Ereignis hingegen zerfließen für Petrarca die Grenzen zwischen der Realität und ihrer dichterischen Umsetzung: Laura erscheint dem sterbenden Dichter zugleich als eine reale Gestalt und als Objekt seiner Lyrik.

Ein Vergleich der Textstellen macht deutlich, dass sie parallel konstruiert sind, dass aber die erste Begegnung in der Erinnerung des Dichters lediglich eine Abkürzung des ursprünglichen Textes darstellt. Die Sätze werden verkürzt, Adverbien entfallen, nicht der allwissende Erzähler dominiert das Geschehen, welches vielmehr aus der Perspektive des Dichters beschrieben wird. Gleichzeitig wird der ursprünglich in der Vergangenheit erzählte Text (*étalaient, pressait, s'ouvrait, apparut*) in die Gegenwart verlegt (*sonnent, s'ouvre, apparaît* etc.), so dass die Begegnung mit Laura auf der einen Seite aus geringerer Distanz wahrgenommen wird, andererseits aber auch der Übergang zwischen der eigentlichen Handlung und den „images venues d'un passé déjà lointain“ (1948: 135) verwischt wird. Es ist nicht nur die erste Begegnung mit Laura, an die der sterbende Petrarca sich erinnert. Auch Vaucluse erscheint vor seinen Augen, „où l'air est doux, les rochers ensoleillés, les bois ombrés, où la rivière transparente fuit entre des rives vertes sur des fonds d'herbes ondulées“ (1948: 136). Wenn es abschließend heißt: „Laure, séparée de lui par les eaux de cristal, le regarde longuement, avec une tendresse infinie...“ (1948: 136), dann wird deutlich, dass ENJOUBERT in Übereinstimmung mit dem Titel seines Werkes das Leben Petrarcas als ein ausschließlich der Liebe geweihtes Leben begreift. Der Tod Petrarcas bedeutet in *Les Amours de François Pétrarque* letztlich die Vereinigung des Dichters mit der verstorbenen Geliebten, die ihn mit einer *tendresse infinie* erwartet.

Die literarische Auseinandersetzung mit der Vita Petrarcas, dies haben die vorangehenden Seitengezeigt, basiert in erster Linie auf den Schriften dieses Dichters. Vor allem die Briefe und der zumeist als autobiographisches Dokument wahrgenommene *Canzoniere* stellten jenes Material zur Verfügung, welches im Rahmen der produktiven Rezeption Petrarcas zur Grundlage aller Texte wurde. Mit unterschiedlichen Intentionen greifen die Autoren

---

<sup>540</sup> Vgl. *Fam.* X, 3.

auf diese Texte bzw. Textstellen zurück, um sie in ihre literarischen Bearbeitungen der Petrarca-Vita zu montieren. Hieraus ergibt sich notwendigerweise die Tatsache, dass ein mehr oder minder hohes Maß an Intertextualität die produktive Rezeption Petrarcas kennzeichnet. Alle Petrarca-Biographien, alle Petrarca-Dramen, alle Petrarca-Romane, Petrarca-Erzählungen und Petrarca-Gedichte beruhen auf den Schriften Petrarcas. Die Intertextualität erweist sich damit nicht alleine als ein Merkzeichen der petrarkistischen Literatur, die ist vielmehr ein Charakteristikum jeglicher literarischer Auseinandersetzung mit diesem Dichter.

Nachdem bisher die Auseinandersetzung der Biographen und Dichter mit den Einzelepisoden aus dem *Canzoniere* bzw. aus den Briefen im Mittelpunkt der Betrachtungen stand, sollen in den folgenden Abschnitten diese literarischen Texte selbst zum Gegenstand einer ausführlicheren Untersuchung werden. Nicht nur aus literarhistorischen Gründen bietet es sich an, die zu berücksichtigenden Texte im Kontext der jeweiligen Gattung zu betrachten. Diese Vorgehensweise ermöglicht es, anhand verschiedener Texte die problematischen Bezeichnungen der jeweiligen Subgattungen zu diskutieren. Es wird sich zeigen, dass es im Hinblick auf die hier behandelten Texte durchaus sinnvoll ist, die Begriffe 'Künstlerroman' bzw. 'Künstlerdrama' zugunsten der präziseren Begriffe 'Dichterroman' und 'Dichterdrama' aufzugeben. Da, wie aus dem bisher Gesagten hervorgeht, die Künstlerthematik in den meisten Texten eine untergeordnete Rolle spielt, ist zudem zu prüfen, inwieweit es überhaupt sinnvoll sein könnte, diese Texte als 'Dichtergedichte', 'Dichterromane' oder 'Dichterdramen' zu bezeichnen. Da diese Texte, wie sich gezeigt hat, auf den Werken Petrarcas basieren, ist darüberhinaus der Frage nachzugehen, welche Formen die Intertextualität in den Einzelgattungen annehmen kann.

Weil sich die produktive Rezeption Petrarcas zunächst in der Lyrik manifestierte, sollen im folgenden Kapitel jene Gedichte analysiert werden, die sich als Dichtergedichte mit Petrarca auseinandersetzen. Neben jenen Texten, die als enkomiastische Lyrik i.e.S. den Dichter ehren, sollen dabei weitere Texte Berücksichtigung finden. Als eine nicht zu vernachlässigende Textgruppe erweisen sich dabei neben jenen Texten, in denen der Besuch der einschlägig bekannten Orte Petrarcas die Auseinandersetzung mit dem italienischen Dichter motiviert, auch die Bildgedichte, Texte also, in deren Mittelpunkt ein Gemälde oder ein Druckgraphik steht, die Petrarca darstellt bzw. den *poeta laureatus* und seine *donna* zeigt.

## 4 Petrarca im Gedicht

### 4.1 Dichtergedichte: Vorüberlegungen

In der Lyrik äußerte sich die produktive Rezeption Petrarcas zuallererst. Dies gilt sowohl für die Rezeption Petrarcas im Kontext des Petrarkismus<sup>541</sup> als auch für den hier relevanten Bereich der nonpetrarkistischen Petrarca-Rezeption. Die Gedichte stellen in diesem Zusammenhang ein Problemfeld dar, das genauere Klassifikationsversuche erfordert. Hierbei geht es vorrangig um die Spielarten, die das Dichtergedicht kennzeichnen, und auf deren Vielfalt die vorliegenden Untersuchungen nicht hinlänglich aufmerksam machen.<sup>542</sup> Die heterogenen Ausprägungen des Dichtergedichts werden in der vorliegenden Arbeit nur im Hinblick auf jene Texte beschrieben, in deren Mittelpunkt Petrarca steht. Dass diese Texte einen exemplarischen Charakter haben, weil Petrarca vom 14. bis zum 21. Jahrhundert mit großer Kontinuität rezipiert wurde, liegt auf der Hand. Die Spannbreite der Texte reicht vom allegorischen Triumphzug des 14. bis zur Textcollage des 20. Jahrhunderts, ohne dass damit auch nur ein Bruchteil der tatsächlich realisierten Spielarten erfasst wäre. Die Untersuchung dieser Gedichte erweist sich auch deshalb als heikel, weil zur Subgattung des Dichtergedichts nur eine begrenzte Anzahl von Studien vorliegt. SCHLAFFERS Beitrag von 1966 enthält zwar einige Vorüberlegungen, doch sind diese auf den Fall Petrarca nur unter Vorbehalt zu übertragen, da SCHLAFFER in der Hauptsache das deutsche Dichtergedicht des 19. Jahrhunderts beleuchtet. Er bezeichnet als 'Dichtergedichte' Texte, die „über den Poeten im allgemeinen, über andere Dichter oder über die eigene Dichterexistenz reflektieren“ (1966: 297). Für den vorliegenden Fall ist nur die zweite Gruppe interessant, d.h. jene Gedichte, die über *andere* Dichter reflektieren. Dass die Reflexionen in einem zweiten Schritt dazu führen können, dass der jeweilige Künstler über das Dichtertum im allgemeinen, über die eigene Dichterexistenz oder über poetologische Fragen reflektiert, liegt nahe.

Es ist im Hinblick auf Petrarca die grundsätzliche Frage zu stellen, ob die produktive Rezeption dieses Dichters in allen Fällen in ein *Dichtergedicht* im engeren Sinne mündet: Im Mittelpunkt der Gedichte ebenso wie in der epischen und dramatischen Texten steht zu meist die Liebesthematik, so dass von einer Auseinandersetzung mit dem Dichter bzw. mit der Dichtkunst oder der Dichterexistenz keine Rede sein kann. Nicht als Dichter wird Petrarca behandelt, sondern als Liebender. Auch im Hinblick auf die Dramen, Erzählungen und Romane wird zu prüfen sein, inwieweit hier jeweils von Künstler- oder Dichterdramen bzw. Künstler- oder Dichterromanen gesprochen werden kann,<sup>543</sup> d.h. inwieweit das Dichtertum Petrarcas überhaupt thematisiert wird.

---

<sup>541</sup> Die ersten dem Petrarkismus zuzuschlagenden italienischen Texte entstanden im frühen 15. Jahrhundert (HANDSCHIN 1964: 29). HEMPFER betont, dass sich der Petrarkismus auch in den anderen Gattungen manifestiere (1987: 261).

<sup>542</sup> Dass die gewählte Form nicht irrelevant ist, steht fest. Gerade die Entscheidung für oder gegen die Form des Sonetts sagt vieles über das Verhältnis des Künstlers zu Petrarca aus, auch wenn die zahlreichen antipetrarkistischen Sonette deutlich machen, dass ein rein formales Anknüpfen an Petrarca durchaus eine inhaltliche Distanznahme implizieren kann.

<sup>543</sup> Interessanterweise haben sich in der deutschsprachigen Forschung zwar die Begriffe 'Künstlerroman' und 'Künstlerdrama' eingebürgert, nicht aber der Begriff 'Künstlergedicht', obwohl Gedichte auf Maler etc. keine Seltenheit darstellen.

Der Begriff 'Dichtergedicht' wird in der Forschung recht lax gehandhabt. NEIS, der in der Anthologie *Gedichte über Dichter* Texte aus Antike, Mittelalter und Neuzeit versammelt, vermeidet ihn,<sup>544</sup> wohingegen HÖLTER, der sich mit der Rezeption Petrarcas im deutschen 19. Jahrhundert auseinandersetzt, durchaus von 'Dichtergedichten' spricht.<sup>545</sup> Es erweist sich als problematisch, in Bezug auf die Petrarca-Gedichte zwischen den Dichtergedichten i.e.S. und jener anderen Gruppe von Texten, die der Lauraliebe gewidmet sind, eine präzise Trennlinie zu ziehen: Zwar unterscheidet AURNHAMMER zwischen „Gedichte[n] an Petrarca, die den italienischen Nationaldichter [...] persönlich anreden“ und „Gedichte[n], die Petrarca und Laura gemeinsam als musterhaftes Liebespaar feiern“ (2004a: 37), doch zeigt schon die oberflächliche Durchsicht der relevanten Texte, dass diese Unterscheidung lediglich zwei Grundformen beschreibt. *De facto* handeln nur wenige Texte ausschließlich vom *Dichter* Petrarca bzw. ausschließlich vom *Liebenden*. Liebe und Dichtung stehen in einem kausalen Verhältnis, denn die Mehrheit der Rezipienten deutete die Gedichte als ein Resultat des erfahrenen Liebesleids. Der Begriff 'Dichtergedicht' soll im Folgenden auf all jene Gedichte angewandt werden, die sich mit der Person Petrarcas auseinandersetzen, die andererseits aber *nicht* der petrarkistischen Lyrik zuzurechnen sind. Diese Festlegung impliziert zweierlei:

1. Sie führt dazu, dass Texte in den Korpus der vorliegenden Arbeit aufgenommen wurden, in denen die Liebesthematik im Vordergrund steht. Diese Notwendigkeit ergibt sich aus der in Kapitel 2.2. beschriebenen Interdependenz von *homme* und *œuvre*, die zur Folge hat, dass auch jene Gedichte, die ausschließlich die Lauraliebe behandeln, in der Mehrheit der Fälle die Auseinandersetzung mit dem Werk bzw. mit dem Leben Petrarcas voraussetzen. Unberücksichtigt bleiben im Folgenden jene Laura-Gedichte, in welchen der Name 'Laura' die Funktion einer Chiffre hat,<sup>546</sup> ohne dass Petrarca-Bezüge zu konstatieren sind.<sup>547</sup>

2. Die Festlegung macht eine eingeschränkte Öffnung hin zur petrarkistischen Lyrik erforderlich. Sie ergibt sich aus Texten wie MAULANDIs Ode *L'entusiasmo visitando la casa del Petrarca in Arquà* (1799: 21ff.) oder JAMYNs Sonett *Aux mânes de Pétrarque* von 1575 (1978: 298f.): Ebenso wie JAMYN schreibt MAULANDI seinen Text in die Tradition des Petrarkismus ein, wenn der Sprecher die Liebessituation des Aretiners auf die eigene Liebe zu der schönen Nice bezieht. Auch JAMYN leitet im zweiten Quartett zu einer typisch petrarkistischen Grundsituation über. Die Präposition *voici* in V. 1 signalisiert zudem, dass der Text mit großer Wahrscheinlichkeit an einem der auratischen Petrarca-Orte entstanden ist,<sup>548</sup> von denen noch zu sprechen ist. Unabhängig davon, ob es JAMYN um Avignon oder um Vacluse geht, ist auffällig, dass der Aufenthalt am Ort Petrarcas zwar zu Reflexionen über

<sup>544</sup> Vgl. das Vorwort in: NEIS 1982, S. 13-16.

<sup>545</sup> Vgl. HÖLTER 2006.

<sup>546</sup> Vgl. RÜDIGER 1976: 14.

<sup>547</sup> Zu denken ist etwa an die Gedichte HÖLTYS (u.a. „Laura“ [*Kein Blick der Hoffnung beiter die Seele mir*], [1998: 114], „Laura“ [*Bald wird des Grabes Ruhe mich decken...*], [1998: 114f.], oder „An Laura. Bei dem Sterbebette ihrer Schwester“ [1998: 124]), aber auch an SCHILLERS Laura-Gedichte (1966, I: 24ff.). Auch der polnische Nationaldichter Adam MICKIEWICZ, der u.a. Petrarcas Sonett *Benedetto sia 'l giorno* (RvF 61) ins Polnische übertrug (*Błogosławieństwo. Z Petrarki*, in: MICKIEWICZ 1998: 38) verfasste Lauragedichte, so die Sonette *Przypomnienie* (1998: 6) und *Do Niemna* (1998: 34).

<sup>548</sup> CARRINGTON geht davon aus, dass die Präposition auf Avignon zu beziehen ist (1978: 298, Anm. 1). Vgl. GRAUR 1929: 230. Der „air tranquille, pur, et beau“ (V. 1) lässt eher darauf schließen, dass das *voici* auf Vacluse zu beziehen ist, jenen Ort also, den als erster VELLUTELLO mit der ersten Begegnung des Dichters mit Laura in Verbindung brachte, der dieses Ereignis nach Illa, *presso a mezza lega di Valchusa* (SOLERTI 1904: 363) verlegte.

diesen Dichter und dessen *donna* Anlass bietet, er in einem zweiten Schritt das Ich aber auf sich selbst zurückverweist:

Pétrarque, voyci l'air tranquille, pur, et beau  
Où Laure t'ambrasa d'une beauté si belle,  
Et t'inspira dans l'ame une autre ame nouvelle  
Par qui tu t'es rendu semblable au Renouveau.

- 5 Tes beaux vers t'ont vestu du celeste manteau  
De la gloire divine, et la Laure immortelle:  
Pource à moy, tout brulant d'amoureuse estincelle,  
Inspire de tels vers qui m'ostent du tombeau (V. 1-8).

Durch die im 2. Quartett hergestellte Ähnlichkeitsrelation, die der Dichter in den Terzetten amplifiziert, wird der Text zu einem petrarkistischen Sonett, in welchem der Franzose die Schönheit der eigenen *donna* im Vergleich zu Petrarcas Laura herausstreicht, um im 2. Terzett den Italiener zu einem (in freilich durch das Konditionalgefüge ebenso wie durch die rhetorische Frage gemilderter Form) Dichterwettbewerb aufzurufen:

Si ma Muse passoit la tienne de faconde  
Autant que ta Maistresse à la mienne est seconde,  
Quel myrte, quel laurier seroit digne de moy? (V. 12-14)

Eine ähnliche Konstellation liegt im Falle der rund zweihundert Jahre später entstandenen Ode MAULANDIS vor: Während der Dichter in den ersten Strophen dem *Vate altissimo* (V. 5) seine Reverenz erweist, und den *soavissimo nome di Laura* (V. 15) evoziert, leitet der Sprecher in der 6. Strophe zur eigenen Liebessituation über. Petrarca als „divo Spirito, de' melanconici | Canti buon arbitro“ (V. 37-38) wird so auf seine Bedeutung als inspirierende Instanz reduziert: „[t]utti prestami | Quei lusinghevoli tuoi modi armonici, | E l'estro in sen ridestami; | Ch'io possa all'etere mia Nice spingere“ (V. 38-41). Wenn MAULANDI in V. 42 aber von einem *mutuo amor fidissimo* spricht, dann wird deutlich, dass die Liebessituation des Sprechers sich in einem wesentlichen Punkt von der Petrarcas unterscheidet. Von einer Ähnlichkeitsrelation kann hier nicht gesprochen werden. Die beiden Texte sind auch deshalb interessant, weil sie nicht alleine die Liebesthematik mit dem Lob der Dichters verknüpft, sondern zudem von Anfang an auf die Erinnerungsorte Petrarcas referieren: Vaucluse wird für JAMYN zu einem Ort, der die Erinnerung an Petrarca und seine Laura-Liebe auslöst,<sup>549</sup> Arquà wird für MAULANDI zu einem Ort, der zunächst die Erinnerung an Petrarca und Laura wachruft, der dann aber dem Sprecher die erfüllte Liebe zu der schönen Nice vergegenwärtigt.

Als hilfreich für die Definition des Begriffes 'Dichtergedicht' erweisen sich die Überlegungen HÖLTERS. Seine Thesen seien (ohne dass an dieser Stelle auf weitere Implikationen vorgegriffen werden soll) an dieser Stelle kurz präsentiert:

- a) Zwischen Petrarca und dem Verfasser eines Petrarca-Gedichtes besteht eine z.T. jahrhunderte umfassende Distanz. Hieraus resultiert eine Epitaphstruktur (2006: 505).
- b) Der Autor spricht mit Petrarca oder über ihn. Er redet ihn, entsprechend der hymnischen Tradition, in der zweiten Person an (2006: 505).

<sup>549</sup> Problematisch ist der Titel, deutet man die Manen als die Beschützer der Gräber. Lediglich Guillaume FICHET behauptete Mitte des 15. Jahrhunderts, Petrarcas Grab befinde sich in Avignon (SIMONE 1965: 29). Ein solcher Lapsus konnte einem französischen Dichter des 16. Jahrhunderts nicht mehr unterlaufen. VIREY situiert die Manen Petrarcas in Arquà (1999: 39, V. 1040).

- c) Thema ist die Person Petrarca oder sein Werk. „Da beide im Laura-Erlebnis konvergieren, ist häufig beides der Fall“ (2006: 505).
- d) Die Entscheidung *gegen* Sonettform stellt eine bewusste Entscheidung dar, die im Einzelfall aus einer zeittypisch geringen Popularität dieser Form resultieren kann (2006: 505).
- e) Der Bescheidenheitstopos erfordert, dass Petrarca als der überlegene Dichter beschrieben wird (2006: 505).
- f) Dennoch darf der Nachgeborene über einen Vorgänger urteilen. Er ist ihm also schon deshalb überlegen: Die Verehrung Petrarca ergibt sich aus der „Machtvollkommenheit des jüngeren, des moderneren, des Lebenden“ (2006: 505).
- g) Der Respekt vor Petrarca kann sich indirekt äußern, indem z.B. das stilisierte Liebesritual herabgezogen wird (2006: 505): „Das Bedürfnis, die platonische Liebe herabzuziehen, als Künstlertrick auf dem Weg zum Weltruhm zu verdächtigen oder wenigsten verbal anzukratzen, verrät sich gerade bei jugendlicheren Autoren, die sich oder ihre Texte auch durch die Exhibition einer sexuell aktiven Rolle definierten“ (2006: 511).
- h) Dieser Respekt kann jedoch auch zum Nicht-Dichten führen (2006: 505).
- i) Der Petrarca-Bezug kann total bis vage sein: „Am einen Ende der Skala ist ein Gedicht denkbar, das nur durch seine Überschrift zu erkennen gibt, von wem die Rede sein soll [...], am anderen ein ohne fundierte Petrarca-Kenntnisse völlig unverständlicher Text“ (2006: 506).

HÖLTERS Thesen können hier als maßgebliche Anhaltspunkte dienen. Die Tatsache, dass die vorliegende Arbeit einen größeren Zeitausschnitt berücksichtigt und auch aufgrund ihres komparatistischen Ansatzes auf einem anderen Korpus basiert, macht grundsätzliche Differenzierungen bzw. Ergänzungen erforderlich. Letztere betreffen in erster Linie die Sprechsituation (b) sowie die behandelten Themenkreise (c). Zu erweitern ist HÖLTERS Aufstellung zunächst um drei zentrale Aspekte:

1. Der erste betrifft den *äußeren Anlass*, der einen Künstler motiviert, ein Dichtergedicht zu verfassen. Petrarca-Gedichte entstehen auffällig häufig an den Orten des Dichters. Gedichte auf Vacluse bzw. auf Arquà erweisen sich in der Regel als Dichtergedichte, in denen die Auseinandersetzung mit Petrarca im Mittelpunkt steht.<sup>550</sup> Der äußere Anlass kann aber auch ein Jahrestag sein: Vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurden die Jahrestage Petrarca zum Anlass für zahlreiche literarische Produktionen, die nicht selten gelegentlich einer *gara poetica* entstanden.<sup>551</sup> Sowohl ein Ort als auch ein Jahrestag kann die Auseinandersetzung mit Petrarca motivieren.<sup>552</sup> Dichtergedichte, das belegen z.B. die von NEIS erfassten Texte, können nicht nur pauschal das Lob einer Dichterpersönlichkeit anstimmen,<sup>553</sup> sie können sich auch mit einem Erinnerungsort bzw. –tag auseinandersetzen.<sup>554</sup>

---

<sup>550</sup> Gedichte auf das Grab eines Dichters stellen wegen ihrer Nähe zur *laudatio funebris* bzw. zum Epitaph eine Sonderform dar.

<sup>551</sup> Besonders die Feiern der Jahre 1874 und 1904 wurden in Vacluse, Avignon und in Arquà mit Pomp begangen. 173 Texte wurden 1874 bei dem poetischen Wettstreit in Avignon eingereicht, doch „nessuno [...] fu giudicato meritevole di vincere. L'arciconsolo Conti commentò così il fallimento del concorso letterario [...]“ (BERTÉ 2004: 51). Zu den Feiern vgl. DUPERRAY 1997.

<sup>552</sup> Da die anlässlich der Jahrestage entstandenen Gedichte einerseits aus einem begrenzten Zeitraum stammen und andererseits auch aufgrund ihrer z.T. geringen Qualität von beschränkter Aussagekraft sind, sollen sie auf den folgenden Seiten keine systematische Analyse erfahren.

<sup>553</sup> Vgl. z.B. NOSSACKS *Aeschylus* (NEIS 1982: 22), VON PLATENS *Sophokles* (NEIS 1982: 22).

<sup>554</sup> Vgl. z.B. BOBROWSKI, *Hölderlin in Tübingen* (NEIS 1982: 82), SCHWEDHOLM, *Rimbaud in Luxor* (NEIS 1982: 202).

2. Es ist jene Gruppe von Texten zu berücksichtigen, die eine bedeutende *Lebensepisode* eines Dichters behandeln. In NEIS' Anthologie finden sich Gedichte auf die Taufe (A. G. KÄSTNER, *Voltaire's Taufe*<sup>555</sup>), auf eine bedeutende Ehrung des Dichters (KUNZES Gedicht *8. Oktober 1970*, Vergabe des Nobelpreises an Solschenizyn<sup>556</sup>), auf seinen Tod (BRECHT, *Der Schub des Empedokles*;<sup>557</sup> WOLKEN, *Kleists Ende*<sup>558</sup>) oder sein Begräbnis (MEYER, *Schillers Bestattung*<sup>559</sup>). Im Falle Petrarcas handelt es sich, wie Kapitel 3 zeigte, um eine begrenzte Anzahl von Episoden: Neben der Begegnung mit Laura und der Dichterkrönung ist es der Tod des Dichters, der die Phantasie der Nachfahren beschäftigte. In der Regel zeichnen sich diese Texte durch ihren dominant erzählerischen Charakter aus, d.h. sie weisen, so es sich nicht ohnehin um Erzählgedichte i.e.S. handelt, eine deutliche Nähe zu den Prosatexten auf.

3. Ein Kennzeichen vieler Petrarca-Gedichte ist ihr *intertextueller Charakter*.<sup>560</sup> Ist in einem literarischen Text von der *vicenda amorosa* die Rede, so wird häufig aus dem *Canzoniere* zitiert oder auf konkrete Textstellen Bezug genommen. Das gilt auch für die Vacluse-Gedichte: Während dieser Ort bei den Reisenden zumeist jene Textpassagen des *Canzoniere* in Erinnerung ruft, in denen Landschaftselemente erwähnt werden (der *sasso*, die unvermeidlichen *chiare, fresche et dolci acque*<sup>561</sup>), erweist es sich im Falle der Arquà-Besuche als notwendig, die zitierten Passagen einer neuen Deutung zuzuführen. Da Petrarca sich über Arquà weitgehend ausschweigt, es im *Canzoniere* nie, in den übrigen Schriften selten erwähnt,<sup>562</sup> müssen die dichterisch tätigen Besucher des Ortes in den euganäischen Bergen neue Zusammenhänge herstellen. Alessandro PICCOLOMINI etwa, der 1540 das Grab Petrarcas besucht, beginnt sein anlässlich dieses Aufenthaltes verfasstes Sonett mit dem Vers *Giunto Alessandro alla famosa tomba*. Er greift wörtlich den ersten Vers von RvF 187 auf, in welchem Petrarca den Besuch Alexanders des Großen am Grabe Achills thematisiert. ALFIERI, der 1783 das Haus Petrarcas in Arquà besichtigt, verfasst aus diesem Anlaß ein Sonett, dessen erster Vers *O cameretta, che già in te chiudesti* auf RvF 234 anspielt, in welchem der Vers *O cameretta che già fosti un porto* (V. 1) ein Motiv aus der *Vita Nova* DANTES aufgreift.<sup>563</sup>

---

<sup>555</sup> NEIS 1982: 194.

<sup>556</sup> NEIS 1982: 213.

<sup>557</sup> NEIS 1982: 23.

<sup>558</sup> NEIS 1982: 88.

<sup>559</sup> NEIS 1982: 72.

<sup>560</sup> GOETHE'S *Epilog zu Schillers Glocke* stellt eine Fortführung der *Glocke* und, folgt man GENETTE (1993: 222ff.), einen Fall von allographer und proleptischer Weiterführung dar: GOETHE greift mit dem einleitenden „Und so geschahs!“ auf SCHILLERS Text zurück, um das Glück der Völkerschar zu beschreiben, welche den Künsten huldigt. Erst in der zweiten Strophe schlägt die Stimmung um. Ein „schreckhaft-mitternächtiges Läuten“ (V. 9) kündigt vom Tode SCHILLERS. Jene Glocke, deren Entstehungsprozeß SCHILLER beschreibt, lässt die „Trauertöne“ (V. 10) erklingen, die der Dichterfreund vernimmt. GOETHE'S Gedicht stellt damit insofern eine Hybridform dar, als es einerseits ein Werk SCHILLERS fortschreibt, andererseits aber diesen Dichter zum Gegenstand des neuen Textes macht. Nur aufgrund dieser zweiten Tatsache wird der Text zu einem Dichtergedicht. Texte, in denen nicht der Dichter im Mittelpunkt steht, sondern die Umformung eines seiner Werke, können nicht als Dichtergedichte bezeichnet werden. Sie bleiben hier unberücksichtigt

<sup>561</sup> Vgl. z.B. den Reisebericht WESSENBERGS (1970: 435f.).

<sup>562</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.4.

<sup>563</sup> Vgl. SANTAGATA, in: Petrarca 1996: 958. Die *camera*, bei DANTE Ort des Rückzugs, an welchem es erlaubt ist, sich von anderen unbelauscht dem Kummer hinzugeben, wird bei Petrarca zu einem „porto|a le gravi tempeste [...] diurne“ (V. 1-2) und der „lagrime nocturne“ (V. 3), bei ALFIERI

Dichtergedichte auf die Erinnerungsorte bzw. auf die Lebensepisoden eines Dichters stellen nur zwei mögliche Formen der Auseinandersetzung mit einem Dichter dar. Eine Vielzahl von Ausprägungen wird durch diese zwei Kategorien nicht erfasst. Hierzu gehören jene Texte, deren Gegenstand ein Bildnis, eine Skulptur oder eine Plastik des Dichters sind. GOETHEs Gedicht *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*<sup>564</sup> ist ebenso dieser Textgruppe zuzurechnen wie Peter HACKS' *Der Heine auf dem Weinbergsweg*.<sup>565</sup> Erwartungsgemäß waren auch Bildnisse Petrarcas bzw. seiner *donna* Gegenstand von Bildgedichten.

Eine kleinere Gruppe von Texten wurde verfasst, um in einen paratextuellen Kontext integriert zu werden: Hierzu gehört DESPORTES' *Pour mettre devant un Pétrarque* (1963: 157).<sup>566</sup> In Anlehnung an diesen Text verfasste HUGO 1835 das Gedicht *Écrit sur la première page d'un Pétrarque* (1964: 903), das FREILIGRATH übersetzte (*Auf das erste Blatt eines Petrarka*).<sup>567</sup> Während diese Texte dazu bestimmt waren, einer Petrarca-Ausgabe vorangestellt zu werden, verfassten Karl FÖRSTER und Wilhelm KRIGAR Gedichte, mit denen sie ihre *Canzoniere*-Übersetzungen einleiteten.<sup>568</sup> Während es sich bei der Mehrheit dieser Texte um Hommagen an den italienischen Dichter handelt, zeugt eine kleinere Gruppe von Texten von einer Konkurrenzsituation. So stellte Ida VON CULOZ ihrem Liederkranz *Franz und Edda* das Sonett *Petrarca und Arquà* voran (1874: 11), in welchem sie hervorhebt, „des deutschen Sängers [Tribut] zolle[n]“ (V. 5) zu wollen, indem sie das Lied dem Italiener weihe. Abschließend bittet sie den *poeta*, an seinem Ruhm teilhaben zu dürfen, damit „[n]icht ungeliebt diess [!] kleine Lied verhalle[...]“ (V. 14).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Petrarca-Gedichte sich z.T. durch ein hohes Maß an Intertextualität auszeichnen, da „[v]iele Dichtergedichte auf Petrarca [...] sich nicht auf biographische Aspekte [beschränken], sondern [...] Gedichte und Motive des *Canzoniere* [verarbeiten]“ (AURNHAMMER 2004a: 37). Biographische Fakten und dichterische Fiktion werden, wie dies auch für die Texte der anderen Gattungen typisch ist, addiert und als gleichwertige Bestandteile des Dichterlebens verarbeitet oder miteinander verknüpft.<sup>569</sup> Petrarcas Dichtung wird in einem kausalen Zusammenhang zu seiner unerfüllten Liebe gesehen: Erst das Liebesleid machte, so die jahrhundertlang

---

hingegen zu einem „[...] di pensier soavemente mesti|Solitario rivcovero giocondo“ (V. 5-6), welcher für den späteren Besucher der Stätte zu einem Ort der Tränen wird, da er „Di [...] lagrime amare il petto inonde,|Nel veder ch'oggi inonorata resti!“ (V. 7-8).

<sup>564</sup> NEIS 1982: 43-47.

<sup>565</sup> NEIS 1982: 116.

<sup>566</sup> DESPORTES entwirft in den Quartetten das Bild eines ruhmreichen Dichters, dem der *labeur glorieux* (V. 1) bei der Nachwelt Ansehen garantiert, wohingegen die vergängliche Schönheit der Frau durch die Verse eines Dichters die Zeit überdauern kann. In den Terzetten wird diese Situation mit jener des Sprechers verglichen: Seine *donna* sei zwar schöner als Laura, doch sei er selbst im Vergleich zu Petrarca ein *moindre esprit* (V. 11), der versuche, die Geliebte unsterblich zu machen. Der als *poète* unterlegene Franzose betont seine Qualitäten als Liebender: „Mais j'ay plus d'amitié s'il fut mieux escrivant. | Car sa Laure mourut, et il resta vivant: | Si ma Dame mourroit, je mourrois avec elle“ (V. 12-14). In DESPORTES' Besitz befand sich (Provenienzvermerke bei LEY 2002: 58) die 1494 in Mailand bei Scinzeler erschienene Ausgabe des *Canzoniere*.

<sup>567</sup> FREILIGRATH 2003: 103. Zu diesem Text HÖLTER 2006: 512f.

<sup>568</sup> Vgl. FÖRSTERS *An die Freunde*, in: Petrarca 1818: [V] (o.P.) sowie das 1833 der 2. Auflage vorangestellte Sonett *Ein ewig Lied, drin Welt und Zeit sich spiegeln*, in: Petrarca 1833: [VIIIf.] (o.P.), KRIGARS: *Petrarca (In dem Thale von Vauclose)*, in: Petrarca 1855: [3f.] (o.P.), sowie dessen *An Petrarca*, in: Petrarca 1866: [XIX] (o.P.).

<sup>569</sup> Vgl. zu diesem Problemfeld Kapitel 3.

ungebrochene Deutungstradition, den Mann aus Arezzo zum Dichter. Selbst in jenen Fällen, in denen jeglicher intertextuelle Bezug fehlt, stehen die Texte in einer mehr oder minder engen Beziehung zum Werk Petrarcas, da dieses, wie bereits festgestellt wurde, die alleinige Quelle ist, aus der die Biographen und die Dichter schöpfen können.

Befragt man die Texte nach der jeweils gestalteten Sprechsituation, so sind drei zentrale Textgruppen voneinander zu unterscheiden: Neben einer kleineren Gruppe (1), in der *Laura als Sprecher-Ich* in Erscheinung tritt, und einer zweiten Gruppe von Texten (2), in denen *Petrarca* spricht, dominiert jene Konstellation, in der (3) eine dritte Person als Sprecher bzw. als Erzähler auftritt. Vor dem Hintergrund der Sprechsituation des *Canzoniere* bzw. der *Trionfi* erscheint die zweite der beschriebenen Gruppen als eine überaus naheliegende Ausprägung. Gedichte, die die Sprechsituation des *Canzoniere* aufgreifen, stellen dennoch eine Ausnahme dar. Nur eine kleine Gruppe von Rollengedichten des 18. Jahrhunderts und einige wenige spätere Texte präsentieren Petrarca als Sprecher-Ich.<sup>570</sup> Ein frühes Beispiel für die Texte der Gruppe (1) stellt ein *dixain* von Charles DE SAINTE-MARTHE dar. In diesem 1540 veröffentlichten Text ergreift Laura das Wort, um sich gegen den Vorwurf der seelischen Grausamkeit zu verteidigen,<sup>571</sup> den der Sprecher in zwei vorhergehenden Texten gegen sie erhoben hatte.<sup>572</sup> Die größte Textgruppe machen jene Gedichte aus, in welchen ein Sprecher über Petrarca und/oder Laura spricht. Zu dieser Gruppe gehören die meisten Arqua- und Vaucluse-Gedichte. Nur in Ausnahmefällen ist es möglich, dem Ich eine Identität zuzuweisen, die nicht mit derjenigen des empirischen Autors korrespondiert. In NOLHACS *Écolier d'Avignon* z.B. handelt es sich bei dem Sprecher um einen Adlatus Petrarcas, der das Vertrauen des Dichters genießt, und somit Einblick in die Vorgänge hat, von denen er retrospektiv (datiert ist der Text auf das Jahr 1352) berichtet.<sup>573</sup>

Nicht alle Gedichte, die sich mit Petrarca befassen, entstanden aus einem konkreten Anlaß heraus. Ebenso wie im 16. Jahrhundert in Frankreich Gedichte auf Laura oder auf Petrarca vor dem Hintergrund der petrarkistischen Lyrik und der damit verbundenen Vorbildfunktion der Dichtung Petrarcas entstanden, verfassten auch die deutschen Dichter des sogenannten 'zweiten Petrarkismus' zahlreiche Texte, in welchen der Italiener bzw. seine *donna* im Mittelpunkt stehen. Gedichte auf Petrarca waren in den Phasen der Kanonisierung bzw. Rekanonisierung des *poeta laureatus* eine Modeerscheinung.<sup>574</sup> Auf den Zusammenhang zwischen der Kanonisierung oder Rekanonisierung dieses Dichters und der Entstehung literarischer Texte, die sich mit ihm befassen, hat für das deutsche 18. Jahrhundert KORCH hingewiesen. Sie hat exemplarisch aufgezeigt, wie sich die Dichter in den verschiedenen Gattungen an Petrarca annähern.

Im Folgenden werden auch jene Texte berücksichtigt, die in den Zeiten der Distanznahme zu Petrarca verfasst wurden. Gerade sie belegen, wie Petrarca in den Zeiten seiner vo-

<sup>570</sup> Z.B. SCHMIDT, *Petrarca's Selbstgespräche, gehalten in der Nacht nach dem Charfreitag-Abend, da er die schöne Laura zu ersten Male gesehen* (1827: 205-212), ein modernes Beispiel stellt SARTORIUS' Gedicht *Vaucluse, einsames Leben* dar (2004: 231). MARMONTELS *Pétrarque*, vom Dichter in den *Memoires* als „Romance de Pétrarque“ bezeichnet (1999: 231), entwirft in V. 1-4 eine Sprechsituation („En s'éloignant de sa Muse, | L'amant de Laure, en ces mots, | Du rivage de Vaucluse | Fit retentir les échos: [...]“ [1787: 409]), um erst dann Petrarca als Sprecher in Szene zu setzen.

<sup>571</sup> Vgl. Kap. 4.4.2.1.

<sup>572</sup> Vgl. die Texte *Sur la fontaine de Vaucluse pres laquelle iadis habita Petrarche* (1540: 21) und *Sur la mesme sentence, & de Laure Amye de Petrarche* (1540: 21). Vgl. Kap. 4.4.2.1.

<sup>573</sup> In: *Revue des deux mondes* 8 (1931), S. 173-183.

<sup>574</sup> Die Rekanonisierung begann mit KLOPSTOCKS Ode *Petrarcha und Laura*, die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts einen wahren Petrarca-Kult begründete.

rübergehenden Dekanonisierung wahrgenommen wurde. Dass damit dem ohnehin unberechenbaren Faktor der 'negativen Rezeption'<sup>575</sup> keine Rechnung getragen wird, ist offensichtlich, aber unvermeidbar. Angesichts der unüberschaubaren Vielzahl an Dichtergedichten auf Petrarca mußte für den Korpus dieser Arbeit eine Textauswahl getroffen werden, die sich auf jene Texte beschränkt, die besonders tiefgreifende Einsichten sowohl im Hinblick auf das jeweils vermittelte Petrarcabild auch auch im Hinblick auf die Subgattung des Dichtergedichts vermitteln. Neben den wenig bekannten Dichtergedichten des späten Trecento (4.2) sollen in diesem Abschnitt schwerpunktmäßig jene Gedichte behandelt werden, die einer bildlichen Darstellung Petrarcas bzw. Petrarcas und Lauras gewidmet sind. Die Gruppe der Bildgedichte (4.3) bietet Aufschluß über das Petrarcabild eines bildenden Künstlers *und* eines Dichters. Dass beide nicht notwendigerweise übereinstimmen, wird zu zeigen sein. Gleichzeitig aber erlaubt die hier zu betrachtende Sonderform des *Dichterbildgedichts* Einblicke in die Verhältnisse der beiden Künste zueinander, da an die Seite der Auseinandersetzung eines Malers bzw. Zeichners mit dem Dichter Petrarca die Auseinandersetzung eines Dichters mit einem Maler bzw. Zeichner und dessen jeweiligem Petrarcabild tritt. Eine dritte Textgruppe, dies ergibt sich aus dem Gesagten, bedarf einer näheren Betrachtung, nämlich die zahlreichen Gedichte, die in den vergangenen Jahrhunderten anlässlich eines Arqua- bzw. Vaucluse-Besuches entstanden (4.4). Eindrücklicher als alle anderen Dichtergedichte zeigen diese Texte, wie sich die Auseinandersetzung mit Petrarca in den mehr als sechshundert Jahren nach dem Tode des Dichters gestaltet.

## 4.2 Der Anfang: Die enkomiastische Lyrik des Trecento

Während die Gedichte auf den Tod TASSOs bereits zu einer Anthologie zusammengestellt wurden,<sup>576</sup> und auch eine Vielzahl von Gedichten auf DANTE in einer umfangreichen Textsammlung herausgegeben wurde,<sup>577</sup> stellt ein solches Unternehmen für die Petrarca gewidmeten Texte noch ein Desiderat dar. Enkomiastische Lyrik auf Petrarca entstand schon zu Lebzeiten des Dichters.<sup>578</sup> Diese frühen Texte sollen hier unberücksichtigt bleiben. Eine im Jahr 1343 kursierende Todesnachricht, von der Petrarca in *Sen.* III, 7 berichtet,<sup>579</sup> führte dazu, dass schon zu Lebzeiten Petrarcas ein Gedicht auf seinen Tod entstand, nämlich BECCARIS Kanzone *Io ho già letto il pianto de' Troiani* (1967: 178-183), von der LEVI sagt: „essa [ebbe] una grande fortuna e contribuì con la sua diffusione allo spargersi di quella falsa notizia“ (1920: 121).<sup>580</sup>

<sup>575</sup> Vgl. HÖLTER 2006: 516.

<sup>576</sup> *L'Onorato Sasso: Un secolo di versi in morte di Torquato Tasso*. Raccolti e annotati da Domenico CHIODO, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.

<sup>577</sup> Carlo DEL BALZO: *Poesie di mille autori intorno a Dante*, 15 Bde., Rom 1889-1909.

<sup>578</sup> Einige der Texte führt ZAMBRINI im Anhang der *Pietosa Fonte* auf, so die Sonette von Minghino MEZANI (S. 97), Jacopo COLONNA (S. 101), Sennuccio DEL BENE (S. 102), Antonio BECCARI (S. 103).

<sup>579</sup> Der vermutlich am 25. April 1363 verfasste Brief an Neri FORLANDO DA FORLI berichtet: „Vigesimus annus est ex quo, Clementis imperio Petri in solio tunc sedentis, Neapolim profectus, dum ibi aliquantulum tempus tero, per Liguriam Venetiamque omnem atque Emiliam defunctus publice nuntiatus sum, additumque mendacio me intra Siciliam obiisse“ (Petrarca 2002b: 261).

<sup>580</sup> „Qualunque sia il giudizio che noi vogliamo dare del lamento di maestro Antonio, noi possiamo essere certi che esso fu ritenuto un'opera nobile ed egregia da tutti i contemporanei. Sono prova chiara del favore col quale questi lo accolsero e se lo tramandarono di generazione in generazione, le copie numerosissime che ce ne sono rimaste nei codici antichi e l'ampio commento volgare del quale volle corredarlo un erudito di quel secolo“ (LEVI 1920: 125).

Der Tod des Dichters im Juli 1374, der sich rasch in Italien herumsprach, hatte eine größere Anzahl von Reaktionen zur Folge: „Alla morte del Petrarca le lodi, già così iperboliche anche mentr’egli era vivo, se pur fosse possibile aumentarono“ (MEDIN 1904: 439). Das erste unmittelbare Echo stellen die Reden und Briefe der Freunde und Bewunderer des Verstorbenen dar. KOHL und BIANCA haben sich mit jenen Texten auseinandergesetzt, in denen die „nascita del mito dell’umanista“ (BIANCA 1992: 293) stattfindet – die Geburt eines Mythos, so ist zu ergänzen, der einer Mythenzeugung in den Schriften Petrarcas entspricht. Zu den ersten, die sich nach seinem Tod über den Verstorbenen äußerten, gehörte Bonaventura BADOER, der am 24. Juli 1374 die *oratio funebris* hielt.<sup>581</sup> Eine (nicht in allen Punkten vollständige) Liste der aus Anlass des Todes von Petrarca entstandenen Schriften hat KOHL zusammengestellt (1975: 351f).<sup>582</sup> Neben dem Brief des DONDI DALL’OROLOGIO und der Rede BADOERS sind der Brief des Giovanni MALPAGHINO<sup>583</sup> sowie der Brief BOCCACCIOs an Francesco da BROSSANO zu erwähnen.<sup>584</sup> Jene späteren Texte, die sich als i.e.S. literarische Texte mit dem Tod des *poeta laureatus* befassen, greifen nicht selten Motive dieser Texte auf. Neben BADOERS Leichenrede war auch BECCARIS Kanzone den Dichtern bekannt.<sup>585</sup>

Zu den Dichtern, die dem Verstorbenen ihre Reverenz erwiesen, gehören BOCCACCIO und SACCHETTI. Während BOCCACCIO den Freund in einem Sonett ehrt, und somit auch autoreferentiell mit der Entscheidung für die von diesem favorisierte Form des Sonetts an dessen *Canzoniere* anknüpft (4.2.4), gestalten die übrigen Dichter das Lob Petrarcas in allegorischen Gedichten, die an die *Divina Commedia* bzw. Petrarcas *Trionfi* anknüpfen. BECCARI (4.2.1) und SACCHETTI (4.2.2) entscheiden sich für die von Petrarca geschätzte Form der Kanzone, um einen allegorischen Trauerzug zu Ehren des Dichterkollegen in Szene zu setzen, ZENONI (4.2.3) preist Petrarca in einer allegorischen Terzinendichtung, in welcher er historische ebenso wie allegorische Kunstrichter aufruft, um vor einer Götterversammlung dem Menschen, dem Gelehrten und Dichter Petrarca Lob zu spenden. Da die Texte bislang eine nur summarische Darstellung erfuhren,<sup>586</sup> sollen sie im Folgenden ausführlicher berücksichtigt werden.

#### 4.2.1 *Quelle pietose rime: Antonio Beccaris Canzone morale*

Die *Canzone morale di Maestro Antonio da Ferrara* reagiert auf die 1343 kursierende Nachricht vom Tode Petrarcas.<sup>587</sup> Sie feiert den vermeintlich Verstorbenen mit einem allegorischen Triumphzug, an dem neben den Musen und den Personifikationen der Artes liberales auch die herausragenden Dichter und Philosophen der Antike und des Mittelalters teilnehmen. Petrarca bedankte sich mit *RvF* 120 für die Kanzone und erwähnt sie in *Sen.* III, 7.<sup>588</sup>

<sup>581</sup> In: SOLERTI 1904: 273f.

<sup>582</sup> Vgl. BIANCA 1992 sowie den Hinweis VINCHESI auf die Ekloge *Parnassus* von DE BONIS, Abdruck des Textes in VINCHESI (1992: 326ff.).

<sup>583</sup> In: FORESTI 1977: 502ff.

<sup>584</sup> In: BOCCACCIO 1928: 222-227.

<sup>585</sup> Zur Rezeption BADOERS vgl. HANDSCHIN 1964: 7f., KOHL 1975: 342f., BIANCA 1992: 293f.

<sup>586</sup> Vgl. besonders KOHL 1975.

<sup>587</sup> Zur Biographie BECCARIS vgl. LEVI 1920.

<sup>588</sup> „De qua re [i.e. der falschen Todesnachricht] amicus ille tunc noster, non mali vir ingenii sed vangi, carmen illud flebile texuit quod audisti, qui, ut vides, me ad ipsam quam deflevit mortem – incertum quo spatium – antecessit. Ceterum carmen ipsum et vulgaris rumor sic ora omnium auresque compleverat eoque processum erat ut me reducem, quasi umbram defuncti hominis, ad-

GINGUENÉ bewertet den Text als eine *triste folie* (1875: XXX), und auch die Forschung steht ihm kritisch gegenüber.<sup>589</sup> Als ein ausgesprochen frühes Zeugnis für die Auseinandersetzung mit Petrarca stellt er dennoch ein wertvolles Dokument dar.<sup>590</sup> Nicht das pauschale Lob Petrarcas steht hier im Mittelpunkt, sondern der Versuch, die Qualitäten des Verstorbenen in den einzelnen Wissensbereichen herauszustellen. Die Struktur der Kanzone ist denkbar einfach. Auf die einleitende Stanze folgt in den Stanzen 2 bis 7 die Beschreibung jener „[...] donne di summo valore | con certi lor seguaci per zascuna“ (V. 14-15), die die erste Stanze angekündigt hatte, und bei denen es sich um die Personifikationen der Grammatik (2. Stanze) und Rhetorik (3. Stanze) handelt, die dem Trauerzug folgen. Auf die beiden *Artes liberales* folgen die Geschichtsschreiber (4. Stanze), die Musen (5. Stanze) sowie die Personifikation der Moralphilosophie (6. Stanze).<sup>591</sup> Die elf berühmtesten Dichter beschließen in der letzten Stanze den Zug:

Undici fûr, zascun con sua corona,  
che 'l portâr al sepolcro de Parnaso,  
ch'è stato chiuso omai per sî longo spazio (V. 109-111).

Es bietet sich an, aus der Verteilung der Personifikationen und Figuren auf die Stanzen die Bedeutung herauszulesen, die ihnen im Kontext des Trauerzuges beigemessen wird. Während die Anordnung der beiden *Artes liberales* Grammatik, Rhetorik sich aus ihrer Reihen-

mirantes dubitantesque conspicerent vixque oculis crederent cuius contrarium auribus credidissent, fueruntque in eo prestigio nonnulli qui, Thome in morem, non me prius vivum crederent quam manibus atrectassent et, ceu prodigium aut fantasma, complexi corpus solidum comperissent; sic vix, tandem, primus auditus visui ac tactui et contrario cessit auditui. Mirabar, fateor: nam, etsi omni etati mors comunis sit, ea tamen erat etas que non quidem mortem sed in plerisque mortalium cogitationem mortis excludere solet“ (Petrarca 2002b: 261).

<sup>589</sup> „È evidente in questa lunghissima canzone lo sfoggio della dottrina che è difetto di ogni opera di autore novizio e inesperto. Il poeta ha bisogno di richiamare intorno a sè tutte le sue memorie e tutte le sue letture per dare al lamento la solennità e la gravità che l'occasione richiedeva“ (LEVI 1920: 121f).

<sup>590</sup> LEVI betont, dass die Zeitgenossen den Text für eine *opera nobile ed egregia* hielten: „Sono prova chiara del favore col quale questi lo accolsero e se lo tramendarono di generazione in generazione, le copie numerosissime che ce ne sono rimaste nei codici antichi [...]“ (1920: 125).

<sup>591</sup> Der Status der Philosophie wirft Probleme auf. Sie folgt inmitten der *Artes liberales* dem Trauerzug, so dass denkbar ist, dass sie die im Text nicht erwähnte Dialektik ersetzt. Die Tatsache, dass Astrologia in der Kanzone erwähnt wird, legt den Gedanken nahe, dass Philosophie als eine der *Artes liberales* in Szene gesetzt wird. Petrarca spricht in der *Epistola ad Posterios* explizit von der *dyalectic[a]* (ENENKEL 1998b: 264). Es gibt keine Belege dafür, dass im Lehrplan der frühen Neuzeit die Philosophie an die Stelle der Dialektik bzw. Logik getreten ist (DOLCH 1982). Vielmehr wird die Philosophie den *Artes* übergeordnet, so bei BOETHIUS (DOLCH 1982: 109). In einem Mosaik im italienischen Ivrea sitzt sie bekrönt als *prima inter pares* neben den *Artes liberales* (DOLCH 1982: 114). Petrarca beteuert in *Sen. XV, 11*, dass weder die Poesie noch die Philosophie den *Artes* zuzurechnen seien. In Bezug auf die Dichtkunst konstatiert er: „Dico inter liberales minime numeratum, sed super omnes liberales esse omnesque complexam. Quod etsi multimode probari possit, sufficit tamen ad probationem Felix Capella de omnibus septem poetice agens, sicut nosti; nec te moveat quod in numero liberalium non sit, inter quas neque thelogiam neque philosophiam novimus nominari“ (2006: 405f). Vgl. DOTTI (Petrarca 2003: 12). In einem Lehrbuch des Guillaume DE CONCHES - ein vergleichbares Modell ist für BECCARI anzunehmen - folgt die Philosophie auf das Trivium bzw. wird zu einem Synonym für das Quadrivium. Diese Konstellation würde erklären, warum bei BECCARI die Philosophie der Astrologie folgt. Insgesamt entspricht BECCARI'S Schema nicht der traditionellen Deutung der *Artes liberales*.

folge innerhalb des Triviums herleiten lässt,<sup>592</sup> legt die Reihenfolge der übrigen Figuren nahe, dass deren Bedeutung zunimmt, je näher die Personen bzw. Personifikationen dem Verstorbenen sind, d.h. je weiter hinten im Trauerzug sie platziert werden. Die Situierung der Trauernden ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil jede Gruppe explizit in Beziehung zum Werk Petrarcas gesetzt wird. Die Kanzone bietet also Aufschluss darüber, welchen Stellenwert die Werke Petrarcas in der Mitte des Trecento hatten.

Priscian, Ugucione da Pisa sowie Eberhard von Béthune und Papias folgen der *Grammatica*, deren Klage in wörtlicher Rede wiedergegeben wird. Mit Petrarca habe sie den einzigen würdigen Vertreter ihrer Kunst verloren. Die Aussicht, dass kein kongenialer Nachfolger existiere, steigert ihr Leid:

Chi seguitarà più cotante scale,  
dove si monta al fin d'i miei conaboli?  
Chi saprà i vocaboli  
e le divariazione ortografare?  
Chi saprà interpretare  
i tenebrosi testi? (V. 24-30).

Es ist der Humanist Petrarca, dem die Klagen gelten. Petrarca nach damaligem Verständnis perfekte Beherrschung der lateinischen Sprache, seine tiefgreifende Kenntnis der Antike, sein grundlegendes Interesse an den Werken der römischen Autoren machten bereits zu Lebzeiten des Dichters seinen Ruhm aus. In der *Epistola ad Posteror* betont Petrarca, das Studium der Antike allen anderen Wissensbereichen vorgezogen zu haben,<sup>593</sup> und auch BOCCACCIO, dessen *Vita* im gleichen Zeitraum entstand, widmet der Auseinandersetzung Petrarcas mit den antiken Autoren einen breiten Raum.<sup>594</sup>

Auf die Grammatik folgt die Personifikation der *Rhetorik*, die von Cicero, Strabo und Alain de Lille begleitet wird.<sup>595</sup> Wie auch die Grammatik beklagt sie den Verlust Petrarcas, weil kein würdiger Nachfolger zur Verfügung stehe, der sein Werk fortzusetzen vermöge. Vor allem um Petrarca's *elocutio* (und insbesondere den *ornatus*) ist es der Rhetorik zu tun,<sup>596</sup> doch würdigt sie auch die herausragende Begabung Petrarcas in den anderen Hauptvorgängen:

Chi ordirà, tessando  
come se dê' le parte,  
el fil de le mie carte,  
memoria ferma de zò componando?  
Qual più serà nel proferir faondo  
e ne li atti, secondo  
che la materia e che la rason vole? (V. 47-53).

Während mit der Grammatik und der Rhetorik zwei *Artes liberales* zu Worte kommen, die eher allgemein auf Petrarca's außergewöhnliche Talente in der Gestaltung von Sprache hinweisen, sind es in der vierten Stanze die *Geschichtsschreiber*, die Petrarca die Ehre erwei-

<sup>592</sup> Von der Astrologie, die nur einen Boten schickt, ist in der 4. Stanze beiläufig die Rede, vgl. V. 87-90. Dass Petrarca die Astrologie wenig schätzte, belegen *Fam.* III, 8 und *Sen.* I, 7.

<sup>593</sup> „Incubui unice, inter multa, ad notitiam vetustatis, quoniam michi semper etas ista displicuit, ut nisi me amor carorum in diversum traheret, qualibet etate natus esse semper optaverim et hanc oblivisci, nisus animo me aliis semper inserere“ (ENENKEL 1998b: 262).

<sup>594</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 255.

<sup>595</sup> Vgl. V. 37-41.

<sup>596</sup> Vgl. V. 43f.

sen. In den Jahren 1338/39 hatte Petrarca mit der Arbeit an dem Geschichtswerk *De viris illustribus* begonnen. In BECCARIs Kanzone sind es Titus Livius und Valerius Maximus, die den Zug der Geschichtsschreiber anführen.<sup>597</sup> Ihnen folgen Sueton, Florus, Paulus Orosius, Eutropius<sup>598</sup> und eine Reihe namenloser Autoren. Die genannten sechs Geschichtsschreiber entsprechen dem mittelalterlichen Kanon.<sup>599</sup> Wenn es in V. 66ff. heißt, dass Petrarca „del gran Nino possente | infin al dì presente, | sapia [...] zascuna bella storia“, dann ist dies als eine unmissverständliche Anspielung auf *De viris illustribus* zu verstehen. Gewürdigt wird vor allem Petrarcas Fähigkeit, die historischen Fakten von den Legenden zu trennen: „el ver tenia e 'l soperchio lassava“ (V. 72).

Geht man davon aus, dass die Bedeutung der Personen zunimmt, je weiter hinten sie im Zug Platz finden, so rangieren die *Musen* für BECCARI noch vor den Geschichtsschreibern. Die Tatsache, dass die antiken Dichter unmittelbar vor Apollo und Minerva dem Sarg des Verstorbenen vorangehen, stützt diese Vermutung. Ungewöhnlich ist die Reihenfolge, in welcher sie präsentiert werden.<sup>600</sup> Abweichend von der Tradition ist es Melpomene, die den Zug anführt, während Klio den Schwestern folgt. BELLUCCI begründet die Tatsache, dass Melpomene, der gemeinhin der vierte Platz in der Musenreihe gebührt, hier an erster Stelle angeführt wird damit, dass es die Aufgabe dieser Muse sei, das Klagelied anzustimmen, dass aber BECCARI außerdem in einem an Petrarca adressierten Sonett diesem die vierte Muse zuordne, die hier die *poesia dolorosa* verkörpere.<sup>601</sup> Es liegt nahe, die Schlußposition der Klio (V. 80) damit zu erklären, dass dieser aufgrund ihrer Doppelfunktion als Muse sowohl der Geschichtsschreibung als auch des Epos eine besondere Rolle zukommt: Da Petrarcas Verdienste um die Geschichtsschreibung bereits in der 3. Stanze hervorgehoben wurden, ist davon auszugehen, dass Klio hier als Muse der epischen Dichtung in Szene gesetzt wird: Zwar spielt Petrarcas *Africa* aus heutiger Sicht eine untergeordnete Rolle, doch dürfte im Jahr 1343 bekannt gewesen sein, dass dieser die Dichterkrönung diesem Epos verdankte. In ihrer Klage bezeichnen die Musen Petrarca als ihren *figliol diletto* (V. 82), und wie die Vorgehenden heben die die Einzigartigkeit Petrarcas hervor, indem sie das Fehlen eines würdigen Nachfolgers monieren. Die in den Stanzen leitmotivisch angeführte Klage trägt dazu bei, Nachdruck auf Petrarcas einmalige Begabung in den erwähnten Wissensbereichen zu legen. Auch in dem Sonett *Degna cos'è che la nomea compartata* weist BECCARI auf das breite Wissen Petrarcas hin.<sup>602</sup>

Dass der *Philosophie* ein besonders hoher Rang gebührt, belegt die Tatsache, dass sie als „tribulata vedovella, | nel manto scur“ (V. 92f.) präsentiert wird, ihre Beziehung zu Petrarca mithin als eine besonders enge definiert wird. Im Mittelpunkt steht weniger die Philosophie im Allgemeinen als vielmehr die Moralphilosophie, um die sich Petrarca in besonderem Maße verdient machte. Die Schrift *De remediis utriusque fortunae* vor allem war im 14. Jahrhundert bekannt. Auch SALUTATI feierte Petrarca in einem Brief als Moralphilosophen und

<sup>597</sup> Vgl. V. 58-60.

<sup>598</sup> Vgl. V. 62.

<sup>599</sup> Vgl. BELLUCCI, in: BECCARI 1972: 331.

<sup>600</sup> Vgl. BELLUCCI, in: BECCARI 1972: 333.

<sup>601</sup> Vgl. BELLUCCI, in: BECCARI 1972: 333. Es handelt sich bei dem fraglichen Text um das Sonett *Degna cos'è che la nomea compartata* (BECCARI 1972: 358f.). Im ersten Terzett heißt es: „Bench'e' degna zascun che si conquisti | ne la virtù che 'l quarto dir colora | sì ch'a le belle rime pò far [giunta]“.

<sup>602</sup> „Quel che tutte scienze degna in carta, | orna altra luce che 'l mio sol popillo, | und'è 'l poeta ov'io, sperando, ancillo | ne' raggi vivi de sua fonte sparta“ (V. 5-8).

Theologen.<sup>603</sup> Dass BECCARI einen besonderen Akzent auf die moralphilosophischen Werke des Zeitgenossen legt, indem er der Personifikation der Philosophie eine prominente Position im Trauerzug einräumt, entspricht also der Konvention. Dass er Petrarcas Dichtung höherschätzt als dessen moralphilosophische Schriften,<sup>604</sup> zeigt die letzte Stanze. Auch das allegorische Gedicht ZENONIS belegt, dass Petrarca bereits im Trecento als Lauradichter wahrgenommen wurde. Bei BECCARI folgen auf die Philosophie, die von Aristoteles, Platon (V. 102), Seneca und Cato (V. 103) begleitet wird, die neun größten Dichter (Vergil, Ovid, Juvenal, Statius [V. 114], Hesiod, Persius, Lukan, Horaz [V. 115] und Gallus [V. 116])<sup>605</sup> sowie als Vertreter des *celico regno* (V. 119) Apoll und Minerva. Der Kanon DANTEs (Homer, Ovid, Horaz, Lukan)<sup>606</sup> wird von BECCARI beträchtlich erweitert und zudem in einen mythologischen Zusammenhang eingebettet: Das Ziel der Dichter ist der *sepolcro de Parnaso* (V. 110), dem der Leichnam Petrarcas zugeführt werden soll. Apollo und Minerva, die den Trauerzug beschließen, tragen den Lorbeerkranz Petrarcas (*sua corona*, V. 121), um ihn, am Ziele angekommen, an einen Lorbeerbaum zu hängen.<sup>607</sup> Nach der Grablegung auf dem Parnaß scheidet die Seele des Dichters auf mittelalterlich-synkretistische Weise vom Körper: Apoll und Minerva tragen die *alma santa* (V. 125) dorthin, wo *osanna se canta* (V. 126), d.h. in das himmlische Paradies. Nicht auszuschließen ist, dass BECCARI damit nicht nur auf das himmlische Paradies anspielt, welches z.B. in den Paulus-Briefen als 'dritter Himmel' bezeichnet wird,<sup>608</sup> sondern sich zudem auf den VIII. Gesang des *Paradiso* bezieht: Der Ort, *dove osanna si canta* ist der *terzo epinciclo* (VIII, 3), von dem es heißt:

E dentro a quei che più innanzi apparìo,  
sonava <Osanna> sì, che unque poi  
di riudir non fui senza disiro ( *Par.* VIII, V. 28-30).

<sup>603</sup> Vgl. HANDSCHIN 1964: 9. Der dort referierte Brief stammt aus den späten sechziger Jahren des Trecento, vgl. SALUTATI, *Epistolario*, Bd. 1, hg. von Francesco NOVATI, Rom 1891, S. 178f.

<sup>604</sup> In BECCARIS Sonett *O novella Tarpea*, welches explizit an Petrarca adressiert ist, heißt es: „O novella Tarpea, in cui s'asconde | quell'eloquente e lucido tesoro | del trionfal poetico, ch'alloro | peneo colse per le verdi fronde“ (1972: 339f., V. 1-4).

<sup>605</sup> Zu denken geben die namenlosen Dichter in V. 116, die BELLUCCI als Homer und Dante identifiziert (BECCARI 1972: 336). Während Petrarcas Bewunderung für Homer bekannt ist, war sein Verhältnis zu Dante problematisch. Die Textstelle lässt zwei Erklärungen zu: Entweder dachte BECCARI an einen anderen Dichter, den er in einem Atemzug mit Homer zu nennen bereit war, oder er wußte nichts von Petrarcas Distanz zu Dante. Da die erste dieser Erklärungen die Frage aufwirft, an welchen Dichter hier zu denken wäre, da Vergil in V. 114 genannt wird, liegt es nahe, dass BECCARI über Petrarcas Abneigung nicht informiert war, möglicherweise also seine eigene Ansicht auf den vermeintlich Verstorbenen übertrug. Nicht auszuschließen ist, dass er an HOMER und Aristoteles denkt: Auch ZENONE präsentiert Aristoteles als Dichter, Kap. 4.2.3.

<sup>606</sup> *Inf.* IV, 88-90: „Quegli è Omero, poeta sovrano; | l'altro è Orazio, satiro, che viene; | Ovidio è il terzo, e l'ultimo è Lucano.“ Im *nobile castello* finden auch Orpheus, Cicero, Linus und Seneca ihren Platz (*Inf.* IV, 140f.), in *Purg.* XXII führt DANTE Juvenal und Terenz auf. Zu vergessen ist natürlich nicht die herausragende Bedeutung, die DANTE Vergil in seiner *Commedia* einräumt. Petrarca hat im *Triumphus Fame* einen vergleichbaren Gelehrtenkatalog vorgelegt (PETRARCA 1951: 571-578), hier finden u.a. die Philosophen Platon, Aristoteles und Sokrates Erwähnung, zu den Dichtern gehören Vergil (V. 17), Varro (V. 38) und Sallust (V. 40). Zu den Schriftstellerverzeichnissen des Mittelalters CURTIUS 1993: 265ff.

<sup>607</sup> „[...] e sì l'appose al suo peneo legno, | el qual non teme la sita di Giove, | né secca 'l vento o piove“ (V. 122-124).

<sup>608</sup> Vgl. den 2. Brief an die Korinther 12, 2.

Gemeint ist damit der Himmel der Venus, jene *terza spera*,<sup>609</sup> in der Petrarca (*RvF* 287, 9) die eigene *donna* situiert, und von der er im *Triumphus Mortis* sagt, „la rota | terza del ciel m'alzava a tanto amore, | ovunque fusse, stabile ed immota!“<sup>610</sup> DANTE erwähnt den *terzo ciel* in einer Kanzone,<sup>611</sup> und der 8. Gesang des *Paradiso* beschreibt den *terzo epiciclo* (V. 3) explizit als Sphäre der *bella Ciprigna* (V. 2) und als Aufenthaltsort jener, die *pien d'amor* (V. 38) sind. Auch BOCCACCIO weist in einem Sonett dem verstorbenen Petrarca einen Platz im Venushimmel zu, greift dabei jedoch auf Petrarca zurück.<sup>612</sup> Die Lyrik des Cinquecento begreift den *terzo cielo* nicht nur als den Himmel der Venus, sondern, wie ein Sonett Veronica GAMBARAs belegt, als einen Aufenthaltsort, der neben Beatrice nur Laura zusteht.<sup>613</sup>

Nur demjenigen Leser, der die Dante-Reminiszenz bemerkt, offenbart sich die tiefere Bedeutung dieser Verse: Petrarca wird einerseits auf dem Parnass bestattet, d.h. ihm wird jene Ehre zuteil, die ihm als Dichter (und zumal als *poeta laureatus*) zukommt. Er findet andererseits aber (dies signalisiert die Formulierung *dove osanna si canta* [V. 126]) bei christlicher Lesart Aufnahme im Paradies. Nicht alleine der *poeta laureatus* wird geehrt, sondern auch der moralisch untadelige Mensch. Gleichzeitig aber, und hierauf deutet die Anspielung auf den Venushimmel hin, vereint der Tod Petrarca mit Laura. Der Gedanke, dass Paradies und Parnass vergleichbar sind, ist nicht neu: Schon DANTE stellte im 28. Gesang des *Purgatorio* einen Bezug zwischen Goldenem Zeitalter und Parnass her,<sup>614</sup> und Christine DE PISAN greift den Gedanken in *Le livre du chemin de long estude* auf.<sup>615</sup> Dass Giovanni DE BONIS in seiner Ekloge auf den Tod Petrarca auf ihn zurückkommt, ist damit zu begründen, dass ihm BECCARIS Text geläufig war.<sup>616</sup>

Neu ist bei BECCARI der inhaltliche Konnex: Paradies und Parnass werden nicht alleine miteinander verglichen, sie werden deshalb zu einer Einheit, weil Petrarca aufgrund seiner Liebe und seiner moralischen Qualitäten in das Paradies überführt werden muß, ihm als *poeta* aber der Parnass zusteht. Bemerkenswert ist, dass das christliche Gedankengut in BECCARIS Text eine untergeordnete Rolle spielt. Im Mittelpunkt der Kanzone stehen die an antike Traditionen anknüpfenden Allegorien und Personifikationen, die ihrerseits in der Formation eines mittelalterlichen Triumphzuges Verstorbenen auf den Parnass begleiten. Obwohl Petrarca in BECCARIS Kanzone das ihm als *poeta laureatus* zustehende Begräbnis auf dem Parnass erhält, steht nicht alleine die Dichtkunst im Vordergrund des Textes. BECCARI sieht in Petrarca nicht primär den Lauradichter, sondern betrachtet ihn auch als einen Gelehrten, der sich um die Wissenschaften verdient gemacht hat. Er lässt zwar keinen Zweifel daran, dass er die Dichtung nach den Artes des Triviums und nach der Geschichtsschreibung sowie der Moralphilosophie höherschätzt als diese, doch versäumt er es nicht, auch diesen eine bedeutende Rolle innerhalb des Trauerzuges zuzuschreiben.

<sup>609</sup> Vgl. auch den *terzo cielo* in *RvF* 142, 3 sowie den *terzo cerchio* in *RvF* 302, 3.

<sup>610</sup> *Triumphus Mortis* II, 172-174.

<sup>611</sup> *Voi ch'intendendo il terzo ciel*, vgl. *Convivio*, tratt. II, canzone prima, V. 1ff. (DANTE 1986: 101).

<sup>612</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>613</sup> *Ben si può dir che voi largo e cortese* (GAMBARA 1995: 114). Die Dichterin wendet sich mit ihrem Text an Angela SIRENA, die *donna* ARETINOS. Im zweiten Terzett prophezeit sie der Adressatin, dereinst als ideale *donna* alleine mit Beatrice und Laura die *terza spera* zu bewohnen („quanti diranno, ragionando ancora, | «Sol con Beatrice fia e con Laura insieme, | Sirena eterna ne la terza spera»“).

<sup>614</sup> „Quelli che anticamente poetaro | l'età dell'oro e suo stato felice, | forse in Parnaso esto loco sognaro“ (*Purg.* XXVIII, 139-141).

<sup>615</sup> Vgl. SCHRÖTER 1977: 125ff.

<sup>616</sup> Vgl. VINCHESI 1992: 324.

BECCARIS Kanzone stellt ein ausgesprochen frühes Zeugnis für die Bewertung Petrarcas im Allgemeinen sowie seiner Werke im Besonderen dar. Bei der Anordnung der Personen bzw. Personifikationen im Trauerzug handelt es sich um keine willkürliche Aufeinanderfolge, sondern um eine die Einschätzung Petrarcas durch BECCARI widerspiegelnde hierarchische Reihe. Angeführt wird der Trauerzug von der ersten der Artes liberales, beschlossen wird er von Apoll und Minerva. Damit ist einerseits die Chronologie des Wissenserwerbs beschrieben, andererseits aber auch die Wertschätzung, die der Dichter den einzelnen Werken Petrarcas entgegenbringt. Verkörpern die Musen die Bereiche Kunst und Wissen, so lässt bereits ihre von der Tradition abweichende Reihenfolge in BECCARIS Text auf die besondere Bedeutung schließen, die der *Africa* eingeräumt wird. Obwohl der Moralphilosophie eine bevorzugte Position zugedacht ist, ist es die Dichtkunst, die an letzter und folglich bedeutendster Stelle positioniert wird: Den Dichtern gebührt die Ehre, den Sarg des Verstorbenen zum Parnaß zu tragen. Indem sie ihn dort Apoll und Minerva übergeben, stellen sie das Bindeglied zwischen Diesseits und Jenseits dar. Mit der Erwähnung der beiden Götter weist BECCARI ein letztes Mal darauf hin, dass mit Petrarca nicht nur ein *poeta laureatus*, sondern zugleich ein in allen bedeutenden Wissenschaften bewandertes Zeitgenosse verstorben ist.<sup>617</sup>

#### 4.2.2 *Festa ne fa il Cielo, piange la terra*: Sacchetti und der Tod Petrarcas

Franco SACCHETTI (1332-1400) verfasste zu Lebzeiten Petrarcas zwei Sonette, um diesen zu bewegen, nach Florenz zurückzukehren. 1365 hatte die Stadtrepublik Petrarca ein Kanonikat angeboten. BOCCACCIO war von Urban V. beauftragt worden, dem Freund die Botschaft zu überbringen. Die Mission blieb erfolglos. SACCHETTIS Sonett *Se mai facesti grazia* (1990: 140f.) weist eine zweigeteilte Struktur auf: Während die Quartette das Lob des Dichterkollegen anstimmen, enthalten die Terzette die Bitte an Petrarca, in die florentinische Heimat zurückzukehren. Vor allem das 2. Quartett macht deutlich, wie groß die Wertschätzung SACCHETTIS für den Zeitgenossen ist. In V. 5-6 bezeichnet er Petrarca als „costui, in cui le Muse accorte | vestiron sempre il cor di lor amitto“, um so den in V. 1 apostrophierten Tod zu bewegen, dem Dichterkollegen das einem jeden Sterblichen bevorstehende Schicksal zu ersparen. Auch das Sonett *O fiorentina terra* (1990: 175f.) behandelt das Verhältnis der Stadt Florenz zu Petrarca, wendet sich aber nicht an den Dichter, sondern an die in V. 1 apostrophierte *fiorentina terra*. Während das erste Sonett Petrarca bittet, sich mit Florenz auszusöhnen,<sup>618</sup> fordert SACCHETTI im zweiten die Stadt auf, dem *poeta di grande eccellenza* (V. 4) eine Heimstatt zu bieten:

Veder puo' per la sua alta eloquenza  
 care tra genti sue virtù tenute,  
 che son da la tua lingua sconosciute;  
 e tu se' madre, e fai da lui partenza (V. 5-8).

Untermauert wird das Lob im 1. Terzett durch den Hinweis auf den Vorbildcharakter Roms, welches den großen Dichtern unterschiedlicher Provenienz eine Heimat bot, im 2. Terzett hingegen durch die mahnende Erinnerung an DANTE, dem es nicht vergönnt war, in der Heimatstadt seine letzte Ruhe zu finden:

<sup>617</sup> Auch DANTE lässt sich in seiner *Divina Commedia* von Apoll und Minerva leiten, *Par. II, V. 8*.

<sup>618</sup> Vgl. das erste Terzett: „Lascial tornare alla sua patria in pria, | ben che, ingrata, l'ha tenuto strano, | po' ch'el<l>a 'l vuol e parne fatta pia“ (1990: 140f.).

Raguarda Roma: da teren diverso  
Virgilio, Orazio, Seneca e Lucano,  
Tulio, Stazio ed altri a sé convenne.

Vogli la mente e porgigli la mano:  
vergogna di colui sai che t'avenne,  
che in Ravenna giace per tal verso (V. 9-14).

Es ist SACCHETTI, das belegt seine Kanzone auf den Tod BOCCACCIOS, durchaus auch um die kulturelle Identität seiner Heimatstadt Florenz zu tun,<sup>619</sup> die DANTE aus ihren Reihen verstieß, und der nun die Gefahr droht, auch Petrarca für immer zu verlieren. Dass Petrarca sich sich 1365 tatsächlich gegen Florenz entschied, dass diese Stadt in seinem gesamten Werk tatsächlich eine Leerstelle darstellt,<sup>620</sup> zeigt, dass SACCHETTI mit Recht besorgt war. Der Tod BOCCACCIOS im Jahr 1375 bedeutet auch deshalb für ihn einen herben Verlust: „Lasso, ché morte in picciol tempo ha tolto | a te, Fiorenza, ciascun caro e degno“ (V. 16f.) heißt es in der Kanzone auf den Tod BOCCACCIOS,<sup>621</sup> die ein Pendant zu jener auf den Tod Petrarcas darstellt. Dass SACCHETTI Petrarca als *fiorentino* (V. 3) bezeichnet, zeigt, dass ihm die Kultur der Stadt Florenz am Herzen lag. Während Petrarca in *RvF* 128 Italien als „patria in ch'io mi fido, | madre benigna et pia“ (V. 84-85) bezeichnet, bezieht SACCHETTI in seinem Sonett die Verse auf Florenz, die „paterni porte“ (V. 8) Petrarcas, wenn er den hier apostrophierten Tod im 1. Terzett bittet:

Lascial tornare alla sua patria in pria,  
ben che, ingrata, l'ha tenuto strano,  
po' ch'el<l>a 'l vuol e parne fatta pia (V. 9-11).

Differenzierter argumentiert SACCHETTIS in der Kanzone.<sup>622</sup> Dass er Petrarca höherschätzt als BOCCACCIO, macht der oberflächliche Vergleich der beiden Texte deutlich: Nicht nur, dass er Petrarca 154 Verse, dem Verfasser des *Decameron* hingegen nur 125 Verse widmet, fällt auf. Entscheidend ist, dass der Tod BOCCACCIOS ihn zu einer allgemeinen Klage über die Situation der italienischen Dichtkunst angesichts des Todes der beiden großen Zeitgenossen veranlasst,<sup>623</sup> es ihm also in der zweiten Kanzone nicht vorrangig um BOCCACCIO geht: Auf dessen Leben, Werk und Ruhm geht er nicht weiter ein, wohingegen er in der Kanzone auf den Tod Petrarcas ausführlich das Lob des Verstorbenen anstimmt.

Der Text umfasst 8 Stenzen von je 18 Versen sowie einen 10 Verse umfassenden *congedo*. Während der erste Stollen der ersten Kanzonenstrophe einleitend die Struktur der folgenden Stenzen vorwegnimmt, steht im Mittelpunkt der folgenden Verse dieser Stanze das

<sup>619</sup> Vgl. zum diesbezüglichen Wert der Kanzone HANDSCHIN 1964: 13.

<sup>620</sup> „[Petrarca], dessen Vater mit Dante die Stadt verlassen mußte und der nach dem Willen des Florentiner Senats mit Triumph hätte zurückkehren können, hat nicht nur diese Möglichkeit verschmäht, er hat Florenz in seinem literarischen Werk mit markiertem, provokativem Desinteresse behandelt“ (STIERLE 2003: 289). Petrarca beschreibt das Exil der Familie in der *Epistola ad Posterios* (ENENKEL 1998b: 264), auch BOCCACCIO geht in seiner *Vita* darauf ein (SOLERTI 1904: 254).

<sup>621</sup> *Canzone distesa di Franco Sacchetti per la morte di messer Giovanni Boccacci, il quale morì a Certaldo dè XX di dicembre MCCCLXXV*, in: *Rime* 1990: 255-260.

<sup>622</sup> *Canzone di Franco Sacchetti, fatta per lo eccellentissimo messer Francesco Petrarca e per la morte sua, il quale morì anni XCCCLXXIV, di XVII di luglio*, in: *Rime* 1990: 235-241. Im Ms. trägt das Gedicht den Titel *Petraccha* (BRAMBILLA AGENO, in: *Rime* 1990: 235). Vgl. KOHL 1975: 347.

<sup>623</sup> „Or è mancata ogni poesia | e vòte son le case di Parnaso, | po' che morte n'ha tolto ogni valore“ (V. 1-3).

Lob des Dichters. Betont werden im zweiten Stollen seine Tugendhaftigkeit und seine gottesfürchtige Lebenshaltung, im Abgesang sodann seine umfassende Bildung:

Ne le tre teologiche fu fino,  
vivendo ognora con le cardinali;  
maestro de le sette liberali,  
con dolce stile e con vaga eloquenza;  
fonte di senno e fiume di scienza;  
compositore d'ogni prosa e metro;  
e, se il vero impetro,  
isponitor de' linguaggi diversi;  
rinovator de' passati costumi;  
amunitor de' perversi;  
dimostrator di leggi e di dottori,  
de l'antiche virtù e degli autori. (V. 7-18)

Das Lob steht, wie auch HANDSCHIN feststellt, im Einklang mit den frühen Viten (1964: 12). Tatsächlich würdigt auch BOCCACCIO die außergewöhnliche Bildung Petrarca's,<sup>624</sup> seinen vorbildhaften Charakter<sup>625</sup> und seine Religiosität.<sup>626</sup> Mit dem umfassenden Lob Petrarca's rechtfertigt SACCHETTI zugleich den Inhalt der folgenden Stanzen. Diese greifen in ihrer inhaltlichen Struktur die ersten beiden Verse der Kanzone auf, in welchen es heißt:

Festa ne fa il Cielo, piange la terra,  
duolsene il Purgatorio, stride lo 'nferno,  
poi che 'l Petrarca è morte, fiorentino (V. 1-3).

Während mit dem Paradies (*il Cielo*), dem Purgatorio und dem Inferno die auch von DANTE behandelten Jenseitsreiche angesprochen sind, ergänzt SACCHETTI die drei Sphären mit dem Hinweis auf das Diesseits: Außer dem Purgatorio und dem Inferno trauert auch die Erde um den Verstorbenen. Alleine das Paradies hat Anlass zur Freude, da es den *poeta laureatus* nunmehr in seinen Gefilden empfangen darf. Die 2. Stanze beschreibt den Aufstieg Petrarca's in den Himmel, wo die zuvor verstorbenen Gelehrten ihn freudig empfangen. Mit ihnen gemeinsam steigt er weiter auf in die *divina aura* (V. 33), wo er der Mutter Gottes vorgestellt wird. Die 3. Stanze thematisiert die Trauer der Lebenden (V. 37-39) sowie die Klagen des Parnass (V. 40-54). Die Furcht, dass dieser an Bedeutung verlieren könne, da sich nach dem Tode Petrarca's kein würdiger Nachfolger mehr finden würde, bringt auch SACCHETTI zum Ausdruck:

O Elicona, chi omai conduce  
alcun, ch'avesse voglia del tuo fonte,  
po' che spilonca già è fatto il monte?  
E quel che più in me la vita grava,  
è, lasso, che la tavola si lava,  
e nessun segue, e ciaschedun si tace (V. 43-48).

<sup>624</sup> „Philosophorum vero doctrinas morales naturales atque theologas ut sumserit teneatque, ipsius gesta verba scriptaque jam pandunt. [...]. In musicalibus vero, prout in fidicinis et cantilenis, et nondum hominum tantum sed etiam avium, delectatus ita ut ipsemet se bene gerat et gesserat in utrisque“ (SOLERTI 1904: 262).

<sup>625</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 260ff.

<sup>626</sup> „Veridicus plurimum, et fidelis. Religione christianissimus et in tantum, ut vix, nisi ab expertis et cognitis, crederetur“ (SOLERTI 1904: 262).

Da Petrarca keinen würdigen Nachfolger hinterlasse, so SACCHETTI, müßten die nachfolgenden Generationen eines Mentors entbehren: „Chi guiderà le menti a lor sentiero, | e chi darà aiuto a l'altrui alma?“ (V. 50-51). In der Kanzone auf den Tod BOCCACCIOs äußert SACCHETTI einen vergleichbaren Gedanken, wenn er hier beklagt, dass „niun rimane né alcun vène, | che dia segno di spene, | a confortare chi salute aspetti“ (V. 12-14). Die Vorstellung geht auf VERGILs *Georgica* zurück, in deren 3. Gesang (V. 291ff.) die Rede vom verlassenen Gipfel des Parnass ist.<sup>627</sup> Petrarca hatte die Verse Vergils als Motto seiner *collatio laureationis* gewählt,<sup>628</sup> um durch das Bild vom verwahrlosten Parnass die Aufgaben des Dichters zu veranschaulichen.<sup>629</sup> Implizit erklärt er sich mit seiner Auslegung dieser Verse bereit, im Gefolge der antiken Dichter den Parnass nun wieder mit Leben zu erfüllen. Seine *laureatio* erweist sich vor diesem Hintergrund als ein „Akt der Selbstermächtigung“ (STIERLE 2003: 357). Wenn SACCHETTI den Gedanken dahingehend variiert, dass der Tod Petrarca's den Mangel an Vorbildern zutage treten lasse, so belegen die Verse, dass der 'Akt der Selbstermächtigung' von Erfolg gekrönt war.

Dass das Purgatorio den Tod Petrarca's beklagt, weil die dort Harrenden den Aufstieg des Verstorbenen nicht mit eigenen Augen verfolgen können, erläutert SACCHETTI in der 4. Stanze. Die Reaktion des Inferno wird in den folgenden drei Stansen ausführlicher behandelt. Sie wird begrenzt auf den Kreis der sich im *nobile castello* (*Inf.* IV, V. 106ff.) befindlichen großen Geister,<sup>630</sup> denen als Ungetauften der Aufstieg in die höheren Sphären verwehrt ist. Vergil (V. 76), Ovid (V. 79), Homer (V. 79), Horaz (V. 79) und Lukan (V. 80) sind es, die als erste ihre Trauer zum Ausdruck bringen, jene Dichter also, die DANTE in identischer Reihenfolge erwähnt.<sup>631</sup> Bei SACCHETTI klagen sie gemeinsam, von Petrarca getrennt zu sein, da ihnen die *diritta fede* (V. 82) fehle. Ebenso wie die Dichter bedauern die im Inferno ausharrenden Philosophen, aufgrund ihres fehlenden christlichen Glaubens dem „tesauro, | che vide tanto sotto il verde lauro“ (V. 89-90) nicht folgen zu können.<sup>632</sup> In der 6. Stanze greift SACCHETTI wiederum auf DANTE zurück, wenn er hier die Trauerklagen des Averroës (*fronte*) und des Demokrit (*sirma*) formuliert. Während Averroës, von dessen *gran commento* in *Inferno* IV, 144 die Rede ist, auch bei SACCHETTI auf seinen ARISTOTELES-Kommentar hinweist (V. 93), um gleich darauf die eigene Blindheit angesichts des größeren Wissens des nachgeborenen Petrarca zu betonen,<sup>633</sup> bedauert Demokrit vor allem seine *falsa opinione* (V. 103), die ihn vom *caro poeta* (V. 106) trenne.

<sup>627</sup> „Sed me Parnasi deserta per ardua dulcis | Raptat amor“ (VERGIL 1968, I: 551). Zu dieser Parnass-Konzeption SCHRÖTER 1977: 75ff.

<sup>628</sup> Vgl. die *Collatio laureationis*, in: GODI 1970: 13. Vgl. STIERLE 2003: 365ff. Zum Aspekt des verwahrlosten Parnass ebd., S. 366f.

<sup>629</sup> Vgl. den 5. Abschnitt der *Collatio*.

<sup>630</sup> Wenn SACCHETTI den Ort beschreibt als „quella parte | dove è chi diede lume ed a sé il tolse“ (V. 74-75), dann spielt er explizit auf *Purg.* XXII, 64-69 („Ed elli a lui: <Tu prima m'inviassti | verso Parnaso a ber nelle sue grotte, | e prima, appresso a Dio, m'illuminasti. | Facesti come quei che va di notte, | che porta il lume retro a sè non giova, | ma dopo sè fa le persone dotte [...]“) an. Vgl. BRAMBILLA AGENO, in: SACCHETTI 1990: 238.

<sup>631</sup> *Inf.* IV, V. 88-90. Vgl. zu dieser Stelle insbesondere BROGSITTER 1958: 150ff.

<sup>632</sup> Zu den Philosophen (Aristoteles [V. 85], Sokrates, Platon [V. 86]) zählt SACCHETTI auch Cicero, den BECCARI zutreffender dem Gefolge der Rhetorik zuordnet. Obwohl die philosophischen Schriften CICEROS eine untergeordnete Rolle spielen, war SACCHETTI zweifellos bewusst, dass Petrarca den Römer hoch schätzte.

<sup>633</sup> „Veduto ha questi più che non vid'io, | onde son cieco e di vederlo ho voglia“ (V. 97-98).

Im Mittelpunkt der 7. Stanze steht die Geschichtsschreibung. Hatten in der Kanzone BECCARI die großen Herrscher der Vergangenheit geklagt, nach dem Tode Petrarca über keinen geeigneten Geschichtsschreiber mehr zu verfügen, der ihre Taten zu verewigen in der Lage sei, so sind es bei SACCHETTI einerseits die Herrscher Assyriens (V. 109), Persiens und Griechenlands (V. 111), die die rhetorische Frage „Chi sarà autor di noi?“ (V. 110) stellen, andererseits aber auch die Helden Griechenlands (Agamemnon, Achill [V. 112], Aeneas, Hektor und Paris) und Roms (Brutus, Fabricius, Scipio, Cato [V. 116], Metellus, Fabius, Camillus, Torquatus [V. 117], Caesar und Pompeius [V. 118]) die ebenso wie weitere Berühmtheiten (u.a. Hannibal, Alexander der Große) den Tod Petrarca beklagen: „Al mondo omai perduto abbiamo | chi dimostrava ciò che no' lasciamo“ (V. 125f.).

SACCHETTI verbindet die Gruppen der Klagenden, indem er sie auf die drei Jenseitsbereiche verteilt. Dem Inferno kommt hierbei die größte Bedeutung zu, weil es vornehmlich die vorchristlichen Dichter, Gelehrten und Helden sind, die um Petrarca trauern. In der achten und letzten Stanze hat wieder der Sprecher der Kanzone das Wort. Folgeschwer ist dessen Erkenntnis, dass alleine *ein* Ort auf der Welt sich des Todes von Petrarca rühmen könne. Mit V. 130-134 nimmt SACCHETTI vorweg, was viele Dichter nach ihm in Verse gossen: Für den ansonsten eher bedeutungslosen Ort Arquà sei es eine große Ehre, das Grab des großen Dichters in seinen Mauern beherbergen:

Un loco è solo in terra, che si vanta  
de la sua morte; e ragion che ne rende,  
è che 'l sepolcro suo là si congiunga.  
O villetta d'Arquà, qual fia ch'ag<g>iunga  
di fama a te, avendo tal reliqua? (V. 130-134).

Der Tod Petrarca wird für Arquà zu einer Auszeichnung, da es dazu bestimmt ist, den toten Petrarca einer Reliquie gleich (V. 134) zu hüten. Dass es Auseinandersetzungen darüber gab, wo Petrarca seine letzte Ruhe finden solle, belegt der im folgenden Kapitel zu analysierende Text ZENONIS. In diesem heißt es in Bezug auf Arquà:

Tu cuopri l'ossa, che coprir non ànno  
Potuto, per amore, o per pregare,  
Le gran città, che invidia te n'aranno.<sup>634</sup>

Auch vor diesem Hintergrund, der dem Florentiner SACCHETTI nicht entgangen sein dürfte, sind dessen diesbezügliche Verse aussagekräftig. Die Kanzone ehrt nicht nur den großen Verstorbenen, sondern erweist zugleich dem Ort Petrarca ihre Reverenz.

#### 4.2.3 Petrarca zweite Dichterkrönung: Zenone Zenonis *Pietosa Fonte*

Wie BECCARI wählt ZENONI die Form der Allegorie, um sich mit dem Tod Petrarca auseinanderzusetzen. ZENONI, und das macht laut MEDIN den Wert des Textes aus, war wie BOCCACCIO ein Freund des Dichters (1904: 425), der diesen nicht nur aus der Ferne bewunderte, sondern seiner Trauer in Kenntnis der Person Ausdruck verlieh. Bedeutsamer ist laut FEO ZENONIS überraschend differenzierte Kenntnis der Werke Petrarca.<sup>635</sup> Seine Titledisten dürfen nicht zu der Vermutung Anlass geben, dass er mit allen Werken vertraut

<sup>634</sup> Capitolo XIII, V. 37-39.

<sup>635</sup> Vgl. FEO 1979: 31ff.

war. Dass er aber die Titel auch der unvollendeten Werke nennt, zeugt von einem engen Kontakt zu Petrarca.<sup>636</sup> Geht es um die volkssprachlichen Werke Petrarcas, so verfügt er sogar über eine profunde Textkenntnis: Dass die *Trionfi* und der *Canzoniere* ihm vertraut waren, belegen Anspielungen und Zitaten.<sup>637</sup> ZENONI sieht in Petrarca eher den italienischen Dichter denn den Humanisten.<sup>638</sup> Kaum Glauben zu schenken ist seiner sicherlich nur als Bescheidenheitstopos dienenden Behauptung, dass er Petrarcas Werken in *volgare* deshalb den Vorrang einräume, weil er selbst der lateinischen Sprache nicht mächtig sei.<sup>639</sup> Auch wenn die *Pietosa fonte* sich hinsichtlich ihrer Qualität nicht mit anderen Werken ihrer Zeit messen kann, wird man ihr nicht gerecht, wenn man sie als „political propaganda dressed in mythical garb“ abtut (KOHL 1975: 347).<sup>640</sup> MEDIN bewertet den Text als einen „noioso e pedestre poemetto allegorico in tredici canti, ma pure storicamente notevole“ (1904: 425), wohingegen NASELLI auf die literarische Bedeutung des Textes hinweist.<sup>641</sup>

Das Terzinengedicht umfasst in der von ZAMBRINI besorgten Ausgabe knapp neunzig Seiten und insgesamt fast zweitausend Verse. Dreizehn Gesänge von ungefähr gleicher Länge<sup>642</sup> gliedern den Text.<sup>643</sup> Der aus Pistoia stammende ZENONI hielt sich längere Zeit in Florenz auf, bevor er sich nach Padua in die Dienste des Francesco da Carrara begab.<sup>644</sup> Welche Funktion er dort ausübte, ist unklar. Strittig ist, ob er in Padua Schüler Petrarcas war. Als gesichert hat zu gelten, dass er sich längere Zeit in der Universitätsstadt aufhielt, da er hier 1384 zum Kanonikus ernannt wurde. Eine Verbindung zwischen Petrarca und

<sup>636</sup> Vgl. FEO 1979: 35.

<sup>637</sup> Vgl. Capitolo III, V. 1: „[...] quella voce alpestra & cruda“ (*RvF* 52, 4: „pastorella alpestra et cruda“), Capitolo VIII, V. 16: „In qual parte del cielo, in quale stella“ (*RvF* 159, 1: „In qual parte del ciel, in quale ydea“), Capitolo IX, V. 63: „Che vinse il sonno e le oziose piume“ (*RvF* 7, 1 „La gola e ’l sonno et l’otiose piume“).

<sup>638</sup> HANDSCHIN (1964: 13) betont, dass VILLANI Petrarca in erster Linie als den Dichter des *Canzoniere* und erst in zweiter Linie als den Verfasser lateinischer Schriften betrachte, vgl. SOLERTI 1904: 279. Da die *Pietosa fonte* rund sieben Jahre vor der Vita VILLANIS verfasst wurde, und ZENONI zudem den Wert der volkssprachlichen Dichtung Petrarcas noch deutlicher hervorhebt als dieser, ist seine Einschätzung bemerkenswert.

<sup>639</sup> Cap. X, V. 84-86: „[...] solo ne’ volgar’ di lui m’invesco. | Perchè la via Latina è segreta | Alla mia mente [...]“. FEO schlägt vor, dass man die Behauptung als vorgegebene Bescheidenheit interpretieren könnte, zieht sie aber dennoch nicht generell in Zweifel (1979: 35).

<sup>640</sup> ZENONE erweist zwar seinem Mäzen, Francesco da Carrara, die Reverenz, doch macht diese Ehrerbietung nur einen Bruchteil des Textes aus.

<sup>641</sup> „Codesta produzione poetica encomiastica è tanto copiosa da formare come una letteratura a sé [...]; ma in essa non tutto è pregevole, spesso anzi si odono ripetere cose solite e comuni non animate da una scintilla di calore o di vera ispirazione“ (1923: 294).

<sup>642</sup> Eine kritische Ausgabe des Textes liegt nicht vor. Die Fehlerhaftigkeit der ZAMBRINI-Ausgabe hebt auch FEO hervor (1979: 30). Im Durchschnitt beträgt die Länge eines *capitolo* rund 150 Verse. Lediglich cap. IX ist, wie die Textlücke nach V. 6 zeigt, scheinbar unvollständig (1874: 62). Von einem Textverlust ist nicht auszugehen: Vielmehr lässt auch das unregelmäßige Reimschema der ersten zwei Terzinen (‘aba cdc’ statt ‘aba bcb’) darauf schließen, dass die Verse 4-6 (vom Original abweichend) an dieser Stelle eingefügt wurden. Lässt man die Verse 4-6 außer Acht, ergeben sich regelmäßige Terzinen. Für diese Lesart spricht auch, dass die Verse 4-6 an späterer Stelle als V. 37-39 (in der Zählung der ZAMBRINI-Ausgabe) wortgleich wiederholt werden. FEO schlägt vor, die Terzinen 2-3 des Capitolo IX zu eliminieren (1979: 319), wobei zu berücksichtigen ist, dass die 3. Terzine ohnehin als fehlend gekennzeichnet ist.

<sup>643</sup> Der Text entstand 1374, vgl. 4. Gesang: „Cioè del venerabil disafanno, | Che morte invidiosa m’a furato | Diciannove di luglio di questo anno“, V. 82-84, Hervorhebung R.S.

<sup>644</sup> Zur weitgehend unbekanntem Biographie ZENONIS vgl. FEO 1979: 32ff.

ZENONI liegt schon deshalb im Bereich des Möglichen, weil Francesco da Carrara (dessen Lob ZENONI im letzten Capitolo anstimmt) in engem Kontakt zu Petrarca stand.<sup>645</sup>

Die *pietosa fonte* steht nicht alleine im Hinblick auf die Form der Terzinendichtung in der Tradition der *Divina Commedia*, sie weist auch inhaltlich Parallelen zu DANTEs Werk auf. Ebenso wie in der *Commedia* befindet sich auch in ZENONIs Text der Sprecher in einer als krisenhaft empfundenen Situation, bevor er die *pietosa fonte* betreten kann:

Sì comune pietà il cuor mi move,  
Che quasi a pianger mi vidi costretto  
Solo con meco essendo, e non altrove;  
  
Meco dicendo: O mondano diletto,  
20 Come sei breve, e nemico di Dio,  
La sua giustizia il mostra per effetto! (I, V. 16-21).

Bei dem beklagten Schicksalsschlag handelt es sich um den Tod Petrarcas, heißt es doch in V. 10-12, das Unglück habe begonnen, „quando il padre di Fetonte | Guidava il suo caval per lo Leone | Già del settanta il quarto e mezzo 'l ponte“. Auch für die weitere Grundstruktur des Textes stand die *Commedia* Pate: Ebenso wie dort die Erzählung der Ereignisse dem *alter ego* 'Dante' in den Mund legt, spricht auch in der *Pietosa Fonte* ein *alter ego* des Autors,<sup>646</sup> welches in einer Traumvision das Geschehen beschreibt.<sup>647</sup> In ZENONIs Text führt eine dem Sprecher zunächst nicht näher bezeichnete *donna*, eine „donna altera, | Ignota alla [sua] mente“ (I, V. 58f.) durch die ihm unbekannte Welt, eine *donna*, die der Sprecher mehrfach als *mia donna* bezeichnet bzw. apostrophiert,<sup>648</sup> und die wohl ihrerseits als ein *alter ego* jener *donna* zu deuten ist, die ZENONI als seine Muse bezeichnet.<sup>649</sup> Es ist leitmotivisch die *donna*, die (mit Beatrice vergleichbar) dem unwissenden Sprecher (und damit dem Leser) jenes Wissen um die Personen und die Vorgänge vermittelt, welche im Rahmen der beschriebenen Götterversammlung eine Rolle spielen. Sie stellt das Bindeglied zwischen der Welt der Götter und Allegorien auf der einen, und der Welt des Sprechers auf der anderen Seite dar.

Neben DANTEs *Commedia* dienten auch Petrarcas *Trionfi* ZENONI als Muster. Während die Situation der Traumvision<sup>650</sup> als ein typisches Merkmal der allegorischen Dichtung sowohl auf DANTEs *Commedia* als auch auf die *Trionfi*<sup>651</sup> zurückzuführen ist, fällt ein Textzitat im 9. Gesang der *Pietosa fonte* auf. Hier heißt es in Bezug auf den Tod Petrarcas:

55 La notte che seguì l'oribil caso,  
Che spense il sole, anzi il ripuose in cielo,  
Di ch'io son qui com'uom cieco rimasto (VIII, V. 55-57).<sup>652</sup>

<sup>645</sup> Vgl. u.a. *Sen.* XIV, 1.

<sup>646</sup> In Cap. V, V. 64 wird der Sprecher von der *donna* als *giovine Zenone* apostrophiert.

<sup>647</sup> Cap. I, V. 34-39: „E con tanta efficacia la costrinse [i.e. la tema], | Che nell'immaginare il miglior porto | A forza la paura il sonno vinse. | E così fatto fui vivo nè morto, | Ma degli stremi in mezzo era mia vita, | Da nuovi sogni, e visioni scorto,“ vgl. *Inf.* I, V. 10-18.

<sup>648</sup> Vgl. Cap. III, V. 55; Cap. V, V. 23; Cap. V, V. 61; Cap. X, V. 14, Cap. X, V. 77, Cap. X, V. 88.

<sup>649</sup> In Cap. XIII, V. 128-129, ist die Rede von „colei | Che vuol ch'io salga il diletto monte.“

<sup>650</sup> Vgl. *Pietosa Fonte*, Cap. I, V. 34-39.

<sup>651</sup> Vgl. *Triumphus Cup.*, V. 10-12: „Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco, | vinto dal sonno, vidi una gran luce | e dentro assai dolor con breve gioco.“

<sup>652</sup> Angesichts der Textlücke im 9. Gesang stimmt die Zählung mit dem erhaltenen Text überein.

Die Textstelle ist nicht als Zitat markiert, doch legt der Kontext den Bezug zu den entsprechenden Versen des *Triumphus Mortis* nahe.<sup>653</sup> Im 8. Gesang behandelt ZENONI das Gesamtwerk Petrarcas, indem er den Personifikationen der *Artes liberales* sowie den Musen jeweils ein Werk Petrarcas als Attribut in die Hände gibt. Die Zuordnungen (Grammatik/*De Remediis*, Rhetorik/*Sine nomine*, Dialektik/*Seniles*; Kalliope/*Bucolicum Carmen*, Klio/*De Vita solitaria*) sind willkürlich und fragwürdig, hätte es doch näher gelegen, der Muse der Geschichtsschreibung die *Viri illustres* zuzuordnen, wohingegen Petrarca *Secretum* eher als die *Seniles* der Dialektik zuzurechnen wäre. Von gründlicher Textkenntnis zeugen die Verse nicht. Dass ZENONI mit dem *Canzoniere* und den *Trionfi* vertraut war, wurde bereits betont. Hierbei beschränkt er sich gerade im Hinblick auf die *Trionfi* nicht auf intertextuellen Verweise, wie es insbesondere der 9. Gesang belegt, welcher von den „tre libri, che fe Messer Francesco Petrarca, che sono rimasi imperfetti“ (1874: 62) handelt.

Die Struktur der Handlung entspricht folgendem Schema: Der Sprecher beklagt im 1. Gesang das Elend der Welt, welches er a) in der herrschenden Pestepidemie sowie b) in der durch den Tod Petrarcas verursachten Trauer sieht. Die Einsicht in die Kürze des *mondano diletto* (V. 19) und die Zweifel an der Gerechtigkeit des Schicksals bedingen seinen Wunsch nach der Rückkehr der alten Götter. Als der Schlaf ihn übermannt, geht dieser in Erfüllung:

[...] la paura il sonno vinse.  
E così fatto fui vivo nè morto,  
Ma degli stremi in mezzo era mia vita,  
Da nuovi sogni, e visioni scorto (I, V. 36-39).

Die folgenden Gesänge beschreiben die Götterversammlung, die der zentrale Gegenstand des Textes ist. Diese findet ihren Höhepunkt in einer angemessenen und vor allem ausführlichen Ehrung des Verstorbenen. Die Vision endet im zweitletzten Gesang, in welchem das Weinen und Klagen der Versammelten den Schlaf des Sprechers beenden, welcher nun zum *vero sentimento* (V. 43) zurückkehrt. Anlass der vom Göttervater einberufenen Versammlung ist der mangelnde Respekt, den die Menschheit den Göttern entgegenbringt. Unterbrochen wird die Beratung durch das Auftreten eines „vecchio di nero e di bianco | Vestito con gran barba, non canuto“ (III, V. 71-72), eine Personifikation des Mundus, der gekommen ist, um den Göttern die Klagen der Menschheit vorzutragen. Ihm voran schreiten die Personifikationen der Todsünden, ihm folgen, bescheiden und mit gesenktem Blick, die Tugenden. Die von Mundus im 4. Gesang vorgebrachte Klage leitet über zum zentralen Thema des Textes: Das Böse siege auf der Welt, so Mundus, da Jupiter ihm stets das Gute raube, um ihm das Böse zu lassen:

Or tomi il dolce, e lassami il veleno:  
Or tomi il medico, e la medicina  
Mi lassa: e sì vedrai qual opre sieno:  
70 La morte sempre i buon di me rapina,  
Che sono specchio di virtù à rei:  
Che 'l bene al bene, e 'l mal al mal mi china (IV, 67-72).

Er sei vor die „deità maggior degli altri dei“ (V. 73) getreten, um den *novel danno* (V. 80) zu beklagen, den Jupiter ihm zugefügt habe. Mit Petrarca sei „la colonna del [suo] stato, [...] [la] luce [sua] universale“ (V. 85-86) gestorben, und er führt aus, weshalb der Tod des be-

<sup>653</sup> Vgl. *Triumphus Mortis* II, V. 1-3.

rühmten Zeitgenossen einen so herben Verlust darstelle. Mundus rühmt an erster Stelle die Tugend des Verstorbenen, die so groß gewesen sei, dass sowohl der Papst als auch weltliche Herrscher sich um ihn bemühten. Den Lorbeer habe er sowohl aufgrund seiner Dichtung als auch aufgrund dieser Tugend verdient. Überraschend ist, dass ZENONI im Hinblick auf die Dichterkrönung ausschließlich von den volkssprachlichen Werken Petrarcas spricht:

Costui non meritò solo la corona  
 Di poesia, ma d'ogni virtude  
 Per l'opere sì alte in Elicona.  
 A ciascun dicitor la bocca chiude  
 140 Il dolce tempo, che mostrò d'amore  
 Quanta mortalità per Laura inchiude (IV, 136-141).

Zwar wird zwischen dem *Canzoniere* und der Dichterkrönung kein Zusammenhang hergestellt, doch ist bezeichnend, dass ZENONI sich über die *Africa* ausschweigt, um die Laura-dichtung in den Vordergrund zu rücken.<sup>654</sup> Nachdem Mundus seinem Herzen Luft gemacht hat, naht in Gesang V eine weibliche Gestalt, die ihrerseits Anlass hat, den Tod Petrarcas zu beklagen:

Io non credo ch'al mondo conosciuta  
 Fusse giammai alcuna tanto bella,  
 45 Sì degna dimostrava in sua paruta.  
 La sua grandezza dimostrava quella  
 Di tanta autorità, e signorile,  
 Che dir si può su de' mortali stella (V, 43-48).

Die Personifikation der Stadt Florenz tritt hier vor Jupiter, um sich über die Pestepidemie zu beklagen, mit der der Göttervater seine Grausamkeit hinlänglich bewiesen habe. Fünf große Männer habe der Tod ihr in den vergangenen zwanzig Jahren geraubt,<sup>655</sup> klagt Florenza, nun sei mit Petrarca der sechste aus dem Leben geschieden. Florenzas Trauer um Petrarca ist Gegenstand des folgenden Gesangs. Bereits das Polyptoton in V. 1 hebt ihre Trauer von jener ab, die sie im vorangegangenen Gesang geäußert hatte:

1 Io piango, e piangerò piangendo tanto,  
 Che forse alla pietà del mio dolore  
 Sarà nel fine meritato canto;  
 Qual esser non potrebbe, se l'amore  
 5 Del ciel non mi rendesse quel, di ch'io  
 Più mi lamento, e più mi grava il core (VII, 1-6).

Petrarca sei ein *Iddio* (V. 9), und die *laudatio*, die sie zu Ehren des Verstorbenen anstimmt, ist so ausführlich, dass Petrarcas ambivalente Haltung der Stadtrepublik gegenüber in Vergessenheit gerät. Ebenso wie SACCHETTI stilisiert ZENONI Petrarca zu jenem *poeta florentinus*, der dieser niemals war. „[...] dal dì che nacque | Fino all'ultimo dì“ wolle sie, so Florenza, nachzeichnen, „quanto sua vita | Alle scienze, ed al mondo esso piacque“ (V. 13-15).

<sup>654</sup> Während BOCCACCIO in diesem Zusammenhang die Bedeutung der *Africa* hervorhebt (SOLERTI 1904: 257), betont VILLANI den Wert der italienischen Dichtung Petrarcas (SOLERTI 1904: 279).

<sup>655</sup> Gemeint sind Zanobi DA STRADA, Niccolò ACCIAIUOLI, Paolo DELL'ABACO, Manno DONATI und Tommaso DEL GARBO.

Damit rückt ZENONI die folgenden Äußerungen der Personifikation in die Nähe einer Vita, und tatsächlich lassen die Ausführungen der Fiorenza darauf schließen, dass der Dichter mit den zeitgenössischen Viten und der *Epistola ad Posteror* vertraut war: Vor allem den Hinweis auf Petrarcas Verzicht auf die körperliche Liebe nach dem einundvierzigsten Lebensjahr konnte er ausschließlich in der *Epistola ad Posteror* finden.<sup>656</sup> Aufschlussreich ist der Katalog der moralischen Qualitäten Petrarcas, der auf die Integrität der Person des Verstorbenen schließen lässt:

- O quanto fu nella virtù morale  
 65 Isperto, grazioso, et onorato!  
 Non forse men che verun mio mortale.  
 Prudente, forte, giusto, e temperato,  
 Isperante, fedele, e caritevole  
 Fu quanto fosse mai alcun beato.  
 [...]
 Astinente fu, casto, e fu modesto;  
 E sì d'ogni virtù felice pianta,  
 75 Che molta invidia sopra lui à desto (VII, 64-69; 73-75).

BOCCACCIO bezeichnet Petrarca als „vir illustris, ac vita moribusque et scientia clarus“ (SOLERTI 1904: 253), und weist auf seine moralische Vorbildhaftigkeit,<sup>657</sup> seine körperliche Schönheit<sup>658</sup> sowie seine Mäßigkeit im Essen und Trinken hin.<sup>659</sup> HANDSCHIN betont, dass es sich bei BOCCACCIOs Text eher um einen Panegyrikus denn um eine Vita im engeren Sinne handle (1964: 4). Die Übereinstimmungen zwischen dieser Vita und der *Pietosa Fonte* resultieren aus diesem Sachverhalt. Dennoch steht bei ZENONI die Würdigung Petrarcas deutlicher im Vordergrund als bei BOCCACCIO. Auch ZENONI erwähnt die Schönheit Petrarcas (VII, V. 81) sowie seine Frömmigkeit,<sup>660</sup> die den Papst dazu veranlasst habe, ihm ein hohes kirchliches Amt anzutragen.<sup>661</sup> Petrarca habe an vier Tagen in der Woche gefastet,<sup>662</sup> und stets in seinen Kleidern geschlafen.<sup>663</sup> Nun sei, so das Fazit Fiorenzas, *quest'alma felice* (V. 106) am Tage vor seinem siebzigsten Geburtstag gestorben. Fiorenza, die mit ihren

<sup>656</sup> „Astinente fu, casto, e fu modesto; | E sì d'ogni virtù felice pianta, | Che molta invidia sopra lui à desto. | Che dal quarantadue fino al settanta | Immaculato si truova di quello | Che i poeti la Chimera ammanta“ (VII, 73-78). *Epistola ad Posteror*: „Mox vero ad quadragesimum etatis annum appropinquans, dum adhuc et caloris satis esset et virum, non solum factum illud obscenum, sed eius memoriam omnem sic abieci, quasi nunquam feminam aspexissem“ (ENENKEL 1998b: 258f).

<sup>657</sup> „[...] habitu vero honestissimus; et, ut hoc juxta sui volitum plenius et comodius uteretur, ac aptius posset mundanarum rerum sollicitudines evitare, vitam assumpsit et habiteum clericalem, usus tamen parvis et modicis ac ab animarum cura solutis beneficiis [...]“ (SOLERTI 1904: 260).

<sup>658</sup> „Statura quidem procerus, forma venustus, facie rotunda atque decorus, quamvis colore etsi non candidus non tamen fuit obscurus, sed quadam decenti viro fuscitate permixtus“ (SOLERTI 1904: 260) Petrarca selbst betont, man könne ihn zwar nicht als schön bezeichnen, in seiner Jugend habe er jedoch zu gefallen gewusst („Forma non glorior excellenti, sed quae placere viridioribus annis posset [...]“ [ENENKEL 1998b: 258]).

<sup>659</sup> „Cibo et potu temperatus, nam vulgaribus semper usus est“ (SOLERTI 1904: 262).

<sup>660</sup> „Nell'esercizio suo [i.e. del cielo] non fece velo, | Credi, giammai allo suo contemplare, | Tant'era fermo a lui con dritto zelo“ (VII, V. 85-87).

<sup>661</sup> „Dico dappoi che lo volse dotare | Dell'Arcidiaconato il Padre Santo, | Come di palma di sì grande affare“ (VII, V. 88-90).

<sup>662</sup> Vgl. VII, V. 101.

<sup>663</sup> Vgl. VII, V. 104f.

Worten die ausführlichste Würdigung Petrarcas innerhalb der *Pietosa fonte* zum Ausdruck gebracht hat, beschließt ihre Klage, indem sie zunächst ihre persönliche Betroffenheit bekundet,<sup>664</sup> um im darauffolgenden Gesang den Jupiter um Beistand anzuflehen: Zwar wisse sie, dass durch ihre Tränen der Verstorbene nicht wieder zum Leben zu erwecken sei, doch bitte sie den Gott um Auskunft, „[i]n quale parte del cielo, in quale stella | Collocata sarò [l'alma bella]“ (V. 16f.).<sup>665</sup> Jupiter aber schenkt Fiorenza kein Gehör, da seine Aufmerksamkeit abgelenkt wird. Es sind die *Artes liberales*, die Petrarca ihre Ehre erweisen, indem sie, gefolgt von den Musen, die Werke des Verstorbenen herbeibringen.<sup>666</sup> Dem Zug folgen Homer, Vergil und Aristoteles,<sup>667</sup> die je eine *corona* (V. 116) in den Händen halten. Den *tre ghirlande*, die Petrarca ZENONI zufolge zu Lebzeiten erhalten haben soll,<sup>668</sup> entsprechen hier drei Kränze, die von den zwei größten Dichtern sowie von Aristoteles überbracht werden. Während die Erwähnung der beiden Dichter den Konventionen entspricht, überrascht die Anwesenheit des Aristoteles. Die *donna* erläutert dem nicht minder verwunderten Sprecher diesen Sachverhalt wie folgt:

[...] perchè la poesia  
 Del poetante Francesco Petrarca  
 Sì alta fu nella filosofia  
 La gran virtù che la sua vita varca  
 Per lui sì noto; sì che a tal peso  
 Siccome degno degnamente parca (V. 133-138).

Im Unterschied zur Kanzone SACCHETTIS, in der die moralphilosophischen Schriften Petrarcas und seine Dichtung als zwei verschiedene Bereiche seines Schaffens begriffen werden, hebt ZENONI philosophische Qualität der Dichtung hervor. Bereits zuvor hatte er darauf hingewiesen, dass Petrarca der Lorbeer nicht nur für seine Dichtung gebühre, sondern auch für seine Tugend.<sup>669</sup> Wie bei SACCHETTI ist unter der *filosofia* hier die Moralphilosophie zu verstehen, die bei ZENONI als eine Qualität der Dichtung Petrarcas verstanden, gleichzeitig aber als ein Beweis seines tugendhaften Lebens gedeutet wird. Es ist denkbar, dass ZENONI mit den Aristoteles-Kommentaren des BOETHIUS vertraut war.<sup>670</sup> Letztlich ist dies irrelevant: Anders als bei BECCARI, in dessen Kanzone Aristoteles neben Platon die griechische Philosophie, Seneca hingegen die Moralphilosophie verkörpert, steht der Grieche als einziger überhaupt erwähnter Philosoph in ZENONIS Text für die Moralphilosophie.

Während in BECCARIS Kanzone Apollo und Minerva den Lorbeerkranz in Empfang nehmen,<sup>671</sup> erfolgt bei ZENONI im Götterreich eine zweite Dichterkrönung Petrarcas mit den von Homer, Vergil und Aristoteles mitgeführten *ghirlande*. Diese stellt den Höhepunkt der allegorischen Handlung dar. Bevor die zu Ehren Petrarcas versammelten Personen zu die-

<sup>664</sup> „[...] io contenta non sarò giammai, | Vedova della morte e della vita, | Benchè il danno non ristora i guai“ (VII, V. 145-147).

<sup>665</sup> Der Vers spielt natürlich auf *RvF* 159, 1 an.

<sup>666</sup> Von diesem Textabschnitt war weiter oben bereits die Rede.

<sup>667</sup> Vgl. Capitolo IX, V. 119.

<sup>668</sup> Vgl. Capitolo VII, V. 119.

<sup>669</sup> „Costui non meritò solo corona | Di poesia, ma d'ogni virtude | Per l'opere sì alte in Elicona“ (V. 136-138).

<sup>670</sup> Dies würde bedeuten, dass es sich bei seiner Behauptung, die lateinische Sprache nicht zu beherrschen, tatsächlich um einen Bescheidenheitstopos handelt.

<sup>671</sup> Vgl. BECCARI 1972, V. 120f.

sem Akt schreiten können, muß der zu Ehrende dem höchsten Gott vorgestellt werden. ZENONI knüpft an BECCARI an, wenn auch er Apollo und Minerva als zwischen Petrarca und den Göttern vermittelnde Instanzen in Szene setzt. Gemeinsam mit Petrarca treten sie im 10. Gesang vor Jupiter, um diesem den berühmten Dichter zu präsentieren. Es ist wiederum die *donna*, die dem Sprecher die Bedeutung Petrarcas erläutert:

Colui è quel che al fonte d'Elicona  
Gustò più ch'altro e il mondo senza rede  
Lassò di quel, che Apollo l'incorona (X, V. 46-48).

Nicht nur als Dichter aber wird Petrarca in ZENONIs Text ausgezeichnet, sondern auch als Liebender: Dass ZENONI in dem Verstorbenen vor allem den Lauradichter sieht, wird hier einmal mehr deutlich:<sup>672</sup>

Al qual primo volume ed amoroso  
Lauretta indusse divulgando l'aura,  
Portandolo [i.e. Petrarca] poi dove dir non oso.  
55    Così Amor per questa lo 'n tesaura  
      Sì altamente, e sì costei per lui  
      Di tanta fama ne' suo' versi s'aura.  
      Così onesto amore è fatto dui  
      Eterni al mondo. Onore di Provenza,  
60    Quanta gloria ti segue di costui! (V. 52-60).

Auch Amor hat dem Dichter seine Reverenz erwiesen, und als Liebesdichter trägt Petrarca dazu bei, dass auch das Objekt seiner Liebe an der Ewigkeit teilhat.

Neben den sieben Weisen (V. 115ff.) sind es insgesamt siebzig Philosophen, die hinter den drei Hauptpersonen einherschreiten. Ihnen folgen im nächsten Gesang die Dichter der Antike (u.a. Horaz, Ovid) und die Artes, die ihrerseits von ihren bedeutendsten Vertretern begleitet werden.<sup>673</sup> Apollo übernimmt es, Petrarca dem Göttervater vorzustellen: Nach mehr als zweitausend Jahren sei mit Petrarca endlich wieder ein würdiger Kandidat gefunden, der ein Anrecht auf einen Platz auf dem Parnaß habe (V. 80ff.). Oblag es Homer, Vergil und Aristoteles, die Kränze zu tragen, so führt Apollo die zweite Krönung durch. Dass es sich dabei um eine besondere Ehre handelt, die zuvor nur wenigen zuteil wurde, betont der Führer der Musen ausdrücklich:

Ma perchè l'uno tanto, e l'altro giogo  
Del bel monte cercò, à meritato,  
Di mia man l'incoroni in questo luogo,  
Acciò che doppiamente coronato  
Sia conosciuto per lo doppio stile,  
Che tenne poetando laureato (XI, V. 97-102).

<sup>672</sup> „Amor, ch'in alcun'alma si concede | Secondo ch'ella è degna, grazioso | La propria fama tra' volgar li diede“ (V. 49-51).

<sup>673</sup> Die Parallelen zu BECCARI sind auffällig: Der Grammatik folgen bei BECCARI Priscian, Uguccione, Eberhard von Béthune und Papias (V. 20f.), bei ZENONI Priscian, Uguccione [!], Papias (XI, V. 20).

Abweichend von der Tradition, derzufolge Petrarca mit je einem Efeu-, einem Myrten- sowie einem Lorbeerkranz gekrönt wurde,<sup>674</sup> überreicht Apollo neben dem Lorbeerkranz einen ersten „[d]’antica palma, ch’è segno di gloria“ (V. 113)<sup>675</sup> sowie einen zweiten Kranz aus Olivenzweigen, *che porta vettoria* (V. 115).<sup>676</sup> Indem ZENONI auf die Myrtenzweige, von denen Petrarca in der *Collatio laureationis* spricht, verzichtet, tritt die Liebesthematik zunächst in den Hintergrund. Da sowohl die Zweige der Palme als auch jene des Oliven- bzw. des Lorbeerbaumes als Symbole für den Sieg zu deuten sind, erscheint diese Kombination als wenig originell, weisen doch die von Petrarca genannten Kränze eine differenziertere Symbolik auf. ZENONI weicht jedoch im Hinblick auf den Lorbeer von der Tradition ab, um diese Pflanze im Sinne Petrarcas mit Laura in Verbindung zu bringen. So ist die Rede vom „verde lauro, che l’amava“ (V. 119). Die Vorstellung eines Zusammenhanges von Laura und *laurea* geht auf den *Canzoniere* zurück, ist hier aber insofern bemerkenswert, als Petrarca zunächst aufgrund seiner lateinischen Werke Ruhm erlangte. Nach der Dichterkrönung erfolgt die Platzierung Petrarcas „[n]el ciel, che più della suo [!] luce prende“ (V. 133). Während er in anderen zeitgenössischen Texten gemeinhin in den *terzo cielo*, d.h. dem Himmel der Venus, versetzt wird, bestimmt ZENONI in seiner *Pietosa fonte* den künftigen Aufenthaltsort des Verstorbenen äquivok als „[i]l primo, e il secondo, e ’l terzo zelo“ (V. 141). Zumal im Hinblick auf die ersten beiden Sphären wirft der Vers Probleme auf, ist doch, folgt man DANTE, der erste Himmel dem Mond zugeordnet, der zweite hingegen Merkur. Auch ZENONI betrachtet augenscheinlich den Venushimmel als den geeigneten Aufenthaltsort Petrarcas, da er von einer Vereinigung des Verstorbenen mit seiner *donna* ausgeht.<sup>677</sup> Mit dem Aufstieg Petrarcas in die himmlischen Sphären endet die Vision des Sprechers.

#### 4.2.4 Mit Gott vereinigt und mit Laura: Boccaccios Sonett *Or sei salito*

BOCCACCIO (1313-1375) erfuhr am 25. Juli 1374 in Certaldo durch den Brief DONDIS<sup>678</sup> vom Tod Petrarcas (BRANCA 1992: 301). Das Sonett *Or sei salito, caro signor mio* (1992: 97), das er zusammen mit der *Epystola* 24 an den Schwiegersohn des Verstorbenen sandte,<sup>679</sup> stellt seine Reaktion auf diesen Verlust dar. BOCCACCIO verfasste in den vierziger Jahren eine Vita Petrarcas,<sup>680</sup> und lernte diesen 1350 persönlich kennen. 1351 war er in Padua sein Gast, und besuchte ihn auch 1359 in Mailand sowie 1363 in Venedig. In der Vita feiert er Petrarca als „vir illustris, ac vita moribusque et scientia clarus“ (SOLERTI 1904: 253), als *vates dulciloquus* (SOLERTI 1904: 256) und *poeta egregius* (SOLERTI 1904: 257). Als quasi göttlichen Dichter rühmt er den Zeitgenossen, wenn er sagt: „Memoria vero illum divinum potius quam humanum autumo reputandum“ (SOLERTI 1904: 261). In seinem Sonett vereint er das Lob des Dichters mit der Trauer um den verstorbenen Freund. Gleichzeitig aber misst er aus noch zu erhellenden Gründen der Liebesdichtung des Verstorbenen deutlich größere Bedeutung bei als in der Vita.

<sup>674</sup> Vgl. das Kapitel 3.5.

<sup>675</sup> Mit den Zweigen der Palme wurden in der Antike Sieger gekrönt.

<sup>676</sup> Mit Ölzeigen wurden in der Antike die Sieger der Olympischen Spiele bekränzt.

<sup>677</sup> Die Engelschöre im zwölften Gesang versprechen dem Verstorbenen, ihn dorthin zu bringen, wo seine *beatrice* warte (XII, V. 9).

<sup>678</sup> *Petrarchae Boccaccii Dondi*, in: ZARDO 1887: 282-285.

<sup>679</sup> In: BOCCACCIO 1928: 222-227.

<sup>680</sup> *De Vita et Moribus Domini Francisci Petrarcae de Florentia*, in: SOLERTI 1904: 253-264.

Während die Quartette und das erste Terzett durch das anaphorische *Or* zu Beginn des jeweils ersten Verses miteinander verknüpft sind, welches gleichzeitig dazu beiträgt, eine Spannung innerhalb dieser Strophen aufzubauen, stellt das zweite Terzett mit dem einleitenden *Deb* (V. 12) die Summa der ersten Strophen dar, indem es der Sehnsucht des Sprechers Ausdruck verleiht, dereinst mit dem Verstorbenen auf den *mondo rio* (V. 4) bzw. *mondo errante* (V. 12) herabschauen zu können. Der Tod wird zu einem erstrebenswerten Ereignis, weil er den auserwählten Seelen erlaubt, fürderhin *nel cospetto di Dio* (V. 8) zu leben. Für Petrarca, den BOCCACCIO selbstredend zu den Erwählten zählt, bedeutet der Tod jedoch zudem die Wiedervereinigung mit den zuvor Verstorbenen, zu denen er neben Laura auch Fiammetta, die eigene *donna*, zählt:

5        Or se' colà, dove spesso il desio  
           ti tirò già per veder Lauretta;  
           or sei dove la mia bella Fiammetta  
           siede con lei nel cospetto di Dio (V. 5-8).

Hatte BOCCACCIO in der Vita Laura als eine Allegorie für den Dichterruhm verstanden,<sup>681</sup> so mißt er ihr hier den gleichen Status bei wie der eigenen *donna*. Dies darf keinesfalls so verstanden werden, dass BOCCACCIO in der Vita Laura als eine Allegorie *pro laurea corona* (SOLERTI 1904: 262) auffasst, um sich in dem nach 1374 entstandenen Sonett von diesem Gedanken zu distanzieren: Laut BILLANOVICH folgt BOCCACCIO mit seinem Fiammetta-Kult vielmehr seinerseits dem Beispiel Petrarca's, d.h. er inszenierte eine Liebesituation, deren Objekt für ihn ebenso unerreichbar war wie Laura für den Dichterfreund (1994: 152ff.). Beide Frauen seien, so BILLANOVICH, Fiktionen, die einander im *Decameron* wiederbegegnen (1994: 154). Die Gleichordnung von Lauretta und Fiammetta, im Sonett durch den Reim untermauert, darf nicht zu dem Schluß verleiten, dass es BOCCACCIO im Gedicht geht, die historische Existenz der beiden *donne* zu behaupten. Die Tatsache, dass es sich bei den im ersten Terzett erwähnten Dichtern Sennuccio DEL BENE, Cino DA PISTOIA und DANTE um historische Gestalten handelt, ändert hieran nichts, werden doch die *donne* und die *poeti* in unterschiedlichen Strophen erwähnt, welche zudem durch das iterative *Or* in V. 5 und V. 9 voneinander getrennt sind. Zu berücksichtigen ist, dass BOCCACCIO mit seiner Vita ein Werk der Geschichtsschreibung verfasste, das Sonett aber der Dichtkunst zuzuordnen ist. Wie für Petrarca ist auch für BOCCACCIO die Minne ein Thema der Dichtung: Während das 2. Quartett die Vereinigung des Verstorbenen mit Laura thematisiert, finden im 1. Terzett die Dichterkollegen Erwähnung, die gleichfalls auf Petrarca warten:

          Or con Sennuccio e con Cino e con Dante  
 10       vivi, sicuro d'eterno riposo  
           mirando cose da noi non intese (V. 9-11).

Der Tod bedeutet nicht nur die Wiedervereinigung mit den Verstorbenen, er garantiert auch einen Erkenntnisgewinn, indem dem Verstorbenen nunmehr die Schau der „cose da noi non intese“ (V. 11) möglich ist. Das 2. Terzett, welches mit dem einleitenden *Deb* (V. 9) in die Beschreibung der Befindlichkeiten des Sprechers überleitet, hebt jedoch weniger auf diesen intellektuellen Aspekt ab als vielmehr auf die im 2. Quartett erwähnte Gesellschaft der *donne*:

          Deh, s'a grado ti fui nel mondo errante,  
           tirami drieto a te, dove gioioso

<sup>681</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 262.

veggia colei che pria d'amor m'accese (V. 12-14).

Die Akzentuierung der Liebesthematik steht im direkten Zusammenhang mit der Form des Sonetts. BOCCACCIO knüpft nicht nur formal an die Liebesdichtung des Trecento an, er greift mit *Or sei salito, caro signor mio* auch auf zwei konkrete Texte Petrarcas zurück. Zu den Prätexten des Gedichts gehören die Sonette *RvF* 287 (*Sennuccio mio*) und 302 (*Levommi il mio pensier*). Der erste der beiden Texte entstand 1349 und behandelt den Tod des Sennuccio DEL BENE. Die Trauer des Zurückbleibenden wird in diesem Text dadurch gemildert, dass der Tod den Verstorbenen Einsicht in bislang unbekannte Regionen eröffnet. BOCCACCIOS „cose da noi non intese“ entspringen diesem Gedanken:

5 Or vedi insieme l'un et l'altro polo,  
le stelle vaghe et lor viaggio torto,  
et vedi il veder nostro quanto è corto (V. 5-7).<sup>682</sup>

Ebenso wie Petrarca apostrophiert auch BOCCACCIO den verstorbenen Freund, um den Aspekt des Erkenntnisgewinns hervorzuheben. Gleichzeitig aber knüpft er auch dahingehend an Petrarcas Text an, dass er den Tod als eine Möglichkeit deutet, mit den in der *terza spera* versammelten Dichterkollegen vereint zu werden. So heißt es in *RvF* 287:

Ma ben ti prego che 'n la terza spera  
10 Guitton saluti, et messer Cino, et Dante,  
Franceschin nostro, et tutta quella schiera (V. 9-11).

BOCCACCIO ersetzt den Namen des Stilnovisten Guittone d'Arezzo durch diejenigen Sennuccios, knüpft aber in Bezug auf Cino da Pistoia und Dante an Petrarcas Text an. Indem er den Namen Sennuccios nennt, stellt er einerseits einen konkreten Bezug zum Verstorbenen her, verweist aber andererseits auf das Sonett Petrarcas und damit auf den konkreten Prätext.

Auch der Aufstieg Petrarcas in eine nicht näher bezeichnete Sphäre (*Or se' colà, dove*, V. 5, bzw. *or sei dove*, V. 7) ist bei Petrarca vorgeprägt: Explizit erwähnt Petrarca in *RvF* 287, 9 die *terza spera*, von welcher im Zusammenhang mit BECCARI die Rede war.<sup>683</sup> Neu ist, dass BOCCACCIO auch die eigene *donna* in die *terza spera* versetzt. Während er die beiden *donne* im 2. Quartett erwähnt, um das Thema im 2. Terzett wieder aufzugreifen, spricht Petrarca im 1. Terzett von den *poeti* und erst im 2. Terzett von seiner *donna*:

A la mia donna puoi ben dire in quante  
lagrime io vivo; et son fatt'una fera,  
membrando il suo bel viso et l'opre sante (V. 11-14).

In beiden Sonetten wird die Bedeutung der *donna* dadurch hervorgehoben, dass sie jeweils in der letzten Strophe erwähnt wird. Während aber Petrarca im letzten Terzett den verstorbenen Sennuccio bittet, Laura von seinem Schmerz angesichts ihres Todes zu berichten, geht BOCCACCIO einen Schritt weiter: Er bittet den Verstorbenen, ihn mit in den Tod zu nehmen (*tirami drieto*, V. 13), um so mit Fiammetta vereint zu werden. Der Gedanke einer möglichen Wiedervereinigung mit der verstorbenen Geliebten findet sich bei Petrarca nicht in dem Sonett *Sennuccio mio*, sondern in *RvF* 302. Der Text beschreibt die Begegnung

<sup>682</sup> SANTAGATA führt die Verse auf LUKAN (IX 11-14) zurück (in: PETRARCA 1996: 1133). Auf diesen Zusammenhang kann hier nicht näher eingegangen werden.

<sup>683</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

der Liebenden, situiert sie jedoch in einer Traumvision. Auch hier ist der *terzo cerchio* (V. 3) der Aufenthaltsort Lauras, die dem Liebenden verspricht, auf ihn zu warten („In questa spera | sarai anchor meco, se ’l desir non erra [...] | te solo aspetto“ [V. 5f.; 10]). Die Tatsache, dass die Begegnung in einer Traumvision stattfindet, führt nicht dazu, dass der Liebende bei seiner *donna* bleibt: „[...] al suon de’ detti sì pietosi et casti | poco mancò ch’io non rimasi in cielo“ (V. 13f.), bekundet der Sprecher abschließend. Während der Liebende in *RvF* 302 die Begegnung mit Laura lediglich erträumt, geht BOCCACCIO einen Schritt weiter, wenn er Petrarca bittet, ihm die Vereinigung mit Fiammetta zu ermöglichen: Die Todessehnsucht, die bei Petrarca unausgesprochen bleibt, wird von BOCCACCIO *expressis verbis* thematisiert. Sie mag einer tatsächlichen Betroffenheit entsprochen haben: BOCCACCIOS Brief an BROSSANO zumindest lässt darauf schließen, dass der Verfasser des *Decameron* über die bewährten Floskeln hinaus seiner tiefen Erschütterung Ausdruck verleiht. Er habe, so berichtet er, eine ganze Nacht damit verbracht, den Verlust zu beweinen.<sup>684</sup> Wie ein Schiff, welches auf einem aufgewühlten Meere führerlos dahintreibe, fühle er sich angesichts des herben Verlustes.<sup>685</sup> Vor dem Hintergrund der eigenen körperlichen Kalamitäten, von denen im gleichen Brief die Rede ist,<sup>686</sup> dürfte der Tod des Freundes ihn nicht zuletzt an die eigene Vergänglichkeit erinnern haben.

### 4.3 Intermedialität: Petrarca und Laura in Bild & Text

Die produktive Rezeption Petrarcas wurde bis hierher nur im Hinblick auf den Bereich der *literarischen* Rezeption beleuchtet. Dass auch die bildenden Künstler sich mit Petrarca auseinandersetzten, ist bekannt.<sup>687</sup> Da im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit die literarische Auseinandersetzung mit der Petrarca steht, würde eine erschöpfende Diskussion der Rezeption Petrarcas in Malerei und Skulptur deren thematischen Rahmen sprengen. Da aber die dichterische Auseinandersetzung mit Petrarca im Einzelfall intermediale Züge annehmen kann, soll dieser Bereich hier näher beleuchtet werden. Im Mittelpunkt dieses Abschnitts stehen deshalb einige Texte, bei denen es sich aus noch zu erläuternden Gründen um eine von Gisbert KRANZ nicht berücksichtigte Form des Bildgedichts handelt. Nicht behandelt werden hier die Textillustrationen,<sup>688</sup> die gleichwohl in Bezug auf die Rezeption vor allem des *Canzoniere* von nicht unbeträchtlicher Aussagekraft sind. Bevor eine ausführliche Auseinandersetzung mit den im Folgenden als ‚Dichterbildgedichten‘ bezeichneten Texten erfolgen kann, sollen zunächst überblicksartig die Formen der bildkünstlerischen Rezeption Petrarcas behandelt werden. Jene Bilder, auf die die Texte der Bildgedichte referieren, werden in Kapitel 4.3.2 ausführlicher behandelt.

<sup>684</sup> „Sed, ut de me satis dictum sit, litteris tuis visis lectisque innovata pietate iterum flevi fere per noctem unam [...]“ (1928: 223).

<sup>685</sup> Vgl. ebd.

<sup>686</sup> Vgl. ebd.

<sup>687</sup> „Nonostante gli eterni dissidî e gli spessi e vani rimpianti, il Petrarca, fortunatissimo in vita, ebbe dunque dopo la morte tale una rinomanza ed esercitò tale un influsso nelle lettere e nelle arti non solo nostre, ma anche straniere, e godè tanta e così profonda e sincera venerazione, quale e quanta nessun altro poeta ebbe mai“ (MEDIN 1904: 463).

<sup>688</sup> Zur Illustrationsgeschichte der *Trionfi* liegen diverse Untersuchungen vor. Die Analyse der *Canzoniere*-Illustrationen hat noch zu erfolgen. Zu untersuchen wäre, in welcher Relation zum Text die Illustrationszyklen stehen. Aufschlussreich wäre ein Vergleich der Illustrationen der Inkunabel der Biblioteca Queriniana zu Brescia (ein Reprint der 1470 erschienenen Ausgabe mit den Illustrationen Antonio Grifos steht seit 1995 zur Verfügung) mit jenen der Zatta-Ausgabe von 1756.

### 4.3.1 Exkurs: Petrarca und Laura in den bildenden Künsten

Nachdem im 19. Jahrhundert die Frage nach den authentischen Portraits des Dichters und seiner *donna* im Mittelpunkt der Untersuchungen gestanden hatte, legten MASSENA und MÜNTZ 1902 den Grundstein für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Aufgabenfeld. Im 20. Jahrhundert haben MARDERSTEIG, BEVILACQUA, TRAPP und RIEGER versucht, Ordnung in das Chaos zu bringen. Das Interesse an der Person Petrarcas begann zu dessen Lebzeiten und intensivierte sich im Kontext der verstärkten Rezeption des *Canzoniere*. Es ist naheliegend, dass auch die bildenden Künste sich des Gegenstandes annahmen. Zu prüfen bleibt, ob die mit dem Ende des Quattrocento einsetzende Wahrnehmung Petrarcas als Liebesdichter sich tatsächlich auch in den Werken der bildenden Kunst niederschlug, d.h. ob die bildlichen Darstellungen diesen in der Literatur manifesten Paradigmenwechsel widerspiegeln. Dass die bildkünstlerische Rezeption Petrarcas von einer beträchtlichen Variationsbreite ist, deutet BENETTIN an:

[i] soggetti petrarcheschi, cioè le figure di Petrarca e di Laura, la casa e la tomba del poeta ad Arquà, i luoghi visitati da Petrarca come Avignone e Valchiusa, le illustrazioni delle sue opere letterarie come 'I Trionfi', hanno sempre ispirato gli artisti di ogni tempo (1990: 68).<sup>689</sup>

Damit sind die wesentlichen Betätigungsfelder jener Künstler erfasst, die sich mit Petrarca, mit Laura und mit den Orten Petrarcas befassen. Die bildlichen Darstellungen der Orte sollen hier unberücksichtigt bleiben,<sup>690</sup> da sie hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Petrarca nur von sehr begrenzter Aussagekraft sind.<sup>691</sup> Im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen die Portraits des Dichters und der *donna* sowie die Gruppenbilder und jene bildkünstlerischen Kompositionen, die nicht i.e.S. als Portraits zu verstehen sind, in denen Petrarca und/oder Laura als Figuren erscheinen. Folgende Gruppen sind zu unterscheiden:

1. Die *Portraits des Dichters*, die den Handschriften, den gedruckten Ausgaben seiner Werke bzw. Werken anderer Autoren beigegeben sind oder die als Tafelbilder in Museen und Galerien hängen. Zu diesem Bereich liegt noch keine ausführliche Untersuchung vor, so dass der Korpus sich angesichts der unzähligen Bildnisse als eine unberechenbare Größe erweist. Hier können nur die *Bildnistypen* beschrieben werden, denen die Portraits entsprechen. Zu den Archetypen gehören das Portrait in der *Viris-Illustribus*-Handschrift der Bibliothèque Nationale (6069 F) und das gleichfalls als Profildarstellung konzipierte Portrait in der Biblioteca Laurenziana. Neben Drucken, Tafelbildern und Medaillen sind zu dieser Gruppe Skulpturen zu rechnen, z.B. die Büste in Arquà.<sup>692</sup>
2. Zyklen der *uomini illustri*, die zumeist als Fresken öffentliche und private Räume schmücken. Diese präsentieren Petrarca in einem z.T. einer konkreten ikonographischen Konzeption folgenden Zusammenhang, z.T. aber auch inmitten einer willkürlich ausgewählten

<sup>689</sup> HORTIS gliedert im *Catalogo delle opere di F. Petrarca* (1874) die Petrarca-Ikonographie in vier Gruppen, die *ritratti del Petrarca e di Laura*, die *rappresentazioni dei Trionfi*, die *aquarelli relativi al Canzoniere ed ai Trionfi* und die *vedute dei luoghi abitati dal Petrarca*.

<sup>690</sup> Portraits des Dichters, wie sie vielfach die Handschriften und die gedruckten Ausgaben seiner Werke enthalten, werden hier den Portraits zugeschlagen, so dass unter dem Begriff 'Illustration' hier ausschließlich die Textillustration i.e.S. verstanden wird.

<sup>691</sup> Während die entsprechende Reiseliteratur stets auch eine Auseinandersetzung mit Petrarca impliziert, ist dies bei den Vaucluse- bzw. Arquà-Bildern in der Regel nicht der Fall.

<sup>692</sup> Vgl. CALLEGARI 1921.

Reihe von anderen Berühmtheiten. Zu den bekanntesten Zyklen gehören die monumentalen Fresken der *Viri illustres*, die CASTAGNO für die Villa Carducci in Legnaia malte, und die heute in den Uffizien aufbewahrt werden. Hierzu sind aber auch jene Büsten bzw. Statuen zu zählen, die (wie die Statue DANIELETTIS auf dem Prato della Valle in Padua<sup>693</sup>) in einem größeren Zusammenhang stehen. Auch die vier zu Beginn des 19. Jahrhunderts von AGRICOLA gemalten Diptychen berühmter Liebespaare (Dante/Beatrice, Petrarca/Laura, Tasso/Leonora, Alessandra/Ariost) repräsentieren einen solchen Zyklus.<sup>694</sup>

3. *Gruppenportraits*, die als Künstlerversammlungen neben Petrarca andere berühmte Dichter zeigen. Hierzu gehören RAFFAELS *Parnass* in der Stanza della Segnatura (1511)<sup>695</sup>, VASARIS *Sei poeti toscani* (1544), Wilhelm von KAULBACHS *Zeitalter der Reformation* (1863-65).<sup>696</sup>

4. Bildwerke, deren Gegenstand eine Lebensperiode des Dichters ist. Die Dichterkrönung wurde schon von den Miniaturmalern des 15. Jahrhunderts dargestellt, war aber auch im 19. Jahrhundert Gegenstand des Monumentalgemäldes von BOULANGER.<sup>697</sup> Die Darstellung der Krönung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit jenen Portraits, die Petrarca als *poeta laureatus* zeigen. Die erste Begegnung mit Laura machte im 19. Jahrhundert FEUERBACH zum Gegenstand des Gemäldes *Laura in der Kirche*,<sup>698</sup> weitere Bearbeitungen stammen von Cosimo CONTI<sup>699</sup> und Elisabetta BENATO.<sup>700</sup> Auch diese Bildgegenstände finden sich zuweilen als Textillustrationen wieder: So zeigt etwa das Vorsatzblatt des ersten Bandes der Zatta-Ausgabe (1756) in einem Kupferstich die Dichterkrönung.

5. Kunstwerke, die ausschließlich Laura darstellen.<sup>701</sup> Hierbei handelt es sich vorrangig um die zahllosen Tafelbilder, die in den Kunstsammlungen aufbewahrt werden, auch aber um Büsten wie die Marmorbüste LAURANAS<sup>702</sup> oder jene gleichfalls aus Marmor gefertigte Büste, die CANOVA schuf.<sup>703</sup>

---

<sup>693</sup> Vgl. SCORZON 1975: 100. GOETHE beschreibt den Prato della Valle in der *Italienischen Reise* wie folgt: „Heute hab ich die Statuen auf dem Platze nochmals durchgesehn, sie sind meist von Partikuliers und Zünften auch Fremden gesetzt. So hat der König von Schweden Gustav Adolph hinsetzen lassen, weil man sagt, er habe einmal in Padua ein Lecktion [!] angehört. Der Erzherzog Leopold dem Petrarch und Galiläi. u.s.w. Die Statuen sind in einer modernbraven Manier gemacht. Wenige übermanierirt, einige recht natürl. Die Innschriften gefallen mir auch recht wohl, sie sind lateinisch und ist nichts abgeschmacktes oder kleines darunter. Pápste und Dogen stehen an den Eingängen“ (1993: 673f.).

<sup>694</sup> Zu AGRICOLAS Gemälde vgl. Kap. 4.3.2.1.

<sup>695</sup> Vgl. hierzu Kap. 4.3.2.3.

<sup>696</sup> Vgl. HESS 2006a: 521ff.

<sup>697</sup> Vgl. Kap. 4.3.2.2.

<sup>698</sup> Das 163 x 200cm große Gemälde stammt von 1864/65. Es hängt in der Schack-Galerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Es zeigt Laura, die andächtig vor einem Altar kniet, während Petrarca, hinter einem Pfeiler verborgen, die Szene beobachtet. Die Anregung stammt von Adolf Graf VON SCHACK. Dass es sich um die erste Begegnung des Paares handelt, bestätigt SCHACK (1889: 112). Vgl. ECKER 1991: 254.

<sup>699</sup> Vgl. THIEME-BECKER, Bd. 7, S. 333.

<sup>700</sup> Vgl. THIEME-BECKER, Bd. 4, S. 293.

<sup>701</sup> DAL POZZOLO unterscheidet drei Gruppen von Laura-Bildnissen: 1. auf die *Trionfi* zurückgehenden Darstellungen, 2. diesbezüglichen Illustrationen des *Canzoniere*, 3. „[i] numerosissimi ritratti di Laura a mezzo busto“ (1993: 262).

<sup>702</sup> Kunsthistorisches Museum, Wien. Die Identifikation der Büste ist umstritten. KRUFTE identifiziert sie als diejenige der Ippolita Maria Sforza (1995: 139), legt seiner Identifikation aber nur zwei Miniaturen mit zeitgenössischen Portraits zugrunde. Übereinstimmungen der Profile lassen die Deutung begründet erscheinen, doch räumt KRUFTE ein, dass „[d]ie Identifizierung [...] leider durch

Während diese erste Differenzierung nur nach dem *Kontext* fragt, in welchem eine Darstellung steht, bietet es sich an, auch nach dem *Typus* zu fragen, dem diese entspricht. RIEGER hat im Hinblick auf die Bildnisse Petrarcas vorgeschlagen, folgende Typen voneinander zu unterscheiden:

A) *Petrarca nello studio* (2001: 104). Auch TRAPP behandelt diese Darstellungen als eine separate Gruppe (1992: 19ff.), auf die aber bereits ROUGEMONT hinwies (1936: 12). Zu dieser Gruppe gehören z.B. das Fresko in der Sala dei Giganti in Padua<sup>704</sup> und die damit zusammenhängende Miniatur in der Darmstädter Handschrift.<sup>705</sup> Die Darstellung Petrarcas im Studiolo knüpft ikonographisch an den ‘Hieronymus im Gehäuse’ an.<sup>706</sup> Sie akzentuiert

---

keine weiteren gesicherten Porträts Ippolitas untermauert werden [kann]“ (1995: 139). Auf die Untersuchung GÖTZ-MOHRs (1993), die in der Dargestellten Petrarcas Laura sieht, geht er nicht ein. DAMIANAKI identifiziert die Büste als jene der Eleonora d’Aragona. Ebenso wie die Büste der Beatrice von Aragona soll sie anlässlich der Verlobung der Dargestellten entstanden sein (2000: 27). DAMIANAKI verzichtet auf eine überzeugende Beweisführung, so dass ihre Arbeit, die zudem auf eine nähere Auseinandersetzung mit der Büste verzichtet, die Frage nach der Identifizierung nicht beantwortet. Die Ähnlichkeiten zwischen Lauranas Büste und dem *tipo laurenziano* sind verblüffend: In beiden Fällen bedeckt eine Haube mit einem Rechteckmuster, deren einzelne Rechtecke ein Blumenornament enthalten, das Haar der dargestellten. Das Haar ist im Nacken unterhalb der Haube zu einem lockeren Knoten zusammengesteckt. Der eckige Ausschnitt des Kleides zeigt einen schlanken Hals, den in der Florentinischen Miniatur (Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 41, 1, f. 9r.) eine zweireihige Perlenkette schmückt, wohingegen die Büste eine schlichte Kette trägt. Beide Frauen haben den Blick gesenkt. Den hauptsächlichen Unterschied stellt die Nasenform dar: Während die Laura der Miniatur eine schmale und eher längliche Nasenform aufweist, ist die Nase der Marmorbüste eher kurz und wenig ausgeprägt. BURGER, der LAURANA auch eine Plaquette mit dem Bildnis der Laura zuschreibt (1907: 81), identifiziert auch die Büste als Darstellung der Laura (1907: 135). Eine Beschreibung der Bemalung nach dem Restaurierungsbericht von 1982 bietet KRUF 1995: 384. Vgl. den grundlegenden Beitrag von GÖTZ-MOHR 1993.

<sup>703</sup> *Kopf der Laura*, entstanden 1817/18, heute Chatsworth, Devonshire Collection.

<sup>704</sup> Das Fresko zeigt Petrarca im Studiolo. Die im späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert durch einen Brand weitgehend zerstörte Ausmalung der gesamten Sala erschwert die Frage der Datierung: Die die *Viri Illustres* zeigenden Fresken stammten vermutlich aus dem späten 14. Jahrhundert (BÖCKER-DURSCH 1973). Umstritten ist, ob das Petrarca-Fresko bei besagtem Brand fragmentarisch erhalten blieb, um später mehr oder minder adäquat rekonstruiert zu werden (MOMMSEN 1952: 99, FLORES D’ARCAIS 1965: 82, MARDERSTEIG 1974: 262f., STIERLE 2003: 143), oder ob das gesamte Fresko im 15. Jahrhundert entstand (ESSLING 1902: 64). Fest steht, dass es heute nicht den ursprünglichen Zustand zeigt: Diesen hält die Miniatur des Codex 101 der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt (vgl. folgende Fußnote) fest. Die Übermalungen betreffen, dies zeigt der Vergleich, vor allem die durch die neu geschaffene Fensteröffnung zu erblickende Berglandschaft.

<sup>705</sup> Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Ms. ital. 101, fol. 1v. Die um 1400 entstandene Miniatur zeigt Petrarca, der lesend an seinem Pult sitzt. Sowohl auf dem Pult selbst als auch in einem darauf befindlichen Regal liegen verschiedene Bücher. Weitere Bücher liegen auf einer Bank rechts des Pultes, vor der eine Katze liegt. Das Bild bietet Aufschluß über den ursprünglichen Zustand des in der vorhergehenden Fußnote erwähnten Freskos: Anstelle der Fensteröffnung im rechten Bildfeld zeigt die Miniatur einen größeren Schrank, in welchem weitere Bücher liegen. Im linken Bildfeld ist eine hochrechteckige Fensteröffnung zu sehen. Zwar ist die untere der beiden Scheiben geöffnet, doch ist die Landschaft dahinter nicht zu erkennen. Weitere Darstellungen des Petrarca im Studiolo finden sich in den folgenden Handschriften: Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 184, fol. Iv; Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 172, fol. Iv; Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, Cod. 905; Paris, Ms. Arsenal 2860 5v<sup>e</sup>.

<sup>706</sup> „Hieronymus war der Patron der Humanisten, und es ist eine offener Frage, ob man in dem Paduaner Interieur [Petrarcas in der Sala dei Giganti] eine säkularisierte Hieronymusstube zu sehen

einerseits das Gelehrtentum des Dichters, andererseits aber auch die Isoliertheit des Gelehrten in seiner Schreibstube.<sup>707</sup> Präfigurationen dieses Typus stellen all jene Bildnisse dar, die Petrarca mit den auf einen Gelehrten hindeutenden Attributen zeigen: Zumeist handelt es sich hierbei um ein Buch<sup>708</sup> oder ein Schreibgerät.

B) Pétrarque *ricoperto dalla cappa canonica* (2001: 106). Es ist davon auszugehen, dass Petrarca die niederen Weihen erteilt wurden. Die *cappa canonica* akzentuiert diesen Sachverhalt. Diesem Typus entsprechen die ältesten bekannten Bildnisse, so das erwähnte Profilportrait der Bibliothèque Nationale (Codex Par. 6069 F), auf welches laut TRAPP weitere Darstellungen zurückzuführen sind (1992: 15), u.a. CASTAGNOS Fresko und RAFFAELS Petrarca im *Parnass*. Auch in den gedruckten *Canzoniere*-Ausgaben findet sich dieses Bildnis wieder, so u.a. in der 1774 bei Walther in Dresden erschienenen Ausgabe.<sup>709</sup>

C) Der *poeta laureato* (2001: 107). Der Lorbeerkranz ist das typische Attribut Petrarcas. In der Regel trägt er auf Darstellungen dieses Typus sowohl die *cappa canonica* als auch den Lorbeerkranz (RIEGER 2001: 107). Den Archetypus stellt die in der Biblioteca Laurenziana erhaltene Miniatur dar.<sup>710</sup> Reproduziert wurde dieser sowohl in gedruckten Ausgaben<sup>711</sup> der Werke Petrarcas als auch in Tafelbildern. Insgesamt erfreute er sich über die Jahrhunderte hinweg größerer Beliebtheit als der Pariser Typus: Vor allem die Drucke, die Petrarca in Gesellschaft seiner *donna* zeigen, geben in der Regel den Typus der Laurenziana wieder, wohingegen der Pariser Typus Petrarca als Kleriker zeigt, er sich für die Darstellung des Liebesdichters wenig eignete.<sup>712</sup> Generell ist zu differenzieren zwischen jenen Bildnissen, die Petrarca im Profil zeigen, und jenen Dreiviertelportraits, die ihn mit zumeist weicheren Gesichtszügen präsentieren. Letztere weichen vom Archetypus ab und gehen nicht selten auf RAFFAELS *Parnass* bzw. VASARIS *Sei poeti toscani* zurück.<sup>713</sup>

Die von RIEGER getroffene Typisierung erweist sich bei näherem Hinsehen als unscharf, da sich die Typen B) und C) auf das Portrait des Dichters beziehen, mit A) hingegen ein

hat oder ob umgekehrt die Studierstube Petrarcas, des Dichtergelehrten, bei der Entstehung des ‚Hieronymus im Gehäus‘ Pate gestanden ist“ (PÄCHT 1963: 134). ROUGEMONT sieht den ‚Petrarca im Gehäus‘ als eine Wiederaufnahme der Hieronymus-Darstellungen (1936: 12).

<sup>707</sup> „Consona alla produzione petrarchesca è l’umanistica raffigurazione del poeta nello studiolo, immerso nei suoi pensieri o intento a scrivere. Nel ’400 questa tipologia illustrativa, che obbedisce ad una moda, mentre visualizza la posizione dell’intellettuale nella società [...]“ (LAZZI 2003: 4).

<sup>708</sup> Vgl. RIEGER 2001: 104. Vgl. z.B. die Initiale eines Manuskripts der Biblioteca Medicea Laurenziana (Acquisti et Doni 687, fol. 1r.), sowie weitere Handschriften (Madrid, Biblioteca Nacional, Cod. Vi. 22-1; Biblioteca Riccardiana, 1021, fol. 4r. etc.). Eine Ausnahme stellen VASARIS *Sei poeti toscani* dar: Da es sich bei dem Buch, welches Petrarca in der rechten Hand hält, eindeutig um den *Canzoniere* handelt, verweist das Buch auf die Lauraliebe des Dichters, nicht auf sein Gelehrtentum, vgl. PETERS BOWRON 1971: 43.

<sup>709</sup> Das Portrait zeigt Laura in einem Medaillon entsprechend dem *tipo laurenziano*, Petrarca in einem zweiten Medaillon rechts entsprechend dem Pariser Typus.

<sup>710</sup> Ms. Plut, 1, fol. 8v.

<sup>711</sup> Exemplarisch sei hingewiesen auf die Portraits in den Ausgaben De Tournes, Lyon 1550, Giolito, Venezia 1554, Nicolini, Venezia 1573.

<sup>712</sup> Eine Ausnahme stellt das Titelblatt der bereits erwähnten Ausgabe Dresden 1774 dar.

<sup>713</sup> Vgl. die Hinweise auf Tafelbilder, die diesem *tipo Raffaellesco* entsprechen, bei HORTIS (1874: 205, Nr. 31, 32). Sowohl RAFFAEL als auch VASARI zeigen Petrarca als *poeta laureatus* im Dreiviertelportrait. Während der Dichter bei RAFFAEL den Kopf leicht nach links gedreht hat, zeigt VASARI ihn im Dreiviertelportrait nach rechts. Auf RAFFAEL gehen zweifellos all jene Tafelbilder zurück die der Katalog *Francesco Petrarca ad Arquà* (1990) als lfd. Nrn. 84-89 wiedergibt. Auch das in den Uffizien hängende Portrait geht auf diesen Typus zurück (vgl. Inv.-Nr. 1519).

ikonographisch geläufiger Bildnistypus beschrieben wird. Festzustellen ist, dass der Petrarca des Typs A) stets mit der *cappa canonica* präsentiert wird, wohingegen mir Beispiele für die Kombination von A) und C) nicht bekannt sind: Die öffentliche Ehrung durch die *laureatio* und das in der Isolation praktizierte Gelehrtentum schließen sich offenbar in der Wahrnehmung der Rezipienten einander aus.

D) *Petrarca e Laura* (2001: 108). RIEGER unterscheidet zwei Typen dieser Konstellation, nämlich a) die bereits in den frühen Miniaturen auftauchende Form der Dichterkrönung, in welcher Laura als Personifikation der Gloria konzipiert ist, und b) die Gleichstellung von Dichter und *donna*, wie sie vor allem in den gedruckten Ausgaben des Cinquecento zu finden ist: „les frontispices nous montrent le poète et sa muse dans deux médaillons voisins, de taille égale“ (2001: 109).<sup>714</sup> Komplexere Kompositionen stammen aus dem 19. Jahrhundert (BÖCKLIN, FEUERBACH).

E) *Laura seule* (2001: 110). In den gedruckten Ausgaben ist diese Konstellation selten, da dem Bildnis der Laura hier in der Regel eines ihres *poeta* beigegeben ist.<sup>715</sup> Sieht man von den Handschriften und Druckwerken ab, so sind Darstellungen dieser Art sehr viel weniger selten. Wie gezeigt wurde, stellten Laura-Portraits spätestens vom ausgehenden 15. Jahrhundert an ein begehrtes Mitbringsel der Provence-Reisenden dar. Die Bildnisse wurden vielfach reproduziert, so dass ihre Anzahl heute unüberschaubar ist.

Zu ergänzen ist, dass sich das Repertoire nicht auf diese Typen beschränkte. Zur Vervollständigung sei auf folgende Gruppen hingewiesen:

F) *Das Portrait im römischen Stil*. ZAPPELLA weist auf den Typus der „immagine dell'autore come busto classico con toga e corona di alloro“ (1988: 8) hin. Auch Petrarca wurde in diesem Sinne stilisiert (vgl. Abb).<sup>716</sup> MEHLTRETTNER sieht die Ursache für die Entstehung dieses Typus in der Tatsache, dass der Lorbeer Dichtern und Feldherren gleichermaßen zusteht (2009: 74).<sup>717</sup> Zu bedenken ist, dass die Darstellung eines Dichters im römischen Stil die Funktion haben kann, dem Dargestellten auf diesem Umweg zu einem ihm *de iure* nicht zustehenden Lorbeerkranz zu verhelfen. Da Petrarca der Lorbeer zusteht, erweist sich die Darstellung dieses Dichters *come busto classico* als redundant. Anders als der Pariser Typus und der *tipo laurenziano* wird Petrarca als *romano* nur selten mit einem Laurabildnis kombiniert.<sup>718</sup>

G) *Der fromme Petrarca*. Ist die *cappa canonica* ein Hinweis auf die Funktion des Klerikers, so wird die fromme Gesinnung durch den Gestus des Betens verdeutlicht. Alleine das möglicherweise von GUARIENTO stammende Fresko, welches im Bischofssitz zu Padua zu se-

<sup>714</sup> Vgl. NOLHAC 1892: 377f.

<sup>715</sup> Auf Ausnahmen weist hin RIEGER 2001: 110.

<sup>716</sup> Vgl. die identischen Medaillons in den Ausgaben von BINDONI (1541 und 1543), sowie in den GIOLITO-Ausgaben von 1549, 1553 und 1557. Die Bildnisse zeigen den Dichter im Profil nach links. Petrarca trägt anstelle der Kombination *cappa canonica*/Lorbeerkranz nur den Kranz, dazu ein ein togaähnliches Gewand. Die bei Nicolini 1575 in Venedig erschienene Ausgabe zeigt ein (bis auf die fehlende Warze) nahezu identisches Bild, jedoch im Profil nach rechts. Vgl. LEY 2002, lfd. Nr. 0143 (S. 171), 0149 (S. 174), 0209 (S. 219) und 0224 (S. 230ff.).

<sup>717</sup> *Collatio laureationis*: „Laurea igitur, et cesaribus et poetis debita, est sertum ex frondibus laureis intextum [...]“ (GODI 1970: 23).

<sup>718</sup> Eine Ausnahme stellt das Doppelportrait in der Ausgabe Rovillio, Lyon 1574 dar. Es zeigt Petrarca als *romano* im Profil nach rechts, ihm gegenüber Laura (*tipo laurenziano*) im Profil nach links. Mittig über beiden schwebt Amor, der einen gespannten Bogen in den Händen hält.

hen ist, ursprünglich aber im dortigen Haus des Dichters angebracht war,<sup>719</sup> zeigt Petrarca mit zum Gebet erhobenen Händen.<sup>720</sup> Ob das Fresko wirklich Petrarca darstellt, ist umstritten.<sup>721</sup> MARSAND hat es in seiner Ausgabe der *Rime* Petrarcas wiedergegeben.<sup>722</sup>

H) Fritz ROUGEMONT behauptet, dass zahlreiche Bildnisse Petrarca als „Liebhaber und schwärmende[n] Poet[en]“ (1936: 13) zeigen. Zwar stellt er richtig fest, dass „der liebende Petrarca die Phantasie der ferneren Nachwelt am nachhaltigsten anregte und beschäftigte“ (1936: 13), doch ist fraglich, ob es einen solchen Typus überhaupt gibt. Die gedruckten Ausgaben der Werke zeigen zwar häufig den Dichter an der Seite Lauras, doch entsteht damit noch längst kein neuer Typus.<sup>723</sup> Die Bildnisse zeigen vielmehr in bewährter Manier den *poeta laureatus*. Die den Ausgaben vorangestellten Drucke präsentieren dem Leser eine Addition bekannter Darstellungen: Gemeinhin ist dem Bildnis der Laura ein Bildnis des *poeta laureatus* beigegeben, so in den Ausgaben de Tournes, Lyon 1550; Giolito, Venedig 1554; Giolito, Venedig 1558; Rovillio, Lyon 1564; Nicolini, Venedig 1573.<sup>724</sup> In *allen* Fällen entspricht die Darstellung der Laura dem *tipo Laurenziano*<sup>725</sup> während Petrarca mit *cappa canonica* sowie mit Lorbeerkranz im Profil bzw. nach dem Pariser Typus dargestellt wird. Auch spätere Ausgaben greifen auf die bekannten Muster zurück.<sup>726</sup> Dass der Betrachter angesichts der gleichzeitigen Präsentation des Dichters und der *donna* Petrarca in diesen Fällen ungeachtet der klassischen Muster eher als Liebesdichter denn als Gelehrten wahrgenommen haben dürfte, liegt nahe. Erst seit der Romantik rezipiert auch die bildende Kunst Petrarca in dem von ROUGEMONT beschriebenen Sinne, so etwa BÖCKLIN, der in seinen beiden Gemälden *Petrarca an der Quelle von Vacluse*<sup>727</sup> den Dichter in eine Naturlandschaft

<sup>719</sup> ZARDO zufolge fiel das Haus im 16. Jahrhundert den Erweiterungsarbeiten am Dom zum Opfer. Das Fresko wurde von Giovanni Battista SELVATICO entfernt, der es in seinem Palazzo anbrachte. 1816 wurde es von seinen Nachfahren dem Bischof von Padua vermacht, der es in der „gran sala dell’episcopio, detta *Sala dei Vescovi*“ anbringen ließ (ZARDO 1887: 73f.).

<sup>720</sup> FLORES D’ARCAIS 1965: 82 schreibt das Fresko ALTICHIERO zu.

<sup>721</sup> MARDERSTEIG sieht in der Darstellung „un monaco in atteggiamento di preghiera“ und bezweifelt aufgrund der geringen Ähnlichkeit, dass sie Petrarca darstellt (1974: 263). Zwar weist das Fresko tatsächlich keine Verwandtschaft zu den bekannten Petrarca-Bildnissen auf, doch ist deren Authentizität bekanntlich ebenso wenig gesichert.

<sup>722</sup> Vgl. FOWLER 1916: 125. Zeichnungen bzw. Drucke, die diesen Typus wiedergeben, nennt auch HORTIS (1874: 201f., Nr. 11, 14, 16).

<sup>723</sup> Hierauf weist auch RIEGER hin: „Il est tout aussi évident que les illustrateurs des ces éditions [du seizième siècle] avaient leurs modèles [...]“ (2001: 104).

<sup>724</sup> Die Doppelporraits unterscheiden sich in ihrer Rahmung: Während die Ausgabe Lyon, de Tournes 1550 das Liebespaar im herzförmigen Medaillon präsentiert, oberhalb dessen Amor einen Pfeil senkrecht in das Herz schießt, zeigen die Ausgaben Venedig, Giolito 1554 und 1558 die Porraits als Schmuck einer Urne mit der Inschrift *Semper Eadem*, wohingegen die (voneinander abhängigen) Ausgaben Lyon, de Tournes 1550 und 1564 sowie Venedig, Nicolini 1573 sie in reich ornamentiertem Rollwerk zeigen. Noch komplexer ist der Bildaufbau im Frontispiz der Ausgabe Venedig, Daniello 1549: Hier präsentieren zwei auf Podesten stehende Karyatiden die voneinander getrennten Medaillons mit dem Portrait des Dichters und der *donna*, welche mit einer Girlande aus Früchten behängt sind.

<sup>725</sup> Die Bezeichnung resultiert aus der Darstellung der bekannten Darstellung der Laura in einem Manuskript der Biblioteca Medicea Laurenziana (Ms. Plut. 1, fol. 9r.).

<sup>726</sup> So, um nur ein weiteres Beispiel anzuführen, die beiden Medaillons, die der 1774 in Dresden bei Walther erschienenen Ausgabe der *Rime* vorangestellt wurden (vgl. LEY 2002: 381, lfd. Nr. 0452), und die in allen Punkten den herkömmlichen Typen entsprechen.

<sup>727</sup> Eine frühere Fassung befindet sich im Museum der bildenden Künste zu Leipzig. Sie zeigt den Dichter auf einem Fels gelagert und in einem Schriftstück lesend, vgl. ANDREE 1977: 302. Die

integriert. Auch FEUERBACHs Gemälde *Laura im Park von Vacluse*<sup>728</sup> zeigt den liebenden Petrarca, der hier die *donna* heimlich beobachtet.<sup>729</sup>

Es sind vorrangig die Malerei und die Druckgraphik, die sich der hier beschriebenen Gegenstände annahmen. Skulpturen oder Plastiken stellen eine Ausnahme dar. Auch bei den Münzen oder Medaillen, die das Portrait des Dichters oder jenes seiner *donna* zeigen, handelt es sich um Sonderfälle,<sup>730</sup> auf die hier nicht einzugehen ist, da die Darstellungen den bekannten Archetypen folgen. Bildnisse des Dichters oder der Laura machen den größten Anteil Korpus aus. Sie stellen das früheste Phänomen der bildkünstlerischen Rezeption Petrarcas dar.

Dass der Petrarca-Kult zu Lebzeiten des Dichters einsetzte, wurde bereits deutlich. Zwei Briefe Petrarcas belegen, dass bereits seine Zeitgenossen bestrebt waren, sein Bildnis zu besitzen. Pandolfo MALATESTA sandte zweimal einen Maler zu Petrarca, der beauftragt war, den Dichter zu portraituren.<sup>731</sup> Auch ein Goldschmied, von dem in *Fam.* XXI, 11 die Rede ist, soll ein Bildnis Petrarcas besessen haben.<sup>732</sup> Die Bilder gelten als verloren. NOLHAC hält zwar jenes Profilportrait, welches im Codex *De viris illustribus* (6069 F) der Bibliothèque Nationale zu finden ist, für das einzige möglicherweise authentische Portrait des

endgültige Fassung (1867), heute im Kunstmuseum Basel, zeigt den Dichter an einem an einen Sarkophag gemahnenden lehrend, hier liegt der Akzent deutlich auf dem Moment der Inspiration: Petrarca hält in der Rechten ein Schreibgerät, seine Linke ruht auf einem Blatt Papier, vgl. ANDREE 1977: 303, HESS 2006a: 533f.

<sup>728</sup> Das 85 x 98 cm große Gemälde befindet sich im Historischen Museum der Pfalz (Speyer). Es zeigt im Vordergrund rechts die an einen Fels gelagerte Laura, die in einem Bändchen, vermutlich den Gedichten Petrarcas (so ECKER 1991: 253) liest, welches sie in der rechten Hand hält, während ihre Linke, in der sie einen Fächer hält, auf dem Schoß aufliegt. Im Hintergrund links und hinter Bäumen verborgen ist Petrarca zu sehen, der aus seinem Versteck die Lesende beobachtet. Dieser Wahrnehmungsvorgang ist laut ECKER der zentrale Gegenstand des Bildes: „Petrarca blickt auf Laura in verhaltener, genießender Schau. Laura wiederum wendet sich den Sonetten Petrarcas zu“ (1991: 252f.). Indem Petrarca Laura solchermaßen als Rezipientin der eigenen Werke betrachtet, kann er die Wirkung der Liebesdichtung auf die Adressatin selbst verfolgen: Das Gemälde stellt damit nichts anderes als eine indirekte Liebeserklärung dar.

<sup>729</sup> Selbst die Gemälde BÖCKLINS und FEUERBACHs bieten in Bezug auf den *Typus* keine Neuerungen: Die Darstellung Petrarcas orientiert sich an den bekannten Mustern. Alleine aus der Körperhaltung, in der der Dichter dargestellt wird, sowie aus der Gesamtkomposition des Gemäldes geht hervor, dass Petrarca als Liebender konzipiert ist.

<sup>730</sup> Vgl. TRACHSEL 1895: 511ff., AMBROSOLI 1904: 211ff. (Abb. nach S. 216). Der Band *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450-1750)* weist auf zwei Medaillen hin, die ein Brustbild des Dichters mit Lorbeerkrans zeigen, vgl. S. 105, Nr. 410 und 412.

<sup>731</sup> *Sen.* I, 6: „Multos quidem ille vir per annos, antequam me videret, loquaci tantum fama excitus, pictorem non exiguo conductum nec paucorum dierum spatio, misit ad locum qui ea me tempestate incolam habebat, ut is sibi in tabellis exoptatam ignoti hominis faciem reportaret. [...]. Denique victor in patriam, confecto bello, multa cum gloria reversurus, quod neque pictor primus votum eius impleset et mutata annis esset effigies mea, alterum adhibuit, unum quidem ex paucissimis nostri evi pictoribus, adhibiturus Zeuxim aut Prothogenem aut Parrhasium aut Apellem si nostro seculo dati essent“ (Petrarca 2002b: 81). Ausführlicher zu dem Auftrag BEVILACQUA 1979: 115, MANN 1998: 19f. CHIOVENDA betont, dass es sich bei dem beauftragten Künstler nicht um Simone MARTINI gehandelt haben könne (1933: 4). MARDERSTEIG weist auf die Chronik BOSSIS hin, derzufolge Galeazzo VISCONTI ein Portrait Petrarcas in Auftrag gegeben habe (1974: 256).

<sup>732</sup> „[...] patrimonii sui partem non exiguam in meum decus expendere, signum, nomen, imaginem novi amici in omnibus domus sue angulis, sed in pectore altius insculptam habere“ (Petrarca 1942: 80).

Dichters (1892: 379), doch gibt es hierfür keinen stichhaltigen Beweis.<sup>733</sup> Es ist anzunehmen, dass sich kein authentisches Portrait erhalten hat. Die unterschiedlichen Typen, die sich im Verlaufe der Jahrhunderte herausbildeten, garantieren dem Betrachter dennoch ebenso wie etwaige Inschriften, dass das jeweilige Bildnis tatsächlich Petrarca darstellt. Die auf die verschiedenen Prototypen zurückgehenden Formen haben dennoch wenig gemein: „Ces portraits ne se ressemblent jamais entre eux; c'est la contradiction, le chaos“ (NOLHAC 1892: 378), und ESSLING moniert im Hinblick auf die erhaltenen Bildnisse:

Une centaine, peut-être, de peintures, de miniatures, de sculptures, datant des XIVe, XVe et XVIe siècles, ont la prétention de le représenter. Jusqu'ici, malheureusement, la critique les a acceptés pêle-mêle, sans s'apercevoir que, dans les unes, le poète avait le nez aquilin, dans les autres, le nez camus! (1902: 61).<sup>734</sup>

Jeder Typus ist seinerseits auf doppelte Weise bestimmt, nämlich einerseits durch die epochenspezifische Rezeption der Werke Petrarcas, zum anderen durch den bildenden Künstler, der über die Details und über die Qualität der Ausführung entscheidet. Auch wenn keines der Bildnisse das Aussehen der historischen Person adäquat wiedergibt, so handelt es sich doch in zumeist nicht um reine Phantasiebildnisse. Hierzu trugen zwei Faktoren bei: Zum einen bieten die Schriften Petrarcas und die Viten rudimentäre Informationen über das Äußere des Dichters,<sup>735</sup> zum anderen standen den Künstlern Vorlagen zur Verfügung, die als authentische Portraits galten, und die als verlässliche Zeugnisse eingestuft wurden. Attribute wie Lorbeerkranz, Buch oder Schreibgerät trugen dazu bei, Petrarca im Sinne der jeweils zeitgenössischen Konzeption abzubilden, wenn nicht ohnehin der ikonographische Kontext diese Deutung widerspiegelte, Petrarca also z.B. als Gelehrter im Studiolo oder als Liebesdichter in der Gesellschaft Lauras gezeigt wurde. Die Bedeutung der Inschriften darf nicht zu gering veranschlagt werden: Der schriftliche Hinweis „PE-TRARCHA“ signalisiert auch jenem Betrachter, der in Unkenntnis der etablierten Bildnistypen den Dargestellten nicht zu identifizieren weiß, um wen es sich handelt. Insbesondere dann, wenn dem Künstler ein anderes Bildnis des Dichters als Vorlage diente – und das war häufig der Fall –, konnte er mit gutem Recht davon überzeugt sein, ein zumindest ähnliches Portrait des Italieners geschaffen zu haben. Da, wie sich zeigte, die Mehrheit der Portraits auf einen be-

<sup>733</sup> Ebenso MARTIN 1902: 33.

<sup>734</sup> „L'imagination des différents siècles a idéalisé et défiguré à son caprice; elle a prêté parfois les traits traditionnels de Dante à ceux de Pétrarque“ (FARINELLI 1918: 428). D'AURIAC: „On l'a [Pétrarque] représenté jeune ou vieux, et presque jamais on ne le voit la tête nue; le capuchon dont il s'enveloppait est plus ou moins relevé, et tantôt couvert de la couronne de laurier“ (1882: 203).

<sup>735</sup> *Epistola ad Posteror*: „Corpus iuveni non magnarum virium, sed multe dexteritatis obtigerat. Forma non gloriator excellenti, sed que placere viridioribus annis posset: colore vivido inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis et visu per longum tempus acerrimo, qui preter spem supra sexagesimum etatis annum me destituit, ut indignanti michi ad ocularium confugiendum esset auxilium“ (ENENKEL 1998b: 285). BOCCACCIO, der seine Vita verfasste, bevor er Petrarca persönlich kennenlernte, sagt: „Statura quidem procerus, forma venustus, facie rotunda atque decorus, quamvis colore etsi non candidus non tamen fuit obscurus, sed quadam decenti viro fuscitate permixtus. Oculorum motus gravis: intuitus letus et acuta perspicacitate subtilis, aspectu mitis, gestibus vercundus; quam plurimum risu laetissimus, sed numquam cachinno inepto concuti visus; incessu moderatus [...]“ (SOLERTI 1904: 260). BANDINI verkürzt das Portrait, um festzustellen: „Fuit poeta aspectu venustus, statura procerus, suavitatis mirandae cum philosophica gravitate, et, ut concludam, fuit in humanitate perfectus.“ (SOLERTI 1904: 287) Bei BRUNI heißt es: „E' fu di persona bellissimo, e bastò la formosità sua per ogni parte di sua vita“ (SOLERTI 1904: 289), VERGERIO greift auf die *Epistola ad Posteror* zurück (SOLERTI 1904: 294).

grenzten Kanon an Prototypen zurückzuführen ist, ist davon auszugehen, dass sich die meisten Künstler an Vorlagen orientierten. Zwei Beispiele mögen den Prozeß illustrieren:

a) In der zweiten Hälfte des Quattrocento ließ Federigo DA MONTEFELTRE für sein Studiolo in Urbino einen Zyklus berühmter Männer von der Antike bis zur Gegenwart anfertigen. Das Bildnis Petrarca stammt vermutlich von Justus VAN GENT, der mit Pedro BERUGUETE an dem Zyklus arbeitete.<sup>736</sup> Es entspricht dem Typus der in der Biblioteca Laurenziana aufbewahrten Handschrift. Petrarca trägt sowohl die *cappa* als auch den Lorbeerkranz; das Portrait zeigt ihn im Profil nach links, doch entblößt die *cappa* einen größeren Teil des Gesichts als in der Vorlage. Als Vorlage kann das Bildnis der Laurenziana nicht gedient haben, da es vermutlich später entstand als die *uomini illustri*.<sup>737</sup> Nicht auszuschließen ist, dass die Miniatur ihrerseits dem Bildnis in Urbino folgt, dieses also als ein mögliches Vorbild dieses Prototyps in Frage kommt. Während es sich bei dem Bildnis aus Urbino zudem um ein Kniestück handelt, zeigt die Miniatur nur die Büste des Dichters. Kopiert wurde das Kniestück von RAFFAEL, der in Urbino Zeichnungen des Zyklus anfertigte.<sup>738</sup> Denkbar ist, dass seine Zeichnung ihn bei der Darstellung des Trecento-Dichters im 1511 fertiggestellten *Parnass* beeinflusste.<sup>739</sup> An diesem Bildnis wiederum orientierten sich weitere Maler und Zeichner,<sup>740</sup> so dass hier konkrete Filiationen zu erkennen sind.

b) Auch zu der Portrait-Galerie, welche GIOVIO in seiner Villa am Comer See den Besuchern vorführte, gehörte ein Bildnis Petrarca.<sup>741</sup> Eine Kopie des Portraits fertigte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert der Maler Cristoforo DELL'ALTISSIMO im Auftrag Cosimo I. DE' MEDICI an.<sup>742</sup> Die Kopie war ihrerseits die Vorlage für ein Ölgemälde, welches Erzherzog Ferdinand von Tirol bereits kurz darauf anfertigen ließ, und welches heute in Wien hängt.<sup>743</sup> Kopiert wurde die Bildnisreihe auch von Tobias STIMMER, dessen Zeichnungen der Ausgabe der *P. Jovii Elogia virorum literis illustrium* (1577) zugrunde liegen.<sup>744</sup>

Die Beispiele belegen, dass Petrarca- und Laurabildnisse gewissermaßen seriellen Fertigungsprozessen unterlagen. Das gilt insbesondere für die gedruckten Portraits, die einem deutlich höheren Multiplikationsfaktor unterlagen, da sie einen unverzichtbaren Bestandteil

<sup>736</sup> So u.a. ESSLING 1902: 70. Vgl. ausführlicher BÖCKER-DURSCH 1973: 19ff.

<sup>737</sup> Während der Zyklus von Urbino anhand einer Inschrift auf das Jahr 1476 datiert werden kann (BÖCKER-DURSCH 1973: 19), erweist sich die Datierung der Handschrift sowie vor allem der Miniatur als überaus schwierig. Weitgehende Übereinstimmung herrscht dahingehend, dass die Miniatur im späten Quattrocento entstand, zum Forschungsstand vgl. NODARI 2003: 44f.

<sup>738</sup> Vgl. MÜNTZ 1901b: 253.

<sup>739</sup> Als direkte Vorlage diente das Portrait aus Urbino nicht, zeigt es doch den Dichter halbfigurig im Profil nach links, wohingegen Petrarca auf dem Fresko in einer Dreiviertelansicht nach links zu sehen ist. Vergleichbar sind die Bildnisse vor allem im Hinblick auf die Kopfbedeckung: Über einer Kapuze trägt der *poeta laureatus* einen Lorbeerkranz.

<sup>740</sup> So geht ein Bildnis des Dichters, welches zu einer Reihe von *uomini illustri* gehört, welche sich im Besitz Lodovico BECCADELLIS befand, auf RAFFAELS Fresko zurück (KIRKHAM 1999: 118) und auch Luigi AGRICOLA fertigte eine Zeichnung nach diesem Fresko an (HORTIS 1874: 205, Nr. 29). Auch einigen gedruckten Ausgaben des *Canzoniere* wurde ein Bildnis dieses Typus vorangestellt.

<sup>741</sup> Die Sammlung umfasste ca. 400 Portraits, darunter die 'authentischen Portraits' großer Dichter (RAVE 1959: 119). Dass GIOVIO eine Kopie der *Sei poeti toscani* von VASARI besaß (KIRKHAM 1999: 193), überrascht deshalb wenig.

<sup>742</sup> Vgl. MÜNTZ 1901b: 269, RAVE 1959: 144.

<sup>743</sup> Zur Beschreibung und Provenienz KENNER 1896: 240, MÜNTZ 1901b: 279, KIRKHAM 1999: 93f. Eine Abb. bieten COLLARILE/MAIRA (Hg.): *Nel libro di Laura*, Basel: Schwabe Verlag, S. 16.

<sup>744</sup> Vgl. KOBMANN 1922: 49f. Laut KOBMANN entsprechen den 180 *elogia* 60 Bildnisse (1922: 51).

der gedruckten Ausgaben darstellten.<sup>745</sup> Während nicht völlig auszuschließen ist, dass authentische Bildnisse des *poeta* existiert haben, und vielleicht auch das eine oder andere der frühen Portraits tatsächlich sein Äußeres wiedergibt, ist die Situation im Falle Lauras heikler. Selbst wenn man die *donna* nicht als ein Kunstprodukt betrachtet, bleibt festzustellen, dass es keine authentischen Bildnisse der Laura gibt. Selbst wenn man akzeptiert, dass Simone MARTINI tatsächlich ein Portrait der Laura anfertigte, muß es aus heutiger Sicht als gesichert gelten, dass dieses nicht erhalten ist. Beide Annahmen wurden bis in das 20. Jahrhundert hinein vertreten, entbehren aber der Grundlage. Es ist davon auszugehen, dass es kein authentisches Laura-Bildnis gibt, dass mit großer Wahrscheinlichkeit niemals eines existierte. Der Glaube an a) die Existenz der Laura und b) die Existenz des von Simone MARTINI geschaffenen Bildnisses löste in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Flut von Zuschreibungen aus. Da der Glaube bekanntlich Berge versetzt, stießen die Interessenten schnell auf eine Reihe von Frauenbildnissen, die entweder aufgrund ihres Alters oder aber, weil das jeweilige Bild Simone MARTINI zugeschrieben wurde, als Bildnisse der Laura identifiziert werden konnten.

Die Spekulationen über die *opera gentile* (RvF 78, 3) füllen Bände,<sup>746</sup> ohne dass je eine nach den Maßstäben der modernen kunsthistorischen Forschung sichere Identifikation dieses Bildnisses stattgefunden hätte. Ist es aus heutiger Sicht aus gutem Grund umstritten, ob es das in den beiden Sonetten behandelte Portrait je gegeben hat („Inutile discutere sul ritratto di Laura apprestato dal pittore amico Simone Martini [...]: che non è ricomparso perché mai fu eseguito“ [BILLANOVICH 1994: 155]),<sup>747</sup> so wurde die Frage in den vergangenen Jahrhunderten erst gar nicht gestellt: Die Authentizität der Laura galt als gesichert, die Existenz eines Portraits konnte vorausgesetzt werden, weil kein geringerer als Petrarca von dem Bildnis gesprochen hatte. Das einzige zu klärende Problem war bis in das 19. Jahrhundert hinein, bei *welchem* der zahlreichen Portraits es sich um jenes des Simone MARTINI handeln könnte. Ein Fresko, welches lange Zeit diesem Maler zugeschrieben wurde, und welches bis Anfang des 19. Jahrhunderts den Portikus der Kirche Notre-Dame des Doms in Avignon schmückte, wird in diesem Zusammenhang mit besonderer Häufigkeit genannt, soll es sich doch bei der in diesem Fresko dargestellten Heiligen Margarethe im Kampf mit dem Drachen um ein Portrait der Laura handeln.<sup>748</sup> Es wurde im 15. Jahrhundert dem Vater Pietro BEMBO als jenes Portrait des Simone MARTINI präsentiert, von dem Petrarca's Sonette handeln.<sup>749</sup> Auch PERUZZI erwähnt es in seiner Vita.<sup>750</sup> Ein Portrait, welches sich

<sup>745</sup> Vgl. DE NOLHAC 1892: 377f.

<sup>746</sup> „Questo ritratto, tramandato solo tramite opera d'arte letteraria, è anche l'unico autentico di Laura: la lunga ricerca di immagini di Laura, durata fino al sec. XV anche nell'ambiente dello stesso Simone Martini, ha dato vita infatti solo a speculazioni, ma a nessun risultato tangibile“ (HIRDT 1983: 439). - „Daß Simone ein solches Bildnis wirklich malte, ist in der Tat höchst zweifelhaft, denn die künftlerische Gattung des gemalten Einzelportraits existierte zu Petrarca's Zeiten noch gar nicht“ (WALTER/ZAPPERI 2007: 25).

<sup>747</sup> Dass die Kunsthistoriker sich BILLANOVICH nicht anschließen, belegt der Katalog von CONTINI, der das Portrait unter den *Opere perdute* aufführt (1970: 103).

<sup>748</sup> Eine Zeichnung aus dem 17. Jh. ist in der Biblioteca Apostolica Vaticana (MS Barb. lat. 4426, fol. 49) erhalten, Abb. in TRAPP 2001: 103.

<sup>749</sup> Vgl. DE NOLHAC 1892: 376. KENNER sagt, dass das Fresko wegen seines Alters noch am ehesten in Frage komme (1896: 242). Skeptischer äußern sich ESSLING/MÜNTZ, die es für unwahrscheinlich halten, dass es sich bei der Heiligen um Laura handle (ESSLING 1902: 76, MÜNTZ 1901a: 88). KELLER weist jede Nähe des Freskos zu Petrarca und Laura zurück, da ein verkleidetes Bildnis an der Wende des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts unwahrscheinlich sei (1939: 301f.).

im Hause Pietro BEMBOs befand, geht eventuell auf dieses Fresko zurück. MICHEL, der die Kunstwerke im Hause BEMBOs auflistet, erwähnt, dass „[i]l ritratto di Madonna Laura amica dil Petrarca fu di mano di ... tratto da vna Santa Margerita, che è in Auignon sopra vn muro, sotto la persona della qual fu ritratta Madonna Laura“ (1974: 22).<sup>751</sup> BEVILACQUA weist auf eine handschriftliche Notiz Bernardo BEMBOs hin, die sich in einem Codex mit den Werken Petrarca befände: “Avinioni. In frontispitio hostii ecclesiae maioris Divae Mariae, e regione puelle exposite faucibus draconis, sub facie Do. Laure carmina Petrarca Divum Georgium equitem celebrantia.”<sup>752</sup> Als zu einem späteren Zeitpunkt der Heilige Georg als Petrarca identifiziert wurde, gewann das Fresko an Bedeutung.<sup>753</sup> Als Doppelportrait des berühmten Liebespaares war es eine Attraktion, die sich kein Reisender entgehen ließ. Noch MÉRIMÉE notiert einige Jahre nach der 1828 erfolgten Zerstörung des Freskos in seinen *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*:

D'autres fresques, plus modernes peut-être et moins bien exécutées, se voient encore sur les murs du passage qui conduit du porche à la nef de Notre-Dame. On y montrait, il y a quelques années, les portraits de Laure et de Pétrarque; mais on n'en retrouve plus le moindre vestige aujourd'hui (1989: 100).

MANCINI spricht 1621 davon, dass es sich bei dem Hl. Georg um ein Bildnis Petrarca handle,<sup>754</sup> und BEVILACQUA geht von einem „incrocio [...] fra la tradizione petrarchesca e vasariana dei ritratti, e quella avignonese dell'affresco di cui difettosamente Mancini dovette avere notizie“ aus (1979: 120). Die zahlreichen Hinweise auf das Fresko zeugen von einer mehrere Jahrhunderte währenden Tradition, derzufolge Laura im Fresko dieser Kirche zu erkennen sei.<sup>755</sup> Von diesem Fresko abgesehen, wurde auch auf ein Fresko im Papstpalast hingewiesen, welches sich laut MÜNTZ in der Laibung eines auf die Cour du Gymnase hinausgehenden Fensters befindet. Es zeige „un fragment de procession, comprenant trois femmes: l'une, de profil, vêtue de bleu; une seconde, de trois quarts; enfin, une troisième sur les épaules. Ce serait la première qui représenterait Laure“ (1901: 88).

Die Mehrheit der vermeintlichen Laura-Portraits wurde in Avignon entdeckt wurde. Die Provenienz eines Bildnisses aus der südfranzösischen Stadt garantierte dessen Authentizität.

<sup>750</sup> „Questo Simone pinse davanti la gran porta de la chiesa catedrale di Vignone, chiamata nostra Dama di Dous [], piú cose. fra l'altre S. Giorgio a cavallo quando colla lancia dà morte al serpente. Quivi di costa dipinse la donzella, come di costuma in tale storia: la quale donzella dipinse e trasse al natural l'efigia di madonna Laura, anora che già fusse morta“ (SOLERTI 1904: 284). Angesichts der strittigen Datierung der PERUZZI-Vita kann nicht geklärt werden, ob das angebliche Laura-Bildnis des Freskos erstmalig von BEMBO oder von PERUZZI berücksichtigt wurde. Zu vermuten ist, dass die Identifikation einer lokalen Tradition entspricht. BEVILACQUA datiert die PERUZZI-Vita auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, so dass PERUZZI der erste wäre, der das Fresko MARTINI zuschreibt, und die dargestellte *donzella* als Laura identifiziert (1979: 117).

<sup>751</sup> „De cette fresque dérive, selon toute vraisemblance, le portrait jadis conservé à Padoue, dans la collection de Pierre Bembo“, ESSLING 1902: 76, vgl. MÜNTZ 1901a: 88 sowie TRAPP 2001: 105.

<sup>752</sup> Zit nach DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, S. 293.

<sup>753</sup> Vgl. zu diesem Aspekt die Erläuterungen BEVILACQUAs, der die Identifikation des Hl. Georg mit Petrarca als eine Tradition des 17. Jahrhunderts deutet (1979: 120).

<sup>754</sup> „[...] in Avignone un quadro di S. Giorgio con il ritratto del Patriarca [Petrarca] e signora Laura che di quelli due amanti era già in Siena un quadro di man di Simone in casa dei signori Mandoli“, MANCINI: „Alcune considerazioni appartenenti alla pittura come diletto di un gentiluomo nobile e come introduzione a quello si deve dire“, in: ders. *Considerazioni sulla pittura*, Bd. 1, hg. von A. Marucchi, Rom 1956, S. 71, zitiert nach BEVILACQUA 1979: 120.

<sup>755</sup> Weitere Textstellen bei BEVILACQUA 1979.

tät: Wer nach Avignon reiste, versuchte nicht selten, sich ein transportables Tafelbild zu verschaffen. Ebenso wie GALEOTA im Quattrocento Costanza D'AVALOS aus Avignon ein Bildnis der Laura sandte, bemühte sich Giovanni RUCELLAI im Cinquecento, wie ein Brief an Lorenzo STROZZI aus dem Jahr 1506 belegt, um eine Kopie eines solchen Bildnisses.<sup>756</sup> Der über Jahrhunderte hinweg rege Handel mit Laura-Devotionalien war eine Konsequenz des Petrarca-Tourismus. Laura-Portraits wurden zu Reliquien, deren leitmotivisch beteuerte Echtheit ihren Wert begründete. Noch für das 18. Jahrhundert belegt die Korrespondenz zwischen GLEIM und UZ den florierenden Export von Laura-Portraits, die auch von den deutschen Petrarca-Liebhabern als ein zu erstrebendes Gut betrachtet wurden. Am 4. Januar 1770 berichtet UZ dem Freund von einem Portrait der Laura, welches er auf Umwegen erhalten habe:

Der jüngere HE. HofCammerRath Hirsch hatte gelesen, daß in Avignon Abbildungen von ihr [i.e. Laura] vorhanden wären, und ruhte nicht, bis er, durch HE. HofRath Schläger in Gotha, eine Copie eines solchen Familien-Gemähldes erhielt. Sie wurde in Anspach zweymal ganz ähnlich copirt. Das eine bekam ich, und mit dem andern überließ er mir einen meiner Freünde zu erfreuen. Wir gedachten es HE. Weißen zu schicken, um es für die Bibliothek stechen zu lassen. Wir zweifelten aber am Ende doch, daß es schicklich seyn würde. Ich kam auf den Einfall, daß vielleicht das artige Stück in ihrer Galerie seyn möchte (1899: 392).

Die Textstelle belegt, dass das Portrait einem zweifachen Vervielfältigungsprozeß unterworfen war: Das 'Original', über das UZ sagt, dass es „nach alter Manier, ziemlich steif und simpel gemahlt [sei]“ (1899: 392), wird als Tafelbild reproduziert. Die Kopie wird in Ansbach zweimal kopiert, so dass UZ über zwei Kopien des Bildes verfügt. Dass eine der beiden Kopien zunächst als Stich reproduziert werden sollte, belegt den beinahe seriellen Aspekt des Reproduktionsprozesses. GLEIMs Antwort zeigt im Übrigen, dass UZ mit seinem Einfall, ihm eine Kopie des Bildes zukommen zu lassen, richtig lag. Am 16. Mai 1770 erinnert GLEIM höflich an das Versprechen, um zu bedauern, dass er die Kopie bislang nicht erhalten habe. Er insistiert deshalb, indem er den Freund bittet:

Sollte Herr Cammerrath Hirsch, dem ich mich zu empfehlen bitte, von dem zwoten Exemplare der Laura schon disponiret haben, so wünscht' ich, er wolle so gütig seyn, und das Original mir anvertrauen; unbeschädigt wollt' ichs ihm zurücke senden, und hier von Herrn Kahlau, (so heißt unser geschickter Mahler, es ist der, welcher die Wachsmahlerey erfunden hat) eine Copie machen laßen! (1899: 393).

Bereits im darauffolgenden Monat macht UZ sein Versprechen wahr. Am 18. Juni sendet er das Bild an GLEIM:

Hierdurch erhalten Sie die versprochene Laura, von HE. Hirsch, der sich Ihnen Bestens empfiehlt. Ich wünsche, daß sie Ihnen so gut gefallen möge, als mir. Aber ich zweifle daran, wenn Sie die Geliebte des Petrarcha nicht mit einem Petrarcha in der Hand besehen. Die Einfalt der alten Mahlerey läßt keine große Kunst erwarten. Wenigstens kann ich mit Wahrheit versichern, daß die Copie, welche Sie erhalten, der aus Avignon gekommenen völlig ähnlich ist (1899: 395).

---

<sup>756</sup> „Sono stato dove el Petrarcha compose la maggior parte dell'opera sua; et ho vista la effigie di Madonna Laura, che veramente è cosa bellissima, et degna di essere amata da uno tanto huomo come el Petrarcha. Ho voluto farla ritrarre da quella pictura per mandartela; ma non ci trovo huomo che sia acto a falla in quello modo che desidero,“ Brief vom 13. Mai 1506 (RUCELLAI 1887: 243f.), vgl. TRAPP 2001, S. 106, Anm. 156.

GLEIM sieht über die „Einfalt der alten Mählerey“ hinweg. Wenig später berichtet er Anna Louisa KARSCH von dem Gemälde: „Es scheint von Meisterhand gemahlt zu seyn!“ (1996: 23) verkündet er, um die Schönheit der Dargestellten hervorzuheben: Laura sei „eine so sanfte bescheidene Schönheit, daß man noch in das bild [!] sich verliebt, wie Petrarch in das Original [...]“ (1996: 23). BECKER-CANTARINO bemerkt, dass GLEIMs Brief eine kalkulierte Leerstelle aufweist: GLEIM unterlasse es bewusst, das Bildnis in Beziehung zur Adressatin zu setzen, obwohl die KARSCH ein solches Liebeszeichen gerne gesehen hätte. Als Liebeszeichen funktioniere das Gemälde zwar sehr wohl, aber eben nur als homoerotisches Liebeszeichen zwischen UZ und GLEIM (2006: 298). Laura-Portraits können mithin über sich selbst hinausweisen, indem sie als Freundschafts- oder Liebeszeichen eine Beziehung zwischen Schenkendem und Beschenktem herstellen. Damit gilt für die Portraits das gleiche wie für die Gedichte Petrarcas: Als Geschenk an eine Geliebte kann auch eine Ausgabe des *Canzoniere* zu einem Liebeszeichen werden, welches auf die Lauterkeit der Absichten des Schenkenden hindeutet.<sup>757</sup> Die Freier in ARETINOs *Ragionamenti* hingegen verwenden den *Canzoniere* als eine Maske, wenn sie mit einem *petrarchino* in den Händen um die schönen Frauen Venedigs buhlen.<sup>758</sup>

Nicht nur die Übereinstimmung einer Kopie mit dem *tipo Laurenziano* garantierte die Authentizität eines Laura-Portraits. Auch die Inschrift 'LAURA' bürgte für dessen Echtheit. Dass ein Lorbeerzweig als Attribut ausreichen konnte, ein beliebiges Damenportrait als ein Bildnis der Laura zu identifizieren, belegt anschaulich der Fall der *Laura* GIORGIONES.<sup>759</sup> Selbst ein Bändchen der Gedichte Petrarcas in den Händen einer Dame war ein hinrei-

---

<sup>757</sup> Lodovico DOLCE geht im *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia 1565, fol. 71v) der Frage nach, welche Bedeutung es habe, wenn man einen *Petrarcha* verschenke. Die Antwort des Dialogpartners lautet, dass ein solches Geschenk auf den *casto & honesto amore* hindeute, da Petrarca in seinen Gedichten nur „la bellezza e l'honestà di Madonna Laura“ gelobt habe. Pietro BEMBO, so auch DOLCE, habe seiner *donna* einen Band der Gedichte Petrarcas als ein solches Liebeszeichen geschenkt. Dies belege laut DOLCE die Ballata *Quanto alma è più gentile* (BEMBO 1992: 537).

<sup>758</sup> So heißt es in der letzten Klosterszene, dass die *cortigiani* „col petrarchino in mano, cantando con vezzi“ um die Gunst der Damen buhlen (ARETINO 1584: 131). Zum Gebrauch petrarkistischer Topoi bei ARETINO vgl. FISCHER 1994: 65ff. MANGUEL weist auf einen Parallelfall hin. So soll der *Tarifa delle putane di Venezia* (Venezia 1535) zufolge die Prostituierte Lucrezia Squarcia den Freiern gegenüber vorgegeben haben, die Poesie zu lieben, und sie habe als Beweis stets eine „Taschenbuch-Ausgabe von Petrarca, von Vergil und zuweilen sogar Homer bei sich [getragen]“ (1998: 164). Auch hier wird der *petrarchino* zur Maske: An die Stelle der käuflichen Liebe tritt im Diskurs mit dem potentiellen Freier die keusche Liebe Petrarcas.

<sup>759</sup> HORNIG 1987: 208, SCHNEIDER 1992: 60, DAL POZZOLO 1993: 264. Es handelt sich um das Gemälde, welches den Titel „Laura“ trägt, und heute im Kunsthistorischen Museum zu Wien (Inv. Nr. 31) aufbewahrt wird. VERHEYEN begründet die Identifikation wie folgt: „Hinter der Frau steht ein grüner Lorbeerbaum, der sich deutlich vom dunklen Hintergrund abhebt. Dieser Lorbeerbaum muß es gewesen sein, der den Verfasser des Inventars der Sammlung des Bartolomeo delle Nave im Jahr 1636 dazu veranlaßt hat, die Dargestellte als *Petrarcas Laura* zu identifizieren: im Inventar der Sammlung der Erzherzog Leopold Wilhelm von 1659 wird nur eine Beschreibung des Bildes gegeben, und in der Giorgione-Forschung schwankt die Deutung zwischen Kurtisane, Dichterin-Kurtisane mit dem Namen Daphne oder Laura; oder aber: das Bild wird neutral als Mädchen mit dem Lorbeerzweig bezeichnet.“ (1968: 220) Laut WATERHOUSE 1952: 16 kam das Bild aus der Sammlung des Bartolomeo della Nave, die 1636 für Karl I. erworben worden war und dann nach England verschifft wurde (1952: 6). Der Duke of Hamilton hatte diese Sammlung erworben. In einer anlässlich der Verschickung erstellten Liste wird das Gemälde als „Petrarcas Laura pal 2 & 1 1/2 idem [i.e. Giorgione]“ erwähnt.

chender Grund, in dieser Laura zu erkennen: BRONZINOs Bildnis der Laura BATTIFERRI wurde aufgrund dieses Attributs mit der Laura Petrarcas in Verbindung gebracht,<sup>760</sup> und noch eine 1805 in Mailand erschienene Ausgabe der *Rime* gibt das Bildnis der BATTIFERRI als ein Portrait der „Madonna Laura“ wieder.<sup>761</sup>

Da der Glaube an die Existenz Lauras in den vergangenen Jahrhunderten unerschütterlich war, muß ihren Portraits der gleiche Stellenwert zuerkannt werden wie jenen Petrarcas: Wie ihr Dichter wurde Laura von der Nachwelt als historische Person betrachtet, deren Portrait mit der Absicht verfertigt wurde, ein dem Original ähnliches Bildnis zu schaffen. Während Petrarca über sein eigenes Äußeres einige wenige Informationen preisgibt, und nach wie vor nicht völlig auszuschließen ist, dass eines der erhaltenen Bildnisse tatsächlich dem Original nahe kommt, bleibt Laura auch in visueller Hinsicht eine Leerstelle.<sup>762</sup> Obwohl den bildenden Künstlern und den Dichtern ein beträchtlicher Freiraum für die Arbeit an der 'Leerstelle Laura' blieb, wurde dieser nicht genutzt. Die Mehrheit der Laura-Portraits ist auf ein begrenztes Repertoire an Prototypen zurückzuführen, unter denen der *tipo Laurenziano* die bedeutendste Rolle spielt.<sup>763</sup> Das bekannte Bildnis zeigt Laura mit einer reichverzierten Haube in Dreiviertelansicht nach links. Der rechteckige Ausschnitt des Kleides lässt eine zweireihige Perlenkette erkennen. Die Haube verdeckt das Haar bis auf den Haarknoten im Nacken. Auf den *tipo laurenziano* stößt der Leser der gedruckten Ausgaben des *Canzoniere*, ihn zeigen die Tafelbilder, ihn repräsentiert auch die Marmorbüste LAURANAs. Eine untergeordnete Rolle spielen wider Erwarten jene Bildnistypen, die auf die beschriebenen Fresken in Avignon bzw. auf jene in Florenz zurückgehen: Obwohl diese über die Jahrhunderte hinweg mit Laura in Verbindung gebracht wurden, setzten sie sich als Archetypen nicht durch.<sup>764</sup> Neben dem *tipo Laurenziano* ist der *tipo Piccolomini* erwähnenswert, der Laura gleichfalls in Dreiviertelansicht zeigt, sich ansonsten aber in wesentlichen Punkten von diesem unterscheidet: Anstelle einer Haube bedeckt ein feiner, bis auf die Schultern hinabhängender Schleier das zudem blonde Haar der *donna*. Eine zarte Perlenkette dient dem Schleier als Befestigung, eine zweite Perlenkette mit größerem Anhänger schmückt den Hals. Die *donna* trägt ein dunkles, über der Brust geschnürtes Oberteil mit gefälten Ärmeln. Ebenso wie die Miniatur der Biblioteca Laurenziana galt das im Besitz des Cavaliere PICCOLOMINI BELLANTI befindliche Bildnis vorübergehend als jenes Portrait, welches Simone MARTINI laut Petrarca anfertigte.<sup>765</sup>

<sup>760</sup> Weitere Petrarca-Leser stammen von Jean CLOUET (vgl. MELLEN 1971: 239, BALSAMO 2001: 87f.), Andrea DEL SARTO (vgl. POPE-HENNESSY 1963: 233f.) und GIORGIONE (vgl. DAL POZZOLO 1993: 257). Zur Tradition des Leserbildes vgl. NIES 1991, zu BRONZINOs Portrait mit besonderer Berücksichtigung des petrarkistischen Kontextes vgl. VON FLEMMING 1996.

<sup>761</sup> *Le rime di M. Francesco Petrarca illustrate con note dal P. Francesco Soave* [...], Milano: dalla Società tipografica de' Classici Italiani, contrada S. Margherita, No. 1118, Anno 1805 (LEY 2002, Nr. 0504). Eine Zeichnung von Giuseppe BENAGLIA nach dem Gemälde BRONZINOs, der auch der Druck in der Ausgabe SOAVES zugrunde liege, erwähnt HORTIS (1874: 206, Nr. 35).

<sup>762</sup> Vgl. Kap. 2.

<sup>763</sup> Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 41, 1, fol. 9r.

<sup>764</sup> Hinweise auf Reproduktionen bei HORTIS, der zwei Aquarelle nach dem Fresko in der Cappella degli Spagnuoli erwähnt („Due acquerelli che ritraggono fedelmente mezzo busto del Petrarca e di Madonna Laura, come si veggono nelle pitture a fresco, attribuite a Simone Memmi, del Cappelone degli Spagnuoli in Santa Maria Novella di Firenze“ [1874: 202, Nr. 19]).

<sup>765</sup> Vgl. die anonyme Rezension zu MARSANDs Ausgabe in *Antologia* 20, 7 (1822), S. 341ff. Der Verfasser kritisiert, dass MARSAND eine Reproduktion des Piccolomini-Typus wiedergebe. Zwar habe CICOGNARA das Bild in der *Storia della Scultura* als authentisch bezeichnet, in einem späteren Artikel jedoch der Laurenziana-Miniatur den Vorzug gegeben (1822: 342f.). Einen Hybridtypus gibt DU-

Indem Gelehrte und Dichter Laura topographisch, biographisch und genealogisch verorteten, konnte aus dem Glauben an ihre Authentizität Gewissheit werden. Diese Gewissheit führte dazu, dass das Bedürfnis nach einer *vera imago* zunahm. Im Umkehrschluss garantierten die Bildnisse wiederum die Existenz der *donna*.<sup>766</sup> War den Dichtern in erster Linie daran gelegen, das Leben der Laura zu rekonstruieren, ihre Herkunft zu ergründen, um schließlich auf dieser Grundlage ihre Beziehung zu Petrarca dichterisch zu gestalten, so waren die Maler und Zeichner vor allem darum bemüht, der *donna* Petrarcas ein Gesicht zu verleihen. Während die Dichtung diese Leerstelle in erster Linie dahingehend auszufüllen bemüht war, dass sie anhand der Texte Petrarcas die relevanten Lebensepisoden dieser *donna* gestaltete, d.h. das Zeit-Raum-Kontinuum ausfüllte, kam der Malerei die Aufgabe zu, das Äußere der Laura zu rekonstruieren. Es war die Aufgabe der Textillustration, diese Bereiche zusammenzuführen.<sup>767</sup>

Die Frage nach einem authentischen Portrait des Dichters erweist sich als unlösbar. Wie Petrarca aussah, wird allen Bestrebungen seiner Nachwelt zum Trotz, sich ein Bild von ihm zu machen, nie in Erfahrung zu bringen sein. Die erhaltenen Bildnisse belegen dennoch durch die Wahl eines bestimmten ikonographischen Typus sowie durch die gegebenenfalls vorhandenen Attribute oder durch die Gestaltung einer bestimmten (möglicherweise erfundenen) Szene aus dem Leben Petrarcas, welches Bild des Dichters dem jeweiligen Künstler oder seinem Auftraggeber darzustellen ein Anliegen war.

In beiden Fällen bildeten sich ikonographische Traditionen heraus, die zumeist auf einem konkreten und für authentisch gehaltenen Portrait basierten. Während in Bezug auf den Dichter selbst zumindest die Wahrscheinlichkeit bestand, dass eines der frühen Bildnisse ungefähr das wirkliche Aussehen Petrarcas widerspiegelt, waren der einzige Anlass, von der Existenz eines authentischen Laura-Bildnisses auszugehen, die beiden Sonette Petrarcas. Generationen von Gelehrten, Dichtern und Kunstliebhabern beschäftigten sich deshalb mit der Frage, wo sich dieses Portrait der Laura wohl befinden möge. Noch die Forscher des 19. Jahrhunderts bedauern leitmotivisch, über das Aussehen Lauras nicht informiert zu sein. So stellt etwa D'AURIAC fest:

De tous les portraits de Laure, il n'en est donc aucun dont l'authenticité soit bien certaine. On voudrait pourtant connaître l'objet d'une passion si constante. On désirerait pouvoir se la représenter sous des traits sensibles, et s'il n'est personne qui n'ait essayé d'en retracer l'Image (1882: 193).

Einige Jahre nach D'AURIAC fasst NOLHAC die Situation in einem Anhang seiner Monographie *Pétrarque et l'humanisme* zusammen:

Aurons-nous jamais le portrait de Laure? Les documents ne manquent point; ils abondent même, en France comme en Italie; mais cette richesse apparente n'est qu'un vain trésor. De bonne heure, l'enthousiasme des lecteurs de Pétrarque leur fit souhaiter de connaître les

---

PERRY in ihrer Broschüre *François Pétrarque 1304-1374* (Avignon 1987, S. 9) wieder. Hier trägt Laura entsprechend dem Piccolomini-Typus einen Schleier, darunter aber die Haube des *tipo Laurenziano*, Kopfhaltung und Physiognomie entsprechen ersterem.

<sup>766</sup> Vgl. auch TRAPP 2001: 57.

<sup>767</sup> Dies verdeutlicht die Zatta-Ausgabe (Petrarca 1756), in welcher die Gedichte des *Canzoniere* beinahe durchgängig mit Kupferstichen illustriert sind: Indem Laura und Petrarca hier einerseits eine konkrete Physiognomie verliehen wird (Petrarca entspricht hier dem Typus *cappa canonica* & Lorbeerkranz, Laura dem *tipo Laurenziano*), sie andererseits aber zudem in die 'Handlung' des Zyklus eingebettet werden, erfolgt hier eine zumindest partielle Synthese der beiden Künste.

traits de la femme aimée du poète. Les archéologues les découvrirent à l'envi dans les monuments du temps; les amateurs les cherchèrent et les trouvèrent, assez naturellement, dans leur propre collection; les artistes, enfin, interprétèrent le *Canzoniere* à leur guise et multiplièrent les images de la belle Provençale, à l'aide de ces deux renseignements: *occhi neri* et *trecce d'oro*. On vit à l'œuvre, sous toutes les formes, ce besoin de satisfaire l'imagination par les yeux, qui a causé tant de déconvenues à la recherche iconographique (1892: 375).

Ebenso bekannt wie das angebliche Laura-Bildnis in Avignon war ein Fresko in der sogenannten Spanischen Kapelle der Kirche Santa Maria Novella in Florenz, auf welches GELLI 1549 in seiner Abhandlung über die Sonette 77 und 78 hinweist.<sup>768</sup> Noch 1804 geht ARNAVON davon aus, dass es die authentischen Bildnisse des Dichters und der Laura zeige: „On voit à Florence, dans une grande chapelle qui tient au cloître du couvent des Dominicains, dit *Santa Maria Novella*, laquelle est appelée *il Capellone*, et qui appartient à la nation espagnole, les portraits de Pétrarque et de Laure, faits par le même auteur [i.e. Simone Martini]“ (1804: XXI). MÜNTZ negiert 1901 sowohl die Identität der beiden Figuren mit Petrarca und Laura als auch überhaupt die Zuschreibung: „[...] tout plaide contre cette double attribution. Il est d'ailleurs certain que les peintures de la chapelle des espagnols ne sont pas non plus de Simone“ (1901: 89).

Laura-Portraits fanden sich in zahlreichen Sammlungen. Auch der Erzherzog Ferdinand von Tirol besaß eine Kopie.<sup>769</sup> Zwei Bildnisse aus dem Besitz des Malers Philippe SAUVAN führt der Katalog des Musée Calvet (Avignon) auf,<sup>770</sup> und in Triest sollen sich BLAZE DE BURY zufolge insgesamt siebzehn Laura-Portraits befunden haben.<sup>771</sup> Es kann hier nicht der Ort sein, die zahlreichen Bildnisse, die sich in den Sammlungen erhalten haben, aufzuzählen. Festzuhalten bleiben die folgenden Punkte:

1. Petrarca legt mit *RvF* 77 und 78 die Grundlage dafür, dass die Nachwelt Ausschau nach einem authentischen Bildnis der Laura hielt.
2. Gesucht wurde dieses Bildnis entweder
  - a) an einem Ort, an dem Laura sich hätte aufhalten können (zumeist Avignon)
  - b) unter den Werken, die zu Recht oder Unrecht Simone Martini zugeschrieben wurden.
3. Mit einer begrenzten Anzahl von Ausnahmen lassen sich die bekannten Portraits auf zwei Prototypen zurückführen, nämlich
  - a) den Piccolomini-Typus sowie
  - b) den *tipo Laurenziano*, wobei letzterer der am häufigsten reproduzierte ist.
4. Abweichungen von diesen Typen stellen eine Ausnahme dar, weil der Wiedererkennungswert im Falle Lauras als einer erfundenen Figur eine größere Rolle spielt als im Falle Petrarcas. Entspricht ein Laura-Portrait nicht den vorgeprägten Typen, sind es Attribute (Lorbeerzweig, Ausgabe des *Canzoniere*) oder Inschriften, die die Identifikation begründen.

<sup>768</sup> *Sopra due sonetti che lodano il ritratto di Madonna Laura*, Firenze 1549.

<sup>769</sup> Kunsthistorisches Museum zu Wien, Gemäldegalerie, Inv. 5037, D. 114 sowie 5037, D. 115, Öl auf Papier, 13,5 mal 10,5 cm. Ausführliche Beschreibung bei KENNER 1896: 241f.

<sup>770</sup> *Tableaux du Muséum Calvet*, S. 142f.

<sup>771</sup> „A ceux qui désireraient plus complètement se renseigner sur le sujet [i.e. Laura], je recommande de visiter la collection du musée de Trieste, où ne figurent pas moins de dix-sept portraits de Laure, - parmi lesquels cinq originaux authentiques; et tous d'accord pour célébrer les grâces du modèle“ (1874: 246).

5. Es kommt hinzu, dass es zwar sehr wohl einige grundlegende Kennzeichen gibt, die eine männliche Bildfigur zu einem Gelehrten machen, dass es aber keine geläufigen Konventionen für den Bildtypus 'Geliebte des Dichters' gibt.

6. Laura-Portraits stellten seit dem späten 15. Jahrhundert (GALEOTA) und auf jeden Fall noch im 18. Jahrhundert (UZ, GLEIM) eine begehrte Handelsware dar. Sie dienten als reliquienartige Souvenirs, die zu Freundschafts- oder Liebeszeichen werden konnten.

Grundsätzlich anders stellt sich das Bild dar, fragt man nach den Portraits Petrarca's. Die wesentlichen Fakten seien im Folgenden zusammenfassend dargestellt, um die zentralen Unterschiede herauszustellen, die zwischen Laura- und Petrarca-Portraits bestehen:

1. Als historische und zudem berühmte Person wurde Petrarca bereits zu Lebzeiten gemalt. Diese Bildnisse sind mit großer Wahrscheinlichkeit nicht überliefert.

2. Es bildeten sich in der Folgezeit konkrete Prototypen heraus, unter denen vor allem zweien eine herausragende Bedeutung zukommt, nämlich

- a) der Pariser Typus sowie
- b) der möglicherweise von diesem abgeleitete *tipo laurenziano*.

3. Weicht ein Bildnis von diesem Typus ab, sind es Attribute (Schriftrolle, Buch, Feder) oder Inschriften, die die dargestellte Figur als 'Petrarca' kenntlich machen. Das Bildnis einer männlichen Figur in einer Schrift Petrarca's wird konventionellerweise als 'Petrarca' identifiziert.<sup>772</sup>

4. Die Bildnisse wurden in großer Anzahl reproduziert, wobei die Handschriften<sup>773</sup> und später die gedruckten Ausgaben seiner Werke die bedeutendste Rolle spielen.

5. Die Reproduktion der Portraits in den gedruckten Werkausgaben Petrarca's erhöht – und das gilt auch für die Laura-Bildnisse – den Wiedererkennungswert.

Das Problem der Identifikation entfällt bei den Gruppenportraits. Abgesehen davon, dass die Maler dieser Bildnisse an die bekannten Prototypen anknüpfen, erleichtern auch hier Attribute (der Lorbeer im Falle RAFFAELS, der Gedichtband mit dem Profil einer Dame im

---

<sup>772</sup> Ein Kuriosum stellt vor diesem Hintergrund ein Holzschnitt dar, der der 1503 in Venedig bei Albertino da Lissona erschienenen Ausgabe *Il Petrarca* vorangestellt ist (LEY 2002, lfd. Nr. 0049). Vor einer Hügelandschaft, die im rechten Bildfeld in eine Abbeviatur der Darstellung von Florenz übergeht, steht rechts neben einem Lorbeerbaum eine bärtige männliche Gestalt, die über einem Lorbeerkranz einen Hut trägt. Die Gestalt hält in der rechten Hand ein geschlossenes Buch, die Linke zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben. MARSAND, der das Bild in der Ausgabe der *Rime* von 1819 reproduziert, um die Gestalt als Petrarca zu identifizieren, bezeichnet sie 1826 als Hl. Albertinus (1826: 25). Vgl. LEY 2002: 90. MEHLTRETTER sieht in der Gestalt Petrarca, da das Buch den Dargestellten als Autor des illustrierten Werkes ausweise (2009: 72). Indem Petrarca vor dem Hintergrund der Stadt Florenz dargestellt werde, werde er „als vollendetes Beispiel toskanischer Dichtung autorisiert“ (2009: 73). Die gravierende Abweichung von der Bildnistradition, insbesondere den Hut und den Vollbart, begründet MEHLTRETTER nicht. MOMMSEN weist allerdings auf eine Miniatur hin, die Petrarca gleichfalls mit einem Bart zeige: Der Codice Rossiano 526 der Biblioteca Vaticana zeige auf der ersten Seite einen „uomo barbuto, avvolto in una veste purpurea e con calzari ugualmente di porpora. La fronte è cinta da una corona di lauro. Il posto preminente a questa immagine e l'alloro che corona la fronte dell'uomo, sono un sicuro indizio che con essa si sia voluto raffigurare lo stesso Petrarca“ (1948: 102f.).

<sup>773</sup> Vgl. z.B. das Dichterportrait im Cod. der Vaticana 4524, die halbfigurige Darstellung in den beiden Codices Florenz, Biblioteca Nazionale, Acq. e doni 687 und Paris, Bibliothèque Nationale, Codex lat. 5784.

Falle VASARIS) die Identifikation der dargestellten Person. Dass dies in Bezug auf das Dichterportrait generell nicht selbstverständlich ist, belegt das Beispiel des *Parnass*: Während im Hinblick auf einzelne der dargestellten Dichterfiguren unterschiedliche Deutungen vorliegen,<sup>774</sup> herrscht dahingehend Einigkeit, dass es sich bei der im linken Bildfeld im Hintergrund einer Dichtergruppe befindlichen Figur um Petrarca handelt.

Die Gruppenbildnisse von RAFFAEL und VASARI beruhen, wie dies die Titel signalisieren, auf grundsätzlich verschiedenen Konzeptionen. Während Luca MARTINI, der Auftraggeber VASARIS, als im Dienste Cosimo I de' Medici stehender Florentiner Humanist Wert auf eine Darstellung gerade der toskanischen Dichter legte,<sup>775</sup> zeigt der *Parnass* eine Dichterversammlung im mythologischen Rahmen, die neben den Dichtern der Antike (Homer, Sappho, Vergil), des Mittelalters und der Renaissance (Dante, Petrarca, Boccaccio) auch Apollo und die Musen zeigt. Der *Parnass* illustriert auf eine komplexe Art ein poetologisches Programm, welches durch die Bezüge der Dichterfiguren unterschiedlicher Nationalsprachen und Epochen innerhalb des Bildes untermauert wird.<sup>776</sup> Da das Fresko Teil eines übergreifenden Bildprogramms ist, zu welchem neben dem *Parnass* weitere Wand- und Deckenfresken gehören, ist es in einem größeren Zusammenhang zu betrachten, der über die Relationen der einzelnen Dichter des Freskos hinausreicht. Auch VASARIS *Sei poeti toscani* zeichnen sich durch ein Beziehungsgeflecht der dargestellten Dichter aus, die sowohl durch ihre Blickrichtung als auch durch deiktische Bezugnahme aufeinander in einen poetologischen Dialog treten.<sup>777</sup>

Die Gruppenbildnisse von VASARI und RAFFAEL zeigen, dass die bildkünstlerische Rezeption Petrarcas weit über die Erfassung eines konkreten Phänotypus sowie der ihm zugeordneten vestimentären Attribute hinausgeht. Vergleiche etwa mit den Gemälden BÖCKLINS oder FEUERBACHS würden zeigen, dass sich die Intentionen der Künstler grundsätzlich unterscheiden, dass aber die Darstellungen des Dichters Petrarca in allen Fällen von frappanter Ähnlichkeit sind. Die Intentionen der Maler ändern sich entsprechend der jeweils zeitgenössischen Wahrnehmung Petrarcas, den RAFFAEL und VASARI als einen der größten Dichter Italiens darstellen, während BÖCKLIN und FEUERBACH ihn als unglücklich Liebenden zeigen.<sup>778</sup> Es ist belanglos, ob Petrarca als *poeta laureatus*, als Gelehrter, als Humanist oder als Laura-Dichter dargestellt wird: Variabel sind nur die Attribute und der Raum, in welchem der Maler ihn darstellt, die Prototypen der Figurendarstellung erweisen sich als invariabel.

Der Exkurs hat deutlich gemacht, dass die bildenden Künste sich in ebenso großer Variationsbreite mit Petrarca und Laura befassten wie die literarischen Gattungen. Deutlich wurde aber auch, dass die Darstellungen auf ein begrenztes Repertoire an Prototypen zurückgehen, welches die Paradigmenwechsel unbeschadet überstand. Während Petrarca und Laura in der Dichtkunst eine in der Regel dem jeweils geläufigen Petrarca-Bild entsprechende Darstellung erfuhren, welche eine z.T. tiefgreifende Umdeutung z.B. des Liebessystems zur Folge hatte, erweisen sich die Darstellungen der Personen in der bildenden Kunst als relativ stabil, wenn nicht gar schablonenhaft. Die Verfasser der Bildgedichte, von welchen im folgenden Kapitel die Rede ist, stehen mithin vor der Aufgabe, unter Berücksichtigung

<sup>774</sup> Vgl. GUTMANN 1958: 33, HÖLTER 2005: 54.

<sup>775</sup> Vgl. u.a. PETERS BOWRON 1971-1973: 43, KIRKHAM 1999: 87.

<sup>776</sup> Zu den intertextuellen Relationen, die die Gruppierungen bestimmten vgl. HÖLTER 2005.

<sup>777</sup> Vgl. insbesondere PETERS BOWRON 1971-1973: 43ff.

<sup>778</sup> Natürlich hebt schon VASARI in seinen *Sei poeti toscani* Petrarcas Bedeutung als Lauradichter hervor, wie dies das Buch illustriert, welches Petrarca in der rechten Hand hält.

sowohl des ikonographischen Zusammenhangs als auch der Darstellung Petrarcas bzw. Lauras eine Deutung des jeweils ausgewählten Gemäldes vorzulegen.

### 4.3.2 Petrarca und Laura im Bildgedicht

Zu den Spielarten der Text-Bildbeziehungen gehören neben dem Bildgedicht die Textillustration, das Figurengedicht und die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit einem literarischen Werk. In der Geschichte der Petrarca-Rezeption haben alle vier Kategorien eine Rolle gespielt,<sup>779</sup> doch ist es insbesondere das Bildgedicht, welchem hier eine besondere Bedeutung zukommt. Auf die verhältnismäßig kleine Gruppe von Gedichten auf Petrarca- bzw. Laura-Bildnisse soll im Folgenden das Augenmerk gerichtet werden, da diese Texte eine Form des Dichtens über Dichter ausmachen, die im Kontext der vorliegenden Arbeit nach einer näheren Auseinandersetzung verlangt. Der Begriff 'Bildgedicht', dessen Verwendung insbesondere in Bezug auf die Lyrik des 19. Jahrhunderts kritisiert wird, soll hier als ein Oberbegriff dienen, der die Bezugnahme der zu betrachtenden Texte auf ein Werk der bildenden Kunst impliziert, ohne etwas über die Art der Bezugnahme auszusagen. Die Analysen werden zeigen, dass die Bezugnahme auf unterschiedliche Art erfolgen kann, so dass im Vorfeld auf eine präzisere Begriffsdefinition verzichtet wird.

Angesichts der zahlreichen bildlichen Darstellungen des Paares Laura/Petrarca und der intensiven dichterischen Auseinandersetzung mit ihm, überrascht, dass nur wenige Bildgedichte diesem Gegenstand gewidmet sind. Insbesondere hinsichtlich der Laura-Bildnisse fällt dieser Befund umso mehr auf, als Petrarca mit den Sonetten *Per mirar Policleto* und *Quando giunse a Simon* ein Muster schuf, welchem nachzueifern für die Dichter auf der Hand gelegen hätte.<sup>780</sup> Auch Bildgedichte auf Petrarcaportraits stellen einen Sonderfall der Petrarca-Rezeption dar. Das Resultat verändert sich nur unwesentlich, bezieht man jene Gedichte ein, die sich nicht alleine auf die Portraits des Dichters bzw. der *donna* beziehen, sondern komplexeren Bildgegenständen gewidmet sind. Nur acht Bildgedichte setzen sich mit Petrarca und/oder Laura auseinander. Hiervon beziehen sich drei auf ein Portrait Petrarcas (BEMBO, MARINO, NOLHAC) und eines auf ein Portrait der Laura (GALEOTA). Die übrigen Texte (MONTI, GAUTIER, FÖRSTER, C.F. MEYER) referieren auf Gemälde, deren komplexere Ikonographie im jeweiligen Kapitel zu beleuchten ist. Auf die Texte von GALEOTA, BEMBO und MARINO ist hier nicht einzugehen, da sie weder hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Petrarca noch in Bezug auf die Subgattung des Bildgedichtes aufschlussreich sind.

Im Fall der hier zu berücksichtigenden Bildgedichte ergibt sich eine Schwierigkeit, auf welche KRANZ in nicht eingeht. Er weist zwar darauf hin, dass „ein Bild in dem Autor, der es bedichtet, mythische und literarische Assoziationen weck[en] [können]“ (1981, I: 81), und macht auch auf den Sonderfall des Bildgedichts auf ein Portrait aufmerksam, welches neben dem Lob des Bildes bzw. des Malers auch das der dargestellten Person enthalten könne (1981, I: 190), doch geht er ebenso wie ALBRECHT-BOTT nicht auf die Variante des Bildgedichtes auf ein *Künstlerportrait* ein.<sup>781</sup> Bildgedichte referieren auf das Kunstwerk, auf

<sup>779</sup> Hingewiesen sei auf das Figurengedicht Ulrike DRAESNERS „PETRARCA/S/TEMPEL“, in: *Sinn und Form* 57 (2005), S. 559-566.

<sup>780</sup> Eine Analyse der beiden Sonette hat HIRDT 1983 vorgelegt, auf die Bedeutung der Begegnung des Dichters Petrarca mit Simone MARTINI hat unter anderem MILLER 1988 hingewiesen.

<sup>781</sup> ALBRECHT-BOTT bedient sich des Begriffes 'Dichterportrait', versteht hierunter jedoch nur jene Portraits, die den Dichter darstellen, der das Gedicht auf das Bildnis verfasst (1976: 64). Zum

den Künstler oder auf den Bildgegenstand. Handelt es sich bei dem Bildgegenstand um einen Künstler, so ist zu vermuten, dass der Text nicht nur auf die Person dieses Künstlers Bezug nimmt, sondern auch auf sein Werk.

Bildgedichte auf Künstlerportraits stellen nicht nur Bezüge zum jeweiligen Werk der bildenden Kunst bzw. zum bildenden Künstler her, sie setzen sich auch mit dem dargestellten Künstler, sowie in einem zweiten Schritt möglicherweise auch mit dessen Kunst bzw. konkreten Werken auseinander. Handelt es sich bei dem Dargestellten um einen *Dichter*, erhöht sich die Potenz der intermedialen Relationen: Der Text referiert nicht alleine auf ein Bild oder den Maler, er referiert zudem auf den im Bild dargestellten Dichter, d.h. neben die Relation Poesie → Malerei/Maler tritt die Relation Poesie → Poesie/Dichter.

Die Variante des Bildgedichts auf ein Dichterbildnis bzw. auf ein Bildnis der *donna* des Dichters ist mithin deshalb bemerkenswert, weil die intermediale Auseinandersetzung, die im Falle des traditionellen Bildgedichts stets die Auseinandersetzung des Dichters mit dem bildenden Künstler und/oder seinem Werk und/oder dem Bildgegenstand ist, hier um eine mediale Dimension erweitert wird.

Im Mittelpunkt der Texte steht in der Regel die Auseinandersetzung mit Petrarca, und das gilt auch dann, wenn es sich um Portraits der Laura handelt, die als *donna* Petrarcas auf diesen bzw. auf dessen Werk verweist. Zu fragen ist im Hinblick auf den einzelnen Text, ob der Verfasser sich mit dem Bild bzw. dessen Maler auseinandersetzt, oder ob er sein Augenmerk auch auf den Bildgegenstand richtet. Die hier zu berücksichtigenden Bildgedichte belegen, dass es nicht ausreicht, zwischen intermedialen Referenzen und Selbstreferentialität zu unterscheiden: Sie nehmen mehrheitlich sowohl auf das Artefakt als auch auf das Objekt der Darstellung Bezug. Insbesondere die Gedichte MONTIS und GAUTIERS zeigen, dass dabei die Ekphrasis vollständig in den Hintergrund treten kann.

Einem Bildgedicht, welches sich auf ein Dichterbildnis bezieht, ist ungeachtet seiner Selbstreferentialität ein in zweifacher Hinsicht intermedialer Charakter zueigen: Indem der Maler den Dichter in einer spezifischen Funktion abbildet, bestimmt er die Wahrnehmung des Dichters durch den Verfasser des Gedichtes. Dies bedeutet konkret, dass der Maler die Wahl hat, Petrarca etwa als *poeta laureatus*, als *poeta eruditus* oder als *poeta innamorato* darzustellen, der Verfasser des Bildgedichtes folglich aufgerufen ist, Petrarca so wahrzunehmen, wie es der Maler vorgegeben hat. Gegen die Annahme wäre einzuwenden, dass die Auswahl des Bildes ausschließlich dem Dichter obliegt, dass dieser also die Möglichkeit hätte, ein anderes Bildnis zum Gegenstand seines Gedichtes zu machen. Die Bildgedichte MONTIS und GAUTIERS belegen, dass der Einwand nur in begrenztem Maße gerechtfertigt ist: In beiden Fällen handelt es sich um Huldigungsgedichte an einen befreundeten Maler, d.h. beide Dichter standen vor der Herausforderung, ein vorgegebenes Bild in einem Gedicht zu behandeln. Während die Tafelbilder AGRICOLAS MONTI dazu veranlassten, dem Bildgegenstand entsprechend die Liebesthematik in den Vordergrund zu rücken,<sup>782</sup> scheint BOU-

---

'Portraitgedicht' 1976: 124ff. MOOIJ deutet unter Hinweis auf BRUEGELS *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* an, dass das Gemälde auf *Metamorphosen* VIII zurückgehe, so dass ein Gedicht auf dieses Bild sich auch mit OVIDs Text auseinandersetzen könnte („In such a case a poem on a work of art can also (but need not, of course) refer to another poem. This can also occur if there are earlier poems on that same work of art. This gives a greater range to the poet's tendency to speculate about the world represented in other works of art“ [1993: 213]).

<sup>782</sup> Dass das Doppelportrait in engem Zusammenhang zu drei weiteren, gleichfalls illustre Liebespaare zeigenden, Doppelportraits stand (Beatrice/Dante, Alessandra/Ariost, Leonora/Tasso), hat die Entscheidung natürlich gleichfalls maßgeblich beeinflusst.

LANGERS *Triomphe de Pétrarque* diese Lesart auszuschließen. Dass Théophile GAUTIER den Italiener als einen Liebenden beschreibt, zeigt, dass er eine Umdeutung des Bildsinnes vornimmt: Der unbefangene Betrachter des Gemäldes nimmt Petrarca jenen *poeta triumphans* dar, als den der Maler den Italiener zeigt; der Dichter als Betrachter des Gemäldes aber weiß um die inneren Vorgänge, die Petrarca bewegen. Ähnlich verhält es sich mit DE NOLHACS Sonett auf das Petrarcabildnis im Codex 6069 F der Bibliothèque Nationale: Auch hier wird ein vorgeprägter Typus neu kodiert, indem dem mit der *cappa canonica* dargestellten Petrarca unterstellt wird, ein Geheimnis (V. 6) bewahrt zu haben. Die Tatsache, dass es sich bei diesem Geheimnis um die Luraliebe des Dichters handelt, rückt den Text in Nähe des *Triomphe de Pétrarque* von GAUTIER: In beiden Fällen gibt der Sprecher vor, mehr zu wissen, als das Portrait aussagt, in beiden Fällen präsentieren die Texte die geheimen Gedanken des Dargestellten, die in beiden Fällen um Laura kreisen. Die Gedichte interpretieren den Bildgegenstand, und münden ungeachtet der vorgeprägten Typen in eine gegenläufige Deutung: Beide Dichter geben vor, den 'wahren Petrarca' zu kennen. Damit amplifizieren sie den Bildgegenstand um eine Dimension, die das Bild nicht vorgibt.

Bildgedichte auf Dichterbildnisse haben das Potential, sich sowohl mit der Malerei (der Skulptur, der Druckgraphik etc.) als auch mit der Dichtung zu befassen. Die folgenden Beispiele illustrieren, wie diese Duplizität des im Einzelfall angelegt ist. Als problematisch erweisen sich in diesem Kontext zwei Aspekte: Abgesehen davon, dass sich nur wenige Dichter damit befassen haben, ein Bildnis der Laura bzw. der Petrarca in einem Gedicht zu behandeln, sind die betreffenden Bilder entweder nicht mehr zu identifizieren oder aber nicht erhalten. Das Gemälde, auf welches sich GAUTIERs *Triomphe* bezieht, ist ebenso als verschollen zu betrachten wie die Doppelportraits AGRICOLAS, mit welchen sich MONTI auseinandersetzt. Nur FÖRSTERS *Parnaß* und NOLHACS Sonett *Sur un portrait de Pétrarque* erlauben Vergleiche mit dem jeweiligen Bild, da sowohl RAFFAELS Fresko als auch die Zeichnung in der Handschrift der Bibliothèque Nationale erhalten sind. Bei C. F. MEYERS Bildgedicht *Der Tod und Frau Laura* handelt es sich um einen Sonderfall, auf den näher einzugehen ist: Die Folge von Holzschnitten Alfred RETHELs zeigt eine an die Tradition der Totentänze anknüpfende Szenenfolge, die im 19. Jahrhundert zu situieren ist. Erst das Gedicht versetzt die Handlung der Holzschnitte in das 14. Jahrhundert, indem es eine der dargestellten Figuren als Laura deutet. Da vor allem die Gedichte des 19. Jahrhunderts einen beträchtlichen Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die hier zu behandelnde Sonderform des Bildgedichts versprechen, sind sie im Folgenden ausführlicher zu analysieren.

#### 4.3.2.1 *Poeti* und *donne*: Montis Kanzone auf die Dichterportraits Agricolas

Folgt man KRANZ, so muß MONTIS (1754-1828) Bildgedicht *Per le quattro tavole* als ein kumulatives Bildgedicht bezeichnet werden,<sup>783</sup> da es sich, wie es der Titel signalisiert, auf vier Bildwerke bezieht. MONTI verfasste das Gedicht 1822. Der Untertitel ermöglicht es, die Gemälde zu identifizieren, auf welche die Kanzone referiert. Es handelt sich um die halbfigurigen „[tavole] rappresentanti Beatrice con Dante, Laura col Petrarca, Alessandra coll’Ariosto, Leonora col Tasso mirabilmente dipinte da Filippo Agricola per commissione di S. E. la duchessa di Sagan“ (1869: 185). Bei der Auftraggeberin dürfte es sich um Katharina Wilhelmine Friederike, Herzogin von Sagan und Prinzessin von Kurland (1781-1839) handeln,<sup>784</sup> jene Dame, die MONTI im *congedo* „[e]ccelsa donna che [fa] [s]ua grandezza | Il santo amor dell’arti“ (V. 173-174) bezeichnet. Anders als es bei vielen Bildgedichten der Fall ist, stellt der Titel einerseits einen Artefaktbezug her, um andererseits auch Bildgegenstände, Künstler und Auftraggeberin zu nennen.

Der römische Maler Filippo AGRICOLA (1795-1857) ging beim Vater, Luigi AGRICOLA, in die Lehre. Dieser ist dem *petrarcologo* wohlbekannt, stammt doch von ihm eine als Druck vervielfältigte Zeichnung, die auf die Petrarca-Figur in RAFFAELS *Parnass* zurückgeht,<sup>785</sup> und der als Pendant eine Zeichnung der Laura entspricht.<sup>786</sup> Filippo AGRICOLA gehörte zu den Vertrauten CANOVAS. Er wurde 1821 in die Accademia di San Luca aufgenommen. Wie der Vater hegte er eine Vorliebe für das Werk RAFFAELS, welches er GALETTI zufolge ausführlich studierte (1961: 16). Den Stil der Bildtafeln bezeichnet MONTEVERDI als „neorinascimentale, anzi neoraffaellesco“ (1975: 71), während THIEME und BECKER von einer „kühlen klassischen Manier“ (1907, I: 136) sprechen,<sup>787</sup> die die Bilder kennzeichne. Die historisierenden Gemälde trafen den Zeitgeschmack,<sup>788</sup> verhalfen AGRICOLA jedoch nicht zu dauerhaftem Ruhm. Für MONTI war er ein *moderno Raffaello*,<sup>789</sup> war er der *famoso Agricola*.<sup>790</sup> Dass Dichter und Maler miteinander bekannt waren, belegt ein Brief des Dichters an AGRICOLA:<sup>791</sup> MONTIS Tochter Costanza, dies dokumentiert ein undatiertes Sonett,<sup>792</sup> saß

<sup>783</sup> Vgl. KRANZ 1981, I: 329.

<sup>784</sup> Diese Vermutung bestätigt V. 170f, in welchen MONTI die Herzogin als „gentil che della Neva infiora | Le sponde al folgorar di sue pupille“ bezeichnet.

<sup>785</sup> Vgl. Katalog HORTIS, S. 205, lfd. Nr. 29; Katalog FISKE 1882, S. 55, lfd. Nr. 10. Abb. in *Francesco Petrarca ad Arquà*, S. 69.

<sup>786</sup> Bei der Zeichnung handelt es sich um eine Kopie der Gestalt, die im *Parnass* neben Petrarca steht, und die fälschlich (aufgrund der Nähe zu Petrarca) für Laura gehalten wurde. Die heute als ‚Horaz‘ identifizierte Figur (REALE 1999: 59), die auch als Dichterin Corinna gedeutet wird (HÖLTER 2005: 55), galt lange Zeit als Laura, so u.a. bei D’AURIAC 1882: 203, vor ihm bereits bei ARNAVON 1804: XIXf.; auch GUTMANN 1958: 33 deutet diese weibliche Gestalt als Laura. HORTIS erwähnt eine „copia della Laura dipinta da Raffaello nel Monte Parnaso“, bei der es sich um einen Druck mit der Inschrift „LAURA POETESSA. | MOLTO AMATA DAL PETRARCA, NACQUE IN AVIGNONE CIRCA L’ANNO 1308, ED IVI MORÌ L’ANNO 1348“ handle (1874: 205, Nr. 30). Diese ist zweifelsohne mit der Kopie AGRICOLAS identisch. Abb. in *Francesco Petrarca ad Arquà*, S. 69.

<sup>787</sup> Allerdings sprechen THIEME und BECKER nur von den „Halbfiguren von Petrarca und Laura, Dante und Beatrice“ (1907, I: 136), ohne die beiden anderen Liebespaare zu erwähnen.

<sup>788</sup> Vgl. MONTEVERDI 1975: 71.

<sup>789</sup> Vgl. den Brief MONTIS an Giovanni MONTI vom 12. November 1824 (MONTI 1851: 406).

<sup>790</sup> Vgl. den Brief MONTIS an RONCHETTI vom 30. Januar 1825 (MONTI 1851: 407).

<sup>791</sup> Vgl. den Brief vom 16. Dezember 1822 (MONTI 1851: 399f.). AGRICOLA scheint vor allem mit Costanza und Giulio PERTICARI in engem Kontakt gestanden zu haben, wie es der Brief PERTICARIS an den Maler belegt (in: MONTI 1930: 281).

<sup>792</sup> *Per un dipinto del celebre signor Filippo Agricola rappresentante la figlia dell’autore*, in: MONTI 1853: 246.

dem Maler Modell. Von diesem halbfigurigen Bildnis abgesehen,<sup>793</sup> hat der Künstler Costanza PERTICARI zudem als Beatrice auf dem ersten der *Quattro tavole* verewigt.<sup>794</sup> Von Bedeutung ist diese Tatsache vor allem deshalb, weil sie eine ansonsten dunkle Textstelle der Kanzone MON-TIS zu erhellen hilft.

Interessant ist, dass der Maler den Dichterfreund um Ratschläge hinsichtlich der Komposition der Gemälde bat: Aus einem Brief des Dichters an AGRICOLA geht hervor, dass es insbesondere das Bildnis der Alessandra war, welches dem Maler Schwierigkeiten bereitete. MONTI gibt AGRICOLA einige Hinweise, indem er ihn u.a. auf eine Stelle des *Orlando Furioso* hinweist,<sup>795</sup> und ihm zudem ein Bildnis als Vorlage empfiehlt.<sup>796</sup> Dass AGRICOLA auch im Hinblick auf das Paar Dante/Beatrice Ratschläge einholte, belegt ein Brief PERTICARIS,<sup>797</sup> in dem dieser dem Maler seine Konzeption eines solchen Doppelportraits darlegt.<sup>798</sup> Wahrscheinlich ist, dass AGRICOLA auch in Bezug auf die Darstellung der Paare Laura/Petrarca und Leonora/Tasso den Rat eines Dichters erbat.

---

<sup>793</sup> Das Bild zeigt die Tochter MONTIS an einem Tisch sitzend, auf welchem einige gebundene Bücher liegen. Mit dem rechten Arm bedeckt sie einen der Buchstapel, während sie ein auf den Knien liegendes geöffnetes Buch mit der linken Hand festhält. Eine Abb. bietet BUSTICO 1928: 65.

<sup>794</sup> „La testa di Beatrice è stata modellata su quella di Costanza Monti Peticari, figlia dell’Autore“ (MONTI 1853: 239). Dagegen spricht nur scheinbar, dass PERTICARI, der Gatte Costanzas, AGRICOLA in einem Brief Ratschläge für die Darstellung des Paares Dante/Beatrice gab (vgl. den Brief vom 19.10.1830, in: MONTI 1930: 281f.), ohne dass in der folgenden Korrespondenz MONTIS, der mit seinem Schwiegersohn in engem brieflichen Kontakt stand, auf ein solches Gemälde hingewiesen wird. Das Portrait der Costanza entstand in den Jahr 1820/21. PERTICARI lobt es in einem Brief vom 1. Juli 1821 (in: MONTI 1930: 282). Das Sonett *Per un dipinto del celebre signor Filippo Agricola rappresentante la figlia dell’autore* (MONTI 1853: 246) bezieht sich offensichtlich auf dieses Portrait.

<sup>795</sup> Vgl. den Brief vom 16. Dezember 1822 (MONTI 1851: 400).

<sup>796</sup> „Quello [l’atteggiamento] dell’Ariosto sia d’uomo che prega, ma nobilmente; e la sua effigie non si diparta da quella che l’Ariosto stesso volle dipinta dal Dossi nell’ a fresco di San Benedetto in Ferrara, effigie tratta dal vero, e ultimamente bene incisa (credo dal Longhi) e premessa all’edizione del professor Morali in Milano“ (1851: 400).

<sup>797</sup> Vgl. den Brief PERTICARIS vom 19. Oktober 1830, in: MONTI 1930: 281f.

<sup>798</sup> PERTICARI schickt dem Maler ein Portrait Dantes, welches nach einem Gemälde Orcagnas im Dom von Florenz angefertigt wurde, rät ihm aber, Dante nicht als gealterten, sondern als jungen Mann darzustellen: „Onde guardate che pazzi sono que’ pittori che pongono quella tenera giovinetta da costa a un vecchiccio negro e bavoso, che pare uno de’ giudici con Susanna. Se si dipinge poi Dante nel punto che vide la sua donna fatta dea, non si può dargli età maggiore de’ 35 anni: perché questo è appunto quel mezzo del cammino di nostra vita, in cui egli finge d’aver fatto quel sogno, che gli mostrò la gloria del benedetto termine della sua mente. Il vostro Dante sia adunque o di 24 anni, se la Beatrice si finge viva: o di 35, se la Beatrice si fa morta.“ Er rät dem Maler, sich an jener Beschreibung zu orientieren, die Benvenuto da Imola lieferte, und der seiner Meinung nach das Bildnis aus Florenz am ehesten entspreche (MONTI 1930: 281).

Die Gemälde sind nicht erhalten, doch vermittelt ein Kupferstich Pietro CHIGIS einen Eindruck von dem Doppelportrait, welches Petrarca und Laura zeigt. Der Druck ist der 1821 in Rom erschienenen Ausgabe des *Canzoniere* vorangestellt.<sup>799</sup> Er zeigt, wie Petrarca<sup>800</sup> Laura ein Blatt mit Gedichten präsentiert.<sup>801</sup> Ob der im Druck unterhalb der Portraits wiedergegebene Text des Sonetts *Lasso, ch'i' ardo* im Original eine Rolle spielt, d.h. hier entweder auf dem dargestellten Blatt zu entziffern war, oder möglicherweise als Inschrift figurierte, kann nicht geklärt werden. Der Text müsste in diesem Fall im Hinblick auf die Gesamtkomposition als Liebeserklärung an Laura verstanden werden, würde mithin im Bild zu einem Medium, welches die wörtliche Rede ersetzt. Ob es sich tatsächlich so verhält, ist unklar. Fest steht, dass auf jenem Blatt, das Petrarca in der Hand hält, ein Gedicht des *Canzoniere* zu lesen ist. Während Petrarca mit der Linken nachdrücklich auf den geschriebenen Text verweist,



Abb. 1 © UB Eichstaett-Ingolstadt

wiederholt Laura die Geste spiegelbildlich, indem sie mit ihrer Rechten auf sich selbst zeigt. Durch die Parallelität der Gesten wird eine Beziehung zwischen Text und *donna* hergestellt. Sowohl durch die Haltung ihrer Hand als auch durch ihren fragenden Blick signalisiert Laura Petrarca (und dem Betrachter), dass sie unsicher ist, ob sie die Botschaft des ihr präsentierten Textes auf sich selbst beziehen soll. Damit ist ein expliziter Bezug zum 1. Quartett von *Lasso, ch'i' ardo* hergestellt, in welchem der Sprecher die eigene Liebesglut mit jener ungläubigen Haltung der *donna* kontrastiert, die das Bild in Szene setzt:

Lasso, ch'i' ardo, et altri non me 'crede;  
 sì crede ogni uom, se non sola colei  
 che sovr'ogni altra, et ch'i' sola, vorrei:  
 ella non par che 'l creda, et sì sel vede (V. 1-4).

Wenn das Bildnis jene Situation repräsentiert, die der Text innerhalb des Bildes vorgibt, dann liegt hier ein logischer Kurzschluss vor, der eventuell AGRICOLA, wahrscheinlicher

<sup>799</sup> *Le Rime di Francesco Petrarca*, corrette sopra i testi migliori, Rom: Nella Stamperia de Romanis, tomo I. Vgl. LEY 2002: 449. Abb.: Druck nach AGRICOLA'S Gemälde (*Rime*, Bd. 1, Rom 1821). © Universitätsbibliothek Eichstaett-Ingolstadt, Signatur 04/1 SN V 381-1

<sup>800</sup> Die Darstellung des Petrarca entspricht der Miniatur in der Biblioteca Laurenziana. Laut TRAPP 2001: 146 soll es sich hier um den Pariser Typus handeln. Der Lorbeerkranz und die Physiognomie des Dichters belegen aber die Abhängigkeit vom Typus der Laurenziana, der sich gemeinhin einer größeren Beliebtheit erfreute.

<sup>801</sup> Laut TRAPP (2001: 146) zeigt Petrarca Laura „a paper of poems, with the words 'Lasso ch'io ardo...'“ Tatsächlich enthält das Blatt lediglich stilisierte Linien, die auch bei großer Vergrößerung nicht als Schrift zu identifizieren sind. Die Verse (vgl. Abb.) gibt der Druck unterhalb der Darstellung wieder. Das Bild zeigt Laura entsprechend dem *tipo Piccolomini*, doch ist ihr Haar hier vom Schleier verdeckt. Auch handelt es sich hier um eine halbfigurige Darstellung, die dem Künstler die Möglichkeit bot, die Gestik der Laura in den Vordergrund zu stellen.

aber dem Zeichner anzulasten ist, der das Portrait um die Verse ergänzt haben könnte. Offensichtlich ist, dass das Bild die im Gedicht vorgeprägte Situation aufgreift. In Betracht zu ziehen ist auch, dass die gemalten Verse und mithin die Schraffuren des Stiches als *pars pro toto* für die Gedichte Petrarca an Laura stehen, dass das Gemälde also die Liebeserklärung des Dichters und die Zweifel der *donna* visualisiert.

Für MONTI spielen Petrarca und Laura eine untergeordnete Rolle. Zwar entsprechen alle vier Dichter dem in der ersten Hälfte des Ottocento geläufigen Kanon, doch zeigt der Text, dass DANTE die höhere Wertschätzung genießt. Es ist Beatrice, die in MONTI's Text den Betrachter anspricht, um ihm die anderen *donne* vorzustellen. Sie ist die Wortführerin, nur sie artikuliert sich in wörtlicher Rede; Laura, Eleonora und Alessandra schweigen. In Übereinstimmung mit den poetologischen Ansichten CESAROTTI's<sup>802</sup> betrachtet MONTI den Dichter der *Divina Commedia* als das zentrale Vorbild der Dichter, erst an zweiter Stelle stehen für ihn die übrigen drei: DANTE ist ein *genio*, die anderen sind lediglich große Dichter.<sup>803</sup> MONTI's Brief an RONCHETTI, bestätigt den Befund:

Unisco a questo piccolo segno della mia gratitudine una stampa di bellissimo quadro del famoso Agricola, che spero non sarà indegna del vostro bel gabinetto, nè a voi discara, perchè rappresenta quel divino Dante che voi amate, e la sua Beatrice nell'atto di rimproverargli i trascorsi della vita passata. Per meglio intenderne la bellezza leggete il canto 30 del Purgatorio (1853: 407).

Es ist möglich, dass MONTI das Gedicht verfasste, bevor AGRICOLA alle vier Gemälde fertiggestellt hatte: Im Oktober 1820 arbeitete der Maler an dem Doppelportrait Dante/Beatrice.<sup>804</sup> Ein Brief ROVERELLAS vom 13. Mai 1822 belegt, dass der fertige Text zu diesem Zeitpunkt dem Schwiegersohn des Dichters vorlag.<sup>805</sup> Am 1. August 1822 dankt MONTI Pietro ODESCALCHI für die Veröffentlichung des Gedichtes im *Giornale Arcadico*.<sup>806</sup> Erst im Dezember gibt der Dichter dem Maler Hinweise für die Darstellung der Alessandra: Zumindest das Doppelportrait Ariost/Alessandra kann MONTI bei der Abfassung der Kanzone noch nicht gekannt haben. Setzt man voraus, dass AGRICOLA die vier Gemälde in der chronologischen Reihenfolge Dante/Beatrice, Petrarca/Laura, Ariost/Alessandra, Tasso/Leonora anfertigte, kann MONTI bestenfalls die ersten beiden Doppelportraits gekannt haben,<sup>807</sup> als er seine Kanzone verfasste. Angesichts der Tatsache, dass der Druck des Doppelportraits Petrarca/Laura der 1821 in Rom erschienenen Ausgabe der *Rime* vorangestellt wurde, ist davon auszugehen, dass dieses Bild vor 1822, dem Datum der Kanzone, fertiggestellt wurde.

Die erste der vierzehn Stenzen thematisiert die Annäherung des Sprechers an das Portrait. Es ist die Rede von der abendlichen Stimmung, in welcher die menschliche Seele nicht

<sup>802</sup> *Saggio sopra la filosofia del gusto* von 1785: „Perciò dei quattro grandi originali d'Italia parmi che Dante possa dirsi il poeta del genio, il Petrarca quello del gusto, l'Ariosto della verità, il Tasso della ragione: la lingua nostra deve al primo energia, gentilezza al secondo, al terzo facilità, all'ultimo maestà, splendore ed aggiustatezza“ (1960: 477). Vgl. TATTI 2006: 84. Zum Verhältnis der italienischen Romantiker zu DANTE vgl. LACROIX 1989.

<sup>803</sup> Zu MONTI's Bewertung der Dichtung DANTE's vgl. VALLONE 1958: 37ff.

<sup>804</sup> Vgl. den Brief PERTICARIS vom 19. Oktober 1830, in: MONTI 1930: 281f.

<sup>805</sup> In: MONTI 1930: 403.

<sup>806</sup> In: MONTI 1930: 426.

<sup>807</sup> Von der vorausseilenden Inspiration des Dichters zeugt auch die Tatsache, dass er noch *vor* dem Erhalt des Portraits seiner Tochter dem Maler versicherte, er werde seiner Bewunderung für das Kunstwerk in einem *canto che più dura* Ausdruck verleihen (MONTI 1930: 282).

durch häusliche Verpflichtungen abgelenkt werde und in der die Sinneswahrnehmungen ausgeprägter seien als zu den anderen Stunden des Tages. Mit dem Hinweis auf die „sogni che il raggio odian del sole“ (V. 3) werden die in den folgenden Stanzen beschriebenen Ereignisse als Traumvision des Sprechers deutbar. Bereits in der ersten Stanze präsentieren sich diesem die vier *donne*, denen ihre *poeti* folgen:

- 5        Quattro gran donne di beltà divina  
 Nel romito silenzio di mia cella  
 Son venute a far meco alte parole.  
 Tutte in adorne stole  
 Splendean varie di foggia. E in varia veste  
 Quattro al par le seguían sovrane e gravi  
 10      Ombre, in atti soavi  
 Di tutto amore [...] (V. 4-11).

Der Artefaktbezug, den der Titel herstellt, bleibt im Text der Kanzone ausgeblendet. Indem V. 3 den Traumzustand des Sprechers insinuiert, ohne ihn präzise zu benennen, werden einerseits die Grenzen zwischen Traum und Realität, andererseits aber auch jene zwischen Artefakt und Realität verwischt. Es ist folgerichtig, dass von den Tafelbildern zunächst keine Rede ist, die *donne* und ihre *ombre* vielmehr als autonome Figuren behandelt werden. Diesen Eindruck verstärken die V. 11-13. Das Sprecher-Ich konstatiert hier in Bezug auf die *ombre* (V. 10): „Io, che adorai già queste | Spesso in marmi ed in tele, imman-tinente | Le riconobbi“. Indem der Sprecher seine Vertrautheit mit den bildkünstlerischen Darstellungen der *poeti* bekundet und explizit auf die Malerei (*tele*) bzw. Skulptur (*marmi*) verweist, hebt er implizit den nichtartifiziiellen Charakter der *ombre* hervor. Erst in der 11. Stanze werden die Ereignisse als Traumvisionen entlarvt, wenn der Anbruch des Tages den „sogni che il raggio odian del sole“ (V. 3) ein Ende bereitet.<sup>808</sup>

Girai lo sguardo, e, gli spiragli entrando  
 Già dell'imposte il sol, conobbi tutta  
 L'alta mia vision esser distrutta (V. 141-143).

Bevor von den sich dem Sprecher offenbarenden Artefaktreferenzen zu sprechen ist, sei zunächst ein Blick auf die *vision* geworfen, welche der Gegenstand der Stanzen ist: Nicht die Dichter stehen im Mittelpunkt der Kanzone, es sind vielmehr die *donne*, die den Sprecher im Traum aufsuchen. Die zu ihnen gehörigen *poeti* folgen ihnen als „sovrane e gravi | Ombre“ (V. 9f.). Während die Namen der Dichter im gesamten Gedicht nicht genannt werden – nur im Falle Ariosts lässt eine Antonomasie einen Rückschluss auf den Namen zu<sup>809</sup> –, werden alle *donne* beim Namen genannt.<sup>810</sup> Zwar ist dem Sprecher nach dem Erscheinen der *poeti* daran gelegen, das Lob der „dell'ausonie muse | Gran padri e duci“ (V. 16f.) anzustimmen, doch versagt ihm vor Ehrfurcht die Stimme. Es ist angesichts seiner

<sup>808</sup> De facto wird der Übergang im Text sorgsam verschleiert, indem die Sonne in V. 130f. zunächst durch einen Vergleich eingeführt wird („Ogni fronte brillò come una stella; | Anzi come un bel sole“). Es ist zunächst diese metaphorisch erzeugte Sonne, die durch ihren Glanz das Auge des Sprechers berührt, um hierdurch das Verschwinden der *spirti* (V. 134) zu bewirken. Erst in V. 142 wird sich der Sprecher des in den Raum eindringenden Tageslichtes bewußt.

<sup>809</sup> Vgl. „[...] 'l grande che cantò l'armi e gli amori“ (V. 68)

<sup>810</sup> Vgl. die Verse 27 („Beatrice son io“), 51 („Questa al mio fianco è Laura di Valchiusa“), 69 („Vedi Alessandra nella terza“) und 79ff. („Quel caro volto che guardingo preme | Del cor l'arcano in portamento altero | Di Leonora il nome assai ti dice“).

*idee confuse* (V. 20) Beatrice, die das Wort ergreift, um sich und ihre Begleiterinnen vorzustellen. Ihre wörtliche Rede, die die Stanzas 3 bis 9 wiedergeben, stellt den Hauptteil der Kanzone dar. In der Taxonomie KRANZ' entspricht der Text damit einer Hybridform, da hier einerseits die Rede einer dargestellten Figur wiedergegeben wird, andererseits aber auch der Sprecher zu Worte kommt.<sup>811</sup> Insofern Beatrice sich explizit an das Ich wendet, handelt es sich, folgt man KRANZ, bei *Le quattro tavole* um ein allokutives Bildgedicht.<sup>812</sup>

Die Vorrangstellung, die Beatrice in diesem Text einnimmt, wirft die Frage auf, weshalb es gerade die *donna DANTE* ist, der die Aufgabe zuteil wird, die übrigen Damen vorzustellen, die ihrerseits nicht zu Worte kommen. Da nicht davon auszugehen ist, dass es der Bildaufbau war, der MONTI veranlasste, Beatrice diese Priorität einzuräumen – es handelte sich um vier in der Bedeutung gleichrangige Portraits –, bieten sich folgende Erklärungen an. Von MONTI'S Vorliebe für DANTE war bereits die Rede. Das Bildgedicht entstand im Jahre 1822, in einer Zeit also, in welcher das Interesse der Italiener an Petrarca erst allmählich wieder erwachte. FOSCOLO'S *Ultime Lettere* waren nur wenige Jahre zuvor erschienen, seine *Essays on Petrarch* stammen aus dem Jahre 1821.<sup>813</sup> Dass MONTI sich in den frühen zwanziger Jahren ausführlich mit DANTE beschäftigte, belegen seine Briefe. Abgesehen von dieser Höherschätzung DANTE'S ist der Grund für die hervorgehobene Position der Beatrice aber auch darin zu suchen, dass Beatrice auch in der *Divina Commedia* als eine Führerin in Szene gesetzt wird, die dem Sprecher ihr Wissen vermittelt. Sie erscheint bereits bei DANTE als eine Wegweiserin, die dem Dichter Orientierung verschafft. Ihr Erscheinen in der *cella* des Sprechers korrespondiert in der Kanzone mit der entsprechenden Szene im 30. Gesang des *Purgatorio*, auf deren Schönheit MONTI in seinem Brief an RONCHETTI hinweist. Beatrice stellt sich dem Sprecher mit den folgenden Worten vor:

Beatrice son io. Questo d'oliva  
Ramo al mio crin sovra bianco velo,  
Se ben leggesti, il mostra e il verde manto  
30 E la veste in color di fiamma viva (V. 27-30).

*Se ben leggesti*: Mit diesen Worten ist der Bezug zur *Divina Commedia* hergestellt, d.h. als Figur des Bildes stellt Beatrice ihrerseits einen Bezug zu einem Werk der Literatur her. Sie verweist damit auf ihre eigene literarische Herkunft und damit implizit auf ihre Fiktivität, d.h. sie offenbart ihren eigenen Kunstcharakter. Gleichzeitig stellt MONTI mit den Worten der Beatrice auch einen Bezug zu AGRICOLA'S Gemälde her, dessen Gegenstand PAUR zufolge „die Entschleierung Beatricen's vor dem wonnig bewegten auf der Höhe des Reinigungsberges bildet“ (1869: 271). Beatrice steigt aus dem Bild heraus, um sich dem Dichter so zu zeigen, wie DANTE sie im 30. Gesang des *Purgatorio* beschreibt:

sovra candido vel cinta d'uliva,  
donna m'apparve, sotto verde manto

---

<sup>811</sup> KRANZ 1981, I: 235: „Der Autor, der ein Bildgedicht machen will, hat drei Möglichkeiten: Entweder läßt er den ganzen Text direkte Rede sein; oder er erzählt, etwa die Geschichte, die das Bild darstellt, die Entstehung des Bildes oder seine Geschehnisse; oder er meditiert, ohne ausdrücklich jemanden anzureden. Am häufigsten ist die erste Art, die sich in viele Unterarten gliedern läßt, je nachdem, wem das Gedicht in den Mund gelegt wird: dem Bilde, den im Bild dargestellten Personen, dem Künstler oder dem Betrachter; oder, wenn der Autor selbst eine Rede an jemand richtet, je nachdem, wer angeredet wird; schließlich, je nachdem, ob es sich statt um Anrede um Dialog oder Monolog handelt.“

<sup>812</sup> Vgl. KRANZ 1981, I: 236ff.

<sup>813</sup> Zu FOSCOLO'S Bedeutung im Kontext der Petrarca-Rezeption vgl. STIERLE 2003: 813ff.

vestita di color di fiamma viva (V. 31-33).

Ebenso wie Beatrice am Ende des *Purgatorio* die Führung übernimmt, um Dante durch das Paradies zu geleiten, erweist sie sich auch in MONTIS Text als die Anführerin der *donne* und *poeti*. Der Sprecher, unschwer als *alter ego* MONTIS zu identifizieren, tritt auch insofern in die Spuren DANTES, als er alleine zu Beatrice eine affektive Beziehung aufbaut. Es geht aber, wie die folgenden Verse belegen, letztlich um mehr:

- 40 Ben senza frode al ver dirò che quando  
 All'attonita mente appresentosi  
 La simiglianza dell'amato viso,  
 Come padre deliro lagrimando  
 Quella divina ad abbracciar mi mossi;  
 45 Sì m'avea tenerezza il cor conquiso (V. 40-45).

Der autobiographische Bezug ist offensichtlich: Die *simiglianza dell'amato viso* ist auf das Antlitz der Tochter MONTIS zu beziehen, die, wie oben berichtet, für die Figur der Beatrice Modell saß. Die Beatrice des Gemäldes ist *figlia* des Autors und *donna* Dantes zugleich. Diese Ambivalenz prägt das Verhalten des Sprechers, der sich der Gestalt nähert, um sie zu umarmen (V. 44). Die *donna* weist das Ansinnen als *non sano ardire* (V. 47) zurück, und wird durch diesen Gestus wieder zu Beatrice: Die *simiglianza* begründet keine Identität. Wenn der Sprecher die Gestalt der Beatrice an dieser Stelle mit der eigenen Tochter identifiziert, wird offenkundig, wie heikel die Grenzziehung zwischen Kunstwerk und Realität ist. Für den Sprecher handelt es sich bei Beatrice zumindest im Moment des Traumes um eine 'reale' Gestalt, um deren Kunstcharakter nur der Leser weiß. Indem der Sprecher aber in Beatrice die eigene Tochter erkennt (V. 42), um sich in V. 43 als deren *padre* zu bezeichnen, gibt er sich explizit als *alter ego* des Autors zu erkennen. Der Tod des Schwiegersohnes Giulio PERTICARI am 26. Juni 1822 hatte MONTI mit großer Trauer erfüllt, und von seinem Mitleid mit der soeben verwitweten Tochter zeugen seine Briefe.<sup>814</sup> Bei der in V. 44 intendierten Geste des Sprechers („Quella divina ad abbracciar mi mossi“) handelt es sich einerseits um einen Akt der Bewunderung angesichts des *donna* DANTES, andererseits aber auch um einen Gestus der *pietà* gegenüber dem Modell. Damit wird die Fiktion des Traumes vorübergehend aufgehoben. Die Geste des Sprechers vereint aufgrund ihrer Ambiguität die Instanzen Sprecher/Autor und *donna*/Tochter.<sup>815</sup> Erst Beatrices ablehnende Haltung rückt das Verhältnis von lebensweltlicher Realität und Diegese wieder zurecht.

Als „Laura di Valchiusa, | Lungo sospir della più dolce musa“ (V. 51-52) stellt Beatrice dem Betrachter in der vierten Stanze die *donna* Petrarcas vor. Entspricht die Beschreibung noch den gängigen Vorstellungen, so erfährt Laura in der fünften Stanze eine Deutung, die sich aus der Tradition der Petrarca-Rezeption nicht erklären lässt:

- A dir quant'era il suo valor vien manco  
 Ogni umano parlar. Nel suo mortale  
 55 Di vero angiol sembianza elle tenea;  
 Talche in mirarla ognun guatava al bianco  
 Omero, attento a riguardar se l'ale  
 Mettean la punta. E ognor ch'ella movea

<sup>814</sup> Vgl. den Brief an Giovanni ROVERELLA vom 7. Juli 1822 (MONTI 1930: 407f.) und den Brief an Andrea MUSTOXIDI vom 9. Juli 1822 (MONTI 1930: 408f.).

<sup>815</sup> Im Congedo betont MONTI: „Se chiede [la Sagan] perchè vai sì rozza e grama, | Di' che in lutto nascesti, e ch'io, di mesto | Vel gli occhi avvolto, sol di pianto ho brama“ (V. 180-182).

- Il bel fianco, pareo  
 60 Spiccar suo volo al regno onde discese.  
 Colpa dunque non fu se come santa  
 Cosa adorolla e in tanta  
 Fiamma d'amore il suo fedel s'accese:  
 Colpa era non amarla, ed in sì vago  
 65 Volto sprezzar del suo Fattor l'imgo (V. 53-65).

Laura wird zu einer *donna angelicata* stilisiert, die bereits zu Lebzeiten dem Himmelsreich näher stand als dem irdischen Reich – eine Darstellung, die üblicherweise eher auf Beatrice denn auf die *donna* Petrarcas bezogen wird. Es war ja gerade die 'Fleischlichkeit' der Laura, die sie von den bislang bekannten Minnedamen abhob.<sup>816</sup> In der Deutung MONTI ist die Engelsgleichheit Lauras folgenscher: Nicht geliebt habe Petrarca die *donna*, sondern angebetet! Es ist denkbar, dass MONTI mit diesen Versen auf das dritte Buch des *Secretum* anspielt, in welchem Augustinus seinem Gegenüber zum Vorwurf macht, die *donna* dem Schöpfer übergeordnet zu haben: „Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam inclinavit“ (1977: 126).<sup>817</sup> Der im *Secretum* formulierte Tadel erhält bei MONTI eine andere Stoßrichtung: In Petrarcas Dialog gebührt die Liebe alleine dem Schöpfer, im Bildgedicht wird sie dem *adorare* (V. 62) übergeordnet: Anbeten darf Petrarca sowohl den Schöpfer als auch die quasi-heilige Laura, die Liebe aber steht alleine der *donna* zu – und hierin hat Petrarca, folgt man MONTI, versagt.

Mit dieser Lesart weicht MONTI von den gängigen Topoi ab, galt Petrarca doch über Jahrhunderte hinweg als Inkarnation eines *Liebesdichters*. Ihm nun gerade diese Qualität absprechen zu wollen, beschädigt den Mythos Petrarca in erheblichem Maße. Wenn Petrarca die im *Canzoniere* verewigte Laura nicht liebte, so ist aus den Versen zu schließen, dann erweist sich seine Liebesklage als eine Lüge. MONTI dissoziiert damit, legt man eingangs formulierten Definitionen zugrunde, den *poeta* und den *amator*, löst also im Hinblick auf den *Canzoniere* den autobiographischen Pakt auf: Petrarca verfasste MONTI zufolge die Gedichte des Zyklus als *poeta*, aber gerade nicht als *amator*. MONTI deutet die Lauraliebe als quasi-religiöse Verehrung einer *santa* | [*c*]osa (V. 61f.), die der Dichter selbst zu einer [*ff*]iamma d'amore (V. 63) stilisierte, ohne dem Objekt der Anbetung Liebe entgegenzubringen. Wenn in V. 64f. dem Aretiner zudem vorgeworfen wird, er habe durch sein Verhalten gegenüber Laura auch dem Schöpfer dieses *vago volto* seine Missachtung bezeugt, so erweist sich der Vorwurf als schwerwiegend. Die Anbetung Lauras impliziert eine Respektlosigkeit gegenüber Gott, die Liebe zu Laura hätte einem gottgefälligen Verhalten entsprochen.

MONTI's Verse über Petrarcas Liebeslüge nötigen den Leser, im Hinblick auf das Doppelportrait eine neue Sichtweise einzunehmen. Der Gestus der Laura kann vor dem Hintergrund dieser Deutung auch als eine Geste der Abwehr interpretiert werden, mit der die *donna* sich weigert, das ihr präsentierte Gedicht auf sich selbst zu beziehen. Bezeichnend ist, dass Petrarca als *poeta laureatus* in Szene gesetzt wird, obwohl AGRICOLA zu Beginn des 19. Jahrhunderts andere Vorlagen zur Verfügung standen. Es stellt sich angesichts der Kritik MONTI's an Petrarcas Lauraliebe die Frage, weshalb der *poeta* sich bei AGRICOLA der Schriftform bedient, um der ihm gegenüberstehenden Laura seine Liebe zu erklären. Der

<sup>816</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>817</sup> Vgl. auch *RvF* 264, 99-101: „[...] ché mortal cosa amar con tanta fede | quanta a Dio sol per debito convensi, | più si disdice a chi più pregio brama.“ In *RvF* 365 beklagt der Sprecher gleichfalls, die *passati tempi* (V. 1) einer *cosa mortal* (V. 2), d.h. einer sterblichen Kreatur gewidmet zu haben. Weitere Textstellen listet SANTAGATA (in: Petrarca 1997: 1395) auf.

Text des Gedichtes ergänzt bildintern die Gestik des Dichters, und verdeutlicht dem Betrachter, worum es geht. Der bildnerisch dargestellte Text stellt eine Konzession an den Rezipienten dar. Bei näherem Hinsehen aber erweist sich die bildliche Darstellung des Textes als letztlich redundant: Warum bedient der Dichter sich der Schriftform, um der Angebeteten, die ihm doch gegenübersteht, seine Liebe zu erklären? Liest man das Bild in diesem Sinne, so offenbart sich die Artifizialität der Liebe Petrarcas. Verschriftlicht entbehrt sie der Authentizität. Damit wird das Liebesgeständnis zu jenem hohlen Wortgeklänge, welches Petrarca zuweilen vorgeworfen wurde.<sup>818</sup>

Es sei hier nur kurz beleuchtet, wie MONTI die Liebesbeziehungen der drei übrigen Paare behandelt. Auffällig ist, dass der Text weder über Beatrice Verhältnis zu Dante noch über die Liebe Ariosts etwas aussagt. Lediglich von Tassos Liebe zu Leonora heißt es, sie sei ein aus Standesgründen geheime, aber immerhin fortdauernde Leidenschaft gewesen, die dennoch die gesetzten Grenzen zu respektieren wußte.<sup>819</sup> MONTI'S Bewertung der Lauraliebe erweist sich auch in diesem Zusammenhang als eine überaus kritische. Nicht als die vier großen Liebenden also setzt MONTI offenkundig die vier *donne* in Szene. Es ist die Überzeitlichkeit der Dichtung, um die es dem Dichter hier geht. Nachdem Beatrice ihre Begleiterinnen vorgestellt hat, fasst sie in der achten Strophe zusammen:

Tali noi vide nella prima vita  
Stupito il mondo. La beltà che père  
E quella che del rogo esce più viva  
95    Sì de' nostri amator l'alma rapita  
      Infiammâr che levandosi alle sfere  
      Di ciascuna di noi fece una diva (V. 92-97).

Die Dichtung der *poeti*, ihrerseits inspiriert durch die Schönheit ihrer *donne*, macht die Geliebte zu einer *diva* (V. 97), deren irdische Schönheit zwar dem Verfall preisgegeben ist, vermittels der Dichtung aber unvergänglich werden kann. Bedeutsam ist die Textstelle deshalb, weil Beatrice, die sich bereits in der dritten Stanze als ein Geschöpf Dantes bezeichnet hatte, hier erneut ihren Kunstcharakter offenbart. Während der Aufgesang der achten Stanze die unvergängliche Schönheit der Damen als ein Werk der *poeti* beschreibt, führt Beatrice im Abgesang einen für die Subgattung des Bildgedichtes wesentlichen Aspekt ein, nämlich die Frage nach dem Verhältnis von Bild- und Dichtkunst. Indem sie in V. 99 AGRICOLA als *[n]uovo d'arte portento* qualifiziert, betont Beatrice einerseits die herausragende Bedeutung der Malerei, um andererseits implizit auf ihre eigene ambivalente Position zu ver-

---

<sup>818</sup> Im selben Jahr notiert HOFFMANN im *Journal des Débats* vom 21.08.1822 folgende Einschätzung Petrarcas: „[...] il ne s'agit pas de savoir si Pétrarque mérite la reconnaissance des Italiens pour avoir contribué à créer leur langue poétique, et pour l'avoir embellie, la question est décidée depuis long-temps à sa gloire; l'essentiel est d'examiner si, indépendamment de la différence des siècles, les sujets que Pétrarque a traités, l'esprit qui l'a guidé dans ses compositions, les pensées qu'il s'est plu à revêtir d'une poésie si agréable, et le goût qui est répandu si uniformément sur tous ses ouvrages, doivent encore nous charmer aujourd'hui. En d'autres termes, il s'agit de savoir si des pensées fausses, si des jeux de mots, des subtilités et des conceptions puérides doivent être loués, vantés, divinisés en quelque sorte, par cela seul qu'ils sont présentés dans des vers bien faits, avec un heureux choix d'expressions et avec toutes les grâces du style. Je ne le crois pas, et il m'est impossible de le croire.“

<sup>819</sup> „Or che il chiuso le lice | Arcano aprir, l'amor taciuto in terra | Gli fa palese in cielo. Ed ei beato | Nell'oggetto adorato | Dell'ingiusta fortuna oblía la guerra: | E tuttavolta dell'amata al piede | Trema, avvampa, assai brama, e nulla chiede“ (V. 85-91).

weisen: Als Figur DANTEs ist Beatrice zwar die Schöpfung eines Dichters, doch als Gestalt des Gemäldes ist sie zugleich ein Produkt des Malers.

- Su la romulea riva  
Nuovo d'arte portento oggi c'india
- 100 Pennelleggiando e fa dubbiare a prova  
Se più potente mova  
De' colori e de' carmi la balia,  
Tanta in mirarne i riguardanti piglia  
Riverenza, diletto e meraviglia (V. 98-104).

Das zentrale Anliegen, welches Beatrice in der achten Stanze formuliert, betrifft ihre doppelte Gemachtheit. Wenn Beatrice jedoch mit diesen Worten die Malerei ins Spiel bringt, dann konstruiert sie zugleich einen Artefaktbezug, weisen doch das Verb *pennelleggiare* (V. 100) und das Substantiv *colori* (V. 102) darauf hin, dass es sich bei der in V. 99 thematisierten *arte* um die Malerei handelt. Entscheidend ist, dass Beatrice zwar die Grenze zwischen Artefakt und Realität aufhebt, keineswegs aber jene zwischen Traum und Realität. Damit entsteht ein textinterner Widerspruch, da Beatrice sich in der achten Stanze als ein Kunstprodukt zu erkennen gibt, der Sprecher jedoch erst in der elften Stanze erkennt, dass alles nur ein Traum war.

Die Beantwortung der Frage, ob der Malerei oder der Dichtkunst die Vorrangstellung gebührt, legt Beatrice diplomatisch in die Hände des Dichters, dem sie als ausgewiesenem Kenner der italienischen Poesie nun die Aufgabe erteilt, seinerseits die Kunst des Malers zu verewigen:

- 105 Or tu, di Clio cultor, cui grande amore  
I volumi a cercar trasse di questi  
Delle italiche muse archimandriti  
(Qui d'un sorriso mi fêr essi onore  
Che allegrommi i pensieri e di modesti
- 110 Li fe a seguirne le grand'orme arditì),  
Tu di starli forbiti  
Alla lor cote arma la cetra; e segno  
Fanne il valor del giovinetto Apelle  
Che di grazie novelle
- 115 Crebbe nostra beltà. Mostra che degno  
Sei di laudarlo, e de' pennelli il vanto,  
Se puoi, adegua col poter del canto (V. 105-117).

Indem Beatrice den Sprecher als *di Clio cultor* (V. 105) apostrophiert, identifiziert sie ihn als den Dichter, der er nach textinterner Logik ist. Ihr Hinweis auf seine Leidenschaft für die Werke der vier großen Dichter hat die Funktion, die Vertrautheit MONTIS mit den anwesenden *poeti* zu bestätigen. Dass diese ihrerseits den Sprecher mit einem Lächeln bedenken (V. 108), ermutigt den Dichter, der Bitte Beatrices Folge zu leisten. Bemerkenswert ist, dass Beatrice im Abgesang in erster Linie auf die herausragende Bedeutung der bildenden Kunst hinweist: Als 'junger Apelles' habe AGRICOLA die Schönheit der *donne* durch *grazie novelle* (V. 114) vermehrt. Während die Dichter der Schönheit ihrer jeweiligen Geliebten Überzeitlichkeit zu gewährleisten wussten, vermochte AGRICOLA es, dieser Schönheit zur Perfektion zu verhelfen. Nachdem Beatrice dergestalt die Vorrangstellung der Malerei vor der Dichtung behauptet hat, ist es die Aufgabe des Dichters, die Priorität der eigenen Kunst unter Beweis zu stellen. Bezeichnend ist, dass nach dem Willen Beatrices der Gegenstand

des Dichters nicht die *donne* sein sollen, sondern das Lob des Malers. Mit der Forderung „Mostra che degno | Sei di laudarlo“ (V. 115f.) ist der Sieg der Malerei über die Poesie vorweggenommen. Da es MONTIS Ziel war, eine *hommage* AGRICOLAS zu verfassen, ist dieser Sieg auch aus textexternen Gründen konsequent.

Der Wettstreit der Künste ist ein altes Thema, das im 18. Jahrhundert durch LESSINGS *Laokoon* aktualisiert wurde.<sup>820</sup> Da sich im Bildgedicht zwei Künste begegnen, ist der *paragone* in dieser Subgattung potentiell ein brisantes Thema. Das gilt umso mehr, handelt es sich wie bei MONTIS Kanzone um ein Dichterbildgedicht. Indem bei MONTI die *donne* im Vordergrund stehen, wird der Wettbewerb auf einen konkreten Bereich eingegrenzt: Sein zentraler Gegenstand ist die Frage, wer die *dive* auf adäquatere Weise verewigt habe, die Dichter oder der Maler AGRICOLA. Repräsentiert das traditionelle Bildgedicht die Auseinandersetzung eines poetischen Textes mit einem Werk der bildenden Kunst, so wird hier dieses Schema um eine dritte Ebene erweitert: MONTI befasst sich mit einem Gemälde, welches sich mit von Dichtern entworfenen und fiktiven Gestalten auseinandersetzt. Der Wettkampf zwischen den Künsten findet auch im Falle dieser Kanzone auf der zweiten Ebene statt, d.h. nicht der Dichter tritt hier gegen den Maler an, sondern der Maler gegen den Dichter. Als Verfasser der Kanzone obliegt es MONTI zu entscheiden, „se più potente mova | De' colori o de' carmi la balía“ (V. 101f.). Beatrice beendet ihre Rede mit der Bitte, den *giovinetto Apelle* (V. 113) durch den *poter del canto* (V. 117) zu ehren.

Während in der zehnten Stanze die übrigen *donne* ihrer Sprecherin für ihre „generose | [l]audi“ (V. 118f.) danken und schließlich die *donne* ihrem jeweiligen *poeta* dankbar die Stirn küssen, thematisiert die elfte Stanze das Ende der Traumvision. Wurde der Artefaktbezug bis zu diesem Punkt nur von Beatrice thematisiert, so kann nun auch der Sprecher einen solchen herstellen. AGRICOLA wird in der zwölften Stanze als *spirto gentile* (V. 151) apostrophiert, der den *pennello divino* (V. 153) des *Angelo d'Urbino* (V. 152) zu neuem Leben erweckte. Zwar wird an gleicher Stelle der *paragone* zwischen den beiden Künsten thematisiert, doch argumentiert der Sprecher im Einklang mit seiner *hommage*-Absicht, wenn er *a priori* die Überlegenheit der Malerei behauptet:

Troppo a onorarti la mia lingua è vile;  
155    Troppo incarco mi dier quelle il cui velo  
      Qui fai sì bello che men bello è in cielo (V. 154-156).

Dennoch bleibt das Verhältnis zwischen den beiden Künsten in der Schwebelage, beziehen sich die Worte des Sprechers doch ausschließlich auf die dichterische Sprache: Die Dichtung Dantes, Petrarcas, Ariosts und Tassos bleibt von diesem Eingeständnis unberührt. Das Lob gilt ausschließlich dem Maler, der den Damen *nuova beltade* (V. 160) verliehen habe. Wenn der Text betont, dass eine jede der vier *donne* sich in den Maler zu verlieben scheine,<sup>821</sup> so tritt AGRICOLA in der Deutung MONTIS das Erbe der *poeti* an. Die dreizehnte Stanze endet mit den an den Maler gerichteten Worten:

[...]. E certo a te spedito  
      Cred'io qualcuno dai celesti cori  
      A triarti i colori,

<sup>820</sup> Inwieweit MONTI von LESSINGS Text Kenntnis hatte, kann hier nicht eruiert werden: Die erste italienische Übersetzung des *Laokoon* erschien 1832, doch lag seit 1802 eine französische Übersetzung vor, „die für die Italiener unzweifelhaft den meist benutzten Zugang zum Lessingschen Werk dargestellt hat“ (COSTAZZA 2000: 121).

<sup>821</sup> „[...] ognuna di te par s'innamori“ (V. 159).

A insegnar la grand'arte onde si crea  
 165 Beltà perfetta, di natura il bello  
 Armonizzando in quello  
 Cui rapita nel ciel porge l'idea:  
 Alta armonia, sì tua che già natura  
 Da' tuoi pennelli ir vinta s'impaura (V. 161-169).

Der hier zum Ausdruck gebrachte Gedanke erinnert an das Sonett *Per mirar Policleto*, in dem der Sprecher Simone MARTINI lobt, indem er im ersten Quartett die Vermutung ausspricht, dass der Maler sich im Paradies aufgehalten haben müsse, um dort die *idea* Lauras betrachten zu können.<sup>822</sup> MONTI weicht im Detail von diesem Modell ab, wenn er zunächst von einer vermittelnden Instanz zwischen den *celesti cori* (V. 162) und dem Künstler ausgeht, welche diesem bei der Auswahl der Farben geholfen und ihn die „grand'arte onde si crea | Beltà perfetta“ (V. 164) gelehrt habe, um diese Kunst sodann mit der *idea* (V. 167) zusammenzuführen. Der Zusammenführung von christlich vermittelter *grand'arte* und platonischem *idea*-Konzept entspringt die *alta armonia* (V. 168), die die Kunst AGRICOLAS in einem Maße auszeichne, welches die Natur vor Schreck zurückweichen lasse.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in MONTIS Text der *hommage*-Charakter dominiert. Nicht die Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst steht im Vordergrund, sondern die Auseinandersetzung mit einem Maler, der seinerseits in eine Konkurrenzsituation mit vier großen italienischen Dichtern getreten ist. Obwohl die herausragende Begabung der *poeti* an keiner Stelle in Frage gestellt wird, steht im Mittelpunkt des Textes das Lob des Malers, der – ebenso wie die *poeti* vor ihm – durch seine vier Tafelbilder die Schönheit der *donne* zur Geltung zu bringen wußte, um hierfür seinerseits von ihnen geliebt zu werden.

#### 4.3.2.2 Ein Triumphzug in Terzinen: Gautiers *Triomphe de Pétrarque*

Théophile GAUTIER (1811-1872) wählte das Gemälde des heute kaum mehr bekannten Louis BOULANGER (1806-1867) zum Vorwand seines *Le Triomphe de Pétrarque*. Der Entstehungszusammenhang des heute verschollenen Bildes bedarf der Erläuterung.<sup>823</sup> BOULANGER, ein Freund des Dichters, hatte den *Triomphe* im Auftrag des Marquis DE CUSTINE (1790-1857) geschaffen,<sup>824</sup> der in seinem Hôtel in der Rue de la Rochefoucault die bedeutendsten Künstler empfing: HUGO gehörte ebenso zu seinem Kreis wie NODIER, DUMAS père, CHOPIN und George SAND.<sup>825</sup> Marquis und Maler hatten sich um 1833 kennengelernt. Wohl 1835 begann BOULANGER mit der Arbeit an dem Gemälde. In einem Ende 1835 verfassten Brief zumindest, den MARIE in seiner Monographie wiedergibt, berichtet er dem

<sup>822</sup> „Ma certo il mio Simon fu in paradiso | onde questa gentil donna si parte: | ivi la vide, et la ritrasse in carte“ (V. 5-7).

<sup>823</sup> MARIE berichtet, dass ein Zufall ihm dazu verhalf, das Bild zu sehen: Ein Artikel im *Écho de Paris* habe zur Folge gehabt, dass ein Abbé den Journalisten wissen ließ, er sei in dessen Besitz. Der Journalist habe sich mit ihm in Verbindung gesetzt. Eine Ausstellung des Bildes konnte nicht stattfinden, da man es in drei Teile zerschnitten hatte, um es einem Triptychon gleich an einer Wand zu befestigen (1925: 61f.). Das Gemälde gilt als verschollen, so BRIX (in: GAUTIER 2004: 203).

<sup>824</sup> Möglich ist, dass der Auftrag in Zusammenhang mit dem Roman der GENLIS stand: Astolphe DE CUSTINE war ein guter Bekannter der Autorin, die er, wie diese in ihren Memoiren berichtet, 1820 wiedertreffend hatte, und mit der ihn eine tiefe Freundschaft verband (GENLIS 1825: 162). Das Gemälde BOULANGERS steht in keinem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Roman.

<sup>825</sup> Vgl. MARIE 1925: 58, CENERELLI 2000: 163.

Marquis von zwischenzeitlich entstandenen Schwierigkeiten, um ihn um einen Vorschuss zu bitten. Das acht Meter breite Gemälde wurde 1836 im *Salon* ausgestellt und mit der *Première Médaille* ausgezeichnet.<sup>826</sup> Es sollte die Galerie schmücken, die der Marquis beim Umbau seines Hauses hatte schaffen lassen: „ce devait être comme une fresque de fond pour un hémicycle qui tenait à la fois d’un salon, d’une serre et d’un atelier.“<sup>827</sup> Die Anbringung des Gemäldes im Hôtel CUSTINES wurde von der *jeunesse romantique* feierlich zelebriert: CHOPIN spielte vor den geladenen Gästen einige *Nocturnes*, GAUTIER skandierte seinen *Triomphe de Pétrarque*.<sup>828</sup>

Es ist zu berücksichtigen, dass *Le Triomphe de Pétrarque* in der ersten Fassung nur dreiundvierzig statt der späteren fünfzig Terzinen umfasste: Bei den sieben ersten Terzinen handelt es sich um eine Ergänzung, die der Dichter erst für den Abdruck des Textes in der *Comédie de la Mort* vornahm.<sup>829</sup> GAUTIER, der nicht nur zum Kreis um den Marquis DE CUSTINE gehörte, sondern auch mit seiner Geliebten für das Gemälde Modell gestanden hatte, war mit dem Bild bestens vertraut.<sup>830</sup> Dass der Text nicht erst aus Anlaß der oben beschriebenen Soirée entstand, belegt ein Brief des Marquis an den Dichter.<sup>831</sup> GAUTIER konzipierte den Text von vornherein als eine Kunstkritik.<sup>832</sup> „[N]ous avons mis en rimes le sentiment que nous venions d’éprouver, et ces vers expriment si complètement notre avis sur cette belle peinture, que nous avons pensé inutile de les mettre en prose“,<sup>833</sup> sagt er am 20. April 1836 in der Zeitschrift *Ariel. Journal du monde élégant*, in der am 30. April 1836 der *Triomphe* erscheint. Am 8. November 1837 bittet der Dichter BOULANGER, ihm das Gedicht zuzusenden, da er es in einem Gedichtband veröffentlichen wolle (1985: 101).<sup>834</sup> Es handelt sich dabei um die Sammlung *Comédie de la Mort*, die im darauffolgenden Jahr mit einer von BOULANGER gezeichneten Vignette erschien.

Es ist darauf hingewiesen worden, dass es wenig opportun sei, im Hinblick auf Texte wie den *Triomphe de Pétrarque* von 'Bildgedichten' zu sprechen.<sup>835</sup> Dieser Einwand resultiert aus der Tatsache, dass gerade GAUTIER den Terminus *transposition d'art* bevorzugte. Die relative Offenheit des Begriffes 'Bildgedicht', der letztlich nichts anderes signalisiert, als dass ein Text in konkreter Beziehung zu einem oder mehreren Werken der bildenden Kunst steht,

---

<sup>826</sup> Die Kunstkritiker äußerten sich, so sie den *romantiques* positiv gegenüberstanden, mit verhaltenem Enthusiasmus. Ein anonymes Kritiker beklagt insbesondere die ungünstige Hängung des Gemäldes („Quand le jury ne peut pas refuser un tableau de la nouvelle école, il le relègue dans l’obscurité, au fond de la galerie; c’est ce qu’il a fait pour le Triomphe de Pétrarque de Louis Boulanger“, in: *L’Artiste* 2 [1836], S. 63), positiver fällt die gleichfalls anonyme Kritik im *Magasin Pittoresque* aus dem Juni 1836 aus, auf die noch einzugehen ist.

<sup>827</sup> MARIE 1925: 60.

<sup>828</sup> Gedruckt wurde der Text zum ersten Mal am 30. April 1836 in *Ariel*.

<sup>829</sup> Vgl. BRIX, in: GAUTIER 2004: 203.

<sup>830</sup> Am 14. Januar 1836 teilt GAUTIER Louis BOULANGER mit, er werde am Freitag oder Samstag mit seiner Geliebten zu ihm kommen, um für das Gemälde Modell zu stehen (1985: 51). Ein vermutlich auf den Mai oder den Juni des gleichen Jahres zu datierender Brief Astolphe DE CUSTINES lädt GAUTIER ein, „[de] juger de l’effet du bel ouvrage“ (1985: 65).

<sup>831</sup> Im Einladungsschreiben bittet der Marquis den Dichter, „[de] réciter [ses] beaux vers devant le tableau qui [lui] les a inspirés“ (GAUTIER 1985: 65).

<sup>832</sup> Vgl. CENERELLI 2000: 162.

<sup>833</sup> *Ariel*, 20.04.1836: „Salon de 1836. Peinture historique“ (zitiert nach CENERELLI 2000: 162).

<sup>834</sup> Vgl. den Antwortbrief BOULANGERS. Der Maler teilt dem Dichter am 10.11.1837 mit, er wolle den Marquis bitten, ihm GAUTIERs „belle traduction de Pétrarque“ zu überlassen (1985: 102).

<sup>835</sup> „Die sehr allgemeinen Begriffe 'Kunstwerkgedicht' oder 'Bildgedicht' haben den Nachteil, daß sie von vornherein ein abbildendes, nachahmendes Verhältnis suggerieren“ (CENERELLI 2000: 3).

schließt die Bezeichnung allerdings auch im Falle GAUTIERs nicht aus.<sup>836</sup> Eine schlüssige Definition des Begriffes *transposition d'art* hinterließ dieser zudem nicht. HOFMANN weist darauf hin, dass *transposition d'art* bei ihm sowohl „die metaphorische Überführung eines Gegenstandes der Lebenswelt in einen Gegenstand der bildenden Kunst“ als auch „die sprachliche Wiedergabe von nichtsprachlichen Kunstwerken“ (2000: 81) bedeuten könne. Es ist offensichtlich, dass der *Triomphe* der zweiten Kategorie zuzurechnen ist. Im Falle dieses Textes kommt es zudem zu einer Überschneidung eines *hommage*-Textes<sup>837</sup> (der Untertitel *À Louis Boulanger* weist den *Triomphe* als solchen aus) mit einer *transposition d'art*. Gleichzeitig referiert der Text nicht alleine auf das Gemälde und seinen Maler, sondern auch auf den Dargestellten. Zur Intermedialität des Textes tritt die Interaktorialität,<sup>838</sup> d.h. Petrarca wird als „biographische Größe in [das] Werk aufgenommen“ (LINDNER 1996: 134).<sup>839</sup> Der Titel erweist sich vor diesem Hintergrund als ambivalent: Während er den Artefaktbezug unthematisiert lässt, um die Bedeutung der *laureatio* des Dichters in den Vordergrund zu rücken, verweist der Untertitel auf den *hommage*-Charakter des Textes. Ein Bezug zum Gemälde wird damit zunächst bestenfalls implizit hergestellt.

In der Erstfassung beschreibt GAUTIER zunächst rückblickend,<sup>840</sup> wie er sich dem Gemälde zum ersten Mal näherte. Ebenso wie das mehrfach wiederholte *Je* eindeutig als eine Ich-Aussage des Dichters zu lesen ist, der ja, wie gesagt, mit dem *Triomphe* in erster Linie eine Kunstkritik verfasste, sind die Pronomina *te* (V. 28), *ta* (V. 28) etc. auf den Maler zu beziehen, dem das Gedicht gewidmet ist. Vor allem die ersten drei Terzinen der ersten Fassung beschreiben die Ergriffenheit des Dichters angesichts des Gemäldes. Auffällig ist, dass (im Unterschied zur Kanzone MONTIS) der Artefaktbezug von Anbeginn an bloßgelegt wird, wenn bereits in V. 29 von der *peinture* die Rede ist.<sup>841</sup>

Je montai l'escalier d'un pas lourd et pesant,  
Et, quand s'ouvrit la porte, un torrent de lumière  
24 M'inonda de splendeur, tel qu'un flot jaillissant.

Sur mon œil ébloui palpitait ma paupière  
Comme une aile d'oiseau quand il va pour voler;  
27 On m'eût pris, à me voir, pour un homme de pierre.

Je demeurai longtemps sans pouvoir te parler,  
Plongeant mes yeux ravis au fond de ta peinture  
30 Qu'un rayon de soleil faisait étinceler (V. 22-30).<sup>842</sup>

<sup>836</sup> In der vorliegenden Arbeit wird der Terminus 'Bildgedicht' als Oberbegriff verwendet. Zum Begriff *transposition d'art* HEMPFER (1997: 179ff.), (2000: 43ff.), HOFMANN (2000: 77ff.), CENERELLI (2000: 32ff.). Zu den Unterschieden zwischen KRANZ' Begriff der *Transposition* (1981, I: 31ff.) und der *transposition d'art* vgl. CENERELLI 2000: 10ff. CENERELLI (2000: 32) weist darauf hin, dass das einschlägige Zitat aus dem *Figaro*-Artikel keineswegs von GAUTIER stammen muß. GAUTIER spreche eher von einer *transposition* bzw. bediene sich des Verbs *transposer* (2000: 34).

<sup>837</sup> Vgl. zu diesem Begriff in Bezug auf GAUTIERs Lyrik HEMPFER 2000: 43f.

<sup>838</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 58ff.

<sup>839</sup> HEMPFER geht davon aus, dass das Prinzip der Interaktorialität das Intertextualitätsprinzip der Romantik ablöst (2000: 58). Die im Grunde stichhaltige These erscheint im Hinblick auf Petrarca jedoch als problematisch, da Texte, die im Sinne der Interaktorialität auf die Biographie des Italieners Bezug nehmen, sich zumeist durch ein nicht zu unterschätzendes Maß an Intertextualität auszeichnen. Zur Intertextualität im *Triomphe* vgl. CENERELLI 2000: 167.

<sup>840</sup> Es wird hier zunächst der Text der Erstfassung (V. 22ff.) betrachtet.

<sup>841</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 71.

<sup>842</sup> Die Zählung folgt der endgültigen und in den gängigen Ausgaben abgedruckten Fassung.

Im Mittelpunkt steht die Reaktion des Betrachters auf das Bild, das seine Wirkung vor allem durch seine Leuchtkraft erzielt. Von einem *torrent de lumière* (V. 2) ist die Rede, und von der *splendeur* (V. 3), die den Betrachter blende. Ausgelöst oder verstärkt wird der Lichteffect durch einen Sonnenstrahl, der das Bild zum Funkeln bringt (V. 9). CENERELLI weist darauf hin, dass durch den Vergleich des Wimpernschlages mit dem Flug eines Vogels (V. 25-26) ein Kontrast zu den zunächst schwerfälligen Bewegungen des Sprechers (V. 21) geschaffen wird, der der ersten Wahrnehmung des Kunstwerkes eine besondere Bedeutung verleihe: Das Kunstwerk lasse „den Betrachter die Wirklichkeit vergessen und eröffn[e] ihm neue, höhere und hellere Welten“ (2000: 166).

Über den konkreten Bildgegenstand informieren heute nur zwei Bildquellen, die keinen adäquaten Eindruck von dem Monumentalgemälde vermitteln. Im *Magasin Pittoresque* vom Juni 1836 findet sich ein Druck, der das Gemälde in seiner Gesamtheit darstellt;<sup>843</sup> einen Ausschnitt gibt MARIE in seiner Monographie wieder.<sup>844</sup> Ein Kommentar im Livret der Ausstellung ermöglicht dem Betrachter der nur begrenzt aussagekräftigen Reproduktionen ein besseres Verständnis des Bildes:

Escorté du peuple romain, le poète revient du Capitole. L'Enthousiasme, les Grâces, la Rêverie, représentées par des jeunes filles, l'accompagnent dans le char; les Muses l'entourent et l'élite de la noblesse, des poètes, des savans, des guerriers compose son cortège (MARIE 1925: 112).

Es handelt sich bei dem Kommentar um ein Zitat aus MERCIERS *Bonnet de Nuit*, in dem sich unter der Überschrift *Couronnement de Pétrarque* ein Abschnitt zu Petrarcas Dichterkrönung befindet. Aus der Tatsache, dass MERCIERS Darstellung an den PSEUDO-SENNUCCIO anknüpft,<sup>845</sup> erklären sich einige Details des Gemäldes. Dieses zeigt Petrarca als *poeta laureatus* inmitten des personenreichen Triumphzuges nach der feierlichen Krönung. Zwei Pferde ziehen den Triumphwagen, auf welchem der Dichter sitzt. Die Abbildung aus dem *Magasin Pittoresque* vermittelt einen zumindest approximativen Eindruck vom Bildaufbau:

GAUTIER beschreibt zunächst in V. 31ff. den Bildhintergrund, wobei die Evokation der Bildstimmung im Mittelpunkt steht.<sup>846</sup> Erwähnt werden die Farbgebung des Gemäldes als *beau ton d'outremer* (V. 32), die *nuages chauds* (V. 34) und der *sable éclatant* (V. 37). Es entsteht der Eindruck eines mediterranen Ambientes, welcher durch einige „grands pins balançant leur large parasol“ (V. 38) verstärkt wird. Ebenso wie zuvor die Betrachtung der *peinture* eine erhebende Wirkung auf den Betrachter ausübt, erquickt ihn die Betrachtung der Natur.<sup>847</sup> Hatte MONTI den Sieg des Malers über die Natur eher am Rande thematisiert, so tritt hier die Kunst an die Stelle der Natur.<sup>848</sup> Auffällig ist, vergleicht man die Textpassage mit der Reproduktion, dass die im Text evozierten Naturbeziehungen (*sable* [V. 37], *grands pins* [V. 38], *une grêle de fleurs* [V. 40], [*d*]es *papillons peureux* [V. 42]), die ganz offensichtlich als eine Allegorie des Frühlings zu lesen sind,<sup>849</sup> im Bild keinerlei Entsprechung haben, da BOULANGER den Triumphzug in einer Stadtlandschaft situiert. Die von GAUTIER beschrie-

<sup>843</sup> *Magasin Pittoresque* 4, Juni 1836, S. 192.

<sup>844</sup> MARIE 1925, Abb. nach S. 60.

<sup>845</sup> Evtl. vermittelt durch CATANUSI (PETRARCA 1669, bes. S. 7v ff.), wahrscheinlicher aber durch die Übersetzung, die DE SADE im Anhang des zweiten Bandes der *Mémoires*, S. 5-9, abdruckt.

<sup>846</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 71.

<sup>847</sup> „O miracle de l'art! ô puissance du beau! | Je sentais dans mon cœur se redresser mon âme [...]“ (V. 52f.).

<sup>848</sup> Vgl. zu V. 52 HEMPFER 2000: 71.

<sup>849</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 71.

bene Wirkung des Bildes steht mithin im Widerspruch zu den Vorgaben und stellt einen subjektiven Eindruck, keineswegs aber eine Bildbeschreibung im engeren Sinne dar. Nachdem GAUTIER dergestalt die Stimmung des Gemäldes erfasst und seine Erweckung durch das Beschauen des Bildes beschrieben hat,<sup>850</sup> wendet er sich dem zentralen Bildgegenstand, d.h. Petrarca, zu. Dass die Beschreibung der dargestellten Szene im Zeichen der Dichtung steht, wird deutlich, wenn es heißt, dass „les échos charmés disaient des fins de vers“ (V. 60). Sehr viel ausführlicher als MONTI befasst sich GAUTIER mit Petrarca, seinem Werk und den Aufgaben der Dichtkunst allgemein.

Ein Vergleich der vorliegenden Abbildungen mit dem PSEUDO-SENNUCCIO und seinen Bearbeitungen macht deutlich, dass BOULANGER sich in Bezug auf einzelne Details an der Vorlage orientierte, durchaus aber Umdeutungen vornahm, um den Triumphzug dem Zeitgeschmack des frühen 19. Jahrhunderts anzupassen, und um ihm realistischere Züge zu verleihen. Er verzichtet auf Tierallegorien<sup>851</sup> und Göttergestalten,<sup>852</sup> fügt aber die Musen hinzu, die in der *Epistola* ebenso wie bei MERCIER nur als Schmuck des Triumphwagens erwähnt werden.<sup>853</sup> Die hinter dem Dichter auf dem Wagen aufrecht stehende weibliche Gestalt mit erhobener Fackel, die in der *Epistola* als *pazzia*<sup>854</sup> und von MERCIER als *enthousiasme* bezeichnet wird,<sup>855</sup> verkörpert den *furor poeticus*, während jene Gestalt, von der im PSEUDO-SENNUCCIO als *patientia*<sup>856</sup> und bei MERCIER als *Réverie* die Rede ist<sup>857</sup> vor Petrarca auf dem Triumphwagen sitzt. Als Verkörperung der Melancholie kommt ihr bei BOULANGER eine besondere Bedeutung zu, da sie, von Petrarca abgesehen, die einzige Figur ist, die sitzend präsentiert wird. Sie nimmt zudem die gleiche Haltung wie der hinter ihr erhöht sitzende Dichter ein, hält allerdings die Hände auf den Knien gefaltet und den Blick ge-

<sup>850</sup> Tatsächlich vergleicht er in V. 53f. die Erhebung seiner Seele mit der Auferstehung Christi.

<sup>851</sup> Vgl. *Epistola di Sennuccio del Bene*, 1553, S. B.; MERCIER 1999: 591.

<sup>852</sup> Vgl. *Epistola*, 1553, S. Bv.; MERCIER 1999: 591.

<sup>853</sup> Vgl. *Epistola*, 1553, S. Bv. CATANUSI (1669: 7v) spricht der von einem *drap d'or*, „dans la broderie duquel on voyoit le Mont-Parnasse, la Fontaine Aganippe, le Cheual Pegase, Apollon & les neuf Muses [...]“. Bei MERCIER handelt es sich nicht um Stickereien, sondern um Malereien: „dans la cour, [le poète] trouva un char fait en forme de mont Parnasse, avec Apollon et les neuf Muses: les symboles des divinités fabuleuses étaient peints autour de ce char, parce que la mythologie est encore l'âme de la poésie“ (1999: 591).

<sup>854</sup> „Poiche cosi lhebero [i.e. Petrarca] posto in ordine, fecero uenire, scapigliata, & scalza, con una pelle d'orso posta ad arma collo, come si sogliono uedere gli san Giouani dipinti. & a questa haueano dato carico di sostenergli la coda, che molto lunga menaua & nella sinistra mano hauea una candela accesa per dimostrare, che questo fosse la pazzia, che molto piu si credea ueder per forza di quel poco lumicino, che per la gran uirtu del Sole, che mirabilmente splendea. La qual pazzia sempre i poeti accompagnando, suole lor tener la coda alta,“ *Epistola*, 1553, S. B. CATANUSI sagt: „ce Char estoit enuironné de mille Amours, de trois Graces, & de Baccus, qui le conduisoit“ (PETRARCA 1669: 7v), die Grazien befinden sich nicht auf dem Triumphwagen, sie umgeben ihn.

<sup>855</sup> „La queue de sa [i.e. Pétrarque] longue robe était portée par une fille échevelée, déchaussée et couverte d'une peau tigrée: il n'est pas besoin de dire qu'elle annonçait l'enthousiasme, car elle portait en plein midi un flambeau ardent“ (MERCIER 1999: 591).

<sup>856</sup> „[...] la Patientia appressogli staua da man manca uestita di tanè, che è il colore della melancolia: & questa moderaua il gouerno di quattro corsieri, che il carro tirauano“, *Epistola*, 1553, S. Bv.

<sup>857</sup> So die Deutung im *Magasin Pittoresque* vom Juni 1836: „La *Réverie*, assise aux pieds du poète, est délicieuse pour la vérité et la naïveté de l'attitude et de l'expression“ (1836: 194). MERCIER sagt: „[...] la rêverie sous la figure d'une jeune fille couronnée d'étoiles, était à ses pieds“ (1999: 592). Die *Zeitung für die elegante Welt* 8 (1808) enthält einen Artikel mit dem Titel *Petrarcha's Krönung* (S. 636-643), der auf den PSEUDO-SENNUCCIO zurückgeht. Hier wird die *Réverie* als *Schwermuth* bezeichnet (S. 638), so auch bei DURACH (1815: 731).

senkt, wohingegen Petrarca mit erhobenem Haupt über die Masse hinwegblickt. Urania, Euterpe, Polyhymnia und Klio schreiten auf Seiten des Betrachters neben dem Wagen her, der im Druck von LESESTRE gegen die übliche Leserichtung von rechts nach links das Bild durchquert.<sup>858</sup>

Das Gemälde zeigt Petrarca nach dem erhebenden Moment der Dichterkrönung.<sup>859</sup> Hierfür sprechen der Titel des Gemäldes, der Lorbeerkranz auf dem Haupt des Dichters sowie die dem Triumphwagen vorangetragene Fahne mit der Aufschrift *FAMA*: Es ist ein Ruhmeszug, der durch die Straßen Roms geführt wird, mag man meinen. Eine zweite Fahne jedoch, die hinter dem Wagen hergetragen wird, relativiert den Gedanken: *AMOR* verkündet sie dem Betrachter, um damit die Doppelrolle Petrarcas als *poeta laureatus* und Liebesdichter zu akzentuieren. Vor diesem Hintergrund erlangt die Figur der Melancholie eine besondere Bedeutung. Ebenso wie in zahlreichen literarischen Zeugnissen wird in BOULANGERS Gemälde die Parallelität von Ruhm und Liebesleid thematisiert. So mutmaßt der anonyme Rezensent des *Magasin Pittoresque*, dass der Maler den *poeta* zwar als einen Triumphierenden darstelle, dass aber der Moment des Triumphes für Petrarca zugleich ein Moment des Leids gewesen sei:

[...] c'est qu'au moment le plus beau de sa vie, le souvenir de celle qu'il avait tant aimée et tant chantée lui revint plus vif et plus amer, et ne put empêcher son âme de ployer sous une irrésistible mélancolie, malgré l'éclat et la joie de cette apothéose populaire; la pensée de *Laure* s'empara tellement de sa pensée, qu'il composa ce même jour, pendant la marche du cortège, une de ses plus charmantes *canzoni*, *la Vision*. On peut supposer que M. Louis Boulanger a représenté Pétrarque au moment où il compose *la Vision* (1836: 194).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie GAUTIER das Bild, das er aus eigener Anschauung kannte, deutet. Die eigentliche Auseinandersetzung mit Petrarca beginnt mit einer Apostrophe an den Italiener. Hatte der Sprecher sich bis hierher in der 2. Person Singular an den Maler gewandt, richtet er nunmehr seine Worte an den Dichter:

Beau cygne italien, roi des amours fidèles,  
Poète au rimes d'or, dont le chant triste et doux  
63 Semble un roucoulement de blanches tourterelles;  
  
Figure à l'air pensif, et toujours à genoux,  
Les mains jointes devant ton idole muette,  
66 Te voilà donc vivante et revenue à nous!  
  
Je te reconnais bien; oui, c'est bien toi, poète;  
Le camail écarlate encadre ton front pur  
69 Et marque austèrement l'ovale de ta tête (V. 61-69).

Indem GAUTIER den Italiener als *cygne italien* (V. 61) apostrophiert, thematisiert er dessen Dichtertum. In *RvF* 23 beschreibt der Sprecher bekanntlich seine Transformation in einen Schwan, die er seinem „*sperar, che tropp'alto montava*“ (V.53) zu verdanken hat, wobei seine Verwandlung auf den unangemessenen *sperar* zurückgeführt wird. Gleichzeitig verweist der *cygne* aber auf Petrarcas Liebesdichtung, stellen doch der Schwan und die in V. 63

<sup>858</sup> Dies könnte dafür sprechen, dass der Druck das Gemälde seitenverkehrt wiedergibt. In der von MARIE wiedergegebenen Reproduktion schreitet der Zug von links nach rechts. Dass Triumphzüge in der bildkünstlerischen Darstellung nicht in jedem Fall der Leserichtung folgen, belegt PRUDHONS *Triumph Bonapartes* von 1801.

<sup>859</sup> *Magasin Pittoresque* 4 (1836), S. 194.

erwähnten *tourterelles* die Attribute der Venus dar. Wenn GAUTIER das Objekt der Liebe Petrarcas als *idole muette* (V. 65) bezeichnet, dann hebt er damit einerseits die Unerreichbarkeit der Geliebten hervor, die in keinen Dialog mit dem *poeta* zu treten bereit ist, begründet er andererseits aber auch die anbetende Haltung Petrarcas, die durch die Gestik (*les mains jointes*, V. 65) unterstrichen wird.<sup>860</sup> Erst mit V. 66 stellt er einen Bezug zum Gemälde her: „Te voilà donc vivante et revenue à nous!“ Der in den vorhergehenden Versen thematisierte Artefaktbezug wird vorübergehend aufgelöst: Nicht mehr das Bild steht nun im Mittelpunkt, sondern der Dichter, der hier als autonome, vom Bild losgelöste Figur, leibhaftig vor dem Betrachter erscheint, und damit die große Kunst des Malers bezeugt.

Von der Dichterkrönung, dem zentralen Thema des Gemäldes, ist zunächst nicht die Rede. Es wird zwar auf den *camail écarlate* (V. 68) hingewiesen, der Petrarca als kirchlichen Würdenträger ausweist, nicht aber auf den Lorbeerkranz. Auch in den folgenden Terzinen bleibt dieser Aspekt ausgespart:

Tes yeux semblent chercher dans le fluide azur  
Les yeux clairs et luisants de ta maîtresse blonde,  
72 Pour en faire un soleil qui rende l'autre obscur.

Car tu n'as qu'une idée et qu'un amour au monde;  
Tout l'univers pour toi pivote sur un nom,  
75 Et le reste n'est rien que boue et fange immonde (V. 70-75).

Petrarca wird wie zuvor als Liebesdichter apostrophiert, dessen Streben ausschließlich der *donna* gilt, die seine Gedichte verewigen. Indem GAUTIER in V. 73-75 Laura zum Zentrum von Petrarcas Denken macht, knüpft er zwar an die Vorstellungen der französischen Romantiker an, doch überrascht die in V. 75 getroffene Feststellung, dass für Petrarca alles andere *boue et fange immonde* sei vor allem angesichts des Bildgegenstandes. Dass Petrarca den Ruhm keineswegs verachtete, er ihn vielmehr geschickt mit der Laur(e)a-Liebe verwob, entspricht der zu Beginn des 19. Jahrhunderts geläufigen Lesart, derzufolge Petrarca den Lorbeer aufgrund seiner Liebeslyrik errang. GAUTIERS Deutung weist also bei näherem Hinsehen scheinbar einen offenkundigen Widerspruch auf, da die absolute Konzentration des Italieners auf Laura die Teilnahme an der Dichterkrönung letztlich ausschließen würde. Der Widerspruch löst sich partiell auf, berücksichtigt man GAUTIERS kunsttheoretische Schriften. In *L'Art moderne* definiert er die Aufgabe des Malers mit den Worten: „Ce que le peintre doit chercher avant tout, c'est l'interprétation et non le calque des objets; qu'il rende l'apparence et non la réalité“ (1856: 146f.). Übertragen auf GAUTIERS *Triomphe*, bedeutet dies, dass der Maler BOULANGER mit dem *poeta triumphans* eine *apparence* darstellt, der Dichter in seinen Versen hingegen die *réalité* aufzeigt. Ob es sich bei der Petrarca unterstellten Intention, Laura zu einem „soleil qui rende l'autre obscur“ (V. 72) machen zu wollen, um eine Anspielung auf *RvF* 9 handelt, ist unklar: Petrarca spricht hier über Laura als „costei, ch'è tra le donne un sole“ (V. 10), und auch im *Triumphus Cupidinis* sagt er, Laura sei „veramente [...] fra le stelle un sole“.<sup>861</sup> Nachdem GAUTIER die geheimen Wünsche und das Streben des *poeta laureatus* dargelegt hat, befasst er sich im Folgenden ausführlicher mit dem Bildaufbau:

Sous le laurier mystique et le divin rayon,

<sup>860</sup> Nicht auszuschließen ist, dass GAUTIER auf das GUARIENTO zugeschriebene Fresko anspielt. Da MARSAND es in seiner Ausgabe der *Rime* von 1819/20 wiedergibt, konnte GAUTIER durchaus Kenntnis von dieser Darstellung gehabt haben.

<sup>861</sup> *Triumphus Cupidinis* III, V. 133 (Petrarca 1950: 499).

- 78 Tu t'avances traîné par l'éclatant quadrigé,  
Entre la rêverie et l'inspiration.
- Un chœur harmonieux autour de toi voltige:  
C'est la chaste Uranie avec son globe bleu,
- 81 Penchant son front rêveur comme un lis sur sa tige
- Euterpe, Polymnie, un sein nu, l'œil en feu;  
C'est Clio, belle et simple en son manteau sévère;
- 84 Tout le sacré troupeau qui te suit comme un dieu (V. 76-84).

Ausgangspunkt für die Beschreibung ist die Figur Petrarca, deren Position auf dem Wagen GAUTIER veranschaulicht, indem er sie zwischen den Personifikationen der *rêverie* und der *inspiration* situiert (V. 78). Während es sich bei ersterer um die vor Petrarca auf dem Wagen sitzende weibliche Gestalt handelt, von der schon die Rede war, muß es sich bei der *inspiration* um jene zweite weibliche Gestalt handeln, die hinter dem Dichter stehend eine Fackel in der linken Hand hält. Der Rezensent des *Magasin Pittoresque* sieht in ihr „l'emblème de la folie, qui marche toujours sur les traces des poètes“.<sup>862</sup> Während die vom PSEUDO-SENNUCCIO als *pazzia* angelegte Gestalt auf PLATONS im *Phaidros* formulierte Theorie vom göttlichen Wahnsinn der Dichter zurückgeht,<sup>863</sup> sieht GAUTIER sie im Anschluss an MERCIERS *enthousiasme* als die Verkörperung der *inspiration*.<sup>864</sup> Ebenso wie Petrarca's Leben in BOULANGERS Gemälde zwischen den Polen FAMA und AMOR verortet wird, wird seine Dichtung zwischen den beiden Kraftfeldern der paralysierenden Melancholie einerseits und des akzelerierenden *furor poeticus* auf der anderen Seite situiert.

Ebenso wie die Details der auf dem PSEUDO-SENNUCCIO beruhenden Beschreibung der Dichterehrung den jeweiligen Zeitverhältnissen angepasst werden,<sup>865</sup> gilt dies für die jeweils zeitgenössische Poetik sowie die Beschreibung der Rolle und Funktion des Dichters. Da GAUTIER, der 1835, also nur ein Jahr vor dem *Triomphe*, den Roman *Mademoiselle de Maupin* mit dem für die *L'art pour l'art*-Doktrin grundlegenden Vorwort veröffentlichte,<sup>866</sup> ist zu vermuten, dass es auch im *Triomphe* nicht nur um Petrarca geht. Während die in V. 79-84 beschriebene Gruppe der Musen den üblichen Gepflogenheiten entspricht, und auch die in V. 85f. erwähnten Grazien keine Umdeutung erfahren, wendet GAUTIER sich von V. 87 an dem Beruf des Dichters zu:

- 87 A l'égal d'un César le monde te révère.  
A ta suite l'on voit l'orgueilleux cardinal,

<sup>862</sup> *Magasin Pittoresque*, Juni 1836, S. 194. Es handelt sich aber bei der auf den Sennuccio-Text zurückgehenden Beschreibung der Krönung und der Beschreibung des BOULANGER-Gemäldes um zwei durch einen Absatz getrennt Textstellen. Im PSEUDO-SENNUCCIO heißt es entsprechend „La qual pazzia sempre i poeti accompagnando, suole lor tener la coda alta,“ *Epistola*, 1553, S. B.

<sup>863</sup> *Phaidros* 245a: „Eine dritte Form aber der Besessenheit und des Wahnsinns kommt von den Musen. Wenn sie auf eine empfindsame und unberührte Seele trifft, diese erweckt und bakchantisch begeistert zu Liedern und anderer Dichtung, so verherrlicht sie die unzähligen Taten und bildet so die folgenden Geschlechter“ (PLATON 1993: 29). Vgl. hierzu ZILSEL 1926: 14ff.

<sup>864</sup> Weshalb GAUTIER das griechische Fremdwort durch das auf lateinische Wurzeln zurückgehende Wort *inspiration* ersetzt, kann hier nicht geklärt werden. Durchaus möglich ist, dass ihm die im 18. Jahrhundert zunehmend negative Bewertung des Wortes *enthousiasme* (KRAUSS 1971: 265f.) bekannt war. Für MERCIER war der Begriff generell positiv konnotiert (KRAUSS 1971: 268). Zum Begriff *enthousiasme* vgl. KRAUSS 1971, KNABE 1972: 178ff., SCHALK 1975, MEISSNER 1979.

<sup>865</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>866</sup> Vgl. die Datierung des Vorworts „Mai 1834“ (GAUTIER 1966: 60).

- 90 Comme un pavot qui brille à travers l'or des gerbes,  
D'écailate et d'hermine inonder son cheval.
- Rien n'y manque... Seigneurs blasonnés et superbes,  
Prêtres, marchands, soldats, professeurs, écoliers,
- 93 Les vieillards tout chenus, et les pages imberbes (V. 87-93).

Mit dem auf Petrarca zurückgehenden Vergleich des *poeta* mit dem römischen Kaiser (V. 87)<sup>867</sup> führt GAUTIER ein bedeutendes Thema ein: Den Dichter und den politischen Herrscher verbindet zwar, dass beide auf dem Kapitol gekrönt wurden, doch sind es die Unterschiede zwischen *poète* und *souverain*, auf die GAUTIER abzielt. Petrarca auf der einen und Cäsar auf der anderen Seite werden zu Synekdochen, wobei GAUTIER die positive Rolle des Dichters vor der negativ bewertenden Funktion des Herrschers entwirft. Die in V. 87ff. beschriebene Prachtentfaltung, die dem positiven Dichterbild auf den ersten Blick eigentlich entgegensteht, wird zu einem Symbol für die dem Dichter hier widerfahrende Gerechtigkeit: Sind es gemeinhin die Herrscher, die mit großem Prunk geehrt werden, so stellt Petrarcas Krönung eine rühmliche Ausnahme dar. Die Unterschiede zwischen *souverain* und *poète* werden in den Terzinen vierunddreißig bis sechsunddreißig behandelt, die den Vergleich des 87. Verses wiederaufgreifen:

- 100 Tu viens du Capitole où César est monté.  
Cependant tu n'as pas, ô bon François Pétrarque,  
Mis pour ceinture au monde un fleuve ensanglanté.
- Tu n'as pas, de tes dents, pour y laisser ta marque,  
Comme un enfant mauvais, mordu ta ville au sein.
- 105 Tu n'as jamais flatté ni peuple ni monarque.
- Jamais on ne te vit, en guise de tocsin,  
Sur l'Italie en feu faire hurler tes rimes;  
Ton rôle fut toujours pacifique et serein (V. 100-108).

GAUTIER entwirft ein idealisiertes Bild des Italieners, welches weder dessen Ambitionen im Umgang mit den italienischen Herrscherfamilien noch dessen Engagement für Cola di Rienzo berücksichtigt. Es beschreibt einen aufrechten und friedliebenden Petrarca. In den wesentlichen Zügen entspricht diese Darstellung der Selbstbeschreibung des Italieners. Stimmig ist GAUTIERs Text insofern, als Petrarca sich immer wieder für die Stadt Rom einsetzte, und die Kanzzone *Italia mia* tatsächlich als ein Aufruf zur friedlichen Verständigung der Völker zu lesen ist. Nicht als politischer Dichter aber wird Petrarca in GAUTIERs Text beschrieben, sondern als *rêveur harmonieux* (V. 118):

- Loin des cités, l'auberge et l'atelier des crimes,  
110 Tu regardes, couché sous les grands lauriers verts,  
Des Alpes tout là-bas bleuir les hautes cimes;
- Et, penchant tes doux yeux sur la source aux flots clairs  
Où flotte un blanc reflet de la robe de Laure,  
Avec les rossignols tu gazouilles des vers.
- 115 Car toujours dans ton cœur vibre un écho sonore,  
Et toujours sur ta bouche on entend palpiter  
Quelque nid de sonnets éclos ou près d'éclore.

<sup>867</sup> Vgl. Petrarcas Feststellung in der *Collatio laureationes*, dass der Lorbeer dem Dichter ebenso wie Cäsar zustehe (GODI 1970: 23).

Rêveur harmonieux, tu fais bien de chanter:  
 C'est là le seul devoir que Dieu donne aux poètes,  
 120 Et le monde à genoux les devrait écouter (V. 109-120).

Indem GAUTIER Petrarca zum weltabgewandten Träumer stilisiert, der sich (*Beatus ille*) in der idyllischen Landschaft von Vacluse der Liebe und der Dichtkunst hingibt, schafft er einen Kontrast zwischen dem umjubelten *poeta laureatus* der Verse 76ff. und dem *poète de Vacluse*, als der Petrarca in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts in Frankreich wahrgenommen wurde. Indem die Episode der Krönung im *Triomphe* eingerahmt wird durch die die Bedeutung der Luraliebe akzentuierenden Verse 73-75 („Car tu n’as qu’un idée et qu’un amour au monde; | Tout l’univers pour toi pivote sur un nom, | Et le reste n’est rien que boue et fange immonde“) und die Beschreibung des inspirierten Dichters, tritt der episodische Charakter der *laureatio* in den Vordergrund. Diese ist nur ein Vorwand für den Vergleich von *poète* und *souverain*. Hatte GAUTIER sich zunächst an BOULANGER gewandt (V. 28ff.), um von V. 61 an Petrarca zu apostrophieren, so thematisiert er in V. 129-151 seine Auffassung vom Dichterberuf. Zum Ideal des Dichters wird Petrarca, weil er sich als *poète de Vacluse* alleine der Dichtkunst hingab: Der Gesang ist *le seul devoir* (V. 119) des *poète*. Mit dem historischen Petrarca und seinen zahlreichen Missionen an den Fürstenhöfen, seinem Engagement für die Rückkehr der Kurie nach Rom und seinem Aufenthalt beim Kaiser in Prag hat diese Stilisierung wenig zu tun. Wie GAUTIER die Aufgabe des Dichters im einzelnen definiert, erhellen die folgenden Terzinen:

Lorsque Amphion chantait, du creux de leurs retraites  
 Les tigres tachetés et les grands lions roux  
 123 Sortaient en balançant leurs monstrueuses têtes;  
 [...]
 Faire sortir les ours de leurs caverne noire,  
 En agneaux caressants transformer les lions,  
 O poètes! voilà la véritable gloire;  
 130 Et non pas de pousser à des rebellions  
 Tous ces mauvais instincts, bêtes fauves de l’âme,  
 Que l’on déchaîne au jours des révolutions.  
 Sur l’autel idéal entretenez la flamme,  
 Guidez le peuple au bien par le chemin du beau,  
 135 Par l’admiration et l’amour de la femme (V. 121-123; 127-135).

Indem GAUTIER den Zeus-Sohn Amphion zum Vorbild des Dichters macht, führt er implizit den Vergleich Petrarca/Cäsar weiter, steht doch Amphion für das den Musen geweihte Leben, während sein Zwillingsbruder Zethos als Vorbild der Sportler und Jäger dient. Petrarca erwähnt in *RvF* 28 die zivilisatorische Funktion des Orpheus und des Amphion, indem er den Adressaten der Kanzzone, Giacomo Colonna, auf die Macht des Wortes hinweist.<sup>868</sup> Überraschend ist, dass GAUTIER gerade Amphion jene Funktionen zu-

<sup>868</sup> „[...] perché d’Orpheo leggendo et d’Amphione | se non ti meravigli, | assai men fia ch’Italia co’ suoi figli | si desti al suon del tuo chiaro sermone, | tanto che per Iesù la lancia pigli [...]“ (V. 68-72). *Fam.* I, 9: „Non referam tibi nunc que de hac re Marcus Cicero in libris Inventionum copiosus disputat [...], nec fabulam Orphei vel Amphionis interseram, quorum ille beluas immanes, hic arbores ac saxa cantu movisse et quocunque vellet duxisse perhibetur, nonnisi propter excellentem facundiam, qua fretus alter libidinosos ac truces brutorumque animantium moribus simillimos, alter

schreibt, die traditionellerweise in den Funktionsbereich des Orpheus fallen, der mit Gesang und Saitenspiel die wilden Tiere gezähmt haben soll. Zum Friedensstifter taugt Orpheus zweifellos besser als Amphion, der durch den Klang seiner Lyra lediglich Steine zu bewegen wußte, so dass ihm keine pazifizierende Funktion zugeschrieben werden kann. Es mag das unglückliche Ende des Orpheus gewesen sein, welches GAUTIER davon abhielt, ihn zum Vorbild des Dichters zu erheben. Auch stünde Orpheus' Liebe zu Eurydice in einem unerwünschten Kontrast zu Petrarcas Lauraliebe: Während der thrakische Sänger in die Lage versetzt wurde – mit dem bekannten Ausgang – seine Geliebte aus dem Reich der Toten zurückzuholen, war dies dem Italiener nicht vergönnt.<sup>869</sup>

Das Idealbild des Dichters, welches GAUTIER hier skizziert, ist offensichtlich: Kraft seiner Dichtung zähmt der *poète* die wilden Tiere und verwandelt aggressive Löwen in zahme Lämmer. Der ideale Dichter stachelt nicht zur Aufruhr an, er führt den Leser durch das Schöne zum Guten: Indem er Schönheit erschafft, vermag er die negativen Leidenschaften zu dämpfen. Entscheidend ist, dass im Zentrum der Dichtung „l'admiration et l'amour de la femme“ stehen (V. 135). Die Dichtung existiert, wie GAUTIER dies auch an anderer Stelle formuliert, um ihrer selbst willen, die Liebe Petrarcas zu Laura ist alleine ihr Anlass. GAUTIER, der sich im Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* mit drastischen Worten von einem seiner Ansicht nach obsoleten Tugendideal abwendet,<sup>870</sup> erhebt im *Triomphe* eine solche tugendhafte Liebe zu einem Ideal. Die Liebe aber ist nur das Mittel zum Zweck, wichtiger ist dem Dichter das Schöne, *le beau* (V. 134), welches die Läuterung des Lesers bewirkt und welches dem Guten vorgeordnet ist.<sup>871</sup>

In einem im Januar 1836 verfassten Brief an Barthélémy HAURÉAU bezeichnet GAUTIER BOULANGERS Gemälde als „triomphe d'un *poète inutile*“,<sup>872</sup> bewertet er also Petrarca als einen Dichter, der die utilitaristische Dichtung ablehnte. Das Gedicht spiegelt diese Ansicht wider. Wie auch in *L'Art* hebt GAUTIER im *Triomphe* die Bedeutung der Form hervor, die in sich die Idee birgt. Mit dem Hinweis auf die *lampe ardente* (V. 138) greift er die bereits zu Beginn des Textes thematisierte hell/dunkel-Opposition auf. Auch hier wird eine enge Beziehung zwischen Licht und Kunst hergestellt,<sup>873</sup> wenn es heißt:

Comme un vase d'albâtre où l'on cache un flambeau,  
Mettez l'idée au fond de la forme sculptée,  
Et d'une lampe ardente éclairez le tombeau (V. 136-138).

Hatte GAUTIER anhand der Figur des Amphion die Rolle des Dichters als Friedensstifter beschrieben, so greift er dieses Thema in der zitierten Terzine wieder auf: Vermittels seiner Stimme solle der Dichter auf die Kämpfenden einwirken, um so die Wogen zu glätten.

Que votre douce voix, de Dieu même écoutée,

---

agrestes et duros in saxi modum atque intractabiles animos, ad mansuetudinem et omnium rerum patientiam creditur animasse“ (2002a: 101).

<sup>869</sup> FRENZEL stellt fest, dass Orpheus erst „[a]m Ausgang der 19. Jahrhunderts [...] zum Symbol des Künstlers [wurde]“ (1983a: 576f.). GUITTON weist darauf hin, dass Orpheus und Amphion im 18. Jahrhundert nicht selten verwechselt wurden (1976: 272).

<sup>870</sup> Vgl. GAUTIER 1966: 25ff.

<sup>871</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 72.

<sup>872</sup> GAUTIER 1985: 52. Hervorhebung R.S.

<sup>873</sup> „Kunst im allgemeinen und Dichtung im besonderen erhalten das Verdienst, einen Erkenntnisprozeß anzuregen und den Betrachter, den Leser oder den Hörer zu erleuchten“ (CENERELLI 2000: 168).

Au milieu du combat jetant des mots de paix,  
Fasse tomber les flots de la foule irritée (V. 139-141).

Nicht auszuschließen ist, dass die *mots de paix* (V. 140) auf die Kanzone *Italia mia* anspielen, in deren Geleit es sinngemäß heißt:

Canzone, io t'ammonisco  
che tua ragion corteselemente dica,  
115 perché fra gente altera ir ti convene,  
et le voglie son piene  
già de l'usanza pessima et antica,  
del ver sempre nemica.  
Proverai tua ventura  
120 fra' magnanimi pochi a chi ' l ben piace.  
Di' lor: - Chi m'assicura?  
I' vo gridando: Pace, pace, pace – (V. 113-122).

Petrarca verfasste die Kanzone vermutlich aus Anlass des Krieges um Parma im Winter 1344/45.<sup>874</sup> Der Text belegt, dass er sich von den einschlägigen Briefen abgesehen auch in der Dichtung als der Friedensstifter inszenierte, als den GAUTIER ihn später wahrnahm. Erst mit den letzten vier Versen bezieht der Dichter sich wieder auf das Gemälde BOULANGERS, wenn er in einer *mise en abyme* das Verhältnis von Dichtung und Malerei thematisiert. Demjenigen Dichter nämlich, der den bis hierher formulierten Vorgaben entspreche, winke der gleiche Lohn wie Petrarca:

[...] comme un beau symbole, un grand peintre vanté  
Vous représentera dans une immense toile,  
150 Sur un char triomphal par un peuple escorté:  
Et vous aurez au front la couronne et l'étoile! (V. 148-151).

Ebenso wie die mustergültige Dichtung Petrarcas durch einen *peintre vanté* (V. 148) ausgezeichnet wird, kann es dem herausragenden Maler vergönnt sein, eine *hommage* durch einen bekannten Dichter zu erfahren. HEMPFER weist darauf hin, dass GAUTIERs *Triomphe de Pétrarque* den *transpositions d'art* zuzuordnen sei, weil hier der von den Romantikern eingeforderte Bezug von Kunst auf Wirklichkeit nicht mehr thematisch werde.<sup>875</sup> Was unterscheidet GAUTIERs Text von der Kanzone MONTIS? Auffällig ist, dass in MONTIS Text der Artefaktbezug nicht grundsätzlich negiert, doch immerhin mit Insistenz verwischt wird. Nicht die Tafelbilder AGRICOLAS sind der Gegenstand, sondern die dargestellten Figuren, die im Traum des Sprechers völlige Autonomie erlangen. Eine Beziehung zu AGRICOLAS Bildern stellt nicht der Sprecher her, sondern eine Figur. Erst indem Beatrice sich indirekt als ein Kunstprodukt zu erkennen gibt, das seine Existenz a) einem Dichter und b) einem Maler verdankt, konstruiert sie die im Text GAUTIERs von Anbeginn an explizite Artefaktreferenz. Wenn Beatrice sich als ein Geschöpf AGRICOLAS in Szene setzt, um als solches den Dichter MONTI zu ersuchen, den Maler auf angemessene Weise zu ehren, so wird erst mit dieser Bitte die Beziehung zwischen den Bildwerken und dem Dichter geschaffen. Das Kunstwerk, auf welches der Text referiert, wird – vom Titel abgesehen – an keiner Stelle erwähnt.<sup>876</sup> In GAUTIERs *Triomphe* wird von Anfang an auf das Gemälde Bezug genommen:

<sup>874</sup> Vgl. SANTAGATA, in: Petrarca 1996: 613f.

<sup>875</sup> Vgl. HEMPFER 2000: 72.

<sup>876</sup> Zwar ist von den *tele* (V. 161) die Rede, doch geht es hier nicht um die vier Tafelbilder.

Der Sprecher betritt das Atelier der Malers (V. 25), er erwähnt die *peinture* (V. 29), hebt die erbauende Wirkung des Kunstwerks hervor (V. 52), um nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Bildgegenstand in einer *mise en abyme* die Verewigung des Dichters im Bild mit der Dichterkrönung zu parallelisieren.<sup>877</sup> MONTIS Kanzone ehrt den Maler, der als 'neuer Raffael' den vier Dichtern und ihren *donne* Leben einzuhauchen verstand, sie thematisiert zudem den *paragone* zwischen Malerei und Dichtung. Der Erfolg des Malers ist hierbei ein offenkundiger, vermochte er doch die Personen in seinen Gemälden dergestalt zu realisieren, dass sie dem Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes vor die Augen treten. Über den Erfolg des Dichters hingegen hat der Leser zu urteilen: Der Ausgang des *paragone* ist nicht mehr der Gegenstand der Kanzone, er wird erst durch die Kanzone selbst und ihre Wirkung auf den Leser entschieden.

GAUTIER hat seinen Text nach dem ersten Erscheinen um sieben Terzinen ergänzt, auf die der Vollständigkeit halber einzugehen ist. Beginnt das Gedicht in der früheren Fassung *in medias res* mit der Beschreibung der Besichtigung des Bildes, d.h. dem Aufstieg des Sprechers zum Atelier des Künstlers („Je montai l'escalier d'un pas lourd et pesant“, V. 22), und der ersten Reaktion auf die Lichtwirkung des Bildes, so evozierten die später hinzugekommenen Terzinen eine danteske Situation, die auch der gewählten Form eines Terzinen-gedichts entspricht: Orientierungslos schreitet das Ich in einem dunklen Raum voran, nachdem sein *conducteur céleste* (V. 4) es seinem Schicksal überlassen hat. Die Anspielung auf den dreißigsten Gesang des *Purgatorio*, der auch MONTIS Kanzone zugrundliegt, ist unverkennbar. Während aber Vergil den Schützling verlässt, um ihn Beatrice anzuvertrauen, versagt bei GAUTIER die *donna* dem Sprecher ihre Unterstützung. Es ist der Verlust der nicht näher bezeichneten Geliebten,<sup>878</sup> die die krisenhafte Situation des Sprechers auslöst, der sich völlig alleine *au seuil du purgatoire* (V. 11) befindet, ohne von einer zweiten Beatrice in das Paradies geleitet zu werden. Das verbindende Element zwischen den beiden Texten ist die Lichtmetaphorik, die in DANTES *Commedia* mit dem Erscheinen der Beatrice verknüpft wird,<sup>879</sup> in GAUTIERs Gedicht jedoch an die Wahrnehmung des Kunstwerks gebunden ist. Dass der Hell-Dunkel-Kontrast bei GAUTIERs eine diametral entgegengesetzte Funktion hat, ist offensichtlich: Der Verlust der Geliebten verursacht die Dunkelheit,<sup>880</sup> das Betrachten des Gemäldes führt den Sprecher zurück an das Licht.<sup>881</sup> Nicht die Liebe ermöglicht es ihm, die Schwelle zwischen *purgatorio* und *paradiso* zu überschreiten, sondern die Kunst. Dass durch diesen später hinzugefügten Gedanken der Akt des Betrachtens eine besondere Bedeutung erhält, liegt auf der Hand: Der auch in der ersten Fassung offenkundige Hinweis auf das Kunstwerk als Artefakt wird durch die Ergänzungen verstärkt, indem das Kunstwerk hier zu einem gleichwertigen bzw. gar leistungsstärkeren Ersatz für die *donna* wird, der Kunst also eine größere Bedeutung als der Lebenspraxis zugeschrieben wird.

<sup>877</sup> „[...] un grand peintre vanté | Vous représentera dans une immense toile, | Sur un char triomphal par un peuple escorté“ (V. 148-150).

<sup>878</sup> „La bella, la diva, celle qui m'a su plaire, | La noble dame à qui j'ai donné mon amour, | Hélas! m'avait ôté son appui tutélaire. | Béatrix dans les cieus avait fui sans retour [...]“ (V. 7-10).

<sup>879</sup> „Io vidi già nel cominciar del giorno | la parte oriental tutta rosata, | e l'altro ciel di bel sereno adorno; | e la faccia del sol nascere ombrata, | sì che, per temperanza di vapori, | l'occhio la sostenea lunga fiata: | così dentro una nuvola di fiori | che da le mani angeliche saliva | e ricadeva in giù dentro e di fori, | sovra candido vel cinta d'uliva | donna m'apparve, sotto verde manto | vestita di color di fiamma viva“ (*Purgatorio* XXX, V. 22-33).

<sup>880</sup> „Il faisait nuit dans moi, nuit sans lune, nuit sombre [...]“ (V. 1), „A coup sûr tu n'auras aucune peine à croire | Quel deuil j'avais au cœur et quel chagrin amer | D'être ainsi confiné dans la demeure noire“ (V. 13-15).

<sup>881</sup> Vgl. die zitierten Verse 23ff.

GAUTIER bezieht diese Gedankenkonstruktion in seinem Text zwar nicht auf den Fall des triumphierenden Petrarca, doch erscheint dessen Situation im Hinblick auf den später hinzugefügten Texteingang in einem anderen Licht: Die Kunst erweist sich vor diesem Hintergrund auch für den italienischen *rêveur harmonieux* (V. 118) als ein Ausweg, und der von BOULANGER dargestellte Moment des Ruhmes bestätigt die Richtigkeit dieses neuen Weges.

#### 4.3.2.3 Försters *Parnaß*: Der Lorbeer rauscht...

Karl FÖRSTERS Terzinengedicht *Der Parnaß* ist Teil des 1827 erschienenen Bandes *Rafael. Kunst und Künstlerleben in Gedichten*.<sup>882</sup> FÖRSTER behandelt hierin anhand einzelner Gedichte einerseits die zentralen Lebensepisoden des italienischen Malers,<sup>883</sup> andererseits aber auch dessen Hauptwerke, so etwa die *Disputa* (1827: 67ff.) und *Die Schule von Athen* (1827: 61ff.). Wenn also FÖRSTERS Text, anders als die Gedichte von MONTI und GAUTIER, alleine auf den Bildgegenstand referiert, er zur Malerei im Allgemeinen oder zur Kunst RAFFAELS im Besonderen also keinen Bezug herstellt, ist dies der Tatsache geschuldet, dass sein *Parnaß* in einem größeren Zusammenhang steht.

FÖRSTERS Hauptaugenmerk ist auf jene Fresken gerichtet, die der Urbinate für die Stanza della Segnatura schuf. Interessant ist der *Parnaß* aus mehreren Gründen. Während die Zeitgenossen FÖRSTERS diesem Werk RAFFAELS nur wenig Aufmerksamkeit schenkten,<sup>884</sup> findet das Fresko hier eine ausführliche Würdigung. Dem Dichter bot es nicht alleine die Möglichkeit, sich mit einem Werk der Bildkunst zu befassen, es führte ihn über die Grenzen der Künste hinweg auf die eigene Kunst zurück. Dass zu den im Fresko dargestellten Dichtern auch Petrarca gehört, mag FÖRSTER zusätzlich motiviert haben. Der Text ist jedoch auch deshalb aufschlussreich, weil FÖRSTER (1784-1841) als Übersetzer des *Canzoniere* in Erscheinung getreten ist. Bei seiner 1818/19 erschienenen Übersetzung (*Sämtliche Canzonen, Sonette, Balladen und Triumphe von Francesco Petrarca*) handelt es sich um die erste vollständige deutsche Übersetzung des Zyklus.<sup>885</sup>

Petrarca wird im *Parnaß* folgerichtig deutlich mehr Platz eingeräumt als seinen Dichterkollegen: Während je vier Terzinen auf Apollo, auf Homer und auf Vergil entfallen, widmet FÖRSTER dem *poeta laureatus* insgesamt sieben. Dass diese Textproportionen dem Bildaufbau widersprechen, bemerkt auch HÖLTER.<sup>886</sup> Im Vergleich zu den ihn umstehenden Figuren spielt Petrarca im Fresko eine untergeordnete Rolle. Wie die übrigen nicht-antiken Dichter, so HÖLTER, werde Petrarca hier marginalisiert.<sup>887</sup> Vergleicht man die Darstellung Petrarcas mit jener Dantes,<sup>888</sup> so ergeben sich dennoch Unterschiede in der Darstellung der

<sup>882</sup> Die Tatsache, dass FÖRSTER 1823 die ersten Gedichte der Sammlung verfasst hatte (FÖRSTER 1846: 296), und die hier relevanten Terzinen des *Parnaß* spätestens im Dezember 1825 fertiggestellt wurde, rückt den *Parnaß* in die Nähe der Petrarca-Übersetzungen.

<sup>883</sup> Vgl. *Vatersorgen* (S. 15f.), *Der Knabe* (S. 17-19), *Meister und Schüler* (S. 23-25), *Der Mutter Tod* (S. 38-40).

<sup>884</sup> Vgl. EBHARDT 1972: 109ff.

<sup>885</sup> Die 1806-1810 von J. G. VON REINHOLD angefertigte Übersetzung wurde erst 1853 gedruckt, vgl. GOBENS 2006, S. 470, Anm. 20.

<sup>886</sup> Vgl. HÖLTER 2005: 67.

<sup>887</sup> Vgl. HÖLTER 2005: 55.

<sup>888</sup> Zur Positionierung Dantes im Fresko HOLBROOK 1911: 195ff. Dieser weist darauf hin, dass nicht nur der Parnass, sondern auch das Disputa-Fresko DANTE zeige (1911: 196), „[h]ence he [i.e. Dante], and he alone of all the great men whom we can identify among the thinkers and poets in

nicht-antiken Autoren: Das Fresko zeigt lediglich den Kopf Petrarcas sowie einen Teil seiner linken Schulter, während ein Lorbeerbaum und die ihn umstehenden Dichter den Rest des Körpers verdecken. Dante wird ganzfigurig dargestellt. Er bewegt sich zwar am linken Bildrand, doch immerhin auf der gleichen Bildebene wie Homer, Apollo und die Musen. Im Unterschied zu diesen fällt aber seine deutlich geringere Körpergröße auf, die ihn sogar von dem links neben ihm sitzenden Schreiber Homers abhebt.<sup>889</sup> Alle Dichter tragen einen Lorbeerkranz, obwohl Petrarca der einzige ist, dem der Schmuck zusteht. Während bei RAFFAEL Petrarca ein Dichter unter zahlreichen anderen ist, erhebt FÖRSTER ihn über alle anderen *poeti*. Ebenso wie sich RAFFAELS *Parnass* als ein *Kanonbild* des frühen Cinquecento präsentiert,<sup>890</sup> erweist sich FÖRSTERS *Parnass* damit als ein *Kanontext* des frühen 19. Jahrhunderts. Wenn der deutsche Autor das Bild in seinem Sinne umdeutet, entspricht dies der Aufwertung Petrarcas in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts.<sup>891</sup>

Es ist der Betrachter des Freskos, dem das Gedicht als Rede in der ersten Person in den Mund gelegt wird.<sup>892</sup> Nur der erste Vers stellt eine Aufforderung an die Freunde (und mit hin an den Leser) dar, die Auseinandersetzung des Sprechers mit diesem Werk nicht zu stören. Auffällig ist, dass die Wahrnehmung des Freskos von Anfang an als eine vornehmlich akustische begriffen wird: „Laßt mich einsam lauschen!“ (V. 1), bittet der Sprecher, um im Folgenden zunächst die dem Kunstwerk entsteigenden Klänge zu beschreiben. Die Einsamkeit wird zur unabdingbaren Voraussetzung für die adäquate Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk. Der von FÖRSTER verwendete Kunstgriff stellt, folgt man KRANZ, eine *S u p p l e t i o n* dar, da hier „die optische Wirkung des Bildes durch Akustisches“ ergänzt wird (1981, I: 54). KRANZ definiert den Begriff mit den folgenden Worten:

Die [...] Suppletion ergänzt die Bewegungslosigkeit des Bildes durch die Wiedergabe des Zeitablaufs. Die Poesie dynamisiert, was im Bilde statisch ist. Der Maler wie der Bildhauer kann nur eine ruhende Gestalt bieten. Will er Bewegtes darstellen, so kann er das allein, indem er aus dem Ablauf den bedeutendsten Augenblick wählt und den Gegenstand zu monumentaler Unbeweglichkeit verfestigt. Dem Dichter aber ist es möglich, den gleichen Gegenstand in seinem Werden und Vergehen, seinem Vorher und Nachher darzustellen (1981, I: 50).

Er begründet das Phänomen mit der von den Dichtern zuweilen ins Feld geführten Behauptung, „daß die Poesie der Skulptur und Malerei vor allem die Sprache voraushat und deshalb in der Darstellung des Menschen den Bildkünsten überlegen ist“ (1981: 54). Es wä-

---

these paintings, is doubly honoured, though among the poets he gets a higher place.“ (1911: 197). Dass diese Wertschätzung Dantes im Vergleich zur untergeordneten Position, die Petrarca im *Parnass* einnimmt, im Widerspruch zu der großen Wertschätzung stehe, die man Petrarca zu Beginn des 16. Jahrhunderts entgegengebracht habe, erkennt auch HOLBROOK (1911: 198).

<sup>889</sup> Die Tatsache ist zweifelsohne nur zum Teil der Lunettenform des Bildfeldes geschuldet. WINNER weist daraufhin, dass der *Parnass* auf den Anfang von DANTES *Paradiso* Bezug nimmt: In *Paradiso* I ruft Dante Apollo mit den Worten an: „O buono Apollo, a l'ultimo lavoro | fammi del tuo lavor sì fatto vaso, | come dimandi a dar l'amato alloro. | Infino a qui l'un giogo di Parnaso | assai mi fu; ma or con amendue | m'è d'uopo intrar ne l'aringo rimaso. | Enta nel petto mio, e spira tue | sì come quando Marsia traesti | de la vagina de le membra sue“ (V. 13-21). Die Schindung des Marsyas (V. 20) hat RAFFAEL in einem Zwickelbild des Gewölbes dargestellt (WINNER 1995: 268), so dass es legitim ist, einen Bezug zwischen der Textstelle DANTES und dem Bildaufbau des *Parnass* herzustellen.

<sup>890</sup> Vgl. HÖLTER 2005.

<sup>891</sup> In seiner Raffael-Monographie erwähnt BRAUN im Hinblick auf dessen *Parnass* „die lieblichen Diener des höheren und des üppigen Amor, Petrarca und Boccaccio [...]“ (1815: 206).

<sup>892</sup> Zu den unterschiedlichen Sprechsituationen in Bildgedichten vgl. KRANZ 1981: 235ff.

re angesichts einer Parnass-Darstellung zu erwarten, dass die 'Ergänzung durch Akustisches' die Bereiche Sprache (Dichter) und Musik (tanzende Musen) betrifft. Wider Erwar- ten bedienen sich die Dichter in FÖRSTERS Text gerade nicht dieses Mediums, obwohl der Sprecher sie nicht nur apostrophiert, sondern ihnen auch zahlreiche Fragen stellt. Zwar ist pauschal von ihrem Gesang die Rede (V. 4), doch macht dieser nur einen Teil der be- schriebenen Geräuschkulisse aus: Blätter säuseln (V. 3), Lorbeerwipfel rauschen (V. 3), Sai- ten klingen (V. 4). Eine Kommunikationssituation zwischen dem Sprecher und den Dich- tern entsteht an keiner Stelle. Nur der Sprecher spricht, die Dichter müssen schweigen. Da der Sprecher sich fast ausschließlich an die dargestellte Natur bzw. die dargestellten Perso- nen wendet, stellt die Apostrophe ein wesentliches Strukturelement des Textes dar, welches allerdings durch Beschreibungen in der dritten Person unterbrochen wird.

Erst nachdem der Betrachter sich dem Bild genähert hat, tritt die Ekphrasis in den Vorder- grund des Textes. Es ist zunächst der Bildgegenstand 'Parnass' allgemein, dem FÖRSTER sich widmet, bevor er auf die dargestellten Poeten eingeht. Das Gedicht feiert den Mu- senberg als den *heil'ge[n] Berg* (V. 7), um in Anspielung auf den die Quelle Hippocrene auf- brechenden Huftritt des Pegasus auszuführen:<sup>893</sup>

10     Der deiner Tiefe Brunnen hat entsiegelt,  
        hat unsrer Herzen Quell auch frei gegeben,  
        den Mund gelöst, das fromme Wort beflügelt (V. 10-12).

Dichtung ist für FÖRSTER – diese Vorstellung überrascht in einem zu Beginn des 19. Jahr- hunderts entstandenen Text wenig – der Ausdruck der dem Menschen innewohnenden Gefühle und des Glaubens, sie bietet dem Dichter zudem die Möglichkeit der Evasion.

       Wen rauh umschwirrt das wilde laute Leben,  
        er flüchte sich in deine Dämmer Schatten,  
 15     und heilend wird es um die Stirn ihm weben.  
        Wo freundlich sich Gedank' und Worte gatten,  
        und Lieb' und Lust in süßen Weisen sprechen,  
        wo Bäum' und Blumen, Thal' und Berg und Matten  
        das alte Schweigen freudejauchzend brechen,  
 20     wo Erd' und Himmel an das Herz sich sinken –  
        da strömt die Freud' in tausend lichten Bächen (V. 13-21).

Die durch die Formation des Berges bedingte Aufstiegsbewegung wird in V. 22 durch die Geminatio „Empor, empor! den Trank des Heils zu trinken!“ thematisiert. Die räumliche Beziehung der Dichter zu Apollo, der in der Bildmitte das Zentrum aller Bewegung dar- stellt, wird mehrfach thematisiert. Apollo, so heißt es, „strahlt mild [...] in jugendlichem Glanze“ (V. 27), und seinen Saiten entquillt „beredt das Schöne, | ein Feuerstrom“ (V. 28f.). Seine Söhne, so FÖRSTER, „stehn um den Berg geschaart“ (V. 30). So heißt es in Be- zug auf Homer, „Am Gipfel steht [s]ein Fuß“ (V. 43), ihm folge „auf dem steilen Gleise“ (V. 47) Vergil, dem Dante folge (V. 49). Am Abhang lehne trauernd Sappho (V. 58),<sup>894</sup> an

<sup>893</sup> Die Quelle, eigentlich dem Helikon zuzuordnen, entspringt im Fresko rechts unterhalb der Fi- gur des Apollo. Dass die seit VASARI geläufige Bezeichnung 'Parnass' für das Fresko problematisch ist, deutet SCHRÖTER an: Es handle sich bei RAFFAELS eingipfligem Musenberg eigentlich um den Helikon, da der Parnass traditionell zwei Gipfel aufweise (1977: 334).

<sup>894</sup> WINNER beschreibt konkreter die Situation der Sappho, wenn er darauf hinweist, dass es sich bei der zuweilen als Schrifftafel gedeuteten Schreibunterlage tatsächlich um jenen Brief handle, den

ihrer Seite befinde sich Alkaios. FÖRSTERS Bildbeschreibung nimmt ihren Ausgang in der Bildmitte (Apollo), um dann die wichtigsten Bildfiguren der *linken* Bildhälfte zu erwähnen. Von Sappho, die links des Türdurchbruchs zu Füßen einer weiteren Dichtergruppe sitzt, wandert der Blick zurück zu dieser Gruppe.<sup>895</sup> Das Fresko positioniert die Dichter entsprechend einem Netz von intertextuellen Relationen, welches den Beziehungen der Autoren zueinander entspricht.<sup>896</sup> Auf Homer etwa folgt Vergil, hinter dem seinerseits Dante schreitet. Indem FÖRSTER zunächst auf den im Zentrum dargestellten Apollo eingeht, dann den Blick auf Homer, Dante, Sappho, Corinna und schließlich auf Petrarca richtet, ergibt sich eine dem Uhrzeigersinn entgegengesetzte Leserichtung,<sup>897</sup> die sich weder aus der Chronologie der behandelten Dichter noch aus der hierarchischen Betrachtung der Dargestellten ergibt. Während Apollo, als milder Gott in *jugendlichem Glanze* (V. 27) von den Musen umgeben, seinen Saiten das Schöne entlockt, *ein[en] Feuerstrom* (V. 29), umstehen ihn die anderen Dichter, auf welche FÖRSTER im Folgenden eingeht. Homer, den er als „Zeuge[n] uralter großer Zeiten“ (V. 36) beschreibt, wird zu einem Priester der „menschlich-milde[n] Sänger goldner Tage“ (V. 35), dessen Name noch die Menschen der Gegenwart mit Ehrfurcht erfülle. Seine Nähe zu Apollo (nur die Musen trennen im Fresko den Griechen von Apollo) betont auch FÖRSTER. Homer stehe am Gipfel des Berges, und diese Position ebenso wie seine ihn zum Seher stilisierende Blindheit macht ihn zu einem herausragenden Künstler.<sup>898</sup> Vergil, auf dem Fresko im Hintergrund zwischen Homer und Thalia zu erkennen,<sup>899</sup> folgt bei FÖRSTER einerseits Homer, um andererseits als Führer Dantes gedeutet zu werden. Dante (die Blickrichtung entspricht weiterhin dem umgekehrten Uhrzeigersinn) wird als der Dichter der *Divina Commedia* beschrieben, als

der Göttliche, der durch der Hölle Kreise  
50 zu Paradieseslust emporgeklommen,  
daß sich als Weisheit ihm die Lieb' erweise (V. 49-51).

FÖRSTER erweist ihm auch damit seine Reverenz, dass er den *Parnaß* in Terzinen verfasst. Nicht DANTE aber gilt sein Hauptaugenmerk. Mit Sappho und Corinna leitet er von der Epik zur Lyrik über, zu jener Dichtung, in der „das Herz von seiner Lust berichte[t]“ (V. 55), „von seinem Weh und seiner Liebe Thränen | im heitern Lied, in sehnenen Gedichten“ (V. 56f.). Petrarca ist es, dessen Werk für FÖRSTER die Lyrik verkörpert. Die Komposition des Freskos legt, wie deutlich wurde, diese Deutung keineswegs nahe.

Auf die Bedeutung der Lorbeerbäume in RAFFAELS Fresko hat GUTMANN aufmerksam gemacht.<sup>900</sup> Als Zeichen Apolls und Attribut der Musen weisen sie den Berg als Parnaß bzw. Helikon aus; die Kränze der Dichter nehmen das Motiv auf. Obwohl Lorbeerbäume und -

---

Sappho OVID (*Heroides*) zufolge an ihren Geliebten Phano geschrieben habe, und in welchem sie diesem ihren Selbstmord androhe (WINNER 1995: 267f.).

<sup>895</sup> Obwohl die Identifikation einzelner Bildfiguren sich als schwierig erweist, kann in Bezug auf die Gestalt der Sappho kein Zweifel bestehen, da diese Figur in der linken Hand eine Schriftrolle mit der deutlich zu lesenden Inschrift „SAPPHO“ hält.

<sup>896</sup> Vgl. HÖLTER 2005: 61f.

<sup>897</sup> Sie ist umso überraschender, als das gesamte Fresko sich durch eine „ausdrückliche Bewegung von links nach rechts, die das ganze Bild durchzieht“ auszeichnet (GUTMANN 1958: 32).

<sup>898</sup> „Am Gipfel steht dein Fuß; aus dunklen Höhlen | allmächtig dringt des Geistes Blick nach oben, | weil, was du sahest, Lied und Bild erzählen“ (V. 43-45).

<sup>899</sup> Zur Identifizierung der einzelnen Musen bzw. Dichter vgl. u.a. GUTMANN 1958: 32ff.

<sup>900</sup> Vgl. 1958: 33.

kränze im Fresko allgegenwärtig sind,<sup>901</sup> thematisiert FÖRSTER diesen Bildgegenstand erst in V. 67. Anders als RAFFAEL ordnet er den Lorbeer ausschließlich Petrarca zu, wenn er den im Fresko links zu erkennenden Lorbeerbaum mit der *lauro*-Metaphorik des *Canzoniere* verknüpft:

Der Lorbeer rauscht. – O säusle Kühlung nieder  
der Stirn des Sängers, der dein Lob gesungen,  
wie keiner vor ihm, keiner nach ihm wieder!

70 Du mein Petrarca, mit dem Laub' umschlungen,  
draus dir ein holder Nam' entgegen rauschte,  
ein Liebesflüstern, wie von Engelzungen! (V. 67-72).

Ebenso wie FÖRSTER Dante nur als den Verfasser der *Divina Commedia* betrachtet, behandelt er Petrarca als Dichter des *Canzoniere*. Zwar weist der Text Petrarca als *poeta laureatus* aus,<sup>902</sup> doch wird der Lorbeer mit dem Namen der *donna* in Verbindung gebracht. Als Liebesdichter kommt Petrarca die Funktion zu, mit seinen Gedichten den unglücklich Liebenden Trost und Beistand zu gewähren. Die Entlastungsfunktion des Werkes steht für das Sprecher-Ich in FÖRSTERS *Parnaß* unverkennbar im Vordergrund:

Was war es, daß ich Schmerz um Wonne tauschte,  
wenn ich, am Bach, am Felsen hingesunken,  
dem Sehnsuchtsklänge deiner Lieder lauschte?

Vom Himmel fällt ins Herz ein heil'ger Funken;  
da sehnt das Herz sich nach dem Flammenquelle  
und hat nicht Rast, bis es vom Quell getrunken.

Am Ufer stand auch ich. Es kam die Welle –  
und floh ach! schnell! Da gabst du Trost dem Herzen,  
du meiner Freude, meines Grams Geselle! (V. 73-81).

Bemerkenswert ist, dass FÖRSTER sich nicht nur ausführlich mit Petrarca befasst, sondern dass er in genau dieser Stelle auch die eigenen Leseerfahrungen in den Text einbindet, er seine Deutung Petrarcas also über die gängigen Topoi hinwegführt, um eine Beziehung zwischen Petrarcas Lauraliebe und der eigenen Lebenssituation herzustellen.<sup>903</sup> Dafür, dass sich hinter dem Sprecher der empirische Autor verbirgt, spricht nicht zuletzt dessen petrarkistische Lebensinszenierung, auf die GOBENS hinweist. Für FÖRSTER habe sich die Arbeit an der Petrarca-Übersetzung mit einem eigenen Lebenskonzept verbunden (2006: 471), Petrarca habe dem deutschen Übersetzer, der sein Leben und nicht zuletzt auch seine Lie-

<sup>901</sup> Eine Gruppe von vier Lorbeerbäumen dominiert das Zentrum des Freskos, zwei weitere sind im rechten und ein Lorbeerbaum im linken Bildfeld zu sehen.

<sup>902</sup> Barhäuptig erscheinen nur die Musen und der Schreiber HOMERS. Auch die zuweilen als 'Laura' identifizierte Gestalt trägt einen Lorbeerkranz. FÖRSTER erwähnt den Lorbeer in seinem Text *nur* im Falle Petrarcas. In einem Sonett, welches er der Übersetzung voranstellt, heißt es: „Da naht, mit jungem Laub die Stirn umschlungen, | Ein A n d e r e r und singt von Thal zu Hügeln“, vgl. die 2. Auflage von 1833, S. [VII f.], V. 7-8. Mit dem *Anderen* ist Dante gemeint: FÖRSTER dedizierte die Übersetzung dem als PHILALETES bekannten Dante-Übersetzer Johann Herzog zu Sachsen.

<sup>903</sup> Dass der Hinweis auf die Entlastungsfunktion des petrarkischen *Canzoniere* letztlich wiederum einen Topos der Petrarca-Rezeption darstellt, belegen bereits die Texte der Petrarkisten. Inwieweit FÖRSTER bewusst an diese Tradition anknüpft, kann hier nicht ermittelt werden.

besbeziehung an diesem Vorbild ausgerichtet habe, als *alter ego* gedient (2006: 472),<sup>904</sup> wie es sowohl die Gedichte als auch die von seiner Witwe Louise FÖRSTER herausgegebenen *Biographischen und literarischen Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters* belegen.<sup>905</sup> Konsequenterweise ist Petrarca der einzige Dichter, den FÖRSTER unter Verwendung eines Possessivpronomens apostrophiert,<sup>906</sup> und dessen Erwähnung dem Sprecher zu persönlichen Reflexionen Anlass bietet. Wenn Wilhelm ISSEL in einem undatierten Brief aus dem Jahr 1828 den Übersetzer als „Petrarca-Rafael“ (FÖRSTER 1846: 56) apostrophiert, so macht diese Benennung deutlich, dass FÖRSTERS Vorliebe der Dichtung Petrarcas auf der einen und der Malerei RAFFAELS auf der anderen Seite gilt. Petrarca ist für FÖRSTER „der Liebesreime liebster Meister“ (V. 87), dessen Verse alleine der Laura gewidmet sind:

In Laura's Augen leuchteten die Kerzen  
dir deines Lebens, und auf ihren Wangen  
das Frühroth herber Luft und süßer Schmerzen (V. 82-84).<sup>907</sup>

Während FÖRSTER mit dem „Frühroth herber Luft“ auf jene Stellen des *Canzoniere* anspielt, die der Paronomasie *l'aura/Laura* gewidmet sind,<sup>908</sup> greift das Wortpaar am Ende des Verses das im *Canzoniere* omnipräsente Konzept der *voluptas dolendi* auf. Das Leben des Italieners ist untrennbar mit dem seiner *donna* verbunden, deren Augen, wie dies etwa die Kanzone *Gentil mia donna* beschreibt,<sup>909</sup> das Lebenslicht des Liebenden repräsentieren. Die folgende Terzine, die mit einer Apostrophe an Petrarca anhebt, verknüpft abschließend und wiederum über die bekannte Paronomasie vermittelt, die Liebesthematik mit dem *laur*-Motiv:

Du hieltest fest des Lorbeers Stamm umfassen,  
und ewig wirst im Schmuck du seiner Blätter,  
der Liebesreime liebster Meister prangen (V. 85-87).

Bezieht man die Verse auf das Fresko, so erweisen sie sich als überaus kühn: Auch bei genauestem Hinsehen kann keine Rede davon sein, dass überhaupt einer der den Lorbeerbaum umstehenden Dichter dessen Stamm berührt. Lediglich der rechts des Baumes dargestellte und von REALE als Pindar identifizierte Dichter (1999: 65) hat erkennbaren Kör-

<sup>904</sup> Auffällig ist, dass die Selbststilisierung FÖRSTERS vor allem in den jüngeren Jahren des Übersetzers eine Rolle spielt, also jenen Zeitraum betrifft, der seiner Verheiratung mit vorausgeht. In einem Brief aus dem Mai 1815 an Louise FÖRSTER betont er z.B. in Bezug auf seine Arbeit an der Petrarca-Übersetzung: „[...] es ist nun meine Lieblingsarbeit, die mir meine Feierstunden nicht bloß mit einzelnen Blumen, sondern gleich mit ganzen Blumenbeeten ausschmückt. Es ist ein himmlischer Genuß, liebend einem liebenden Gemüthe nachzusingen. Wie oft schildert der Dichter den Zustand meiner Empfindungen!“ (FÖRSTER 1846: 28).

<sup>905</sup> Vgl. GOBENS 2006: 471.

<sup>906</sup> „mein Petrarca“ (V. 70), Hervorh. R.S.

<sup>907</sup> Vgl. das Sonett, welches FÖRSTER der Übersetzung voranstellt. Im ersten Terzett heißt es über Petrarca, „[er] singet sehnend, hoffend, zürnend, klagend | Die zärtlichsten, die süßesten der Lieder, | Sein Herz und seine Liebe nur befragend“ (1833: [VIII]).

<sup>908</sup> FRIEDRICH sieht auch die *aurora* als Teil des Bedeutungsgeflechtes (1964: 197), ebenso SANTAGATA (in: Petrarca 1996: 1143).

<sup>909</sup> In Bezug auf die Augen der Laura heißt es: „Vaghe faville, angeliche, beatrici | de la mia vita, ove 'l piacer s'accende | che dolcemente mi consuma et strugge: | come sparisce et fugge | ogni altro lume dove 'l vostro splende“ (V. 37-41). Vgl. *RvF* 73: „A'llor sempre ricorro | come a fontana d'ogni mia salute, | et quando a morte disiando corro, | sol di lor vista al mio stato soccorso“ (V. 42-45).

perkontakt zu dem Stamm, an den er sich mit dem Rücken anlehnt. Nicht auf das Fresko ist der Vers beziehen: Es geht dem Dichter vielmehr darum, Petrarca's Beharrlichkeit sowohl im Hinblick auf seine Lauraliebe als auch in Bezug auf die *laureatio* zum Ausdruck bringt. Der Lorbeerbaum als Symbol des Dichterruhmes verweist auf den engen Zusammenhang von Liebesdichtung und Dichterruhm, er bietet in FÖRSTERs Bildgedicht dem *poeta* also in zweierlei Hinsicht Halt. Als „der Liebesreime liebster Meister“ (V. 87) und gleichzeitig mit dem Lorbeerkranz geschmückt („im Schmuck [...] seiner Blätter“, V. 86) präsentiert FÖRSTER den italienischen Dichter.

In dem Sonett *An die Freunde*, das FÖRSTER seiner *Canzoniere*-Übersetzung voranstellt, findet sich der gleiche Gedanke, heißt es doch dort in Bezug auf Petrarca:

- 1      Wie er einst seinen Lorbeer hielt umschlungen,  
       Sich schmückend mit den ewig grünen Sprossen,  
       Und, viele Jahre treu ihm angeschlossen,  
       An ihm sich Leben, Leben ihm ersungen,
- 5      Und wie das Schönste herrlich ihm gelungen,  
       Der Liebesdichter lieblichsten Genossen,  
       Wie glühend Sehnen, durch sein Lied ergossen,  
       In Himmels-Wohllaut fernster Zeit erklungen;
- Das möchte' ich Euch in heim'schen Lauten mahlen<sup>910</sup> (V. 1-9).

Ebenso wie im *Parnaß*-Gedicht wird hier die Interdependenz von Ruhm und Liebe thematisiert. Interessant ist der vierte Vers des ersten Quartetts, in dem durch die markante Geminatio in der Versmitte sowie die Syllepse die Bedeutung kondensiert wird: Ebenso wie der Dichter durch den von ihm besungenen Lorbeer Leben empfängt, begründet der Gesang des Dichters das Leben des Lorbeers. Die Aussage ist freilich mehrdeutig, da der 'Lorbeer' hier sowohl für den 'Ruhm' als auch für 'Laura' steht. Dass Petrarca zeit seines Lebens nach dem Dichterruhm strebte, gehört zu den Gemeinplätzen der Forschung; dass er mit der Dichterkrönung das Ziel verfolgte, „di restituire alla società colta del tempo una cerimonia che fosse il simbolo di una civiltà rinnovata“, betont auch DOTTI (1987: 79). Näher liegt es, den 'Lorbeer' hier auf Laura zu beziehen. Der Vers wäre vor diesem Hintergrund dahingehend zu verstehen, dass die Liebesdichtung einerseits den Dichter selbst am Leben erhalten habe, weil sie es ihm ermöglichte, sein Leid zum Ausdruck zu bringen, dass aber andererseits die Dichtung auch den Nachruhm der *donna* gewährleiste. Eine dritte Lesart bietet sich an: Deutet man den Lorbeer als Symbol der Lauraliebe, so ist der Vers so zu verstehen, dass Petrarca das Leben seiner *donna* „ersang“, dass Laura als ein Kunstprodukt des Italieners war. Doch auch wenn einige deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts diesen Gedanken durchaus formulierten: FÖRSTER hätte ihn für allzu *sophisticated* gehalten.

FÖRSTER sieht Petrarca, anders als es das Bildgedicht und das erwähnte Sonett vermuten lassen, keineswegs ausschließlich als Liebesdichter. In seinem *Abriß der allgemeinen Literaturgeschichte* von 1828 spricht er von Petrarca als „dem vielseitig thätigen Staatsmanne, dem geistvollen und hochgebildeten Beförderer alter Literatur, [und] zugleich dem Vollender des südeuropäischen Minnegesanges“ (1828: 128), dessen Ruhm keineswegs auf den lateinischen Werken beruhe: „Die[...] zumeist durch tiefe Innigkeit, reizende Mannigfaltigkeit der Erfindung, Zartheit des Ausdrucks und vollendeten Versbau ausgezeichneten ital. Poesien [...] [haben] seinen Ruhm begründet“ (1828: 128f.). Als einen solchen Liebesdichter begreift er Petrarca in seinem *Parnaß*. Schon VASARI deutete RAFFAELS Fresko in diesem

<sup>910</sup> Petrarca 1818, o.P. [S. V].

Sinne, als er im Hinblick auf die *tre corone* von „il divinissimo Dante, il leggiadro Petrarca e l'amoroso Boccaccio“ (1876: 303) sprach. Für den *Dichter* FÖRSTER ist Petrarca nur als Lauradichter von Bedeutung, für den *Literarhistoriker* liegt Petrarcas Bedeutung auch in seiner politischen sowie in seiner humanistischen Tätigkeit begründet. Insofern sein Text sich auf RAFFAELS *Parnass* bezieht, lag es für FÖRSTER nahe, diese letzten beiden Aspekte auszublenken. Er deutet den Bildgegenstand zwar insofern um, als er eine von RAFFAEL eigentlich marginalisierte Bildfigur in den Mittelpunkt seiner Dichtung rückt, doch legt er mit seinem *Parnass* keine gegenläufige Interpretation des Freskos vor: Ebenso wie RAFFAEL präsentiert er Petrarca dem Parnass-Thema entsprechend als den Verfasser des *Canzoniere*, dessen Trachten der zeitgenössischen Lesart zufolge alleine seiner *donna* galt.

#### 4.3.2.3 Maskenball und Totentanz: C.F. Meyers *Der Tod und Frau Laura*

Conrad Ferdinand MEYERS fünf Strophen umfassendes Gedicht *Der Tod und Frau Laura* (1889) behandelt den Tod der *donna* Petrarcas im Avignon des Jahres 1348. Zugrunde liegt dem Text eine Zeichnung, und zwar Alfred RETHELS *Tod als Würger*. Bevor auf das Verhältnis des Textes zu diesem Bild einzugehen ist, gilt es, dessen kulturhistorischen Zusammenhang näher zu beleuchten. Dass Laura ein Opfer jener Pestepidemie gewesen sein soll, die auch BOCCACCIO in der Rahmenerzählung des *Decameron* anschaulich beschreibt, ist bekannt. Da Petrarca den Tod Lauras auf den 6. April des Jahres 1348 datiert, mag es den Beckmesser überraschen, dass MEYER die Handlung in die Karnevalszeit verlegt. Gerade der Kontrast zwischen der Karnevalsfeier und dem drohenden Tod macht den Reiz des Textes aus: Die Fröhlichkeit der geselligen Veranstaltung, der Tanz und die Verkleidung haben für die Gäste zuvörderst die Funktion, die Angst vor der Epidemie zu verdrängen. So heißt es zu Beginn der zweiten Strophe explizit und in vager Anlehnung an BOCCACCIOs Rahmenerzählung:<sup>911</sup> „In einer nahen Villa täuschen sie | Die Angst mit Wohllaut und mit Phantasie“ (V. 5-6).<sup>912</sup> Während es im *Decameron* vornehmlich das Erzählen ist, welches über das Grauen angesichts der schwarzen Pest hinweghelfen soll, wird bei MEYER der Karneval zum Anlass für ein fröhliches Fest, welches jedoch zu einer Maskerade angesichts des drohenden Todes wird. Der Tod aber hat sich längst eingeschlichen: Maskiert hat sich die personifizierte Pest unter die Feiernden begeben, welche sie aufgrund ihrer Maske nicht zu erkennen vermögen. Ebenso wie die Angst vor der Pest sich hinter Masken verbirgt, verhüllt auch die Pest selbst sich mit einer Maske:

Es war in Avignon im Karneval,  
Daß sich ein Mörder in den Reigen stahl,  
Und daß die Pest verlarvt sich schwang im Tanz  
Mit einem schlotterichten Mummenschanz. (V. 1-4)

Der Tempuswechsel zwischen der ersten und der zweiten Strophe signalisiert dem Leser, dass erst mit dem ersten Vers der zweiten Strophe die eigentliche Handlung beginnt: Die erste Strophe macht mit dem Inhalt der folgenden Strophen vertraut, sie präsentiert eine Übersicht, indem sie das zentrale Thema benennt: Der maskierte Tod bedroht die Fei-er-gesellschaft, die ihn fürchtet, aber noch nicht weiß, dass er sich längst unter den Gästen befindet. Diese Stimmung greift die zweite Strophe auf, die erstmals den Namen Petrarcas nennt, während der Name der *donna* bereits in der Gedichtüberschrift gefallen war:

<sup>911</sup> Vgl. die Anmerkung ZELLERS und ZÄCHS in MEYER 1975: 522.

<sup>912</sup> Der Text wird zitiert nach der Ausgabe von H. ZELLER und A. ZÄCH (MEYER 1963: 294).

Frau Laura war und auch Petrarca da,  
Als an das Tor ein dumpfer Schlag geschah (V. 7-8).

Durch die Reimwörter wird ein enger und implizit kausaler Zusammenhang zwischen der Anwesenheit des Paares und dem drohenden „dumpfe[n] Schlag“ hergestellt, welchen die auf der letzten Silbe betonten Reimwörter lautmalerisch wiedergeben, und welcher die zuvor thematisierte Angst der Gäste steigert: „Die blassen Lippen schauern vor dem Wein“ (V. 9) heißt es im ersten Vers der dritten Strophe: Während die blutleeren Lippen das Erbleichen der Anwesenden versinnbildlichen, ist der im gleichen Vers erwähnte Ekel vor dem Wein dahingehend zu verstehen, dass den Gästen angesichts der Bedrohung die Freude an der Feier definitiv vergeht. Der neu eingetretene Gast zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass er ein weißes Gewand und eine Totenkopfmaske („eine Maske mit dem Sterbezug“ [V. 11]) trägt, sondern auch durch einen „frisch gepflückten Lorbeer“ (V. 12), den er in den Händen hält. Mag das weiße Gewand den Gästen die Unschuld des Eintretenden vorspiegeln, so erweist sich die Maske als eine perfide Verkleidung. Da sie im Kontext der Karnevalssituation von den Anwesenden nur als eine Maske verstanden werden kann, hinter der sich folglich etwas völlig anderes verbergen muß, spielt der Tod ein doppeltes Spiel: Ebenso wie die Farbe des Kostüms seine Unschuld insinuiert, suggeriert die Maske seine Harmlosigkeit.<sup>913</sup> Dass die Gäste die Doppelbödigkeit der Verkleidung nicht durchschauen, wird ihnen zum Verhängnis. Der als Symbol des Dichterruhmes zu deutende Lorbeer, der zudem explizit als „frisch gepflückte[r]“ Zweig bezeichnet wird, steht im Mittelpunkt der vierten Strophe:

Der Dämon hebt den Lorbeer voller Ruh'  
Und sinnt und schreitet auf Petrarca zu:  
15 „Ich grüße, Freund, und komme priesterlich,  
Das ist der Sel'gen Lorbeer! Neige dich!“ (V. 13-16).

Es scheint sich die Vermutung zu bestätigen, dass der Lorbeerzweig als ein Symbol des Dichterruhmes das Haupt des anwesenden Petrarca schmücken soll, dass also dessen historische Dichterkrönung von 1341 im karnevalesken Kontext ihre Wiederholung findet. Der Hinweis des Dämons auf seine priesterliche Provenienz (V. 15) suggeriert ein weiteres Mal dessen Harmlosigkeit, um gleichzeitig dem bevorstehenden Akt eine sakrale Aura zu verleihen. Indem MEYER dem Leser kontinuierlich die durch den neuen Gast entstandene Gefährdung signalisiert, dieses Wissen aber den Figuren des Gedichtes nicht zur Verfügung steht, inszeniert der Text ein Spannungsverhältnis, welches erst im letzten Vers aufgelöst wird. Weder Petrarca noch Laura ahnen, dass der Maskierte ein *Mörder* (V. 1) bzw. *Dämon* (V.13) ist, und der feierlich-gelassene Habitus der personifizierten Pest mag ihre Ahnungslosigkeit zusätzlich motivieren. Während der Text über die Reaktion Petrarca's nichts aussagt, tritt in der fünften Strophe Laura in das Blickfeld des Lesers:

Der Lorbeer schwebt. Da raubt ihn eine Hand,  
Frau Laura war es, die daneben stand,  
Sie schmiegt ihn um die blonden Haare leicht,  
20 Sie steht bekränzt. Sie schaudert. Sie erleicht (V. 17-20).

<sup>913</sup> In dieser Hinsicht führen die Erklärungen WIESMANNs, der sich mit dem Motiv der Maske bei MEYER befasst, nicht weiter. WIESMANN, der neben dem erzählerischen Werk MEYERs auch dessen Gedichte behandelt, geht auf *Der Tod und Frau Laura* zudem nicht ein.

Bildliche Darstellungen, die eine Laura zeigen, welche Petrarca eigenhändig mit Lorbeer bekränzt, sind nachweisbar.<sup>914</sup> Einzelne Darstellungen zeigen Laura aber durchaus auch als *Laura laureata* – eine Deutung die sich einerseits aus ihrem Namen ergibt, die andererseits aber darauf anspielt, dass Petrarca den Lorbeer der Tradition zufolge seiner Muse verdankte.<sup>915</sup> Dass in MEYERs Gedicht der Anlaß für diese Selbstbekränzung eine Karnevalsfeier ist, unterstreicht die kokett-spielerische Geste der Laura, die keinen Argwohn im Hinblick auf den Maskierten hegt. Eine Variante des letzten Verses belegt, dass es MEYER um diese Pointe ging. Sowohl in der vom Dichter selbst erstellten Druckvorlage als auch in drei gedruckten Ausgaben der frühen neunziger Jahre<sup>916</sup> lautet der entsprechende Vers: „Sie steht bekränzt. Sie lächelt. Sie erleicht.“<sup>917</sup> Während in der Endfassung die Stimmung bereits mit dem zweiten Teil des Trikolons umschlägt, so dass die drei parallel konstruierten Kola eine Klimax bilden, lag der Akzent in den früheren Fassungen auf dem letzten Wort: Erst durch die Aussage „Sie erleicht“ wird die Spannung aufgelöst, die in der späteren Fassung durch das Verb 'schaudern' in der Versmitte endet. Auch das Verb 'erleichten' lässt die Stimmung in der Schwebe: Das Entsetzen, welches die Identifizierung des Maskierten auslöst, wird nicht thematisiert, die Folgen des Ereignisses bleiben unerwähnt.<sup>918</sup> MEYER vermeidet es, die Schreckensvisionen der *donna* zu schildern.

*Der Tod und Frau Laura* ist zwar, wie noch zu zeigen ist, als ein Bildgedicht zu betrachten, doch haben mit großer Sicherheit auch Texte einen Einfluß auf MEYER ausgeübt. FREY weist darauf hin, dass eine Szene der *Französischen Zustände* Heinrich HEINES den Dichter inspiriert haben mag: HEINE beschreibt hierin die Auswirkungen einer Cholera-Epidemie auf eine Menschenmenge, die sich an einem sonnigen Märztag fröhlich und z.T. maskiert auf den Boulevards von Paris tummelt, und die erst viel zu spät entdeckt, dass eine der Masken einen an der Cholera Erkrankten verbirgt.<sup>919</sup> Zudem mag POEs Erzählung *The mask of the red death* (1842) den deutschen Dichter angeregt haben. Die Parallelen sind offenkundig: Auch bei POE zieht sich eine Hofgesellschaft zurück, um der Seuche – es handelt sich um die Cholera – zu entfliehen. Ein opulentes Maskenfest zieht den Tod an, der in POEs Erzählung bezeichnenderweise um Mitternacht den Raum betritt. Die Verkleidung des Todes ähnelt auffallend der maskierten Pest in MEYERs Gedicht:

The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a steffined corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death (1983: 272).

Zwar bieten die *Trionfi* keine konkrete Textstelle, die MEYER hätte beeinflussen können, doch der Gedanke, dass der personifizierte Tod als „*donna involta in veste negra*“<sup>920</sup> über

<sup>914</sup> Vgl. z.B. den in der Laurenziana befindlichen Codex Ashb. 1263 (7r), Abb. in *Mostra di codici petrarcheschi laurenziani*, Firenze 1974, S. 69.

<sup>915</sup> Vgl. das allerdings wenig verbreitete Gemälde im Paduaner Museo diocesano d'arte sacra (Abb. in *Francesco Petrarca ad Arquà*, Padova 1990, S. 14), welches Laura im Dreiviertelportrait nach links zeigt. Bekanntter ist jene Darstellung der Laura, die auf RAFFAELS *Parnass* zurückgeht.

<sup>916</sup> Vgl. hierzu die Anmerkungen in MEYER 1975: 521.

<sup>917</sup> Vgl. ebd.

<sup>918</sup> „[Meyer] meidet die jetzt erst folgende Schreckensvision des Malers, er meidet auch alle Klarheit über die Art des Todes; gerade aus dieser Unschärfe der Deutung soll wie im Barock eine tief-schürfende Symbolik erweckt werden“ (ROSENFELD 1935: 214f.).

<sup>919</sup> Vgl. FREY 1916: 257. Vgl. MEYER 1975: 522.

<sup>920</sup> *Triumphus Mortis* I, V. 31 (1951: 518).

Liebe und Keuschheit siegt, findet sich hier vorgeprägt. Eine Ausgabe der *Trionfi* befand sich im Besitz MEYERS. Möglich ist, dass eine der zahlreichen bildlichen Darstellungen der *Trionfi* hier eine Rolle spielt, doch weicht MEYERS Text zu sehr von diesen Allegorien ab, als dass an einen konkreten Einfluss zu denken wäre.

In welchem Zusammenhang *Der Tod und Frau Laura* zu zwei Fragmenten einer Erzählung des Dichters steht, ist nicht auszumachen. Unter dem Titel *Der Ring der Frau Laura* entwarf MEYER einen knapp halbseitigen Text, der zunächst die Umgebung der Kirche Notre-Dame zu Avignon beschreibt, in dessen Mittelpunkt dann aber ein Kleriker steht, der als Petrarca zu identifizieren ist. Die ersten Sätze eines Selbstgesprächs lassen darauf schließen, dass die Erzählung jenen Konflikt des *poeta laureatus* zum Gegenstand haben sollte, der daraus resultierte, dass Petrarca Avignon als Sitz des Papstes zutiefst verabscheute, dass andererseits aber Avignon auf ihn eine erhebliche Anziehungskraft ausübte, da es einigen Legenden zufolge der Wohnort Lauras war.<sup>921</sup> Die wenigen Zeilen bieten keinen Aufschluss darüber, wie MEYER die Handlung auszugestalten beabsichtigte. Von Laura ist zudem keine Rede. Das zweite Fragment, welches den Titel *Der Entschluss der Frau Laura* trägt, stellt eine überarbeitete Fassung des ersten dar. Dieser Entwurf, der knapp zwei Druckseiten umfasst, nimmt mit z.T. wörtlicher Übereinstimmung den Text des ersten Fragments auf, weist aber einige stilistische Varianten auf. Auch im *Entschluss der Frau Laura* steht Petrarca im Mittelpunkt. Als „Mann in langem roten Gewande, der ein großes Ansehen und ein edles, etwas fettes Gesicht hatte“ (1985: 100) gibt er sich seinen Selbstgesprächen hin, um auch in diesem Text seiner inneren Zerrissenheit Ausdruck zu verleihen:

Du Mißgeschöpf, du Unding! Athmender Zwiespalt! Lebendiger Widerspruch! Für dich ist weder die Stille noch die Welt, beide sind dir verderblich! In jener glaubst du an deiner Seele zu arbeiten, und, indem du ihre Schäden betrachtetest, verliebst du dich in sie, und in dieser trägst du Larven und spielst du Rollen, welche du hassest und verachtetest. Quousque tandem? Wohin tragen dich deine Füße? An die Quelle deines Irrthums! an die erste Stätte deiner Unwahrheit! (1985: 101).

Mit dem Hinweis auf den *Irrthum* spielt der Text auf Petrarcas *giovanile errore* an. Petrarcas Liebe zu Laura wird mit der offiziellen Selbstinszenierung des Dichters kontrastiert, der eine Maske tragen und Rollen spielen muß, um die Öffentlichkeit zu täuschen. Ob MEYER Laura als eine verheiratete Frau konzipierte, deren Ehe es Petrarca verbot, die Liebesbeziehung öffentlich werden zu lassen, oder ob es für ihn Petrarca Position im Klerus war, die die Geheimhaltung der Liebe gebot, bleibt dahingestellt.<sup>922</sup> Die anschließende Begegnung des Dichters mit einem italienischen Mönch, gemeint ist vielleicht Petrarcas Bruder Gherardo, wird von MEYER nicht abschließend ausgestaltet. Nicht völlig auszuschließen ist, dass das von dem Autor auch in anderen Texten problematisierte Mönchtum<sup>923</sup> im Mittelpunkt der Erzählung stehen sollte. Es ist wenig sinnvoll, über die Handlung und das Ende dieses Entwurfs zu spekulieren. Ähnlich müßig ist es, einen Zusammenhang zwischen den Fragmenten und dem Gedicht *Der Tod und Frau Laura* zu sehen.<sup>924</sup> In einem Brief an François WILLE vom 13. März 1889 gibt MEYER allerdings einen kleinen Hinweis,

<sup>921</sup> *Der Ring der Frau Laura*, in: MEYER 1985: 100.

<sup>922</sup> Während Petrarca im ersten Fragment explizit als „Cleriker“ bezeichnet wird (1985: 100), gibt es hierauf im zweiten Fragment keine Hinweise.

<sup>923</sup> Vgl. KALISCHER 1907: 31, der auf die Petrarca-Texte MEYERS nicht eingeht.

<sup>924</sup> FREY schließt einen kausalen Nexus nicht aus: „Sollte nicht die Szene des Gedichtes die Schlußszene der Novelle bilden? Sollte nicht der Dichter die rührende Erfindung in die klangvollen Verse hinübergelüftet haben, nachdem er alles Übrige preisgegeben hatte?“ (1916: 257).

der allerdings sowohl auf das Gedicht als auch auf die Entwürfe für den Proatext bezogen werden kann: „O Schein der Welt! O Welt des Scheines! ich habe darüber ein Thema (die Laura des Petrarca) das ich unberufen!!! *vielleicht* behandle!“ (MEYER 1999: 162). Dass es im Gedicht *Der Tod und Frau Laura* um genau diese Scheinwelt geht, wurde bereits deutlich: Der von den Gästen des Festes inszenierte Karneval, der die Angst vor der Seuche vertreiben soll, stellt ebenso eine Scheinwelt dar, wie der maskierte Tod, dessen Larve im Kontext der Karnevalssituation nur als Maske gedeutet werden kann. Auch die Erzähltextfragmente deuten daraufhin, dass es MEYER hier um das Thema des Scheins geht, bezeichnet sich Petrarca doch im zweiten Entwurf als jemand, der eine Maske trägt, und der Rollen spielt, welche er hasse und verachte (1985: 101). In seiner 1844 erschienenen *Geschichte der italienischen Poesie* bezeichnet RUTH Petrarca als einen „Mann, der in seinem Leben viel Schein machte und auf Schein hielt“ (1844: 529) – nicht auszuschließen also, dass dieser Text MEYER zu seinem Projekt motivierte. Die Vermutung, dass das Thema der Scheinwelt eher auf die beiden Erzähltextfragmente hinweist, untermauert die Tatsache, dass der Autor das erste Fragment mit dem Datum „7. März 1889“ versah, während der Brief an WILLE genau sechs Tage später verfasst wurde. Hierfür spricht auch eine Auskunft, die Adolf FREY mitteilt:

Er [i.e. Meyer] sagte mir eines Tages, er gedenke das Verhältnis Petrarcas zu Laura zu behandeln, und werde ihren Mann als einen Faun und Zyniker zeichnen, ohne feineres Gefühl und ohne irgendwelchen geistigen Zug, als einen Freund reichlicher leiblicher Genüsse (1916: 257).

Glaubt man diesem Zeugen, so plante MEYER eine Erzählung, in welcher Laura als eine *mal mariée* dargestellt werden sollte. Da in beiden Entwürfen Petrarca als Kleriker beschrieben wird, stellt sich die berechtigte Frage, welche Funktion der Ring der Laura (so ja der Titel des ersten Entwurfs) haben sollte, bzw. welchen Entschluss (so der Titel des zweiten Entwurfs) die *donna* treffen sollte. Da der Autor seinem Leser keine weiteren Hinweise gibt, ist diese Frage allerdings letztlich müßig. Interessant ist jedoch der Grund, der, zumindest FREY zufolge, MEYER von der Vollendung des Textes abhielt. Nach dem Stand der Dinge befragt, soll der Dichter erwidert haben: „Ich habe die Sache aufgegeben. Es ist nicht gut, wenn der Held einer Dichtung selber ein Dichter ist oder ein Maler oder Musiker“ (FREY 1919: 257). MEYER dissoziiert Dichtertext und Werk, als wollte er dem positivistisch argumentierenden Leser jeglichen Rückschluß auf seine Biographie *a priori* untersagen. Während zahlreiche andere Dichter sich gerade deshalb dazu entschließen, sich in ihren Werken mit historischen oder fiktiven Dichtern auseinanderzusetzen, weil deren Leben oder deren Schaffen eine Folie für die Darstellung eigener Konzepte von der Dichtkunst oder der Dichtertextualität bietet, trennt MEYER zwischen *homme* und *œuvre*, indem er auch in seinen anderen Werken (und sogar in seinen Briefen) die eigene Person ausblendet.

Ein formaler Zusammenhang zwischen MEYERS Gedicht und den Novellenfragmenten kann nicht geleugnet werden: Die Datierung des ersten Fragments und jene der ersten Druckvorlage des Gedichtes (20. August 1889) lassen auf einen gemeinsamen Entstehungszusammenhang schließen, nicht aber auf einen kausalen Zusammenhang. Ein grundlegendes Interesse an Petrarca entwickelte MEYER bereits in den 70er Jahren: Seine Hochzeitsreise führte ihn u.a. nach Avignon,<sup>925</sup> und in seiner Bibliothek befanden sich neben

<sup>925</sup> Vgl. den Brief an WILLE vom 11. Februar 1876, in welchem MEYER berichtet, sich 8 Tage mit seiner Gattin „in dem *interessanten* Avignon“ aufgehalten zu haben (MEYER 1999: 44f.).

dem einschlägigen Reiseführer von LAINCEL auch die Gedichte Petrarcas in der Übersetzung KRIGARS, FUZETS Petrarca-Biographie sowie die *Epistola Posteritati* und die *Trionfi*.<sup>926</sup>

Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Gedicht *Der Tod und Frau Laura* in erster Linie durch RETHELs *Der Tod als Würger* inspiriert wurde. FREY gegenüber soll MEYER geäußert haben, das Gedicht sei „durch ein Bild“ (1916: 257) veranlasst worden, und RETHELs Holzschnitt hat den Dichter zweifelsfrei dazu inspiriert, den ihn ohnehin interessierenden Gegenstand in eine Beziehung zum diesem Bild zu setzen.<sup>927</sup> PESTALOZZI bemerkt, dass die „Ausrichtung auf die bildende Kunst [...] in Meyers Gedichten und Novellen mannigfach zum Ausdruck [komme]“ (1962: 307), und auch wenn er in seinem Aufsatz nicht von Bildgedichten spricht, so belegt doch auch *Der Tod und Frau Laura* die Affinität MEYERS zu dieser Form der dichterischen Auseinandersetzung mit einem Werk der bildenden Kunst.<sup>928</sup>

Dass RETHELs Bild von 1847 auf HEINES 1833 erschienene Beschreibung der Cholera-Episode zurückgeht, ist zu vermuten: Es stellt SCHMID zufolge (der auf HEINES Text allerdings nicht hinweist) eine Szene dar, die sich anlässlich der Pariser Cholera-Epidemie abgepielt haben soll (1898: 106). RETHEL (1816-1859), der sich vor allem der historischen Malerei zugewandt hatte, ist heute insbesondere wegen seiner Folge *Ein Totentanz aus dem Jahre 1848* bekannt, welche die Ereignisse dieses schicksalhaften Jahres verarbeitet. *Der Tod als Würger* entstand im Jahr zuvor,<sup>929</sup> und lieferte dem Künstler möglicherweise die Anregung für die übrigen Drucke.

Der Tod stellt die zentrale Figur des Bildes dar. In einem von einer Kordel nur lose zusammengehaltenen Gewand spielt er auf einer aus zwei Knochen bestehenden Geige zum Tanz auf. Die über dem linken Arm hängende Maske signalisiert, dass auch er zunächst als Gast die Räumlichkeiten betrat, in welchen eben ein Maskenball ein schreckliches Ende gefunden hat. Während im oberen Bildbereich links die Musiker mit ihren Instrumenten in Panik den Raum verlassen, sind zu Füßen des Todes die ersten Opfer zu sehen: Ein Harlekin liegt links neben der Hauptfigur auf dem Rücken ausgestreckt, ein Narr krümmt sich im vorderen Bildfeld rechts. Auf einer leicht erhöhten Estrade liegt eine maskierte Tote, über deren Beine sich eine Lorbeergirlande erstreckt. Auf einem erhöhten Podest rechts hinter dem Tod sitzt in aufrechter Haltung eine von SCHMID als Mumie identifizierte Gestalt mit einer Geißel in den Händen, die er als die Personifikation der Cholera deutet.<sup>930</sup> Es ist die Lorbeergirlande, die MEYER dazu veranlasste, die Graphik in Beziehung zu Petrarca zu setzen.<sup>931</sup> Da der Druck die liegende weibliche Gestalt als Opfer der Epidemie präsentiert, ist zu vermuten, dass MEYER im Gedicht jene Situation entwirft, die die von RETHEL dargestellte Personenkonstellation erst verursachte. KRANZ hat in Bezug auf vergleichbare Phänomene den Begriff der Suppletion eingeführt. Tatsächlich aber leistet MEYER mit seinem Text mehr: Zwar führt auch er den Zeitaspekt ein, doch dynamisiert er nicht das Dargestellte, sondern die Vorgeschichte. Indem *Der Tod und Frau Laura* genau jene von RETHEL dargestellte Episode ausspart, stehen Text und Bild in Bezug auf die erzählte Geschichte in einem Verhältnis der Interdependenz: Aus der Perspektive des bildenden Künstlers betrachtet, erzählt das Gedicht in einer Analepse das vorhergehende Ge-

<sup>926</sup> Vgl. MEYER 1975: 522f..

<sup>927</sup> Vgl. ROSENFELD 1935: 214.

<sup>928</sup> Schon BAUMGARTEN merkt an, dass MEYER die Werke der bildenden Kunst zwar als Quelle der Anregung nutzt, dass aber der Dichter „öfters das Kunstwerk, das er zu beschreiben vorgibt, von nur ganz allgemeinen Reminiszenzen geleitet, selbst erfindet“ (1917: 241).

<sup>929</sup> SCHMID 1898: 106.

<sup>930</sup> Vgl. SCHMID 1898: 106.

<sup>931</sup> Vgl. ROSENFELD 1935: 214.

schehen, aus der Perspektive des Dichters gesehen, bietet der Druck dem Rezipienten das Ende, welches der Dichter ihm vorenthält. Dass MEYER zudem weitreichende Umdeutungen vornimmt, ist offensichtlich. Das Bild bietet – abgesehen von der Lorbeergirlande<sup>932</sup> einerseits und der dargestellten Cholera-Episode andererseits – keinerlei Anhaltspunkte für jene Behandlung, die der Dichter mit *Der Tod und Frau Laura* vorlegte. MEYER lässt sich von RETHELs Darstellung anregen, indem er den Bildgegenstand mit einer abweichenden Thematik verbindet. Der Druck inspiriert den Dichter dazu, den in der Literatur mehrfach behandelten Tod Lauras auf eine neuartige Weise zu gestalten. Es ist der personifizierte Tod, der das Bindeglied zwischen Bild und Text darstellt. Indem MEYER die Karnevalsthematik aus RETHELs Bild übernimmt, kann er vermittels der Figur des maskierten Todes zwei Episoden aus Petrarcas Leben miteinander verknüpfen, nämlich die Dichterkrönung und den Tod der Laura. Der im Werk Petrarcas vorbereitete Zusammenhang von *laurea* und *Laura* erfährt hier eine neue Deutung: Der den Dichter ehrende Lorbeerkranz wird zu einem Symbol des Todes, welches, zunächst dem *poeta* zugeordnet, den Tod der *donna* verursacht, deren nur auf den ersten Blick unangemessen erscheinende Selbstbetränkung die Rettung Petrarcas bedeutet. Es ist der Tod der *donna*, der das Überleben des Dichters und damit auch seinen dauerhaften Ruhm ermöglicht.

---

<sup>932</sup> „Die Tote hält eine Lorbeergirlande: vielleicht hat ihr der Tod diesen Lorbeer gebracht? Der Lorbeer als Gabe des Todes ergab sich somit aus dem Bilde, der Lorbeer aber war zugleich der Schmuck des Dichters, mit dem er feierlich gekrönt wurde: so ergab sich die Beziehung auf den Novellenstoff, an dem Meyer damals (1889) arbeitete, an Laura und Petrarca, den *poeta laureatus*. Laura raubt den dem Petrarca gebotenen *laurus* [...], das höchste Gut ergreift sie und ergreift den Tod’, wie es im ‚Mars von Florenz’ heißt“ (ROSENFELD 1935: 214f.).

#### 4.3.2.5 Das Geheimnis des Humanisten: Nolhacs *Sur un portrait de Pétrarque*

Pierre DE NOLHACS Sonett *Sur un portrait de Pétrarque* erschien 1894 in der Sammlung *Paysages de France et d'Italie*. Es stellt insofern einen Sonderfall dar, als es sich bei seinem Verfasser um einen ausgewiesenen Petrarca-Spezialisten handelt, und NOLHAC das im Titel des Sonetts erwähnte Portrait in seiner 1892 erschienenen Dissertation *Pétrarque et l'humanisme* beschreibt. Während die Auseinandersetzung mit diesem ausgesprochen frühen Petrarca-Portrait in der noch heute lesbaren Monographie den strengen Kriterien der Wissenschaft entspricht, nähert NOLHAC sich in seinem Sonett dem Bildnis als ein Dichter. Während er in seinem Vaucluse-Sonett (dem Tenor der eigenen Forschungen entsprechend) Petrarca als einen Humanisten beschreibt, der in erster Linie nach dem Ruhm strebt, und der keineswegs ausschließlich als „le rimeur aux pleurs vains | Qui gémit de son mal, le caresse ou l'accuse (1894: 133, V. 3-4) zu betrachten ist,<sup>933</sup> so ist seine Argumentation hier eine gegenläufige.

Das Portrait, auf welches sich das Sonett bezieht, befindet sich in jener Handschrift der Pariser Bibliothèque Nationale, die Petrarcas *De viris illustribus* enthält. Die Abschrift wurde am 25. Januar 1379 fertiggestellt, rund viereinhalb Jahre nach dem Tode Petrarcas (NOLHAC 1892: 381). Das Portrait wurde mit Bister gezeichnet, lediglich die Wangen wurden leicht mit Zinnober getönt.<sup>934</sup> Zugeschrieben wird die Zeichnung ALTICHIERO.<sup>935</sup> Für NOLHAC stellt das Portrait eine Besonderheit dar, da er es für das einzige authentische Bildnis Petrarcas hält (1892: 379). Dieser Meinung schließt sich MARDERSTEIG an, der es als „la più suggestiva, intensa e fedele raffigurazione del poeta“ bewertet (1974: 264). Eine Zeitlang wurde dieses Bild sogar für ein Selbstportrait des zeichnerisch begabten Petrarca gehalten.<sup>936</sup> Für NOLHAC, der auf die Zuschreibung des Bildes nicht eingeht, ergibt sich dessen Authentizität aus der Tatsache, dass Lombardo DELLA SETA, der den Text von *De viris illustribus* eigenhändig und zu Ehren von Francesco da Carrara (dem Petrarca das Werk gewidmet hatte) transkribierte, in einem engen Verhältnis zu Petrarca stand:

Il [le portrait] a été exécuté, en effet, selon toute vraisemblance, sur l'initiative et sous la direction d'un homme qu'on peut dire le meilleur ami des dernières années de Pétrarque, ce Lombardo qui fut long-temps son secrétaire, son collaborateur, son homme d'affaires, avant d'être choisi, par une marque suprême de sa confiance, pour son exécuteur testamentaire (1892: 382).

RIEGER ordnet das Bildnis dem Typus Petrarca „ricoperto colla cappa canonica“ zu, und bezeichnet es als „l'exemple le plus sobre“ dieses Typus (2001: 106). Die Kapuze mache den Dichter zum „poète moralisateur et philosophe“ (2001: 106). Diese Zuordnung entspricht auch der Beschreibung ESSLINGS:

Ce beau portrait [...] nous montre une physionomie à la fois investigatrice et méditative. Le regard est perçant; le nez aquilin, un peu pointu; les lèvres sont serrées; quant au menton, assez développé, il exprime la volonté. La sévérité du costume monacal ne contribue pas à adoucir les traits. Selon toute apparence, nous avons devant nous un quinquagénaire. Nous sommes loin, on le voit, de l'adolescent qui se faisait remarquer par son élégance aux universités de Montpellier et de Bologne; loin aussi du mélancolique chantre de Laure. Cependant, malgré le sérieux

<sup>933</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2.6.

<sup>934</sup> Vgl. DE NOLHAC 1892: 380, ESSLING 1902: 66, MARDERSTEIG 1974: 263, TRAPP 2001: 16.

<sup>935</sup> Vgl. MARDERSTEIG 1974: 264.

<sup>936</sup> Vgl. TRAPP 2001: 15.

qui caractérise l'ensemble, il y perce une bonté, une chaleur, qui lui conquièrent immédiatement toutes nos sympathies (1902: 66).

Das Sonett bietet eine ambivalente Deutung des Bildnisses. Es deutet Petrarca als den gelehrten Humanisten, doch ist dieser Humanist gleichzeitig auch ein Liebender. Diese Deutung steht nicht unbedingt im Widerspruch zu dem Portrait, von welchem NOLHAC sagt, es handle sich um ein „œuvre intime, sans prétention, qui devait plaire aux familiers du maître“ (1892: 383), und welches er seiner eigenen Arbeit voranstellt.<sup>937</sup> Das erste Quartett evoziert einerseits den ersten Blick auf das Bildnis, andererseits aber auch den Entstehungszusammenhang. Durch die den ersten Vers einleitende Apostrophe *Maître* schreibt der Sprecher sich in die Nachfolge Petrarcas ein.<sup>938</sup> Der „feuille jauni de parchemin“ (V. 1) vergegenwärtigt zugleich die zeitliche Distanz des Schülers zum *poeta* des 14. Jahrhunderts. Auch in dem Erzählgedicht *L'écolier d'Avignon* beschreibt NOLHAC Petrarca aus der Perspektive eines Schülers, dem es gelingt, sich dem *maître* zu nähern. Im Sonett ist es augenscheinlich ein *alter ego* NOLHACs, welches sich dem Bildnis nähert – eine Konstellation, die in der Biographie des Forschers vorgeprägt ist, da NOLHAC selbst das Portrait des Italieners in der Bibliothèque Nationale aufspürte.

Maître, sur le feuillet jauni de parchemin,  
J'ai reconnu les traits de ton calme visage,  
Tels qu'un jour, à Padoue, un peintre, en ton vieux âge,  
Se plût à les tracer d'une rustique main (V. 1-4).

Die erste Strophe bietet eine vage Beschreibung des Bildes, welches Petrarca in fortgeschrittenem Alter zeigt. KRANZ bezeichnet Bildgedichte, in denen „ausdrücklich der Rezipient, das Bild, eine Gestalt im Bild, der Künstler oder der Besitzer des Bildes apostrophiert wird“ als apostrophierende Bildgedichte (1981, I: 264), um die hier auch von NOLHAC gewählte Form der Apostrophe an die in ihm dargestellte Person als eine „sehr nahe liegend[e] und tatsächlich uralte Gepflogenheit“ (1981, I: 269) zu bezeichnen. Von der *bonté* oder *chaleur*, die ESSLING in diesem Portrait erblickt, ist bei NOLHAC keine Rede: Lediglich eine gewisse Gelassenheit (*calme visage*, V. 2) attestiert er dem *poeta laureatus*. Dem Zeichner, dessen Name hier nicht fällt, bescheinigt er eine *rustique main* (V. 4), was die Schlichtheit des Portraits begründet, dem Werk selbst aber ebenso wenig Rechnung trägt wie der Tatsache, dass die Portraitmalerei im Trecento andere Zielsetzungen verfolgte als in den späteren Jahrhunderten.

Im Mittelpunkt des zweiten Quartetts steht der Künstler, der in Padua das Bildnis des alternden Dichters schuf. Gleichzeitig deutet diese Strophe, indem sie nach den persönlichen Beziehungen zwischen Dichter und Maler fragt, auf die Terzette voraus. Nicht der bildende Künstler steht im Zentrum des Gedichtes, sondern der Petrarca, dessen *calme visage* (V. 2) ESSLING als *méditatif* (1902: 66) deutet, welches aber durchaus Anlass bieten könnte, nach einem etwaigen Geheimnis zu fragen, welches sein *profil romain* (V. 8) verbergen könnte:

De ta docte maison aima-t-il [i.e. le peintre] le chemin?  
Connut-il le secret du poète et du sage?  
Ou bien, artiste obscur, fixa-t-il au passage

<sup>937</sup> Vgl. DE NOLHAC 1892, Bildtafel vor Textseite 9. Vgl. die Abb. XIX in MARDERSTEIG 1974.

<sup>938</sup> Volltönender ist das Lob, mit welchem er DANTE bedenkt: In dem Sonett *A Dante* (1894: 121) apostrophiert er diesen als *Roi de poètes* (V. 1), *unique poète* (V. 1), dessen *livre sacré* (V. 7) er zutiefst bewundere.

La grave majesté de ton profil romain? (V. 5-8).

Die zweite der drei rhetorischen Fragen insinuiert zweifelsfrei, dass Petrarca dem Vertrauten sehr wohl ein Geheimnis hätte anvertrauen können: Zwar begreift NOLHAC den Italiener nicht nur als *poète*, sondern durchaus auch als *sage* (V. 6), doch lässt bereits V. 6 darauf schließen, dass der *secret* des Dichters im Widerspruch zu seinem *calme visage* (V. 2) bzw. zur *majesté* (V. 8) seines Profils steht. Die Terzette bestätigen den Verdacht. NOLHAC, der nicht alleine in seiner Dissertation, sondern durchaus auch in anderen Petrarca-Gedichten gerade den Humanismus und die Gelehrsamkeit Petrarcas thematisiert hatte, weicht hier von seiner eigenen Lehrmeinung ab. Das Sonett deutet Petrarca als Lauradichter:

[...] l'ennui dont ta grande âme est pleine  
Ride ton front serré sous la cape de laine.  
Le regret d'une femme a fait tristes tes yeux;  
  
Et tu sembles songer à la pure lumière  
De ton regard, étoile éteinte dans tes cieux,  
Car la méchante Mort l'a prise la première (V. 9-14).

Genau jenen „mélancolique chantre de Laure“ (1902: 66) den ESSLING mit dem Petrarca der Zeichnung kontrastierte, erkennt NOLHAC in selbigem Portrait. Besser gesagt: Auch er deutet das Bildnis als dasjenige eines alternden Mannes, doch interpretiert er insbesondere die *yeux tristes* (V. 11) dahingehend, dass er Petrarca als einen um die verstorbene Geliebte Trauernden deutet. Stellte KRANZ fest, dass „auch Porträts [...] zu ihrem Verständnis Mitgedachtes, ein besonderes Wissen, Konnotationen [erfordern]“ (1981, I: 100), so gilt dies, folgt man der Deutung NOLHACs, auch für dieses Portrait. Das Bildnis zeigt den Dichter als Gelehrten, d.h. es entspricht einem weit verbreiteten Typus (den es aufgrund seiner recht frühen Entstehungszeit sogar maßgeblich begründete).<sup>939</sup> In seinem Sonett hingegen interpretiert er das Bild, indem er ihm eine zweite Bedeutungsebene unterstellt. Rein äußerlich, so die Aussage des Gedichtes, stellt das Bildnis aus der *De viris illustribus*-Handschrift zwar Petrarca als einen Gelehrten in fortgeschrittenem Alter dar, doch wer – wie möglicherweise der *peintre* und mit Sicherheit der Verfasser des Sonetts – um jene andere Seite Petrarcas weiß, ist in der Lage, das Geheimnis zu dechiffrieren, dem präsentiert sich Petrarca als der um die Geliebte trauernde Lauradichter. Dass NOLHAC sich ungeachtet eigener Forschungsergebnisse dem Laura-Kult nicht versagte, belegt ein kurzer Artikel, der 1927 anlässlich des 600. Jahrestages der ersten Begegnung des Dichters mit Laura in den *Études Italiennes* erschien. In ihm beschreibt NOLHAC die auratische Wirkung dieses Datums, welcher sich nicht alleine die Dichter und Verliebten nicht zu entziehen wüssten:

[...] le sixième centenaire d'un simple fait sentimental mérite d'émouvoir d'autres gens que les poètes et les amoureux. Tout lettré, toute âme un peu ornée, doit accorder une pensée à cette date, car c'est de cette matinée de printemps provençal, où le génie rencontra la beauté, que sont sortis les plus beaux poèmes, et les plus mémorables, que l'art ait offerts à l'amour. L'idéale figure de femme, qui remplit le *Canzoniere* de sa douce réalité, gardera sans doute à jamais le mystère dont l'a entourée son poète. Le nom de sa famille demeurera inconnu à nos futiles curiosités. Mais ce prénom de Laure, qui fut présage de gloire, conservera son prestige sur les âmes, tant qu'elles sauront s'intéresser aux nobles et pures légendes du cœur (1927: 5).

<sup>939</sup> „The Paris type is clearly the ancestor of many renderings of half a century later“ (TRAPP 1992: 15f.).

Die fünf hier behandelten Dichterbildgedichte erweisen sich, das hat die Analyse der Texte gezeigt, als ausgesprochen aufschlussreich in Bezug auf die intermedialen Dimensionen dieses Subgenres. Die Texte von MONTI und FÖRSTER verbindet die Tatsache, dass sich beide auf bildliche Darstellungen beziehen, welche im weiteren Sinne als Kanonbilder zu bezeichnen sind: AGRICOLAS Tafelbilder zeigen vier berühmte italienische Dichter und ihre jeweiligen *donne*, RAFFAELS Fresko stellt eine größere Gruppe berühmter Dichter der Antike und der frühen Neuzeit in einem komplexen Beziehungsgeflecht dar. Obwohl die Tafelbilder AGRICOLAS Dante, Petrarca, Tasso und Ariosto als vier gleichrangige Dichter behandeln, fällt MONTIS Bewertung unverkennbar zu Gunsten Dantes aus: Indem er Beatrice zur Hauptfigur und zur Wortführerin seiner Kanzone macht, räumt er Dante eine Vorrangstellung ein, die die allgemeine Wertschätzung dieses Dichters in den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Die Kanzone führt also weit über die vier Gemälde hinaus, weil sie aus den Bildgegenständen eine Auswahl trifft, um eine konkrete Hierarchie herzustellen: Dante ist für MONTI der größte Dichter überhaupt, die übrigen drei werden in seinem Gedicht marginalisiert. Anders verhält es sich mit FÖRSTERS Terzinengedicht: Während RAFFAELS *Parnass* einerseits ohnehin nur die größten Dichter zeigt, um andererseits durch deren Positionierung im Bildfeld sowie durch deren Interaktionen untereinander Hierarchien herzustellen, trifft FÖRSTER eine gegenläufige Auswahl, um ausgerechnet dem im Bild marginalisierten Petrarca den höchsten Rang zuzuordnen. Weder Dante noch Homer gebührt in seinem Text die höchste Ehre, sondern der auf dem Fresko nur partiell zu erkennende Dichter aus Arezzo. Eine Umdeutung anderer Art nehmen GAUTIER und NOLHAC vor, die nicht am Kanon rütteln, wohl aber ein Petrarcabild entwerfen, welches den ihnen vorliegenden Darstellungen – das Gemälde BOULANGERS bzw. die Zeichnung aus der Pariser Handschrift – ihm Kern widerspricht. GAUTIER beschreibt den als *poeta triumphans* dargestellten Petrarca als den verliebten Lauradichter, NOLHAC erkennt in dem mit *cappa canonica* dargestellten Petrarca einen melancholischen alten Mann, der die längst vergangene Liebe zu Laura als sein größtes Geheimnis hütet. In allen vier Fällen steht mithin die Dichtung im Vordergrund der Texte: Während für MONTI und FÖRSTER die Gemälde zum Anlass werden, einen zum Teil gegenläufigen Kanon zu entwickeln, heben GAUTIER und NOLHAC Aspekte hervor, die das jeweilige Bild nicht zeigt, um damit implizit das größere Wissen des Dichters zu unterstreichen, der, anders als der Maler, um die Geheimnisse des großen Petrarca weiß.

Die bildende Kunst spielt in den hier behandelten Texten eine untergeordnete Rolle: Während MONTI in seiner *hommage*-Kanzone immerhin das große Können AGRICOLAS bewundernd hervorhebt, um dem Maler in einem potentiellen Wettstreit der Künste den Vorrang vor dem Dichter einzuräumen, beschreibt GAUTIER im *Triomphe de Pétrarque* zwar einleitend die kathartische Wirkung des Gemäldes auf das aufgrund eines individuellen Kummers melancholische Sprecher-Ich, doch geht es ihm in erster Linie darum, Petrarca zu einem vorbildhaften Dichter zu stilisieren, der den Idealen des *L'art pour l'art* durchaus nahesteht. Für FÖRSTER und NOLHAC schließlich ist die bildende Kunst nur noch Anlass zu Reflexionen über die dargestellten Künstler. Im Falle des *Parnass* ist die Ursache für diese Beschränkung auf den Gegenstand der Darstellung zweifelsohne darin zu suchen, dass es sich bei FÖRSTERS Terzinen lediglich um einen einzelnen Abschnitt aus einem umfangreicheren Werk handelt, welches als Ganzes dem Leben und der Kunst Raffaels gewidmet ist. NOLHAC sieht in dem Zeichner des Portraits einen möglichen Freund des Dichters, der aufgrund der engen Freundschaft vielleicht das Geheimnis Petrarcas kannte: Weder mit dem Künstler noch mit dem Kunstwerk selbst setzt sich der Sprecher dieses Textes weiter auseinander.

Eine mehrfache Referentialität zeichnet auch die in den folgenden Abschnitten zu behandelnden Texte aus. Während die Dichterbildgedichte in der Regel sowohl auf ein Bildnis und dessen Künstler als auch auf den dargestellten Dichter und sein Werk referieren, stellen die in Vaucluse und in Arquà andere Zusammenhänge her: Die dort entstandenen Texte machen zwar diese beiden Orte thematisch, doch geschieht dies in aller Regel alleine im Hinblick auf Petrarca: Als Erinnerungsorte verweisen Arquà und Vaucluse stets auf den *poeta laureatus* sowie nicht selten auch auf seine *donna*. Einerseits gemahnen Petrarca's Orte an einen europäischen Musterautor, an ein Vorbild, welches gemeinhin nicht in Frage gestellt wird, andererseits aber auch an einen großen Liebenden. Die Auseinandersetzung mit Arquà oder Vaucluse veranlasst folglich nicht wenige Reisende sowohl zu Reflexionen über eigene Liebesbeziehungen als auch über die eigene Kunst. In beiden Fällen kann der Besucher eines dieser Erinnerungsorte alternativ ein Gefühl der Unter- oder der Überlegenheit empfinden. Dass insbesondere der Besuch in Vaucluse zu weitreichenden und z.T. liebestheoretisch fundierten Reflexionen über Petrarca's Lauraliebe motiviert, macht diese Texte zu einem besonders aufschlussreichen Forschungsgegenstand.

#### 4.4 Topos: Petrarca's Orte in Reisebeschreibungen und in der Dichtung

Et clarorum certe hominum origines terras in quibus orti sunt, per se licet ignobiles, ornant, fateor, atque nobilitant (*Sen.* XIII, 3).

In *Sen.* XIII, 3 berichtet Petrarca von einem Aufenthalt in seiner Vaterstadt Arezzo, welche bestrebt gewesen sei, in Erinnerung an den berühmten Sohn der Stadt dessen Elternhaus in einem unveränderten Zustand zu belassen.<sup>940</sup> Während das Geburtshaus Petrarca's für die literarischen Pilger eine untergeordnete Rolle spielt, wurden bald zwei Orte das Ziel der Besucherströme.<sup>941</sup> Arquà wird bereits in den letzten Dezennien des Trecento von den Bewunderern des *poeta laureatus* besucht, die hier das Grabmal und das ehemalige Wohnhaus aufsuchen. Vacluse hingegen erweist sich vor allem seit dem Beginn des Laurakults des Cinquecento als prädestiniertes Ziel literarischer Pilgerreisen.

Während Arquà die letzte Wohnstätte des Dichters und sein Grabmal beherbergt und so einer von Petrarca vorbereiteten Inszenierung entspricht, erfuhr Vacluse nach dessen Tode eine Neuinterpretation. VELLUTELLO identifiziert Vacluse als den Ort der ersten Begegnung Petrarca's mit Laura. Im *Canzoniere* ist Vacluse der Ort der abwesenden Laura; mit VELLUTELLO hält die *donna* Einzug in Vacluse. Vacluse wird nun zu einem zweifach kodierten Ort: Es ist der Ort der Einsamkeit und der Zurückgezogenheit des Dichters, der das laute und sündige Avignon meidet,<sup>942</sup> das er zu einem „Unort par excellence“ erklärt (STIERLE 2003: 273), zugleich aber der Ort, an welchem der Tradition zufolge die Liebe zu Laura ihren Anfang nahm und an welchem auch die späteren Begegnungen des Paares stattfanden. Dass der Aufenthalt an einem solchen Ort der poetischen Selbstfindung dienen kann, wie es AURNHAMMER für die Tasso-Wallfahrten feststellt (1996: 147f.), liegt auf der Hand. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang jene Fälle, in denen der Besuch der Erinnerungsorte den Dichter nicht nur zu einem Gedicht inspiriert, sondern der Aufenthalt auch in einem Reisebericht dokumentiert wird. Adolf VON TSCHABUSCHNIGG (1809-1877) verfasste neben dem Gedicht *Purpurn versinket im Schoos der euganäischen Berge* (1841: 175f.) auch den Bericht *Die Villa Petrarca in Arquà*, der 1842 im *Buch der Reisen* (1842: 22-29) erschien. Gerade im Hinblick auf die Arquà- bzw. die Vacluse-Gedichte erweist es sich als sinnvoll, stets einen Blick auf die zeitgenössischen Reiseberichte zu werfen, die deshalb in diesem Kapitel ausführliche Berücksichtigung finden.

<sup>940</sup> „Anno igitur iuileo, Roma revertenti atque Aretio transeunti, quidam nobiles concives tui qui me comitatu suo dignum censuerunt dum extra menia urbis educerent, ignarum me per illum deduxerunt vicum atque, inscio et miranti, domum illam ostenderunt in qua natus essem, haud sane amplam seu magnificam sed qualis exulem decuisset, dixeruntque inter multa unum quod apud me, ut Livii verbo utar, <plus admirationis habuit quam fidei>: voluisse nonnunquam dominum domus illius eam amplificare, publiceque prohibitum nequid ex ea specie mutaretur que fuisset quando hic tantillus homuncio tantusque peccator intra illud limen in hanc laboriosam et miseram vitam venit“ (PETRARCA 2006: 149). DE SADE stellt in den *Mémoires* fest, dass dieses Ereignis der Eitelkeit des Dichters geschmeichelt haben muß („Pétrarque qui aimoit la gloire, dût être sensible à une distinction si flatteuse; c'étoit le prendre par son foible“ [1767: 94]).

<sup>941</sup> NASELLI 1923: 285. Vgl. aber das Sonett *Lungo a l'ondoso Taro* des Anton Francesco RAINIERI, welches sich mit Petrarca's Haus in Parma befasst (in: SALZA 1918: 728).

<sup>942</sup> Vgl. *RvF* 136-138.

Dass zwischen der schriftlichen Fixierung der vor Ort gewonnenen Eindrücke und der dichterischen Verarbeitung des Erlebnisses Welten liegen können, bezeugen eindringlich die Beschreibungen, die CHATEAUBRIAND von seinem Vacluse-Besuch im Jahr 1802 hinterlassen hat. In einem Brief an Louis DE FONTANES vom 6. November 1802, der direkt im Anschluss an den Aufenthalt entstand, distanziert er sich nachdrücklich vom Petrarca-Kult der Provence: „J’arrive de Vacluse; je vous dirai ce que c’est. Cela vaut sa réputation. Quant à Laure la bégueule et Pétrarque le bel-esprit, ils m’ont gâté la fontaine“ (1977: 174). In den *Mémoires d’outre-tombe* hingegen wird das Erlebnis rückblickend verklärt und in Übereinstimmung mit der Rekanonisierung Petrarcas im Kontext der französischen Romantik aufgewertet.<sup>943</sup> Rund zwei Textseiten sind hier dem Besuch der Erinnerungsorte gewidmet. In Avignon ist das Grab der Laura das Ziel des Franzosen, der hier aber weniger der *donna* Petrarcas als vielmehr Franz I. die Reverenz erweist.<sup>944</sup> Eher als Avignon ist für CHATEAUBRIAND Vacluse der Ort der Erinnerung an Petrarca. Er zitiert an dieser Stelle sowohl aus dem *Canzoniere*<sup>945</sup> als auch aus der *Epistola ad Posterios*.<sup>946</sup> Für den CHATEAUBRIAND der *Mémoires* ist Petrarca nicht alleine der Poet der Einsamkeit, sondern auch der politisch ambitionierte Dichter, dessen Kanzone *Italia mia* mit den kriegerischen Auseinandersetzungen in Italien abrechnet, und der sich für die Rückkehr des Papstes nach Rom einsetzte. Von „Laure la bégueule et Pétrarque le bel-esprit“ ist hier keine Rede. Angesichts der durch die Revolution verursachten Zerstörungen und der verblassenden Erinnerung an die Opfer dieser Ereignisse gewiß, wird die Dichtung Petrarcas zu einem *souvenir du passé*, zu einem Erinnerungszeichen, welches die Zeiten überdauert:

De retour à Avignon, je cherchai le palais des papes, et l’on me montra la *Glacière*. La Révolution s’en est prise aux lieux célèbres; les souvenirs du passé sont obligés de pousser au travers et de reverdir sur des ossements. Hélas! les gémissements des victimes meurent vite après elles; ils arrivent à peine à quelque écho qui les fait survivre un moment, quand déjà la voix dont ils s’exhalaient est éteinte. Mais tandis que le cri des douleurs expirait au bord du Rhône, on entendait dans le lointain les sons du luth de Pétrarque; une *canzone* solitaire, échappée de la tombe, continuait à charmer Vacluse d’une immortelle mélancolie et de chagrins d’amour d’autrefois (1972: 481).

Petrarcas Orte sind Orte der literarischen Reminiszenz. Die Gedichte des *Canzoniere* werden in Arquà oder Vacluse rezitiert, wenn der jeweilige Ort nicht ohnehin zu eigener dichterischer Tätigkeit stimuliert. In vielen Texten ist der *Canzoniere* in Form einer vagen Anspielung oder eines Zitats gegenwärtig. Dass ein solcher Aufenthalt auch im Zeichen anderer Dichters stehen kann, illustriert der Arquà-Besuch Jacopo Ortis’, der in der „sacra casa di quel sommo italiano“ (1955: 310) die einschlägigen Verse aus ALFIERIS Sonett *O cameretta, che già in te chiudesti* zitiert. Es ist diese Textstelle der *Ultime lettere*, die einige Jahre später einen französischen Dichter prägt: LAMARTINE berichtet im *Cours familier de Littérature* von

<sup>943</sup> Der Abschnitt *Voyage dans le Midi de la France* (14. Buch, 2. Kapitel), ist datiert „Paris, 1838“ (1972: 476), doch überarbeitete CHATEAUBRIAND seine *Mémoires* bekanntlich mehrfach.

<sup>944</sup> Entsprechend werden V. 1-2, V. 5 und V. 7-8 in den *Mémoires d’outre-tombe* zitiert (1972: 479). Die Auslassung von V. 6 mag damit zu begründen sein, dass dieser Vers aufgrund der divergierenden Überlieferungen einige Unklarheiten aufweist.

<sup>945</sup> Nicht die zum Topos geronnenen *Chiare, fresche et dolci acque* zitiert CHATEAUBRIAND, sondern eine weniger geläufige Passage aus der Kanzone *Standomi un giorno* (RvF 323). Die V. 37-42 dieser Kanzone geben die *Mémoires* wieder (1972: 480).

<sup>946</sup> Vgl. *Epistola ad Posterios* (ENENKEL 1998b: 269), *Mémoires d’outre-tombe* (1972: 480). Die von CHATEAUBRIAND wiedergegebene Passage bezieht sich Petrarcas Suche nach einem Rückzugsort, den er schließlich in Vacluse fand.

einem Arquà-Besuch berichtet (1858: 129ff.). Er betont, dass die euganäischen Berge durch „les admirables lettres d’Ugo Foscolo“ (1858: 129) Berühmtheit erlangt hätten. Er gibt die einschlägige Episode in französischer Übersetzung wieder,<sup>947</sup> um abschließend zu bemerken:

J’ai cité avec bonheur cette lettre d’Ugo Foscolo, parce que j’y ai retrouvé mes propres impressions écrites par un grand écrivain qui avait, comme moi, l’idolâtrie des grandes âmes tendres, les plus grandes, car elles sont les plus sensibles (1858: 148).

Vaucluse, von Petrarca in den *Familiars* und den *Seniles* „zum mythischen Ort gesteigert“ (STIERLE 2003: 247), zog in den Jahrhunderten nach Petrarca’s Tod ebenso die Besucher an wie das in der Nähe Paduas gelegene Arquà. ELWERT hat anlässlich eines Aufenthaltes in Vaucluse die berechnete Frage nach dem Sinn solcher *sopralluoghi letterari* (1952: 3ff.) gestellt. Zum Verständnis Petrarca’s tragen tatsächlich weder Arquà noch Vaucluse bei. Die Erwartung der Besucher, und dies gilt für jede literarische Pilgerstätte, durch den Aufenthalt an einem solchen Ort einen besseren Zugang zu den Werken eines Künstlers zu finden, wird sich weder hier noch dort erfüllen.<sup>948</sup> Die Gedichte, die in Vaucluse bzw. Arquà entstanden, bedürfen einer näheren Betrachtung, weil die Auseinandersetzung mit dem *genius loci* in stets eine Auseinandersetzung mit Petrarca, seinem Leben, seinem Werk und zu meist auch mit Laura nach sich zieht. Nicht selten münden diese Auseinandersetzungen in weiterreichende Reflexionen, indem sie von Petrarca, von Laura wegführen, um die Befindlichkeiten des Ichs in den Mittelpunkt zu rücken.<sup>949</sup>

Nicht jede literarische Auseinandersetzung mit dem Ort eines Dichters steht im Zeichen der Ehrerbietung, sie kann auch ein Ergebnis der Dekanonisierung des jeweiligen Dichters sein. Dies belegen exemplarisch die Texte von Moritz VON THÜMMEL und Johann Gottfried SCHNABEL. THÜMMEL führt in seiner *Reise durch die mittäglichen Provinzen Frankreichs*,<sup>950</sup> einem fiktionalen Reisebericht in einer auf CHAPELLE und BACHAUMONT und LEFRANC DE POMPIGNAN zurückgehenden Vers-Prosa-Mischform,<sup>951</sup> seinen Protagonisten Wilhelm nach Avignon, um ihn dort mit der ebenso schönen wie frommen Klara zusammenzubringen. Diese entpuppt sich jedoch bald als eine falsche Heilige, die durch ihr ausgeprägtes

<sup>947</sup> Vgl. LAMARTINE 1858: 144-148.

<sup>948</sup> Adolf Graf VON SCHACK (1815-1894) begründet seinen Aufenthalt in Vaucluse damit, dass das Verweilen an jenem Ort ihm den Geist Petrarca’s näher bringe: „Ich habe in dem Gasthof ‚Petrarca und Laura‘ auf einige Zeit meinen Aufenthalt genommen, weil mir ist, als ob ich mich dem Geiste des Sängers, den ich von jeher so sehr geliebt, an dem Orte näher befände, wo er so lange gewilt und so viele seiner Werke geschrieben“ (1891: 175). SCHACK reiste in den 60er Jahren regelmäßig nach Italien (BILLETER 1994: 196ff.).

<sup>949</sup> Im Hinblick auf die Tasso-Wallfahrten stellte AURNHAMMER fest: „[...] man verstand die Fahrt zu den großen Geistern als Möglichkeit, über den Akt sympathetischer Erregung zu einer Identifikation zu gelangen, von der man sich eine enthusiastische Inspiration erhoffte. Da die Schilderungen solch imaginärer Begegnungen mit dem Genius den Erfolg der poetischen Initiation beglaubigen sollen, unterscheiden sie sich sprachlich meist deutlich vom Kontext der Reiseberichte: Sie sind stilistisch überfiguriert oder erscheinen gar als lyrisierte Passagen“ (1996: 147f.).

<sup>950</sup> Der hier zu berücksichtigende dritte Teil erschien 1794.

<sup>951</sup> „C’est un curieux produit, et que personne depuis longtemps ne lit plus, que le *Voyage aux provinces méridionales de la France* [...]. Récit de voyage mêlé de prose et de vers, qui se ressent pour la forme du Voyage de Chapelle et Bachaumont, et pour le fond, passablement égrillard souvent, du *Voyage sentimental* de Sterne. Mais c’est surtout un pamphlet contre la France d’Ancien Régime, incarnation du despotisme et du cléricalisme, et une apologie, par contraste, de la monarchie fédéricienne, modèle de rationalisme et de tolérance“ (BIANQUIS 1951: 289).

Interesse an der fleischlichen Liebe zu Priestern auffällt.<sup>952</sup> In SCHNABELS Roman *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier* (1738) wird Arquà zum Ort der schrankenlosen Begierden des Protagonisten.<sup>953</sup> In beiden Fällen werden die Handlungsorte explizit als Orte Petrarcas gekennzeichnet: Wilhelm besucht das Grab der Laura (1812: 98ff.) und unternimmt einen Ausflug nach Vacluse (1812: 99),<sup>954</sup> SCHNABELS Kavalier Ebenstein wird von seinem Gastwirt explizit auf die Bedeutung Petrarcas für Arquà hingewiesen (1907: 19) und besichtigt das Haus (1907: 27) des Dichters.<sup>955</sup> Aufgrund der galanten Abenteuer Ebensteins bzw. des unmoralischen Lebenswandels der Priesterhure Klara verlieren die Orte Petrarcas ihre quasi-sakrale Aura.

Im Unterschied zu anderen literarischen Erinnerungsorten (Ravenna, Ferrara) zeichnet insbesondere allem Vacluse die Tatsache aus, dass es eine Verschriftlichung erfuhr, bevor es zu einem Erinnerungsort wurde. Dies unterscheidet Vacluse nicht nur von jenen Orten, die (wie Verona) an *literarische* Figuren erinnern, sondern auch von den meisten Orten, die die Erinnerung an eine *historische* Person konservieren: Dem Besucher, der sich mehr oder minder ehrfurchtsvoll den Orten Petrarcas nähert, sind diese bereits in Textform gegenwärtig, ihr Besuch ruft in der Regel vorhandenes Textwissen ab. Texte, die den Besuch eines solchen Ortes thematisieren, entstehen vor dem Hintergrund eines solchen Textwissens, welches in die entstehenden Texte einfließt. Wie gezeigt wurde, können es durchaus die bereits vorliegenden Texte anderer Dichter sein, auf die der Reisende Bezug nimmt: Im Falle Arquàs sind es insbesondere ALFIERIS Sonett *O cameretta, che già in te chiudesti*<sup>956</sup> oder die entsprechenden Verse aus BYRONS *Childe Herold*.<sup>957</sup> Vorrangig aber sind es die Texte Petrarcas, auf die die Besucher in ihren Texten referieren. Dies gilt insbesondere für Vacluse, da dieser Ort auch in den volkssprachlichen und mithin weithin verbreiteten Texten des Italieners eine bedeutende Rolle spielt.

Dass Petrarca beide Orte beträchtlichen Stilisierungen unterworfen hat, hat STIERLE gezeigt. Vor allem Petrarcas Briefe lassen darauf schließen, dass er Vacluse als dem Ort der Einsamkeit mit Arquà einen „letzte[n] Einsamkeitsort“ (STIERLE 2003: 261) zur Seite stellt. Die Nachwelt hat sich von diesen Stilisierungen nicht immer beeindrucken lassen. Dass die Liebesthematik in den Vacluse-Gedichten eine ungleich größere Signifikanz erlangt, liegt nahe. Alfred REUMONT, der in seinen *Dichtergräbern* (1846) auch Arquà behandelt, orientiert sich an Petrarca, wenn er *beide* Orte als Einsamkeitsorte begreift:

<sup>952</sup> Vgl. zu diesem Text besonders SAUDER 1968: 103ff.

<sup>953</sup> Vgl. AURNHAMMER 2004a: 30.

<sup>954</sup> Einen Vergleich der Vacluse-Episode mit THÜMMELS Reisebericht bietet SAUDER 1968: 104ff.

<sup>955</sup> Auffällig ist, dass im Text, vom Hinweis auf die Dichterkrönung abgesehen, nur jene Elemente Erwähnung finden, die Petrarca in fragwürdigem Licht erscheinen lassen. So weist der Erzähler auf die ausgestopfte Katze hin; und auch die beiden Anekdoten, die der den Kavalier begleitende Wirt erzählt, lassen auf ein beschädigtes Petrarcabild schließen: Vor allem der Hinweis auf die Anekdote, dass der Papst die Schwester Petrarcas habe heiraten wollen, wird von den Figuren ausführlich thematisiert (1907: 28f.). Pikant ist, dass eine aus Metall gegossene Petrarca-Statue zum Briefkasten der amourösen Korrespondenz des Protagonisten wird (1907: 50f.).

<sup>956</sup> In den *Ultime lettere* zitiert der Protagonist im Brief vom 12. November 1797 die Verse 2 und 4 (mit aufschlussreicher Ausblendung des 3. Verses) des Sonetts (1955: 310). In der Fassung von 1798 ist es Teresa, die ergänzend beiden die Terzette rezitiert, und zudem den Bezug zwischen ALFIERI und Petrarca erläutert („Teresa allora recitò col soava entusiasmo suo proprio le terzine del sonetto che Vittorio Alfieri dedicava nello stesso luogo al Petrarca“ [1955: 21]).

<sup>957</sup> *Childe Harolds Pilgrimage*, Canto IV, XXX und XXXI (BYRON 1857: 201).

Die Erinnerungen an Francesco Petrarca haben das Eigenthümliche, daß ihre bleibendsten, tiefsten Spuren stillen abgelegenen Orten aufgedrückt sind, die ihnen ihre Berühmtheit verdanken und sie treu bewahren, während die immer und immer wieder anwachsenden und sich dahinwäzenden Wogen des Menschenstroms jene Spuren verwischten, die er in den Städten zurückgelassen. So bewahrt die Einsamkeit von Vacluse [...] das Andenken des Dichters aus seiner glänzenden, lebensfrohen, lebensmuthigen Zeit, als die von ihm gefeierte [...] Laura ihn an Avignon fesselte und er immer wiederkehrte und von neuem weilte [...]; aus der Zeit, als er in der Abgeschlossenheit die Flammen löschen wollte die ihn verzehrten, aber die Erfahrung machte, daß die Abgeschlossenheit nur schürte den Brand. In Arquà aber folgen wir den Spuren seiner letzten Tage, als mit der Jugend auch ihre Träume und Täuschungen geschwunden waren, als die Krankheit ihn gebeugt, als er finden mochte, daß er der Eitelkeit der Welt zu viel geföhnt, zu viel geopfert, als er nur nach Ruhe sich sehnte, nach Ruhe und den Tröstungen der Freundschaft (1846: 41).

Für Petrarca sind beide Orte „Projektionsräume der eigenen subjektiven Identität“ (STIERLE 2003: 241), für die nachfolgenden Generationen werden sie zur Projektionsfläche der individuellen Auseinandersetzung mit Petrarca, an die sich vielfach ein Nachdenken über die eigene Situation anschliesst. Abhängig davon, ob Petrarca als Liebender oder als Dichter gesehen wird, betreffen die Reflexionen entweder eine eigene Liebessituation oder das eigene Dichtertum, wobei es gemeinhin zu Überschneidungen der beiden Ebenen kommt.

Die seit Ende des 18. Jahrhunderts in Arquà ausliegenden Fremdenbücher boten den Besuchern Raum für Notizen, Bemerkungen und eigene poetische Versuche. Eine vergleichbare Informationsquelle fehlt für Vacluse, da sich die einst im *Auberge de Pétrarque et de Laure* ausliegenden Gästebücher nicht erhalten haben.<sup>958</sup> Dass es ein Anliegen vieler Besucher war, Spuren zu hinterlassen, belegen nicht nur die Gästebücher. In Vacluse ritzen die Reisenden ihre Initialen in die Steine am Ufer der Sorgue oder in jene des vermeintlichen Wohnhauses Petrarcas;<sup>959</sup> sowohl an den Wänden des Wohnhauses von Arquà<sup>960</sup> als auch an jenen des *Auberge de Pétrarque et de Laure* in Vacluse<sup>961</sup> hinterließen sie Kommentare. Insofern sowohl die Arquà- als auch die Vacluse-Texte aufschlußreiche Informationen über die Auseinandersetzung der Rezipienten mit Petrarca bieten, liegt es nahe, diese Texte abschließend einer näheren Untersuchung zu unterziehen. Während die Auseinandersetzung mit Arquà zu Lebzeiten des Dichters beginnt, stammen die hier zu berücksichtigenden Vacluse-Texte aus dem 16. bis 20. Jahrhundert. Aus diesem Grund werden hier zunächst jene Texte behandelt, in denen von Petrarcas 'letztem Ort' die Rede ist.

<sup>958</sup> Vgl. BAYLE 1879: 376.

<sup>959</sup> SYMEONI verfasst nicht nur ein Sonett auf das Haus Petrarcas, sondern ritzt zudem eine persönliche Widmung in einen Stein dieses Hauses: „lasciai in vna pietra della pouera casa scolpite cosi fatte parole: FRANCISCI ET LAVRÆ MANIBVS GABRIEL SYMEONVS“ (1558: 51). SCHEFFEL notiert in seinem Reisebericht *Ein Tag am Quell von Vacluse*: „Touristen aus allen Weltgegenden haben ihr Namen an die Felsen geschrieben, gepinselt, eingehauen...“ (o.J.: 149).

<sup>960</sup> Maria VON EGGER berichtet, dass im Studierzimmer Petrarcas „eine Unzahl Visitenkarten und Inschriften von den vielen, verschiedenartigsten Besuchen“ zeugen (1893: 110). Die Inschriften an den Wänden veranlassten den Besitzer, den Besuchern Gästebücher zur Verfügung zu stellen.

<sup>961</sup> Jacques-Antoine-Hyppolyte [!] GUIBERT stellt Ende des 18. Jahrhunderts fest: „Les chambres sont tapissées des noms de mille voyageurs et de beaucoup d'inscriptions de tout genre. Souvent Pétrarque est nommé, et toujours Laure y est regretté“, *Voyages dans diverses parties de la France et en Suisse, faits en 1775, 1778, 1784, 1785, ouvrage publié par sa veuve, Paris 1806*, zitiert nach: *Le Voyage en France*, 1997: 833.

#### 4.4.1 Arquà: Alter, Tod und Liebesleid

Petrarca inszenierte Arquà laut STIERLE als den Ort, an dem sich die Bestimmung, die er sich mit seinem Namen gegeben hatte, vollendet: Der latinisierenden Verwandlung des Familiennamens Petracco zu Petrarca entspreche der Ortsname Arquà, der (im Italienischen als *arca* den 'Sarkophag' bezeichnend) den die Zeit überdauernden Ruhm materialisiere (2003: 261). Der Ortsname „wird zum Gefäß von Petrarca's dauerndem Ruhm“ (2003: 262). Erst 1370 bezieht Petrarca das Haus, in welchem er vier Jahre später sein Leben beschließt. Dass Arquà für ihn ein Ort des Rückzugs war, belegt eine Textstelle in *Sen.* XIII, 8, in welcher der alternde Dichter seine Lebensführung beschreibt:

Visitatores nullo usquam secessu, nullis latebris fugere valeo: honorificum vite mee tedium ac laborem. Extruxi michi in collibus euganeis parvam quidem sed decoram atque honestam domum; ibi reliquias vite, qua datur, in pace exigo et defunctos et absentes amicos tenaci memoria animique ulnis arctius semper amplectens [...] (2006: 166).

Den meisten Besucher dürften Aussagen wie diese unbekannt gewesen sein. Für die Auseinandersetzung mit Arquà spielten die Schriften Petrarca's eine untergeordnete Rolle. Arquà wurde zwar als der Ort des Alterns und des Todes wahrgenommen, doch wurde die Liebe des Dichters zu Laura in diese Deutung integriert, d.h. Arquà wurde als der Ort wahrgenommen, an dem der alternde Dichter um die verstorbene *domna* trauerte, als der Ort, an dem er starb, um im Tode mit der *domna* vereinigt zu werden. Als „una specie di S. Giacomo di Compostella letterario e laico“ (GRAF 1926: 32) wird Arquà im 14. Jahrhundert zum Wallfahrtsort jener, die das Wohnhaus und das Grabmal besichtigen, welches der Schwiegersohn Petrarca's hatte errichten lassen.<sup>962</sup> BURCKHARDT konstatiert unter Hinweis auf Arquà, dass der Personenkult in Italien früher als in allen anderen europäischen Ländern eine Rolle gespielt habe.<sup>963</sup> „Fra tutte le case abitate dal Petrarca, da gran lunga più celebre è stata sempre quella d'Arquà“ (NASELLI 1923: 285). Arquà bewahrt als „Petrarcadien“ (STIERLE 2003: 262) die Erinnerung an den Dichter. Die Bedeutung des Ortes erfassten bereits die Zeitgenossen. SACCHETTI hebt die besondere Rolle hervor, die dem Ort als Bewahrerin der sterblichen Überreste zukomme<sup>964</sup> und Giovanni DONDI verfasst in den frühen achtziger Jahren das erste bekannte Sonett auf das Grabmal Petrarca's.<sup>965</sup> Schon für die Dichter des Trecento war der ansonsten unbedeutende Ort untrennbar mit dem Namen des *poeta laureatus* verbunden. BOCCACCIO war hellseherisch genug, dem Ort eine Karriere als Ziel literarischer Pilger vorauszusagen. In seinem Brief an Francesco DA BROSSANO betont er:

Ex quo fere Arquas incognita patavinis, nedum exteris atque longinquis nationibus, cognoscitur et orbi toto eius erit nomen in precio, nec aliter quam nos Posilipi colles etiam invisos men-

<sup>962</sup> VILLANI: „[...] et prima die anni septuagesimi primi, obiitque poeta in Comitatu Paduae, in villa cui nomen Arquade inter montes Euganeos. Ibi sepultus est in arca marmorea, quam sibi vir optimus Franciscolus de Brossano, gener suus, sumptuoso opere contrui fecit“ (SOLERTI 1904: 280).

<sup>963</sup> „Zum Kultus der Geburtshäuser gehört der der Gräber berühmter Leute; für Petrarca kommt auch noch der Ort, wo er gestorben, überhaupt hinzu, indem Arquà seinem Andenken zu Ehren ein Lieblingaufenthalt der Paduaner und mit zierlichen Wohngebäuden geschmückt wurde – zu einer Zeit, da es im Norden noch lange keine „klassischen Stellen“, sondern nur Wallfahrten zu Bildern und Reliquien gab“ (1976: 136).

<sup>964</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>965</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.1.

te colimus, eo quod eorum in radicibus locata sint ossa Virgilii, et Tomitaniam Phasinque Euxini maris extrema loca tenetia busta peligni Nasonis, ac Smirnas Homeri, et alia similia honorabitur, ubi nil pendimus hyrcanas rupes, ethiopum monstra seu euripos archadum gelido sub axe sonantes, eo quod talibus ornati titulis non sint (1928: 224).

Es bleibt zu fragen, wie die Besucher Arquà in ihren Reiseberichten bzw. in ihren lyrischen Produktionen den Aufenthalt an diesem Ort verarbeiteten. Exemplarisch soll hier zunächst anhand des *Petrarca redivivus* von TOMASINI betrachtet werden, wie der Ort im frühen Seicento wahrgenommen wurde. In den darauffolgenden Kapiteln werden jene Texte, d.h. sowohl Gedichte als auch Reisebeschreibungen, Berücksichtigung finden, die *cum grano salis* der Höhenkammliteratur zuzuordnen sind. Es ist abschließend ein Blick auf die *Codici* zu werfen, d.h. jene Gästebücher, in denen sich die breite Masse der Arquà-Besucher verewigen konnte.

#### 4.1.1 Erste Annäherung: Tomasinis *Petrarca redivivus* (1631)

Einen bedeutenden Beitrag zu der seit dem Trecento stetig wachsenden Bedeutung Arquà liefert TOMASINI'S *Petrarca redivivus*. Im Vergleich zu den älteren Viten ist dieses Werk auch deshalb umfangreich, weil es die Orte Petrarcas ausführlich beschreibt. Das Kapitel *Arquadae collis et Petrarchae domicilium* bietet dem Leser detaillierte Auskünfte über das Wohnhaus und die darin zu besichtigenden Objekte. Zu den Besonderheiten des *Petrarca redivivus* gehören die zahlreichen Illustrationen.<sup>966</sup> Zwar gab auch VELLUTELLO seiner *Vita* eine Karte von Vaucluse und Umgebung bei, doch bietet TOMASINI dem Leser erstmalig umfangreiches Bildmaterial, zu dem auch Portraits und Ortsansichten gehören. Bereits das Titelkupfer zeigt eine Ansicht der Stadt: Den Vordergrund beherrscht ein antikisierender Sockel, dessen Inschrift in Versalien den Titel des Werkes wiederholt. Im linken Bildfeld steht Madonna Laura, deren linke Hand auf dem Sockel ruht, während sie die rechte Hand im Zeigegestus erhoben hat. Die auf dem Sockel aufliegende Linke bedeckt schützend drei Kränze, bei denen es sich um den Lorbeer-, den Efeu- und den Myrtenkranz handelt, mit welchen Petrarca der Tradition zufolge auf dem Kapitol gekrönt wurde.<sup>967</sup> Durch diese Geste wird ein Bezug zwischen dem Dichterruhm und Laura hergestellt, die einerseits, so die Deutung der Nachwelt, als Muse den Ruhm Petrarcas überhaupt erst ermöglichte, die andererseits hier aber auch zur Hüterin dieses Ruhms wird, indem sie die Kränze mit ihrer Hand beschützt. Dass das Titelkupfer eine Ansicht von Arquà zeigt, ist angesichts des Titels *Petrarca redivivus* naheliegend: Arquà ist der Ort, an dem Petrarca begraben wurde, es ist folglich der einzige Ort, an dem seine Wiederauferstehung denkbar ist. Akzentuiert wird die Bedeutung des Ortes durch Lauras Geste, die mit ihrer Rechten auf einen schmalen Weg hinweist, der im rechten Bildfeld nach Arquà führt: Arquà ist *der* Ort Petrarcas, und die Lektüre des *Petrarca redivivus* führt den Leser direkt zu Petrarca.

Neben dem programmatischen Titelkupfer enthält der Band weitere Illustrationen. So wird das Wohnhaus sowohl anhand einer Außenansicht präsentiert als auch durch einen Grundriss, der die Funktionen der Räume angibt.<sup>968</sup> Der vermeintlich authentische Stuhl Petrarcas<sup>969</sup> wird ebenso in einem Kupferstich präsentiert, wie ein Schrank aus dessen Besitz.<sup>970</sup>

<sup>966</sup> Vgl. AURNHAMMER 2004a: 30.

<sup>967</sup> Die Tradition geht zurück auf die *Collatio Laureationis*, vgl. Kap. 3.3.

<sup>968</sup> Vgl. TOMASINI 1650: 123.

<sup>969</sup> Vgl. TOMASINI 1650: 128.

<sup>970</sup> Vgl. TOMASINI 1650: 129.

Natürlich präsentiert TOMASINI dem Leser die ausgestopfte Katze,<sup>971</sup> die in Reiseberichten erwähnt und zuweilen in Gedichten apostrophiert wird.<sup>972</sup> Das Grabmal Petrarcas wird in Kapitel 24 beschrieben, das von dessen Errichtung berichtet, die Inschriften wiedergibt, und auch hier auch eine Abbildung bietet.<sup>973</sup> Die Illustrationen ebenso wie der Text konnten dem Reisenden als ein Baedeker *avant la lettre* dienen, der über den Ort informiert, und zugleich Auskunft über Petrarca bietet.

TOMASINI liefert einen Katalog der Objekte, die zu besichtigen der Reisende nicht versäumen darf, und die demzufolge in der Mehrheit der Reiseberichte Berücksichtigung finden. Maria VON EGGER berichtet, wie ihr „einige kärgliche und zweifellos e c h t e Möbelreste P e t r a r c a s“ gezeigt wurden, die „wie Reliquien gehalten werden“ (1893: 110). Sie weist auf den „Ruhesitz des Dichters“ (1893: 110), auf einen „Kasten [...], dessen äußere Holzbekleidung meistens abgekratzt ist“ (1893: 111) und „das Tintenfaß, dessen sich der Dichter bediente“ (1893: 111) hin. WESSENBURG nennt den Lehnstuhl und die ausgestopfte Katze (1970: 494), TSCHABUSCHNIGG nennt unter den „Einrichtungsstücke[n], deren sich P e t r a r c a bediente“ (1842: 27) einen Schreibtisch, das „alterthümliche Gestühle“ (1842: 27), und macht auf „P e t r a r c a’s Lieblingkatze, die in der elenden Ausstopfung einem Marder gleicht“ (1842: 27) aufmerksam. Die Ausmalung des Hauses erfolgte im 16. Jahrhundert.<sup>974</sup> Die Fresken wurden im 17. Jahrhundert von Antonio GABRIELLI erneuert.<sup>975</sup> TOMASINI gibt jene Fresken wieder, die sich auf die Kanzone *RvF* 23 beziehen.<sup>976</sup> Trotz ihrer fragwürdigen Qualität gehört der Hinweis auf die Darstellungen zu den Konstanten der Arqua-Beschreibungen: WESSENBURG sagt, dass sie Beschädigungen aufweisen (1970: 494), TSCHABUSCHNIGG spricht von „halb verloschenen Fresken“ (1842: 26), und auch Maria VON EGGER weist auf die Malereien hin:

Ich wollt’, ich hätt’ auch die entsetzlichen Fresco-Malereien nicht gesehen, welche die Saletta zieren sollen, aber nur verunzieren. Es sind dies Allegorien aus Petrarca’s Sonetten an seine treugeliebte Laura... Jedenfalls bleibt man nicht lange darüber im Zweifel, daß diese Malereien nur von einem großen Pinsel herrühren können (1893: 109).

Leopold SCHEFERS Urteil weicht von der Tradition ab. In seiner *Wallfahrt zu Petrarca’s Grabe* spielt die Betrachtung Fresken eine erhebliche Rolle. In dem Abschnitt *In Petrarca’s Hause* (1841: 21ff.) finden zwar die üblichen Devotionalien Erwähnung, doch nimmt die Beschreibung der Fresken den breitesten Raum ein. Eine negative Bewertung unterbleibt. SCHEFER weist auf ein „überraschendes originelles Bild ganz neben der Tür“ (1841: 25) hin, um seine Beschreibung mit der Bemerkung zu beschließen: „Ich kann mich nicht satt sehen“ (1841: 26). In Bezug auf den künstlerischen Wert der Fresken gelangt er zu einem Urteil, welches seine Verzückerung widerspiegelt:

[...] ich habe selbst vom alten Masaccio und Giotto kunstlosere, gleichsam gestorbnere Fresken gesehen. Wollen doch auch die neuen Maler in Rom von den Pompejanischen Wandgemälden in Portici kein Wesen machen, und gebe doch Gott Allen nur Eine solche Erfindung, so menschlichen schönen Geist! (1841: 33f.)

<sup>971</sup> Vgl. TOMASINI 1650: 130. Zum Bereich des „kätzischen Petrarkismus“ AURNHAMMER 2005.

<sup>972</sup> SOLERTI verzichtet bezeichnenderweise darauf, diesen Kupferstich wiederzugeben.

<sup>973</sup> Einen Kupferstich bringt TOMASINI 1650 auf der Seite 157.

<sup>974</sup> Vgl. CALLEGARI 1924/25: 215f.

<sup>975</sup> Vgl. ebd.

<sup>976</sup> TOMASINI 1650: 135, 137, 138, 140, 141.

Auch Tommaso LANDOLFI (1908-1979) urteilt positiv: Von der Museumsführerin „con un certo disprezzo“ (1992: 27) auf die Fresken aufmerksam gemacht, vermag er sich der ablehnenden Beurteilung nicht anzuschließen: „le [i.s. le pitture] trovavo lo stesso belle e poetiche“ (1992: 27), betont er, ohne diese Einschätzung weiter zu begründen.<sup>977</sup>

Der Arquà-Besuch folgt einem zumeist identischen Ablaufplan: Die Reisenden erreichen den Ort mit der Kutsche oder der Eisenbahn, besichtigen das Grabmal, um sich dann zum höhergelegenen Wohnhaus zu begeben, welches in Begleitung eines Führers besichtigt wird. Zumeist findet der Rundgang seinen Abschluss darin, dass der Besucher im Gästebuch seinen Namen und nicht selten auch weitere Zeilen hinterlässt. Während WESSENBURG nur auf die Fremdenbücher hinweist, „wo Tausende von Namen der Besucher Arquà's eingeschrieben sind“, und in welchen er auch „die [Namen] von Ugo Foscolo u von Lord Byron“ (1970: 495) gefunden habe, erhalten sie für TSCHABUSCHNIGG eine weiterreichende Bedeutung: Als „dickes Gedenkbuch“ (1842: 28), in welchem „fast alle Notabilitäten des italienischen Parnasses, darunter Alfieri und Cesarotti“ (1842: 28) Verse hinterlassen haben, verkörpert es für den Deutschen als *pars pro toto* die italienische Dichtkunst, welche jedoch dem deutschen Literaten keinen Raum gewährt: „Ich wollte“, so der Autor, „einige Zeilen, die mir eingefallen waren, beisetzen, allein der deutsche Dichter fand in dem überfüllten Bande kein leeres Plätzchen mehr“ (1842: 28). Eine vergleichbare Bedeutung hat das Gästebuch für Maria VON EGGER. Auch sie schreibt sich „in's aufgeschlagene Fremdenbuch“ (1893: 114) ein, auch sie hinterlässt nicht alleine ihren Namen, sondern auch „einige passende Worte, natürlich in deutscher Sprache“ (1893: 115). Für LANDOLFI stellt der Eintrag in den *registro dei visitatori* (1992: 28) eine Bewährungsprobe dar, die er ironisch als *fiera prova* (1992: 28) bezeichnet. Von der Führerin nachdrücklich aufgefordert, seinen Namen im Buch zu hinterlassen, weigert er sich, dem Wunsch zu entsprechen. Auch als er in einem „tono [...] carezzevole“ (1992: 28) angefleht wird, im *registro* zu unterschreiben, lässt er sich nicht umstimmen: „Rifiutai daccapo, alquanto perplesso“ (1992: 28). Indem LANDOLFI diese Auseinandersetzung unter Rückgriff auf die Metaphorik des Kampfes beschreibt,<sup>978</sup> hebt er die Bedeutung der Episode hervor: Nicht um die *firma* geht es der Führerin, sondern darum, den fremden Besucher identifizieren zu können. „Appariva insomma manifesto che era stata presa [i.e. la guardiana] [...] da una femminile e insana curiosità di conoscere il mio nome“ (1992: 28f.), mutmaßt der Autor, der sich „in preda a un del pari violento insulto di timidezza e di superbia al tempo stesso“ (1992: 29) weigert, diesem Bedürfnis zu entsprechen:

Non riesco a immaginare che immaginava che io fossi o che cosa nel mio contegno possa averle fatto credere di avere a fare con un uomo notevole [...] (1992: 29).

<sup>977</sup> Die Abb. auf dieser Seite zeigen zwei Szenen, die die Kanzone *Nel dolce tempo de la prima etade* illustrieren. Sie entsprechen den Fresken im Wohnhaus Petrarca's. Es handelt sich um die Abb. II und III. aus TOMASINIS *Petrarca redivivus*, Padua 1650, S. 135 und 137. Abb. II zeigt die Transfiguration Petrarca's, wie sie *RvF* 23, 21ff. schildert; Abb. III zeigt die in V. 147ff. beschriebene Szene („I' seguì' tanto avanti il mio desire | ch'un di caccianco sì com'io solea | mi mossi; e quella fera bella et cruda | in una fonte ignuda | si stava, quando 'l sol più forte ardea. | Io, perché d'altra vista non m'appago, | stetti a mirarla, ond'ella ebbe vergogna; | et per farne vendetta, o per celarse, | l'acqua nel viso co le mani mi sparse.“).

<sup>978</sup> Er spricht von einer *fiera prova* (1992: 28) und einem *contrasto* (1992: 29), in welchem die *guardiana* als Angreiferin erscheint, die ihre *sconfitta* (1992: 29) jedoch mit Würde zu tragen weiß.

schließt er nicht ohne Koketterie. Nicht auszuschließen ist, dass diese Weigerung eine literarische Referenz darstellt: Auch MONTI soll sich geweigert haben, einen Eintrag im Fremdenbuch zu hinterlassen.<sup>979</sup>

#### 4.4.1.2 Der Beginn des Mythos: Dondi dall’Orologios Arquà-Sonett

Von Giovanni DONDI DALL’OROLOGIO (1318-1389), dem Freund und Arzt Petrarcas,<sup>980</sup> stammt das Sonett *Cum visitasset sepulcrum domini Francisci Petrarche in Arquada* (1990: 31),<sup>981</sup> welches einige Jahre nach dem Tode des Dichters entstand: Aufgrund der Erwähnung des Grabmals muß das Jahr 1380 als *terminus post quem* gelten.<sup>982</sup> DONDI verfasste zu Lebzeiten Petrarcas das an diesen adressierte Sonett *Io non so ben s’io vedo*,<sup>983</sup> auf welches der Dichter mit *RvF* 244 antwortete. Da DONDI in Padua lebte, erfuhr er als erster vom Tode Petrarcas. Ein Brief vom 19. Juli 1374 an Giovanni DELL’AQUILA, in welchem er diesem die Nachricht vom Tode des Freundes übermittelt, weist Parallelen zu dem einige Jahre später entstandenen Sonett auf. Laut MEDIN beginnt mit DONDIS Text die lokale Verehrung Petrarcas (1904: 444). Bereits im 1. Quartett bezieht DONDI sich auf das Grab Petrarcas, dessen Seele im Himmel an der Ewigkeit teilhabe, dessen irdische Hülle jedoch in Arquà ihren Platz gefunden habe. Wenn er in V. 3 explizit auf die Festigkeit des Marmors hinweist, aus dem das Grabmal entstand, dann spricht aus diesem Vers der Wunsch, dass der *sodo saxo* die Erinnerung an Petrarca konservieren möge:

- Nel summo cielo con eterna vita  
gode l’alma felice tua, Petrarcha:  
quivi de sodo saxo in nobil archa  
la terena chaducha parte è scita.
- 5      La fama del tuo nome già gradita  
sonando va, con gloriosa barcha  
di vera lode et d’ogni pregio carcha,  
per l’universo in ogni canto udita.
- 10     Ne le scrite sentenze toe se vede  
la gentileza de l’ingenio divo,  
et qual si’ stato in catolicha fede.
- Però chioncha t’ama non è privo

<sup>979</sup> In seinen *Aneddoti letterari* berichtet BIAGI von einem Gespräch mit MONTI: „Alle nove, quando giunse alla Battaglia, corse difilato a cercarlo. Ma <dormiva l’uom grande> e non gli si lasciò vedere che dopo le undici. Fattolo passare in camera, gli disse allora che il giorno innanzi, essendo andato a visitare la tomba del Petrarca in Arquà, per la fatica della salita e per l’aria fresca che avea trovato sul colle, si era preso una brava infreddatura. – Ho letto la vostra sestina sull’*Album* che presentano a tutti, soggiunse. E m’è piaciuta, sapete. Io però non ho voluto scriverci nemmeno il mio nome, perchè m’hanno ributtato le tante scempiaggini che ho visto in quel libro, dove ho trovato appena dieci nomi noti, in mezzo a mille altri oscuri ed ignobili.“ (1887: 26) Sollte die Anekdote nicht dem Reich der Phantasie angehören, so stellt sich die Frage, warum MONTI seinen Widerstand aufgab: Fest steht, dass er sich am 25.07.1808 als „Istoriografo del Regno d’Italia, Cavaliere degli Ordini di Francia e d’Italia“ (MACOLA 1874: 180) in das Fremdenbuch eintrug.

<sup>980</sup> Zur Biographie BARCARO 1991: 101ff. Zu den Beziehungen DONDIS zu Petrarca vgl. ZARDO 1887: 105-109 sowie die Einleitung DANIELES zu den *Rime* DONDIS (1990: VIIIff.).

<sup>981</sup> Auch in: ZENONI 1874: 123. SALZA gibt den Text unkommentiert wieder (1918: 750).

<sup>982</sup> Erst 1380 wurde das Grabmal errichtet. Vgl. MEDIN 1904: 444, SALZA 1918: 750.

<sup>983</sup> In: *Rime* 1990: 12.

anchor di te, et chi morto ti crede  
 erra, ch'or vivi et sempre serai vivo (1990: 31).

Wird die Bedeutung des Grabmals durch das Hyperbaton hervorgehoben, so unterstreicht die Stellung des Substantivs *archa* am Versende den Bezug auf das Reimwort *Petrarcha* (V. 2). Der Reim *Petrarcha/archa* korrespondiert mit den Inszenierungsbestrebungen Petrarca.<sup>984</sup> Gleichzeitig greift DONDI an dieser Stelle die Reimwörter des Sonetts *RvF* 235 auf: Reimen sich bei Petrarca *varcha*, *monarcha*, *carcha* und *barcha*, so treten bei DONDI an die Stelle der ersten beiden Reimwörter *Petrarcha* und *archa*: Während die sterblichen Überreste des *poeta laureatus* in Arquà ihren Platz gefunden haben, und dessen Seele im *summo cielo* (V. 1) an der Ewigkeit teilhat, umspannt der Ruhm des Verstorbenen das gesamte Universum. Die Ursachen des Ruhms werden im 1. Terzett benannt: *[G]entilezza de l'ingenio divo* (V. 10) und die *catolicha fede* (V. 11) zeichneten den Verstorbenen aus. Bereits in dem Brief an BOCCACCIO, in dem DONDI diesen vom Tod Petrarca in Kenntnis setzt, hatte er Petrarca als *illustre* und *admirabile* bezeichnet.<sup>985</sup> Auch der im 2. Terzett formulierte Gedanke, dass Petrarca zwar verstorben, dennoch aber unsterblich sei, findet sich bereits in diesem Brief ausgedrückt:

Nobis sublatus est set nobiscum manet manebitque quamdiu ipsi manebimus. Nisi vitio nostro nos a nobis eius memoriam excludamus, nec nobiscum modo, set cum venturis usque ad mille secula. Ad quorum tempora, sua illum nunquam peritura monimenta producent, habitura ni fallor semper cum ingeniis ingenius gratiam et in dies gloriam clariorem (In: ZARDO 1887: 283).

Auch SACCHETTI weist nachdrücklich darauf hin, dass Arquà dereinst seine herausragende Bedeutung der Tatsache verdanken werde, dass Petrarca hier seine letzte Ruhestätte fand. BOCCACCIO bringt im Brief an Brossano den gleichen Gedanken zum Ausdruck. DONDIS Sonett belegt, dass die Prognose überaus hell-sichtig war. Zwar kann man DONDI, der in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Petrarca stand, kaum zu jenen literarischen Pilgern zählen, die in den Jahrhunderten nach 1374 den Ort in den euganäischen Bergen aufsuchten, doch belegt der Text, dass das Grabmal schon in den achtziger Jahren des Trecento in einem literarischen Text Erwähnung findet. Im Unterschied zu den frühen Viten, die es lediglich erwähnen,<sup>986</sup> inszeniert DONDI es als einen Ort des Gedenkens: Obwohl der Text nicht auf Arquà referiert, macht der Titel deutlich, dass das Sonett in Beziehung zu Petrarca letztem Ort zu setzen ist. Dass es in Arquà entstanden ist oder immerhin dort konzipiert wurde, ist überaus wahrscheinlich, da DONDI in Padua lebte.

<sup>984</sup> Vgl. zu 'Petrarca'/'Arca' STIERLE 2003: 261.

<sup>985</sup> „Heu mestam ac lugubrem epistolam leges amice charissime, que viri prestantissimi atque celebrimi, Amici communis, imo vero patris optimi, repentinum nuper interitum nuntiabit, nempe infausta nox que novissime fluxit qua hanc scribo contermina luci, substulit nobis Illustrem admirabilemque petrarcham, oppressum infra horas paucis morbi genere [...]“ (in: ZARDO 1887: 282).

<sup>986</sup> Vgl. z.B. CASTELLETTO (SOLERTI 1904: 272), VILLANI (SOLERTI 1904: 280).

#### 4.4.1.3 *Giunto Alessandro alla famosa tomba...*

Alessandro PICCOLOMINI (1508-1579), vor allem aufgrund seines Dialogs *La Raffaella* sowie wegen eines moralphilosophischen Traktates bekannt, hielt sich, wie es ein Brief an ARETINO belegt, im August des Jahres 1540 in Arquà auf<sup>987</sup> PICCOLOMINI lebte von 1538 bis 1542 in Padua, wo er studierte.<sup>988</sup> Zugleich war er hier als Mitglied der *Accademia degli 'Inflammati* aktiv<sup>989</sup> und pflegte außerdem den Kontakt zu einer Gruppe von Dichtern aus der Toskana, von denen zumindest Benedetto VARCHI sowie Leone ORSINI sich ebenfalls mit Petrarca auseinandersetzten. Vor seiner Abreise aus Arquà, „[Piccolomini] compose e affissò al sepolcro del Petrarca il sonetto 'Giunto Alessandro alla famosa tomba'“ (CERRETA 1960: 32).

Die Bedeutung des ersten Verses ist offenkundig: Der Personennamen 'Alessandro' verweist zunächst auf den Verfasser des Sonetts selbst, der die *famosa tomba* in Arquà besucht. Gleichzeitig zitiert der Text den ersten Vers des Sonetts *RvF* 187. Dieses thematisiert den Besuch Alexander des Großen am Grabe Achills, eine Episode, die auf CICEROS Rede *Pro Archia* X 24 zurückgeht.<sup>990</sup> CICEROS „Atque is [Alexander] tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum adstitisset: 'o fortunate', inquit, 'adulescens, qui tuae virtutis Homerum praecoxnem inveneris!“ wird von Petrarca mit folgenden Worten wiedergegeben:

- 1       Giunto Alexandro a la famosa tomba  
 del fero Achille, sospirando disse:  
 O fortunato, che sì chiara tomba  
 trovasti, et chi di te sì alto scrissel! (V. 1-4).

Petrarca ersetzt das nüchterne *inquit* durch das Adverb durch ein emotiv aufgeladenes *sospirando* (V. 2) und substituiert den Namen Homers durch die Antonomasie *chiara tomba* (V. 3), orientiert sich aber hiervon abgesehen im wesentlichen an den Text CICEROS. PICCOLOMINI greift die Verse Petrarcas auf, um sie im Hinblick auf die eigene Situation zu amplifizieren:

- Giunto Alessandro alla famosa tomba  
 Del gran Toscano, che 'l bell'Alloro amato  
 Coltivò sì, che fu coi rami alzato  
 U' forza unqua non giunse o d'arco, o fromba;
- 5 Felice o, disse, a cui già d'altra tomba  
 Non fa mestier; che 'l proprio alto e pregiato  
 Suon della lira tua sonoro e grato  
 Sempre più verso 'l ciel s'alza e rimbomba (V. 1-8).

Während die Verse 2-4 die Funktion haben, Petrarcas Liebesdichtung zu feiern, greift PICCOLOMINI mit dem 2. Quartett wieder auf seine Vorlage zurück. Die Huldigung, die in *RvF* 187 Achill und Homer gilt, überträgt er auf Petrarca. In der Deutung PICCOLOMINIS, die den Vergleich des italienischen Dichters mit Achill impliziert, wird die Überlegenheit des

<sup>987</sup> *Lettere all'Aretino*, ed. Landoni, II, Bologna 1874, Brief CXXXII, S. 235 (zit. n. SALZA 1918: 756).

<sup>988</sup> Zu den unzulänglich dokumentierten Funktionen PICCOLOMINIS in Padua CERRETA 1960: 19ff.

<sup>989</sup> Vgl. CERRETA 1960: 20f.

<sup>990</sup> Vgl. SANTAGATA, in: PETRARCA 1996: 812.

Italiensers als eine feststehende Tatsache gefeiert: Anders als der Held von Troja bedarf der Dichter keines Sängers, der seine Taten überliefert: Es ist sein Lied, welches die Erinnerung wachhält. Dass Petrarca im 2. Quartett zudem den Helden Homers mit der eigenen *donna* vergleicht, die durch das Lied ihres Dichters anders als Achill keineswegs eine hinlängliche Ehrung erfahre, ist eine Pointe, die PICCOLOMINI in seinem Sonett nicht aufgreift. Beklagt Petrarca mit inszenierter Bescheidenheit, dass die eigene Dichtung der *donna* nicht gerecht werde, so deutet PICCOLOMINI gerade diese Dichtung als den besten Beweis für den verdienten Ruhm Petrarcas. Petrarca bedarf keiner *altra tromba* (V. 5), und so ist es eigentlich überflüssig, dass PICCOLOMINI im 2. Terzett den Beistand der Nymphen erbittet, die ihre Grotte verlassen sollen, um dem verstorbenen Dichter von Arquà zu huldigen:

Lascian le Ninfe ogni lor antro ameno  
E raccolte in corona al sasso intorno,  
Lieti ti cantin lodi, spargan fiori (V. 12-14).

Die Botschaft wurde dennoch erhört, wie es ein Brief belegt. Am 31. Mai 1541, ein Jahr nach seinem Aufenthalt in Arquà, schreibt PICCOLOMINI an ARETINO:

Perché voi vedessi il saggio de l'ingegno de le nostre donne senesi, avevo pensato di portarvi io stesso in questa Ascension alcuni sonetti che mi sono stati mandati da Siena, fatti da alcune nostre gentildonne sopra le rime di quello istesso sonetto ch'io feci questo agosto passato in Arquà al sepulcro del Petrarca, coi quali ne sono ancora molti altri di più giovani gentiluomini senesi: però che avendo loro avuto a le mani non se venticinque o trenta sonetti fatti in Padova da diversi signori I n f i a m m a t i sopra le medesime rime, volsero essi ancora far prova di aggiungervene a gara [...].<sup>991</sup>

Nicht die in V. 12 erwähnten *ninfe*, wohl aber eine Gruppe von *donne senesi* ließ es sich angelegen sein, den Dichter aus Arquà zu ehren. Indem die in diesem Zusammenhang entstandenen Sonette gleichzeitig auf PICCOLOMINIS Gedicht Bezug nehmen, dessen Reimwörter sie aufgreifen, gilt die Ehre natürlich auch dem prominenten Zeitgenossen. Zu den sienesischen Edelfrauen, die PICCOLOMINIS Gedicht mit einem Antwortsonett bedachten, gehören u.a. Virginia DI MATTEO SALVI, Eufrosia MARZI sowie Camilla PETRONI DE' PICCOLOMINI. Zu ihnen gesellten sich einige „giovani gentilomini senesi“,<sup>992</sup> u.a. Emanuele GRIMALDI, Benedetto VARCHI und Leone ORSINI. Da zu einigen dieser Sonette wiederum Antwortsonette PICCOLOMINIS vorliegen, ergibt sich so eine Gruppe von insgesamt dreizehn Sonetten.<sup>993</sup> Da diese ausnahmslos die gängigen Topoi aufgreifen, und sie zudem nicht das Resultat einer eigenständigen Auseinandersetzung mit Arquà darstellen, sollen sie hier unberücksichtigt bleiben.

#### 4.4.1.4 *Qui pur giace il gran tósco: Celio Magno in Arquà*

In Celio MAGNOS (1536-1602) Sonett *Qui pur giace il gran tósco* wird bereits durch das einleitende *Qui* der Ort vergegenwärtigt, an dem sich das Grab Petrarcas befindet. Gleichzeitig referiert das Adverb insofern auf den Sprecher, als es seinen Aufenthalt in Arquà signalisiert oder zumindest suggeriert. Der Name des Ortes wird in dem gesamten Text ebenso-

<sup>991</sup> *Lettere all'Aretino*, II, Bologna 1874, Brief CXXXII, S. 235 (zit. n. SALZA 1918: 756).

<sup>992</sup> Ebd.

<sup>993</sup> Abgedruckt in CERRETA 1960: 241-248.

wenig genannt wie der des Toten: Die Antonomasie *il gran tóscio* bedeutet dem Leser des Cinquecento hinreichend deutlich, dass hier nur Petrarca gemeint sein kann, auf den auch die gewählte Form des Sonetts verweist. Als „alma tra noi rara e divina“ (V. 4) feiert der Text den italienischen Dichter, dessen *sacro marmo* (V. 2) in Arquà zu besichtigen ist:

- 1 Qui pur giace il gran tóscio: a lui t'inchina,  
mio cor, divoto, e 'l sacro marmo adora.  
Qui pur chiusa è la spoglia ove dimora  
fe' quell'alma tra noi rara e divina.
- 5 Villa felice, a cui tal si destina  
tesor, che sovra ogni città t'onora:  
come desta a virtù, come innamora  
tua vista, e fa dei cor dolce rapina!
- 10 Per questi colli errò, quest'aria intorno  
infiammò co' sospir del nobil zelo  
onde cotanta gloria al mondo uscio.  
E quinci fuor del suo mortal soggiorno  
lieto volando, e riveder sen gio  
ed a goder l'amata donna in cielo (*Lirici* 1976: 167).

Der in den Quartetten zum Ausdruck gebrachte Gedanke, dass es Arquà zur Würde gereiche, die sterblichen Überreste Petrarcas in seinen Mauern zu bewahren, ist, wie sich gezeigt hat, nicht neu. Hatte DONDI DALL'OROLOGIO Arquà als jenen Ort bestimmt, an welchem *la terena chaducha parte* (V. 4) Petrarcas seine letzte Ruhe gefunden habe, um in den übrigen Versen von der Unsterblichkeit der Seele und der Überzeitlichkeit des Ruhmes zu sprechen, so klammert Celio MAGNO die letzten beiden Aspekte aus, um die eigene Ehrerbietung angesichts des Grabes hervorzuheben. Wenn der Sprecher sich in V. 2 mit einer Apostrophe an das eigene Herz wendet, um es zu bitten, a) dem Verstorbenen seine Reverenz zu erweisen, und b) den 'heiligen Marmor' anzubeten, so evoziert er damit eine sakrale Handlung, im Rahmen derer das Grabmal Petrarcas zu einem Altar, der Dichter selbst hingegen zu einem Heiligen wird. Der Hinweis auf die „alma [...] rara e divina“ (V. 4) untermauert diese Vermutung. Indem MAGNO dergestalt in der 1. Strophe seiner Wertschätzung für Petrarca Ausdruck verliehen hat, wendet er sich im 2. Quartett dem Ort des Dichters, der *[v]illa felice* (V. 5) zu, deren Glück darin bestehe, dass sie mit dem Grab des *gran tóscio* einen außergewöhnlichen Schatz hüte. Es ist dieser Schatz, der die Aura des Städtchens prägt: Zur Tugend ebenso wie zur Liebe rufe Arquà jene Besucher auf, deren Herz der Ort zu fesseln wisse. Die Apostrophe an das eigene Herz findet hier ihre Motivation: Als einstiger Aufenthaltsort Petrarcas spricht Arquà die Herzen der Besucher an. Dass es für MAGNO die Aura des Dichters ist, die dies bewirkt, belegt das 1. Terzett. Hier wird Arquà nicht nur als ein Ort beschrieben, der die Erinnerung an Petrarca wachruft („Per questi colli errò, quest'aria intorno | infiammò co' sospir [...]“, V. 9f.), sondern mehr noch als ein Ort, der in untrennbarem Zusammenhang mit Petrarcas Lauraliebe steht. Da das Substantiv *zelo* (V. 10) als Synonym für die Liebe des Dichters zu verstehen ist (auch Petrarca spricht von einem *ardente zelo* [RvF 182, 1], den Amor im Herzen entfacht habe), wird Arquà in MAGNOs Sonett zum Ort der Liebesklage Petrarcas. Im 2. Terzett verbindet der Dichter diese Thematik mit einem anderen, wohlbekanntem Motiv, wenn er dem *mortal soggiorno* (V. 12) den Aufenthalt des Verstorbenen im Himmel gegenüberstellt. Auch für MAGNO bedeutet der Tod Petrarcas einerseits dessen Aufstieg in den Himmel, andererseits aber vor allem dessen Wiedervereinigung mit der *amata donna in cielo* (V. 14). Neu ist im

Vergleich zu den älteren Texten, dass Arquà hier zu einem Ort der Lauraliebe wird, wie dies vor allem das 1. Terzett deutlich macht. Zwar hatte bereits BOCCACCIO in seinem Sonett auf Petrarcas Lauraliebe angespielt, doch hatte er dieses Thema gerade nicht mit Petrarcas 'letztem Ort' in Verbindung gebracht. Erst im Kontext des Petrarkismus wird Arquà in Beziehung zu Petrarcas Lauraliebe gesetzt.

#### 4.4.1.5 *L'Appolon de Toscane*: Ein französischer Reisebericht von 1592

Zu den frühen französischen Reiseberichten, die den Aufenthalt in Arquà thematisieren, gehören die *Vers itinéraires* des Claude-Énoch VIREY (1566-1636), der 1592 zum Studium nach Padua ging. Begleitet wurde er von seinem Freund Christophe DE HARLAY. Der Dichter Pierre BRICARD stieß später hinzu<sup>994</sup> Er auf jeden Fall erwies sich in der Folgezeit als ein überzeugter Petrarkist, der Petrarcas *Galla Laura* eine *Itala Florida* zur Seite stellte.<sup>995</sup> Über die Reise der Freunde informieren VIREYs *Vers itinéraires* detailliert: Die paarweise gereimten Alexandriner beschreiben die Reise nach Padua (*Allant de France en Italie*), indem sie sowohl auf die besichtigten Orte eingehen, als auch die Merkwürdigkeiten der fremden Kultur festhalten.<sup>996</sup> In Padua hält sich VIREY vom Juni 1592 bis zum April 1593 und, nach längerer Abwesenheit, wieder bis zum 31. August 1594 auf.<sup>997</sup> Erlebnisse des Verfassers oder seiner Freunde, welche in zumeist scherzhaftem Ton gehalten sind, lockern den Text auf. So habe sich BRICARD in Padua in die *Beautez d'une Dame* (1999: 35, V. 926) verliebt, deren *rigueur* den Liebenden nicht davon abhielt, ihr einige Verse zuzueignen. Es ist kein Zufall, dass VIREY eine Begegnung des Freundes mit seiner Angebeteten in einer Kirche situiert (1999: 35, V. 935). Unklar bleibt, wie die Liebesepisode ausgeht, denn für VIREY ist sie der Anlass, sich mit dem Nutzen der Dichtkunst auseinanderzusetzen:

On peut faire des vers par fois par passetemps  
 Mais il n'y faut user son plus utile temps  
 945 Comme je fais ceux cy, et prends par fois à lire  
 Ceux qu'a chantez si doux Petrarque sur la Lyre (V. 943-946).

Dichtung ist für VIREY ein Zeitvertreib, sie ist keineswegs sein Beruf. Petrarca wird in den folgenden Versen lobend erwähnt. Für VIREY ist er der *Appolon de Toscane* (1999: 36, V. 947), dessen Gedichte dem französischen Leser zwar die italienische Sprache nahebringen sollen, ihn aber keineswegs verleiten sollten, seinerseits Verse zu verfassen:

Lisant ces [!] vers affin d'apprendre son Langage  
 950 Qui a sur L'Italien le prix et l'avantage  
 Et non pas de desir d'apprendre à poëtiser  
 Ou à faire des vers pour Dames courtiser (1999: 36, V. 949-952).

Dass es wenig sinnvoll sei, den italienischen Damen den Hof zu machen, notiert er mit einer Spur von Resignation: Während die verheirateten Frauen nur mit denjenigen Perso-

<sup>994</sup> Zu BRICARD vgl. PICOT 1901: 229-234.

<sup>995</sup> Vgl. TOSO RODINIS 1972: 50f.

<sup>996</sup> Laut BETTONI ist unklar, ob HARLAY und VIREY sich vor der Ankunft in Padua trennten, oder ob HARLAY den Vorlesungen folgte, ohne eingeschrieben zu sein. Die Universitätsakten der Universität Padua sagen laut BETTONI über DE HARLAY nichts aus (1999: LXXIX).

<sup>997</sup> Zu den Daten vgl. BETTONIS *Introduction*. VIREY immatrikulierte sich 1592 in Padua, wo er am 31. August 1594 den Doktorgrad erlangt (1999: XC).

nen Kontakte pflegten, die dem Ehemann persönlich bekannt seien, lebten die unverheirateten Mädchen *comme en cage* (1999: 36, V. 957), was dem Verehrer die Kommunikation erschwere. Die dergestalt behandelte Liebesthematik bietet VIREY Anlaß zur Beschreibung eines Ausflugs in die euganäischen Berge. Die ländlichen Vergnügungen, an denen die Reisenden teilnehmen, tragen ebenso zur Heiterkeit dieses Ausflugs bei wie die Landschaft und das Klima. Als *Paradis terrestre* (1999: 36, V. 970) erscheint den Freunden die Region. Nach der Teilnahme an einem vergnüglichen Fest in Este begeben sich die Freunde nach Arquà. Hier sind es nicht die „tresors de sa riche campagne“ (1999: 38, V. 1014), die die Bedeutung des Ortes ausmachen: Arquà ist für VIREY in erster Linie der Ort Petrarcas:

- 1010 [...] sa gloire [i.e. d'Arquà] est, d'avoir du Florentin les os  
 Qu'une Laure enflama à tant chanter le Los  
 De sa belle façon, que le temps, ny l'envie  
 Jamais de ses beautez n'effaceront la Vie  
 Ains les Amans, aux vers de ses inventions
- 1015 Cherchent à soulager leurs fortes passions,  
 Qui delivré des feux desquels L'Avignonnoise  
 Luy avoit en esprit tenu si forte noise  
 Qu'elle dura trente ans, vingt au monde agissant,  
 Et dix apres qu'en terre elle eut le corps gisant (1999: 38, V. 1015-1024).

VIREYS Auseinandersetzung mit dem Lauradichter ist oberflächlich. Auf eine Kenntnis der Werke Petrarcas lassen die Verse nicht schließen, eher sind es die in jeder Vita zu findenden Gemeinplätze, die er in Alexandriner gießt. Arquà erscheint als der Ort jenes Dichters, der mit seinen Versen die Schönheit der Laura besang, und der durch seine Gedichte die Erinnerung an die *donna* wachhielt. Dennoch weiß VIREY um die Bedeutung Arquàs als Einsamkeitsort. Zehn Jahre nach dem Tode Lauras habe der Dichter der *vita activa* entsagt:

- 1025 Il se donna du tout au vivre solitaire,  
 Des Villes délaissant le sejour populaire,  
 Pour derniere demeure, ayant choisi ce lieu  
 Où les livres ayment il rendit l'ame à Dieu (1999: 38, V. 1025-1028).

Nachdem er das Leben Petrarcas hat Revue passieren lassen, widmet VIREY den Sehenswürdigkeiten Arquàs einige Verse. Er erwähnt das Haus Petrarcas (V. 1029), die darin zu besichtigenden Möbel (V. 1030) und die mumifizierte Katze „[q]u'il ayment pour garder ses Livres des souris“ (V. 1032). Die Besichtigung des Grabmals wird für ihn zum Anlass, in seinen ansonsten recht summarischen Bericht eine Episode zu integrieren, die anschaulich zeigt, dass das Grab Petrarcas hier als das Memorial eines großen Liebenden begriffen wurde. Cloridon, so der Deckname des Freundes, der VIREY nach Arquà begleitete, und der von dem er sagt, dass „une Grecque à Venise [l'] obligeoit à l'aimer | Par son ardent amour“ (V. 1036f.), streut vor dem Grabmal *à main plaine* (V. 1037) Blumen aus, um dem Verstorbenen (und mithin den Freunden) seine Gefühle zu offenbaren:

- Belle ame, si je viens de si loing reverer  
 1040 Tes manes, et je puis tes graces implorer,  
 Dont tu reluis au Ciel en la divine gloire,  
 Et au monde en escrits d'Eternelle memoire,  
 Dont tu l'as embelly: influe en mes esprits  
 Les Vertus dont les tiens estoient si bien esprits,
- 1045 Affin qu'en ces pays pleins de beautez charmantes  
 Je me garde le cœur d'attaintes honnissantes,

- Et de l'amour lascif, dont une Grecque hélas  
 Tente à m'embaresser, par ses puissans appas  
 Et veut qu'autre Paris je l'enleve, et ravisse,  
 1050 A un vieil Menelas dont elle hait le service:  
 Qu'en tes œuvres qui sont, d'un Seneque Chrestien,  
 J'apprenne à me sauver de son charmant lien,  
 Et que ce que j'en ay de faveur, et de grace,  
 En plaisir passager s'esvanouisse et passe,  
 1055 Et si du grand peril, que je vois, et ne puis  
 M'empescher de le courre, à corps sauve je fuis  
 Je t'appendray [!] icy de mon cœur une image  
 Pour marque qu'il aura evité ce naufrage  
 Par ton instruction, et lecture des Lieux  
 1060 Que nont monstrant par tout tes livres studieux (1999: 39, V. 1039-1060).

Der Aufenthalt am Grab Petrarca's, für viele der Reisende ein Anlaß, das eigene Unglück in Liebesdingen zu reflektieren, wird von Cloridon dazu genutzt, die eigene Liebessituation mit jener des italienischen Dichters zu kontrastieren. Der keuschen Liebe Petrarca's setzt Cloridon den eigenen *amour lascif* (V. 1047) entgegen, der unerreichbaren *donna* die allzu aufdringliche eigene Geliebte. Wenn Cloridon am Grabe Petrarca's *expressis verbis* das Gelübde ablegt (V. 1061), der sinnlichen Liebe fürderhin zu entsagen, so wird Arquà hier zu einem quasi-sakralen Ort. Als 'Heiligen' des *amour pur et honneste* (V. 1065) fleht der unglücklich Liebende den Dichter an, ihn von seinem *sale et moleste [amour]* (V. 1066) zu befreien, um so dem „combat de l'honneur et de l'honte“ (V. 1070) ein Ende zu bereiten. Dem Leser wird vorenthalten, ob Petrarca die flehendlichen Bitten des Franzosen erhörte, von dessen Liebesbeziehung keine Rede mehr ist.

VIREYS Reisebeschreibung zeichnet sich weder durch dichterische Qualitäten noch durch inhaltliche Präzision aus. Im Hinblick auf den hier behandelten Arquà-Besuch ist sie dennoch aufschlussreich. Der Text zeigt auf eindrückliche Weise, dass Arquà in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts ein Ziel auch französischer Reisender war, die, ohne selbst Literaten zu sein,<sup>998</sup> um die Bedeutung des Ortes wußten. Petrarca wird namentlich für Cloridon zu einem Heiligen, der die keusche Liebe verkörpert, und dessen Grab damit zu einem sakralen Ort wird, an welchem der unkeusch Liebende die Befreiung von der sündigen Liebe erfliehen kann.

#### 4.4.1.6 Petrarca als Medium der Selbstinszenierung (I): Alfieri in Arquà

Während der Besuch Arquà's im 17. Jahrhundert und in den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhundert aufgrund des nachlassenden Interesses an Petrarca vorübergehend aus der Mode geriet, belegt eine größere Anzahl von Texten, dass dieses Interesse gegen Ende des Settecento wieder aufflammt. Grund hierfür ist laut SALZA „il ridestarsi della coscienza italiana letteraria e nazionale, [che] si manifesta pure in un riattivarsi dei pellegrinaggi petrarchesca“ (1918: 764). In den 80er Jahren findet in Italien ein Paradigmenwechsel statt, zu dem BETTINELLI, BARETTI und TIRABOSCHI maßgeblich beitrugen.<sup>999</sup> Vor allem in BETTINELLI'S Abhandlung *Sopra lo studio delle belle lettere e sul gusto moderno di quelle* von 1780 werde Petrarca zu einem „emblem della memoria nazionale e di un'italianità che [...] si riconosce

<sup>998</sup> Inwieweit BRICARD Einfluß auf VIREYS Text hatte, kann nicht mehr geklärt werden.

<sup>999</sup> Vgl. TATTI 2006: 67ff.

sostanzialmente in questa fase nella tradizione letteraria” (TATTI 2006: 82). Das prominenteste Beispiel für diesen Paradigmenwechsel ist Vittorio ALFIERI (1749-1803), der 1783 sowohl Arquà als auch Vacluse besucht.<sup>1000</sup> NATALI weist darauf hin, dass zu ALFIERIS Gedichten auch „un gruppo di sonetti, un po’ artificiosi, scritti nei luoghi dell’amore del Petrarca” (1932: 115) zu zählen sei. Zwar kann Arquà nur mit einigen Kautelen als ’luogo dell’amore del Petrarca’ bezeichnet werden, doch belegt das Sonett MAGNOS, dass der Ort spätestens im Cinquecento in diesem Sinne kodiert wurde. ALFIERIS Sonett *O cameretta, che già in te chiudesti* entstand am 17. Juni 1783 „[t]ra Padova e Arquà“ (1954: 54). Am gleichen Tag verfasste er das Sonett *È questo il nido* (1954: 55), welches gleichfalls den Aufenthalt in Arquà zum Gegenstand hat.<sup>1001</sup>

ALFIERIS Verhältnis zu Petrarca erschließt sich am deutlichsten, liest man seine Autobiographie. Petrarca wird hier einerseits anlässlich der ersten großen Liebe des jungen ALFIERI als „divino maestro di questa divina passione“ (1978: 120) bezeichnet,<sup>1002</sup> erlangt aber für den im französischsprachigen Umfeld aufgewachsenen Piemonteser auch die Funktion eines *modello di lingua*.<sup>1003</sup> Nichts scheint zunächst auf die Vorbildfunktion Petrarcas hinzuweisen. Petrarca sei ihm, so ALFIERI, zunächst zuwider gewesen. Eine Handschrift des Dichters, die man ihm 1766 in der Biblioteca Ambrosiana präsentierte,<sup>1004</sup> habe er mit dem Hinweis zurückgegeben, Petrarca bedeute ihm nichts:

[...] in fondo del cuore, io ci aveva un certo rancore con codesto Petrarca; perché alcuni anni prima, quando io era filosofo, essendomi capitato un Petrarca alle mani, l’aveva aperto a caso da capo, da mezzo, e da piedi, e per tutto lettine, o compitati alcuni pochi versi, in nessun luogo aveva inteso nulla, né mai raccapezzato il senso; onde l’avea sentenziato, facendo coro coi Francesi e con tutti gli altri ignoranti presuntuosi; e tenendolo per un seccatore, dicitor di arguzie e freddure, aveva poi così ben accolto i suoi preziosissimi manoscritti (1978: 125).

Ebenso wie ihn ein Aufenthalt in Padua im darauffolgenden Jahr nicht dazu veranlasst, Arquà zu besichtigen,<sup>1005</sup> verzichtet er in Südfrankreich darauf, Vacluse einen Besuch abzustatten: ALFIERI zieht es in die Metropole Paris.<sup>1006</sup> Erst in den frühen 70er Jahren erwacht sein Interesse an der italienischen Kultur.<sup>1007</sup> Die Anschaffung einer 36 Bände umfassenden Ausgabe italienischer Dichter lenkt sein Interesse auf die „sei luminari della lingua nostra, in cui tutto c’è: dico Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boccaccio e Machiavelli” (1978: 189).<sup>1008</sup> Die Lektüre der Werke TASSOS, DANTES, ARIOSTOS und Petrarcas, die der

<sup>1000</sup> Zu ALFIERIS Vacluse-Besuch vgl. Kapitel 4.4.2.4.

<sup>1001</sup> Die Gedichte werden zitiert nach der von Francesco MAGGINI besorgten Ausgabe von 1954.

<sup>1002</sup> Vgl. zu diesem Aspekt der Petrarca-Rezeption auch D. WINTER 2000: 53ff.

<sup>1003</sup> Vgl. SCHREIBER 2000: 100ff.

<sup>1004</sup> Es handelte sich um den Vergilcodex Petrarcas, vgl. SANTATO 2005: 103.

<sup>1005</sup> „Non mi ricordai, (anzi neppur lo sapeva) che poche miglia distante da Padova giacessero le ossa del nostro gran luminare secondo, il Petrarca; e che m’importava egli di lui, io che mai non l’avea né letto, né inteso, né sentito, ma appena appena preso fra le mani talvolta, e non v’intendendo nulla, buttatolo?” (1978: 139f.).

<sup>1006</sup> „Non Aix col suo magnifico e ridente paseggio; non Avignone, già sede papale, e tomba della celebre Laura; non Valchiusa, stanza già sì gran tempo del nostro divino Petrarca; nulla mi potea distornare dall’andar dritto a guisa di saetta in verso Parigi” (1978: 143f.).

<sup>1007</sup> Vgl. SCHREIBER 2000: 91ff.

<sup>1008</sup> In der *Prima Redazione* heißt es: „[...] mi venne però un salutare pensiero; e fu di comprare una raccolta di autori Italiani in 36 tometti [...]; e la comprai più per averla che per leggere, che non mi sentiva nessuna possibilità di applicare né di capir nulla; e quanto all’italiano già già m’era quasi uscito affatto di mente, ed ogni autore sopra il Metastasio m’imbrogliava ad intenderlo. Tanta era la

*Vita* zufolge auf das Jahr 1775 anzusetzen ist, erweist sich für den angehenden Tragödiendichter als bedeutsam, weil sie ihn dazu zwingt, sich mit der italienischen Sprache zu befassen.<sup>1009</sup> Auch das Jahr 1776 steht im Zeichen der Lektüre der vier Dichter:

[...] in quell'estate m'inondai il cervello di versi del Petrarca, di Dante, del Tasso, e sino ai primi tre canti interi dell'Ariosto; convinto in me stesso, che il giorno verrebbe infallibilmente, in cui tutte quelle forme, frasi, e parole d'altri mi tornerebbero poi fuori dalle cellule di esso miste e immedesimate coi miei proprii pensieri ed affetti (1978: 258).

Insbesondere an DANTE und Petrarca schult ALFIERI seine Sprache. So hofft er, „[c]he se il leggere, studiare, gustare, e discernere, e sviscerare le bellezze ed i modi del Dante e Petrarca mi poterono infonder forse la capacità di rimare sufficientemente e con qualche sapore“ (1978: 285). Der bislang unveröffentlichte *Estratto di Petrarca* (112 Blätter, auf denen er 169 Gedichte Petrarcas niederschrieb, um sie durch knapp dreihundert Anmerkungen zu ergänzen) zeugt von ALFIERI'S Interesse an Petrarca.<sup>1010</sup> DANTE und Petrarca sind diejenigen Dichter, die zu lesen er ein gutes Dezennium später dem Freund Ottavio FALLETTI DI BAROLO eindringlich rät. In einem Brief vom 12. Oktober 1787 schreibt er:

Finisco coll'abbracciarvi, e rallegrarmi con voi, ed esortarvi da vero, e caldo amico, a non vi spaventare per difficoltà, nè ostacoli, a legger molto Dante, e Petrarca, e Petrarca, e Dante, e poi ancora Dante, e Petrarca, che tutta la lingua sta in loro [...] (1963: 382).

Es ist ein wesentlicher Zug der Selbstinszenierung ALFIERI'S, dass er den Vorbildcharakter Petrarcas ebenso wie denjenigen DANTE'S in der *Vita* mit Insistenz betont.<sup>1011</sup> Es würde zu weit führen, ALFIERI'S petrarkistische Selbstinszenierung, die er einerseits im Hinblick auf die privaten Liebesepisoden vornimmt, die andererseits aber auch eine bedeutende Rolle im Kontext seiner sprachlichen und kulturellen Italianisierung spielt, im Detail nachzuzeichnen. Petrarca verkörpert für ALFIERI nicht nur ein *modello di lingua*,<sup>1012</sup> sondern

---

crosta che mi s'era sovrapposta al cervello. Pure squadernando così alla sfuggita i miei volumetti, mi maravigliai del gran numero d'autori in versi, che fra i nostri sommi poeti eran collocati a far numero [...]. Mi consolai pure che c'erano i nostri sei lumi, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boccaccio, e Machiavelli; de' quali sentiva parlare da che era nato, ma di cui; tolti alcuni canti dell'Ariosto, non conosceva pur altro che il nome“ (1978: 690).

<sup>1009</sup> Vgl. *Vita* 1978: 248f.

<sup>1010</sup> Die Hs. befand sich Anfang des 19. Jahrhunderts im Besitz BIAGIOLIS, der in seiner *Canzoniere*-Ausgabe darauf hinweist. ALFIERI hinterließ das Manuskript vermutlich 1792 bei seiner Flucht in Paris. BIAGIOLI erwarb es aus dem Besitz des Thiébaud DE BERNEAUD. Nach seinem Tod gelangte es in den Besitz des Herzogs von Devonshire. 1982 wurde es bei Christie's versteigert. Hier verliert sich die Spur. Die Fondazione Centro Studi Alfieriani di Asti besitzt eine Kopie (n° 3373), vgl. MELOSI 2006. Zu ALFIERI'S *Estratto VELLI* 2005 und SANTATO 2005: 106f.

<sup>1011</sup> Nicht zuzustimmen ist D. WINTER, die von einem vertrauten und familiären Umgang ALFIERI'S mit den italienischen Autoritäten spricht: „Analog zur zunehmenden dichterischen Selbstvervollkommnung gibt sich der Erzähler immer vertrauter und familiärer im Umgang mit den literarischen Autoritäten und Vorbildern; angefangen mit den ‚quattro gran vati‘ Dante, Petrarca, Ariost und Tasso, die in diminutivischer Vertrautheit schon einmal als ‚Petrarchino‘ oder ‚poetini tascabili‘ tituliert werden“ (2000: 165f.). ALFIERI'S Hinweis auf den mitgeführten „Petrarchino“ (1978: 263) bezieht sich auf eine kleinformatige Ausgabe der Werke Petrarcas.

<sup>1012</sup> Vgl. den Brief an Ottavio FALLETTI DI BAROLO vom 12. Oktober 1787: „[...] quel che meno forse credete, essi [i.s. Dante e Petrarca] vi daranno, essendo ben letti, anche la facilità, e padronanza dello scrivere in prosa con eleganza, e brevità, e forza“ (1963: 382).

auch ein *modello di vita*.<sup>1013</sup> Interessanter als die stilisierte Darstellung der Petrarca-Rezeption in der *Vita* ist ALFIERI'S dichterische Auseinandersetzung mit Petrarca. ALFIERI war mit dessen Werk gut vertraut. Einen *petrarchino* führte er auf seinen Reisen mit sich (1978: 263),<sup>1014</sup> auch besaß er weitere Editionen Petrarca's. Seine Sammelleidenschaft belegt ein Brief vom 20. Oktober 1798, mit welchem er bei dem Paduaner Buchhändler gleich drei historische Petrarca-Ausgaben bestellt.<sup>1015</sup> Im Besitz der Bibliothèque Municipale de Montpellier befinden sich BALSAMO zufolge 16 Petrarca-Ausgaben des 16. Jahrhunderts<sup>1016</sup> aus ALFIERI'S Besitz. Diese vermachte François-Xavier FABRE 1835 der Bibliothek, der sie von der Comtesse d'Albany, der 1824 verstorbenen Geliebten ALFIERI'S, erhalten hatte.<sup>1017</sup>

Es überrascht kaum, dass ALFIERI auch zwei *pellegrinaggi poetici*, wie er sie bezeichnet,<sup>1018</sup> unternahm. 1783 reist er von Genua nach Antibes. Von dort aus begibt er sich nach Avignon. Den Herbst verbringt er in Venedig. Auf dem Weg in die Lagunenstadt besuchte er zunächst das Grab DANTE'S in Ravenna. Von Venedig aus reist er nach Arquà, wo er „la casa e la tomba del nostro sovrano maestro d'amore“ (1978: 303) besucht:

Quivi parimente un giorno intero vi consecrai al pianto, e alle rime, per semplice sfogo del troppo ridondante mio cuore (1978: 303).

In der ersten Fassung der *Vita* ist der Wortlaut ein anderer. Hier heißt es:

Di Venezia venni a Padova; e questa volta veramente non trascurai più di visitare la tomba e casa in Arquà, del mio sovrano maestro dell'altamente amare. Un giorno vi consacrai parimente; e vi andai facendo schermo al mio continuo dolore, col tentare di sfogarlo in alcuni Sonetti (1978: 707).

Auffällig ist, dass der Autor die Formulierung „del mio sovrano maestro dell'altamente amare“ (1978: 303) in der überarbeiteten Fassung aufgibt, um nun allgemeiner „del nostro sovrano maestro d'amore“ (1978: 303) zu sprechen. Die recht explizite Formulierung, mit der er Petrarca zu einem Vorbild erhebt, an welchem er die eigenen Liebesbeziehungen auszurichten bestrebt ist, wird zurückgenommen. Petrarca's Lauraliebe wird in der späteren Fassung zwar als ein Muster verstanden, doch entfällt der individualisierende Tenor. Auch das Pathos des zweiten Satzes erfährt eine Dämpfung. Im Vergleich zur ersten Fassung entfällt der Hinweis auf die am Ort selbst entstandene eigene Dichtung: Gleiches gilt für

<sup>1013</sup> Vgl. den Brief vom 8. Juli 1785 an Mario BIANCHI: „[...] e poi piango, e poi leggo il Petrarca, che ho sempre in tasca; penso alla Donna mia, e ripiango, e così tiro innanzi, e desidero la morte, e mi spiace di non aver ragioni per darmela: e il quel mezzo di stato dolente, e non disperato, ho l'anima morta, e il cuore sepolto, e non riconosco me stesso“ (1963: 290).

<sup>1014</sup> Vgl. den Brief vom 25. Februar 1785 an Mario BIANCHI: „Vede che bella vita! e anche ella mi troverà ingrassato a dispetto dei timori, e sollecitudini avute; ma ora respiro, e la mattina in letto ho ripigliato i libri: leggo Plinio, le *Epistole*, un po' d'Ariosto, cavalco col Petrarca in tasca, e così mi rassetto un poco il capo [...]“ (1963: 231).

<sup>1015</sup> Es handelt sich um die 1533 bei Giolito erschienene Ausgabe mit dem Kommentar GESUALDO'S, die 1560 bei VALGRISI erschienene Ausgabe mit dem Kommentar VELLUTELLO'S, sowie die 1549 erschienene Ausgabe mit dem Kommentar DANIELLO'S, vgl. ALFIERI 1981: 274.

<sup>1016</sup> Darunter die genannten Ausgaben von GESUALDO, VELLUTELLO und DANIELLO, vgl. CARETTI, Anm. zu Brief Nr. 348 (ALFIERI 1981: 275). Ein in Montpellier aufbewahrtes Exemplar des *Petrarca spirituale* von MALIPIERO, Venezia: per Francesco Marcolini, 1536 (Bibliothèque Municipale, Sign. 34256 RES) versah ALFIERI mit dem Datum „Firenze, 1794“ (LEY 2002: 155, Nr. 0122).

<sup>1017</sup> Vgl. BALSAMO 2001: 96f.

<sup>1018</sup> Vgl. *Vita* 1978: 303.

den Besuch in Ravenna.<sup>1019</sup> Dem Leser der endgültigen Fassung bleibt verborgen, dass die auratischen Orte ALFIERI nicht nur zu pathetischen Gefühlsäußerungen hinrissen, sondern ihn auch zu eigenen Werken inspirierten. Wie wichtig die Arquà-Sonette ihm waren, belegt seine Korrespondenz: Am 24. Juni 1783, eine Woche nach dem Aufenthalt in Arquà, sendet er die Texte an Pietro ZAGURI, mit welchem er die Reise unternommen hatte. Obwohl es sich bei diesen Gedichten augenscheinlich um Gelegenheitsgedichte handelt, bittet er den Freund, sie einigen Zeitgenossen zukommen zu lassen:

[...] le voglio qui acchiudere due Sonetti ch'io feci [...] in casa Petrarca dove passai solitariamente con lei una deliziosa mattinata. Serviranno questi a null'altro, che a persuadere il Signor Abate Cesarotti, e Sibiliato, e Toaldo, e Gaudenzi, e il Sig[no]r Crommer, e gli altri, che io desidero la loro giudiziosa censura, e che glie ne dò dritto vivo col por loro sotto gli occhi queste due inezie [...] (1981: 149).

Zwei Wochen später sendet er die Texte an Ottavio FALLETTI DI BAROLO.<sup>1020</sup> In einem weiteren Brief an ZAGURI teilt ALFIERI dem Briefpartner seine Freude mit, dass beide Sonette in Venedig angekommen seien, und dass sie auf die positive Kritik CESAROTTIS gestoßen seien:

Ho anche piacere che le siano pervenuti quei due Sonetti, e più piacere ho che abbiano incontrato l'approvazione del nostro stimatissimo Cesarotti, il di cui suffraggio solo può consolarmi di migliaia, e migliaia di critiche (1981: 167).<sup>1021</sup>

Die Sonette stellen nicht einfach zwei Gelegenheitstexte dar, wie sie zahllose andere Besucher Arquàs verfassten, sie sind vielmehr sowohl ein Bekenntnis zu Petrarca und zur petrarkistischen Tradition als auch Dokumente petrarkistischen Schreibens, die ALFIERI den Zeitgenossen mitzuteilen bestrebt ist. Ihre Bedeutung im Kontext der petrarkistischen Selbstinszenierung ALFIERIS darf nicht unterschätzt werden. Bereits die Incipit-Verse weisen darauf hin, dass beide Texte intertextuell im Werk Petrarcas verankert sind. Steht das Sonett *O Cameretta* in offenkundigem Bezug zu *RvF* 234, so verweist das Sonett *È questo il nido* auf *RvF* 321. Beim ersten Sonett, welches ALFIERI mit der Anmerkung „17 Giugno 1783. Tra Padova e Arquà“ (1954: 54) versah, handelt es sich um eine spontane Schöpfung: „La poesia [...] sembra scritta di getto“ (1954: 54), bemerkt angesichts des Manuskripts MAGGINI. Auch STIERLE stellt fest:

Petrarcas poetische Sprache war ihm [i.e. Alfieri] schließlich so geläufig, daß er als Virtuose des Sonetts bei seinen rastlosen Reisen durch Italien und Europa in der Lage war, in kürzester Zeit einen Gedanken oder eine Landschaftsimpression in ein Sonett aus dem Geist Petrarcas zu übersetzen, ohne dabei dessen engerem thematischen Rahmen zu folgen (2003: 811).

<sup>1019</sup> In der frühen Fassung lautet die entsprechende Textstelle: „Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando e piangendo, e rimando“ (1978: 707), in der endgültigen Fassung verzichtet ALFIERI auf das Verb *rimare*: „Di Bologna mi deviai per visitare in Ravenna il sepolcro del Poeta, e un giorno intero vi passai fantasticando, pregando, e piangendo“ (1978: 303).

<sup>1020</sup> Vgl. den Brief vom 14. Juli 1783: „[...] je vous en [des sonnets] envoie deux Italiens que j'ai fait à Arqua au tombeau du Pétrarque; ils n'on d'autre mérite que d'être faits sur l'endroit par un de vos amis, et c'est pour cela que je vous les envoie“ (1981: 155). Es ist nicht auszuschließen, dass es sich auch bei dem „fogliaccio pieno di Sonetti, e di epigrammi“, welche er am 9. August 1783 an Luigi CERRETTI schickt, u.a. um die beiden Arquà-Sonette handelt (ALFIERI 1981: 156).

<sup>1021</sup> Wie die *Codici* belegen, besuchte CESAROTTI selbst im September 1790 Arquà, also rund drei Jahre nach ALFIERI (MACOLA 1874: 11).

Petrarcas *O Cameretta che già fosti un porto* thematisiert den Konflikt des Sprechers, welcher einst die Einsamkeit und ein Refugium suchte, beide aber nunmehr scheut. Die *cameretta* (V. 1), die ihm einst Schutz vor den „gravi tempeste [...] diurne“ (V. 2) bot, ist der Sprecher nun bestrebt zu meiden. Zwar biete das heimische Refugium das zuvor Gesuchte, doch wirke die *solitudine* furchteinflößend: „Tal paura ò di ritrovarmi solo“ (V. 14). ALFIERI'S Sonett weicht erheblich von diesem Text ab. Die in V. 1 apostrophierte *cameretta* wird hier zu einem *pars pro toto* für das Wohnhaus Petrarca's in Arquà. Bezeichnend ist, dass ALFIERI Petrarca hier (ebenso wie in seiner *Vita*) in erster Linie als den Liebesdichter beschreibt, der in seinen Gedichten Laura verewigte:

- 1 O cameretta, che già in te chiudesti  
 Quel grande, alla cui fama angusto è il mondo;  
 Quel sì gentil d'amor mastro profondo,  
 Per cui Laura ebbe in terra onor celesti:
- 5 O di pensier soavemente mesti  
 Solitario ricovero giocondo;  
 Di quai lagrime amare il petto inonde,  
 Nel veder ch'oggi inonorata restil! (V. 1-8).

Der *sovrano maestro d'amore* (1978: 303) der *Vita* wird hier zu einem *d'amor mastro profondo* (V. 3), der sich in Arquà den *pensier soavemente mesti* (V. 5) hingibt. Der Trauer Petrarca's entspricht jene, die das Ich angesichts der geringen Wertschätzung empfindet, die das ausgehende Settecento für Petrarca hegt.<sup>1022</sup> Die in V. 1 apostrophierte *cameretta*, die Petrarca als *ricovero giocondo* (V. 6) diente, werde nicht mehr hinlänglich geehrt.<sup>1023</sup> ALFIERI'S in der *Vita* thematisierten Gefühlsäußerungen („un giorno intero vi [ad Arquà] passai fantasticando, pregando, e piangendo [1978: 303]) mögen ihren Ursprung in dieser Erkenntnis gehabt haben, die ALFIERI in den Terzetten ausgestaltet:

- Prezioso diäspro, agata, ed oro  
 10 Foran debito fregio, e appena degno  
 Di rivestir sì nobile tesoro.
- Ma no: tomba fregiar d'uom ch'ebbe regno  
 Vuolsi, e por gemme ove disdice alloro:  
 Qui basta il nome di quel divo ingegno (V. 9-14).

Das schlichte Grab des Dichters verdient laut ALFIERI eine größere Aufmerksamkeit als diese ihm bislang zuteil wurde. Die im 1. Terzett in Betracht gezogene Ausschmückung der Grabstätte mit kostbarem und erlesenem Schmuck verwirft ALFIERI im 2. Terzett, um hier

<sup>1022</sup> SANSONE spricht im Hinblick auf die letzten Dezennien des Settecento von einem Erlöschen des Petrarkismus in Italien, welchem erst ALFIERI durch ein Schaffen zu einem neuen Aufschwung verholfen habe (1961: 324). Vgl. ähnlich STIERLE 2003: 810.

<sup>1023</sup> Die Klage wiederholt sich (SANTATO 2005: 114) in den *Ultime lettere*: „La sacra casa di quel sommo italiano sta crollando per la irreligione di chi possiede un tanto tesoro. Il viaggiatore verrà invano di lontana terra a cercare con meraviglia divota la stanza armoniosa ancora dei canti celesti del Petrarca. Piangerà invece sopra un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche fra le quali la volpe solitaria avrà fatto il suo covile.“ (1955: 310) COLOMBO sagt, dass der Zustand des Hauses keineswegs so marode gewesen sei, wie FOSCOLO es darstelle, dass dieser also möglicherweise niemals in Arquà gewesen sei (2005: 206). Er übersieht die Parallelstelle bei ALFIERI, die FOSCOLO bekannt gewesen sein muß.

den Verzicht auf jeglichen Zierrat zu proklamieren: Der Name Petrarca mache die Ausschmückung des Grabes hinfällig, da bereits er alleine über einen weitreichenden Verweischarakter verfüge. Arquà als Stätte des *poeta laureatus* ebenso wie das mit einem Epitaph versehene Grabmal halten die Erinnerung an Petrarca wach, insofern sie untrennbar mit seinem Namen verbunden sind.<sup>1024</sup>

Das zweite Sonett, „Tra Rovigo e Ferrara“ (1954: 55) entstanden, vertieft den Aspekt der Liebesthematik, um in einem zweiten Schritt die Liebe Petrarca's zu Laura mit der Liebe des Sprechers in Beziehung zu setzen. Damit dominiert in *È questo il nido* der Petrarkismus ALFIERIS, der im ersten Sonett noch keine Rolle spielte.<sup>1025</sup>

È questo il nido, onde i sospir tuoi casti,  
Cigno di Sorga, all'aure ivi spargendo?  
Qui di tua donna privo, in lutto orrendo,  
Del tuo viver l'avanzo a lei sacrasti? (V. 1-4).

Auch hier wird Arquà in als der Ort der Liebesklage gedeutet. Indem ALFIERI von Petrarca als dem *Cigno di Sorga* (V. 2) spricht, stellt er einen Zusammenhang zwischen Arquà und Vaucluse her. Arquà, das macht das 1. Quartett deutlich, ist der Ort der Trauer und des Alterns: Den Rest seines Lebens verbrachte Petrarca hier, um sich seinem *lutto orrendo* (V. 3) hinzugeben. Erst in der 2. Strophe wird jene Ähnlichkeitsrelation thematisiert, die das Sonett zu einem petrarkistischen Text macht:

5 In quelle angosce, che sì ben cantasti,  
Io pure immerso (ahi misero!) vivendo,  
Se di mio supplicar te non offendo,  
Vena ti chieggo che a narrarle basti (V. 5-8)

ALFIERI hat seine Liebe zu Luisa STOLBERG auch in seinen anderen Texten petrarkistisch überformt.<sup>1026</sup> Sein Aufenthalt in Arquà hat damit eine doppelte Funktion: Einerseits bietet er ihm die Gelegenheit, dem *maestro* zu huldigen, andererseits dient er der Inszenierung des eigenen Liebesleids. Damit rückt Arquà letztlich in den Hintergrund: Die Trauer, der sich Petrarca in Arquà hingab, wird zu einem bloßen Anlaß, das eigene Leid in Relation zu jenem Petrarca's zu setzen. Indem er Petrarca zu seinem Vertrauten macht, dem er die eigenen *angosce* (V. 5) kundtun will, akzeptiert er ihn nicht alleine als *modello di poesia*, sondern

<sup>1024</sup> Nicht hingewiesen wurde bislang darauf, dass die Terzette von *O cameretta* auch in Arquà selbst zu finden sind: Mit dem Vermerk „Vittorio Alfieri manu propria“ druckt sie MACOLA ab, bemerkt aber in der Fußnote, sie befänden sich „vergati colla matita dalla mano di Vittorio Alfieri [...] sulla parete dello stanzino, nel quale si conservano la sedia e l'armadio del Poeta“ (1874: 21). SALZA weist darauf hin, dass das Haus im Jahre 1786 von Girolamo ZULIAN übernommen wurde, welcher es restaurieren ließ (1918: 769). Da MACOLA nur die *Codici* aus der Zeit nach 1787 herausgibt, ergibt sich hier auf den ersten Blick ein Anachronismus: Dass ein solcher nicht vorliegt, beruht auf der Tatsache, dass die von ALFIERI hinterlassenen Verse von MACOLA abgedruckt werden, *obwohl* sie offenkundig aus dem Jahr 1783 stammen, wie es die Datierung des Sonetts nahelegt.

<sup>1025</sup> Es ist nicht das Anliegen der vorliegenden Arbeit, die petrarkistische Rezeption Petrarca's einer näheren Analyse zu unterziehen. Dies gilt auch für den Fall ALFIERIS, welcher unstreitbar den Petrarkisten zuzurechnen ist. Zwar betont NATALI, „[n]essuno peraltro potrebbe considerare l'Alfieri come un petrarchista“ (1932: 15), doch spricht SANSONE von einem „neopetrarchismo di Alfieri“ (1961: 324), und STIERLE in Bezug auf ALFIERI von einer „neuen, über einen erstarrten Spätpetrarkismus hinausführenden Hinwendung zu Petrarca“ (2003: 810).

<sup>1026</sup> Vgl. D. WINTER 2000: 93ff.

auch als „sovrano maestro dell’altamente amare“ (1978: 707). Da die *angosce* gerade dem bewunderten *maestro* anvertraut werden, inszeniert der Text das Geständnis des liebenden Dichters, der seinem Vorbild das eigene Leid anvertraut:

Quella, che sola in vita mi ritiene,  
 10 È tal, che ai pregi suoi stil non si agguaglia;  
 Onde, a laudarla, lagrimar conviene:  
 Ma di quel pianto, che a far pianger vaglia;  
 Di quel, con che scrivendo le tue pene,  
 Muovi d’affetti tanti in noi battaglia (V. 9-14).

Ausführlicher widmet ALFIERI sich der Thematik in den vier Sonetten, die er im gleichen Jahr anlässlich seines Vaucluse-Besuches verfasste: Hier entwickelt der Dichter nicht nur ein komplexeres Bezugsnetz zwischen der Dichtung Petrarcas und der eigenen, er thematisiert auch das eigene Liebesleid angesichts der Lauraliebe des *poeta laureatus*, um vor diesem Hintergrund auf den kausalen Nexus zwischen Liebesleid und Liebeslyrik hinzuweisen.<sup>1027</sup> SANTATO behauptet, dass ALFIERIS Verhältnis zu Petrarca nicht nur als eine „imitazione esclusivamente letteraria“ (2005: 110) zu interpretieren sei, sondern es bei ihm um eine „vera e propria esperienza di vita“ (2005: 110) gehe. Als Begründung führt er an, dass ALFIERIS Gedichte sich häufig als „una sorta di commento in versi a fatti della vita reale: quasi come una forma di diario poetico“ präsentieren (2005: 110). Berücksichtigt man, dass auch der *Canzoniere* von vielen Lesern als das Tagebuch einer realen Passion wahrgenommen wurde, so ist diese Behauptung SANTATOS zu relativieren: ALFIERIS vermeintliche *esperienza di vita* erweist sich vor diesem Hintergrund als die literarisch überformte Darstellung einer Liebesleidenschaft, die sich alleine dahingehend von Petrarcas Lauraliebe unterscheidet, dass die Leidenschaft ALFIERIS einer authentischen *donna* gilt, die sich in der *vita reale* dem Autor zudem höchstens temporär verweigerte. Dieser keineswegs unbedeutende Unterschied zwischen Modell und Nachahmer ist vor allem deshalb bedeutsam, weil er ALFIERIS Stilisierung der eigenen *passione* im Sinne des petrarkischen Liebesmodells veranschaulicht: Rückschlüsse auf seine reale *vicenda amorosa* lassen die Texte nicht zu.

#### 4.4.1.7 Arquà in deutschen Reisebeschreibungen des 19. Jahrhunderts

Eine ausgesprochen intensive Auseinandersetzung mit Arquà findet im 19. Jahrhundert in Deutschland statt.<sup>1028</sup> Die Deutschen begannen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts im Gefolge KLOPSTOCKS,<sup>1029</sup> sich wieder verstärkt mit Petrarca zu befassen. Diese Rekanonisierung erfährt in der Romantik ihren Höhepunkt.<sup>1030</sup> Werke wie GOLTDAMMERS *Petrarca und Laura* oder die 2. Auflage der *Canzoniere*-Übersetzung KRIGARS belegen, dass Petrarca noch in der Jahrhundertmitte auf interessierte Leser stößt. Erst in den letzten Dezennien nimmt das Interesse an Petrarca ab. Exemplarisch sollen hier drei Reiseberichte betrachtet werden, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden. Während TSCHABUSCH-

<sup>1027</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2.4.

<sup>1028</sup> Dass der italienische Besucherstrom kaum abrisst, belegen die *Codici*. Vgl. Kap. 4.4.1.9..

<sup>1029</sup> Auf eine nähere Analyse der Ode *Petrarca und Laura* wird hier verzichtet, da sich die Auseinandersetzung KLOPSTOCKS mit Petrarca nur oberflächlich ist. Relevant ist der Text, weil er das Interesse an Petrarca wieder aufflammen ließ, der Inhalt spielt eine untergeordnete Rolle. FECHNER stellt fest, dass KLOPSTOCK keine Kenntnis des *Canzoniere* gehabt haben dürfte (2006: 326).

<sup>1030</sup> Vgl. KORCH 2000: 13, 2000: 247.

NIGGs *Buch der Reisen* 1842 erschien, wurden die ungefähr gleichzeitig entstandenen *Reisetagebücher* des Ignaz Heinrich VON WESSENBERG erst 1970 von ALAND herausgegeben. Im Unterschied zu diesen Texten erweist sich die aus der gleichen Zeit stammende *Wallfahrt zu Petrarca's Grabe* von Leopold SCHEFER als eine stark literarisierte Reisebeschreibung, in der die Auseinandersetzung mit Arquà um erzählerische Elemente bereichert wird.

#### 4.4.1.7.1 Ignaz Heinrich von Wessenberg

WESSENBERG (1774-1860) unternimmt mehrere Reisen nach Italien, die er von 1817 an in seinen Reisetagebüchern dokumentiert. Im Sinne HORAZ' betont er, dass er sowohl das Nützliche als auch das Angenehme darstellen wolle. Eine „ungeschminkte Darstellung von dem was [er] wahrgenommen“ (1970: 3), wolle er dem Leser mitteilen, um dessen Wissbegierde zu befriedigen, und um ihm, „durch eigene Anschauung größere Befriedigung zu verschaffen“ (1970: 3). Auf einer um 1828/29 unternommenen Reise besucht er Padua, verzichtet aber aus unbekanntem Gründen auf den Besuch Arquàs (1970: 77). Petrarca ist in dem Abschnitt über Padua dennoch präsent: WESSENBERG bewundert den Prato della Valle,<sup>1031</sup> und weist auf die Statuen Petrarca's, Galileis und Cesarottis hin (1970: 75). Im Dom fällt ihm „ein marmornes Denkmal von 1818 zu Ehren Petrarca's“ (1970: 77) auf. WESSENBERG muß sich recht genau in Padua umgesehen haben, muß auf den Spuren des *poeta* die Stadt erschlossen haben. Erst 1842 gelangt er nach Arquà. Er liefert zunächst eine knappe Beschreibung der geographischen Lage des Ortes, um dann von seinem Aufenthalt zu berichten. Erstes Ziel ist das Wohnhaus des Dichters. Er bemerkt die „Fresken, die sich auf die Gesänge Petrarca's an Laura und über sein Verhältniß zu ihr und auf seine Geschichte beziehen“ (1970: 494). Ein Bildnis des Dichters erweckt seine Aufmerksamkeit ebenso wie die unter Glas präsentierte Katzenmumie. Während er Arquà als den Ort der Einsamkeit definiert,<sup>1032</sup> steht seine Wahrnehmung von Vacluse in der Tradition der romantischen Naturbeobachtung.<sup>1033</sup> Während WESSENBERG sich auf knapp vier Seiten über Vacluse auslässt, umfassen die Ausführungen zu Arquà weniger als zwei Seiten. Er erwähnt im Anschluss an die Beschreibung des Wohnhauses die dort ausliegenden Fremdenbücher, sowie abschließend das Grabmal Petrarca's. Die Beschreibung Arquàs stellt eine sachliche und emotionslose Auseinandersetzung mit der letzten Wohnstätte Petrarca's dar, die in auffälligem Kontrast zu den Berichten anderer Reisender dieser Zeit steht.

In einem Sonett, welches nach dem Arquà-Besuch, auf jeden Fall aber vor 1844 entstand,<sup>1034</sup> geht er auf beide Orte Petrarca's ein. Vacluse und Arquà werden in diesem Text zu auratischen Orten, an denen der Besucher den Hauch spüre, „[d]er sie geweiht zu eines Dichters Zelle“ (V. 4). Obwohl beide Orte dem Dichter, von WESSENBERG als „Spielzeug oft treuloser Schicksalswelle“ (V. 5) charakterisiert, die Einsamkeit garantiert hätten, unterscheidet er in den Terzetten zwischen Arquà und Vacluse:

Wohl lieblicher verflossen jüng're Tage  
10 Ihm dort im frischen Thal in Laura's Nähe,  
Wo Quell' und Fels vernahm des Dichters Klage,

<sup>1031</sup> Im Text als „Prato della Palle [!]“ (1970: 75) bezeichnet, was (ebenso wie der „[Mont] Ventout [!]“ [1970: 435]) auf die vom Herausgeber monierte schlechte Handschrift des Verfassers zurückzuführen sein dürfte.

<sup>1032</sup> Es ist zu vermuten, dass WESSENBERG hier auf *De vita solitaria* anspielt. An späterer Stelle betont er, dass „Einsamkeit ihm [i.e. Petrarca] für seine Studien Bedürfnis [war]“ (1970: 495).

<sup>1033</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2.6.

<sup>1034</sup> WESSENBERG 1844: 73.

Doch ruhiger sah er von Arquà's Höhe  
 Wie, gleicht der Weltlauf stets dem Wellenschlage,  
 Doch immer neu der Wahrheit Sonn' erstehe (V. 9-14).

Indem er Vaucluse als den Ort der Liebesklage begreift, der hier zudem als Ort *jüng're[r] Tage* (V. 9) beschrieben wird, deutet er Arquà als den Ort des Alterns und der gelassenen Schau auf die Weltläufte. Die Unterscheidung entspricht jener Vorstellung, die er auch in seinem Reisebericht formuliert, in welchem es heißt:

Einsamkeit u stille Ruhe ist der Charakter der von Petrarca für den Abend seines bewegten Lebens ausersehenen Gegend. Sie hat nichts von dem Romantischwildem, womit in Vaucluse sich das Lieblichidyllische gesellt. Wenn dieser Ort der leidenschaftlich erregten Gemüthsstimmung des Dichters in seinem Mannesalter zusagte, so war Arqua der ruhigere seines Greisenalters angemessener (1970: 494).

Arquà ist für WESSENBERG der Ort des Dichters, nicht der Ort der Dichtung. Zwar entsteht in Arquà jenes Sonett, von welchem soeben die Rede war, doch sagt der Text über den Altersort Petrarca letztlich nichts aus: Während die Quartette pauschal auf die Bedeutung des Städtchens aufmerksam machen, steht im Mittelpunkt der Terzette der Vergleich Arquàs mit Vaucluse. Zugleich ist der südfranzösische Ort für WESSENBERG aber auch der Ort der poetischen Vergegenwärtigung: Als Ort der Lauraliebe wird er zum Ort der Liebesklage und der Dichtung. Im Unterschied zu den meisten anderen Arquà-Pilgern weiß WESSENBERG nicht nur formal zwischen den beiden Orten zu unterscheiden: Indem er in seinen Reiseberichten Vaucluse zum Ort der Dichtung macht, Arquà hingegen gerade *nicht* mit den lyrischen Produktionen Petrarca in Verbindung bringt, zeigt er, dass er den *Canzoniere* gelesen hat, in dem von Arquà an keiner Stelle die Rede ist.

#### 4.4.1.7.2 Adolf von Tschabuschnigg

Pathetischer und dennoch kritischer fällt der Reisebericht aus, den TSCHABUSCHNIGG verfasst.<sup>1035</sup> Er findet sich unter der Überschrift *Villa Petrarca in Arquà* im 1842 erschienenen *Buch der Reisen*. TSCHABUSCHNIGG's Auseinandersetzung mit Petrarca ist von einer deutlichen Skepsis geprägt, die namentlich der Lauraliebe gilt. TSCHABUSCHNIGG reist von Venedig über Padua nach Arquà. Der Ort bietet sich ihm in der Abenddämmerung dar:

Die Sonne stand über den euganäischen Bergen, angenehme Hügel und Weinberge lagen vor mir in purpurner Beleuchtung, und links dehnte sich die anmutige Ebene gegen den Po aus. Arquà liegt wirklich in einem höchst lieblichen Winkel der Welt; es ist hier schön und still, wie am siebenten Schöpfungstage; wir können uns nicht verwundern, daß der lebenswürdige Dichter Francesco P e t r a r c a diesen Ort zum Aufenthalte seiner letzten Tage wählte. Um diese Hügel weht ein süßer Friede, diese stillen Wege laden zu wehmütiger Zufriedenheit, zu traumhaftem Glücke ein (1842: 25f.).

Ist WESSENBERG um eine sachliche Beschreibung Arquàs bemüht, so vermittelt TSCHABUSCHNIGG ein Stimmungsbild, welches die Gemütsverfassung des Ich-Erzählers widerspiegelt, der Arquà mit *schweremüthige[r] Freude* (1842: 26) im Herzen besucht. Der Gesang der Winzer reflektiert diese Stimmung, indem er „ungewiß an der Grenze zwischen Wehmuth und Freude [schwankt]“ (1842: 26). Erstes Ziel ist der Kirchhof mit dem Sarkophag

<sup>1035</sup> Zur Biographie RUDAN 1877. TSCHABUSCHNIGG wurde 1809 in Kärnten geboren. Er studierte in Wien die Rechtswissenschaften. 1836 reiste er von seinem Dienort Triest aus nach Venedig, von hier aus u.a. auch nach Arquà (RUDAN 1877: 122f.). Weitere Italienreisen unternahm er 1837.

des Dichters. Der Verfasser weist auf den Marmorsarg und auf das Brustbild des Dichters hin (1842: 26),<sup>1036</sup> hält sich aber hier nicht weiter auf. Sein Hauptziel ist Petrarca's Villa „[r]echts am Ende des Dorfes, an seiner höchsten Stelle“ (1842: 26). Alles an ihr sei „höchst einfach, aber durch Zeit und Erinnerung merkwürdig“ (1842: 26), betont der Reisende, der von einem „hübsche[n] Mädchen und ein[em] tölpische[n] Bauernbursche[n]“ (1842: 26) durch das Haus geführt wird. Die von letzterem rezitierten Petrarca-Verse überhört er geflissentlich, um des Dichters zu gedenken, der hier sein Leben beschied. Seine Reflexionen spiegeln eine kritische Distanz zu Petrarca wider, wie sie für die Mitte des Jahrhunderts nicht untypisch ist:

Wehmüthig befiel mich der Gedanke, daß er sein volles Leben und den unsterblichen Gesang einem Wesen gewidmet hatte, das in zweideutiger Tugend, in koketter Keuschheit den gekrönten Sänger fast fünfzig Jahre führte. Als gerechte Strafe erschien mir der Umstand, daß man sich bereits seit Jahrhunderten um ihren Geschlechtsnamen zankt, und den Ort nicht weiß, wo sie in Asche zerfiel. Auch der allgewaltige Fliegengott schwirrte fein und boshaft um mich, und seine Mückenschnautze summte mir ins Ohr, daß der Sänger L a u r a's nahe an ein Dutzend natürlicher Kinder hinterließ (1842: 27).<sup>1037</sup>

Der Arquà-Aufenthalt ist für TSCHABUSCHNIGG weniger Anlass zur Einkehr oder zum Nachdenken über den Dichterruhm, als vielmehr ein Anlass, den Dichter Petrarca und die Moral Lauras in Frage zu stellen. Da jedoch „der milde Genius der Menschheit“ (1842: 27) seinen Schleier über die Schattenseiten gedeckt habe, wendet er sich wieder dem offiziellen Petrarcabild zu. Die Liebe des alternden Petrarca zu Laura erscheint ihm als „Bürge unserer Unsterblichkeit“ (1842: 27), denn die Liebe sei für die Welt ein Irrtum. Laura wird für TSCHABUSCHNIGG zu einem „ewig stehende Bild der Liebe“ (1842: 28). Vor dem Hintergrund dieser Reflexionen begreift er Laura als eine Chiffre aller Jugendschwärmereien, als „die erste Geliebte fast jedes schwärmerischen jungen Herzens“ (1842: 28). Sein Aufenthalt in Arquà gilt nicht nur dem Dichter. Arquà ist für den Deutschen der Wohnort des alternden Petrarca, doch veranlasst ihn diese Tatsache eher zu einem Gesamtblick auf dessen Leben und Werk. Im Mittelpunkt dieser Gesamtschau steht Laura, die zu einem Symbol der schwärmerischen Liebe wird, zu einer Chiffre für die unerreichbare Frau, an deren Mythos der Autor allerdings beträchtliche Zweifel äußert.

Die Verse, die TSCHABUSCHNIGG im *Codice* angeblich nicht platzieren konnte, finden sich sowohl in seinen 1841 erschienenen *Gedichten* (1841: 175f.) als auch im Anhang der Reisebeschreibung (1842: 28f.). Ebenso wie diese bringen die 16 reimlosen Verse die Skepsis des Dichters in Bezug auf Petrarca's Lauraliebe zum Ausdruck. Weisen die ersten drei Verse zunächst eine zum Teil wörtliche Übereinstimmung mit dem Reisebericht auf, so weicht der Verfasser in V. 4 von diesem ab:

Purpurn versinket im Schoos der euganäischen Berge  
 Glühend die Sonne, der Mond schwanket in bleicherem Glanz';  
 Winzer schreiten durch Thal, mit Körben duftiger Trauben,  
 Aber hier oben ist's still, wie in geweihtem Bereich (V. 1-4).

<sup>1036</sup> Die Büste wurde nicht, wie TSCHABUSCHNIGG meint, von Paolo VALDEZOCCO gefertigt. Dieser gab sie in Auftrag, doch wurde sie von einem unbekanntem Künstler angefertigt. Sie stammt nicht aus dem Jahre 1667, sondern wurde im 1547 fertiggestellt (CALLEGARI 1921: 724f.).

<sup>1037</sup> Hier liegt offenbar eine Verwechslung vor: Während die Viten nur Petrarca's uneheliche Tochter erwähnen, besagt eine spätere Tradition, dass Laura ihrem Mann zwölf Kinder geschenkt habe.

Handelt es sich bei dem Mondlicht um eine poetische Zutat, die den in V. 1-2 beschriebenen Sonnenuntergang um ein weiteres Element bereichert, so ist die Abweichung in V. 4 gravierender. Heißt es im Reisebericht im Anschluß an die Schilderung der Weinlese, dass „selbst der Gesang, der um eine Kufe frischgepreßten Weines ertönte, [...] ungewiß an der Grenze zwischen Wehmuth und Freude zu schwanken [schien]“ (1842: 26), so eliminiert der Dichter im Gedicht diese Lieder, um an ihre Stelle die Lautlosigkeit treten zu lassen. Arquà wird so zu einem Ort der Andacht und Erinnerung. Mit einem *geweihte[n] Bereich* (V. 4) wird Arquà verglichen, und als *theuere[r] Bezirke* (V. 6) bezeichnet. Diese Sakralisierung des Profanen dominiert auch in den folgenden Versen:

H i e r hat P e t r a r c a gelebt, hier sang, hier liebte und starb er,  
 Und durch den Lorbeer des Hains rauscht noch das heilige Lied.  
 Unter d e m Feigenbaum' dort saß er, die Rebe erquickte ihn,  
 10 Und d i e Myrthe blüht, wo er von L a u r a geträumt (V. 7-10).

Arquà ist nicht nur der letzte Ort Petrarcas, er ist auch der Ort der Liebe und der Dichtung (V. 7). Der anaphorische Gebrauch des Adverbs *hier* in V. 7 sowie die Artikel *dem* (V. 9) bzw. *die* (V. 10), deren deiktischer Charakter durch die Sperrung hervorgehoben wird, markieren jene Punkte, die der Sprecher nachdrücklich mit Petrarca in Verbindung bringt. TSCHABUSCHNIGG benennt nicht alleine die konkreten Punkte, um sie zugleich im Raum zu verorten, er bringt sie außerdem mit konkreten Lebensmomenten Petrarcas in Verbindung. Dies unterscheidet das Gedicht von der Reisebeschreibung, in der zwar gleichfalls auf den Feigenbaum, die Weinreben und die Myrte hingewiesen wird,<sup>1038</sup> eine Beziehung zu Petrarca jedoch nicht explizit hergestellt wird. Die Skepsis gegenüber Petrarca und Laura, die im Reisebericht zum Ausdruck kommt, prägt auch die übrigen Verse des bis hierher eher konservativen Textes:

Eine Welt zu rühren gelang Dir, alter F r a n c e s c o!  
 Aber die Schöne entging kalt dem gekrönten Gesang;  
 Recht so! Die Katze verehrt' ich, ausgestopft, die Dich liebte,  
 Während das glatte Herz L a u r a's in Dunkel zerfällt.  
 15 Aber hast Du des Dichters Geschick nicht gewusst, seit Apollon,  
 Daß er den Lorbeer nur faßt, während ihm Daphne entspringt (V. 11-16).

Hatte der Reisebericht von der *zweideutige[n] Tugend* und der *kokette[n] Keuschheit* Lauras gesprochen, die Petrarca „fast fünfzig Jahre naseführte“ (1842: 27), so spricht das Gedicht von ihrer Kälte und ihrem *glatte[n] Herz[en]* (V. 14). Eine neue Bewertung erfährt der Dichter, der im Reisebericht als *hobe[r] Genius* (1842: 27) bezeichnet wird, im Gedicht aber despektierlich als „alter F r a n c e s c o“ (V. 11) apostrophiert wird. Nicht der *donna* erweist der Sprecher seine Reverenz, sondern der Katze, die als einzige den Dichter wirklich geliebt habe. Zurückzuführen ist dieser Gedanke auf die Verse, die unterhalb der Nische zu lesen sind, welche die Katze beherbergt: In lateinischer Sprache bekräftigt hier die Katze selbst, dass Petrarca sie mehr geliebt habe als Laura.<sup>1039</sup> Dass nicht alleine Laura das Un-

<sup>1038</sup> „Ein altes Gemäuer umfängt den kleinen Garten, innerhalb desselben stehen mehrere Weinlauben, Granatäpfel- und Feigenbäume; daneben fand ich einen halbwüchsigen Lorbeerbaum und eine noch in der vorgerückten Jahreszeit blühende Myrthe“ (1842: 26).

<sup>1039</sup> Es handelt sich um das erste der beiden Epigramme, die unterhalb des zweistöckigen Wandgrabs abgebracht sind. Ebenso wie der zweite Text werden diese Worte der Katze in den Mund gelegt: „Etruscus gemino vates exarsit amore, | Maximus ignis ego, Laura secundus erat. | Quid rides? Divinae illam si gratia formae, | Me dignam eximio fecit amante fides: | Si numeros genium-

glück der Dichters verursachte, betonen die Verse 15-16: Unter Rückgriff auf den im *Canzoniere* thematisierten Apollo-Mythos<sup>1040</sup> beschreibt der Text die Unvereinbarkeit von Liebesglück und Dichterruhm: Wer nach dem Lorbeer greift, geht der Liebe verlustig!

#### 4.4.1.7.3 Leopold Schefer

1841 veröffentlichte Leopold SCHEFER (1784-1862) unter dem Pseudonym 'Pandira' den Reisebericht *Wallfahrt zu Petrarca's Grabe*. Der Titel signalisiert, dass er um mehr als nur um den Bericht einer Reise nach Arquà geht.<sup>1041</sup> Ausgangspunkt der Reise ist Venedig. Der Turm des Markusdoms ermöglicht dem Reisenden einen Überblick über die Region. Der Blick auf Padua wird zum Anlass genommen, den Leser auf Arquà hinzuweisen, um ihn sogleich emphatisch aufzufordern, diesem Ort einen Besuch abzustatten:

Dort hinten Padua, hinter dem spitzen hohen Berge an dessen Fuß P e t r a r k a begraben liegt in Arquà, das unter der Höhe im Thal verborgen ist. – Wie? – Siehst Du, siehst Du noch? Kommst Du nicht! Wir wollen fort, was stehst Du noch immer? Komm! – (1841: 15).

Sowohl die durch die Sperrung hervorgehobenen Namen als auch die insistierenden Worte des Erzählers tragen dazu bei, Arquà eine besondere Aura zu verleihen. Obwohl der Erzähler den Blick zuvor über Este schweifen lassen hatte, jene Stadt also, die der Leser mit dem Schicksal TASSOs mußte,<sup>1042</sup> signalisieren seine Worte unmissverständlich, dass er Arquà den Vorrang einräumt. Wenn er dann dem Diener mitteilt, er gehe „nach Arquà, vielleicht nach Este“ (1841: 15), so weist das 'vielleicht' darauf hin, dass es ihm vorrangig um Petrarca geht. Dass die Orte der beiden großen Italiener für den Deutschen einen zumindest annähernd vergleichbaren Stellenwert besitzen, geht aus der Tatsache hervor, dass sowohl Arquà als auch Este zunächst als *ein* Reiseziel angegeben werden: „Wenn die Morgensonne kommt, soll sie mich in jenem Thale sehen, in Este, o Leonore! o Göthe! o Tasso!... in Arquà, o Petrarca, o Laura!“ (1841: 15). AURNHAMMER hat in Bezug auf diese Textstelle von einer 'Überblendung' gesprochen (2004a: 34), da die Erinnerung an die Dichter und die Vergegenwärtigung ihrer Ort in diesem Satz zerfließen. Bemerkenswert ist, dass Este auch als Ort GOETHEs verstanden wird. Ungeachtet der Koppelung der beiden großen Namen Tasso/Goethe zieht es den Deutschen nicht nach Este, sondern nach Arquà. Der Weg führt ihn zunächst nach Padua, das hier (wie schon bei WESSENBERG) zum Ort Petrarca wird, stellt doch hier „Petrarkas Bildniß in der Domkirche“ (1841: 17) die hauptsächliche Attraktion dar.<sup>1043</sup>

Im Text ist die Beschreibung Arquàs dadurch hervorgehoben, dass sie dem Leser als „wörtlich aus der Schreiftafel ab[geschrieben]“ (1841: 21) präsentiert wird. Der Text steht

---

que sacris dedit illa libellis, | Causa ego, ne saevis muribus esca forent.“ (zit. nach AURNHAMMER 2005: 11). Die Verse stammen von Antonio QUERENGHI (1546-1633), vgl. AURNHAMMER 2005. LANDOLFI bekräftigt, dass die „[...] graziosi versi sotto la nicchia (cinquecenteschi, ove la gatta figura parlare in prima persona) precisano che il vate etrusco arse di due amori, di cui Laura era solo la minore, e il maggiore essa medesima, la quale sempre protesse dai crudi topi gli alti carmi dall'altra ispirata“ (1992: 28).

<sup>1040</sup> Vgl. besonders *Bucolicum Carmen* III.

<sup>1041</sup> Vgl. AURNHAMMER 2004a: 34.

<sup>1042</sup> „[...] zeige mir Este, das kleine berühmte Stammhaus [...]!“ (1841: 15).

<sup>1043</sup> Obwohl SCHEFER eine recht genaue Beschreibung des Bildes liefert (1841: 19), ist schwer zu bestimmen, um welches Bildnis es sich hier handelt. Da er ausdrücklich sagt, das Bild 'hänge' in der Sakristei, ist davon auszugehen, dass es sich nicht um die bekannten Fresken handelt.

dementsprechend im Präsens, was die Unmittelbarkeit seiner Wirkung verstärkt. Unter der Überschrift *In Petrarca's Hause* beschreibt SCHEFER auf rund dreizehn Seiten seinen Weg durch das Haus des Dichters. Auffällig sind die literarischen Reminiszenzen, die sich, anders als in den Texten anderer Autoren, gerade nicht auf Werke Petrarcas beziehen. So erinnern die blauen Blumen des Gartens ihn an NOVALIS (1841: 22), vergleicht er den Tod Petrarcas mit jenem HEGELS (1841: 22), erinnert ihn ein Detail der Fresken an Jean Paul (1841: 28) und bezeichnet er die Räume der Villa als „Petrarka's 'Schiller- und Goethe-Zimmer'“ (1841: 33). Obwohl der Titel suggeriert, dass es in diesem Text um eine jener literarischen Pilgerreisen geht, die zahlreiche Besucher nach Arquà oder Vacluse führten, erweist sich der hier in Szene gesetzte Reisende als ein Skeptiker, der sich zwar als ein Bewunderer des Italieners ausgibt, der aber gleichwohl an mehreren Stellen auf Distanz zu ihm geht. Seine Kritik gilt sowohl der Dichtung Petrarcas als auch dessen Liebe zu Laura. Wenn er Petrarca als den „Dieb[...] der provençalischen Dichter“ (1841: 22) bezeichnet, greift er damit einen Vorwurf auf, der verschiedentlich erhoben wurde,<sup>1044</sup> ohne den poetologischen Konzeptionen des Trecento gerecht zu werden. Wenig originell sind SCHEFERS Stellungnahmen zur Lauraliebe: Dass Laura einem anderen Mann elf Kinder geschenkt habe, ist ein seit dem 18. Jahrhundert ein virulenter Teil des Lauramythos, der auf die *Mémoires* DE SADES zurückgeht.<sup>1045</sup> Auch der Gedanke, dass Petrarcas Liebe möglicherweise keineswegs keusch war, stellt keine Neuerung dar.<sup>1046</sup> Wenn es jedoch in Bezug auf Petrarcas Sekretär heißt, der Dichter habe diesen „so geplagt Tag und Nacht, daß der gute Mensch davon gelaufen [sei]“ (1841: 22), dann lässt dieser Hinweis auf die mangelnde Menschlichkeit des Dichters auf ein Petrarcabild schließen, mit welchem SCHEFER seiner Zeit voraus ist: Erst zwei Dezennien später wird MÜLLER sich in seinem Roman *Aus Petrarca's alten Tagen* mit jener wenig rühmlichen Episode befassen.<sup>1047</sup>

Ungeachtet seiner Kritik erweist sich SCHEFER in letzter Instanz selbst als ein Petrarkist: Nur vage sind zunächst die Andeutungen, die den Leser darauf hinweisen, dass auch diesen Reisenden eine Liebschaft dazu veranlasste, der Heimat den Rücken zu kehren.<sup>1048</sup> Auch für ihn, der ungeachtet seiner unerwiderten Liebe zu einer daheimgebliebenen Dame einer jungen Italienerin gedenkt, der er in der Nähe von Arquà begegnet war, um sich schließlich selbstkritisch von diesen Gedanken zu distanzieren, erweist sich die Liebe als ein „Labyrinth für das beste Herz“ (1841: 41).<sup>1049</sup> Die Erkenntnis, dass die Geliebte ihn trotz allem

---

<sup>1044</sup> NOSTREDAME betont, ohne freilich von einem 'Diebstahl' zu sprechen, dass die italienischen Dichter ihren provençalischen Kollegen viel verdanken: „Mais de quoy ont enrichy leur langage et pris leurs inventions Dante, Petrarque, Bocace et autres anciens tuscans, fors que des œuvres de nos poètes provençaux?“ (1913: 9).

<sup>1045</sup> Vgl. SCHEFER 1841: 22.

<sup>1046</sup> Vgl. SCHEFER 1841: 29. Zweifel an der Keuschheit der Lauraliebe formulieren Nicolò FRANCO Madame DESHOULIÈRES und LEFRANC DE POMPIGNAN.

<sup>1047</sup> Vgl. Kap. 5.3.2.1, zu SANTAGATAS Bearbeitung der gleichen Episode Kap. 5.3.2.4.

<sup>1048</sup> „[...] die Liebe ist eine alles entwurzelnde und alles neu mit sich selbst beseelende Kraft. Diese Ahnung habe ich selbst davongetragen... s i e hat mich in die weite, weite Fremde getrieben. Sie giebt mir noch Haltung, ja Selbstgefühl und Stolz“ (1841: 31). An späterer Stelle gedenkt der Erzähler noch einmal der Geliebten, um sich auch hier wieder in Andeutungen zu ergehen: „[...] ein zu verehrungsvoller Anbeter treibt selber das willigste Herz von sich, und verscheucht die Geliebte in die Wolken, um doch die Göttin zu scheinen, die sie dem Liebenden ist! Ich, ich hatte verehrt, angebetet – so hatte ich meinen Lohn dahin!“ (1841: 41).

<sup>1049</sup> „Mille trecento ventisette, a punto | su l'ora prima, il dì sesto d'aprile, | nel laberinto intrai [...]“ (RvF 211, 12-14).

liebe,<sup>1050</sup> kommt jedoch zu spät: Noch in Arquà erreicht ihn ein Eilbrief, der ihn vom Tod der Dame in Kenntnis setzt. Bei aller Distanz, die der Text im Hinblick auf Petrarca zum Ausdruck bringt, inszeniert SCHEFER also eine petrarkistische Situation, d.h. der Reisebericht ist von Anbeginn an poetisch überformt. Nicht nur in dem in die *Wallfahrt* integrierten Gedicht *An Petrarckas Grabe* (1841: 37-39) wird der Arquà-Besuch dichterisch bearbeitet, sondern auch im übrigen Text.

Das Stanzengedicht *An Petrarckas Grabe* umfasst sechs Strophen. Glaubt man dem Erzähler, so entstand es direkt am Grabe Petrarccas.<sup>1051</sup> Es lässt also eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Italiener erwarten. Dass die Erwartung enttäuscht wird, liegt in erster Linie in der petrarkistischen Situation begründet, die der Bericht entwirft. Zwar wendet sich der Sprecher von Anfang an an Petrarca, doch ist es die eigene Liebessituation, die im Mittelpunkt des Textes steht. Jene Epitaphstruktur, die HÖLTER in dem Gedicht erkennen will (2006: 505), ist kaum ausgeprägt: Die Trauer des Reisenden um den Verstorbenen erweist sich nämlich als eine überaus verhaltene, die zudem nur einen einzigen Grund hat:

Glaubst du, ich werde diesen Mann beklagen?  
Dann thät' ich's darum nur: daß Er nicht lebe,  
Und nicht das Wunder schau' in meinen Tagen!  
Wie selig schlägt mein Herz; ich wein', ich bebe,  
Die Lippe strebt den Namen dir zu sagen –  
O, wer gelebt, und Sie, sie nicht gesehen  
Unselig-selig, ach, ist Dem geschehen (V. 2-8).

Indem der Sprecher die eigene Geliebte zum Gegenstand des Gedichtes macht, tritt Petrarca in den Hintergrund. Nicht der *poeta* ist das Vorbild, sondern der *amator*, der „seines Herzens Stürme all' besieget“ (V. 13), und der nun seines Leides ledig ist. Dass die Liebessituation des Sprechers nach dem Vorbild der Lauraliebe modelliert ist, wurde schon deutlich. Wie sein Vorbild Petrarca kann auch der Sprecher seiner Liebe zu der namenlosen Schönen nicht entgehen, doch (und hierin besteht die wesentliche Differenz der Liebessituationen) wird ihm dies erst am Grabe des Italieners bewußt:

25 Ach, ihrer Engelschönheit zu entfliehen  
Verließ ich Alles, war mir's noch so theuer! –  
Doch hilft der Sonne nichts ihr weites Ziehen.  
Sie brennt, wohin sie flieht, im eignen Feuer.  
So wandert' ich, und wie des Mondes Glühen  
30 So zog ihr Bild mit mir in kühlem Schleier –  
Ach, und nicht Sie! und hier an diesem Grabe  
Empfind' ich erst: Was ich verloren habe (V. 25-32).

Ebenso wie Laura zeichnet sich die Geliebte durch ihre engelsgleiche Schönheit aus, und ebenso wie das Ich des *Canzoniere* versucht der Sprecher, der ausweglosen Situation zu entfliehen. Da seine Flucht ausgerechnet am Grabe Petrarccas endet, erweist sie sich im Nachhinein als vergeblich: Das Grabmal des großen Liebenden erinnert den Liebenden an die Geliebte, mehr noch, es veranlasst ihn, die eigene Liebessituation Revue passieren zu las-

<sup>1050</sup> „[...] mit heimlichster Bescheidenheit sagte ich mir: Meine Geliebte liebt mich! Das Weib ist nur zärtlicher völliger Dank für Liebe, und wie kann sie sich anders bedanken als mit Schönheit, Reiz die Fülle, und Wonne zum Sterben?“ (1841: 42).

<sup>1051</sup> „[...] ich fing an zu schreiben – denn mir ward ganz wohl, licht und leicht in Petrarckas Hause, und hier erst an seinem Grabe“ (1841: 37).

sen. Hatte Petrarca die Geliebte mehrfach anhand der Sonnenmetaphorik beschrieben,<sup>1052</sup> so variiert SCHEFER dieses Bild: Nicht die Geliebte ist hier die Sonne, sondern der Liebende selbst, der, der Sonne gleich, der eigenen Glut nicht zu entfliehen vermag. Nachdem der Text in der 5. Strophe die Schönheit der Laura evoziert hat, die dem Italiener wie eine Sonne erschienen sei (V. 35), wird das Bild in der 6. Strophe variiert: Es ist der Sprecher, der als Mond von der strahlenden Schönheit der eigenen Göttin erleuchtet wird. Gleichzeitig greift SCHEFER auf eine Textstelle des *Canzoniere* zurück, wenn er die Geliebte an das Grab des Liebenden treten lässt. Vorgeprägt ist dieser Gedanke in *RvF* 126 (V. 27-39). Hier entwirft Petrarca eine Zukunftsvision, in welcher Laura am Ort ihrer ersten Begegnung mit dem Sprecher-Ich nur noch die sterblichen Überreste zu erspähen vermag.<sup>1053</sup> SCHEFER greift diesen Gedanken auf, um sich auf diesem Wege zu einem zweiten Petrarca zu stilisieren. Da sich der Sprecher seines Textes jedoch bereits am Grabe Petrarcas aufhält, erhält das Motiv eine höhere Komplexität. Das Grab des *poeta laureatus* gemahnt den Sprecher an den eigenen Tod, den dereinst die Geliebte beweinen wird, um sich angesichts des Grabes ihrer Gefühle für den Verstorbenen bewußt zu werden:

Und laß einst Sie zu meinem Grabe treten  
 Die mich die höchste Schönheit klar gelehret,  
 Die ich in liebesschmachtenden Gebeten  
 Als *nabe Göttin*, sichtbar mir, verehret,  
 Den Sie erleuchtet – ihren Nachtplaneten –  
 Den ihre heil'ge Flamme aufgezehret,  
 Und da empfinde sie der *Liebe* Fülle  
 Und höre meinen Dank in ihrer Stille (1841: 39).

Die Wunschvorstellungen erweisen sich in letzter Instanz als nichtig: Während des Besuches von Arquà wird sich der Reisende zwar seiner Liebe bewusst, doch geht diese Bewusstwerdung mit dem Verlust der Geliebten einher, von deren Tod er durch einen Boten erfährt. Die petrarkistische Konstellation ist damit wiederhergestellt: Die Geliebte ist dem Dichter vorangegangen. Auch dem Erzähler bleibt nichts anderes als die Klage.

Die Tatsache, dass die drei hier betrachteten Texte annähernd gleichzeitig entstanden, lässt die Unterschiede umso deutlicher hervortreten: Während WESSENBERGS konziser Bericht lediglich die unumgänglichen Fakten und Topoi erwähnt, die zudem unverkennbar auf Petrarcas Schriften zurückzuführen sind, deuten TSCHABUSCHNIGG und SCHEFER Arquà als den Ort der Liebesklage: Ersterer äußert sich sowohl im Reisebericht als auch in dem dazugehörigen Gedicht überaus kritisch. Indem er auf die Unvereinbarkeit von Liebe und Dichtung hinweist, belegt er, dass Petrarcas Leid keinen Einzelfall darstellt. Lauras Untreue (im Reisebericht) bzw. ihre Kälte (im Gedicht) erweisen sich als idealtypische Konstanten einer Dichterliebe. Auffällig ist, dass TSCHABUSCHNIGG es vermeidet, Bezüge zur eigenen Lebens- bzw. Liebessituation herzustellen. Anders verhält es sich mit dem Reisebericht SCHEFERS: Bereits der pathetische Ton des Textes signalisiert eine ungleich geringere Distanz des Verfassers zu Petrarca. Zwar bringt auch er Bedenken in Bezug auf Laura zum Ausdruck, doch überwiegt in seinem Text der petrarkistische Tenor, wenn der Sprecher die

<sup>1052</sup> Vgl. u.a. *RvF* 208, 9.

<sup>1053</sup> „Tempo verrà anchor forse | ch'a l'usato soggiorno | torni la fera bella et mansueta, | et là v'ella mi scorse | nel benedetto giorno | volga la vista disiosa et lieta, | cercandomi: et, o pieta!, | già terra infra le pietre | vedendo, Amor l'inspiri | in guisa che sospiri | sì dolcemente che mercé m'impetre, | et faccia forza al cielo, | asciugandosi gli occhi col bel velo.“

eigene Liebe in Beziehung zu Petrarcas Lauraliebe setzt. Der Tod der eigenen Geliebten, von dem der Sprecher ausgerechnet in Arquà erfährt, verstärkt diesen Eindruck.

#### 4.4.1.8 Gelübde in Arquà: Gina d'Arco, Pilgerin aus Liebe

Im Mittelpunkt der sechs Stansen umfassenden Kanzone, die Gina D'ARCO 1898 in der *Rivista d'Italia* veröffentlichte, steht die Liebesthematik.<sup>1054</sup> Der Titel *In Arquà* suggeriert, dass der Text vor Ort entstand. Die erste Stanze beschreibt die Beweggründe, die die Sprecherin, welche sich als *innamorata pellegrina* (V. 11) bezeichnet, nach Arquà führten: Amor hat auch sie seinen Gesetzen unterworfen. Mit vager Anspielung auf *RvF* 270, 106 („Morte m'è sciolto, Amor, d'ogni tua legge“) beschreibt sie sich als ein Opfer des Liebesgottes, und die für die Beschreibung dieser Liebessituation verwendete Antithese (V. 3) deutet darauf hin, dass die Dichtung des als „[d]olce signor dell'amoroso canto“ (V. 6) apostrophierten Petrarca ihr in den eigenen Liebesdingen als Korrektiv dient:

- 1 Dal dì che a la sua legge  
M'ebbe sommessà Amore  
Novo gaudio recando e novo pianto,  
Il tuo verso corregge  
5 I moti del mio core,  
Dolce signor dell'amoroso canto (V. 1-6).

Es ist der Lauradichter, dem die Sprecherin ihre Reverenz erweist, es ist die eigene Liebesituation, die den Besuch in Arquà motiviert. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei der Sprecherin um das Alter ego einer jungen Dichterin handelt, die hier eigene Liebeserlebnisse in Verse gießt. Dass es verfehlt ist, von einer Identität der Sprecherin mit der Autorin auszugehen, belegt die Tatsache, dass es sich bei Gina D'ARCO keineswegs um die vermutete junge Dichterin handelt: Verfasst wurde die Kanzone vielmehr von dem Bibliothekar Domenico GNOLI (1838-1915), der das Gedicht in zudem recht fortgeschrittenem Alter schrieb. Autor und Sprecher haben ganz offenkundig nichts miteinander zu tun. Indem sich als Sprecher-Instanz jedoch eine junge und verliebte Frau zu erkennen gibt, und das Pseudonym diese Illusion verstärkt, liegt es nahe, die in dem Gedicht zum Ausdruck gebrachten Gedanken und Gefühle eben jener Gina D'ARCO zuzuschreiben.

Der Arquà-Besuch wird im Abgesang der ersten Stanze mit einer Wallfahrt verglichen.<sup>1055</sup> Im Unterschied zu den meisten anderen Arquà-Texten reflektiert die Sprecherin am Grabe des Dichters jedoch zunächst weniger die Lebens- oder Liebessituation Petrarcas, als vielmehr die Wirkung seiner Liebesgedichte auf die Leser. So heißt es in der zweiten Stanze:

- 15 Per quante età, per quanti  
Lidi, nel nostro e sotto stranio clima,  
Con desiderio intenso  
I giovanetti amanti  
Han sospirato al suon de la tua rima.  
20 Chè come Amor da prima  
Lor si destava in petto,  
In solitaria parte

<sup>1054</sup> *Rivista d'Italia* II, 6 (1898), S. 255-257.

<sup>1055</sup> Die Sprecherin bezeichnet sich als *innamorata pellegrina* (V. 11), die sich mit einem *cor [...] divoto* (V. 12) vor dem Grabe verneigt, und die ein Gelübde ablegte (V. 13), nach Arquà zu kommen.

A le tue fide carte  
 Alimento chiedevano al novo affetto (V. 15-24).

Die Gedichte Petrarcas werden für die frisch Verliebten zu einer Quelle, welche den neuen Gefühlen neue Nahrung verschafft, d.h. die Lektüre stimuliert das Empfinden derjenigen Leser, die sich in einer ähnlichen oder identischen Situation befinden wie das Ich des *Canzoniere*. Die Identität der Liebessituationen kann dabei sogar so weit gehen, dass die Liebenden sich bei der Lektüre Petrarcas ertappt fühlen und sich die Frage stellen,

[...] [o]r come, or quando  
 Costui nel cor mi lesse  
 Ad uno ad uno i pensier tristi o lieti?  
 30 Con quale arte, cantando  
 Sì dolcemente, espresse  
 Quel che tanto celavo, i miei secreti? (V. 27-32).

Insgesamt drei Stanzas widmet GNOLI dergestalt seiner Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der Leser des *Canzoniere* zu Petrarca. Dieser wird als ein Dichter beschrieben, der es vermochte, die Geheimnisse des menschlichen Herzens bis in die kleinsten Winkel auszuloten, so dass seine Gedichte vor allem dem Liebenden ein herausragendes Identifikationspotential bieten. Dass dieses auch für die Sprecherin der Anlass war, nach Arquà zu wallfahrten, deutet die erste Stanze an. Die vierte Stanze beschreibt ausführlich anhand eines längeren Vergleichs die Wirkung der Gedichte Petrarcas auf den Leser: Ebenso wie ein klares und reines Wasser, welches im Schatten von Buchen dahinfließe, um zuweilen den Strahl der Sonne zu empfangen, derweil kein Wind es wage, die Zweige der Bäume zu bewegen, während die Grazien mit einem anmutigen Lächeln am Ufer Reigen tanzen entspringe der Dichtung Petrarcas eine *[p]ace tranquilla* (V. 52). In der darauffolgenden Stanze wendet die Sprecherin sich sodann einem neuen Thema zu, wenn sie den Verlust der *serenità del core* (V. 55) beklagt, die in den *etadi antiche* (V. 53) geherrscht habe, derer man in der Zwischenzeit aber verlustig gegangen sei. Die Geschichte von Amor und Psyche wird hier zum Paradigma: Seit Psyche durch ihre Neugier Amor für immer vertrieben habe, sei die *serenità* des Herzens „cacciata dal nembo | Lunge da noi“ (V. 54f.). Dass die Sprecherin Petrarca als einen Vertreter der *etadi antiche* betrachtet, geht aus der letzten Stanze hervor:

Se fra l'alme leggiadre  
 Che il terzo cerchio serra  
 Laura t'accolga mansueta in vista,  
 Volgiti ancora, o Padre,  
 70 Alla tua patria terra,  
 Guarda la nostra vita che s'attrista  
 Quanto più 'l ver s'acquista;  
 E diffondi l'antica  
 Aura di gentilezza  
 75 Sull'egra età, che sprezza  
 Quel che più vale, del sito ben nemica,  
 Com'io spargo odorosi  
 Fiori intorno alla pietra ove tu posi (V. 66-78).

Die Klage gilt der Tatsache, dass für jene in V. 74 beschworene *[a]ura di gentilezza*, aus der zweifelsohne die in der vorangehenden Stanze beschriebene *serenità del core* (V. 55) resultierte, in der Gegenwart kein Raum mehr ist. Petrarcas Luraliebe wird zum Inbegriff jenes

Idealzustandes, nach dem sich die Sprecherin so sehr sehnt. Indem der Aufenthalt am Grabe Petrarcas von Anfang an als eine 'Wallfahrt' beschrieben wird, erhält diese letzte Strophe, in der die Sprecherin ebenso wie in den vorangehenden den großen *poeta* direkt anspricht, den Status eines Gebets. Die individuelle Liebesklage tritt hier in den Hintergrund, um erst im *congedo* wieder thematisiert zu werden: „Vanne fra i pioppi della riva d'Arno, | Canzone, e digli ch'io | L'aspetto qui con memore desio“ (V. 79-81). Nicht Arquà steht im Mittelpunkt der Kanzone, sondern die an den *poeta* gerichteten Worte der Pilgerin, für die Petrarcas Lauraliebe zu einer idealtypischen Form der Liebe wird, zu der sie die eigene Liebesleidenschaft in Relation setzt. Im *congedo* werden diese Aspekte zusammengeführt: Am Grabe Petrarcas erwartet die Sprecherin den Geliebten, um hier, soviel darf vermutet werden, mit ihm gemeinsam der glücklichen Zeit zu gedenken, in der noch die *serenità del core* herrschte. Dass sie danach strebt, mit ihm gemeinsam diesen idealen Zustand zu erlangen, liegt nahe, bleibt aber letztlich unausgesprochen.

#### 4.4.1.9 Arquà im 20. Jahrhundert

In LANDOLFIS Bericht über einen Besuch Arquàs hat der einst auratische Ort seine Aura längst eingebüßt. Wie auch bei den übrigen Reiseberichten LANDOLFIS, die in den 50er Jahren in *Mondo* erschienen, und die 1960 erstmals in dem Band *Se non la Realtà* versammelt wurden,<sup>1056</sup> handelt es sich bei *La gattina del Petrarca* um einen jener Berichte, in denen der Verfasser dem Leser *la vita colta sul vero* (2003: 11) zu präsentieren beabsichtigt. Es sind kurze Erzählungen von Reisen oder Ausflügen, die den Autor in den 50er Jahren in die mehr oder minder bedeutenden Regionen und Orte Italiens führen. Zu den Zielen gehören neben Arquà das Castello von Gradara,<sup>1057</sup> Venedig<sup>1058</sup> oder San Remo.<sup>1059</sup> Nicht die Besichtigungen oder die Sehenswürdigkeiten stehen im Vordergrund der Texte, sondern die Unzulänglichkeiten und Unannehmlichkeiten, die dem Reisenden am jeweiligen Ort begegnen können: Die ungünstigen Zugverbindungen,<sup>1060</sup> die überfüllten Autobusse,<sup>1061</sup> oder die verräucherten Cafés, in denen der Tourist bei strömendem Regen auf den erst in einigen Stunden verkehrenden Autobus warten muß.<sup>1062</sup> Das dem Band vorangestellte Motto verdeutlicht, worum es LANDOLFI in seiner Reiseberichten geht: „Non hanno più meta le nostre pigre passeggiate, se non la realtà“ (2003: 9). Die zu besichtigenden Objekte haben ihre Aura verloren. Sie stehen nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses, welches nun der *realtà* gilt. Das Castello di Gradara etwa ist zwar noch immer jener Ort, an welchem Francesca da Rimini ihre Liebe zu Paolo Malatesta entdeckte, doch werde dem Besucher ein *Medioevo addomesticato* (2003: 61) präsentiert, denn: „che cosa non è addomesticato e per turisti oggidì?“ (2003: 61).

Auch der Besuch Arquàs steht im Zeichen des modernen Tourismus. Der Titel *La gattina del Petrarca* verweist auf die von zahlreichen Besuchern bestaunte Katze des italienischen Dichters, von der schon TOMASINI berichtete. Angesichts der Tatsache, dass gerade dieses Objekt sich bestenfalls durch seine profunde Hässlichkeit sowie seine letztliche Bedeu-

<sup>1056</sup> *La gattina del Petrarca* erschien 1958 in *Mezzacoda*, vgl. MACRÍ 1990: 127.

<sup>1057</sup> „Il castello di Gradara“, in: LANDOLFI 2003: 57-64.

<sup>1058</sup> „La grazia di Dio“, in: LANDOLFI 2003: 11-27.

<sup>1059</sup> „Un giorno a San Remo“, in: LANDOLFI 2003: 168-183.

<sup>1060</sup> „Trenini“, in: LANDOLFI 2003: 28-37.

<sup>1061</sup> „I Contrafforti di Frosinone“, in: LANDOLFI 2003: 20-27.

<sup>1062</sup> „Una bolla di sapone“, in: LANDOLFI 2003: 38-46.

tungslosigkeit auszeichnet, signalisiert der Titel des Berichts die Distanz LANDOLFIs zu Petrarca's Ort. Der Besuch von Arquà steht für LANDOLFI im Zeichen des modernen Mas-sentourismus, welcher die Aura der Dichtergräber beschädigt hat:

Maledetta la cultura popolare, la cultura turistica, l'istruzione obbligatoria e quant'altre simili idee siano germogliate nella mente dei demagoghi o dei cavalieri d'industria. Io non son di quelli che parlano di profanazione se vedono un cane in chiesa o un ignaro davanti alla tomba di un grande poeta. Ma pure mi si darà per buono che quest'ultima sia un luogo di raccoglimento che deve serbare intatto il suo potere vivificante o almeno confortante: e come volete lo serbi se gente di tutte le razze, se indifferente canagliume e crassa borghesia vi vengono menati in frotta e in gregge, lasciandovi a lungo andare appiccicato qualcosa, non solo della loro ignoranza, ma della loro protervia o beffarda tiepidezza? (1992: 26)

LANDOLFI bleibt es erspart, Arquà im Verein mit Heerscharen anderer Besucher zu besichtigen. Wie die Mehrzahl der Besucher vor ihm besichtigt auch er zunächst das Grabmal, wobei er es nicht versäumt, auf die Grabdiebe des 17. Jahrhunderts hinzuweisen. Er beschließt seine Ortsbesichtigung mit einem Besuch der kleinen Kirche, in welcher einst Petrarca „in espiazione dei tanti pensieri profani fatti un tempo in sacri luoghi“ (1992: 29) gebetet habe. Sein Resümee fällt nüchtern aus. Anders als Jacopo Ortis, so LANDOLFI, sei er keineswegs als Pilger an diesen Ort gekommen:

Da essa [i.e. la visita] non riportavo un senso definito, non mi sentivo particolarmente esaltato o confortato; io non ero andato lassù esattamente coll'animo del pellegrino, né m'ero appressato a quella casetta «come se andassi a prostrarmi su le sepolture de' miei padri» (secondo il detto dell'*Ortis*) [...] (1992: 29).

Für ihn stellt die Reise nach Arquà keine Wallfahrt dar, deren Ziel es ist, Petrarca die Ehre zu erweisen. Dennoch räumt er ein, dass ein Besuch in Arquà immerhin „uno di quei preziosi ricordi che si tengono in serbo nell'animo per i giorni cattivi“ (1992: 29) darstelle. Bei aller Distanznahme, bei aller Skepsis, die der Besucher zum Ausdruck bringt, erfährt die Besichtigung Arquàs eine letztlich positive Bewertung. Arquà hat zwar vieles von seiner Aura verloren, es besitzt nicht mehr die Attraktivität eines Wallfahrtsortes, doch erweist es sich als ein lohnendes Ziel für einen Ausflug, an den man sich an schlechteren Tagen gerne erinnern wird. Der Alltag, der in den vorgängigen Reiseberichten ausgeblendet blieb, holt LANDOLFI am Ende wieder ein: Hatten die Besucher der früheren Jahre ihre Besichtigung mit poetischen oder poetologischen Reflexionen abgeschlossen, so sie sich nicht gar gemüßigt fühlten, eigene Verse zu verfassen, so empfängt ihn die Atmosphäre eines kleinstädtischen Bahnhofsbistros, in welchem die Gespräche sich um so banale Themen wie Kochrezepte, Geschäftsideen und Baupläne drehen. Arquà ist nicht mehr Arquà.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts befasst sich der 1962 in Dresden geborene Durs GRÜNBEIN aus Anlass des 700. Todestages in einem Gedicht mit Petrarca. Der italienische Titel des deutschen Textes, *Petrarca, Ancora*, erweist sich auf den ersten Blick als mehrdeutig: Liest man das 'Ancora' als Adverb, so kann es entweder im Sinne von 'noch immer' verstanden werden,<sup>1063</sup> womit die Überzeitlichkeit der Wirkung Petrarca's auf die Nachwelt angesprochen wäre, oder aber die Bedeutung des repetitiven 'noch einmal' haben, und so auf den quasi-seriellen Charakter, den eine Huldigung des Italiener's im 21. Jahrhundert notwendigerweise annehmen muß, hinweisen. Die zweifellos gewollte Doppeldeutigkeit des Wortes würde bei dieser Lesart also sowohl auf die kontinuierliche Wirkung Petrarca's hinweisen als auch auf die fortdauernde dichterische Auseinandersetzung mit dem Italiener

<sup>1063</sup> MARTIN liest den Titel als 'Petrarca, noch immer' bzw. 'Petrarca, Von Neuem' (2006: 565).

anspielen. Liest man das 'Ancora' demgegenüber als Substantiv, so ergibt der Titel einen völlig anderen Sinn: Anknüpfend an die geläufige Schifffahrtsmetaphorik erweist sich der 'Anker' als ein technisches Gerät, welches dem auf den Fluten der Weltmeere navigierenden Kahn und seiner Mannschaft Ruhe verheißt. Der Reim *Petrarca/barca* hatte schon im Trecento ZENONI dazu veranlasst, Arquà als jenen Ort zu begreifen, an dem Petrarca das Ruder seiner „vittoriosa e stanca barca“<sup>1064</sup> niederlegte. Zurückzuführen ist die Textstelle auf ein Bild, welches Petrarca im *Canzoniere* mehrfach entwirft. In *RvF* 132 heißt es: „Fra si contrari vènti in frala barca | mi trovo in alto mar senza governo“ (V. 10-11) und auch in *RvF* 189 und 235 greift Petrarca auf das Bild zurück.<sup>1065</sup> Indem ZENONI Arquà als jenen Ort bestimmt, an dem Petrarca durch den Tod seine endgültige Ruhe fand, führt er die im *Canzoniere* angelegte Schifffahrtsmetaphorik zu einem konsequenten Ende. Arquà wird zu jenem Hafen, welchen der Sprecher des *Canzoniere* in *RvF* 189 ersehnt.<sup>1066</sup> Dass GRÜNBEIN ungeachtet der übrigen Lesarten auch diesen Gedanken zum Ausdruck bringen wollte, verdeutlicht die erste Strophe:

Sein Sarkophag in Arquà, eine Barke  
 Aus rotem Marmor, auf dem Bergkamm abgesetzt.  
 In diesem Adlernest hat er zuletzt gehaust, hier starb er.  
 In seinem Reiche, dem Reich der Sprache Patriarch. (V. 1-4)

Konkretisiert wird die Schifffahrtsmetaphorik in V. 1 durch den Vergleich des Sarkophags mit einer Barke, die auf dem Kamm eines Berges abgesetzt wurde (V. 2). Hatte Petrarca bei ZENONI die Ruder seines Lebensschiffes niedergelegt, so erinnert das hier entworfene Bild an ein gestrandetes Schiffes: In Arquà fand Petrarca zunächst jene Ruhe, die er lange Zeit suchte, hier fand er aber auch die letzte Ruhe.

Wenn Arquà in V. 4 als ein Adlernest bezeichnet wird, so ist dieser Vergleich folgeschwer. Da dem Adler als König der Vögel sowie als Bote des Himmels Gottes eine besondere Position zukommt, diente er beispielsweise im 19. Jahrhundert als Identifikationsfigur der Dichter, die sich zwischen den beiden Kraftfeldern 'klagender Schwan' und 'selbstbewußter Adler' zu situieren versuchten.<sup>1067</sup> Insofern Petrarca aufgrund seiner unglücklichen Liebe häufig als *cigno* apostrophiert wurde, erweist sich der Vergleich als sinnträchtig. Die herausragende Bedeutung Petrarca illustriert auch V. 4. Da das Substantiv 'Patriarch' aufgrund der semantischen Syllepse auf beide Satzteile zu beziehen ist, muß dieser Vers dahingehend verstanden werden, dass Petrarca einerseits als Patriarch Arquà zu gelten hat,

<sup>1064</sup> ZENONI 1874, XIII, V. 10.

<sup>1065</sup> Vgl. *RvF* 189, 1-4: „Passa la nave mia colmo d'oblio | per aspro mare, a mezza notte il verno, | enfra Scilla et Caribdi; et al governo | siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.“ *RvF* 235, 5-8: „né mai saggio nocchier guardò da scoglio | nave di merci preciose carcha, | quant'io sempre la debile mia barcha | da le percosse del suo duro orgoglio.“ Vgl. *Fam.* XV, 8: „Responsum tuum expectabo; si venire Romam dissuades, illico clavum flectam ad illam de qua loquor Italie partem, interque Alpes et Apenninum experiar siqua vel fortuna vel ratio tranquillum prestare in pelago. Si penitus anceps navigatio videatur, hic ubi sum, non modo anchoram iaciam aut alligabo naviculam, sed subducam et quod solent quos naufragia terruerunt quosque pertesum maris est, sub tecto ponam seu fortassis exuram nequando mutato consilio navigare amplius possim“ (Petrarca 2004a: 343f.).

<sup>1066</sup> „Celansi i duo mei dolci usati segni; | morta fra l'onde è la ragion et l'arte, | tal ch'incomincio a desperar del porto“ (V. 12-14).

<sup>1067</sup> Vgl. DIAZ 1992: 828ff.

andererseits aber auch als ein Meister der italienischen Sprache.<sup>1068</sup> Die 2. Strophe greift die in der 1. Strophe formulierten Gedanken partiell wieder auf. Petrarca wird einerseits als ein zurückgezogen lebender Eremit beschrieben, dem der äußere Prunk nichts bedeutet; andererseits wird zugleich der Reichtum seines italienischen Werkes hervorgehoben:

Frater Petrarca in der kargen Kluft, so karg  
Wie keiner seiner Verse je: aus solchem Felsgestein  
Entsprang der Quell, sein Sturzbach aus Canzonen.  
Man sieht die Kammer noch, in der er sich verbarg. (V. 5-8)

Die 'karge Kluft' (V. 5), die einerseits als das mönchische Gewand des 'Frater Petrarca' zu deuten ist, andererseits aufgrund der Homonymie des Substantivs aber auch auf die Landschaftsformationen der euganäischen Berge bezogen werden kann,<sup>1069</sup> beschreibt in beiden Lesarten die zurückgezogene Lebensweise Petrarcas (V. 8), wie dies auch der Reim *karg/verbarg* unterstreicht. Im Kontrast dazu steht das dichterische Werk, welches hier als ein „Sturzbach aus Canzonen“ (V. 7) bezeichnet wird, der dem Felsgestein entspringt. Damit wird eine Beziehung zwischen dem Ort Petrarcas und seiner Dichtung konstruiert, ein Gedanke, den die dritte und letzte Strophe ausführt, die das Bild des 'Sturzbaches' wiederaufgreift:

Kein Katarakt wie dieser, und kein Herz, so nackt  
Entblößt vor aller Welt wie seins. Da am Altar  
In Aquà [!] damals in Gedanken an die kalte Asche,  
Blieb auf der Zunge, salzig-süß, ein Nachgeschmack. (V. 9-12)

Durch die parallelistische Konstruktion in V. 9 wird eine kausale Beziehung zwischen dem 'nackten Herzen' des Dichters und dem 'Wasserfall' der Dichtung hergestellt. Die Dichtung Petrarcas wird als eine 'Herzensergießung' Petrarcas gedeutet, als ein Entblößen seines Inneren vor der Welt. Damit wird auf der einen Seite die Dichtung als eine authentische Selbstaussage begriffen, auf der anderen Seite aber auch der exhibitionistische Charakter dieser Dichtung problematisiert. Die in V. 4 getroffene Feststellung, dass Petrarca „dem Reich der Sprache Patriarch“ gewesen sei, erhält vor diesem Hintergrund einen negativen Beiklang: Petrarca machte sich die Sprache untern, um sein Leid in besagtem „Sturzbach aus Canzonen“ herauszuschreien. Dass er mit seinen Versen seinen *errore* einem breiten Publikum zugänglich gemacht habe, beklagte schon MURATORI zu Beginn des 18. Jahrhunderts.<sup>1070</sup> Der Hinweis auf den „salzig-süß[en] [...] Nachgeschmack“ (V. 12), den der

<sup>1068</sup> TOURNOY hat darauf hingewiesen, dass sich in den niederländischen Handschriften nicht selten der *lapsus calami* 'patriarcha' finde (2001: 589).

<sup>1069</sup> Diese Lesart steht freilich im Widerspruch zur der Beschreibung des Ortes in der ersten Strophe, in der von einem 'Bergkamm' (V. 2) die Rede ist. Die Verse 6f. und der Hinweis auf das 'Felsgestein' (V. 6) legitimieren diese Deutung jedoch. Nicht auszuschließen ist, dass es hier zu einer Überblendung der beiden Orte Petrarcas kommt, da das Wortfeld 'Kluft', 'Felsgestein', 'Quell' und 'Sturzbach' problemlos auf den Ort Vaucluse zu beziehen ist, der traditionell ohnehin eher mit der Liebesdichtung Petrarcas in Verbindung gebracht wird als Arqua.

<sup>1070</sup> In *Della perfetta poesia italiana* (EA 1706) heißt es: „Chi non sa, quanto abbiano vaneggiato i due Principi della Lirica, e dell'Epica Italiana, cioè il Petrarca, e il Tasso? [...]. L'Amore disordinato dietro ai terreni oggetti, a cui si diedero in preda questi grandi uomini, fece lor perdere almeno in apparenza il senno, e parerli gente di cervello sventato e leggiero alla maggior parte delle persone prudenti. Ma (ciò che più ha dello strano) ove gli altri procurano almeno di coprir cautamente gli errori proprj, i Poeti per lo contrario stimarono gloria il pubblicarli, e il cantarli con empierne i Poemi, e i Libri interi“ (1769, II: 17).

Besuch Arquà beim Besucher hinterlasse, und der – wie dies der assonantische Reim *nackt/Nachgeschmack* untermauert –, in erster Linie aus dem exhibitionistischen Charakter der Dichtung Petrarcas resultiert, belegt, dass es GRÜNBEIN darum zu tun ist, auf die Unangemessenheit der selbstdarstellerischen Gesten Petrarcas aufmerksam zu machen. Nur unter Vorbehalt ist MARTIN zuzustimmen, der auf den „reflektierte[n] Konservatismus“ dieses Textes hinweist (2006: 565). Es ist richtig, dass GRÜNBEIN auf hergebrachte Bilder und Metaphern zurückgreift. Gerade die kritische Auseinandersetzung mit Petrarcas 'großen Gesten'<sup>1071</sup> aber zeigt, dass er sich bei aller Traditionsorientiertheit durchaus von Petrarca distanziert. Vor allem die Verse 10ff. („Da am Altar | In Aquà [|] damals in Gedanken an die kalte Asche, | Blieb auf der Zunge, salzig-süß, ein Nachgeschmack“) machen deutlich, dass auch diesem GRÜNBEINS eine (zumindest fiktive) Wallfahrt nach Arquà vorausging – eine Wallfahrt, an deren Ende ein nicht nur positiver Befund steht: Hatten die Kritik der literarischen Pilger des 19. Jahrhunderts vornehmlich der Lauraliebe des Dichters gegolten, so wird dieser Aspekt in GRÜNBEINS Versen nicht reflektiert. Nicht der Liebende steht im Mittelpunkt von *Petrarca, ancora*, sondern der Dichter, der sein Leid allzu laut herausschrie.

#### 4.4.1.10 *Incolte rime*: Die *Codici* von Arquà

Aura di Arquà felice, aura che desti  
La vera immagine d'un amor sublime,  
A te consacro queste incolte rime,  
Che al Tosco esimio Vate il suon porgesti.<sup>1072</sup>

Die *Codici*<sup>1073</sup> bedürften in ihrer Gesamtheit einer ausführlicheren Analyse, da sie nicht nur die Auseinandersetzung der gebildeten Schichten mit Petrarca widerspiegeln, sondern auch bezeugen, dass dessen Werk für breitere Rezipientenkreise eine Projektionsfläche darstellte.<sup>1074</sup> Der Besuch in Arquà setzt ein grundsätzliches Interesse an diesem Dichter voraus. Der negativen Rezeption all jener Personen, die Arquà aufgrund eines Mangels an Interesse nicht aufsuchten, ist ebenso Rechnung zu tragen wie der Tatsache, dass nicht jeder Besucher Spuren hinterließ. Die zahlreichen Einträge von Schulklassen, Freundesgruppen und Einzelpersonen belegen, dass Arquà zwar als Ort der Erinnerung wahrgenommen wurde, dass aber das Wissen über Petrarca in sehr unterschiedlichem Ausmaße vorhanden war. So

<sup>1071</sup> „Petrarcas große Gesten sind keine Taten. Er hat keinen Krieg geführt, keine Schlacht gewonnen, war an keinem Umsturz beteiligt. Es sind vielmehr erstaunliche, sinnreiche, zukunftsstiftende Akte der Selbstdarstellung, die für sich so etwas wie eine idealisierte, an die Memoria der Nachwelt appellierende Vita darstellen“ (STIERLE 2003: 430)

<sup>1072</sup> Sonett des Giambattista GENNARI, Sindaco dell'Accademia degli Eccitati vom 30. Mai 1788 (BETTONI 1810: 7).

<sup>1073</sup> 1787 führte ZULIAN die *Codici* ein, um dieser Unsitte ein Ende zu bereiten (SALZA 1918: 769). Sie werden heute in der Biblioteca Civica di Padova aufbewahrt (C.P., Album 1-35). Laut COLOMBO handelt es sich um 35 großformatige Bände von je rund 500 Seiten (2005: 202). Eine ausführliche Beschreibung des Korpus liefert BALDUINO 2008, der eine Reproduktion der Texte in Aussicht stellt. Er beschreibt den Korpus wie folgt: „[...] i 'libri' in questione si approssimano ormai alla quarantina; [...] ogni volume conta all'incirca duecento carte e [...], valutando ad occhio, tra poesie compiute, carmi e poesiole varie, i soli testi prodotti dai visitatori di Arquà assomano di certo a parecchie migliaia“ (2008: 191f.). Die laut SALZA (1918: 769) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgelegten Gästebücher haben sich nicht erhalten.

<sup>1074</sup> Eine kurze Analyse der beiden ersten Bände legte BALDUINO 2008 vor.

finden sich neben Einträgen gebildeter Liebhaber auch Bemerkungen, die von einem eher naiven Umgang mit Petrarca zeugen. Ein Student der Universität Padua etwa hinterließ die vielsagende Notiz: „Ammiro le opere del Petrarca, ma non le ho mai lette“ (MACOLA 1874: 229), wohingegen ein Eintrag von 1841 eher eine gewisse Beliebtheit des Schreibenden im Hinblick auf die Sehenswürdigkeiten Italiens zum Ausdruck bringt: „So stà de quà, so stà de là | E son vegnudo anca in Arquà“ (MACOLA 1874: 224).

Die *Codici* belegen, dass in der Mehrheit der Fälle die Lebensumstände Petrarcas sowie seine Bedeutung für die italienische Literatur bekannt waren, dass in vielen Fällen sogar von einer präzisen Textkenntnis der Besucher zu sprechen ist: Ein Großteil derjenigen Besucher, die eigene Texte hinterließen, entscheidet sich für die Form des Sonetts, die Mehrheit dieser Gruppe durchsetzt den eigenen Text zudem mit *Canzoniere*-Zitaten.<sup>1075</sup> Als Zeugnisse der Petrarca-Rezeption stellen die *Codici* „uno dei piú caratteristici e interessanti documenti umani che si possano immaginare“ (SALZA 1918: 770) dar. Die gedruckten Florilegien mit Auszügen aus den *Codici*<sup>1076</sup> lassen die Tendenzen erkennen, die die Auseinandersetzung der Besucher mit Petrarca kennzeichnen. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Gesamtkomplex der *Codici* könnte darüberhinaus einen bedeutenden Beitrag zum Petrarca-Bild jenseits des Kanons darstellen. Dass in den früheren Jahrhunderten keine Gästebücher auslagen bzw. diese nicht erhalten sind, bedauert Arturo GRAF:

Che peccato che non ci sia rimasto di quel tempo, come ci è di tempi piú prossimi a noi, un libro dove fossero raccolti i nome dei visitatori, e i pensieri che suggeriva loro la vista di quelle sacre mura! Chi sa quali curiose sorprese ci avrebbe serbate e quante utili notizie! (1926: 32).

Zwar informieren die Werke der Dichter ebenso wie die Reisebeschreibungen über die Wahrnehmung dieses *lieu de mémoire*, doch ist es nicht zuletzt auch der durch keine umfassende Bildung verstellte Blick vieler Reisender, der Aufschluss über die Perzeption des Dichters bietet. Die Texte belegen, dass es unterschiedliche Beweggründe waren, die die Reisenden nach Arquà trieben, sie belegen aber auch, dass die Besucher aus verschiedenen Ländern bzw. Regionen stammen<sup>1077</sup> und unterschiedlichen Berufsgruppen angehörten.<sup>1078</sup> Bei aller Heterogenität der Provenienzen sind bereits auf den ersten Blick zwei zentrale Themenfelder auszumachen, um die die Texte der *Codici* kreisen: Während die Mehrzahl der Besucher Petrarca als Liebesdichter wahrnimmt, Arquà also als den Ort der Liebestrauer deutet, wird Arquà für eine weitere Gruppe von Besuchern zu einem nationalen Erinnerungsort: Indem Petrarca in den Texten der zweiten Gruppe als ein politischer Dichter

---

<sup>1075</sup> Laut BALDUINO lassen die Handschriften darauf schließen, dass es sich bei einem Teil der Texte um spontane Improvisationen handle, dass aber in vielen Fällen davon auszugehen sei, dass die Besucher vorbereitete Texte in die Gästebücher übertrugen (2008: 195).

<sup>1076</sup> Ergänzend zu MACOLAS 1874 erschienener Anthologie wurden für die vorliegende Arbeit die Kompendien von BETTONI (1810) sowie der Band *La casa e il sepolcro di Arquà* (1827) konsultiert.

<sup>1077</sup> Die Mehrheit stammt aus dem Nordosten Italiens, so aus Padua, Venedig, Mantua, Ravenna, Verona. Zu den ausländischen Besuchern zählen Deutsche, Franzosen und ein Grieche.

<sup>1078</sup> Einige Besucher nennen ihren Beruf. Vertreten sind ein *canonico*, ein *protomedico*, ein *giudice*, ein *avvocato*, ein *studente di legge*, ein *professore di rettorica*, mehrere *abati* und *monaci*, ein *arciprete*, ein französischer *capitaine d'artillerie* sowie ein *chef de bataillon*, ein deutscher Oberleutnant, ein *pitor* [!]. Es dominieren Personen mit einem akademischen Abschluss, wobei der Tatsache Rechnung zu tragen ist, dass nur wenige Besucher ihren Beruf nennen.

gedeutet wird, dem die Einheit Italiens mehr als alles andere am Herzen lag, werden in Arquà auch die politischen Ereignisse der Gegenwart kritisch reflektiert.<sup>1079</sup>

Für viele der Besucher ist Petrarca in erster Linie der Lauradichter.<sup>1080</sup> So bemerkt MACOLA, der Herausgeber des Bandes *I codici di Arquà*:

I carmi amorosi del Petrarca essendo i più conosciuti generalmente mossero in tutti i tempi i cuori gentili ad affetti soavi. Se ne risentirono i Codici [...] (1874: X).

In den Texten wird Petrarca apostrophiert als „sommo | D'amor maestro“,<sup>1081</sup> als *amator di Laura*,<sup>1082</sup> oder als *Cigno d'amore*.<sup>1083</sup> Die inflationäre Häufung des Attributes *cigno* liegt auf der Hand: Gehört der Vergleich eines Dichters mit einem Schwan seit der Antike zu den Topoi der Literatur, so liegt er in Arquà, jenem Ort also, der in der Wahrnehmung vieler Rezipienten zugleich den Sterbeort des italienischen Dichters und den Ort der Klage um Laura repräsentiert, besonders nahe.<sup>1084</sup> Da der Schwan im 19. Jahrhundert zu einer grundlegenden Identifikationsfigur des *poète malheureux* wurde, rückte auch Petrarca in die Nähe dieses Mythos, obwohl seine Vita diese Deutung ganz offensichtlich nicht zulässt. Lediglich aufgrund seines Liebesleids kann Petrarca in eine Reihe mit Dichtern wie TASSO oder ROUSSEAU gerückt werden.<sup>1085</sup> Damit wird der traditionelle Vergleich des Dichters mit einem Schwan um eine Komponente erweitert: Als Attribut der Venus nämlich verweist der weiße Vogel auch auf die Liebesthematik. Der Liebedichter Petrarca wird für viele Besucher zu einer Projektionsfläche des eigenen Liebesglücks oder individueller Kümmernisse in Liebesdingen: In Arquà gedenkt man der unerfüllten Liebesehnsucht, trauert man um verstorbene Partner,<sup>1086</sup> feiert man die erfüllte Liebe, und tauscht man Liebesschwüre aus. Am 15. September 1820 verspricht Gherardo BEVILACQUA, Duca di Tornano, der Contessa Silvestri in Arquà die Ehe, um das Ereignis im Gästebuch festzuhalten (*Casa*

<sup>1079</sup> Nur in einem Fall wird Petrarca auch als *Ristoratore della Lingua Toscana* bezeichnet: In einem Sonett feiert der aus Vicenza stammende Tommaso RIGHETTINI den italienischen Dichter als den Erneuerer der italienischen Dichtersprache, um in den Terzetten zusammenzufassen: „Mercè di questo nell'altrui memoria | Vivrai chiaro e famoso, e illustre e bella | Pompa farai nella futura istoria; || Nè si saprà se l'itala favella | Col suo splendor a te recò più gloria, | O se più gloria tu recasti a quella“ (*Casa* 1827: 73).

<sup>1080</sup> „Per i più [...] Petrarca resta anzitutto l'emblema massimo di un amore puro e sublime, unico ed eterno; per tutti o quasi, quindi, nient'altro che il cantore di Laura, come tale conosciuto e amato sulla scorta e l'intenerita memoria di pochi, privilegiati fragmenta“ (BALDUINO 2008: 199).

<sup>1081</sup> So ein auf den 24. Juni 1817 datierter Eintrag von Giambattista Co. STRATICO, Abgesandter der Universität von Udine (MACOLA 1874: 24).

<sup>1082</sup> So ein nicht näher bezeichneter Ottaviano TARTOGNA am 14. Juli 1813 (MACOLA 1874: 22).

<sup>1083</sup> Eintrag vom 27. September 1816 eines Conte POCHINI (MACOLA 1874: 23).

<sup>1084</sup> Vgl. die Kanzone *Nel dolce tempo*, in der der Sprecher seine Verwandlung in einen Schwan beschreibt. Interessant ist die Verwendung des Substantivs, wenn es durch Attribute ergänzt wird, so ist die Rede von Petrarca als *cigno immortal* (BETTONI 1810: 6, 16, 55, 67, 68), *cigno divin* (BETTONI 1810: 39), *cigno eletto* (BETTONI 1810: 97), *cigno venerando* (MACOLA 1874: 21), *cigno canoro* (*Casa* 1827: 7), *gran cigno* (*Casa* 1827: 22), *sacro cigno* (*Casa* 1827: 49) oder „cigno fra Toschi il maggior Tosco“ (BETTONI 1810: 57). Aufschlussreich ist, dass Petrarca als *cigno di Sorga* (BETTONI 1810: 42) bzw. *cigno di Valchiusa* (MACOLA 1874: 54) oder *cigno d'Arquà* (MACOLA 1874: 31) apostrophiert wird.

<sup>1085</sup> So etwa MERCIERS *Tableau de Paris*, vgl. BRISSETTE 2005: 78.

<sup>1086</sup> Vgl. z.B. den folgenden naiven und in bezug auf die Orthographie fragwürdigen Eintrag: „Benche Piacere io trouai da questa onnorata Casa ma Pur Non trouai quell'piacer che Desideraua il mi Pouero Core che sta sempre affitto [!] Per una che tanto mi ama. Prosodosimo Cauestro“ (BETTONI 1810: 86).

1827: 63). Häufiger als die erfüllte und folglich glückliche Liebe wird in Arquà die unerfüllte oder unglückliche Liebe thematisiert. Eher banal wirken in diesem Zusammenhang jene Texte, in denen zurückgewiesene Liebhaber ihr Leid klagen.<sup>1087</sup> (Nur wenige weibliche Besucherinnen haben Spuren in den *Codici* hinterlassen. Von der Tatsache abgesehen, dass das Reisen eher den Männern vorbehalten war, und die Bildungschancen der Frauen im Vergleich zu jenen der Männern im 18. ebenso wie im 19. Jahrhundert geringer waren, stellt sich Arquà dem Besucher in erster Linie als der Ort des Dichters dar. Ist Vacluse der Ort des Paares, so präsentiert sich Arquà als der Ort der Klage. Der Besucherin bietet der Ort keine Möglichkeit der Identifikation: *Laura non c'è*.<sup>1088</sup>) Ein frühes Beispiel stellt das Sonett des Carlo AMORETTI dar, welches mit dem Datum 25.10.1792 im *Codice* zu finden ist. AMORETTI trauert um seine fünf Jahre zuvor verstorbenen Gattin: „Perdei l'amica or compie il lustro“, heißt es in V. 13. Eine ergänzende Zeile klärt den Leser darüber auf, dass Maria Pellegrina AMORETTI im Oktober 1787 im Alter von einunddreißig Jahren verstarb. In den Quartetten apostrophiert AMORETTI Petrarca als den Liebenden, der *in queste mura* (V. 1) Lauras „morte [...] troppo acerba e dura“ (V. 4) besang, und der nun als *nudo spirto* (V. 7) auf Erden weile. Vor diesem Hintergrund führt er in den Terzetten seine Apostrophe weiter, indem er Petrarca bittet, nunmehr die eigene Klage anzuhören:

Deh! queste [rime] accogli, e mira il pianto mio,  
 10 Che cade al rammentar tuoi crudi affanni,  
 Quando la diva tua Laura morìo (V. 9-11).

Arquà ist der Ort des *pianto* (V. 9). Dass die Klage wider Erwarten keineswegs ein Mitempfinden mit Petrarcas Schicksal impliziert, wird im zweiten Terzett formuliert:

Ma non piango per te; piango i miei danni.  
 Perdei l'amica or compie il lustro, anch'io;  
 Nè il sacro allor difese i suoi verd'anni (V. 12-14).

Während viele Besucher die *Codici* nutzen, um ihrem Gedenken an den Dichter und an Laura Ausdruck zu verleihen, wird Arquà für AMORETTI und einige andere zu einem Ort, an dem die individuelle Trauer dichterisch verarbeitet werden kann. Petrarca wird auch deshalb zu einem Vorbild, weil seine Gedichte *in morte di Laura* ein Modell für die Totenklage boten. Der Eintrag Giuseppe BARBIERIS vom 24. Mai 1823 zeigt, dass Petrarca als unglücklich Liebender auch den verwitweten Liebenden als Identifikationsfigur diente:

1 Sacro Cigno d'Arquà! due lustri or sono  
 Ch'io movea peregrino a queste rive  
 Con Lei, che in cielo or vive,  
 E fra' beati cori  
 5 Gode lassù della tua lira il suono;

<sup>1087</sup> Vgl. das Sonett des Giovanni Battista FERRARI, in welchem Petrarca um seine Liebe zu der keuschen Laura beneidet wird. Die Terzette nennen den Grund für dieses Neidgefühl: „Ah perchè la mia Lolli il bel cammino | Non seguì di virtù, ch'or avrei | Di che bramar, di che invidiar meschino! | Per un vil uom m'abbandonò costei: | Come diverso è il mio dal tuo destino! | Quella allor ti lasciò, che andò fra i Dei“ (BETTONI 1810: 23).

<sup>1088</sup> Zu den Besucherinnen gehören vor allem Ehefrauen, die Arquà in Begleitung des Mannes aufsuchen. Nachweisbar sind sechs Texte von Besucherinnen, wobei die Vielzahl der anonymen Einträge keine zuverlässigen Angaben möglich macht: Marianna CAPRIOLI, 30.08. 1790 (BETTONI 1810: 29), Anna ZEN, 1.07.1807 (BETTONI 1810: 86), Silvia DI SPILIMBERGO (*Casa* 1827: 9), Teresa ALBERELLI (*Casa* 1827: 41). Marietta GUADAGNINI besuchte Arquà zweimal (*Casa* 1827: 25, 47).

Vate de' casti amori,  
 Salutala in mio nome; e dille come  
 Da tempesta crudele  
 Rotto e versato io fui  
 10 Tal che l'anima ho stanca e paurosa. [...] (MACOLA 1874: 31; V. 1-10).

Die Reminiszenzen an *RvF* 287 sind unübersehbar: Während aber in Petrarca's Sonett der verstorbene Freund aufgefordert wird, in der *terza spera* (V. 9) die toten Dichterkollegen und die verstorbene *donna* zu grüßen („A la mia Donna puoi ben dire in quante | lagrime io vivo [...]“, V. 12f.), steht im Eintrag des Giuseppe BARBIERI die Liebe zur verstorbenen Gattin im Mittelpunkt, „che in cielo or vive“ (V. 3). Die Verse des Constantin Rosa SICURO von 1794 stellt eine ähnliche Vergleichssituation her: In seinem Sonett, welches explizit an „la morte della più virtuosa delle mogli“ erinnern soll, bittet der Verfasser den *Figlio d'Apollò* um Beistand:

[...] o tu che in dolci rime  
 Hai mostro quanto amor può in gentil core,  
 Prestami aita, e alleggia il fier dolore,  
 Che l'alma mi conquide, e si m'opprime (MACOLA 1874: 17, V. 1-4).

Petrarca wird als ein potentieller Trostspender apostrophiert, weil er eine vergleichbare Situation durchlebte. Von einem ausgeprägten Selbstbewußtsein und einer gewissen Anmassung zeugen die Verse des 2. Quartetts sowie des 1. Terzetts, in welchen das Ich den *poeta laureatus* anfleht, die *sublimi cime* (V. 5) zu verlassen, um auf Erden vom Schmerz des Sprechers zu künden:

5 Scendi quaggiù dalle sublimi cime,  
 [...]
 E ritoccano in flebile concento  
 10 La tua soave cetra, ormai già muta  
 Mostra al mondo quant'aspro è il mio tormento (V. 5; 9-11).

Im 2. Terzett wird die Ähnlichkeitsrelation aufgelöst. Zwar habe, so der Verfasser, seine eigene Liebe zur „più virtuosa delle mogli“<sup>1089</sup> ebenso wie Petrarca's Lauraliebe über den Tod der *donna* hinaus Bestand, doch bestehe zwischen beiden ein gravierender Unterschied:

Canta, che tu non hai, vivo, goduta  
 Vera felicità nel tuo portento;  
 Ch'io, lasso! la conobbi, e l'ho perduta (V. 12-14).

Die Ähnlichkeitsrelation bezieht sich nicht auf den Aspekt der unerfüllten Liebe eines männlichen Ich, sondern auf den von beiden erlittenen Liebesverlust, wie ihn im weiblichen Petrarkismus etwa Vittoria COLONNA thematisiert. Durch den expliziten Hinweis auf Petrarca's Lauraliebe im 2. Terzett wird eine zweite Vergleichsbeziehung hergestellt: Während Petrarca einem *tormento* Ausdruck verliehen habe, ohne die *vera felicità* (V. 13) erlebt zu haben, habe er das Glück der Liebe in der Ehe erlebt. Der Verlust der Gattin muß, so die logische Konsequenz, ihm eine ungleich größere Pein bereiten als dem *poeta laureatus*: Die *vera felicità* potenziert die aus dem Tod der *donna* resultierende Qual, und die im Reim stehenden Partizipien *goduta* / *perduta* verstärken den Kontrast von Liebesgenuß und Verlust.

---

<sup>1089</sup> So die Widmung.

Der Venezianer Pietro PONZONI hinterließ am 5. Mai 1842 ein Sonett, welches er der „memoria dell'estinta sua sposa Paolina Charmet“ (MACOLA 1874: 54) widmet. Während das 1. Quartett die zehn Jahre währende Liebe zu jener „pura soave creatura [...] | Sovra di cui cortese la natura | Aveva ogni sua grazia appien diffusa“ (V. 1-4) thematisiert, handelt das zweite vom erlittenen Verlust:

5       Ma troppo er'io felice! Iniqua, e dura  
           Sorte me la rapì. Stassi ella chiusa  
           Da trenta lune in fredda sepoltura;  
           E il mio labbro il destino invano accusa (V. 5-8).

Das grausame und ungerechte Schicksal aber, welches dem liebenden Gatten die Gemahlin entriss, erweist sich als unerbittlich. Die Gnadenlosigkeit des Fatums steht jedoch PONZONI zufolge in einem untrennbaren Zusammenhang mit der Art der in V. 8 thematisierten Klage des Liebenden. Anders als Petrarca nämlich verfüge er nicht über die herausragende Kunst, in *divini carmi* (V. 9) die verstorbene *donna* zu besingen:

          Oh potess'io de' tuoi divini carmi  
 10       Aver, almo Cantor, l'eccelsa possa,  
           Che ritorla saprei dai regni tui (V. 9-11).

PONZONI vergleicht die eigene Situation mit derjenigen Petrarcas, doch sieht er den Unterschied nicht in der Liebessituation, sondern im Bereich der dichterischen Begabung: Während es dem Trecento-Dichter aufgrund seiner *divini carmi* gelingen konnte, Laura dem Vergessen zu entreißen, muß die eigene Liebesklage eine vergebliche bleiben: Paolina wird dem Vergessen anheimfallen, weil ihr trauernder Gatte nicht zu jenen unvergleichlichen Dichtern gehört, deren Werk die Zeit überdauert. Ihm bleibt angesichts dieser Einsicht in die eigene Unfähigkeit nur die Verehrung für Petrarca. Dessen Denkmal jedoch setzt dem glühenden Andenken des Liebenden nur *freddi marmi* entgegen, die die *gelide ossa* des Dichters beherbergen. Damit gemahnen die Gebeine des Dichters an die *gelide ossa* der Verstorbenen, so dass der Kontrast von Leben und Tod, von Wärme und Kälte auch auf das Ehepaar PONZONI zu beziehen ist:

          Ma, oh Dio! Come agguagliar i versi tui!  
           All'ardente pensier i freddi marmi  
           Solo lascian bacciar le gelide ossa (V. 12-14).

Es ist das Geständnis der künstlerischen Unterlegenheit, welches die Auseinandersetzung mit dem *poeta laureatus* kennzeichnet. Pier Antonio MENEGHELLI etwa besingt 1795 den *colle*, die *tomba* und den „sacro ed immortal soggiorno“ (V. 9), und beschließt im 2. Terzett sein Dichterlob mit dem Bekenntnis, selbst zum Dichter nicht geboren zu sein:

          Deh! potess'io con canto al tuo simile  
           Far qui tue lodi risuonare intorno!  
           Ma non risponde al buon desío lo stile! (MACOLA 1874: 17).

Auch POCHINI misst 1816 sein eigenes Können an jenem des großen Italieners, um zugleich den inspirativen Wert Arquàs hervorzuheben. Das Modell, an dem er seine Vorstellung von Dichtung auszurichten bestrebt ist, ist wiederum Petrarca, dem nachzueifern er in seinen Versen unter Hinweis auf das zu Beginn des 19. Jahrhunderts wenig zeitgemäße Imitationskonzept (V. 5) vorgibt:

5 Mira che acceso anch'io d'onesto ardore  
 Tento imitar con le Toscane rime  
 «Lo bello stile, che t'ha fatto onore»  
 E anch'io vo errando per l'Euganee cime  
 Solo e pensoso in compagnia d'amore! (MACOLA 1874: 23, V. 4-8).

Petrarca ist ein Vorbild sowohl *in eroticis* als auch *modello di poesia*. Letzteres macht die Tatsache augenfällig, dass die Mehrheit der Besucher ihn mit einem Sonett ehrt. Auf den ersten Blick weniger auffällig sind die Zitate aus dem *Canzoniere* bzw. die Paraphrasen von Petrarca-Versen.<sup>1090</sup> POCHINI „Solo e pensoso in compagnia d'amore“ (V. 8) zitiert unverkennbar den 1. Vers des Sonetts *RvF* 35, variiert diesen aber, um ihn auf die eigene Situation beziehen zu können. Das markierte Zitat in V. 6 stammt demgegenüber nicht von Petrarca. Mit den Worten „Lo bello stile, che m'ha fatto onore“ wendet sich vielmehr DANTE an seinen *maestro* VERGIL, den er in *Inf.* I, 79ff. explizit als ein Vorbild bezeichnet, welchem er den *bello stile* (V. 87) verdanke. Dieser Aspekt entfällt bei POCHINI, der das Pronomen *mi* durch die 2. Person Singular ersetzt: DANTE hatte dem römischen Dichter sehr wohl einiges zu verdanken, POCHINI hingegen kann Petrarca nur um Beistand bitten.

Dass die Besucher Petrarca auch als politischen Dichter wahrnahmen, wurde schon angedeutet. MACOLA versieht einen Abschnitt seiner Anthologie mit der Überschrift *Manifestazioni del sentimento nazionale italiano*.<sup>1091</sup> Die *Codici* spiegeln über die Dezennien hinweg das Nationalgefühl- und den Nationalstolz der Italiener wider. Dass dies vor allem für die Jahre nach 1797 gilt, liegt nahe.<sup>1092</sup> Auch in den Jahren vor dem Frieden von Campoformio aber werden in den *Codici* politische Themen berücksichtigt, die zumeist die Ereignisse und Folgen der Französischen Revolution betreffen. Am 6. September 1796 hinterlässt der aus Mantua stammende Federico CAVRIANI (1762-1833) einen Eintrag, der Bezug auf die weltpolitische Lage nimmt, diese aber in einen bemerkenswerten Kontrast zur privaten Situation setzt. CAVRIANI, u.a. Verfasser einer Petrarca-Vita,<sup>1093</sup> war sowohl als Politiker als auch als Künstler tätig. Seine politische Karriere begann am Hofe Pius VI. Nachdem er vorübergehend als Vize-Legat von Urbino tätig war, betraute ihn die Cisalpinische Republik mit Verwaltungsaufgaben. Gleichzeitig widmete er sich den Künsten: 1782 wählte ihn die Arcadia zum Mitglied, eine Sammlung seiner Gedichte erschien 1802. Sein Sonett thematisiert diese doppelte Berufung:

Mentre l'Italia di terror ripiena  
 Vede la pugna rinnovar d'Alcide  
 Che dell'Anteo novel l'ira conquide  
 E il branca, e il fa piombar sopra l'arena,  
 5 Talia mi guida intrepida e serena  
 Senza temer le folgori omicide  
 Al lauro eterno che frondeggia e ride,  
 E sostiene una cetra, e una catena (1874: 18, V. 1-8).

<sup>1090</sup> Offenkundig ist die Petrarca-Reminiszenz hingegen in den Versen GREATTI: „Voi che ascoltate in rime sparse il suono | Leggete il nome mio: Greatti sono“ (BETTONI 1810: 32).

<sup>1091</sup> S. 142-176.

<sup>1092</sup> Zu diesem Resultat gelangt auch BALDUINO, der die Bände 1 (1788-1819) und 2 (1820-1833) einer näheren Analyse unterzog (2008: 202).

<sup>1093</sup> *Poesie varie*, Parma 1802; *Vita di Francesco Petrarca*, Mantua 1816.

Im Rahmen der Revolutionskriege führt Napoleon die wesentlichen der zum Frieden von Campoformio führenden Entscheidungen in Oberitalien herbei. Im Mai 1796 verzichtet der König von Sardinien auf Savoyen und Nizza; im Kampf um die Festung von Mantua besiegt Napoleon im August die Österreicher bei Castiglione sowie im September des gleichen Jahres bei Bassano. Wenige Tage vor dem Kampf um Bassano verfasst CAVRIANI seinen Text. Das 1. Quartett spiegelt die kriegerischen Auseinandersetzungen wider: Herakles (Napoleon) weiß im Kampf gegen Antaeus (Österreich) die Schwächen des Gegners zu nutzen, um diesen triumphierend zu Boden zu zwingen. Als Anhänger der Cisalpinischen Republik steht CAVRIANI auf der Seite des Korsen, d.h. auf derjenigen des Siegers. Dennoch ist von den Kämpfen in den folgenden Versen nicht mehr die Rede. Das den 1. Vers des 2. Quartetts einleitende *Mentre* signalisiert, dass es dem Verfasser nicht um die im 1. Quartett beschriebenen Auseinandersetzungen zu tun ist, sondern um ein gleichzeitiges Ereignis, von welchem die folgenden drei Strophen handeln: An die Stelle der Lebenspraxis tritt die Kunst, der hier die Funktion zukommt, das Ich von den in V. 6 erwähnten *folgiori omicidi* abzulenken. Die traditionellen Attribute der Thalia ersetzt CAVRIANI in V. 8 durch *cetra* und *catena*, um deren Bedeutung im 1. Terzett zu erhellen.<sup>1094</sup> Ziel des Sprechers ist der *lauro eterno* (V. 7), Attribut der Musen und Symbol für den Dichterruhm, zugleich aber Symbol der Dauerhaftigkeit: Die durch Thalia verkörperte Dichtung wird im Kampf gegen die Zeit obsiegen, wohingegen sich die Kriegshandlungen und Siege als ephemere erweisen werden. Erst in den Terzetten stellt CAVRIANI den Bezug zu Arquà her, wenn er die Attribute der Thalia in Beziehung zu Petrarcas letztem Ort setzt:

La catena di amor, la cetra d'oro  
 10 Qui Petrarca depose, e il sacro loco,  
 Spirto gentil, che sì ti piacque, adoro.  
 Quivi il tuo nume umilmente invoco:  
 Dona al mio crine un ramoscel di alloro,  
 Scintilla al cor del tuo celeste foco (V. 9-14).

Auch er sieht in Petrarca den Liebesdichter, der als Gefangener Amors<sup>1095</sup> seinem Leid im Lied Ausdruck verleiht. Arquà ist für ihn der *sacro loco* (V. 9), an welchem für den *poeta laureatus* sowohl die Liebesqualen als auch das Liebeslied ein Ende fanden. Für den Sprecher ist das Städtchen in den euganäischen Bergen damit der geeignete Ort, um dem Verstorbenen einerseits seine Reverenz zu erweisen, um ihn aber andererseits auch um Beistand zu bitten: Einen *ramoscel di alloro* erbittet er sich von Petrarca, den er, wie V. 11 belegt, so sehr verehrt. Obwohl CAVRIANI die politische Situation seiner Heimat thematisiert, wendet er sich von diesem Thema ab, um die Bedeutung der Dichtkunst hervorzuheben, die ihm unverkennbar wichtiger als die politische Gegenwart ist. Nicht als patriotischen Dichter nimmt er Petrarca wahr, sondern als den Liebesdichter!

Während CAVRIANI die politische Situation des Heimatlandes als eine Hintergrundfolie entwirft, vor der er die eigene Lage als Künstler, der in Arquà die Inspiration sucht, hervorhebt, steht die Zeitgeschichte in dem Sonett des Rhetorikprofessors Bartolommeo BIGEGO im Mittelpunkt. Nicht auf die Lage Italiens aber ist der Text fokussiert, sondern auf die französischen Verhältnisse im Zeitalter der Revolution. Der Titel des Textes (*Laura ne' tempi della rivoluzione di Francia desiderebbe di essere sepolta in Arquà, anzichè in Avignone, per non ve-*

<sup>1094</sup> CAVRIANI ist keineswegs als Verfasser von Komödien in Erscheinung getreten, und so kommt Thalia hier eine allgemeinere Bedeutung zu, da die Komödie auf der einen Seite von den Missständen der Zeit abzulenken vermag, auf der anderen Seite aber auch ein gutes Ende garantiert.

<sup>1095</sup> Vgl. zu diesem Bild *RvF* 8, 12-14.

*dere scorrere il sangue civile*) verdeutlicht, dass Laura hier als Sprecherin inszeniert wird. Bereits der 1. Vers, der den Verseingang der Kanzone *RvF* 128 durch eine Geminatio verstärkt, offenbart dem Leser die politische Aussage des Sonetts:

- Italia, Italia, se da nubi irate  
 Nembo fatal nel tuo bel sen non piomba,  
 Se, su la cetra del divin tuo Vate,  
 Caro di Laura il nome ancor rimbomba;  
 5 Perchè in le tue d'Arquà piaggie beate  
 Comun seco non diemmi il ciel la tomba  
 Fino al dì ch'io riviva, e alle stellate  
 Sfere mi chiami il suon d'amica tromba? (*Casa* 1827: 39, V. 1-8).

Das 1. Quartett nennt die Bedingungen, die erfüllt sein müssen, damit die Stimme Lauras nicht ungehört verhallt. Da die Voraussetzungen, d.h. der Friede im Land sowie die fort-dauernde Wirkung der volkssprachlichen Dichtung Petrarcas, gegeben sind, kann Laura im 2. Quartett ihre Bitte formulieren. Nicht im krisengeschüttelten Frankreich möchte sie be-graben sein, sondern in der Nähe ihres Dichters, in den *piaggie beate* (V. 5) Arquàs. Nicht um die Wiedervereinigung mit Petrarca geht es Laura, sondern um die postume Flucht aus einem Frankreich, in dem Terror (V. 12) und Tod (V. 14) herrschen. Italiens *piaggie beate* (V. 5) verheißen der *donna* Sicherheit (V. 10), Ruhe und Frieden (V. 11).

- Or presso il marmo, ove il gran Cigno giace,  
 10 In più sicura ed onorata fossa  
 Placido dormirei sonno di pace,  
 Nè me, nud'ombra da terror percossa,  
 Altra inseguir vedrei discorde face,  
 Nè ber sangue civil mia polve ed ossa (V. 9-14).

Dass Arquà auch für einen Franzosen einen sicheren Hort darstellen konnte, belegt ein Eintrag vom 27. August 1793, in welchem ein Priester aus Rennes angesichts der *malheurs de sa patrie* betont, er habe die Gemächer Petrarcas besichtigt, um für einen Augenblick den Schmerz um die Heimat zu vergessen.<sup>1096</sup> Ein weiterer französischer Besucher betont 1828, in Petrarca den Kämpfer für die Freiheit seines Vaterlandes zu sehen.<sup>1097</sup>

<sup>1096</sup> „Un français [!], dans les malheurs de sa patrie, a fait trêve [!] un moment au sentiment de la douleur, en parcourant les appartements de Petrarque son Compatriote. Le 27 août 1793. Goutier Rect. d'Erbrée, diocèse de Rennes“ (BETTONI 1810: 49).

<sup>1097</sup> „Je te salue, ô Petrarque, mais moin [!] pour avoir chanté [!] Laure, que pour avoir été [!] si [!] bien inspiré [!] par l'amour de la liberté [!] de ton pays. le 25 Sett. 1828 N. Trisson.“ (MACOLA 1874: 95).

#### 4.4.2 Vacluse: Ort der Einsamkeit – Ort der Zweisamkeit

Petrarque, belle Laure, admirable Vacluse,  
 Qui sçait faire des vers, et qui vous en refuse,  
 S'il n'est pas sans esprit, est au moins sans raison.<sup>1098</sup>

Vaucluse stellte bereits für Petrarca einen Ort der Erinnerung dar, da hier im 6. Jahrhundert der Heilige Verano als Einsiedler gelebt hatte.<sup>1099</sup> Vor allem in der *Epystola* III beschreibt er die Schönheiten des Ortes. Er lobt das reine Wasser der Quelle, die schattigen Wälder, die Wiesen zu Seiten des Flusses,<sup>1100</sup> und knüpft mit dieser Beschreibung explizit an die Topoi der klassischen Dichtung an. Vacluse wird in den *Epystole* zu einem poetischen Ort,<sup>1101</sup> den zahme Tiere, Faune, Dryaden und Nymphen bevölkern.<sup>1102</sup> Weniger ausgeprägt ist die literarische Stilisierung in den Prosabriefen, in denen Petrarca dennoch gleichermaßen lobende Worte für Vacluse findet. Auch hier wird der Ort als ein *locus amoenus* charakterisiert,<sup>1103</sup> dessen Natur dem Menschen klare Bäche, schattige Räume und eine grasbewachsene Schlafstatt biete.<sup>1104</sup> In *Fam.* XI, 12 hebt Petrarca die Einsamkeit und die Stille hervor, die er in Vacluse finde, und die ihm Schutz biete vor den negativen Seiten des Ruhms.<sup>1105</sup> Auch in *Fam.* XII, 8 spricht er vom *dulce silentium* des Ortes (2004a: 65), und in *Fam.* XVII, 5 heißt es „illud locus est pacis, otii domus, requies laborum, tranquillitatis hospitium, solitudinis officina“ (2005: 173). Vacluse erscheint in Petrarcas Briefen als eine Insel der Stille, des Friedens und der Sicherheit.<sup>1106</sup> Als *locus amoenus* stellt es zudem ein unverzichtbares Ingredienz der Selbstinszenierung Petrarcas dar: Indem er *sein* Vacluse zu einem *locus amoenus* stilisiert, inszeniert Petrarca sich gleichzeitig als Dichter.<sup>1107</sup> Der Gedan-

<sup>1098</sup> Georges DE SCUDÉRY, Sonnet VI, V. 12-14.

<sup>1099</sup> Vgl. *De vita solitaria*. Vgl. STIERLE 2003: 244.

<sup>1100</sup> Vgl. *Metrica* III, V. 1, 2, 10f. (Petrarca 1951: 720).

<sup>1101</sup> Vgl. STIERLE 2003: 252.

<sup>1102</sup> Vgl. *Metrica* III, V. 3-16 (Petrarca 1951: 720).

<sup>1103</sup> STIERLE geht davon aus, dass Petrarca auf Elemente des *locus amoenus* zurückgreift, dass aber seine eigene Lebensführung stets im Vordergrund stehe (2003: 245). Grundlegend zum Terminus vgl. CURTIUS 1942. Dass der Begriff keiner präzisen bzw. einheitlichen Definition beruht, kritisiert HASS (1998: 2ff.), die gleichwohl in ihrer Dissertation keinen Lösungsweg aufzeigt: Zwar ist es ihr Ziel, den Begriff im Sinne eines historischen Vorgehens präziser zu bestimmen, doch erfolgt die Auswahl des Korpus auf der Grundlage der vorgängigen Begriffsdefinitionen.

<sup>1104</sup> *Fam.* VIII, 3: „Si enim ista sufficerent, posset utique Clausa Vallis, unde Sorgiae fons erumpit, nobis omnibus abunde rivulos nitentes et frondosas domos et herbosa cubilia ministrare [...]“ (Petrarca 2003: 45). In *Fam.* XI, 12 begründet Petrarca die Rückkehr nach Vacluse mit den Worten: „Cepit ecce impetus colles et specus et nemora revidendi virentique musco obsita atque ad famosum Sorgie fontem semper sonantia“ (Petrarca 2003: 387). *Fam.* XVII, 5: „Ludunt argentei pisces in gurgite vitreo, rari procul mugunt boves, sibilant aure salubres leviter percussis arboribus, volucres canunt varie in ramis [...]“ (Petrarca 2005: 173).

<sup>1105</sup> „Siquid excusabile est in hac mutatione propositi, amor est non rei alterius nisi solitudinis et quietis. Usque ad satietatem notus in patria fugiensque fastidium quero ubi lateam solus inglorius et ignotus; mira cupiditas, inter tot presertim inanis glorie sectatores“ (Petrarca 2003: 389).

<sup>1106</sup> „Illic solitudinem grata remissio et dulce diversorium occupati animi; illic silentium et libertas, securum gaudium, leta securitas; longe inde exulant urbana negotia et litium fervor et comessantium strepitus; non ibi sentitur armorum fragor, non inanis letitia triumphorum, non inconsultos e contrario natus meror, quo nunc angimur“ (2005: 173).

<sup>1107</sup> Vgl. ENENKEL 2008: 51.

ke wird auch in den Gedichten zum Ausdruck gebracht.<sup>1108</sup> In mehreren Briefen bezeichnet Petrarca seinen Rückzugsort explizit als seinen 'transalpinen Helikon'.<sup>1109</sup> Dass der Name Vacluse untrennbar mit dem seinigen verbunden sein würde, hat Petrarca vorausgeahnt: In *Fam.* VIII, 3 unterstreicht er die eigene diesbezügliche Bedeutung:

Quodsi apud te, imo vero apud alterum me, sine iactantia gloriari licet, pace montium ac fontium silvarumque, quid usque nunc loco illi, non dicam clarius, sed certe notius incolatu meo accidit? opinari ausim apud multos non minus illum meo nomine, quam suo, miro licet, fonte cognosci (2003: 47).<sup>1110</sup>

Literarisch verewigt hat Petrarca seinen Einsamkeitsort in einem achtzeiligen Epigramm, welches er dem Brief an Philippe de Cavaillon (*Fam.* XI, 4) beifügt:

Valle locus Clausa toto michi nullus in orbe  
 Grator aut studiis aptior ora meis.  
 Valle puer Clausa fueram iuvenemque reversum  
 Fovit in aprico vallis amena sinu.  
 Valle vir in Clausa meliores dulciter annos  
 Exegi et vite candida fila mee.  
 Valle senex Clausa supremum ducere tempus  
 Et Clausa cupio, te duce, Valle mori (PETRARCA 2003: 347).

Vaocluse ist der Ort des Rückzugs und der ungestörten Studien, der den Dichter in allen Lebensaltern – als *puer*, als *vir* und als *senex* – aufgenommen hat bzw. noch aufnehmen wird.<sup>1111</sup> Nur als *puer* und als *vir* jedoch blieb Petrarca dem Ort treu: Als *senex* wird er sich einen neuen Ort des Alterns und des Alters erwählen: Arquà.<sup>1112</sup>

Auch wenn Petrarca's Briefe ein kompaktes und detailliertes Bild seiner Stilisierung dieses Ortes bieten: Von ungleich größerer Bedeutung für die Wahrnehmung des Ortes durch die Nachwelt ist das Vaocluse-Bild, welches der *Canzoniere* entwirft. Hier nämlich wird der Ort der Einsamkeit zu einem Ort der Liebe und der Liebesklage. Dass diese Vorstellung sich dem Leser nachhaltiger einprägte als die Äußerungen in den weniger bekannten Briefen, belegen die Texte der nachfolgenden Generationen. In diesen erscheint Vaocluse vor allem deshalb als ein Ort der Erinnerung, weil es die Stätte der Liebe zu Laura darstellt. Schon Georg VOIGT weist in seiner *Wiederbelebung des classischen Alterthums* (1893) auf diesen Paradigmenwechsel hin:

Die Quellen der Sorgue und Petrarca's Häuschen wurden schon unmittelbar nach seinem Tode den Fremden als die Wunderstätte gewiesen, an welcher das Buch 'vom einsamen Leben' entstanden sei. Erst später verschmilzt das Andenken an den melodischen Sänger Laura's am liebsten mit dem gepriesenen Thale von Vaocluse, und den gelehrten Petrarca, über seine latei-

<sup>1108</sup> „In una valle d'ogn'intorno, | ch'è refrigerio de' sospir miei lassi, | giunsi sol cum Amor, penso et tardo“ (*RvF* 116, 9-11). Vgl. auch *RvF* 113 und 114.

<sup>1109</sup> Vgl. *Fam.* XII, 6; XII, 8; *Fam.* XIII, 8; *Fam.* XVI, 10; *Sen.* I, 3.

<sup>1110</sup> In *Fam.* XII, 12 weist Petrarca auf die Bedeutung hin, ohne auf die eigene Funktion aufmerksam zu machen („Dixerat [der Bischof von Florenz] se ad fontem Sorgie venturum simul ut locum toto orbe mirabilem, simul ut me et in eo rure vite mee modum cerneret.“ [Petrarca 2004a: 77f.]).

<sup>1111</sup> DOTTI datiert den Brief auf das Jahr 1351 (Petrarca 2003: 551).

<sup>1112</sup> Allerdings sagt Petrarca in *Fam.* XI, 12 in Bezug auf Vaocluse: „Ubi puer olim, post adolescens, denuo vir fueram, ego iam senectuti proximus redii, quo, ut nosti, nunquam amplius redire decreveram“ (2003: 387). DOTTI datiert den Brief auf das Jahr 1351 (Petrarca 2003: 565).

nischen Bücher gebückt, denken wir uns unwillkürlich im bescheidenen Häuschen zu Arqua [...] (1893: 108f.).

Vaucluse, Laura und Petrarca gehören, wie BLAZE DE BURY im 19. Jahrhundert feststellt, untrennbar zusammen: „nous ne saurions pas plus nous figurer Pétrarque et Laure sans Vaucluse que nous représenter Vaucluse sans Pétrarque et sans Laure“ (1874: 262). Vom 16. Jahrhundert an wird Vaucluse immer seltener als ein Einsamkeitsort und immer häufiger als „la Mecque de la poésie et de l’amour“ (BAYLE 1879: 375) gedeutet.

Dass die Jahrhunderte im Hinblick auf dieses 'Mekka der Liebe' unterschiedliche Vorstellungen herausbildeten, hängt mit der jeweils zeitspezifischen Bewertung der Lauraliebe zusammen.<sup>1113</sup> In Antonia BYATTs 1990 erschienenen Roman *Possession* unternehmen der viktorianische Dichter Randolph Henry Ash und seine ihm frisch angetraute Ehefrau 1848 auf ihrer Hochzeitsreise einen Ausflug nach Vaucluse, „wo Petrarca sechzehn Jahre lang in Weltabgeschiedenheit verweilt und sich der Kontemplation seiner idealen Liebe zu Laure de Sade hingegeben hatte“ (1994: 141). Als Ziel einer Hochzeitsreise scheint dieses 'Mekka der Liebe' nur auf den ersten Blick geeignet zu sein, ist doch der Widerspruch zwischen Petrarcas „ideale[r] Liebe zu Laura de Sade“ und der ehelichen, d.h. erfüllten Liebe Ashs offenkundig. Erst viele Seiten später aber wird dieser Widerspruch aufgelöst, denn auch für den englischen Dichter erweist sich Vaucluse im Nachhinein als ein Symbol unerfüllter Liebe: Seine Gattin, die zum Zeitpunkt der Eheschließung bereits in einem fortgeschrittenen Alter war, hatte ihm den Vollzug der Ehe niemals gestattet.<sup>1114</sup> Erst in einer außerehelichen Beziehung hatte Ash die Liebeserfüllung zu finden vermocht. Das Beispiel zeigt: Vaucluse darf nicht alleine anhand der Opposition Einsamkeitsort/Liebesort beschrieben werden. Für den Petrarca der lateinischen Schriften war Vaucluse der Ort der Einsamkeit, für den Petrarca des *Canzoniere* hingegen ein Ort der Liebesklage,<sup>1115</sup> der von den nachfolgenden Generationen zum Ort der Liebe erklärt wurde.

Im *Canzoniere* ist Laura gegenwärtig, weil das Ich ihre Abwesenheit thematisiert. Dies belegt exemplarisch *RvF* 114, wo der Sprecher von seinem Leben in Vaucluse berichtet. Gegenstand des 1. Quartettes ist der Sündenpfuhl Avignon, „ond'è fuggita | ogni vergogna, ond'ogni bene è fori“ (V. 1-2), welcher die Flucht „per allungar la vita“ (V. 4) nach Vaucluse motiviert. Beschrieben wird der Ort im zweiten Quartett sowie im zweiten Terzett:

5      Qui mi sto solo; et come Amor m'invita,  
          or rime et versi, or colgo herbette et fiori,  
          seco parlando, et a tempi migliori  
          sempre pensando: et questo sol m'aita (V. 5-8).

Zwar ist Amor durchaus präsent, doch lädt er den *poeta* lediglich ein, sich dichterisch zu betätigen. Die Muse selbst, das erhellt das 2. Terzett, ist abwesend.

         Sol due persone cheggio: et vorrei l'una  
          col cor ver' me pacificato humile,  
 15      l'altro col pie', sì come mai fu, saldo (V. 12-15).<sup>1116</sup>

<sup>1113</sup> Vgl. SCHLÜTER 2006.

<sup>1114</sup> Vgl. BYATT 1994: 572f.

<sup>1115</sup> Vgl. DUPERRAY 1997: 31.

<sup>1116</sup> Natürlich handelt es sich bei der zweiten Person um den Adressaten des Sonetts, den Petrarca hiermit explizit einlädt, ihn mit einem Besuch zu beehren.

Vaucluse ist der Ort des Dichtens. Der Sprecher bedauert das Fehlen des Freundes und der Geliebten; es ist diese Klage, die seine Einsamkeit hervortreten lässt. Dass diese zumindest partiell erwünscht ist, thematisiert das Sonett *RvF* 113, in welchem Vaucluse als ein Ort bezeichnet wird, an dem der *ardente desio* (V. 8) des *amator* abwesend ist.<sup>1117</sup> Diese Behauptung erweist sich aber als ambivalent, äußert der Sprecher doch in *RvF* 115 den Wunsch, die *donna* möge sich in seiner Nähe befinden. Auch in *RvF* 116, in welchem explizit von Vaucluse die Rede ist („[i]n una valle chiusa [...]“ [V. 9]), bleibt die Liebesleidenschaft des Sprechers nicht unerwähnt: Zwar wird der Ort hier zu einem „refrigerio de’ sospir’ miei lassi“ (V. 10), doch bleibt Amor der stete Begleiter des Liebenden.<sup>1118</sup> Die Vaucluse-Sonette belegen, dass Petrarca Vaucluse im *Canzoniere* als einen Ort definiert, der dem Sprecher eine Möglichkeit zum Rückzug bietet: Vaucluse schützt ihn einerseits vor den negativen Einflüssen des Sündenpfuhls Avignon, soll ihm aber gleichzeitig als ein Refugium dienen, in welchem er vor jener Liebesleidenschaft sicher ist, welcher er sich in der Nähe Lauras nicht entziehen kann. *RvF* 114 beschreibt den Ort als eine Zone, welche der Leidenschaft keinen Raum bietet, doch machen die folgenden Gedichte deutlich, dass Amor dem Dichter nicht von der Seite weicht. Damit erweist sich Vaucluse als ein Ort, an dem der Liebende Schutz zu finden glaubt, an dem er aber weiterhin der Geliebten gedenkt, um seinen Gefühle in den dort entstehenden Gedichten Ausdruck zu verleihen.

Die Verschmelzung von Vaucluse-Mythos und Laura-Mythos wird den Rezipienten durch den *Canzoniere* nahegelegt. Vaucluse wird in diesem Zyklus als der Ort der *abwesenden donna* präsentiert, auch wenn Marco SANTAGATA davon ausgeht, dass es namentlich die Episode der *in una fonte ignuda* (*RvF* 23, 150) badenden Geliebten sei, die die Verschmelzung nahelegt (1993a: 176).<sup>1119</sup> Spätestens VELLUTELLO macht Vaucluse zum Ort der *anwesenden donna*. Indem er Laura in den Vaucluse-Mythos integriert, vollendet er die Metamorphose des Einsamkeitsortes<sup>1120</sup> zu einem Ort der Zweisamkeit. Vaucluse wird nun zu einem Ort der Reflexion über die Art der Liebe, die das Liebespaar des Trecento verband. Wie auch immer die Dichter über diese Liebe dachten: Sie wird gemeinhin als eine glückliche Liebe verstanden: „A noi [...] è ben visibile il mito di Valchiusa come luogo dell’amore felice“ (SANTAGATA 1993a: 176). Die Nachwelt deutet Vaucluse in Übereinstimmung mit den Texten Petrarcas als den Ort der unerfüllten Liebe. Nur in wenigen Fällen erfährt der Ort eine abweichende Deutung, wenn er etwa von einigen französischen Dichtern des 18. Jahrhunderts als ein Ort erfüllter Liebesleidenschaft definiert wird. Indem diese Dichter die Versuchung des Liebenden und im Einzelfall auch die Liebeserfüllung thematisieren, wird Vaucluse zu einem Ort der Liebesbegegnung. Auch TIRABOSCHI beklagt das Missverständnis, welches der Auseinandersetzung der Dichter mit Vaucluse zugrunde liege:

Alcuni scrittori ci hanno rappresentata Valchiusa come il luogo in cui la virtù del Petrarca fece naufragio coll’innamorarsi di Laura; ma è certo, e ne abbiám mille pruove nelle sue Lettere, ch’egli anzi vi si ritirò per combattere e superare la sua passione (1807: 522).

<sup>1117</sup> „Qui son sicuro: et vo’ vi dir perch’io | non come soglio il folgorar pavento, | et perché mitigato, nonché spento, | né-micha trovo il mio ardente desio“ (V. 5-9).

<sup>1118</sup> „In una valle chiusa d’ogn’intorno | [...] | giunsi sol cum Amor“ (*RvF* 116, 9, 11).

<sup>1119</sup> Es ist nicht nachvollziehbar, warum er diese Episode als *episodio reale* bewertet. „Valchiusa è stata sacralizzata dal contatto con la donna“ (1993a: 176), betont SANTAGATA.

<sup>1120</sup> Zu Vaucluse als Einsamkeitsort vgl. ausführlicher STIERLE 2003: 243-253.

In den Viten des Tre- und Quattrocento erscheint Vacluse als der Ort des Rückzugs und der Einsamkeit. BOCCACCIO beschreibt Vacluse in diesem Sinne,<sup>1121</sup> CASTELLETTO,<sup>1122</sup> PERUZZI<sup>1123</sup> sowie VERGERIO<sup>1124</sup> folgen diesem Muster. Erst SQUARCIAFICO verknüpft 1501 den Topos der Einsamkeit mit der Liebesthematik:

Inde rursus ad fontem Sorgiae et solitudinem transalpinam regressus, amore Lauretae ductus, in cuius laudem multos composuit rhythmos, tanta cum gravitate sententiarum et verborum eruditione, ut antecessores et sui temporis omnes superavit, et usque in praesentem diem facile princeps appellari possit (SOLERTI 1904: 353).

Die Besonderheit dieser Vita besteht darin,<sup>1125</sup> dass hier der Brückenschlag zwischen dem Einsamkeitstopos der lateinischen Schriften Petrarca und der Vacluse-Thematik des *Canzoniere* stattfindet: Das zunehmende Interesse an Petrarca's volkssprachlichen Gedichten zeitigt Folgen. VELLUTELLO beschreibt ausführlicher als alle Autoren vor ihm diesen Ort, der hier als der Ort der ersten Begegnung bestimmt wird. Damit weicht er von jener Tradition ab, derzufolge der Dichter Laura erstmals in Avignon begegnet sei.<sup>1126</sup> Vacluse ist auch für ihn ein *luogo molto solitario* (SOLERTI 1904: 363), der allerdings nur eine halbe Meile vom Geburtsort der Laura entfernt liege:

Et avvenne che andando egli [i.e. Petrarca] la mattina del venerdì santo [...] ad una terra che l'illa si domanda, presso a mezza lega di Valclusa, per udir i divini officii che 'n tale giorno s'usano celebrare, sopraggiunse su certi prati una gentilissima fanciulla, figliuola del Sig. di Cabrié-

<sup>1121</sup> „Sed hic vates dulciloquus suum post haec cupiens ingenium exercitare, et operis etiam experire dun adhuc juveniles anni ferverent, humana vitans consortia coepit solitudine delectari, petiitque inter montes arduos umbrisque arborum perpetuis occupatos, Vallem quamdam quam incolae, nec immerito, Clausam nominant ab antiquo“ (SOLERTI 1904: 256f.).

<sup>1122</sup> Allerdings in beinahe wörtlicher Übereinstimmung mit BOCCACCIO, vgl. SOLERTI 1904: 267.

<sup>1123</sup> „Quivi menando vita piena di solitudine, di sobrietà e di silenzio, ch'era tutta da diverso alle lascivie, ruina e tempesta de la vita di Corte, parte di sue opere vi fece, ecc.“ (SOLERTI 1904: 285).

<sup>1124</sup> „Insuper et a magnanimo illius familiae genitore Stephano de Columna in multo et honore et amore habitus Avinionem iterum rediit, cuius taedio affectus, cum solitudinem locumque quietis exquireret, incidet in vallem perexiguam, sed solitariam atque amoenam, quae Clausa dicitur, XV millibus passuum ab Avinione distantem, ubi fontium omnium rex Sorga oritur“ (SOLERTI 1904: 295f.).

<sup>1125</sup> Zur Kritik an SQUARCIAFICO CARRARA 1959b: 98, HANDSCHIN 1964: 38, BONORA 1967: 97.

<sup>1126</sup> Dass die Begegnung in einer Kirche erfolgte, betont der PSEUDO-DA TEMPO (SOLERTI 1904: 336). VELLUTELLO verlegt sie in die Nähe von Vacluse, obwohl Petrarca im Vergilcodex explizit davon spricht, dass er Laura in Avignon begegnet sei (SOLERTI 1904: 368). Obwohl an der Echtheit des Schriftstücks kein Zweifel mehr besteht, ist VELLUTELLOS Gedanke nicht abwegig, legt doch z.B. die 3. Ekloge des *Bucolicum carmen* nahe, dass Petrarca (identifiziert man die Figur des Stupeus mit dem Dichter) und Laura (Daphne) einander an einem vergleichbaren *locus amoenus* begegneten (Stupeus beschreibt [V. 10-15] die erste Begegnung mit den Worten: „Dane, ego te solam deserto in litore primum | aspexi, dubius hominemne deamne viderem; | aurea sic rutilo flagrabat murice palla, | sic celum late insolito complebat odore; | dulcia sidereas iactabant ora favillas, | Dirigui“ [Petrarca 2001: 77]). *RvF* 4, wo der Herkunftsort der Laura als *picciol borgo* (V. 12) bezeichnet wird, bot Anlass, eine kleinere Ortschaft als Geburtsort der Laura zu bestimmen. Für das *Bucolicum Carmen* gilt *cum grano salis* das gleiche wie für den *Canzoniere*: Ist die Gleichsetzung des Stupeus der 3. Ekloge (bzw. des Silvanus, des Silvius etc.) mit dem Autor legitim? Noch die Herausgeber der 2001 erschienenen Ausgabe betonen: „[Cette troisième églogue] fait partie de celles où Pétrarque, sous un nom d'emprunt, entre personnellement en scène“ (Petrarca 2001: 69). FLAMINI geht davon aus, dass Laura in einem *picciol borgo* geboren wurde, sich aber auch in Avignon aufhielt (1893: 341).

res, picciola terra posta a le spalle d'essa valle, il cui nome era Lauretta, la qual con le altre donne a l'Illa, per la medesima cagion n'andava [...] (SOLERTI 1904: 363).

VELLUTELLO verleiht der Liebesbegegnung durch seine detaillierte Beschreibung des Ortes und der Umgebung ein authentisch anmutendes Lokalkolorit. Der hohe Bekanntheitsgrad der VELLUTELLO-Ausgaben trug dazu bei, dass sich mit der von ihm beschriebenen Begegnung des Paares in der Nähe von Vacluse ein zweiter Traditionsstrang herausbildete,<sup>1127</sup> an den auch GESUALDO anknüpft.<sup>1128</sup>

Während VELLUTELLO dem Leser eine Karte von Vacluse und Umgebung bietet, fügt SYMEONI seiner *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche* eine Vedute des Tales bei, die im Vordergrund die kleine Stadt Lille (das heutige L'Isle-sur-la-Sorgue) und im Hintergrund die auf einem Hügel gelegene *Maison de Petrarque* zeigt (1558: 30). Für DUPERRAY stellt SYMEONIS Beschreibung den „véritable acte de naissance du mythe [de Vacluse]“ dar (1997: 11). Die Bedeutung VELLUTELLOS schmälert diese Aussage nicht. Hatte dieser sich vorrangig mit der Genealogie der Laura befasst, so konzentriert SYMEONI sich auf den *genius loci*. SYMEONI (1509-1576) unternahm 1557 eine Reise nach Südfrankreich, die ihn auch nach Avignon führte.<sup>1129</sup> Das Wohnhaus des Dichters in Vacluse steht im Mittelpunkt der Darstellung, denn der beklagenswürdige Zustand des Hauses, welches „mezza rouinata & abitata dalle pecore“ (1558: 30) sei, bestürzt den Verehrer Petrarcas zutiefst:

[...] io non partì prima di la che a pie della [...] fonte io non mi sfogassi con il tempo, quantunque non del tempo mi douessi dolere, ne il tempo biasimare, ma della corrosione del nostro secolo, mal grado del quale di fortuna & del tempo viueranno pure sempre Valchiusa, Sorga & il nome & la casa, mediante il suo libro [...] (SYMEONI 1558: 30).<sup>1130</sup>

Die Überzeitlichkeit der Werke Petrarcas, angesichts derer das Wirken der Zeit und Fortunas als nichtig erscheinen, garantiert, dass Petrarcas Name ebensowenig dem Vergessen anheimfallen kann wie Vacluse, die Sorgue und letztlich auch das Haus des Dichters.

Neben einem Beitrag von ELWERT liegen weitere Untersuchungen zu Vacluse vor. SALZA hat 1918 die *pellegrinaggi petrarcheschi* nach Vacluse und Arquà untersucht. Von 1925 stammt ein Beitrag BENOÏTs, der sich mit den Vacluse-Aufenthalten italienischer Dichter und Gelehrter in der Epoche der Renaissance beschäftigt,<sup>1131</sup> und der durch die im gleichen Jahr von BENOÏT herausgegebene Korrespondenz GARGANELLOS ergänzt wird,<sup>1132</sup> welche ihrerseits Hinweise auf einige Besucher von Vacluse bietet.<sup>1133</sup> Eine Untersuchung zum Mythos Vacluse hat 1997 DUPERRAY vorgelegt. In ihrer Monographie kommen fast ausschließlich französische Autoren zu Wort, doch bietet sie neben einer detaillierten Übersicht über die literarischen Pilgerreisen auch eine informative Auseinandersetzung mit den

<sup>1127</sup> Vgl. DAVIN 1956: 91.

<sup>1128</sup> Vgl. SOLERTI 1904: 425.

<sup>1129</sup> Die französische Übersetzung erschien im gleichen Jahr unter dem Titel *Illustres observations antiques* gleichfalls bei De Tournes.

<sup>1130</sup> Zu prüfen wäre, ob die von COLOMBO als problematisch erachtete Klage Ortis' angesichts des angeblich desaströsen Zustandes des Hauses von Arquà (2005: 206) eine Parallelstelle zu SYMEONIS Klage darstellt. Dass FOSCOLO auf ALFIERI zurückgreift, wurde bereits betont. Auf die Ursprünge des Gedankens, die vermutlich weiter zurückreichen, kann hier nicht eingegangen werden.

<sup>1131</sup> BENOÏT 1925a.

<sup>1132</sup> BENOÏT 1925b.

<sup>1133</sup> BENOÏT weist auf Claudio TOLOMEI, Francesco Maria MOLZA, Bernardo CAPPELLO und Giovanni-Andrea DELL'ANGUILLARA hin (1925b: 23).

regionalen Inszenierungen der Gedenktage.<sup>1134</sup> Ergänzt werden diese Arbeiten durch COUVREURS Beitrag von 1998, der sich mit den literarischen Vacluse-Reisen des 17. und 18. Jahrhunderts auseinandersetzt. Allen diesen Studien ist gemein, dass sie zwar punktuell nach der Auseinandersetzung einzelner Dichter mit Vacluse fragen, die dichterische Auseinandersetzung mit dem Petrarca-Mythos aber nicht in Beziehung zum jeweiligen historischen bzw. kulturhistorischen Hintergrund setzen. Eine Analyse der relevanten Texte unterbleibt in den meisten Fällen. Angesichts der Tatsache, dass in den Untersuchungen von DUPERRAY und COUVREUR zudem nur französischsprachige Texte berücksichtigt werden, erweist es sich als überaus sinnvoll, die Frage nach der dichterischen Auseinandersetzung mit Vacluse aus komparatistischer Perspektive zu beleuchten.

Vacluse war stets auch der Ort der poetischen Vergegenwärtigung, so dass selbst die um Sachlichkeit bemühten Autoren in ihren Reisebeschreibungen vorübergehend enthusiastisch, pathetisch und mithin zuweilen eben unsachlich werden. Erwartungsgemäß war es die Form des Sonetts, welche die Dichter wählten, um dem Ort ihre Ehre zu erweisen. Auch die bukolische Dichtung nimmt sich des Gegenstandes an. Während ALAMANNI Vacluse in seiner 2. Ekloge nur beiläufig erwähnt,<sup>1135</sup> verfasst die DESHOULIÈRES 1673 ein Idyll mit dem Titel *Pour la Fontaine de Vacluse*, und auch in der Naturdichtung des 18. Jahrhunderts erfreut sich Vacluse außerordentlicher Beliebtheit.<sup>1136</sup> Im Unterschied zu den Arquà-Texten sind die Vacluse-Texte vor allem auch insofern interessant, als sie Petrarcas Ort der Liebe gewidmet sind, und in einigen Fällen Reflexionen über diese Liebe enthalten. Anhand der Texte des französischen 17. und 18. Jahrhunderts wird zu zeigen sein, dass die Auseinandersetzung mit Petrarcas Lauraliebe in den Kontext des liebetheoretischen Diskurses dieser Jahrhunderte integriert wird.

#### 4.4.2.1 Die Entdeckung Lauras: Vacluse in der Literatur des 16. Jahrhunderts

Vom frühen Cinquecento an wird Vacluse als Ort der Liebesklage betrachtet. Wie die Dichter der ersten Jahrhunderthälfte diesen Ort wahrnehmen, illustrieren die Gedichte Charles DE SAINTE-MARTHES und Luigi ALAMANNIS. Während diese im Vergleich zu den Viten kaum Neuerungen enthalten, weicht FRANCO mit seiner Satire *Il Petrarcbista* vom *mainstream* der traditionellen Deutung ab: Der 1539 erschienene Dialog stellt nicht nur einen frühen Beleg für die kritische Auseinandersetzung mit Petrarcas Lauraliebe dar, sondern gibt darüberhinaus die literarischen Pilgerreisen ebenso wie die Recherchen etwa eines VELLUTELLO der Lächerlichkeit preis.

---

<sup>1134</sup> „Nous avons réparti les sources archivistiques, imprimées ou figurées en plusieurs catégories documentaires: l'univers romanesque et poétique du mythe à travers les textes littéraires, la diffusion des œuvres à partir des éditions anciennes de Pétrarque et des pétrarquistes italiens et français, l'iconographie pour l'étude des conventions et des significations de l'image, les inscriptions, les documents des académies et institutions impliquées dans le courant pétrarquiste, les récits de voyage, les écrits des commentateurs de Pétrarque et les monographies de Vacluse envisagés non plus dans leur littéralité mais comme le témoignage de l'imprégnation des mentalités“ (1997: 19f.).

<sup>1135</sup> Zu seinen Vacluse-Sonetten vgl. Kap. 4.4.2.1.

<sup>1136</sup> Während Vacluse in den Dramen als Stätte der ersten Begegnung eine Rolle spielt, und als Handlungsort Bedeutung hat, hat sich der Roman durchaus des Themas angenommen.

#### 4.4.2.1.1 Charles de Sainte-Marthe

Charles DE SAINTE-MARTHE (1512-1555) gehört zu den weniger bekannten Dichtern des französischen 16. Jahrhunderts. Seine Gedichte liegen noch heute ausschließlich in der Ausgabe Lyon 1540 vor. Vorangestellt ist ihnen ein Widmungsschreiben an die Duchesse D'ESTAMPES (1540: 3ff.), in welchem der Dichter seine Entscheidung begründet, in der Volkssprache zu dichten. Knapp zehn Jahre vor DU BELLAYS *Deffence & Illustration de la langue françoise* betont SAINTE-MARTHE die Notwendigkeit, „d'illustrer sa Lãgue selon [s]on rudde Esprit“ (1540: 3). Das erste Buch der *Poésie françoise* enthält neben religiösen Gedichten, zahlreichen Gelegenheits- und Lobgedichten auf Zeitgenossen des Dichters (u.a. auf MAROT, den SAINTE-MARTHE als seinen *Pere d'aliencie* bezeichnet [1540: 55])<sup>1137</sup> die Gedichte *Sur la fontaine de Vaicluse, pres de laquelle iadis habita Petrarche* (1540: 21), *Sur la mesme sentence, & de Laure Anye de Petrarche* (1540: 21f.) und *Dame Laure se defend, & monstre, que le feu d'Amour ne s'estaint par industrie humaine* (1540: 22). Als Bewunderer MAROTs entscheidet sich der Autor für die Form des *dizain*. Obwohl er also, wie dies die Vaicluse-Gedichte belegen, mit dem *Canzoniere* vertraut war,<sup>1138</sup> entscheidet er sich (und das gilt für alle Texte der *Poésie françoise*) nicht für die Form des Sonetts. Die Zehnsilber der Gedichte weisen allesamt das gleiche Reimschema auf,<sup>1139</sup> welches die Texte auch formal miteinander verbindet. SAINTE-MARTHE, der sich 1538 in Vaicluse aufgehalten haben soll,<sup>1140</sup> beschreibt diesen Ort im ersten Gedicht als „grand merueille du Monde“ (V. 3), um diese Bewunderung in den Versen 5-10 begründen:

- 5        Ie tiens le lieu fort admirable: pource  
           Qu'on ueoit tant d'eaulx d'un seul pertuis sortir.  
           Et en longz braz diuers se departir.  
           Mais encor plus, du gouffre, qui bruit là,  
           Qu'onques ne peut estaindre, & amortir  
 10        Le feu d'Amours, qui Petrarche brusla (V. 5-10).<sup>1141</sup>

Die Opposition von Feuer und Wasser wird in den folgenden *dizains* aufgegriffen und stellt das zentrale Motiv der drei Texte dar. Dass Petrarca Vaicluse im *Canzoniere* als Ort der Liebesklage beschreibt, wurde bereits deutlich. Der althergebrachte Vergleich der Liebe mit einem Feuer, den SAINTE-MARTHE in V. 10 aufgreift, stellt gleichfalls ein Leitmotiv dieses Zyklus dar.<sup>1142</sup> Auch von den Wassern der Sorgue bzw. von der *Fontaine de Vaicluse* ist dort mehrfach die Rede. Verbunden werden diese semantischen Felder von Petrarca jedoch nicht: Das Feuer der Liebe kann zwar zu- oder auch abnehmen, gelöscht werden kann es nicht: Dies belegt vor allem *RvF* 55 (*Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*), in welchem der Sprecher vom Wiederaufkeimern seiner Liebe zu Laura spricht: Die Glut jenes Feuers, von dem er geglaubt habe, es sei längst erloschen, habe unerwartet ein neues Feuer entfacht.<sup>1143</sup> Eine Beziehung zwischen der unauslöschlichen Liebesleidenschaft des Sprechers und den Fluten der Sorgue wird nur in *RvF* 301 hergestellt, in welchem die Sorgue als „fume, che

<sup>1137</sup> Das 2. Buch enthält Rondeaux, Balladen und Chants Royaulx, das 3. Buch Epîtres und Elegien.

<sup>1138</sup> Vgl. auch RUUTZ-REES 1966: 263.

<sup>1139</sup> In allen Fällen liegt das Reimschema ababbccdd vor.

<sup>1140</sup> Vgl. RUUTZ-REES 1966: 224.

<sup>1141</sup> SAINTE-MARTHE 1540: 21.

<sup>1142</sup> Vgl. die Hinweise auf die 'glühende Leidenschaft' etwa in *RvF* 17, 6; 37, 50; 73, 17; 79, 4; 113, 8, oder den *foco de' martiri* (*RvF* 17, 7).

<sup>1143</sup> „Non fur mai tutte spento, a quel ch'i' veggio, | ma ricoperte alquanto le faville“ (*RvF* 55, 4-5).

spesso del mio pianger cresci“ (V. 2) apostrophiert wird.<sup>1144</sup> Ähnlich verhält es sich mit Petrarca's Briefen. Angesichts der Tatsache, dass in diesen ohnehin nur selten von Liebe gesprochen wird,<sup>1145</sup> überrascht es, dass Petrarca die in den Gedichten des *Canzoniere* thematisierte Beziehung Vacluse/Laura in *Fam.* VIII erwähnt, wo er in Bezug auf Vacluse von seinem Versuch spricht, dort den Gefahren der Leidenschaft zu entfliehen:

Nullos locus aut plus otii prebuit aut stimulos acriores: ex omnibus terris ac seculis illustres viros in unum contrahendi illa michi solitudo dedit animum; solitariam vitam religiosumque otium singula ibi singulis voluminibus perstringenda et laudanda suscepi; denique, iuvenilem estum qui me multos annos torruit, ut nosti, sperans illis umbraculis lenire, eo iam inde ab adolescentia sepe confugere velut in arcem munitissimam solebam. Sed, heu michi incauto! ipsa nempe remedia in exitium vertebantur; nam et his quas mecum advexeram, curis incendentibus et in tanta solitudine nullo prorsus ad incendium accurrente, desperatius urebar. Itaque per os meum flamma cordis erumpens, miserabili, sed ut quidam dixerunt, dulci murmure valles celumque complebat; hinc illa vulgaria iuveniliū laborum meorum cantica, quorum hodie pudet ac penitet, sed eodem morbo affectis, ut videmus, acceptissima (2003: 47f.).

Indem Petrarca von seiner Liebesleidenschaft als *aestus* spricht, thematisiert er den Bildbereich des Feuers, der auch zum Gegenstand des darauffolgenden Satzes wird: Wider Erwarten sei es ihm nicht gelungen, in der Einsamkeit von Vacluse jenen Brand (*incendium*) zu löschen. In dieser Situation habe er die Gedichte des *Canzoniere* verfasst.<sup>1146</sup>

In dem von SAINTE-MARTHE thematisierten Gedanken, dass das Feuer der Liebe Petrarca's so stark brenne, dass selbst die Wassermassen der Quelle von Vacluse es nicht zu löschen vermögen, werden diese beiden Bildbereiche miteinander kombiniert. Kontrastiert werden sie im ersten *dizain*, in welchem die Frage formuliert wird, weshalb Petrarca's *feu d'Amours* (V. 10) nicht zu löschen sei. Der zweite Text nennt die möglichen Gründe: Als erster Grund wird die göttliche Macht (V. 4) angeführt, die dem Feuer selbst möglicherweise innewohne, als zweiter die übernatürliche Schönheit der *donna* (V. 6), der der Liebende nicht widerstehen können, als dritter Grund schließlich die Grausamkeit Lauras (V. 9), die nicht bereit gewesen sei, jenes Feuer mit Wasser zu löschen:

Puisque tant d'eaulx ne peuvent onc estaindre  
Le feu, duquel un mortel corps flamma.  
Croire conuient, que tel feu est a craindre,  
Et que pouuoir diuin en sa flamme à.  
Ou celle donc par qui tant s'en flamma,  
Auoit Beaulté bien supernaturelle,  
Veu que ne peut la Vertu naturelle  
Luy resister. Ou si telle n'estoit,  
Nommer la fault a oultrance cruelle,  
Que de son eau sur ce feu ne gettoit (V. 1-10).<sup>1147</sup>

Da die letzten beiden Argumente die Geliebte betreffen, erhält diese im dritten Gedicht die Gelegenheit, Stellung zu den gegen die erhobenen Vorwürfen zu nehmen. An die Stelle des

<sup>1144</sup> Auch in *RvF* 230 ist die Rede von den Tränen des Liebenden, die zu einem Fluss anschwellen. Im Unterschied zu *RvF* 301 wird der Fluss jedoch nicht spezifiziert, d.h. er bleibt Metapher.

<sup>1145</sup> Vgl. DOTI, in: Petrarca 2003: 13.

<sup>1146</sup> Auch in *Fam.* VIII, 3 ist die Rede vom Löschen des Brandes, doch ist es hier alleine die Einsamkeit (*solitudo*), die Abhilfe verschaffen soll.

<sup>1147</sup> SAINTE-MARTHE 1540: 22.

nicht näher charakterisierten männlichen Sprechers (in V. 1 von Laura als *Amy* apostrophiert), tritt in diesem Text Laura, so dass dieser Einzeltext den Rollengedichten zuzuordnen ist.

Iniustement, o Amy, tu m'accuses  
 D'auoir usé d'aucune cruaulté :  
 Et par le tien iugement tu t'abuses,  
 Cuiddant ce feu s'enflammer par Beaulté.  
 Belle ie suis, ce n'est pas nouueaulté.  
 Et non pourtant ma Beaulté fut mortelle.  
 Mais quant au feu, sa flamme ne fut telle,  
 Que par ces eaulx ie l'eusse peu estaindre.  
 Car inuisible estoit & immortelle,  
 Ainsy n'eust peu Art humain la contraindre (V. 1-10).<sup>1148</sup>

Die kasuistische Frage nach der Ursache des trotz der großen Wassermengen der Quelle von Vacluse brennenden *feu d'Amours* wird von Laura dahingehend beantwortet, dass sie als *donna* jegliche Schuld von sich weist: Weder habe sie sich dem Liebenden gegenüber grausam gezeigt, noch sei ihre Schönheit als todbringend zu bezeichnen. Die Schuld liege vielmehr beim Liebenden selbst, dessen Liebesflamme sich als ein unsichtbares (*innuisible*) und mithin unmöglich zu löschendes Feuer (*immortelle*) erwiesen habe, welches zu bekämpfen nicht in der Macht eines Menschen liege. Damit rückt wieder die Person des Liebenden in das Zentrum der liebetheoretischen Erörterungen, d.h. die göttliche Macht (*pouuoir diuin*) dieser Liebe. Dass gegen die Pfeile Amors kein Kraut gewachsen ist, betont Petrarca im *Canzoniere* mehrfach. Es ist zudem denkbar, dass SAINTE-MARTHEs Hinweis auf die göttliche Macht der Liebe als eine vage Anspielung auf FICINOs Plato-Kommentare zu deuten ist, die seit 1477 in lateinischer Übersetzung vorlagen. Von der göttlichen Macht der Liebe spricht Petrarca selbst nicht explizit.

SAINTE-MARTHEs Gedichte sind deshalb bemerkenswert, weil sie ein frühes Beispiel für die dichterische Auseinandersetzung mit dem Mythos Vacluse darstellen. Noch bevor kurz darauf die ersten petrarkistischen Gedichte französischer Autoren entstanden, setzt der Autor sich, angeregt vielleicht durch MAROT,<sup>1149</sup> mit Petrarca, mit Laura und nicht zuletzt mit Vacluse auseinander. Nimmt man die vagen Anspielungen auf die Kernmotive des *Canzoniere* aus (Liebesglut *vs.* Wassermassen der Sorgue), so ist davon auszugehen, dass SAINTE-MARTHE über eine eher oberflächliche Kenntnis der Werke Petrarca verfügte. Dass dies bei den italienischen Dichtern erwartungsgemäß nicht der Fall ist, belegen anschaulich die Texte ALAMANNIS.

#### 4.4.2.1.2 Luigi Alamanni

Luigi ALAMANNI (1495-1556) hat Vacluse zwei Sonette gewidmet, die in den Jahren 1523/24 entstanden sein müssen. ALAMANNI verbrachte den Winter 1523/24 und das Frühjahr 1524 in der Provence (HAUVETTE 1903: 50), nachdem er 1522 aus Florenz geflohen war.<sup>1150</sup> Er kehrte 1527 nach Florenz zurück, mußte sich aber 1530 nach dem Fall der

<sup>1148</sup> SAINTE-MARTHE 1540: 22.

<sup>1149</sup> Von diesem stammt der auf das Jahr 1536 zu datierende Achtzeiler *Du Roy et de Laure* (MAROT 1993: 250), der auf die Auffindung des Lauragraves (1533) sowie vor allem auf des Königs Verehrung für Petrarca und Laura Bezug nimmt.

<sup>1150</sup> ALAMANNI beteiligte sich an einer Verschwörung gegen Kardinal Giulio DE' MEDICI, die kurz vor der Durchführung aufgedeckt wurde, vgl. FREGE GILBERT 2005: 9.

Republik Florenz wieder ins französische Exil begeben. Hier wurde er von Franz I. großzügig unterstützt und gelangte zu beträchtlichem Ruhm.<sup>1151</sup> Seine Rolle als Vermittler zwischen Italien und der neuen Heimat war bedeutend, und das gilt auch für den Bereich der bildenden Künste und der Literatur. Er unternahm Reisen als Gesandter des französischen Königs, vermittelte italienische Künstler nach Frankreich, und trug dazu bei, die Franzosen mit der italienischen Lyrik vertraut zu machen.<sup>1152</sup>

Der Dichtung Petrarcas kommt in diesem Zusammenhang eine Funktion zu, die sich nicht auf die petrarkistischen Elemente in seiner Lyrik beschränkt. Durch explizite Referenzen auf Petrarca konnte ALAMANNI eine enge Beziehung zum König aufbauen, der seinerseits das Werk Petrarcas außerordentlich schätzte. Die wirkungsvolle Inszenierung der Auffindung des Laura-Grabes, in welche ALAMANNI mit Sicherheit involviert war, hatte fraglos mit der Vorliebe des Königs für Petrarca zu tun. Gleichzeitig konnte ALAMANNI aufgrund der biographischen Parallelen einen Bezug zwischen der eigenen Person und Petrarca herstellen: Wie dieser hatte er die italienische Heimat verlassen, um viele Jahre in Frankreich zu verbringen, wie diesem war auch ihm die Provence eine Heimat geworden.<sup>1153</sup> Geht man davon aus, dass weniger der immer wieder genannte Maurice SCÈVE als vielmehr ALAMANNI selbst die Hauptfigur der Inszenierung von 1533 war, dann hatte diese Episode u.a. auch die Funktion, das ohnehin enge Band zwischen ALAMANNI und seinem königlichen Mäzen noch enger zu knüpfen.

Die Sonette *Valle chiusa, alti colli, e piagge apriche* und *Sacro terren più d'altro al mondo chiaro* behandeln, wie es die Incipit-Verse indizieren jene „Valle chiusa [...] | [c]he del Tosco maggior fido ricetta | [...] [fu]“ (V. 1-3). Vacluse wird im ersten Text als ein Rückzugsort des Dichters beschrieben, den die Liebe zu Laura entflammt hat. In den Quartetten sowie im 1. Terzett apostrophiert der Sprecher jene Naturgegenstände, die den Ort in der auf Petrarca zurückgehenden Tradition charakterisieren, d.h. die „alti colli, e piagge apriche“ (V. 1), die „[f]ronde, erbe e fior“ (V. 5), die „[a]ntri, ombre e sassi“ (V. 7) sowie die Quelle selbst (V. 9). In den Quartetten werden die Naturobjekte in Beziehung zu Petrarca gesetzt: Während die Funktion der Landschaftsformationen des 1. Quartetts (*valle, colli, piagge*) darin besteht, dass sie generell den Rückzugsort Petrarcas darstellten, der in den *rive amiche* (V. 4) den Attacken entfliehen konnte, denen sein Herz ausgesetzt war, stellen die im 2. Quartett benannten Objekte die Vertrauten dar, denen der Dichter seine Liebesqualen offenbarte. Vacluse erweist sich im 1. Sonett als ein Ort der Einsamkeit, der dem Liebenden als Refugium dient, der aber gleichzeitig auch zum Zeugen der Liebesqualen wurde.

Bereits V. 1 zitiert einen Vers des *Canzoniere*, ist doch in *RvF* 303, 6 wortgleich die Rede von den „valli chiuse, alti colli et piagge apriche“. Petrarcas Sonett, von welchem SANTAGATA sagt, es sei in Vacluse entstanden,<sup>1154</sup> erweist sich somit bereits im Vorfeld als der Prätext, mit welchem ALAMANNI sich hier auseinandersetzt. In *RvF* 303, einem Sonett, welches der Chronologie des *Canzoniere* entsprechend als ein nach dem Tode der Laura entstandener Text anzunehmen ist, inszeniert Petrarca Vacluse als den Ort der vergangenen Liebe. Den *dì chiari* der Vergangenheit entsprechen die *dì foschi* der Gegenwart (V. 12). Bereits V. 1 ordnet den Liebesgott Amor dem *buon tempo* zu, welcher in den folgenden Versen

<sup>1151</sup> Vgl. FREGE GILBERT 2005: 87ff.

<sup>1152</sup> „La relation que le roi [François I] entretenait avec Pétrarque, via Alamanni, était plus qu'un simple goût parmi d'autres“ (BALSAMO 2004b: 41). Vgl. FREGE GILBERT 2005: 143.

<sup>1153</sup> Der König hatte dem Dichter 1531 neben anderen Ländereien und großzügigen Gratifikationen auch den königlichen Garten in Aix geschenkt (FREGE GILBERT 2005: 58f.).

<sup>1154</sup> Vgl. SANTAGATA in Petrarca 1996: 1173. Vgl. den indirekten Hinweis auf Vacluse in V. 6.

in Verbindung mit Vacluse gebracht wird. Vacluse ist der Ort der Erinnerung an das Vergangene, er ist folglich auch der Ort der Klage:

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi,  
valli chiuse, alti colli et piagge apriche,  
porto de l'amorose mie fatiche,  
de le fortune mie tante, et sì gravi (V. 5-8).

Vacluse erweist sich für den Sprecher als ein Ort, der ihm einst als Fluchtort vor den Liebesqualen diente. Vor allem diese Strophe diente ALAMANNI als Vorlage. Bei den im Folgenden hier durch Kursivschrift markierten Textpassagen handelt es sich um wörtliche Zitate aus *RvF* 303:

- 1 Valle chiusa, *alti colli, e piagge apriche*,  
Che del Tosco maggior fido recetto  
Foste alcun tempo, allor che viva il petto  
Gli scaldò Laura in queste rive amiche;
- 5 *Fronde, erbe e fior*, cui l'alte sue fatiche  
Contò più volte in sì pietoso affetto;  
*Antri, ombre* e sassi, ch'ogni chiaro detto  
Servate ancor delle sue fiamme antiche;
- 10 Fonte che fuor con sì mirabil tempore  
Dài l'*onde* a Sorga, e con sì larga vena  
Che men belle parer fai quelle d'Arno;
- Quanto vi onoro! e sì farò mai sempre  
Per memoria di lui ch'alto mi mena  
Al bello stil ch'io seguo, e forse indarno (V. 1-14).<sup>1155</sup>

Die strukturelle Zweiteilung des Textes ist offensichtlich: Während die ersten drei Strophen in z.T. wörtlicher Anlehnung an Petrarca's Sonett die Naturobjekte, die dort Vacluse zugeordnet werden, in einer asyndetisch gereihten Enumeratio präsentieren, fasst der erste Halbvers der letzten Strophe diese Objekte zusammen: Das *Quanto vi onoro!* (V. 12) löst die Spannung auf, die durch das Asyndeton der ersten Strophen entstanden war, um die aufgezählten Objekte in Beziehung zum Sprecher zu setzen. ALAMANNI präsentiert dem Leser Vacluse als einen Ort, den er sowohl *erlebt* (hierauf deuten der Titel des Sonetts und die zahlreichen Apostrophen hin) als auch *erlesen* hat (wie dies die intertextuellen Verweise signalisieren). Vacluse wird zum Anlass, das eigene Verhältnis zu Petrarca zu explizieren: Petrarca stellt für den Sprecher ein Vorbild dar, welchem nachzueifern er ungeachtet des potentiellen Misserfolgs bestrebt ist. Über das Verhältnis des Autors zu Vacluse sagt der Text nichts aus, und auch die im 2. Terzett beschriebene Einstellung des Sprechers zu Petrarca und seinem Werk geht nicht über den zeittypischen und letztlich substanzlosen Gestus der Bewunderung hinaus. Ähnlich verhält es sich mit einem wenige Jahre später entstandenen Sonett BANDELLO's, auf welches hier nicht weiter einzugehen ist.<sup>1156</sup> Auch BANDELLO verfasst ein „mosaico di citazioni petrarchesche“,<sup>1157</sup> welches erst

<sup>1155</sup> ALAMANNI 1859: 70.

<sup>1156</sup> Vgl. das Sonett *A questa d'ognintorno chiusa valle*, in: BANDELLO 1989: 175.

<sup>1157</sup> DANZI, in: BANDELLO 1989: 175.

in der letzten Strophe eine Beziehung zwischen dem Ich-Sprecher und dem Ort Petrarcas herstellt.<sup>1158</sup> Als differenzierter erweist sich der zweite Text ALAMANNIS:

- 1      Sacro terren più d'altro al mondo chiaro,  
           Che vivo serbi alcun vestigio ancora  
           Del gran poeta che Fiorenza onora  
           Cui di sè (tua cagion) fu tanto avaro;
- 5      Non men sei con ragion giocondo e caro  
           A quella Dea che il terzo cielo adora,  
           Che il vago Cipri, ove s'innosra e indora  
           L'immagin sua da stil più dotto e raro.
- Che se legge talor le dolci rime
- 10     Che udir qui fabbricar Durenza e Sorga,  
           Ben più bella di sè si scorge in esse;
- E sol che intenta in lor la mente porga,  
           Nell'alma sente le amorose lime,  
           E caldo il cor delle sue fiamme istesse (V. 1-14).<sup>1159</sup>

Die Ehrerbietung, die der Sprecher im ersten Text durch das *Quanto vi onoro!* zum Ausdruck brachte, und die ihn dazu veranlasste, den *bello stil* (V. 14) Petrarcas zum Vorbild der eigenen Dichtung zu erklären, wird hier ausführlicher in Beziehung zu Vacluse gesetzt. Als *sacro terren* (V. 1) bewahre Vacluse noch immer die Spuren des großen Dichters, den Florenz so sehr verehere, betont der Sprecher, der den französischen Ort im 2. Quartett als den Ort der Venus definiert: Die Göttin des *terzo cielo* (V. 6) schätze Vacluse ebenso wie ihre Heimat Zypern. Dass Vacluse nicht alleine der Ort der Liebe ist, geht aus dem ersten Terzett hervor. In diesem ist von den *dolci rime* (V. 9) die Rede, die Petrarca hier verfasste. Vacluse ist der Ort beschrieben, den Petrarca der Dichtung weihte. Der Wirkung der Verse Petrarcas könne sich, so das 1. Terzett, auch Venus nicht entziehen: Die in Vacluse entstandenen *dolci rime* nämlich evozieren ein Bild der Liebesgöttin, welches diese schöner erscheinen lasse, als sie es eigentlich sei. Venus schätze Vacluse also deshalb höher als Zypern, weil Petrarca in seinen Gedichten der Liebe ein Gesicht verliehen hat, welches selbst die Göttin der Liebe zu entzücken vermöge. Was aber für Venus gilt, gilt gleichermaßen für jeden verständigen Leser: Wer sich, so das 2. Terzett, in angemessener Weise mit den Gedichten Petrarcas befasse,<sup>1160</sup> verspüre in der Seele jene Liebesqualen (*lime*) und Liebesglut (*fiamme*), die auch Petrarca in seine Gedichte eingeschrieben habe.

In ALAMANNIS Sonetten wird Vacluse in zweierlei Hinsicht zu einem Ort der Lektüre: Während die intertextuellen Referenzen im ersten Text von einer intensiven Beschäftigung des Autors mit dem *Canzoniere* zeugen, wird die Wirkung dieser Lektüre im zweiten Text thematisiert. Vacluse wird hier untrennbar mit der dichterischen Produktion Petrarcas in Verbindung gebracht. Die Liebesgöttin räume Vacluse deshalb den Vorrang vor der Heimat Zypern ein, weil Petrarca ein reizvolleres Bild von ihr geschaffen habe als andere Dichter zuvor. Venus schätzt Petrarcas Dichtung, weil er der Liebe ein neues Gesicht verliehen

<sup>1158</sup> „[...] i' pur son giunto, tormentato e lasso. | E veggio la remota stanza e diva | ch'al gran Petrarca sovra tutte piacque“ (V. 12-14).

<sup>1159</sup> ALAMANNI 1859: 71.

<sup>1160</sup> Petrarca gebraucht das Adjektiv *intento* in *RvF* 17, 8 („mentr'io son a mirarvi *intento* et fiso“) als Synonym für *fiso* (so SANTAGATA, in Petrarca 1996: 74), ZINGARELLI, der die gleiche Textstelle als Beispiel anführt, definiert die Bedeutung mit den Worten: „[c]he è intensamente teso con l'intelletto e con i sensi verso q.c.“ (1987: 964).

hat. Dem Leser, der sich auf angemessene Weise dem *Canzoniere* widme, erlaubt es der Zyklus, jene Gefühle nachzuempfinden, die Petrarca empfand. Im Unterschied zur Mehrheit seiner Dichterkollegen, die den Gestus des Nachempfindens direkt mit dem Ort Vacluse verknüpfen, schaltet ALAMANNI zwischen Vacluse und Emotion ein Zwischenglied, nämlich das literarische Werk. Die z.T. ausufernden Gefühlsbekundungen der Vacluse-Besucher werden in seinen Sonetten, freilich auf unterschiedliche Weise, als literarisch vermittelt präsentiert.

#### 4.4.2.1.3 Nicolò Franco

Auch wenn über die Vacluse-Reisen vor 1540 nur wenig bekannt ist, belegt FRANCOs 1539 erschienener Dialog, dass Aufenthalte an diesem Ort in den späten dreißiger Jahren Mode waren. Mit *Il Petrarchista* reagiert FRANCO (1515-1570)<sup>1161</sup> augenscheinlich vor allem auf die Entdeckung des Laura-Grabes, doch berührt seine Kritik auch den Petrarca- und Laurakult insgesamt. Bereits der Untertitel signalisiert, dass es das Ziel des Autors ist, die Neugier des Lesers zu erregen: Als „Dialogo [...] nel quale si scuoprono nuovi secreti sopra il Petrarca“ bezeichnet er seinen Text, um auf Briefe hinzuweisen, „che il medemo Petrarca, in lingua toscana scrisse“, und um dem Leser „[c]ose rare, né mai più date a luce“ zu versprechen.<sup>1162</sup> Der Leser des Cinquecento wußte diesen marktschreierischen Titel zweifelsohne als ein Ironiesignal zu deuten. FRANCO war in den dreißiger Jahren mit ARETINO befreundet,<sup>1163</sup> und schon CRASSO sagt in den *Elogii degli huomini letterati* (1666): „Dve Letterati ammirò il Secolo passato non men per l'ingegno, che per la male dicenza, Pietro Aretino, e Nicolò Franco [...]“. <sup>1164</sup> Es war diese Tendenz zur *male dicenza*, die FRANCO ein Ende am Galgen bescherte.

Es handelt sich bei *Il Petrarchista* um keinen Reisebericht im engeren Sinne. Die Reise des Italieners Sannio wird vielmehr in einem fiktiven Dialog präsentiert, den der Zurückgekehrte mit seinem Freund Coccio führt.<sup>1165</sup> BRUNI hat 1980 die Frage gestellt, ob es sich bei diesem Dialog um einen *plagio calcolato* oder um eine „satira aperta e smaccata del diffuso culto cinquecentesco del Petrarca“ handle (1980: 62). Dass er der ersten der beiden Alternativen den Vorrang einräumt, wird deutlich, wenn er zahlreiche Passagen des *Petrarchista* auf GESUALDOs Vita zurückführt, um abschließend anhand eines im Text in italienischer Übersetzung zitierten Briefes Petrarcas (*Fam.* XII, 2)<sup>1166</sup> die These aufzustellen, dass es dem Autor darum geht, Petrarca als „modello da seguirsi non solo in poesia ma anche in prosa“ (1980: 82) in Szene zu setzen. MEHLTRETTER schließt sich dieser These an (2009: 199f.). Abwegig ist der Gedanke nicht, doch wird zu zeigen sein, dass FRANCOs Kritik weiter reicht, und dass es sich beim *Petrarchista* eindeutig um eine „satira aperta e smaccata del diffuso culto cinquecentesco del Petrarca“ (BRUNI 1980: 62) handelt.<sup>1167</sup>

<sup>1161</sup> Die genauen Lebensdaten sind umstritten. Als Geburtsjahr geben die einschlägigen Nachschlagewerke auch das Jahr 1505 an, als Todesjahr zuweilen das Jahr 1569.

<sup>1162</sup> FRANCO 1979: 1.

<sup>1163</sup> Zu der komplizierten Beziehung zwischen FRANCO und ARETINO vgl. LUZIO 1897.

<sup>1164</sup> Quelle: *ABI I* Fiche 0433, S. 362.

<sup>1165</sup> BRUNI, der Herausgeber des *Petrarchista*, weist darauf hin, dass es sich bei Coccio vermutlich um Francesco Coccio, einen Bekannten FRANCOs handle, bei Sannio hingegen um ein Pseudonym des Autors, dessen dieser sich auch in anderen Texten bediene (FRANCO 1978: 6).

<sup>1166</sup> Vgl. FRANCO 1979: 93ff.

<sup>1167</sup> Auch PIGNATTI deutet den Text in diesem Sinn, wenn er bemerkt, dass die Kritik des *Petrarchista* sich gegen den 'petrarchista' richte, „cioè lo stereotipo di una voga deteriora che spostava le ra-

Auch in FRANCOS *Dialogi piacevoli* wird dieser *culto* kritisiert. Der identische Entstehungszusammenhang sowie die verwandte Struktur der Texte legen den Verdacht nahe, dass der Autor zunächst plante, den *Petrarchista* in die *Dialogi* einzureihen: Beide Texte erschienen im Jahr 1539 und lediglich die Daten der Widmungsbriefe (August 1539 bei den *Dialogi*, September 1539 im Falle des *Petrarchista*) unterscheiden sie formal voneinander. In beiden Fällen handelt es sich um fiktive Dialoge, und die Tatsache, dass Sannio, der Hauptredner des *Petrarchista*, auch in einigen *Dialogi* in Erscheinung tritt, untermauert die These, dass die Dialoge in engem Zusammenhang stehen. Es überrascht folglich nicht, dass auch in den *Dialogi* die Rede von Petrarca und von den *petrarchisti* ist. Letztere werden im 2. Dialog zunächst als Nachahmer der Dichtung Petrarcas definiert, als „quegli che gli [i.e. al Petrarca] rubbano le parole“ (2003: 187). Hiervon abweichend wird die Nachahmung Petrarcas im 3. Dialog auch auf den nichtliterarischen Bereich bezogen. In diesem Text erläutert Eolophilo (*nomen est omen*) seinem Gesprächspartner Sannio seine Erfolgsstrategien im literarischen Feld: Ebenso wie ein Händler den Markt durch ein diversifiziertes Warenangebot beherrsche, wolle er den literarischen Markt erobern.<sup>1168</sup> Durch *romanzzi* im Stile BOIARDOS wolle er jene Leser ansprechen, die sich für die „innamoramenti di quegli antichi paladini“ (2003: 197) interessieren, durch Übersetzungen der Komödien des TEREZ hingegeben jene, die an dieser Gattung Interesse haben. All dies sei, so Sannio, verlorene Liebesmüh, da Eolophilo für dieses Metier nicht hinreichend begabt sei.<sup>1169</sup> Eine Alternative zu den *romanzzi* bzw. den Übersetzungen sei, so Eolophilos neuer Vorschlag, die Nachahmung Petrarcas. Sannio hinterfragt auch dieses Vorhaben, wenn er dem Freund nahelegt, die Nachahmung auf die Spitze zu treiben: Es reiche nicht aus, so Sannio, Petrarcas Gedichte nachzuahmen, es sei darüberhinaus notwendig, es in *allen* Bereichen Petrarca gleichzutun:

E per uno si è che, volendo fare come m'hai detto [...], bisogna per la prima che tu anchora t'innamori d'una donna che si chiama Laura come colei. E questo, benché facil cosa ne paia, pure, s'ella non è de la medeme natione che fu la prima, come potrai parere il Petrarca vero? (2003: 201).

Es genüge nicht, so Sannio weiter, dass die Dame aus Avignon komme, und dass sie Laura heiße: Da Petrarca einen Teil seines Zyklus *in morte di Madonna Laura* verfasst habe, müsse Eolophilos Dame notwendigerweise vor ihrem Dichter aus dem Leben scheiden!<sup>1170</sup> Zudem müsse Eolophilo, um seiner Rolle gerecht zu werden, stets ein Bildnis der *donna* bei sich führen, welches von keinem geringeren als Simone Martini zu stammen habe. Vor allem die Tatsache, dass Petrarca in Arezzo zur Welt gekommen und in Rom zum Dichter gekrönt worden sei, werfe *bestiali intrighi* auf (2003: 203). Schnell wird deutlich, dass den unerschütterlich auf seinem Plan beharrenden Eolophilo vieles mit BORGES' Pierre Menard verbindet: Als Sannio ihn darauf aufmerksam macht, dass er schwierig sein dürfte, Kommentatoren zu finden, die das Werk des Eolophilo mit Kommentaren versehen würden, die mit den bekannten Petrarca-Kommentaren *identisch* seien, bleibt er gelassen:

S'io t'ho detto che, componendo, in tutt'i conti sarò il Petrarca istesso, che ragione vorrà che i commentatori che hanno servito per l'opra sua non possano servir per la mia, se tutt'e due saranno una istessa? (2003: 204).

---

gioni della poesia all'indagine erudita e curiosa, al filologismo malinteso, alla trasposizione di sentimenti e sensazioni terrene nel gesto astratto e metafisico dell'amore spiritualizzato“ (2003: 12).

<sup>1168</sup> Vgl. 2003: 196.

<sup>1169</sup> Vgl. 2003: 200.

<sup>1170</sup> Vgl. 2003: 202.

Während Pierre Menard einsehen muß, dass sogar die wortwörtliche Imitatio des *Don Quijote* einen grundsätzlich anderen Text zutage fördert als das Original des Miguel DE CERVANTES, scheidet Eolophilo bereits im Vorfeld. Sannios Fazit lautet:

Tu credi havere a parere il Petrarca per i versi e per le parole, che mostrerai del Petrarca. Ma questo non è possibile. Perché havresti qualche parte ne la sua lode e saresti nomato suo verissimo imitatore, quando ti fusse lecito, per gratia del cielo, di penetrare con la tua mente là dov'egli penetrò con la sua, di sorte che, sì come tu cerchi di farti scimia de le sue cose, altri de le tue cercasse di farsi per l'avvenire. Et qui non è dubbio, che l'imitatore deve dare venti passi con i suoi piedi et un solo con quegli de la sua guida (2003: 215).

Anders als BORGES, dem es in seiner Erzählung um die Kontextualität des Schreibens zu tun ist, zielt FRANCOs Kritik auf die Gesetze der Imitatio: Die Texte, die Eolophilo als *Petrarca istesso* produzieren möchte, stellen keine Nachahmungen dar, sondern eine Kopien. Eolophilos Petrarca-Nachahmung widerspricht damit den Gesetzen der Imitatio, wie sie nicht zuletzt Petrarca selbst formuliert, wenn er SENECAS Bienengleichnis aufgreift.<sup>1171</sup> FRANCOs Kritik richtet sich nicht gegen den allgemeinen Petrarca-Kult und auch nicht gegen die Verfasser petrarkistischer Lyrik: Es ist die falsch verstandene Imitatio, es sind jene, „che gli [i.e. Petrarca] rubbano le parole“ (2003: 187), auf die die Kritik zielt.

Im *Petrarchista* befasst sich FRANCO mit einem anderen Bereich der Petrarca-Rezeption. Sein Anliegen ist es hier, den naiven und kritiklosen Touristenrummel um Petrarca zu problematisieren. Von Anfang an wird Sannios Reise als *peregrinaggio* definiert (1979: 6). Hatte Sannio zwei Tage zuvor den Freunden von seiner Reise nach Frankreich berichtet, so gibt er der Bitte des Freundes nach, ihm nun von jenen Dingen zu erzählen, die er den anderen verschwiegen habe. Was Sannio zu berichten weiß, stellt jene *lesa maestà del Petrarca* (1979: 5) dar, von welcher der Autor im Widmungsschreiben an Bonifazio PIGNOLI spricht.<sup>1172</sup> Frankreich sei, so Sannio voller Enthusiasmus,

[il] felice paese, dove non solamente nacque il nuovo miracolo di quelle sempiterna bellezza, ma dove il divino spirito, pascendosi de l'aria del contemplarla, o concepì, o cominciò, o quasi finì per la maggior parte, ciò che egli ne lasciò scritto (1979: 7).

Es versteht sich, dass es den Reisenden, der sich selbst als einen „divoto servo de la dolce memoria del Petrarca“ bezeichnet (1979: 19), zunächst nach Avignon zieht.<sup>1173</sup> Unverzüglich habe er sich in die Kirche der Heiligen Klara begeben,<sup>1174</sup> „per vedere distintamente l'ossa di Laura“ (1979: 8f.). In einer *bellissima urna raccolte* (1979: 9) bewahre man diese dort so auf, wie es der König höchstpersönlich angeordnet habe. Sannio erweist durch einen Kniefall der *cenere sempiterna* (1979: 9) seine Reverenz, um sodann das Mausoleum näher in Augenschein zu nehmen. Auf eine nähere Beschreibung des Monuments verzichte er, so Sannio, weil er nicht über die erforderliche Terminologie verfüge. Tatsächlich dürfte es ihm eher an einem zu beschreibenden Objekt gefehlt haben: Zwar soll Franz I. den Auftrag zu

<sup>1171</sup> Vgl. Fam. I, 8 und 9. Zum Bienengleichnis STACKELBERG 1956.

<sup>1172</sup> FRANCOs Verhältnis zu PIGNOLI behandelt PARRELLA 1900. PIGNOLI war Sekretär des Bischofs von Fréjus, Leone ORSINI, der sich gleichfalls sehr für Petrarca interessierte und u.a. ein Sonett auf das Grab der Laura verfasste (*L'alta beltà del sempre verde lauro*, in: SALZA 1918: 739).

<sup>1173</sup> Zu diesem Aspekt vgl. Kapitel 4.3.3.

<sup>1174</sup> De facto entdeckte man das Grab in der Église des Cordeliers. FRANCO greift auf LONGIANO zurück, der sagt: „[Laura] fu sepolta in Avignone nella chiesa di S. Chiara“ (SOLERTI 1904: 382).

einem solchen Grabmal gegeben haben, doch wurde der Plan offenbar nie realisiert.<sup>1175</sup> Da den Zeitgenossen FRANCO diese Tatsache bekannt gewesen sein dürfte, wussten sie Sannios Entschuldigung sicherlich richtig zu deuten. Nachdem Sannio zufrieden die Kirche verlassen hat, beschließt er, nun alles über Laura in Erfahrung zu bringen. Es ist ein letztlich erfundenes Mausoleum, welches in der (erfundenen) Figur des Sannio den Wunsch aufkeimen lässt, mehr über die (erfundene) Geliebte Petrarcas in Erfahrung zu bringen. Die Besichtigung des Grabes steht im Zeichen der Fiktion. Die Tiefgründigkeit des Dialogs offenbart sich dem, der den *Petrarchista* in diesem Sinne liest. Sannios Entscheidung, sich ausführlich mit Laura zu befassen, erweist sich als eine umfassende Kritik an all jenen Versuchen des Cinquecento, ihr eine Identität zu verleihen:

Così mi mesi in animo [...] trascorrere tutti i luoghi, che col tenimento confinano, per investigare ciò che mi fusse possibile, così circa il nome de la famiglia, come del luogo, dov'ella naque, ove abitò, s'ella ebbe marito o no, le quali cose importano più di tutte; perché come questo si risapesse, serieno dichiarati molti passi del Canzoniere (1979: 10).

Auf die z.T. wörtliche Übereinstimmung dieser Textpassage mit der Vita LONGIANOS weist BRUNI hin (FRANCO 1979: 10). Wenn FRANCO zudem auch auf den folgenden Seiten auf diese oder andere Viten zurückgreift,<sup>1176</sup> so wird deutlich, welche Stoßrichtung der Abschnitt verfolgt: Zielscheibe seines Spotts sind die zahlreichen 'Lauraforscher'. Dass Petrarca seinen Lesern die entscheidenden Informationen über seine *domina* vorenthalten habe, wird hier zu einem zentralen Vorwurf, den Sannio gegen den Dichter erhebt:

---

<sup>1175</sup> MAROT erwähnt es *Du Roy et de Laure* (1993: 250), Mellin DE SAINT-GELAIS in *Sur le sepulchre de M<sup>me</sup> Laure* (1970: 165). DEFAUX, Herausgeber der Gedichte MAROTS, erwähnt in einer Anmerkung, dass „[a]près sa visite à Avignon, François I<sup>er</sup> fit construire un magnifique tombeau à l'emplacement de la prétendue <découverte>“ (1993: 146). Fraglich ist, ob es tatsächlich entstand. Zwar weist laut FONTAINE GUIFFREY 1911 darauf hin, dass der König den Franziskanern tausend *écus* zukommen ließ, um das Grab zu rekonstruieren, doch fehlt hierfür ein Beleg. Von ROSSO stamme eine Vorzeichnung für eine Tapiserie, die im Auftrag Jean DE LORRAINES entstanden sei. Der Entwurf, „centré sur la représentation luxueuse du tombeau de Laure dans un style Renaissance“ (FONTAINE 2004: 110) könne als *projet avorté* des Grabmals betrachtet werden. FONTAINE spricht in einem früheren Beitrag von einem „cycle de tapisseries portant sur les différentes 'Visions' de Pétrarque“ (1997: 40f.), von dem nur die Zeichnung zur ersten Vision erhalten sei. Diese (Abb. FONTAINE 1997: 42) zeigt in einem reichen ornamentalen Rahmen, der das eigentliche Bildfeld in der Mitte durchbricht, die in *RvF* 323 beschriebene Vision der „fera [...] | con fronte humana, |[...] cacciata da duo veltri, un nero, un bianco; | che l'un e l'altro fiancho | de la fera gentil mordean sì forte, | che 'n poco tempo la menaro al passo | ove, chiusa in un sasso, | vinse molta bellezza acerba morte“ (V. 4-11), d.h. zwei die *fera* angreifende Hunde vor einer Häuserfront. Im rechten Bildfeld ist ein antikisierender Sarkophag zu erkennen, der den Tod der *fera* symbolisiert. Der Sarkophag, der aus zwei Halbovalen besteht, ruht auf einem von einem Fries umgebenen Sockel, dessen vier Kanten Hermen bekrönen. Der Fries zeigt auf jeder Seite zwei (an den Schmalseiten) bzw. vier (an den Längsseiten) trauernde Knabenfiguren, von denen der rechte Knabe auf der dem Betrachter zugekehrten Schmalseite aufgrund seiner gesenkten Fackel als Thanatos zu erkennen ist. FEDERMAN sagt in seiner Petrarca-Vita, dass der König „[s]ein zirliches Epitaphium [...] auff den Marmelstein des Grabs [habe] haben lassen“ (PETRARCA 1578: VIv). DE BRESCHIE konstatiert 1663, es sei „basty des propres mains de l'un de nos Roys“ (1663: 28). DE SADE sagt, dass das Mausoleum nicht existiere, dass aber der König Nicolas DE PÉROUSE mit dessen Errichtung betraut habe, und PARADIN die Devise *victrix casta fides* hierfür erdacht habe (1764, I: 23, Anmerkungsteil). Diese findet sich in den *Devises heroïques* (1557: 204).

<sup>1176</sup> Vgl. seine Auseinandersetzung mit VELLUTELLO (1979: 11), GESUALDO (1979: 12), BEMBO (1979: 22).

[...] poco ci mancò, che io mandassi il cancaro a Laura, a tutti i frati di Santa Chiara, che ce la tengono, et al Petrarca ancora, che negli avori, negli ebani, nei cristalli, e negli alabastri di Laura ebbe per tre gazzuole, et in dire dov'ella nacque, volse far le merde, per far ch'altri cachi il sangue (1979: 11f.).

Ebenso wie seine Vorgänger beginnt Sannio, sich all jene Informationen über Laura zu beschaffen, die nach seiner Ansicht das Verständnis des *Canzoniere* garantieren. Bereits die Entfernung zwischen Avignon und Vaucluse wird zum Anlaß von Spekulationen, da die Verfasser der Viten in diesem Punkt unterschiedlicher Ansicht seien. Sannios Messungen ergeben eine Entfernung von „tredici miglia, cinquantacinque passi, e due palmi di buona misura“ (1979: 12). Mit ähnlicher Gewissenhaftigkeit widerlegt er die Viten auch in Bezug auf andere Fragestellungen. Immer wieder überführt er die Verfasser der Lüge,<sup>1177</sup> um die Glaubwürdigkeit der eigenen Recherchen hervorzuheben. Detailliert beschreibt er die Landschaft von Vaucluse, das Wohnhaus Petrarcas nebst der darin zu besichtigenden Einzelheiten. Gerade aufgrund der demonstrativen Detailbesessenheit aber führen all diese Beschreibungen immer weiter von Petrarca weg: Dass Petrarcas Käsereibe und sein Küchengerätschaft mit dem *Canzoniere* nichts zu tun haben, dürfte weder dem unbedarften Leser noch dem besessenen Lauraexperten des Cinquecento entgangen sein.<sup>1178</sup>

Über die Fakten hinaus weiß er dem Freund von jenen Emotionen zu berichten, die der Besuch von Vaucluse beim Besucher auszulösen pflegt. Dass die Seufzer und die Tränen der Reisenden einen unverzichtbaren Bestandteil des Aufenthalts in Vaucluse darstellen, weiß auch Coccio, der Sannio vorwirft, sich über jene Emotionen ausgeschwiegen zu haben: „[...] del sospirare, e del piangere, che si ci fa da chionche se ci ferma un poco, tu non mi dici“ (1979: 15). Sannio geht noch einen Schritt weiter, wenn er nicht alleine von den in Vaucluse freigesetzten Emotionen berichtet, sondern auch darauf hinweist, dass der Aufenthalt durchaus nicht ohne Einfluß auf seine dichterische Inspiration geblieben sei:

[...] furono tanto grandi i sospiri che m'uscirono de la bocca, e tanto currenti le lagrime, che versai da questi occhi, che per non c'essere uso come il Petrarca, avrebbe portato pericolo de la vita, se non fusse stato il solazzo grande, che mi pareva di gustare trovandomi dove stette il Petrarca, parendomi che in tutto quel tempo anch'io poetassi, et anch'io scrivessi de la mia donna, così lontano come ne stava (1979: 15f.).

Im Unterschied zur Mehrheit der Besucher ist es Sannio nicht vergönnt, sich am auratischen Ort der Inspiration hinzugeben: „Il diavolo non volse, che ci avessi meco portato carta e inchiostro, che netto netto per quelle due ore, che ci fui, ci avrei affasciata una bisaccia di libri“ (1979: 15). In Avignon trifft er zwei Freunde, die ihn einladen, den Abend mit ihnen zu verbringen. Es ist deren Wirt Roberto, der Sannio alles Wissenswerte über Laura und Petrarca berichtet. Die Tatsache, dass es sich bei ihm um einen Einwohner der Stadt Avignon handelt, garantiert die Authentizität seiner ausführlichen Erläuterungen, die allesamt auf die Viten des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Da die Freunde sich als vehemente Skeptiker in Sachen Petrarca erweisen, wendet der Wirt sich im Folgenden an Sannio, den alleine er in jene Geheimnisse einweihen will, die der Welt bislang verborgen geblieben seien. Um dem Italiener eine besondere Freude zu machen, präsentiert er ihm zunächst jenes Bildnis der Laura, welches Simone Martini angefertigt habe:

<sup>1177</sup> Vgl. besonders 1979: 12f.

<sup>1178</sup> „Che cocinetta polita col suo lavatoio, con tutti i luoghi destinati a la qualità de le masserizie, così dove tenea le scodelle, dove i bocali, dove la grattacagio, dove le pignate da far il brodetto, dove quelle da far la panata, dove l'altre da cocere de l'erbette?“ (1978: 14).

'Questa [...] à la vera, e naturale effigie di Laura, e senza dubio quella istessa che il Petrarca portava seco dovunque andava, e che fu ritratta da maestro Simone da Siena. Onde quanto vera, e simile fusse al vero, si prova col testimonio del Petrarca istesso, così nel sonetto *Quando giunse a Simon l'alto concetto*, come in quell'altro *Per mirar Policleto a prova fiso*, ove apertamente confessa quel maestro Simone essere stato in paradiso, et ivi aver vista, e ritratta madonna Laura per poterne far fede nel mondo' (1979: 37f.).

Das Portrait leitet Sannios Desillusionsprozeß ein. Ernüchtert stellt er fest, dass es mit der vielgerühmten Schönheit der Laura wenig auf sich hat: Das Bildnis spiegelt die Aura der Laura nicht wider. Seinem Dialogpartner gesteht er:

Io non m'intendo troppo di donne [...] né conosco quale è brutta. Le donne tu sai, che si fanno tutte belle, quando elle vogliono, tanto sanno mettere colori sopra colori. Io potrei giurare e tu me 'l potreste credere, che in quel volto di Laura, io vidi de la sbiaccia, e de la grana, e de la vernice, come in quegli di tutte l'altre. Egli mi pareva che lucesse, come una maschera modanese. Non ci viddi quei miracoli, né quella neve, né quelle rose, che tante fiate disse il Petrarca [...] (1979: 38).

Gehört der Hinweis auf die authentischen Lauraportraits zu den Topoi aller vorwissenschaftlichen Abhandlungen über Petrarca, so sprengen die im folgenden Abschnitt erwähnten Reliquien den Rahmen des in solchen Texten üblichen Diskurses. Das Bildnis der Laura nämlich, so Sannio, sei nur der Anfang einer Reihe von Enthüllungen gewesen, die er Roberto verdanke:

L'aver visto l'effigie di Laura viva, saria stata pochissimo, se messer Roberto non me n'avesse mostro cose di maggior importanza, sì come fu un paio di forficette da l'unghie dei piedi, una scuffia da notte, un pelatoio da ciglia, una carrafella dove teneva i belletti, un nettadenti e molti fragmenti d'un orinale (1979: 40).

Die Banalität der Devotionalien steht in scharfem Kontrast zu dem Wert, den Sannio ihnen beimisst. Deutlicher als die Käse- und Käsereibe stehen die Objekte der Körperhygiene im Widerspruch zu den Idealen, die sich die Nachwelt von der *donna* eines *poeta laureatus* macht. Diesen entsprechen eher noch das Tintenfass Petrarcas, seine Siegel, sowie einige Handschriften. Ein kleines Bildnis der Laura sowie das Lorbeerdekor garantieren hier die Herkunft des Tintenfassens aus dem Besitz Petrarcas: „Onde per gli aperti segni, che c'erano, si conoscea senza dubbio essere stato quel desso, ch'egli [i.e. messer Roberto] mi raccontava [...]“ (1979: 41). Zwei der ausführlich beschriebenen Siegel zeigen Sannio zufolge wiederum das Portrait der Laura, wobei in einem Falle die Inschrift *Quel sol che mi mostrava il camin destro* (1979: 44) laute, im zweiten Falle der Schriftzug *L'arbor gentil, che forte amai molt'anni* (1979: 44) das Bildnis umgebe. In beiden Fällen handelt es sich um Verse aus dem *Canzoniere*.<sup>1179</sup> Ein drittes Siegel zeige den Dichter selbst, und zwar

sotto l'ombra d'un lauro, disteso in terra, a guisa d'uomo che parli, pensi e scriva; ignudo, per inferire, che ne l'amore era già privo d'ogni speranza, tutto afflitto, e sconsolato, per mostrare i disfavori, che avea da madonna Laura, e piangendo terribilmente, il che si dimostrava per un'urna, che sotto il braccio destro tenea, da la cui bocca usciva un fonte, che d'intorno un gran mare gli veniva apoco apoco formando, per figurarci quell'onde del pianto, di che sempre

<sup>1179</sup> *RvF* 306, 1 bzw. 60, 1.

parlò. Con altri infiniti segni di miserie e di dolori, talché ben ci convenivano le lettere sculpite, che diceano: *In questo stato son donna per voi* (1979: 44f.).<sup>1180</sup>

Im Mittelpunkt von Sannios Bericht stehen die Handschriften. Stolz berichtet er Coccio, dass Roberto ihm ein Manuskript gezeigt habe, „dove di mano medesima del Petrarca, erano scritte tutte le rime, che egli compose, così veramente notate, secondo ch'esso le veniva componendo“ (1979: 46). Es kann hier nicht der Ort sein, die Beschreibung der Texte wiederzugeben. Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass FRANCO den Texten in allen Fällen eine gegenläufige Version zugrunde legt. So habe das Sonett *RvF* 61 in der „Originalfassung“ einen anderen Wortlaut gehabt: Durch den Austausch des Adjektivs 'benedetto' in den Anfangsversen der vier Strophen ergibt sich ein neuer Text,<sup>1181</sup> den Sannio aus gutem Grund als den Ausdruck eines „gran sdegno del Petrarca contra madonna Laura“ (1979: 47) interpretiert. Des gleichen Verfahrens bedient sich FRANCO in Bezug auf die übrigen Texte.<sup>1182</sup> Abgesehen davon, dass er mit den von ihm entworfenen Texten in den misogynen Diskurs einstimmt, trägt er auch zur Dekonstruktion des Petrarca-Mythos bei. Wenn etwa der Vers „Per fare una leggiadra sua vendetta“ (*RvF* 2, 1) dahingehend abgeändert wird, dass er im angeblich ursprünglichen Text *Per farmi amor nel buco una borsetta* lautet, oder aus den Versen *RvF* 129, 1-2 („Di pensier in pensier, di monte in monte | mi guida Amor“) ein „*Di bordell'in bordel, di chiasso in chiasso, mi guida amor*“ (1979: 48) wird, dann bleibt von der keuschen Lauraliebe wenig. Besser gesagt: Es bleibt die Lüge, da Petrarca unterstellt wird, die authentischen Texte einem erheblichen Stilisierungsprozeß unterzogen zu haben. Dass Petrarca ohnehin nur einen Bruchteil seiner Gedichte in den *Canzoniere* aufgenommen habe, weiß Sannio außerdem. So heißt es in Bezug auf *RvF* 248: „V'erano infinite sestine, sopra il fatto quando Laura fu baciata in presenza sua a l'usanza de la Francia [...]“ (1979: 50), und gleiches gilt für eine Reihe weiterer Texte.<sup>1183</sup> Neben den Gedichten habe er auch Briefe des Dichters zu Gesicht bekommen, und zwar „le lettere, che egli in toscana lingua scrisse a diverse persone, et a madonna Laura massimamente“ (1979: 59). Es sind namentlich die Briefe an Laura, die es FRANCO ermöglichen, weitere 'Geheimnisse' über die *donna* zu lüften. So ist die Rede von der Eifersucht ihres Ehemannes und von ihren zahlreichen Kindern,<sup>1184</sup> so dass die über die Jahrhunderte hinweg diskutierte Frage, ob Laura verheiratet gewesen sei oder nicht, hier eine eindeutige Antwort erfährt. Laura habe, so Sannio, Petrarca ihre Gunst keineswegs versagt: „V'erano lettere, che troppo chiaramente mostravano, che le cose erano andate tra loro, molto a la stretta“ (1979: 69).

<sup>1180</sup> PALAZZI hält die von FRANCO beschriebenen Siegel in den *Discorsi sopra l'impresa* „le più antiche imprese“ (1575: 29), er glaubt also der Darstellung FRANCOs. Auch NEGRI erkennt das satirische Potential des Textes, wenn er in der *Istoria degli scrittori fiorentini* konstatiert: „Niccolò Franco [...] nel suo Dialogo Intitolato *il Petrarchista* [...] vi trascrisse molte Lettere del Petrarca à diversi Personaggi, e Letterati di suo Tempo“ (1722: 210). Zwar handelt es sich, wie BRUNI nachgewiesen hat, im Fall des auf S. 93ff. zitierten Briefes um einen (übersetzten) Originalbrief Petrarca's (1980: 82), doch berechtigt dies keineswegs NEGRI's Hinweis auf „molte Lettere“.

<sup>1181</sup> „[V. 1] *Maladetto sia il giorno, e 'l mese, e l'anno; |[V. 5] E maladetto il primo dolce affanno; |[V. 9] Maladetto le voci; |[V. 12] E maladette sien tutte le carte.*“ (1979: 47)

<sup>1182</sup> *RvF* 240, 1, „I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego“ > „Io n'bo 'ncacato amore, e gliene incaco“ (1979: 47).

<sup>1183</sup> „Ci viddi non so quante canzoni tutte composte sopra il giorno, che vide Laura con dodici altre donzelle in barca [...]“ (1979: 50), „[c]i viddi molti madrigali sopra il fatto di Laura, quando ebbe male ne l'occhio destro [...]“ (1979: 50f.), „[e]ranci infiniti madrigaletti, sopra quel guanto leggiadretto di Laura [...]“ (1979: 51) etc.

<sup>1184</sup> Vgl. 1979: 59f.

Es würde zu weit führen, all jene Details aufzuführen, die FRANCO dazu dienen, den Mythos Petrarca in Frage zu stellen. Relevant ist eines: Indem der Autor den Mythos Petrarca dekonstruiert, führt er das Streben der *petrarchisti* ad absurdum. Sannio erweist sich in seiner vehementen Begeisterung für Petrarca als die übersteigerte Inkarnation eines solchen *petrarchista*, und seine naive Gutgläubigkeit all jenen Reliquien gegenüber, die Roberto im präsentiert, wird ihm zum Verhängnis: Der Glaube an die Authentizität der Devotionalien nämlich ist die Voraussetzung seines Desillusionierungsprozesses. Obwohl die neu gewonnenen Erkenntnisse Sannio zur Revision seines Petrarcabildes zwingen, führt der Erkenntnisprozeß nur in begrenztem Maße zu einer Distanzierung von Petrarca: Sannio bleibt ein *petrarchista*, der am Ende Coccio in den Plan einweiht, die vernommenen Informationen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen: „tante cose, quante ho investigate, a che mi potranno servire, non facendone parte agli studiosi?“ (1979: 105). Bissig weist Coccio ihn darauf hin, dass das Mausoleum der Laura einer solchen Publikation zweifellos als *bello fregio* (1979: 105) dienen könne, womit er einerseits auf den potemkinschen Charakter des Grabmals anspielt, welches dennoch von den Dichtern im Umkreis des Königs nachdrücklich gelobt wurde,<sup>1185</sup> andererseits aber auch auf die Nichtigkeit des noch zu schreibenden Buches hinweist, dessen Plan (ebenso wie das Grabmal) auf fragwürdigen Fakten basiert. Konsequenterweise bittet Sannio den Freund am Ende des Dialogs, sich über das Vernommene auszuschweigen:

E per tanto, talché non ti ricordi di ciò che ho detto, né io penso male nei casi miei, fa' conto, che oggi le tue orecchie sieno state le due porte del sonno, e che le mie parole sieno entrate per la eburnea, e per la cornea sieno uscite (1979: 106).

Der Vergleich signalisiert dem Leser, dass er im Hinblick auf Sannios Bericht zwischen Wahrheit (*porta cornea*) und Fiktion (*porta eburnea*) zu unterscheiden hat,<sup>1186</sup> er stellt zugleich implizit eine Beziehung zwischen Sannios *parole* und einem Traum her.<sup>1187</sup> Sannios Worte erreichen Coccio durch jenes Ohr, welches mit dem elfenbeinernen Tor gleichgesetzt wird, sie entsprechen also den falschen und lügenhaften Träumen. Indem die Worte aber durch das hörnerne Tor entweichen, erlangen die von Sannio mitgeteilten 'Fakten' Glaubwürdigkeit. Die dem Bild zugrundeliegende Redewendung 'entrare da un orecchio e uscire dall'altro' untermauert die Deutung: Sannio, der den Freund bittet, das Gesagte schlichtweg zu vergessen, ist nun selbst von der Wahrheit des von ihm Erzählten überzeugt. Er ist bereit, die zu Fakten gewordenen Fiktionen in einer *ricolta* den wissbegierigen *studiosi* mitzuteilen. Sein Plan, das erworbene Wissen der Nachwelt mitzuteilen, entspricht seinem Bestreben, die Faktizität der Fiktionen durch deren Verschriftlichung zu behaupten. Es ist offensichtlich, dass Sannio durch die Publikation zu einem zweiten VELLUTELLO werden wird, an dessen Recherchen Sannios Bericht angelehnt ist. Wenn Sannio beschließt, dem Werk ein Portrait Petrarcas voranzustellen, auf welches dann „la vera figura di Valchiusa, e di Sorga con la gionta dei luoghi loro“ (1979: 106) zu folgen habe, entspricht diese Beschreibung den herkömmlichen VELLUTELLO-Ausgaben. Gleichzeitig wird VELLUTELLO unterstellt,

<sup>1185</sup> Vgl. SCÈVES Gedicht *Ce sepulchre est la restauration* (1873: 165), in welchem das Monument als *l'œuvre en perfection* (V. 5) beschrieben wird.

<sup>1186</sup> *Aeneis* VI, 894-897: „Sunt geminae Somni portae: quarum altera fertur | Cornea; qua veris facilis datur exitus Umbris: | Altera candenti perfecta nitens elephanto; | Sed falsa ad coelum mittunt insomnia Manes“ (VERGIL 1968, II: 854).

<sup>1187</sup> In einem Brief an Francesco ALUNNO vom September 1539 betont FRANCO im Hinblick auf den *Petrarchista*, „che tutto quello, che ci ho chiosato, se ben tutto è sogno, a voi parrà visione per rispetto de l'amicizia“ (FRANCO 1979: 107).

auch den kommerziellen Erfolg seiner Ausgabe im Auge gehabt zu haben, betont Sannio doch, dass „le belle figurine e le volte fanno spacciare i libri“ (1979: 106).

#### 4.4.2.2 Potential des Mythos: Vaucluse im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts

FRANCOS Dialog ist deshalb bemerkenswert, weil er zu einem sehr frühen Zeitpunkt die soeben in Mode gekommenen Recherchen der Zeitgenossen problematisiert. Der Glaube an die Authentizität der Gefühle Petrarcas für seine *donna* wird nachdrücklich in Frage gestellt, indem fiktive Dokumente ins Spiel gebracht werden, die die Authentizität dieser Gefühle widerlegen. Hierdurch entzieht FRANCO dem Laurakult die Grundlage. Petrarcas im *Canzoniere* dichterisch verarbeitete Liebesleidenschaft, so sein Fazit, ist ebenso dem Reich der Fiktion zuzuordnen wie jenes Monument, das Franz I. in Auftrag gegeben haben soll. Namentlich die französischen Texte des späten 17. und des 18. Jahrhunderts stellen eine Fortsetzung dieser Tradition dar. Während LEFRANC DE POMPIGNANS Reisebericht aufgrund seines satirischen Tenors an den *Petrarchista* anknüpft, stellen weitere Texte insofern eine Neuerung dar, als sie grundsätzliche Zweifel an der Keuschheit der Lauraliebe formulieren. Während in den Vaucluse-Sonetten Georges DE SCUDÉRYs von solcher Kritik noch nichts zu spüren ist, wendet sich das Blatt in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Bei DELILLE und DELON sowie in ROMETS *Lettre de Pétrarque à Laure* erfolgt ein Paradigmenwechsel: Vaucluse wird in diesen Texten zu einem Liebesort, an dem nicht die Klagen des leidenden Petrarca, sondern die Seufzer des glücklich Liebenden ertönen.

##### 4.4.2.2.1 Der Erinnerungsort und die Aufgabe des Dichters: Georges de Scudéry

Mit seiner Schwester begibt sich SCUDÉRY (1601-1667) 1644 nach Marseille, um dort einen Posten als Gouverneur anzutreten. Auf dem Wege dorthin besuchen die Geschwister das Grab der Laura in Avignon<sup>1188</sup> und Vaucluse. Die SCUDÉRY nimmt mehrfach auf diesen Besuch Bezug. Georges DE SCUDÉRY hat eine zwölf Sonette umfassende *Description de la fameuse Fontaine de Vaucluse* hinterlassen, welche von seiner Verbundenheit mit dem Süden Frankreichs kündigt, in dem er einen Teil seiner Kindheit verbrachte.<sup>1189</sup> Obwohl in den ersten Gedichten die Naturbeschreibung im Vordergrund steht, ist die Beschreibung von Anbeginn an mit der Liebesthematik verknüpft. Bereits im ersten Quartett des ersten Sonetts (*Affreux et grands Rochers*)<sup>1190</sup> werden die Naturschönheiten aufgezählt, die im 4. Vers in eine explizite Beziehung zum *amour* gesetzt zu werden.

Affreux et grands Rochers, Antres sombres et frais,  
Arbres qui jusqu'au Ciel allez porter vos cimes;  
Vallons délicieux; agreables abismes;  
Que l'Amour amoureux n'abandonne jamais (V. 1-4).

Die *figura etymologica* in V. 4 intensiviert die Anspielung auf die petrarkische Liebesszenerie, die in diesem Text inmitten der Aufzählung der Naturobjekte eher isoliert dasteht. Die einzelnen Elemente der Strophe stellen eine Reminiszenz an *RvF* 303 dar: In diesem Text erinnert sich der Sprecher an die guten Zeiten, die er zu Lebzeiten Lauras in Vaucluse verbrachte. Während er im zweiten Quartett und im ersten Terzett die Naturgegenstände benennt, die ihn an die *amorose [sue] fatigue* (V. 7) erinnern – zu ihnen gehören die von SCUDÉ-

<sup>1188</sup> Vgl. den Brief M. DE SCUDÉRYs vom 27. November 1644 (in: RATHERY 1873: 158).

<sup>1189</sup> Vgl. DUPERRAY 1997: 102.

<sup>1190</sup> SCUDÉRY 1983: 43.

RY erwähnten *Antres* und *Vallons* („fior’, frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, | valli chiuse, alti colli et piagge apriche“ [V. 5-6]) – stellen die *amorose fatiche* den Rahmen dieser Naturbeschreibung dar. Amor, von dessen Allgegenwart in Vacluse der Sprecher SCUDÉRYs überzeugt ist (V. 4), hat bei Petrarca diesen Ort längst verlassen. Mit den Worten „Amor che meco al buon tempo ti stavi | fra queste rive [...]“ (V. 1) apostrophiert der Sprecher den Liebesgott, um dem *buon tempo* im zweiten Terzett die unerträgliche Gegenwart gegenüberzustellen: „i di miei fur sì chiari, or son sì foschi, | come Morte che ’l fa [...]“ (V. 12-13). Weil Petrarca in Vacluse seine Liebesklagen zum Ausdruck brachte, wurde der Ort zum Liebesort *par excellence*. Dies belegen die Sonette SCUDÉRYs, in deren Mittelpunkt die Mythisierung dieses Ortes steht.

Angesichts der bekannten *locus amoenus*-Beschreibungen überraschen die Verse 1-2, die nicht nur mit den folgenden Versen kontrastieren, sondern auch der Grundlage im *Canzoniere* entbehren. Der Kontrast hat eine klare Funktion: Ebenso wie die Felsenriesen (V. 1) behüten und verbergen die hohen Bäume (V. 2) den *locus amoenus*, der so zur Schutzzone für die Liebenden werden kann. In der Geschichte des Topos stellt diese Konstellation keine Ausnahme dar, beschreibt doch schon THEOKRIT einen *locus amoenus*, der in einem wilden Wald liegt<sup>1191</sup> – ein Gedanke, den die mittelalterliche Epik aufgreift.<sup>1192</sup> Auch das von einer Felsschlucht umgebene Tempe-Tal stellt eine solche Schutzzone dar,<sup>1193</sup> und schon in der *Astrée* werden die Vacluse umgebenden Felsen mit einem Wall verglichen<sup>1194</sup> und der Ort selbst aufgrund der Felsen als *un peu horrible*<sup>1195</sup> bezeichnet. Die Felsen machen Vacluse zu einem *hortus conclusus*, der an die mittelalterlichen Liebesgärten erinnert.<sup>1196</sup> Petrarca bezeichnet Vacluse explizit als „valle chiusa d’ogni intorno“ (RvF 116, 9). Mauern oder, wie hier, hohe Felsen schirmen das Liebesglück ab. Dies belegt auch der letzte Satz der von Madeleine DE SCUDÉRY verfassten *Mathilde d’Aguilar*. Hier finden die Protagonisten nach den Unbilden des Schicksals im Tal von Vacluse ein Glück, welches die Felsen von der

<sup>1191</sup> THEOKRIT, *Enkomion auf die Dioskuren XXII*, 36ff, vgl. CURTIUS 1942: 245.

<sup>1192</sup> Vgl. CURTIUS 1942: 254.

<sup>1193</sup> Vgl. ebd.

<sup>1194</sup> Im 3. Buch des 3. Teiles ist die Rede von der „fontaine qui donne et le nom et le commencement à la rivière de la Sorgue“ (D’URFÉ 1966, III: 131). Im folgenden heißt es: „Cette fontaine est toute entourée de si grands rochers, à l’extrémité de cette vallée, qu’elle semble estre enclose par eux, comme si c’estoient de hautes murailles, sinon du costé d’où nous venions“ (D’URFÉ 1966, III: 131). Über die im Roman eine zentrale Rolle spielende Fontaine de l’Amour sagt die Nymphe Galathée, dieser Ort sei: „[...] de toute ancienneté ceste contrée que l’on nomme à ceste heure Forests, fut couverte de grands abymes d’eau, et [...] il n’y avoit que les hautes montaignes que vous voyez à l’entour, qui fussent découvertes [...]“ (D’URFÉ 1966, I: 44). Da auch der eigentliche Handlungsort der *Astrée* als ein von hohen Bergen umgebenes Tal beschrieben wird, ist es nicht abwegig, der *Astrée* ein petrarkistisches Substrat zuzuschreiben: Da im Zusammenhang mit der Beschreibung von Vacluse auch vom „cygne Florentin, qui, sous l’ombre d’un laurier, chantera si doucement que, ravissant les hommes et les dieux, il rendra à jamais ton nom [i.e. celui du demon de Sorgas] celebre par tout le monde, et te fera surpasser en honneur tous les fleuves qui, comme toy, se desgorgent dans la mer“ die Rede ist (D’URFÉ 1966, III: 134), ist der Passus zweifelsohne als eine Reminiszenz an die Liebessituation Petrarca’s zu verstehen. Ob man tatsächlich behaupten kann, dass „Astrée et Céladon sont l’analogon de Pétrarque et Laure“ (DUPERRAY 1997: 97), soll hier nicht diskutiert werden. Im Vergleich zu den späteren *romans pétrarquistes* sind die Markierungen hier nur sehr schwach ausgeprägt.

<sup>1195</sup> D’URFÉ 1966, III: 105.

<sup>1196</sup> Vgl. DUPERRAY 1997: 97.

feindlichen Umwelt abschotten.<sup>1197</sup> Wenn also Georges DE SCUDÉRY im ersten Vers seines ersten Sonetts von den *affreux rochers* spricht, die die *vallons délicieux* (V. 3) umgeben, greift er damit ein Motiv auf, das nicht nur einen Bestandteil des klassischen *locus amoenus* darstellt, sondern das auch in älteren Texten auf Vacluse bezogen wurde. Als *affreux* erscheinen die Felsen nur dem, der sich Vacluse nähert: Demjenigen, der sie überwunden hat, bietet sich das heitere Tal dar. Diese Grenzüberschreitung manifestiert sich auch auf der Lautebene des ersten Quartetts, treten doch an die Stelle der harten Konsonantenkombinationen, in denen das gutturale –r– dominiert (*affreux, grands, Rochers, Antres, sombres, frais* etc.) in V. 3-4 Labiallaute (*abismes, Amour, amoureux, jamais*). „Icy regnent tousjours le silence et la paix“, heißt es folgerichtig in V. 5. Ausführlich listet SCUDÉRY in den darauffolgenden Versen die Ingredienzen auf, die traditionell den *locus amoenus* konstituieren, und die ihrerseits auf *RvF* 303 zurückzuführen sind. Die Rede ist von den Nymphen der Sorgue (V. 8) und dem silberhellen, kristallklaren Fluss (V. 9), der durch das grüne Moos dahinfließt (V. 10).<sup>1198</sup> Im zweiten Terzett des ersten Textes beschreibt der Sprecher die Wirkung, die diese Natur auf den Betrachter ausübt:

Je les [i.s. les flots] entens gronder; je les voy bondissans;  
Et ces superbes lieux où les Nymphes habitent,  
Ont enchanté mon ame, et ravi tous mes sens (V. 12-14).

Die Ergriffenheit des Sprechers kulminiert im zweiten Text<sup>1199</sup> in einer pathetischen Beschreibung der „beauté signalée | Des torrents eternels“ (V. 3-4), deren Farbspektrum die Terzette beschreiben. Das anaphorische *icy* verklammert die Elemente der Beschreibung, so dass der Eindruck einer impressionistischen Addition der Farbeindrücke entsteht, die in V. 12 zusammenfließen. Gleichzeitig strukturiert die Anapher die Beschreibung der optischen Eindrücke des Sprechers, der staccatohaft auf jene Stellen hinweist, an denen das Wasser bzw. der Wald jeweils verschiedene Farben oder Strukturen annehmen. Der Satzrhythmus entspricht hier dem unruhig dahinfließenden Gewässer („Mille et mille surgeons, et fiers, et courrousez, | Font voir de la colere à leur beauté meslée; | Ils s’eslancent en l’air, de leur source gelée, | Et retombent apres, l’un sur l’autre entassez“ [V. 5-8]), welches die Aufmerksamkeit des Sprechers absorbiert:

Icy, l’eau paroît verte, icy grosse d’escume,  
10 Elle imite la neige, ou le Cigne en sa plume;  
Icy comme le Ciel, elle est toute d’azur:  
  
Icy, le vert, le blanc, et le bleu se confondent;  
Icy les bois sont peints dans un Cristal si pur;  
Icy, l’onde murmure, et les rochers respondent (V. 9-14).

Auf die Farben grün, weiß und blau beschränkt sich die Beschreibung der Quelle von Vacluse. Die dergestalt kolorierte Natur der Landschaft wird im dritten Text belebt. In diesem Sonett dominiert zunächst der Kontrast zwischen den schnell dahinfließenden Bächen („Ces ruisseaux orgueilleux precipitent leur onde“, V. 2) und der Unbeweglichkeit der Quelle, deren Wasseroberfläche mit einem silbernen Spiegel verglichen wird. Der Immo-

<sup>1197</sup> „[...] Alphonse & Mathilde vivant tranquillement entre les rochers de Vacluse, virent faire naufrage à tous ceux qui avoient voulu traverser leur innocente affection“ (1979: 517f.).

<sup>1198</sup> *RvF* 303, 9-11: „o vaghi habitator’ de’ verdi boschi, | o nimphe, et voi che ’l fresco herboso fondo | del liquido cristallo alberga et pasce | [...]“

<sup>1199</sup> SCUDÉRY 1983: 43f.

bilität des Wasserspiegels entspricht jene der schlafenden Najade, die ihrerseits wiederum von den unermüdlich dahinfließenden Fluten der Bäche umgeben ist:

Elle ne s'émeut point; ils sont toujours émus;  
Ils courent; elle est fixe; et mon esprit confus,  
Voit la Mere paisible, et les Enfants superbes (V. 12-14).

Mit der Erwähnung der Najade bricht die Phantasie in die bis hierher wirklichkeitsadäquate Naturbeschreibung ein. Der explizite Hinweis des Sprechers auf seinen *esprit confus* (V. 13) verdeutlicht diesen Einschnitt, der durch den sich in V. 14 anschließenden Vergleich weitergeführt wird. Auch in den folgenden Sonetten dominiert die Phantasiewelt. Im vierten Text ist die Aufmerksamkeit des Sprechers zunächst auf die Wassermassen der Sorgue gerichtet.<sup>1200</sup> Ebenso wie im dritten Text wird auch hier der Einfluß der Eindrücke auf den *esprit* des Sprechers thematisiert. So beschreibt der Sprecher im ersten Quartett die Wirkung des Flusses mit den Worten „Ce serpent de cristal [...] | Estonne mon esprit et suspend ma raison; | Et son cours incertain, rend mon ame incertaine“ (V. 1; 3-4). Während im Anschluß hieran wiederum von der Najade die Rede ist, dominiert im folgenden Sonett die Beschreibung der ländlichen Natur: Nachdem der Sprecher im ersten Quartett den exorbitanten Fischreichtum des Gewässers erwähnt hat, entwirft er in der folgenden Strophe ein Bild, in welchem erstmalig menschliche Individuen auftreten: Glückliche Fischer mit einem fröhlichen Lied auf den Lippen werfen hier ihre Köder nach den unschuldigen Fischen aus. In den Terzetten wird das Bild fortgeführt.

Der erste Vers des sechsten Sonetts unterbricht jäh die Beschreibung der beschaulichen Szenerie: Der Blick des Sprechers fällt auf [*des*] *superbes Tours* (V. 1), die sich im Wasser der Sorgue spiegeln, und die er einem *grand et vieux Chateau* (V. 2) zuordnet, welches die Gipfel der Berge krönt, obwohl nur noch seine *débris* (V. 4) zu erkennen sind. Nicht der Verfall des Gemäuers aber wird im zweiten Quartett thematisiert, sondern das respektvolle Innehalten der Zeit angesichts der *precieux lambeaux* (V. 8), die der Sprecher im ersten Terzett als die Mauerreste des „Chateau qu’habitoit l’Amante de Petrarque“ (V. 10) zu identifizieren weiß. Dass sowohl Petrarca als auch Laura ein Haus in Vaucluse besaßen, erwähnen viele Reisebeschreibungen.<sup>1201</sup> Der Sprecher des Sonetts erblickt folglich nicht nur Lauras *chateau*, sondern auch „de son Amant, la fameuse Maison“ (V. 11). Hatte SYMEONI 1558 auf den desaströsen Zustand des Petrarcahauses hingewiesen (es sei „mezza rouinata & abitata dalle pecore“ [1558: 30]), so weist zwar auch SCUDÉRY auf die Ruinen hin, doch bezieht sich die im zweiten Quartett vorgenommene Beschreibung der Gebäudereste alleine auf Lauras *chateau*. Zudem zählt für SCUDÉRY nicht der Triumph der Zeit über die Mauerreste, sondern der Triumph der Fama über die Zeit. Zwar werden Petrarca und Laura erst im sechsten Sonett erwähnt, doch rückt SCUDÉRY das Paar gerade durch die Positionierung dieser Erwähnung in den Mittelpunkt seines Zyklus. Es ist namentlich das zweite Terzett dieses Textes, welches die Bedeutung des Paares für Vaucluse begründet:

Petrarque, belle Laure, admirable Vaucluse,  
Qui sçait faire des vers, et qui vous en refuse,  
S’il n’est pas sans esprit, est au moins sans raison (V. 12-14).

<sup>1200</sup> Da dieses Gedicht über Vaucluse als den Ort Petrarcas nur ausgesprochen wenig aussagt, soll es hier ebenso wie das darauffolgende unberücksichtigt bleiben.

<sup>1201</sup> Noch WESSENBERG erwähnt in seinem Reisebericht, dass man ihm ein verfallenes Haus unterhalb des Schlosses als ehemaliges Wohnhaus Petrarcas präsentiert habe (1970: 436).

Hatte die Naturwahrnehmung sowohl den *esprit* als auch die *raison* des Sprechers zuvor beeinträchtigt,<sup>1202</sup> so beruft er sich hier auf diese beiden Instanzen, um die Bedeutung des Ortes für den Dichter hervorzuheben. Man mag schlussfolgern: Wer nicht zu den vernunftbegabten Wesen gehört, schenkt den Nymphen von Vacluse seine Aufmerksamkeit; wer hingegen über *esprit* und *raison* verfügt, der betrachtet Vacluse als den Ort Petrarcas. Es ist mithin ein gravierender Unterschied, ob im Mittelpunkt der dichterischen Auseinandersetzung mit Vacluse die Natur steht, oder ab der Dichter Vacluse als einen poetischen Ort wahrnimmt. Dass SCUDÉRY sich zu dieser zweiten Gruppe zählt, liegt auf der Hand: Petrarca hat Vacluse durch seine Dichtung nobilitiert, dem Dichter der Gegenwart obliegt es, den Mythos des Ortes fortzuschreiben. Ausgeführt wird dieser Gedanke im folgenden Sonett, welches den Aspekt der Überlieferung thematisiert. Es ist zunächst die Natur selbst, die hier zum Speichermedium der Erinnerung wird:

Les ombres, les rochers, et les bois d'alentour;  
 Les prez, et les vallons, et l'illustre Fontaine,  
 Semblent parler encor, de l'agréable peine,  
 Qui les fit soupirer, et la nuit, et le jour (V. 1-4).

Indem der Autor mit dem Polysyndeton in V. 1-2 auf die Sonette Petrarcas zurückverweist, liefert er dem Leser eine Erklärung für die folgenden Verse: Mehrfach wird im *Canzoniere* die Natur zum Klageort des Sprechers, so etwa in den Sonetten *Solo e pensoso i più deserti campi* (RvF 35) und *Quante fiate al mio dolce ricetto* (RvF 281). GROSSE hat in Bezug auf das Motiv des Liebenden, der der Natur sein Leid klagt, von einem Topos gesprochen, den als *Naturanrufung durch den Liebenden* dem Topos der Naturanrufung unterordnet (1968: 17). Auch die von SCUDÉRY in V. 4 formulierte Behauptung, dass die Natur angesichts der Klagen Petrarcas Tag und Nacht geseufzt habe, geht auf den *Canzoniere* zurück. Vor allem anhand des Motivs der Felsenklage<sup>1203</sup> illustriert Petrarca das Mitgefühl, welches die Natur dem Leid des Liebenden entgegenbringt: In RvF 162 etwa apostrophiert der Sprecher die Natur („Lieti fiori et felici, et ben nate herbe“ [V. 1], „schietti arboscelli et verdi frondi acerbe; | amorosette et pallide viole“ [V. 5-6] etc.), um in V. 13-14 zu konstatieren: „Non fia in voi scoglio omai che per costume | d'arder co la mia fiamma non impari,“ und in RvF 294 und 304 spricht der Liebende davon, dass seine unselige Situation auch das Felsgestein zum Weinen bringen könne.<sup>1204</sup> Dass andererseits die Natur die Erinnerung an die Klagen des Dichters konserviert, belegt RvF 288, in dessen erstem Quartett der Sprecher betont, er habe die Natur mit seinen Seufzern erfüllt („I' ò pien di sospir' quest'aere tutto“ [V. 1], um in den Terzetten zu beteuern, dass die Natur sehr wohl um den Schmerz wisse, den er angesichts des Todes der Geliebten verspüre:

Non è sterpo né sasso in questi monti,  
 non ramo o fronda verde in queste piagge,  
 non fiore in queste valli o foglia d'erba,  
  
 stilla d'acqua non vèn di queste fonti,  
 né fiere àn questi boschi sì selvaggi,  
 che non sappian quanto è mia pena acerba (V. 9-14).

<sup>1202</sup> Vgl. den *esprit confus* im 3. Sonett, V. 13 sowie im 4. Sonett V. 3 („[La Sorgue] | Estonne mon esprit, et suspend mai raison“).

<sup>1203</sup> Vgl. zu diesem Bereich GROSSE 1968: 51.

<sup>1204</sup> GROSSE führt den Topos zurück auf VERGIL, *Eklagen* 10, V. 15 bzw. PROPERZ, *Elegien* I, 18, V. 32 und CICERO, *De Oratore* I, 245 (1968: 51).

Es ist bei Petrarca gemeinhin die Klage um Lauras Tod, die in der Natur erklingt, doch belegen Texte wie *RvF* 35, dass im *Canzoniere* auch der erfolglos Liebende die Natur zum Zeugen seines Kummers macht. Nicht die Klagen *eines* Liebenden aber vernimmt die Natur bei SCUDÉRY, sondern die Seufzer des *Paaires* (V. 4). Die Natur ist nicht die Zeugin des Liebesleids, welches der Dichter angesichts der *pena acerba* empfindet, sondern jene des Liebesglückes, welches die *agréable peine* in den Liebenden bewirkt. Petrarcas Liebessituation wird von SCUDÉRY in den Liebesdiskurs des 17. Jahrhunderts eingepasst. So heißt es auch im folgenden Quartett:

[...] tout semble nous dire en ce charmant sejour,  
Que Laure fut modeste, et non pas inhumaine:  
Et que Petrarque aimant sa beauté souveraine,  
Fit voir que la Vertu, peut estre avec l'Amour (V. 5-8).

Aus der unnahbaren Geliebten des *Canzoniere* wird hier eine tugendhafte, aber immerhin menschliche Geliebte, aus Petrarcas *deserti campi* ein *charmant sejour*. Die Liebe des Paares erweist sich als eine tugendhafte, aber erwiderte und folglich glückliche Liebe. In den Terzetten rückt SCUDÉRY die Liebessituation zudem in einen Kontext, der auf die Schäferdichtung des frühen 17. Jahrhunderts verweist. Dass zwischen der Naturbeschreibung D'URFÉS und dichterischen Gestaltung des Ortes Vaucluse Zusammenhänge bestehen, wurde bereits festgestellt. Auch in RACANs *Bergeries* ist die Rede von „Ces rochers et ces bois [qui] n'entendent nuit et jour | Que de pauvres Bergers qui se plaignent d'amour“<sup>1205</sup> und noch MARMONTEL greift in seinem Gedicht *Pétrarque* dieses Motiv auf.<sup>1206</sup> SCUDÉRY geht in den Terzetten auf die lokalen Erzählungen ein, die sich um das Liebespaar ranken:

Mille innocens Bergers, racontent cette histoire;  
10 De ces heureux Amans, conservent la memoire;  
Et monstrent jusqu'aux lieux où on les vit assoir:  
  
Tous parlent de Petrarque, et de sa chere Amante;  
Et dessus les deux bords de cette onde charmante,  
On les entend nommer, du matin jusqu'au soir (V. 9-14).

Vaucluse wird in diesem Text zu einem Ort, der den Besucher an die tugendhafte und glückliche Liebe des Italieners erinnert. Der im ersten Quartett des siebenten Sonettes zum Ausdruck gebrachte Gedanke, dass die Natur von Vaucluse zur Zeugin der Liebessituation Petrarcas wurde, wird im achten Sonett aufgegriffen. In diesem Text werden die Winde und die Wasserfluten der Sorgue als Zeugen der *soupirs* benannt. Im Unterschied zum vorherigen Text, in welchem durch das Verb *sembler* (V. 3) deutlich gemacht wird, dass die Natur von der *agréable peine* (V. 4) nur zu sprechen *scheint*, sind Wind und Fluten hier in der Lage, die Seufzer Petrarcas wiederzugeben („[...] les vents, qu'on entend respirer, | [...] | Ont appris de Petrarque à si bien soupirer“ [V. 1; 4]; „[...] les flots, qu'on entend murmurer | [...] | Imitent une voix, qui charmoit les courages, | Et parlent d'un Objet, qu'on luy vit adorer“ [V. 1; 3-4]). Es ist die Stimme Petrarcas, die vom Wind und von den Fluten

<sup>1205</sup> V. 1079-1080 (RACAN 1991: 110).

<sup>1206</sup> Vgl. V. 1-12: „En s'éloignant de sa Muse, | L'amant de Laure, en ces mots, | Du rivage de Vaucluse | Fit retentir les échos: | 'O toi, qui plains les délire | Où Laure a plongé mes sens, | Rocher, qu'attendrit ma lyre, | Redis encor ses accens. || En répondant à mes plaintes, | Echos, vous avez appris | Quels sont les vœux & les craintes | D'un cœur tendre & bien épris“ (MARMONTEL 1787: 409).

nachgeahmt wird, und die von Laura, dem *objet* der Liebe, spricht. In den Terzetten aber erhält auch die *donna* eine Stimme, die so vom Objekt zum Subjekt wird. Die Kommunikation des Paares wird in diesem Text zwar thematisiert, sie wird jedoch nicht wiedergegeben: Zwar ist die Rede von Petrarcas Seufzern, doch wird deren Gegenstand nicht behandelt, und auch die Worte, die Laura an den *Amant* (V. 11) richtet, verschwinden im *blanc* zwischen den Terzetten:

Au lieu mesme où je suis, mille innocens oyseaux,  
 Nous redisent encor, près de ces claires eaux,  
 Ce que Laure disoit, è son Amant fidelle:  
 Icy tout n'est que flame; icy tout n'est qu'amour;  
 Tous nous parle de luy; tout nous entretient d'elle;  
 Et leur ombre erre encor, en ce charmant sejour (V. 9-14).

Es fällt auf, dass die Szenerie, die SCUDÉRY zu Beginn mit einer Theaterbühne verglichen hatte, sich sukzessive belebt. Dies gilt auch für Laura und Petrarca, von denen der 7. Text erzählt, und die nun im 8. Sonett eine Stimme erhalten.<sup>1207</sup> Mit dem letzten Vers des Textes führt der Autor eine bislang unerwähnte Komponente ein: Vaucluse wird hier zu einem Pendant der Elysischen Felder, auf welchen die Schatten der Verstorbenen fortleben. Es ist bezeichnenderweise *ein* Schatten (V. 14), von dem hier die Rede ist: Nicht als Individuen leben Petrarca und Laura fort, sondern als Liebespaar! Diesen Gedanke der als Schatten fortlebenden Liebenden greift SCUDÉRY im neunten Sonett auf:

1 Il me semble la voir, cette chaste Beauté,  
 Telle qu'au bord du Rhosne elle est en sa peinture,  
 C'est à dire un prodige, un miracle en Nature,  
 Rare en ses qualitez, comme en sa nouveauté.  
 5 Sans doute je le voy, cet Amant si vanté,  
 Luy qui se plaint du Ciel, en sa triste aventure;  
 Luy qui suit de sa Laure, et l'ombre et la figure,  
 Accusant son destin, de trop de cruauté.

Auch hier kommt dem Verb *sembler* eine besondere Bedeutung zu: Der Sprecher meint angesichts der zahlreichen Sinneseindrücke, Laura vor sich zu sehen, und zwar ebenso wie sie in Avignon (*au bord du Rhosne*) zu sehen sei. Es dürfte sich um jenes Fresko handeln, welches bis zu seiner Zerstörung im 19. Jahrhundert den Portikus der Kirche Notre-Dame des Doms in Avignon schmückte,<sup>1208</sup> und welches SCUDÉRY bei seinem dortigen Aufenthalt nicht entgehen konnte. Der Sprecher hat ein klares Bild von Laura vor Augen, so dass die Hymnen auf die Schönheit der *donna* aus konkreter Anschauung resultieren. Die parallelistische Konstruktion der Verse 1 und 5 lässt die inhaltliche Differenz zu Tage treten: Während der Sprecher in Bezug auf seine Wahrnehmung der Laura betont, dass es ihm so scheine, als sehe er sie vor sich, ist er sich in Bezug auf Petrarca sicher: „Sans doute, je le voy, cet Amant si vanté (V. 5).“ War bislang nur von den Liebesseufzern des Paares die Rede gewesen, so wird in V. 7 das Leid des Liebenden behandelt, der um die Geliebte trauert:

<sup>1207</sup> „A partir du second quatrain du sixième sonnet [...] vont évoluer les personnages liés à l'action, c'est-à-dire les éléments naturels qui s'animent progressivement, les bergers dans le rôle du chœur et, enfin, les deux amants, dont les ombres prendront peu à peu une consistance corporelle“ (GALLI PELLEGRINI, in: SCUDÉRY 1983: 22). Vgl. auch GALLI PELLEGRINI 1982: 86.

<sup>1208</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

Der Schatten Petrarcas folgt dem Schatten der zuvor verstorbenen *donna*, d.h. der Text thematisiert zwei Zeitebenen: Auf der einen Seite die Zeitebene des klagenden Petrarca, der dem Schatten Lauras nacheilt, auf der anderen Seite die Zeitebene des Sprechers, der beide, Petrarca ebenso wie Laura, als Schatten wahrnimmt. Die Grausamkeit, die der Sprecher des *Canzoniere* der *donna* vorgeworfen hatte, wird hier auf das Schicksal bezogen, welches dem Liebenden die Geliebte entriß (V. 8). Die Terzette machen deutlich, dass Petrarca und Laura sich als irrende Seelen weiterhin in Vaucluse aufhalten. Implizit wird damit der Vergleich dieses Ortes mit den Elysischen Feldern weitergeführt:

Ces bien-heureux Esprits, tous purs comme les Dieux,  
 10 Mesme apres leur trepas, n'ont pû quitter ces lieux,  
 Qui pendant qu'ils vivoient, enchanterent leur ame:  
 Ils errent sur ces bords, ils vont parmi les Bois;  
 Et r'apellant encor, ce qui fut autrefois,  
 Ils conservent, tous morts, une vivante flame (V. 1-14).

Stand im Mittelpunkt der ersten Texte die Naturbeschreibung, so thematisiert das 10. Sonett die Liebessituation. Anders als in den anderen Texten dominieren hier die Vergangenheitsformen. Der Text behandelt die Trauer Petrarcas. Während das erste Quartett den „desespoir du malheureux Petrarque“ (V. 3) thematisiert, malen die drei folgenden Strophen das Ausmaß dieser Trauer aus, die so unermesslich gewesen sei, dass sie selbst einen Diamanten hätte erweichen können (V. 5) und den *infernal Monarque* (V. 6) gerührt hätte. Im Unterschied zu Orpheus, der durch seine Musik die Unterwelt zu rühren vermochte, so dass deren Beherrscher ihm die Möglichkeit einräumte, Eurydike – mit dem bekannten Ende – in die Oberwelt zurückzuführen, bleibt Petrarca dieser Weg versperrt, obwohl er, so ließe sich textextern argumentieren, durch seine Naturanrufungen dem Vorbild des Orpheus folgt.<sup>1209</sup> Dass die Klagen des Lauradichters die gleiche Wirkung erzielt hätten wie jene des Orpheus, verdeutlichen die ersten beiden Verse. Dennoch ist es ihm als Sterblichen nicht möglich, das Reich der Toten aufzusuchen.

Il auroit attendri des coeurs de Diamant,  
 Et fléchi la rigueur de l'inferral Monarque;  
 Et si l'on repassoit dans la fatale Barque,  
 L'Enfer auroit rendu cet Objet si charmant (V. 5-8).

Der Vergleich Petrarcas mit einem sterbenden Schwan (V. 9) im ersten Terzett illustriert das Leid des Liebenden, von welchem, so das zweite Terzett, die Felsen von Vaucluse noch immer künden:

Ces rochers en pleuroient; ils en pleurent encore;  
 Ils ne font ces ruisseaux, que pour la mort de Laure,  
 Et les pleurs de Petrarque arrivent jusqu'à nous (V. 12-14).

Das sich aus dem Echo-Mythos herzuleitende Motiv der weinenden Felsen geht, wie bereits deutlich wurde, auf VERGIL, PROPERZ und CICERO zurück, findet sich aber auch im *Canzoniere*.<sup>1210</sup> Indem die Felsen in SCUDÉRY'S Sonett vom Leid Petrarcas künden, perpetuieren sie die Klage des Lauradichters. Es sind, so GALLI PELLEGRINI, „les larmes de l'a-

<sup>1209</sup> Zur Abhängigkeit des Topos der Naturanrufung vom Orpheusmotiv vgl. GROSSE 1968: 25f.

<sup>1210</sup> Vgl. *RvF* 286, 14; *RvF* 294, 7; *RvF* 304, 13-14.

mant, [qui] forment la source de la Sorgue“ (1982: 87).<sup>1211</sup> Schon SAINTE-MARTHE hatte die Fluten der Sorgue in Beziehung zu Petrarcas Lauraliebe gesetzt. SCUDÉRY greift auf Petrarca selbst zurück, in dessen Sonett *RvF* 301 es in Bezug auf das Tal von Vaucluse und die Sorgue heißt:

Valle che de' lamenti miei se' piena,  
fiume che spesso del mio pianger cresci (V. 1-2).

Petrarca begründet das Anschwellen der Sorgue mit der Masse der eigenen Tränen, wobei er auf OVIDs *Metamorphosen* rekurriert.<sup>1212</sup> SCUDÉRY variiert den Gedanken dahingehend, dass es nicht die Tränen Petrarcas sind, die die Sorgue anschwellen lassen, sondern die Mitleidstränen der Felsen. Mit dem Hinweis auf die *rochers* in V. 12 knüpft der Text an das erste Sonett an, in welchem von den [*a*]ffreux et grands Rochers (V. 1) die Rede ist.<sup>1213</sup> Die Felsen, die sich dem Vaucluse-Besucher zunächst von ihrer bedrohlichen Seite zeigen, weil es ihre Aufgabe ist, den *locus amoenus* von der Umwelt abzugrenzen, erweisen sich dem liebeskranken Dichter gegenüber als mitleidsvoll. Gerade der Kontrast zwischen dem beängstigenden Felsmassiv im ersten Text (V. 1) und den weinenden Felsen im zehnten Sonett (V. 12) macht deutlich, wie unermesslich groß das Leid Petrarcas sein muß.

Wenn es im letzten Vers dieses Textes heißt „Et les pleurs de Petrarque arrivent jusqu'à nous“ (V. 14), so kehrt SCUDÉRY mit diesem Bild in die Gegenwart zurück. GALLI PELLEGRINI spricht in Bezug auf die beiden letzten Sonette von einer „prise de position sur la fonction de la poésie“.<sup>1214</sup> Diese Aussage ist insofern berechtigt, als SCUDÉRY in Sonett XI erstmals explizit die Dichtung Petrarcas erwähnt. Indem er darauf hinweist, dass es die Gedichte Petrarcas sind, die seinem Leid Ewigkeit verleihen, schreibt er der Dichtung die Funktion zu, Erinnerung zu konservieren: „Sa Plume eternisa la lamentable histoire“ (V. 5). Damit revidiert SCUDÉRY auf der Textebene das in den anderen Texten entworfene Bild der Natur als Speichermedium. Nicht die Natur konserviert die Erinnerung an Petrarca und sein Leid: Es ist die Schrift, es sind die Werke des Italieners, die die Zeit überdauern haben. Der Topos der Naturanrufung des Liebenden, dessen SCUDÉRY sich ebenso wie dreihundert Jahre zuvor Petrarca bediente, wird damit als genau das entlarvt, was er eigentlich ist: Ein stilistisches Mittel. Das erste Terzett führt diesen Gedanken aus:

Ce fameux Escrivain, cet Amant miserable,  
Voulut quand il perdist cette Nymphe adorable,  
Faire durer sa plainte, autant que l'Univers (V. 9-11).

Stand im Vordergrund der ersten Sonette der *Amant miserable*, so richtet der Dichter sein Augenmerk nun auf den *fameux Escrivain* und dessen klare Absicht, das eigene Leid für die Nachwelt zu konservieren. Indem Petrarca durch seine Dichtung ebenso unsterblich wurde wie Pollux, trug er dazu bei, dass Laura, dem Kastor vergleichbar, an seiner Unsterblichkeit Teil hatte:

La Fable de Pollux, en Histoire changée,

<sup>1211</sup> „[...] les pleurs des rochers perpétuent les larmes de l'amant et ils en sont la métamorphose“ (GALLI PELLEGRINI 1983: 22).

<sup>1212</sup> Vgl. SANTAGATA, in Petrarca 1996: 1168. *Metamorphosen* I, 583f.: „imoque reconditus antro | fletibus auget aquas.“

<sup>1213</sup> Vgl. GALLI PELLEGRINI 1982: 87.

<sup>1214</sup> In: SCUDÉRY 1983: 22.

Son immortalité se vit lors partagée,  
Et Laure partagea le destin de ses Vers (V. 12-14).

Das letzte Sonett fasst die gewonnenen Erkenntnisse zusammen. Anders als in den vorangehenden Texten beschreibt der Sprecher hier auch jene Aufgabe, die ihm als Dichter der Nachwelt zukommt. Das erste Quartett greift den Topos der Naturanrufung auf, wobei die Natur von Vacluse hier erstmals explizit als eine bereits verschriftlichte Natur beschrieben wird.

O Beaux lieux consacrez par la plume immortelle,  
De ce Cigne immortel, qui volla sur vos bords;  
Puisse malgré le Temps, et tous ses vains efforts,  
Vostre gloire estre extrême, et durer tousjours telle (V. 1-4).

Mit V. 3-4 knüpft SCUDÉRY insofern an den vorangehenden Text an, als er auch hier Petrarcas Wunsch, dass die Nachwelt von seinem Liebesleid erfahren möge, thematisiert. Indem er diesen Wunsch zum Ausdruck bringt, inszeniert er sich aber selbst als jene Nachwelt, an die Petrarca dachte, d.h. SCUDÉRY trägt mit seinen Sonetten dazu bei, dass Petrarcas Ruhm ewiglich währt. Es ist das letzte Terzett, das diese Vermutung untermauert.

Puissent de temps en temps, cent fameux Escrivains,  
Par les doctes labeurs de leurs sçavantes mains,  
Chanter vostre Grandeur, et que je sois le moindre (12-14).

Der zentrale Gegenstand dieser Konklusion ist die Überzeitlichkeit, die im ersten Quartett durch den mehrfachen Hinweis auf die Unsterblichkeit Petrarca (*Cigne immortel*) bzw. seiner Dichtung (*plume immortelle*) thematisiert wird. Zwar gewährleistet die Dichtung Petrarcas, dass Vacluse nicht dem Vergessen anheimfällt, doch besteht durchaus die Gefahr, dass die Zeit diesem Zustand ein Ende bereitet. Alleine die Dichtung der Nachwelt vermag, so das Fazit, Abhilfe zu schaffen. Nur wenn die Nachwelt dazu beitrage, dass der Mythos Vacluse und die Erinnerung an Petrarca und Laura fortleben, könne dem Wirken der Zeit Einhalt geboten werden. Es sind die *fameux Escrivains* (V. 12), die dem Vergessen entgegenwirken. Indem der Sprecher sich im letzten Vers in deren Schar einreihet, beschreibt er die Funktion seiner eigenen Sonette: Auch diese sollen dazu beitragen, dass Vacluse, Petrarca und Laura nicht vergessen werden. Dass anaphorische *Puisse(ent)* in den Versen 3, 5, 7, 9, 10 und 12 trägt dazu bei, den Aufforderungscharakter dieser Verse hervorzuheben: Wie einst Petrarca trägt der Dichter der *Description de la fameuse Fontaine de Vacluse* dazu bei, dass Vacluse in Vergessenheit gerät. Der Appell an die nachfolgenden Generationen ist unüberhörbar. Geht Petrarca in den *Trionfi* von der Abfolge *Triumphus Fame* ⇔ *Triumphus Temporis* aus, so entwirft SCUDÉRYs ein gegenläufiges Modell, welches auf die Macht des geschriebenen Wortes abhebt: Durch sein Werk rückt der Dichter den *Triumphus Fame* an das Ende der Wirkungskette. Aufgabe des Dichters ist es, die Erinnerung an Vergangenes zu konservieren. SCUDÉRYs *Description* erweist sich vor diesem Hintergrund als Gedächtnisliteratur, die diesen Anspruch selbstreferentiell thematisiert.

#### 4.4.2.2.2 Erotik in Vacluse: Die Vermutungen der Antoinette Desboulères

Antoinette DESHOULIÈRES (1638-1694), verfasst 1673 das Gedicht *A Mademoiselle de la Charce. Pour la Fontaine de Vacluse*, in welchem sie in evidenter Abweichung sowohl von Georges DE SCUDÉRYs Sonetten als auch von der kurz darauf entstandenen Petrarca-Vita CATANUSIS (1669) die Liebessituation Petrarcas neu deutet. Während Madeleine DE SCU-

DERY mehrfach hervorhebt, dass es sich bei Petrarcas Lauraliebe um eine keusche Liebe gehandelt habe,<sup>1215</sup> und CATANUSI wörtlich an ihre Erklärungen anknüpft,<sup>1216</sup> stellt die DESHOULIÈRES diese Keuschheit in Frage. Ihrer Beschreibung von Vacluse geht ein Verweigerungsgestus voraus: Nicht von einem *locus amoenus* wolle sie sprechen, nicht von blühenden Wiesen, immergrünen Bäumen (V. 13), den „agneaux bondissants sur la tendre verdure“ (V. 17) und schon gar nicht von der *fontaine fameuse* (V. 2), der

[...] source orgueilleuse & pure,  
Dont l'eau sur cent rochers divers  
S'épanche, bouillonne, murmure,  
Et de leurs conducteurs les rustiques concerts (V. 13-16).

Da ein *locus amoenus* nicht mit ihrer Stimmung kongruiere, sei sie nicht gewillt, ihre Beschreibung in diese Tradition einzupassen. Mehrfach wird im Text auf die *santé languissante* (V. 5) der Sprecherin hingewiesen, die sich als *languissante, attendrie* (V. 23) beschreibt, um später von einer „rêverie | Qu'on dit qui []'empoisonnera“ (V. 29) zu sprechen, mithin von der den begnadeten Dichter adelnden Melancholie. Da sie nicht in der Lage sei, sich über Vacluse zu äußern, wolle sie lieber ihr Herz sprechen lassen: „Mon cœur tout seul en parlera“ (V. 32). Verstand (*esprit*)<sup>1217</sup> und Gefühl (*cœur*) werden dissoziiert,<sup>1218</sup> d.h. nicht der Verstand wird als Quelle der folgenden Verse angegeben, sondern das Gefühl. Die für die Deskription des *locus amoenus* nicht untypische Verknüpfung von Naturbeschreibung und erotischer Handlung<sup>1219</sup> wird in diesem Text aufgelöst und mit der Opposition *esprit / cœur* enggeführt: Indem die Sprecherin die Beschreibung der Quelle von Vacluse an ihr *cœur* delegiert, erhält die Liebesthematik ein ungleich größeres Gewicht. An die Stelle der Naturbeschreibung tritt die differenzierte Auseinandersetzung mit der Liebessituation Petrarcas. Im Unterschied zu den bisher betrachteten Texten liegt die Neuerung hier in der Bewertung dieser Liebessituation. Betonen die SCUDÉRY und CATANUSI, dass Petrarcas Liebe „n'auoit pas besoin de secret“<sup>1220</sup>, so deutet die DESHOULIÈRES in der zweiten Strophe an, dass das Paar möglicherweise durchaus etwas zu verbergen hatte:

Je suivray le penchant de mon ame enflâmée,  
Je ne vous feray voir dans ces aimables lieux  
Que Laure tendrement aimée

<sup>1215</sup> „Laure estoit encore alors dans sa plus grande beauté; il seroit inutile de la descrire, il ne faut que lire les Ouvrages de Petrarque pour sçavoir ce qu'estoit cette personne, [...] dont la vertu & la constance ne pouvoient estre surpassées“ (1979: 14). „[Mathilde] eut donc beaucoup de joye de voir que Laure la prenoit en si grande amitié, sçachant bien qu'il n'y avoit pas vne personne au monde plus sage, plus modeste, & plus vertueuse: car encore que Laure eust donné de l'amour à tous ceux qui l'avoient veü, & que la constante passion de Petrarque fust connuë de toute la terre, l'envie respectoit vne si vertueuse affection, & l'on peut dire que c'est la premiere fois qu'on a veu vne amour sans avoir besoin de secret“ (1979: 16). „Mais bien que Laure eust pour luy [i.e. Pétrarque] la plus grande estime qu'elle pût avoir, & toute la tendresse dont elle estoit capable; elle vivoit avec tant de retenuë, que sans luy faire jamais nulle rudesse, on peut dire qu'il n'avoit pourtant jamais sujet d'en estre tout à fait content. Aussi ne voit-on dans ses ouvrages que des plaintes tendres & respectueuses [...]“ (1979: 19).

<sup>1216</sup> „Les vers de nostre Poëte semés par tout de plaintes tendres & respectueuses, marquent assés l'honesteté de cette conduite“ (Petrarca 1669: 6v.).

<sup>1217</sup> Vgl. V. 30: „A tout autre plaisir mon esprit se refuse“.

<sup>1218</sup> In V. 37 tritt an die Stelle des *cœur* die Seele (*âme*).

<sup>1219</sup> Vgl. die Beispiele in HASS 1998.

<sup>1220</sup> SCUDÉRY 1979: 16; CATANUSI, in: Petrarca 1669: 5v.

40 Et Pétrarque victorieux (V. 37-40).

Mit V. 39f. insinuiert der Text eine erfüllte Liebesbeziehung. Petrarca erscheint nicht als ein vergeblich Klagender, sondern als ein erfolgreicher Liebhaber. Konsterniert stellt einhundert Jahre später DE SADE fest, „[Mme. Deshoulières] ne croyoit pas sans-doute qu’il fût possible de résister aux charmes, à l’amour, aux tendres complaints d’un amant tel que Pétrarque“ (1764, I: 352). Die DESHOULIÈRES deutet den Vaucluse-Mythos neu, indem sie die Keuschheit der Lauraliebe in Frage stellt, und die ihrer Ansicht nach erfüllte Liebe in einem *antre profond* (V. 52) situiert, der an späterer Stelle zudem als *antre écarté* (V. 61) beschrieben wird. Da sie zuvor auf die topographische Abgeschiedenheit von Vaucluse hingewiesen hatte,<sup>1221</sup> situiert sie die Liebesbegegnung in einem doppelt geschützten Raum. Von einer Höhle ist zwar auch in der 1. Ekloge des *Bucolicum Carmen* die Rede, doch ist diese als ein Einsamkeitsort konzipiert, auf dessen poetologische Implikationen hier nicht einzugehen ist.<sup>1222</sup> Georges DE SCUDÉRY erwähnt im ersten Sonett die *Antres sombres et frais* (V. 1), setzt sie aber nicht in Beziehung zu Petrarca. Das Motiv der Höhle als einem Ort der Liebesleidenschaft hat seinen Ursprung in den *locus amoenus*-Beschreibungen, die auf das Motiv der Nymphengrotte in der *Odyssee* zurückzuführen sind.<sup>1223</sup> Zwar wird auch in den *Heroïdes* (XV, 137ff) eine Höhle Zeugin des Liebesgenusses, doch dient im konkreten Fall Begegnung des Aeneas und der Dido als Vorlage.<sup>1224</sup> Nach diesem Muster gestaltete Petrarca das Motiv der Begegnung im Tempel,<sup>1225</sup> und so liegt es für die Rezipienten nahe, einen Schritt weiterzugehen, um die Frage zu stellen: Wenn Petrarca und Laura ebenso wie Dido und Aeneas einander zum ersten Mal im Tempel begegneten, warum sollte ihnen dann deren späteres Schicksal erspart bleiben? Auch BOCCACCIO stellt einen Zusammenhang zwischen der Begegnung Dido/Aeneas und jener der Fiammetta mit Panfilo her.<sup>1226</sup> Für Petrarca und für BOCCACCIO war die *Aeneis* ein prägendes Muster. Es ist konsequent, dass LEFRANC DE POMPIGNAN im 18. Jahrhundert einen Bezug zwischen der *grotte* von Vaucluse und der Höhle der *Aeneis* herstellt.<sup>1227</sup>

Seine *victoire* hat Petrarca der DESHOULIÈRES zufolge seiner sprachlichen Gewandtheit und damit implizit seiner Dichtkunst zu verdanken. Die Liebesklagen und die zum Ausdruck gebrachte Leidenschaft auf jeden Fall führen dazu, dass Laura seinem Flehen nachgibt:

[Pétrarque] exprima si bien sa peine, son ardeur,  
 Què [!] Laure malgré sa rigueur  
 l’écouta, plaignait sa langueur,  
 Et fit peut-être plus encore (V. 48-51).

Das *peut-être* (V. 51) lässt zunächst offen, ob Laura sich dem Dichter tatsächlich hingab, und auch die sich anschließende rhetorische Frage, ob Laura „par de tendres soins [sçût] | De l’amoureux Petrarque adoucir le Martyre?“ (V. 54-55) bleibt hier unbeantwortet. Wenn

<sup>1221</sup> V. 12, wo von den „hauts rochers dont l’aspect est terrible“ die Rede ist, die das Tal umgeben.

<sup>1222</sup> „Monice, tranquillo solus tibi conditus antro, | Et gregis et ruris potuisti spernere curas; | Ast ego dumosos colles silvasque pererro“ (Petrarca 2001: 45; V. 1-3). Vgl. weiterführend CRAMER 2009.

<sup>1223</sup> *Odyssee* XIII, 102-112. Vgl. GARBER 1974: 179ff., HASS 1998: 38ff.

<sup>1224</sup> Vgl. *Aeneis*, Buch IV, V. 160-172 (VERGIL 1968, II: 619f.). Zur Rezeption der Episode in der französischen Literatur LEUBE 1969, der gleichwohl nur den Zeitraum zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert berücksichtigt.

<sup>1225</sup> *Aeneis* I, V. 588, zur diesbezüglichen Abhängigkeit Petrarcas von VERGIL KÖNIG 1960: 85ff.

<sup>1226</sup> Vgl. KÖNIG 1960: 26f.

<sup>1227</sup> Vgl. das folgende Kapitel.

jedoch im darauffolgenden Vers die Rede von jener Höhle ist, „où l’amour tant de fois fut vainqueur“ (V. 56), dann wird deutlich, welche Bedeutung die DESHOULIÈRES der ’Begegnung in der Höhle’ beimisst. Die Liebeserfüllung Petrarcas ist in allen literarischen Texten (so sie nicht, wie bei FRANCO satirischen Charakters sind) mit dem Motiv der Höhle verknüpft. Die Texte des 18. Jahrhunderts, von denen noch die Rede sein wird, bestätigen den Befund: Nur in jenen Vaucluse-Texten, die das Motiv der ’Begegnung in der Höhle’ aufgreifen, wird die Liebeserfüllung als eine mögliche Variante der traditionell keuschen Lauraliebe thematisiert.

Hatte Georges DE SCUDÉRY Vaucluse als einen Ort beschrieben, der an Petrarcas platonische Liebe erinnert,<sup>1228</sup> so erfolgt bei Mme. DESHOULIÈRES ein Paradigmenwechsel. Auch sie betont, dass Vaucluse die Erinnerung an Petrarca und Laura wachhalte. Ebenso wie der Hinweis auf den *doux badinage* (V. 68) der Vogelwelt von Vaucluse signalisieren die miteinander verschlungenen Namenszüge an der Felswand, dass es in diesem Text gerade nicht um eine platonische Liebe geht:

70      Leurs noms sur ces rochers peuvent encore se lire,  
           L’un avec l’autre est confondu,  
           Et l’ame à peine peut suffire  
           Aux tendres mouvemens que leur mélange inspire (V. 70-74).

Die verschlungenen Schriftzüge lösen im Betrachter Gefühle aus, die hier als *tendres* (V. 74) qualifiziert werden. Für Georges DE SCUDÉRY ergab aus dem Vaucluse-Besuch die Notwendigkeit, durch eigene Gedichte den Mythos fortzuschreiben. Im Mittelpunkt des Textes der DESHOULIÈRES steht die Liebe:

75      A nous faire imiter ces amans tout conspire,  
           Par les soins de l’amour leurs soupirs conservez  
           Enflâment l’air qu’on y respire [...] (V. 75-77).

Die DESHOULIÈRES trägt durch ihr Gedicht dazu bei, dass der Mythos Vaucluse nicht in Vergessenheit gerät. Sie folgt insofern der Aufforderung, die Georges DE SCUDÉRY an seine Leser gerichtet hatte. Dennoch wird der Gedanke einer ’Arbeit am Mythos’ in *Pour la Fontaine de Vaucluse* nicht thematisiert. Vaucluse verweist die von Anbeginn an als Melancholikerin beschriebene Sprecherin vielmehr auf die eigene Liebessituation zurück. „Les restes précieux d’une flâme si belle | Font de mon cœur le seul amusement“ (V. 84-85). Hatte die männliche Sprecherinstanz SCUDÉRYs ihre Aufgabe darin gesehen, als Dichter in der Nachfolge Petrarcas den Mythos Vaucluse zu verewigen, so sieht sich die weibliche Sprecherinstanz der DESHOULIÈRES als eine Nachfolgerin der Laura, der aber, im Unterschied zu ihrem Vorbild, das männliche Pendant fehlt:

Et qu’à parler sincerement,  
 Il seroit doux d’aimer si l’on trouvoit encore  
 Un cœur comme le cœur de son illustre amant. (V. 87-89)

---

<sup>1228</sup> „Pétrarque, dans l’intention des sonnets de Vaucluse, est le <poète>, mais il est aussi l’amant de Laure, l’emblème de l’amour platonique et de la fidélité même après la mort. Quelle référence pouvait être plus rassurante, pour un public précieux, que cette histoire d’amour toute spirituelle, éloignée de la passion charnelle, placée dans le décor idyllique de la nature et, de plus, baignée des pleurs de l’amant inconsolable?“ (GALLI PELLEGRINI 1987: 167).

In zunehmendem Maße konzentriert sich das Interesse der Leser Petrarcas im Verlauf der Jahrhunderte auf die Liebesthematik. Insbesondere die Texte des 17. Jahrhunderts zeigen, dass Vaucluse durchgängig als der Ort der Lauraliebe gedeutet wird. Geht man mit LUHMANN davon aus, dass in der Zeit zwischen 1650 und 1750 ein Paradigmenwechsel stattfindet, innerhalb dessen der polyvalente Oberbegriff *amour* neue Deutungen erfährt,<sup>1229</sup> dann liegt die Vermutung nahe, dass dieser Paradigmenwechsel auch die Auseinandersetzung mit Vaucluse als dem Ort der Liebe beeinflusst. Es sind namentlich die französischen Texte des 18. Jahrhunderts, die diesen Paradigmenwechsel widerspiegeln indem sie das von der DESHOULIÈRES vorgeprägte Modell der Begegnung des Paares Laura/Petrarca in einer Höhle aufgreifen.

#### 4.4.2.2.3 *Erotik in Vaucluse: Jean-Jacques Lefranc de Pompignan verschafft sich Gewißheit*

LEFRANC DE POMPIGNAN (1709-1784), der in seinen späteren Lebensjahren als ein Gegner der Aufklärung zu einer prominenten Zielscheibe des voltaireschen Spottes wurde,<sup>1230</sup> setzt sich in dem Reisebericht *Voyage de Languedoc et de Provence* (1740) mit Vaucluse auseinander. Es handelt sich bei diesem Text um eine im Prosimetrum verfasste Reisebeschreibung, die formal auf die menippeische Satire verweist. Bereits DE SADE bezeichnet den Text als einen „voyage charmant, qui imite si bien le badinage de Chapelle“ (1764, I: 344). Dem Text liegt eine authentische Reise zugrunde, die der Autor mit dem Abbé MÉZIÈRE DE MONVILLE und dem Marquis Victor RIQUETTI DE MIRABEAU unternahm. Der Vaucluse-Besuch trägt das Datum 29.10.1740 (1748: 34). Er steht von Beginn an im Zeichen des Petrarca-Tourismus:

Nous arrivâmes cette matinée à Vaucluse. C'est un de ces lieux uniques où la Nature a voulu se singulariser. Il paroît avoir été fait exprès pour la Muse de Pétrarque (1748: 34).

Bereits die Beschreibung der Örtlichkeiten zeigt, dass der Text inhaltlich in der Tradition des Gedichts der DESHOULIÈRES steht:

Nous avons aperçu une grotte dans un angle de la montagne. Nous crûmes que les deux Heros de Vaucluse pourroient bien y avoir laissé quelque trace de leurs amours. Depuis l'avanture d'Énée & de Didon toutes les grottes sont suspectes (1748: 34f.).

Es ist anzunehmen, dass LEFRANC von dem Gedicht der DESHOULIÈRES Kenntnis hatte. Seine Deutung der Lauraliebe entspricht allerdings dem Tenor des 18. Jahrhunderts, d.h. sie bedarf dieser Voraussetzung letztlich nicht.<sup>1231</sup> Die Vaucluse-Episode beginnt mit einer in Prosa verfassten Beschreibung der Topographie des Ortes. Die das Tal umgebenden Felsen („rochers d'une prodigieuse élévation“, „masse énorme de pierre“, [1748: 34]) finden ebenso Erwähnung wie die Quelle. Die der Quelle entspringenden Fluten werden in unregelmäßig gereimten Achtsilbern als *flots courroucés* (V. 3) und *ondes précipitées* (V. 6) dargestellt, die sich aber bald beruhigen, um in ein *murmure plus doux* (V. 16) überzugehen. Der Weg zur Quelle wird als ein *sentier étroit & pierreux* (1748: 36) beschrieben:<sup>1232</sup>

<sup>1229</sup> Vgl. LUHMANN 1982.

<sup>1230</sup> Zu LEFRANC DE POMPIGNAN vgl. ROBICHEZ 1987, der auf den hier behandelten Text jedoch nicht eingeht.

<sup>1231</sup> Vgl. SCHLÜTER 2006.

<sup>1232</sup> GILPIN (1792: 8) beruft sich bei seiner gleichlautenden Beschreibung des Weges auf die Gedichte Petrarcas. Anzunehmen ist, dass er hierbei an *RvF* 301, 6 denkt, in welchem die Rede ist von jenem „dolce sentier che si amaro riesci“, hierbei aber die eigentliche Aussage der Verse des zweiten Quartetts aus den Augen verliert.

Les pieds délicats de Laure devoient souffrir de cette promenade, & le doux Petrarque n'avoit pas peu de peine à la soutenir (1748: 36).

Nach der Besichtigung der Quelle trennt sich der Ich-Erzähler mit einem Teil der Gruppe von deren Führer. Eine zweifelsohne auch symbolisch zu verstehende Entscheidung: Die Spaltung führt auf der Ebene des Textes dazu, dass der durch den *guide* verkörperte offizielle Vacluse-Mythos von einem zweiten, inoffiziellen Mythos flankiert werden kann, welchen die den Erzähler begleitende Gruppe kennenlernt. Der Text behandelt folgerichtig eine dem offiziellen Mythos gegenläufige Deutung. Der Erzähler verlässt die Freunde, weil „une grotte dans un angle de la montagne“ (1748: 36) seine Aufmerksamkeit erregt. Während die DESHOULIÈRES lediglich die Möglichkeit in Erwägung zieht, dass diese Höhle zum Ort erfüllter Liebe wurde, schafft LEFRANC Fakten: Ein Druiden, dem die Besucher begegnen, und der sich als *Contemporain de Caton* (1748: 38) ausgibt,<sup>1233</sup> kennt aufgrund seiner Seherqualitäten die Begier der Reisenden, mehr über Petrarca und Laura zu erfahren. Anders als der „vieillard de la ceinture en haut, et avec la barbe jusques à l'estomac“, der in der *Astrée* dem in der Nähe der Quelle von Vacluse schlafenden Alcidon in einem zukunftsweisen Traum prophezeit, dass dereinst ein *cygne Florentin* in Vacluse leben werde,<sup>1234</sup> kennt der Druiden die Vergangenheit:

Je connois ce qui vous attire,  
Et vous aurez contentement.  
Vous sçauvez sans passer la Barque  
Où l'on entre privé du jour,  
Comment Laure & son cher Petrarque  
Dans ce délicieux séjour,  
Plus contens que Reine & Monarque,  
Au petit bruit faisoient l'amour (1748: 39).

Hatten die Freunde zunächst gehofft, in der Höhle vielleicht „quelque Chanson, ou quelque Sonnet“ (1748: 37) aufzuspüren, so werden ihre Erwartungen nun weit übertroffen. Durch einiges Zauberwerk vermag der Druiden den Felsen zu öffnen, so dass sie sich urplötzlich „au plus beau lieu que l'imagination puisse se figurer“ (1748: 38) befinden. Die aus anderen Texten bekannte und auch von Petrarca selbst erwähnte Nymphe empfängt die überraschten Gefährten, um ihnen nähere Informationen über Laura und Petrarca mitzuteilen, jenem *couple d'Amans parfaits* (1748: 40), welches dereinst durch den Austausch von Zärtlichkeiten den Neid der Götter erregte:

<sup>1233</sup> Zurückzuführen ist die Figur des Druiden auf die *Astrée*. Wenn der Druiden im Text LEFRANCs sich als „Contemporain de Caton, | Des Gaulois l'Oracle & le Guide; | Le grand Prêtre de ce canton [...]“ (1748: 38) bezeichnet, so gemahnt die Selbstbeschreibung an Adamas, den Onkel der Leonide. Leonide beschreibt diesen als „prince des druydes de ceste contrée, à qui nul des secrets de nature, ny des vertus des herbes ne peut estre cachée. Il est homme plein de discretion, et jugement [...]“ (D'URFÉ 1966, I: 107).

<sup>1234</sup> „[...] vingt et neuf siecles Gaulois ne seront point plustost escoulez, que sur tes rives viendra le cygne Florentin, qui, sous l'ombre d'un laurier, chantera si doucement que, ravissant les hommes et les dieux [...]“ (D'URFÉ 1966, III: 134). Der Druiden Adamas, dem Alcidon von seinem Traum berichtet, weist explizit auf die prophetische Dimension der Traumvision hin: „Voilà [...] veritablement une merveilleuse vision, que je penserois, quant à moy, estre un songe, mais non pas de ceux qui viennent ordinairement, car celuy-cy sans doute signifie que quelque grand, et remarquable personnage habitera ces solitaires rochers [i.e. de Vacluse], et rendra ces rives glorieuses par la grande renommée qu'il acquerra, qui se doit juger devoir estre tres-grande, puisque les promesses en sont faites par les destinées, avec des paroles si avantageuses“ (D'URFÉ 1966, III, 135).

Toujours heureux, toujours fidèles  
 Laure & Petrarque dans ces lieux,  
 Dans leurs caresses mutuelles  
 Ont fait cent fois envie aux Dieux (1748: 40).

Nicht alleine die Höhle sei für Petrarca und Laura zu einem Ort der Liebesbegegnung geworden, erklärt die Nymphe, auch in der freien Natur habe das Paar sich den Freuden der Liebe hingegeben.<sup>1235</sup> Die Reisenden, die von vornherein Zweifel an der Keuschheit dieser Liebesbeziehung hatten, heucheln Empörung („Eh quoi, dîmes-nous avec surprise, sont ce-là ces chastes amours dont le Poëte Italien nous berce dans ses Sonnets & dans ses Chansons?“ [1748: 41]), um angesichts der *trionphes pieux* und der *vers religieux* Petrarcas die Frage nach der Moral zu stellen. Die sei, so die Nymphe, „toujours bonne pour la théorie“ (1748: 41). Die Liebenden des 14. Jahrhunderts, so weiß sie, hätten aus der Liebe ein Geheimnis gemacht, indem sie sich über ihre Beziehung ausgeschwiegen und auch ansonsten nicht viel Lärm gemacht hätten:

C'étoit alors la mode de se taire.  
 Un indiscret n'auroit point été cru;  
 Et dans ce siècle le mystere  
 Passoit hautement pour vertu.  
 On évitoit les mouvemens extrêmes,  
 Les vains discours, les éclats imprudens.  
 Pour Amis & pour Confidens  
 Deux jeunes cœurs n'avoient qu'eux-mêmes.  
 Petrarque enfin sçavoit jouir tout bas,  
 Favorisé sans le faire connoître:  
 Et d'autant plus heureux de l'être,  
 Qu'on croyoit qu'il ne l'étoit pas (1748: 41).

Mit dieser Enthüllung entlarvt LEFRANC die Lauraliebe als eine erfüllte, aber geheime Liebe. Nur zum Schein weist er den Leser an, das Geheimnis sorgsam zu hüten:

Nous avons oublié, Madame, de vous demander un profond secret sur cette Histoire. On nous traiteroit de Visionnaires. Nous vivons dans un siècle d'incrédulité où les apparitions ne font pas fortune. Cependant foi de Voyageurs, rien n'est plus vrai que celle-ci (1748: 38).

Da bereits die Nymphe die Reisenden um ihr Stillschweigen ersucht hatte („ne dites au moins que ce que vous avez vû“ [1748: 42]), der Logik des Textes zufolge aber zumindest der Erzähler gegen deren Gebot verstösst, wird diese Bitte ad absurdum geführt. Im Mittelpunkt der Episode steht das Geheimnis der Liebe Petrarcas, welches durch das Einschreiten einer übernatürlichen Macht gelüftet werden kann. Um eine Erfahrung reicher, setzen die Reisenden ihre Fahrt fort. Dass der Lauraliebe in LEFRANCs Bericht eine besondere Bedeutung zukommt, macht auch der Aufenthalt der Reisegruppe in L'Isle deutlich. Auch dieser Ort, an dem laut VELLUTELLO die erste Begegnung zwischen Laura und Petrarca stattfand, wird in einen direkten Zusammenhang mit Petrarca gebracht: „C'est en effet à Lille que Petrarque vit pour la premiere fois, à l'Office du Vendredi Saint, l'Heroine que ses vers ont rendu immortelle“ (1748: 43). Die dem Satz vorangehenden Verse belegen,

<sup>1235</sup> „L'amour exauça leurs désirs | Partout où s'étend votre vûë: | Tantôt au pied de ce côteau, | Près de ces ondes qui jaillissent; | Souvent sous cet épais berceau | Que ces orangers embellissent; | Ici quand le flambeau du jour | De ses feux brûloit la verdure; | Plus loin quand la nuit à son tour | Venoit rafraîchir la nature“ (1748: 40).

dass der Erzähler nach den Erklärungen der Nymphe an den Mythos der keuschen Liebe Petrarcas nicht mehr zu glauben bereit ist:

C'est, dit-on, dans ces murs célèbres  
Que le Malin sc̄ut autrefois  
Faire glisser dans les harnois  
D'un Poète entendant ténébres  
D'un fol amour la fin grégeois (1748: 43).

Ebenso wie FRANCO entlarvt auch LEFRANC Petrarcas keusche Liebe als eine Lüge: Das vor allem im 16. Jahrhundert gebräuchliche Adjektiv *grégeois*, welches z.B. Colin BUCHER als Synonym für 'fictif' verwendet,<sup>1236</sup> weist darauf hin, dass zwischen der Realität des *fol amour* und ihrer literarischen Darstellung eine Diskrepanz besteht. Die Parallelen zum *Petrarchista* sind offenkundig: In beiden Fällen begibt sich ein Reisender bzw. eine Gruppe von Reisenden nach Vaucluse, um sich nähere Informationen über Petrarca und Laura zu beschaffen. Während Sannio Einblick in Petrarcas Manuskripte erhält, die ihm den wahren Charakter der Liebe Petrarcas offenbaren, ist es bei LEFRANCs ein Druide, der als Augenzeuge den Geschehnissen beiwohnt. In beiden Fällen werden verlässliche Zeugen benannt, die, indem sie die 'Wahrheit' über Petrarca und Laura berichten, die literarische Darstellung der Lauraliebe als Lüge entlarven. Dass LEFRANCs Text die französischen Dichter des ausgehenden 18. Jahrhunderts maßgeblich beeinflusste, belegen vor allem die Texte ROMETs, DELONS und DELILLES.

#### 4.4.2.2.4 Erotik in Vaucluse: Nicolas Romet gestaltet einen Traum

Dass ROMET (1741- ?) mit seiner 1765 erschienenen *Lettre de Pétrarque à Laure* sowohl im Hinblick auf die Naturthematik als auch in Bezug auf die Deutung der Lauraliebe neue Wege einschlägt, lässt die Vorrede erkennen. Einerseits bewertet er die „scènes simples, paisibles & puisées dans le calme de la Nature“ (1765: III) als ein obsoletes Modell, andererseits stellt er die Reinheit der Liebe Petrarcas in Frage.<sup>1237</sup> ROMET ist nicht der erste, der Petrarcas Lauraliebe in diesem Sinne hinterfragt, doch ist aufschlussreich, dass er seine Deutung als Konzession an das zeitgenössische Lesepublikum beschreibt:

J'aurois bien voulu peindre celui [i.e. l'amour] de Pétrarque aussi pur qu'il prétend l'avoir ressenti. Mais comme depuis longtemps on ne croit plus à tant de sagesse, j'ai mieux aimé me plier au goût de ce Siècle, que de rappeler celui d'un autre. J'ai cédé tristement à la nécessité (1765: V).

ROMET passt sich dem Publikumsgeschmack an, um Petrarcas *amour pur* neu zu deuten. Es besteht kein Zweifel, dass der doppelte Hinweis auf den veränderten Publikumsgeschmack eine Schutzbehauptung des Autors darstellt, der angesichts des im Jahr zuvor erschienenen ersten Bandes der *Mémoires de François Pétrarque* durchaus von einer kritischen Leserschaft ausgehen konnte. Zweifel an Petrarcas *amour pur* äußert DE SADE nicht. Dennoch ist sein Hinweis auf das mangelnde Verständnis seiner Landsleute für Petrarcas platonische Liebe insofern interessant, als gerade ROMETs Text die Richtigkeit dieser Feststellung belegt.<sup>1238</sup> Die Liebesthematik steht auch deshalb in den Vordergrund, weil ROMET *expressis verbis* die

<sup>1236</sup> Vgl. HUGUET, Bd. IV, S. 368.

<sup>1237</sup> Vgl. SCHLÜTER 2006.

<sup>1238</sup> „Cet amour platonique & raffiné qui régn[e] [] dans toutes les Poésies de Pétrarque, n'est connu en France que de quelques Philosophes, & d'un petit nombre de femmes merveilleuses qui paroissent ridicules aux autres“ (DE SADE 1764, I: CXIf.).

Doppelrolle Petrarcas als *poeta* und *amator* auflöst, um sich ausschließlich dem *amant* zuzuwenden.<sup>1239</sup> Indem er den Text als einen Brief des Liebenden an Laura präsentiert, entspricht die imaginierte Sprechsituation der des *Canzoniere*. Die *Lettre de Pétrarque à Laure* besteht aus 238 paarig gereimten Alexandrinern, die durch mehrere *blancs* in Strophen unterschiedlicher Länge unterteilt sind. Eine Einleitung beschreibt die Grundkonstellation, die das Entstehen des Briefes begründet:

PÉTRARQUE, *Ambassadeur à la Cour d'Alphonse, Roi de Castille, se retiroit souvent dans la solitude écartée pour y rêver à ses amours. Endormi dans une caverne ou il s'étoit reposé pendant la nuit, il se réveille au premier rayon du jour naissant, & commence aussitôt sa Lettre, encore plein de l'idée d'un songe qu'il y racontera* (1765: 9).

Während der Hinweis auf Petrarcas Tätigkeit als Botschafter des spanischen Königs eventuell eine vage Reminiszenz an Madeleine DE SCUDÉRYs *Mathilde d'Aguilar* darstellt, spielt ROMET mit der Erwähnung der Vorliebe des Dichters für die Einsamkeit auf *De vita solitaria* an. Die als Ort der Handlung beschriebene Höhle ist auf LEFRANCs *Voyage* zurückzuführen.<sup>1240</sup> Entscheidend ist, dass ROMET all jene Eindrücke, die Petrarca in seinem Brief niederschreibt, als das Ergebnis eines Traumes beschreibt. Damit relativiert der Autor seine Umdeutung des *amour pur*. Gleichzeitig rückt er seine *Lettre* durch diese Fiktion in die Nähe der erotischen Texte eines CRÉBILLON *filis*, der z.B. in *Le Sylphe* die Traumfiktion zur Camouflage einer erotischen Thematik macht. ROMET präsentiert Petrarca nicht als einen von der Fleischeslust Getriebenen, der mit dem Objekt seiner Begierde Erfüllung findet, sondern als einen leidenschaftlich Liebenden, der sich die in der Realität der Diegese nicht erfüllbare Liebesbegegnung erträumt. Indem er der Geliebten aber ausführlich von seiner Liebesglut, seiner Leidenschaft und nicht zuletzt von jenen Freuden, berichtet, die er im Traum mit ihr erlebte, erweist sich der Brief als ein eloquenter Versuch, die Spröde zu verführen. Jene Liebe, die der Petrarca ROMETs einleitend als keusch qualifiziert,<sup>1241</sup> gewinnt im *tableau* (V. 7) des Traumes eine neue Qualität. Es ist ein *bonheur mensonger* (V. 7), welches der aus dem Schlaf erwachte Dichter zu Papier bringt. Nur der Mond sei Zeuge seiner *soupirs brûlans* (V. 19) gewesen, als er sich an jenem Abend in jene *caverne antique* (V. 25) zurückgezogen habe, in welcher der wohltuende Schlaf ihn kurz darauf übermannte. Im heiteren Tal von Vaucluse sei ihm in seinem Traum Laura begegnet, die sich mit ihm der *douce Volupté* (V. 51) hingeeben habe. Ausführlich geht der Text auf die erträumte Leidenschaft ein: Die Rede ist von den *sens enivrés* (V. 55) des Dichters und von seinem *délire* (V. 68), doch wird schnell deutlich, dass die Geliebte diese Liebessehnsucht erwidert:

70     Mon cœur impatient [...] vole dans tes bras,  
       Et nos désirs pressans [...] devancent nos pas.  
       Des myrthes odorans le pur & frais ombrage  
       Au timide embarras offre un épais feuillage.  
       Auy rayons du Soleil, aux regards curieux,  
 75     Son ombre nous dérobe... & recéle nos feux.

<sup>1239</sup> „On pourroit distinguer dans Pétrarque le Poëte & l'Amant. C'est le dernier que parle dans cette Lettre [...]. Les *Amours de Pétrarque* sont plus souvent citées que ses *Ouvrages*“ (1765: VI).

<sup>1240</sup> Dass ROMET den Text kennt, betont er selbst: „M. Lefranc, dans son Voyage de Provence, évoque à Vaucluse le Génie de nos deux Amans, & se fait témoin de leurs tendres caresses. C'est cette opinion que j'ai suivie“ (1765: 12).

<sup>1241</sup> „Toi qu'ornent à mon gré la tendresse & l'estime, | Cœur pur, esprit sans fard, âme tendre & sublime, | D'un bonheur mensonger vois du moins le tableau. | Pour le tracer, Amour, viens, conduis mon pinceau“ (V. 5-8).

- Ombre chère & sacrée, asyle du mystère,  
 Des célestes plaisirs auguste sanctuaire,  
 Témoin de mes transports, que tu vis couronner,  
 Qu'aucun Mortel jamais ne t'ose profaner!
- 80 De l'amour fortuné la douce jouissance  
 De mes élans pressés calmoit la violence.  
 Sur ton sein palpitant, affoibli... mais heureux,  
 Ton amant savouroit tes baisers amoureux.  
 De mes sens épuisés la touchante foiblesse
- 85 Dans mon cœur embrasé concentroit mon ivresse.  
 O pures voluptés; ô suprêmes douceurs! (V. 70-86).

Vaucluse wird zu einem Ort der erfüllten Liebe. Diese realisiert sich für den Liebenden zwar nur in einem Traum, doch macht die ausführliche Beschreibung der Liebesbegegnung deutlich, dass es dem Verfasser nicht darum geht, den *amour pur* als ein idealtypisches Liebesmodell in Szene zu setzen. Auf die Liebesnacht folgt nur allzu schnell das Erwachen. Mit diesem geht die Erkenntnis einher, dass ein solcher Traum die Funktion hat, die Liebesglut zu löschen:

- [Pétrarque] seroit expiré dans ces sauvages lieux,  
 S'il n'eût vu quelquefois, par une erreur chérie,  
 105 Eteindre ses désirs, & ranimer sa vie (V. 103-105).

Zwar habe sich der Traum als ein *mensonge flatteur* (V. 106) erwiesen, doch habe die geträumte Erfüllung der *fougueux désirs* (V. 118) seine Leidenschaft gedämpft:

- Consumé de regrets, plongé dans les allarmes,  
 Un songe offre un moment de quoi sécher mes larmes,  
 Et mes fougueux désirs, élançés au bonheur,  
 S'ils trouvent son image... y brisent leur ardeur (V. 116-119).

Darüberhinaus betrachtet der Liebende den Traum als ein gutes Omen, welches ihm Anlass zu einem *espoir enchanteur* (V. 122) bietet: Ebenso wie die Geliebte sich ihm im Traum hingab, so werde sie sich ihm eines Tages tatsächlich hingeben, denn sollte seine Leidenschaft unerfüllt bleiben, würde dies seinen sicheren Tod bedeuten:

- 160 Tu sçais, Laure, tu sçais que tes tendres caresses  
 Raniment mes largueurs, dissipent mes foiblesses.  
 Sans ce remède heureux, sans ce puissant secours,  
*Vaucluse* de ma vie eût vu cesser le cours (V. 160-163).

Dass die Erfüllung der Liebe das Glück des Paares bedeuten würde, versäumt Petrarca nicht zu betonen. In seinem Entwurf wird Vaucluse zu einem „[...] cher & charmant séjour, | Qu'habite la Beauté qu'embellira l'Amour“ (V. 185-186), zu einem Ort der ewigen Liebe, die ihm mehr bedeute als der Ruhm.<sup>1242</sup> Da ROMET Petrarca einleitend als Botschafter bezeichnet hatte, resultiert für den Protagonisten aus dieser Erkenntnis der Verzicht auf seine Laufbahn:

---

<sup>1242</sup> „Eh! que m'importe, à moi, de stériles honneurs? | Te chérirai-je plus dans mes tristes grandeurs? | Ou, crois-tu que sensible à leur pompe frivole, | De ta perte aujourd'hui leur éclat me console?“ (V. 209-212).

D'un titre fastueux l'honorant esclavage  
 Va voir rompre à tes pieds ses farouches liens,  
 Et de leurs nœuds brisés faire un trophée aux tiens.  
 235 Oui, j'en crois de l'Amour la promesse flattueuse;  
 J'en crois de mes souhaits l'ardeur impérieuse:  
 Mon Amante y consent; j'abandonne ces lieux,  
 Pour revivre en ses bras... ou mourir à ses yeux (V. 232-238).

Die *Lettre de Pétrarque à Laure* enthält eine grundsätzliche Neuinterpretation der Liebesbeziehung zwischen Laura und ihrem Dichter. Petrarca wird als ein Hoffender dargestellt, der im Traum das Glück der Liebe kennenlernt, und der dieses nun auch realiter erleben möchte. Entscheidend ist, dass ROMETS Petrarca seine Wünsche und Sehnsüchte in einem Brief an Laura zum Ausdruck bringt: Die ausführliche Darstellung der leidenschaftlichen Begegnung hat zuvorderst die Funktion, die Geliebte zu verführen. Nur der letzte Satz des Briefes (V. 238) deutet darauf hin, dass das Omen des Traumes keine Garantie für die Erfüllung der Wünsche darstellt: Die hier formulierte Option erweist sich als eine drastische Verflachung des vorgegebenen Stoffes, resultiert die herausragende Bedeutung der Laura-Liebe Petrarcas doch gerade aus der Tatsache, dass sie unerfüllt blieb, und der italienische Dichter sein Leid in seine Gedichte einschrieb.

#### 4.4.2.2.5 Der Sieg der Tugend: Alexandre Delon beschreibt Petrarcas Versuchung

DELONS Gedicht *Laure et Pétrarque* ist im Anhang der vom gleichen Verfasser stammenden *Vies de Pétrarque et Laure et Description de la Fontaine de Vaucluse* zu finden. In einer dem Werk vorangestellten Vorrede erläutert DELON (1753-1825) den Entstehungszusammenhang:

En 1779, la lecture de l'imitation en vers François, des plus belles Poésies de Pétrarque, me fit naître le dessein de rendre dans un petit Poëme intitulé, Laure & Pétrarque, le genre d'amour qui a fait de ce Poëte un Phénomène, dans les annales de la Poésie comme il l'étoit déjà dans l'histoire des passions du cœur de l'homme (1788: 3).

Es waren die in einer Übersetzung gelesenen Gedichte Petrarcas,<sup>1243</sup> die ihn zur intensiven Beschäftigung mit der Liebe dieses Dichters veranlassten. Ein Besuch in Vaucluse, so DELON weiter, habe sein Interesse wiederaufkeimen lassen. Während *Laure et Pétrarque* 1779 erschien,<sup>1244</sup> stammen die *Vies de Pétrarque et de Laure* und die Vorrede von 1787/88.<sup>1245</sup> Die *Vies* beruhen in wesentlichen Zügen auf den *Mémoires* DE SADES, den DELON in der Vorrede als Gewährsmann benennt (1788: 3), sowie auf ROMANS *Génie de Pétrarque* (1778), auf dessen Untertitel DELON mit der Formulierung „imitation en vers François, des plus belles Poésies de Pétrarque“ (1788: 3) anspielt. DELONS Vita stellt Petrarca von Anbeginn an als den Dichter des *Canzoniere* dar. Zwar stellt der Autor in der Vorrede fest, dass Petrarca als „homme public, homme de lettres, Négociateur, Philosophe, Amant, Solitaire“ (1788: 3) für den Leser von Interesse sei, doch geht es ihm vorrangig um den Liebesdichter:

C'est principalement sous les rapports que Pétrarque a avec la Fontaine de Vaucluse, & en sa qualité d'Amant de la belle Laure, que je me propose de faire son histoire (1788: 3).

<sup>1243</sup> ROMANS *Génie de Pétrarque, ou imitation, en vers françois, de ses plus belles poésies, précédé de la vie de cet homme célèbre* erschien 1778, die Neuauflage 1780 unter dem Titel *Vie de Pétrarque*.

<sup>1244</sup> Vgl. den Hinweis des Verfassers in der Anmerkung auf S. 37: „Ce petit Poëme fut imprimé en 1779, à la suite du Financier, comédie en cinq actes & en vers du même auteur.“

<sup>1245</sup> DELON beschreibt in den *Vies* das Fresko der Kathedrale von Avignon, und weist darauf hin, dass er dieses im August 1787 persönlich gesehen habe (1788: 27).

Folgerichtig hebt er die Bedeutung der Liebesdichtung hervor: „Le talent de la poésie dévança dans Pétrarque la passion de l’amour, ou pour dire plus vrai, il fut Poète & Amoureux en même temps“ (1788: 9). Die Dichtung Petrarca sei ein Ergebnis der unterdrückten Leidenschaft gewesen,<sup>1246</sup> erst Laura habe ihn zum *plus passionné des Amants* (1788: 9) gemacht. Ausführlich beschreibt DELON in den *Vies*, wie Laura es vermocht habe, die Liebe des Dichters immer wieder neu zu erwecken, ohne ihm letztlich ihre Gunst zu erweisen. Anders als ROMET geht DELON davon aus, dass Petrarca in seiner Liebe zu Laura keine physische Erfüllung fand.<sup>1247</sup> Dennoch präsentiert DELON Vacluse nicht nur als einen Ort der Liebe, sondern auch als einen Ort der Verführung. Er stellt der Ausgabe von 1788 das Motto „Vacluse, heureux séjour, que, sans enchantement, | Ne peut voir nul Poète, & surtout nul Amant“, welches aus DELILLES *Jardins* stammt.<sup>1248</sup>

Auch DELON macht eine Traumhandlung zum Gegenstand seines Alexandrinergedichts. Dass er, anders als ROMET, keine Umdeutung der petrarkischen Liebessituation vornimmt, belegt der erste Vers: „Je veux chanter l’amour joint avec la vertu“ (V. 1). Die Tugendhaftigkeit ist jedoch keine der Liebe *a priori* inhärente Qualität, sie ist vielmehr das Ergebnis eines Kampfes, welchen Laura lange Jahre gegen Petrarca kämpfte. DELON gestaltet jene Bewährungsprobe, die Petrarca ablegen mußte, um bei der Geliebten Gnade zu finden:

O vous! pendant vingt ans qui l’avez combattu,  
Laure, montez pour moi cette lyre touchante,  
Sur laquelle Pétrarque a chanté son amante (V. 2-4).

Der Sprecher lässt keinen Zweifel daran, dass die Synthese von *amour* und *vertu* eine bemerkenswerte Ausnahme darstellt, die dem Zeitgeschmack des 18. Jahrhunderts keineswegs entspricht. Im Hinblick auf die Sitten seiner Zeit gelangt DELON zwar zum gleichen Resultat wie ROMET, doch veranlasst dieser Befund ihn nicht dazu, Petrarca’s *amour pur* in Frage zu stellen:

Hé! comment concevoir tant de fidélité,  
Dans ce siècle pervers où la frivolité  
35 Fait son amusement d’un amoureux caprice,  
Où l’on ne trouve plus que fraude & qu’artifice? (V. 33-36)

Während ROMET eine Umdeutung der petrarkischen Liebeskonzeption vornimmt, ist für DELON der Kontrast zwischen der *fidélité* Petrarca’s und dem eigenen *siècle pervers* Anlass, die Liebessituation Petrarca’s näher zu beleuchten. Indem er dem Italiener die Möglichkeit einer fleischlichen Vereinigung mit Laura bietet, kann er die tadellose Moral des Dichters illustrieren, der hier der Versuchung widersteht. Ein Traum führt dem Sprecher die vergangenen Zeiten vor Augen, in denen eine Liebe wie jene Petrarca’s noch möglich war:

<sup>1246</sup> „[...] le soin qu’il prit de réprimer son inclination à l’amour, laissa percer en lui les talens du Poète [...]“ (1788: 9).

<sup>1247</sup> „Laure aimoit Pétrarque dans le fond du cœur; mais ce penchant secret ne permit jamais à Pétrarque d’autre bonheur que celui de la pureté de son amour.“ (1788: 17) – „[...] Pétrarque, dans un siècle presque barbare, nous fournit un recueil divin de pièces fugitives dictées par un amour pur, dégagé de tout désir charnel, & aussi chaste que la Dame qui est l’objet de ses chansons [...]“ (1788: 35).

<sup>1248</sup> Bei dem Motto handelt es sich um die Verse 430f. des 3. Gesangs der *Jardins*. Da die *Jardins* erst 1782 erschienen, drei Jahre später als DELONs Gedicht, ist von einem Einfluß DELILLES auf den Text *Laure et Pétrarque* nicht auszugehen.

Pour me persuader cette fidélité,  
 Qui conduisit Pétrarque à l'immortalité,  
 Un songe m'a fait voir la magique peinture  
 De cet amour constant, unique en sa nature (V. 41-44).

Inmitten tanzender Nymphen besingt Petrarca seine nunmehr zwanzig Jahre währende unerfüllte Liebe zu Laura, wobei er sich auf der Leier begleitet. Nicht dem Dichter gilt das Augenmerk des Träumenden, sondern den Nymphen, die durch ihr sinnliches Treiben den Dichter von seinem *ennui* (V. 50) abzulenken versuchen. Diese nämlich, deren *deux globes d'albâtre* (V. 53) nur eine *gaze flottante* (V. 51) verhüllt, wissen die Aufmerksamkeit Petrarcas auf sich zu ziehen. Was aber auf das Ich in hohem Maße anziehend wirkt, bleibt ohne Wirkung auf den melancholischen Petrarca:

65 Pétrarque à ce coup d'œil parut peu s'émouvoir;  
 Sur son cœur Laure seule auroit eu du pouvoir.  
 Sa bouche mille fois répétoit ce nom tendre,  
 Que le sensible écho fort loin faisoit entendre (V. 65-68).

Heißt es an anderer Stelle, Petrarca „unissoit sa voix aux beaux sons de sa lyre“ (V. 47), so wird der Dichter hier bei der Niederschrift seiner Gedichte gezeigt. Mit einem goldenen Griffel schreibt er die durch die Liebe inspirierten Texte nieder. DELON lässt keinen Zweifel daran, dass es der *Canzoniere* ist, der hier entsteht:

Sa tablette déjà me paroissoit remplie  
 Par une des chansons l'honneur de l'Italie,  
 Quand je vis arriver une divinité,  
 Qui de ces lieux sacrés étoit la Déesse (V. 71-74).

Die sich nähernde Najade hat Kenntnis von Petrarcas *chansons plaintives* (V. 78) und ist bereit, zum Glück des Liebenden beizutragen.

«Votre amour satisfait verra ce qu'il adore;  
 Je conduis en ces lieux pour vous l'aimable Laure» (V. 83-84).

Der Auftritt Lauras macht Vacluse definitiv zu einem *locus amoenus*:

A ses côtés marchant, ses fidèles compagnes,  
 Avec un pied léger gravissoient les montagnes.  
 La verdure & les fleurs renaissent sous leurs pas,  
 Cet agreste désert en prenoit des appas.  
 95 L'horreur que l'on ressent dans ce séjour terrible,  
 Par d'heureux changemens me parut moins sensible. (V. 91-96)

Der Textstelle liegt *RvF* 165 zugrunde, in dessen erstem Quartett eine vergleichbare Situation evoziert wird,<sup>1249</sup> die auf das Aphrodite-Motiv zurückgeht.<sup>1250</sup> „Tel un superbe lys dans un riche jardin“ (V. 105) erscheint Laura in DELONS Text dem Ich in seiner Traumvision. Der Sprecher sieht in Laura (der Vergleich der *donna* mit einer Lilie macht dies deutlich) die keusche Geliebte. Petrarca hingegen, der zuvor, von dem *doux espoir* (V. 86) erfüllt, einem *bonheur prochain* (V. 88) entgegengesehen hatte, wähnt sich am Ziel seiner Wünsche. Die

<sup>1249</sup> „Come 'l candido pie' per l'erba fresca | i dolci passi honestamente move, | vertù che 'ntorno i fiori apra et rinove, | de le tenere piante sue par ch'esca“ (V. 1-4).

<sup>1250</sup> Vgl. zum Aphrodite-Motiv GROSSE 1968: 12.

Reaktion Petrarcas korrespondiert mit dem zweiten Quartett des erwähnten Sonetts, in welchem der Sprecher von den Augen der Laura spricht, aus denen „un piacer sì caldo pi-  
ove | ch' i' non curo altro ben né bramo altr'ésca“ (V. 7-8).

Pétrarque à son aspect [i.e. de Laure] ne parut plus le même,  
Sa douleur fut changée en une joie extrême (V. 107-108).

Anders als der Sprecher in *RvF* 165, der die Konfrontation mit der Geliebten keineswegs scheut, obwohl er um die Aussichtslosigkeit seiner Gefühle weiß, strebt DELONS Petrarca danach, die Geliebte in einen Hinterhalt zu locken. Der sich nähernden *donna* bietet sich eine *grotte profonde* (V. 115) dar, deren *fond mystérieux* (V. 118) noch kein Menschenauge erblickt habe. Wenn DELON die Höhle mit dem Inferno DANTES vergleicht,<sup>1251</sup> dann wird deutlich, dass er mit jenen Texten vertraut ist, die das Motiv der 'Höhlenbegegnung' verarbeiten, dass er sich aber von dieser Traditionslinie distanziert. Die Höhle wird hier zu einem bedrohlichen Ort, die Erfüllung der Begierden Petrarcas ist damit *a priori* ausgeschlossen. Vacluse ist derjenige Ort, an dem der liebende Petrarca die *rigueur cruelle* (V. 128) der Geliebten beklagte, die nun ihrerseits gesteht, sich dem *amour trop constant* (V. 134) erwehrt zu haben, obwohl sie Petrarca durchaus liebe: „jusqu'à ce que la Parque | Vienne trancher mes jours, oui j'aimerai Pétrarque!“ (V. 139f.).<sup>1252</sup> Während das Geständnis für den Luschenden das höchste Glück bedeutet, ergreift Laura, die sich zu spät der Tragweite ihrer Äußerung bewusst wird, die Flucht. Die Nymphen, deren Ziel es ist, im Auftrag der Najade den Wünschen des Liebenden zu entsprechen, halten sie auf, um sie in die „lieux souterrains, | Palais de la Naïade, & qu'on cache aux humains“ (V. 153) zu entführen. Laura fleht den Liebenden zwar an, ihre Tugend zu bewahren, doch übermannt sie unerwartet der Schlaf:

D'une voix suppliante elle achevoit ces mots,  
170 Quand soudain le sommeil lui versa ses pavots.  
Pétrarque dans ses bras la reçut défaillante,  
Pour la première fois il tint son amante! (V. 169-172).

Petrarca bietet sich nach langen Jahren der Klage die Möglichkeit, sich mit der Geliebten zu vereinigen. Noch während er die Schönheit der Schlafenden bewundert, bereitet er sich auf den ersehnten Moment vor: „il se mit en devoir | De contenter l'ardeur d'un amoureux espoir“ (V. 185f.). Nur die *délicatesse* hält ihn davon ab, der Schlafenden beizuwohnen:

«Dois-je violenter le cœur de ma maîtresse?  
Dit-il, par un affront dois-je faner l'amour,  
190 Par vingt ans de constance épuré chaque jour?  
Eloignez-vous de moi, passions téméraires,  
Vos vœux furent formés pour les ames vulgaires» (V. 188-192).

Petrarca widersteht. In letzter Sekunde bezwingt er die *passions téméraires* (V. 191). Der Sinneswandel, der aus dem in Leidenschaft entbrannten einen platonisch liebenden Dichter

<sup>1251</sup> Der Grund der Höhle sei „caché dans le centre du monde“ (V. 116), und die dem „abyrne secret“ (V. 118) entsteigenden Wellen schienen dem „fond des enfers“ (V. 120) zu entstammen.

<sup>1252</sup> DELON sagt: „Laure aimoit Pétrarque dans le fond du cœur; mais ce penchant secret ne permit jamais à Pétrarque d'autre bonheur que celui de la pureté de son amour.“ (1788: 17) Angesichts der Tatsache, dass Petrarca Laura zwanzig Jahren erfolglos anbetet, entbehrt das Geständnis nicht der Perfidie, situiert diese Zeitangabe die Handlung des Textes doch auf das Jahr 1347.

werden lässt, erfolgt allzu rasch, um den Leser überzeugen zu können. Indem Petrarca die ihn soeben noch quälende Begierde den *ames vulgaires* zuordnet, sublimiert er seine Gefühle. An die Stelle der *passions* tritt die reine Seelenliebe, die sich selbst genügt:

«Mais élevons nos sens au-dessus des désirs;  
C'est l'union des cœurs qui fait tous nos plaisirs.  
195 Laure m'aime, est-il sort à mon sort préférable?  
Ai-je besoin des sens pour le rendre agréable?  
Ne puis-je pas jouir de la félicité,  
Sans forcer ma maîtresse à l'infidélité?  
J'aime Laure; il suffit, pour contenter ma flamme,  
200 Que je vive en ce cœur qu'habite sa belle ame» (V. 193-200).

Erst jetzt erkennt Petrarca, dass es der Verzicht auf die Erfüllung ist, der den Liebenden auszeichnet, nicht die sinnliche Liebe, die den *ames vulgaires* vorbehalten bleibt. Die Seelenliebe erst macht die Liebe Petrarca zu einer herausragenden Liebe, die den Nachruhm des Dichters garantiert. So erklärt die herbeieilende Najade dem Dichter und der soeben aus dem Schlaf erwachten Laura:

Il [i.e. Pétrarque] vous aime, & son cœur m'a fait voir dans ce jour,  
L'exemple ravissant du plus parfait amour.  
215 Pétrarque, cet amour sera bien mémorable;  
Je rendrai votre gloire autant que moi durable;  
Tant que de mes flots purs les ondes couleront (V. 213-218).

Die beiden letzten Verse heben die Außergewöhnlichkeit dieser Liebe noch einmal hervor, sie beschreiben sie aber zugleich als eine einmalige Liebe: „on ne verra plus de semblables amours“ (V. 226). Damit knüpft DELON an seine eingangs gestellte Frage an, ob Petrarca Liebe im eigenen *siècle pervers* (V. 34) noch glaubhaft sei: Die Luraliebe wird als eine einzigartige Liebe zweier Ausnahmegestalten verstanden, die nicht wiederholbar ist – zumindest nicht im zutiefst unmoralischen 18. Jahrhundert.

#### 4.4.2.2.6 Reine Liebe im *siècle pervers*: Madame du Verdier und Vacluse

Ruhm erlangte Suzanne DU VERDIER (1745-1813) vor allem durch ihr Vacluse-Gedicht. GUÉRIN, der den Text 1804 im Anhang seiner *Description de la Fontaine de Vacluse* aufführt, sagt, es sei „difficile de faire de plus jolis vers sur la fontaine de Vacluse“ (1804: 38), und Auguste GAUDE, der 1788 im *Mercure de France* ein eigenes Vacluse-Gedicht veröffentlicht, macht darin aus seiner Bewunderung für die Verse der VERDIER kein Hehl.<sup>1253</sup> DELON erwähnt ihren Namen in einem Gedicht<sup>1254</sup> und die GENLIS bezeichnet den Text als „une idylle charmante qui est fort supérieure à tout ce qu'on a écrit sur ce sujet“ (1819, I: 211).

*Sur la fontaine de Vacluse* unterscheidet sich von den früheren Texten im Hinblick auf die Beschreibung der Natur. Georges DE SCUDÉRY und die DESHOULIÈRES hatten zwar von den „[a]ffreux et grands Rochers“<sup>1255</sup> bzw. den „hauts rochers dont l'aspect est terrible“<sup>1256</sup> gesprochen, das Tal selbst aber als *locus amoenus* beschrieben. So spricht etwa die DESHOULIÈRES in Bezug auf Vacluse von einem „fertile valon dont on a tant vanté | La solitude et

<sup>1253</sup> Er spricht in V. 7 von den *magiques Vers* der VERDIER (1788: 97).

<sup>1254</sup> 1788: 43, V. 219f. Zu DELONs Text vgl. Kapitel 4.3.2.3.4.

<sup>1255</sup> Georges DE SCUDÉRY, 1. Sonett, V. 1 (1983: 43).

<sup>1256</sup> DESHOULIÈRES, *Pour la Fontaine de Vacluse*, V. 12 (1724: 30).

la beauté“<sup>1257</sup> (V. 63f.), welches eine muntere Vogelschar belebe. Eine wenig später entstandene Reisebeschreibung bestätigt den Befund. Von den *affreuses montagnes* abgesehen erscheint der Ort auch bei Jean DE PRÉCHAC als ein heiterer und fruchtbarer Ort:

Nous croyons estre au Cours, trouvant par tout à droit & à gauche des allées d’Oliviers, d’Amandiers, & quelquefois de grands Meuriers. Le vert de ces arbres estoit aussi gay qu’au Printemps, parce qu’ils sont toujours arrousez par des canaux naturels, que forme la fontaine de la Sorgue, qui coule le long d’une grande pleine qu’il faut traverser. Cette vaste campagne paroist d’autant plus agréable, qu’elle est environnée d’affreuses montagnes.<sup>1258</sup>

Die VERDIER weicht von dieser Traditionslinie ab. Vaucluse zeichnet sich bei ihr durch ein *climat stérile* aus, welches den *rives fertiles* anderer Regionen entgegengesetzt wird. Damit wird bereits in den ersten Versen der Grundstein für eine Stilisierung von Vaucluse zum *locus terribilis*<sup>1259</sup> gelegt.

Ce n’est point seulement sur des rives fertiles  
Que la nature plaît à notre œil enchanté;  
Dans les climats les plus stériles,  
Elle nous force encor d’admirer sa beauté (V. 1-4).

Vaucluse ist eine unfruchtbare und karge Landschaft, in der nur der Adler in seinem Horst und die Eule in ihrer Höhle sich wohlfühlen, die aber von der Nachtigall gemieden wird.<sup>1260</sup> Der Topos des *locus terribilis* geht Petrarca zurück, der in *RvF* 288 den Ort des klagenden Liebenden in diesem Sinne gestalte (GARBER 1974: 230). In Anlehnung an PROPERZ<sup>1261</sup> beschreibt das Sonett die Landschaftsformation von Vaucluse als *aspri colli* (V. 2). Vor allem die Terzette beschreiben die lebensfeindliche Natur des Ortes:

10 Non è sterpo né sasso in questi monti,  
non ramo o fronda verde in queste piagge,  
non fiore in queste valli o foglia d’erba,  
  
stilla d’acqua non vèn di queste fonti,  
né fiere àn questi boschi sì selvagge,  
che non sappian quanto è mia pena acerba (V. 9-14).

SANTAGATA weist darauf hin, dass Petrarca mit diesen Versen an *Inferno* XIII, 4ff. anknüpfe (in: Petrarca 1996: 1136).<sup>1262</sup> DANTE leitet mit seinen Versen die Beschreibung des zweiten Höllenkreises ein, in welchem sich die Selbstmörder aufhalten. In Petrarcas Sonett wird die unwirtliche Natur zum Ort der Liebesklage. Auch der höfische Roman inszeniert den Liebenden als einen Einsiedler, der sich in der Abgeschiedenheit einer Gebirgslandschaft seiner Klage hingeben kann.<sup>1263</sup> Dass die räumliche Isolation dem Liebenden Vorteile bieten kann, belegt ein Traditionsstrang, von dem hier schon die Rede war, ermöglicht doch

<sup>1257</sup> DESHOULIÈRES, *Pour la Fontaine de Vaucluse*, V. 63-64 (1724: 33).

<sup>1258</sup> *Relation d’un voyage fait en Provence*, Paris: Claude Barbin, 1683, S. 131f. (zit. n. COUVREUR 1998: 173).

<sup>1259</sup> Vgl. zu diesem Begriff GARBER 1974.

<sup>1260</sup> SCHÖNBECK sieht in der Nachtigall den für die Ideallandschaft typischen Vogel (1962: 36f.).

<sup>1261</sup> 18. Elegie des ersten Buches.

<sup>1262</sup> „Non fronda verde, ma di color fosco; | non rami schietti, ma nodosi e ’nvolti; | non pomi v’eran, ma stecchi con tosco: | non han sì aspri sterpi né sì folti | quelle fiere selvagge che in odio hanno | tra Cecina e Corneto i luoghi colti“ (V. 4-9).

<sup>1263</sup> Vgl. GARBER 1974: 231ff.

die Abgelegenheit eines Tales dem Paar die „lichtscheue geschlechtliche Beiwohnung“ (GRUENTER 1961: 346). Der Text der VERDIER stellt einen Gegenentwurf zu diesem Traditionsstrang, an welchen u.a. die DESHOULIÈRES und LEFRANC DE POMPIGNAN anknüpfen, dar. Der Kontrast von *locus amoenus* und *locus terribilis* steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Liebethematik, der auch in diesem Text eine erhebliche Bedeutung zukommt. Den *tendres mouvemens* des DESHOULIÈRES-Textes entsprechen hier die *doux mouvemens* (V. 47), die der Besuch von Vacluse im Betrachter auslöst. Nicht die karge und abschreckende Natur ist es, die den Besucher rührt: Die *nouveaux sentimens* (V. 43) resultieren vielmehr aus der Tatsache, dass Vacluse ein Sinnbild der treuen und vor allem reinen Liebe repräsentiert. Als „amour aussi pur que [les] ondes“ (V. 59) wird die idealtypische Liebe des 14. Jahrhunderts mit jener des 18. Jahrhunderts kontrastiert, in welcher Betrug und Perfidie dominieren:

[...] sans doute l'amour y fait briller encore  
 Un rayon de ce feu que ressentit pour Laure  
 50 Le plus fidèle des amans.  
 Pétrarque auprès de vous soupira son martyre;  
 Pétrarque y chantoit sur sa lyre  
 Sa flamme et ses tendres souhaits;  
 Et pendant que les cris d'une amante trahie,  
 55 Ou la voix de la perfidie  
 Fatiguent nos côteaux, remplissent nos forêts,  
 Du sein de vos grottes profondes,  
 L'écho ne répondit jamais  
 Qu'aux accents d'un amour aussi pur que vos ondes,  
 60 Trop heureux les amans l'un de l'autre enchantés,  
 Qui sur ces rochers écartés  
 Feraient revivre encor cette tendresse extrême,  
 Et dans une paisible ardeur,  
 Oubliés des humains qu'ils oublieroient de même,  
 65 Suffiroient seuls à leur bonheur! (V. 48-65).

Die „monts escarpés qui bordent ses déserts“ (V. 11) haben wie zuvor bei den SCUDÉRY und der DESHOULIÈRES die Funktion, das Liebespaar vor der Umwelt abzuschirmen. Es ist zum einen diese räumliche Isolation, die das Paar vor der korrupten Umwelt schützte, zum anderen aber auch die Situierung ihrer Liebe in einer längst vergangenen Zeit: „[...] [h]élas! il n'est plus de chaînes aussi belles“ (V. 66), muß die Sprecherin resigniert konstatieren. Da es in der Gegenwart des 18. Jahrhunderts keine *cœurs aussi fidèles* (V. 72) mehr gebe, bleibe ihr nichts anderes, als die Erinnerung an das mustergültige Paar wachzuhalten. Der Text endet mit einer Apostrophe an die Nymphen der Sorgue:

Nymphes qui répétiez ses chansons [i.e. de Pétrarque] immortelles,  
 Vous voyez tous les ans la saison des beaux jours,  
 70 Vous porter des ondes nouvelles;  
 Les siècles ont fini leurs cours,  
 Et n'ont point ramené des cœurs aussi fidèles.  
 Ah! conservez du moins les sacrés monumens  
 Qu'il a laissés sur vos rivages,  
 75 Ces chiffres de ses feux, respectables garans,  
 Ces murs qu'il habitoit, ces murs sur qui le tems  
 N'osa consommer ses outrages (V. 68-77).

Aufgrund ihrer Unsterblichkeit sind die Nymphen dazu prädestiniert, die Erinnerung an Laura und Petrarca zu konservieren. Ihnen, die auch die unsterblichen Gedichte Petrarcas perpetuieren, kommt die Aufgabe zu, die Gebäude zu beschützen, die der Italiener in Vaucluse bewohnte. Nicht auszuschließen ist, dass Madame DE VERDIER mit jenen Texten vertraut war, in denen Petrarcas Lauraliebe eine andere Deutung erfährt. Denkt man an die geschwätzig Nymphe aus LEFRANC DE POMPIGNANS Reisebericht, so muten die letzten Verse ihrer Idylle wie eine konkrete Anspielung auf diesen Text an:

Surtout que vos déserts témoins de ses transports  
Ne recèlent jamais l'audace ou l'imposture,  
80 Et si quelqu'infidèle ose souiller ces bords,  
Que votre seul aspect confonde le parjure  
Et fasse naître ses remords (V. 78-82).

Dass die Bitte ungehört verhallte, belegen die Texte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Obwohl das Gedicht der VERDIER sich durch einen hohen Bekanntheitsgrad auszeichnete, folgte die Mehrheit der Dichter der von der DESHOULIÈRES bzw. LEFRANC DE POMPIGNAN begründeten Tradition.

#### 4.4.2.3 Vaucluse in der Naturdichtung des 18. Jahrhunderts

Jacques DELILLE (1738-1813) verfasste mit dem bukolischen Gedicht *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages* (1782) das erste bedeutende französische Naturgedicht. Weniger bekannt sind heutzutage die 1779 erschienenen *Mois* des Jean-Antoine ROUCHER (1745-1794), von denen der ansonsten in Bezug auf diesen Text überaus kritische LAHARPE immerhin sagt: „ils ne sont pas sans beauté, et même d'assez grandes beautés“ (1815, VIII: 110). Im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Vaucluse verdient vor allem der dritte Gesang der *Jardins* eine nähere Betrachtung.

##### 4.4.2.3.1 Jean-Antoine Roucher

Die *Mois* des Jean-Antoine ROUCHER bestehen aus insgesamt zwölf größeren Abschnitten von paarweise gereimten Alexandrinern, die jeweils einen Monat des Jahres behandeln. Anders als die wenige Jahre später erschienenen *Jardins* DELILLES vermochten die *Mois* u.a. aufgrund sprachlicher und stilistischer Mängel das Lesepublikum nicht zu überzeugen.<sup>1264</sup> Der dem Monat September gewidmete, rund fünfhundert Verse umfassende 7. Gesang<sup>1265</sup> enthält einige Verse zu Vaucluse. Situier ist die Handlung nicht in Vaucluse, sondern im Wald von Compiègne (V. 105). Dessen herbstliche Naturschönheiten beschreibt der Sprecher detailliert und mit allerhand Pathos. Der Übergang von der Naturbeschreibung zur Evokation des Ortes Vaucluse stellt einen deutlichen Bruch im laufenden Text dar, weil er letztlich der Motivation entbehrt. Vom Sprecher wird Vaucluse als ein Ort der Evasion beschrieben, an welchem er die *vaine étude* (V. 213) vergessen könne. Mit dieser Formulierung ist offensichtlich der gerade entstehende Text gemeint, d.h. die akribische Beschrei-

<sup>1264</sup> Vgl. zu diesem Text und seiner Rezeption ausführlicher GUITTON 1976: 296-309.

<sup>1265</sup> ROUCHER folgt dem Jahresablauf des römischen Kalenders.

bung der Natur, deren pseudo-wissenschaftlichen Anspruch ROUCHER dem Leser nicht verhehlt.<sup>1266</sup> Vacluse dient als Gegenentwurf zu dieser angestregten Gelehrsamkeit:

Ah! loin de m'égarer dans cette vaine étude,  
 Que ne puis-je aujourd'hui goûter ta solitude,  
 215 O Vacluse! O séjour que j'ai tant désiré,  
 Et que les Dieux jaloux ne m'ont jamais montré! (V. 213-216).

Für ROUCHER zählt Vacluse zu jenen Orten, „où notre ame est toujours près d'aimer“ (1780: 8, V. 232). Zwar weist er auf den bekannten *antre secret* (V. 224) hin, doch bleibt das Motiv folgenlos: Die Höhle ist der Ort, an welchem Petrarca klagt,<sup>1267</sup> nicht der Ort der Liebesbegegnung.

#### 4.4.2.3.2 Jacques Delille

Anders als die *Mois* wurden DELILLES *Jardins* von der Nachwelt positiv aufgenommen. Im Mittelpunkt des Textes steht die *description*. Der Autor lässt seinen Garten sukzessive vor dem Auge des Lesers entstehen, indem er zunächst die Auswahl des Terrains thematisiert, dann die Anpflanzung der Bäume sowie die Anordnung der Sichtachsen beschreibt, danach die ornamentalen Elemente einfügt (Blumen, Gewässer, Steine), um schließlich jene Elemente einzufügen „qui donneront au paysage son animation définitive [...] pour distribuer les 'scènes' et parfaire de tableau“ (GUITTON 1976: 343). Den Höhepunkt und Abschluß des 3. Gesangs stellt die Evokation von Vacluse dar. Bereits KLEMPERER bemerkte zu diesem Abschnitt, DELILLES Erinnerung an Petrarca sei „liebevoll ausgeführt, [und] positionsbetont, da sie den tönenden Abschluß des dritten Gesangs [bilde], [...]“ (1953: 47).<sup>1268</sup> Auch hier ist Vacluse der Ort der Erinnerung an Petrarcas Lauraliebe. Bereits zu Beginn der relevanten Textpassage wird deutlich, wie DELILLE diese auffasst. Gehören die Vögel zum geläufigen Inventar sowohl eines *locus amoenus* als auch der Vacluse-Beschreibung, so kommt hier dem Schwan besondere Bedeutung zu, da er die Sonderstellung des Dichters symbolisiert:

414 Au milieu d'eux [i.e. les oiseaux] s'élève & nage avec fierté  
 Le cygne au cou superbe, au plumage argenté,  
 Le cygne, à qui l'erreux prêta des chants aimables.  
 Et qui n'a pas besoin du mensonge des fables (V. 414-417).

Der *cou superbe* und *plumage argenté* heben den Schwan aus der Masse der nicht näher bezeichneten übrigen Vögel heraus. Die Vorrangstellung des *cygne* wird durch die Anapher in V. 415f. akzentuiert. Dass der Schwan als Symbol des Dichters hier auf Petrarca zu beziehen ist, verdeutlicht V. 416: Liest man den *erreux* als eine Allusion auf dessen *giovenile errore*, so handelt es sich bei den *chants aimables* um die Gedichte des *Canzoniere*. Mit V. 417 distanziiert DELILLE sich von der Vorstellung, dass Petrarca Laura nur erfunden habe. Petrarca habe der lügenhaften Fiktionen nicht bedurft, denn seine Liebe sei eine authentische Liebe gewesen. Erst von V. 429 an ist die Rede von Vacluse, welches in den folgenden Versen beschrieben wird als ein

<sup>1266</sup> Die Pflanzen etwa werden mit einer gewissen Präzision beschrieben, sie werden auch jeweils benannt. Explizit bezieht sich ROUCHER auf PLINIUS (V. 200) und BUFFON (V. 199), um jedoch mit gespielter Bescheidenheit auf die eigene *triste ignorance* (V. 202) hinzuweisen.

<sup>1267</sup> „Là, dans l'enfoncement de cet antre secret, | Il marioit sa voix à sa lyre plaintive“ (V. 224f.).

<sup>1268</sup> Die hier relevante Textstelle umfasst die Verse 410-461 des dritten Gesangs (1782: 73-76).

[...] heureux séjour, que sans enchantement  
Ne peut voir nul poète, & sur-tout nul amant (V. 430-431).

Vaucluse ist der Ort, der den Dichter verzaubert, der aber vor allem auf den Liebenden Anziehungskraft ausübt. Auch DELILLE verzichtet nicht darauf, die Natur des Tales zu beschreiben. Seine Beschreibung fällt außergewöhnlich knapp aus, berücksichtigt man, dass die *Jardins* der Naturdichtung zuzuordnen sind. Die einzigen Komponenten der Deskription sind neben dem im 18. Jahrhundert unverzichtbaren Hinweis auf den *antre mystérieux* (V. 434) die den Ort umgebende Bergkette, das reine Wasser des Flusses und der leuchtendblaue Himmel. Nicht der Ort selbst nämlich, so begründet der Sprecher seine flüchtige Beschreibung, sei von Bedeutung, sondern Petrarca und Laura.

Mais ces eaux, ce beau ciel, ce vallon enchanteur,  
Moins que Pétrarque & Laure intéressoient mon cœur (V. 446-447).

Die Natur tritt in den Hintergrund, um jenem Liebespaar die Vorrangstellung einzuräumen, dessen Namen untrennbar mit dem Ort verbunden sind. Der Liebessituation widmet DELILLE nur wenige Verse, doch belegen diese, dass er nicht von der im ausgehenden 18. Jahrhundert gängigen Deutung abweicht. Im Mittelpunkt steht der *antre*, von dem es heißt:

Une grotte écartée avoit frappée mes yeux.  
455 Grotte sombre, dis-moi si tu les vis heureux,  
M'écriois-je! [...] (V. 454-456).

Anders als die DESHOULIÈRES und LEFRANC DE POMPIGNAN belässt es DELILLE bei der rhetorischen Frage: Zwar hebt er die Bedeutung der Höhle durch deren mehrfache Erwähnung hervor, und verstärkt er diese Wirkung semantisch durch die Epitheta *mystérieux* (V. 434), *écartée* (V. 454) und *sombre* (V. 455), doch geht er über diese Andeutungen nicht hinaus. Dass ihm LEFRANCs *Voyage* bekannt war, ist anzunehmen: DELILLE verfasste eine wortgewaltige *Ode à Monsieur Le Franc de Pompignan*, die 1758 in der Zeitschrift *Année littéraire* erschien.<sup>1269</sup> Ob die Liebe Petrarcas in dieser Höhle Erfüllung fand, oder nicht, bleibt offen, denn die solcherart apostrophierte Höhle verweigert dem Besucher die Auskunft. Alleine das Echo vermag den Namen der Laura wiederzugeben. Hiervon unabhängig aber sind Laura und Petrarca in Vaucluse allgegenwärtig:

460 Par-tout mes yeux cherchoient, voyoient Pétrarque & Laure,  
Et par eux ces beaux lieux s'embellissoient encore (V. 460-461).

Antonio GARZIA, der italienische Übersetzer der *Jardins*, deutete DELILLES Verse im Sinne LEFRANCs.<sup>1270</sup> Erwähnt der Sprecher im Original den alten Stamm eines Baumes, in dessen Schatten Laura sich dereinst vielleicht einmal ausruhte („Un vieux tronc bordoit-il le rivage? | Laure avoit reposé sous son antique ombrage [...]“, V. 456-457), so wird der Übersetzer deutlicher: „Sotto l'ombra beata a dolce sonno | Abbandonata riposava Laura | Attendendo l'amante [...]“, heißt es in *I Giardini* von 1792.<sup>1271</sup>

<sup>1269</sup> *Année littéraire* 1758, Bd. V, S. 46-49. Text auch in GUITTON 1976: 576-578.

<sup>1270</sup> Dass die zwei Jahre später erschienene Übersetzung von LASTRI dem Original sehr viel näher kommt, belegt DE NARDIS (1960: 127ff.).

<sup>1271</sup> *I Giardini, poema del Signor Abate De Lille, tradotto dal Francese dal Sig. Ab. Antonio Garzia*, Venezia: Sebastiano Valle, 1792. Zitiert nach DE NARDIS 1960: 125.

Die *Jardins* bieten im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit Vacluse keine Neuerung: Ein letztes Mal wird die Höhle beschworen, der es vielleicht vergönnt war, das Glück des berühmten Paares zu erleben. Während die französischen Dichter Vacluse als den Ort der Liebe Petrarcas begreifen, verändert sich der Befund, blickt man nach Italien. ALFIERI, von dessen Arqua-Sonetten schon die Rede war, besuchte auch Vacluse. Seine Texte zeigen, dass der Ort über die Diskussion adäquater Liebesmodelle hinaus zum Nachdenken über die eigene Dichtkunst anregen und darüberhinaus zu einem Ort der petrarkistischen Selbstinszenierung werden kann.

#### 4.4.2.4 Petrarca als Medium der Selbstinszenierung (II): Alfieri in Vacluse

Von seinem Vacluse-Besuch spricht ALFIERI sowohl in der Vita als auch in den anlässlich des Besuches entstandenen Sonetten. In der Vita heißt es:

Sbarcato, ripartii per *Aix*, dove non mi trattenni, né mi arrestai sino in Avignone, dove mi portai con trasporto a visitare la magica solitudine di Valchiusa, e Sorgia ebbe assai delle mie lagrime, non simulate e imitative, ma veramente di cuore e caldissime. Feci in quel giorno nell'andare e tornare di Valchiusa in Avignone quattro sonetti: e fu quello per me l'un dei giorni i più beati e nello stesso tempo dolorosi, ch'io passai mai (1978: 310).

Während die ersten beiden Texte auf dem Weg von Avignon nach Vacluse entstanden, der vierte hingegen auf dem Weg von Vacluse nach Lille, brachte er den dritten Text laut Manuskript [*i*]n *Valchiusa alla fonte* (1954: 76) zu Papier. Petrarca ist in allen vier Texten präsent, und diese Präsenz erstreckt sich auch auf den Bereich der Intertextualität: In zwei Fällen zitiert ALFIERI Verse aus dem *Canzoniere*, wobei es sich jeweils um Zitate aus *Incipit*-Versen handelt. Die Positionierung der Zitate im jeweils ersten Vers verstärkt die Bedeutung des Prätextes. So leitet der erste Vers von *RvF* 208 ALFIERIS 83. Sonett ein, und die ersten Worte des 85. Sonetts verweisen auf die Kanzone *Chiare, fresche, et dolci acque*. Während *RvF* 208 von der Heimkehr des Sprechers nach Avignon und dem bevorstehenden Wiedersehen mit Laura handelt,<sup>1272</sup> greift ALFIERI nur das Reisemotiv auf, um seinen Weg nach Vacluse zu beschreiben. Er bezieht die von Petrarca beschriebene Situation folgerichtig auf den Ort an der Sorgue,<sup>1273</sup> der in den Terzetten zum Ort der Erinnerung wird:

Deh quante volte, per quest'orme istesse,  
 10 Il divin vate alla sua chiusa valle  
 Pien d'amorose cure il piè diresse!  
 Vieni (ei mi grida) il buon sentier non falle  
 A chi davver tutte speranze ha messe  
 Di gloria e amor pel disastroso calle (V. 9-14).

Das erste Terzett steht im Zeichen des Nachempfindens: ALFIERI, seinerseits auf dem Wege nach Vacluse,<sup>1274</sup> folgt den Spuren Petrarcas, der einst denselben Weg beschritt, um zu Laura zu gelangen. Vacluse wird auch bei ALFIERI zum Ort der *amorose cure* Petrarcas (V.

<sup>1272</sup> Zwar wird das Ziel im Text nicht benannt, doch da die Apostrophe in V. 1 an den [*r*]apido fiume gerichtet ist, der als die Rhône identifiziert wird (vgl. Petrarca 1996: 889), muß es sich bei dem Ziel der Reise um Avignon handeln.

<sup>1273</sup> „[...] al gran fonte di Sorgia io prenda lena“ (V. 8)

<sup>1274</sup> Eine Notiz im Ms. präzisiert, dass er dieses Gedicht „all'uscir d'Avignone“ verfasste (1954: 74).

11). Dass es bei diesen *amorose cure* keinesfalls um ein erfülltes Liebesglück geht, belegt das Manuskript: „Pien d’amorosa doglia“ hatte die entsprechende Textstelle zunächst gelautet (1954: 74), bevor der Dichter sich vor der Drucklegung für den neutraleren Wortlaut entschied (1954: 75). Es ist der *divin vate* (V. 10) persönlich, der im zweiten Terzett den Sprecher ermutigt, auf seinem Weg voranzuschreiten: Da dieser (wie er selbst) seine Hoffnung in den Ruhm und in die Liebe gesetzt habe, werde der *disastroso calle* (V. 14) für ihn zum *buon sentier* (V. 12). Dass damit zudem angedeutet ist, dass der Sprecher sich auch in moralischer Hinsicht auf dem ’rechten Weg’ befindet, liegt nahe.

Das zweite Sonett<sup>1275</sup> beschreibt die Ankunft des Sprechers vor dem aus *RvF* 117 bekannten *sasso*.<sup>1276</sup> Explizit wird ein Bezug zu Petrarca hergestellt, wenn ALFIERI feststellt, dass es dessen Gesang gewesen sei, der dem Felsen zum Ruhm verholfen habe:

Ecco il sasso, che i gran carmi al cielo  
Innalzan più, che la sua altera fronte.  
Quindi il bel fiumicel d’amore ha fonte,  
Sacro, a par del Castalio, al Dio di Delo (V. 1-4).

Wenn in V. 3f. die Quelle von Vaucluse mit der kastalischen Quelle verglichen und in V. 4 durch eine Antonomasie auf Apollo Musagetes hingewiesen wird, dann wird der Ort Petrarca zu einem zweiten Parnass. Dass Petrarca Vaucluse mehrfach als ’Helikon’ bzw. ’Parnass’ bezeichnet, wurde eingangs erwähnt. Es ist konsequent, dass ALFIERI Vaucluse im zweiten Quartett als einen Ort beschreibt, der in seinem Besucher eine *nobile invidia* (V. 5) auslöse, auf deren Relativität jedoch an gleicher Stelle hingewiesen wird:

[...] al mondo conte  
Fea queste spiagge, e le bell’acque, e il monte,  
D’un amante cantor l’ardente zelo (V. 6-8).

Dass sich der Sprecher durch den Hinweis auf die als dichtungsfreundlich empfundene Haltung der Umwelt mit Petrarca solidarisiert, dem er schon durch seinen Besuch die Reverenz erweist, versteht sich: Indem außerdem nur Petrarca und der Sprecher diesen Ort als ’zweiten Parnass’ zu identifizieren wissen, wird die Solidarität bekräftigt. Aus der Überhöhung Petrarca ergibt sich folgerichtig die Überhöhung des nachgeborenen Dichters. Erst im ersten Terzett wird die *vicenda amorosa* thematisiert, die der Sprecher in petrarkistischer Manier in Beziehung zur eigenen Liebesgeschichte bringt, indem er den Ruhm der eigenen *donna* aus den eigenen Liebesqualen herleitet.<sup>1277</sup> Im zweiten Terzett wendet der Sprecher sich in einer Apostrophe an Petrarca, um diesen als seine Inspirationsquelle zu beschreiben. Wenn er im letzten Vers die eigene Begabung in Frage stellt, um vorgeblich alleine auf den Beistand Petrarca zu zählen, so ist diese Äußerung zweifelsfrei als ein Bescheidenheitstopos zu verstehen. ALFIERI’S Sprecher ist sich seiner Bedeutung gewiß:

Deh! se in tuo caldo verseggiar mi allumo,  
Gran cigno, e se al mio dire ognor t’invoco,  
Non di me, il vedi, ma in te sol presumo (V. 12-14).

<sup>1275</sup> ALFIERI 1954: 76.

<sup>1276</sup> „Se ’l sasso, ond’è più chiusa questa valle | [...]“ (V. 1).

<sup>1277</sup> „S’io non men d’esso, e in non men chiaro foco | Ardo, e cantando, in pianto mi consumo, | Fama alla donna mia niegherà loco?“ (V. 9-11).

Der erste Vers des dritten Sonetts zitiert,<sup>1278</sup> wie bereits erwähnt, den ersten Vers von *RvF* 126. SANTAGATA bezeichnet diese Kanzone als eine „evocazione della natura valchiusana sacralizzata dalla presenza di Laura.“<sup>1279</sup> Der französische Ort erscheint in Petrarca's Text als ein Ort der Erinnerung an die Begegnungen mit der *donna*, die den Sprecher aber zugleich an das unausweichliche Ende eines jeden Lebens gemahnen.<sup>1280</sup> In ALFIERI'S Sonett spielt der Todesgedanke demgegenüber keine Rolle. Der zitierte Vers stellt alleine eine literarische Reminiszenz dar: ALFIERI überhöht die eigene Beschreibung des amönen Gewässers, indem er an Petrarca's Lob der Sorgue anknüpft. Während die *Chiare, fresche et dolci acque* von Petrarca alleine in V. 1-3 apostrophiert werden, stellt die Apostrophe in ALFIERI'S Text eine durchgängige Figur dar. Die Beschreibung der *acque* entspricht dem Klischee: Die Rede ist von den Wassermassen der Sorgue, von den weichen Gräsern, und von jenem Zauber, den der Anblick der Landschaft auf den Betrachter ausübt:

„Chiare, fresche, dolce acque“, amene tanto,  
Ch'or veggio in copia scorrer tumidette,  
Qui verso il piano infra le molli erbette,  
Recando all'alma un disusato incanto (V. 1-4).

Auch im zweiten Quartett dominieren die bekannten Topoi, wenn hier die Enge des Flußtals inmitten der *massi astrette* (V. 7) beschrieben wird. Der *incanto* (V. 4) erfährt eine Steigerung, wenn von der Rührung die Rede ist, die das Geräusch des fließenden Wassers im Besucher auslöse.<sup>1281</sup> Ebenso wie in den anderen Vaucluse-Sonetten ALFIERI'S erfolgt in den Terzetten eine Wendung, wenn der Sprecher nun explizit die eigene Liebesituation thematisiert. ALFIERI greift in diesem dritten Text den zuvor zum Ausdruck gebrachten Gedanken, dass Petrarca's Ruhm eine Folge seiner Liebe gewesen sei, auf. Da auch der Sprecher nach dem Dichterruhm und dem hiermit einhergehenden Lorbeerkrantz strebt, betont er, seinen Ruhmesdurst zunächst an der berufenen Quelle stillen zu wollen:

Deh, se l'allor per forte amar si miete,  
Piaciavi ch'oggi in parte almen si appaghe  
Di voi mia lunga, ardente, e nobil sete! (V. 9-11).

Da der Ruhm dieser Vorstellung zufolge an die Liebe gekoppelt ist, kann der Sprecher im zweiten Terzett zunächst nur beteuern, dass auch seine Liebeswunden mehr als beträchtlich seien: Angesichts der Tatsache, dass der Text eine Konkurrenzsituation zu Petrarca entwirft, ergibt sich die unausgesprochene Folgerung, dass auch dem Sprecher aufgrund seiner Liebesqualen der Dichterlorbeer letztlich zusteht:

Se voci v'ha dell'avvenir presaghe,  
Gran pezza, acque di Sorga, non vedrete  
Uom, cui di me più addentro amore impighe (V. 12-14).

Das letzte Sonett greift das Bild der nachgeborenen Dichters, der seinen Durst am Quell Petrarca's stillt, auf. Dem sich über die Quelle beugenden Sprecher offenbart sich am gegenüberliegenden Ufer ein Licht, in welchem er Laura erkennt:

<sup>1278</sup> In: ALFIERI 1954: 76.

<sup>1279</sup> In: Petrarca 1996: 585.

<sup>1280</sup> Vgl. besonders V. 14ff.

<sup>1281</sup> „Brune brune, s'io m'inoltro alquanto, | Movete all'ombra d'alte piante elette; | Or, s'io più salgo, infra gran massi astrette, | Mormoreggiando m'invitate al pianto“ (V. 5-8).

Donna era tal, ch'ogni fulgor vincea;  
 E mi diceva, placida e gioconda:  
 Nessuna mai per carmi a me seconda  
 Fu, da che il mio cantor mi ha fatto Dea:  
  
 Ma pur, tanta mi appar colei che accenni  
 Nelle tue calde sospirose rime,  
 Ch'io stessa vo' sue laudi omai perenni (V. 5-11).

Während PINDEMONTE in dem nur wenige Jahre später entstandenen Gedicht *Valchiusa* eine Begegnung des Sprechers mit Petrarca in Szene setzt,<sup>1282</sup> erscheint dem Sprecher hier die *donna*. Damit rückt die Liebesthematik in den Vordergrund. Hatte der Sprecher zuvor die eigene Dichtkunst ebenso wie die eigene *vicenda amorosa* in Relation zu Petrarca gesetzt, so bezieht hier Laura Stellung zu des Sprechers Liebesbeziehung. Es seien dessen *calde sospirose rime* (V. 10), die in ihr den Wunsch geweckt hätten, dass auch den neuen *rime* Überzeitlichkeit beschieden sei. Aus der Äußerung der Laura ergibt sich einerseits die Gleichrangigkeit der zwei *donne*, andererseits aber auch die Gleichwertigkeit ihrer Dichter. Wenn Laura im zweiten Terzett dem Sprecher offenbart, dass auch ihm ein angemessener Stil zur Verfügung stehe, untermauert sie ihre Äußerung durch eine weitere Denkfigur: Da er seinen *stil* an Petrarca geschult habe, dessen Stil aber dem Objekt der Liebe (d.h. Laura) angemessen gewesen sei, könne auch er das Lob der eigenen *donna* anstimmen:

Pari al soggetto avrai dolce-sublime  
 Lo stil, che in don dal vate mio ti ottenni,  
 Con cui negli altri ei la sua fiamma imprime (V. 12-14).

Ebenso wie in den Arquà-Sonetten stilisiert ALFIERI sich in seinen Vacluse-Gedichten zu einem zweiten Petrarca. Der Aufenthalt an den Orten des Aretiners dient dem Tragödiendichter dazu, die eigene *vicenda amorosa* in petrarkistischer Manier am Vorbild Petrarcas auszurichten: Das Liebesleid des Sprechers wird als nicht minder groß als jenes seines Vorbildes beschrieben. Indem ALFIERI von einer kausalen Beziehung zwischen Liebesleid und Ruhm ausgeht, hat die ausführliche Darstellung des eigenen Leids zugleich die Funktion, den eigenen Ruhm als Dichter in Szene zu setzen. Vacluse ist der Ort, an welchem diese Konkurrenzsituation zugunsten des Nachgeborenen entschieden wird.

#### 4.4.2.5 Pindemonte und Petrarca: Ein unmöglicher Dialog

Ippolito PINDEMONTE (1753-1828), der sich in zwei Sonetten mit dem Grab der Laura in Avignon<sup>1283</sup> und dem Grab Petrarcas in Arquà<sup>1284</sup> auseinandersetzt, verfasste 1790 das 133 *endecasillabi* umfassende Terzinengedicht *Valchiusa*. Zwar thematisiert der Text die Lauraliebe Petrarcas, doch spielt sie in dem Text eine untergeordnete Rolle: Die Botschaft PINDEMONTES ist eine politische. Dass Petrarca für die Italiener des ausgehenden Settecento zu einer Projektionsfläche für nationalistische oder patriotische Reflexionen werden konnte, belegten die *Codici* von Arquà. PINDEMONTE weicht von dieser Tradition ab. Die Vater-

<sup>1282</sup> Vgl. das folgende Kapitel.

<sup>1283</sup> In: PINDEMONTE 1830: 147.

<sup>1284</sup> Das Sonett *Sul sepolcro del Petrarca in Arquà* (PINDEMONTE 1830: 154) befindet sich zwar in dem Band *I Codici di Arquà* (1874: 34), doch merkt der Herausgeber in einer Fußnote an, es befinde sich nicht in den *Codici* selbst, sondern, datiert auf das Jahr 1826, „scritto con matita sul muro della stanza da studio del Petrarca“ (1874: 34).

landsiebe Petrarca erweist sich in seinem Text als ein obsoleter Patriotismus, dem das Engagement für das soeben zu neuem Selbstbewusstsein erwachte Frankreich entgegengesetzt. An die Stelle des italienischen Nationalbewusstseins tritt jene Frankophilie, die PINDEMONTE bereits im Jahr zuvor in dem allegorischen Gedicht *La Francia* zum Ausdruck gebracht hatte.

Die Begegnung des Ich-Sprechers mit Petrarca, der Dialog der Dichter über die Jahrhunderte hinweg, stellt den Höhepunkt des Vacluse-Textes dar. Vacluse erscheint zunächst als ein *locus amoenus*, den eine Aura von Heiligkeit umgibt. Es sind die „colli ricurvi, e i sassi, e l'onde, | E le piagge per [lui] sacre e celesti“ (V. 2-3), die das Herz des Sprechers mit einer *nova dolcezza* (V. 6) erfüllen. Vacluse ist weniger der Ort des Dichters als der Ort der Dichtung. Es sind die Verse Petrarca, die der Ort in Erinnerung ruft. Fünf Zeilen aus dem *Canzoniere*, sorgsam in die metrische Struktur der Terzinendichtung eingepasst, zitiert PINDEMONTE, um die Präsenz der Dichtung Petrarca zu verdeutlichen:

'Questa aspettata al regno degli Dei  
Cosa bella mortal passa e non dura.'  
Ciel! che mai colpì gli orecchi miei?  
'Oh che lieve è ingannar che s'assecura!  
Que' duo bei lumi assai più che il Sol chiari  
Chi pensò mai veder far terra oscura?' (V. 10-15).

Die Verse entstammen den Sonetten *RvF* 248 (V. 7-8) und *RvF* 311 (V. 9-11). Sie vergegenwärtigen die Stimme Petrarca und evozieren zugleich die Liebesklagen des *Canzoniere*. Als „cari versi del cantor di Laura“ (V. 17) erinnern sie an Petrarca. Nur dergestalt literarisch vermittelt wird Vacluse hier zum Ort der Lauraliebe. Während *RvF* 248 die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens thematisiert und die Sterblichkeit der Auserwählten hervorhebt („[...] Morte fura | prima i migliori, et lascia stare i rei“, V. 5f.), greift *RvF* 311 dieses Thema rückblickend auf: Angesichts des Todes der Geliebten mahnt das Ich den Leser, der Vergänglichkeit stets eingedenk zu sein. Durch den letzten Vers („[...] nulla qua giù diletta et dura“) verweist *RvF* 311 aber auch auf *RvF* 248, 8 zurück, wo es heißt: „cosa bella mortal passa et dura“. <sup>1285</sup> Die Quelle des *Febeo concerto* (V. 9) ist bei PINDEMONTE die Natur selbst:

Amabile portento! I versi cari,  
I cari versi del cantor di Laura,  
Verbi, onde intero un secolo s'innaura,  
Serban le rive ancor, serban le piante,  
E li canta a vicenda il fiume e l'aura (V. 16-21).

Vacluse ruft bei gleichgesinnten Besuchern die Erinnerung an das Werk und an den Dichter hervor. Ebenso wie in den Sonetten SCUDÉRYs konserviert die Natur die Erinnerung an jenen Dichter, dessen Klagen sie im Trecento vernehmen durfte. PINDEMONTEs Sprecher aber gibt sich mit dieser Informationsquelle nicht zufrieden. Er wendet sich mit einer Apostrophe an Petrarca persönlich:

22 O tu, che forse nudo spirto errante  
M'odi, o d'Italia, anzi del mondo onore,  
Poeta raro, e ancor più raro amante,  
[...]

<sup>1285</sup> Vgl. SANTAGATA, in: Petrarca 1996: 1195.

- 28 Dimmi, se indegnamente io non ti chiamo,  
Ov'era l'erba a te più cara ed ove  
30 La gentil pianta e il fortunato ramo,  
Alla cui ombra tu con arti nove  
Solevi alzar quel modulato duolo,  
Di che pieno quest'aere ancor si move (V. 22-24; 28-33).

Nachdem der Sprecher den einstigen Bewohner von Vacluse apostrophiert hat, beginnt er seine Besichtigung des Ortes. Es sind die Ruinen von Petrarca's Wohnhaus, die er ebenso betrachtet wie den *sasso* (V. 43), die *cantata fonte* (V. 47) und die „grotta che s'apre in sen del monte“ (V. 49). Die Ufer der Sorgue erinnern den Sprecher an das Bad der Laura in den Fluten des Flusses, von welchem Petrarca in *RvF* 126 spricht.

- 55 Poi vien tranquillo, e par che si rallegrì  
La più vaga in bagnar spiaggia Francese,  
Memore forse ancor de' giorni allegri,  
Quando l'alta Bellezza Avignonese,  
Quelle in cui s'avvolgea dipinte sete  
60 Date all'ancella o ad una pianta appese,  
Ponea nell'acque desiose e liete  
Delle membra pudiche i caldi avori  
Sotto le verdeggianti ombre secrete (V. 55-63).

Die Episode des Bades der Laura wird von PINDEMONTI ausgeweitet: Ist in der Kanzone Petrarca's lediglich die Rede von den

Chiare, fresche et dolci acque,  
ove le belle membra  
pose colci che sola a me par donna (V. 1-3),

so werden hier die *belle membra* zu *membra pudiche*, die der Dichter mit *caldi avori* (V. 61) vergleicht.<sup>1286</sup> Die Szene des Bades wird insofern ausgestaltet, als hier das Entkleiden der Badenden (V. 59) Erwähnung findet, welches der Episode eine sinnliche Note verleiht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch eine Gruppe von *casti Amori* (V. 66), die die Badende necken. Eindeutige Anspielungen auf das Madrigal *RvF* 52 enthält die folgende Terzine:

Questi nell'onde gelide mettea,  
Mettea con pueril tema festiva  
L'ignudo piede, e tosto il ritraea (V. 67-69).

In der ersten Terzine des Madrigals beschreibt Petrarca, wie Aktäon Diana („tutta ignuda | la vide in mezzo de le gelide acque“, V. 2f.) beim Bade überrascht. PINDEMONTI variiert die Textstelle, indem er das Adjektiv *gelide* aufgreift, es aber auf das Substantiv *onde* bezieht (V. 67), und das Adjektiv *ignuda*, welches in Petrarca's Ausgestaltung der mythologischen Szene die nackte Diana bezeichnet, nun auf den *ignudo piede* (V. 69) der *Bellezza Avignonese* (V. 58) bezieht.

Vacluse ist für PINDEMONTI der Ort des *testor delle rime illustri e maghe* (V. 84), und dessen persönliches Erscheinen lässt das kecke Spiel der Amoretten ebenso in den Hintergrund treten wie die Badende. Es ist diese Begegnung des Sprechers mit Petrarca, die den Text aus der Masse der Vacluse-Dichtungen hervorhebt. Pate für die Textstelle standen

<sup>1286</sup> Zur Deutung dieser Verse vgl. SANTAGATA (Petrarca 1996: 588), dort weiterführende Literatur.

vermutlich zwei Texte ALFIERIS, nämlich das 1783 entstandene Sonett *Quattrocent'anni, e più, rivolto ha il cielo* (1954: 101) und das im gleichen Jahr verfasste Sonett *Non pria col labro desiòso avea* (1954: 76f.), von welchem bereits die Rede war. Während der zweite Text die Begegnung des Sprechers mit Laura behandelt, geht es im ersten um die Frage, wie Petrarca die aktuelle Situation seines Heimatlandes bewerten würde.

E se sapesse, ch'ei non è più inteso;  
 10 E, men che altrove, in suo fiorito nido,  
 Ch'or è di spini e di gran lezzo offeso?  
 E s'ei provasse il secol nostro infido?  
 E s'ei sentisse or dei re nostri il peso?  
 E s'ei vedesse chi di fama ha grido? (V. 9-14).

Die rhetorischen Fragen indizieren, dass das Italien des ausgehenden Settecento nicht mehr das Italien Petrarcas ist. PINDEMONTES Terzinen stellen einen Versuch dar, die von ALFIERI formulierten Fragen zu beantworten. Zu diesem Zweck inszeniert der Text eine Begegnung des Sprechers mit Petrarca. Als *poeta laureatus* nähert sich Petrarca dem konsternierten Besucher, der seinen Augen nicht zu trauen wagt:

85 Chi, chi vèr me grave s'innoltra e muto?  
 Tutto il copre una veste in rosso tinta,  
 E gli orna un verde alloro il crin canuto.  
 Ah se da grata insania or presa e vinta  
 Non è quest'alma, la sua faccia è quella,  
 90 Qual tante volte io l'adorai dipinta (V. 85-90).

Das Erscheinen Petrarcas, das hier keine rationale Erklärung erfährt, ermöglicht den Dialog eines Dichters der Gegenwart mit einem Dichterkollegen eines früheren Jahrhunderts. Petrarca wird durch seinen Lorbeerkrantz und sein weißes Haar (V. 87) als eine dem Sprecher überlegene Instanz beschrieben. Nachdem er sich gemessenen Schrittes und schweigend dem Sprecher genähert hat, hebt er zu sprechen an. Anhand seiner Sprache habe er den Sprecher als Italiener zu identifizieren gewusst, und sich entschlossen, sich diesem persönlich zu zeigen:

'Dalle rive del del ciel talor scend'io  
 In questa valle che ancor parmi bella.  
 E perchè di me scòrsi in te desio  
 95 Più che fra quanti visitâr Valchiusa,  
 Di mostrarti mi piacque il volto mio.  
 Ma poi che il labbro tuo figlio ti accusa  
 D'Italia, e a me l'antica arte ricorda,  
 Che si pensa oggi là della mia Musa?' (V. 92-99).

Es ist bezeichnend für PINDEMONTES Haltung der italienischen Heimat gegenüber, dass Petrarca sich hier nicht nach dem Zustand Italiens oder Roms erkundigt, sondern nur um den eigenen Nachruhm besorgt ist. Gleichzeitig wirft die Frage ein bezeichnendes Licht auf Petrarca selbst, der hier nicht als ein Patriot präsentiert wird, der sich vehement für Italien einsetzt, sondern als ein selbstverliebter Dichter, der um den eigenen Nimbus besorgter ist als um die *patria*. Die Antwort des Sprechers fällt wenig erfreulich aus: Italien zeige an der Dichtung des großen *poeta* kein Interesse, und der berühmte *puro amor* (V. 103) stoße auf

Unverständnis. Er jedoch, so der Sprecher, habe niemals bezweifelt, dass es sich bei Petrarcas Liebe zu Laura um eine keusche Liebe gehandelt habe:

- 100 Al casto suon della tua dolce corda,  
Fuor pochi eletti che fedel conserva  
Fanno di tue parole, Italia è sorda.  
Di quel tuo puro amor ride proterva,  
Stima la bella sua lingua, e sè poco,  
105 E il suo caro servir più ognor la snerva.  
Ma io non diedi a quel pensier mai loco,  
Che, qual descritto l'hai nelle tue rime,  
Divin non fosse ed innocente il foco (V. 100-108).

Petrarca kann das Urteil des Sprechers nur bestätigen. Eloquent berichtet er dem aufmerksamen Zuhörer vom ununterbrochenen Kampf seiner Vernunft gegen seine Sinne, den letztere durchaus hätten gewinnen können, hätte nicht Lauras Unnachgiebigkeit den Sieg davongetragen. Erst nachdem er dergestalt in drei Terzinen, die auf diffuse Weise Gedanken aus dem *Secretum* aufgreifen, das Thema der Lauraliebe abgehandelt hat, wendet sich Petrarca Italien zu:

- 'Ciò all'Italia puoi dir, che in servitute  
Lunga pur troppo il so, langue, nè raggio  
120 Splende o trapela, onde sperar salute.  
Ma se è a viver costretta in reo servaggio  
(Men per colpa di lei che del suo fato),  
Perchè non serba almen franco il linguaggio?  
Il bello dir, se non l'oprar, l'è dato.  
125 S'orni d'un Flacco e d'un Maron, se ornarsi  
D'un Fabrizio non può, non può d'un Cato' (V. 118-126).

Während Petrarca in V. 118-121 die Situation des unterjochten Heimatlandes beklagt, signalisiert die Parenthese in V. 122, dass nicht das Schicksal diese Lage verursacht habe, sondern dass vielmehr Italien selbst die Schuld treffe. Da an dieser Situation, folgt man der Argumentation Petrarcas, nichts zu ändern ist, gelte es, zumindest die kulturelle Identität zu wahren. Petrarcas Frage, warum Italien sich nicht zumindest in sprachlicher Hinsicht der Unterdrückung entziehe (V. 123) zielt auf die Sprachsituation des ausgehenden Settecento, in dem sich die französische Kultur für die gebildeten Italiener als ein Vorbild erweist. Erst in den Jahren nach der Revolution äußern Autoren wie MONTI (*Bassvilliana*) und ALFIERI (*Il Misogallo*) nachdrückliche Kritik an dem westlichen Nachbarland. Für PINDEMONTES ist das Frankreich der Revolutionsjahre eine bewundernswerte Größe, da es diesem Land, anders als Italien, gelang, sich gegen seine Herrscher aufzulehnen. Die Ansichten, die Petrarca hier vertritt, sind denen des Autors diametral entgegengesetzt.

Es erweist sich an dieser Stelle als sinnvoll, einen Blick auf einen Text PINDEMONTES zu werfen, der den Dialog des Sprechers mit Petrarca zu erhellen hilft: In dem allegorischen Gedicht *La Francia* inszeniert sich PINDEMONTES als ein enthusiastischer Anhänger der Französischen Revolution, dem im Traum die Personifikation der *Liberté* erscheint, um ihm von der Befreiung des geknechteten französischen Volkes zu berichten. PINDEMONTES war Zeuge der Ereignisse. Im Rahmen seines *Grand Tour* traf er im Herbst 1788 in Frankreich ein,<sup>1287</sup> im Frühsommer 1789 ließ er die Ereignisse, die zum Sturm auf die Bastille führten,

<sup>1287</sup> Vgl. LUCIANI 1988: XXIX.

in *La Francia* Revue passieren.<sup>1288</sup> Diese werden in den Kontext der allegorischen Haupt-handlung integriert. Auffällig ist, dass der Text von Anfang an im Zeichen der Dichtung Petrarcas steht: Mit den Worten „Una Donna del Sole assai più bella“ (V. 1) leitet PINDEMONTTE den Text ein, um die *Liberté* mit nahezu dem gleichen Wortlaut anzukündigen, mit dem Petrarca in *RvF* 119 die Gloria beschreibt. Zwar werden auch an anderen Stellen der *Francia* Verse des *Canzoniere* aufgegriffen,<sup>1289</sup> doch ist die Zitatdichte auf den ersten Seiten am höchsten. Die *Liberté* trägt als „Donna del Sole assai più bella“ goldblonde Zöpfe (V. 2), und ihre Augen werden beschrieben als „[c]olorati di lieta e onesta luce“ (V. 3). Die Anspielungen auf *RvF* 37 und 59 konnten dem italienischen Leser nicht entgehen.<sup>1290</sup> Beide Textstellen beziehen sich im *Canzoniere* auf Laura, wohingegen der *sospir lungo* (V. 13), mit welchem die *Liberté* in PINDEMONTTEs Text auf die Fragen des Sprechers reagiert, in *RvF* 145 ein Pendant im Seufzer des Ich hat.<sup>1291</sup> Wenn der Sprecher an anderer Stelle von sich sagt, „ed io | Solitario e pensoso a lenti passi | Prendeà là del cammin“ (V. 174-176), so setzt es sich damit, vermittelt über *RvF* 35,<sup>1292</sup> in direkte Beziehung zu Petrarca. Die Begegnung mit der *Liberté* wird zum „incontro con la donna amata“ (LUCIANI 1988: XII). Gleichzeitig knüpft PINDEMONTTE auch insofern an Petrarca an, als er dessen in der Kanzone *Italia mia* zum Ausdruck gebrachte Vaterlandsliebe auf sein eigenes Verhältnis zu Frankreich überträgt,<sup>1293</sup> er also einen Zusammenhang zwischen dem Frankreich des Jahres 1789 und dem Italien des Trecento herstellt: Wenn PINDEMONTTE von den „molte pi-aghe, | Ond'è il bel corpo de la Francia impresso“ (V.122-123) spricht, dann zitiert er die ersten Verse der Kanzone.<sup>1294</sup> Bereits in *La Francia* stellt Petrarcas Patriotismus eine Folie dar, vor deren Hintergrund der Sprecher seine Liebe zu einem Land entwickeln kann, welches aus eigener Kraft die Unterdrückung überwinden konnte. Indem in diesem Text immer wieder durch Zitate bzw. Allusionen auf den *Canzoniere* verwiesen wird, definiert PINDEMONTTE zugleich sein Verhältnis zur eigenen *patria*: Er aktualisiert Petrarcas Zyklus dahingehend, dass er zum einen an die Stelle der Liebessituation (Petrarca/Laura) eine politische Situation treten lässt (Pindemonte/*Liberté*), zum anderen aber die Liebe Petrarcas zur Heimat durch die eigene Frankophilie ersetzt.

Dem Sieg der *Liberté* entspricht in *Valchiusa* der *reo servaggio* (V. 121) Italiens. Petrarcas Hinweis auf die aus Italien stammenden Berühmtheiten der Antike kann der Sprecher folglich nicht nachvollziehen. Nicht der Zukunft Italiens gilt sein Interesse, sondern dem Geschick Frankreichs. Dass Petrarca angesichts dieses unpatriotischen Verhaltens verstummt, um unverzüglich das Weite zu suchen, ist nur für den konsternierten Sprecher unbegreiflich:

Dimmi Signor: fuor de' suoi ceppi trarsi  
Saprà la bella Francia, che or desía,  
Benchè molle così, libera farsi?  
130 Ah! perchè fuggi, ed alla vista mia

<sup>1288</sup> PINDEMONTTE 1988. Der Text erschien 1789 in Paris, er entstand in den Monaten Mai/Juni des gleichen Jahres (LUCIANI 1988: XXXIII).

<sup>1289</sup> Vgl. die entsprechenden Anmerkungen in LUCIANI 1988: XII-XXVII.

<sup>1290</sup> Vgl. die Kanzone *Si è debile il filo a cui s'attene*, V. 81, sowie die Ballata *Perché quel, che mi trasse ad amar prima*, V. 13.

<sup>1291</sup> Vgl. das Sonett *Pónmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba*, V. 14.

<sup>1292</sup> „Solo et pensoso i più deserti campi | vo mesurando a passi tardi et lenti“ (V. 1-2).

<sup>1293</sup> Zu Petrarcas politischen Gedichten ILLE 1983. Zu *RvF* 128 STIERLE 2003: 530ff. Neben weiteren Gedichten, auf die ILLE eingeht, sind es vor allem die Briefe, insbesondere auch die metrischen Episteln Petrarcas, die von seinem Engagement für Italien künden.

<sup>1294</sup> „Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno | a le piaghe mortali“ (V. 1-2).

Non consenti di te goder più a lungo?  
 Tra l'aere, che il circonda, egli aus via  
 Già prese, e già con gli occhi io più nol giungo (V. 127-133).

PINDEMONTES Terzinen stellen insofern eine Ausnahme dar, als Vacluse hier in erster Linie als der Ort der politischen Auseinandersetzung begriffen wird. Während der Text im Hinblick auf die Liebesthematik wenig Neues bietet, zeugt er in Bezug auf diesen politischen Aspekt von einer kritischen Distanz des Autors zu Petrarca. Dem Dichter des Trecento, der hier wie zu Lebzeiten die Unterdrückung Italiens beklagt, um in einem Atemzug auf die Bedeutung des *volgare* hinzuweisen, wird ein (unschwer als Alter ego des Autors zu identifizierender) Sprecher gegenübergestellt, der um die Vorrangstellung der französischen Kultur weiß, und dem das Nachbarland mehr am Herzen liegt als Italien. Petrarca ist für den Sprecher in erster Linie der bewunderte *cantor di Laura* (V. 17), der *testor delle rime illustri e maghe* (V. 84), und Vacluse folgerichtig der Ort der Lauraliebe. Das Gespräch der Dichter belegt, dass eine Verständigung nur im Hinblick auf die Liebesthematik möglich ist: Geht es um Italien, so divergieren beider Ansichten grundsätzlich.

Insbesondere die Texte des 18. Jahrhunderts zeugen von einer kritischen Distanz zu Petrarca, die einerseits aus einem veränderten Liebesdiskurs resultieren, andererseits aber auch die Folge der tendenziellen Dekanonisierung des Dichters ist. Dass zwischen diesen Aspekten ein kausaler Nexus besteht, ist offensichtlich: Petrarca's Dichtung wird als nicht mehr zeitgemäß betrachtet, weil das ihr zugrundeliegende Liebesmodell nicht mehr zeitgemäß ist. Auffällig ist, dass eine kritische Auseinandersetzung mit Petrarca's Lauraliebe *nur* in den Texten französischer Autoren erfolgt:<sup>1295</sup> Weder in der italienischen noch in der deutschen Literatur spielt dieser Gesichtspunkt eine Rolle. Die deutschen Dichter des 18. Jahrhunderts stilisieren Petrarca im Gefolge KLOPSTOCKS zur Reinkarnation eines idealen Liebenden und Laura zur idealen Geliebten. In Italien steht Petrarca hingegen im Schatten des insbesondere im Settecento über alle Maßen geschätzten Dante ALIGHIERI. Erst in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts beginnt hier die Rekanonisierung Petrarca's,<sup>1296</sup> die gleichwohl von kritischen Stimmen begleitet wird, wie dies der Text PINDEMONTES zeigt.

#### 4.4.2.6 Zurück zur Tradition: Vacluse im 19. Jahrhundert

Das Bild diversifiziert sich, betrachtet man die Texte des 19. Jahrhunderts. Während die europäische Romantik Petrarca insgesamt positiv bewertet, obwohl seit dem 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße DANTE in das Zentrum des Interesses rückt, verändert sich die Beurteilung Petrarca's in der Jahrhundertmitte: Petrarca wird nicht mehr ausschließlich, wie zu Zeiten der Romantik, als der Laurasänger wahrgenommen, der sein übergroßes Leid in den Gedichten des *Canzoniere* verarbeitete, sondern zugleich als Gelehrter und, insbesondere in Italien, als ein politischer Dichter, dem die Einheit der Heimat am Herzen lag. In Deutschland erfolgt mit RUTHS *Geschichte der italienischen Poesie* ein weiterer Paradigmenwechsel: Erstmals wird Petrarca in diesem polemischen Text an den Pranger gestellt, wird seine Liebe als Heuchelei beschrieben und seine Selbstdarstellung als Lebenslüge enttarnt. Die Texte des 19. Jahrhunderts tragen dieser Auffächerung des Petrarcabildes Rechnung

<sup>1295</sup> TIRABOSCHI kritisiert diese Position (1807: 522), bewertet sie aber nicht als spezifisch französisch.

<sup>1296</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Texte wie VALPERGA DI CALUSOS *Pellegrinaggio a Valchiusa* (1792), auf den hier nicht weiter einzugehen ist.

und führen auch zu einer veränderten Wahrnehmung der Erinnerungsorte dieses Dichters. Während Alexandre DUMAS seinen Vacluse-Besuch in den *Nouvelles impressions de voyage* zu einer Pflichtübung degradiert (nur eine Textseite ist dem Besuch des Ortes gewidmet, weil im Mittelpunkt des Abschnitts *La fontaine de Vacluse* die Begegnung des Autors mit einem ehemaligen Brigadier seines Vaters steht),<sup>1297</sup> setzen sich einige andere Autoren ausführlicher mit Petrarca's *lieu de mémoire* auseinander. Ihre Texte bezeugen, dass gerade Vacluse als „Mekka der Liebe“ von der beschriebenen Auffächerung des Petrarcabildes bzw. von der Herausbildung einer parallel existierenden Diversität von Petrarcabildern betroffen ist. Während Louise COLET Petrarca vorrangig als einen politischen Dichter betrachtet, ihre Reflexionen zudem in einen Vergleich der Lebenssituation des Dichters einst und jetzt münden, erweist sich WESSENBERG'S Auseinandersetzung mit Vacluse insofern als innovativ, als der Deutsche den Ort sowohl als Liebesort als auch als Ort des Rückzugs deutet. SCHEFFEL'S Reisebericht erweist sich demgegenüber als ausgesprochen differenziert, weil dieser Autor die im 19. Jahrhundert geläufigen Petrarcabilder miteinander konfrontiert. Pierre DE NOLHAC kehrt mit seinem Sonett zu den Ursprüngen zurück: Er definiert Vacluse als das, was es auch bei Petrarca war: ein Ort der *vita solitaria*.

#### 4.4.2.6.1 Petrarca als Politiker: Louise Colet sucht einen Helden

Louise COLET (1810-1876) gilt als eine mittelmäßige Dichterin. Literaturgeschichten erwähnen sie zumeist nur deshalb, weil sie als Briefpartnerin Flauberts dem großen Romanier Anlaß zu poetologischen Reflexionen bot. Ihr eigenes Werk geriet hierbei in Vergessenheit. Die 1836 veröffentlichte Sammlung *Fleurs du Midi* enthält das Gedicht *Pétrarque à Vacluse*, datiert „A Vacluse, 1833“ (1844: 67f.). Erst im darauffolgenden Jahr 1834 verlässt Louise COLET Südfrankreich, um nach Paris zu gehen. Die vier Strophen umfassen je acht im Kreuzreim angeordnete Achtsilber, wobei die letzten beiden Verse eines jeden *huitain* refrainartig wiederholt werden: Während hierbei der jeweils achte Vers bei den ersten drei Strophen unverändert bleibt (variiert wird er lediglich in der letzten Strophe), wird der 7. Vers in allen Strophen leicht abgewandelt.<sup>1298</sup> Die wiederholte Setzung des Demonstrativpronomens 'ce' (*Ce torrent*, V. 1; *ces bord*, V. 5; *ces eaux*, V. 6; *ces coteaux*, V. 30) stellt einen engen Bezug zwischen dem Sprecher und Vacluse her. Louise COLET entwirft in ihrem Gedicht ein Vacluse-Bild, in welchem nicht alleine die Liebesthematik eine Rolle spielt. Zwar erscheint die Sorgue als „l'emblème du poète | Quand sa muse prenait l'essor“ (V. 3f.), zwar werden die Ufer des Flusses als Ort des Dichterruhms beschrieben („A ces bords sa gloire s'allie“, V. 5), doch wird Petrarca nicht alleine als Lauradichter beschrieben, sondern darüberhinaus vor allem als der patriotische *poète engagé*, der sich für die Freiheit seiner Heimat Italien einsetzte:

Sa voix énergique et suave  
 Se fit entendre tour à tour,  
 Défendant sa patrie esclave  
 Ou chantant ses rêves d'amour (V. 9-12).

Im Mittelpunkt steht der Vergleich des Trecento mit der Gegenwart des 19. Jahrhunderts, wobei sich dieser Vergleich in erster Linie auf den öffentlich-politischen Bereich bezieht.

Plus de Rienzi, plus de Colonne,  
 Plus de grand homme inspirateur;

<sup>1297</sup> Vgl. DUMAS 1841.

<sup>1298</sup> Ausgetauscht wird jeweils nur das erste Wort, der Refraincharakter bleibt also erhalten.

De Capitele où l'on couronne  
Le poète triomphateur (V. 17-20).

Das Zeitalter Petrarca wird beschworen als eine Zeit, in der das Mäzenatentum den wirtschaftlichen Status des Dichters sicherstellte, dessen Werk zudem durch die Dichterkrönung öffentlich ausgezeichnet wurde. Wirtschaftliche Sicherheit und öffentliche Anerkennung waren Petrarca vergönnt, und sein Einsatz für Rienzi zeigt, dass er sich auch politisch zu engagieren wußte. COLETs Verse tragen nicht der Tatsache Rechnung, dass weder Petrarca Unterstützung durch die Colonna noch vor allem seine *laureatio* im Trecento einen Regelfall darstellten, ihr Vergleich der Situation Petrarca mit derjenigen des Dichters der Gegenwart fällt folgerichtig zugunsten Petrarca aus. Berücksichtigt man, dass die Verse im Jahre 1833 entstanden, zu einem Zeitpunkt also, der geprägt war durch die Herrschaft des Bürgerkönigs Louis-Philippe, so wird deutlich, dass die Autorin durchaus implizite Bezüge zur politischen Gegenwart herstellt. Louis-Philippe war eine Identifikationsfigur des Bürgertums, welches unter seiner Herrschaft prosperierte. Für die Arbeiter und Bauern jedoch war die Situation ebenso heikel wie für die Künstler.<sup>1299</sup> Gerade in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wird die Frage nach der politischen Mission der Künstler intensiv diskutiert. 1832 definiert QUINET in dem Artikel *De la Position sociale des artistes* die gesellschaftliche Aufgabe des Künstlers wie folgt:

L'artiste, aujourd'hui, est placé au milieu de la société toute entière, il s'inspire des désirs et des souffrances de tous, il parle à tous, il crée pour tous; il n'est plus valet, mais peuple; il n'attend son salaire que de son travail et des productions libres de son génie.<sup>1300</sup>

Nur wenige Dichter finden sich bereit, zu gesellschaftspolitischen Fragen Stellung zu beziehen oder gar ein politisches Amt zu übernehmen. LAMARTINE, der sich seiner Aufgabe durchaus bewusst ist, und der sich 1833 in die Abgeordnetenkammer wählen lässt, stellt eine Ausnahme dar. HUGO, der in seinem Werk mehrfach auf die gesellschaftliche Mission des Dichters hinweist, verlagert diese in die Zukunft, indem er den Dichter als einen Seher beschreibt, dessen Aufgabe es ist, Utopien zu schaffen:<sup>1301</sup> Von konkretem politischen Handeln ist auch bei ihm keine Rede. Im Gedicht der COLET wird dieses Manko thematisiert. Petrarca wird zur Inkarnation des engagierten Dichters, der, indem er Cola di Rienzi fördert, den Gedanken der Republik unterstützt.<sup>1302</sup> Gleichzeitig bezieht die COLET Stellung zur wirtschaftlichen Situation des Dichters. Kritik am Mäzenatentum äußert sie nicht. Die Karriere Petrarca und nicht zuletzt die Bedingungen, die diese überhaupt erst möglich machten, werden zum Musterbeispiel einer Dichterexistenz, wie sie der französische Künstler des 19. Jahrhunderts erstreben, nicht aber erreichen kann: Aus einer wirtschaftlich abgesicherten Situation heraus konnte sich Petrarca politisch engagieren, ohne dass das Mäzenatentum sich in dieser Hinsicht als ein Hemmschuh erwies. Dass dieses Bild mit der Wirklichkeit des Trecento wenig zu tun hat, ist offensichtlich. Noch in den satirischen Gedichten VEUILLOTs aber wird das Leben des *poeta laureatus* in diesem Sinne gedeutet.<sup>1303</sup> In *Pétrarque à Vaucluse* kommt ein zweiter Aspekt hinzu: Petrarca wird, wie dies in den Texten des frühen 19. Jahrhunderts üblich ist, auch als der Liebesdichter beschrieben, der seine *rêves d'amour* (V. 12) in Verse gießt. Dem Dichter der Gegenwart fehle demgegenüber nicht

<sup>1299</sup> Vgl. MILNER 1973: 31ff.

<sup>1300</sup> In: *L'artiste* 1831, zit. nach MILNER 1973: 190.

<sup>1301</sup> Vgl. das der Sammlung *Les Rayons et les Ombres* vorangestellte Gedicht „Fonction du poète“.

<sup>1302</sup> Dass Petrarca dessen Fragwürdigkeit erst nachträglich bewusst wurde, belegen *Fam.* VII, 7 und *Fam.* XIII, 6

<sup>1303</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

nur ein finanzkräftiger Mäzen, es mangle ihm auch an den geeigneten Musen: „Plus de femme qu'on défie, | Ange qui bénit nos travaux“ (V. 21f.), heißt es in der zweitletzten Strophe, in welcher die Klagen des Sprechers angesichts der dichtungsfeindlichen Gegenwart kulminieren. Das Gedicht der COLET ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil es über den Aspekt der Lauraliebe hinaus auch Petrarcas politisches Engagement thematisiert, zum anderen aber auch deshalb, weil die Situation Petrarcas hier zu einem Anlaß wird, die gesellschaftlichen Aufgaben des Künstlers im 19. Jahrhundert kritisch zu reflektieren. Dass nur drei Jahre später GAUTIER den Italiener zur idealtypischen Inkarnation des *L'art pour l'art*-Konzeptes stilisiert, ist ein anderes Kapitel.<sup>1304</sup>

#### 4.4.2.6.2 Einsamkeit und schwärmerische Liebe: Wessenbergs in Vacluse

Von WESSENBERGs Arquà-Besuch war bereits die Rede.<sup>1305</sup> In den *Bruchstücken aus Reisetagebüchern von Deutschland, den Niederlanden, Frankreich der Schweiz und Italien* findet sich auch ein Abschnitt über Vacluse. Eine genaue Datierung dieser Textstelle ist nicht möglich, es ist aber zu vermuten, dass die Reise in den späten zwanziger oder den dreißiger Jahren stattfand,<sup>1306</sup> also einige Jahre vor dem Arquà-Besuch. Um sich „an die durch Petrarca's Namen und Dichtungen geheiligten Stellen“ (1970: 435) zu begeben, engagieren WESSENBERG und seine Begleiter einen *guide*, der sie in das Tal führt. Für WESSENBERG steht der beschwerliche Fußweg („Der Pfad [...] ist schlecht u rau [], und es [] scheint geflissen darauf angelegt, daß dem Pilger die Wallfahrt [] etwas sauer werde“ [1970: 435]) im Zeichen der literarischen Reminiszenz. Im Anschluss an seine Beschreibung der Sorgue („ein starker, breiter Bach, stets hell und klar wie der reinste Kristall“ [1970: 435]) zitiert er den ersten Vers der Kanzone *RvF* 126, welchen er jedoch, vermutlich aus dem Gedächtnis zitierend, wiedergibt als *Onde fresche e chiare* (1970: 435). Dass der *Canzoniere* und Petrarcas Briefe dem Reisenden gegenwärtig sind, belegen seine Überlegungen. Vacluse ist für WESSENBERG, der hier wieder auf die entsprechenden Stilisierungen Petrarcas zurückzugreifen, neben Arquà der zweite Einsamkeitsort des Dichters,

[...] eines Dichters, den der Weltverkehr anekelte und der der Einsamkeit bedurfte, um seine stechenden Dornen und bitteren Täuschungen zu vergessen und die Qualen einer hoffnungslosen Liebe durch den Zauber der Poesie zu beschwichtigen [...] (1970: 436).

Vacluse sei für Petrarca insofern ein Rückzugsort gewesen, als er hier „die Greuel der Verdorbenheit am päpstlichen [] Hofe“ (1970: 436) vergessen konnte. Zum Beweis gibt der Autor drei Textstellen aus dem *Canzoniere* wieder, nämlich das erste Quartett von *RvF* 114, die Terzette von *RvF* 116 und das gesamte Sonett 162.<sup>1307</sup> Nicht erwähnt werden wider Erwarten die Sonette 136-138, die nachdrücklicher als die hier zitierten Petrarcas Kritik an der päpstlichen Kurie zum Ausdruck bringen. Es ist anzunehmen, dass WESSENBERG,

<sup>1304</sup> Vgl. Kap. 4.3.2.2..

<sup>1305</sup> Vgl. Kap. 4.4.1.6.

<sup>1306</sup> Da er Vacluse auf dem Wege von Avignon nach Aix-en-Provence besuchte, muß als *terminus post quem* das Jahr 1823 gelten, da er in Avignon den in diesem Jahr von einem Engländer gestifteten Grabstein erwähnt (1970: 435). ZINGARELLI spricht von einem „busto di Laura nel giardino del Museo, largito dall'inglese Charles Kensall il 1823, nella luna piena del Romanticismo“ (1927: 154). Vgl. DAVIN 1956: 86.

<sup>1307</sup> *RvF* 162 leitet er jedoch mit dem Satz „Hier rief er dann mit süßer Wehmuth aus“ ein. Hierdurch wird ein Bezug zu Vacluse hergestellt, da das Adverb 'hier' auf diesen Ort bezogen werden muß, so dass der Text für den (deutschen) Leser als Selbstaussage des in Vacluse weilenden Petrarca gedeutet werden kann. WESSENBERG verwendet FÖRSTERS Übersetzung von 1818.

der den Druck seiner Reisetagebücher zumindest nicht ausschloß,<sup>1308</sup> *a priori* die Empfindlichkeiten einer potentiell katholischen Leserschaft einkalkulierte, der die *sonetti babilonici* mit Sicherheit Unbehagen bereitet hätten.<sup>1309</sup>

Nicht nur die Verdorbenheit des Papsthofes habe Petrarca nach Vacluse getrieben, seine Wahl sei auch deshalb auf diesen Ort gefallen, weil „e[r] ihn von dem Gegenstand seiner schwärmerischen Liebe, der schönen Laura von Sade nicht zu sehr entfernte, und wo er auch durch ihren Besuch erfreut wurde“ (1970: 436). Hatte WESSENBERG zuvor von Petrarca „Qualen einer hoffnungslosen Liebe“ (1970: 436) gesprochen, so wird aus dem Ort des Rückzugs nun ein Ort der Liebesbegegnung. Die eingeschobenen Textzitate untermauern beide Deutungen: Während das Sonett *RvF* 116 in der FÖRSTERSchen Übersetzung von den Seufzern des unglücklich Liebenden spricht,<sup>1310</sup> thematisiert *RvF* 162 die „süße[...] Wehmuth“ (1970: 437) Petrarca, der angesichts der heiteren Natur einstiger Liebesbegegnungen gedachte. Die Natur ist in diesem Sonett nicht nur ein Ort der Erinnerung, sie wird zudem zu einem Zeugen, der dem Dichter selbst dahingehend überlegen ist, dass die *donna* den Gegenständen der Natur näher war als dem *poeta*. In der zitierten Übersetzung ist so die Rede von den „Glücksel’gen Blumen [...], die öftermalen | Madonna sinnend drückt“ (1970: 437),<sup>1311</sup> und von der „Flusses-Reine | badend die Wang’ ihr und die klaren Sterne“ (1970: 437).<sup>1312</sup> Wenn WESSENBERG aus jenen Sonetten zitiert, in welchen Petrarca Vacluse in Beziehung zu seiner Liebe zu Laura setzt, so räumt er dieser Deutung unverkennbar den Vorrang ein: Vacluse wird aufgrund dieser Textzitate zu einem Ort der „schwärmerischen Liebe“ (1970: 436). Noch der alternde Dichter habe sich nach jener „Einsiedelei, wo er, das Geräusch der Welt im Rücken so süße Freuden der Freundschaft genossen und von der Muse zu seinen bessern Werken und zu Liedern [...] begeistert worden“ zurückgesehen (1970: 437). Im Anschluss referiert WESSENBERG eine Passage aus *Fam.* VIII, 3, die auf die enge Verbindung des Ortes Vacluse mit der Lauraliebe schließen lässt. Anders als in den zitierten Gedichten aber wird hier Vacluse zu einem Ort der Läuterung: „Dorthin schrieb er an einen Freund, entfloh ich in der Hoffnung, die jugendliche Flamme, die mich so viele Jahre verzehrte, abzukühlen,“ heißt es (1970: 437).<sup>1313</sup> WESSENBERG kennt nicht alleine die Werke Petrarca, er weiß auch um die Legenden, die sich um Vacluse ranken. So spricht er von den Höhlen, in denen Petrarca „[n]ach einer Sage“ (1970: 436) oft verweilt habe, um diese Sage jedoch in das Reich der Phantasie zu verweisen.<sup>1314</sup> Er qualifiziert zudem einige Bemerkungen des Fremdenführers als Legende. So begegnet er dem angebe-

<sup>1308</sup> Vgl. ALAND in WESSENBERG 1970: 5.

<sup>1309</sup> Petrarca Kritik am Klerus ist Gegenstand des Gedichts *Avignon* (WESSENBERG 1844: 118).

<sup>1310</sup> „In einem Thale, rings umher verschlossen | So meinen müden Seufzern Kühlung spendet, | Kam ich mit Amor sinnend und verdrossen“ (WESSENBERG 1970: 437; vgl. Petrarca 1833: 163), vgl. *RvF* 116, 9-11: „In una valle chiusa d’ogni ’intorno, | ch’è refrigerio de’ sospir’ miei lassi, | giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo.“

<sup>1311</sup> Im italienischen Originaltext: „Lieti fiori et felici, [...] | che Madonna pensando premer sole“ (V. 1-2). Vgl. in FÖRSTERS Übersetzung das Sonett CXXVIII (1833: 181).

<sup>1312</sup> Im Original: „[...] o soave contrada, o puro fiume, | che bagna il suo bel viso et gli occhi chiari“ (V. 9f.). Vgl. in FÖRSTERS Übersetzung das Sonett CXXVIII (1833: 181).

<sup>1313</sup> Im Original: „[...] denique, iuvenilem estum qui me multos annos torruit, ut nosti, sperans illis umbraculis lenire, eo iam inde ab adolescentia sepe confugere velut in arcem munitissimam solebam“ (Petrarca 2003: 47).

<sup>1314</sup> „Nach einer Sage hätte Petrarca oft in solchen [Höhlen] verweilt, was jedoch nicht wahrscheinlich ist, da keine Pfade zu ihnen führen.“ (1970: 436). Zurückzuführen ist die ’Sage’ auf die erste Ekloge des *Bucolicum Carmen*, in welcher es heißt, dass Monicus sich bevorzugt in einer Höhle aufhalte. Hinter Monicus verbirgt sich Petrarca Bruder Gherardo (Petrarca 2001: 45; V. 1-3).

lich von Petrarca selbst gepflanzten Lorbeerbaum mit Skepsis (1970: 436) und bringt Zweifel an der Authentizität des Wohnhauses zum Ausdruck: „Das ärmliche Haus gerade unter dem alten Schloß, welches man dafür [i.e. als Haus Petrarcas] *ausgibt*, ist jetzt im Besitz eines Winzers.“<sup>1315</sup> Das ursprüngliche Gebäude sei „[v]ielleicht [...] im Verlauf der Zeit zerfallen und verschwunden“ (1970: 436).

WESSENBERG hielt seinen Besuch in Vacluse nicht alleine in seinem Reisebericht fest. Es entstanden aus Anlass des Ausflugs auch die Sonette *Vacluse bei Avignon* und *Die Quelle von Vacluse*, die 1844 im 6. Band seiner *Neuesten Dichtungen* erschienen. Das erste Gedicht kontrastiert die rauhe Natur des abgeschiedenen Ortes mit der Seelenlage des unglücklich Verliebten. Vacluse, als ein „von aller Welt geschieden[er]“ Ort (V. 1), der zudem ringsum von „Felsenriesen“ (V. 2) umgeben ist, die den Schutz vor der Außenwelt zwar suggerieren, vor der eigenen Innenwelt aber auch nicht schützen können, ist der Rückzugsort Petrarcas, der hier den Frieden sucht:

Hier ist ein Ort von aller Welt geschieden,  
Umstarrt von Felsenriesen, aller Enden  
Nach Wolken greifend mit den rauhen Händen;  
Hierher floh einst Petrarck und suchte Frieden (V. 1-4).

KORCH weist auf die vage Verwandtschaft des Textes mit *RvF* 35 hin, da auch hier die anthropomorphisierte Natur die Seelenlage des Dichters widerspiegle (2000: 276). Da WESSENBERG mit dem *Canzoniere* vertraut war, ist der Gedanke nicht von der Hand zu weisen. Erkennbar sind darüberhinaus Reminiszenzen an *RvF* 117, auch wenn in diesem Sonett eine entgegengesetzte Argumentation im Vordergrund steht: Ist es bei WESSENBERG der Felsenriese, der dem Frieden suchenden Dichter Schutz vor der Außenwelt gebietet, so trennt der *sasso* bei Petrarca den Liebenden von der *donna*. Das gleiche Thema schneidet Petrarca in *RvF* 116 an, wo es im ersten Terzett heißt:

In una valle chiusa d'ogni 'ntorno,  
ch'è refrigerio de' sospir miei lassi,  
giunsi sol cum Amor, pensoso et tardo (V. 9-11).

Anders als in Petrarcas Sonetten, in denen der Rückzug nach Vacluse aus dem beglückenden Ereignis des ihm zugewandten Antlitzes der *donna* (*RvF* 115) resultiert, welches in *RvF* 116 als „ineffabile dolcezza | che del bel viso trassen gli occhi miei“ (V. 1-2) gegenwärtig ist, deutet WESSENBERGs Petrarcas Aufenthalt in Vacluse als eine erfolglose Suche nach dem Frieden:

Er fand ihn nicht. Konnt' er doch, der gemieden  
Die Andern, von sich selbst den Blick nicht wenden.  
Doch Wünsche, Seufzer durft' er aufwärts senden,  
Nicht fürchtend Mißverstand, zu Haus hienieden (V. 5-8).

Auch in der Abgeschiedenheit des Tales konnte Petrarca keine Ruhe finden, da er den Kern dieser Unruhe in sich selbst trug. Zurückgeworfen auf sich selbst, sei es ihm gelungen, in der Einsamkeit den eigenen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Mit V. 7, auf dessen Bedeutung auch KORCH hinweist (2000: 276), deutet sich die Lösung an: Die Dichtung bietet dem Liebenden die Möglichkeit, „Wünsche, Seufzer“ (V. 7) zu artikulieren. Damit liest auch WESSENBERG Petrarcas Gedichte als eine authentische Aussage ihres Autors.

<sup>1315</sup> WESSENBERG 1970: 436, Hervorh. R.S.

Die Natur, die im ersten Terzett nicht mehr die abweisende Natur des ersten Quartetts ist, sondern die heitere Natur des *locus amoenus*,<sup>1316</sup> ist der einzige Zeuge der dichterischen Inspiration, die Quelle von Vacluse Petrarca's bevorzugter Aufenthaltsort.

Lorbeer und Höhlen nur sind seine Zeugen,  
und eine Quelle klarer als der Aether;  
Bei dieser bricht am liebsten er sein Schweigen (V. 9-11).

Die Interdependenz von Liebesleid und Liebesdichtung thematisiert WESSENBERG im zweiten Terzett. Dieses spricht aus, was das erste Terzett nur andeutet: Die Quelle von Vacluse ist einer der wenigen Orte, an welchen der Dichter sein Schweigen brach. Die Vermutung, dass dieses 'Schweigen' sich auf des Dichters Liebe zu Laura bezieht, bestätigt sich in dieser letzten Strophe:

Der Dichter l i e b t , um Gegenliebe fleht er,  
Sieht L a u r a 's Bild der Quelle entsteigen,  
Und Hoffnung macht sein zages Fleh'n beredter (V. 12-14).

Im zweiten Sonett, *Die Quelle von Vacluse*, vertieft WESSENBERG seine Auseinandersetzung mit Vacluse als dem Ort der Lauraliebe.<sup>1317</sup> Indem dieser Text das Bild aufgreift, welches in der letzten Strophe des ersten Sonetts entworfen wird, führt er dessen Thematik fort. Apostrophiert wird hier die Quelle selbst, die damit in den Mittelpunkt des Textes rückt. Anders als Narziß, der in einem Quell das eigene Spiegelbild erblickte, nachdem er die Liebe der Nymphe Echo zurückgewiesen hatte, erblickt Petrarca, seinerseits von Laura zurückgewiesen, in der Quelle von Vacluse den Gegenstand seiner Liebe. Hatte es der erste Text offengelassen, ob der Liebende im Quell tatsächlich Laura wahrnimmt, oder ob ein Wunschbild seine Augen trog, so schafft das zweite Gedicht Klarheit:

O Quelle, wo sich klar der Himmel spiegelt,  
Was Schönes je die Brust ihm mochte schwellen,  
P e t r a r k a sah's verklärt in deinen Wellen;  
Sein Urbild hat ihm dein Krystall entsiegelt (V. 1-4).

Vacluse wird in zweifacher Hinsicht zu einem Ort der Reflexion: Indem die Quelle dem italienischen Dichter als ein Ort der Stille und des Rückzugs dient, wird sie zu einem Ort, an dem Petrarca die Schönheit Lauras als Urbild, als *idea* schauen kann. Ob es sich bei jenem wahrgenommen Bild der Laura um ein Wunschbild handelt oder nicht, erweist sich als belanglos: Der Fokus ist auf den Liebenden gerichtet, der Laura *sah* (V. 3). Im Unterschied zur *donna* selbst ist dieses Urbild dem Liebenden jedoch ungefährlich:

5 Das Inn're wild von Stürmen aufgewiegelt,  
Kam er zu dir. Ein Blick in deine Wellen:  
Da fing in ihm sich alles an zu hellen;  
Sein Aufruhr ward von deinem Glanz gezügelt.

Das Bild, das glüh'nde Pein in ihm entzündet,  
10 Aus dir mit Himmelsklarheit wiederglänzend,  
Gleich jetzt dem Strahl, der schönen Tag verkündet.

Entzückt sein Geist mit Blumen es umwindet,

<sup>1316</sup> So auch KORCH 2000: 276.

<sup>1317</sup> Vgl. WESSENBERG 1844: 123.

Wie der Pilot im Meer, sein Schiff bekränzend,  
Den Port begrüßt, wo Schutz vor Sturm er findet (V. 5-14).

Der Glanz des Wassers dämpft die Unruhe des Liebenden, der nun jene Ruhe finden kann, die ihm in der Nähe Lauras nicht vergönnt ist. Ebenso wie Arquà erweist sich Vacluse als ein Ort der Sicherheit und des Friedens. Während WESSENBERG Vacluse im Reisebericht sowohl als Einsamkeitsort als auch als den Ort Lauras definiert, trennt er in den Gedichten diese beiden Bereiche sorgsam voneinander. Heißt es im Reisebericht, Petrarca habe auch im Alter eine starke Sehnsucht nach Vacluse verspürt, „[...] wo er, das Geräusch der Welt im Rücken so süße Freuden der Freundschaft genossen und von der Muse zu seinen bessern Werken und zu Liedern [...] begeistert worden [sei]“ (1970: 437), so wird der Ort in den Gedichten zu einem Ort der abwesenden Laura.

#### 4.4.2.6.3 Abrechnung mit dem 'Poetenwinkel': Scheffels 'Tag am Quell von Vacluse'

Überall Petrarca und nichts als Petrarca!

Die wohl differenzierteste Auseinandersetzung mit Vacluse legte Mitte des 19. Jahrhunderts der badische Dichter Joseph Viktor VON SCHEFFEL (1826-1886) vor. Dieser reiste im Mai 1856 in die Provence, der Bericht *Ein Tag am Quell von Vacluse* erschien 1857 in *Westermann's Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte*, d.h. drei Lustren nach dem Reisebericht WESSENBERGS. Auffällig ist, dass SCHEFFEL sich dem Ort Petrarcas zwar mit der gebotenen Skepsis nähert, dass seine Beschreibung von Vacluse eine 'ironisch verzerrte' ist,<sup>1318</sup> dass er aber andererseits den Italiener vor der allzu harschen Kritik des deutschen Literaturhistorikers Emil RUTH zu retten bestrebt ist.

1852 entdeckt SCHEFFEL während seiner ersten Italienreise<sup>1319</sup> auf einem Fresko in der Kirche Santa Maria Novella neben anderen Persönlichkeiten auch Petrarca. In einem Brief an die Eltern nennt er den Dichter einen „ordinäre[n] hohle[n] Bänkelsänger“ (SCHEFFEL 1929: 20), über den er sich an dieser Stelle nicht auslassen wolle, da er den Zorn der Italiener fürchte. Wenige Jahre später begibt er sich dessenungeachtet nach Vacluse, um hier einen Tag zu verbringen. Er bezeichnet Vacluse in seinem Reisebericht explizit als einen „Ort der Erinnerung“, als „ein[en] echte[n] Poetenwinkel“ (o.J.: 148) und absolviert mit deutscher Gründlichkeit jenes Pflichtprogramm, welches Vacluse dem literarischen Pilger bietet: Er besucht das angebliche Haus des Dichters, die Kirche des Ortes und nicht zuletzt die Quelle. Hier verfaßt er ein „wohlgedrehtes Sonett“ (o.J.: 149) und vertieft er sich in Petrarcas *Canzoniere* (o.J.: 150). Mehrfach betont er, dass Vacluse ein spezifisch poetischer Ort sei: „Es lagert eine poetische Luft über jenem Örtlein“ (o.J.: 151), stellt er fest, um seine Lektüre des *Canzoniere* damit zu begründen, dass der Besuch des Ortes zum Verständnis der Dichtung Petrarcas durchaus beitrage:

[...] vieles bekommt an Ort und Stelle erst seine Gestalt, und scharf und plastisch springt oftmals ein Stück Landschaft, eine Felswand, ein Gebüsch, der Quell selber, sozusagen der ganze Vacluser Lokaleindruck aus den melodischen Sängen (o.J.: 150).

Trotz der mehrfachen Bekenntnisse zu Petrarca durchzieht eine gewisse Distanznahme sowohl zu Petrarca als auch zu seinem Ort den gesamten Text. „Der alte Poet ist nicht nur geistig, sondern auch volkswirtschaftlich der Patron von Vacluse geworden“ (o.J.: 145),

<sup>1318</sup> Vgl. KORCH 2000: 280.

<sup>1319</sup> Hierzu HESS 2006a.

stellt der Autor fest, der gleichwohl im *Hôtel de Laure et de Pétrarque* einkehrt. Petrarca ist in Vacluse omnipräsent: „Überall Petrarca, und nichts als Petrarca! Zu Vacluse ist kein Kraut wider ihn gewachsen“ (o.J.: 149). Sogar das Echo von Vacluse, welches in älteren Texten üblicherweise die Klagen des liebenden Laurasängers wiedergibt, hat seine Solidarität mit dem Italiener aufgekündigt:

Da ich [...] bei dieser Gelegenheit, den Widerhall der Felswände zu prüfen, mit starker Stimme: 'Petrark! Petrark!' rief, klang leise gehaucht ein '... Arg! Arg!' zurück, so daß ich von jeder weitem Behelligung des Echo sofort abstand (o.J.: 150).

Nicht nur ironisch gefärbte Aussagen wie diese verdeutlichen die Distanz SCHEFFELS zu Vacluse. Einen erheblichen Stellenwert erhalten in dessen Text auch die leiblichen Genüsse, denen sich der Deutsche vor Ort hingibt. Zu „soliderer Beschäftigung“ (o.J.: 150) begibt er sich in das *Hôtel de Laure et de Pétrarque*, wo die Wirtin ihm mit einem „lukullischen Festmahl“ (o.J.: 150) aufwartet, und den Besuch des einstigen Petrarca-Hauses krönt der Genuß einer Flasche Wein. Bei aller Distanznahme aber verteidigt SCHEFFEL den Italiener gegen ungerechtfertigte Kritik. Nachdem er einige Berichte aus den Konversationslexika des 19. Jahrhunderts referiert hat, zitiert er ausführlich aus RUTHS *Geschichte der italienischen Poesie*. In diesem 1844 erschienenen Abriß formuliert der Dante-Verehrer RUTH eine harsche Kritik an Petrarcas Dichtung, die in der gesamten Literatur ihresgleichen sucht. SCHEFFEL hatte in Heidelberg bei RUTH studiert, der dort als Privatdozent für italienische Sprache und Literatur tätig war.<sup>1320</sup> Wenn SCHEFFEL Petrarca also 1852 als einen „ordinäre[n] hohle[n] Bänkelsänger“ (1929: 20) bezeichnet, so ist diese Bewertung auf seinen Lehrer zurückzuführen, der die Lauraliebe als „sinnliche Troubadourtändelei“ (1844, I: 533) bezeichnet, und von Petrarca sagt, er „wurde [in Montpellier] mit ganzer Seele Troubadour, und ist derselbe auch immer geblieben“ (1844, I: 530). Im Reisebericht rechnet SCHEFFEL mit dem Lehrer ab. RUTH sitze „als oberster Hofrichter über italienische Poesie zu Gericht“ (o.J.: 156), stellt er einleitend fest, um sodann die durch RUTH verkörperte deutsche Literaturhistorie mit deutlichen Worten zu charakterisieren. Sie sei

[...] eine schreckliche Alte, unbekannt der glücklichen Jugend der Menschheit; sie trägt ein Schnurrbärtchen um die Lippen, Warzen am Kinn und vor Rheumatismus schützende Filzschuhe, - mit Papierschere und Radiermesser werden die seligen Dichterleichen sezirt, Exzerpte und Aktenbündel herbeigeschleppt, Totengericht gehalten und das Urteil mit Entscheidungsgründen ausgefertigt – alles so gelehrt, si unzweifelhaft, so hochnotpeinlich, daß keine Berufung und keine Begnadigung mehr möglich ist (o.J.: 157).

RUTHs Kritik zielt sowohl auf die italienische Dichtung Petrarcas, die „alle Lyrik zu Grunde richtete“ (1844, I: 570), als auch auf den Charakter des Dichters, der eine Scheinwelt errichtet, und sich durch eine allzu große Anpassungsfähigkeit gegenüber den Herrschenden ausgezeichnet habe.<sup>1321</sup> Gegen DANTE hat Petrarca keine Chance. SCHEFFEL, der im Vacluse-Text unterschiedliche Petrarcabilder konfrontiert – er unterscheidet einerseits das

<sup>1320</sup> So der Herausgeber der Werke SCHEFFELS, Friedrich PANZER (in: SCHEFFEL o.J.: 156).

<sup>1321</sup> So heißt es, Petrarca sei ein Mann, „den der Schein unter seinem Volke zum höchsten Grade des Ruhmes erhob, den die Nachwelt ohne sein scheinloses stilles Verdienst wenig achten würde [...]; ein Mann, der in seinen Schriften in die Politik spielte, immer den alten Ruhm und die Tugenden der freien Römer im Munde führte, dabei aber allen großen und kleinen, weltlichen und geistlichen Tyrannen und Unterdrückern der Freiheit den Hof machte, der in seinen Schriften die glühendste Vaterlandsliebe zum Besten gab, aber nie in seinem Vaterland war und nichts dafür gethan hat“ (1844, I: 529).

Petrarcabild der Konversationslexika von jenem RUTHS, andererseits aber auch diese beiden von jenem „Mythus des Volks“ (o.J.: 162), von dem ihm in Vacluse berichtet wird – geht diese Kritik zu weit. Seine Solidarität mit Petrarca manifestiert sich unter anderem auch darin, dass er den Italiener erst apostrophiert, nachdem er ausführlich aus RUTHS Text zitiert hat:

Armer Petrarca! auch deine Sündenregister sind gefertigt, die Schleier gelüftet – leg' ab den Königsmantel, zahl' die Sporteln deiner Verurteilung und zeuch ein in das große Zucht- und Arbeitshaus, das die deutsche Kritik statt eines Pantheons den Poeten zu erbauen pfllegt! (o.J.: 157).

Zwischen zwei Polen hat SCHEFFEL sich zu situieren: Seiner ironischen Distanz gegenüber Petrarca auf der einen, und seiner ungleich größeren gegenüber RUTHS Kritik auf der anderen Seite. Letztere ist es, die seine Distanz zu Petrarca zwar nicht aufhebt, seiner Ironie aber gleichwohl die Schärfe nimmt. Angesichts der Kritik RUTHS solidarisiert sich der Dichter SCHEFFEL mit dem Dichter Petrarca, indem er diese Kritik wiederum zum Anlaß für ironische Apostrophen nutzt: „[...] rausche traurig, o Quell von Vacluse, klaget ihr Nymphen der Sorgue, zittert ihr Pappeln des Dichtergartens, zerspringt, ihr Saiten provenzalischer Mandolinen... die deutsche Literaturhistorie ist über euern Freund gekommen“ (o.J.: 156f.). Die Kritik an Petrarca stellt zugleich den Ort Petrarcas in Frage: „Wie kann ein gebildeter Mensch noch künftig nach Vacluse fahren und sich mit Erinnerung an eine so zweideutige Größe beschäftigen?“ (o.J.: 157). Schon die Tatsache, dass SCHEFFEL ungeachtet der Kritik seines Lehrers nach Vacluse reist, belegt, dass er dessen Worte kaum ernst nimmt. So konstatiert er im Anschluß an seine Auseinandersetzung mit der *Geschichte der italienischen Poesie*: „Es war mir ziemlich gleichgültig, was in den 'schwarzen Büchern' der Nachwelt über den Mann eingetragen steht, dessen Haus ich besuchte“ (o.J.: 160), um am Ende des Berichts zu ergänzen: „Die Schwachheiten und Sünden seines Privatlebens gehen mich lediglich nichts an“ (o.J.: 167). Die Vita Petrarcas, so Scheffel resümierend, entsprach nicht RUTHS Vorstellungen von einer Dichtervita:

Armer Petrarca, warum hast du dein Leben nicht anders eingerichtet, daß dich die deutschen Unsterblichkeitsregistratoren gnädiger behandelten? Es wäre nicht so schwer gewesen, ihren Beifall zu verdienen. Warum hast du nicht mehr Hunger, Durst, Dachstubenentbehungen und Kandidatenjammer ausgestanden, wie es einem rechtschaffenen Talente geziemt? warum deine Bildung nicht darauf verwendet, Sekretär der päpstlichen Kanzlei in Avignon zu werden und tapfer auf Abschaffung der Hierarchie und ihrer verjährten Missbräuche zu dringen? warum nicht gemäßigte Opposition gemacht und auf Gründung parlamentarischer Einrichtungen am Papsthof hingewirkt? warum nicht ein Avignoner Volksblatt herausgegeben, den 'Wächter an der Rhone', den 'Gegenpapst', den 'Babylonischen Turm' oder ähnliches, und dich mit freimütiger Besonnenheit gegen die barbarische Finsternis des Jahrhunderts und für die Gasbeleuchtung ausgesprochen? Warum hast du so wenig Lust gezeigt, dich als Märtyrer der guten Sache von den Scheiterhaufen der Inquisition rösten zu lassen? Warum es für ein Ziel deines Strebens gehalten, in feierlicher Krönung auf römischem Kapitol dem eignen Haupt den Lorbeer zu erringen, anstatt unter die Birbanten und Rezensenten zu gehen und andern Lorbeerträgern den ihrigen vom Kopf zu reißen? (o.J.: 159f.).

Nur ein leidender Dichter, der sich für sein Volk aufopfert, um für dieses Opfer hart be-

strafft zu werden, ist ein guter Dichter: Der von RUTH verehrte DANTE taugte für die Rolle des *poète malheureux*, Petrarca nicht.<sup>1322</sup>

Die Abwertung Petrarcas durch RUTH kontrastiert der Autor mit der nicht minder unangemessenen Verherrlichung des Dichters im „Mythus des Volks“ (o. J.: 162). Die Magd, die das Haus Petrarcas hütet, berichtet dem deutschen Reisenden von all jenen Legenden, die sich im Volksmund um den *poète de Vacluse* ranken:

„jedes Kind hier weiß es, daß der Mossu dé Pétrarco, der hier wohnte, der Seigneur von Vacluse war, und der beste Seigneur, den Vacluse gehabt, und der weiseste; der hat mehr verstanden als andere Leute, hat die Straße durch den Fels gehauen, die das Wasser nach Arles führt, hat das Schloß droben auf dem Berge erbaut und hat die Quelle ausgegraben; es liegt jetzt noch ein Teil seiner Schätze darin versenkt, denn er war ein steinreicher Seigneur, und was er nicht in dem Quell vergrub, hat er dem Spital von Vacluse vermacht und dem Armenhaus – aber die Herren Bischöfe haben alles für sich behalten und der Gemeinde nichts zukommen lassen. Ah! Moussu dé Pétrarco war ein braver Seigneur, ein frommer Seigneur, es wäre gut für Vacluse, wenn er noch lebte! (o.J.: 162).

SCHEFFELs Text überschreitet die Grenzen eines traditionellen Reiseberichts. Abgesehen davon, dass er die Fakten dichterisch überformt, bietet der Bericht ihm vor allem Anlaß, sich kritisch mit Petrarca auseinanderzusetzen. Er konfrontiert unterschiedliche, teils kritische, teils unreflektiert-verherrlichende Meinungen, und vermittelt seinem Leser auf diese Weise ein differenziertes Bild des italienischen Dichters. Insofern die referierte Kritik in erster Linie dem Lebensstil Petrarcas gilt, SCHEFFEL aber Werk und Autor als zwei unterschiedliche Instanzen bewertet, erweist sich das von SCHEFFEL vermittelte Petrarcabild letztlich als positiv: Weder die Dichtung Petrarcas noch der mit dieser untrennbare Ort Vacluse werden einer tiefgreifend kritischen Revision unterzogen.

#### 4.4.2.6.4 *Back to the roots: Vacluse als Einsamkeitsort bei Pierre de Nolhac*

Während SCHEFFEL all jene Facetten aufzeigt, die das Petrarcabild des 19. Jahrhunderts aufweist, kehrt der Franzose Pierre DE NOLHAC (1859-1936) zu den Ursprüngen, d.h. zu Petrarcas Stilisierung des Ortes Vacluse, zurück. Der Philologie, der sich auch mit Arquà dichterisch auseinandersetzte,<sup>1323</sup> leitet mit seiner Monographie *Pétrarque et l'humanisme* einen Paradigmenwechsel ein, indem er den Humanisten Petrarca zum Gegenstand seiner Arbeit macht.<sup>1324</sup> Das Sonett *Vacluse*<sup>1325</sup> spiegelt diesen Paradigmenwechsel wider. Es erschien 1894 in der Sammlung *Paysages de France et d'Italie* und ist hier dem Abschnitt *Renaissance* zugeordnet. Bereits das erste Quartett macht deutlich, dass NOLHAC den italienischen Dichter gerade nicht als Liebesdichter begreift. Galt Vacluse lange Zeit als *der* Ort der Liebe Petrarcas zu Laura, so wird er hier neu kodiert bzw. re-kodiert. NOLHAC beschreibt

<sup>1322</sup> Dass diese Rollenzuschreibung bei einiger Gewaltanwendung selbst im Falle Petrarcas funktionieren konnte, belegen einzelne Texte der *Codici* von Arquà.

<sup>1323</sup> Auf das Gedicht *Dans les monts euganéens* (1894: 24ff.) ist hier nicht näher einzugehen, da es vor allem die Funktion hat, vermittels eines Vergleiches der euganäischen Berge mit der Auvergne das Heimatgefühl des Dichters zum Ausdruck zu bringen.

<sup>1324</sup> Er betont allerdings in der Einleitung seiner Monographie, Petrarca sei „à la fois poète épique et lyrique, historien, géographe, écrivain religieux, polémiste, orateur même“ (1892: 11).

<sup>1325</sup> Vgl. NOLHAC 1894: 133.

Vaucluse in *Pétrarque et l'humanisme* als den Ort der ungestörten Gelehrsamkeit<sup>1326</sup> und weicht auch im Sonett nicht von diesem Gedanken ab:

Celui-là qui vécut sous ta roche, ô Vaucluse,  
Et conduisit la gloire en tes âpres ravins,  
Ne fut pas seulement le rimeur aux pleurs vains  
Qui gémit de son mal, le caresse ou l'accuse (V. 1-4).

Deutlicher kann die Absage an den traditionellen Mythos kaum formuliert werden: Die Liebesdichtung Petrarcas wird in dieser Strophe zu der sinnentleerten Liebesklage eines *rimeur* (V. 3). Das pejorative Substantiv unterstreicht die negative Bewertung, die der *Canzoniere* hier erfährt. Das zweite Quartett führt aus, was das erste nur andeutet. Petrarca ist für NOLHAC ein Humanist, der nicht nach der Liebe strebt, sondern nach dem Lorbeer:

5 Soumis plus qu'à l'Amour aux leçons de la Muse,  
Il aspira surtout vers les lauriers divins,  
Car la Rome éternelle et ses beaux écrivains  
Habitaient en son âme inquiète et recluse (V. 5-8).

Der Nachruhm, den Petrarca zeitlebens anstrebte, war dem Dichter, so die Deutung NOLHACs, wichtiger als die Liebe. Die Majuskeln in V. 5 signalisieren dem Leser, welche Lebensentwürfe des Italieners NOLHAC hier kontrastiert: Der Liebe, welche traditionell mit dem Namen Vaucluse verknüpft wird, setzt er die *Muse* entgegen, die hier jedoch nicht als die Muse der Liebesdichtung begriffen wird. Nicht die Liebe zu einer Frau habe Petrarcas Schaffen beflügelt, sondern der Ruhm und die Liebe zu Rom und zur Antike. Indem NOLHAC den Ortsnamen Vaucluse (V. 1) durch den Reim mit dem Substantiv *Muse* (V. 5) und dem Adjektiv *recluse* (V. 8) verknüpft, akzentuiert er seine Aussage. Das erste Terzett greift den Gedanken eines lebenslangen Strebens nach Ruhm auf. Im Sinne der *translatio studii*, so die dritte Strophe, sei es Petrarca auch darum gegangen, den eigenen Namen in die Reihe jener berühmten Römer einzuschreiben:

10 Le désir l'avait pris de survivre comme eux,  
De mettre un nom toscan parmi les noms fameux  
Que l'immortalité transmet aux races brèves. (V. 9-11)

Indem er den Namen Petrarcas als *nom toscan* bezeichnet, macht NOLHAC deutlich, dass Petrarcas Streben nach Ruhm untrennbar mit dem Gedanken an seine italienische Heimat verbunden war: Als italienischer Dichter wollte Petrarca an die Vorbilder der Antike anknüpfen. Dass er damit selbst zu einem Vorbild wurde, belegt das zweite Terzett, in welchem NOLHAC sich in die Schar jener einreicht, die ihrerseits nach Ruhm trachten:

Sur les chemins nouveaux où le monde est entré,  
Nous tendons notre effort au but qu'il a montré  
Et Pétrarque a tracé la route de nos rêves. (12-14)

Vergleicht man NOLHACs Sonett mit den übrigen Vaucluse-Gedichten, so fällt auf, dass die Liebesthematik in diesem Text nicht alleine in den Hintergrund tritt, sondern dass sie grundsätzlich negiert wird. Nicht um den Lauradichter ist es dem Autor zu tun, sondern

<sup>1326</sup> „La principale raison de l'installation de Pétrarque à Vaucluse fut son désir de travailler en paix, loin des distractions de la ville et des importuns, et d'entreprendre avec ses livres ces longues causeries dont il a si aimablement parlé“ (1892: 40).

um den ruhmessüchtigen *poeta*, dessen Trachten in erster Linie dem Lorbeer gilt. Gerade als *poeta laureatus* aber, dem es de facto gelang, seinen Namen dem Vergessen zu entreißen, erweist Petrarca sich als ein Musterautor, der der Nachwelt neue Wege bahnte.

#### 4.5 Resümee (1)

Bevor im folgenden Hauptabschnitt die narrativen Petrarca-Texte einer näheren Betrachtung unterzogen werden, erweist es sich als sinnvoll, einen resümierenden Blick auf die bis hierher gewonnenen Erkenntnisse zu werfen. Auch wenn hier nur exemplarisch einzelne Aspekte untersucht werden konnten, ist die Komplexität der insgesamt überaus heterogenen Texte bemerkenswert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die große Kontinuität, mit welcher Petrarca gerade in der Lyrik rezipiert wurde. Die Auseinandersetzung der Dichter mit Petrarca begann zu Lebzeiten des *poeta laureatus* – und sie dauert noch immer an. Die Gedichte auf den Tod Petrarcas sind in zweierlei Hinsicht von Interesse: Sie kündeten nicht alleine von der Ehrerbietung, die man dem Verstorbenen entgegenbrachte, die zeugen auch von einer zum Teil recht gründlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk, welches vor allem in den allegorischen Gedichten ausführlich gewürdigt wird. Außerdem zeichnen sich einige dieser Texte dadurch aus, dass sie intertextuell Bezug auf konkrete Texte Petrarcas nehmen. Damit erweist sich die Intertextualität nicht alleine als ein wesentliches Merkzeichen petrarkistischer Texte: Bereits die Gedichte des Trecento belegen, dass die Auseinandersetzung mit der *Person* Petrarca stets die Auseinandersetzung mit seinem Werk voraussetzt. Aus dem autobiographischen Pakt (Kap. 2.2) ergibt sich der intertextuelle Charakter jener Texte, die sich mit Petrarca befassen. Dass dies mehr noch für die Texte der späteren Jahrhunderte gilt, liegt auf der Hand. Im Kontext der zunehmenden Konzentration der Rezipienten auf den *Lauradichter* wurde dem *Canzoniere* eine erkennbar größere Bedeutung beigemessen als allen anderen Schriften des Dichters. Die Untersuchung der Dichterbildgedichte zeigte darüber hinaus, dass eine kleine Gruppe von Petrarca-Gedichten zudem auch auf Werke der bildenden Kunst referiert, ihnen also ein intermediärer Charakter zueigen ist. Die in diesem Zusammenhang betrachteten Texte beziehen sich allesamt auf konkrete Werke der bildenden Kunst, wobei sie im Unterschied zu den von KRANZ behandelten Bildgedichten nicht alleine auf das fragliche Bild Bezug nehmen, sondern selbstreferentiell auf die Dichtkunst zurückverweisen. Dass sie im Einzelfall gerade im Hinblick auf das im Gemälde entworfene Petrarcabild eine profunde Umdeutung vornehmen, macht deutlich, dass für die Verfasser von Dichterbildgedichten der im Bild dargestellte Dichter und seine Kunst einen höheren Stellenwert einnehmen als die Malerei bzw. der Maler. Die Analyse jener Texte, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit Petrarcas Erinnerungsorten steht (4.4), war in mehrererlei Hinsicht aufschlussreich: Orte, die an eine historische Dichterpersönlichkeit erinnern, verweisen den Besucher in der Regel auf dessen Werk. Das gilt in besonderem Maße für Vacluse, welches als Petrarcas Liebesort die Erinnerung an die entsprechenden Textstellen des *Canzoniere* wachruft, gilt aber auch für Petrarcas Einsamkeitsort Arquà, der von den Besuchern gemeinhin als der Ort des um die verstorbene *donna* trauernden Dichters, als Ort der vergangenen Liebe mithin, gedeutet wurde. Insbesondere die französischen Vacluse-Texte des 17. und 18. Jahrhunderts zeugen von einem überaus kritischen Umgang mit Petrarcas Lauraliebe: Im *siècle pervers* (ROMET) wird die Keuschheit der Liebe des Italieners zu Laura in Frage gestellt, in einzelnen Texten sogar in den Diskurs des *amour passion* integriert. Allen bis hierher behandelten Texten ist gemein, dass sie ein konkretes Petrarcabild vermitteln. Erwartungsgemäß wird Petrarca in den frühen Gedichten zwar eher als Humanist beschrieben, doch belegen Texte wie

ZENONIS *Pietosa fonte*, dass auch die Zeitgenossen ihn durchaus als Lauradichter wahrnahmen. Vom 15. Jahrhundert an gilt Petrarca endgültig als der Liebesdichter, der im *Canzoniere* ein real empfundenes Leid zum Ausdruck bringt. Insbesondere seit dem ausgehenden Settecento wird er vor allem von den italienischen Dichtern zudem als der Patriot wahrgenommen, dem die italienische Heimat mehr als alles andere am Herzen lag. Die Texte des 19. Jahrhunderts zeugen demgegenüber von einer Auffächerung verschiedener Petrarcabilder: Ist Petrarca für die Romantiker noch der große Liebende, so wird er namentlich von der Mitte des Jahrhunderts an in verstärktem Maße als Gelehrter wahrgenommen. Das seit dem Settecento wachsende Interesse der Europäer für Dante führt parallel hierzu zu einer tendenziellen Dekanonisierung Petrarcas, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht hat.

Es wird im folgenden Abschnitt zu prüfen sein, inwieweit die Verfasser narrativer Texte an diese Traditionen anknüpfen. Angesichts der Tatsache, dass die Prosatexte des 19. Jahrhunderts im Unterschied zu den bisher behandelten Gedichten eine größere Nähe zur Biographie aufweisen, steht im Mittelpunkt dieser Texte neben der Liebesthematik auch die Vita Petrarcas. Insofern die ausgewählten Texte allesamt aus dem 19., 20. bzw. 21. Jahrhundert stammen, vermitteln sie einerseits in ihrer Gesamtheit sehr unterschiedliche Petrarcabilder, um andererseits auch den Dekanonisierungsprozeß zu illustrieren. Dass die Distanz der Rezipienten zu Petrarca im 19. Jahrhundert zunimmt, belegen auch die petrarkistischen Romane: Petrarcas Lauraliebe ist so etwa für George SANDS Protagonisten ein Vorbild, von welchem man sich angesichts der veränderten Zeitläufte distanziert.

## 5 Petrarca und Laura in narrativen Texten

Da Petrarca erst im 19. Jahrhundert zum Gegenstand dramatischer Texte wurde, sei hier zunächst ein Blick auf die narrativen Texte geworfen. Das Hauptaugenmerk gilt in diesem Abschnitt vorrangig den narrativen Prosatexten,<sup>1327</sup> doch sollen im Vorfeld zwei Erzählgedichte betrachtet werden, die exemplarisch die Auseinandersetzung mit Petrarca in dieser Subgattung illustrieren. Undifferenziert von einer Petrarca-Rezeption in narrativen Texten zu sprechen, erweist sich nicht nur im Hinblick auf die Gruppe der Erzählgedichte als problematisch: Die 'nouvelle galante'<sup>1328</sup> *Mathilde d'Aguilar* der SCUDÉRY und MÜLLERs Roman *Aus Petrarca's alten Tagen* etwa verbindet die Tatsache, dass Petrarca in beiden Texten als eine handelnde Figur in Erscheinung tritt, doch erweist es sich, selbst wenn man den literarhistorischen Kontext außer acht lässt, als wenig ratsam, diese Texte einer einzigen Kategorie zuzuordnen. In *Mathilde d'Aguilar* betrachtet die Titelheldin die Liebessituation Lauras als ein Vorbild, an welchem sie ihre eigenen Liebesvorstellungen ausrichtet. Während der Text der SCUDÉRY also petrarkistische Züge aufweist, weil er auf die Liebessituation des *Canzoniere* referiert,<sup>1329</sup> bleibt dieser Aspekt bei MÜLLER ausgeklammert. Im Mittelpunkt der Handlung steht auch hier Petrarca, doch präsentiert der Autor ihn als einen alten und zänkischen Gelehrten, der an Laura kaum noch einen Gedanken verschwendet: Laura ist seit mehr als zwanzig Jahren tot und nur noch in der Erinnerung des *poeta* präsent. Im Mittelpunkt steht der humanistische Gelehrte. Die Liebessituation wird nur am Rande erwähnt<sup>1330</sup> und stellt für keine der Romanfiguren ein Bezugsmuster dar.

Formal betrachtet liegt es nahe, zwischen jenen Texten zu unterscheiden, in denen Petrarca bzw. Petrarca und Laura als handelnde Figuren erscheinen, und jenen anderen, in denen im Sinne des Petrarkismus eine Ähnlichkeitsrelation zu Petrarca's Lauraliebe konstruiert wird. Der Text der SCUDÉRY stellt das Bindeglied zwischen diesen Textgruppen dar, da hier einerseits Petrarca und Laura als Figuren in Erscheinung treten, andererseits aber am Beispiel des Protagonistenpaares eine petrarkistische Liebessituation entworfen wird. Hieraus ergibt sich die Frage, ob *Mathilde* überhaupt jener Textgruppe zuzuordnen ist, die DUPERRAY als *roman pétrarquiste* bezeichnet. Selbst wenn man den Text aufgrund der parallelisierten Liebessituationen dieser Gruppe zuordnet (und ihn richtigerweise als *nouvelle pétrarquiste* bezeichnet<sup>1331</sup>) gilt es in einem zweiten Schritt, die Gruppe der *romans pétrarquistes* präziser zu

<sup>1327</sup> Ausgeklammert bleiben Texte wie BOIARDOS *Orlando innamorato* oder ARIOSTOS *Orlando furioso*.

<sup>1328</sup> Zur Gattungsproblematik dieses Textes vgl. GODENNE 1972: 503ff., DALLA VALLE 1993: 511f.

<sup>1329</sup> Dass es nicht alleine Gedichte sind, die dem Petrarkismus zugeordnet werden können, betont HEMPFER, wenn er sagt: „Wenn nun aber der Begriff des >Petrarkismus< überhaupt einen Sinn haben soll, dann muß eine Ähnlichkeitsrelation zwischen den in irgendeiner Weise als >petrarkistisch< eingestuften *canzonieri* und dem *Canzoniere* Petrarca's selbst bestehen, eine Ähnlichkeitsrelation, die nur über das Konstrukt eines petrarkistischen Systems zu definieren ist, d.h. über eine bestimmte Menge von Elementen und Strukturen, die petrarkistisches Dichten von anderen Modi poetischer Vertextung unterscheidet“ (1987: 261). Vgl. ebenso das Vorwort zur *Petrarkismus-Bibliographie* (HEMPFER/REGN/SCHIEFFEL 2005: X).

<sup>1330</sup> MÜLLER 1862, I: 27ff, 55ff.

<sup>1331</sup> Der Begriff geht zurück auf DUPERRAY 1997. Sie wendet ihn jedoch nicht auf *Mathilde d'Aguilar* an, sondern nur auf *La Nouvelle Héloïse*, *Le Lys dans la vallée* und die *Chartreuse de Parme* (1997: 110). Da die von ihr genannten Kriterien auch auf *Mathilde d'Aguilar* anzuwenden sind („la référence à la fable mythique, le patronage de Pétrarque et de son *Canzoniere*, enfin la conception pétrarquiste de l'amour“ [1997: 110]), soll dieser Text im Folgenden zu dieser Subgattung hinzugerechnet werden, angesichts seiner Gattungszugehörigkeit jedoch als *nouvelle pétrarquiste* bezeichnet werden.

bestimmen. Neben ROUSSEAU'S *Julie ou La Nouvelle Héloïse* zählen hierzu laut DUPERRAY vor allem Romane des 19. und 20. Jahrhunderts, so BALZAC'S *Le lys dans la vallée* (1835) und George SAND'S *Adriani* (1853). Auch FOSCOLO'S *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, PÉLADAN'S *Dévotés d'Avignon* (1922) oder Henning BOËTIUS' Roman *Lauras Bildnis* (1991) entsprechen den Kriterien, anhand derer DUPERRAY den *roman pétrarquiste* definiert.<sup>1332</sup> An dieser Stelle erweist es sich als sinnvoll, in Bezug auf die in diesem Kapitel zu behandelnden narrativen Texte fünf Typen der Petrarca-Rezeption voneinander zu unterscheiden:

1. Bei denjenigen Texten, in denen die *Vita* Petrarca's im Vordergrund steht, handelt es sich um *nonpetrarkistische biographische Romane* (GENLIS, *Pétrarque et Laure*; MOSSÉ, *Pétrarque. Vagabond amoureux*). Die Lauraliebe wird in diesen Texten in der Regel zwar thematisiert, sie wird aber nicht zum Modell einer weiteren Liebesbeziehung. Die Texte dieser Gruppe entstanden im 19. bzw. im 20./21. Jahrhundert. Sie werden in Kapitel 5.3.1 exemplarisch beleuchtet.

2. Steht nicht die *Vita* im Zentrum des Textes, sondern ein *Érègne*, welches in einer mehr oder weniger engen Beziehung zu Petrarca steht, handelt es sich um einen *nonpetrarkistischen historischen Roman* bzw. eine *nonpetrarkistische historische Erzählung* (MÜLLER, *Aus Petrarca's alten Tagen*; LOCATELLI, *L'Orafo Arrigo Capra*). Die Texte können in einer engen Beziehung zu Petrarca stehen, es existiert aber auch eine Reihe von Romanen, in denen Petrarca lediglich als Nebenfigur eine Rolle spielt.<sup>1333</sup> In Kapitel 5.3.2 werden die Texte von MÜLLER und LOCATELLI näher betrachtet.

3. Steht die *Lauraliebe* im Mittelpunkt, und wird diese Liebe zudem in eine Ähnlichkeitsrelation zu einer weiteren Liebesbeziehung gesetzt, ohne dass Petrarca oder Laura zu den handelnden Figuren zählen, handelt es sich um einen *roman pétrarquiste* im Sinne DUPERRAY'S. Hierbei ist es irrelevant, welche Bewertung bzw. Umdeutung die Lauraliebe erfährt und auch, inwieweit oder ob überhaupt eine Kanonisierung oder Dekanonisierung Petrarca's stattfindet. Zu dieser Textgruppe sind die Romane von BALZAC, George SAND und PÉLADAN zu zählen. In Kapitel 5.2 werden diese Texte, die hier zwecks Abgrenzung von der folgenden dem *Petrarkismus in absentia* zugeordnet werden, behandelt.

4. Einen vierten Typus stellt der Einzelfall der 'nouvelle galante' *Mathilde d'Aguilar* dar, insofern hier Petrarca und Laura als Figuren in Erscheinung treten, gleichzeitig aber eine petrarkistische Liebessituation konstruiert wird. Durch die petrarkistische Konstellation ist dieser Typus mit dem zuvor genannten eng verwandt, es erweist sich jedoch als zweckmäßig, ihn formal von dieser Textgruppe zu separieren, d.h. ihn einem *Petrarkismus in praesentia* zuzuordnen. Als petrarkistischer Prosatext unterscheidet die *nouvelle* sich allein im Hinblick auf das Figureninventar sowie die Situierung der Handlung im 14. Jahrhundert von der dritten Textgruppe. Von *Mathilde d'Aguilar* wird aus diesem Grund gleichfalls in Kapitel 5.2 die Rede sein.

<sup>1332</sup> Da DUPERRAY sich auf die französische Kultur konzentriert, bleibt FOSCOLO'S Text in ihrer Arbeit unerwähnt. Warum sie auf die *Dévotés* PÉLADAN'S nicht eingeht, ist nicht erkennbar.

<sup>1333</sup> Vgl. die historischen Romane, in deren Mittelpunkt Cola di Rienzo steht: D'ANNUNZIO beschränkt sich in seiner biographischen Skizze darauf, auf Petrarca's Rolle anzuspielden. Dennoch ist er als Hintergrundfigur allgegenwärtig: Als Cola sich in Avignon aufhält, fällt sein Blick auf ein Fresko, das das Portal der Kathedrale schmückt: „addossato a una colonna pagana nel vestibolo della Cattedrale, egli [Rienzo] guardava l'immagine di Nostra Donna e del Figliuolo dipinta nella lunetta sopra la porta da quel Mastro Simone sanese cui il Petrarca aveva posto in man lo stile per ritrarre Laura“ (1968: 134). Zur Petrarca-Rezeption bei D'ANNUNZIO vgl. GIBELLINI 2006. Ähnlich verhält es sich mit Sigrid GRABNER'S *Traum von Rom. Historischer Roman um Cola di Rienzo* (1985).

5. Auch in den *Erzählgedichten* steht die Biographie Petrarcas im Vordergrund, wobei in der Regel eine oder mehrere Episoden aus seiner Vita behandelt werden. Von den Texten der oben beschriebenen zweiten Gruppe unterscheidet sich das einzelne Erzählgedicht alleine dahingehend, dass es nicht in Prosa verfasst wurde. Während LENZ im *Petrarch* den Fokus auf die unglückliche Liebe Petrarcas zu Laura richtet, um deren Verlauf bis hin zum Liebestod des Dichters zu schildern, reihen die übrigen Autoren Einzelepisoden aneinander. Texte dieses Typus weisen eine gewisse Verwandtschaft zu den Texten der ersten Gruppe auf, von denen sie sich insofern unterscheiden, als es sich um Texte mit einer metrischen Struktur handelt, die außerdem nur isolierte Episoden, in der Regel die Höhepunkte der Dichtervita behandeln. BARGHON FORT-RION zum Beispiel gestaltet in zwölf Einzeltexten 1) die Ankunft Petrarcas in Avignon, 2) die erste Begegnung mit Laura am Ufer der Sorgue, 3) die zweite Begegnung mit Laura in der Kirche, 4) das Werden des Laura-Dichters, 5) die Liebeserklärung des Dichters, 6) die Liebe Petrarcas zu Laura, 7) die Dichterkrönung in Rom, 8) die Sehnsucht der dergestalt Geehrten nach Laura, 9) Hugo de Sades Entdeckung, dass Laura ihm nicht treu ist, 10) Lauras Tod, 11) Petrarcas Wache am Bett der Verstorbenen, 12) sein rastloses Leben bis zu seinem Tod. Wegen ihrer formalen Nähe zu den im vorhergehenden Kapitel behandelten Gedichten sollen die Erzählgedichte hier an erster Stelle behandelt werden.

## 5.1 Petrarca und Laura im Erzählgedicht

Nur wenige Dichter haben Episoden aus dem Leben Petrarcas in einem Erzählgedicht behandelt. Während es sich bei den bereits behandelten Gedichten VEUILLOTS und den im gleichen Zusammenhang analysierten Texten BARGHON FORT-RIONS<sup>1334</sup> um Texte handelt, in denen in chronologischer Reihenfolge einzelne Episoden aus dem Leben Petrarcas erzählt werden, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem skizzenhaften Entwurf des Dichterslebens fügen, verfasst LENZ mit *Petrarch, ein Gedicht aus seinen Liedern gezogen* ein Erzählgedicht, in welchem die Liebe Petrarcas zu Laura, seine ambivalente Einstellung gegenüber dem Rivalen Colonna sowie der Liebestod des Dichters behandelt werden. Im Vordergrund dieser Texte stehen Episoden aus dem Leben des *poeta laureatus*, die entweder als isolierte Ereignisse behandelt werden, oder aber als aufeinanderfolgende Begebenheiten einzelne Aspekte der Dichtervita nachzeichnen. Da die Erzählgedichte von VEUILLOT und BARGHON FORT-RION bereits besprochen wurden, soll im Folgenden neben dem Gedicht von LENZ (5.1.1) Pierre DE NOLHACS *Écolier d'Avignon* näher betrachtet werden (5.1.2).

### 5.1.1 *Modello di amore* und Lebensbewältigung: Petrarca bei Lenz

Das drei Gesänge umfassende Gedicht *Petrarch. Ein Gedicht, aus seinen Liedern gezogen* des Jakob Michael Reinhold LENZ (1751-1792) ist hinsichtlich seiner Gattung nur schwer zu determinieren. Der Dichter bezeichnet den Text im Untertitel als 'Gedicht', doch weist KORCH mit Recht auf die dramatischen Elemente des Textes hin (2000: 184).<sup>1335</sup> Es ist vor allem der erste Gesang, in dem die dialogischen Strukturen dominieren.<sup>1336</sup> BEBLICH betont, dass sich der Text durch „balladesk-erzählerische“ Elemente auszeichne (2006: 367), und weist darauf hin, dass ein Rezensent das Gedicht ausdrücklich als 'Erzählung' bezeich-

<sup>1334</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1335</sup> LIVESCU-LEAHU behauptet, dass LENZ an eine Dramatisierung des Stoffes dachte (1942: 159).

<sup>1336</sup> LIVESCU-LEAHU 1942: 160.

ne.<sup>1337</sup> Da in diesem Text die narrativen Elemente überwiegen, wird er hier (nicht bedenkenlos) den Erzählgedichten zugeschlagen. Da KORCH den Text bereits einer ausführlichen Untersuchung unterzogen hat,<sup>1338</sup> erübrigt sich eine detaillierte Betrachtung des *Petrarch*. Dennoch kann auf eine zumindest summarische Darstellung nicht verzichtet werden, da das Gedicht in verschiedener Hinsicht eine Sonderform der Petrarca-Rezeption darstellt: Ausgeprägter als bei allen anderen Künstlern ist bei LENZ nämlich die Tendenz, sich den vorgegebenen Stoff in einem Maße zueigen zu machen, das gravierende Eingriffe in die vorgegebene Fabel erforderlich macht: Petrarca wird für LENZ zu einem *modello di amore*, doch richtet er (im Unterschied zu den Petrarkisten) nicht die eigene Liebe an Petrarcas Lauraliebe aus, sondern gestaltet letztere dahingehend um, dass sie mit der eigenen Liebessituation korrespondiert. Durch diesen Eingriff in die Geschichte wird Petrarca zu einem Vorbild in Sachen Lebensbewältigung.

Der 1751 geborene LENZ verbringt seine Jugend in Dorpat.<sup>1339</sup> Von 1774 an fristet er seinen Lebensunterhalt, indem er Stunden in deutscher Sprache, Geschichte und Militärfunde gibt. Zwar verfasst er in dieser Phase Erzählungen, Dramen, Gedichte und Rezensionen, die ihm zu einem gewissen Ruhm verhelfen, doch reichen die Einkünfte nicht für ein Leben als freier Künstler.<sup>1340</sup> Auch die auf das Jahr 1771 zu datierende Bekanntschaft mit Johann Wolfgang VON GOETHE ändert hieran nichts. Sie erweist sich für LENZ vielmehr als eine Quelle des Unglücks: Während auf die Weimarer *Eseley* hier nicht einzugehen ist,<sup>1341</sup> macht die folgenreiche Beziehung LENZ' zu GOETHE'S Schwester eine kurze Betrachtung erforderlich, da diese Lebensepisode dem *Petrarch* zugrundeliegt. LENZ lernt die verheiratete Cornelia SCHLOSSER 1775 in Emmendingen kennen.<sup>1342</sup> Bis zum Tode Cornelias im Jahre 1777 kreist das Denken des Dichters um die unerfüllte Liebe zu dieser unerreichbaren Frau, die auch zum Gegenstand seiner Werke wurde. Neben dem *Petrarch* und einigen weiteren Gedichten handelt vor allem die *Moralische Bekehrung eines Poeten von ihm selbst aufgeschrieben*<sup>1343</sup> von der Episode. Es ist davon auszugehen, dass Cornelia selbst es dem Dichter nahelegte, in Petrarcas aussichtsloser Liebe ein Modell zu sehen: Sie schenkte ihm im Sommer 1775 eine Ausgabe des *Canzoniere* und hinterließ zudem einige Petrarca-Verse in seinem Stammbuch.<sup>1344</sup> Aus der Sicht der Frau war die Geste unmissverständlich, signalisiert das Geschenk einer *Canzoniere*-Ausgabe dem Beschenkten zwar einerseits, dass hier gewisse Gefühle im Spiel sind, andererseits aber auch, dass diese Gefühle bestenfalls in eine keusche Liebesbeziehung münden können.<sup>1345</sup> Bei den Zeilen, die Cornelia im Stammbuch niederschrieb, handelt es sich um die Verse 12-14 des Sonetts *RvF* 32,<sup>1346</sup> die einen eigentlich unmissverständlichen Hinweis auf die Aussichtslosigkeit der Gefühle LENZ' darstellen.

<sup>1337</sup> Vgl. BEBLICH 2006: 367, Anm. 21. Es handelt sich um Christian Heinrich SCHMID'S Rezension im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777*, S. 105f.

<sup>1338</sup> Vgl. KORCH 2000: 184-206.

<sup>1339</sup> Zur Biographie vgl. H.-G. WINTER 2000.

<sup>1340</sup> Vgl. H.-G. WINTER 2000: 41.

<sup>1341</sup> Vgl. zu dieser rätselhaften Episode im Leben LENZ' u. a. BURGER 1973: 111, KAUFMANN 1999.

<sup>1342</sup> Vgl. H.-G. WINTER 2000: 47.

<sup>1343</sup> LENZ 1987, II: 330-353.

<sup>1344</sup> Vgl. H.-G. WINTER 2000: 49.

<sup>1345</sup> Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 4.3.1.

<sup>1346</sup> „sì vedrem chiaro poi come sovente | per le cose dubbiose altri s'avanza, | et come spesso indarno si sospira.“

Die *Moralische Bekehrung* lässt darauf schließen, dass das Geschenk nachhaltige Wirkung auf LENZ ausübte. Dieser Text, der auf das Tagebuch LENZ' zurückgeht, entstand im Frühjahr/Sommer 1775. Als „fiktive[...] Zwiesprache mit einer abwesenden Person“<sup>1347</sup> sind die fünfzehn *Selbstunterhaltungen* zu bewerten, in denen der als LENZ zu identifizierende Sprecher seine Gefühle zu der Angebeteten beleuchtet, bei der es sich unverkennbar um Cornelia handelt. Die entworfene Liebessituation ist, auch wenn dies nicht *expressis verbis* erwähnt wird, eine petrarkistische: Die Geliebte begegnet dem Liebenden mit Verachtung,<sup>1348</sup> sie vermeidet es, ihn anzusehen.<sup>1349</sup> Auch die Begierde des Liebenden, ein Portrait der Dame zu besitzen, ist als Petrarca-Reminiszenz zu deuten.<sup>1350</sup> Sowohl das Portrait, welches der Erzähler nach einigem Insistieren erhält, als auch die Petrarca-Ausgabe werden zu Devotionalien, die an die Geliebte erinnern. In der zehnten *Selbstunterhaltung* heißt es dementsprechend: „Gottlob daß ich Dich habe – und wenn Du nicht da bist Dein Porträt und Deinen Petrarca. Nimmer werd ich's vergessen wie Du mir ihn mitgabst zum Geleitsmann bei meiner Abreise. O wer lehrte Dich so die Tiefen meines Herzens durchschauen. O göttliche Frau! Schutzgeist!“ (1987, II: 350). Insbesondere das Buchgeschenk erweist sich als eine sinnreiche Gabe, weil es den Gefühlen des Liebenden entspricht. Noch in der letzten *Selbstunterhaltung* betont dieser: „Deinen Petrarca geb ich Dir nicht wieder. Und für Dein Bild küß ich Deinem Bruder die Hände“ (1987, II: 353).<sup>1351</sup> Petrarca dient dem Sprecher als Identifikationsfigur, da seine Gedichte seine Gefühle widerspiegeln, und weil er das Geschenk der Ausgabe als Beleg dafür ansieht, dass die Geliebte um diese Gefühle weiß. Cornelia ist ebenso unerreichbar wie Laura.

Deutlicher noch wird der Identifikationsprozeß im *Petrarch*. Bereits in der Vorrede weist LENZ den Leser darauf hin, dass er sich im Umgang mit dem Stoff einige Freiheiten herausgenommen habe:

Man wird hoffentlich nicht verlangen, daß ein Dichter den ängstlichgetreuen Geschichtsschreiber machen und den Faden der Geschichte nie verlassen soll. Sollte sich auch für diese Kleinigkeit ein Zoilus finden, so will ich, um ihm die Mühe zu erleichtern, meinen Lesern ins Ohr sagen, daß Colonna, der Freund des Dichters, Bischof und sein Bruder Kardinal war; daß wir aus dem Leben Petrarchs, welches seinen Werken vorgesetzt ist, nicht haben erfahren können, ob Laura jemals sei verheuratet worden; daß er sie aber überlebt, und noch ein ganzes Buch Lieder nach ihrem Tode geschrieben, unter denen die erste Canzonetta auf ihren Tod ohnstreitig sein Meisterstück ist (1987, III: 124).

LENZ war sich seiner Eingriffe in die Fabel durchaus bewusst, und sein Bekenntnis zeigt, dass er Geschichtsschreibung und Dichtung als zwei grundlegend verschiedene Bereiche ansah: Um die Übertragbarkeit des vorgegebenen Stoffes auf die eigene Lebenssituation zu ermöglichen, beruft er sich auf die dichterische Freiheit. Neu ist, dass er Petrarca's Mäzen

---

<sup>1347</sup> DAMM, in: LENZ 1987, II: 864. H.-G. WINTER bemerkt im Hinblick auf diesen Text, „[er] könnte als ein kurzer Briefroman an Cornelia gerichtet sein“ (2000: 48), BURGER spricht von „imaginären Briefen“ (1973: 111).

<sup>1348</sup> Vgl. LENZ 1987, II: 337.

<sup>1349</sup> Vgl. LENZ 1987, II: 337.

<sup>1350</sup> Der Sprecher blickt voller Neid auf ein Bildnis der Cornelia, welches er in E. [Emmendingen] sieht (1987, II: 338), hegt die Absicht, dieses „mit einem Kranz von Palmen und Lorbeern zu umwinden“ (1987, II: 340), er erbittet sich auch eine Silhouette der Geliebten (1987, II: 346).

<sup>1351</sup> Es geht aus dem Text nicht hervor, ob Cornelia die Rückgabe des Geschenkes forderte, oder ob die Aussage des Dichters, dass er den *Canzoniere* nicht zurückgeben wolle, lediglich der Bekräftigung seiner Gefühle dient. KINDERMANN 1925: 280 geht davon aus, dass Cornelia dem Dichter die Ausgabe geliehen habe, KORCH 2000: 187 sagt, sie habe ihm den Band „überreicht“.

Colonna zum Gatten der Laura macht.<sup>1352</sup> Während der historische Giovanni Colonna, wie LENZ dies in seinen einleitenden Sätzen richtig wiedergibt, Kardinal war, sein Bruder Giacomo Colonna hingegen als Bischof in Lombez wirkte, verteilt der deutsche Dichter die Rollen neu: An die Seite des Kardinals Colonna stellt er den Ritter Colonna, der nicht durch ein kirchliches Amt an das Zölibat gebunden ist, gleichwohl aber aufgrund seines Ritterstandes Laura nur in aller Heimlichkeit ehelichen darf.<sup>1353</sup> Es ist denkbar, dass LENZ hier auf eine Anekdote zurückgreift, die in GESUALDOs Kommentar zu *RvF* 105 zu finden ist: GESUALDO geht der Frage nach, worauf Petrarca's feindliche Haltung dem Papsttum gegenüber beruhe. Neben der Schwester-Anekdote führt er an,<sup>1354</sup> dass der Dichter eines Tages mit einem ihm befreundeten Kardinal in einer vertrauten Unterredung über Laura gesprochen habe, woraufhin dieser „senza rispetto ueruno d'un si caro amico, si studiò giore de le bellezze di Madonna Laura“ (1533: CXXXVII<sup>v</sup>). LENZ variiert die Anekdote dahingehend, dass in seinem Text nicht der Kardinal das Vertrauen des Freundes missbraucht, sondern der Bruder des Kardinals um Laura wirbt. Indem LENZ davon ausgeht, dass dieser Bruder die *donna* ehelicht, entspricht sein Text (anders als GESUALDOs Anekdote) den bürgerlichen Moralvorstellungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Durch die neue Konstellation verschärft sich die Lage des liebenden Dichters: Petrarca leidet nicht nur, weil die *donna* ihn verschmäht, er leidet mehr noch, weil der Rivale von seiner sowohl gesellschaftlich als auch wirtschaftlich günstigeren Position profitieren kann. Da Petrarca Laura als eine unverheiratete Frau kennenlernt, die zunächst durchaus geneigt ist, seine Liebe zu erwidern, um erst späterhin Colonna ihr Herz zu schenken, verschärft sich der Konflikt: Es ist Colonna, der sich zwischen die Liebenden drängt, um Laura zu seiner Ehefrau zu machen.

Die drei Gesänge entsprechen in ihrer Struktur den Bestandteilen eines Dramas.<sup>1355</sup> Der 118 Verse umfassende erste Gesang beschreibt, wie Petrarca und Laura sich erstmals begegnen, wie sie gemeinsam die Messe besuchen, um sich schließlich ihrer Gefühle füreinander bewusst zu werden. Ihm kommt die Funktion einer Exposition zu. Der zweite Gesang umfasst 68 Verse. Er stellt den Höhepunkt dar, indem er die Figur des Colonna einführt, der sich als „Besitzer | Von Titeln, Rang und Gütern“ (V. 120f.) als ein ernst zu nehmender Rivale des Dichters erweist, der selber „[a]rm wie der Mond, der nur von fremder Güte scheint“ (V. 122) ist, und als aus der eigenen Heimat Vertriebener (V. 123) schließlich das Nachsehen hat. Der dritte Gesang handelt von der Ankunft des leidenden Petrarca in Rom, wo er Zuflucht beim Bruder des Nebenbuhlers sucht. In einem Brief an den Rivalen beschreibt er seine Seelennöte: Da er ohne Laura nicht leben könne (V. 219), bleibe ihm nur die Sehnsucht nach dem Tod. Während Colonna die Nachricht ohne Erschütterung aufnimmt, erwacht in Laura das Mitleid.<sup>1356</sup> Ein Brief des Bruders, der das Paar über den Seelenzustand des Dichters informiert („[...] er schrieb vom guten kranken Toren, | Er habe Sprache und Vernunft verloren“ [V. 235f]) veranlasst sie, einen Brief aufzusetzen, in welchem sie Petrarca bittet, unverzüglich zu ihr zu kommen. Die Reise zur

<sup>1352</sup> „Colonna war der Freund und der Beschützer | Von unserm Helden und dabei Besitzer | Von Titeln, Rang und Gütern“ (V. 119-121).

<sup>1353</sup> „Ein Mann von vierzig Jahren ihr die Hand! | Und insgeheim, weil ihm sein Ritterstand | Die Ehe untersagt?“ (V. 133-135).

<sup>1354</sup> Vgl. Kapitel 3.4.

<sup>1355</sup> Vgl. KORCH 2000: 185.

<sup>1356</sup> „Das arme Herz! sprach als ers las der Mann | Und sah gelassen auf, und seinen Himmel an. | Das arme Herz, sprach sie ihm nach, doch mit Akzenten, | Die Engel selbst zum Weinen bringen könnten“ (V. 229-232).

verloren geglaubten *donna* wird für Petrarca zu einer Schreckensfahrt, deren äußere Umstände mit seinen inneren Qualen korrelieren:

Er reiste spät im Herbst, des Himmels Antlitz war  
Trübwolkgig wie sein Herz, und Sturm zerriß sein Haar,  
Er reiste Tag und Nacht durchs pfeifende Gesträuche,  
Voll Graun und Finsternis, fühllos wie eine Leiche.

245 Bald überwältigte des Äthers Gleichgewicht  
Der schweren Wolken Zug, die auf sein blaß Gesicht,  
Dem die Verzweiflung längst der Tränen Trost verschlossen,  
Auf sein versengt Gesicht des Himmels Tränen gossen (V. 241-248).

Petrarca weiß, dass seine Seele krank ist (V. 263). Es sind seine ambivalenten Gefühle dem einstigen Freund Colonna gegenüber, die seine negative Gestimmtheit verursachen: Dieser habe ihn „um Leben, Lieb' und Macht, | Um alles - um die Tugend selbst gebracht“ (V. 265f.), klagt er, der gleichwohl eingestehen muß, dass auch die eigene Empfindsamkeit das Leid in erheblichem Maße vergrößert. Unter implizitem Rückgriff auf HORAZ' Diktum *Genus irritabile vatum*<sup>1357</sup> bekennt er, zu den „reizbarn Dichtern“ (V. 268) zu gehören, die unter Situationen wie dieser besonders zu leiden pflegen. Als sein Wagen vor dem Schloß Colonnas angekommen ist, stürzt Laura dem Dichter entgegen. Mit den Worten „Gott seh ich Sie wieder?“ (V. 279) stirbt Petrarca den Liebestod. Bereits die erste Strophe nimmt das Ende vorweg: Als „Glückseliger Petrarch! den itzt der Tod | Getraut mit Lauren hat“ (V. 1f.), wird der Italiener apostrophiert, und auch der folgende Musenanruf gilt dem *poeta laureatus*, der gebeten wird, dem als Alter ego des Autors zu deutenden Sprecher beizustehen.<sup>1358</sup> Nicht nur als *modello di poesia* wird Petrarca angerufen, sondern auch als *modello di vita*: Der Schmerz, den einst der Italiener empfand, und den ein jedes Herz zu fühlen verstehe, verbinde ihn in besonderem Maße mit Petrarca. Während aber Petrarca seinem Schmerz habe Ausdruck verleihen können, müsse er sich über sein Leid ausschweigen:

Du Säng'er aller Zeiten, jedes Herz  
Fühlt, wenn es glücklich ist, von deinem Schmerz.  
Auch meines fühlt ihn ganz - mehr zu beklagen,  
Fühlt ihn tiefer ihn und darf ihn nicht so sagen (V. 5-8).

Der Sprecher erhebt KORCH zufolge das eigene Leid über den Liebeschmerz Petrarcas.<sup>1359</sup> Er entwickelt die petrarkistische Konstellation in der zweiten Strophe weiter, wenn er sich mit Petrarca nicht nur hinsichtlich der *vicenda amorosa* vergleicht, sondern zudem die eigene, als problematisch empfundene Situation an jene des Italieners annähert. Dass LENZ die Dichtung Petrarcas als Ausdruck eines authentischen Gefühls deutet, entspricht der im 18. Jahrhundert gängigen Konvention.<sup>1360</sup> Aufschlussreich ist, dass er das Petrarcabild dahingehend modifiziert, dass er das Leid des Dichters aus seiner sozialen Position herleitet: Laura liebt Petrarca,<sup>1361</sup> doch entscheidet sie sich aufgrund äußerer Umstände für den Rit-

<sup>1357</sup> *Ep.* II, 2, 102 (HORAZ 1889: 207).

<sup>1358</sup> „Glückseliger Petrarch! [...] | [...] | O du mein bester Freund! komm, steig hernieder | Und hauche deinen Geist in meine Lieder“ (V. 1; 3-4).

<sup>1359</sup> Vgl. KORCH 2000: 189.

<sup>1360</sup> Petrarca wird apostrophiert als „einzig, der fühlte was er sang“ (V. 21). Vgl. KORCH 2000: 189.

<sup>1361</sup> Vgl. die Verse 49-54, die den Weg der Laura zur Messe beschreiben: „Sie dacht itzt den Geliebten, den sie sich | Von dem erbitten wollte, dem sie glich. | Es sollte sein, wie sich - Petrarcha

ter Colonna: Petrarca ist dem Rivalen nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht unterlegen,<sup>1362</sup> er ist auch ein „Vertriebener, ein Verbannter“ (V. 147), den man duldet, aber nicht anerkennt. Auch in der von Madeleine DE SCUDÉRY verfassten *Mathilde d'Aguilar* machen Petrarcas unzureichende Einkünfte eine Verbindung mit Laura unmöglich.<sup>1363</sup> LENZ macht darüber hinaus aus Petrarca einen Gemarterten, der sich mit Ixion vergleicht, weil er eine Frau begehrt, die sich für einen gesellschaftlich Höherstehenden entscheidet. Es ist möglich, dass nicht nur Petrarcas ökonomische Situation Laura veranlasst, sich von dem Dichter abzuwenden: BEBLICH hat in Bezug auf die Verse 52ff. festgestellt, dass Laura einen „polytheistischen, antik-sinnlichen Blick“ (2006: 368) auf Petrarca werfe, wohingegen dieser die *donna* aus einer „monotheistisch, christlich-entsagende[n] Perspektive“ (2006: 368) als Engel wahrnehme.<sup>1364</sup> Ob LENZ' Verse tatsächlich auf das von Christiane BRÜCKNER beschriebene Dilemma der vom Dichter zur keuschen Geliebten stilisierten sinnlich-begehrenden Frau vorausdeuten, ist schwer auszumachen: Letztlich können die hier relevanten Verse auch als Reminiszenz an die Gedichte des *Canzoniere* gedeutet werden. Im Vordergrund des Textes steht Problematik der gesellschaftlichen Situation des Dichters. Entscheidend ist, dass die Liebe des Dichters nicht erwidert wird, weil die Geliebte sich dem Rivalen zuwendet. Mitleid empfindet sie jedoch durchaus für den Liebeskranken, für dessen Leid die Umwelt kein Verständnis hat. Colonna, der Gatte Lauras, der von der Liebe des Dichters nichts ahnt, schreibt ihm „[e]ntzückte Briefe, nur von seinem Wohl | Und spotend unverschämter Freundschaft voll“ (V. 189-190), und sein Bruder, der Kardinal, betrachtet Petrarca als einen „guten kranken Toren“ (V. 235), der „Sprache und Vernunft verloren [habe]“ (V. 236). Mitleid erwartet Petrarca nur von der Nachwelt:

115 Ach dacht er bei sich selbst, vielleicht nach tausend Jahren  
 Beweint ein Auge mich, das gleichen Schmerz erfahren.  
 Sonst find' ich nirgends Mitleid. Sporne dann  
 Zu ihrem Ruhm Petrarch! die letzten Kräfte an (V. 115-118).

LENZ geht davon aus, dass Petrarcas Gedichte als Zeugnisse einer authentischen Leidenschaft des empirischen Autors zu betrachten sind. Es ist seiner Deutung zufolge eben diese Authentizität der dichterisch verarbeiteten Gefühle, die das Besondere der Dichtung Petrarcas ausmacht, und die ihn zum Gemarterten macht. Petrarca ist derjenige,

[...] der fühlte was er sang,  
 Und sich dadurch den Märterkranz errang (V. 21-22).

---

zeigte | Als sie zum erstenmal sich gegen ihn verneigte, | Schön wie Apoll, doch so verzückt im Schauen, | Als wärs sein Bild von Phidias gehaun.“ Als das gemeinsame Gebet das Paar verbindet, heißt es entsprechend: „Wie war die Andacht rein in Lillas Mauren! | Wie betete Petrarch zu seiner Lauren, | Und Laura zu Petrarch“ (V. 83-85).

<sup>1362</sup> „Colonna war der Freund und der Beschützer | Von unserm Helden und dabei Besitzer | Von Titeln, Rang und Gütern. Und sein Freund | Arm wie der Mond, der nur von fremder Güte scheint. | Aus seinem Vaterland vertrieben - fein erzogen - | Und so schiffbrüchig nun - im Herzen Wogen | Der höchsten Leidenschaft, von außen keinen Stern | Und keinen Rat, als seinen Freund und Herrn“ (V. 119-126).

<sup>1363</sup> SCUDÉRY 1970: 40. Vgl. zu diesem Aspekt SCHLUMBOHM 1989: 85f.

<sup>1364</sup> „Sie dacht itzt den Geliebten, den sie sich | Von dem erbitten wollte, dem sie glüch. | Es sollte sein, wie sich - Petrarcha zeigte | Als sie zum erstenmal sich gegen ihn verneigte, | Schön wie Apoll, doch so verzückt im Schauen, | Als wärs sein Bild von Phidias gehaun. | Er sollte f ü h l e n können wer sie wäre, | Denn Cypris selbst stieg dazu aus dem Meere“ (V. 51-56).

Erst nachdem LENZ den Mythos Petrarca dergestalt umgeformt hat, kann er den Italiener zu seinem Musterautor erheben. Er apostrophiert ihn als „beste[n] Freund“ (V. 3), den er bittet, „[s]einen Geist in [s]eine Lieder [zu hauchen]“ (V. 4). Petrarca ist dem Sprecher ausschließlich als der Liebesdichter gegenwärtig, dessen Gedichte es dem Leser ermöglichen, an seinem Schmerz teilzuhaben. Bereits das Verbot, von seinem Liebesschmerz zu sprechen, stellt einen Konnex zwischen der Situation des Ich und jener Petrarca her<sup>1365</sup> („Geflügelt sprach sie: Freund! Sie dürfen lieben;| Nur nie ein Wort mehr.“ [V. 112-113]). Wenn der Sprecher zudem verkündet, sein Gedicht in einem „[...] Tal, das deinem Tale gleicht“ (V. 9) zu verfassen, dann muß auch jener Leser, der mit der Biographie LENZ' nicht vertraut ist, annehmen, dass der Sprecher in Petrarca ein Alter ego sieht. Während gemeinhin in petrarkistischen Texten eine Ähnlichkeitsrelation zwischen Sprecher und Petrarca bzw. zwischen einer beliebigen fiktiven Gestalt und Petrarca besteht, weicht LENZ von diesem Muster ab: Er gestaltet den Mythos Petrarca nach dem Muster der eigenen Liebeserfahrungen um, so dass hier nicht Petrarca zu einem Vorbild für den Sprecher wird, sondern die Situation des empirischen Autors zu einem Modell wird, nach welchem der Petrarca-Mythos umgestaltet wird.

### 5.1.2 Der Blick des Schülers: Pierre de Nolhacs *Écolier d'Avignon*

Pierre DE NOLHACS Gedicht erschien 1931 in der *Revue des deux mondes*. Der Titel weist auf die Erzählperspektive hin: Erzählt werden die acht Episoden von einem fiktiven Schüler Petrarca's, der den Dichter in Avignon kennenlernt, um einige Jahre lang sein Leben zu teilen. Als Zeitpunkt der Niederschrift gibt der Erzähler das Jahr 1352 an,<sup>1366</sup> wobei es sich bei den einzelnen Texten um einen chronologisch organisierten Rückblick handelt, der mit der ersten Begegnung des späteren Schülers mit Petrarca beginnt (*La Rencontre*) und mit dessen Abschied vom *poeta laureatus* endet (*Le Départ*). Alle Texte sind in paarweise gereimten Alexandrinern verfasst, die Strophenlänge.<sup>1367</sup> Da die Verse als die Erinnerungen des namenlosen Schülers präsentiert werden, durchziehen Apostrophen des Sprechers an Petrarca den Text. Auffällig ist, dass Petrarca in diesen geduzt wird, so dass entweder von einem tiefen Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler auszugehen ist, oder anzunehmen ist, dass hier die Gepflogenheiten der Antike beibehalten werden. Da im Mittelpunkt das Lehrer-Schüler-Verhältnis steht, Petrarca also als Lehrender dargestellt wird, dominiert die wörtliche Rede des *poeta*.<sup>1368</sup>

Der erste Text beschreibt unter dem Titel *La Rencontre* die erste Begegnung des französischen Schülers mit Petrarca. Dieser wird als ein Gelehrter gezeigt, der sich in der Bibliothek des Papstpalastes einem *labour fervent* (V. 12) hingibt, ohne das Verstreichen der Zeit zu

<sup>1365</sup> In *RvF* 32, jenem Sonett, dessen zweites Terzett Cornelia LENZ in das Stammbuch schrieb, thematisiert der Sprecher den Gedanken, dass sein nahes Ende ihn daran hindern wird, über seine Liebe zu Laura nicht mehr sprechen zu können: „I' dico a' miei pensier': Non molto andremo | d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve | terreno incarco come fresca neve | si va struggendo; onde noi pace avremo“ (V. 5-8).

<sup>1366</sup> Da der Schüler rückblickend von der gemeinsam mit Petrarca verbrachten Zeit erzählt, Petrarca in dem sechsten, *L'Amour* betitelten Text gedoch erklärt, Laura sei vor fünf Jahren aus dem Leben geschieden (V. 21), ergibt sich hier ein Unstimmigkeit, die im Text selbst keine Erklärung findet.

<sup>1367</sup> *La Rencontre*, 40 Verse; *La Maison de Pétrarque*, 40 Verse; *Les Anciens*, 66 Verse; *La Gloire*, 84 Verse; *L'Amitié*, 56 Verse; *La Patrie*, 46 Verse; *Le Départ*, 32 Verse.

<sup>1368</sup> Bei insgesamt 253 der 364 Verse handelt es sich um die wörtliche Rede Petrarca's.

bemerken. Kontrastiert wird die *auguste demeure* (V. 9) mit den lärmenden Straßen Avignons, die den Rahmen des zweiten Unterabschnitts bilden. Petrarca und sein neuer Schüler finden zusammen, ohne dass es großer Worte bedarf:

[...] comme allait vers toi mon cœur prêt à te suivre,  
Tu me vis, tu souris et tu fermas le livre (V. 13-14).

Das Trikolon in V. 14 verdeutlicht die Spontaneität, mit der Petrarca auf das unausgesprochene Ansinnen des jungen Mannes reagiert. Bereits im darauffolgenden Vers, der zugleich den zweiten Unterabschnitt eröffnet, bedient der Sprecher sich der ersten Person Plural, wenn es heißt:

- 15 Nous sortîmes: le soir tombait sur la cité.  
J'étais fier d'être vu marchant à ton côté,  
Mais, jeté du silence au tumulte des rues,  
Jamais tant de laideurs ne m'étaient apparues:  
Les valets arrogants, les moines querelleurs  
20 Se mêlaient à la plèbe autour des bateleurs;  
Les pèlerins criards se disputaient l'aumône  
Des marchands étrangers arrivés par le Rhône;  
Des ruffians faisaient leurs offres pour la nuit;  
Et parfois, au travers du désordre et du bruit,  
25 Passait, en étalant ce luxe qu'on méprise,  
Le cortège insolent d'un prince de l'Église (V. 15-26).

Ebenso wie in den Avignon-Sonetten Petrarca wird die Papststadt hier zu einem zweiten Babylon,<sup>1369</sup> welches die Sittenlosigkeit und die unangemessene Prunksucht des Klerus dominieren. NOLHAC knüpft an Petrarca's Verse an, wenn auch sein Protagonist die Stadt als 'Babylone' apostrophiert (V. 28), um den Schüler vor dem sündhaften Avignon zu warnen. Petrarca beschließt, den jungen Mann zu lehren, wie er sich vor den Lastern zu schützen habe. Er weiß, das offenbart sein Monolog, um die Geheimnisse und die Abgründe des Sündenpfuhls, er weiß, dass hinter dem prachtvollen Dekor die Sittenlosigkeit herrscht:

- 'Je sais que ce décor dont s'éblouit le monde  
30 Cache le lucre vil et le trafic immonde;  
Je sais que le péché foisonne dans tes murs,  
Et le Christ outragé dans tes palais impurs  
Suspend déjà sur toi sa foudre de justice.  
Il faut, ô mon enfant, qu'un aîné t'avertisse  
35 De fuir ce temps pervers et ses iniquités' (V. 29-35).

Indem der erste Text den Leser mit den zentralen Figuren vertraut macht, und ihm die Konstellation dieser Figuren zueinander verdeutlicht, erfüllt er die Funktion einer Exposition. Dies gilt auch für den zweiten Text, *La Maison de Pétrarque*. Dieser ist in zwei Abschnitte von 16 bzw. 24 Versen unterteilt. Während der erste Abschnitt die Ankunft des Schülers in Vacluse beschreibt, behandelt der zweite die Lehren, die der *poeta* dem Neuankömmling vermittelt. Petrarca wird als der große Gelehrte präsentiert, den der Schüler respektvoll als ein Vorbild betrachtet:

Dans la rustique allée et sous la robe austère

<sup>1369</sup> Vgl. *RvF* 137, 138.

- 10 Tu me semblais plus grand qu'aucun roi de la terre  
 Et j'admirais déjà, méditant ou rêvant,  
 Le grand front qui livrait tes cheveux noirs au vent (V. 9-12).

Im Mittelpunkt des zweiten Abschnitts steht die wörtliche Rede Petrarcas (V. 20-40), der dem Schüler von der Besteigung des Mont Ventoux berichtet. Zugrunde liegt dem Passus *Fam.* IV, 1. Keiner habe, so Petrarca zu seinem Schüler, den „chemin de berger | Qui serpente à travers la montagne pierreuse“ (V. 20-21), der auf den Berg führe, vor ihm betreten. Auch in *Fam.* IV, 1 heißt es, ein *arduus callis* führe auf den Mont Ventoux.<sup>1370</sup> Die Anstrengungen des Aufstiegs finden in NOLHACs Text keine Erwähnung, auch weist nichts darauf hin, der Dichter den Aufstieg gemeinsam mit seinem Bruder unternahm.<sup>1371</sup> NOLHAC beschränkt sich darauf, Petrarcas Empfindungen nach dem Aufstieg wiederzugeben:

- 'La solitude est bonne à l'âme et la féconde:  
 30 Je regarde à mes pieds fuir les plaines du monde;  
 Je devine au lointain les altièes cités  
 Où sont tant de misère et tant de vanités,  
 Et le fleuve qui porte aux mers les pleurs des hommes  
 Je sens notre grandeur dans le peu que nous sommes;  
 35 Je pèse à leur néant les choses que j'aimais  
 Et je suis dans leur vol les aigles des sommets.  
 Le jour ainsi se passe où la pensée est reine;  
 Je redescends, le corps dispos, l'âme sereine,  
 Allégé par la paix que donne le haut lieu  
 40 Et les yeux éblouis des merveilles de Dieu' (V. 29-40).

Mit *Fam.* IV, 1 hat die Textstelle wenig zu tun. Während der Brief schildert, wie Petrarca sich zunächst der Vergangenheit zuwendet, wie er sodann der Zukunft gedenkt, um nach der Konsultation seines Augustinus, zu begreifen, dass „nichil preter animum esse mirabile, cui magno nichil est magnum“, bleibt dieser Gedanke im Gedicht ausgespart. Dennoch thematisiert der Text jene „Bedeutung der Landschaft für die erregbare Seele“,<sup>1372</sup> die BURCKHARDT aus dem Brief herausliest. Es ist einerseits die Einsamkeit, welche die Seele läutert (V. 29), andererseits aber auch die durch die Vogelschau gewonnene Distanz zur Welt, deren Nichtigkeit dem Dichter bewusst wird.

Thematisiert der zweite Text die moralphilosophischen Reflexionen Petrarcas, so geht es im dritten, *Les Anciens* betitelten Text um die Vorliebe des Aretiners für die Dichter und Gelehrten der Antike. Die 66 Verse des Textes sind in drei Abschnitte unterteilt. Hatte Petrarca im ersten Text betont, die Geheimnisse des neuen Babylons zu kennen (V. 28), so hebt er hier seinem Schüler gegenüber hervor, durch die Lektüre der antiken Autoren in die Geheimnisse des menschlichen Lebens eingeweiht worden zu sein:

- 'Si je sais les secrets de la vie et de l'homme,  
 Les maîtres sont ici qui les ont révélés.  
 De ces livres nombreux sur ma table mêlés

<sup>1370</sup> Ein Schäfer warnt Petrarca vor dem Aufstieg, weist ihm aber dann den Weg: „Itaque senex, ubi animadvertit se nequicquam niti, aliquantum progressus inter rupes, arduum callem digito nobis ostendit, multa monens multaque iam digressis a tergo ingemians“ (Petrarca 2002c: 23).

<sup>1371</sup> Auf die Frage, ob Petrarca den Mont Ventoux tatsächlich bestieg, kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. zur Rezeption von *Fam.* IV, 1 STIERLE 2003: 318ff.

<sup>1372</sup> BURCKHARDT 1976: 277.

L'un a ses lettres d'or, l'autre est d'aspect sévère;  
Tous me sont chers, mais il en est que je préfère  
Pour les avoir longtemps et le premier cherchés' (V. 2-7).

Im Mittelpunkt steht der Humanist Petrarca. Neben Cicero (V. 9), Titus Livius (V. 12), Plinius (V. 14), Seneca (V. 15) und Augustinus (V. 17) ist es Vergil, dem seine Vorliebe gilt. Werden diese Autoren summarisch im ersten Abschnitt genannt, so wird die Bedeutung Vergils dadurch hervorgehoben, dass ihm der gesamte zweite Abschnitt (V. 29-51) gewidmet ist. Ihn liebe er, so Petrarca, „comme un autre moi-même“ (V. 29). Der letzte Abschnitt behandelt jenen Vergilcodex, den heute die Biblioteca Ambrosiana aufbewahrt. Es sind vornehmlich die Marginalien, denen der Schüler seine Aufmerksamkeit schenkt, und die hier ohne weitere Ergänzungen als *intimes pensées* (V. 55) beschrieben werden, die Petrarca alleine Vergil anvertraute. Von Laura ist keine Rede. Die Marginalien bieten Petrarca vielmehr Anlass, sein Verhältnis zu den *anciens* zu thematisieren:

'Des vivants quelquefois la présence importune,  
Mais l'amitié d'un mort n'apporte point d'ennui:  
Je le prends, le je quitte et je reviens à lui.  
Vois s'il est généreux: je n'ai rien à lui rendre,  
Tandis qu'il a toujours quelque chose à m'apprendre;  
Dans ce colloque à deux il est d'égale humeur,  
Il a l'autorité, la force et la douceur,  
Et son verbe, affermi du droit de son aïnesse,  
Conserve une fraîcheur d'immortelle jeunesse' (V. 58-66).

Die Verse zeugen von der Misanthropie, die Petrarca hier unterstellt wird: Nicht die Lebenden erweisen sich als die besten Vertrauten, sondern die Autoren der Antike, die alles geben, ohne je etwas zu fordern. Deutlicher als in den anderen Abschnitten steht hier der Humanist im Vordergrund. Unter der Überschrift *La Gloire* behandelt der folgende Text weniger die Dichterkrönung, von der nur beiläufig die Rede ist, als vielmehr die Reflexionen des *poeta laureatus*, der um seine Bedeutung im Kontext des Wissenstransfers weiß. Mit 84 Versen handelt es sich hierbei um den längsten Text des *Écolier*. Nachdem Petrarca dem Schüler von seiner Sehnsucht berichtet hat, dass sein Name die Zeit überdauern möge, erläutert er seine Konzeption des Begriffes Ruhm. Zwar überdauern die in Marmor gemeißelten Namen der *hommes illustres* (V. 31) die Zeit, doch sei der Kunst ein längeres Leben beschieden:

35 Du temps qui détruit tout la renommée est serve;  
Une plume légère écrit et la conserve;  
Elle détient l'honneur des peuples et des rois;  
Outil de la justice et son arme parfois,  
Elle en dit les arrêts, la proclame ou la venge.  
40 Son rôle à l'écrivain donne un pouvoir étrange:  
Ceux que nous flétrissons, l'avenir les maudit,  
Et César n'est vainqueur que si nous l'avons dit (V. 35-42).

Die Feder des Geschichtsschreibers bewahrt die ruhmreichen Taten vor dem Vergessen. Der Historiograph entscheidet darüber, wie die nachkommenden Generationen über diese Taten denken. Dass Petrarca sich seiner außergewöhnlichen Macht (*pouvoir étrange*) bewusst ist, macht das Personalpronomen *nous* in V. 41 und 42 deutlich: Durch die 1. Person Plural signalisiert er, dass auch er zu jenen Autoren gehört, die darüber entscheiden, welches Bild

der Nachwelt von den *hommes illustres* vermittelt wird. Petrarca relativiert seine erfolgssichere Selbsteinschätzung zwar im darauffolgenden Abschnitt, wenn er auf das Gebot der *humilitas* hinweist, doch betont er nach diesem kurzen Exkurs einmal mehr, wie wichtig ihm der Ruhm trotz allem sei. Deutlich wird, dass seine Entscheidung, den *écolier* in seine Obhut zu nehmen, auch aus seiner Ruhmessucht resultiert: „Un unique écolier qui m’aime et m’honore, | Qui cherche dans mon livre une âme et la comprend, | Me ferait dédaigner un siècle indifférent“ (V. 56-58). Dennoch weiß Petrarca, dass nicht alleine der Schüler für seinen Nachruhm Sorge tragen wird. Selbstbewusst verkündet er: „Mon œuvre court la terre et va retentissant“ (V. 61).

Hatte er dem Schüler zuvor erklärt, in den *anciens* zuverlässige Gefährten gefunden zu haben, so lehrt er ihn in *L’Amitié* die Bedeutung des Wortes Freundschaft: „Des bonheurs que Dieu nous a permis | Le plus sûr est peut-être une amitié fidèle“ (V. 2-3). Von größerer Bedeutung ist der folgende Text. Wurde Petrarca in den ersten Texten vorrangig als der Dozierenden präsentiert, der dem jungen Mann eloquent seine Weltsicht zu vermitteln bestrebt war, so weiht Petrarca den *écolier* hier in das Geheimnis seiner Liebe ein. Petrarca weiß nicht, ob Laura nur ein grausames Spiel mit ihm spielte (*jeu cruel*, V. 31) oder ob sie ihn tatsächlich liebte (*amour vrai*, V. 31). Laura sei der Schlüssel zu jenen Sonetten, die er in italienischer Sprache verfasst habe. Dass für Petrarca Leben und Kunst zusammenhängen, belegt auch der Plan, von dem er seinem Schüler berichtet. Sein Kummer treibe ihn an, ein neues Werk zu verfassen, „un grand livre où je dirai d’abord | Comment le bel Amour est vaincu par la Mort; | Mais la Mort est tenue en échec par la Gloire“ (V. 47-49). Hatte Petrarca sein Liebesleid im *Canzoniere* verarbeitet, so wird die Arbeit an den *Trionfi* zu einer Therapie gegen den neuen Schmerz.<sup>1373</sup> In beiden Fällen dient die Dichtung der Lebensbewältigung.

Mit *La Patrie* und *Le Départ* endet das Erzählgedicht. Petrarca kehrt nach Italien zurück. Zum ersten Mal wird er hier als der *homo politicus* präsentiert, der für das Vaterland wirken will, zum ersten Mal spricht er von seinem Wunsch, dass der Papst nach Rom zurückkehren möge, zum ersten Mal ist von den Bürgerkriegen die Rede, unter denen Italien zu leiden hat. Der Schüler bleibt zurück. Seine Mission ist es, das Petrarcabild der Nachwelt zu korrigieren:

20 C’est par tes vers d’amour que tu vis parmi nous;  
Mais moi, prêtant l’oreille aux échos de ta gloire,  
J’aurai ton vrai visage inscrit dans la mémoire  
Et je saurai mieux dire aux hommes désormais  
Ce qui te fait si grand et pourquoi je t’aimais (V. 20-24).

Weniger die Liebesgedichte, so das Fazit, machen den Ruhm Petrarcas aus, als vielmehr seine moralphilosophischen Betrachtungen, sein Interesse an der römischen Antike und nicht zuletzt seine Tätigkeit als Geschichtsschreiber. Indem der namenlose Schüler seine Aufgabe darin sieht, durch ein eigenes Werk zur Überlieferung eines komplexeren Petrarcabildes beizutragen, gibt der Ich-Erzähler implizit seine Identität preis: Hinter jenem Schüler des 14. Jahrhunderts, der eine nicht näher definierte Spanne seines Lebens mit Petrarca verbringt, verbirgt sich der Autor selbst, der mit *Pétrarque et l’humanisme* zu einem besseren Verständnis des gesamten Schaffens Petrarcas beitrug.

<sup>1373</sup> „Tu te levais, ayant aux jeux de la pensée | Déchargé de son mal ta grande âme oppressée“ (V. 53-54).

## 5.2 Die *réécriture* des Mythos: Petrarkistische Prosa

Im Mittelpunkt der folgenden Kapitel stehen die petrarkistischen Prosatexte. Zwar haben die Texte dieser Gruppe genau genommen keinen Anteil am Korpus der vorliegenden Arbeit, doch sollen sie in einem einleitenden Abschnitt summarisch beleuchtet werden, da es sich bei ihnen um eine bislang nicht hinreichend erforschte *réécriture* der petrarkischen Liebesgeschichte handelt. Eine literarhistorische Beschränkung des *roman pétrarquiste* auf einen bestimmten Zeitraum<sup>1374</sup> erweist sich als wenig sinnvoll, da der Begriff per definitionem lediglich die Existenz der Gattung Roman voraussetzt. *Mathilde d'Aguilar* stellt in diesem Sinne das früheste Beispiel für einen petrarkistischen Prosatext dar, bei BOËTIUS' postmodernem Roman *Lauras Bildnis* (1991) handelt es sich um das späteste mir bekannte Beispiel. Dass die meisten petrarkistischen Romane im 19. Jahrhundert entstanden, hängt damit zusammen, dass sich Petrarca seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts wieder einer verstärkten Beliebtheit erfreut, da sich das Liebessystem des *Canzoniere* in die Literatur der Romantik integrieren ließ,<sup>1375</sup> auch aber damit, dass der Roman die bevorzugte Gattung des 19. Jahrhunderts darstellt.<sup>1376</sup>

Vor allem DUPERRAY hat sich der Gruppe des *romans pétrarquistes* angenommen,<sup>1377</sup> ohne jedoch alle Problembereiche auszuloten. Sie hat erstens nicht hinreichend der Tatsache Rechnung getragen, dass die Auseinandersetzung mit der Lauraliebe Petrarcas in den Texten auf unterschiedliche Weise erfolgt, d.h. sie in einigen Fällen als ein vorbildhaftes Modell akzeptiert wird (BALZAC), sie in anderen Fällen aber als unzeitgemäß bewertet und einem mehr oder minder tiefgreifenden Umdeutungsprozeß unterzogen wird (SAND, PÉLADAN). Zudem berücksichtigen sie nicht das Ausmaß und die Tiefe der Petrarca-Präsenz in den einzelnen Texten. Diese im Detail zu bestimmen, kann nicht das Anliegen der vorliegenden Arbeit sein, deren Gegenstand nicht die i.e.S. petrarkistischen Texte sind. Dennoch gilt es zu bedenken, dass die Petrarca-Bezüge in den Einzeltexten unterschiedlich ausgeprägt sind, dass sie von vagen Anspielungen auf die Liebessituation (BALZAC, SAND) bis hin zu markierten Zitaten aus dem *Canzoniere* (ROUSSEAU, FOSCOLO) reichen, und dass im Einzelfall die Namen oder die Orte der Handlung übereinstimmen, die Orte Petrarcas also die petrarkistische Konstellation signalisieren. Es ist also in Bezug auf jeden dieser Texte einerseits zu fragen, in welchem Umfang die Auseinandersetzung mit Petrarca erfolgt, andererseits aber auch zu prüfen, wie das Liebesmodell des *Canzoniere* im Einzelfall bewertet wird. Dass darüber hinaus nicht jeder Autor hinlänglich mit Petrarca und seinem Werk vertraut ist, liegt auf der Hand.

Während in *Mathilde d'Aguilar* eine petrarkistische Liebessituation modelliert wird, und Petrarca und Laura zugleich als Figuren präsent sind, ist diese Konstellation in den späteren Texten nicht zu finden. Die Autoren dieser Texte situieren die Handlung ihrer Romane in der zeitgenössischen Gegenwart, d.h. im 18., 19. oder 20. Jahrhundert. Petrarcas Liebessi-

<sup>1374</sup> Vgl. DUPERRAY 1997: 110ff.

<sup>1375</sup> Für die französische Literatur vgl. PELLEGRINI 1946: 80, HOFFMEISTER 1997: 138.

<sup>1376</sup> Dies gilt besonders für die französische Literatur: Während die deutsche Petrarca-Rezeption im 18. Jahrhundert vor allem in der Lyrik stattfindet, um sich im 19. Jahrhundert zudem in dramatischen Texten niederschlagen, spielt sich die produktive Rezeption Petrarcas im italienischen Sette- und Ottocento so gut wie ausschließlich in der Lyrik ab. Italienische Petrarca-Dramen stellen eine Ausnahme dar; bei dem einzigen italienischen Roman, der mit dem Attribut 'petrarkistisch' versehen werden sollte, handelt es sich die *Ultime lettere*.

<sup>1377</sup> Vgl. DUPERRAY 1997 und DUPERRAY 2001.

tuation wird hier zu einer Folie, vor deren Hintergrund die Protagonisten ihre Liebessituation gestalten. Dies bedeutet keineswegs, dass in allen Fällen von einer bedingungslosen Akzeptanz dieses Modells auszugehen ist. Der Begriff der 'Ähnlichkeitsrelation'<sup>1378</sup> kann hier im Einzelfall irreführend wirken: Während eine solche Ähnlichkeitsrelation etwa in den Romanen ROUSSEAU, FOSCOLO oder BALZACs bewußt konstruiert wird, belässt es die SAND in *Adriani* bei vagen Andeutungen, die eher die Differenz denn die Analogie hervorheben. Nur für einen Teil der Protagonisten stellen Laura und Petrarca ein vorbildliches Paar dar, an welchem sie die eigene Liebessituation ausrichten bzw. auszurichten versuchen. So ist für Mathilde die erwählte Ehelosigkeit Lauras zunächst ein Modell, an dem sie sich zu orientieren bestrebt ist. Die Begegnung mit dem nicht minder ehefeindlichen Alphonse veranlasst sie jedoch, von ihrer Überzeugung abzuweichen. Während Petrarca aufgrund seines Künstlertums und seines unzureichenden Vermögens als Ehemann für Laura nicht in Frage kommt,<sup>1379</sup> können Mathilde und Alphonse eine beide Seiten zufriedenstellende Verbindung eingehen. Die Koexistenz und Kompatibilität beider Modelle führen die Paare Laura/Petrarca und Mathilde/Alphonse am Ende des Werkes dem Leser exemplarisch vor. Die von DALLA VALLE als ein Charakteristikum der Romane der SCUDÉRY herausgearbeitete Verquickung von „*storie filo-matrimoniali e storie anti-matrimoniali*“ (2001: 433) findet sich auch hier.

Selbst wenn der Vorbildcharakter der Lauraliebe von den Protagonisten nicht bestritten wird, ist damit nicht gesagt, dass die Hauptfiguren dem Vorbild auch zu entsprechen wissen: In BALZACs *Le lys dans la vallée* parallelisieren die Protagonisten die eigene Situation zwar mit jener Petrarcas,<sup>1380</sup> doch durchkreuzt das Erscheinen der Lady Dudley die Pläne. Félix de Vandenesse muss rückblickend feststellen, in Henriette de Mortsauf eine *épouse de l'âme*, in Lady Dudley aber eine *maîtresse du corps* (1978: 1146) gefunden zu haben. Hatte Henriette den jungen Mann eingangs gefragt: „La Laure de Pétrarque peut-elle se recommencer?“ (1978: 1035), so muß die Antwort letztlich lauten, dass Henriette sich zwar vielleicht als eine würdige Nachfolgerin der Laura, Félix sich jedoch nicht als adäquater Nachfolger Petrarcas erweist. Obwohl er durchaus die Absicht hegt, „d'aimer Henriette, mieux que Pétrarque n'aimait Laure“ (1978: 1045), und Petrarca auch im Detail nacheifert,<sup>1381</sup> muß er feststellen, dass *esprit* und *matière*, *amour divin* und *amour charnel*,<sup>1382</sup> den Menschen gleichermaßen prägen, und dass Madame de Mortsauf alleine seine Sehnsucht nach einem *amour divin* befriedigt:

---

<sup>1378</sup> Vgl. zu diesem Begriff HEMPFER 1987: 261f.

<sup>1379</sup> So stellt Mathilde ihrer Freundin gegenüber fest: „dans l'aversion naturelle que j'ay pour le mariage je vous tiens la plus heureuse personne du monde, d'estre aimée d'un homme qui par l'estat de sa Fortune, ne peut jamais vous espouser“ (1979: 40). Natürlich widerspricht diese Erklärung der im Text mehrfach betonten *libéralité* Petrarcas. Dass es sich hierbei um einen Topos handelt, den die Viten mehrheitlich tradierten, hat SCHLUMBOHM nachgewiesen (1989: 86).

<sup>1380</sup> Zur Petrarca-Rezeption bei BALZAC vgl. DELATTRE (1961: 21f.).

<sup>1381</sup> „Elle fut une figure si religieusement adorée que je résolu de rester sans souillure en présence de ma divinité secrète, et me revêtis idéalement de la robe blanche des lévites, imitant ainsi Pétrarque qui ne se présenta jamais devant Laure de Noves qu'entièrement habillé de blanc“ (1978: 1083).

<sup>1382</sup> „L'homme est composé de matière et d'esprit; l'animalité vient aboutir en lui, et l'ange commence à lui. De là cette lutte que nous éprouvons tous entre une destinée future que nous pressentons et les souvenirs de nos instincts antérieurs dont nous ne sommes pas entièrement détachés: un amour charnel et un amour divin“ (1978: 1146).

Certes, elle aimait comme Laure de Noves aimait Pétrarque, et non comme Francesca da Rimini aimait Paolo: affreuse découverte pour qui rêvait l'union de ces deux sortes d'amour! (1978: 1127).

Wie in Kapitel 4.4.2.2 gezeigt wurde, wußten die Dichter des ausgehenden 18. Jahrhunderts Petrarcas Lauraliebe in den libertinen Diskurs zu integrieren. BALZAC knüpft demgegenüber an die Tradition an, wenn er Petrarcas Liebe zu Laura mit dem *amour divin* gleichzusetzen, und im gleichen Zug auf die Unmöglichkeit einer Integration der physischen Liebe in dieses Liebeskonzept hinzuweist. Ebenso wie Petrarca und Laura in seinem Roman das Konzept des *amour pur* bzw. *amour divin* verkörpern,<sup>1383</sup> steht die in *Inferno* V behandelte Liebesbeziehung zwischen Francesca da Rimini und Paolo Malatesta für den *amour charnel*. Als Nachfolger Petrarcas scheitert Félix. Dessen keusche Liebe erweist sich in *Le lys dans la vallée* als nachahmenswertes und positiv konnotiertes Modell, das aber mit der menschlichen Natur nicht zu vereinbaren ist.

Einen entgegengesetzten Weg schlagen die Protagonisten in *Adriani* und *Les dévotes d'Avignon* ein: Während im Text der SAND die gesellschaftliche und wirtschaftliche Emanzipation des Künstlers die Eheschließung mit der adligen und zuvor unerreichbaren Laure möglich macht, adaptiert PÉLADAN das Liebesmodell des *Canzoniere*, um es im Sinne der erotisch aufgeladenen Stimmung des Fin de Siècle zu überformen. Nicht von reiner Liebe ist bei ihm die Rede, sondern von einem Kompromiss zwischen *volupté* und *virginité*. Émezinde ist eine *femme fatale*, die den Protagonisten aufgrund ihrer sinnlichen Schönheit anzieht, die ihn aber zunächst durch ihr verachtendes Verhalten zurückweist. Erst am Ende des ersten Bandes gesteht sie dem Künstler ihre Liebe (1984: 208). Die Unmöglichkeit der Eheschließung zwingt das Paar aber, die Leidenschaft zu sublimieren, um die einzig denkbare Liebeserfüllung in einem Kuß zu finden. Indem PÉLADAN die physische Anziehungskraft der Frau akzentuiert,<sup>1384</sup> wird der Kampf des Paares gegen die *volupté* zu einem zentralen Thema des Romans. Während BALZAC den männlichen Protagonisten am Scheideweg zwischen *amour pur* und *amour charnel* situiert, hat PÉLADANS Protagonist keine Wahl: Da er als mittelloser Künstler die adlige Émezinde nicht ehelichen kann, muß er seine Leidenschaft bekämpfen.

Charakteristisch für den *roman pétrarquiste* ist die *réécriture* der petrarkischen Liebessituation. Das Protagonistenpaar steht in einer Nachahmungs- bzw. Konkurrenzsituation zu Petrarca und Laura. Durch Zitate aus dem *Canzoniere*, die Identität der Eigennamen bzw. der Handlungsorte, durch verwandte Motive (Begegnung im Tempel) wird in den Prosatexten die Liebesgeschichte Petrarcas nachgestellt. Die *réécriture* des Mythos besteht darin, dass die Lauraliebe eine zeitgemäße Umdeutung erfährt: Sie wird zu einem hehren Ideal, welchem die Menschen des 19. Jahrhunderts nicht mehr genügen, oder zu einem obsoleten Modell, an dessen Stelle neue Lebensformen treten, die den Anforderungen der modernen Welt entsprechen. Anders als in den Texten des 18. Jahrhunderts erfolgt die *réécriture* des Mythos in den *romans pétrarquistes* mythenextern, d.h. die Autoren ziehen nicht die Vorbildfunktion der Lauraliebe in Zweifel, sondern fragen nach ihrer Übertragbarkeit. Stets fließt das zeitgenössische Verständnis der Rezipienten in die Texte ein: Eine profunde Auseinandersetzung mit Petrarca darf bei den meisten Autoren nicht vorausgesetzt werden. Vor allem die *Mé-*

<sup>1383</sup> *Amour divin* und *amour pur* werden in *Le lys dans la vallée* als Synonyme gebraucht. Zum *amour pur* in *Le lys dans la vallée* vgl. BALZAC 1978, S. 1010, 1037, 1159.

<sup>1384</sup> Bereits im Zusammenhang mit der ersten Begegnung spricht der Erzähler von der „cambure des reins dionysiaque“ (1984: 21), um gleich darauf aus der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten zu betonen: „La volupté enveloppait l'inconnue d'une auréole“ (1984: 21f.).

*moires pour la vie de François Pétrarque* prägen das Petrarca-Bild des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Da diese zahlreiche Gedichte und Briefe Petrarcas in französischer Übersetzung wiedergeben, erübrigte sich zumal für die französischen Dichter dieser Zeit die Lektüre des *Canzoniere*. Ebenso wie Petrarcas Lauraliebe in den libertinen Diskurs des ausgehenden 18. Jahrhunderts integriert werden konnte, wurde sie im 19. Jahrhundert für die Romantiker zu einem Exempler der romantischen Liebe,<sup>1385</sup> wurde Petrarcas Dichtung als Gefühlsliryk und Ausdruck dieser Liebe begriffen. Die Romanciers des 19. Jahrhunderts (insbesondere BALZAC, George SAND, PÉLADAN) sind keine ausgewiesenen Petrarca-Kenner.<sup>1386</sup> Anders als die SCUDÉRY oder FOSCOLO verfügen sie über ein nur oberflächliches und zudem zeitspezifisch schematisiertes Bild des Italieners. Während diese Feststellung bedenkenlos auf die Mehrheit derjenigen Texte bezogen werden kann, in denen eine Auseinandersetzung mit Petrarca erfolgt, ist im Falle des *roman pétrarquiste* zu bedenken, dass es die parallel konstruierte Liebessituation ist, die Abweichungen ermöglicht. Da die Bewertung des Modells in den Texten unterschiedlich ausfällt, im Einzelfall sogar die Negation des Modells thematisiert wird, bleibt die Frage zu klären, welche Signale den Leser dazu verleiten können, einen zunächst beliebigen Text als *roman pétrarquiste* zu rezipieren:

[...] sous la forme romanesque du pétrarquisme, les écrivains du XIXe siècle explorent les virtualités du mythe, le font évoluer et le transforment au gré de leur inspiration et de leur génie propre. Toutefois, on assiste peu à peu à un phénomène d'usure; la superficialité du propos, les clichés et lieux communs n'expriment plus que la surface des comportements au détriment de l'être profond. Le dépérissement et l'affadissement d'une inspiration désormais plus provinciale qu'universelle, plus commune qu'élitiste, plus fruste que raffinée marque l'extinction progressive du mythe et l'oubli qu'il incarnait à l'origine (DUPERRAY 1997: 109).

Zu den Erkennungsmerkmalen des petrarkistischen Romans zählen laut DUPERRAY drei Kriterien, nämlich „la référence à la fable mythique, le patronage de Pétrarque et de son *Canzoniere*, enfin la conception pétrarquiste de l'amour“ (1997: 110). Dass zumindest das dritte Kriterium Probleme aufwirft, wurde deutlich. Wie der *patronage de Pétrarque* bzw. die *référence à la fable mythique* im Einzeltext zum Ausdruck gebracht werden, ist zu klären. Angesichts der vorliegenden Texte bietet es sich an, die recht schematische Definition zumindest exemplarisch zu verfeinern.

Woran erkennt man einen petrarkistischen Roman? Von der Tatsache abgesehen, dass es bevorzugt ein Ort Petrarcas ist, an dem die Handlung oder einzelne Episoden situiert sind (5.2.3), ist es das Protagonistenpaar, welches einen solchen Text konstituiert. Vereinfachend lässt sich sagen: Es handelt sich um einen männlichen Protagonisten (5.2.1), welcher sich erfolglos bzw. zunächst erfolglos in die weibliche Protagonistin verliebt (5.2.2), wobei das Hindernis gemeinhin in einer bereits bestehenden Ehe oder Verlobung der Frau bzw. in den erheblichen Standesunterschieden begründet liegt, bzw. die weibliche Protagonistin einer ehelichen Verbindung (generell oder nur im Hinblick auf den männlichen Protagonisten) ablehnend gegenübersteht. Während diese drei Konstituenten in den bezeichneten Abschnitten näher analysiert werden, sei im Folgenden auf weitere Elemente hingewiesen, die einen petrarkistischen Roman konstituieren können. Erst abschließend soll anhand des Romans von BOËTIUS die Frage diskutiert werden, welche Rolle dem Petrarkismus im Roman der Postmoderne zukommt (5.2.4).

<sup>1385</sup> Vgl. TAPPERT 1989: 108f.

<sup>1386</sup> BALZAC z.B. bezeichnet Petrarca als *poète vénitien* (1978: 1081).

Eine Vielzahl heterogener Kennzeichen kann einen Roman zu einem petrarkistischen Roman machen. Häufig stellt der Titel einen ersten, freilich stets zu verifizierenden Hinweis dar. Die Signale sind hierbei zuvorderst onomastischer bzw. toponomastischer Natur:<sup>1387</sup> Mit dem Titel *Les dévotes d'Avignon* verweist PÉLADAN auf den Ort, der untrennbar mit Petrarca und seiner Liebe zu Laura verbunden ist. Der Titel *Lauras Bildnis* enthält einerseits den Namen der *donna* Petrarca's, kann aber andererseits zudem als eine Anspielung auf das angeblich von Simone Martini angefertigte Portrait der Laura verstanden werden. Es ist nicht davon auszugehen, dass alleine der Vorname 'Laura' *de facto* auf einen petrarkistischen Roman hinweist.<sup>1388</sup> Auffällig ist, dass in zwei Fällen der Name 'Laura' nachträglich aus dem Titel getilgt wurde: Während FOSCOLOs Projekt *Laura, lettere* vermutlich nur in losem Zusammenhang mit den *Ultime lettere* steht,<sup>1389</sup> handelt es sich bei George SANDS in *Le Siècle* erschienenen Feuilletonroman *Laure et Adriani* um jenen Text, der in Buchform unter dem Titel *Adriani* erschien.<sup>1390</sup>

Die nähere Betrachtung der Paratexte und die Lektüre des Textes erweisen sich als unverzichtbar. Die weiteren Referenzsignale, die belegen die hier berücksichtigten Texte, können unterschiedliche Formen annehmen. Während das Titelkupfer von *Mathilde d'Aguilar* (eine Ehrenpforte mit einem Amor triumphans vor dem Hintergrund der Landschaft von Vaucluse) nur von eingeweihten Lesern als ein solches Signal verstanden werden konnte,<sup>1391</sup> verweisen in ROUSSEAU's *Nouvelle Héloïse* mehrere Indizien auf den zugrundeliegenden Prätext (d.h. einen der zugrundeliegenden Prätexte). Während der Titel die Liebessituation von Abälardus und Heloïsa evoziert, zitiert der Autor mit dem vorangestellten Motto aus dem *Canzoniere*: Die Verse „Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: | conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi“,<sup>1392</sup> in den meisten Ausgaben durch eine Kartusche hervorgehoben, werden in zumindest einem Teil der 1761 von Rey in Amsterdam gedruckten Erstausgabe allen sechs Bänden des Romans vorangestellt.<sup>1393</sup> Die Verse leiten den Leser auf diese Weise durch den Roman, so dass dieser bei der Lektüre der petrarkischen Liebessituation ständig gewärtig ist. Hiermit wird eine Beziehung zwischen der Titelheldin Héloïse und der *donna* Petrarca's hergestellt, wird aber das Zitat angesichts der nahe liegenden Identifikation der Protagonistin mit Laura auch zu einer Vorausdeutung auf deren Tod: Die Verse entstammen dem Sonett *RvF* 338, d.h. jenem Teil des *Canzoniere*, der in vielen Ausgaben den Titel *In morte di madonna Laura* trägt. Sie rufen dem mit dem *Canzoniere*

<sup>1387</sup> Ob der Titel, wie DUPERRAY meint (1997: 113), auf Vaucluse hinweist, kann hier nicht geklärt werden. In erster Linie spielt er auf die 'Lilie im Tal' (*Hobelied* 2,1) an.

<sup>1388</sup> Auch für Prosatexte gilt, dass der Name 'Laura' häufig als „Chiffre für ein bürgerliches Mädchen, dem der Liebhaber ohne Hoffnung auf Erhörung verfallen ist, um das er Tränen der Wehmut vergießen und mit dem er sich in die Unsterblichkeit träumen kann“ zu verstehen ist (RÜDIGER 1976: 14) bzw. häufig auch in keinerlei Zusammenhang mit dem Petrarca-Mythos steht.

<sup>1389</sup> Vgl. die Einführung von GAMBARIN, in: FOSCOLO 1955: XIff.

<sup>1390</sup> ROUBICHOU bezeichnet *Adriani* als „le <roman> de Laure et Pétrarque“ (1981: 14).

<sup>1391</sup> Die Landschaft ähnelt in groben Zügen der Darstellung bei SYMEONI, dessen Abbildung in der *Illustratione* (1558: 30) als Vorlage jedoch nicht in Frage kommt. Auch die Abbildung in TOMASINI's *Petrarca redivivus* (1650: 74) unterscheidet sich in wesentlichen Zügen von der Vaucluse-Darstellung im Titelkupfer der *Mathilde d'Aguilar*.

<sup>1392</sup> *RvF* 338, 12-13.

<sup>1393</sup> Einige Exemplare weisen MORNET zufolge die entsprechende Kartusche nur auf dem Titelblatt des ersten Bandes (so die Ausgabe der Bibliothèque de l' Arsenal, B.L. 20867) oder auf den jeweiligen Titelblättern der Bände 1 und 4 auf (in: ROUSSEAU 1925, I: 178ff.). Das Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock weist auf jedem der sechs Titelblätter die entsprechende Kartusche mit den Petrarca-Versen auf (Sign.Co 6243).

vertrauten Leser zudem auch die ersten Verse des gleichen Sonettes in das Gedächtnis: „Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo | oscuro e freddo, Amor cieco et inerme, | Leggiadra ignuda, le bellezze inferme, | me sconcolato et a me grave pondo [...]“ (V. 1-4). Bereits im paratextuellen Bereich wird dem Leser signalisiert, dass er nicht nur die *Historia calamitatum mearum* als einen Prätext wahrzunehmen hat, sondern auch Petrarcas *Canzoniere*. Im Text selbst sind es vor allem Zitate aus dem *Canzoniere* (seltener aus den *Trionfi*), die auf einen *roman pétrarquiste* hinweisen. Mehrfach zitieren die Figuren der *Nouvelle Héloïse* aus diesem Zyklus.<sup>1394</sup> MORNET, der die paratextuellen Signale außer acht läßt, misst den Zitaten geringe Bedeutung bei,<sup>1395</sup> und wirft ROUSSEAU einen mangelnden Zusammenhang zwischen dem jeweiligen Zitat und der betreffenden Textstelle vor.<sup>1396</sup> Auf diesen Zusammenhang kommt es jedoch nicht an: Entscheidend ist, dass die *Canzoniere*-Zitate auf das Liebessystem dieses Zyklus referieren,<sup>1397</sup> so dass der Leser den Text vor dem Hintergrund dieses Prätextes rezipieren kann. Dass dabei von einer 'Identitätsrelation' keine Rede sein kann, liegt auf der Hand: Julie und Saint-Preux frönen der körperlichen Leidenschaft, da Julie trotz aller Skrupel bereit ist, sich dem Hauslehrer hinzugeben. Dass diese Tatsache nicht unbedingt dagegenspricht, diese Liebesbeziehung als eine petrarkistische zu begreifen, wird dann verständlich, wenn man ROUSSEAU'S Text im Kontext der zeittypischen Petrarca-Rezeption beleuchtet: Wie sich zeigte, markieren die frühen 60er Jahre des Dix-huitième siècle diesbezüglich eine Phase des Umbruchs. Der *Canzoniere* wurde vor dem Hintergrund rezipiert: Petrarcas Lauraliebe konnte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht mehr bedingungslos als ein zeitgemäßes Modell betrachtet werden, und wurde konsequenterweise als sinnliche Liebe gedeutet.<sup>1398</sup> Inwieweit (und ob) ROUSSEAU mit diesen Texten vertraut war, kann nicht geklärt werden. Wenn STIERLE im Hinblick auf die *Nouvelle Héloïse* von einem „gesteigerten Petrarca“, der für die Liebenden zu einem Medium der Verführung werde, spricht,<sup>1399</sup> dann ist die vom *Canzoniere* ausgehende 'Gefahr' möglicherweise eine zeittypische Vorstellung.

<sup>1394</sup> Vgl. PELLEGRINI 1946: 80, PICHOS 1961: 267, BONORA 1967: 133, HOFFMEISTER 1997: 141f., STIERLE 2003: 785ff.

<sup>1395</sup> „S'il [i.e. Rousseau] les [i.e. les poètes italiens] cite ce n'est pas qu'il ait vu les troubles, les extases, les douleurs de ses amants à travers l'histoire de Pétrarque, de Laure, de Renaud, d'Aminte, des personnages de Métastase“ (in: ROUSSEAU 1925, I: 110).

<sup>1396</sup> „Bien qu'il [i.e. Rousseau] cite parfois, dans ses manuscrits, la référence exacte, il ne se récite ou même ne relit ni un sonnet ou un canzone de Pétrarque [...]. Presque toujours les situations sont différentes, ou même elles s'opposent, les états d'âme sont éloignés ou contradictoires“ (in: ROUSSEAU 1925, I: 110).

<sup>1397</sup> Die Mehrheit der Zitate findet sich im 1. Teil. Première Partie: Lettre II (Saint-Preux an Julie; *RvF* 11, 8-11; ROUSSEAU 1925, II: 10), Lettre XXIII (Saint-Preux an Julie; *RvF* 10, 5-8; ROUSSEAU II, 1925: 79), Lettre XXXVIII (Saint-Preux an Julie; *RvF* 142, 7-8; ROUSSEAU 1925, II: 137), Lettre XLVIII (Saint-Preux an Julie; *RvF* 213, 6; ROUSSEAU 1925, II: 167), Lettre XL (Julie an Saint-Preux, *RvF* 215, 1, ROUSSEAU 1925, II: 291), Seconde Partie: Lettre XI (Julie an Saint-Preux, *RvF* 215, 3, Rousseau 1925, II: 291), Lettre XV (Julie an Saint-Preux, *RvF* 112, 9-12, ROUSSEAU 1925, II: 315), Quatrième Partie: Lettre II (Claire d'Orbe an Julie, *RvF* 243, 10-11, ROUSSEAU, 1925, III: 141); Sixième Partie, Lettre VII (Saint-Preux an Milord Édouard, *RvF* 254, 16, ROUSSEAU 1925, IV: 237).

<sup>1398</sup> Vgl. SCHLÜTER 2006: 215ff.

<sup>1399</sup> „Die Briefe des einsamen, sich nach der fernen Geliebten verzehrenden Liebenden bezeugen, wie Petrarca sich jetzt aus der Rolle eines zum harmlosen Schulautor gewordenen Klassikers löst und immer mächtiger, gefährlicher und verführerischer vom Bewusstsein des Liebenden Besitz ergreift. Damit läßt Rousseau aber auch im Medium seines Romans einen gesteigerten Petrarca ansichtig werden“ (2003: 785f.).

Julie lernt die körperliche Liebe kennen, und erweist sich damit entweder als eine 'neue Héloïse'<sup>1400</sup> oder als eine 'neue Laura' im Sinne des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der Titel des Romans weist auf die erste, die Zitate aus dem *Canzoniere* hingegen weisen auf die zweite Lesart hin. Auffällig ist, dass es Saint-Preux ist, der den Bezug zur Liebessituation Petrarcas herstellt: Zwar bewertet er mit merkwürdiger Ambivalenz die Lektüre der *livres d'amour* (1925, II: 51) als überflüssig, da er anstelle der Bücher lieber die Herzen sprechen lassen möchte, doch der Cousine empfiehlt er Tasso, Metastasio und nicht zuletzt Petrarca durchaus.<sup>1401</sup> Es ist also nicht verwunderlich, dass es Saint-Preux ist, der als erster Petrarca zitiert (insgesamt viermal zitiert Saint-Preux Petrarca, bevor schließlich im 40. Brief des ersten Teils auch Julie sich auf ihn bezieht), und der rückblickend seine Situation in Meillerie mit jener Petrarcas vergleicht: In einem Brief an Milord Édouard beschreibt er, wie er Jahre später die verheiratete Julie zu jenem Felsen führte, in welchen er dereinst ihre Initialen „et plusieurs vers du Pétrarque et du Tasse relatifs à la situation où [il] étoit[t]“ (1925, III: 286) geritzt habe. Werden die Figuren eines Werkes ausdrücklich als Leser des *Canzoniere* beschrieben, so stellt dies gleichfalls einen Hinweis auf eine potentiell petrarkistische Konstellation dar, ohne dass dieser Aspekt hier vertieft werden kann.<sup>1402</sup>

In den *Ultime lettere* wird mehrfach aus dem *Canzoniere* zitiert. Alleine die Tatsache, dass der Text zweifellos in Zusammenhang mit einem früheren Romanprojekt, jenem *tentativo romanzesco autobiografico* (BINNI 1984: XVIII) mit dem Titel *Laura, lettere*, steht, von dem FOSCOLO im *Piano di Studi* von 1796 spricht, lässt die Nähe bereits des frühen Projektes zu Petrarca vermuten. Tatsächlich ist Petrarca im Roman omnipräsent. Insbesondere der Aufenthalt Ortis' in Arquà, seine unerfüllte Liebe zu der *divina fanciulla* Teresa (1955: 299) sowie der Bekenntnischarakter der Briefe verdeutlichen neben den Petrarca-Zitaten den engen Bezug seiner *storia* zu jener Petrarcas.

Auch in PÉLADANS *Dévotes d'Avignon* wird mit Insistenz auf Petrarca und auf Laura hingewiesen, wird zudem aus dem *Canzoniere* zitiert. Angesichts der Tatsache, dass die Handlung in Avignon situiert ist, liegt es auf der Hand, dass mehrfach von jenen Episoden die Rede ist, die den Namen Petrarcas mit der ehemaligen Papststadt verknüpfen.<sup>1403</sup> Dass in den *Dévotes* aus dem *Canzoniere* zitiert wird,<sup>1404</sup> überrascht angesichts der Dichte der Petrarca-

<sup>1400</sup> Zu den Abweichungen HOFFMEISTER 1997: 141f., STIERLE 2003: 786.

<sup>1401</sup> Première Partie, Lettre XII: „J'ai laissé par égard pour votre inséparable cousine quelques livres de petite littérature que je n'aurais laissés pour vous. Hors le Pétrarque, le Tasse, le Métastase, et les maîtres di théâtre François, je n'y mêle ni poètes ni livres d'amour, contre l'ordinaire des lectures consacrées à votre Sexe“ (1925, II: 50f.).

<sup>1402</sup> Dass eine solche Lektüre eine Finte sein kann, belegen die *Ragionamenti* ARETINOS: Hier sind es die Freier der Kurtisanen, die mit einem *petrarchino* in der Hand eine augenscheinliche Maskierung wählen, um ihrem Werben eine entsprechende Konnotation zu verleihen (ARETINO 1584: 131).

<sup>1403</sup> Vgl. SCHLÜTER 2001.

<sup>1404</sup> So wird die Sorgue mit Anspielung auf *RvF* 126, 1 beschrieben als „l'immortelle Sorgue aux claires, fraîches, douces eaux“ (1984: 29). Weniger offensichtlich ist die Anspielung auf *RvF* 35, 1-2, wenn es heißt: „Réduire un amoureux au gémissement de la bête n'est point glorieux; il convient qu'il puisse errer, par les lieux déserts, à pas tardifs et lents [...]“ (1984: 96). Besondere Bedeutung kommt der Kanzone *RvF* 23 zu, da die Verse 149-151 („[...] e quella fera bella et cruda | in una fonte ignuda | stava [...]“), vom Protagonisten auf Émezinde bezogen werden: Sie ist eine *Femme fatale*, die durch ihre sinnlichen Reize verführt, sich aber gleichzeitig verweigert. Zu den Zitaten aus dieser Kanzone vgl. 1984: 71f.; 1984: 147 (hier werden einmalig, mit auffallend vielen Druckfehlern im Vergleich zum Originaltext, mehrere Verse aus *RvF* 23 zitiert, nämlich V. 149-155); 1984: 150; 1984: 151; 1984: 161; 1984: 171. An späterer Stelle werden die Zitate aus *RvF* 126 und *RvF* 23 zusammengebracht, da der Text auf beide Textstellen zugleich anspielt, die Passage sich aber explizit

Verweise nicht. PÉLADANs Roman belegt, dass die Nähe des *roman pétrarquiste* zu Petrarca auch darin bestehen kann, dass zentrale E p i s o d e n aus dessen Biographie aufgegriffen werden. Die erste Begegnung mit Laura wird in den *Dévotes* zu einem Modell für Rammans Begegnung mit Émezinde: In einer Kirche in Avignon begegnet Ramman jener *Femme fatale*, um die sein Denken fürderhin kreisen wird. Eine „Begegnung im Tempel“<sup>1405</sup> findet auch in *Adriani* statt: Zwar begegnet Adrien der schönen Laure nicht in einer Kirche oder an einem sonstigen geheiligten Ort, doch trägt das Gutshaus, in welchem er die künftige Gattin erstmals erblickt, offiziell den Namen *le Temple*.<sup>1406</sup>

Auf eine detaillierte Analyse der einzelnen Texte muß hier verzichtet werden, da das Phänomen der petrarkistischen Prosatexte thematisch den Gegenstand der vorliegenden Arbeit nur am Rande berührt. Da der petrarkistische Roman bzw. die petrarkistische Erzählung jedoch von der Forschung bislang nicht hinlänglich berücksichtigt wurden, werden in den folgenden Kapiteln die wesentlichen Kennzeichen solcher Texte herausgearbeitet. Es wäre zweifelsohne sinnvoll, zwischen einem nur schwach markierten Petrarkismus (BALZAC, *Le lys dans la vallée*) und einem deutlich stärker ausgeprägten Petrarkismus (PÉLADAN, *Les dévotes d'Avignon*) nicht nur grundsätzlich zu unterscheiden, sondern auch die unterschiedlichen Grade der Konkretisation zu skalieren. Aus den genannten Gründen soll dieser Versuch hier nicht unternommen werden.

### 5.2.1 Der Protagonist

Bei den männlichen Protagonisten handelt es sich häufig um einen Künstler oder angehenden Künstler. Es liegt nahe, dass die männlichen Protagonisten über eine entsprechende seelische Disposition verfügen *müssen*, um sich als würdige Nachfolger Petrarcas zu erweisen. Félix de Vandenesse weist folgerichtig auf seine *précoce mélancolie* und seine *intelligence sentimentale* (1978: 972) hin, die ihn im Verein mit einer unglücklichen Kindheit zu einem Ausnahmewesen machen,<sup>1407</sup> welches die Liebe der Henriette verdient. Zwar entwickelt Félix sich nicht zu einem Künstler, doch als Verfasser jener *confession* (1978: 970), die den Text des Romans ausmacht, wird auch er durch die Versprachlichung seines Leids zu einem Dichter.<sup>1408</sup> Offensichtlicher noch ist Alphonse, der Protagonist der *Mathilde d'Aguilar*,

---

auf Petrarca bezieht („Un jour qu'il chasse, il surprend, à l'heure de midi, sa Bien-Aimée nue dans une fontaine. O claires, fraîches, douces eaux!“ [1984: 243]). In französischer Übersetzung zitiert werden die Verse 1-2 des Sonetts *RvF 199 (O bella man)*, vgl. 1984: 177. Nur im Falle von *RvF 23* und *199* handelt es sich um markierte Zitate: Die Zitate aus *RvF 23* werden in italienischer Sprache wiedergegeben und durch Kursiva hervorgehoben; die Verse aus *RvF 199* in Übersetzung zitiert und durch Kursivschrift und Einrücken als Zitate kenntlich gemacht. In keinem Fall wird auf die Quelle hingewiesen.

<sup>1405</sup> Vgl. zu diesem Motiv KÖNIG 1960.

<sup>1406</sup> „Le vrai nom de cette maison était *le Temple*, dénomination répandue à foison dans tous les coins et recoins de la France, l'ordre des templiers ayant possédé partout et bâti partout“ (1980: 29).

<sup>1407</sup> „[...] à vingt ans passés, j'étais encore petit, maigre et pâle. Mon âme pleine de vœux se débattait avec un corps débile en apparence, mais qui [...] subissait la dernière fusion d'un tempérament de fer. Enfant par le corps et vieux par la pensée, j'avais tant lu, tant médité, que je connaissais métaphysiquement la vie dans ses hauteurs au moments où j'allais apercevoir les difficultés tortueuses de ses défilés et les chemins sablonneux de ses plaines“ (1978: 980).

<sup>1408</sup> „Félix est bien une représentation de l'écrivain, mais plus précisément de cette part de l'écrivain qui est fasciné par le lyrisme, par l'expression du non-dit passionnel, par ce langage muet, fusionnel, qui fait exister idéalement le *moi* dans et par l'autre. Dans la mesure où *Le Lys* marque la fin d'un

als Dichter präfiguriert. Nachdem er sich als ein anmutiger Tänzer eingeführt hat, der es versteht, mit den Herrschenden eine gewandte Konversation zu betreiben, erfährt er ein überschwängliches Lob, welches auch Mathilde zu Ohren kommt:

Vn homme de qualité qui l'avoit [i.e. Alphonse] veü durant six mois, pendant ses voyages, luy [i.e. Mathilde] dit qu'il n'y avoit pas vn plus honneste homme au monde, qu'il estoit aussi vaillant qu'Alexandre, & que Cesar, aussi liberal & ausssi sçavant que le premier, aussi habile & aussi galand que le second, qu'il escrivoit tres-bien & en prose & en vers, & qu'outre cela, il estoit le plus fidelle ami du monde (1979: 135).

Auch an anderen Stellen wird die Affinität Alphonse zur Dichtung hervorgehoben, so wenn von den lyrischen Produktionen des Kriegshelden die Rede ist.<sup>1409</sup> Alphonse ist der einzige am kastilischen Hofe, der über eine offenkundige Begabung für die Dichtung verfügt, und diese Begabung macht ihn einerseits zum würdigen Partner der Mathilde, andererseits aber indirekt zu einem zweiten Petrarca: Während Mathilde im Text als *petite Laure* (1979: 14) bzw. *seconde Laure* (1979: 29) bezeichnet wird, wird die Parallelität Pétrarque/Alphonse erst am Ende des Buches konstruiert: Mathilde, die schon längst danach strebt, gemeinsam mit Alphonse Kastilien zu verlassen, erhält drei Briefe, die sie dringend nach Avignon zurückrufen:

[...] ce jour-là mesme [elle] receut vne lettre de Petrarque, qui estoit revenu en Avignon [...]. Elle en receut aussi vne de Laure, & vne d'Anselme, qui luy mandoit que pourveu qu'elle sortist de Castille, tous ses malheurs seroient passez (1979: 505).

Zwar erhielt Petrarca laut *Fam.* IV, 4 nur zwei Briefe, die ihn zur Dichterkrönung nach Rom bzw. Paris luden, doch wissen die Verfasser einiger Viten, dass er eine dritte Einladung von König Robert erhalten habe.<sup>1410</sup> Während Petrarca sich durch seine Annahme der Einladung für den Ruhm entscheidet, distanzieren Alphonse und Mathilde sich von jeglichem Gedanken an die *gloire*, die vor allem für Alphonse ausschließlich in Kastilien zu erreichen ist. Die Opposition von *amour* und *gloire*, die nicht wenige Rezipienten auch auf Petrarca beziehen, wird in *Mathilde d'Aguilar* in ihr Gegenteil verkehrt: Nicht nach *gloire* streben die Protagonisten, sondern nach Liebe. Beider anfängliches Beharren auf der alleine durch Ehelosigkeit zu erzielenden *gloire* wird damit nichtig und die Eheschließung möglich.<sup>1411</sup> Gemeinsam mit Laura und Petrarca gelangen sie zu der Erkenntnis, „que l'ambition estoit celle de toutes les passions qui donnoit le plus de peine“ (1979: 515).

---

double cycle, celui de la Touraine et celui du récit nettement autobiographique, la représentation de l'artiste dans cette relation au langage relève certes d'une tentation, mais aussi d'un accomplissement libérateur“ (MALANDAIN 1988: 37).

<sup>1409</sup> Vgl. S. 196, 214, 224.

<sup>1410</sup> Vgl. Kapitel 3.5. Die SCUDÉRY erwähnt nur die beiden Briefe aus Paris und Rom (1979: 79).

<sup>1411</sup> Der jungen Mathilde rät Laura, „de deffendre [son] cœur par vn sentiment de gloire“ (1979: 23). Den Rat nimmt Mathilde an. *Mariage* und *gloire* werden auch von Alphonse als einander ausschließende Lebensmodelle begriffen: Alphonse sei „passionnément amoureux de la gloire & de la grande reputation“ (1979: 93) betont der Erzähler. Wenige Seiten später hebt Alphonse hervor, er sei „nay pour la gloire & pour l'ambition, & tellement ennemi du mariage que je n'y puis songer, sans vn chagrin que je ne sçauois exprimer“ (1979: 97f.). Vgl. die ähnliche Aussage Alphonse's: „Je suis nay pour la guerre, pour l'ambition & pour la gloire, & non pas pour le mariage“ (1979: 103). Mathilde hingegen setzt späterhin an die Stelle der *gloire* zwar die *liberté*, wenn sie in Bezug auf Alphonse sagt: „j'aime autant la liberté qu'il aime la gloire“ (1979: 109), doch betont sie später: „l'aime la gloire [...], & je ne veux jamais aimer autre chose“ (1979: 299). Erst als Mathilde und Alphonse auf die *gloire* verzichten, kann das Paar sich nach Avignon zurückziehen (1979: 472).

Auch Jacopo Ortis wird explizit als ein Dichter beschrieben, der nicht nur die Briefe an Lorenzo und den *Frammento della storia di Lauretta* (1955: 351-355) verfasst, sondern auch von *alcuni [suoi] versi* (1955: 317) spricht, und der zudem in jungen Jahren einen „commentario intorno al governo Veneto“ (1955: 454) zu Papier brachte. Dass FOSCOLO den Protagonisten als ein *alter ego* konzipierte, belegt eindringlich sein Brief an GOETHE.<sup>1412</sup>

Eindeutiger ist der Befund, fragt man nach dem Künstlertum des Protagonisten in *Adriani*. Adrien d'Argères, der Held dieses Romans, der 1854 zunächst unter dem Titel *Laure et Adriani* in der Zeitschrift *Le Siècle* erschien,<sup>1413</sup> ist „artiste de la tête aux pieds“ (SAND 1980: 25). Als *artiste musicien* (1980: 62) ist er nicht nur Komponist und Sänger, sondern auch *poète*.<sup>1414</sup> Unter dem Künstlernamen 'Adriani' feierte einige Erfolge,<sup>1415</sup> bevor er sich in jungen Jahren ins Privatleben zurückzog. Sein Künstlertum wird in *Adriani* zum Anlaß für Reflexionen über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Nicht alleine der kurz zuvor eingestellte Diener missbilligt den Beruf des Künstlers, auch die Familie Laures betrachtet eine Verbindung der jungen Frau mit einem Künstler als nicht standesgemäß. Während das Urteil des Dieners durch dessen manifeste Einfalt relativiert wird, kann es für die ablehnende Haltung der adligen Familie nur eine Erklärung geben: Sie ist nicht mehr zeitgemäß. Laure widersetzt sich folglich dem Familienwillen, um sich für ein Leben an der Seite des Sängers zu entscheiden. Anders als es zu erwarten wäre, wird das Künstlertum des Protagonisten nur im Hinblick auf dessen soziale Rolle thematisiert, wird eine Beziehung zwischen Kunst und Liebe nicht hergestellt. Auch wenn Laure de Montluz als *nouvelle Laure de Vaucluse* (1980: 137) konzipiert ist: Adrien ist kein zweiter Petrarca, der sein Liebesleid dichterisch verarbeitet. Kunst ist für ihn kein Mittel zur Lebensbewältigung, sie dient vielmehr dem Broterwerb, um zugleich zu einem gewissen sozialen Ansehen zu verhelfen, da sie sich als ergiebige Quelle des Gelderwerbs erweist. Dass diese Aussage das Anliegen der SAND war, bezeugt das Vorwort von 1853, in welchem sie ihre Absicht formuliert, eine *zeitgemäße* Liebesgeschichte zu erzählen:

[...] on voit souvent, dans les romans, les grands amours naître dans des types trop exceptionnels ou dans des situations trop particulières. On n'admet pas souvent que l'homme vivant dans le monde et jouissant de toute la manifestation de ses facultés, s'attache à un sentiment unique. On choisit les *amoureux* dans la classe des rêveurs, des solitaires, des enthousiastes sans expérience, des natures incomplètes ou excessives. [...] l'amour n'est pas une infirmité, l'amère ou la pâle compensation de l'impuissance intellectuelle, de l'inaptitude à la vie collective et sociale. Ce n'est pas non plus une virginité tremblante, un appétit violent qui se cache sous les fleurs de la poésie. C'est bien plutôt une maturité jeune, mais solide, de l'esprit et du cœur; une force éprouvée, une plage où les flots montent avec énergie, mais qu'ils n'entraînent pas dans les abîmes (1980: 12f.).

Es ist evident, dass Petrarcas Lauraliebe für die Protagonisten der SAND kein Vorbild mehr darstellen kann. Dennoch ist diese im Text durchaus präsent. So weiß Adrien von einem Freund zu berichten, der sich wenige Jahre zuvor in die *belle Laure* verliebt habe, ohne von ihr erhört zu werden:

J'avais un ami, un pauvre ami sentimental, romanesque comme vous. Il n'était pas riche, il n'était pas beau. Il avait du talent, il était dans les seconds violons de l'Opéra; il était de la socié-

<sup>1412</sup> Brief vom 16. Januar 1802, in: FOSCOLO 1955: 542.

<sup>1413</sup> Vgl. TOESCA 1980: 8.

<sup>1414</sup> „Adriani faisait souvent lui-même ses paroles sur sa musique. Il était grand poète sans prétendre à l'être“ (1980: 114). Es ist zudem die Rede von einer *composition inédite* Adriens (1980: 63).

<sup>1415</sup> Vgl. den Brief d'Argères' an Laure (1980: 100ff.).

té des concerts au Conservatoire. C'est là qu'il vit la belle Laure, et que, sans la connaître, sans rien espérer, sans oser seulement lui faire pressentir son amour, il conçut pour elle une de ces belles passions qu'on trouve dans les livres et quelquefois aussi dans la réalité. [...]. Il la [i.e. Laure] dévorait des yeux; il voyait bien qu'il y avait tout un monde entre elle et lui. Il n'espérait et n'essayait rien. Il vivait heureux dans sa muette contemplation. Il était ainsi fait. C'était un esprit nuageux: il était allemand. [...]. C'était un vrai Pétrarque, moins les sonnets. Il est parti pour l'Allemagne, où il est maître de chapelle de je ne sais quel petit souverain (1980: 44f).<sup>1416</sup>

Das Liebesmodell Petrarcas erweist sich einerseits als obsolet und andererseits als wenig erfolgversprechend: Während Adriens Freund als Kapellmeister eines Duodezfürstentums endet, wagt Adrien den Angriff auf das Herz der Laure. Dem späteren Kapellmeister erschien Laure als „un poème pour ravir l'âme, et non un être pour émouvoir les sens“ (1980: 52), Adrien hingegen ersetzt die Seelenliebe durch eine Sinnenliebe, um am Ende als erfolgreicher Sänger ebenso wie als Ehemann der Laure ein Happy End zu erleben.

PÉLADAN geht einen anderen Weg. Sein Protagonist wird von Anfang an als ein Künstler beschrieben, der nach Avignon reist, um hier ein großes Werk verfassen. Der Erzähler beschreibt ihn als „un des dix mille adolescents nés dans l'ombre et dans la pénurie, qui espèrent tirer d'un encier et le prix et celui de l'immortalité“ (1984: 23), sieht ihn also als einen Nachfolger Lucien de Rubemprés. Einer Tante gegenüber betont Ramman, er sei nach Avignon gekommen, „pour y parfaire le roman que j'emporterai à Paris“ (1984: 32), und tatsächlich kommt der Beginn der Arbeit an seinem Roman für den jungen Mann aus dem Norden einem Eintritt in ein neues Leben gleich.<sup>1417</sup> Von Anfang an steht der angehende Dichter unter dem Eindruck seiner Muse: Bereits an seinem ersten Tag in Avignon, nicht zufällig einem 6. April, fällt ihm in einer Kirche die schöne Émezinde auf. Einen Zusammenhang zwischen dem zu schreibenden Roman und dieser Begegnung konstruiert der Text nur insofern, als Émezinde zur Muse des Dichters wird.<sup>1418</sup> Einfluß auf das Werk hat die Liebe nicht. Wie im Text der SAND dient die Kunst dem Gelderwerb: Durch den Verkauf des Manuskriptes an einen ebenso reichen wie in der Dichtkunst unbegabten Adligen erzielt Ramman ausreichende Mittel, um seinen Aufenthalt in Avignon zu verlängern. In beiden Fällen geht es den Autoren nicht nur darum, einen 'neuen Petrarca' zu kreieren, es ist ihnen vielmehr daran gelegen, die Situation des Künstlers in einem Zeitalter zu beschreiben, in dem die Kunst zu einem Broterwerb geworden ist: Während Ramman ein

<sup>1416</sup> Die Einschränkung „[c]'était un vrai Pétrarque, moins le sonnets“ darf nicht zu der Annahme verleiten, dass der Freund sich nicht als Dichter betätigt habe. In einem Brief erkundigt Adrien sich nach dessen Befinden, um auszuführen: „[...] il la [i.e. Laure] célébrait d'une façon si comique, qu'il fallait qu'elle fût belle comme trente houris pour qu'il ne lui attirât pas nos moqueries; mais elle était incontestable et la poésie même de Daniel ne pouvait pas nous empêcher de la regarder avec l'admiration désintéressée qui nous était commandée par les destin“ (1980: 47).

<sup>1417</sup> „En s'asseyant la première fois, pour se mettre à l'œuvre, Ramman considéra sa vie nouvelle avec une joie profonde“ (1984: 44).

<sup>1418</sup> Nach der ersten Begegnung begreift er, dass sein Aufenthalt im Zeichen der Émezinde stehen wird: „L'apparition [...] correspondait aux circonstances de son séjour. Il vivrait à Avignon, pendant le temps de ce premier livre, toujours soigné, et aussi ralenti, par les incertitudes et les doutes d'exécution. Inestimable excitation au travail romanesque que de contempler chaque matin, à la messe de sept heures, M<sup>lle</sup> de Romanil et d'aspirer, à l'état le plus subtil, des effluves de perfection, de volupté, et d'amorcer ainsi son effort d'art par une impression inestimable“ (1984: 25). Tatsächlich folgt er den Plan, jeden Morgen die Messe zu besuchen, um hier durch die Gegenwart der Émezinde angeregt zu werden: „Chaque matin, il s'enivrait de beauté, délicieux commencement de journée“ (1984: 41). – „Levé à six heures, Ramman faisait sa toilette, sa prière et allait à Saint-Agricol assister non à la messe, mais au mystère de beauté“ (1984: 47).

Manuskript verkauft, weil ihm die Liebe wichtiger ist als die Kunst, beschreibt die SAND die wirtschaftliche Emanzipation eines Künstlers, der vorübergehend seine Ideale verrät, am Ende aber wohlhabend *und* glücklich ist.

### 5.2.2 *La seconde Laure, la nouvelle Laure: Die Protagonistin*

Ob die Beziehung des Protagonistenpaares tatsächlich (wie DUPERRAY voraussetzt [1997: 110]) als eine im engeren Sinne petrarkistische beschrieben wird, tut zunächst nichts zur Sache: Sowohl bei Madeleine DE SCUDÉRY als auch in den Romanen George SANDS und PÉLADANS wird die petrarkische Liebe als ein potentielles Vorbild betrachtet, welches in letzter Instanz überwunden wird: Mathilde heiratet Alphonse, Laure heiratet Adrien, und Ramman lernt immerhin die physische Komponente der Liebe kennen. Es ist eher selten der Vorname der Protagonistin, der den Leser auf eine petrarkistische Liebessituation hinweist. Alleine die weibliche Hauptfigur in George SANDS *Adriani* heißt Laure. Die Titelheldin der SCUDÉRY trägt einen anderen Namen, wird aber, wie eingangs erwähnt, aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit der einige Jahre älteren Laura mit jener verglichen,<sup>1419</sup> und auch in Bezug auf die Laure in *Adriani* heißt es, sie sei die *nouvelle Laure de Vaucluse* (1980: 137). Von größerer Bedeutung ist, dass das Hindernis, welches die Liebe des Protagonisten unmöglich macht, an die Figur der Frau gekoppelt ist. Es ist Mathildes Ehefeindlichkeit, die zunächst die Ehe mit Alphonse verhindert,<sup>1420</sup> es sind die Standesunterschiede, die Julie d'Étange und Saint-Preux trennen, es ist die Ehe der Henriette, die ihre Liebe zu Félix de Vandenesse verhindert, es ist zunächst die Trauer um den verstorbenen Gatten, die Laure davon abhält, die Liebe Adriens zu erwidern, es sind die Standesdünkel der Émezinde, die der Beziehung zu Ramman im Wege stehen.<sup>1421</sup>

Mehrheitlich ist es der Verlobte bzw. Ehemann der Protagonistin, der die Liebesbeziehung unmöglich macht. Auch im Falle Petrarcas wird von den Biographen zuweilen eine bereits bestehende Ehe der Laura als Grund dafür angeführt, dass Petrarcas Liebesklagen ungehört verhallen. Die Erklärung war in den Viten vorgeprägt,<sup>1422</sup> und setzte sich im 19. Jahrhundert durch. Seit den *Mémoires* DE SADES gilt es als ausgemacht, dass eine bestehende Ehe die Liebe zwischen Petrarca und Laura verhindert habe.<sup>1423</sup> GOLTDAMMER z.B. bemerkt im Vorwort zu seinem Drama *Petrarca und Laura*, dass er der Annahme DE SADES folge, da „die unglückliche, hoffnungslose Liebe [Petrarcas] ihren Grund nur in dem entschiedenen Widerwillen der Geliebten, oder in einem äußeren unüberwindlichen Hindernisse gehabt haben [können]“ (1858: XII). Während die deutschen Dramatiker mehrheitlich Lauras Zwiespalt zwischen ehelicher Treue und Mitleid mit dem liebeskranken Dichter thematisieren, begreifen die französischen Romanciers und Biographen Laura mehrheitlich als eine *mal mariée*.<sup>1424</sup> Es handelt sich in den französischen Romanen stets um einen Partner,

<sup>1419</sup> „[...] l'on peut dire que si elle ne surpassoit Laure, du moins elle l'égaloit“ (1979: 26).

<sup>1420</sup> So hebt sie im Gespräch mit Laura ihre „aversion naturelle [...] pour le mariage“ hervor (1979: 40), die von der Freundin eloquent gelobt wird (1979: 41ff.).

<sup>1421</sup> Ihrer Cousine gegenüber bezeichnet Émezinde den angehenden Romancier als *un quidam* (1984: 69). Dem jungen Mann gegenüber betont sie die gesellschaftliche Distanz („Même socialement il y a de vous à moi une telle distance...“ [1984: 78]).

<sup>1422</sup> Vgl. z.B. DA LONGIANO (SOLERTI 1904: 382), SILVANO DA VENAFRO (SOLERTI 1904: 388f.).

<sup>1423</sup> Vgl. die *Note II* („Sur l'état de Laure“) im Anhang des 1. Bandes der *Mémoires* (1764: 8f.).

<sup>1424</sup> „[Laure] avait épousé, après la mort de son père, Hugues de Sade, patricien originaire d'Avignon, jeune, mais peu aimable et d'un caractère difficile et jaloux. [...] Il ne manquait à la prospérité de son hymen que l'amour; et, si celui de Pétrarque toucha son cœur, il est aisé de concevoir

der einerseits der jeweiligen Protagonistin nicht würdig ist,<sup>1425</sup> und der andererseits dem männlichen Protagonisten nicht das Wasser reichen kann. Saint-Preux ist ein *roturier*, der als Ehemann nicht in Frage kommt. Julie ehelicht auf Wunsch der Eltern den wesentlich älteren und zudem areligiösen Monsieur de Wolmar, der sich durch eine *froider naturelle* (1925, III: 84) auszeichnet, und der, anders als Saint-Preux, nicht zu leidenschaftlichen Äußerungen neigt.<sup>1426</sup> Der Verlobte Teresas sei, so berichtet Ortis dem Freund, „un bravo e buono giovine; ma la sua faccia non dice nulla“ (1955: 299).<sup>1427</sup> Als *uomo di senno* (1955: 309) befasst Odoardo sich mit der Buchhaltung eines Bauernhofes, während Ortis nach Arquà pilgert, um hier Petrarcas *sovrumani versi* (1955: 311) aus dem Gedächtnis zu rezitieren.<sup>1428</sup> Nicht dem vernunftorientierten Odoardo schenkt Teresa ihr Herz, sondern dem sie leidenschaftlich liebenden Dichter: Eine auch aus finanziellen Gründen unmögliche Verbindung, wie der Vater Teresas Ortis mitteilen muß.<sup>1429</sup> Dass die Ehe mit Odoardo als einzig mögliche Verbindung das Unglück der *divina fanciulla* und Ortis' Freitod zur Folge hat, ist bekannt: War Petrarca, so die geläufige Vorstellung des 18. und 19. Jahrhunderts, die Dichtung als ein Ausweg geblieben, um dem Liebesleid Ausdruck zu verleihen, so versagt im Falle Ortis' sogar die Kunst. In *Le lys dans la vallée* ist eine bestehende Ehe der Hinderungsgrund. MICHEL stellt fest: „Nous trouvons dans le *Lys* une étude analytique de la vie conjugale qui épuise toutes les souffrances de la femme mal mariée: ces souffrances qui culminent aux trente ans d'une épouse“ (1976, II: 835). Henriette ist das Opfer einer arrangierten Ehe: Zwar stellte der deutlich ältere Mortsauf eine gute Partie dar, doch lernt Félix ihn als einen Choleriker kennen, der mit seinen Wutanfällen die Familie tyrannisiert.<sup>1430</sup> Anders als viele Frauengestalten der *Comédie Humaine* ist Henriette nicht bereit, ihren Mann zu betrügen, betrachtet sie es doch als ihre Aufgabe, als *épouse invulnérable* (1978: 1035) ihrem Mann

---

comment, parmi tant de soins domestiques, et de si fréquentes épreuves pour sa santé, elle ne permit à ce sentiment de lui que les seules consolations dont elle eût besoin“ (GINGUENÉ 1875: XL).

<sup>1425</sup> Bei DE SADE findet sich der Hinweis, dass de Sade sich der Laura nicht als würdig erwies: „Il paroît que son mari ne lui rendoit pas toute la justice qu'elle méritoit par sa vertu et sa bonne conduite. Il étoit jaloux sans raison, & peut-être sans amour [...]“ (1764, I, *Notes*: 44).

<sup>1426</sup> Vgl. insbesondere Julies Charakterisierung im XX. Brief des 3. Teils (1925, III: 83-95).

<sup>1427</sup> Auffällig ist, dass Odoardo in der Fassung von 1798 viel positiver gezeichnet wird. Er begleitet Ortis nach Arquà, wo er nach einem Fresko ein Portrait der Laura zeichnet (1955: 21). Teresa, für die Ortis in dieser Fassung zwar *amico*, aber nicht *amante* ist, liebt Odoardo. Sie ist es, die Petrarca als ein Modell betrachtet, mit welchem sie ihre Liebe zu Odoardo vergleicht (1955: 61). Ohne größere Änderungen erscheint die gleiche Episode auch in der Fassung von 1817 (1955: 364).

<sup>1428</sup> Vgl. KUNKEL 1994: 176, COLOMBO 2005.

<sup>1429</sup> Vgl. FOSCOLO 1955: 385.

<sup>1430</sup> „Je découvris en cet homme une irascibilité sans cause, une promptitude d'action dans un cas désespéré, qui m'effrayèrent“ (1978: 1017). – „Je connus donc ses soudains changements d'humeur, ses profondes tristesses sans motif, ses soulèvements brusques, ses plaintes amères et caressantes, sa froideur haineuse, ses mouvements de folie réprimés, ses gémissements d'enfant, ses cris d'homme au désespoir, ses colères imprévues“ (1978: 1018). – „Un coup funeste, et que je ne pus empêcher, changea la face du comte: de gaie, elle devint sombre; de pourpre, elle devint jaune, ses yeux vacillèrent. Puis arriva un dernier malheur que je ne pouvais ni prévoir ni réparer. M. de Mortsauf amena pour lui-même un dé foudroyant qui décida sa ruine. Aussitôt il se leva, jeta la table sur moi, la lampe à terre, frappa du poing sur la console, et sauta par le salon, je ne saurais dire qu'il marcha. Le torrent d'injures, d'imprécations, d'apostrophes, de phrases incohérentes qui sortis de sa bouche, aurait faire croire à quelque antique possession, comme au Moyen Age“ (1978: 1025).

und ihren Kindern beizustehen: „Il faudra mourir à mon poste, comme le soldat sans ami“ (1978: 1035).<sup>1431</sup>

Einen Mittelweg beschreitet George SAND: Da sie eine zeitgemäße Liebesgeschichte erzählen will, darf die Liebe Adriens auf kein äußeres Hindernis stoßen. Laure wird folglich als eine Witwe präsentiert, deren Trauer um den jung verstorbenen Gatten unermesslich ist.<sup>1432</sup> Bald aber wird deutlich: Alleine der frühe Tod des Gemahls verhinderte, dass auch sie zu einer *mal mariée* wurde: „Ces deux époux ne vécutent pas assez longtemps ensemble pour que la femme arrivât à se dire qu'elle était malheureuse,“ erläutert der auktoriale Erzähler (1980: 126). Während die kunstsinnige Laure sich vor allem für die Musik interessiert, bevorzugt der Ehemann die Jagd. Als „une espèce de sauvage inculte et *incultivable*“ (1980: 123) hat Octave für das Klavierspiel der Gattin kein Verständnis. Konsequenterweise muß er bei einem selbstverschuldeten Jagdunfall das Leben lassen. Laure wird die Gattin des Künstlers Adrien. Dass es in *Adriani* stets um erfüllte Liebe geht, wird dem Leser durch eine weitere intertextuelle Referenz signalisiert: Zu den Lieblingsliedern der trauernden Laure gehört „l'air admirable du gondolier dans *Otello*“ (1980: 25), nämlich *Nessun maggior dolore*.<sup>1433</sup> Auch der in Laure verliebte Adrien singt, als er, sich unbeobachtet glaubend, am Flügel der Laure niederlässt, diese Arie (1980: 60), die nicht alleine auf die Oper ROSSINIS verweist, sondern auch auf Francesca da Rimini gleichlautende Klage in DANTEs *Inferno*.<sup>1434</sup> Dass die Liebe Francescas zu Paolo im 19. Jahrhundert zu einer Chiffre für die körperliche Liebe geronnen war, belegt dabei wiederum *Le lys dans la vallée*.<sup>1435</sup>

Auffällig ist, dass der Protagonist eines *roman pétrarquiste* in der Regel einem konkreten Schema entspricht: Seine leidenschaftliche Liebe zu einer zumeist unerreichbaren Frau kennzeichnet ihn ebenso wie eine ausgeprägte Neigung zum Künstlertum. In der Regel erweist sich die geliebte *donna* als unerreichbar, weil sie einem anderen versprochen bzw. mit einem anderen verheiratet ist. Der Antagonist wird in der Regel als ein deutlich älterer Mann präsentiert, der als ein vernunftorientierter und leidenschaftsloser Mensch dargestellt wird, und der zudem im Einzelfall den schönen Künsten ablehnend gegenübersteht.

---

<sup>1431</sup> Später bekennt sie, Félix der Kinder wegen nicht gefolgt zu sein: „Oui, j'aurais la lâcheté d'abandonner ce pauvre vieillard dont je suis la vie! Mais, mon ami, ces deux petites créatures si faibles qui sont en avant de nous, Madeleine et Jacques, ne resteraient-ils pas avec leur père? Eh bien, croyez-vous, je vous le demande, croyez-vous qu'ils vécutent trois mois sous la domination insensée de cet homme? Si en manquant à mes devoirs, il ne s'agissait que de moi...“ (1978: 1136f.).

<sup>1432</sup> „C'est une jeune femme très jolie, ma foi, qui a perdu son mari après six mois de mariage et qui ne peut pas se consoler. Elle est malade et comme égarée par moments“ (1980: 24). – D'Argères beschreibt die Fremde als „l'image de la douleur, le désespoir personnifié, [...], la désespérance vivante“ (1980: 48).

<sup>1433</sup> Es handelt sich um ROSSINIS *Otello*. Der Gesang der *gondolieri* geht zurück auf die genannte Textstelle aus DANTEs *Inferno*, vgl. KLEIN 1964: 134.

<sup>1434</sup> Vgl. *Inferno* V, 121-123: „Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria“. SAND gibt die Verse in französischer Übersetzung wieder („Il n'est pas de plus grande douleur que de se rappeler le temps heureux dans l'infortune“ [1980: 25]), zitiert den ersten Vers aber zudem in italienischer Sprache.

<sup>1435</sup> „Certes, elle aimait comme Laure de Noves aimait Pétrarque, et non comme Francesca da Rimini aimait Paolo [...]“ (1978: 1127).

### 5.2.3 Petrarca's Orte im petrarkistischen Roman

Petrarca's Orte werden nicht alleine in den Briefen, Tagebucheinträgen und Reisebeschreibungen der Petrarca-Touristen thematisiert, sondern auch in fiktionalen Texten ausgiebig gewürdigt. Dass sie als Handlungsorte der Dramen und Romane eine herausragende Rolle spielen, bedarf keiner Erwähnung. Zumindest auf den ersten Blick mag es überraschen, dass auch die Handlung der petrarkistischen Romane häufig an einem dieser Orte situiert ist. Arquà, Avignon und vor allem Vaucluse werden in den Prosatexten ebenso wie Eigennamen oder Zitate als eindeutige Referenzen auf den Mythos Petrarca eingesetzt. Das gilt bereits für den frühesten der hier zu berücksichtigenden petrarkistischen Prosatexte, Madeleine DE SCUDÉRY's *Mathilde d'Aguilar*. Da die Handlung dieses Textes mit der Lebensgeschichte Petrarca's eng verbunden ist, war es für die SCUDÉRY unumgänglich, zumindest einen der relevanten Orte Petrarca's zum Handlungsort ihres Textes zu machen. Es ist die Gesellschaft des in Avignon residierenden Papsthofes, die den Hintergrund für einen Teil der Handlung der *nouvelle* bildet. Avignon und Vaucluse bilden den Rahmen des Textes; hier nimmt die Handlung ihren Ausgang, hier findet sie ihr Ende: Der umfangreichere mittlere Teil des Werkes spielt an den Adelshöfen Spaniens.

Schon in *Clélie* hatte die SCUDÉRY Vaucluse einige Zeilen gewidmet. Im zweiten Buch des 8. Bandes beschreibt sie Vaucluse als „agreable valon, borné par vn grand rocher, au pied duquel est vne fameuse fontaine, qui fait toute seule une riuere, qui estant six mois haute, & six mois basse, passera pour vne des merueilles de la nature“ (1973: 840v). Petrarca's Lauraliebe<sup>1436</sup> wird hier zum Inbegriff „de l'amour constante, & de l'amour honneste“ (1973: 840v). Auch in *Mathilde d'Aguilar* ist der Name Vaucluse untrennbar mit dem Paar verbunden. Nicht nur Petrarca und Laura besitzen Häuser der Nähe der „merveilleuse fontaine de mesme nom“ (1979: 18), auch Mathilde und Alphonse ziehen sich am Ende nach Vaucluse zurück, um dort mit Petrarca und Laura ihr restliches Leben zu verbringen:

Ils [i.s. Mathilde et Alphonse] firent bastir vne maison à Vaucluse entre celle de Laure & celle de Pétrarque, & menerent la plus douce & la plus heureuse vie du monde. [...]. Alphonse et Mathilde trouverent en ce lieu-là tout ce qui les pouvoit rendre heureux: Ils ne desiroient que ce qu'ils avoient, ils avoient de l'amour l'un pour l'autre sans nulle jalousie: Ils aimoient Laure & Pétrarque, & en estoient infiniment aimez: Ils habitoient le plus beau lieu de la Nature, où tout le monde les estimoit & les respectoit, & nul des plaisirs innocens ne manquoit à leur felicité (1979: 515f.).

BAADER hat darauf hingewiesen, dass in *Mathilde d'Aguilar* der Hof von Avignon als Gegenwelt zum Absolutismus „den geschützten Fluchtraum der Dichter und der Liebenden“ darstelle (1986: 189). Das gilt mehr noch für Vaucluse. Die Beschreibung dieses Ortes geht über die üblichen Topoi nicht hinaus: Die *merveilleuse fontaine* findet ebenso Erwähnung wie die Sorgue, die hier als „une des plus belles rivieres qu'on puisse voir“ (1979: 18) beschrieben wird. Vaucluse sei „la vallée [...] la plus delicieuse du monde“ (1979: 18). Die Beschreibung entspricht auch hier jener des *locus amoenus*. In zwei eingeschobenen Gedichten erhält auch die Sorgue eine Stimme: In den Achtzeilern *La Riviere de Sorgue aux Nymphes de*

<sup>1436</sup> „Voy tu à la droite de cette aimable vallée, où l'on voit cent iets d'eau naturels, & des cascades sans artifices, vn petit pré où il y a vn homme qui paroist fort triste, & qui resue profondement, c'est Petrarque, qui naistra au bourg d'Arezo. Il aimera vne belle & vertueuse fille, qui aura vne assez belle maison à Vaucluse: c'est ainsi que se nommera vn iour cette vallée que tu vois, parce qu'elle est close presque de par tout“ (1973: 840v).

*Vaucluse*<sup>1437</sup> macht sich die Natur zur Anwältin des *cœur brûlant d'amour* und *mal-heureux Amant*.<sup>1438</sup> Während Avignon den geeigneten Raum für die idealtypische höfische Geselligkeit bietet, erweist sich Vaucluse als ein Rückzugsort, an welchem die Liebenden vor dieser Gesellschaft sicher sind. Nicht zufällig weist der letzte Satz der *nouvelle* darauf hin, dass „Alphonse & Mathilde vivent tranquillement entre les rochers de Vaucluse virent faire naufrage à tous ceux qui avoient voulu traverser leur innocente affection“ (1979: 517f.). Avignon ist der Ort der *Cours d'Amour* und deshalb dazu prädestiniert, den liebeskasuistischen Debatten der Gesellschaft einen geeigneten Rahmen zu bieten. Die Tatsache, dass der Ortsname mit dem Namen des italienischen *poeta laureatus* untrennbar verbunden ist, trug zweifellos dazu bei, dass die SCUDÉRY einen wesentlichen Teil der *nouvelle* hier situierte. Dies verstärkt den Kontrast zwischen der im Text überwiegend negativ bewerteten kastilischen Hofgesellschaft und der *charmante Société* (1979: 12) Avignons, deren *mille choses agréables* (1979: 82) Mathilde ungern verlässt. In Kastilien lernt sie eine kunstfeindliche Gesellschaft kennen: Vor dem Hintergrund der hier regierenden Intrigen, Zwiste, Entführungen und versuchten Attentate wird die Provence zu einer positiv konnotierten Kontrastfolie. Heitere Geselligkeit, höfische Vergnügungen und vor allem das alle vereinende Interesse an der Dichtkunst hatten Mathilde den Aufenthalt im Exil versüßt. Pedro der Grausame hingegen, der in Spanien den Ton angibt, steht der Kultur feindlich gegenüber.<sup>1439</sup> Auch weil er der Dichtung geringe Bedeutung beimisst, ist Mathilde nicht bereit, ihm ihr Herz zu schenken. Hatte Pedro versucht, ihr die Nichtigkeit der „bagatelles des Amants ordinaires“ (1979: 332), zu denen für ihn auch Gedichte, Serenaden und Seufzer zählen, aufzuzeigen, um die eigene „passion d'un homme qui feroit toutes choses pour [elle]“ (1979: 332) hervorzuheben, so ist es Alphonse, der Mathilde erobert. Er, der sich Kontext der Reconquista einen Namen als furchtloser Kriegsherr erwerben konnte, ist der einzige Spanier, dessen Interesse auch den schönen Künsten gilt.

Für die späteren *romans pétrarquistes* gilt: Einer der Orte Petrarcas wird mindestens vorübergehend zu einem Handlungsort, an welchem herausragende Episoden situiert werden. Dies ist auch in *Adriani* der Fall. Zwar residiert Laure in der Nähe von Tournon, doch verbindet die Herkunft ihrer Familie sie mit Vaucluse. Dass sie um dessen Bedeutung weiß, bezeugt die Erklärung ihrer Dienerin, die dem Protagonisten erklärt, dass Laure aus der Provence stamme: „depuis longtemps, les Larnac étaient fixés en Provence, du côté de Vaucluse. Un beau pays, monsieur! les amours de Pétrarque!“ (1980: 35) Für Laure erweist sich Vaucluse gerade nicht als ein Ort glücklicher Liebe, sondern als der Ort ihrer unerfreulichen Ehe. Erst die Distanz zu Vaucluse ermöglicht es ihr, eine neue Beziehung einzugehen. Vaucluse steht für die überholten Familientraditionen der Larnac und ist zudem der Ort, an welchem Adrien zwar um die Hand der jungen Witwe anhält, von deren Verwandtschaft aufgrund seiner Künstlerexistenz aber abgewiesen wird. Als Ort Petrarcas interessiert Vaucluse ausschließlich die Domestiken: Während Laures Dienerin eine Beziehung zwischen dem Herkunftsort ihrer Herrin und der Liebe Petrarcas zu Laura herstellt, ist Adriens Diener der einzige, der Vaucluse einen Besuch abstattet, und der diesen Besuch zudem eines Berichts

<sup>1437</sup> SCUDÉRY 1979, S. 53f und 55.

<sup>1438</sup> *Si mon murmure estoit plus doux*, V. 6 (1979: 54); *Bel ornement de nos bocages*, V. 4 (1979: 55). Beide Gedichte stammen vermutlich, der Text lässt die Frage offen, vom fiktiven Petrarca. Es handelt sich um zwei *inscriptions*, die an den Segeln zweier Boote angebracht sind.

<sup>1439</sup> „[...] il aimoit bien mieux donner des combats de taureaux, de tigres & de lions, que des serenades“ (1979: 146).

für würdig hält.<sup>1440</sup> Nur eine Textseite zuvor hatte der auktoriale Erzähler den Leser im Hinblick auf diese Figur belehrt: „[il] n’avait pas d’autre vice que la sottise“ (1980: 138). Der Mythos Vacluse erfährt hier eine Degradierung: Vacluse wird zu einem Ziel für die Unterschicht, da er für die gesellschaftliche und intellektuelle Elite seine Aura längst verloren hat. George SAND selbst hatte Vacluse im Jahr 1838 auf dem Weg nach Mallorca besucht. In der *Histoire de ma Vie*, ungefähr in der gleichen Zeit entstanden wie *Adriani*,<sup>1441</sup> beschreibt sie den Ort als „une des plus belles choses du monde et qui mérite bien l’amour de Pétrarque et l’immortalité de ses vers“ (1855: 24). Im Roman wird das enthusiastische Bekenntnis zu Petrarca den Dienerfiguren in den Mund gelegt. Vacluse wird hier zu einem Ort der überholten Traditionen, d.h. zu einem obsoleten Ort. Eine Ursache für diesen offenkundigen Meinungswechsel ist darin zu suchen, dass die SAND sich mit *Adriani* einem bürgerlichen Publikum zuwendet, welches für die althergebrachten Wertvorstellungen kein Verständnis mehr hat.<sup>1442</sup>

In den *Ultime lettere* erweist sich Arquà als ein für die Handlung relevanter Ort. Signifikant ist bereits, dass Ortis seine Briefe an Lorenzo in den euganäischen Bergen bzw. in Padua verfasst. Arquà ist der Ort, an welchem Teresa in den Fassungen von 1802 und 1817 sich dem Protagonisten anvertraut: Ihre bedeutungsschweren Worte *Non sono felice* (1955: 306) zerreißen Ortis das Herz. Ihr Geständnis, den Verlobten nicht zu lieben,<sup>1443</sup> erfüllt ihn mit tiefem Mitleid. In diesem Seelenzustand gibt er sich in der *sacra casa* seinen Emotionen hin. Der desaströse Zustand des Hauses (nur „un mucchio di ruine coperto di ortiche e di erbe selvatiche“ [1955: 310] sei noch zu sehen, berichtet er Lorenzo) verstärkt seinen Kummer, da er diesen Zustand als ein Indiz für den Niedergang der italienischen Kultur deutet: „Italia! placa l’ombra de’ tuoi grandi“ (1955: 310). Hatte Ortis im ersten Brief den Verlust der *patria* nach dem Frieden von Campoformio beklagt, so offenbart sich ihm hier die Gefahr eines Verlustes der kulturellen Identität.<sup>1444</sup> Der Aufenthalt in Arquà hat überdies die Funktion, das unangemessene Verhalten Odoardos bloßzustellen: Während Jacopo situationsan-

<sup>1440</sup> „[...] Comtois alla voir la grotte et le lac souterrain de Vacluse; ce qui lui fournit matière à une lettre descriptive adressée à son épouse, et qui commençait ainsi: <Rien de plus étonné que moi à la vue de cette eau chantée par M. Pétrarque! etc.>“ (1980: 139). Vgl. auch DUPERRAY 1997: 119.

<sup>1441</sup> Die Erstausgabe der *Histoire de ma Vie* erschien 1854.

<sup>1442</sup> „*Adriani* exprime l’idéologie bourgeoise, ses contradictions et ses problèmes“ (DUPERRAY 1997: 121). Auffallend häufig ist in *Adriani* von finanziellen Spekulationen, Börsengeschäften und der Notwendigkeit des Broterwerbs die Rede. In noch umfassenderem Maße als bei BALZAC regiert das Geld die Welt, das auch das Schicksal der Figuren bestimmt, über Ehen sowie, im Einzelfall, über Leben und Tod entscheidet. Das gilt nicht nur für die Diener: Auch für die beiden Protagonisten ist das Happy End erst möglich, als Adrien vorübergehend seine Ideale aufgibt, um als Sänger sein Geld zu verdienen („Il avait été forcé de chanter de mauvaises choses, il les avait entendu applaudir avec frénésie“ [1980: 224]).

<sup>1443</sup> „Pur sento che non amo, non amerò mai questo sposo [...]“ (1955: 308).

<sup>1444</sup> Vgl. seine (an ALFIERI gemahnenden) Hinweise auf die Gefährdung der italienischen Sprache in den Briefen vom 17. April 1798 (1955: 342ff.) und 11. Nov. 1798 (1955: 410ff.). In welchem Maße die großen Dichter für Ortis Identifikationsfiguren darstellen, belegt sein Aufenthalt in Ravenna (1955: 441): Hier kniet er am Grabe DANTEs nieder, um das Schicksal des Verstorbenen zu beklagen. Die Parallelen zum Lebenslauf Ortis’ sind offensichtlich: „M’hai tu veduto? m’hai tu forse, Padre, ispirato tanta forza di senno e di cuore, mentr’io genuflesso, con la fronte appoggiata a’ tuoi marmi, meditava e l’alto animo tuo, e il tuo amore, e l’ingrata tua patria, e l’esilio, e la povertà, e la tua mente divina?“ Auch ALFIERI, beschreibt in einem Sonett, wie er am Grabe DANTEs niederkniert: „O grande padre Alighier, se dal ciel miri | Me tuo discepol non indegno star-mi, | Dal cor traendo profondi sospiri, | Prostrato innanzi a’ tuoi funerei marmi [...]“ V. 1-4 (1954: 50).

gemessen einige Verse Petrarcas rezitiert, affiziert Odoardo die auratische Stimmung des Ortes nicht.<sup>1445</sup> Dem kunstsinnigen Odoardo der Erstfassung war es vergönnt, in Teresa eine treuliebende Gattin zu finden. Dem Odoardo der Fassung von 1817 hingegen, der für die Aura des Ortes kein Verständnis aufbringt, wird Petrarca zum Verhängnis: Für Teresa und Ortis nämlich erweist sich seine Dichtung als ein Code, der der gegenseitigen Verständigung dient. Dies zeigt eindringlich der Brief vom 14. Mai 1798: Bei einem Spaziergang in den euganäischen Bergen reflektiert Teresa über Petrarcas Luraliebe, um vor allem den Überlebenswillen des Dichters angesichts seines übergossenen Leids zu bewundern:

Quando leggo i suoi versi io me lo dipingo qui – malinconico – errante – appoggiato al tronco di un albero, pascersi de' suoi mesti pensieri, e volgersi al cielo cercando con gli occhi lagrimosi la beltà immortale di Laura. Io non so come quell'anima, che avea in sè tanta parte di spirito celeste, abbia potuto sopravvivere in tanto dolore, e fermarsi fra le miserie de' mortali – oh quando s'ama davvero! (1955: 364).

Ortis deutet die Sätze als eine Liebeserklärung, auf die er angemessen zu reagieren weiß. Sein Bekenntnis zu Petrarca („[...] il Petrarca mi riempie di fiducia religiosa e d'amore; e mentre il mio intelletto gli sacrifica come a nume, il mio cuore lo invoca padre e amico consolatore“ [1955: 365]) trägt zweifellos dazu bei, dass Teresa ihn küßt.<sup>1446</sup>

Eine herausragende Rolle spielt Avignon in den *Dévotes d'Avignon*. In diesem Roman wird Avignon leitmotivisch als die Stadt Petrarcas und als der Ort seiner Liebe zu Laura beschrieben. Der aus dem Norden Frankreichs stammende Protagonist hat sich nicht zufällig entschieden, hier einige Monate zu verbringen. Bereits auf der zweiten Textseite erläutert der auktoriale Erzähler die historische Bedeutung der einstigen Papststadt, um auch auf Petrarcas Luraliebe hinzuweisen, die untrennbar mit dieser Stadt verbunden sei: „ici Pétrarque a élevé à Laure l'hymne sacré de sa vie“ (1984: 16). Nicht nur der Erzähler weiß um der Bedeutung, die Petrarca für Avignon hatte, auch den Figuren ist die Präsenz des Italieners durchaus bewußt. So betont der Protagonist seiner Gönnerin gegenüber, er habe sich auch wegen Petrarca entschieden, nach Avignon zu kommen,<sup>1447</sup> und seine Begegnung mit der diabolisch-schönen Émezinde am 6. April in einer Kirche bestätigt ihm die Richtigkeit dieser Entscheidung. Während die Kirche Saint-Agricol als Ersatz für die Kirche der Hl. Klara dient,<sup>1448</sup> stehen die weiteren Stätten des lokalen Kults dem Protagonisten offen: Er erweist bereits am ersten Tag seines Aufenthaltes dem Grab der *donna* seine Reve-

<sup>1445</sup> Vgl. KUNKEL 1994: 176.

<sup>1446</sup> *Notizia bibliografica*: „Pochi giorni innanzi, il rimorso e la compassione l'aveano distolto da baciare Teresa ch'ei trovò addormentata: e la sera ch'ei la baciò, quest'azione, anzichè essere distolta, fu provocata da' discorsi delicati e innocenti sull'amore purissimo del Petrarca“ (1955: 512f.). Indem FOSCOLO auf die Keuschheit der Luraliebe einerseits (*amore purissimo*) und die *discorsi innocenti* zwischen Ortis und Teresa andererseits hinweist, wird der Szene jene Sinnlichkeit geraubt, die der Text der Briefe durchscheinen lässt. Ortis spricht rückblickend von der „estasi di questo giorno di paradiso“ (1955: 365), und auch das Liebesgeständnis Teresas (1955: 366) schließt die sinnliche Liebe nicht aus. Die *Notizia* mildert durch den Hinweis auf die Unschuld der Liebesbeziehung den Text des Romans.

<sup>1447</sup> „Je suis venu pour le Rhône et Pétrarque, pour le Palais des Papes et pour les Troubadours“ (1984: 53).

<sup>1448</sup> Unklar bleibt, ob der Autor den Ort der Handlung wechselt, um auf den Unterschied zu Petrarca hinzuweisen, oder ob er sich aus äußeren Zwängen für die Kirche Saint-Agricol entschied, da die Église Sainte-Claire im Verlaufe der Revolution weitgehend zerstört wurde.

renz,<sup>1449</sup> und verzichtet nicht darauf, im Musée Calvet ihre Portraits zu betrachten.<sup>1450</sup> Nachdrücklicher als in den früheren Texten haben die Orte in den *Dévotés* die Funktion, dem Leser die petrarkische Liebessituation zu vergegenwärtigen. Die Liebe Rammans zu Émezinde steht vom ersten Augenblick an im Zeichen Liebe Petrarcas zu Laura.

Es sind konkrete Konstanten, die den petrarkistischen Roman ausmachen. Neben den einschlägigen Handlungsorten dienen Personennamen oder die Personenkonstellation als Kennzeichen. Die thematisierte Liebesbeziehung stellt zwar ein *sine qua non* des petrarkistischen Romans dar, doch zeigen die Beispiele, dass nicht unbedingt der i.e.S. petrarkistische Liebesdiskurs das Verhältnis des Protagonistenpaares prägt: Gerade aus der Auseinandersetzung der Autoren mit einem deutlich verflachten Verständnis der Liebe Petrarcas, die gemeinhin lediglich als ein Synonym für eine keusche Liebesbeziehung betrachtet wird, entwickeln die meisten Romane ihr Potential. Während die SCUDÉRY bestrebt ist, den petrarkistischen Liebesdiskurs in jenen der Preziosität einzubinden, setzen George SAND und Joséphin PÉLADAN sich kritisch mit dem Phänomen der petrarkistischen Liebe auseinander. Anhand des Romans *Lauras Bildnis* soll im folgenden Kapitel überprüft werden, inwieweit der Roman des 20. Jahrhunderts sich mit dem Petrarkismus auseinandersetzt. Es wird sich zeigen, dass es weniger der Petrarkismus ist, mit welchem der Autor abrechnet, als vielmehr der petrarkistische Roman selbst. Dass diese Kritik in letzter Instanz auch den Jahrhunderte währenden Petrarca kult berührt, macht das folgende Beispiel deutlich.

#### 5.2.4 ... zuviel Petrarca gelesen: Henning Boëtius' *Lauras Bildnis*

Henning BOËTIUS (\*1939) evoziert mit dem Titel seines 1991 erschienenen Romans einen wichtigen Bereich der Petrarca-Rezeption: Von einem Bildnis der Laura ist in *RvF* 77 und 78 die Rede; die Suche nach diesem und anderen authentischen Laura-Bildnissen beschäftigte die Leser Petrarcas seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert.<sup>1451</sup> Nachdem insbesondere im 19. Jahrhundert diese Recherche intensiv betrieben wurde, setzte sich im 20. Jahrhundert die Meinung durch, dass das Bildnis entweder zu den *opere perdute* des Malers zu zählen bzw. (was wahrscheinlicher ist) niemals entstanden ist: Wenn der *Canzoniere* auf der Fiktion der *donna* beruht, dann kann der in den beiden Sonetten beschriebenen Episode aus naheliegenden Gründen kein Wahrheitsgehalt zugestanden werden.

BOËTIUS verfasst seinen Roman in Kenntnis dieser Diskussionen. Dass die Wahl des Titels keine willkürliche war, dass es ihm tatsächlich um die Laura Petrarcas geht, signalisiert das dem Text vorangestellte Sonett „im Stile Petrarcas“, welches den Titel *LAURA* trägt. Die Liebessituation Petrarcas wird damit zu einer Referenzfabel im Sinne der Definitionen des *roman pétrarquiste*. Der Autor verknüpft die Fabel einer unerfüllten Liebe mit jener Pygmalions. Petrarca kontrastiert in *RvF* 78 die Lauraliebe des Sprechers mit jener des in die von ihm selbst geschaffene Statue verliebten Pygmalion, dem es durch das Einwirken Aphrodites vergönnt ist, die Angebetete in die Arme schließen zu können.<sup>1452</sup> Dem Ich-Erzähler

<sup>1449</sup> „Il salua, en sortant, l'absidiole de très beau style des Cordeliers où fut inhumée Laure de Noves et que mouillent les mêmes eaux où elle se baigna“ (1984: 29).

<sup>1450</sup> „Dans la salle des portraits vauclusiens, à côté d'un Pétrarque d'enseigne, une curieuse figure, à la coiffure singulière, à la robe en gros damier noir et blanc, pouvait être l'ancienne copie d'un portrait de Laure, non toutefois de celui que Simone Memmi fit pour le poète“ (1984: 30).

<sup>1451</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>1452</sup> „Pigmalion, quanto lodar ti dêi | de l'immagine tua, se mille volte | n'avesti quel ch'i' sol una volta vorrei“ (V. 12-14).

ergeht es ähnlich wie dem griechischen Bildhauer: Der seit einigen Jahren in einer städtischen Kunstgalerie arbeitende namenlose Restaurator stößt im Depot seiner Galerie auf ein Portrait der Frührenaissance, dessen außergewöhnliche Qualität ihn fasziniert. Er beschließt auf eigene Initiative, das beschädigte Gemälde zu restaurieren. In immer stärkerem Maße übt die dargestellte *gentildonna* ihre Anziehungskraft auf ihn aus. Auch für ihn erfüllt sich, wenn auch auf Umwegen, der Wunsch Pygmalions: Im Dom begegnet er einer Kunststudentin, deren Ähnlichkeit mit dem Portrait so eklatant ist,<sup>1453</sup> dass er die junge Frau zu erobern versucht. Nicht zufällig heißt diese Laura, und dass der Autor bei dieser Namensgebung an Petrarca dachte, ist offenkundig. Im Unterschied zu Pygmalion hat der Erzähler es mit zwei Frauen zu tun, indem er einerseits das Gemälde restauriert, sich andererseits aber der Eroberung der Studentin widmet. Dass in der Phantasie des Erzählers beide Frauen eine Einheit bilden, sie für ihn letztlich austauschbar sind, wird rasch deutlich. Von Anfang an nimmt der Erzähler die Stipendiatin als ein Kunstwerk wahr. Bereits sein erster Blick auf die junge Frau verleitet ihn zu der Beschreibung: „Lucas Cranach hat Frauen so gemalt. Die Haut wie frisch gefallener Schnee, auch wenn ein gelblicher Schimmer über ihr lag wie die natürliche Patina eines schön gealterten Bildes“ (1991: 64). Ebenso wie Laura ihn an ein Kunstwerk erinnert, wird das Gemälde für ihn zu einem Ersatz für die junge Künstlerin:

Ich nahm das Bild von der Staffelei und legte es auf einen Arbeitstisch. Montag würde ich ernsthaft mit der Restaurierung anfangen. Ich beugte mich über die Gentildonna. Dann näherte ich mein Gesicht dem ihren, bis ihre Züge verschwammen. Meine Lippen berührten den gemalten Mund. Ich schloß die Augen und verharrte in dieser unbequemen Stellung, bis meine Nackenmuskeln schmerzten (1991: 85).

Spiegelbildlich wiederholt sich die Szene, als es dem Erzähler nach einer Feier in der Kunstakademie kurze Zeit darauf gelingt, Laura selbst zu küssen:

Laura brachte mich zur Tür. Ich drehte mich im Rahmen um und sah sie an. Ihr Gesicht kam näher. Es war, als löste es sich von einer dunklen Leinwand ab. Es war der gleiche Mund, der auf mich zutrieb und meine Lippen berührte. Ich glaubte einen schwachen Acetongeruch zu bemerken (1991: 104).

Der Titel erweist sich vor diesem Hintergrund als mehrdeutig: 'Lauras Bildnis' repräsentiert einerseits das Portrait der unbekanntes *gentildonna*, wird aber andererseits aufgrund der außergewöhnlichen Ähnlichkeit auch zu einem Bildnis der jungen Stipendiatin. Für den Ich-Erzähler werden *gentildonna* (das Kunstwerk) und *donna* (die lebendige Frau) austauschbar, wird das Bildnis der unbekanntes Schönen zu 'Lauras Bildnis', wird das Leben zur Kunst und die Kunst zum Leben.

---

<sup>1453</sup> „Die Ähnlichkeit mit der Gentildonna war verblüffend. Die gleichen Augen. Das gleiche Oval des Gesichts. Der gleiche Haaransatz. Es konnte Zufall sein. Es gab aber auch eine ganz einfache Erklärung: Ich hatte das Porträt der Gentildonna inzwischen so häufig und intensiv betrachtet, daß ich es unwillkürlich auf jedes nur halbwegs ähnliche Gesicht projizierte“ (1991: 70). Gegen diese Vermutung spricht jedoch die Tatsache, dass sowohl das Gesicht der *gentildonna* als auch jenes der Laura eine durch eine kleine Narbe an der jeweils gleichen Stelle des Halses entstellt ist: „Eine halbkreisförmige feine Narbe zog sich um den Hals der Gentildonna. Der Maler hatte sie später durch die Übermalung kaschiert“ (1991: 132). – „Eines Morgens entdeckte ich eine feine Linie an ihrer [i.e. Lauras] linken Halsseite. Wie mit dem Kurvenlineal gezogen. Ich weckte meine Freundin behutsam und fragte sie nach der Ursache der Narbe. ‚Es war Phil‘, sagte sie. ‚Wir haben uns schrecklich gestritten, und er hat mich mit einer offenen Dose Katzenfutter verletzt. Auch ich habe ihm wehgetan. Und jetzt tue ich es wieder“ (1991: 144).

Es ist nicht alleine der Name 'Laura', der eine Beziehung zwischen der Protagonistin und der *donna* Petrarcas herstellt. Vom bereits erwähnten Einleitungssonett abgesehen, wird im Text mit exzessiver Insistenz auf Petrarcas Liebessituation referiert. Ein Professor der Akademie stellt Laura seinem Publikum mit einem expliziten (nicht in allen Punkten korrekten) Hinweis auf Petrarcas *laura/laurea*-Konzept vor,<sup>1454</sup> und natürlich vergleicht der Ich-Erzähler seine unerfüllte Liebe zu Laura mit der Liebessituation des italienischen Dichters. Im Rückblick auf die vergangenen Ereignisse bekennt er:

Später schrieb ich einmal in mein Tagebuch: ‚Es ist schwerer, als ich dachte, Laura. Mein Schmerz ist ein stummer Schmerz. Es mangelt ihm an Ausdrucksmöglichkeiten. Er ist nicht süß, wie es von seelischen Qualen zuweilen heißt. Mein Schmerz läßt sich nicht klagen. Er läßt sich auch nicht genießen. Er ist bitter und betäubt mich. Manchmal wütet er in mir, dann ist er noch am erträglichsten. Meistens jedoch ist er ein bleierne Gefühl, mit dem ich ausgegossen bin. Nun bist du unerreichbar für alle Zeit, Laura, und doch bist du überall, weil du in mir geblieben bist. Der Schmerz in mir hat deine Gestalt. Er ist die Hohlform, in die sich meine vergebliche Liebe zu dir ergossen hat. Dein Fernsein ist zugleich deine Nähe. Dieser Widerspruch zerreißt mich. Deine Wärme ist zu kalt, wenn man sich nur an sie erinnert. Du bist mein Leben und bist mein Tod. [...] Du bist mein Tod, Laura, weil du so voller Leben bist.‘ Ich war damals in einer pathetischen Phase. Und ich hatte zuviel Petrarca gelesen (1991: 105f.).

Der Erzähler überformt seine Liebe explizit nach dem Muster Petrarcas. Die zahlreichen Oxymoroi rücken sein Geständnis ebenso in die Nähe des petrarkistischen Diskurses wie die in den letzten Sätzen zum Ausdruck gebrachte Distanz zu den vormaligen Gefühlen, die hier zu „einer pathetischen Phase“ werden. Ebenso wie sich Petrarca im Proömialsonett von seinem *giovanile errore* distanziert, wendet sich der Protagonist von seiner Vergangenheit ab. Anders als bei Petrarca gilt die Distanznahme nicht der Liebe selbst, sondern dem Liebesdiskurs. Nicht von Laura distanziert sich der Erzähler, sondern von seinem exzessiven Petrarkismus, wenn er betont „ich hatte *zuviel* Petrarca gelesen“.<sup>1455</sup>

*Zuviel Petrarca*: Diesen Vorwurf mag man auch gegen BOËTIUS erheben. *Lauras Bildnis* ist von allen *romans pétrarquistes* zweifellos der „petrarkistischste“. Vor allem die Rahmenhandlung verstärkt den Eindruck einer gewollten Überkodierung. Während die Ich-Erzählung auf intradiegetischer Ebene situiert ist, thematisiert die Rahmenhandlung die von einem heterodiegetischen Erzähler berichtete Erzählsituation. In Vacluse, wohin sich der Erzähler zurückgezogen hat, trifft er sich allabendlich mit zwei Einwohnern des Ortes, die in einer Höhle der Erzählung seines Liebesabenteuers Gehör schenken. Rückblickend erzählt er den Franzosen von seiner Liebe, die angesichts des Ortes, an dem die Rahmenhandlung situiert ist, von Anfang an im Zeichen Petrarcas steht. Die Zuhörer erweisen sich als routinierte Kenner des Mythos Petrarca: Die Tatsache, dass der männliche Zuhörer, Monsieur Bazin, einerseits als Aufseher des Musée Pétrarque über die entsprechende Sachkenntnis verfügt, andererseits aber aufgrund einer langjährigen unerfüllten Liebe auch für die emotionale Seite der erzählten Liebesgeschichte Verständnis aufbringt, trägt entscheidend dazu bei, dass diese Liebesgeschichte auch *a posteriori* zu einer petrarkistischen Liebesgeschichte

<sup>1454</sup> „[Knoop] hatte sich gut informiert. Laurus heißt Lorbeer, und dies bedeutet Ruhm. Laurea hingegen heißt Brise [!]. Und so ritt Knoop auf seinen Wortspielen einher. Ruhm und Meer, Laura und Petrarca, wehende Haare im Seewind, raschelnde Lorbeerblätter unter nackten Füßen. Der Redner bewies, daß er auch Poet zu sein vermochte. Zum Schluß seiner Rede zog er tatsächlich ein Säckchen mit Lorbeerblättern aus seinem weißen Kittel und warf sie wie Konfetti in Richtung Lauras, die sich unter dem Applaus des Publikums einige dieser Blätter aus den Haaren zupfen mußte“ (1991: 93).

<sup>1455</sup> Hervorhebung R.S.

wird. So wird der ansonsten namenlose intradiegetische Erzähler von seinen Zuhörern bald 'Francesco' genannt,<sup>1456</sup> und von Bazin in jene Arkana eingeweiht, die ihm trotz intensiver Petrarca-Lektüre bislang unbekannt waren. Bazin führt 'Francesco' auf den Mont Ventoux<sup>1457</sup> und weiht ihn auch in sein größtes Geheimnis ein: Die Liebe Petrarcas zu Laura, so Bazin, sei eine durchaus erfüllte gewesen, denn in genau jener Höhle, in der man sich jeden Abend treffe, habe er, Bazin, einst in einer alten Truhe ein Nesselhemd, eine Sandale sowie kleines Kästchen gefunden, welches eine Locke von rotblondem Haar und eine Perlenkette enthalten habe.<sup>1458</sup> Einige Bruchstücke von Blättern, die ein Botaniker eindeutig als Lorbeerblätter identifiziert habe, stellen für Bazin einen eindeutigen Beweis dafür dar, dass Petrarca und Laura in selbiger Höhle zu einem Stelldichein zusammentrafen. Wie schon in FRANCOs *Petrarchista* reichen auch hier einige letztlich wenig aussagekräftige 'Indizien', um die aufgefundenen Gegenstände als Petrarca-Reliquien zu deuten.

Bazins Deutung der Petrarca-Legende steht in der Tradition der Antipetrarkisten, knüpft aber auch an die im französischen 18. Jahrhundert verbreitete Auffassung an, derzufolge Petrarca und Laura ein erfülltes Liebesglück vergönnt war.<sup>1459</sup> Die Situierung der Rahmehandlung in einer Höhle weist den Leser schon im Vorfeld darauf hin, dass BOËTIUS mit dieser Deutungstradition vertraut ist. Mit Bazins 'Beweismitteln' kann schließlich auch dieser Fall als abgeschlossen gelten. Bezeichnend ist, dass BOËTIUS mit der Figur des Bazin die Karikatur eines *petrarcologo* zeichnet, der alles über Petrarca zu wissen glaubt, und bereits die Fragmente eines Lorbeerblattes als einen Beweis dafür betrachtet, dass Petrarca sich an einem konkreten Ort aufgehalten haben muß. Entfernt erinnert Bazin an jene Kunstkenner des 17. Jahrhunderts, die GIORGIONES *Laura* aufgrund des im Vordergrund erkennbaren Lorbeerzweiges als ein Portrait der *donna* Petrarcas identifizierten.<sup>1460</sup> Auch Bazin versteht es – und hierin ähnelt er zahlreichen Lesern Petrarcas –, die Leerstelle Laura mit Leben zu erfüllen. So wie es den Rezipienten Petrarcas anhand der kargen Informationen über Laura gelang, in zahlreichen Werken der Literatur und der bildenden Kunst das Lauras Bild zu (re-)konstruieren, glückt es Bazin zumindest in der Phantasie, der *donna* Gesicht und Körper zu verleihen:

Bazin starrte verzückt und geistesabwesend vor sich hin. [...]. Seine Hände streichelten behutsam das Nesselhemd und breiteten es auf dem Tisch in ganzer Länge aus. Oben, bei der Halsöffnung, drapierte Bazin nun die Kette, wobei er sie zu einem Doppelkreis schlang. Unterhalb des Hemdes plazierte er die beiden Sandaletten. Zum Schluß legte er die Haarlocke an eine Stelle, die einer möglichen natürlichen Position entsprach. So waren auf der langen Tischplatte die bruchstückhaften Umriss einer auf dem Rücken liegenden Frau entstanden (1991: 258).

Dass Laura von BOËTIUS als Leerstelle inszeniert wird, belegt auch die Malerei der Kunststipendiatin Laura. Diese malt zwar ausschließlich Selbstportraits, doch, so der Erzähler, stelle sie sich dar, indem sie sich fortlasse. Sie sei „in ihrem Fehlen existent“ (1991: 92). Einerseits malt Laura in Temperafarben die Stoffe, die ihren Körper umhüllen, andererseits zeichnet sie die Haare, die ihr Gesicht umgeben. Ebenso wie die Stoffe die „imaginäre

---

<sup>1456</sup> „Er mochte es inzwischen auch, daß Bazin sich offenbar einen Spaß daraus machte, ihn Francesco zu nennen; ja allmählich schien es ihm, daß dies tatsächlich sein wirklicher Name sei“ (1991: 14).

<sup>1457</sup> Vgl. 1991: 22ff.

<sup>1458</sup> Vgl. 1991: 256.

<sup>1459</sup> Vgl. Kapitel 4.4.2.2.

<sup>1460</sup> Vgl. HORNIG 1987: 208, SCHNEIDER 1992: 60.

Form [des Körpers] noch schwach in den Falten, Tälern und Hügeln des Textils [bewahren]“ (1991: 91), umrahmen die Haare ein zeichnerisch nicht ausgeführtes Gesicht:

Allein aus dem Fall der Haare, dem Bogen des Haaransatzes, der Kopfneigung schien sich das leere, weiße Oval im Zentrum des Bildes in ihr Konterfei zu verwandeln. Wie bei Vexierbildern enthielt das Negativ, die Lücke, die eigentliche Bildinformation (1991: 91f.).

Laura *ist* nicht, sie *wird* erst im Moment des Betrachtens, sie ist wie Petrarca's Laura eine Leerform, die der Rezipient mit Leben erfüllen muß. Der Kunst kommt die Aufgabe zu, das Lebendige zu ersetzen, und das gilt, wie dies die Rahmenhandlung thematisiert, sowohl für Petrarca's Laura, als auch für die Protagonistin. Der Titel des Romans erhält vor diesem Hintergrund eine dritte Bedeutung: 'Lauras Bildnis(se)' nämlich zeigen als Selbstportraits nur die Peripherie des Körpers, welcher selbst ausgeblendet bleibt. Ein intaktes Portrait der Frau kann sich nur aus der Addition der Selbstbildnisse und des Renaissance-Portraits ergeben. Nur wenn es stimmt, dass die *gentildonna* der Künstlerin gleicht, darf das Gesicht der *gentildonna* als ein Äquivalent für die lebendige Frau gedeutet werden. Ebenso wie die Selbstportraits der Künstlerin Laura das Wesentliche (d.h. Gesicht und Körper) aussparen, und dennoch die gemalten Stoffe und die gezeichneten Haare die notwendigen Bildinformationen liefern, die es dem Betrachter erlauben, das Fehlende zu ergänzen, erlauben es die Relikte aus der Höhle, Petrarca's Laura zu (re-)konstruieren. Es ist das Verlangen des Betrachters, welches die Rekonstruktionen ermöglicht. Man müsse „die Phantasie eines Liebhabers [haben]“ (1991: 258), erklärt Bazin, dann vermöge man Laura zu erkennen. Und tatsächlich gelingt diesem genau dies bei der richtigen Beleuchtung: „Francesco starrte wie gebannt [auf die Gegenstände], und wirklich, sie schienen sich mit Körperlichkeit zu füllen, als schlüpfte ein Mensch hinein“ (1991: 258).

Es ist Bazin, der als ausgewiesener Petrarca-Kenner das ihm zunächst nur beschriebene Bildnis der *gentildonna* als das einzige erhaltene Bildnis der Laura Petrarca's zu identifizieren weiß. Eine gewisse Ähnlichkeit der *gentildonna* mit den im Musée Pétrarque ausgestellten Laura-Portraits war bereits 'Francesco' aufgefallen,<sup>1461</sup> doch der Franzose weiß: Bei der *gentildonna* handelt es sich um jenes Bild, Simone Martini anfertigte.<sup>1462</sup> 'Lauras Bildnis', welches bisher lediglich als a) das Renaissance-Portrait einer Unbekannten, und b) nur aufgrund der Ähnlichkeit zwischen Portrait und der Stipendiatin Laura zu einem 'Bildnis der Laura' werden konnte, erweist sich nun c) als das authentische Bildnis der Laura Petrarca's. Damit wird in einem zweiten Schritt offensichtlich, dass zumindest in der Phantasie der beiden Betrachter die Ähnlichkeit zwischen der Künstlerin Laura und der *donna* Petrarca's eine ausgesprochen große sein muß.

'Francesco' kehrt nach Deutschland zurück, um die *gentildonna* aus dem Museum zu entführen. Obwohl das Unternehmen gelingt, entschließt er sich, nicht nach Vacluse zurückzukehren. Nachdem er das Gemälde in das Kunstmuseum zurückgebracht hat, sucht er sich ein Hotelzimmer, in welchem er sich nun der Kunst zuwendet. Hatte er sich bislang

---

<sup>1461</sup> „Schon oft hatte er hier die Bilder betrachtet, in denen sich die Vorstellung vom großen Liebespaar dem jeweiligen Zeitgeschmack unterwarf. Auf manchen Darstellungen sah Petrarca aus wie ein Geschäftsmann, dessen Geschäfte nicht liefen, auf anderen erinnerte er an einen drogensüchtigen Hippie. Die Darstellungen von Laura variierten weniger stark. Immer diese hohe runde Stirn, diese in ein Netz eingeschlungenen Haare, dieser Blick zu Seite, der ein wenig fromm und schamhaft und zugleich kokett wirken sollte. Allesamt erinnerten sie an das Porträt der *Gentildonna*, nur wirkten sie wie stümperhafte Kopien“ (1991: 247f.).

<sup>1462</sup> Vgl. 1991: 260f.

vor allem als ein epigonaler Künstler hervorgetan,<sup>1463</sup> so entwickelt er sich nun zu einem autarken Künstler. Erst die in Vacluse formulierte Lebensbeichte macht den Protagonisten zu einem Maler, dessen Künstlertum also kausal mit seinem Laura-Erlebnis zusammenhängt. In dem Maße, in dem 'Francesco' sich zu seiner Kunst bekennt, lässt einerseits das Verlangen nach der *donna* nach, verliert andererseits aber Laura auch an Realität. Bereits in Vacluse war ihm der Gedanke gekommen, in Wirklichkeit nur eine Phantasiegestalt geliebt zu haben:

In diesen Wochen, die Francesco in Fontaine de Vacluse zubrachte, kam ihm zuweilen der Verdacht, daß seine Freundin eine Phantasiegestalt war, die ihre Anziehungskraft aus einer Täuschung der Sinne bezog: So fern sie ihm in der Wirklichkeit erschien, so sehr sie durch ihre leibliche Abwesenheit zum Gegenstand seiner Sehnsucht und seines Verlangens wurde, so nah war sie seinem Gefühl (1991: 19).

Ebenso wie nur wenige Jahre zuvor Christiane BRÜCKNER thematisiert BOËTIUS einen Gedanken, den die Generationen vor ihm indigniert zurückgewiesen hätten: Laura war nichts anderes als eine Phantasiegestalt ihres Dichters. Hatte BRÜCKNER in ihrer nonpetrarkistischen *Rede der pestkranken Laura* der *donna* selbst die an Petrarca gerichtete Frage in den Mund legt: „Hast Du mich nur erfunden?“, so behandelt BOËTIUS die Fragestellung in einem *roman pétrarquiste*: Während auf der intradiegetischen Ebene anhand einer petrarkistischen Liebessituation die Lauraliebe Petrarcas nacherzählt wird, kommt der Rahmenhandlung die Funktion zu, die zunächst nur *in nuce* vorhandenen Referenzen des intradiegetischen Erzählers zu untermauern und zu ergänzen, um damit gleichzeitig sowohl die petrarkistische Liebessituation als auch die Lauraliebe Petrarcas zu desavouieren. Als *roman pétrarquiste* ist *Lauras Bildnis* überkodiert. Das mehrfache Deutungspotential des Titels, die sprechenden Namen, die Situierung der Rahmenhandlung sowie vor allem die bis in die Details hinein an Petrarca gemahnende Handlung belegen, dass es BOËTIUS' Ziel war, nicht alleine Petrarca, den Petrarkismus sowie die Petrarca-Forschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einer kritischen Revision zu unterziehen, sondern auch das Genre des *roman pétrarquiste* in Frage zu stellen.

### 5.3 Nonpetrarkistische Prosa

Im Mittelpunkt der folgenden Abschnitte stehen die biographischen Romane sowie die historischen Romane bzw. historischen Erzählungen, die das Leben des Petrarcas behandeln. Neben Madame DE GENLIS' biographischem Roman *Pétrarque et Laure* (1819) soll in Abschnitt 5.3.1 MOSSÉS „biographie romanesque“ *Pétrarque. Vagabond amoureux* von 2004 berücksichtigt werden. In dem darauffolgenden Abschnitt 5.3.2 findet neben der Erzählung LOCATELLIS (5.3.2.2) MÜLLERS Roman *Aus Petrarca's alten Tagen* Berücksichtigung (5.3.2.1). Anhand von Kurt FISCHERS Erzählung *Petrarca in Prag* (5.3.2.3) und SANTAGATAS *Copista* (5.3.2.4) soll abschließend in einem dritten Abschnitt gezeigt werden, auf welcher divergenten Weise die Autoren des 20. Jahrhunderts Petrarca rezipieren. FISCHERS Versuch, eine Lebensepisode des Italieners im Sinne nationalsozialistischer Propaganda umzudeuten, steht SANTAGATAS Vorhaben gegenüber, den *poeta* in einem *sofisticato gioco intellettuale* (MASIELLO

<sup>1463</sup> „Ich bin zwar kein kreativer Maler, beherrsche jedoch ziemlich alle Techniken und Stile epigonal. Bei einem Wettbewerb, den die Akademie ausgeschrieben hatte, schickte ich unter verschiedenen Namen je ein surrealistisches, ein kubistisches, ein tachistisches und ein fotorealistentes Bild ein. Alle vier Arbeiten wurden angenommen und ausgezeichnet [...]“ (1991: 72).

2001: 218) zu dekanonisieren (5.3.2.4). Ebenso wie BOËTIUS' Roman nicht nur das Genre des *roman pétrarquiste*, sondern auch den Petrarca-Kult im allgemeinen problematisiert, ironisiert SANTAGATA mit *Il Copista* die Mode des biographischen Romans: Auf die ideologische Indienstnahme des Mythos Petrarca bei FISCHER folgt im späten 20. Jahrhundert seine Dekonstruktion.

Der biographische Roman wird hier als ein Teilbereich des historischen Romans verstanden. Dennoch erweist es sich als zweckmäßig, diese Textgruppen voneinander zu unterscheiden.<sup>1464</sup> Beide zeichnen sich dadurch aus, dass sie einer ambivalenten Subgattung insofern angehören, als ihre Verortung zwischen Realität bzw. Historie und Fiktion Probleme aufwirft. Laut SCHABERT weise die Bezeichnung 'historischer Roman' auf den „problematische[n] Aspekt der Verklammerung des Historischen mit dem Fiktionalen“ (1981: 9) hin; eine augenscheinliche Widersprüchlichkeit, die auch den Verfassern Petrarca-Romane nicht entging: Die GENLIS etwa beteuert in ihrer Vorrede zu *Pétrarque et Laure* einerseits den historischen Anspruch ihres Textes,<sup>1465</sup> gesteht aber, im Hinblick auf die Figur der Laura auf fiktionale Elemente zurückgegriffen zu haben.<sup>1466</sup> Glaubt man der Autorin, so stellt ihr Roman eine Verknüpfung von historischen Fakten mit *quelques fictions* (1819, I: 7) dar, wobei letztere ausschließlich die Figur der Laura betreffen – eine Konstellation, die, wenn auch vor einem im Hinblick sowohl auf das Geschichtsbewusstsein als auch auf die Poetik gänzlich anderen Hintergrund, auch die Petrarca-Viten widerspiegeln. Dass die Unterscheidung zwischen Fakten und *fictions* keineswegs von einer grundsätzlichen Einsicht in den fiktionalen Charakter des *Canzoniere* zeugt, belegt die Lektüre des Textes: Als *historique* wird in den Fußnoten jede Äußerung bezeichnet, die auf Petrarca selbst bzw. auf jede andere beliebige Quelle zurückgeht. Zu den *fictions* zählen nur jene z.T. willkürlichen Änderungen, die die Autorin im Hinblick auf das ihr vorliegende Material vorgenommen hat. Wenn die GENLIS *Pétrarque et Laure* also als 'roman' bezeichnet,<sup>1467</sup> so ist dies nur folgerichtig. Schon MAIGRON weist darauf hin, dass sich die Romane der GENLIS von den historischen Romanen der folgenden Jahre unterscheiden: Sie vertrete eine „conception surannée du roman historique“ (1898: 27), da bei ihr, wie schon bei den Autoren des 17. Jahrhunderts, die Historie eine untergeordnete Rolle spiele.<sup>1468</sup> Erst die intensive Rezeption der Romane SCOTTs habe einen Paradigmenwechsel bewirkt, der „aux environs de 1820“ zu datieren sei (1898: IV),<sup>1469</sup> und der zu einem neuen Verständnis des historischen Romans geführt habe. Madame de GENLIS, die sich stets gegen SCOTT gewandt habe, habe keine historischen Romane im engeren Sinne verfasst (1898: 83). Nicht dass die GENLIS einen

<sup>1464</sup> Zu den Schwierigkeiten der Abgrenzung von 'biographischem Roman' und 'fiktionaler Biographie' SCHABERT 1981: 37.

<sup>1465</sup> „Je n'ai épargné ni les lectures ni les recherches pour que cet ouvrage, sous le rapport historique, fût aussi compact qu'il pouvoit l'être. Pétrarque n'a pas dit une seule parole remarquable qui ne s'y trouve soit dans le texte, soit dans les notes [...]“ (GENLIS 1819, I: XIX).

<sup>1466</sup> „Si, quelquefois, dans le cours de cet ouvrage, je suis historien moins fidèle, seulement en parlant de *la belle Laure*, on pardonnera quelques fictions dans le récit des amours d'un poète“ (GENLIS 1819, I: 7).

<sup>1467</sup> „[...] les événemens les plus extraordinaires de *ce roman* sont tirés de son histoire [i.e. l'histoire de Pétrarque] qui présente un nouveau genre de merveilleux: celui que peuvent produire le cœur et l'imagination“ (GENLIS 1819, I: XIX, Hervorh. R.S.).

<sup>1468</sup> „L'histoire n'est pour eux qu'un accessoire, au fond assez inutile, et qu'on peut détacher sans grand dommage pour le roman“ (1898: 80).

<sup>1469</sup> Während die erste Übersetzung eines Werkes des Schotten (*Guy Mannering*) 1816 kaum auf Resonanz stieß, begann mit der Übersetzung von *Old Mortality* (1817) der Siegeszug SCOTTs in Frankreich. 1820 war sein Name dann in aller Munde, vgl. MASSMANN 1972: 10.

historischen Roman verfasst habe, werfen die Kritiker ihr vor, sondern dass sie den Anspruch erhebe, sich als *historien* betätigen.<sup>1470</sup> HOFFMANN etwa beanstandet gerade die *partie historique* (1834: 242) des Romans, d.h. jene Seiten, die von Petrarca handeln, und die sich der Autorin zufolge durch ihre historische Korrektheit auszeichnen. Zweierlei wirft er der Autorin vor: Auf der einen Seite dominiere in *Pétrarque et Laure* die *partie historique*, die doch eigentlich nur „un accessoire dans un ouvrage de ce genre“ sein dürfe (1834: 242), auf der anderen Seite sei die *partie historique* eben nicht in ausreichendem Maße *historique*:

Tout est permis au romancier qui ne veut être que cela; il peut dénaturer les faits pour les rendre plus dramatiques; il peut modifier, selon le besoin, le caractère de ses héros pour produire des contrastes ou plus d'intérêt; il peut rapprocher les temps et les lieux, et faire causer ensemble des personnages qui ne se sont jamais vus. On lui accorde tout, pourvu qu'il plaise, et le titre de roman fait tout excuser. Mais madame de Genlis n'est point un romancier vulgaire; elle n'a pas besoin de ces concessions qui l'humilient; elle les repousse avec dédain; elle veut être historien dans toute la rigueur de l'acception, et nous faire trouver dans l'exactitude historique tout le prestige et tout le charme de la fiction (1834: 242f.).

Indem die GENLIS behauptete, nur im Hinblick auf die Figur der Laura von der Historie abgewichen zu sein, unterstelle sie, dass alles andere historisch wahr sei.<sup>1471</sup> Es kann hier nicht der Ort sein, die historische Richtigkeit des Romans zu verifizieren. HOFFMANN hat sicherlich Recht, wenn er sagt: „il y a histoire et histoire, et madame de Genlis le sait très bien“ (1834: 243). Tatsächlich hat die GENLIS sich intensiv mit Petrarca auseinandergesetzt. Mehrfach paraphrasiert oder zitiert sie Textstellen aus seinen Briefen, geht sie auf seine Gedichte ein, zitiert sie aus anderen Schriften Petrarcas.<sup>1472</sup> Die Differenz zwischen *histoire* und *histoire* hat ihre Ursache im grenzenlosen Vertrauen der Autorin in die Quellen. Namentlich die *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* werden mehrfach als Quelle genannt, und auch die *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* NOSTREDAMES müssen ihr vorgelegen haben. Vor diesem Hintergrund ist es einleuchtend, dass die Autorin (eher *nolens* als *volens*) in vielen Punkten vom Lauf der Geschichte abweicht und deshalb den Anforderungen HOFFMANNs *a priori* nicht entsprechen konnte. HOFFMANNs Kritik illustriert jenes Dilemma, auf welches auch BRUNETIÈRE hinweist: Der historische Roman, so der Literaturhistoriker, sei „ni du roman, ni de l'histoire, ou plutôt qui sera de l'histoire si vous y cherchez le roman, mais qui redeviendra du roman si vous y cherchez de l'histoire“.<sup>1473</sup> Auch SCHLEGEL spricht in seiner BUTENSCHÖN-Rezension von der Opposition zwischen historischer Darstellung und „auf Geschichte gegründete[m] Roman“ (1971: 202). Ähnlich urteilt KÖRTING über LEVATIS *Viaggi del Petrarca*, von denen er sagte, sie stellten „ein[en] interessante[n] Roman, aber kein Geschichtswerk“ dar (1878: 39). Aus der Sicht der Kritiker erweist sich der historische Roman à la Genlis als ein heikles Genre: Während die kritischen Äußerungen SCHLEGELS und KÖRTINGs auch aus dem neuen Geschichtsbewusstsein resultieren, welches sich in den Jahren um 1800 manifestierte, kommt im Falle HOFF-

<sup>1470</sup> Madame DE GENLIS bezeichnet sich implizit als *historien fidèle*, wenn sie betont, sich nur im Hinblick auf die Figur der Laura als *historien moins fidèle* erwiesen zu haben (1819, I: 7). MAIGRON kritisiert die Manie der Autorin, ihren Texten durch den Hinweis „historique“ einen historischen Charakter verleihen zu wollen (1898: 18).

<sup>1471</sup> HOFFMANN 1834: 243.

<sup>1472</sup> So u.a. aus *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1819, I: 45).

<sup>1473</sup> Zit. n. SCHABERT 1981: 11. Ähnlich urteilt MAIGRON, wenn er feststellt, dass der Begriff 'roman historique' einen Widerspruch in sich darstelle: „Et que peut bien être une histoire qui n'est pas exclusivement historique, mais historique à la fois et romanesque? Le roman est par définition une fiction, et les fictions sont rigoureusement prosrites par l'histoire“ (1898: XII).

MANNs hinzu, dass dieser sich 1822 im Kontext der *bataille romantique* als ein „adversaire farouche des romantiques novateurs et détracteur de Pétrarque“ (DUPERRAY 1997: 188) erwies. Nicht alleine auf die Subgattung des historischen Romans also zielt seine Kritik, sondern auch auf den speziellen Fall eines Petrarca-Romans.

### 5.3.1 Biographischer Roman vs. fiktive Biographie

Exemplarisch soll zunächst der Roman *Pétrarque et Laure* der Madame DE GENLIS einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Während dieser Text bedenkenlos dem Genre des biographischen Romans zugeschlagen werden kann, handelt es sich bei Claude MOSSÉS 'Biographie romanesque' *Pétrarque. Vagabond amoureux* (2004) um einen Text, dem ungeachtet seines Anspruchs, die Biographie des Italieners darzustellen, nur mit Bedenken das Etikett 'biographischer Roman' verliehen werden kann. Gerade aus dem Vergleich des *Vagabond amoureux* mit dem Text der GENLIS ergeben sich im Hinblick auf den Romaninhalt Schwierigkeiten, die es angeraten sein lassen, in Bezug auf MOSSÉS Werk von einer 'fiktiven Biographie' zu sprechen.

#### 5.3.1.1 Madame de Genlis

Der 1819 erschienene Roman *Pétrarque et Laure* behandelt Petrarcas Leben bis zum Tode Lauras. Die Jahre des Alterns und sein Tod bleiben ausgeblendet. Im Vordergrund der von einem auktorialen Erzähler vermittelten Handlung steht die Liebe zu Laura, der die ehrgeizige und standesbewußte Mutter der Geliebten im Wege steht. Eingeschobene Geschichten, die im Verlaufe der Handlung von anderen Personen erzählt werden, lockern die linear erzählte Handlung auf. Während einzelne der zum Teil recht umfangreichen intradiegetischer Geschichten die Funktion haben, dem Leser Abwechslung zu bieten, verknüpft sie die Liebesgeschichten anderer Dichter mit der Petrarcas, so dass die eine handlungsrelevante Funktion erlangen. In einem Brief vom 10. November 1819 sagt die Autorin in Bezug auf den soeben erschienenen Roman: „L'histoire n'offre point de réunion semblable de sentiments purs et élevés, de temps intéressant, de mœurs, d'héroïsme et de pureté.“<sup>1474</sup> Es war mithin nicht alleine Petrarcas keusche Lauraliebe, die die Autorin veranlasste, sich diesem Gegenstand zuzuwenden, es war auch der historische Hintergrund, den sie gleichfalls aus DE SADES *Mémoires* bezieht. Indem die GENLIS nicht nur Petrarcas Liebesgeschichte behandelt, sondern auch die Liebesgeschichten seiner Zeitgenossen in ihren Text integriert, rückt sie die Liebesthematik in den Mittelpunkt des Romans.

Es sind die eingeschobenen Geschichten, die die Haupthandlung des Romans durch einige spannungsreiche Elemente bereichern, welcher die Handlung auch tatsächlich bedarf. Petrarcas Liebe zu Laura füllt mit diesen eingeschobenen Geschichten zwei schmale Bände. Petrarcas Dichtertum spielt eine untergeordnete Rolle: Zwar fühlt sich Petrarca sofort nach der ersten Begegnung mit Laura zum Dichter berufen, erwacht erst jetzt sein bislang schlummerndes Talent,<sup>1475</sup> doch erweist sich sein Dichterberuf in diesem Roman vor allem

<sup>1474</sup> Zitiert nach BROGLIE 1985: 423.

<sup>1475</sup> „C'est dans le sein de sa muse [i.e. Laura] qu'il va déposer ses craintes, ses espérances, son enthousiasme. Tous les dieux du Pinde vont accourir à sa voix; il sent que son talent est doublé, une soudaine inspiration l'élève au-dessus de lui-même, le voilà poète enfin, il va chanter Laure! ... Il ne put se défendre de montrer ces vers à ses amis, à ses protecteurs; il les appeloit sa *première production*:

als ein wesentlicher Grund für Lauras Mutter, nicht in die Ehe ihrer Tochter mit Petrarca einzuwilligen, der („dénué de tous les avantages, et [sans] place ni état dans le monde“ [1819, I: 50]) als Heiratskandidat nicht in Betracht kommt. Diese Aussichtslosigkeit hält Petrarca nicht davon ab, seinen Gefühlen für Laura in zahlreichen Gedichten Ausdruck zu verleihen, welche ihm zwar Ruhm und auch den Dichterlorbeer eintragen, die Mutter Lauras aber nicht zustimmen können. Madame DE GENLIS integriert – wie vor ihr Mlle DE SCUDÉRY – mehrere Gedichte des *Canzoniere* in den Text ihres Romans, konsultiert aber auch die Briefe des Dichters, denen sie einzelne Episoden entnimmt, um sie in ihre Lebensgeschichte Petrarcas einzuarbeiten.

Die Figuren des Romans haben historische Vorbilder oder sind auf Quellen zurückzuführen, die die Autorin zu ihrer Zeit als eine historische Quelle bewerten mußte.<sup>1476</sup> Mme DE GENLIS räumt zwar ein, sich in Bezug auf die Figur der Laura nicht an den historischen Quellen orientiert zu haben („Si, quelquefois [...] je suis historien moins fidèle, seulement en parlant de *la belle Laure*, on pardonnera quelques fictions dans le récit des amours d'un poète“ [1819, I: 7]), doch resultieren diese *fictions* aus zwei unterschiedlichen Tatsachen: Einerseits lagen der Autorin in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts – von DE SADES *Mémoires* abgesehen – nur wenige Quellen vor, denen sie Informationen über die Laura hätte entnehmen können, andererseits ergab sich die Notwendigkeit der *fictions* aus der von ihr konstruierten und von allen anderen bisherigen Texten abweichenden Grundsituation, derzufolge Petrarca als Nebenbuhler des adligen und wohlhabenden Hugo de Sade keine Aussicht auf die Hand der Laura hat und so seiner Illusionen beraubt wird. *Pétrarque et Laure* ist einzuordnen in die Reihe jener *biographies romancées*, die im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert versuchen, die Lebensgeschichte des Italiensers auf Grundlage z.T. recht unterschiedlicher Quellen einem interessierten Publikum nahezubringen.<sup>1477</sup> Die Handlung dieser Texte orientiert sich an der Vita Petrarcas, wie sie sich anhand der bekannten Biographien zusammenstellen ließ. Nehmen die z.T. recht ausführlichen Erläuterungen zum historischen Hintergrund einen breiten Raum ein,<sup>1478</sup> so sind es mehr noch die eingeschobenen Geschichten, denen eine besondere Bedeutung zukommt. In ihrem Mittelpunkt steht jeweils eine Liebesgeschichte, die aufgrund ihres unglücklichen Ausgangs ein Pendant zur Lauraliebe Petrarcas darstellt. Es ist einerseits die Liebe des Dichters Roger de Machault zu seiner Herrin,<sup>1479</sup> die ausführlich behandelt wird, andererseits aber Boccaccios Liebe zur Königstochter Fiammetta.

a) Roger de Machault, den Petrarca in einer Einsiedelei trifft, erzählt dem Italiener von seiner Liebe zu Agnès de Navarre, der Comtesse de Foix. Nachdem er die Dame von der

---

c'étoit en effet la plus brillante, la plus animée; ils furent admirés, cités, copiés, répandus rapidement dans la ville, et, pendant plusieurs jours, on n'entendit répéter dans la société que les deux noms intéressans qui, en dépit du sort et de la fortune, devoient être à l'avenir inséparablement unis“ (1819, I: 47f.).

<sup>1476</sup> Wie die SCUDÉRY (und evtl. in Abhängigkeit von dieser: die GENLIS hebt in den *Mémoires* die Bedeutung hervor, die das Werk der SCUDÉRY für sie gehabt habe [NIEMEYER 1989: 21]), greift die GENLIS auf die *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* des Jehan DE NOSTREDAMES zurück, um der Mutter Lauras eine Identität zu verleihen, auch Lauras Freundin Isoarde ist auf diese Quelle zurückzuführen (NOSTREDAME 1913: 132).

<sup>1477</sup> Vgl. auch RASTOUL DE MONGEOT (1836) und ENJOUBERT (1948).

<sup>1478</sup> Vgl. z.B. die Schilderung der Auseinandersetzungen zwischen Guelfen und Ghibellinen (1819, I: 9ff.), die Rienzi-Affäre (1819, II: 39ff.).

<sup>1479</sup> Gemeint ist der Dichter Guillaume DE MACHAUT (1300/05-1377).

Qualität seiner Verse überzeugt hat, darf er ihr als *chevalier* und *troubadour* (1819, I: 170) dienen. Er verletzt die Gesetze der höfischen Minne, als er in Liebe zu ihr entbrennt, obwohl er um diese Gesetze weiß.<sup>1480</sup> Während eines Aufenthalts im Schloß der Eltern lernt Machault die schöne Herminie kennen, die sich ihrerseits in den Dichter verliebt. Erst später erfährt Machault, dass Herminie nicht nur in ihn verliebt ist, sondern durchaus gewillt ist, ihn allen Standesunterschieden zum Trotz zu heiraten. Als die Comtesse hiervon erfährt, macht sie dem Dichter, den sie zu Unrecht der Untreue verdächtigt, Vorwürfe. Diese bewegen Machault dazu, der Herrin seine Liebe zu gestehen. Dass er damit den höfischen Verhaltenskodex verletzt hat, macht diese ihm unmissverständlich deutlich:

Quoi, dit-elle, vous me parlez d'amour tête à tête et en prose!... Indigne troubadour! poursuivite-elle, sortez de ma présence, renvoyez-moi les vers que j'ai faits pour vous, je vais brûler tous ceux que vous m'avez donnés. A ces paroles foudroyantes, je restai immobile et terrassé [...] (1819, I: 190).

Roger, den die Comtesse für ein Jahr vom Hofe verbannt, trifft ein weiteres Unglück: Herminie verklagt ihn vor der Cour d'Amour, da er ihr untreu geworden sei. Herminie hatte die Liebesklagen des Dichters auf sich selbst bezogen, und war somit Opfer einer *funeste erreur* geworden (1819, I: 199). Dichtung als Ausdruck authentischer Gefühle erweist sich in zweierlei Hinsicht als problematisch: Im ersten Fall verstößt sie gegen die Konventionen des höfischen Minnegesangs, und wird zu einem Problem für den Produzenten,<sup>1481</sup> im zweiten Fall wird sie zu einem Problem der Rezipientin, die ihrerseits die Konventionen ignoriert.<sup>1482</sup> Petrarca lauscht dem Dichterkollegen mit Interesse, da Herminie mit Laura verwandt ist.<sup>1483</sup> Bevor er sich von Machault verabschiedet, schwören beide einander ewige Freundschaft, und beschließen, einander in Zukunft ihre Gedichte zukommen zu lassen. Als Petrarca wenig später Laura in einem abgelegen liegenden Schloß den Hof machen will, gibt er sich als Roger de Machault aus, um Zutritt zum Schloß zu erhalten. Nicht Laura jedoch bewohnt das Schloß, sondern Herminie, die unsterblich in

<sup>1480</sup> „Je n'ignorois pas que les poètes ont le droit de tout dire, mais je disois ce que je sento; mon cœur étoit touché, mon imagination s'enfammoit, j'étois humilié en pensant qu'on attachoit si peu d'importance à l'expression la plus passionnée de mes sentimens, et que ni la princesse ne pouvoit me regarder comme un amant, ni le comte me craindre comme un rival [...]. Je me représentois sans cesse cette princesse si célèbre par son esprit et par sa beauté; j'étois également tourmenté de la crainte et du désir de la voir et de l'entendre. Certain de l'adorer quand je la connoitrois, il m'étoit inutile de la fuir; ce pressentiment si vif d'une grande passion fermoit mon cœur à tout autre sentiment“ (1819, I: 171f.).

<sup>1481</sup> Machault erkennt letztlich, „que ce langage d'amour n'étoit qu'un jeu d'esprit, qu'une espèce de rôle semblable à ceux que les acteurs jouent sur le théâtre, et que ces expressions tendres n'avoient rien de commun avec ses vrais sentimens; mais enfin ces vers charmans qu'elle m'adressoit étoient écrits de sa main, ils étoient faits par elle, et je ne résistois pas à l'enchantement d'une si douce illusion“ (1819, I: 186f.).

<sup>1482</sup> Die Liebe Herminies zu Roger stellt eine Parallele zu jener der Orphanie dar, die sich unsterblich in Petrarca verliebt hat, ohne ihn, der unter falschem Namen reist, zu kennen: Alleine die Lauragedichte des Italieners haben diese Gefühle verursacht, die auch in diesem Falle unerwidert bleiben. Die Parallelen reichen so weit, dass auch Orphanie, von einer Tante erzogen, die die höfische Dichtung über alles schätzt, den italienischen Dichter durchaus heiraten dürfe. Die Tante erklärt dem vermeintlichen Troubadour: „J'ai une grande fortune, Orphanie est ma seule héritière, je suis moi-même une des plus grandes admiratrices de Pétrarque; je veut le bonheur de ma nièce, je l'unirois avec joie à l'homme qui, dans les plus beaux vers, a le mieux parlé de l'amour!“ (1819, II: 67).

<sup>1483</sup> Vgl. 1819, I: 204.

Machault verliebte junge Witwe.<sup>1484</sup> Die GENLIS weicht mit dieser eingeschobenen Geschichte deutlich von ihrer Vorlage, den *Mémoires* DE SADES, ab: Während die Beziehung des Troubadours Guillaume de Machaut zu seiner Lehnsherrin Agnès de Navarre bei DE SADE als ein Exemplum für eine den höfischen Konventionen entsprechende Liebe dient,<sup>1485</sup> erfährt die Episode in *Pétrarque et Laure* eine neue Deutung: Machault verletzt die Konventionen, da er sich in die Comtesse verliebt, und wird deshalb aus der höfischen Gesellschaft ausgestoßen.

b) Auch Boccaccio erzählt dem Protagonisten von seiner unglücklichen Liebe.<sup>1486</sup> In der Nähe von Florenz hat er die junge Fiammetta kennengelernt. Auch ihm gelang es, das Herz der Schönen durch seine Gedichte zu erobern.<sup>1487</sup> Während der Liebe Machaults sowohl die Standesunterschiede als auch die Situation des Minnesängers entgegenstehen, scheint Boccaccios Liebe zu Fiammetta ein glückliches Ende zu nehmen. Fiammetta erwidert die Neigungen des Dichters, weil sie weiß, dass ihre Mutter ihre Wünsche respektieren wird. Im Dunkeln bleibt alleine die Vergangenheit der Mutter, über deren Herkunft man ebensowenig weiß wie über den Vater der Fiammetta. Da Ambrosia die Tochter erst in deren achtzehnten Lebensjahr verheiraten will, erbittet Fiammetta sich vom Dichter eine Frist von einem Jahr, nach welcher sie seine Frau werden wolle. Ihre Mutter dürfe jedoch zuvor nichts von diesem Versprechen bzw. überhaupt von ihrer Bekanntschaft erfahren. Damit kein Verdacht auf ihn fällt, reist Boccaccio nach Neapel, wo ihn der König erwartet. Als dieser einige Monate später den Dichter um Unterstützung in einer *affaire particulière* (1819, II: 97) bittet, muß Boccaccio die Rückkehr nach Florenz verschieben. Die *affaire particulière* entpuppt sich als eine *fête mystérieuse* (1819, II: 97), zu welcher auch Boccaccio geladen wird: Er solle, so der König, am Abend seine Laute mitbringen, und einige Strophen „de [s]a composition sur l'amour et le mystère“ (1819, II: 97) singen, dem Lied jedoch die beiden Verse „L'amour qui long-temps du se faire | Va dévoiler un grand mystère“ (1819, II: 97) hinzufügen. Es stellt sich heraus: Fiammetta ist die uneheliche Tochter des Königs, der sie nunmehr mit einem Verwandten des Königshauses verheiraten will. Damit erweist sich die Lage Boccaccios als ausweglos.

Ebenso wie Petrarcas Liebe zu Laura haben die beiden anderen Liebeshandlungen des Romans die Funktion, die Liebesmodelle der mittelalterlichen Dichtung zu illustrieren. Dass die Darstellung den Vorstellungen des frühen 19. Jahrhunderts entspricht, sie sich von den modernen Deutungsansätzen also drastisch unterscheidet, ist offensichtlich. In allen Fällen wird die Liebesdichtung als eine authentische Gefühlsbekundung gedeutet, wobei alleine im Falle des französischen Dichters die Konventionen der Minnelyrik thematisiert werden. In ihrem Widmungsschreiben betont die GENLIS, dass die wahre Liebe stets der Kontrolle durch Tugend und Pflichtbewusstsein bedürfe.<sup>1488</sup> Während die Autorin die körperliche

---

<sup>1484</sup> Vgl. 1819, II: 17.

<sup>1485</sup> Vgl. DE SADE 1764, I: 118.

<sup>1486</sup> Vgl. 1819, I: 79ff.

<sup>1487</sup> „Cette jeune personne, élevée dans une solitude absolue, avoit toute la naïveté de son âge. Ambrosia, qui possédoit tous les talens, lui avoit donné le goût de la lecture et de la poésie; mes vers avoient fait sur son cœur une vive impression. Elle me l'avoua sans détour, et elle mit dit que, si je persistois dans les sentimens que je lui monstrois, elle étoit décidée à déclarer son secret à sa mère, et à tout employer pour obtenir son consentement à notre union; mais, poursuivit-elle, c'est une démarche que je ne puis faire à présent“ (1819, I: 85f.).

<sup>1488</sup> Vgl. 1819, I: X.

Liebe verdammt, erhebt sie die tugendhafte Liebe Petrarcas zum Ideal.<sup>1489</sup> Alle im Roman behandelten Liebeshandlungen entsprechen dem gleichen Muster: Petrarca liebt Laura, die jedoch einen anderen heiraten muß. Orphanie liebt Petrarca, der aber Laura liebt. Roger liebt Agnès, die ihn nur als ihren Troubadour akzeptiert. Herminie liebt Roger, der alleine Agnès liebt. Boccaccio liebt Fiammetta, kann sie aber nicht heiraten, da er für die Königstochter kein standesgemäßer Partner ist. Liebe ist, so kann man zusammenfassen, stets unerfüllbar und folglich keusch. Von anderen biographischen Romanen unterscheidet sich jener der GENLIS durch den gewählten Zeitausschnitt, der lediglich die Jahre bis zum Tode Lauras erfasst. Damit rückt die Liebesthematik in den Vordergrund. Indem die GENLIS auch andere Liebesgeschichten in ihren Text integriert, erhält dieses Thema ein deutliches Übergewicht. Im Mittelpunkt von *Pétrarque et Laure* steht das Verhältnis der Dichter zu ihren jeweiligen Musen, wobei die Autorin in allen Fällen von einer authentischen Leidenschaft der Künstler ausgeht, die aufgrund der Unerfüllbarkeit der Liebe alleine in der Kunst ihren angemessenen Ausdruck findet.

### 5.3.1.2 Claude Mossé

Claude MOSSÉS (\*1928) Roman *Pétrarque. Vagabond amoureux* (2004) stellt auf den ersten Blick keine bedeutende Neuerung dar. Das Erscheinungsdatum verrät, dass das Werk jener Textflut zuzurechnen ist, die anlässlich des 700. Geburtstags Petrarcas erschien. Der im Untertitel enthaltene Hinweis *biographie romanesque* signalisiert, dass es dem Verfasser, einem Pariser Journalisten, nicht um eine streng wissenschaftliche Darstellung der Vita Petrarcas geht. Im Nachwort betont MOSSÉ, dass es sich bei seinem Werk nicht um eine *biographie universitaire*, sondern um eine *biographie volontairement romanesque* (2004: 277) handle. Indem der Autor sich in den wesentlichen Zügen an der Biographie des Dichters orientiert, den Lebensbericht aber auflockert durch eine Vielzahl fiktiver Episoden; indem er zudem Petrarcas Lauraliebe zur Marginalie stilisiert, um leitmotivisch auf die zahlreichen Liebesaffären des Italieners hinzuweisen, weicht er vom überlieferten Petrarcabild ab, ohne dabei zunächst die Traditionslinien der *biographie romancée* aufzugeben.

Im Unterschied zu seinen Vorgängern entscheidet MOSSÉ sich dafür, die Handlung mit dem Jahr 1347 beginnen zu lassen. Die Kindheit und Jugend des Dichters, die erste Begegnung mit Laura und die Dichterkrönung liegen bereits eine Reihe von Jahren zurück, so dass die Analepse ein wesentliches Kompositionselement des Textes darstellt. Neben den zentralen Ereignissen der Dichtervita werden auch die weniger bedeutsamen Episoden retrospektiv berichtet.<sup>1490</sup> Während die eigentliche Handlung, die die Jahre 1347 bis 1374 umfasst, voranschreitet, vermitteln die chronologisch organisierten Analepsen ein mehr oder minder vollständiges Bild der Lebensjahre Petrarcas zwischen 1304 und 1347. MOSSÉ präsentiert Petrarca als „poète et diplomate, vagabond et amoureux“.<sup>1491</sup> Auch die Vorrede

<sup>1489</sup> „Quoique Pétrarque ait fait pour Laure une si grande quantité de vers, sa muse aussi chaste que brillante n'a jamais rendu de culte qu'à *Vénus Uranie*, et non à *Vénus terrestre* qui n'inspire que les vers nommés *érotiques*, genre si fade et si facile, et dans lequel les expressions et les images licencieuses matérialisent la sensibilité, lorsque, par hasard, il s'en trouve quelques traits dans ces sortes de productions. D'ailleurs les plus nobles chants ont immortalisés les talents et le génie de Pétrarque; il a célébré avec un égal succès la religion, les héros, la vertu, la gloire et la liberté“ (1819, I: XVf.).

<sup>1490</sup> So die Bücherverbrennung (2004: 25), die Flucht aus Arezzo (2004: 29), Erinnerungen an den Lehrer Convenole (2004: 36), die Besteigung des Mont Ventoux (2004: 43ff.).

<sup>1491</sup> So die unpaginierte Vorrede, S. [11].

weist darauf hin, dass Petrarca hier nicht alleine als der unglücklich Liebende präsentiert wird, dessen Streben einer einzigen *donna* gilt:

L'action débute à la fin de l'an 1347. Francesco Petrarca, [...] né en Toscane, exilé en Provence, vient d'enterrer dans Avignon, où depuis quarante-deux ans la papauté est installée, Anna, une de ses nombreuses maîtresses, victime de l'épidémie de peste qui n'en est encore qu'à ses débuts.<sup>1492</sup>

Im Mittelpunkt des Romans stehen die Liebesabenteuer mit zahllosen Damen, die Petrarca als ein zweiter Casanova allerorten aufzuspüren weiß. Es sind in seinem Falle vor allem Frauen der unteren Gesellschaftsschicht, die er erfolgreich verführt, und die sich gerne von dem attraktiven und berühmten Mann verführen lassen, doch gehört zu den Verführten auch eine venezianische Gräfin.<sup>1493</sup> Die Fleischeslust beherrscht den Dichter, der trotz des soeben erlittenen Verlustes bereit ist, sich neuen Gelüsten hinzugeben:

S'il lui arrivait de songer à Anna, ensevelie dans la terre d'Avignon, il n'avait pas assez de vertu pour renoncer aux plaisirs de la chair. Il s'était attaché à une jeune servante de son hôte, Ludovica (2004: 73).

Auf Ludovica, mit der er sich in einer zwielichtigen Herberge trifft, folgt Laetitia, eine venezianische Jüdin, die mit ihm eine Nacht lang das Lager teilt; auf Laetitia folgt Maria, Dienerin in einer Taverne, „[qui] ne refusait jamais [...] de lui ouvrir la porte de sa chambre“ (2004: 128), auf Maria folgt Angela, die Tochter eines florentinischen Malers, die er in Basel kennenlernt (2004: 211). Während Petrarca sich der Fleischeslust widmet, hierbei auch die käufliche Liebe nicht verschmäht,<sup>1494</sup> steht im Mittelpunkt seiner Dichtung erwartungsgemäß Laura. Zwar wird diese präzise als *la Dame de Noves* (2004: 56) bezeichnet, doch macht der Erzähler deutlich, dass es sich bei diesem Vornamen um eine vielleicht unbewusste, aber keineswegs willkürliche Erfindung des Dichters handelt:

[Pétrarque] [lui] avait donné dans son inconscient donné le nom de Laure, en souvenir des lauriers de poète reçus à Rome [...] (2004: 57).<sup>1495</sup>

Die Lauraliebe dient dem Lebemann Petrarca alleine als Inspirationsquelle,<sup>1496</sup> sie stellt einen bewußten Kontrast zu seinen sexuellen Ausschweifungen dar. Als Ehefrau eines kleinen, eifersüchtigen und cholerischen Ehemannes, der im Übermaß dem Alkohol zuspricht,<sup>1497</sup> entspricht Laura dem Typus der *mal mariée*. Laura ist, wie STIERLE feststellt, eine „Projektion des schreibenden Ich“ (2003: 513), und das heißt für den Petrarca MOSSÉS: Sie ist nur ein Vorwand, den der Dichter für sein Werk benötigt: „Sur la couche, les délices de

<sup>1492</sup> Ebd.

<sup>1493</sup> Vgl. 2004: 251f., wo von Petrarcas Liebesverhältnis zu der Comtesse Righini berichtet wird.

<sup>1494</sup> So ist die Rede von den *catins*, die er mit Simone Martini teilt (2004: 31) und an anderer Stelle von den Bordellen, die er aufsucht (2004: 87).

<sup>1495</sup> Die Logik des Satzes erschließt sich nicht völlig, folgt man der Chronologie der Ereignisse: Da Petrarca Laura bereits 1327 kennengelernt haben will, er den Dichterlorbeer aber erst 1341 erhielt, ist unverständlich, weshalb er die *donna* in Erinnerung an den in Rom erhaltenen Dichterlorbeer Laura nannte. Da der Text weitere Sachfehler enthält (die Dichterkrönung wird auf das Jahr 1340 verlegt [2004: 98], die *Familiars* werden als „recueil de poèmes inachevé“ bezeichnet [2004: 249]), erübrigt sich ein Eingehen auf diesen Lapsus.

<sup>1496</sup> Laura wird bezeichnet als „cette muse à laquelle il n'avait pas voulu s'attacher par amour, mais qui depuis vingt ans n'avait jamais cessé de l'inspirer“ (2004: 57).

<sup>1497</sup> Vgl. 2004: 55.

la chair; sur les feuillets, la course aux mots qui chanteraient [...] des sentiments de passion qu'il avait ressentis à aucun moment dans les fugitives impressions du plaisir charnel" (2004: 134). Indem die körperliche Leidenschaft des Dichters auf diesem Wege in den Versen des *Canzoniere* einem Prozeß der Poetisierung und der Sublimierung unterzogen wird, indem Laura zum Alibi für eine ganz andere Form der Liebe wird,<sup>1498</sup> verliert die Lauraliebe konsequenterweise an Bedeutung: „[Laure] ne lui avait certainement pas inspirée l'amour le plus brûlant de sa vie" (2004: 140). Petrarca's Lauraliebe wird zu einer 'Fabel', die der Dichter auch deshalb kursieren lässt, weil sie seinem Ruf als Verführer dienlich ist:

Pour Francesco, Laure n'avait jamais été plus qu'une inspiratrice, muse iréelle pour laquelle il s'était enflammé dans ses vers et dans son cœur. Il avait laissé courir la fable d'une beauté vivante dont il aurait été pendant des années chastement amoureux, dans l'unique but de satisfaire son orgueil et d'asseoir sa réputation de brillant séducteur (2004: 141).

Dem Freund Guido gesteht Petrarca, dass seine Liebe nicht alleine Laura galt, und dass Laura nicht die einzige gewesen sei, die ihn inspiriert habe: „Ma muse Laure n'est qu'une marque d'allégresse envers les femmes... toutes les femmes. Rien de plus" (2004: 174). Dass die keusche Liebe der dichterischen Inspiration zuwiderlaufe, betont Petrarca in einem anderen Gespräch: „À vivre toujours avec une femme vertueuse, ce qu'il y a de pire ne compenserait pas ce qu'il pourrait y avoir de meilleur. Le repos amoureux ferait fuir ma muse" (2004: 190). Den Widerspruch zwischen dem hehren Liebesideal und den zahlreichen Eskapaden des Dichters erkennen auch dessen Freunde:

[Ses amis] n'avaient pas dissimulé au poète qu'ils trouvaient fâcheux de l'entendre louer la grâce de la Dame de Noves, alors qu'il ne s'accordait guère de répit entre toutes les donzelles qu'il attirait dans son lit (2004: 55).

Petrarca durchbricht die Grenzen zwischen Lauraliebe und fleischlicher Lust, zwischen Dichtung und Lebenspraxis, wenn er die wesentlichen Aspekte seines Lebensideals ausge-rechnet einer Dienerin darlegt, mit der er sich zwecks geschlechtlicher Vereinigung in einer Herberge trifft:

[Ludovica] avait accepté de se donner à Francesco, plus vieux qu'elle d'au moins vingt-cinq ans, non qu'elle fût attirée par son physique et la tristesse de ses yeux, mais parce qu'après l'amour il lui tenait des propos auxquels elle ne comprenait rien, ce qui l'amusait. Que voulait dire Francesco quand il affirmait que plus il la caressait, plus cela facilitait l'exercice de sa méditation quotidienne? Il advenait aussi que Francesco lui contât qu'il vivrait volontiers dans la vertu plutôt que dans la volupté, s'il avait la possibilité de déterminer la durée de son existence. N'ayant aucune illusion sur cette perspective, comme à tous les humains, il continuait à se baigner dans les délices qui lui assuraient quelques instants de plaisir (2004: 73).

Zwischen dem Lebensideal des Dichters und der Lebenspraxis des Menschen Petrarca tut sich eine tiefe Kluft auf: MOSSÉ ist offensichtlich bestrebt, Petrarca jene Maske abzureißen, von der bereits PIUR sprach.<sup>1499</sup> Hinter Petrarca's Lauraliebe verbirgt sich seiner Deutung zufolge ein intensiver Umgang mit dem schönen Geschlecht, hinter seinen moralphilosophischen Betrachtungen die alsbaldige Durchbrechung der Ideale von Tugendliebe und Gottesfurcht. An die Stelle der Ideale tritt ein kruder Hedonismus, der seine Rechtferti-

<sup>1498</sup> „[Francesco] avait connus beaucoup d'amantes. De la fragilité des unes, de la mélancolie des autres, de l'amour charnel de la plupart, de la froideur et de l'indifférence de certaines, de toutes rassemblées il avait fait sa muse inspiratrice [...]“ (2004: 170).

<sup>1499</sup> Vgl. Kapitel 2.1.

gung in einem lapidaren *Carpe diem* findet. Auch das Keuschheitsgelübde, welches einzuhalten zu den Pflichten des Klerikers gehört, achtet Petrarca gering:

Francesco n'avait jamais dissimulé qu'il considérait la chasteté imposée aux gens d'Église comme une farce et qu'il n'y avait aucun risque de perdre son salut à manifester par les sens sa tendresse à une femme aimée (2004: 133).

Aufschlussreich ist, dass Petrarca nicht als ein Heuchler in Szene gesetzt wird, der Wasser predigt, um Wein zu trinken: Zwischen der Selbstdarstellung Petrarcas und seinem Verhalten besteht zumindest in Bezug auf seine moralischen Überzeugungen kein Widerspruch. Textintern ist diese Argumentation zwar schlüssig, doch gerät diese Stringenz erheblich aus dem Gleichgewicht, zieht man textexterne Dokumente zu Rate: Dass Petrarca nicht alleine Laura liebte, ist bekannt. Dass er einen beträchtlichen Verschleiß an Frauen hatte, ist immerhin nicht auszuschließen. Nichts aber deutet darauf hin, dass Petrarca tatsächlich das Gesetz der Keuschheit in Frage stellte, wie dies der zitierte Satz suggeriert. Gleiches gilt für Petrarcas Verhältnis zur Vanitas: Zwar bekennt der historische Petrarca in einem Brief an seinen Bruder, in jungen Jahren der Eitelkeit gefrönt zu haben,<sup>1500</sup> doch distanziert er sich an gleicher Stelle von diesem Laster, um sich auch in anderen Schriften von dergleichen Äußerlichkeiten abzugrenzen. In MOSSÉs Roman wird Petrarca demgegenüber zu einem Modegecken, der auch in den späteren Jahren seines Lebens viele Stunden vor dem Spiegel verbringt, da die Angst vor dem Alter ihn umtreibt.<sup>1501</sup> MOSSÉ durchbricht mit seinem Text die Grenze zwischen biographischem Roman und fiktionaler Biographie: Geht es den Verfassern eines biographischen Romans darum, potentielle Leerstellen aufzufüllen,<sup>1502</sup> so ist die fiktionale Biographie dadurch gekennzeichnet, „daß sie das als gesichert geltende Faktenmaterial frei ergänzt oder gar verfälscht“ (SCHABERT 1981: 37). Gegenstand fiktionaler Biographien sind in der Regel Personen, „die zwar allgemein bekannt, doch unzureichend dokumentiert sind und somit das fiktionale Entwerfen gegenüber der Geschichte mehr ausgestaltend als abändernd tätig werden lassen“ (SCHABERT 1981: 47). Die *Vita Petrarca* eignet sich demzufolge gerade nicht als Gegenstand einer fiktionalen Biographie. Die Folge ist, und der Roman MOSSÉs belegt dies anschaulicher als alle anderen Texte, dass ein Widerspruch zwischen fiktionalem Entwurf und den geschichtlichen Tatsachen entsteht.<sup>1503</sup> Die Petrarca unterstellten Fakten füllen keine Leerstellen, sondern widersprechen den historischen Dokumenten, ohne dass dieser Widerspruch im Text begründet oder überhaupt thematisiert wird.

Nicht nur im Hinblick auf den Widerspruch zwischen Liebesideal und Liebespraxis aber demontiert der Autor das tradierte Petrarcabild. Auch der Diplomat Petrarca zeichnet sich in seinem Text durch negative Züge aus. Um sein Ziel, die Rückkehr des Papstes nach Rom, zu erreichen, gehe, so der Erzähler, Petrarca über Leichen: „derrière sa grande réputation de poète, Francesco dissimulait une farouche volonté de guerroyer, de comploter, de trahir les meilleurs des ses amis, afin que les papes reviennent dans Rome“ (2004: 41). Vor allen Dingen profitiert Petrarca von jenem guten Ruf, den er als Dichter genießt, um sich

<sup>1500</sup> Vgl. *Fam.* X, 3.

<sup>1501</sup> „Francesco [...] aurait aimé que celui-ci [son frère] comprît qu'il s'adonnait à ces raffinements, sans doute excessifs, parce qu'amoureux de toutes les choses de la vie, il était terrorisé à l'idée de perdre sa jeunesse. S'il se regardait du matin au soir dans le miroir, c'était de peur d'y découvrir les sillons que l'âge ne peut éviter. S'il prêtait tant d'attention à sa chevelure, déjà marquée par la tonsure, c'était de crainte d'avoir le crâne entièrement dégarni“ (2004: 132).

<sup>1502</sup> Vgl. SCHABERT 1981: 16.

<sup>1503</sup> Vgl. SCHABERT 1981: 47, die sich freilich nicht mit vergleichbaren Texten befasst.

hemmungslos diversen Intrigen zu widmen.<sup>1504</sup> Dass der Dichter als ein überzeugter Antisemit präsentiert wird, stellt vor diesem Hintergrund lediglich ein Detail dar. Eines illustriert der Antisemitismus des *poeta laureatus*: Petrarca ist in seiner Meinung leicht zu beeinflussen. Von der antisemitischen Einstellung im Roman mehrfach die Rede. So heißt es zu Beginn, dass Petrarca das Judenviertel Avignons prinzipiell nicht betrete, weil er fürchte, „d’être agressé par un des juifs malintentionnés, prompts aux prétextes les plus futiles à chercher noise aux chrétiens“ (2004: 28), und der Erzähler rechnet Petrarca zu jenen „qui haïssent les juifs“ (2004: 89).<sup>1505</sup> Während Petrarca einem Gesprächspartner gegenüber dessen Kritik an den Juden zwar generell zustimmt, um jedoch deren Schuld an der Ausbreitung der Pest nachdrücklich in Frage zu stellen,<sup>1506</sup> erweist er sich einige Jahre später als ein Verfechter genau dieser Position, stellt er doch im Gespräch mit einem Freund die These auf, dass die Juden die Schuld an der Verbreitung der Seuche trügen: „Les juifs sont responsables de la peste. Tout ce qui peut accabler la chrétienté les réjouit“ (2004: 171).

MOSSÉS Roman verstößt gegen die Gesetze seiner Gattung, indem er augenfällige Widersprüche zwischen den historischen Dokumenten und der Charakterisierung des Protagonisten schafft, ohne dass diese auf schlüssige Weise erklärt werden. Ziel des Romans ist es offensichtlich, Petrarcas Selbstdarstellung in ihren Grundfesten zu erschüttern: Aus dem frommen und keusch liebenden Dichter wird ein zweiter Casanova, dessen Leben und Werk auf Heuchelei und Verstellung beruhen. Namentlich die Lauraliebe des Italieners wird problematisiert, indem sie als ein Ideal präsentiert wird, welches mit der Lebenspraxis des Dichters nichts zu tun hat. Während die damit unterstellte Dissoziation von Lebenspraxis und Dichtung den Tendenzen der modernen Forschung entspricht, erweist sich die Implikation der ‚Liebe als Passion‘<sup>1507</sup> in diesem Fall als problematisch: Zwar hatten auch einzelne Dichter des 18. Jahrhunderts versucht, Petrarcas Lauraliebe in diesem Sinne zu deuten, doch steht der Deutung der Lauraliebe als poetisierter Sublimierung fleischlicher Begierden der Text des *Canzoniere* selbst entgegen. Auch in diesem Punkt erweist sich der *Vagabond amoureux* als ein fragwürdiges Machwerk, das auch den Durchschnittsleser in erheblichem Maße irritieren dürfte.

### 5.3.2 Historische Romane und Erzählungen

Während der biographische Roman im Vergleich zu den Viten des 15.-18. Jahrhunderts nur in begrenztem Maße Neuerungen einführt,<sup>1508</sup> erweist sich der Bereich des historischen Romans insofern als ein interessanteres Feld, als hier eine Auswahl aus den Lebensepisoden Petrarcas getroffen wird, d.h. ein konkreter Lebensabschnitt näher beleuchtet wird. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang nicht alleine die Entscheidung des Autors für eine konkrete Episode, sondern auch deren Deutung, die entscheidende Rückschlüsse auf das jeweilige Petrarcabild zulässt. Im Mittelpunkt der Texte steht nicht die Vita des *poeta*, sondern eine Episode seines Lebens. Während die Werke MÜLLERS und SANTAGATTAs eine Episode aus *Sen. V, 5* und *V, 6* behandeln, der DOTTI eine *dramatique authenticité*

<sup>1504</sup> „Reconnu comme poète, il avait la possibilité de comploter à son aise. Un poète ne saurait se mêler de douteuses intrigues, il inspire confiance“ (2004: 17).

<sup>1505</sup> Vgl. 2004: 101, wo es heißt, Petrarca „détest[ait] les juifs“.

<sup>1506</sup> Vgl. 2004: 101.

<sup>1507</sup> Vgl. zu diesem Begriff LUHMANN 1982: 34f.

<sup>1508</sup> Hingewiesen sei außerdem auf LEVATIS *Viaggi di Francesco Petrarca* (1820), RASTOUL DE MONGEOTS *Pétrarque et son siècle* (1846), ENJOUBERTS *Les amours de Pétrarque et de Laure* (1948).

bescheinigt,<sup>1509</sup> gestaltet LOCATELLI in der Erzählung *L'orafa Arrigo Capra* eine Episode, die in *Fam.* XXI, 11 beschrieben wird. FISCHER setzt sich in der Erzählung *Petrarca in Prag* mit dem Aufenthalt des Italieners beim deutschen Kaiser auseinander, ohne dass seinem Text Beschreibungen aus der Feder Petrarcas zugrunde liegen. Er knüpft, wie KORCH belegt, an die Studien BURDACHS und PIURS an (2000: 335).

### 5.3.2.1 *Aus Petrarca's alten Tagen: Die Leiden des jungen Giovanni (I)*

Um einen Text mit einem sorgfältig konstruierten Spannungsbogen handelt es sich bei MÜLLERS zweibändigem Roman *Aus Petrarca's alten Tagen* (1862). Der Protagonist ist Giovanni Malpaghino, aus dessen Perspektive der Roman erzählt wird. Ein auktoriale Erzähler vermittelt dem Leser diejenigen Informationen, über welche Giovanni aufgrund seiner Jugend oder eines situativ bedingten Unwissens nicht verfügt. Zugrunde liegt dem Text eine Episode aus den *Semiles*: Stets auf der Suche nach qualifizierten Kopisten,<sup>1510</sup> war Petrarca überaus erfreut, als 1364 Giovanni MALPAGHINO zu ihm stieß, der sich aufgrund seiner Handschrift und aufgrund seiner Zuverlässigkeit in besonderem Maße für diese Arbeit eignete.<sup>1511</sup> Petrarca förderte den überaus begabten Mann nach allen Kräften. Ein Brief an BOCCACCIO (*Fam.* XXIII, 19) zeugt von des Dichters Begeisterung, und belegt, dass der junge Mann dem Dichter zunehmend ans Herz wuchs.<sup>1512</sup> Zwei Jahre später berichtet Petrarca in *Sen.* V, 5 Donato ALBANZANI, dem ehemaligen Lehrer MALPAGHINOS, von der Flucht des Gehilfen. Nicht als Diener habe Malpaghino bei ihm gelebt, betont Petrarca in *Sen.* XI, 8, sondern als Sohn.<sup>1513</sup> Er selbst habe sich ihm gegenüber wie ein Vater verhalten, der seinen Sohn berate, tadle, lobe und liebe. Ebenso wie man einen Sohn liebe, könne man ihn aber auch hassen.<sup>1514</sup> Obwohl Petrarca sich erfolgreich bemühte, die wirtschaftliche Zukunft des jungen Mannes abzusichern, indem er sich beim Erzbischof von Ravenna für ihn einsetzte, verkündet dieser am 21. April 1367, dass er den Dichter zu verlassen gedenke: „Ait nolle se amplius mecum esse; velle illicit abire“ (2003: 183). Die Gründe liegen im Dunkeln. Petrarca, dies spiegeln *Sen.* V, 5 und V, 6 wider, war um eine Erklärung verlegen. MALPAGHINO habe, heißt es in *Sen.* V, 5, keine Gründe für seine Entscheidung zu nennen vermocht, schließlich aber dem Lehrer erklärt, nicht mehr schreiben zu wollen („Ille, lacrimis iam pene manantibus: <Nichil>, inquit, <nisi quia scribere amplius non possum>“ [2003: 185]). Von dieser Begründung sei er im Verlauf des Gesprächs nicht abgewichen. Petrarca unterstellt ihm in *Sen.* V, 5 jedoch ein anderes Motiv: Entweder habe MALPAGHINO gehofft, künftig höhere Einnahmen zu erzielen, oder es sei der Wahnsinn, der ihn zu dieser Entscheidung veranlasst habe.<sup>1515</sup> Über den Verbleib des Schützlings kann

<sup>1509</sup> In: Petrarca 2003: 112.

<sup>1510</sup> Vgl. zu den diesbezüglichen Klagen Petrarcas *Fam.* XVIII, 12 und *Sen.* VI, 5. Klagen über unmotivierte und unqualifizierte Schreiber durchziehen die Briefe des Italieners leitmotivisch.

<sup>1511</sup> Zu dieser Episode vgl. insbesondere FORESTI 1977: 485-513.

<sup>1512</sup> „[...] quod filius, ut mos est adolescentium nostrorum, imperare vellet, hic parere studet, nec suis voluptabilis sed meis vacat obsequiis, et hic quidem nulla cupidine seu spe premii, sed solo amore tractus et fortasse sperans nostro fieri melior convictu“ (Petrarca 1942: 204).

<sup>1513</sup> „Hic cuius e manibus hanc cedula[m] accipies triennio et amplius mecum fuit, non ut familiares sed ut filius“ (2004b: 359).

<sup>1514</sup> „[...] paterne eum habui, paterne monui, paterne et increpui et laudavi, paterne demum amavi; quod miraberis, et paterne odi“ (2004b: 359).

<sup>1515</sup> „Mea tamen et quorundam est opinio vel nova spe lucri maioris trahi illum vel insania, quorum quid verius in dubio est: utrunque aliquam veri faciem habet“ (2003: 189).

Petrarca lediglich Spekulationen anstellen. In *Sen.* V, 6 aber teilt er Donato den Fortgang der Episode mit: Kurz vor seiner Abreise habe MALPAGHINO verkündet, dass er Petrarca nicht deshalb verlasse, weil er seiner Tätigkeit überdrüssig geworden sei, sondern weil er seine Studien der griechischen Sprache vorantreiben wolle.<sup>1516</sup> Petrarca bezweifelt dieses Argument: Die Unbeständigkeit MALPAGHINOs sei der Grund für dessen Entschluss.<sup>1517</sup> Nach einer langen und gefährvollen Irrfahrt durch Italien kehrt Malpaghino in einem schlechten Zustand zu Petrarca zurück.<sup>1518</sup> Das Vertrauen in den jungen Mann habe er längst verloren, so Petrarca, wisse er doch, dass dieser ihn bald wieder verlassen werde.<sup>1519</sup> Die zentrale Frage, die sich aus der Episode ergibt, ist die nach dem Grund für die Flucht des jungen Mannes. Während SANTAGATA in *Il Copista* die Frage dahingehend zu beantworten versucht, dass er MALPAGHINO zum illegitimen Sohn des Dichters macht, welchen anzuerkennen dieser nicht bereit ist, findet MÜLLER eine Erklärung, die auf *Sen.* V, 6 zurückgeht: Der wißbegierige und begabte Gehilfe entwendet in *Aus Petrarca's alten Tagen* eine kostbare griechische Handschrift, um sich die ihm fremde Sprache anzueignen. Der Diebstahl zwingt ihn, das Haus seines Arbeitgebers zu verlassen. Aus Gründen der Chronologie sei hier zunächst ein Blick auf den Roman MÜLLERs geworfen.

Im Jahre 1369 kommt Malpaghino in Arquà an,<sup>1520</sup> um den berühmten Petrarca zu bitten, sein Lehrer zu werden. Trotz der offenkundigen Begabung des Schülers ist der Dichter nicht bereit, diesen in seine Obhut zu nehmen. Als einfacher Schreiber darf Giovanni in Arquà bleiben, wo er den Hofstaat des Dichters kennenlernt. Er wird frostig empfangen. Eine schlichte Kammer erweist sich als einziger Rückzugsort. Sein Wunsch, dass Petrarca ihn in die Geheimnisse der griechischen Sprache einweihen möge, bleibt unerfüllt. Petrarca interessiert sich nicht für den jungen Mann, und auch dessen präzise Abschriften entlocken ihm nur ein halbherziges Lob. Gerade in Bezug auf Giovanni's größten Wunsch jedoch reagiert er distanziert: Giovanni solle sich zunächst anhand einer Grammatik einen Überblick über die griechische Sprache verschaffen, vertröstet Petrarca ihn, dann werde man weitersehen. Petrarca's uneheliche Tochter hingegen ist an dem schüchternen Schreiber, der sich von den Vergnügungen des Hauses fernhält, durchaus interessiert. Sie soll zwar Francesco Brossano heiraten, widersetzt sich aber dem Vater, da sie Malpaghino den Vorrang gibt. Eine Reise des Dichters nach Venedig verhindert weitere Entscheidungen. Giovanni erhält die Aufgabe, eine Abschrift der Briefe des Dichters anzufertigen, eine „tyrannische Anmuthung“ (1862, I: 268), wie er angesichts des umfanglichen Konvoluts meint. Nicht der Abschrift widmet er seine Zeit, sondern der griechischen Grammatik, welche ihm aufgrund seines exzellenten Sprachgefühls keine großen Hindernisse bietet. Jacopo Dondi, Arzt und Vertrauter Petrarca's, bestärkt ihn in seinem Tun und macht ihm die Werke Diodors und Xenophons zugänglich. Bald ist Giovanni, ohne dies zu ahnen, im Griechischen kompetenter als der große Petrarca. Dieser nämlich hütet seine berühmten

<sup>1516</sup> „[...] non iam scribendi labor ac tedium, quo se ab initio tuebatur, sed greearum subitus literarum amor [...]“ (2003: 197).

<sup>1517</sup> „Prima enim omnium et maxima fuit inconstantia animi [...]“ (2003: 197).

<sup>1518</sup> „Sic ereptus morti sed enectus et confectus inedia et pecunia defectus et labore exhaustus et squalore luridus, huc pervenit quo me vel pervenisse iam credebat vel perventurum mox sciebat“ (2003: 201).

<sup>1519</sup> „Ubi vero illum verecundia mutum defixumque humi oculos animadverti, solito eum more, sed non solito, fateor, amore complexus sum: nichil enim sibi iam, nichil moribus suis fido. Ut pudorem dies et laborem quies expulerit vestigiumque periculi delerit oblivio, videre illum videor rursus ad me vultu alio venientem ac dicentem vale“ (2003: 201).

<sup>1520</sup> Warum MÜLLER die Handlung in das Jahr 1369 verlegt, ist unklar. Der historische Malpaghino kam 1364 zu Petrarca, um ihn 1367 zu verlassen.

Griechischkenntnisse aus gutem Grund so gut, dass keiner in seiner Umgebung die Wahrheit auch nur ahnt: Mit Petrarcas Griechisch ist es nicht weit her, und die Lektüre der von ihm unter Verschluss gehaltenen Abschrift der Werke Homers war ihm folglich bislang nicht vergönnt. (MÜLLER konnte nicht wissen, dass es genau jene Homer-Übersetzung des Leonzio PILATO war, die den Überdruß des historischen MALPAGHINO verursachte.<sup>1521</sup>)

Giovannis Begeisterung für die griechische Sprache ist so groß, dass er von der Abwesenheit Petrarcas profitiert, in dessen Bibliothek eindringt und die kostbare Handschrift raubt. Als er die Nachricht von der Rückkehr des Gelehrten erhält, bleibt ihm nur die Flucht. Er weiß nicht, dass Petrarca inzwischen seine Meinung geändert hat: Zwar hat er die Verlobung der Tochter vorangetrieben, doch der ehrgeizige Malpaghino hat zwischenzeitlich sein Interesse erweckt, so dass er nun bereit ist, ihn als seinen Schüler anzunehmen. Malpaghino bleibt unauffindbar. Einige Zeit später besucht ein fremder Mönch Petrarca. Er hinterlässt zur Überraschung aller nicht nur die vermisste Homer-Handschrift, sondern auch eine in Pergament gebundene italienische Übersetzung der Werke des Griechen. Als Malpaghino 1374 in Arquà ankommt, um Petrarca um Verzeihung zu bitten, ist es zu spät: Petrarca ist tot. Er hinterlässt einen würdigen Schüler, denn bald eilt der Ruf von Malpaghinos Gelehrsamkeit durch das ganze Land.

Der Roman stellt im Vergleich zu den übrigen Texten eine Ausnahme dar, weil er zwar auf die Diskrepanz zwischen Petrarcas hehrer Lauraliebe und seiner Lebenspraxis hinweist,<sup>1522</sup> die Liebesthematik aber ausblendet. Auch entwirft er eine Petrarca-Figur, deren negative Eigenschaften nicht zu übersehen sind. MÜLLERS Petrarca ist ein alternder und zänkischer Gelehrter, dessen Tendenz zur Selbstinszenierung peinliche Züge trägt, und der sein eklatantes Unwissen in Bezug auf das Griechische sorgsam vor der Umwelt verbirgt.<sup>1523</sup> Nicht wegen seiner herausragenden Kenntnisse oder seiner guten Handschrift findet Malpaghino Aufnahme in seinem Haus, sondern weil er die Lieblingsskatze Petrarcas aus einem Baum gerettet hat, und weil er in einer Ode überschwänglich das Lob des Italieners angestimmt hat. Zwar empfängt der *poeta* Malpaghino in einer schlichten Bußzelle, doch zeugen die übrigen Räumlichkeiten von der Prunksucht des eitlen Dichters.<sup>1524</sup> Während Malpaghino

<sup>1521</sup> Malpaghino hatte den Auftrag, die Übersetzung abzuschreiben. Vgl. NOLHAC 1892, I: 118ff. und II: 165ff., FORESTI 1977: 490. Zu Petrarcas Enttäuschung im Hinblick auf Pilatus *Sen.* III, 6.

<sup>1522</sup> So fragt Malpaghino sich, nachdem er einiges über den von ihm verehrten Dichter erfahren hat: „[Petrarcas] vergangenes Leben sollte sogar mit dem Schönsten und Heiligsten in Widerspruch stehen, was er selber durch seinen geweihten Sängermund im reinen unerreichten Wohllaut des süßesten Liebeslieder verherrlicht hatte; seine göttliche *P o e s i e* sollte er durch Handlungen in seinem Privatleben Lügen gestraft und durch Leidenschaften, wie sie nur einem gewöhnlichen Menschen bezeichnen, die reine Glorie getrübt haben, womit seine keusche Muse das himmlische Bild seiner angebeteten Laura verklärte?“ (1862, I: 59f.).

<sup>1523</sup> Eine kurze Bewertung des Romans bietet auch KORCH 2000: 289.

<sup>1524</sup> „Beim Eintritt in denselben [den Saal des Hauses] fühlte sich Giovanni wie geblendet von der Pracht der Einrichtung, die er wohl in einem Fürstenpalaste, aber nimmermehr in der ländlichen Wohnung eines philosophischen Einsiedlers gesucht hätte. Wände und Decke des Saales waren mit Zypressengetäfel bekleidet, der Fußboden mit einem kostbar gewirkten Teppich aus den schon damals berühmten Webereien von Arras bedeckt. In den einzelnen Feldern des Holzgetäfels glänzten längs der einen Wand hin nicht weniger als zehn Medaillen unter Glas eingefügt, mit den Lorbeerkränzen von gediegenem Gold und Silber, die zum Theil prachtvoll mit Juwelen und Edelsteinen bedeckten Ehrengeschenke, welche von Königen und Republiken dem großen Petrarca einst geweiht worden waren [...]“ (1862, I: 112f.).

trotz aller Zweifeln an seiner Bewunderung für Petrarca festhält, korrigiert der Erzähler die Sichtweise des Protagonisten.<sup>1525</sup>

Die kritische Bewertung der Person Petrarcas steht, wie KORCH bemerkt, in Zusammenhang mit der Demontage des romantischen Petrarcabildes und belegt zugleich die zunehmende Dekanonisierung des Italieners in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2000: 288f.). Von einem direkten Einfluss MÜLLERS auf SANTAGATAS *Copista* ist kaum auszugehen, doch frappieren die Parallelen zwischen den beiden Texten. Beiden Autoren ist daran gelegen, ein Bild des Dichters zu zeichnen, welches von den kanonisierten Vorstellungen abweicht: Da diese auf den Selbstzeugnissen Petrarcas beruhen, weicht das neue Petrarcabild von den historischen Dokumenten ab, ohne ihnen (wie im Falle MOSSÉS) zu widersprechen. Texte wie die Romane MÜLLERS bzw. SANTAGATAS zeigen Petrarca als Privatmenschen. Dass dieses Bild von der Selbstdarstellung abweicht, ist evident. Unter z.T. akribischer Berücksichtigung der historischen Fakten entsteht ein korrigiertes Petrarcabild, welches die negativen Seiten des Dichters in den Vordergrund rückt. In die historische Handlung werden fiktive Figuren bzw. Episoden *integriert*, die die Funktion haben, das vermeintlich wahre Gesicht Petrarcas zu zeigen.

In MÜLLERS Roman ist das Hauspersonal des Dichters dem Reich der Fiktion zuzuordnen, d.h. neben der hässlichen und eitlen Provenzalin Radegonde und dem Faktotum Lambertengo auch die beiden Schreiber sowie das sonstige untere Figurenpersonal. Fiktiv sind auch die zentralen Episoden der Haupthandlung, d.h. Malpaghinos Liebe zu Francesca sowie der Diebstahl der Homer-Handschrift. Von den fiktiven Nebenfiguren und diesen beiden Handlungselementen abgesehen, beruht der Roman in wesentlichen Zügen auf den Tatsachen. Gerade die wenig idealisierende Darstellung des Protagonisten Petrarca, so ein zeitgenössischer Kritiker, trage zur Wirkung des Romans bei, indem sie ihm einen Anstrich von Wahrhaftigkeit verleihe.<sup>1526</sup>

Die fiktive Liebeshandlung dürfte das Interesse der Leser an MÜLLERS Text gesteigert haben. Malpaghino verliebt sich unmittelbar nach seiner Ankunft in Arquà in eine ihm unbekannte Schöne, die sich zunächst nicht als Tochter des Dichters zu erkennen gibt. Wäh-

---

<sup>1525</sup> So heißt es in Bezug auf Malpaghinos Abschrift des *Bucolicum Carmen*: „So wenig auch dieses gelehrte, weitschweifige und mitunter sehr schwülstige Poëm mit allen möglichen verhüllten und halbverhüllten Anspielungen auf noch lebende Personen, den Geschmack einer jugendlichen Phantasie entsprechen konnte, die bisher nur für den Wohllaut und den einfach erhabenen Gedankenausdruck altrömischer Dichtkunst und Beredsamkeit geschwärmt hatte, war doch Malpaghino weit davon entfernt, in diesen gekünstelten Versen und Metaphern bloß die mühsame Arbeit eines berechnenden Verstandes, einer mit Classicität und gelehrten Citaten prunkenden Dichtereitelkeit zu erblicken. Ja, der talentvolle Schüler des berühmten Lehrers in der Grammatik übersah es sogar, daß dieses Latein, wiewohl es auffallend der Sprache Vergils nachgeahmt war, bedeutende Härten und selbst Unrichtigkeiten hatte; und so wenig fiel es Giovanni auf, daß der Dichter alle Augenblicke von seiner eigenen Person in Ausdrücken der Bewunderung und Eigenliebe redete, als sei ihm sein Ich und dessen Verherrlichung bei Allem die Hauptsache [...]“ (1862, I: 163f.).

<sup>1526</sup> HENNEBERGER weist auf den Eindruck von Wahrheit hin, welche die Figuren des Romans und die Hauptfigur Petrarca auszeichne: „[Wir] haben [...] höflich anzuerkennen, daß der Dichter keine bloßen Phantasiegestalten zeichnet, ganz in Licht getaucht oder ganz im schwärzesten Schatten, sondern seine Personen sind Menschen mit Tugenden und Fehlern, weder Engel noch Teufel. So erscheint der Hauptcharakter selbst, Petrarca, als eine seltsame Mischung von Idealismus, Frömmigkeit, Gelehrsamkeit und Güte auf der einen, und Launenhaftigkeit, Egoismus, Selbstvergötterung und Mißtrauen auf der andern Seite: eine seltsame Mischung, die aber nicht nur interessant und in ihren Gegensätzen fesselnd ist, sondern welche auch durchaus den Eindruck der Wahrheit macht“ (1862: 461).

rend Francesca trotz ihrer Sympathie für den jungen Mann letztlich nur mit dessen Gefühlen spielt, stellt Radegonde dem Neankömmling in Arquà nach. Radegonde verkörpert die Rolle der komischen Alten. Ihre Versuche, Malpaghino zu verführen, verleihen dem Text eine humoristische Komponente. Es versteht sich, dass Malpaghino am Ende weder mit Francesca vermählt noch von Radegonde erobert wird: Die Liebesthematik spielt in diesem Text eine untergeordnete Rolle, geht es doch dem Autor vor allem darum, mit seinem Protagonisten den Typus eines idealen Schülers zu entwerfen, der sich ungeachtet aller Widrigkeiten dem Studium der klassischen Sprachen widmet, und der aus Begeisterung für das Griechische sogar einen Diebstahl begeht – einen Diebstahl, der seine unausgesprochene Rechtfertigung darin findet, dass der Besitzer der Handschrift nicht in der Lage ist, ihren Inhalt zu würdigen.

### 5.3.2.2 Petrarca in Bergamo: Locatellis Erzählung *L’Orafo Arrigo Capra*

Die knapp neunzig Textseiten umfassende Erzählung des in Bergamo geborenen Pasino LOCATELLI (1822-1894) beruht auf einer Episode aus *Fam.* XXI, 11: Der bergamaskische Goldschmied Arrigo (oder: Enrico) CAPRA hatte sich in fortgeschrittenem Alter dem Studium der Literatur zugewandt. Obwohl *uomo di poche lettere*<sup>1527</sup>, hatte er hierin eine solche Begabung entwickelt, dass Petrarca in einem Brief voll des Lobes über den Goldschmied ist, der sein Handwerk aufgab, um sich uneingeschränkt den Studien widmen zu können. Die Bewunderung für Petrarca veranlasste ihn, Kontakt zu dem berühmten Zeitgenossen aufzunehmen, der sich die Ehrerbietungen des Bergamasken gerne gefallen ließ, um den Bewunderer schließlich zu empfangen. In *Fam.* XXI, 11 heißt es:

Vinto dalle carezze, dalle cortesie, dall’ossequio, io tutto a lui mi profersi, e fra le braccia lo accolsi; chè di umanità mi parebbe esser privo, se a chi m’ama e mi onora amore ed onoranza io non retribuissi. Ed egli goderne, esultarne, menarne vanto, e la letizia dell’animo nella voce, nel volto, negli atti tutti della persona far manifesta, e quasi avesse toccato il cielo col dito, parere a un tratto tutt’altr’uomo da quello che era [...] (1866: 367).

Nicht minder eitel als Petrarca selbst, der in seinem Brief genüsslich die Ehrungen aufzählt, die der Goldschmied ihm angedeihen ließ, hatte dieser sich das hehre Ziel gesetzt, den Gelehrten in seinem Haus in Bergamo zu empfangen. Nach langem Zögern („A questo suo desiderio già da parecchi anni aveva io resistito“ [1866: 369]) erklärt sich Petrarca bereit, die Reise nach Bergamo zu unternehmen, wo er von Capra fürstlich und unter Beteiligung einer großen Öffentlichkeit empfangen und bewirtet wird: „lucente d’oro la camera, purpureo il letto, sul quale giura per quanto v’ha di più sacro che alcun altro nè dormì, ne dormirà mai“ (1866: 370). Der Brief belegt, wie groß das Interesse an der Person Petrarcas bereits im 14. Jahrhundert war. Er belegt aber auch, dass diesem an dem Personenkult durchaus gelegen war: Der äußere Anlaß für den Brief ist die Person des CAPRA, doch stehen letztlich dessen Bemühungen um die Person Petrarcas sowie die feierliche Inszenierung des Empfangs im Mittelpunkt. Die Erzählung basiert in erster Linie auf diesem Brief, doch verknüpft LOCATELLI die Episode mit weiteren Briefen Petrarcas. Mit Maestro Crotto (*Fam.* XVIII, 13; XVIII, 14),<sup>1528</sup> dem *vecchio milanese* (*Fam.* XX, 12) und Giovanni

<sup>1527</sup> *Familiari*, hg. von Giuseppe Fracassetti, Bd. 4, 1866, S. 367. Die Briefe werden in diesem Kapitel nach dieser Ausgabe zitiert, die auch der Erzählung LOCATELLIS zugrunde liegt.

<sup>1528</sup> *Fam.* XVIII, 13 und XVIII, 14 sind an einen nicht näher identifizierten „Croto da Bergamo“ gerichtet, den Petrarca im ersten der beiden Briefe um die Werke Ciceros bittet, und dem er im

Guarnerio (*Fam.* XXIII, 11) integriert er Figuren in seine Erzählung, die ihren Ursprung in anderen Briefen Petrarcas haben. Indem er diese Personen wiederum in Beziehung zu den übrigen Figuren setzt<sup>1529</sup> (eine naheliegende Entscheidung, da alle Personen aus Bergamo stammen oder in Mailand leben), gelingt es ihm, Petrarcas Vita ein narratives und zugleich authentisch anmutendes Relief zu verleihen.

Dass der Autor sich gerade für diese Lebensperiode Petrarcas entschied, zeugt von einer gehörigen Portion Lokalpatriotismus, wählte LOCATELLI doch aus den Briefen Petrarcas nur jene aus, die in einer Beziehung zu seiner Heimatstadt stehen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht dennoch nicht nur der Goldschmied, sondern auch dessen Tochter Lia, von deren Liebe zu dem jungen Guido der Text handelt. Die Integration dieser fiktiven Episode in die historische Handlung ermöglicht es LOCATELLI, Petrarca nicht nur als berühmten Gelehrten zu zeigen, sondern ihn auch als Autor des *Canzoniere* darzustellen. Da der Tochter des Goldschmieds eine umfassende Bildung zuteil wurde, spielt die Lektüre in ihrem Leben eine bedeutende Rolle. Nicht die mittelalterlichen Romane interessieren Lia, sondern „una *Raccolta di sonetti e canzoni* del maggior poeta vivente del secolo, messer Francesco Petrarca“ (1877: 5). Die Gedichte stellen für die unglücklich Verliebte den einzigen Trost dar: „La fanciulla portava sempre con sè il libriccino e ne faceva oggetto di letture mille volte ripetute“ (1877: 5),<sup>1530</sup> weiß der auktoriale Erzähler zu berichten, der im Folgenden die besondere Bedeutung der Gedichte des Lauradichters für Lia hervorhebt:

Benchè nelle proprie camere [Lia] tenesse collocati su bello e ricco scaffale altri libri, che il padre le avea procurati, come le *Rime* di Guinicelli, del Cavalcanti, quelle di Jacopone da Todi, di Guitton d'Arezzo, di Cino da Pistoia, e legati con borchie d'oro cesellato i sonetti della Nina Siciliana e di Dante da Maiano, pure l'Autore prediletto era colui, che colle più dolci rime, che mai avessero risuonato su labbro humano, avea celebrata la bella Avignonese (1877: 6).

Lia ist in ihrer Verehrung Petrarcas ganz die Tochter ihres Vaters, doch während dieser in Petrarca den Gelehrten verehrt, gilt ihre Wertschätzung dem Verfasser des *Canzoniere*, dessen Gedichte sie sogar in petrarkistischer Manier einer *réécriture* unterzieht:

Il libro era tutto annotato in margine, e spesso, dove il senso ed il verso lo permettevano, vedevansi nomi, pronomi, aggettivi, participii trasmutati dal genere maschile al femminile. (1877: 6)

Lia überträgt die Liebessituation des *Canzoniere* auf ihre eigene Lage, und identifiziert sich mit Sprecher-Ich. Durch die *réécriture* integriert sie die Texte jedoch in einen weiblichen Diskurs: Ein weibliches Sprecher-Ich (Lia), besingt in den neu entstandenen Gedichten die unerfüllte Liebe zu einem männlichen Gegenüber.

---

zweiten Brief für die Zusendung der *Tusculanae* des Römers dankt. Crotto trägt den Brief des großen Petrarca ständig bei sich, um ihn bei Bedarf vorlesen zu können, und ist über alle Maßen stolz, „di aver preparato in correttissima scrittura alcuni libri per messer Francesco Petrarca“ (1877: 8). Vgl. FRACASSETTI, Bd. 4, S. 137, der Crotto als „diligente raccoglitore di codici e specialmente delle opere di Cicero“ bezeichnet. Dass der Autor dem Maestro Worte in den Mund legt, die den Briefen Petrarcas entstammen, belegt, in welchem Maße seine Erzählung intertextuell in den Werken Petrarcas verankert ist.

<sup>1529</sup> Crotto ist bei LOCATELLI der Freund Capras, der *vecchio milanese* ein häufiger Gast Petrarcas, Guarnerio der von Capras Tochter Lia geliebte Mann.

<sup>1530</sup> Schon zuvor heißt es in Bezug auf diese *Raccolta*: „Ritirandosi al fine, [Lia] entrava in un suo salottino, e quivi messasi a sedere davanti ad un tavolino, estraeva dalla borsa un libro e ponevasi a leggere, ossia a meditare sopra di questo“ (1877: 4).

Parallel zum Liebesdiskurs thematisiert die Erzählung auch den humanistischen Diskurs der Gelehrten: Ebenso wie auf der einen Seite Lia, ihre Dienerin Nerina und ihre Gouvernante die Liebeshandlung vorantreiben, kommt auf der anderen Seite dem Goldschmied und dem Hauslehrer Crotto die Aufgabe zu, durch Gelehrsamkeit und durch strategische Schmeicheleien Petrarca dazu zu bewegen, nach Bergamo zu kommen. Dass Capra von den Seelenqualen seiner Tochter nichts ahnt, und dass diese an den Bestrebungen des Vaters aufgrund der eigenen Nöte kein Interesse zeigt, trennt die beiden Handlungsstränge, die sich in der Person des Petrarca jedoch wieder verquicken.

Um dem illustren Gelehrten einige Schriften zu übergeben, begibt sich Capra zu ihm. LOCATELLI räumt der Schilderung des Dichterhaushalts breiten Raum ein. Er beschreibt nicht nur die *villetta*, sondern auch den Alltag Petrarcas. Einblicke in diesen konnte LOCATELLI den Briefen Petrarcas entnehmen, und so finden sich auch hier allenthalben Zitate aus den *Familiars*. Fußnoten weisen den Leser in den meisten Fällen auf die entsprechende Textstelle in der Fracassetti-Ausgabe hin. Dass LOCATELLI Zusammenhänge zwischen einzelnen Briefen Petrarcas konstruiert, belegt das Beispiel des Maestro Crotto. Auch die in *Fam.* XXI, 10 erwähnte Beinverletzung, die sich der Dichter durch eine herabstürzende Cicero-Ausgabe zuzog, findet Erwähnung.<sup>1531</sup> Da die Ärzte dem Dichter von langen Ausritten abgeraten hatten, konnte sich Capras Wunsch, die „soddisfazione tanto sospirata de' [suoi] desiderii“ (1877: 30), erst einige Tage später erfüllen. Indem LOCATELLI zudem Petrarcas Sohn in seine Erzählung einführt, der als ein „giovinotto con cert'aria di viso aperta, ma insieme un poco sconvolta“ (1877: 30) die Mahlzeiten mit den Gästen teilt, kann er auch diesen Persönlichkeitsaspekt des privaten Petrarca ausführen. Unter vier Augen erzählt Petrarca dem Gast von seinen väterlichen Sorgen, wobei LOCATELLI einmal mehr der Figur die Worte des historischen Petrarca in den Mund legt.<sup>1532</sup> Dass es LOCATELLIs Ziel ist, den Leser mit diesem privaten Petrarca vertraut zu machen, ist ebenso offensichtlich wie seine verklärte Sicht auf den Dichter, den der Erzähler ungeachtet der vorliegenden Zeugnisse (z.B. *Fam.* XXII, 5) zum liebevollen und treusorgenden Vater stilisiert:

Il letterato, il poeta illustre, lascia così il seggio luminoso, sul quale il mondo è solito contemplarlo, e presentasi sotto le umili e comuni sembianze di padre amoroso, che in lui non sono meno belle ed interessanti (1877: 32).

Es darf in diesem Kontext der wirkungsvoll konstruierten Privatsphäre Petrarcas ein Hinweis auf die Liebesthematik nicht fehlen. Capra, Petrarca-Fan *avant la lettre*,<sup>1533</sup> ist begierig, Informationen über Petrarcas Lauraliebe zu erlangen, und seine vom Erzähler explizit hervorgehobene *curiositas* dürfte sowohl diejenige der Leser Petrarcas als auch jene der Leser LOCATELLIs widerspiegeln:

---

<sup>1531</sup> „Il Petrarca ringraziò l'amico [Enrico Capra], assicurandolo d'essersi ora riavuto dalla strana infermità, che per parecchi giorni l'avea obbligata a letto. Detta infermità gli era stata causata da un libro, che ripetute volte cadutogli su di una gamba, aveva prodotto una piaga. Gli mostrò il colpevole. Era un ben grosso volume delle lettere di Cicerone da lui in modo singolare prediletto, per essere stato copiato intero di sua propria mano.“ (1877: 28). Auch DE SADE stellt einen Zusammenhang zwischen der Beinverletzung und Petrarcas Bergamo-Reise her, wenn er der *Mémoires* betont: „Dès que sa [i.e. Pétrarque] jambe fut rétablie, il fit une petite course à Bergame [...]“ (1767: 496), um an diese Feststellung die Episode um den bergamaskischen Goldschmied anzuschließen.

<sup>1532</sup> Vgl. *Fam.* XIX, 17.

<sup>1533</sup> Vgl. DOTTIs Hinweis auf diesen 'Fankult' des 14. Jahrhunderts (1997: 335).

Il Capra avrebbe desiderato fermarsi peculiarmente sul *Trionfo d'amore*, parendogli ghiotto il titolo e desiderando soddisfare nel più largo modo possibile alla curiosità di avere altre e maggiori notizie intorno ad un affetto divenuto famoso per tutta Italia non solo, ma in Francia e dovunque fosse spuntato appena un raggio d'arte e di poesia, e sul quale Petrarca omai, parlando e scrivendo, serbava il più gran riserbo (1877: 32).

Im Unterschied zum historischen Petrarca und zur Freude des Gastes erweist sich Petrarca als überaus mitteilhaft. Er gestattet es dem Goldschmied, einige Verse des *Trionfo d'amore* zu lesen, er erläutert ihm die Gesamtkonzeption der *Trionfi*, und zeigt ihm das zentrale Heiligtum seines Hauses: Eine „ricca custodia di legno intagliato ed esternamente dipinta con alcuni angioletti in graziosi atteggiamenti“ (1877: 33) bewahrt „la bella immagine di una donna...“ (1877: 33):

Era il ritratto di Laura colorito in Avignone da Simone di Martino Memmi, senese, quando era quivi stato invitato dal Papa. Sotto quella immagine di pugno del Petrarca leggevasi il sonetto, con cui celebrò l'opera dell'amico pittore: Per mirar Policeto a prova fiso [...] (1877: 33f.).

Nach dieser *semi-rivelazione* (1877: 34) erlaubt Petrarca dem Gast schließlich einen Einblick in jenen Vergilcodex, in dem er selbst die erste Begegnung mit Laura sowie deren Todesdatum festgehalten hatte. LOCATELLI gibt den Text in italienischer Übersetzung wieder, so dass er auch für den weniger gebildeten Leser verständlich werden konnte. Unterbrochen wird die Szene durch einen neuen Gast, der aus Mailand gekommen ist, um Petrarca einen Besuch abzustatten. Auch hier bedient sich LOCATELLI des bewährten Verfahrens der Textmontage, denn bei jenem „vecchiotto curvo della persona, con un naso maiuscolo ed acuminato“ (1877: 35) handelt es sich um jenen *vecchio milanese*, von dem Petrarca in *Fam.* XX, 12 berichtet.<sup>1534</sup> Fast wörtlich übernimmt er den Wortwechsel zwischen dem achtzigjährigen Greis und dem Dichter, um die Gespräche im Hause Petrarcas zu beleben,<sup>1535</sup> zu denen auch Capra seine Lebensgeschichte beisteuert, die in wesentlichen Zügen auf *Fam.* XXI, 1 beruht. Eine längere Textstelle aus *Fam.* XVI, 11 – jenes Briefes an Guglielmo DA PASTRENGO, in dem Petrarca eine überaus wohlmeinende Empfehlung des Goldschmieds aus Bergamo<sup>1536</sup> ausspricht – zitiert Capra in LOCATELLIS Text auswendig (1877: 38), um endlich auf den Grund seines Besuches zu sprechen zu kommen: die Einladung. Es ist vor allem der Greis aus Mailand, der das Ansinnen kritisch bewertet: „gli parve un'idolatria, che egli non ammetteva fra uomini“ (1877: 39). Erneut wird die Unterhaltung unterbrochen: Crotto ist in Garegnano angekommen, um Petrarca die Abschrift der *Disputationes Tusculanae* Ciceros zu überreichen. Stolz übergibt er den Text, um ohne jegliche Bescheidenheit die Abschrift zu loben: „indicava la bella calligrafia, la magnifica correttezza del testo (merito esclusivo del donatore), vantava la stessa pulita legatura delle carte comprendenti le cinque Disputazioni“ (1877: 40). Ebenso wie Capra und Petrarca erweist auch Crotto sich mit dieser Geste als ein eitler Gelehrter, der keine Gelegenheit verstreichen lässt, um die eigenen Leistungen und den eigenen Ruhm hervorzukehren.

Die negative Bewertung des Gelehrtentums steht in Kontrast zur fiktiven Parallelhandlung: Capra, der sich brennend für Laura interessiert, weiß nichts von den Seelennöten seiner unglücklich verliebten Tochter, deren Geliebter die Absicht hat, eine Reise in das Heilige

<sup>1534</sup> Vgl. FRACASSETTI, Bd. 4, S. 298-300.

<sup>1535</sup> Vgl. LOCATELLI 1877: 39, vgl. die Parallelstelle in *Fam.* XX, 12, FRACASSETTI, IV, S. 300.

<sup>1536</sup> Zwar wird der Name Capras in diesem Brief nicht genannt, doch ist die Rede von einem Mann, der – so wiederum die Übersetzung FRACASSETTIS – „volte le spalle all'arte dell'orafo“ habe (FRACASSETTI 1866, IV: 462).

Land zu unternehmen. Es sind das Fernweh und die Ruhmessucht, die Guido dazu veranlassen, der Heimat den Rücken zu kehren: „Nel fior di giovinezza desidero vedere altro mondo, acquistarmi nome per vie belle ed onorate, vivere una vita più completa di quello non si possa in questo angoluccio di terra“ (1877: 15). Zwar schwört er Lia ewige Liebe, doch ist diese nicht bereit, auf den Reisenden zu warten. In der Not wendet sie sich an Petrarca, der angesichts ihres Briefes bereit ist, sich für sie zu verwenden. Er verfasst einen Brief an Giovanni Guarnerio, jenen jungen Mann, der Guido begleiten soll. Erwartungsgemäß handelt es sich bei dem Schreiben um einen authentischen Text, nämlich um *Fam. XXIII, 11*.<sup>1537</sup> Der Brief bewirkt bei LOCATELLI das Gegenteil von dem, was Petrarca beabsichtigt hatte: Indem er den beiden Männern signalisiert, dass ihr geheimer Plan publik geworden ist, beschleunigt er deren Abreise. Während Capra und Crotto den Dichter bewirten, verlässt Lia das Elternhaus, um ihr Leben in einem Kloster zu beschließen. Guido kehrt nach einigen Jahren zurück, doch hat er längst vergessen, dass er Lia einst ewige Liebe geschworen hatte.

Zwar steht im Mittelpunkt der Erzählung der in *Fam. XXI, 11* behandelte Aufenthalt Petrarcas in Bergamo, doch gewinnt die Episode sowohl vor ihrem historischen Hintergrund als auch angesichts der Parallelhandlung eine Bedeutung, die im Brief so nicht vorgegeben ist. Der Protagonist der Erzählung, der sich weder um die heikle politische Lage seiner Heimatstadt noch um die Seelennöte seiner Tochter kümmert, weil ihm alleine daran gelegen ist, Petrarca in seinem Hause zu empfangen, erweist sich als krankhaft monoman: Ihm wird die Ehre des Dichterbesuches zuteil, doch stirbt seine Tochter wenig später im Kloster. Da auch Petrarca kurz darauf Mailand verlässt, bleibt Capra vereinsamt zurück. Als ambivalent zu bewerten sind auch die letzten Worte des Goldschmieds, die einerseits die Frage nach dem Sinn des irdischen Daseins stellen, gleichzeitig aber eine letzte Reverenz dem verehrten Dichter gegenüber darstellen, entstammen die Worte „O ciechi, il tanto affaticar che giova“ (1877: 89) doch ausgerechnet dem *Triumphus Mortis*.<sup>1538</sup>

### 5.3.2.3 Im Dienste Hitlers: *Petrarca in Prag*

Kurt FISCHERS Erzählung *Petrarca in Prag* erschien erstmals 1940. Der Hinweis auf das Erscheinungsdatum ist relevant, da es die politischen bzw. propagandistischen Implikationen der Erzählung erhellt. Bedeutsam ist auch, dass der Text 1944 in 2. Auflage beim Berliner Nordland-Verlag erschien, jenem Verlagshaus, welches 1941 Edmund WEBERS *Kleine Runenkunde* und im darauffolgenden Jahr die von einem Autorenkollektiv der NSDAP verfasste Schrift *Der Untermensch* herausgab.<sup>1539</sup> Auch die hier zu betrachtende Erzählung dürfte dem Parteiprogramm der NSDAP entsprochen haben. FISCHER (1903-1972) stellt Petrarca in die Dienste des Nationalsozialismus, macht ihn also zum Träger einer Ideologie, von der viele Leser zu Beginn des 2. Weltkriegs vielleicht noch überzeugt waren. Für FISCHERS Text gilt, was LOEWY als ein Charakteristikum der nationalsozialistischen Autoren und ihres Verhältnisses zur Geschichte bezeichnet: „Banausenhafte wurde die Geschichte zurechtfrisirt, um den aktuellen >Anliegen< als Stütze und Rechtfertigung zu dienen“ (1966: 64). Dass FISCHER, der 1930 mit einer Arbeit über den Sturm und Drang-Dramatiker Friedrich Maximilian Klingler promovierte,<sup>1540</sup> gründliche Recherchen betrieben haben

<sup>1537</sup> FRACASSETTI, Bd. 5, Florenz 1867, S. 49-52.

<sup>1538</sup> *Triumphus Mortis* I, V. 88 (Petrarca 1951: 520).

<sup>1539</sup> Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

<sup>1540</sup> *Seelisches Erleben in F.M. Klingers Sturm und Drang*, Göttingen: August Schönhütte & Söhne, 1930.

muß, hebt ihn ebenso wie ein gewisses Raffinement in der Umgestaltung der historischen Ereignisse aus der Gruppe der allerschlimmsten 'Banausen' heraus; der Vorwurf der bedenkenlosen Indienstahmung historischer Ereignisse aber trifft ihn gleichermaßen.

Gegenstand der Erzählung ist der verbürgte Aufenthalt Petrarcas in Prag, zu dem Kaiser Karl IV. den Dichter eingeladen hatte. WILKENS datiert das Ereignis auf die Zeit zwischen dem 19. Mai 1355 und dem 12. September 1356.<sup>1541</sup> Im Auftrag der Visconti unternahm Petrarca die Reise, um sich bei Karl IV. für eine *Pax lombarda* einzusetzen.<sup>1542</sup> In der Erzählung ist es scheinbar der Kaiser selbst, der den Dichter zu sehen begehrt. Ein kaiserlicher Herold sucht den *poeta* in Vacluse auf, um ihn nach Prag einzuladen. Der Anlaß für die Einladung bleibt zunächst im Dunkeln. Erst ein Gespräch mit der Gemahlin des Kaisers öffnet dem Dichter die Augen: Nicht der Kaiser hatte nach ihm verlangt, sondern seine an der Dichtkunst interessierte Gattin Anna von Schweidnitz. Desillusioniert muß er konstatieren: „den Dichter rief man, der Patriot galt nichts. Sollte er ein Hofdichter, ein Hofnarr werden?“ (1944: 18f.)<sup>1543</sup> FISCHERS Petrarca steht der höfischen Dichtung kritisch gegenüber, denn er sieht sich selbst eher als Politiker denn als Poet. Diesem Befinden entspricht die Dekonstruktion des Laura-Mythos, der in *Petrarca in Prag* als ein obsoletes Modell präsentiert wird, welches bereits am Anfang der Erzählung in einer Traumvision des Dichters durch ein neues Lebenskonzept ersetzt wird. Standen für den historischen Petrarca Liebesdichtung (*Laura*) und Dichterruhm (*laurea*) in einem Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit, so tritt für den Petrarca FISCHERS der Ruhm an die Stelle der *donna*:

Er [i.e. Petrarca] wollte denken, doch er konnte keinen klaren Gedanken fassen, denn Bilder stiegen herauf, breiteten sich aus und verblaßten: [...]. Lächelnd wuchs aus dem Azurblau ein blasses Gesicht, von dunklen Locken umrahmt. Waren es noch weich, verführerisch die Haare, die ihre leichten Schatten über Stirn und Lippen warfen? Fester wurden sie, härter, nahmen Umriß und Gestalt an, es war ein Lorbeerkranz. Im Wesenlosen verging das Frauengesicht, der Lorbeer aber strahlte, glänzte auf seinem Haupte wie damals auf dem Kapitol in der Ewigen Stadt. Fern war die Frau, wie lange war Laura schon tot? Schon löste sich der Lorbeer im Nebel auf und hüllenlos, in durchsichtiger Klarheit, stand über dem Gewirr der Straßen und Menschen das Kapitol, Wahrzeichen und Symbol der Größe und Macht (1944: 8).

Die Rolle des Künstlers wird vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Interessen neu definiert: Der Dichter hat dem Reich zu dienen, ohne selbst eine politische Mission anzustreben; er soll wirken, ohne seine servile Position aufzugeben. Am Beispiel Petrarcas wird die Möglichkeit einer Integration des Künstlers in den neuen Staat entworfen. FISCHER zeigt Petrarca im Moment einer Sinnkrise. Seinem Freund Lorenzo vertraut der Dichter an:

Wozu bin ich in der Welt? Um zu wirken. Und was hab' ich erreicht? Ein paar Menschen, die lesen können, kennen mich. Sie berauschen sich – vielleicht – an meinen Versen und leben weiter, als wenn sie nichts gelesen haben. Ist das Wirkung? Ich bin also gescheitert, restlos gescheitert. Der Papst beruft mich nach Avignon, der Kaiser macht mich zum Pfalzgrafen. Bin ich ihnen mehr als ein Hofnarr, den man seinen Gästen zeigt, von dem man sich ein munteres

<sup>1541</sup> Vgl. WILKENS 1951c: 7, STIERLE 2003: 451.

<sup>1542</sup> Vgl. *Sen.* XVII, 2.

<sup>1543</sup> PIUR weist darauf hin, dass „[d]ie junge Kaiserin [...] es an Freundlichkeiten für den Laurasänger damals vermutlich [...] wenig [hat] fehlen lassen“ (1933: XL), um zu ergänzen: „Man wird annehmen dürfen, [...] daß der Kaiser seinen [i.e. Petrarca] welthistorischen Betrachtungen und moralischen Maximen [...] mit Wohlgefallen zuhörte, ohne ihm einen allzu tiefen Einblick in seine nächsten politischen Pläne zu gewähren“ (1933: XL).

Verslein machen läßt? Geschrieben habe ich und geredet, den Glanz und Ruhm des heiligen Reiches zu erneuern, von Rom aus das Abendland zu beherrschen, die Welt glücklich zu machen (1944: 10).

Petrarca strebt nach einer politischen Mission, und die Einladung nach Prag entspricht seinen Erwartungen: „Warum sonst sollte ein Petrarca durch halb Europa reiten, wenn nicht um der Politik willen, doch nicht etwa, um Gedichte vorzulesen!“ (1944: 13) Sah GOEBBELS in der Politik die „edelste und größte aller Künste“,<sup>1544</sup> so werden Politik und Kunst in FISCHERS Erzählung zunächst als zwei unterschiedliche Lebenskonzepte präsentiert, die die Opposition von *vita contemplativa* und *vita activa* widerspiegeln.

Der Weg nach Osten erweist sich als ein Weg durch das Grauen: Die Pest hat Europa fest in ihrem Griff, die Dörfer sind verlassen, herrenloses Vieh, ausgehobene Gräber und hilflose Menschen säumen den Weg. Während Lorenzo zur Umkehr mahnt, ruft Petrarca den Freund auf, an „des Schicksals grauenhafte, übermenschliche Größe“ (1944: 14) zu glauben. Es dürfte dem zeitgenössischen Leser nicht schwergefallen sein, die Botschaft zu verstehen, entsprach sie doch den geläufigen Durchhalteparolen. In FISCHERS Erzählung erweisen sich Petrarcas Worte als richtig:

Als sie [Petrarca und Lorenzo] aus dem Böhmerwald herabstiegen, leuchteten gelb die reifen Kornfelder, kräuselte sich im Sommerabendwind der Rauch über den Dörfern und Städten, herrschte Frieden und Glück in des Kaisers Erblanden (1944: 14).

Der Drang nach Osten, herausragendes Thema der nationalsozialistischen Literatur,<sup>1545</sup> welche das Ziel verfolgte, dem 'Volk ohne Raum' die Attraktionen einer noch zu erobernden und zu erschließenden Region zu präsentieren, wird auch von FISCHER zum Mythos erhoben: Der Verherrlichung der fruchtbaren Landschaften im Osten entspricht in seiner Erzählung das Lob der Hochkultur Prags,<sup>1546</sup> die freilich nur durch den deutschen Kaiser Karl IV. und im historischen Kontext des deutschen Reiches realisiert werden konnte. Begeistert besichtigen Petrarca und Lorenzo am Ende der Erzählung die neue Stadt, enthusiastisch betrachten sie die städtebaulichen Pläne des Kaisers, deren Beschreibung in Text den Plänen Hitlers entspricht, mithilfe des Architekten Speer eine neue, überdimensionale Hauptstadt zu schaffen.

Im Mittelpunkt der Erzählung steht eine historische Episode, die kurz nach dem zweiten Weltkrieg auch der Dramatiker Felix BRAUN behandelte, der das Ereignis in *Rudolf der Stifter* jedoch aus der Perspektive der Österreicher beleuchtet. Durch eine Fälschung hatte Rudolf IV. von Habsburg (1339-1365) versucht, die Autonomie Österreichs zu sichern.<sup>1547</sup> Das

<sup>1544</sup> Rede GOEBBELS' vom 17.06.1935, Eröffnung der 2. Reichsfestwoche (GOEBBELS 1971: 220). Bereits in seiner Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer („Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben“) vom 15.11.1933 betont er: „Der neue Staat hat seine eigenen Gesetze; ihm unterliegen alle, vom ersten bis zum letzten. Auch der Künstler hat die Pflicht, sie anzuerkennen und zur Richtschnur seines schöpferischen Handelns zu machen. [...]. Wir wollen einen deutschen Künstlertyp züchten, der bewußt und offen, mit Stolz und Eigenart *den* Aufgaben dient, die die Zeit uns gegeben hat“ (GOEBBELS 1971: 139f.). Mehrfach vergleicht GOEBBELS in seinen Reden den Politiker mit einem Bildhauer, der den Marmor bearbeitet, um dem fertigen Werk am Ende seinen Odem einzuhauchen, vgl. etwa seine Rundfunkansprache vom 18. Juli 1932 (GOEBBELS 1971: 52). Bei dem zu bearbeitenden Material des Politikers handelt es sich um die 'Masse des Volkes'.

<sup>1545</sup> Vgl. LOEWY 1966: 245.

<sup>1546</sup> Vgl. u.a. 1944: 29f.

<sup>1547</sup> Umstritten ist, ob es sich hier um eine Fälschung im engeren Sinne handelt. Urkundenfiktionen seien, so LHOTSKY, im Mittelalter üblich gewesen (1957: 27). Problematisch sei es vielmehr, dass

sogenannte *Privilegium maius*, eine Erweiterung des vorgängigen *Privilegium minus*, sollte die Unabhängigkeit Österreichs vom deutschen Kaiserreich garantieren. Österreichische Historiker sprechen in Bezug auf diese Texte gemeinhin von den 'Österreichischen Freiheitsbriefen'. Erst der kritische Blick des Humanisten Petrarca macht es offenkundig: Die Sprache des Textes entspricht nicht jenem klassischen Latein, welches für das Zeitalter Neros und Cäsars typisch war – und diese hatten angeblich das Dokument unterzeichnet.<sup>1548</sup> Das *Privilegium maius* erweist sich als eine Fälschung, die Rudolf IV. selbst in Auftrag gegeben hatte.

Der Aktualitätsbezug war für den Leser der 40er Jahre offenkundig: Der von den Nationalsozialisten erstrebte Anschluss Österreichs an das Reich, der im März 1938 von den Deutschen erzwungen wurde, nachdem der österreichische Bundeskanzler versucht hatte, durch eine Volksabstimmung die Situation zu seinen Gunsten zu entscheiden, findet in der Erzählung eine historische Rechtfertigung: Schon das Österreich des 14. Jahrhunderts hatte kein Recht, die Unabhängigkeit zu erstreben, da es sich bei dem einzigen Dokument, welches dieses Recht zu bestätigen schien, um eine Fälschung handelt.<sup>1549</sup> Petrarca, dessen Beteiligung an der Aufdeckung der Fälschung historisch belegt ist, wird in *Petrarca in Prag* über die Jahrhunderte hinweg zu einem Helfershelfer Hitlers. Die politischen Implikationen der Erzählung reichen weiter. Indem FISCHER mit Karl IV. und Petrarca zwei Verfechter unterschiedlicher Vorstellungen von einem Kaiserreich präsentiert, kann er den Kontrast zwischen dem untergegangenen Römischen Reich und dem neu erstarkenden Deutschen Reich thematisieren. Erweist sich Petrarca als der Apologet einer Rückkehr des Kai-

---

Rudolf IV. mit den Urkunden des *Privilegium maius* ein Plagiat vorlegt habe. Die von Rudolf formulierten Ansprüche seien im Kern bereits im *Privilegium minus* enthalten. Entscheidend sei, ob man die Rechtsansprüche anerkannt habe – und dies sei *cum grano salis* der Fall gewesen (1957: 29).

<sup>1548</sup> Petrarca analysierte ausschließlich die Sprache des *Privilegium maius*, auf den Inhalt selbst ging er nicht ein. Erst vom 19. Jahrhundert an wurde der Text auch aufgrund historischer und politischer Einzelheiten definitiv als eine Fälschung entlarvt, vgl. APPELT 1973. Eine ausführliche Beschreibung der Sachverhalte um die beiden Privilegien legte LHOTSKY 1957 vor. Beim sogenannten *Privilegium maius* handelt es sich um ein Konvolut von Dokumenten, welche LHOTSKY (1957: 18ff.) folgendermaßen gliedert: 1. Julius Cäsar verspricht Österreich, dem Land keinen Machthaber zuzuordnen. 2. Nero erklärt, dass Österreich vor allen Ländern rühmlich hervorrage und deshalb von allen Abgaben an das Römische Reich befreit sei. 3. König Heinrich IV. erneuert alle Privilegien Österreichs wegen der Verdienste des Markgrafen Ernst von Österreich. 4. Friedrich I. bezeugt, dass er einen Streit zwischen Heinrich II. von Österreich und Heinrich dem Löwen geschlichtet habe. Im Dokument ist ausführlich von den Vorrechten der Österreicher die Rede, die u.a. die Lehensrechte und die Erbschaftsrechte betreffen. LHOTSKY bezeichnet die Details als „teils unwesentlich oder kindisch“ (1957: 23). 5. König Heinrich VII. bestätigt die Diplome. 6. Kaiser Friedrich II. bestätigt das Privileg. 7. König Rudolf I. die Dokumente.

<sup>1549</sup> Auch STOWASSERS 1925 erschienene Untersuchung *Das Land und der Herzog. Untersuchungen zur bayrisch-österreichischen Verfassungsgeschichte* behandelt den problematischen Sonderstatus Österreichs. Der Verf. betont, dass Österreich „seit dem 16. Jahrhundert immer mehr aus dem Reiche herausgewachsen [sei], aber doch bis ins 19. Jahrhundert ein Glied und Haupt des Reiches gewesen [sei]“ (1925: 10f.). STOWASSER sagt, dass der Glaube an die Echtheit des *Privilegium maius* fortwirke: Zwar wisse man, dass es sich um eine Fälschung handle, doch „half [man] sich, indem man erklärte, der Zweck der Fälschung sei, die Beziehungen zum Reiche zu Österreichs Vorteil auszugestalten“ (1925: 81) – *de facto* sei die „Meinung und Lehre von der frühen Sonderentwicklung [Österreichs] ganz wesentlich nur eine Auswirkung des Glaubens an die Echtheit des Maius“ (1925: 82). Handelt es sich beim *Privilegium maius* um eine Fälschung, so erweist sich der Sonderstatus Österreichs als nichtig!

sers nach Rom,<sup>1550</sup> so sieht Karl die Zukunft des Reiches in Prag. Stolz berichtet der Kanzler des Kaisers, Johann von Neumarkt, dem Gelehrten von den neu errichteten Bauten und der soeben begründeten Prager Universität. Wenige Tage später erläutert der Kaiser dem Dichter seine Konzeption des Kaiserreiches:

„Träume, Francesco Petrarca, sind schön. Die Wirklichkeit aber ist hart und manchmal schmutzig. Ich soll nach Rom gehen, das schon die Päpste verlassen haben? Ich beginne im Kleinen, um das Große zu erreichen. Ich mache Prag zur Weltstadt und Böhmen zu des Reiches Mittelpunkt. Die Achse der Welt hat sich seit Barbarossas Tagen gedreht, sie geht nicht mehr von Norden nach Süden, sie geht durch Prag, von Westen nach Osten. Die Völker des Ostens wußten nichts vom Reich, jetzt kennen sie es“ (1944: 22).

Auch Johannes von Neumarkt und der Erzbischof von Prag, Ernst von Pardubitz, verurteilen den durch das *Privilegium* festgeschriebenen Abfall Österreichs vom Reich. Beide wissen, dass Karl die Dokumente nicht unterzeichnen kann, ohne das Reich zu gefährden, dass aber andererseits der Kaiser die Unterschrift unter einem bereits von Cäsar, Nero und Heinrich IV. unterschriebenen Dokument nicht verweigern kann, ohne seine Ehre zu verlieren. Um einen Ausweg aus diesem Dilemma zu finden, lässt Karl IV. den Gast rufen, der die Urkunde als eine Fälschung zu identifizieren weiß. Implizit, d.h. nur für historisch gebildete Leser verständlich, geht FISCHER einen Schritt weiter als die Historie dies erlaubt. Es ist in seinem Text niemals *expressis verbis* die Rede von einem *Privilegium minus*, einem *Privilegium maius* oder gar von 'Freiheitsbriefen', sondern nur von „zwei Pergamentrollen“ (1944: 17), von zwei „eingesandten Urkunden“ (1944: 25) bzw. den „beiden Urkunden“ (1944: 26). Beide Urkunden werden Petrarca vorlegt, der nach der Prüfung der späteren Urkunde betont: „Sie ist gefälscht und wahrscheinlich auch die zweite, denn solch Latein, das hier geschrieben steht, hat niemals ein Römer gesprochen“ (1944: 28). Damit unterstellt der Autor, dass es sich auch beim *Privilegium minus* um eine Fälschung handelt, jenem Dokument, mit welchem Friedrich Barbarossa 1156 dem Österreicher Heinrich Jasomirgott weitreichende Privilegien zugesichert hatte – u. a. die Beschränkung der Vasallenpflichten auf den Besuch der Hoftage in Bayern und auf die Heeresfolge gegen die Österreich benachbarten Königreiche und Länder.<sup>1551</sup> Beide Privilegien als Fälschungen zu bezeichnen, bedeutet (zumal in einem Text von 1940) die Leugnung jeglicher Vorrechte Österreichs gegenüber dem Reich und in logischer Konsequenz die nachträgliche Rechtfertigung der militärischen Aktionen von 1938. Dass es sich bei dem *Privilegium minus* gerade nicht um eine Fälschung handelt, bestätigt LHOTSKY (1957: 9).

In FISCHERS Text bedeutet die Aufdeckung dieser Fälschung den Höhepunkt der Mission Petrarcas in Prag. *De facto* verbindet der deutsche Autor zwei Ereignisse aus verschiedenen Zeiträumen, nämlich Petrarcas Aufenthalt in Prag auf der einen Seite, und seine Identifikation des *Privilegium maius* als Fälschung auf der anderen. Letztere erfolgte rund zehn Jahre später, als Petrarca dem Kaiser seine Zweifel an der Authentizität des Dokuments brieflich

<sup>1550</sup> In Übereinstimmung mit *Fam.* XIX, 12 betont Petrarca verbittert: „Ja, Karl kam nach Rom, ließ sich krönen und verschwand noch vor Abend des gleichen Tages. Kaiserkrone und ewiges Reich! Mein Mahnruf verhallte, ich sitze in dieser Einsamkeit [i.e. Vaucluse] der Provence. Weit und vergessen ist Rom. Wo aber ist das Reich, wenn der Kaiser in Prag sitzt!?“ (1944: 10) In *Fam.* XIX, 12 wirft Petrarca dem Kaiser vor, Italien nach kurzer Zeit verlassen zu haben, um sich nur noch für Böhmen zu interessieren. Petrarca hatte Karl IV. zuvor mehrfach aufgefordert, sich zu Rom zu bekennen (*Fam.* X, 1; XII, 1; XVIII), um ihn in *Fam.* XIX, 1 ausdrücklich dafür zu loben, endlich den Weg nach Rom gewagt zu haben.

<sup>1551</sup> Vgl. zu den Details APPELT 1973.

in *Sen.* 16,5 mitteilte.<sup>1552</sup> Für den Protagonisten bedeutet sie zugleich einen Wendepunkt: Als Politiker hatte er sich gefühlt, als er nach Prag aufgebrochen war, als Politiker aber hatte Karl ihn nicht sehen wollen.<sup>1553</sup> Bestätigung findet Petrarca nur als Forscher, als Gelehrter: Angesichts der Pergamentrollen, die der Kaiser ihm zur Prüfung übergibt, „[durchglühete] die Begeisterung des Forschers [...] ihn. Buchstabe für Buchstabe, Silbe für Silbe, Wort für Wort prüfte er, kostete er, spürte den Rhythmus der Sätze“ (1944: 27). Der Kaiser ehrt Petrarca zwar explizit als einen „Dichter, [der] die Ehre des Reiches gerettet [hat]“ (1944: 29), doch ist Petrarca sich seiner Bedeutung nunmehr bewusst. Stolz verkündet er:

Was wiegt ein Gedicht vor der Härte der Zeit, was ist der Klang der Reime, wenn rings um dich der Tod, wahllos und widersinnig, seine furchtbare Ernte hält? So dachte ich einst, verfluchte mich und meine Werke und wollte als Politiker in die Geschichte eingreifen, denn ich glaubte nicht mehr an die Macht und Gewalt der Sprache. Und nun? [...] Nichts, wie klein es auch sei, geht auf der Welt verloren (1944: 29).

Erst nachdem Petrarca erkannt hat, dass die Sprache ein Instrument der Macht zu sein vermag, kann er den Aufenthalt in der Stadt an der Donau genießen. Prag als „östliche[r] Vorposten des Reiches“ (1944: 12) zeigt sich dem Dichter in in aller Pracht und Monumentalität. Der letzte Blick der Freunde gilt jener Stadt, von deren kommender historischer Bedeutung die aufgehende Sonne ebenso kündigt wie die monumentalen Quader und die Festigkeit verheißenden Felsen:

Aufsteigend aus dem Flusse legten sich zarte Schleier des Frühnebels zwischen die Stadt und Burg, als die beiden Reiter sich noch einmal umblickten. Turm an Turm hob sich heraus, doch zwischen jedem quoll überfließend das Licht hindurch, gewaltige Quader wuchsen, sich kühn überschneidend, höher und höher, zarter und feiner über den burggekrönten Felsen als durchbrochenes Maßwerk des Domes vor dem blanken Schilde des Himmels auf. Ihn mit der Erde vermählend, überflammte ihn jetzt das Purpurglügen der Morgensonne (1944: 30).

Mehrere, überwiegend durch die nationalsozialistische Doktrin geprägte Themenbereiche werden in *Petrarca in Prag* miteinander verknüpft. Hierzu gehören neben der Mythisierung des Reichsgedankens<sup>1554</sup> die Rechtfertigung der Expansionsbestrebungen in Richtung Osten sowie jene des Anschlusses Österreichs. Gleichzeitig wird die Situation des Künstlers kritisch reflektiert: Das politische Wirken bleibt den Potentaten vorbehalten. Als Herrscher über die Sprache vermag der Dichter die Regierenden zu stützen. Nicht das dichterische Werk Petrarcas steht im Vordergrund der Erzählung, sondern seine auf humanistischer Bildung beruhende linguistische Kompetenz. Die Degradierung des Künstlers zu einem Lakaien der Herrscherkaste findet hiermit ihre Rechtfertigung. Für die Dichtung, auch das erhellt der Text, interessiert sich nur die weibliche Leserschaft, die hier durch Anna von Schweidnitz verkörpert wird. Dass Karl IV. aus Petrarcas Aufdeckung im übrigen keine Konsequenzen zog, erzählt FISCHER nicht: Für den deutschen Kaiser, der das *Privilegium maius* ohnehin nicht als ein Privileg i.e.S. behandelte, sondern es als einen reinen Forderungskatalog des österreichischen Herzogs deutete,<sup>1555</sup> änderte Petrarcas Stellungnahme

<sup>1552</sup> Zum historischen Kontext vgl. LHOTSKY 1957: 30f.

<sup>1553</sup> Vgl. Karls diesbezügliche Äußerung dem Dichter gegenüber (FISCHER 1944: 27).

<sup>1554</sup> Vgl. auch die Äußerung des Erzbischofs Ernst von Pardubitz gegenüber dem Kanzler Johann von Neumarkt: „Erst kommt das Reich [...], dann – vielleicht – Habsburg. Ich bin ein Tscheche, aber das Reich ist der Grund, auf dem Böhmen steht wie Österreich, wie Luxemburg oder Bayern oder sonst etwas“ (1944: 17).

<sup>1555</sup> Vgl. LHOTSKY 1957: 29.

nichts an den Fakten. Er bestätigte die ihm vorliegenden Urkunde, an deren Echtheit erst das 19. Jahrhundert nachdrücklich Zweifel äußerte.<sup>1556</sup>

### 5.3.2.4 Ausblick. Santagatas *Copista*. Die Leiden des jungen Giovanni P. (II)

Bei Marco SANTAGATAs (\*1947) schmalem Roman *Il Copista* (2000) handelt es sich um einen besonders interessanten Text, weil es sich bei diesem Werk auf der einen Seite um einen postmodernen Roman handelt, in welchem die Entstehung eines literarischen Werkes behandelt wird, auf der anderen Seite aber der Autor die Traditionsstränge der Petrarca-Literatur aufgreift, um sie neu zusammenzuführen. Es ist vor allem der zweite Aspekt, der hier Berücksichtigung finden soll.<sup>1557</sup> *Il Copista* beschreibt in zwanzig nummerierten Kapiteln einen Tag im Leben des alten Petrarca: Es ist der 13. Oktober 1368 (2000: 17), der Tag also, an dem die Kanzone *Standomi un giorno* (RvF 323) entstand.<sup>1558</sup> Deren Entstehungsprozess stellt eines der Hauptthemen des Romans dar. Gleichzeitig thematisiert *Il Copista* mehrere zwischenmenschliche Konflikte des Dichters: Der 13. Oktober 1368 ist für Petrarca ein Tag der Erinnerung, und im Mittelpunkt dieser Erinnerung steht der im Titel als *copista* bezeichnete Malpaghino. War dieser in MÜLLERS Roman der Protagonist, aus dessen Wahrnehmungsperspektive das Lebensumfeld Petrarcas geschildert wird, so stehen bei SANTAGATA die Reaktionen des Dichters auf die Flucht im Mittelpunkt. Auch für den Petrarca SANTAGATAs stellt die Flucht einen herben Verlust dar. Der alternde Dichter hat an jenem Oktobertag nicht nur den Tod des Sohnes und den Weggang Malpaghinos erlebt, sondern auch den Tod des Enkels Francesco. Der dreifache Verlust hat den Dichter zu einem Misanthropen gemacht. Der 13. Oktober ist ein Tag des Gedenkens an die drei Menschen, die seinem Leben einen Sinn verliehen hatten. SANTAGATA präsentiert Petrarca als einen Familienmenschen, den nur das Keuschheitsgelübde davon abhielt, eine Familie zu gründen:

Castità! Dite pure solitudine. Sterilità è il suo vero nome, ipocriti. A lui sarebbe piaciuto mettere su famiglia, sì, una bella nidia di figli e una moglie da esibire ingioiellata alle feste. A questo aveva rinunciato, questo era stato il prezzo della libertà: ecco quanto pagava, lui, alla poesia! (2000: 13f.).

In der Einsamkeit des Alters bleiben Petrarca nur die Erinnerungen, die in *Il copista* als Rückblenden präsentiert werden. „La corrente dei ricordi lo [i.e. Petrarca] trascinava in una deriva nella quale si amalgamavano immagini, suoni, parole provenienti da epoche diverse della sua vita passata“ (2000: 19). Auslöser für die Erinnerungen sind die Vornamen der Personen, mit denen die Erinnerung eng verknüpft ist. Die meisten Erinnerungen beziehen sich auf den Namen Giovanni, der alternierend entweder den Sohn Giovanni, Giovanni Malpaghino, den Arzt Giovanni Dondi oder Giovanni Boccaccio bezeichnet. Eine Mehrfachkodierung besitzt der Name Francesco, der einerseits den *poeta laureatus* selbst bezeichnet, andererseits aber auch Erinnerungen an den Enkel Franceschino, den Schwiegersohn Francescuolo und die Tochter Francesca wachruft. Dass die (fiktive) Haushälterin Petrarcas Francescona heißt, erweist sich als eine Pointe des Textes: Die als „vecchia gobbuta,

<sup>1556</sup> Dass bereits im 17. Jahrhundert die beiden Privilegien im Mittelpunkt von Erörterungen standen, erwähnt LHOTSKY (1957: 7ff.).

<sup>1557</sup> Vgl. zum ersten Aspekt MASIELLO 2001.

<sup>1558</sup> Vgl. MASIELLO 2001: 220. Zum Manuskript der Kanzone und den entsprechenden Randbemerkungen, die den Entstehungsprozess erhellen vgl. auch APPEL 1891: 179ff.

alta poco più di due braccia, piegata fin quasi a toccare terra con il naso“ (2000: 11) überzeichnet dargestellte Dienerin steht in deutlichem Kontrast zu Enkel, Tochter und Schwiegersohn, und repräsentiert durch ihr Äußeres die unerträgliche Gegenwart im „Paese di merda“ (2000: 9), in dem der herbstliche Dauerregen es dem Dichter nicht gestattet, das Haus zu verlassen, und die körperlichen Gebrechen ihn ohnehin davon abhalten, weitere Reisen zu unternehmen. Die Erinnerung an den Sohn Giovanni und den Schreiber Malpaghino beschäftigt den Dichter jedoch mehr als alles andere:

Al pensiero dei Giovanni ebbe un mancamento. Era come l'ulcera, quel pensiero: i due compagni della sua vecchiaia. Come con l'ulcera, si era abituato a convivere (2000: 11f.).

In Bezug auf die Darstellung dieser beiden Personen weicht SANTAGATA zunächst nicht von der geläufigen Tradition ab: Dem ungehorsamen und lernunwilligen Sohn wird der strebsame und begabte Gehilfe gegenübergestellt. Petrarca's Sohn erweist sich für den Dichter als eine Enttäuschung: Giovannino soll nach dem Willen des Dichters ein *secondo Petrarca* (2000: 94) werden, doch der Sohn widersetzt sich:

La sua avversione per gli studi, per la cultura, per le arti era invincibile. Lo attiravano solamente le corse a cavallo e gli esercizi fisici, i più spericolati (2000: 96).

Ebenso wie Peter HILLE, von dessen Drama noch die Rede sein wird,<sup>1559</sup> verzichtet auch SANTAGATA nicht darauf, das Verhalten des Sohnes auf dessen Herkunft zurückzuführen. Giovanni ist der Sohn einer Zigeunerin, von der es heißt, sie sei *conosciutissima ad Avignone* (2000: 90). Die Vaterschaft Petrarca's ist wenig gesichert. Dennoch nimmt Petrarca den Jungen auf, um ihn nach seinem Ebenbild zu formen. Giovanni gerät jedoch in schlechte Gesellschaft. Obwohl er durch die Vermittlung des Vaters ein Kanonikat erhält, ändert er seinen Lebenswandel nicht:

Giovanni era diventato un frequentatore di taverne e di bordelli, perennemente a caccia di soldi, da spendere in brigata con puttane e giocolieri (2000: 97).

Wie im Drama HILLES versucht Petrarca auch hier, den Sohn dadurch zu strafen, dass er ihn des Hauses verweist, doch wie bei HILLE bleibt der von Petrarca im Nachhinein als *gesto simbolico* (2000: 98) bewertete Hinauswurf erfolglos. Der Gedanke an den Sohn quält Petrarca: „Era stato la sua croce, quel figlio, e anche da morto gli toglieva la pace“ (2000: 87). Malpaghino hingegen, auf den nicht ohne Grund der Titel des Romans verweist, ist das genaue Gegenteil des Sohnes:

Il secondo Giovanni era l'esatto opposto del primo. In lui aveva trovato in abbondanza quelle qualità di cui l'altro era del tutto sprovvisto (2000: 119).

Malpaghino erweist sich als ein begabter Gehilfe, der dem Dichter durchaus ebenbürtig ist:

Giovanni non era un copista come gli altri, di quelli che trascrivono meccanicamente senza capire. Oh no. Giovanni copiava e nello stesso tempo mentalmente analizzava le pieghe più riposte del testo, e ciò senza commettere errori, senza interferire sull'originale (2000: 83).

Er verfügt über eine „calligrafia essenziale ed elegante“ (2000: 27), seine Abschriften sind fehlerlos. Auch ist er ein überaus begabter junger Mann, der eine herausragende Bildung genossen hat, und der ein ebenso herausragendes Gespür für die Texte nicht nur des *poeta*

---

<sup>1559</sup> Vgl. Kapitel 6.4.2.

*laureatus* hat. Hatte Petrarca vergebens versucht, den eigenen Sohn zu einem *secondo Petrarca* (2000: 94) zu formen, so gelingt ihm dies bei Malpaghino ohne eigenes Zutun:

[...] Giovanni pensava esattamente ciò che lui pensava. Non lo aveva addestrato, non era stato lui a instillargli quella consonanza di vedute. Giovanni aveva assorbito il suo pensiero, fin quasi a identificarsi con lui, con lo stare seduto in silenzio nello stesso studio, nel leggere e copiare i suoi scritti, nel sentirlo parlare con gli ospiti (2000: 82).

Es liegt nahe, dass Petrarca seinen Mitarbeiter als seinen einzigen legitimen Nachfolger betrachtet: „<Dovessi morire> si era detto più di una volta <Giovanni potrebbe portare a termine le opere non finite.>“ (2000: 82). Malpaghino erfüllt alle Bedingungen, die der leibliche Sohn nicht hatte erfüllen können oder erfüllen wollen. Er wird aus diesem Grund von Petrarca an Sohnes statt angenommen. Schon die erste Begegnung des Dichters mit dem künftigen Gehilfen hatte darauf hingedeutet: Dass der Vorname Giovanni ihn an den verstorbenen Sohn erinnere, hatte er Malpaghino gleich zu Beginn zu verstehen gegeben:

«Ti do il benvenuto nella mia casa. Sarai trattato come un figlio». [...] E lo aveva trattato come un figlio. Giovanni si era mostrato un figlio docile, grato, consapevole di quale fortuna gli fosse capitata (2000: 29f.).

Der Formulierung liegen die Briefe Petrarcas zugrunde, in welchen Malpaghino mehrfach als ein 'Sohn' bezeichnet wird.<sup>1560</sup> SANTAGATA spielt in seinem Text mit jener befremdlichen Ambivalenz, die Petrarca dazu veranlasste, den fremden Malpaghino seinen 'Sohn' zu nennen, das Attribut jedoch im Hinblick auf den tatsächlichen Sohn systematisch zu vermeiden.<sup>1561</sup> SANTAGATA variiert die Problematik, indem er beide zu Söhnen des Dichters macht.<sup>1562</sup> Während Petrarca den einen trotz der wenig sicheren Vaterschaft als seinen Sohn anerkennt,<sup>1563</sup> behandelt er den anderen lediglich „come un figlio“ (2000: 30). Damit verschiebt sich das Vater-Sohn-Verhältnis in beträchtlichem Maße: Petrarca wird nicht, wie dies in früheren Texten der Fall war, zu einem schlechten Vater, dessen Sohn notwendigerweise auf die schiefe Bahn geraten mußte; er wird zu einem ungerechten Vater, der nur dem mißratenen Sohn jene Liebe zuteil werden lässt, die auch dem begabten zweiten zugestanden hätte. Dessen unerklärliche Flucht wird in *Il copista* damit erklärt, dass Malpaghino den Vater zuvor vergeblich angefleht hatte, ihn nicht nur *wie* einen eigenen Sohn zu behandeln, sondern endlich zuzugeben, *dass* er tatsächlich sein leiblicher Sohn sei:

---

<sup>1560</sup> *Sen.* V, 5: „Adolescens noster quem tu olim, ego nuper in filium adoptarum [...]“ (2003: 181), *Sen.* XI, 8: „Hic cuius e manibus hanc cedula[m] accipies triennio et amplius mecum fuit, non ut familiares sed ut filius [...]“ (2004b: 359), *Sen.* XI, 9: „Iuvenis iste quem conspicias aliquot annos michi pro filio fuit, nec esse desinit [...]“ (2004b: 361).

<sup>1561</sup> Eine Konsequenz, die dazu führte, dass erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt wurde, dass Petrarca überhaupt einen Sohn hatte.

<sup>1562</sup> Laut SANTAGATA habe es sich bei dem jungen Mann, der dem Dichter von Donato Albanzani aufgrund seiner „straordinarie qualità“ (2000: 117) empfohlen worden war, keineswegs um den Sohn Malpaghinos gehandelt. Malpaghino habe das Kind vielmehr von einer adligen Dame aus Parma erhalten, deren Identität nicht ermittelt werden konnte: „Quel ragazzo, stando a quanto Donato gli aveva detto, sarebbe nato a Parma nel '48 o '49, e in quegli anni lui, letterato più che noto, a Parma aveva fatto la fugace ma intima conoscenza di una svagata damigella giunta in città al seguito dei milanesi. Aveva persino controllato sui margini del libro dove segnava le date sei suoi cedimenti alla carne: i conti tornavano. Benché non avesse alcuna certezza, in cuor suo aveva cominciato a pensare a quel giovane sconosciuto come a un figlio“ (2000: 118).

<sup>1563</sup> Auf S. 92 ist die Rede von der Anerkennung durch das Breve von 1348.

«Io sono tuo figlio, e lo sai».

Aveva una voce supplichevole.

«Non ti chiedo di riconoscerlo pubblicamente. Mi basta che tu mi dica di sì, e il segreto resterà fra noi due. Dimmi di sì, to scongiuro» (2000: 124).

Erst an diesem 13. Oktober, von dem der Text handelt, ist der Dichter gewillt, die Vaterschaft anzuerkennen: „Ma quel 13 ottobre aveva deciso di accoglierne la richiesta. Gli avrebbe scritto di ritornare a vivere con lui, non come un figlio, ma da figlio“ (2000: 125f.). Das Happy End bleibt aus: Die Tinte, mit der Petrarca den entscheidenden Brief aufsetzen will, ist vertrocknet; als Petrarca sie mit Wasser verdünnen will, versagt der Körper ihm den Dienst. Eine akute Todesahnung befällt den Dichter: „[...] si convinse, con assoluta certezza, che non avrebbe rivisto il giorno dopo, che quelle erano le sue ultime ore“ (2000: 127). Petrarca ist ein alter Mann, den die körperlichen Gebrechen mehr beschäftigen als das Streben nach Gelehrsamkeit. Augenfälliger als in allen anderen Texten steht in *Il copista* die Körperlichkeit des Dichters im Vordergrund. Schon zuvor hatten die Dichter den alternenden Petrarca als erschöpft, melancholisch oder auch kränklich gezeigt. Dennoch hatten sie es bei Andeutungen belassen, um das Bild des berühmten Dichters und herausragenden Gelehrten unversehrt zu lassen.<sup>1564</sup> SANTAGATA scheut nicht zurück vor drastischen Beschreibungen, in denen auch die Körpervorgänge und Körperausscheidungen des Dichters detailliert aufgeführt werden.

Die Todesahnung des Dichters, an deren hypochondrischer Ursache der Autor keine Zweifel lässt, führt dazu, dass Petrarca den Brief an Malpaghino zunächst nicht beendet. Das Nachdenken über den eigenen Tod verdrängt den Gedanken an die Familie: „Aveva dimenticato i Giovanni e i Franceschini, il problema, ora, era di salvare Petrarca. [...]. Salviamo la gloria, che è l'unica via per sopravvivere“ (2000: 129f.). Die Kanzone, an der Petrarca zuvor gearbeitet hatte, rückt wieder in den Mittelpunkt seines Interesses, und endlich gelingt es ihm, die letzten Verse fertigzustellen. Erst nachdem er auch den *congedo* zu Papier gebracht hat, wendet Petrarca sich wieder dem Brief an Giovanni zu, dessen Inhalt nun jedoch ganz anders ausfällt als ursprünglich geplant:

---

<sup>1564</sup> Vgl. MÜLLERS Beschreibung: „[...] am letzten der drei kleinen Fenster, welche die längere Wandseite des geräumigen Zimmers einnahmen, saß [...] die wohlbeleibte Gestalt eines ältlichen Herrn in einem braunsamtnen, pelzbesetzten Schlafrock und Corduanschuhen. Das Haupt, welches eine große, gleichfalls mit Pelzwerk verbrämte Mütze bedeckte, ruhte mit dem Angesicht regungslos in den auf einem großen Folianten verschlungenen Armen, über welchem er wahrscheinlich während des Lesens eingeschlafen war, so daß man von seinem Antlitz nichts weiter sehen konnte als einen Theil der linken Schläfe und einer einzigen dünnen Silberlocke. [...] [...] das breite, sehr fleischige Gesicht hatte jene bleiche Mehlfarbe, die fast immer bei ältern Personen für das sichere Zeichen einer großen Nervenreizbarkeit gelten kann und deutlich genug den Kranken, von den geistigen Kämpfen und Anstrengungen eines vielbewegten Lebens nahezu erschöpften Organismus verräth. Hierzu kam noch, daß die untern Augenlider in Folge anhaltender Nachtwachen stark angeschwollen und geröthet waren, was seinen sonst regelmäßigen, weichen Gesichtszügen bei allem Glanz der lichtbraunen Augen und dem in guten Stunden gewiß ungemein freundlichen Wohlwollen in den feinen Linien der stark nach unten gezogenen schmalen Lippen in Momenten wie der gegenwärtige den Ausdruck einer recht unangenehmen Härte und tyrannischen Laune verlieh, während die noch immer stattliche Haltung der ungebeugten, zur Wohlbeleibtheit neigenden Gestalt und der herrliche Marmorglanz der hohen, edelgeformten Stirn die Energie und ideale Schöpferkraft seines Geistes bekundeten, der sein großes, ruhmreiches Tagewerk noch lange nicht dem Abschluß für nahe hielt“ (1862, I: 124ff.).

Se la [i.e. la lettera] sbrigò in pochi minuti. Scrisse poche frasi di pacata saggezza: consigli su come moderare il carattere, sul rispetto dovuto a chi è più anziano e più eminente di lui. Gli confermò che la sua casa era sempre pronta ad accoglierlo, anzi desiderosa, solo che lui deponesse quelle idee bizzarre che avrebbero turbato la loro convivenza (2000: 134).

Bei diesem handelt es sich zweifellos um Petrarca's Brief an den Sohn (*Fam.* XXII, 5). In dem ausgesprochen harschen Schreiben ermahnt der Dichter den jungen Giovanni sein Leben grundlegend zu ändern, wolle er in das Vaterhaus zurückkehren. SANTAGATA bezieht den Brief jedoch auf Malpaghino. Der Brief, der tatsächlich an den 'mißratenen' Sohn gerichtet war, wird hier zu einer nachdrücklichen Absage an jenen anderen, der zwar geeignet wäre, zu einem 'zweiten Petrarca' zu werden, der aber dieser Ehre nicht für wert befunden wird. Ablenkungen durch die Außenwelt und zuallererst die intensive Beschäftigung mit der eigenen Person und das hieraus resultierende Streben nach dem Nachruhm haben den Sinneswandel Petrarca's verursacht: Soeben noch bereit, den verloreneren Sohn mit offenen Armen zu empfangen, hat die Egozentrik die Oberhand über Menschlichkeit und Sentimentalität gewonnen. Damit hat Petrarca seine letzte Chance vertan: War bereits Giovanni beim Vater auf wenig Verständnis gestoßen, so stellt Malpaghinos Wunsch nach Anerkennung einen letzten „test del narcismo, dell'egocentrismo e dell'egoismo costituzionale del personaggio romanzesco“ (MASIELLO 2001: 222) dar. Petrarca versagt auf ganzer Linie. Wie schon MÜLLER und HILLE charakterisiert SANTAGATA den italienischen Dichter als einen egozentrischen Misanthropen, der auch dem begabten jungen Malpaghino die ihm zustehende Unterstützung versagt.

Das negative Charakterbild ist in *Il copista* aber nur eines der zahlreichen Instrumente SANTAGATA's, um den Mythos Petrarca zu dekonstruieren. Dass in diesem Zusammenhang auch die Laura-Liebe des Dichters eine kritische Bewertung erfährt, kann nicht überraschen. Laura ist im Roman als Gegenstand des „fascicolo ben ordinato delle pergamene contenenti le poesie volgari“ (2000: 26) präsent, im Mittelpunkt des Werkes steht sie nicht. Die Gedanken Petrarca's kreisen um die Söhne und den Enkel Francesco, Laura spielt in seinen Erinnerungen Laura eine untergeordnete Rolle, weil sie zwar die *poesie volgari* inspizierte, dem Dichter aber keine Kinder schenkte. Laura, so die Erklärung, habe sich Petrarca zunächst nicht zuwenden wollen, weil dieser als „servo di un cardinale“ (2000: 63) nicht über das notwendige soziale Prestige verfügte. Mit der moralischen Integrität der Laura sei es, so erinnert sich Petrarca, ohnehin nicht weit her gewesen:

Onesta? So era mai vista una figlia di feudatario arrivare illibata al matrimonio? Quelle salivano all'altare dopo avere disperso per la campagna un nugolo di bastardi. E lui, il pretino, si era innamorata come se gli fosse apparso un angelo (2000: 63).

Der in vielen Texten gegen Petrarca erhobene Vorwurf, er habe zahlreiche uneheliche Kinder gezeugt, wird hier auf Laura übertragen. Heißt es etwa bei VEUILLOT, „[Pétrarque] [p]eupla Carpentras de bâtards“ (1864: 99), so wird dieser Vorwurf hier gegen die *donna* erhoben. Eine weitere Neuerung führt SANTAGATA ein, wenn er Petrarca zu einem späteren Zeitpunkt auf das Liebesglück mit Laura verzichten lässt. Nachdem nämlich aus dem unbekanntem Priester ein berühmter Dichter geworden war, habe Laura diesem unmissverständliche Avancen gemacht:

E lui aveva detto di no. Nessuna ripicca. Figurarsi se avrebbe mai rinunciato a un boccone come quello per una stupida rivincita. È che non avrebbe proprio potuto: quella donna era ormai diventata una parte di lui stesso, und sua creatura, una figlia. (2000: 63)

In SANTAGATAs Deutung verzichtete also letztlich Petrarca selbst darauf, Laura zu besitzen, weil sie durch die Dichtung längst zu seinem Geschöpf, zu einem Teil seiner selbst geworden war. Während Petrarca bei anderen Frauen die körperliche Erfüllung der Liebe kennenlernt, bleibt seine Liebe zu Laura unerfüllt, doch wird Laura als die von ihm besungene *donna* zur Urheberin seiner Dichtung. Da sowohl der Sohn als auch der Enkel vorzeitig aus dem Leben scheiden, bleibt seine Hoffnung auf einen *secondo Petrarca* (2000: 94) unerfüllt. Laura hingegen gewährleistet dem Dichter eine *eternità cartacea* (2000: 44). Statt der ersehnten *bella nidiata di figli* (2000: 13) bleibt Petrarca alleine das Werk, dessen Vollendung der Gegenstand seines Alters ist.

Die Molestes des Alterns, deren physische Auswirkungen SANTAGATA anschaulich beschreibt, betreffen auch die geistigen Fähigkeiten Petrarcas. Einerseits sind es die körperlichen Unzulänglichkeiten, die seine Konzentrationsfähigkeit mindern, andererseits aber auch der generelle Verfall seiner intellektuellen Kompetenz: Das Dichten vor allem fällt dem gealterten Petrarca ungleich schwerer als einst:

[...] lui [i.e. Petrarca] sapeva che le sue pagine non erano più toccate dalla grazia di un tempo, ed era consapevole dei piccoli trucchi e dei veri e propri sotterfugi a cui ricorreva per mantenersi sulla cresta dell'onda: frasi ricucinate, con abilità, sì, ma rifritte, ritmi e inarcature talmente suoi che gli venivano da soli, senza sforzo, ma senza originalità. Non provava più la voglia di esplorare strade nuove, rifuggiva dalle fatiche dell'invenzione. Riscriveva e riscriveva. Ma quel ruminio era un sostituto, un vizio che lo lasciava insoddisfatto (2000: 20f.).

Der *ruminio*, das Wiederkäuen des bereits Gesagten, macht Petrarca zum Nachahmer seiner selbst. Dass der Dichter selbst erkennt, zu einem Petrarkisten geworden zu sein, ist Teil jenes Spiels mit dem Leser, welches SANTAGATA im *Copista* spielt:

Il getto di idee e di immagini che un tempo gli sprizzava dal cuore si era lentamente, ma inesorabilmente, assottigliato. «Caro Francesco», si diceva ridacchiando, «tu petrarcheggi, sei la scimmia di te stesso». Se lo diceva senza amarezza, piuttosto con un fondo di compiaciuto disincanto. Era bravo anche a barare, lui, e il barare era un buon mezzo, se non per conquistare la fama, almeno per conservarla (2000: 20f.).

SANTAGATAs *Copista* präsentiert dem Leser ein in jeglicher Hinsicht negativ gezeichnetes Bild Petrarcas. Indem SANTAGATA ihn – wie zuvor MÜLLER, LOCATELLI und HILLE – als Privatmenschen zeigt, d.h. gerade nicht als *Petrarca pubblico* (MASIELLO 2001: 221), indem er ihm jene Maske entreißt, als die schon PIUR die Selbstdarstellung des Dichters in seinen Schriften entlarvt hatte, bietet das kaum dokumentierte Privatleben Petrarcas ihm Raum für Spekulationen, die allerdings an keiner Stelle dem offiziellen Bild tatsächlich widersprechen: SANTAGATA zeige im *Copista* den Sieg des Mr. Hyde über Dr. Jekyll, so MASIELLO (2001: 223).

## 5.4 Resümee (2)

Petrarca wurde, dies haben die vorangehenden Seiten gezeigt, auch von den Autoren narrativer Texte rezipiert. Zwar mag die Anzahl der diesbezüglichen Rezeptionszeugnisse angesichts der zahllosen Gedichte gering erscheinen, doch bezeugen die Erzählgedichte sowie vor allem die Prosatexte aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Vielfältigkeit die große Variationsbreite der Petrarca-Rezeption. Während die petrarkistischen Prosatexte, die hier nur cursorisch beleuchtet werden konnten, vor allem Aufschluss über die Ausein-

andersetzung der Autoren mit dem z.T. grob verflachten Liebesmodell des *Canzoniere* bieten, erlauben die biographischen bzw. historischen Romane und Erzählungen profunde Einblicke in das jeweils zeitgenössische Petrarcabild. Im Mittelpunkt der petrarkistischen Texte steht eine Liebesbeziehung, die der Leser aufgrund konkreter Textstrategien vor dem Hintergrund der Lauraliebe Petrarcas rezipieren muß. Die kritische Auseinandersetzung mit der Liebessituation Petrarcas mündet hierbei in eine Umdeutung im Sinne des preziösen Liebesdiskurses bei Madeleine DE SCUDÉRY oder in eine grundsätzliche Negation des als obsolet empfundenen Modells bei George SAND. Im Unterschied zu den Texten des 17. bis 19. Jahrhunderts befragt BOËTIUS' Roman nicht die Liebessituation als solche, sondern generell den petrarkistischen Diskurs. Durch eine intendierte Überkodierteit legt der Autor die Strategien der Petrarkisten bloß, ohne sich aber *de facto* von dem dergestalt in Frage gestellten Modell zu lösen. Dass die sich aus den Schriften Petrarcas ergebenden historischen Fakten den Verfassern historischer oder biographischer Erzähltexte einen nur sehr begrenzten Spielraum lassen, belegt *ex negativo* das Beispiel MOSSÉS: Seine von einer tiefen Skepsis geprägte Wahrnehmung Petrarcas veranlasst ihn zwar, ein insgesamt negatives Bild dieses Dichters zu zeichnen, doch steht dieses im Widerspruch zu den überlieferten Fakten. Während etwa Peter HILLE (6.4.2) sein gleichfalls negatives Petrarcabild aus jenen Leerstellen herleitet, die die Dokumente vorgeben, beruht MOSSÉS Kritik auf der Verfälschung dieser Dokumente.

Bevor in Kapitel 6.4.2 mit HILLES 'Erziehungstragödie' *Des Platonikers Sohn* ein Text behandelt wird, der nicht alleine im Hinblick auf seine Thematik eine große Nähe zu SANTAGATTAS *romanzo* aufweist, gilt es im Folgenden, die Auseinandersetzung der Dramatiker mit Petrarca näher zu beleuchten. Als Dramenfigur tritt Petrarca – von wenigen Ausnahmen abgesehen – erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Erscheinung. Im Gefolge des wohl bekanntesten Künstlerdramas, GOETHES *Torquato Tasso*, befassen sich vorrangig deutsche Dramatiker mit dem Leben Petrarcas, ohne hier zunächst den Bereich des Epigonalen zu verlassen. Die Abhängigkeit einzelner Texte von GOETHES Künstlerdrama ist unübersehbar. Zwar weichen vor allem IMMERMANN und HILLE von dem vorgeprägten Muster ab, indem sie ein durchaus kritisches Petrarcabild zeichnen, doch belegen die späteren Texte, dass die Petrarca-Dramen insgesamt einem recht homogenen Muster folgen.

## 6 Petrarca im Drama

Erst spät befassen sich die Autoren dramatischer Texte mit Petrarca. Die Mehrheit der bekannten Texte stammt aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, doch gibt es vereinzelte Hinweise darauf, dass Petrarca schon vor 1800 als Bühnenfigur in Erscheinung trat. Im Mittelpunkt der Texte des 19. Jahrhunderts steht, wie es Titel wie *Petrarca e Laura* signalisieren, die Liebe des Protagonisten zu Laura. Stücke wie HILLES Erziehungstragödie *Des Platonikers Sohn* von 1896 oder Felix BRAUNS *Rudolf der Stifter* von 1953 stellen Ausnahmen dar. Dass die Liebesthematik in den meisten dramatischen Texten im Vordergrund steht, dass sie außerdem zumeist die zentrale Ursache des gestalteten Konfliktes ist, kann nicht überraschen, gingen doch die Rezipienten im Falle Petrarcas mehrheitlich von einem Konnex zwischen Liebesthematik und Dichtertum aus – eine für das 19. Jahrhundert typische Sichtweise.<sup>1565</sup> HILLE bricht mit der Tradition, ohne allerdings einen grundlegenden Paradigmenwechsel einzuleiten: Sowohl der Amerikaner Cale Young RICE als auch Franz KÖNIGSBRUN-SCHAUP kehren, wenn auch mit neuen Deutungsansätzen und vor einem je unterschiedlichen kulturellen Hintergrund, zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die eingefahrenen Gleise des Liebesdramas zurück. Nicht berücksichtigt werden in den folgenden Kapiteln die petrarkistischen Dramentexte: Sowohl KLINGERS *Neue Arria* als auch vor allem POGODINS *Sonet Petrarki* verdienen eine ausführlichere Betrachtung, die auch die Besonderheiten petrarkistischer Dramentexte zu berücksichtigen hätte.

### 6.1 Liebesdrama – Künstlerdrama – Dichterdrama?

Der Österreicher Felix BRAUN (1885-1973) zeigt in seinem *Rudolf*-Drama Petrarca nicht als Dichter, sondern als einen Gelehrten, der aufgrund seiner philologischen Kompetenz in der Lage ist, das *Privilegium maius* als Fälschung zu entlarven.<sup>1566</sup> In den Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts spielt selbst Petrarcas Dichtertum eine sekundäre Rolle. Auch wenn man ECKSCHLAGERS Mantel- und Degenstück ausnimmt, in welchem Petrarca zwar als berühmter Dichter in Szene gesetzt wird, ansonsten aber von Kunst kaum die Rede ist, erweist es sich in Bezug auf die übrigen Texte als problematisch, von einem Künstler- bzw. Dichterdrama zu sprechen.<sup>1567</sup> Dennoch würde man den Texten nicht gerecht, reduzierte man sie auf den Aspekt der Liebesthematik. Bevor die Stücke einer ausführlichen Analyse unterzogen werden können, ist es notwendig, die Begriffe 'Künstlerdrama' und 'Dichterdrama' hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf die Petrarca-Dramen zu prüfen. Zu

<sup>1565</sup> Nicht berücksichtigt wurden die bei ROSSETTI aufgeführten Dramen: Giacinto RAVELLI: *Petrarca, dramma in versi*, Lugano: Francesco Veladini, 1815 (ROSSETTI 1834: 529); G.R.U.P.: *Petrarca, commedia di cinque atti in vers*, Torino: Giuseppe Favale, 1817 (ROSSETTI 1834: 535). Beide Texte sind bibliographisch nicht nachweisbar, vgl. LEY/MUNDT-ESPÍN 2002, S. 428, 431. Schon NASELLI bezeichnet sie als *inaccessibili* (1923: 311). Sie mutmaßt, dass es sich um den gleichen Text handeln könnte (1923: 311). Gleiches gilt für *Petrarca alla corte d'amore*, Torino 1859, welches abwechselnd Giulio ROBERTO und Francesco DALL'ONGARO zugeschrieben wird.

<sup>1566</sup> Vgl. zu Petrarcas Rolle in diesem Kontext Kapitel 5.3.2.3.

<sup>1567</sup> Auf den von KALTHOFFS Begriff des 'Literaturdramas' soll hier verzichtet werden, da er mehrdeutig und nicht hinreichend etabliert ist. Während GOLDSCHMIDT in Bezug auf die jungdeutschen Künstlerdramen von 'Literaturdramen' spricht, ohne den Begriff zu definieren (1925: 130), spricht KALTHOFF dann von einem 'Literaturdrama', wenn der Protagonist des Dramas eine „in der geschichtlichen Wirklichkeit verwurzelte und bekannte Dichterpersönlichkeit [ist]“ (1941: 7).

fragen ist, ob die Petrarca-Dramen alleine aufgrund der Tatsache, dass ihr Konflikt aus der Lauraliebe des Protagonisten herrührt, dem Dichtertum des Protagonisten also nur sekundäre Bedeutung zukommt, pauschal als Liebesdramen zu bezeichnen sind.

Es erweist sich bei näherer Betrachtung überhaupt als problematisch, die Stücke als Dramen zu bezeichnen, verstößt doch das Gros der Autoren gegen die für das Drama geltenden Regeln.<sup>1568</sup> Diesbezügliche Bedenken äußerten nicht nur einzelne Kritiker,<sup>1569</sup> sondern auch die Autoren selbst, indem sie die Texte mit einem entsprechenden Untertitel („dramatisches Gedicht“) versehen. Eine Begründung für diese Entscheidung liefert GOLT-DAMMER, der sein Stück im Untertitel als ‚Schauspiel‘ bezeichnet, es im Vorwort aber den „Versuch einer Dramatisierung des herrlichen Canzoniere“ (1858: XVI) nennt. Er rechtfertigt den Gattungswechsel durch einen umfangreichen Anmerkungsapparat, von dem er sagt,<sup>1570</sup> dass „[d]er Zweck [...] hierbei gewesen [sei], die dramatische Auffassung als mit dem Geiste der Dichtungen P e t r a r c a ’ s übereinstimmend zu belegen, und die Situationen diesem Geiste entsprechend darzustellen“ (1858: XV). Realiter verweisen die über achtzig Anmerkungen mit wenigen Ausnahmen auf Textstellen des *Canzoniere*, d.h. GOLT-DAMMER legt seinem Drama die Gedichte Petrarcas zugrunde. Der Begriff ‚dramatische Dichtung‘ darf zumindest in seinem Fall nicht nur als eine Bitte um Nachsicht angesichts der unübersehbaren Verstöße gegen die Regeln verstanden werden.

Verstöße gegen die Regeln des klassischen Dramas kennzeichnen die meisten der hier zu betrachtenden Texte. Sie betreffen vorrangig die Einheit des Ortes und die Einheit der Zeit. Da in den einzelnen Akten Episoden aus dem Leben Petrarcas gestaltet werden, ist der Verstoß gegen die Einheit der Zeit so gut wie unumgänglich. Dieser ist besonders offensichtlich in GOLT-DAMMERS *Petrarca und Laura*: Da der 1. Akt von der ersten Begegnung Petrarcas mit Laura handelt (1327), der 4. Akt die Dichterkrönung zum Gegenstand hat (1341) und schließlich der 5. Akt den Tod der Laura behandelt (1348), überbrückt der Autor rund zwanzig Jahre – ein Problem, welches Christine VON WESTPHALEN auf glücklichere Weise löst, wenn sie einerseits Petrarca die erste Begegnung im 1. Akt rückblickend erzählen lässt, andererseits aber die Dichterkrönung und den Tod der Laura in das gleiche Jahr verlegt. Es ist evident, dass angesichts dieser Zeitstruktur der Verstoß gegen die Einheit des Ortes unvermeidlich ist. Christine VON WESTPHALEN situiert die ersten beiden Akte und den 4. Akt in Vacluse, den 3. in Avignon und den 5. in Rom; bei GOLT-DAMMER, dessen Text sogar innerhalb der Akte Ortswechsel vorsieht, ist der Verstoß noch eklatanter. Das zeigen bereits die Ortswechsel innerhalb des 1. Aktes (1. Szene: Vacluse, 2.-3. Szene: Palast Colonnas in Avignon, 4-8. Szene: Elternhaus der Laura). Die an der Biographie Petrarcas ausgerichteten Dramen verstoßen, wie die Beispiele zeigen, gegen die im frühen 19. Jahrhundert noch gültigen Regeln. Vermeiden lassen sich die Verstöße, das zeigen die übrigen Texte, nur durch einen von Chronologie der Dichterbiographie erheb-

---

<sup>1568</sup> Zwar betont etwa FREYTAG in seiner *Technik des Dramas*, EA 1863, dass „[d]as Verengen seiner [Aristoteles] Forderung durch die französischen Klassiker und der gegen die drei Einheiten von Ort, Zeit, Begebenheit geführte Kampf der Deutschen [...] nur noch ein literarhistorisches Interesse [habe]“ (2003: 28), doch machen sowohl die Aussagen der Autoren selbst als auch jene der Kritiker deutlich, dass der Verstoß gegen die Einheit von Ort und Zeit als regelwidrig empfunden wurde. Für die Einhaltung der Einheit der Zeit spricht sich 1804 Jean Paul in seiner *Vorschule der Ästhetik* aus (vgl. WIESE 1969b: 8).

<sup>1569</sup> Vgl. zu VON WESTPHALEN u.a. KLINGEMANN 1807: 1242, ANONYMUS 1808: 321, zu IMMERMANN vgl. ALEXIS 1826: 35.

<sup>1570</sup> GOLT-DAMMER konsultiert die 1845 erschienene Ausgabe der *Rime* mit dem Kommentar LEOPARDIS (1858: XV).

lich abweichenden Handlungsfaden, d.h. durch größere dichterische Freiheit im Umgang mit dem Mythos Petrarca. HALIRSCH ebenso wie im 20. Jahrhundert Franz von KÖNIGSBRUN-SCHAUP behandeln fiktive Ereignisse, die weder die Werke Petrarcas noch die späteren Biographien vorgeben: Bei HALIRSCH steht die Eifersucht Petrarcas im Mittelpunkt, der den Freund Boccaccio verdächtigt, mit Laura eine Liebesbeziehung eingegangen zu sein, KÖNIGSBRUN-SCHAUP thematisiert die letzte Begegnung zwischen der alternden Laura, die endlich ihre Liebe zu Petrarca entdeckt hat, und dem berühmten Dichter, der sich längst von den Irrtümern der Jugend distanziert hat. Die Beispiele zeigen, dass die Verfasser der Dramen bei der Gestaltung ihrer Stoffe auf Schwierigkeiten stießen: Während jene Autoren, die sich weitgehend an Petrarcas Werk orientierten, zu Konzessionen gegenüber den Normen genötigt waren, sahen sich jene, die ein den Regeln im wesentlichen entsprechendes Drama verfassten, zu einer größeren Freiheit im Umgang mit den Vorgaben gezwungen. Nur unter diesen Vorbehalten soll im Folgenden der terminologischen Einfachheit halber unterschiedslos von 'Dramen' gesprochen werden.

Auch wenn die Liebesthematik im Vordergrund der Texte steht, wird nicht in allen Fällen auf poetologische Reflexionen oder auf Stellungnahmen der Figuren zur Dichterexistenz verzichtet. So werden gerade im Drama der WESTPHALEN verschiedene Konzeptionen der Dichtkunst erörtert, spielt in NOTAS *dramma storico* der Kontrast zwischen der Dichtung der französischen Troubadours und der Dichtung Petrarcas eine maßgebliche Rolle, und erörtert HALIRSCH die gesellschaftlichen Aufgaben des Künstlers, während GOLTDAMMER einerseits den künstlerischen Werdegang des Dichters beschreibt, andererseits aber auch seinerseits eine Theorie der Dichtkunst entwickelt.

Die geläufige, auf TIECK zurückgehende, Definition des Begriffes 'Künstlerdrama' stellt jedoch höhere Anforderungen, will man einen dramatischen Text, in dessen Mittelpunkt die Gestalt eines Künstlers steht, dieser Subgattung zuordnen. LEVY betont in ihrer Arbeit zur *Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*:

Ein Künstlerdrama ist eine dramatische Dichtung, in der der Künstler in seiner Eigenschaft als „Künstler“ zum dramatischen Helden wird. Er muß in einen dramatischen Konflikt verwickelt werden, der sich aus dem Künstlertum notwendig ergibt (1929: 7).

KRIENITZ schließt sich dieser Meinung an, wenn er sagt, „daß das Künstlerdrama ausschließlich ein solches Schicksal dramatisch zu gestalten hat, das bis in die letzten Ausstrahlungen konfliktmäßig durch das Künstlertum des Helden bedingt ist“ (1937: 455). Weniger die Behandlung kunst- oder dichtungstheoretischer Fragen oder die Integration eines literarischen Textes in das jeweilige Drama machen demzufolge das Künstlerdrama aus, als vielmehr der sich aus dem Künstlertum der Hauptfigur ergebende Konflikt. JUSSENHOVEN-TRAUTMANN stellt in ihren *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche* zwar fest, „[u]nter ‚Künstlerdrama‘ soll[e] ein Theaterstück verstanden werden, in dessen Mittelpunkt die historische oder rein fiktive Gestalt eines Künstlers steht“ (1975: 1), sie schränkt jedoch an späterer Stelle ein:

[Man] muß [...] sagen, daß nur dann das Künstlerdrama seinen eigentlichen Sinn erreicht, wenn der theatralische Konflikt sich speziell aus der Künstlerthematik entwickelt, wenn er z.B. aus dem Selbstverständnis des Künstlers, seinem ‚Anderssein‘, dem Zusammenstoß mit der Umwelt etc. resultiert; meist findet sich eine Verbindung der verschiedenen, einander bedingenden Motive (1975: 3).

Ebenso wie LEVY spricht auch sie nur in jenen Fällen von einem 'Künstlerdrama', in denen der Konflikt sich aus der Künstlerthematik entwickelt. Diese Position vertritt auch

KUX, der das Dichterdrama als ein Stück definiert, „in dessen Mittelpunkt eine aus der Historie entlehnte oder rein fiktive Dichter-Figur steht und in dem mittels der Handlung wie der Problematik, die sich um dieses Zentrum und aus ihm entwickeln, Reflexionen über das Dichtertum im allgemeinen, den Dichter der Vorlage oder die Dichterexistenz des Autors selbst angestellt und angeregt werden“ (1980: 20), um im Anschluss an TIECK einzugrenzen, dass es entscheidend sei, „daß der Dichtung als einem Medium der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit eine eigene Rolle zu[komme] [...] [und] der dramatische Konflikt aus einer wesentlich vom Dichterischen geprägten Disposition der zentralen Figur abzuleiten [sei]“ (1980: 20). Der Nachteil dieser Definitionen liegt darin, dass sie es verbieten, die hier zu betrachtenden Texte als 'Künstlerdramen' zu bezeichnen. Sie als 'Liebesdramen' abzutun, erweist sich jedoch als wenig zweckmäßig, da die Künstlerthematik in ihnen durchaus verhandelt wird. KORCH sagt in Bezug auf die Petrarca-Dramen des 19. Jahrhunderts, es handle sich hier „eher um Liebes- als um Dichterdramen“ (2006: 410f.), da Petrarca's Leiden „auf sein privates Liebesleid verlagert [werde]“ (2006: 421). Die Zwitterstellung der Petrarca-Dramen zwischen Liebes- und Künstlerdrama verlangt nach einer weniger engen Definition des Begriffes 'Künstlerdrama'. Weniger eng und deshalb im Kontext dieser Arbeit anzuwenden ist die Definition, die JAPP in seiner formuliert. Bei ihm heißt es: „Künstlerdramen sind literarische Werke, die einen Konflikt um einen schöpferischen Protagonisten auf bühnenwirksame Weise zur Darstellung bringen“ (2004: 2). Damit ist keineswegs ausdrücklich gesagt, dass der Konflikt aus dem Künstlertum des Protagonisten resultieren *muß*: Tatsächlich behandelt JAPP u.a. IMMERMANNs *Petrarca*,<sup>1571</sup> in dem der Liebeskonflikt die Handlung bestimmt, das Künstlertum des Protagonisten hingegen eine untergeordnete Rolle spielt. Wenn JAPP an späterer Stelle betont, dass von einem Künstlerdrama zu verlangen sei, „daß es überhaupt einen Konflikt zur Darstellung bringe, zweitens, daß dieser Konflikt sich aus der Besonderheit des Künstlers bzw. seiner Kunst ergebe“ (2004: 9), so ist hier der zweite Satzteil bedeutsam, denn die 'Besonderheit' sieht JAPP in der „Aura des Exzeptionellen“ (2004: 2), die den Künstler auszeichne.<sup>1572</sup> Wenn im Folgenden die Rede von Künstlerdramen bzw. (aus noch näher zu erläuternden Gründen) von Dichterdramen ist, so im Anschluss an JAPP: In keinem der hier zu betrachtenden Texte resultiert der Konflikt aus dem Künstlertum Petrarca's, auch wenn seine Existenz als Dichter, sein Verhältnis zur Welt und seine Dichtungskonzeption thematisiert werden.<sup>1573</sup> Dass Petrarca sich aufgrund seines Künstlertums von den anderen Menschen unterscheidet, dass seine psychische Disposition ihn zu einem Ausnahmewesen macht, betonen die Autoren sehr wohl. Es ist diese psychische Disposition, die den als Liebenden präsentierten Dichter in eine konfliktträchtige Situation geraten lässt.

<sup>1571</sup> LEVY sieht in diesem Text kein Künstlerdrama (1929: 71). JAPP schränkt ein: „Betrachtet man rückblickend den Konflikt des Dramas, so ist festzuhalten, daß dieser mit dem Künstlerthema wenig zu tun hat. Allenfalls ließe sich sagen, daß die verführerische Aura des Künstlers den Künstler schließlich selbst verführt und zu desperaten Handlungen hinreißt. Darin liegt der wesentliche Unterschied zu Goethes Tasso, der an der Unverträglichkeit seines Kunstabsolutismus mit den Forderungen des Lebens scheitert“ (2004: 116). SENGLÉ führt den Text als Beispiel dafür an, „[d]aß der Weltschmerz des Künstlers, seine Zerrissenheit und erotische Labilität Verwirrung in die menschlichen Verhältnisse bringt und zu einer tragischen Schuld werden kann [...]“ (1972: 361).

<sup>1572</sup> Vor JAPP wies SENGLÉ darauf hin, dass es „[d]as eigentliche Künstlerdrama [...] mit dem gespaltenen oder gedrückten, irgendwie leidenden Genie zu tun [habe]“ (1972: 359), ohne diese Befindlichkeit des Künstlers mit dem Konflikt des Dramas in Zusammenhang zu bringen.

<sup>1573</sup> KORCH 2000 und AURNHAMMER 2004a sprechen im Zusammenhang mit den Petrarca-Dramen von 'Künstlerdramen'.

Statt von 'Künstlerdramen' ist hier aus Gründen der Präzision von *Dichterdramen* die Rede. Das *Dichterdrama* als Sonderform des Künstlerdramas zu betrachten, erweist sich vor allem deshalb als sinnvoll, weil sich hier dem Dramatiker Möglichkeiten bieten, die bei einem Maler- oder Musikerdrama nicht denkbar sind. Auf einen der in diesem Zusammenhang relevanten Aspekte deutet SCHLEGEL in seiner Besprechung des *Torquato Tasso* hin:

Der Gedanke, den Charakter eines wirklichen Dichters zum Gegenstand einer dichterischen Darstellung zu machen, hat etwas so Natürliches und auffallend Anlockendes, daß man sich wundern muß, ihn nicht häufiger benutzt zu finden. So wie ein Dichter am fähigsten ist, einen anderen auszulegen wie er oft einen dichterischen Zug mit lebendigem Gefühl auffaßt, so wird er auch tiefer ergründen, wie sich in einer Dichterseele die Triebe zart ineinander weben [...] (1971b: 4f).

Joseph VON WESTPHALEN weist darauf hin, dass es SCHLEGEL an dieser Stelle weniger um die Tatsache gehe, dass GOETHE einen *Dichter* zur Figur macht, als vielmehr darum, dass es sich bei Tasso um einen *historischen* Dichter handle (1978: 163). Relevant ist der zweite Satz, in welchem SCHLEGEL die besondere Eignung des Dichters hervorhebt, sich in einen anderen Dichter hineinzusetzen. Obwohl nicht nur Dichter, sondern auch Bildhauer, Komponisten, Musiker oder Sänger zu Protagonisten von Künstlerdramen wurden,<sup>1574</sup> finden nicht alle Künste gleichermaßen Berücksichtigung. JUSSENHOVEN-TRAUTMANN stellt fest, dass das Künstlerdrama „Maler, Schauspieler und Dichter [...] als Protagonisten bevorzug[e]“ (1975: 1). Auf die Unterschiede zwischen Maler- und Dichterdrama weisen auch ältere Arbeiten hin. LASERSTEIN, die sich mit der Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung befasst, formuliert die These, dass das Malerdrama für den Dichter eine größere Herausforderung darstelle, weil es von ihm verlange, „mit einer rein dichterischen Phantasie in die bildkünstlerische einzudringen“ (1931: 1), so dass die Gefahr der Verallgemeinerung bestehe: Der Dichter konzentriere sich nicht auf die bildende Kunst als solche, sondern thematisiere lediglich die allgemeinen Probleme des Künstlers. Dass auch das Dichterdrama Schwierigkeiten biete, betont KALTHOFF. Die Größe eines Dichters könne der Dichter nur vermittelt der Sprache vermitteln, und hier versage die Mehrheit der Autoren angesichts des „Zwiespalt[s] zwischen Wollen und Können“ (1941: 9). Während das Malerdrama an der mangelnden bildkünstlerischen Kompetenz des Autors scheitern kann, vermag das Dichterdrama nur dann zu überzeugen, wenn der Verfasser dem Protagonisten *in poeticis* ebenbürtig ist, seine Begabung also ausreicht, um das Genie des Protagonisten überzeugend zu vermitteln.<sup>1575</sup> Doch ist dieses offensichtliche Problem, welches die Petrarca-Dramen in besonderem Maße betrifft, nicht der zentrale Aspekt, der das Dichterdrama von den übrigen Künstlerdramen unterscheidet. Joseph VON WESTPHALEN konstatiert, dass es ein gravierender Unterschied sei, ob im Mittelpunkt eines Künstlerdramas ein Maler, ein Musiker oder ein Dichter stehe, weil nur im Dichterdrama literarische Selbstreflexion stattfinden könne (1978: 15). JAPP hat, ohne sich auf WESTPHALEN zu beziehen, den gleichen Gedanken formuliert, um in Bezug auf den Sonderstatus des Dichterdramas zu präzisieren:

Der Unterschied besteht [...] darin, daß mit dem Auftritt des Künstlers eine selbstbezügliche Struktur in das Drama hineinkommt, wenn und insofern der Autor, der den Künstler auf die Bühne gestellt hat, seinerseits beansprucht, Künstler zu sein. Ein solcher Anspruch ist zweifellos der Normalfall – und zwar auch dann, wenn sich herausstellen sollte, daß der Künstler auf der Bühne letztlich kein wirklicher Künstler ist, sondern ein Dilettant, ein Neurastheniker usw.

<sup>1574</sup> Vgl. zu diesem Aspekt u.a. JUSSENHOVEN-TRAUTMANN 1975: 1f.

<sup>1575</sup> Vgl. GOLDSCHMIDT 1925: 2.

Allerdings leuchtet ein, daß die Struktur der Selbstbezüglichkeit, die alle Künstlerdramen begleitet, unterschiedlich ausgeprägt ist, je nachdem, ob der Künstler als Musiker, als Maler oder als Dichter die Bühne betritt. Zwar figurieren auch der Musiker und der Maler als Künstler in einem Kunstwerk, sie bedienen sich aber bei ihren Hervorbringungen eines anderen Mediums. Dagegen wiederholt sich die sprachliche Verfasstheit des Künstlerdramas in den Werken und Reden des Dichters auf der Bühne. Die postulierte Selbstbezüglichkeit potenziert sich also, wenn das Künstlerdrama als Dichterdrama erscheint (2004: 4).

Da der Verfasser eines Künstlerdramas generell zum Künstler, zur Künstlerexistenz oder zur Kunst allgemein Stellung beziehen kann, ist eine selbstbezügliche Struktur für alle Künstlerdramen kennzeichnend. Diese Struktur ist wesentlich ausgeprägter, wenn es sich beim Protagonisten um einen Dichter handelt, denn: „[e]in Dichter, der in einem Drama einen Dichter über Literatur sprechen läßt, liefert ein Beispiel auf die Spitze getriebener Autoreflexivität; während die Darstellung eines Malers oder Bildhauers auf der Bühne immer den Akt einer medialen Übertragung impliziert“ (JAPP 2004: 8). Die potenzierte Selbstbezüglichkeit ist nur ein erstes Argument für die Differenzierung der Begriffe Künstler- und Dichterdrama. Gerade im Hinblick auf die hier zu betrachtenden Texte erweist sich JAPPs beiläufig formulierte Bemerkung als wesentlich, dass „der auf der Hand liegende Vorteil der Dichterdramen darin [besteht], daß die Werke der Dichter im Drama 'zitiert' werden können“ (2004: 4). Auch GOLDSCHMIDT begründet den Unterschied zwischen Maler- und Dichterdrama damit, dass „Verse eines wahren Dichters [suggestiv] wirken“ (1925: 4), ohne den Gedanken weiter auszuführen. De facto wird wider Erwarten in den meisten Dichterdramen wenig zitiert, doch stellen gerade die Petrarca-Dramen eine Ausnahme dar. Kaum ein Autor verzichtet darauf, Verse Petrarcas in die Figurenrede des Protagonisten oder anderer Figuren zu integrieren. Es ist der eingangs beschriebene autobiographische Pakt, der die Montage von Textzitatens aus dem *Canzoniere* möglich macht: Deutet man die Gedichte Petrarcas als Selbstaussage des Autors, so können sie bedenkenlos der Bühnenfigur Petrarca in den Mund gelegt werden. Sieht man von jenen Dramen ab, in deren Mittelpunkt ein fiktiver Dichter steht,<sup>1576</sup> so bleibt in Bezug auf die verbleibenden Texte festzustellen, dass sich keineswegs jede Dichterfigur für intertextuelle Verfahren anbietet: GOETHEs Tasso etwa spricht durchaus über seine kurz vor der Vollendung stehende *Gerusalemme liberata*,<sup>1577</sup> deren Manuskript er dem Fürsten dediziert, doch ist der Inhalt des Epos für den Verlauf der dramatischen Handlung bedeutungslos: Als Epos sagt der Text nichts über seinen Verfasser aus. Zitiert wird in *Torquato Tasso* folglich nicht. Nur dann, wenn das Werk eines Dichters eine Selbstaussage enthält bzw. als Selbstaussage verstanden werden kann, kann der Dramatiker sein Werk durch Zitate oder Anspielungen bereichern. Es ist davon auszugehen, dass namentlich jene Dramen, in deren Mittelpunkt ein Lyriker steht, intertextuelle Strukturen aufweisen.<sup>1578</sup> Es ist nicht nur bedeutsam, dass es sich bei den hier zu behandelnden Texten um Dichterdramen handelt, sondern zudem signifikant, dass es sich bei dem Protagonisten um einen Lyriker handelt. Da Petrarcas Gedichte als Selbstaussage verstanden werden, lag es für die Verfasser dieser Dramen na-

<sup>1576</sup> Natürlich kann der Dramatiker auch einem fiktiven Dichter Verse in den Mund legen, doch handelt es sich in diesem Fall in der Regel um Verse, die vom Autor stammen, die also den gleichen Status wie die Figurenrede haben. Die Dimension der Intertextualität entfällt in diesen Texten. Zu den Unterschieden vgl. auch CRĂCIUN 2008: 12ff.

<sup>1577</sup> Dass es sich bei dem Werk, an dem Tasso arbeitet, um die *Gerusalemme liberata* handelt, belegt das Gespräch Tassos mit der Prinzessin im 2. Aufzug, 1. Auftritt.

<sup>1578</sup> Dass in den vielen Dante-Dramen ein Bezug zur *Divina Commedia* hergestellt wird, liegt schon deshalb nahe, weil DANTE in diesem epischen Text als Figur auftritt, so dass auch hier ein autobiographischer Pakt zwischen Autor und Rezipient geschlossen werden kann.

he, Verse, Strophen oder vollständige Gedichte in ihren Text zu montieren. Petrarca's Gedichte stellen „[e]in ewig Lied der Klage“ dar,<sup>1579</sup> heißt es bei GOLTDAMMER, und in KÖNIGSBRUN-SCHAUPS Einakter *Unsterblichkeit* betont Petrarca, er habe sein Leid 'ausgeschrien', um gleich darauf seine Gedichte als ein „Lied, das [ihn] befreite“<sup>1580</sup> zu bezeichnen. Indem die Dramen die Rollen von *poeta* und *amator* zusammenführen, werden einerseits Liebes- und Dichterdrama zu einer Einheit, wird andererseits aber die potentielle Intertextualität zu einem Kennzeichen dieser Texte.

Die Intertextualität der Dichterdramen wirft eine Reihe von Problemen auf. Abgesehen von der naheliegenden Frage nach den zugrundegelegten Prätexten ist zu beleuchten, *wie* die Prätexte in den Dramentext integriert werden. Auszugehen ist davon, dass Intertextualität in erster Linie in der Figurenrede stattfindet, da der Nebentext dem Zuschauer gemeinhin nicht zugänglich ist.<sup>1581</sup> Es wurde bereits deutlich, dass auch die Ausgestaltung einzelner Szenen intertextuell motiviert sein kann, dass also die Intertextualität der Dramen über das Zitat oder die Allusion hinausgeht. Welcher weiteren Verfahren die Autoren sich bedienen, ist in den Einzelanalysen herauszuarbeiten. Während die Textzitate dem Italiener NOTA keine besonderen Schwierigkeiten bieten, sind die deutschen Dramatiker genötigt, auf Übersetzungen zurückzugreifen. GOLTDAMMER legt seinem Drama die Übersetzung KRIGARS zugrunde, Christine VON WESTPHALEN, der 1806 noch keine Übersetzung vorlag, bedient sich eigener Nachdichtungen, die den Texten Petrarca's ein z.T. neues Deutungspotential verleihen.

KALTHOFF weist darauf hin, dass es, theoretisch betrachtet, die Aufgabe des Dichterdramas sei, den Dichter „bei der ihm eigentümlichen Tätigkeit zu zeigen, nämlich beim 'Dichten'“ (1941: 51), dass dies aber fast nie geschehe, der Dichter also letztlich nicht als Dichter charakterisiert werde.<sup>1582</sup> Diese Feststellung bedarf einiger Einschränkungen: Tatsächlich wird Petrarca in den Dramen des 19. Jahrhunderts durchaus im Moment des Dichtens gezeigt. Insbesondere im Text der WESTPHALEN wird dieser Aspekt der dichterischen Tätigkeit auf differenzierte Weise berücksichtigt. Indem darüberhinaus die öffentliche Ehrung des Dichters zumeist szenisch gestaltet wird, wird das Dichtertum des Protagonisten akzentuiert. Sieht man davon ab, dass bereits die Titel eines solchen Dramas einen Appell an das Vorwissen der Rezipienten darstellen, der gemeinhin weiß, dass es sich bei dem Protagonisten des zu rezipierenden Werkes um einen Maler, Komponisten oder eben Dichter handelt, so sind weitere Strategien denkbar. Das Zitieren aus dem Werk des historischen Dichters gehört dazu.<sup>1583</sup> Abgesehen davon, dass auch ein von der Figurenrede der übrigen Figuren abweichender Sprachstil den Protagonisten kennzeichnen kann (im Falle IMMERMANN'S wird hiervon die Rede sein), geschieht dies in den hier relevanten Texten, indem das Dichten selbst thematisiert wird. Zwar wird der Dichter nicht in allen Texten bei der Tätigkeit des Dichtens gezeigt, doch werden die Momente der Inspiration ebenso

<sup>1579</sup> GOLTDAMMER, I, 6 (1858: 41).

<sup>1580</sup> KÖNIGSBRUN-SCHAUP, 7. Szene (1903: 34).

<sup>1581</sup> Es ist davon auszugehen, dass die hier zu analysierenden Dramen prinzipiell nicht als Lesedramen konzipiert waren, auch wenn sie in der Folgezeit als solche rezipiert wurden.

<sup>1582</sup> KRIENITZ betont, „daß sich der eigentliche Schaffensakt des Künstlers jeder sinnlichen Darstellung entzieht“ (1937: 455), bezieht hierbei aber alle Formen des Künstlerdramas ein.

<sup>1583</sup> In Bezug auf den *Petrarca* der WESTPHALEN stellt KORCH fest: „Indem diese Gedichte nicht nur von Petrarca selbst als spontaner Ausdruck seiner Gefühle und Ängste gesprochen, sondern auch als verschriftlichte Poesien von anderen Figuren vorlesen werden, unterstreicht Westphalen das Dichtertum der Titelfigur, das auch seine Zeitgenossen anerkennen“ (2000: 294f.).

in Szene gesetzt wie der Vortrag einzelner Verse oder Gedichte, die das Resultat der Inspiration darstellen.

Die *Präsentationsformen* divergieren in erheblichem Maße. Insbesondere der *Petrarca* der WESTPHALEN sowie GOLTDAMMERS Text illustrieren die Spielarten der Intertextualität. Gleichzeitig haben die Gedichte des *Canzoniere* für die Autoren eine zweite Funktion. Wie bereits deutlich wurde, konstruieren insbesondere die Romanciers und die Dramatiker aus den Einzelepisoden, die das Opus Petrarcas vorgibt, ihre Werke. Das Sonett *Real Natura* etwa wird in gleich zwei Dramen szenisch gestaltet, und die Handschuhsonette regten sowohl NOTA als auch GOLTDAMMER zu einer Szene an. Gleiches gilt für die Briefe: Christine VON WESTPHALEN bringt so etwa im 5. Akt die Krönungszeremonie mit der in *Sen. XVI, 7* behandelten Episode des Blinden von Pontremoli in Verbindung.

Historisch gesehen stehen die Petrarca-Dramen, wie KORCH dargelegt hat, in der Tradition des *Torquato Tasso*: Dabei wird jedoch in den Petrarca-Dramen der Konflikt des Dichters mit der Welt in den Hintergrund gedrängt, und Petrarca zu einem aus privaten Gründen leidenden Dichter stilisiert.<sup>1584</sup> Eines vor allem unterscheidet die Petrarca-Dramen maßgeblich vom *Tasso*: Während Tasso sowohl aufgrund seiner subalternen Position als auch aufgrund seiner Hybris, die Prinzessin Leonore zu lieben, scheitert, bietet die Biographie Petrarcas keinen Raum für einen vergleichbaren Konflikt.<sup>1585</sup> Der Ruhm, der dem Verfasser der *Gerusalemme liberata* nicht vergönnt war, wurde dem Dichter aus Arezzo durchaus zuteil. Petrarca leidet nicht an der Gesellschaft, er leidet an sich selbst. Dass Petrarca nicht zum Dramenheld taugt, bemerkt auch ein Kritiker in seiner Rezension zu WESTPHALENS *Petrarca*, der feststellt „daß Petrark zu jenen Charakteren gehört, welche sich, trotz aller poetischen Ausstattung, wenig für den Cothurn eignen.“<sup>1586</sup> Dass GOETHEs Künstlerdrama die Subgattung maßgeblich prägte, steht außer Frage. Angesichts des großen Interesses,<sup>1587</sup> das dieses Stück auslöste, lag es nur allzu nahe, dass andere Dichter das Schauspiel in eigenen Dramen nachempfanden. Die TASSO-Mode mündete nicht alleine in eine Reihe weiterer Tasso-Dramen,<sup>1588</sup> sie veranlasste die Dichter auch, nach neuen Stoffen Ausschau zu halten. Es ist auffällig, dass GOETHEs Schauspiel zunächst die Entstehung von Petrarca-Dramen förderte, um erst in den darauffolgenden Jahren die Dichter zu motivieren, neue Tasso-Dramen zu verfassen.<sup>1589</sup> Dante-Dramen stellen in der deutschen Literatur demgegenüber eine *quantité négligeable* dar: Erst 1826 erscheint Ignaz KOLLMANNs dramatisches Gedicht *Dante*.<sup>1590</sup> Für die deutschen Künstler stellte Petrarca das geeignete Pendant zu Tasso dar, während sich die italienischen Künstler intensiv DANTE zuwandten.<sup>1591</sup> Berücksichtigt man, dass auch in GOETHEs Schauspiel der Liebes-

<sup>1584</sup> Vgl. KORCH 2006: 409ff.

<sup>1585</sup> Vgl. KORCH 2000: 246, 285.

<sup>1586</sup> Anonymus: „[Rezension zu] Petrarka. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten, von der Verfasserin der Charlotte Corday [...]“, in: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste*, 2. Stück des 5. Bandes, Leipzig 1808, S. 311.

<sup>1587</sup> Vgl. hierzu differenzierter SCHWAN 1995: 116f.

<sup>1588</sup> Hingewiesen sein exemplarisch auf die Dramen von Andreas BRUMMER, Ernst RAUPACH, Wilhelm SMETS; vgl. KALTHOFF 1941: 76, FRENZEL 1983a: 735.

<sup>1589</sup> Die Dramen von BRUMMER, RAUPACH und HOFFMANN stammen aus den Jahren 1833 und 1834. Zu diesem Zeitpunkt lagen bereits fünf deutsche Petrarca-Dramen vor.

<sup>1590</sup> In: DEL BALZO VIII, 1903: 391-566.

<sup>1591</sup> Vincenzo PIERACCI: *Dante Alighieri. Drama*, 1820 (DEL BALZO VIII, 1903: 63-126); Antonio MORROCHESI: *Dante in Ravenna. Tragedia*, 1822 (DEL BALZO VIII, 1903: 262-343); Luigi BIONDI: *Dante in Ravenna. Drama*, 1837 (DEL BALZO IX, 1905: 240-309), Agamennone ZAPPOLI: *Dante Alighieri. Drama diviso in duo parte, e sette epoche*, Bastia: Fabiani, 1846; Giovanni FONTEBASSO: *La*

konflikt eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielt, so liegt auf der Hand, dass Petrarca prädestiniert war, zum Gegenstand eines Künstlerdramas zu werden. Nicht zuletzt verweist der Text des *Tasso* auf Petrarca: Der Hinweis der Leonore Sanvitale, dass Petrarca einst in Ferrara bewirtet und gepflegt worden sei,<sup>1592</sup> die Anspielung auf die Dichterkrönung,<sup>1593</sup> die TASSO zu Lebzeiten versagt bleibt, und der explizite Hinweis auf Petrarcas Lauraliebe<sup>1594</sup> mögen die Entscheidung der Dichter mitbestimmt haben, im Gefolge des *Tasso* zunächst Petrarca ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Was Petrarca mit dem Tasso GOETHEs verbindet, sind, folgt man den Verfassern der Petrarca-Dramen, seine besondere Empfindsamkeit oder gar Reizbarkeit. Was ihm zudem mit Tasso gemein ist, was also ganz offensichtlich gerade *ihn* zur Dramengestalt prädestinierte, ist seine unerfüllte Liebe zu Laura. Ebenso wie Tasso in einer aufgrund der Standesschranken hoffnungslosen Liebe zu Leonore von Este entbrannt ist, liebt Petrarca in den Dramen des 19. Jahrhunderts die verheiratete bzw. einem anderen versprochene Laura.<sup>1595</sup>

Bevor im Folgenden die Dramentexte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einer näheren Betrachtung unterzogen werden, ist zunächst ein Blick auf jene früheren Texte zu werfen, in denen Petrarca als Dramenfigur konzipiert ist, ohne dass eine differenzierte Auseinandersetzung mit seinem Werk oder seiner Person erfolgt. Erst den Texten des 19. Jahrhunderts liegen die Werke Petrarcas zugrunde, wird die Biographie des Dichters ausführlicher gewürdigt. In den früheren Texten wird Petrarca demgegenüber lediglich als eine Autorität in Szene gesetzt wird, die berufen ist, über die Werke anderer Autoren zu urteilen.

### 6.3 Petrarca in dramatischen Texten des 16. bis 18. Jahrhunderts

Dass Petrarca in Festaufzügen als Figur in Erscheinung trat, belegt der *Triunfo del Marqués* des Diego DE BURGOS von 1478,<sup>1596</sup> in welchem Petrarca neben Dante, Boccaccio und zahlreichen weiteren Autoritäten der Antike und Neuzeit das Lob des verstorbenen Marqués de Santillana anstimmt. In einem Brief vom 9. April 1579 berichtet Luigi GROTO, der Cieco d'Adria, seinem Briefpartner Pietromartire LOCATELLI, von einem Ereignis, in dessen Rahmen Petrarca gleichfalls zu einer Bühnenfigur wurde:

ho inteso il fauor notabile indegnamente fattomi costì in Vinegia questi giorni di carnesciale da comici gelosi nelle comedie loro senza uedermi, e senza conoscermi. introducendo l'ombra del Petrarca à ragionar di me con tanta Illustrezza, quanto scriue V.S. parmi, che habbian fatto grauissimo torto a tanti poeti di Europa, non dirò migliori di me perche mostrerei di credermi buono, ò poeta, doue non sono ne l'uno ne l'altro: parmi altresì, che facessero grauissimi torto al Petrarca il qual quando ci rinaceße vestirebbe piu tosto ogni altro manto, che'l mio e parlarrebbe più tosto cõ ogni altra lingua, che cõ la mia, ma tutti rimasero al l'houra ingannati gli spet-

---

*morte di Dante. Brano di una tragedia*, 1853 (DEL BALZO X, 1906: 465-474), Michele BONANNI: *Beatrice Portinari. Dramma*, 1854 (DEL BALZO X: 1906: 494-523); Pompeo DI CAMPELLO: *Dante Alighieri. Dramma tragico in cinque atti*, 1856 (DEL BALZO XI, 1906: 5-132), Giacomo ROL: *Dante Alighieri a Ravenna. Dramma in tre atti*, Trapani: Tipografia di G. Modica, 1858; Evandro CARAVAGGIO: *La morte di Dante. Dramma*, 1859 (DEL BALZO XI, 1906: 212-240).

<sup>1592</sup> Vgl. *Torquato Tasso*, I, 1.

<sup>1593</sup> Vgl. *Torquato Tasso*, I, 3.

<sup>1594</sup> Leonore vergleicht in einem Monolog Tasso mit Petrarca und implizit sich selbst mit Laura: „Ist *Laura* denn allein der Name, der | Von allen zarten Lippen klingen soll? | Und hatte nur Petrarca allein das Recht, | Die unbekannte Schöne zu vergöttern?“ (III, 3).

<sup>1595</sup> Eine Ausnahme stellt der Text ECKSCHLAGERS dar.

<sup>1596</sup> In: DEL BALZO III, 1891: 478-547.

tatori dal credere, ch'io partecipi, ò sia atto a partecipare, quei nobilissimi comici delle mie lieti compositioni, quei comici della mia uerso loro affettione, l'ombra del Petrarca della sua opinione, Vostra Paternità dal pensar, ch'io per altra uia il sapessi, & io dallo imaginare anzi ogni altra cosa, che questa: i uersi miei sopra quei, che morirono nella guerra Turchesca chiestemi da Vostra Signoria uanno stâpati nelle mie rime di cui so che ella e in possesso, come ancho e in poßesso, dell'autor di quel libro [...] (1606: 110).

Aus GROTOs Brief geht hervor, dass die berühmte Truppe der *Gelosi* den Schatten des *poeta* (*l'ombra del Petrarca*) in einer ihrer Komödien auf die Bühne brachten, um durch diese anerkannte Autorität das Lob GROTOs anzustimmen.<sup>1597</sup> Diese Konstellation stellt ein frühes und zudem isoliertes Beispiel dafür dar, dass Petrarca als handelnde Figur in Erscheinung tritt, um seine Reputation als *poeta laureatus* im Sinne eines zu ehrenden Dichters einzusetzen.<sup>1598</sup>

Ein frühes Beispiel stellt auch das Ballett *Les Divers Entretiens de la Fontaine de Vaucluse* dar, welches 1649 in der *Grande Salle* des Palais du Roure in Avignon aufgeführt wurde.<sup>1599</sup> Zu den auftretenden Figuren gehören Petrarca und Laura. Da ihr Auftritt lediglich eine kleine Episode der locker verbundenen Tanzszenen darstellt, ist der Text für die zeitgenössische Konzeption der Dichtung Petrarcas bzw. auch der Lauraliebe des Dichters von begrenztem Aussagewert. Dennoch ist es keineswegs selbstverständlich, dass das vor allem im 16. Jahrhundert gefeierte Liebespaar in einem französischen Ballett des 17. Jahrhunderts in Erscheinung tritt: Petrarca spielt in der französischen Kultur des 17. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle, so dass die Sonette SCUDÉRYs und die von seiner Schwester verfasste *Mathilde d'Aguilar* eine Ausnahme darstellen. Es war der Aufführungsort des Balletts, der die Hommage an Vaucluse mitbestimmte. In der Provence spielte der unmittelbar mit der Lyrik Petrarcas verbundene Laurakult eine größere Rolle als im übrigen Frankreich: Laura war ein Teil der regionalen Identität, und die Erinnerung an sie war hier tiefer verwurzelt als in anderen europäischen Regionen.

Von der Autorität Petrarcas im 18. Jahrhundert zeugt ein Jesuitendrama, welches 1762 in Regensburg aufgeführt wurde. Nicht Petrarca betritt in der Spieloper *PETRARCAE II POETAE INFELIX LAVRVS* die Bühne, sondern ein zweiter, ein falscher Petrarca,<sup>1600</sup> nämlich der ebenso arrogante wie ignorante Dichter Baraballus,<sup>1601</sup> der kein anderes Ziel kennt als

<sup>1597</sup> Vgl. hierzu auch GRAF, der sich jedoch zu diesem Ereignis nicht weiter äußert (1926: 25f.).

<sup>1598</sup> Ein späteres Beispiel stellen BOCCALINIS *Ragguagli del Parnasso* dar: Petrarca als *poeta laureatus* spricht hier vor dem versammelten Parnaß über den Sinn der Dichterkrönung, die einst eine große Ehre darstellte, die nur wenigen zuteil wurde, die aber im Seicento nunmehr an Bedeutung verloren habe, da ein jeder sich zum Dichter krönen lassen könne. Nachdem er dergestalt die verkommenen Sitten der Gegenwart angeklagt hat, schwinden dem Dichter die Sinne. Erst das Erscheinen Lauras bewirkt, dass Petrarca aus der Ohnmacht erwacht: „Con tanta commotion d'animo & compunction di spirito, raccontò il Petrarca disprezzi tanto segnalati, che sopraffatto da un deliquio d'animo grandissimo, tramortito cadde nel pulpito, onde l'Oratione rimase imperfetta; & à così grande oratore non prima ritornarono gli spiriti smarriti, che la bellissima Madonna Laura tutta dolente non si fù recato in seno il suo amato Poëta“ (1669: 379f.).

<sup>1599</sup> In: *Ballets et Mascarades de Cour. De Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, Bd. 6, Genève 1870 (Reprint Genève 1968), S. 193-223.

<sup>1600</sup> Vgl. zu diesem Stück HESS 2006b.

<sup>1601</sup> Es handelt sich um Cosimo BARABALLO, dessen burleske Dichterkrönung 1514 von Papst Leon X. angeregt wurde, vgl. ROSSI 1930: 223ff. Die Anekdote geht zurück auf GIOVIOs *Vita Leonis X pontificis maximi*. BURCKHARDT sagt in Bezug auf Baraballa: „Den Improvisator Baraballa von Gaeta hetzte Leo durch beständige Schmeicheleien so weit, daß sich dieser ernstlich um die kapitolinische Dichterkrönung bewarb; am Tage der mediceischen Hauspatrone S. Cosmas und S.

die Dichterkrönung, die ihm nach eigener Meinung zustehe. Es ist der Kontrast zwischen der unangefochtenen Autorität des Trecento-Dichters und den fragwürdigen Leistungen des ruhmstüchtigen Baraballus, der das Stück zur Komödie macht. Während die Spieloper einen 'falschen Petrarca' zeigt, ist es in TIECKs Sechakter *Prinz Zerbino* (1799) der 'echte' Petrarca, der im 5. Akt mit weiteren berühmten Dichtern auftritt, um Nestor, den ebenso getreuen wie tumben Begleiter des aufklärungsfeindlichen Prinzen Zerbino mit den maßgeblichen Repräsentanten der Weltliteratur zu konfrontieren.<sup>1602</sup> In einem Dichterhain, einem „allerholdseligste[n] Garten | Mit tausend Blumen, duftenden Bäumen [...] | Den Poesie mit ihren Getreuen bewohnt“ (1828: 249), begegnet Nestor zunächst Dante, dem er „ein wenig auf den Zahn fühlen [will]“ (1828: 271). Auf Nestors Worte reagiert Dante allerdings mit gutem Recht ungehalten, hatte dieser ihn doch als einen „finstre[n] alte[n] Murrkopf“ begrüßt, dessen „Schnurrpfeifereien“ (1828: 271) er gleichwohl schätze. Dantes Versuche, sein Werk vor dem Ignoranten zu rechtfertigen, laufen ins Leere, da Nestor zugeben muß, dieses Werk gar nicht zu kennen. Ariost und Petrarca, die Dante enerviert um Hilfe bittet, ergeht es wenig besser. Nestor gibt zu, dass Ariost „amüsanter [sei] wie jener Brummbar [i.e. Dante], aber verteufelt unmoralisch“ (1828: 275). Dass die Gedichte Petrarcas ihm missfallen, macht er unmissverständlich deutlich, betont er doch dem Italiener gegenüber: „Ihr werdet auch zu Zeiten übersetzt, das heißt, ein oder zwei von Euren Sonetten, denn viel von dem Zeuge ist über die Gebühr langweilig. [...] immer Liebe und immer wieder Liebe“ (1828: 278). Poesie, das ist die Erkenntnis des reisenden Prinzen und seines Begleiters, ist Narrheit.<sup>1603</sup> Der gegen die Dichtung Petrarcas erhobene Monotonie-Vorwurf entspricht dem Diskurs der Aufklärung: Während die Deutschen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Italiener im Rahmen des „zweiten Petrarkismus“ feiern, spielt Petrarca zur gleichen Zeit in Frankreich eine untergeordnete Rolle – und das gilt insbesondere für die Vertreter der Aufklärung.<sup>1604</sup> Wenn VOLTAIRE in einem Brief vom 22. Juni 1764 betont: „Je ne fais pas grand cas des vers de Pétrarque, c'est le génie le plus fécond du monde dans l'art de dire toujours la même chose [...],“<sup>1605</sup> so wird deutlich, dass Nestors Einschätzung mit dieser Bewertung korrespondiert. Die profunde Ignoranz, die in TIECKs Stück sowohl den Prinzen als auch sein Gefolge auszeichnet, relativiert dieses Urteil jedoch: Die Welt des Prinzen Zerbino ist von vornherein als eine verkehrte Welt angelegt.

---

Damian mußte er erst, mit Lorbeer und Purpur ausgestattet, das päpstliche Gastmahl durch Rezitation erheitern und, als alles am bersten war, im vatikanischen Hof den goldgeschirrten Elefanten besteigen, welchen Emanuel der Große von Portugal nach Rom geschenkt hatte; währenddessen sah der Papst von oben durch sein Lorgnon herunter. Das Tier aber wurde scheu vom Lärm der Pauken und Trompeten und vom Bravorufen und war nicht über die Engelsbrücke zu bringen“ (1976: 147f.).

<sup>1602</sup> Vgl. TIECK 1828: 277.

<sup>1603</sup> Es ist dies die Erkenntnis der Figuren. Indem Zerbino und Nestor nach einer Gefängnisstrafe ihren Irrtümern abschwören, werden sie wieder in die Höfische Gesellschaft integriert. Jene Irrtümer jedoch sind, gemessen am gesunden Menschenverstand, die Irrtümer des Hofes. So gilt innerhalb der Hofgesellschaft die Konvention, dass die Figur 'Stallmeister' ein bedeutendes Mitglied der Gesellschaft sei. Für Nestor und Zerbino handelt es sich (die Monologe 'Stallmeisters' bestätigen die Richtigkeit dieser Annahme) bei 'Stallmeister' um einen Hund. Erst als Zerbino und Nestor schwören, in 'Stallmeister' ein unentbehrliches Mitglied der Gesellschaft zu sehen, werden sie reintegriert. Es ist die Hofgesellschaft, die die verkehrte Welt verkörpert und in der die Absage an die Dichtkunst die Voraussetzung für ein 'vernünftiges' Verhalten ist.

<sup>1604</sup> Vgl. PELLEGRINI 1946: 80; MOURET 1973; DUPERRAY 1997: 189.

<sup>1605</sup> Brief Nr. 8366. An den Comte D'ARGENTAL vom 22. Juni 1764 (AROUET 1981: 747).

## 6.4 Petrarca im Dichterdrama des 19. Jahrhunderts

Ein Pendant zu dem Ballett von 1649 stellt die *Quadriglia de' quattro poeti primari d'Italia* dar, die am 19. Februar 1827 anlässlich eines Maskenballs der Nobile Accademia delle Dame e de' Cavalieri von Neapel aufgeführt wurde.<sup>1606</sup> Dante, Petrarca, Ariost und Tasso treten in der Quadrille gemeinsam mit ihren Damen, zwei Figuren aus ihren Werken sowie je einem Krieger in zeitgenössischem Kostüm auf. Bereits 1821 erwog Franz GRILLPARZER, ein Lustspiel mit dem Titel *Petrarca* zu verfassen, welches auf einer später auch von Börries VON MÜNCHHAUSEN bearbeiteten Anekdote beruhen sollte. Zur Ausführung kam das Stück nicht.<sup>1607</sup> Das Dichterdrama des 19. Jahrhunderts hat sich dennoch mit großer Intensität dem Leben und dem Liebesleid Petrarcas gewidmet. Von insgesamt zehn Petrarca-Dramen sind sechs auf jene „Künstlerdrama-Manie“<sup>1608</sup> zurückzuführen, die das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts prägte. Im Mittelpunkt der meisten Texte steht der Liebeskonflikt, der üblicherweise mit der Ruhmesthematik parallelisiert wird. Sowohl bei Christine VON WESTPHALEN (6.4.1) als auch bei IMMERMANN (6.4.3), HALIRSCH (6.4.4), NOTA (6.4.5) und GOLTDAMMER (6.4.7) ergibt sich der Konflikt aus Petrarcas Liebe zu der verheirateten bzw. verlobten Laura. Erst die Abreise des Dichters löst den Konflikt auf: Petrarca reist nach Rom, um dort den Lorbeerkranz in Empfang zu nehmen. Lauras Tod beendet seine Leidenschaft, die er fürderhin alleine in seinen Gedichten thematisiert. IMMERMANN weicht insofern von diesem Schema ab, als Petrarca am Ende keinen Lorbeerkranz erhält, sondern nach seiner Erfahrung in Vacluse geläutert abreist, um sein Glück bei anderen Frauen zu versuchen. ECKSCHLAGER (6.4.2) verlagert den Konflikt nach außen, indem er mit Orsini einen Antagonisten einführt, der gleichfalls um Laura buhlt. Als dieser bereit ist, zugunsten des Dichters auf Laura zu verzichten, können Petrarca und Laura heiraten. In CHÉZYS Drama (6.4.6) lernt Petrarca, dass auch die irdische Liebe ihre Reize hat: Nachdem Laura sich für Hugo de Sade entschieden hat, heiratet er die schöne und kluge Bianca. Nicht der im einzelnen Text gestaltete Konflikt soll im Mittelpunkt der folgenden Kapitel stehen. Zu fragen ist vielmehr, in welchem Maße die Künstlerthematik in diesen Texten Berücksichtigung findet, d.h. inwieweit Petrarca als Dichter in Szene gesetzt wird und inwiefern poetologische Fragen erörtert werden. Es soll zudem der eingangs erwähnte Aspekt der Intertextualität näher beleuchtet werden: Angesichts der Tatsache, dass vor allem die WESTPHALEN und GOLTDAMMER ihre Dramen mit zahlreichen Zitaten durchsetzen, wird zu klären sein, wie die Zitate im Einzelfall in den Text montiert werden.

### 6.3.1 *Petrark liebt nicht gleich andern Erdensöhnen: Westphalens Petrarca*

Christine VON WESTPHALEN (1758-1840) verfasste bereits als junges Mädchen Gedichte. Durch ihre Vermählung mit dem späteren Senator Johann Ernst Friedrich WESTPHALEN erhält sie Zutritt zur besten Gesellschaft Hamburgs. Ihr Haus wurde zum „Mittelpunkt einer geistig ansprechenden Geselligkeit.“<sup>1609</sup> Ihre größten Erfolge feiert sie mit den Dramen *Charlotte Corday* (1804) und *Petrarca* (1806). Sie ist die erste Autorin des 19. Jahrhunderts, die das Leben und die Liebe des italienischen Dichters in einem dramatischen Text behan-

<sup>1606</sup> In: DEL BALZO VIII, 1903: 567-571. Entworfen wurde der Tanz von Giordano DEI BIANCHI DOTTULA, dem Marchese di Montrone.

<sup>1607</sup> Vgl. Kapitel 3.4.

<sup>1608</sup> Vgl. COWEN 1988: 38.

<sup>1609</sup> *Neuer Nekrolog der Deutschen*, 18. Jg. 1840, Weimar 1842, S. 549.

delt. Petrarca liebt die verheiratete Laura, die er nicht lieben darf, deren Nähe ihm aber unentbehrlich ist. Laura befindet sich in einem vergleichbaren Dilemma, vertraut sie doch bereits im 1. Akt ihrer Freundin Rosa an, sie „möcht' [...] ihn – so sonderbar es scheint – | Jetzt lieber fern, als öfter um mich wissen; | Und [...] würd' [...] ihn [doch] dann ungerne entbehren“ (1806: 24). Im Mittelpunkt des (wie auch zeitgenössische Rezensenten anmerkten<sup>1610</sup>) handlungsarmen Dramas stehen einerseits die Empfindungen des liebenden Dichters, andererseits die feinfühligem Versuche Lauras, dessen Liebesbekundungen abzuwehren, ohne den Freund zu verletzen. Nur eine sublimierte, d.h. platonische Liebe könne sie mit Petrarca verbinden:

So lang' Petrark noch immer nicht vollendet,  
Der Liebe Göttlichkeit rein zu empfinden,  
Kann sie, die so mein Herz nur einzig fesselt,  
In diesem Busen je für ihn erglimmen!  
Was giebt der Freundschaft holden Reiz und Dauer?  
Der geistige Genuß der Göttergleichen!  
So ist's in Liebe – göttlich zu beglücken,  
Muß sie dem Geistigen allein sich nähern (1806: 29).

Angesichts der Leidenschaftlichkeit des Dichters kann Laura auf dessen Liebeserklärungen nur mit abweisender Kälte reagieren. Zu einem Liebesgeständnis ringt sie sich erst durch, als es zu spät ist: Als Geist erscheint die Verstorbene im 5. Akt dem in Rom weilenden Petrarca, um ihm nunmehr ihre Gefühle zu offenbaren:

Ich fühlte tief für dich!  
Ich liebte dich, und will dich ewig lieben!  
Das Edle lehrt uns inniger empfinden;  
Den reinen Sinn zieht das Vollkomm'ne an;  
Doch ehrt' ich still des Schicksals ernsten Willen,  
Und folgte treu der Stimme meines Herzens,  
Die heil'ge Bande mich verehren hieß (1806: 301).

Lauras letzte Worte galten ihm: „[S] e i n Name war ihr letzter stiller Seufzer!“ (1806: 308). Im 5. Akt verbinden sich für Petrarca damit das größte Leid und die höchste Ehre, die Dichterkrönung auf dem Kapitol. Im Unterschied zu den späteren Petrarca-Figuren des deutschen Dramas vermag Petrarca den Ruhm nicht mehr zu schätzen: Lauras Tod bedeutet die Vernichtung des Dichters Petrarca, der für die einst erstrebte Ehrung nicht mehr empfänglich ist, weil er erkennen muß:

Kein Ruhm befriedigt, wo das Herz entbehrt! –  
Nichts füllt die weite Leere dieser Brust! –  
Kein Balsam der Natur heilt [...] hier die Wunde! –  
O Ruhe! – Freundschaft! – Liebe! – sel'ge Hoffnung! – (1806: 310).

Dass die Dichtung die Möglichkeit bietet, die Liebesklage um die Verstorbene fortzuführen, wird in *Petrarca* nicht thematisiert. Hiervon abgesehen spielen poetologische Reflexionen in diesem Text eine signifikante Rolle. Auch wenn der Liebeskonflikt hier dominiert,

<sup>1610</sup> Vgl. die anonyme Rezension „Petrarka. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten [...]“, in: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste*, 2. Stück des 5. Bandes, Leipzig 1808, S. 321. KLINGEMANN betont, dass sich das Stück „eben so wenig für die Bühne sich eignet, wie der T a s s o [...]“, in: *Zeitung für die elegante Welt*, 29. September 1807, S. 1242.

mindert dies nicht die Bedeutung der Kunstgespräche.<sup>1611</sup> Nicht nur die Dialoge zwischen Petrarca und seinem Freund Francesco, auch die Gespräche der übrigen Figuren tragen dazu bei, dass der Kunst und insbesondere der Dichtung in diesem Stück ein Stellenwert beigemessen wird als in den späteren Dramen. Dies wird bereits in der ersten Szene deutlich, in welcher Petrarca seinem Freund Francesco zum wiederholten Male von der ersten Begegnung mit Laura berichtet. Während Francesco den Freund als einen Schwärmer beschreibt,<sup>1612</sup> der sich an „verschwebten Träumen ergetz[t], | Die zaub’risch [die] Phantasie umgaukeln, |[und] ein stürmisches Entzücken in [ihm] wecken“,<sup>1613</sup> bezeichnet er sich selbst als einen der Wirklichkeit verhafteten Menschen. Zwar rät er Petrarca, die Leidenschaft zu mäßigen, doch ermutigt er ihn durchaus, mit dem Dichten fortzufahren, da der Ruhm dem Freund gewiss sei. Für Petrarca ist die Liebe die Voraussetzung für das Dichten und mithin für den Ruhm. Das weiß auch Laura, die in der Liebe den zentralen Impuls für das menschliche Schaffen sieht:

Soll sich der Geist erheben, soll der Muth,  
Soll jede Kraft der Seele höher steigen:  
So braucht der Mensch ein Feuer, das ihn treibe.  
Das göttlichste von allen in die Liebe,  
Die edle Liebe, die die Kraft beflügelt (1806: 32).

Petrarca betont, dass der Gedanke an Laura in ihm einen *Fieberwahnsinn* auslöse (1806: 13). Wenn sein Freund gleichzeitig hervorhebt, dass Petrarca ein *Strahlenhaupt* (1806: 14) besitze, welchem „selbst der Himmel die Gedanken lieh, | Die [er] in Engelmelodien zauber[e]“ (1806: 14), dann wird deutlich, dass er in Petrarca den göttlich inspirierten Dichter sieht. Aufgegriffen wird die Thematik im 4. Akt. In Abwesenheit Petrarca’s erläutert Colonna dem Gatten Lauras seine Vorstellungen von der Dichtkunst. Zwar unterscheidet er zwischen Talent und Genie (1806: 233), doch ist seine Bewertung des Geniegedankens ambivalent: Für ihn resultiert auch die Kunst des Genies aus der *Imitatio*, und den Gedanken, dass ein Genie „das Vollkomm’ne aus sich selber schaff[e]“ (1806: 236) weist er zurück. Dennoch entwickelt er eine Theorie des romantischen Genies, wenn er die humane und moralische Integrität eines potentiellen Genies grundsätzlich in Frage stellt.<sup>1614</sup> Von Petrarca spricht Colonna in diesem Zusammenhang nicht. Dass dieser dennoch zu jenen Genies zu zählen ist, belegt der Dialog des Dichters mit Francesco im 1. Akt. Petrarca beschreibt hier, wie die nie verlöschende Flamme seiner Liebe zu seiner Läuterung beitrage, und wie der *Feuerstrom* der Liebe sich in jene Lieder ergieße, „die spät der Nachwelt | Den Seufzer aus der Brust, dem Aug’ die Thräne entlocken“ (1806: 14). Dass die Dichtung ihm zur Lebensbewältigung dient, wird deutlich, wenn er Laura gegenüber bekennt, dass er sein Gefühl nur im Lied zum Ausdruck zu bringen vermöge:

Könn’t ich in Liedern nicht Gefühl verströmen,  
So wäre dieser Busen längst zersprungen! (1806: 56).

<sup>1611</sup> Vgl. KALTHOFF 1941: 12.

<sup>1612</sup> 1806: 5. Die Autorin unterteilt die Akte nicht in Szenen oder Auftritte. Die Stellenangaben berücksichtigen deshalb lediglich den Akt sowie die Textseite in der Ausgabe von 1806.

<sup>1613</sup> 1806: 7.

<sup>1614</sup> „Doch nehm’ ich an, es überflög’ auch Einer | Dies hohe Ziel; wo ist der selt’ne Mann, | Der, auf der Höh, nicht, schwindelnd, sich vergäße; | Gerechtigkeit im strengsten Sinne übe, | Den Geist der Andern auch nach Werth zu schätzen, | Und – menschlich fühlte, wenn er auch mit Göttern | Hoch im Olymp an voller Tafel schwelgte? - | [...] | Da ist die Klippe, Freund, wo jeder scheitert!“ (1806: 237).

Der schöngeistige Guido muß nach der Lektüre eines Petrarca-Textes erkennen: „Die Klage hier schloß mir sein Inn’res auf“ (1806: 81). Die Dichtung hilft dem Künstler, sein Leid zu sublimieren. Der Läuterung des Künstlers durch das dichterische Bewältigen der Liebe entspricht jene des Lesers durch die Lektüre. Auch Guido unterstreicht die kathartische Wirkung der Dichtung, wenn er seine Vorliebe für die Poesie mit den Worten begründet:

[Des Lesers] Herz wird weich und edel,  
Und jedes Gute quillt aus weichem Herzen (1806: 78).

Der Künstler, so Rosa, schaffe ein *Götterbild* (1806: 41). Durch sein Werk wecke er die Gefühle des Lesers, um sie gleichzeitig zu dämpfen („Wie er Gefühle weckt, so dämpft er sie“ [1806: 41]). Voraussetzung für diesen Prozeß ist die Reinheit bzw. Göttlichkeit der Liebe, die den Läuterungsprozeß überhaupt erst in Gang setzt. Ebenso wie Rosa, die von Laura sagt, sie stelle für Petrarca das „Ideal des höchsten Schönen“ dar (1806: 27), sagt auch Petrarca von Lauras Seele, sie gleiche „der edlen Form, die sie umgibt; | Sie zeig[e] die Harmonie der ew’gen Schönheit“ (1806: 17):

Zu wahrer Göttlichkeit wird immer mehr  
In ihrer Nähe mein Gemüth geläutert (1806: 17).

Laura bekennt sich zu diesem platonischen Gedankengut. Petrarca möge, erklärt sie Rosa, von seiner Schwärmerei absehen, um „[d]er Liebe Göttlichkeit rein zu empfinden“:<sup>1615</sup>

Was giebt der Freundschaft holden Reiz und Dauer?  
Der geistige Genuß der Göttergleichen!  
So ist’s in Liebe – göttlich zu beglücken,  
Muß sie dem Geistigen allein sich nähern (1806: 29).

Auch von der grundsätzlichen Bedeutung der Kunst ist die Rede. Dass ihr ein besonderes Gewicht beigemessen wird, weil sie den Produzenten entlastet und den Rezipienten läutert, wurde deutlich. Dass sie in einiger Hinsicht der Wirklichkeit überlegen sei, wird außerdem thematisiert. In einem Streitgespräch mit Lauras Gatten vertritt Rosa die Theorie, dass die Wirklichkeit der Kunst unterlegen sei. Hatte Fernando auf die Grenzen der Kunst hingewiesen, die „Gesetzen huldigt, Regeln mühsam folgt“ (1806: 40), so betont Rosa die Überlegenheit der Kunst, die „das Schöne heb[e], und das Vollkomm’ne bild[e], | Die tief im Innern die Gefühle weck[e]“ (1806: 40). Die Kunst präsentiere eine idealisierte Wirklichkeit:

Ich horche gern dem rauschen eines Bachs –  
Ich horch’ ihm geist’ger aus der Dichters Munde.  
Mir winkt ein reiches Feld, ein dunkler Wald –  
An seiner Seite sind die Schatten kühler.  
Denn keine Sonne brennt auf meine Scheitel,  
Und keine Schlange naht sich meiner Ferse.  
Er sondert fein. – Dir rohe Wirklichkeit  
Erscheint gebildet unter seinem Pinsel (1806: 40).

---

<sup>1615</sup> 1. Akt (1806: 29).

Dass hier BATTEUX' Konzept der *belle nature* die Vorlage bildet, ist offensichtlich, lagen doch die *Beaux-Arts réduits à un même principe* seit 1751 in deutscher Übersetzung vor.<sup>1616</sup> Entscheidend ist, dass Rosa, die ebenso wie Guido auf der Seite des Dichters Petrarca steht, und die im Gegensatz zu Fernando und Carlo eine Sympathieträgerin darstellt, die Bedeutung der Dichtkunst hervorhebt, und damit gleichzeitig die Position des Dichters stärkt.

Eine vergleichbare Funktion hat das Gespräch der Jäger im 2. Akt. Diese diskutieren die gesellschaftliche Situation des Dichters, nachdem sie im Wald auf den schlafenden Petrarca gestoßen sind.<sup>1617</sup> Im Mittelpunkt steht die Frage nach den Aufgaben der Kunst und des Künstlers. Carlo, der sich für die *vita activa* einsetzt, stellt den Dichterberuf grundsätzlich in Frage: Nur durch sein Wirken vermöge der Mensch der Welt zu nützen:

Sich zu bekriegen,  
Sich Raum zu schaffen auf der regen Erde,  
Das Gleichgewicht der Gattungen sichern,  
Ist hier Gesetz, dem Größten wie dem Kleinsten.  
Der lebt am wahrsten, der am meisten wirkt (1806: 79).

Die Tatsache, dass Guido als dem Verfechter einer konträren Meinung ein ungleich größerer Redeanteil zugebilligt wird, belegt, dass Carlos Ansichten lediglich die Funktion haben, Guidos Ausführungen zu provozieren. Es versteht sich, dass Guido Sympathie für Petrarca empfindet und dessen Gedichte schätzt. Guido, den Carlo als *zärtlich* und *sanft* (1806: 73) bzw. als *Weichling* (1806: 74) bezeichnet, bekennt sich zu seinem *weiche[n] Sinn* (1806: 73). Erst das Verhalten des Protagonisten zeigt, dass Carlo Unrecht hat, wenn er dem Dichter Passivität vorwirft („Der Dichter preist die Thaten seiner Helden; | Selbst sieht er diesen Thaten lässig zu.“ [1806: 79]). Für den liebeskranken Petrarca erweist sich die *vita activa* als eine Chance, seinem Leid ein Ende zu bereiten. Mit seinem Entschluss, nach Verona zu gehen, entscheidet er sich für die *vita activa*. Nicht aus wirklicher Überzeugung resultiert diese Entscheidung, sondern aus der seelischen Notlage. Francesco kündigt er im 2. Akt an, seiner Liebe zu Laura entsagen zu wollen, um ein anderes Leben zu beginnen:

Ich will entsagen! – Nicht vergeblich hoffen.  
Der Thätigkeit mich weihn, den Wissenschaften,  
Den ernsteren. – Nicht länger Lieder dichten [...] (1806: 94).

Zwischen Liebe und Dichtung besteht ein Kausalnexus: der Verzicht auf die Liebe impliziert den Verzicht auf das Dichten. Gleichzeitig machen die Verse deutlich, dass Wissenschaft und Dichtung für den Petrarca der WESTPHALEN alternative Lebensmodelle darstellen, wobei die Dichtung der *vita contemplativa*, die Wissenschaft hingegen der *vita activa* entspricht. Dass Petrarca unter *Thätigkeit* auch politisches Tun versteht, wird deutlich,

---

<sup>1616</sup> In diesem Jahr erschien neben der Übersetzung BERTRAMS auch diejenige Johann Adolf SCHLEGELS. In der SCHLEGEL-Übersetzung lautet die entsprechende Passage: „Trägt es sich durch einen glücklichen Schwung der Kunst zu, daß man sie auf einen Augenblick für die Natur selbst hält; wenn sie, zum Exempel, eine Schlange so gut abgesehen, daß sie uns eben die Unruhe verursacht, in die uns eine wirkliche Gefahr stürzt: so kömmt doch die Seele bald von ihrem Schrecken zu einer anmuthigen Stille zurück, worinnen sie sich über ihre Befreyung von der Gefahr, als über ein wirkliches Glück freuet. Solchergestalt ist Nachahmung hierbey allezeit die Quelle der Ergetzung“ (BATTEUX 1770: 115).

<sup>1617</sup> KORCH sieht dieses Gespräch in GOETHE'S *Torquato Tasso* vorgeprägt: Carlo vertritt demzufolge die Ansichten des Weltmannes Antonio, während Guido Tasso vertritt (2006: 411f.).

wenn er wenig später seinem Mäzen gegenüber die Reise nach Italien mit den Worten begründet: „Der Genius des Friedens ruft mir zu, | Wie ich jetzt, dort mich thätig zeigen könnte, | Aus einem Seelenschlummer hier mich retten“ (1806: 125). Ausschlaggebend ist, dass Petrarcas Entscheidung für die *vita activa* aus seinem Liebesverzicht resultiert. Dem Gatten Lauras gegenüber betont er, dass der einzige Grund für die Reise seine unhaltbare Situation in Vacluse sei:

Ich muß von hier! Ich darf nicht länger säumen!  
Den nahen Abgrund seh' ich mir geöffnet - -  
Mir ist, als zög' ein Etwas mich hinunter! - -  
Beschäftigung – die regste Thätigkeit –  
Entfernung – and're Luft – ein and'rer Himmel  
Kann noch, vielleicht, die wunde Seele heilen (1806: 149).

Die *vita activa* stellt für Petrarca keine Alternative zum Künstlerdasein dar. Da sein Mäzen nicht bereit ist, in die Reise einzuwilligen, kann er den nur halbherzig gefassten Plan nicht ausführen. Mit der Einladung zur Dichterkrönung wendet sich das Schicksal: Die Krönung auf dem Kapitol ermöglicht dem Dichter die allseits sanktionierte und ohnedies unvermeidliche Abreise nach Rom. Die WESTPHALEN präsentiert Petrarca als einen Dichter, der ungeachtet aller Hindernisse nach einem erfüllten Glück mit Laura strebt. Da dieser Wunsch sich als aussichtslos erweist, bleibt ihm alleine die Dichtung, die es ihm ermöglicht, seinem Kummer Ausdruck zu verleihen. Petrarca verabscheut das höfische Leben, er zieht die Gesellschaft der antiken Schriftsteller jeder anderen Gesellschaft vor.<sup>1618</sup> Zwar stellt er in seiner Rede auf dem Kapitol die politische Mission des Künstlers in den Vordergrund, doch stellt dieses Bekenntnis ein letztes Aufflammen seiner diesbezüglichen Pläne dar: Als er die Mitteilung vom Tod der Geliebten erhält, bleibt ihm nichts als „die weite Leere dieser Brust“ (1806: 310).

Entscheidend ist, dass die WESTPHALEN nicht nur die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft diskutiert, sondern sie auch die historische Rolle Petrarcas zu bestimmen versucht. Wie bei IMMERMANN wird Petrarca hier an der Schnittstelle zwischen Mittelalter und Renaissance verortet. Während IMMERMANN Petrarca als den 'Erwecker' der Muse Roms (1883: 263) in Szene setzt, stellt die WESTPHALEN die Bedeutung der italienischen Kultur in den Mittelpunkt, um Petrarca als *primus inter pares* zu inszenieren. Es ist Petrarcas Mäzen, der vor diesem Hintergrund die Bedeutung der *laureatio* erläutert. Colonna erkennt, dass sich in der Kultur des 14. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel vollzieht, den die Künstler und Gelehrten des 13. und frühen 14. Jahrhunderts (u.a. Brunetto Latini, Dante, Giotto) vorbereiteten. Petrarca übertreffe sie alle „In Dichtung – an erhab'ner Sprache, | An Kraft, an Hoheit seiner Gegenstände! | An Zartgefühl für Schönheit und für Kunst!“ (1806: 241) Seine Dichterkrönung habe vor diesem Hintergrund die Funktion, die Glut des „Eifer[s], der so lange schlief, | [...] | zu ew'ger Flamme [zu] fördern!“ (1806: 239f.). Aufgegriffen wird dieser Gedanke in den Reden anlässlich der Dichterkrönung. Von der Liebesdichtung Petrarcas ist hier wider Erwarten nicht die Rede. Geehrt wird Petrarca als Humanist, mit dem „zu uns Glücklichen die Zeiten | Der holden Griechen [...] wieder[kehren]“ (1806:

---

<sup>1618</sup> „Wenn ich mit Aeschylus, mit Sophokles, | Des Lebens Bühne wahrer vor mir sehe; | Auf Hellas heitern Fluren mit Homer | Die kindlich schöne alte Welt betrachte; | Mit Plato geistiger und edler liebe: | Da, glaube mir, da bin ich unter Menschen! | Bei diesen Menschen, fühl' ich, ist mir wohl“ (1806: 174f.).

274), und der durch sein Werk die Dunkelheit überwand.<sup>1619</sup> Petrarca spricht in seiner Krönungsrede von einem „glücklichsten Triumph der Wissenschaften“ (1806: 278), um im Folgenden auf die Bedeutung der antiken Autoren hinzuweisen. In Übereinstimmung mit den historischen Fakten artikuliert Petrarca den Gedanken einer Wiedergeburt des alten Rom: „Rom will auf's neu im alten Glanz erscheinen“ (1806: 279), ruft er der Masse zu, um nach ausführlicher Beschreibung des zerrütteten Heimatlandes<sup>1620</sup> die Vision eines befriedeten Italiens zu entwerfen, in dem Kunst und Weisheit neu aufzukeimen vermögen.<sup>1621</sup> Dass der Ruhm des neuen Italien durch die Wissenschaften und die Künste zu erzielen sei, hebt auch Colonna hervor, der im Anschluss an Petrarca's Rede ein letztes Mal von einer heranbrechenden *Morgenröthe* (1806: 287) spricht:

Die Wissenschaften, edle Künste gründen  
 Das Glück der Völker! sind die höchste Zierde  
 Der Welt! beseligen, beflügeln, mächtig,  
 Den edlen Geist zu jeder Größe Ruhm!  
 Geeint mit Tugend, sind auch sie unsterblich! (1806: 288)

Auffällig ist, dass die WESTPHALEN sich intensiv mit Petrarca befasst hat. Im Vergleich zu den späteren Dramen zeichnet sich ihr Text durch eine erhebliche Zitatendichte aus. Diese Tatsache legt es nahe, einen Blick auf die Montagetechniken zu werfen, derer sich die Autorin bedient. Dass sie in ihrem Drama Episoden aus den Briefen Petrarca bzw. aus dem *Canzoniere* zu Szenen gestaltet, wurde gezeigt. Die Aufmerksamkeit soll hier jenen Abschnitten gelten, in denen Zitate aus dem *Canzoniere* in den Text montiert werden. Zu differenzieren sind zwei Grundkonstellationen, die den Bereich der Markierung von Intertextualität betreffen. HELBIG, der seine Theorie der intertextuellen Markierung in erster Linie anhand von Prosatexten entwickelt, berücksichtigt nicht, dass dramatische Texte nach einem weiteren Differenzierungsschritt verlangen. Da die Informationsvergabe sich hier *entweder* an einen Leser *oder* an einen Zuschauer richtet, liegen einem solchen Text zwei Markierungssysteme zugrunde. Während die üblichen Markierungen (Anführungszeichen, Änderung im Druckbild, Einrückung) sich an den Leser richten, bedarf der Zuschauer anderer Signale, um ein Zitat als solches identifizieren zu können.<sup>1622</sup> (Dass auch nicht markierte Zitate bei vorhandenem Textwissen von einzelnen Rezipienten identifiziert werden können, gilt auch für das Drama. Dieser Aspekt bleibt hier unberücksichtigt.) Berücksichtigt man die Instanz des *L e s e r s*, so bedient sich die WESTPHALEN additiv dreier Markierungsverfahren:

- Das Zitat wird eingerückt.
- Das Zitat wird in einem kleineren Schriftgrad wiedergegeben.
- Anmerkungszeichen verweisen auf das Anmerkungsverzeichnis, in welchem die Quelle benannt wird.

Für den Zuschauer sind diese drei Modi der Markierung nicht erkennbar: Er bedarf einer zusätzlichen Markierung, um den Zitatcharakter eines Textabschnitts zu erkennen. Mehre-

<sup>1619</sup> „Ach! ungekannt, und unberühmt – im Dunkeln | Verlebten traurig wir die goldnen Tage; | Vergessen würden wir und uns're Asche! - | Italien umwölkten dichte Nebel!“ (1806: 276).

<sup>1620</sup> Hier orientiert sich der Text an der Kanzone *Italia mia* (RvF 128).

<sup>1621</sup> Vgl. 1806: 282.

<sup>1622</sup> Nicht berücksichtigt wird hier die Möglichkeit, dass natürlich der Schauspieler durch die Intonation den Beginn bzw. das Ende eines Zitats signalisieren kann.

re Zitate im Drama der Westphalen sind nur für den Leser als solche zu erkennen.<sup>1623</sup> Nur in einem Fall wird ein Zitat erst nachträglich als ein solches markiert: In Petrarcas Krönungsrede montiert die Autorin einige Stanzas der Kanzzone *Italia mia*, die hier weder eingerückt noch in einem anderen Schriftgrad präsentiert werden, um erst am Zitatende durch ein Anmerkungszeichen nachträglich als Zitat markiert zu werden.<sup>1624</sup>

Da die Informationsvergabe an den *Z u s c h a u e r* über andere Kanäle erfolgt, verlangt dies vom Autor, dass er seine Markierungsmodi den Gegebenheiten anpasst. Folgt man dem Schema PFISTERS, so erfolgt die Informationsvergabe hier vorrangig über den optischen und den akustischen Kanal (2000: 25ff.). Da Zitate verbal kommuniziert werden, und der Text in der Regel nicht optisch wahrnehmbar ist,<sup>1625</sup> stehen zur Markierung vorrangig akustische Signale zur Verfügung, d.h. die Markierung muß sprachlich vermittelt werden, wobei die Figuren die Markierung durch Mimik, Gestik oder Interaktion ergänzen können. Dieses Verfahren dominiert im *Petrarca*. Zwei Beispiele mögen verdeutlichen:

1. Bereits im 1. Akt wird das Sonett *In qual parte del ciel* (RvF 159) in voller Länge zitiert. Für den *L e s e r* erfolgt die Markierung anhand der drei bereits beschriebenen Verfahren. Für den *Z u s c h a u e r* wird die Markierung einerseits durch die Gestik und Interaktion der Figuren, andererseits aber auch akustisch (sprachlich) vermittelt:

- akustisch: Rosa bittet Laura: „Laß mich das zarte Lied noch einmal lesen“ (1806: 35). Mit dem Hinweis auf das *zarte Lied* signalisiert der Text, dass es sich um ein Werk des Dichters handelt. Aus dem Satz ist nicht zu schließen, dass es sich bei dem im Folgenden vorgelesenen Text um ein Zitat (d.h. ein Gedicht aus dem *Canzoniere*) handelt.
- gestisch: Laut Nebentext reicht Laura der Freundin das besagt *zarte Lied* (1806: 35).

Sowohl akustisch als auch gestisch wird dem Zuschauer vermittelt, dass es sich bei dem vorgetragenen Text um einen Text Petrarcas handelt. Für den Zuschauer ergibt sich aus dieser Konstellation ein Informationsdefizit: Er kann die Verse zwar als Zitat identifizieren, ist aber im Hinblick auf ihren Urheber auf Vermutungen angewiesen, die er lediglich durch vorhandenes Textwissen verifizieren bzw. falsifizieren könnte.

2. Ähnlich gelagert ist der zweite Fall. Hier wird die Kanzzone *Chiare, fresche, et dolci acque* in voller Länge in einen Dialog zwischen Petrarca und Laura montiert. Während der Leser anhand der dreifachen Markierung (Einrückung, kleinerer Schriftgrad, Anmerkungszeichen) auf den Zitatcharakter hingewiesen wird, ist er für den Zuschauer nur zu erschließen, weil die Worte und die Handlung der Figuren es ihm nahelegen: Petrarca präsentiert Laura laut Nebentext ein *beschriebenes Blatt* (1806: 154), welches diese nach einigem Zögern ergreift, um den Text vorzutragen. Im Haupttext charakterisiert Petrarca den Text als ein jüngst verfasstes Gedicht („Dies schrieb ich, als ich jüngst, | So nah dich, an der Quelle, bei mir wußte“ [1806: 154]). Sowohl die Rede Petrarcas als auch die Gesten der Figuren signalisieren, dass es sich um ein Zitat handelt. Ob der Text tatsächlich aus dem *Canzoniere* stammt, weiß der Zuschauer nicht. Gerade in Bezug auf die frühen Dramen ist zu vermuten, dass der Zuschauer 1. die für ihn nicht markierten Zitate nicht als solche

<sup>1623</sup> Dies ist zweimal der Fall im 2. Akt (Petrarca spricht als Monolog die Kanzzone RvF 139 [1806: 63ff.]; Petrarca präsentiert seinem Freund Francesco die Stanzas 3-5 der Kanzzone RvF 323 [1806: 86ff.] als *böse[n] Traum* [1806: 84]). Im 5. Akt werden die Quartette des Sonetts RvF 310 einem der bei der Krönungszeremonie anwesenden Knaben in den Mund gelegt (1806: 274), im gleichen Akt reagiert Petrarca in einem Monolog auf die Vision der Laura mit einer längeren Rede, die eine Montage von Zitaten aus den Sonetten RvF 326, 1-4 und RvF 352, 1-14 darstellt (1806: 304f.).

<sup>1624</sup> Vgl. 1806: 279ff.

<sup>1625</sup> Eine Ausnahme würden etwa Spruchbänder mit Zitaten oder Projektionen darstellen.

identifizieren konnte, und er 2. die für ihn markierten Zitate nicht mit Sicherheit auf den *Canzoniere* zurückführen konnte. Eine Kenntnis des *Canzoniere* kann für das Gros des deutschen Publikums nicht vorausgesetzt werden, da sie zu diesem Zeitpunkt die Beherrschung der italienischen Sprache voraussetzte. Erst 1818 erschien eine vollständige Übersetzung des *Canzoniere*.

Dass den Zitaten in den dramatischen Texten eine größere Bedeutung zukommt als in den epischen Texten, zeigt kein Text deutlicher als der *Petrarca* der WESTPHALEN. Während der *Canzoniere* den Erzählern und Romanciers vorrangig als ein Reservoir an Versatzstücken dient, welche die entstehenden Texte konstituieren, haben die *Canzoniere*-Zitate im *Petrarca* weiterreichende Funktionen. Anhand einer Szenensequenz auf dem 2. Akt sei dies verdeutlicht: Guido und Carlo spüren hier den schlafenden Petrarca in einem Wäldchen auf. Die Begegnung wird zum Gegenstand eines längeren Gesprächs über *vita contemplativa* (Guido) und *vita activa* (Carlo). Das Sonett *Quel rosignuol, che sì soave piagne* (RvF 311) dient der Autorin dazu, die Inspiration *in actu* zu illustrieren:

▫ Guido beschreibt, wie er kurz zuvor den inspirierten Petrarca „in der Dämm’rung Frühe“ (1806: 74) erspähte. Der Dichter habe einer Nachtigall gelauscht, „[s]ein Auge glänzte von der stillen Wonne; | Ein sanftes Lächeln schwebt’ ihm um die Lippen. – | Dann ging er – stand – und ging und stand nun wieder. – | Dann blickt’ er aufwärts – blickte starren Augs | und unverwandt zu einer lichten Wolke, | Laut athmend; senkte seufzend tief und tiefer | Das blasse Haupt; und Thränen glitten, langsam, | Ihm unbewußt, die Wangen sanft hernieder“ (1806: 75).

▫ Er zieht ein Blatt hervor, welches Petrarca kurz nach diesem Erlebnis beschrieben habe. Obwohl der kunstfeindliche Carlo sich weigert, ihm zuzuhören, trägt Guido ihm den Text vor (1806: 77). Da das Gedicht nicht nur von der Nachtigall handelt, sondern auch von den *Klageliedern* des Ich-Sprechers, der sein Schicksal nur weinend zu ertragen vermag,<sup>1626</sup> bietet der Text Aufschluss über die Seelenqualen des Dichters.

▫ Guido heftet das Blatt nach der Lektüre an den Stamm einer Pinie. Nachdem die Inspiration zunächst aus der Wahrnehmungsperspektive des Guidos beschrieben wurde, sodann das Produkt dieser Inspiration präsentiert wurde, und daraufhin die Wirkung des Textes auf einen Rezipienten, erhält Petrarca selbst die Gelegenheit, rückblickend die Wirkung des Gesanges der Nachtigall und damit die eigene Inspiration zu bewerten: Seinem Freund berichtet er: „Die Blatt schrieb ich, in heil’ger Dämmerfrühe, | In einer sanften Stunde. – Beim Behorchen | Der Nachtigall fühlt’ ich mich schnell verloren | In wachen Schlummer [...]“ (1806: 91). Die Niederschrift des Textes erfolgte in einem schlafähnli-

<sup>1626</sup> „Nur meine Klagelieder | Ruft hoffnungslos, in Thälern Echo wieder! | Ich trog mich selbst! Den Sichern zu betrügen, | Erschien die Täuschung, Wahrheit ihm zu lügen. | Ich träumt ein Glück! – Mein Schicksal will, daß weinend | Ich, schnell erwachend, fühl’ – es war nur scheinend“ (1806: 77), vgl. RvF 311, 9-14. Während in Petrarcas Sonett das Ich beschreibt, wie der klagende Gesang der Nachtigall ihm die Erinnerung an die eigene *dura sorte* (311, 6) nach dem Tode Lauras ins Gedächtnis ruft, erfährt der Text bei der WESTPHALEN eine dem Fortgang des Dramas angepasste Umdeutung: Die Nachtigall klagt zwar auch hier, doch erfolgt ihre Klage „[...] um ihre Kinder? ihren Gatten?“ (1806: 77) in dem *vollen Ton*, den die Liebe das Tier gelehrt hat. Der Gesang der Nachtigall wird zu einem beglückenden Ereignis und steht damit im Kontrast zu den Klagen des Dichters. Das Glück Petrarcas erweist sich im Drama als eine Selbsttäuschung. Der Gedanke der Selbsttäuschung spielt auch in Petrarcas Sonett eine bedeutende Rolle („O che lieve è inganar chi s’assicura!“ RvF 311, 9), doch bezieht sich hier die Täuschung nicht auf die Liebessituation, sondern auf die Vergänglichkeit des Lebens: RvF 311 gehört zu den *in morte* verfassten Texten, wohingegen im Drama der Tod der Laura erst im fünften Akt erfolgt.

chen Zustand. Auch Francesco stellt angesichts des Textes fest: „Du schriebst es selbst, im Traum; sieh! deine Züge, | Obwohl verwischt, sind dennoch zu erkennen. | Die Muse schwebt, auch schlafend, über dir!“ (1806: 90). Wenn Petrarca dem Freund gesteht, von den Gesetzen der Inspiration keine Kenntnis zu haben („Wohl schweben oft die Geister meiner Lieder | Im sanften Schlaf um die befreite Seele, | In ihrer angeborenen Göttlichkeit“ [1806: 91]), dann stellt sich die Inspiration als ein Prozeß dar, der sich der Ratio entzieht. Indem die Inspiration aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet wird (1. Beobachtung durch Guido, 2. das dichterische Produkt, 3. kommentierende Stimme des Dichters, der nachträglich die Inspiration beschreibt), illustriert der Text, wie die Autorin die Inspiration eines Genies im Sinne der romantischen Vorstellungen imaginierte.

Die nähere Betrachtung des *Petrarca* zeigt, dass die Künstlerthematik in diesem Text nicht nur eine ausführliche Berücksichtigung erfährt, sondern dass sie zudem mit der Liebesthematik untrennbar verflochten ist. Die Dichtung Petrarcas resultiert aus seiner Liebe zu Laura, sein Verzicht auf die Liebe impliziert das Ende seiner Dichterexistenz. Der Vergleich des Textes mit dem Mantel- und Degenstück von ECKSCHLAGER verdeutlicht die Unterschiede: Während das Stück der WESTPHALEN bedenkenlos den Dichterdramen zugeschlagen werden kann, spielt die Künstlerthematik bei ECKSCHLAGER eine untergeordnete Rolle, so dass hier tatsächlich von einem Liebesdrama zu sprechen ist.

### 6.3.2 Eckschlagers *Petrarca: Eine Comedia en capa y espada*

Im Vergleich zu den übrigen Texten zeichnet sich August ECKSCHLAGERS *Petrarca* (1814) durch einen ausgesprochen freien Umgang mit den stofflichen Vorgaben aus.<sup>1627</sup> Der Konflikt resultiert nicht aus der Tatsache, dass Laura bereits vergeben ist. Laura erwidert vielmehr Petrarcas Liebe, soll aber gegen ihren Willen und auf Wunsch ihres Vormunds Anguilara mit dessen Freund, dem römischen Senator Orsini, verheiratet werden. Anguilara seinerseits ist ein Gegner Colonnas. Dieser hatte einst im Interesse Petrarcas Anguilara das Versprechen abgenommen, Laura nicht zu verheiraten, bevor der um sie freunde Petrarca durch die Dichterkrönung den Status eines Bürgers der Stadt Rom errungen habe.

1. Akt: Da die Dichterkrönung Petrarcas am kommenden Tag erfolgen soll, plant Anguilara, Laura ungeachtet des Versprechens am gleichen Abend mit Orsini zu vermählen. Durch Guido, der als Hofmaler für Anguilara tätig ist, erfährt Petrarca von der bevorstehenden heimlichen Vermählung. Während Laura in einem Monolog ihr Leid beklagt, trifft Colonna ein, der am gleichen Ort den König von Neapel empfangen will. Als Colonna erfährt, dass sein Kontrahent Laura verheiraten will, ist er empört. Die Ankunft des Königs verhindert vorerst die Auseinandersetzung.

2. Akt: Während die Feierlichkeiten in der am Meer gelegenen Villa Anguilaras beginnen, tritt Colonna mit Bewaffneten auf. Gleichzeitig erreichen Guido und Petrarca das Ufer. Während sich Guido zu Anguilara begibt, stößt Petrarca zufällig auf Laura, die im Dunkel der Nacht ihr Schicksal beklagt. Ihr Liebesgeständnis erfüllt den Dichter mit neuem Mut. Er beschließt, Laura zu entführen. Unter falschem Namen mischt er sich unter die Hochzeitsgäste. Er weiß nicht, dass Orsini in der Zwischenzeit auf Laura verzichtet hat, da diese einen anderen liebt. Auf dem Weg zur Villa wurde Orsini jedoch von Colonna und seinen

---

<sup>1627</sup> Der Text diente laut KORCH (2000: 286) als Vorlage für ein Opernlibretto. Die von Johann Christoph KIENLEN (1783-1829) komponierte Oper wurde 1816 in Preßburg (Bratislava) uraufgeführt (KORCH 2006: 419).

Leuten überfallen, so dass er nun auf Rache sinnt. Er befiehlt, Laura auf einem Schiff nach Rom zu bringen, damit sie dort den Geliebten treffe. Petrarca, Guido und Colonna, die von Orsinis Entscheidung nichts wissen, bedrängen den vermeintlichen Gegner mit Waffen. Petrarca, in der Meinung befangen, dass Orsini einen Entführungsversuch unternommen hat, stürzt sich in die Fluten, um Laura zu folgen.

3. Akt: Laura trifft auf dem Kapitol ein, wo sie Petrarca zu sehen hofft. Als sie vernimmt, dass der Geliebte gerettet werden konnte, weiß sie, dass ihr Glück bevorsteht. Gemeinsam mit dem König von Neapel ehren Anguilara, Orsini und Colonna den Dichter. Während Orsini und Colonna sich versöhnen, krönt Laura den Dichter mit dem Lorbeerkranz.

Die Synopse zeigt, dass die Dichtung hier eine untergeordnete Rolle spielt. Petrarca wird als ein Liebender präsentiert, der, nachdem er sich der Gefühle der Angebeteten versichert hat, kühn den Gefahren trotzt, um am Ende zu obsiegen. Zwar ist Petrarca an seiner Ruhmesfeier interessiert, doch ist es nicht der Lorbeer, der ihn treibt. Diesem kommt alleine die Funktion zu, Petrarca zu einem Bürger Roms zu machen, d.h. ihm jene Ehre zuteil werden zu lassen, die ihn der Laura würdig macht. Petrarca betont bereits im 1. Akt, dass ihm der Lorbeer ebenso wichtig sei wie die Liebe,<sup>1628</sup> macht aber zugleich deutlich, dass er der Myrte den Vorrang gibt.<sup>1629</sup> Noch die letzten Worte der Dramas, die der Chor artikuliert, heben die Bedeutung der Liebe hervor: „Des Himmels schönster Stern ist P o e s i e, | doch L i e b e ist des Lebens höchstes Glück“ (1814: 87). Die Schlussworte bezeugen den grundlegenden Unterschied zwischen dem *Petrarca* ECKSCHLAGERS und den übrigen Dramen: An die Stelle der unerfüllbaren Liebe tritt die Ehe. Die Dichtung, der in den anderen Stücken eine kompensatorische Funktion zukommt, wird hier dem Jenseits zugeordnet. Entscheidend ist das irdische Glück, welches dem Dichter hier vergönnt ist.

Berührungen mit dem *Canzoniere* ergeben sich in zweierlei Hinsicht: Zum einen fällt auf, dass in drei Fällen die Figurenrede vom übrigen Text abgehoben wird,<sup>1630</sup> indem die Figuren in Sonetten sprechen. Im ersten Akt ist es Petrarca, der in einem Monolog seine Sehnsucht nach Laura zum Ausdruck bringt, um der Liebe eine größere Bedeutung zuzuschreiben als dem Vaterland und der Freiheit:

Was ist des Vaterlandes heil'ger Boden,  
 10 was ist der Freiheit glühendes Gefühl,  
 wenn Lieb' im freien Vaterland nicht waltet.

Lieb' ist des Himmels warmer Frühlings-Odem,  
 Lieb' ist des Lebens einzig höchstes Ziel,  
 der Freiheit Glut, und Jugend, die nie altet! (1814: 14f.)

Auch als Petrarca dem Freund von der Begegnung mit Laura berichtet, bedient er sich der Form des Sonetts. Vage knüpft dieses an die im *Canzoniere* gestaltete Begegnungsszene an:

<sup>1628</sup> „Schwindelnd fühl' ich mich getragen | auf des Ruhmes stolzen Wegen, | wenn sich Ruhm mit Lieb' vereinte, | dann in süßer Wonne sterbend“ (1814: 13).

<sup>1629</sup> „[...] den Lorber säh' ich freudig mir entgeh'n, | könnt' ich der Myrten schönern Brautkranz seh'n, | und finden meiner Liebe helle Sterne“ (1814: 14).

<sup>1630</sup> Um ein Sonett handelt es sich auch bei dem Widmungsgedicht, welches ECKSCHLAGER dem Text voranstellte. Bei der als „höchste[s] Bild des Guten und des Schönen“ (V. 10) bezeichneten Dame, die in V. 9 dem Land Bayern zugeordnet wird, und in V. 11 als 'Bewahrerin des heilig jungen Strebens der Künste' bezeichnet wird, handelt es sich vermutlich um Caroline Wilhelmine Friedrike, die zweite Gattin des Bayrischen Königs Max I. Joseph.

Diese wird, anders als im *Canzoniere* vorgegeben, in einer Kirche situiert, sie findet aber auch hier am Karfreitag („des Glaubens höchste Feier“, V. 2) statt. Wenn Laura als ein göttliches Geschöpf beschrieben wird, so entspricht diese Feststellung zwar in etwa den Aussagen, die der Sprecher des *Canzoniere* über Laura trifft, doch steht sie im Widerspruch zum Ende des Dramas. Lediglich die im letzten Vers hergestellte Antithese von „herber Lust und süßer Pein“ verweist aufgrund der beiden Oxymoroi auf den Gedichtzyklus. Das dritte Sonett hat Laura zur Sprecherin. Diese, im 2. Akt von Orsini nach ihren wahren Gefühlen befragt, legt dem Senator ihre Situation dar: Sie lobt die Größe und den Ruhm ihres Gegenübers, doch hebt sie auch hervor, dass nicht die Liebe diesen veranlasst habe, um ihre Hand anzuhalten. In den Terzetten betont sie, dass jene Lieder, für die Petrarca den Lorbeer empfangen werde, alleine auf seine Liebe zu ihr zurückzuführen seien.

Von den drei Sonetten abgesehen gibt es eine weitere Textstelle, die als eine Petrarca-Reminiszenz zu bewerten ist. Nachdem Laura im 3. Akt in Rom eingetroffen ist, berichtet sie rückblickend in einem Monolog von einem Traum, den sie in der Nacht auf dem offenen Meer geträumt habe: Von ihrem Nachen aus habe sie vermeint, Petrarca auf den Fluten treiben zu sehen. Auch habe sie die Stimme des Dichters vernommen, der nach ihr rief. Das nun folgende Bild der Metamorphose Lauras ist auf *RvF* 23 zurückzuführen.<sup>1631</sup> Wird in der Kanzone der Daphne-Mythos auf den Liebenden bezogen, dessen Identifikation mit seiner *donna* so tiefgreifend ist, dass er sich anstelle Lauras in einen Lorbeer verwandelt („i duo mi trasformaro in quel ch’i’ sono, | facendomi d’uom vivo un lauro verde“, V. 38-39), greift ECKSCHLAGER das Motiv der sich in einen Lorbeer verwandelnden Daphne auf, ohne es in diesem Sinne zu variieren. Laura sagt hier:

Und an meinem Arm war es  
als ob frische Zweige trieben,  
die in liebender Verschlingung  
sich um seine Stirne flochten – (1814: 75).

Während Daphne sich in einen Lorbeerbaum verwandelt, um Apoll zu entkommen, hat die Metamorphose Lauras gerade die Vereinigung mit dem Geliebten zum Ziel. Indem Laura aber ihre zu Lorbeerzweigen gewordenen Arme in *liebender Verschlingung* um Petrarca Stirn windet, erlangt ihre Metamorphose eine zweite Bedeutung: Laura wird zu jenem Lorbeerkranz, der das Haupt des Dichters schmücken soll. Damit greift ECKSCHLAGER auf der einen Seite die bei Petrarca vorgeprägte Mehrdeutigkeit des Namens Laura auf, um auf der anderen Seite auf den seinem Dramentext zugrundeliegenden Kausalnexus von Liebesdichtung und Liebesleid hinzuweisen.

### 6.3.3 ... ein recht charakterloser Vogel: Immermanns *Petrarca*

Auch wenn Karl Leberecht IMMERMANNs *Petrarca* (wie auch andere Texte dieses Autors<sup>1632</sup>) Tendenzen des Epigonalen aufweist, so unterscheidet sich das Stück doch maßgeblich von den hier behandelten Dramen. KORCH hat IMMERMANNs Protagonisten als „unsensibel und eigensüchtig“ (2000: 305) charakterisiert, eine Meinung, die bereits WAIBLINGER vertrat, der IMMERMANNs *Petrarca* im Tagebuch als einen „recht charakterlose[n] Vogel“ (1993: 908) qualifizierte. IMMERMANN (1796-1840) gestaltet Petrarca nicht als ei-

<sup>1631</sup> Petrarca thematisiert den Mythos auch in *Bucolicum Carmen* III, doch ist eher unwahrscheinlich, dass der mit Petrarca nur oberflächlich vertraute ECKSCHLAGER auf diesen Text anspielt.

<sup>1632</sup> Vgl. FAUSER 1999: 102ff., der auf den *Petrarca* aber nicht eingeht.

nen positiven Helden, dessen Leid den Zuschauer rührt, sondern als einen jungen Mann, der um seine Erfolge beim weiblichen Geschlecht weiß; als einen Verführer, der seiner Liebe zu Laura ein Mädchen aus dem Volk opfert, und der, um Laura zu erobern, vor einem Ehebruch nicht zurückschreckt. HEINE bemühte sich vergeblich, das Stück in Braunschweig zur Aufführung zu bringen.<sup>1633</sup>

IMMERMANN situiert die Handlung in Avignon. Der jugendliche und abenteuerlustige Petrarca erreicht mit Freund Luigi die Papststadt, in welcher er zu einer Abendgesellschaft bei dem wohlhabenden Hugo de Sade geladen ist. Vor der Ankunft in dessen Haus machen die Freunde Rast, um sich in einem Wirtshaus zu erfrischen. Petrarca macht der Wirtstochter Jeanneton erfolgreich den Hof: Das junge Mädchen ist bereit, sich am gleichen Abend mit ihm an der Sorgue zu treffen. Als Pfand erhält der Dichter ein Halstuch. Während Jeanneton, die vom Vater als eine *Schwärmerin* bezeichnet wird,<sup>1634</sup> den Dichter wirklich liebt, sieht er in ihr „ein zartes Abenteuer“.<sup>1635</sup> Es ist die *Einfalt* des „ländlich frischen Mädchen[s]“, die ihn anzieht.<sup>1636</sup> Eine Frau, die seiner Verehrung würdig sei, habe er, so Petrarca, noch nicht gefunden. Jeannetons Schicksal ist vorgezeichnet: Als sie nach der Abreise der Italiener dem Vater beim Abräumen des Tisches hilft, lässt sie ein Glas fallen, ein „[e]inhundertjähriges Familienstück; – alle Hochzeiten, alle Kindstaufen sind damit gefeiert. 'Bonheur et vertu' – war der eingeschliffene Denkspruch. Die Vertu ist ganz geblieben; aber das Bonheur ist entzweigebrochen,“<sup>1637</sup> klagt der Vater. Bereits in II, 1 berichtet Petrarca dem Freund von einer wegweisenden Begegnung: In der Kirche von Avignon habe er „[d]ie Einzige, die Göttliche“<sup>1638</sup> erblickt, die seiner Ehre würdig sei. Petrarca weiß: „Sie nur kann ich lieben! | Gebunden ist mein Geist, zu lieben sie; | Mein Auge dürstet, anzuschauen sie. | Wo sie nicht ist, ist Tod und Finsterniß!“<sup>1639</sup> Er weiß nicht, dass es sich um die Gattin de Sades handelt. Diese, die in II, 2 ihrem Gemahl von der Begegnung in der Kirche berichtet, hat den fremden Jüngling jedoch erkannt. Petrarca ist entsetzt, als er in der Frau des Gastgebers die in der Kirche erblickte Dame wiedererkennt. Obwohl er nun weiß, dass Laura einem anderen gehört, ist er nicht zum Verzicht bereit: „[Laura] ist ein Weib und folglich zu gewinnen.“<sup>1640</sup> Gegenstand des 3. Aufzugs ist die Abendgesellschaft im Hause de Sades. Zu Ehren des Dichters werden Maskeraden veranstaltet. Petrarca nimmt die Inszenierung eines Liebeshofes zum Anlass, um Laura den Hof zu machen: Er schildert Laura den Fall seiner hoffnungslosen Liebe, ohne aber das Objekt seiner Leidenschaft zu erwähnen. Laura, die nicht versteht, dass es sich bei diesem Objekt um sie selbst handelt, ermutigt ihn. Von der Gegenliebe Lauras überzeugt, wirft Petrarca das Halstuch der Jeanneton fort. Dass Jeanneton ihn hierbei beobachtet, weiß er nicht. Der 4. Aufzug nimmt seinen Anfang mit dem Eintreffen eines Boten, der eine Nachricht an Petrarca überbringt. Hugo, der in Bezug auf das Verhältnis zwischen seiner Gattin und Petrarca einen Verdacht hegt, von dessen Richtigkeit ihn Luigi kurz darauf überzeugt, ist er-

---

<sup>1633</sup> Vgl. den Brief an IMMERMANN: „An eine Aufführung Ihrer Tragödien auf dem hiesigen Theater glaub ich nicht; sie sind zu gut. Mein Freund Költy, der nächstens im Conversations Blatt über Ihre *Tragödien* etwas besseres sagen wird, hat ein Exemplar derselben, das ich ihm auf einer Reise nach Braunschweig mitgegeben, dem dortigen Direktor Klingeman mitgeteilt und von demselben das Versprechen erhalten den Petrarcha aufzuführen“ (HEINE 1970: 61).

<sup>1634</sup> I, 2 (1883: 231).

<sup>1635</sup> I, 2 (1883: 242).

<sup>1636</sup> I, 2 (1883: 242).

<sup>1637</sup> I, 2 (1883: 244).

<sup>1638</sup> II, 1 (1883: 247).

<sup>1639</sup> II, 1 (1883: 249).

<sup>1640</sup> II, 2 (1883: 256).

leichtert, dass Colonna in seinem Schreiben den Dichter nach Rom bittet. Der Brief jedoch bewirkt das Gegenteil: Petrarca, der um die Unausweichlichkeit der Abreise weiß, beschleunigt sein Vorhaben. Da er von einem Diener erfahren hat, dass der leidenschaftliche Hugo das Gemach seiner Gattin zuweilen heimlich über den Balkon aufzusuchen pflegt, beschließt er, diesen gleichen Weg zu gehen, um zu Laura zu gelangen. Damit bahnt sich die Katastrophe an, die im 5. Aufzug ausgestaltet wird. Jeanneton, die Petrarca aufsucht, um ihm das als Liebespfand überlassene Tuch zurückzugeben, stößt auf den Dichter, der auf dem Weg zu Laura ist. Petrarca stößt die Gastwirthochter beiseite, um seinem Ziel näher zu kommen. Dort erwartet ihn Hugo. Erst das Erscheinen Lauras bereitet dem Duell der Rivalen ein Ende. Wie ein „vermess’ner Tempelschänder | Mit lüsterner Begierden Horde“ (1883: 293) sei Petrarca in ihr Haus eingedrungen, klagt sie, die sich keiner Schuld bewusst ist. Der Dichter, der nun begreift, dass er die Worte der Geliebten falsch gedeutet hat, schwört Laura, fürderhin auf sie zu verzichten:

Ich störe Deinen Frieden nimmer wieder  
 Und wenn ich ewig Dich verehren muß,  
 Und wenn in Dir allein der Tugend Bild  
 Petrarchens blödem Sinn genähert wird,  
 So fürchte nichts! Gleich dem zerknirschten Sünder,  
 Der in der Kirche fernster Ecke kniet,  
 Nicht wägend, sich dem Heiligen zu nähern,  
 So will auch ich von Weitem nach Dir blicken.  
 Dich lieben muß ich, Laura. [...] (1883: 294).

Laura ist bereit, dem Dichter zu verzeihen, doch weist sie ihn zugleich darauf hin, dass er von ihrer Seite keine Gunst zu erwarten habe. Während Petrarca desillusioniert in die Zukunft schaut („Viel Angenehmes kann mich noch betreffen, - | Die Blüth’ und Kron ist abgebrochen“ [1883: 296]), klagt der Gastwirt um seine Tochter, die sich in der Zwischenzeit das Leben genommen hat.

Formal respektiert IMMERMANN die Einheit der Zeit, nicht aber jene des Ortes. Als anti-klassizistisch ist auch sein Verfahren zu bezeichnen, die einzelnen Szenen innerhalb der Aufzüge lose ineinander übergehen zu lassen.<sup>1641</sup> Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass der *Petrarca* unter dem Einfluß SHAKESPEARES entstand.<sup>1642</sup> Hierauf deuten sowohl die Charakterisierungen einiger Figuren (insbesondere Luigi) als auch die Mischung von Vers und Prosa hin. Da zu IMMERMANNs Schauspiel bereits eine Reihe von Untersuchungen vorliegt,<sup>1643</sup> soll hier das Augenmerk auf den Inhalt gerichtet werden.

Petrarca wird nicht als ein platonisch Liebender in Szene gesetzt, sondern als ein beredter Verführer, der, Casanova gleich, auf Abenteuer aus ist. Wortgewandt macht er Jeanneton den Hof, die seinen schönen Worten lieber lauscht als zuvor den direkten Anträgen Luigis. Nachdem er in Laura das würdige Objekt seines Begehrens gefunden hat, apostrophiert er Jeanneton als ein *Nachtgespenst* (1883: 289), ohne seiner zuvor formulierten Komplimente zu gedenken. Seine Gewissenlosigkeit kostet Jeanneton das Leben. Auch Laura scheint zunächst ein Opfer des Verführers zu werden. Ihr Gatte ist ein selbstbewusster Adliger, der nach eigener Einschätzung mit Petrarca einst einen „Bund | [...] gleicher Geister“ (1883: 226) schloss, um nun den berühmten Dichter an sein Haus zu binden. Seine Lebenslust

<sup>1641</sup> So auch KORCH 2000: 308.

<sup>1642</sup> DEETJEN 1904: 89, JUSSENHOVEN-TRAUTMANN 1975: 84, JAPP 2004: 108.

<sup>1643</sup> Vgl. KORCH 2000: 305ff., SCHÜPPEN 2001, JAPP 2004: 105ff.

und seine Derbheit stehen im Kontrast zur stillen Frömmigkeit der Gattin,<sup>1644</sup> die mit einer gewissen Naivität gepaart ist. Als Petrarca versucht, ihr anhand einer bildreichen Allegorie seine Gefühle darzulegen, vermag sie diese nicht zu entschlüsseln: Sie versteht nicht, dass Petrarca mit der einsam hinter einem Gitter blühenden Lilie auf sie, mit dem in die Lilie unsterblich verliebten Schwan hingegen sich selbst meint. Zu spät begreift sie, welchen Plan Petrarca verfolgt. Seinem Bruder Ferdinand erklärt IMMERMANN in einem Brief vom 30. April 1822, dass Petrarca deshalb scheitere, weil er ein herzloser Egoist sei:

[Er] fällt nicht darum der Nemesis anheim, weil diese die Rechte des d e r b e n G a t t e n zu vertreten sich angemahnt fände, sondern deßhalb weil er selbstüchtig u. herzlos Liebe erlisten will, die immer nur frei und demüthig erbeten wird, weil er eitel sich einbildet, Lauras Mitgefühl und werdende Freundschaft sey Gegenliebe, und weil er nun in diesem Wahne Handlungen unternimmt, zu denen nur die höchste gegenseitige Liebe die Befugniß geben würde (IMMERMANN 1978: 322).

Petrarcas Dichtertum spielt eine untergeordnete Rolle. Thematisiert wird jedoch die mäzenatische Situation. Petrarca ist von den Mächtigen abhängig. Gerne folgt er der Einladung des eitlen de Sade, der sich als Entdecker des Dichters inszeniert.<sup>1645</sup> Sein ebenso skeptischer wie spöttischer Freund Luigi hebt diesen Aspekt der Abhängigkeit hervor, wenn er Petrarca zu bedenken gibt: „Mich ekelt vor des Freiherrn Hause. Was? Sollst Du Dich vom Schächer reiten lassen als Paradegaul vor seinem edlen Kreise?“ (1883: 244).<sup>1646</sup> Dass Luigi mit seiner Vermutung richtig liegt, bestätigt ein Dialog Hugos mit seiner Gemahlin: Um den Neid des Adels zu erregen, soll Petrarca der König des abendlichen Festes sein.<sup>1647</sup> Mächtiger noch als de Sade ist der Kardinal, der für das Glück seines Schützlings bürgt.<sup>1648</sup> Aus dem besitzlosen Dichter, den Luigi im 1. Aufzug als „Herr[n] von Garnichts und Besitzer unzähliger Luftschlösser in petto“ (1883: 237) qualifiziert, kann nur durch das Einwirken des Kardinals ein berühmter Poet werden. Petrarca selbst sagt von Colonna im 4. Aufzug, der Kardinal habe den Einfall, „[d]en Gott zu spielen, der mich aus dem Staub zieht. | Der nächste Augenblick, die nächste Grille | Kann mich von seiner Liebe Tafel löschen“ (1883: 284). Von der Dichterkrönung ist bei IMMERMANN nicht die Rede, doch ist die Einladung des Dichters nach Rom, die ihm Luigi zufolge die „schönste Aussicht auf den Tempel | Des Ruhms“ (1883: 284) biete, wohl in diesem Sinne zu verstehen.

Der romantischen Tradition folgend, verlegt IMMERMANN die Dichterkrönung in einen privaten Rahmen.<sup>1649</sup> Im Kontext des von de Sade in Auftrag gegebenen Maskenzuges wird diese Ehrung inszeniert. Bezeichnend ist, dass es dem Hausherrn nicht um Petrarca zu tun ist, sondern um die übrigen Gäste: „Es ist mir mehr um sie, als wie um ihn. | Sie soll'n sich ärgern, diese hohlen Köpfe, | Die lange schon mir unerträglich waren“ (1883: 260). Die Inszenierung markiert den Paradigmenwechsel zwischen Mittelalter und Renaissance. Ein Troubadour schreitet „im ernstest Trauerstaat“ (1883: 261) dem Maskenzug

<sup>1644</sup> Die Derbheit des Hugo de Sade hebt IMMERMANN in einem Brief an Ferdinand IMMERMANN vom 30.03.1822 hervor (IMMERMANN 1978: 322). DEETJEN bezeichnet Hugo als einen „hohlen, prachtliebenden, leichtlebigen, aber humorlosen Nobile“, zu dessen Eigenschaften „Mangel an Offenheit, ängstliches Festhalten der äusseren Formen und Schadenfreude gehören“ (1904: 88).

<sup>1645</sup> Hugo betont Laura gegenüber: „Daß ist es gesteh, | In mir erkannt' er erst sich selber recht“ (1883: 226)

<sup>1646</sup> Vgl. JAPP 2004: 109.

<sup>1647</sup> Vgl. 1883: 260.

<sup>1648</sup> Vgl. 1883: 280.

<sup>1649</sup> Vgl. KORCH 2000: 308.

voran, schwarz gekleidete Knaben ziehen einen Wagen, auf dem eine verschleierte Gestalt ruht. Petrarca's Aufgabe ist es, den Schleier zu lüften. Durch diese symbolträchtige Geste wird er zum Erwecker der Muse Roms: Sie ist es, die der Schleier verbarg. Während die Knaben das Ende der Barbarei besingen, zieht der Troubadour sich zurück: „Und Troubadour muß seitwärts stehen. | Man sieht nach Rom; man will ihn nicht“ (1883: 264). Petrarca wird als derjenige gefeiert, der durch sein humanistisches Engagement das Ende der mittelalterlichen Barbarei einläutet. Gleichzeitig signalisiert der Schlusssatz des Troubadours den Zeitgenossen IMMERMANNs, dass die Zeit für einen neuen Paradigmenwechsel gekommen ist: „O, wenn auch er [i.e. der Troubadour] wird schlafen gehen | Wer weckt ihn wieder einst zum Licht?“ (1883: 264).<sup>1650</sup> Mit der sich anschließenden Inszenierung einer Cour d'Amour bereitet IMMERMANN auf der Textebene diesen Wandel vor.

Nicht dem Dichter wird die Ehre zuteil, sondern dem gelehrten Wiederentdecker der Antike.<sup>1651</sup> Erst der Verzicht auf Laura wird Petrarca zu einem großen Dichter machen.<sup>1652</sup> Dass er die Disposition hierfür mitbringt, belegt der 1. Aufzug. Petrarca zeichnet sich einerseits durch eine an mythologischen und literarischen Anspielungen reiche Sprache aus,<sup>1653</sup> er wird andererseits aber auch als ein hochgradig phantasievolles Individuum beschrieben.<sup>1654</sup> Eingeführt wird er als ein Dichter, der seine Ankunft im Hause de Sade mit einem Sonett ankündigt (1883: 225). Dass Petrarca nicht in der Lage ist, seine Sprache dem sozialen Umfeld anzupassen, belegt die Gasthaus-Szene. Als er den Wirt mit den Worten lobt, er fühle sich wie einst Jupiter bei Philemon und Baucis, stößt er auf Unverständnis („Nein, Herr, Melonen sind noch nicht reif“ [1883: 234]), und auch sein pathetisches Lob des Landlebens erweist sich als sprachlich unangemessen: „Herr, ich versteh' Euch nicht“ (1883: 234), kommentiert der Wirt die Verse. Das Missverständnis hat die Funktion, Komik zu erzeugen, stellt aber gleichzeitig eine Vorausdeutung auf Petrarca's Liebeserklärung an Laura dar, die so sehr mit Metaphern und Bildern durchsetzt ist, dass Laura sie schlichtweg nicht versteht. Es ist tragischerweise die 'Schwärmerin' Jeanneton, die sich auf die Sprache des Dichters einlässt, und die dem Verführer erliegt.

IMMERMANN bereitete sich auf den *Petrarca* vor, indem er einerseits die Literatur über den Italiener studierte,<sup>1655</sup> sich aber andererseits auch mit dessen Gedichten vertraut machte. DEETJEN konstatiert: „Immermann hat die Dichtungen Petrarkas im Urtext gelesen und manches petrarchische Wort und Bild herübergenommen“ (1904 : 91). Dass IMMERMANN die Übernahmen aus dem *Canzoniere* nicht markiert, macht JUSSENHOVEN-TRAUTMANN ihm zum Vorwurf: „[Er] fügt viele Worte, Bilder und Verse des historischen Petrarca ein; da sie aber nicht als solche erkennbar werden, dienen sie mehr zur Schaffung des atmosphärischen Hintergrunds als zur Kennzeichnung der literarischen Originalität“ (1975: 89).

---

<sup>1650</sup> Vgl. DEETJEN 1904: 91.

<sup>1651</sup> Vgl. KORCH 2000: 307f.

<sup>1652</sup> Vgl. JAPP 2004: 109.

<sup>1653</sup> „In *Petrarca* alone there are no fewer than thirty mythological allusions as well as references to or quotations from Pope John XII, Giacomo Colonna, Apelles, Aristotle, Cicero, Virgil, Horace, Juvenal, Socrates, Epictetus, the Bible, various well known Italian families, Provençal poetry, the Ghibelline-Guelf controversy and general Italian history“ (PORTERFIELD 1912: 31). – „Zu üppig wuchern in unserm Drama die von dem Vater des Humanismus bevorzugten Gleichnisse aus der antiken Geschichte, Sage und Dichtung“ (DEETJEN 1904: 91).

<sup>1654</sup> Vgl. KORCH 2000: 314.

<sup>1655</sup> In seiner Bibliothek befanden sich FERNOW, *Francesco Petrarca*, Leipzig/Altenburg 1818; SIMONDE DE SISMONDI, *Die Literaturen der südlichen Nationen Europas*, 2 Bde., Leipzig 1816/1819, vgl. HASUBEK 1996: 55-81, lfd. Nr. 409, 410, 415.

Ob die 'Erkennbarmachung', d.h. die Markierung dieser Textstellen tatsächlich literarische Originalität kennzeichnen würde, ist fraglich. *De facto* spielt die intertextuelle Verankerung dieses Dramas im *Canzoniere* eine im Vergleich zu den übrigen Dramen untergeordnete Rolle. Während etwa die WESTPHALEN ausführlich aus diesem Zyklus zitiert, beschränkt sich IMMERMANN auf die Übernahme einzelner Versatzstücke aus den Gedichten, die nicht als Zitate i.e.S. zu bezeichnen sind. Zwei Beispiele mögen sein Verfahren illustrieren.

1. Als Petrarca und Luigi sich im 1. Aufzug im Hause des Gastwirts zu Tische setzen, überfallen negative Gedanken den Dichter, der soeben noch mit Jeanneton schäkerte. Angesichts der lebenslustigen Provenzalen und der heiteren Landschaft gedenkt Petrarca be- trübt des Vaterlandes:

Dies heitre Volk, die blühenden Gefilde, -  
 Der Schmerz ergreift mich, wenn ich sie betrachte,  
 Der Schmerz um's Vaterland, Italien,  
 Du edle, in den Staub getret'ne Perle!  
 Wie unsre Väter uns berichteten,  
 So brachen auch in Dir sonst fleiß'ge Hände  
 Der Rebe schwellend Kind, der Aehre Frucht;  
 So tanzten auch in Dir sonst leichte Schnitter,  
 Und braune Mädchen sangen Liederchen.  
 Das ist nun all vorbei: Der Schwerter Klirren,  
 Zerbroch'ner Schilde Hall tönt in zerstampften,  
 Von Blut getränkten Fluren schauerlich.  
 Tumult und Strang und Gift und Hinterhalt  
 Sind Deine Feste, armes Vaterland (1883: 235).

Die Klage ist an die Kanzone *Italia mia* angelehnt. Während die WESTPHALEN einen Auschnitt aus diesem Text zitiert (1806: 279ff.), und das Zitat zumindest für den Leser durch ein Anmerkungszeichen markiert, verzichtet IMMERMANN auf Zitate. Petrarca bringt in seinem Gedicht den Schmerz angesichts der politischen Situation Italiens zum Ausdruck, und weist auf das Klirren der *pellegrine spade* (V. 20) hin. Namentlich die Verse 21-22 der Kanzone („perché 'l verde terreno | del barbarico sangue si depinga?“) finden sich bei IMMERMANN wieder, der von den „[v]on Blut getränkten Fluren“ spricht. Aufschlussreich ist, dass in IMMERMANNs Text der Hinweis auf das Einwirken einer fremden Macht fehlt: Weder ist in der Figurenrede Petrarca die Rede von den '*pellegrine spade*', noch wird das Blut, welches den Boden tränkt, als '*barbarico sangue*' beschrieben. Petrarca's Erwähnung der *tedesca rabbia* (V. 35) bleibt gleichfalls ausgespart, obwohl es sich bei den von ihm beschriebenen Kämpfen zweifellos um jene Auseinandersetzungen zwischen Guelfen und Ghibellinen handelt, auf die Petrarca anspielt.<sup>1656</sup> Erinnert sich IMMERMANNs Petrarca angesichts der glücklichen Menschen im heiteren Süden Frankreichs an jene guten Zeiten, die einst in Italien herrschten, so ist auch dieses Motiv in *RvF* 128 vorgeprägt: Auch Petrarca spricht von den *dolci campi* (V. 30) Italiens, auch er sagt von der Heimat, sie sei ihm ein „nido | ove nudrito fui sì dolcemente“ (V. 82-83), eine „madre benigna et pia“ (V. 85) gewesen. Der Petrarca IMMERMANNs amplifiziert diesen Aspekt, wenn er auf die Winzer und Schnitter hinweist, und auch die *Liederchen* der Mädchen erwähnt. Da es die Lieder der Winzer sind, die die Szene einleiten, greift Petrarca mit dem Hinweis auf die fruchtbare Ernte und die fröhlichen Menschen die Stimmung auf, die die gesamte Szene dominiert, um den Kon-

<sup>1656</sup> Zur *tedesca rabbia* in *RvF* 128, 35 vgl. SANTAGATA, in: Petrarca 1996: 618.

trast zwischen der friedlich-heiteren Provence und dem krisengeschüttelten Italien zu verschärfen.

2. Nachdem Petrarca Laura erblickt hat, berichtet er Luigi von der Begegnung. Vorangestellt ist dem Gespräch ein Monolog des Dichters, der, erschüttert von dem Ereignis, seinen Gefühlen freien Lauf lässt: „rathlos war ich, unbesorgt, verlassen; | Nun bin ich elend, jammervoll, verzweifelnd!“ (1883: 246). Vorgeprägt ist der Gedanke in *RvF* 3, 6-7: „[...] m’andai | secur, senza sospetto“. Hier beschreibt der Sprecher seine Situation vor der Begegnung mit Laura. Es ist mehr noch das im Folgenden von IMMERMANN entworfene Bild, welches auf den *Canzoniere* verweist:

Der Edelhirsch, dem der geschärfte Pfeil  
Die weiche Brust durchschnitten, stürzt wüthend  
Und angstgequält vom Felsenhang herab,  
Setzt über Hecken, mißt der Felder Fläche,  
Der Fluren Nied’rung, eilt zu Walde dann,  
Dringt in des Dickichts unbesuchte Gründe; -  
Dort sinkt er hin, und röchelnd stirbt er ab.  
Wie rasch er strich durch Felsen, Hecken, Felder,  
Durch Fluren und Gebüsch, - der Pfeil ging mit (1883: 246).

In *RvF* 209 wird eine vergleichbare Situation entworfen. Während der Sprecher in den Quartetten von der Last spricht, die Amor ihm auferlegt hat, beschreibt er seine Lage in den Terzetten anhand eines Bildes, welches vermutlich auf VERGIL zurückgeht,<sup>1657</sup> durchaus aber ein geläufiges Motiv der romanischen Dichtung darstellt:

Et qual cervo ferito di saetta,  
10 col ferro avvelenato dentr’al fianco,  
fugge, et più duolsi quanto più s’affretta,  
  
tal io, con quello stral dal lato manco,  
che mi consuma, et parte mi diletta,  
di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco (V. 9-14).

Den Vergleich, der im Sonett die Verse 9-11 umfasst, und der in V. 12 durch die Vergleichspartikel (*tal io*) in Beziehung zur Situation des Sprechers gesetzt wird, weitet IMMERMANN aus. An die Stelle des ’vergifteten Pfeils’ tritt ein ’geschärfter Pfeil’, der die Brust des Tieres durchdringt. Vor allem die Flucht des verwundeten Hirsches wird amplifiziert: Das knappe *fugge* (V. 11) wird zur gequälten Jagd des Tieres, welches einen Abhang herabstürzt, über Hecken setzt, Felder und Fluren durchquert, um schließlich im Waldesdickicht Schutz zu finden. Thematisiert wird zudem Tod des Tieres, der im Sonett keine Erwähnung findet: Steht im Mittelpunkt der Figurenrede bei IMMERMANN der unausweichliche Tod des Hirsches (und mithin jener des Liebenden), so hat der Pfeil auf den Sprecher des Sonetts eine grundsätzlich andere Wirkung: Er tötet den Sprecher nicht, sondern verursacht dessen Qual, um ihn gleichzeitig zu erfreuen („mi consuma, et parte mi diletta“). An die Stelle der ambivalenten Situation des Sprechers tritt hier die fatalistische Einsicht, dass Amors Pfeil todbringend ist. Eine Rettung, so erkennt Petrarca, ist nicht möglich („Giebt’s keine Rettung zwischen Erd’ und Himmel? – Nein, es giebt keine“ [1883: 246]).

IMMERMANN greift Elemente aus den einzelnen Gedichten auf, um sie zu amplifizieren. Hierdurch erhalten die alludierten Textpassagen eine neue Deutung, indem die bei Petrar-

<sup>1657</sup> Vgl. SANTAGATA, in: Petrarca 1996: 892.

ca vorgegebene Aussage des Textes entweder um einzelne Komponenten reduziert wird oder aber, wie dies das zweite Beispiel illustriert, die Textstelle eine neue Bedeutung erhält. Insgesamt orientiert er sich weniger sklavisch am *Canzoniere* als die WESTPHALEN oder GOLTDAMMER. Auch inhaltlich unterscheidet sich sein Drama von deren Texten. Während diese den Verlauf der unerfüllbaren Lauraliebe von der Begegnung des Dichters mit der *donna* bis zu deren Tod behandeln, präsentiert IMMERMANN einen Ausschnitt. Er zeigt den jungen und selbstbewussten Petrarca, der in Laura die wahre Geliebte erkennt, um sogleich einsehen zu müssen, dass er sie niemals wird erringen können. Erst in diesem Moment wird aus dem gelehrten Erwecker der Muse Roms der Lauradichter.

#### 6.3.4 *Dem Dichter ziemt es nicht, die Welt zu meiden: Halirschs Petrarca*

Ludwig HALIRSCH (1802-1832) verzichtet in seinem 'dramatischen Gedicht' nicht nur auf die Schauplatzwechsel, die das Stück der WESTPHALEN auszeichnen, sondern auch auf dessen Figurenfülle. Er respektiert im Unterschied zu seinen Vorgängern nicht alleine die Einheit des Ortes, sondern auch diejenige der Zeit.<sup>1658</sup> Auch aufgrund dieser formalen Eigenschaften weist das Stück eine größere Nähe zu GOETHEs *Tasso* auf. Diese Nähe manifestiert sich, wie zu zeigen ist, auch auf der Ebene des Inhalts, steht doch das Verhältnis des schaffenden Künstlers zur Gesellschaft im Mittelpunkt des Dramas.<sup>1659</sup>

Der Schauplatz ist in allen drei Akten die Villa des Hugo von Sade bzw. die Umgebung der Villa; die Handlung erstreckt sich über einen einzigen Tag,<sup>1660</sup> der im Text nicht näher bestimmt wird. Während die Liste der *dramatis personae* bei der WESTPHALEN sechsundzwanzig Haupt- und Nebenfiguren anführt (hinzu kommt eine nicht bestimmbare Masse an Hilfsfiguren<sup>1661</sup>) beschränkt sich HALIRSCH auf vier Personen: Neben Hugo von Sade und Laura sind Petrarca und Boccaccio die einzigen Figuren. Aus der begrenzten Figurenzahl ergeben sich zwei Konstellationen: Einerseits werden die unglücklich liebenden Dichter dem glücklich verheirateten Paar entgegengesetzt, andererseits bilden Hugo/Boccaccio und Petrarca/Laura Paare, weil sie in Bezug auf die Dichtkunst ähnliche Ansichten vertreten. Boccaccio, der im Auftrag Colonnas nach Vacluse gekommen ist, um Petrarca Briefe zu überbringen, findet den Freund verändert vor. Aus dem „lebensfrohe[n] Jüngling“ von einst sei,<sup>1662</sup> so Hugo de Sade, ein Eigenbrötler geworden, der die Gesellschaft meide und sich, einem Einsiedler gleich, in eine Grotte an der Sorgue zurückgezogen habe:

Er sondert sich von uns und allen ab,  
Lebt einsam in der trüben Einsamkeit,  
Und hängt dort seinen düstern Träumen nach.  
Vor allem scheint ihm eine Grotte werth,

<sup>1658</sup> Vgl. AURNHAMMER 2004a: 44.

<sup>1659</sup> Vgl. KORCH 2000: 286, die HALIRSCH nur wenige Zeilen widmet. In einem späteren Beitrag setzt KORCH sich mit HALIRSCHs Abhängigkeit von GOETHE auseinander (KORCH 2006).

<sup>1660</sup> Nebentext des 1. Aufzugs: „Morgenbeleuchtung“ (1823: 3), Nebentext III, 3: „Es beginnt nach und nach zu dämmern“ (1823: 73).

<sup>1661</sup> So „[m]ehrere Cardinäle, Bischöfe, Prälaten, Hofleute des Papstes, des Prinzen, römische Senatoren, der Stadtrath, Hofbediente, Abgeordnete des Senats zu Rom, Edelleute und Bürger aus den ersten Häusern Roms, französischer und römischer Adel, ein päpstlicher Bothe, ein Sohn des Blinden von Loretto, römisches Volk, mythologische Personen“ (1806: 3).

<sup>1662</sup> I, 2 (1823: 6).

In der die alte Nacht noch Wohnsitz hält.<sup>1663</sup>

Boccaccio, der Petrarca als einen „frische[n] lebenskräft’ge[n] Mensche[n]“ kennengelernt hatte,<sup>1664</sup> ist entsetzt. Petrarca sei eigentlich ein Mensch,

[d]er noch nicht in der Treibhauswärme des  
Verzärtelten Gefühls verkrüpelte [!];  
Ein Schwärmer zwar, jedoch wie ich ihn kenne,  
Ein lieber Schwärmer, den das hohe Wort,  
Die edle That, der kühne Muth begeistert [...].<sup>1665</sup>

Boccaccio erkennt, dass aus dem Mann der *That* ein Verzweifelter geworden ist, ein „Menschenhasser, | Dem in der kalten Brust das Elend wohnt, | Nicht eine fromme, gottbegabte Seele!“<sup>1666</sup> Es ist die unerfüllte Liebe zu Laura, die Petrarca einerseits zu einem Misanthropen gemacht hat, die seinen Rückzug aus der Gesellschaft ebenso wie seine tiefe Melancholie begründet, die es ihm aber andererseits unmöglich macht, Vacluse zu verlassen. Boccaccios Rat, die Flucht zu ergreifen, d.h. dem Wunsche Colonnas Folge zu leisten, um am Hofe des Kaisers zu wirken, stößt deshalb auf das Unverständnis Petrarcas. Hugo hatte bereits in I, 2 betont, dass es die Aufgabe des Künstlers sei, die Gesellschaft zu suchen, um durch das Wirken für die Gesellschaft zu Ansehen zu gelangen:

Erst unter Menschen wird der Mensch ein Mensch,  
Dem Dichter ziemt es nicht, die Welt zu meiden,  
Er singt für sie, sie sorgt für seine Freuden,  
Und nur vereint mit ihr kann er den Kranz,  
Den herrlichen, des Ruhmes sich erringen.<sup>1667</sup>

Dass HALIRSCH an GOETHEs *Tasso* anknüpft, wurde verschiedentlich angemerkt.<sup>1668</sup> Boccaccio übernimmt die Rolle des Antonio,<sup>1669</sup> während Hugo ihm ebenso beisteht wie der Herzog von Ferrara dem Antonio. Petrarca aber ist (anders als Tasso) von keinem Mäzen abhängig: Während Tasso dem Herzog und Antonio gesellschaftlich unterlegen ist, kann Petrarca sich frei bewegen; seine Unfreiheit resultiert alleine aus seiner Liebe. GOLDSCHMIDT hat mit Recht darauf hingewiesen, dass HALIRSCH die Grundsituation des *Tasso* verdopple, indem er dem unglücklich liebenden Petrarca den gleichfalls unglücklich liebenden Boccaccio zur Seite stelle (1925: 91). Zu ergänzen ist, dass es diese Doppelung ist, die einerseits den Konflikt begründet, die ihn andererseits aber auch löst: Boccaccio ist ein Mann der Tat, der trotz der unerwiderten Liebe zu Fiammetta nicht in Melancholie verfällt, sondern handelt. Damit bietet er dem Freund ein Verhaltensmuster, welches diesem helfen soll, die Melancholie zu überwinden. Gleichzeitig aber lässt Boccaccios Verschwiegenheit in Petrarca den Verdacht aufkeimen, Boccaccio liebe Laura. Boccaccios Aufforderung zum Handeln ist jedoch nicht alleine ein Pharmakon, das den Liebenden von seiner Melancholie heilen soll. Von Petrarcas Liebesirrtum abgesehen, wird die Melancholie nicht pauschal als schädlich bewertet. Während Hugo und Boccaccio Petrarcas Verhalten tadeln,

<sup>1663</sup> I, 2 (1823: 7).

<sup>1664</sup> I, 2 (1823: 8).

<sup>1665</sup> I, 2 (1823: 8).

<sup>1666</sup> I, 4 (1823: 21).

<sup>1667</sup> I, 2 (1823: 7).

<sup>1668</sup> Vgl. GOLDSCHMIDT 1925: 91, KORCH 2006: 413.

<sup>1669</sup> II, 3: „Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur | Das Leben lehret jedem, was er sei.“

verteidigt Laura den Freund. Sie weiß, dass Dichter eine Spezies darstellen, die sich laut HORAZ<sup>1670</sup> aufgrund ihrer Launenhaftigkeit von den anderen Menschen unterscheidet.

Laß uns gerecht seyn, Dichter haben Launen,  
Und auch die Launen machen uns sie werth;  
Petrarca sucht die Einsamkeit, weil sie  
Den Musen angehört, und er den Musen;  
Zwar ist's nicht schön und es gefällt mir nicht,  
Daß er darüber selbst die Lieben meidet;  
Doch er hat s e i n e Art, die ihn beglückt,  
Wir haben u n s e r e und sind zufrieden,  
Ein jeder wählt die eig'ne Bahn zum Leben!<sup>1671</sup>

Da Laura nicht weiß, dass die Ursache für Petrarcas Rückzug aus der Gesellschaft seine unerfüllte Liebe zu ihr ist, haben ihre Worte wenig Gewicht: Petrarca ist, das wissen seine Freunde, eigentlich ein Tatenmensch, ein „kühner Aar, nur in die Sonne schauend“<sup>1672</sup>. Es ist das Bestreben der Freunde, den lethargischen und explizit als krankhaft beschriebenen Zustand Petrarcas zu beenden. Auch Laura fordert Boccaccio auf, Petrarca „aus seinen schönen Träumen“ zu erwecken, um ihm zu zeigen, „daß die Wirklichkeit auch schön [sei]“.<sup>1673</sup> Boccaccio vergleicht Petrarcas Seelenzustand mit der Verpuppung einer Schmetterlingsraupe. Die Anklänge an *Torquato Tasso* sind unüberhörbar, wenn es heißt:

Sein Weilen in Vauclyse bedünket mich,  
Die trübe Puppenzeit der kranken Raupe,  
In seinen Schmerz hat er sich eingesponnen,  
Und nährt sich und zehrt von seinem Schmerz,  
Bis er, ein schöner Schmetterling, heraus  
Sich kräftig windet und der frohen Welt  
Mit frohem Flügelschlag entgegen eilt!<sup>1674</sup>

Petrarcas Liebe wird nicht, wie KORCH meint, generell als „unnütze, romantische Schwärmerei“ (2000: 287) kritisiert. Dass Petrarca ein Schwärmer ist, bemängeln die Freunde nicht.<sup>1675</sup> Seine Liebe wird vielmehr deshalb als problematisch bewertet, weil Petrarca im Leid verharret, wohingegen Boccaccio der Liebe entsagte, um seine Gefühle zu

<sup>1670</sup> *Epistolae* II, 2, V. 102 (HORAZ 1889: 207).

<sup>1671</sup> I, 2 (1823: 7).

<sup>1672</sup> I, 2 (1823: 8).

<sup>1673</sup> I, 3 (1823: 20).

<sup>1674</sup> II, 1 (1823: 41). *Torquato Tasso*, V, 2: „Ich halte diesen Drang vergebens auf, | Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt. | Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll, | So ist das Leben mir kein Leben mehr. | Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen, | Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt. | Das köstliche Geweb entwickelt er | Aus seinem Innersten und läßt nicht ab, | Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.“ Trotz offenkundiger Parallelen unterscheiden sich die Gleichnisse: Im *Tasso* ist das Resultat des Spinnens „[d]as köstliche Geweb“, d.h. das dichterische Werk, bei HALIRSCHS liegt der Akzent auf der Existenz des Dichters, der, ohne zu produzieren, sich von seinem Schmerz ernährt, um als Schmetterling das Raupenstadium zu überwinden. Der schöpferische Aspekt der Verpuppung bleibt ausgeklammert. KORCH betont in Bezug auf die beiden Textstellen, dass HALIRSCH das Todesmotiv eliminiere, um die Schmerzen des Liebesdichters zu unterstreichen (2006: 415). Vgl. AURNHAMMER 2004a: 44.

<sup>1675</sup> Vgl. besonders Boccaccios Feststellung, dass Petrarca „[e]in lieber Schwärmer [sei], den das hohe Wort, | Die edle That, der kühne Muth begeister[e]“, I, 2 (1823: 8).

sublimieren, und um Fiammetta als ein Ideal zu besingen.<sup>1676</sup> Petrarca folgt letztlich dem Vorbild, wenn er sich Boccaccio anschließt, um mit ihm nach Rom zu ziehen: Wie der Monolog des Dichters im letzten Akt belegt, entsagt er zwar der Liebe, doch nur, um nach dem Muster Boccaccios seinem Liebesleid fürderhin in Gedichten Ausdruck zu verleihen, die ihm zweifellos zu Ruhm verhelfen werden:

Noch ist mir Sang und Saitenspiel erlaubt,  
 Der Schmerz wird Lorber um die Stirn mir winden  
 Und einst der Nachwelt all mein Lieben künden!  
 Sie aber, die ich nimmer darf umschlingen,  
 Und ewig doch umschlingen will,  
 Sie sollen alle meine Lieder singen,  
 Jetzt laut und mächtig klagend, jetzt und still  
 Der späten Nachwelt will ich Kunde bringen,  
 Von ihr, die meines Lebens einz'ges Ziel  
 Und wenn ich längst die kühle Gruft umfassen,  
 Soll Laura's Name noch auf Erden prangen!<sup>1677</sup>

HALIRSCH gestaltet eine fiktive Episode, um eine größere Nähe seines Stoffes zum *Tasso* zu konstruieren. Petrarca wird als ein tatkräftiger und ruhmessüchtiger Mann in Szene gesetzt, der nur vorübergehend den Mut verliert. Nachdem er erkannt hat, dass Boccaccio nicht um die Gunst der Laura buhlt, sondern den Freund durch sein Beispiel heilen will, kann Petrarca entsagen. Das richtige Verhalten lehrt ihn Boccaccio, der den Freund auffordert, die gesellschaftliche Isolation zu verlassen: „Zeig' Dich so muthig, wie Du damals warst, | Tritt wieder ein in's Leben, wo Du steh'n | Geblieden, eile fort die schöne Bahn, | Und werde, Du vermagst's, ein großer Mann!“<sup>1678</sup> In Rom soll er im Kreise großer Männer wirken. Petrarca weiß, dass er Laura nicht vergessen kann, er weiß aber auch, dass sein Leid ihm Ruhm einbringen wird. HALIRSCH behandelt nicht das Werden eines großen Mannes: Im Mittelpunkt steht die Lebenskrise des Dichters und Gelehrten, der lediglich eines Anstoßes von außen bedarf, um – um eine grundlegende Erfahrung reicher – seinen erfolgreichen Lebensweg fortzusetzen. Der Dichter entsagt der unerfüllbaren Liebe, um Laura fürderhin alleine in der Dichtung zu feiern.<sup>1679</sup>

### 6.3.5 Ruhm als Ausweg: Alberto Notas *Petrarca e Laura*

NOTA (1775-1847) verfasste sein Drama im Jahre 1829, nachdem er sich zuvor mit zwei Stücken über Tasso bzw. Ariost hervorgetan hatte. Es wurde 1832 ohne großen Erfolg von der Compagnia Reale Sarda in Turin aufgeführt.<sup>1680</sup> Laut ALLOCCO-CASTELLINO sollen NOTAS historische Stücke auch ins Deutsche übersetzt und in Deutschland aufgeführt

<sup>1676</sup> Vgl. I, 4 (1823: 23f.)

<sup>1677</sup> III, 4 (1823: 82f.).

<sup>1678</sup> II, 3 (1823: 60).

<sup>1679</sup> „Sie aber, die ich nimmer darf umschlingen, | Und ewig doch umschlingen will, | Sie sollen alle meine Lieder singen, | Jetzt laut und mächtig klagend, jetzt und still | Der späten Nachwelt will ich Kunde bringen, | Von ihr, die meines Lebens einz'ges Ziel | Und wenn ich längst die kühle Gruft umfassen, | Soll Laura's Name noch auf Erden prangen!“ III, 4 (1823: 82).

<sup>1680</sup> „Questo dramma [...] non ha prodotto nella recitazione l'effetto che io aveva sperato, quantunque il valore della signora Carlotta Marchionni, del signor Camillo Ferri e di altri attori della real compagnia l'abbiano fatto applausire per alcune sere in Torino“ (NOTA 1842: 9).

worden sein. Einen Nachweis hierfür gibt es nicht (1912: 79). Dem Werk liegen in erster Linie die *Mémoires DE SADES* zugrunde, doch gibt der Autor auch den Roman der GENLIS, DELILLES *Jardins* und das Vaucluse-Gedicht der DESHOULIÈRES als Quelle an.<sup>1681</sup> Einige der Figuren sind auf diese Quellen zurückzuführen, so die Witwe Isuarda, die NOTA dem Roman der GENLIS entnahm.<sup>1682</sup> Auf die gleiche Quelle dürfte die Figur der Fiammetta zurückzuführen sein, die bei der GENLIS als *donna* Boccaccios eine Rolle spielt. Im Mittelpunkt des Fünfkakters steht die Liebe: Während Isuarda danach strebt, Petrarca Herz zu gewinnen, liebt dieser die verheiratete Laura, die die Gefühle des Dichters jedoch nicht erwidert, da sie ihren Gatten liebt. Dieser befindet sich aber auf Reisen, so dass Laura sich zwar ihrer Freundin Valeria anvertrauen kann, ihr Gatte von dem sich anbahnenden Konflikt aber nichts ahnt. Valeria ist zwar ihrem Gatten Guido treu, doch erweist sich dieser als überaus eifersüchtig, da er davon überzeugt ist, dass Petrarca der Gattin den Hof macht. Die zentrale Frage des Dramas betrifft das Objekt der Liebe des italienischen Dichters: Liebt er Isuarda, die nicht nur eine bedeutende Rolle im Kontext der *Jeux Floraux* spielt<sup>1683</sup> und sich für die Philosophie Platons interessiert,<sup>1684</sup> sondern auch bereit ist, Petrarca zum „cavaliere della corte d’amore“<sup>1685</sup> zu machen, oder liebt er die verheiratete Valeria?<sup>1686</sup> Da die Personen schematisch gezeichnet sind, und sie keinerlei Entwicklung durchmachen, fehlt es *Petrarca e Laura* an Tiefe. Dies betrifft auch das Verhältnis der Protagonisten zueinander. Schon DEETJEN stellte fest: „Nota stellte in seinem undramatischen Drama ‚Petrarca e Laura‘ [...] des Dichters Liebe völlig unsinnlich dar; Ugo de Sade, von der Witwe Isuarda [!] argwöhnisch gemacht, beruhigt sich darum bald, und das Stück schliesst friedlich“ (1904: 84, Anm. 1).<sup>1687</sup> NOTA situiert das Drama in Vaucluse, so dass die Einheit des Ortes gewahrt bleibt. Die Zeitstruktur bleibt im Dunkeln, doch ist davon auszugehen, dass die Handlung sich über einen Zeitraum erstreckt, der die Dauer eines Tages nicht überschreitet. Anders als seinen Vorgängern gelingt es NOTA auch deshalb, der Historie keine allzu große Gewalt anzutun: Er verzichtet darauf, die erste Begegnung zwischen Laura und Petrarca zu behandeln, um die Handlung seines Dramas an jenem Tag stattfinden zu lassen, an dem Petrarca die Einladungen zur Dichterkrönung erhielt. Die Boten aus Paris und Rom werden hier zu *dei ex machina*, weil sie durch ihr Eintreffen die Betroffenen zur Einigung nötigen und die Einladungen Petrarca zur Abreise zwingen.

NOTA entwirft einen Dichter, der den Idealen der Romantik entspricht. Petrarca wird als „poeta illustre [...] e dotto“ beschrieben,<sup>1688</sup> doch kennzeichnet ihn zugleich eine Neigung zur Melancholie,<sup>1689</sup> die ihn aber nicht davon abhält, die Gesetze des höfischen Lebens zu

<sup>1681</sup> Vgl. NOTA 1842: 30, 42, 46.

<sup>1682</sup> Vgl. die Anmerkung NOTAs („Isuarda era una delle dame della corte d’amore. *De Genlis*“ [1842: 42]), GENLIS 1819, I: 59. Isoarde ist im Roman „l’amie la plus chère de Laure, qui protègeoit l’amour de Pétrarque“ (1819, I: 54).

<sup>1683</sup> Vgl. I, 4, S. 21.

<sup>1684</sup> Vgl. I, 1, S. 15.

<sup>1685</sup> II, 8, S. 42.

<sup>1686</sup> Vgl. I, 1, S. 14. Es ist Guido, der auf die literarischen Vorlieben seiner Frau hinweist, da deren Abwendung von der provenzalischen Dichtung seiner Eifersucht neue Nahrung verschafft: „mia moglie, a cui per lo passato non gradivano che le poesie provenzali e i canti de’ trovatori, anche mia moglie ora si è fatta tutta toscana.“

<sup>1687</sup> „Manca anche l’ombra della psicologia e della storia. Personaggi ed azione sono foggiate nella più ingenua maniera delle produzioni romantiche“ (ALLOCCO-CASTELLINO 1912: 283).

<sup>1688</sup> I, 1 (1842: 14).

<sup>1689</sup> I, 1 (1842: 14).

achten. Die Dienerin bezeichnet ihn in I, 2 als „veramente singolare, o a meglio dire, fantastico“,<sup>1690</sup> und hebt gleichzeitig seine Wirkung auf das weibliche Geschlecht hervor:

[...] il Petrarca, comechè un pochino stravagante, è amabil uomo, e gentilissimo con le donne; ha due occhi scintillanti, un parlar soave che seduce... (1842: 19).

Seine Verse tragen zu dieser Wirkung bei. So bemerkt Guido: „Gli scritti del Petrarca fanno la delizia di tutti, e singolarmente del vostro sesso [...]“.“<sup>1691</sup> Eine Meinung, die Isuarda auch deshalb nicht teilt, weil Petrarca ihren Avancen ablehnend gegenübersteht. Als Repräsentantin der provenzalischen Dichtung verurteilt sie seine Lyrik auch aus diesem Grunde scharf:

Ma pretenderebbe co' suoi versi di fare obbliare i canti dei trovatori, da' quali non ebbe rossore di copiare i pensieri ed immagini.<sup>1692</sup>

Diese Bemerkung, die auch aus heutiger Sicht nicht zurückgewiesen werden kann, wird durch eine weitere Einschätzung ergänzt. Colonna nämlich, der Gastgeber der Gesellschaft, relativiert sowohl das Urteil Guidos als auch die Kritik der Isuarda:

[...] il nostro amico non trae vanità nè orgoglio da' suoi versi che va scrivendo per capriccio di fantasia. Sono le opere latine e , fra le altre, il poema d'Africa che gli hanno procacciata fama per tutto il mondo. Voi sapete, sanno tutti, che Roberto re di Napoli s'ascrive a pregio l'averlo amico; e i re stesso di Francia lo vorrebbe pure a Parigi e presso di sè.<sup>1693</sup>

Laura erwidert als *donna fredda, impassibile*<sup>1694</sup> die Liebe des Dichters nicht. Sie ersehnt vielmehr die Rückkehr des Gatten, um Vacluse verlassen zu können: Das insistierende Werben Petrarcas beunruhigt sie, vertraut sie ihrer Freundin an: „crescono a dismisura le mie pene; e l'imprudenza di quell'infelice mi fa tremare.“<sup>1695</sup> Ebenso wie andere Autoren diese Situation der Laura dahingehend gestalten, dass sie den inneren Konflikt der *donna* zu einem Spannungsmoment ihres Dramas erheben, bleibt auch NOTAs Laura sich nur anfänglich treu: Petrarcas Verhalten bewirkt, dass Laura sich in zunehmendem Maße ihrer Gefährdung bewusst wird. Nur Valeria vertraut sie an, dass das Werben des Dichters nicht gänzlich erfolglos war:

E chi può credere che l'assiduità nell'amare, che una tenerezza costante non ottenga alfine un compenso. Chi persuadersi che un così eletto ingegno, un così squisito sentire non si faccia adito nel cuor debole d'una donna? E chi sono io finalmente? un muto, insensibile marmo? Dov'è, Valeria, dov'è colei che non si stimerebbe maggiore d'ogni altra, solo per aver destato affetti nel petto di quel grande che co' suoi scritti immortali empie il mondo di sè e della sua fama? Cielo, fa che non abbia mai onte l'onore mio, che non si turbi la pace al mio sposo, che in tanti combattimenti io mi serbi sempre la stessa!<sup>1696</sup>

Das Eintreffen der Boten aus Paris und Rom löst den Konflikt: Petrarca verlässt Vacluse, um sich in Rom zum Dichter krönen zu lassen.

<sup>1690</sup> I, 2 (1842: 18).

<sup>1691</sup> I, 4 (1842: 21).

<sup>1692</sup> I, 4 (1842: 22).

<sup>1693</sup> I, 4 (1842: 22).

<sup>1694</sup> I., 1 (1858: 15).

<sup>1695</sup> I, 7 (1858: 25).

<sup>1696</sup> I, 7 (1858: 26).

Behandelte HALIRSCH die Künstlerthematik nur insofern, als er in Anlehnung an GOETHE das Verhältnis des Dichters zur Gesellschaft diskutierte, so spielt die Dichtung in *Petrarca e Laura* in mehrfacher Hinsicht eine Rolle. Bereits in I, 1 wird das Dichtertum Petrarcas thematisiert. Petrarca sei ein *poeta e illustre e dotto* konstatiert Guido, der, so sein Diener, „a sollievo della sua malinconia“ nach Vacluse gekommen sei (1842: 14). Dass es sich bei dem melancholischen Petrarca um eine Berühmtheit handelt, bekräftigt sein Mäzen in I, 4:

Sono le opere latine e, fra le altre, il poema d’Africa che gli hanno procacciato fama per tutto il mondo. Voi sapete, sanno tutti, che Roberto re di Napoli s’ascrive a pregio d’averlo amico; e i re stesso di Francia lo vorrebbe pure a Parigi e presso di sè (1842: 22).

NOTA setzt Petrarcas als einen inspirierten Dichter in Szene: *Scrive, piange, sospira*, konstatiert Petrarcas Freund Simone zu Beginn des 2. Aktes.<sup>1697</sup> Damit leitet er die 2. Szene dieses Aktes ein, die Petrarca im Moment der Inspiration zeigt. Ein bestickter Seidenhandschuh Lauras ist der Anlaß für eine Stegreif-Komposition, in der der Dichter die Hand besingt, die dieser Handschuh einst umhüllte. Dass es sich bei dieser Stegreif-Komposition um das Sonett *RvF* 199 handelt, wurde in Kapitel 3.2 erläutert. Es ist dies die einzige Stelle, an der NOTA aus dem *Canzoniere* zitiert. Im Vergleich zu den deutschen Dramen, in denen Zitate aus diesem Gedichtzyklus eher die Regel denn die Ausnahme sind,<sup>1698</sup> spielt die Intertextualität in *Petrarca e Laura* eine untergeordnete Rolle. Die Frage nach der Markierung von Intertextualität stellt sich dennoch. An die Stelle der dreifachen Markierung, derer sich die WESTPHALEN im Hinblick auf den *L e s e r* bediente,<sup>1699</sup> tritt hier eine zweifache: Die Verse des Sonetts werden a) durch Einrückung, und b) durch Anführungszeichen als Zitate kenntlich gemacht. Da NOTA sich ausschließlich an die Gruppe der italienischen Rezipienten wendet, für die der *Canzoniere* zum Literaturkanon gehört, kann er auf genauere Stellenangaben verzichten. Es kommt hinzu, dass es sich bei *Petrarca e Laura* um einen Prosatext handelt, so dass die zitierten Verse sich ohnehin vom übrigen Text abheben. Die Differenz von Vers und Prosa stellt jedoch zugleich eine für den *Z u s c h a u e r* erschließbare Markierung dar. In der Figurenrede wird auf den Zitatcharakter der Verse erst am Ende der Szene hingedeutet: „Egli è uomo da fare tre o quattro sonetti per un quanto“, konstatiert Simone, der damit vorwegnimmt, was der Rezipient ohnehin weiß.

Fragen der Poetik werden in *Petrarca e Laura* nicht diskutiert, und auch die gesellschaftliche Situation des Künstlers findet keine Erwähnung. Als einziger thematisiert NOTA das Verhältnis Petrarcas zur mittelalterlichen französischen Dichtung. Dass Petrarca den *Jeux Floreaux* beiwohnte, schließt DE SADE nicht aus,<sup>1700</sup> und auch LEVATI erzählt in seinen *Viaggi di Francesco Petrarca*, dass Petrarca sich aus diesem Anlaß in Toulouse aufgehalten habe.<sup>1701</sup> In NOTAs Stück ist es Isuarda, die sich als „donna grave, assennata, studiosa della filosofia platonica“ (1842: 15) zur Anwältin der französischen Dichter macht:

In Tolosa i più riguardevoli personaggi sogliono raunarsi in mia casa. Quivi si pongono in giusta lance gl’ingegni e provenzali e stranieri: e non v’ha esempio che alcun poeta abbia conseguito il premio de’ giuochi floreali, se prima da’ miei amici non ne fu giudicato degno.<sup>1702</sup>

<sup>1697</sup> II, 1 (1842: 29).

<sup>1698</sup> Alleine HALIRSCH verzichtet gänzlich auf *Canzoniere*-Zitate.

<sup>1699</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

<sup>1700</sup> Vgl. DE SADE 1764, I: 156.

<sup>1701</sup> Vgl. LEVATI 1820, I: 65ff. LEVATI greift auf die *Mémoires* zurück, vgl. 1820, I: 8.

<sup>1702</sup> I, 4 (1842: 21).

Die Konkurrenzsituation ist von vornherein entschieden: Dass Petrarca den Geschmack der Gesellschaft bestimmt, weiß auch Isuarda: „Non avete osservato che, appena uscito il Petrarca, quasi tutti se ne sono andati, come se non si potesse tenere discorso senza di lui?“<sup>1703</sup> Ihre Bemühungen sind aussichtslos: Zwar kann sie Petrarca in Aussicht stellen, aus den Jeux Floraux siegreich hervorzugehen,<sup>1704</sup> doch macht ihr Alter („Dama Isuarda poi è fuori de' giovani anni“<sup>1705</sup>, betont Guido) sie zu einer letztlich lächerlichen Figur. Als ihr selbstbewusstes Werben scheitert (II, 8), wird sie zur Antagonistin Petrarcas. Indem sie dem Gatten Lauras von dem Verdacht berichtet, dass Petrarca und Laura eine schuldhaftige Leidenschaft verbinde, weckt sie dessen Eifersucht.<sup>1706</sup> Ihre Abreise ebenso wie Petrarcas Dichterkrönung belegen, dass die italienische Dichtkunst der französischen überlegen ist. Wenn Petrarca zudem in der letzten Szene des 5. Aktes bekundet, sich auch in Frankreich stets als Italiener zu fühlen („anche in Francia io sento che sono italiano“ [1842: 94]), belegt er damit ein letztes Mal, dass der Ausgang der Konkurrenzsituation zwischen der Dichtung der Troubadours und der italienischen Dichtung Petrarcas *a priori* feststeht. Innerhalb des Stückes hat diese Konkurrenzsituation einerseits die Funktion, Isuardas Verhalten zu begründen, andererseits aber vor allem jene, das Interesse des Publikums an der Kultur des Mittelalters zu befriedigen.

### 6.3.6 *Dein ist mein Herz, doch Lauras meine Lieder: Chézys Petrarca*

Wilhelm VON CHÉZY (1806-1865) ist der einzige Autor, der sein Stück als 'Künstlerdrama' bezeichnet. Über die zeitgenössische Rezeption des Fünfkakters ist nichts bekannt. Im Mittelpunkt steht erwartungsgemäß die Liebe, wobei der Autor, ähnlich wie IMMERMANN, durch die Einführung einer zweiten Frauengestalt die Liebesthematik dahingehend ausweitet, dass Petrarca sich zwischen zwei heterogenen Liebeskonzepten zu entscheiden hat. Während für IMMERMANNs Petrarca Jeanneton eine leichte Beute darstellt, von der er sich abwendet, als er die wahre Liebe kennenlernt, verliebt Petrarca sich hier ernsthaft in die schöne und spröde Bianca, deren Anblick *Höllensflammen*<sup>1707</sup> in seiner Brust verursacht. Anders als Jeanneton hat Bianca gelernt, den Männern zu misstrauen. Graf Colonna, der ihr den Hof macht, weiß, dass sie eine *Männerfeindin*<sup>1708</sup> ist. Nicht der reiche Colonna aber erobert Biancas Herz, sondern Petrarca, dessen *Feuerblick* das „starre Eis | In [ihrer] Brust“<sup>1709</sup> zum Schmelzen bringt, und dessen Sprache sie entzückt. Auch bei CHÉZYS verliebt Petrarca sich rasch ein zweites Mal, und auch hier er kann nach der Begegnung zunächst nur noch an Laura denken. Diese wird jedoch von Hugo de Sade umworben, der den neuen Rivalen unverzüglich zum Duell fordert. Lauras Geständnis, dass sie Hugo liebe, verhindert das Duell. Für Petrarca empfindet Laura lediglich Mitleid.<sup>1710</sup> Für Bianca, die zwischenzeitlich von Petrarcas Liebe zu Laura erfahren hat, geht eine Welt unter. Sie wirft

<sup>1703</sup> I, 4 (1842: 21).

<sup>1704</sup> „[...] se egli [i.e. Petrarca] avesse meno orgoglio e maggiore fiducia in coloro che possono accrescergli fama ed onore, io stessa m'adoperei per farlo insignire della violetta d'oro, premio conceduto dal nostro consesso a' soli ingegni privilegiati“ I, 4 (1842: 22).

<sup>1705</sup> I, 1 (1842: 15).

<sup>1706</sup> Vgl. IV, 3 (1842: 68f.).

<sup>1707</sup> I, 1 (1832: 6).

<sup>1708</sup> I, 1 (1832: 13).

<sup>1709</sup> I, 1 (1832: 16).

<sup>1710</sup> II, 3: „Nur einem weih' ich Herz und Sele ganz, | Dem andern kann ich höchstens Mitleid schenken, | Wie das die Nächstenliebe mir gebeut“ (1832: 54).

Petrarca vor, „einen todten Stein, | Dem [er] nie [s]einer Liebe Gluthen einhauch[en]“<sup>1711</sup> könne, zu lieben. Nur durch echte Reue vermöge er den Wahn zu bannen. Mit ihrem Versprechen, in diesem Falle dem Dichter zu verzeihen, bietet sie Petrarca eine Chance, über den Verlust Lauras hinwegzukommen. Die Überlegungen des Kardinals Colonna weisen in eine ähnliche Richtung: „Dem Sängersind der Frauen Selen [!] hold, | Doch Herz und Hand gehören einem Krieger,“<sup>1712</sup> erklärt er dem Schützling.<sup>1713</sup>

Im Mittelpunkt steht die Opposition von himmlischer und irdischer Liebe, die durch die zwei Frauengestalten personifiziert werden. Zum Verzicht auf Laura gezwungen, beginnt Petrarca die Unerreichbare zu idealisieren. Im 3. Akt, es sind inzwischen einige Jahre vergangen, bekennt er, Laura nun verklärt wahrzunehmen. Dass deren Reize inzwischen geschwunden sind, kann er verwinden: „Ich schaue sie *v e r k l ä r t* vor meinen Blicken | Nicht wie sie ist, nein, wie sie damals war“ (1832: 78), erklärt er, in möglicher Anspielung auf *RvF* 90, 13. Die Begegnung mit Bianca lässt ihn erkennen, dass auch diese eine liebliche Gestalt hat. Der Dichter begreift, dass er sich zu beiden Frauen hingezogen fühlt:

In meiner Brust, wo Lauras theurem Bilde  
 Ich dem Altar geweiht, auf dem sie thront;  
 Ists möglich, daß noch eine Gottheit wohnt,  
 Bei Himmlischen das Erdenkind, das wilde?  
 Wird meiner Sinne Zwiespalt niemals enden,  
 Bin ich durch harten Schicksalspruch verdammt,  
 Hinauf zur Sonne meinen Blick zu wenden,  
 Indess der Erde Feuer mich entflammt?  
 O gönnt mir, eine Himmlische zu ehren,  
 Und mich in *r e i n e r* Sehnsucht zu verzehren (1832: 80).

Dass die Opposition von irdischer und himmlischer Liebe in Zusammenhang mit Petrarcas Dichtkunst steht, wird im 1. Akt angedeutet. Es ist Bianca, die den Dichter als „andere[n] Pygmalion“ (1832: 7) bezeichnet, weil er jene verspottete, die ihm ihre Seele zu schenken bereit seien, um die zu lieben, die ihn verschmähen. Letztere seien „kalte Bilder nur“, denen der Dichter mit seiner Seele Feuer einhauchen wolle (1832: 7). Nicht das lebendige Weib erwähle der Dichter, sondern das kalte Kunstgeschöpf, welches zu beleben sein Streben sei. Dass es sich bei Laura um ein solches Kunstgeschöpf handelt, ist offensichtlich. Petrarca erschafft sich eine Laura, die mit der wahren Laura nichts mehr zu tun hat. Als der Maler Astor ihm ein Portrait Lauras bringt, betont Petrarca, dass die Kunst Laura nicht so zu zeigen vermöge, wie sie in seinem Herzen lebe. Auch Astor weiß, dass Petrarca ein idealisiertes Bild der Laura in sich trägt: „[...] du siehst sie schöner wol, | Als sie der weise Schöpfer selbst erschuf, | Und härmst dich um Gut, das nie bestanden“ (1832: 81). Die Differenz ist auch der *donna* bewusst, die den Dichter ihrem Gatten gegenüber mit den Worten verteidigt: „Ich bins ja nicht, die ganz Italien preist, | Es ist ein himmlisch Wesen, dem der Sängers | Nur meinen Namen lieh“ (1832: 94). Erst als sich der Läuterungsprozess vollzogen hat, kann Petrarca sich zu seiner Dame bekennen, indem er jetzt auch den Gatten um Erlaubnis bittet, Laura besingen zu dürfen:

[...] meine Lieder tönen Laura nur,  
 Doch läuterte von Schlacken sich die Liebe  
 In Gluthen tiefer Schmerzen. So nun mag

<sup>1711</sup> II, 3 (1832: 64).

<sup>1712</sup> II, 3 (1832: 67).

<sup>1713</sup> Während der Kardinal auf der Seite Petrarcas steht, buhlt sein Bruder, der Graf, um Bianca.

Ich vor euch treten mit dem reinen Wunsch,  
 Daß ihr mir gönnt, der Dame zu gehören;  
 Und wie ein Ritter, der die Farben trägt,  
 Und seiner Minne huldigt ohne Lohn,  
 Der Sänger der Erkorenen zu sein (1832: 95).

Laura erkennt im Moment des Todes, dass sie im Jenseits mit Petrarca verbunden sein wird.<sup>1714</sup> „Gewonnen hab’ ich Laura durch den Tod“ (1832: 131), begreift Petrarca, der sich nun der irdischen Liebe widmet. Im Nachhinein erweist sich Petrarca’s Leidenschaft als eine Prüfung für das Paar Petrarca/ Bianca. Die geläuterte Leidenschaft Petrarca’s macht aus seiner Lauraliebe eine himmlische, d.h. reine Liebe, die alleine im Kunstwerk ihren Ausdruck findet, und die folglich mit der irdischen Liebe zu Bianca kompatibel ist.

Auch CHÉZY streift einige Aspekte der Dichterexistenz. Dieses Thema spielt im *Petrarca* bei aller Oberflächlichkeit auch deshalb eine Rolle, weil die Entwicklung des Protagonisten vom 1. Akt an thematisiert wird. Petrarca kommt nach Avignon, um sich der Dichtkunst zu widmen. Er weiß um die unsichere Situation des Dichters, der auf „ungebahnten Pfaden“ (1832: 2) eile, und vor dessen Füßen sich jederzeit ein Abgrund auftun kann. Zwar begibt er sich in ein mäzenatisches Verhältnis, doch wird dieses an keiner Stelle problematisiert: Colonna ist ein großzügiger Mäzen, der sich für seinen Schützling aufopfert, und der von der herausragenden Bedeutung der Kunst überzeugt ist. Krieger, so Colonna, habe Gott viele geschaffen,

[w]enigen  
 Verlieh er aber seines Geistes Hauch,  
 Das göttliche Geschenk der heren Kunst;  
 Und wen die liebt, der sollte heilig sein (1832: 47).

Dass Kunst auf göttlicher Inspiration beruht, weiß auch Petrarca, der zu Beginn des 3. Aktes das Entstehen von Kunst reflektiert: „Vom Himmel fährt hernieder | Der Stral, gehemmt von keiner engen Schranke; | Der Sänger selbst, ihm muß daran genügen | Den Blitz zu fassen, eh er kann entfliegen“ (1832: 73). Petrarca’s Weg ist vorgezeichnet. Als Paris ihm den Lorbeerkranz anbietet, zögert er. Das Examen durch König Robert bestärkt ihn in seinem Wunsch, den Lorbeer auf dem Kapitol in Empfang zu nehmen. CHÉZY weicht hier von der Darstellung Petrarca’s ab,<sup>1715</sup> derzufolge der Dichter an einem Tag die Einladungen aus Paris und Rom erhielt. CHÉZY’S Petrarca leitet aus der Pariser Einladung sowie aus dem erfolgreichen Examen durch König Robert das Recht ab, auf dem Kapitol die Lorbeerkrone einzufordern. Damit tritt das selbstbewusste Handeln des Protagonisten in den Vordergrund, der um seine Bedeutung weiß. Mit ihm beginne ein neues Zeitalter, betont Petrarca,<sup>1716</sup> der seiner Rede die eigene Beispielhaftigkeit hervorhebt:

Ich will der schlaffen Welt ein Beispiel geben,  
 Auf daß die Kunst zu neuem Lenz erwacht;  
 Und wenn Begeistrung frische Blüten treibt,  
 Mein Vaterland, von ihrer Hand geleitet,  
 Auf neuem Pfad zur alten Freiheit schreitet (1832: 142).

<sup>1714</sup> „Bringt ihm [i.e. Petrarca] Lauras Gruß, | Die Einen nur auf Erden lieben konnte, | Doch in dem Jenseits ihn auch lieben darf“ (1832: 115).

<sup>1715</sup> Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>1716</sup> Vgl. Petrarca’s Rede im 4. Akt (1832: 110).

CHÉZY weicht deutlich von den historischen Vorgaben ab, geht hierbei jedoch nicht so weit wie ECKSCHLAGER, der Petrarca und Laura ein Happy End erleben lässt. Indem CHÉZY die Figur der Bianca einführt, die sich sowohl aufgrund ihrer Kunstsinnigkeit und Bildung als auch aufgrund ihrer Schönheit als ein würdiges Surrogat der Laura erweist, erlebt jedoch auch sein Petrarca das Glück der Liebe ohne dass damit seine Liebesklage an Wahrscheinlichkeit einbüßt. Als nunmehr glücklich Liebender kann Petrarca sich auf seine eigentlichen Ziele besinnen: Die Erneuerung der Kunst und die Freiheit seines Vaterlandes Italien.

### 6.3.7 Dichtertum und Inspiration bei Theodor Goldammer

Der preußische Geheime Obertribunalsrat Theodor GOLDAMMER (1801-1872) widmete sich neben seiner juristischen Arbeit der Literatur. Neben dem Schauspiel *Petrarca und Laura* (1858) verfasste er 1850 die *Preußenlieder*; seine *Gedichte* erschienen 1869. In seinem Drama lernt Petrarca auf dem Weg nach Avignon Laura kennen. Er, der sich bislang als ein Suchender gesehen hatte, weiß nun, dass es das Ziel seines Lebens ist, diese Frau zu preisen. Er weiß nicht, dass sein Freund Colonna in Avignon die Hochzeit des Freundes Hugo vorbereitet, der „die Krone Avignons [...],| Die edelste der Frauen dieser Stadt“ (1858: 30) heiraten soll. Als Petrarca erfährt, dass es sich bei dieser um die Schöne aus Vaucluse handelt, weiß er, dass ihm nun nichts anderes bleibt, als „ein ewig Lied der Klage“ (1858: 41) zu singen. Nur wenn er der Liebe zu ihr entsage, so der Wunsch der Jungvermählten, dürfe er in ihrer Nähe bleiben. Während Lauras Gatte stolz auf die Lieder Petrarcas ist, da sie der eigenen Frau zur Ehre gereichen, weiß Laura um die Gefahr. „Nie hat Versuchung sich in solchen Reiz,| In dieses blendende Gewand gehüllt“ (1858: 56), erkennt sie angesichts der Gedichte Petrarcas. In einer Aussprache bittet sie den Dichter, die Hoffnung auf Gegenliebe aufzugeben und sie als die treue Gattin de Sades zu ehren. Petrarca verzichtet schweren Herzens. Erst bei einem Fest am Hofe sieht er sie, die nach schwerer Krankheit genesen ist, wieder. Die Krankheit hat Laura milder gemacht, und so fürchtet sie mehr denn je die Begegnung mit dem inzwischen berühmt gewordenen Petrarca. Die Einladung zur Dichterkrönung verhindert weitere Begegnungen. Nach der Ehrung auf dem Kapitol erscheint dem Dichter Laura im Traum, um ihm zu gestehen:

Nie war es [i.e. mein Herz] ganz von Dir geschieden;  
Im tiefsten Grunde schlug es leis' für Dich, -  
Um beide uns zu retten floh ich Dich (1858: 147).

Als Petrarca im 5. Akt nach Avignon zurückkehrt, muß er zu seiner Bestürzung erkennen, dass Laura gestorben ist. Ihm bleibt es nur, die Verstorbene durch seine Werke zu preisen.

*Petrarca und Laura* weist Parallelen zum Drama der WESTPHALEN auf. Neben der Aufteilung der Akte verbindet die Texte die Parallelität einiger Szenen. Namentlich die Dichterkrönung im 4. bzw. 5. Akt, die in beiden Fällen von der Vision der sterbenden Laura überschattet wird, sowie die Begegnung des Dichters mit Laura auf dem Fest des Papstes im 3. Akt sind auffällig ähnlich konstruiert. Nachdrücklicher als die WESTPHALEN akzentuiert GOLDAMMER die Historizität seines Dramas. In mehr als achtzig Anmerkungen (1858: 169ff.) kommentiert er seinen Text, um durch Hinweis auf die entsprechende Textstelle bei Petrarca die eigenen Aussagen zu untermauern. Neben der *Canzoniere*-Übersetzung KRIGARS verwendet er die 1845 bei Le Monnier erschienene italienische Ausgabe der *Rime*

mit dem Kommentar LEOPARDIS (1858: XV). Im Hinblick auf die erste Begegnung des Paares folgt der Autor VELLUTELLO, wenn er diese Begegnung im Tal von Vacluse stattfinden lässt (I, 1), statt sie in der Kirche von Avignon zu situieren.

KORCH zufolge, die auf das Stück nicht weiter eingeht, beschreibt GOLTDAMMER „Petrarcas Entwicklung vom jugendlich-sündigen zum edlen Liebenden [...], die er in dessen Krönung als religiösen Dichter gipfeln läßt“ (2000: 288). Der 1. Akt zeigt den Dichter auf dem Weg nach Avignon. Er ist ein ruheloser Geist, dem „[d]es Wissens heißer Drang, der Trieb der Forschung“ (1858: 6) Kraft verleiht, und der nun nach Ruhe und Frieden strebt. Dass er zum Dichter geboren ist, ihm aber noch der entscheidende Anstoß fehlt, wird deutlich, wenn er in I, 1 von einem „wunderbar[en] Gefühl“ spricht, welches seine Brust erfülle (1858: 6), welches zu beschreiben er aber nicht in der Lage sei: „Unnennbar ist's, es drängt sich auf die Lippe, | Und dennoch nimmer weiß ich es zu sagen“ (1858: 7). Es die Begegnung mit Laura, die seinen Zustand grundlegend verändert. Nachdrücklicher als in allen anderen Texten wird in GOLTDAMMERS Stück die Religiosität der *donna* hervorgehoben: Laura ist es, die Petrarca bittet, mit ihr gemeinsam in der Kirche zu beten. Auch zeigt die 1. Szene sie als eine großzügige Gönnerin, die die Bettler beschenkt und sich der Kranken annimmt (1858: 10).<sup>1717</sup> „Der Armuth solln wir milde stets gedenken“ (1858: 12), begründet sie Petrarca gegenüber die ausgeteilten Almosen.

Für Petrarca hat ein neues Leben begonnen, als „hätt [er], schmachtend nach Erquickung, | Den Zauberbecher edlen Weins getrunken“ (1858: 14). Wie den Petrarca IMMERMANNs gefährdet auch ihn die Phantasie: Sein Freund Sennuccio bezeichnet ihn als einen Träumer, dessen Geist gern vom gewohnten Pfad abweiche (1858: 19), und auch sein Gönner Colonna betont, dass sein Geist eines Zügels bedürfe, „[d]enn seine Feindin ist die Fantasie, | die kühn und stürmisch ihn erhebt und trägt“ (1858: 20). Beide reagieren in I, 3 voller Skepsis, als Petrarca ihnen mitteilt, sich für die Dichtung entschieden zu haben:

Horaz, Virgil, die alten Dichter alle  
Erfüllten mich mit ihrer mächt'gen Kraft.  
Ein dämmernd Licht stieg mir in ihnen auf,  
Es war die Ahnung einer neuen Welt,  
Und zögernd steh ich nun, sie zu betreten (1858: 24).

Für Colonna steht fest: „Die Fantasie | Ist milde nicht Gefährtin ihm geworden | Sie ist, was sie ihm war, die Herrscherin“ (1858: 25). Die Liebe hat in Petrarca den Funken entfacht, dessen er noch bedurfte. Bereits in I, 5 begreift der Dichter, dass die Sorge der Freunde berechtigt ist: Er erkennt, dass es Laura ist, zu deren Hochzeit ihn die Freunde geladen haben, und dass ihm nichts anderes bleibt, als „[e]in ewig Lied der Klage nun zu singen“ (1858: 41). Der 2. Akt, der einige Jahre später spielt,<sup>1718</sup> verdeutlicht, dass er weiterhin um Laura klagt. Vergeblich bemüht Laura sich, das richtige Maß zwischen Milde und Distanz zu finden: „Ein mildes Wort erhebt ihn rasch zur Freude, | Sein Auge glänzt, ich seh begeistert ihn, | Und schnell muß ich das kalte Wort ihm bieten“ (1858: 50). Während CHÉZYs Petrarca genesen kann, weil er seine Liebe einem Läuterungsprozess unterzieht, und an die Seite der himmlischen Liebe zu Laura in seinem Fall die irdische Liebe zu

<sup>1717</sup> „Sie ist der Kranken Pflegerin, der Armen | Ersehnter Trost und Hülfe, hat für Alle | Ein mildes Wort und klugen Rath“ (1858: 15).

<sup>1718</sup> „Zwischen dem ersten und zweiten und zwischen dem zweiten und dritten Akt liegen mehrere Jahre“ (1858: o.P.).

Bianca tritt, wird die Idealisierung der Lauraliebe in GOLTDAMMERS Text kritisch bewertet:

Verbannt den Dichter, und sein Ideal  
Wird er mit sich in die Verbannung tragen,  
Wird sich es malen nur mit höherer Glut,  
Die steigend endlich ihn verzehren wird (1858: 50).

Nur in der Nähe Lauras, so Hugo, vermöge Petrarca zu genesen. Laura aber wünscht sich, „[d]aß nie der Hauch verführerischer Kraft, | Der in dem Liede dieses Dichters weht, | Das reine Bild des Weibes trügen möge“ (1858: 55). In einem Monolog in II, 3 gesteht sie:

Mag auch die siegende Gewalt der Treue,  
Der ersten einz'gen Liebe mich bewachen,  
Nie hat Versuchung sich in solchen Reiz,  
In dieses blendende Gewand gehüllt,  
Und nie der Zufall seine Macht geliehn  
Daß die Erinnerung ewig sie begleitet (1858: 56).<sup>1719</sup>

Petrarcas Bitte um Milde und sein Wunsch, ihm Hoffnung zu gewähren, verdeutlichen ihr, dass der Dichter noch immer seinem Irrtum nachhängt. Dieser Irrtum aber stellt den Kern der Dichtung Petrarcas dar: Nur die Hoffnung beflügelt den Künstler, die Erfüllung würde ihn lähmen.<sup>1720</sup> Längst habe er, so Petrarca am Ende des 2. Aktes, entsagt, längst gelte seine Klage nicht der Dame, sondern ihrer Erscheinung:

Was ich besitzen will, ist nicht Sie selbst,  
So wie sie lebend auf der Erde wandelt,  
Mein Hoffen ist dem Himmel zugewandt,  
Wo wir, frei von den Schranken die uns trennen  
Und rein im Lichte und begegnen werden (1858: 78).

Auch GOLTDAMMERS Petrarca verklärt die Geliebte. Dem Freund gesteht er, dass „[d]er Jahre läuternde Gewalt [...] | Den leisen Hauch von irdischem Begehren [verscheucht habe]“ (1858: 88). Laura hingegen, von einer schweren Krankheit genesen, begegnet dem Dichter mit größerer Milde: „Petrarca! wie erschüttert mich der Name - | Nein, nein, ich lieb ihn nicht, ich habe ihn nie geliebt - | Doch wär mir wohler, könnte ich ihn hassen“ (1858: 95). Erst in III, 5 findet die Qual ein Ende: Eingedenk der 'Schwesterlieb', die ihnen ein Blinder vorhersagte,<sup>1721</sup> schließen Petrarca und Laura Frieden. Nachdem der Kaiser in die Tugend der *donna* gerühmt hat, und der Dichter die Einladungen zur Krönung erhalten hat, ist die Stabilität wiederhergestellt: Seinen Ruhm verdankt Petrarca seiner Lauradichtung, sein Dank gilt alleine ihr: „Dir dank ich diese Krone, | Du hast allein sie auf mein Haupt gesetzt“ (1858: 119). Feierlich wird Petrarca im 4. Akt zum Dichter gekrönt. War in den vorhergehenden Akten nur beiläufig vom Vaterland die Rede gewe-

<sup>1719</sup> Vgl. auch Colonnas Bemerkung dem Dichter gegenüber in II, 6: „[...] Du versuchst des Weibes reine Seele, | Da Du sie lockend mit dem Glanz umgiebst, | Der, sei er auch der Abglanz ihrer Tugend, | Allmählich doch die Brust ihr selbst entzündet“ (1858: 77).

<sup>1720</sup> Vgl. Petrarcas Aussage in II, 5: „Gebt doch dem Dichter, was er hofft und glaubt, | Führt in die Welt ihn, die er sich erträumt, | Ihr werdet ihm den Götterflügel lähmen, | Der ihn so hoch über diese Erde trägt, | Frei von dem Bann gemeiner Wirklichkeit.“ (1858: 72).

<sup>1721</sup> Vgl. Kapitel 3.1.

sen,<sup>1722</sup> so wird die politische Situation Italiens nun zum zentralen Gegenstand.<sup>1723</sup> Nur vor diesem Hintergrund ist es plausibel, dass Petrarca in IV, 5 betont, sich zwischen Frankreich und Italien nicht entscheiden zu können: „Mich zieht es mächtig wieder heim nach Frankreich. | O! wunderbar! Der Blick dorthin gerichtet, | Und dort – die ew'ge Sehnsucht nach Italien“ (1858: 144).<sup>1724</sup> Das Drama endet mit dem Tode Lauras, ohne dass Petrarca Entscheidungen für die Zukunft getroffen hat. Von einem politischen Engagement für die Heimat keine Rede mehr.

Auch bei GOLTDAMMER spielt die Künstlerthematik eine untergeordnete Rolle. Ausgeblendet bleibt die Frage nach der sozialen Situation des Dichters, der hier mehrere wohlwollende Beschützer hat. Da das Drama die Entwicklung seiner Persönlichkeit in den Vordergrund stellt, wird auch die dichterische Inspiration problematisiert. Ausgelöst wird sie durch die Begegnung mit Laura. In II, 5 erhält Petrarca Gelegenheit, seinem Gönner Colonna seine Dichtungskonzeption zu erläutern.<sup>1725</sup> Ebenso wie der Goldschmied, der aus einzelnen Gliedern eine Kette zusammenfügt, um in deren Mitte sein höchstes Juwel zu setzen, verbinde der Dichter die Wohlklänge der Sprache miteinander. Aus jenen Bildern, die einerseits die Natur, andererseits aber der Spiegel seiner Seele ihm zum Verfügung stellen, wähle er jene Gegenstände, die er vermittels der Sprache gestalte.

Doch wie der Goldschmied sein Juwel,  
So nimmt der Dichter aus des Herzens Grunde  
Den Schmerz der Seele und die heil'ge Lust,  
Den besten Schatz von seinem Leben,  
Und fügt ihn ein in sein Gedicht (1858: 70).

Wie wichtig GOLTDAMMER diese poetologische Stellungnahme seines Petrarca war, belegt die Tatsache, dass er diese Verse 1869 unter dem Titel *Der Dichter* als einen separaten Text in seinen *Gedichten* veröffentlichte.<sup>1726</sup> Von Petrarca ist in diesem Text keine Rede, wohl aber vom *selbstgeschaffenen Leid* (V. 11) und vom *Irrthum* (V. 12) des Dichters, d.h. die im früheren Text alleine auf den Liebesdichter Petrarca bezogenen Aussagen werden in diesem späteren Text zu einem Kennzeichen aller Dichter. In *Petrarca und Laura* steht das Liebesleid im Zentrum der Dichtung: Petrarca bekräftigt dies, wenn er in III, 6 dem Kaiser erklärt, „was ich hab gesungen, war ich selbst; | Aus meinem eignen Leben hat mein Lied | In heißem Seelenkampf sich losgerungen, | Ein Theil von mir, von meinem eignen Leben“ (1858: 109). Gleichzeitig hebt er hervor, dass seine Dichtung göttlichen Ursprungs sei.<sup>1727</sup> Eine Revision erfährt Gedanke in IV, 4. Auch hier ist von einer „Begeisterung“ die Rede, die „wie der Quell, | Der plötzlich aus der Erde bricht“ (1858: 143) den Dichter fortreiße, doch beschreibt Petrarca den Gegenstand seiner Dichtung als seine eigene Schöpfung, wenn er sagt: „Und vor mir stand die hehre Göttin da | Aus meinem Scheitel fertig mir geboren“ (1858: 143). Insgesamt ist die dem Drama zugrundeliegende Dichtungskonzeption wenig präzise. Alleine von seiner Lauradichtung ist in diesem Stück die Rede, und nur aufgrund dieser Tatsache erweist sich der Vergleich des Dichters mit einem Gold-

<sup>1722</sup> Vgl. I, 1 (1858: 8); II, 6 (1858: 75); III, 1 (1858: 89).

<sup>1723</sup> Vgl. IV, 4 (1858: 136).

<sup>1724</sup> Allerdings betont Petrarca in III, 6: „Rom ist die Königin der Welt; sein Ruf | Erhebt mich, Frankreich ist nicht meine Heimath“ (1858: 118).

<sup>1725</sup> Vgl. 1858: 69f.

<sup>1726</sup> GOLTDAMMER 1869: 37f.

<sup>1727</sup> „Das ist mein Lied; ich weiß es nicht, | Mir hat ein Gott es eingegeben“ (1858: 110).

schmied als sinnvoll: Das Leid des Dichters, welches aus der unerfüllten Liebe resultiert, stellt jenes Juwel dar, welches Petrarca sprachlich gestaltet.

Vor allem der *Canzoniere* dient GOLTDAMMER als Quelle, doch greift er auch auf Petrarcas Briefe und die *Trionfi* zurück. Im Vergleich zu den übrigen Autoren konsultiert er Petrarcas vorrangig, um einzelne Handlungselemente zu belegen. Indem er mehrfach auf konkrete Textstellen hinweist, untermauert er den Anspruch der Historizität. Dass GOLTDAMMER Sonette des *Canzoniere* zu Szenen ausgestaltet, wurde bereits gezeigt. Die zahlreichen Belege machen den Text zu einem historischen Drama, in welchem sich das philologische Interesse des ausgehenden 19. Jahrhunderts manifestiert. Plante SCHLEGEL, Petrarcas Leben in einem Roman zu behandeln, in welchen er an den passenden Stellen die Gedichte des Italieners einfügen wollte,<sup>1728</sup> so versucht GOLTDAMMER ähnliches. Er beschreibt anhand des *Canzoniere* die Entwicklung Petrarcas. Die Handlung endet auch bei ihm nicht mit dem Tod Lauras; die letzte Szene deutet vielmehr auf die *in morte* verfassten Gedichte voraus. In seiner Vorrede bezeichnet der Autor das Stück als den „Versuch einer Dramatisierung des herrlichen Canzoniere,“<sup>1729</sup> d.h. er nutzt den *Canzoniere* als einen Ausgangspunkt, von dem ausgehend er seine dramatische Handlung konstruiert.

#### 6.4 Inovatio: Vorläufige Paradigmenwechsel

Während die frühen Dramen ausnahmslos die Leidenschaft Petrarcas thematisieren, weichen zwei spätere Texte von dieser Traditionslinie ab. Während die 1873 uraufgeführte Oper *Pétrarque* den Stoff dramatisiert, indem eine rachsüchtige *Femme fatale* zur Rivalin der unschuldigen und jungfräulichen Laura wird (6.4.1), greift HILLES Erziehungstragödie jenen Gegenstand auf, den rund einhundert Jahre später SANTAGATA in seinem *Copista* behandelt: Indem HILLE Petrarca als einen herzlosen Vater in Szene setzt, vollendet er die Demontage des Mythos Petrarca (6.4.2). Eine Demontage, die jedoch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wieder rückgängig gemacht wird, wie die Stücke von KÖNIGSBRUN-SCHAUP und Cale Young RICE zeigen (6.5).

##### 6.4.1 Petrarca und die *Femme fatale* in der Grand Opéra *Pétrarque*

Zeigt das Ballett von 1649, dass Petrarca und Laura nicht alleine für die Schaubühne taugen, so bestätigt die fünf Akte umfassende Oper *Pétrarque* von Isidore DUPRAT und Frédéric DHARMENON diesen Befund. 1873 in Frankreich uraufgeführt,<sup>1730</sup> wurde sie von Vincenzo MEINI ins Italienische übersetzt und im Herbst 1876 vom Teatro dal Verme in Mailand aufgeführt. Da die Einbeziehung der Partituren von Isidore DUPRAT den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, steht im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen der Text. Zugrunde gelegt wurde die italienische Übersetzung MEINIS.

Von einer großen Anzahl von Statisten abgesehen, welche bei den Massenszenen in Aktion treten, zählen sieben Hauptfiguren zu den *dramatis personae*. Neben Petrarca, Laura, Co-

<sup>1728</sup> SCHLEGEL 1965: 182.

<sup>1729</sup> GOLTDAMMER (1858: XVI).

<sup>1730</sup> D'AURIAC (1882: 182) und BERTÉ (2004: 50) berichten, dass die Oper 1874 in Avignon aufgeführt wurde (2004: 50). Zu den Feierlichkeiten DUPERRAY 1997: 226ff., die aber von der Aufführung der Oper nicht berichtet. Laut DUPERRAY wurde die Oper am 11.07.1927 anlässlich des 600. Jahrestages der Begegnung mit Laura in Avignon aufgeführt (1997: 254).

lonna und einem römischen Senator gehören hierzu drei Figuren, für die es keine historischen Vorbilder gibt. Neben der Figur des Raimondo, der als Bruder Lauras die Schwester verrät, sind es Isoarda, die Vertraute Lauras, und die Principessa Albani, die als Antagonistin Lauras um die Liebe Petrarcas buhlt. Die Handlung ist in Avignon und in Rom situiert. Kaum zu ermitteln ist die Zeit der Handlung: Der 1. Akt setzt die Begegnung zwischen Laura und Petrarca voraus, ohne dass die zeitliche Distanz zu diesem ersten Treffen thematisiert wird. Der 3. Akt behandelt die Dichterkrönung, so dass hier das Jahr 1341 als Zeit der Handlung anzusetzen ist, während der 5. Akt, in welchem Laura ums Leben kommt, auf das Jahr 1348 zu datieren wäre. Letztlich sind die Datierungsversuche in diesem Fall müßig: Die dichterischen Freiheiten, die sich der Autor herausnimmt, um seinem Text spektakuläre Höhepunkte zu verleihen, belegen, dass es ihm um eine auch nur annähernd historische Wahrheit nicht zu tun war. DHARMENON weicht in einem entscheidenden Punkt von den bekannten Texten ab: Der Konflikt, der bei der WESTPHALEN, bei IMMERMANN, HALIRSCH und NOTA darauf beruht, dass Laura verheiratet ist, wird hier dahingehend variiert, dass Laura zwar einem anderen versprochen ist, Petrarca aber in IV, 3 die Nachricht erhält, dass sie nunmehr frei sei (1876: 60) - ein Gedanke, der möglicherweise auf den Roman der GENLIS zurückzuführen ist.<sup>1731</sup> Der Konflikt ergibt sich aus der Tatsache, dass eine zweite Frau, die Principessa Albani, Petrarca für sich gewinnen will. Ihr hatte der Dichter in seinen Jugendjahren seine Liebe erklärt; ein Liebesgeständnis, welches die Principessa niemals vergessen konnte, welches der Dichter jedoch rückblickend als eine Jugendsünde abtut, und an welches er sich nicht mehr gebunden fühlt.

Der 1. Akt, der in einer ländlichen Gegend in der Nähe von Avignon spielt, parallelisiert zwei Begegnungen, die aufgrund ihrer Widerrechtlichkeit in den Nachtstunden stattfinden müssen: Während eine Gruppe von *esuli italiani*, die wegen der Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen die Heimat verlassen haben, sich mit dem römischen Fürsten Colonna trifft, harrt Petrarca der Geliebten, die die Messe in einer nahegelegenen Kapelle besucht. Colonna bringt Kunde aus der Heimat: Die *discordia insanguinata* (1876: 8) verlange nach einer festen Hand, die dem Terror ein Ende bereite:

Se una man non sorgerà  
A frenar tanta rapina,  
Una tomba, una ruina  
Tutt'Italia diverrà (1876: 9).

Nur Petrarca kann die Zwietracht zu beenden. Colonna appelliert deshalb an das Ehrgefühl des Dichters, damit der sich um das daniederliegende Vaterland bemühe. Rom schicke ihn, um Petrarca „[a] nome d'Italia, | Trionfo e ghirlanda“ (1876: 18) anzubieten. Da Petrarca soeben das Liebesgeständnis der Laura vernommen hat, befindet er sich nun in dem Konflikt zwischen *amore* und *patria*. Er bangt um seine Liebe, da er weiß, dass die mächtige Principessa alles tun wird, um seine Verbindung mit Laura zu verhindern:

Come potrò sfidar  
Così possente orgoglio?  
Qual arme od arte usar  
Lor arti a debellar?  
Io sol contro l'ardir  
Di Principessa altera,  
Che suo mi vuol, e spera

<sup>1731</sup> Vgl. GENLIS 1819, II: 122.

Che a lei mi debba unir? (1876: 17).

Während Petrarcas Liebe zu Laura eine keusche Liebe ist, was der Chor mehrfach bestätigt,<sup>1732</sup> strebt die Principessa nach erfüllter Liebe. Die Principessa ist nicht nur mächtig und zielstrebig, sondern auch bereit, alles zu tun, um ihr Ziel zu erreichen. Sie verkörpert damit das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Texten anderer Autoren realisierte Konzept der Dämonisierung des Erotischen,<sup>1733</sup> welches die sinnliche Liebe in eine enge Beziehung zum Bösen und Zerstörenden setzt.<sup>1734</sup> Im Kontrast zur reinen Liebe Lauras, die nach dem Willen der Partner in den heiligen Bund der Ehe münden soll,<sup>1735</sup> steht die sinnliche Liebe der Principessa, deren destruktives Potential zwar Petrarca, nicht aber Laura bewusst ist.

Der 2. Akt spielt am frühen Morgen des folgenden Tages. In Vacluse flechten die Freundinnen Lauras Blumenkränze, deren Farben von ambiguer Symbolik sind. So deutet Isoarda, die Freundin Lauras, die Farben im Hinblick auf die Liebe des glücklichen Paares:

Il verde sia speranza,  
Il bianco l'innocenza,  
Il rosso sia l'amor (1876: 21).

Den Zuschauer des ausgehenden Ottocento wiesen die drei Farben nicht nur auf die drei Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung hin, sondern auch auf die italienische Tricolore, die erstmals 1797 als Fahne der Transpadanischen Republik Verwendung fand. In den der Liebe geweihten Blumenkranz ist mithin die Liebe zur *patria* mit eingeschrieben. Während II, 1 das Liebesglück der Laura zum Gegenstand hat, zeigen die zweite und die dritte Szene die Pläne der Kontrahentin: Die Principessa, die in II, 2 ihrem Hass auf die *rivale indegna* (1876: 25) Ausdruck verleiht, gewinnt in II, 3 einen Bundesgenossen: Lauras Bruder, der um die Ehre seiner Schwester bangt, ist bereit, deren Beziehung zu Petrarca mit allen Mitteln zu verhindern. Raimondo und die Principessa unternehmen in der Folge alles, um Petrarcas Pläne zu durchkreuzen. Der Hass der Principessa auf Laura resultiert aus ihrem *folle amor* (1876: 24) zu Petrarca. Während Raimondo in II, 6 Laura wegführt, um sie zu den Eltern zurückzubringen, muß Petrarca nach Rom aufbrechen, um dort zum Dichter gekrönt zu werden. Die Ehrung wird im 3. Akt mit einem großen Aufwand an Statisten behandelt. Vorbild ist die Beschreibung des PSEUDO-SENNUCCIO,<sup>1736</sup> die im Rahmen einer Operninszenierung ein beträchtliches Potential an Prunkentfaltung bot.<sup>1737</sup> Der in III, 2 auf seinem Triumphwagen stehende Petrarca wird trotz des ruhmreichen Anlasses als ein Klagender präsentiert: Der Liebesverlust wiegt schwerer als die bevorstehende Ehrung:

[...] sempre una memoria,  
Sempre un pensier qui sta;  
Dolce e pietosa storia

<sup>1732</sup> Vgl. I, 4: „Fausto sorride il ciel | Ai puri e casti ardor“ (1876: 18), II, 1: „Tessiam monili – di foglie e fiori, | Segni gentili – di casti amori“ (1876: 21).

<sup>1733</sup> Vgl. FRITZ 1977: 442ff.

<sup>1734</sup> Vgl. FRITZ 1977: 448.

<sup>1735</sup> Vgl. II, 5: Laura fleht Colonna an, ihrem Liebesbund mit Petrarca den Segen zu erteilen („Davanti a voi prostrata | Una grazia vi chieggio. In nodo eterno, | Pria che all'altar ci unisca il rito augusto, | Oggi in faccia del sole, | Benediteci, o giusto“ [1876: 31]).

<sup>1736</sup> Die Vermittlung kann über CATANUSIS Darstellung der Krönung erfolgt sein, wahrscheinlicher ist, dass DHARMENON auf die *Mémoires* DE SADES oder den Roman der GENLIS zurückgreift.

<sup>1737</sup> Vgl. insbesondere die Beschreibung der *Marcia Trionfale* in III, 1 (1876: 44).

Che lagrimar mi fa.  
 Dell'età mia prima e mesta  
 Tu conforto nel soffrir:  
 Or che la palma mi s'appresta  
 Non ne puoi me gioir (1876: 45).

Petrarca wird wie zuvor bei GOLTDAMMERS gleichzeitig als *poeta laureatus* und als Liebesdichter in Szene gesetzt. Diese Verschmelzung der beiden Rollen wird dadurch akzentuiert, dass die Dichterkrönung und der Tod der Laura zeitlich zusammenfallen. Von den drei Kronen, die ihm angeboten werden, nimmt Petrarca folgerichtig nur jene aus Efeu an, während er jene aus Myrthe zurückweist, da er sie sich noch nicht verdient habe, jene aus Lorbeer hingegen, weil Rom schon zuvor andere bedeutende Männer aufgrund bedeutenderer Taten durch den Lorbeer ausgezeichnet habe.<sup>1738</sup> Wie im Roman der GENLIS, in welchem Petrarca im Anschluss an die Krönung eine in einen schwarzen Schleier gehüllte Frau erspäht,<sup>1739</sup> so erblickt Petrarca auch hier eine Frau mit schwarzem Schleier. Der Nebentext erläutert die Situation:

Dopo aver sceso alcuni gradini, [Petrarca] si ferma come alla vista di uno spettro. È la Principessa, coperta di un velo nero, che ha penetrato la folla [...] (1876: 49).

Petrarca erkennt die Principessa aufgrund des Schleiers nicht. Obwohl er die Fremde als *spettro aborrito* (1876: 49) bezeichnet, ist er einverstanden, sie um Mitternacht im Garten der d'Albani zu treffen. Das nächtliche Rendezvous ist das zentrale Ereignis des 4. Aktes. Die maskierte Principessa gesteht ihm ihre ewige Liebe, um deren schädliche Wirkung sie jedoch genau weiß: Ein *maledetto ardor* (1876: 55) habe sie ergriffen, der sie zerstören werde. Gleichzeitig offenbart sie Petrarca den Verderben bringenden Charakter ihrer Liebe:

Chi mi vede e non m'ama  
 Decreta il suo morir (1876: 56).

Um den Dichter von Laura abzubringen, verspricht sie ihm die Erfüllung seiner materiellen Wünsche ebenso wie diejenige seiner etwaigen physischen Begierden:

Meco d'amor tu déi  
 Il calice librar.  
 In un'estasi assorto  
 Il ciel ti s'aprirà;  
 Godrai gioie, conforto,  
 Onor [...]  
 Ricchezze [...]  
 Voluttà (1876: 57).

<sup>1738</sup> CATANUSI beschreibt die Symbolik der drei Kronen wie folgt: „la première de Lierre, comme Baccus premier Poète, l'autre de Laurier comme les Empereurs, & la dernière de Myrthe comme le plus tendre des Amans“ (1669: 8v). Bei der GENLIS heißt es: „Alors le sénateur s'approchant, lui [i.e. à Pétrarque] fit un petit discours et lui donna trois couronnes, l'une de lierre, comme poète, le seconde de laurier, qui devoit porter le triomphateur, et la troisième de myrte, destinée au plus tendre des amans“ (1819, II: 153).

<sup>1739</sup> Im Text ist die Rede von einer „femme dont le costume, la taille et le maintien, le frappent également; elle étoit en deuil; un long voile noir cachoit entièrement son visage“ (1819, II: 154f).

Petrarca widersteht. Seine Weigerung, sich der Principessa hinzugeben, will diese jedoch nicht akzeptieren. Eine Nichterfüllung ihres Begehrens ist für sie nicht denkbar.

La fiamma che m'avvampa  
 Vendetta vuol furor:  
 M'arda fulminea vampa  
 Ma stretta sul tuo cor.  
 Avrò, se teco unita  
 Nell'ultimo respir,  
 A maledir la vita,  
 La morte a benedir (1876: 58f.).

Es ist vorherzusehen, dass die *Femme fatale* an ihrem *folle amor* scheitert. Die Oper konfrontiert die positiv konnotierte Luraliebe mit der negativ konnotierten sinnlichen Liebe der Principessa. Spätestens im 4. Akt wird deutlich, dass keines der Modelle sich als siegreich erweisen wird. In IV, 3 deutet sich zunächst eine Lösung an: „Laura è libera alfin“ (1876: 60), verkündet Colonna dem Dichter. Die Principessa, die diese Nachricht gleichermaßen vernommen hat, begreift die Aussichtslosigkeit ihrer Lage. Die *Figlia di Satán* (1876: 61) - so bezeichnet sie Colonna - weiß, dass ihr Untergang unmittelbar bevorsteht. Ihre drohenden Worte Petrarca gegenüber beenden den Akt:

Va', stolto, prendi il vol  
 Pel tuo cammin beato;  
 Ma rivestiti a duol,  
 Va' col viso velato:  
 T'aspetta là  
 L'amor non già;  
 La morte (1876: 62).

Die Principessa behält Recht. Der 5. Akt behandelt die Ankunft Petrarcas und Colonnas in Avignon. Beide sind sicher, dass das Glück hier auf den Dichter wartet, dass der Eheschließung mit Laura nichts mehr im Wege steht. Wie bei GOLTDAMMER steht der letzte Akt im Zeichen des Todes. Kirchenglocken und Gesänge künden von einer Totenfeier. In V, 2 begegnen Petrarca und Colonna der Prozession, und Petrarca muß erkennen, dass es Laura ist, der der Trauerzug folgt. Erst in V, 3 jedoch (hier weicht das Libretto erheblich von der Tradition ab) wird die Ursache des unerwarteten Todes erhellt. Petrarca erspät die Principessa, an deren Schuld er keine Sekunde zweifelt.<sup>1740</sup> Diese reagiert höhnisch auf die Beschuldigungen, gesteht aber, den Tod Lauras verursacht zu haben:

Sì, son io che mia fede ha serbato,  
 Che i miei torti o così vendicato:  
 Io nel sen, le versava il velen (1876: 70).

Mit den an Petrarca adressierten Worten „A te della vita il martir, | A me la gloria del morir“ (1876: 72) entleibt sich die Principessa mit Hilfe eines Dolches. Weder die keusche Luraliebe noch die sinnliche Liebe der *femme fatale* finden ihre Erfüllung. Bezeichnend ist, dass beide Todesfälle in einem kausalen Zusammenhang stehen: Die Weigerung des *poeta laureatus*, sich dem *demone infernal* der Principessa hinzugeben, hat den Tod der Geliebten zur Folge; der Mord an Laura macht den Selbstmord der Principessa erforderlich.

<sup>1740</sup> „Qual demone infernal | Di lei [i.e. Laura], di lei mi priva? [...] Tu morrai, sciagurata“ (1876: 69).

## 6.4.2 Die Leiden des jungen Giovanni (III): Hilles Erziehungstragödie

Selten ist Petrarca [...] in ein ungünstigeres Licht gerückt worden.<sup>1741</sup>

Trotz zahlreicher Bekanntschaften mit namhaften Dichterkollegen<sup>1742</sup> gehört Peter HILLE (1854-1904) zu den weniger bekannten Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Für die Berliner Bohème der Jahrhundertwende stellte er eine Integrationsfigur dar. Die Erziehungstragödie *Des Platonikers Sohn* von 1896<sup>1743</sup> gehört, wie dies die zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse belegen,<sup>1744</sup> zu den bekanntesten Texten des Autors. Noch für BIERMANN war HILLE der Dichter, „[d]er mit Petrarca im Bunde steht“.<sup>1745</sup> Nichts deutet zunächst darauf hin, dass das Stück von Petrarca handelt. Ebenso wie der Haupttitel keinen Hinweis darauf enthält, dass es sich bei den Protagonisten um Petrarca und seinen Sohn handelt, lässt auch der Untertitel 'Eine Erziehungstragödie' keine Rückschlüsse hierauf zu. Während der Titel lediglich einen offenkundigen und konflikträchtigen Widerspruch thematisiert, indem er eine nicht näher bezeichnete platonische Liebe in Beziehung zu einer nicht platonischen Liebe setzt, spielt der Untertitel auf den hieraus resultierenden Konflikt an: Der Frucht dieser Liebe wird eine Erziehung zuteil, welche für zumindest einen der Beteiligten zu einem tragischen Ende führt. Nichts lässt darauf schließen, dass hier bislang unbekannte Seite der Biographie Petrarcas aufgeschlagen wird.

HILLE demontiert mit seinem Stück, wie KORCH bemerkt (2000: 322), das herkömmliche Petrarcabild, indem er eine problematische Episode von dessen Biographie zum Gegenstand seines Werkes macht. Petrarcas Verhältnis zu dem 1337 geborenen Sohn war, die Briefe des Dichters sprechen eine eindeutige Sprache,<sup>1746</sup> konflikträchtig, weil Giovanni ungeachtet der väterlichen Bestrebungen, dem einzigen Sohn die bestmögliche Erziehung angedeihen zu lassen, ein schlechter Schüler und ein wenig gehorsamer Sohn war. Erst kurz vor dem Tod Giovannis im Jahre 1361 kam es zu einer Versöhnung von Vater und Sohn.<sup>1747</sup> Ob und inwiefern Petrarcas Klagen über den widerspenstigen und wenig ehrgeizigen Sohn am Beispiel Ciceros ausgerichtet sind,<sup>1748</sup> kann hier nicht erörtert werden. In

<sup>1741</sup> Emil HORNER: *Chronik*, in: *Österreichische Rundschau* 3 (1905), S. 130, zitiert nach Cornelia ILBRIG: *Peter Hille im Urteil seiner Zeitgenossen und Kritiker. Rezeptionszeugnisse Peter Hilles*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007, Bd. 1, S. 338. Im Folgenden zitiert als ILBRIG 2007.

<sup>1742</sup> Erwähnt seien Else LASKER-SCHÜLER, Gerhart HAUPTMANN, Detlev VON LILIENCRON und Richard DEHMEL, vgl. BERNHARDT 2004.

<sup>1743</sup> Hier zitiert nach der 1904 erschienenen Ausgabe der *Dramatischen Dichtungen*, S. 1-125.

<sup>1744</sup> Vgl. ILBRIG 2007.

<sup>1745</sup> „Der Peter Hille?! vom Dichterkreis!? | Der seine Gedichte, wie ich wohl weiß | auf Bierdeckel schrieb und verschenkte? | Zur Kaiserzeit, der Bohème-Poet? | Der mit Petrarca im Bunde steht? | Und sich tief in den Nonsens versenkte?“ (V. 13-18), *Rencontre mit Peter Hille*, in: *Mitteilungen des Kulturbeschichtlichen Vereins Friedrichshagen e.V.* 8 (1999), S. 2, zit. nach ILBRIG 2007, II: 1164.

<sup>1746</sup> Vgl. insbesondere *Fam.* VII, 17 und *Fam.* XXII, 5.

<sup>1747</sup> Vgl. *Fam.* XXII, 9.

<sup>1748</sup> „Che il figlio Giovanni sia stato, nella sua breve vita, un poco di buono, ci attesta più volte suo padre, in contraddizione con le altre testimonianze che sul giovane ci sono rimaste, ma in curioso accordo con le testimonianze dei classici su Cicerone figlio: singolare conformità di vicende della quale il Petrarca si compiace, non dirò sino al punto da inventare le manchevolezze del figlio, ma certo sino a colorirle ai suoi stessi occhi, inconsciamente esagerandole“ (BOSCO 1961: 113f.). Geht man davon aus, dass Petrarcas Aussagen über Giovanni am Vorbild CICEROS ausgerichtet sind, dann ist in erster Linie an dessen Schrift *De Officiis* zu denken, in welcher CICERO seine Ansichten

der älteren Literatur wird das Vater-Sohn-Verhältnis nicht behandelt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde bekannt, dass Petrarca einen Sohn hatte. DE SADE macht auf diese Tatsache aufmerksam, indem er auf das Breve hinweist, mit welchem der Papst diesen Sohn legitimiert.<sup>1749</sup> HÖLTY, um nur ein Beispiel zu nennen, spricht in seinem *Leben des Petrarca*, welches auf den *Mémoires* des Abbé DE SADE beruht, von einer unehelichen Beziehung des Dichters, deren „Frucht [...] ein Sohn [war], Johann, der im 14 Jahr starb.“<sup>1750</sup> Das diesbezügliche Schweigen der Viten mag mehrere Gründe haben. Die uneheliche Herkunft des Sohnes dürfte nicht der Anlaß gewesen sein, wird doch Petrarca's uneheliche Tochter gemeinhin erwähnt.<sup>1751</sup> Entscheidend ist, dass Petrarca von seinem Sohn nur sehr verdeckt spricht. In *Sen.* I, 2 berichtet er zwar vom Tode Giovannis, doch bezeichnet er diesen an keiner Stelle als seinen 'Sohn'. Giovanni spielte in Petrarca's Leben, glaubt man den Selbstzeugnissen, eine vergleichsweise untergeordnete Rolle.

Auch LOCATELLI erwähnt den Sohn in *L'Orafo Arrigo Capra*:<sup>1752</sup> Der Aufenthalt Capras im Hause Petrarca's bietet dem Autor die Möglichkeit, das private Leben des Dichters narrativ auszugestalten. Petrarca wird als ein großzügiger Gastgeber präsentiert, der „agli amici ed alle persone che lo visitavano, soleva fare molto signorilmente gli onori di casa“ (1877: 30). Anwesend ist auch der Sohn, ein *clandestino frutto d'amore* (1877: 30), ein

[...] giovinetto con cert'aria di viso aperta, ma insieme un poco sconvolta, che denotava indole nè docile, nè abituata a que' gentili sensi, che dal cuore risalendo al cervello, danno una espressione simpatica ed amorosa alle umane fisionomie (1877: 30).

Giovanni erscheint hier als ein verstörter und wenig folgsamer junger Mann, dessen Äußeres wenig Sympathie einflößt. Als Petrarca den Gast in die Bibliothek führt, um ihm einige Bücher und Manuskripte zu zeigen, folgt Giovanni den beiden nicht:

Il Petrarca avrebbe desiderato che suo figlio Giovanni tenesse loro compagnia; ma egli, vòlte malamente le spalle al padre, uscì di casa, e recatosi a Milano non fece più ritorno alla villa per tutto quel giorno (1877: 31).

Für den Handlungsverlauf der Erzählung bleibt die Episode funktionslos. LOCATELLI geht es darum, den Dichter von seiner menschlichen Seite zu zeigen, ihn dem Leser auch als *padre amoroso* (1877: 32) zu präsentieren. Dem wohlwollenden Vater stellt er den missratenen Sohn gegenüber, der am Ende so weit geht, das Haus der Vaters auszurauben.<sup>1753</sup>

HILLE ist ungleich radikaler: Er zeigt Petrarca nicht von seiner menschlichen Seite, sondern von seiner *ummenschlichen*, er hebt den *poeta illustre* nicht von seinem Sockel herab, er stößt diesen Sockel um, und zerstört das tradierte und idealtypische Bild des Dichters. HILLES Sympathie gilt alleine dem Sohn, der dementsprechend im Mittelpunkt des Stückes

---

über die Pflichten eines jeden Menschen in drei an den Sohn Marcus gerichteten Büchern festhielt. Ob möglicherweise auch Augustinus – der den Sohn Adeodatus verstieß – als ein Muster diene, kann nicht geklärt werden, da die *Confessiones* keine direkten Anhaltspunkte bieten.

<sup>1749</sup> Vgl. DE SADE 1764, I: 313.

<sup>1750</sup> HÖLTY 1998: 294. Tatsächlich starb Giovanni erst im Jahr 1361, also mit 24 Jahren.

<sup>1751</sup> Vgl. die Viten von VERGERIO (SOLERTI 1904: 297), POLENTON (SOLERTI 1904: 325), PSEUDO-DA TEMPO (SOLERTI 1904: 338), SQUARCIAFICO (SOLERTI 1904: 355), VELLUTELLO (SOLERTI 1904: 365), GESUALDO (SOLERTI 1904: 409), DANIELLO (SOLERTI 1904: 445), BECCADELLI (SOLERTI 1904: 459), MASSON (SOLERTI 1904: 533) und NICOLETTI (SOLERTI 1904: 556).

<sup>1752</sup> Vgl. Kapitel 5.3.2.2.

<sup>1753</sup> Vgl. FORESTI 1977: 405-431.

steht. Seine Quellen sind nicht genau auszumachen. Mit Sicherheit waren ihm die beiden Briefe Petrarcas bekannt, die im Text als *Uriasbrief* (1904: 20) und *Natternbrief* (1904: 118) bezeichnet werden, und die unschwer als *Fam.* VII, 17 und *Fam.* XXII, 5 zu identifizieren sind.<sup>1754</sup> Dass HILLE auch der *Canzoniere* nicht fremd waren, legt eine Textstelle des Dramas nahe.<sup>1755</sup> Zudem ist davon auszugehen, dass er mit IMMERMANNs *Petrarca* vertraut war.<sup>1756</sup> Dass im Mittelpunkt des Dramas die auf eigenen Kindheitserfahrungen beruhende Kritik am zeitgenössischen autoritären Erziehungssystem steht, ist offensichtlich,<sup>1757</sup> soll hier aber nicht vertieft werden.

HILLES negatives Petrarcabild ist auch auf die *Geschichte der Weltliteratur* seines Freundes Julius HART zurückzuführen.<sup>1758</sup> Im zweiten Band zeichnet dieser ein recht ausgewogenes Portrait des Dichters, in welchem sowohl die positiven als auch die negativen Seiten zur Sprache kommen. Petrarca wird als ein schwankender Mensch präsentiert, der „[heute] die Freuden des Sinnlichen, morgen die Entsagung und die Geringschätzung der Welt [preise]“ (1896, II: 31):

Als Persönlichkeit hinterläßt [er] vielmehr die Eindrücke des Weiblich-Weibischen; er ist eitel und selbstgefällig, versessen auf äußere Ehren und liebt die Schmeichelei, wie er selbst zu schmeicheln wußte, launisch und leicht verletzt. Aber er besitzt auch die gewinnendste Lebenswürdigkeit und vornehmste Gesinnung. Er hält auf Eleganz der äußeren Erscheinung (1896, II: 31).

In Bezug auf Petrarcas italienische Dichtung ist das Bild HARTs weniger ausgewogen. HART ist ein Anhänger DANTEs, er misst Petrarcas Dichtung folglich an der *Divina Commedia*. Sein Urteil fällt vernichtend aus:

Dante verkörpert das große heroische Ich, das der Welt Gesetze giebt und sich ihr zum Herrn und Gott aufwirft, Narziß-Petrarca das weiblich-eitle selbstgefällige Ich, das sich von allen Seiten zu spiegeln liebt und an der eigenen herrlichen Person berauscht, nicht genug aller Welt von sich selber zu erzählen weiß und auch seine Schmerzen liebkost und hätschelt, bedauert, bewundert und gestreichelt sein will. [...]. Petrarca gestaltet wesentlich nur das eine eng be-

<sup>1754</sup> Vgl. KORCH 2000: 321, Anm. 92. *Fam.* VII, 17 ist gerichtet an den Grammatiker GIBERTO VON PARMA, *Le Familiari*, hg. von Vittorio ROSSI, Bd. 2, S. 133-136.

<sup>1755</sup> In III, 10 zitiert Petrarca eine Aussage der verstorbenen Laura, die ihm im Traum erschienen sei und gesagt habe: „Weine nicht um mich, Geliebter, ich lebe und lebe so selig, daß ich dir das gar nicht beschreiben kann – du aber bist gestorben, denn du weilst noch auf der Erde“ (1904: 90). Es ist davon auszugehen, dass es sich bei dieser Aussage Lauras um eine Paraphrase von *RvF* 342, 13-14 handelt, die gleichfalls die wörtliche Rede der Laura wiedergeben: „<Non pianger più: non m'ài tu pianto assai? | ch'or fostù vivo, com'io non son morta!>“

<sup>1756</sup> Auf Parallelen weist Edwin ROSENBERG in seiner Rezension („Peter Hille: *Des Platonikers Sohn*, in: *Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik* 13 [1897], S. 139-141, zit. nach ILBRIG 2007, I: 89) hin. Vgl. KORCH 2000: 321, Anm. 92; SCHÜPPEN 2001: 38.

<sup>1757</sup> Die Scholaren repräsentieren ein Gegenmodell zu Petrarcas Erziehungsidealen: „Während Walter und Benno die natürliche Freiheit als Grundlage für jede Erziehung fordern, geht Pirmu besonders auf die Berücksichtigung der Eigenart jedes Menschen ein“ (LÜBBE 1987: 116). LÜBBE betont, dass Hille mit dem Stück eine aufklärerische Absicht verfolgte: „Peter Hille wollte die Zeit ändern. Das war immer sein großes Anliegen. [...]. Er kritisiert offen, ehrlich, freimütig und voller Emphase. Peter Hille hat die Erziehungsmethoden und wohl auch manches Erziehungsideal der Schulsysteme seiner Zeit gehaßt; was er wünschte und wofür er stritt, war der freie (und im sittlichen Sinn: schöne) Mensch in einer freien Gesellschaft. [...]. Kindheit und Jugend sah er als die Lebensphasen an, in denen die Reife und Höhe vor-gebildet [!] sind“ (1987: 118f.).

<sup>1758</sup> Vgl. BERNHARDT 2004: 163.

schränkte Gefühl schmachsender unglücklicher Liebe. Ein Dichter von höchster Einseitigkeit verfügt er nur über *e i n e* Empfindung und *e i n e n* Stoff, den er immer wieder behandelt, so daß er im Grunde nur ein einziges Gedicht geschrieben hat (1896, II: 35).

Zwar verzichtet HART nicht darauf, auch die positiven Seiten Petrarcas aufzuzählen („Er entzückt durch den Glanz und die Farbenpracht seiner Bilder, durch die Sinnlichkeit, die Krystallklarheit und Eleganz der Sprache, den Wohllaut des Rhythmus, geistreiche Antithesen, Feinheit der Komposition [...]“ [1896, II: 34f.]), doch sind es seine kritischen Äußerungen, die das Petrarcabild HILLES maßgeblich beeinflussen.

HILLES Drama behandelt in fünf Vorgängen, die ihrerseits in *Gruppen* unterteilt sind, Giovanni's Leben von der Zeugung bis zu seinem frühen Tod. Formal weicht *Des Platonikers Sohn* erheblich vom traditionellen Aufbau eines dramatischen Textes ab: Die aufeinander folgenden Gruppen stehen nicht immer in einer kausalen Relation zueinander, auch erfolgen selbst innerhalb der Akte gravierende Zeitsprünge, Orts- und Perspektivwechsel,<sup>1759</sup> auf die hier nicht näher einzugehen ist. Die kompositorischen Unregelmäßigkeiten trugen zur negativen Bewertung des „unaufführbaren“ Textes bei,<sup>1760</sup> der 1955 im Iserlohner Schauspielstudio uraufgeführt wurde (AURNHAMMER 2004a: 45).<sup>1761</sup>

Der Bruch mit der Tradition erfolgt nicht nur auf der formalen Ebene, sondern spielt auch eine erhebliche Rolle bei der Auseinandersetzung mit den Protagonisten. Dies macht bereits der 1. Akt deutlich, der sowohl Petrarcas erste Begegnung mit Laura als auch sein folgenreiches Zusammentreffen mit Philomena Benedetta Bracci, der Magd einer Osteria, behandelt. Laura wird als eine leichtfertige und eitle junge Frau dargestellt, deren oberflächliches Geplauder bestenfalls das Wohlwollen der eigenen Mutter zu erregen vermag. Neidvoll blickt sie auf die Freundinnen, die schon einen Verehrer oder gar einen Bräuti-

<sup>1759</sup> Vgl. KORCH 2000: 320.

<sup>1760</sup> Die Rezension Ludwig BRÄUTIGAMS spiegelt den Tenor der übrigen Rezensionen wider („Eine Erziehungstragödie“, in: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 11 (1897), Nr. 4, S. 251ff.): „Die Gemeinde, für die Peter Hille schreibt, ist sehr klein. Er giebt sich auch gar keine Mühe, sich irgend jemand anzubequemen. Auch sein Werk: „Des Platonikers Sohn“ wird sich kaum allgemeinen Beifall erwerben, dazu ist es viel zu eigenartig, zu sehr abweichend von dem Hergebrachten, von der Schablone, zu spröde in der Darstellung, zu verletzend in seiner herben Satire“ (ILBRIG 2007, I: 92). „Es ist ein subtiles Werk in dem des Dichters Genie mit seinem Blitzen nicht spart, aber für die Bühne ist es nicht geschaffen,“ konstatiert Gustav KOEPPER (*Litteraturgeschichte des Rhein.-Westf. Landes*, Elberfeld 1898, S. 79-81; zit. nach ILBRIG 2007, I: 100). HART hat an der Aufführbarkeit keinen Zweifel: „Ich glaube [...] durchaus, daß ein genialer Regisseur auch dieses Drama wohl der Bühne erobern könnte, wie Grabbes, „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, Büchners „Wodzek“ [!], Wedekinds „Frühlings Erwachen“ ihr erobert werden konnten, die ebenso sehr aus dem üblichen Geleise herausgehen. Und an inneren Werten darf sich „der Sohn des Platonikers“ ganz gewiß ihnen gleichberechtigt zur Seite stellen. Auch jene schienen zuerst ganz unaufführbar zu sein“ (in: Hille: *Gesammelte Werke*. 2. Aufl., Berlin 1916; zit. nach ILBRIG 2007, I: 559).

<sup>1761</sup> 1918 wurden im Rahmen des Westfalenabends des Vereins der Dortmunder Presse drei Szenen des Dramas uraufgeführt. Der Besprechung im *Dortmunder Tageblatt* zufolge (*Dortmunder Tageblatt* 35, Nr. 105 vom 06.05.1918, S. 3) handelt es sich um „[...] eine Unterredung des düsteren Petrarca mit dem lebensdurstigen Sohn, ein wildes Zechgelage der fahrenden Schüler voller Farbenpracht und Lebenslust und ein reizendes Liebesidyll“ (ILBRIG 2007, I: 588). Um welche Szenen es sich handelt, ist unklar: Für die Unterredung des Dichters mit dem Sohn kommen neben der 2. Szene des 2. Aktes auch die 2. und die 3. Szene des 3. Aktes sowie die 10. Szene des 4. Aktes in Frage, für das Zechgelage die 5. und die 9. Szene des 4. Aktes, für das Liebesidyll die 7. und 8. Szene des 4. Aktes

gam haben, welcher ihnen Geschenke bringt. Sie weiß um die Unbeständigkeit des männlichen Geschlechts, welcher sie als emanzipierte junge Frau entgegentreten will:

Ich passe wohl auf. Wenn er dann glaubt, so jetzt kann ich abschnappen und will die alte Leier...: Ich bin Herr und ich gebe den Ton an, und wie ich aufspiele, so wird getanzt; wenn er das anfangen will, dann wupptiwupp bin ich da und sage: Hör' mal, was fällt dir eigentlich ein? So haben wir nicht gewettet, guter Freund! [...] Und vor allen Dingen darauf geachtet, daß Frau Beppa oder Chiara uns nicht ausstechen mit Kleid und Kopfschmuck. Wenn ich etwas nachlasse, etwas sachte gehen lasse mal, so ist das meine Sache. Aber sonst, Freundchen, sollst du dein liebes Frauchen kennen lernen, dein Täubchen kann furchtbar werden (1904: 2f.).

Laura ist keine *donna angelicata*, die sich aufgrund ihrer Tugend dem Ansinnen des Dichters widersetzt, sondern eine burschikose junge Frau, die dem männlichen Geschlecht durchaus Interesse entgegenbringt, hier aber fraglos aufgrund ihrer Eitelkeit und ihrer emanzipierten Ansichten kaum Aussicht auf Erfolg hat. Nicht alleine Petrarca wird in HILLES Erziehungstragödie negativ gezeichnet, auch Laura erfährt eine negative Darstellung, die sich zweifelsohne auch aus der Abneigung des Autors gegenüber der weiblichen Emanzipation erklärt.<sup>1762</sup> Indem HILLE sie als ein selbstgefälliges und oberflächliches junges Mädchen in Szene setzt, welches in einem eklatanten Kontrast zu jener tugendhaften und vor allem treuen *donna* der Legende steht, höhlt er das Modell der Luraliebe aus: Laura ist all jene Gefühle und all jene Gedichte schlichtweg nicht wert; wer sie liebt, desavouiert sich selbst. Dass Petrarca nicht alleine in seiner Dichtung ein Konstrukt der Lügenhaftigkeit errichtet, sondern zudem die eigene Lebenspraxis vernachlässigt, führt der Fall des Giovanni exemplarisch vor. Petrarca, dem Laura kurz darauf zum ersten Mal begegnet, und von dem die Mutter berichtet, dass er „ein ganz tüchtiger Gelehrter [ist], [der] auch gar nicht so übel aus[sieht]“ (1904: 6), ist von ihr zutiefst beeindruckt: Das wortgewaltige Pathos, mit welchem er die Schöne lobt,<sup>1763</sup> steht dabei in bemerkenswertem Kontrast zu Lauras salopper Ausdrucksweise. Petrarca weiß nicht, dass Laura sich für Gelehrte keineswegs interessiert: Auf den Hinweis ihrer Mutter, dass der fremde Gelehrte auf dem Kapitol gekrönt worden sei,<sup>1764</sup> erwidert Laura desinteressiert:

Ich mache mir auch aus Gelehrten nicht viel, Mama, und ich finde es viel natürlicher, wenn die jungen Leute Dummheiten machen [...] (1904: 6).

HILLES „Kritik an Petrarcas ästhetisierender Haltung“ (KORCH 2000: 325) wird nicht nur durch den Kontrast zwischen der petrarkisierenden Sprache des Dichters und den Ausdrucksformen der Umwelt verdeutlicht,<sup>1765</sup> sondern auch durch Petrarcas Verhalten: Der unsterblich in die seiner Meinung nach „gleich einem saumedeln Engel“ (1904: 6) einerschreitende Laura Verliebte weiß nämlich, wie die folgende Szene zeigt, die Fleischeslust

<sup>1762</sup> Zu HILLES Kritik an der Frauenemanzipation vgl. BERNHARDT 2004: 66 und 89.

<sup>1763</sup> „O wie selig der Boden, der deines Schuhses Sohle küßt und selig das Blümlein, das unter dir in süßem Todesdruck dahindunkelt. Könnte ich nicht ein solches Blümchen sein, dann stiege meines Durstes letzter Hauch als Weihrauch zu ihr auf. Wie selig der Engel, der diese Lilie hüten, ihrer Zucht erfreuen darf“ (1904: 6).

<sup>1764</sup> KORCH weist zu Recht auf die Anachronismen hin (2000: 320). Petrarcas Dichterkrönung erfolgte erst 1341, also vierzehn Jahre nach seiner ersten Begegnung mit Laura.

<sup>1765</sup> Zur Sprachverwendung HILLES bemerkt auch BERNHARDT: „Hille benutzte zwar historische Stoffe, setzte jedoch Mittel ein, um die Historie zu aktualisieren. Auffallend sind Wörter, die nicht in das antike Geschehen gehören [...]“ (2004: 263). Die Aussage bezieht sich auf HILLES Romane *Cleopatra* und *Semiramis*, hat aber auch für *Des Platonikers Sohn* Gültigkeit.

durchaus zu schätzen. Diese Szene spielt eine unbestimmte Zeit später in Parma und markiert den vorläufigen Bruch des Dichters mit der Buchgelehrsamkeit. Mit einem Freund betritt Petrarca eine Osteria, in welcher Philomena, der späteren Mutter seiner Kinder, begegnet. Von seiner *Africa* wolle er nichts mehr wissen (1904: 7), er fühle sich „ausgetrocknet und büchersatt“, gesteht er dem Freund (1904: 8). Die Magd Philomena, so dieser, „[sei] nicht ohne“ (1904: 10), und tatsächlich gefällt die junge Frau dem Dichter. Im Verlauf des Abends kommen beide sich näher, wobei der erhebliche Alkoholkonsum Petrarca die lockere Stimmung begünstigt: „[B]esoffen wie ’ne Unke“ (1904: 12) ist Petrarca schließlich, und bescheinigt der Magd „’n hübsch Schnuteken“ (1904: 13). Dass HILLE Petrarca als einen Betrunkenen in Szene setzt, der der Sprache nicht mehr mächtig ist, und der bei der Verfolgung der vor ihm fliehenden Philomena zu Boden stürzt, trägt vollends zur Demontage des Petrarcabildes bei. Ebenso wie in SANTAGATAS *Copista* (2000) wird die Körperlichkeit des Dichters, die in den bisherigen Texten keine Rolle gespielt hatte, auf negative Weise in den Vordergrund gerückt. Es sind weder die intellektuellen Qualitäten noch die platonische Liebe, die Petrarca auszeichnen: Der Dichter wird vielmehr als ein Trunkenbold dargestellt, den die Fleischeslust dazu treibt, sich von Laura abzuwenden.

Nachdem die erste Szene Petrarcas Begegnung mit Laura behandelt hatte, die zweite hingegen seine Hinwendung zur körperlichen Liebe, behandelt die 3. Szene den Konflikt des Gelehrten, der durch die Belange des Alltags in seinem Studium gestört wird, und der sich der Unvereinbarkeit von Familie und geistiger Arbeit bewusst wird. Philomena hat dem Dichter zwei Kinder geschenkt und lebt mit ihm in einem Haushalt. Das Zusammenleben jedoch wird durch die gravierenden Unterschiede zwischen den Partnern beeinträchtigt: Während Philomena, eine schlichte Frau aus dem Volke, zwar ihre Muttersprache nur unzulänglich beherrscht,<sup>1766</sup> ihren familiären Pflichten aber verantwortungsvoll nachkommt, gilt das Interesse des Dichters alleine den Büchern und der ungestörten Arbeit. Seine vorwurfsvolle Frage, wer seine Bücher in Unordnung gebracht habe, führt dazu, dass Philomena die Familie verlässt, weil sie die „ewigen Klagen“ (1904: 14) satt hat. Nicht auszuschließen ist, dass die ’Klagen’ des Haushaltsvorstandes ein Pendant zu den Liebesklagen Petrarcas darstellen und dass HILLE auf diese Weise einmal mehr auf die Diskrepanz von Kunst und Lebenspraxis aufmerksam machen will: Petrarca klagt in seinen Gedichten, weil er die selbst erschaffene Laura nicht bekommen kann, klagt aber gleichzeitig, weil er sein Leben mit der vitalen Philomena teilen muß. Die Trennung von Philomena ist die Konsequenz aus Petrarcas mangelnder Lebenstüchtigkeit. In einem kurzen Monolog verleiht der Dichter seiner Zufriedenheit ob dieser Entscheidung Ausdruck:

Ein ungebildet Weib ist im Anfang süß, doch nicht wie die Tauben von Engadin, sondern wie ein Süß, woran etwas fehlt, wie ein Gemüs sonder Salz. [...]. Es ging und ging eben nicht. Wir Männer der geistigen Arbeit sind zu rücksichtslos, wir können nun ’mal keine Hausordnung halten. Überhaupt: die beste Hausordnung ist die Freiheit. Und das Weib mit seinem Kochlöffel und seinen Haushaltszeiten und Gesetzen der Küche ist ein zu aufdringlicher – und zu vernachlässigter Gesell bei Leuten unsrer Art (1904: 15).

---

<sup>1766</sup> Philomenas Verstöße gegen die Grammatik, die in der zweiten Szene (vor allem wegen ihres geringen Redeanteils) nicht auffallen, werden hier deutlich hervorgehoben: „Ich will dich nicht mehr hindern, *dich* nicht mehr im Wege stehen“ (1904: 14, Hervorh. R.S.), „Damals, als du so warst, als ich bei *Dich* kam, da mochte ich dich noch leiden“ (1904: 14, Hervorh. R.S.). HILLE nutzt also ebenso wie in der ersten Szene, in welcher er die Sprachstile von Laura und Petrarca kontrastiert, auch hier die Sprache seiner Figuren, um diese zu charakterisieren.

Philomena ließ die Kinder zurück, da diese entschieden hatten, ihr nicht zu folgen. Als Franzeska und Giovanni entdecken, dass die Mutter fort ist, beginnt Giovanni gellend zu schreien, während Franzeska durch ein *Mama wegdaugt* (1904: 15) ihr Erstaunen ausdrückt. Der Vater betrachtet die Situation mit einer gewissen Sorg- oder gar Gefühllosigkeit:

Zur Wartung der Kinder kann ich ja einstweilen eine gesetzte Person nehmen. Und später – wir werden ja sehen. [...]. Ob sie stören später? Schwerlich, das Schlimmste, die Zeit des Schreiens ist vorüber, und Kinder kann man eher beherrschen als ein Weib (1904: 15).

Der 1. Akt liefert also die Exposition: Philomena hat den ständig zürnenden Petrarca und ihre beiden Kinder verlassen, ohne sich um deren Wohl zu sorgen. Das aus dieser Situation resultierende Schicksal des Sohnes ist der Gegenstand der folgenden Akte. Schon in I, 1 war vom Schicksal unehelicher Kinder die Rede. Als die neugierige Laura ihre Mutter bittet, ihr den ihr unbekanntem Begriff 'Alimente' zu erläutern, den der Vater im Gespräch mit seinem Sohn Ettore gebraucht hatte, erzählt die Mutter ihr von dessen unehelicher Tochter. Ettore habe „ein kleines nettes Töchterchen, eine allerliebste Bambina“ (1904: 4f.), deren Mutter aber so arm sei, dass Lauras Vater „den Beutel öffnen“ müsse (1904: 5). Von diesem unehelichen Kind dürfe niemand wissen, denn es könne dem Sohn schaden, „wenn er eine gute Heirat machen kann und es bekannt wird“ (1904: 5). Trotz dieser Bedenken empfindet die Mutter durchaus Mitleid mit den unehelichen Kindern:

Und dann haben's die armen Dinger in der Welt auch so schlecht. Sie werden immer versteckt, keiner will für sie sorgen. Es ist ein rechtes Elend. Als trügen sie die Schuld (1904: 5).

Giovanni ist ein solches Kind. Die 1. Szene des 2. Aktes zeigt Petrarca als den tadelnden Vater, der mit den Leistungen seines Sohnes unzufrieden ist. Im Vergleich zur eifrigen und gelehrigen Schwester sei er, so Petrarca vorwurfsvoll, ein unwürdiger Spross seiner Ahnen:

[...] so schmerzlich es einen Freund, was sag' ich Freund? einen treuen Anhänger und glühenden Liebhaber seines Vaterlandes auch berühren muß, wenn seine Söhne des Vorzuges, von den Römern abzustammen und das Erbe ciceronischen Lateins ihr eigen zu nennen, sich nicht mehr würdig erweisen, im Gegenteil, mit Trotz und Trägheit jegliche Gelegenheit, jeden Sporn zu geziemender Bildung von sich weisen und gewillt sind, die väterliche Ehre mit Schande zudecken, so hoffnungsvoll gestaltet sich und reiche Sühne gewährend für die jämmerliche Entartung der Romulusenkel, der Eifer jenes holdseligen Geschlechts, das Anmut und Gelehrsamkeit so verheißungsvoll zu einen weiß (1904: 16f.).

Wenn Petrarca den Sohn mit Stubenarrest bestraft, die Tochter aber zur Belohnung in den Garten schickt, wird deutlich, was die folgenden Szenen bestätigen: Petrarca ist ein verständnisloser Vater und ein schlechter Erzieher. Für die Sehnsüchte des Sohnes nach der Mutter hat er kein Ohr und auch der kindliche Spieltrieb Giovannis stößt auf sein Unverständnis: Als Giovanni in II, 2 den Vater fragt, ob er sich zu einer Gruppe spielender Jungen gesellen dürfe, reagiert der Vater ungehalten:

Nugae, Possen, nichts als Possen! Und ich Tor glaubte schon, man könnte dich haben. Du schienst mir zu versprechen. Aber was sieht er? Von allem Gewaltigen und Großen, vom ganzen Traum meines Lebens... was sieht er, sage ich: ein paar schreiende Gassenbuben! (1904: 19).

Das Verhältnis des S o h n e s zu seinem Vater spiegelt HILLES Beziehung zum eigenen Vater wider: HILLE stammt aus einer, wie BERNHARDT sagt, „soziologisch auffällige[n] Familie“ (2004: 27), in der psychische Besonderheiten keine Seltenheit waren. Gleichzeitig

beschreibt *Des Platonikers Sohn* auch die Situation des S c h ü l e r s: HILLES Schulkarriere war, so die Biographien, eine wenig erfolgreiche, die Schule war für den Heranwachsenden eine Folteranstalt, der zu entkommen sein einziges Bestreben war.<sup>1767</sup> Dass HILLE mit dieser Thematik den Nerv der Zeit traf, belegen neben den bekannten Schicksalen eines Hanno Buddenbrock<sup>1768</sup> oder eines Hans Giebenrath<sup>1769</sup> die Rezensionen zu seinem Drama.<sup>1770</sup> Auch das Leben des D i c h t e r s Giovanni, welches von kontinuierlicher Armut und un stetiger Suche nach einem finanziellen Auskommen und einem zwischenmenschlichem Halt gekennzeichnet war, mag dazu beigetragen haben, dass HILLE das Gefühl der schmerzlichen Desintegration auf die Figur des Giovanni projizierte. Es scheint die Lebenssituation des Autors gewesen zu sein, die den Blick der Forschung auf das Werk des Dichters verstellte: Im Mittelpunkt der Arbeiten zu HILLE steht stets die Biographie des Dichters, welche konsequenterweise dazu dient, das einzelne Werk zu erklären. Aus nachvollziehbaren Gründen gilt dies auch für *Des Platonikers Sohn*.

Giovanni entwickelt im Verlaufe der Handlung eine Poetik, die derjenigen des Vaters entgegengesetzt ist. Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, dass HILLE ausgerechnet Petrarca selbst den Ausruf „Nugae, Possen, nichts als Possen!“ in den Mund legt. Nur auf den ersten Blick kann der Leser den Satz auf die konkrete Situation beziehen, bei näherem Hinsehen erweist er sich als eine manifeste Kritik an Petrarcas Poetik: Die lateinische

---

<sup>1767</sup> BERNHARDT berichtet von einem autobiographischen Dokument Hilles, welches auf ca. 60 bis 100 Seiten unter dem Titel „Henker und Rebellen“ die Schulzeit des Dichters behandle (2004: 32).

<sup>1768</sup> Vgl. das 2. Kap. des 11. Teils (MANN 1974: 700ff.). *Buddenbrooks* erschien 1901, MANN begann im Oktober 1897 mit der Niederschrift (MOULDEN/WILPERT 1988: 1).

<sup>1769</sup> HESSE kritisiert in dem Roman *Unterm Rad* (1906) den übertriebenen Ehrgeiz der Eltern und den rücksichtslos erfolgsorientierten Unterricht im Prediger- und Lehrerseminar von Maulbronn.

<sup>1770</sup> Auffällig ist, dass die Kritiker HILLE im Wesentlichen zustimmen. ROSENBERG notiert: „Wehmuth beschleicht uns bei dem Gedanken, daß Giovanni ein Typus jener Bemitleidenswerten des Mittelalters war, die eine gelehrte, unmenschliche Philisterpädagogik einem frühen Tode opferte, und wir gedenken der Worte, die der Dichter Walter, dem Archibacchanten, in den Mund legt, und die sich als Tendenz durch das ganze Drama ziehen: „Die deutliche Schule ist die Erbsünde, und es werden sich immer neue Schulen bilden und verbogene Sitten, und daß wir immer blutige Köpfe setzen und empörte Schüler – nie aber Menschen!“ Ja, Menschen!!? Fast mutet’s an wie ein Klang aus neuester Zeit“ (ILBRIG 2007, I: 90). BRÄUTIGAM erkennt den Gegenwartsbezug: „Wie Petrarcas Sohn in Hilles Dichtung allmählich an Leib und Seele zu Grunde geht, so sind ungezählte Unglückliche einer verkehrten Erziehung zum Opfer gefallen. Hochgebildete wüteten in wahnwitziger Verblendung gegen ihr eigen Fleisch und Blut, indem sie ihre Sprösslinge mit aller Gewalt in eine Laufbahn zwingen wollten, für die die „aus der Art“ Geschlagenen keine Begabung zeigten. Hille hat Recht, seine ergreifende Dichtung eine „Erziehungstragödie“ zu nennen. Sie enthält eine großartige Lehre für die Erzieher der Jugend, denen nicht oft genug zugerufen werden kann: Schonet die Eigenart derer, die euch anvertraut sind!“ (ILBRIG 2007, I: 97). Nur HORNER sieht in Petrarcas Erziehungsversuchen ein zu rechtfertigendes Mittel gegen den schlecht erzogenen Sohn, dessen Vater nur das Beste wolle: „Es stellt sich aber gerade die unbeabsichtigte Wirkung ein, daß man dem Vater, der das auf sein eigenes Fleisch und Blut gegründete Hoffungsgebäude einstürzen sieht, nicht einmal unrecht geben kann, wenn er den nach seiner festen Überzeugung entarteten Sohn schließlich als rettungslos verloren aufgibt. Die Langmut, mit der er den Tunichtgut nach zahlreichen Fehlversuchen immer wieder dem Studium zuzuführen trachtet, hat trotz ihrer ungünstigen Auslegung im Stück doch etwas Achtenswertes. Er wäre zuletzt froh, wenn Giovanni nur überhaupt etwas Tüchtiges lernen wollte, aber auch dazu ist der einzig in der Verneinung starke Schwächling nicht zu bewegen. Hille vergisst eben, daß der Schüler nicht so frei ist wie irgend ein Erwachsener, und sein Ideal, das fahrende Scholarentum, hat doch mit dem verlotterten Vagantentum eine höchst bedenkliche Ähnlichkeit“ (ILBRIG 2007, I: 339).

Form *nugae*, mit welcher Petrarca den *Canzoniere* zu bezeichnen pflegte, verweist an dieser Stelle auf den possen- bzw. lügenhaften Charakter der Dichtung Petrarcas, dessen Lauradichtung von HILLE in I, 1 und I, 2 als heuchlerisch und unzeitgemäß entlarvt wird. Zwar wird in II, 2 deutlich gemacht, dass Petrarca gerade als Lauradichter zu einigem Ruhm gekommen ist – eine Passantin identifiziert ihn als den „göttliche[n] Petrarca, [...] der die unsterblichen Reime auf seine Laura gemacht hat“ (1904: 19) – doch wird das Lob durch die Tochter der Passantin relativiert, die Petrarcas Gedichte recht langweilig findet. Die negative Bewertung der Dichtung Petrarcas teilt die Schar der fahrenden Schüler, der sich Giovanni im 3. Akt anschließt. Der Rheinländer Benno beispielsweise betont Giovanni gegenüber sein mangelndes Verständnis für Petrarcas Dichtung:

[...] diese Laura, so eine, die man nicht bekommen kann, sein ganzes Leben anzuseufzen, das hat doch gar keinen Sinn. Ich begreife deinen Petrarca nicht (1904: 43).

Beatrice vergleicht Petrarca in III, 6 mit dem Mond: Er sei wie dieser

So'n recht behäbiger, gutmütiger, dicker, phlegmatischer Schwärmer! Nur tu[e] er immer so bleich und so ernst wie eine schwindsüchtige Nonne (1904: 71).

Petrarca wird von HILLE als ein autoritärer Vater inszeniert, der den Sohn nach seinem Ebenbild formen will. Auch als Dichter wird Petrarca kritisch bewertet: Seine Liebesgedichte sind an ein Objekt gerichtet, welches diese Ehrung nicht verdient, seine platonische Liebe stößt auf Unverständnis. Es ist zudem ein perfides Zeichen einer *déformation professionnelle*, dass Petrarca den eigenen Sohn (den er im Übrigen verleugnet<sup>1771</sup>) nicht als sein eigenes Fleisch und Blut bezeichnet, sondern als sein 'Werk':

Ein Sohn von mir würde keine Tragödie sein nach dem Herzen Dantes, ein Bocklied mit stöbigen Hörnern, das hinten stinkt, will sagen in Grauen und Unheil ausläuft. Auch keine Komödie, kein Dorflied, kein cantus villanescus, so ganz nach dem Herzen eines Castrats (1904: 30f.).

Dass Giovanni über eine poetische Ader verfügt, wird früh deutlich. Auch Petrarca weiß es,<sup>1772</sup> doch interessieren ihn die Werke des Sohnes ebensowenig wie dessen Bedürfnisse. Erst die fahrenden Schüler bestätigen Giovanni in seinem Verhalten und ermöglichen ihm den Bruch mit der Vergangenheit. Die Aufgabe der alten Identität wird symbolisiert durch den Taufakt in III, 5, bei welchem Giovanni den vorgeschlagenen Namen Bruder Laurus zurückweist, weil er „lieber Beatus heißen [möchte]“ (1904: 38). Damit distanziert er sich von seinem Vater und dessen Dichtung. Giovanni's Liebesobjekt heißt Beatrice, ihr weiht er durch seinen neuen Namen seine neue Existenz. Beatrice jedoch ist nicht die Beatrice Dantes, sondern eine lebensfrohe und gleichzeitig mütterliche junge Frau, die sich selbst als „[e]in unnütz Mädels, das den unnützen Buben hier etwas Wein durch die durstigen Gurgeln jagen will“ (1904: 35) bezeichnet, die aber im gleichen Zug Giovanni als ihren „angenommenen Sohn, [ihren] Schützling“ (1904: 35) aufnimmt. Im Kreise der Scholaren findet Giovanni eine Heimat. Bedeutsam ist sein Kontakt zu den neuen Freunden auch deshalb, weil sie ihn mit einer neuen Dichtungskonzeption vertraut machen. Da die Scholaren aus unterschiedlichen Regionen kommen, werden in ihrem Kreis heterogene Dich-

<sup>1771</sup> Während Francesca ihren Vater „Papa“ nennen darf (1904: 28), wird Giovanni in dem Glauben belassen, Petrarca sei sein Pflegevater (1904: 20).

<sup>1772</sup> Vgl. III, 2: „In gehobenen Stunden sollst du ja auch dichten, mein armer Giovanni!“ (1904: 31).

tungsmodelle diskutiert. BERNHARDT hat darauf hingewiesen, dass HILLE in den hier relevanten Szenen sowohl auf die Dichtkunst des Mittelalters zurückgreift, als auch Lieder, Gedichte und Sprüche des 19. Jahrhunderts in die Szenen montiert (2004: 165): „Die hohe Zeit der Minnedichtung [...], auch die Dichtung Villons [...] und Verse aus der >Carmina Burana< werden konfrontiert mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert“ (2004: 166).

Entscheidend ist, dass die von den Scholaren bevorzugten Dichter eine größere Nähe zur Lebenspraxis aufweisen als Petrarca. Catull gehört ebenso zu ihren Vorbildern wie Villon; erotische Gedichte spielen in ihren Vorträgen eine ebenso große Rolle wie Trinklieder. In diesem Kontext gelingt Giovanni ein kleines Gedicht, von welchem er selbst sagt, es „[sei] wohl nur Unsinn“ (1904: 67), welches aber den Beifall der Scholaren findet. Das insgesamt 23 zumeist paarweise gereimte Verse umfassende Gedicht behandelt die sinnliche Liebe des Sprechers (welcher zweifelsohne mit dem soeben in Liebe zu Beatrice entbrannten Giovanni gleichzusetzen ist) zu einer Frau. Ein „Engel im weißen Kleide“ (V. 4) versucht das Liebkosungen austauschende Paar zu trennen, da die Küsse ihnen den Weg in den Himmel verstellen würden. Das Ich widerspricht der himmlischen Erscheinung jedoch, indem es sich angesichts der Vergänglichkeit des irdischen Daseins zum *Carpe Diem* bekennt. Gegenstand der Dichtung Giovanni ist die erfüllte Liebe zu Beatrice, nicht die unerfüllte Leidenschaft für eine unerreichbare Dame. Beatrice vereint als Mutter, Muse und Geliebte mehrere Funktionen. Giovanni weiß (anders als sein Vater) DANTEs Werk durchaus zu schätzen, doch ist es vor allem die im 5. Gesang des *Inferno* behandelte Episode der Francesca da Rimini, die ihn beeindruckt. Beatrice gegenüber betont er: „du, das ist so wunderschön, wie sie der Sturm nicht voneinanderbringt“ (1904: 72). Dieser Gedanke liegt offensichtlich dem Gedicht Giovanni zugrunde: Die letzten Verse auf jeden Fall, die der Sprecher an den zur Keuschheit mahnenden Engel richtet, greifen dieses Motiv auf:

’Und so aneinandergeschmiegt  
Wie um das Knie der Madonna ihr fliegt,  
So wollen auch wir in das stockende Grab,  
Und weiter hinauf und weiter hinab’ (1904: 68).

Beatrice ist von Giovanni Improvisation angetan. Sie bestätigt ihn in seinem Tun, indem seine Verse mit denjenigen Petrarca vergleicht und sie als kongenial bewertet:

Du, weißt du was, mach’ mal ein Gedicht, ich glaube, du kannst es eben so gut als dein Va- als Messer Petrarca. Es ist doch kein Kunststück, man liebt ein schön’ Mädchen, macht Gedichte auf sie und wird – hastdunichtgesehen – berühmt (1904: 76).

Giovanni Dichtung entspringt einer aufrichtigen und sinnlich erfüllten Leidenschaft, diejenige Petrarca einer unerfüllten und als unauthentisch bewerteten Liebe. Dennoch ist Giovanni kein glückliches Ende beschieden. Die Einsicht in die Sinnlosigkeit des Daseins bedingt eine tiefempfundene Todessehnsucht, der auch Beatrices mütterliche Liebe keinen Einhalt zu bieten vermag. HILLE lässt keinen Zweifel daran, dass Petrarca als Vater versagt hat, und dass er für die negative Lebenseinstellung Giovanni verantwortlich ist. Ebenso wie er Giovanni als den besseren Dichter in Szene setzt, deutet er ihn auch als einen besseren Menschen, der auch für Kinder Verständnis und Liebe aufbringt. Diese Kinderliebe zeichnet Giovanni vor allen anderen aus. In III, 8 improvisiert Giovanni ein naives Gedicht. Beatrices Vorschlag, Giovanni hierfür mit Lorbeer zum Dichter zu krönen, scheidet zwar an den fehlenden Lorbeerbäumen, doch signalisiert die beabsichtigte Ehrung, dass die Dichtung Giovanni vor allem deshalb derjenigen seines Vaters überlegen ist, weil sie aufrichtig ist und von einer großen Liebe zu den Mitmenschen zeugt. Dass Beatrice in der

gleichen Szene betont, Giovanni „[müßte] [...] ein guter Vater werden! Soviel Verständnis für die Kleinen hat ja nicht mal ein Mädchen“ (1904: 81), veranschaulicht, dass Giovanni dem Vater auch im Hinblick auf eine potentielle Vaterrolle überlegen ist.

Petrarcas verstößt seinen Sohn, als er dessen Liebe zu Beatrice erfährt. Wie ungerecht seine Haltung ist, belegt sein Vorwurf, Giovanni habe Beatrice „[i]n einer verrufenen Schenke mit wüsten, abgerissenen Burschen, die die Wissenschaften schänden“ (1904: 89) kennengelernt: Die Formulierung gemahnt an I, 2, wo Petrarca in einer Osteria die Bekanntschaft Philomenas macht. Petrarca verdrängt ganz offensichtlich diese Phase seines Lebens. Seine eigene Jugendzeit beschreibt er, sich selbst als Vorbild in Szene setzend, als diejenige eines herausragenden Dichters,

[...] der schon als junger Mann wegen eines lateinischen Heldengedichts auf dem Kapitol angesichts der ganzen Welt gekrönt wurde, [...] der [seine] reine Liebe in Sonetten, die das Entzücken aller verfeinerten Geister bilden und bilden werden, so lange noch die Sterne mit ihrem reinen Glanz die dunstvolle Erde krönen, gefeiert und unsterblich gemacht [hat] (1904: 90).

Petrarca verschweigt dem Sohn, was er sich selbst im Monolog der darauffolgenden Szene durchaus eingesteht. Die körperliche Liebe ist ihm seit seiner Begegnung mit Philomena ebenso zuwider wie das weibliche Geschlecht überhaupt:

Könnte man einen so elenden, bösen Trieb denn nicht mal ausrotten? Einen Trieb, der nur durch Dünste des Weines in mich hineingekommen ist? [...] es ist so etwas Verkehrtes. Dieser Fleischesdunst! So etwas Dorfdummes! [...] Könnte man diesen Ekel nicht mit all seinen Wurzeln ausrotten? Wir kommen vom Fleische und setzen das Fleisch fort und ist doch so törricht! Welt, könntest du nicht anders sein? Weib, du kamst aus der Rippe des Mannes, also hast du uns verstümmelt! Dein gieriger vampyrartig die Seele saugender Mund ist wie eine frische Wunde und macht Wunden, eiternde Wunden. Und deine Augen, die lüsterne Juwelen sind, trüben die Welt! (1904: 93).

Die Petrarca in den Mund gelegten Worte entsprechen dem Diskurs des Fin-de-Siècle: Die Frau wird als ein blutsaugender, männermordender Dämon begriffen, der durch die Fleischeslust das Böse in den ursprünglich reinen und verstandesorientierten Mann bringt. Misogyne Aussagen wie diese entbehren der Grundlage im Werk Petrarcas. Es ist nicht davon auszugehen, dass HILLE hier eigene Überzeugungen projiziert, da er zwar ein Gegner der Emanzipation war, keineswegs aber ein Gegner des weiblichen Geschlechts. Die misogynen Einstellungen seines Petrarca erklärt sich aus der zeitgenössischen Literatur. Sie hat in *Des Platonikers Sohn* eine klare Funktion: Indem Petrarca nur die unerfüllte Liebe zu Laura positiv, jegliche körperliche Liebe aber negativ bewertet, ist seine Einstellung derjenigen Giovanni diametral entgegengesetzt: Giovanni hält Petrarcas Lauraliebe für lächerlich („Ein Mädchen, das eines anderen Frau geworden ist, eine Frau, die einen anderen geheiratet, den lieber gewollt hat, läßt man einfach laufen“ [1904: 90f.]), wohingegen er die erfüllte Liebe für die einzige sinnvolle Liebesform hält.

Giovannis illegitime Herkunft und die unbeugsame Haltung des Vaters sind die Ursachen für sein Scheitern. Während seine Freunde sich nach einer vorübergehenden Phase der gesellschaftlichen Desintegration wieder in die Gesellschaft einfügen,<sup>1773</sup> bleibt Giovanni

---

<sup>1773</sup> IV, 4: Walter verabschiedet sich von Giovanni, indem er auf die Zukunft des Freundeskreises hinweist: „[...] ich und Benno ziehen nach Deutschland zurück und wenden uns nach Westfalen. [...] Ein Jugendfreund von mir ist Kanonikus in Münster worden, weit, weit im Norden. [...] Ja,

mittellos zurück.<sup>1774</sup> Der 5. Akt stellt seine endgültige Niedergang dar: Als eine Obsthändlerin den fast Verhungerten beim Diebstahl ertappt, stößt Beatrice wieder zu ihm. Sie nimmt ihn auf, um ihn zu pflegen. Es ist der *Natternbrief* Petrarcas (1904: 118), der Giovanni den Todesstoß versetzt: In diesem Brief (HILLE bezieht sich auf *Fam.* XXII, 7) begründet Petrarca, weshalb er den Sohn des Hauses verwiesen habe. Erst wenn dieser sein Verhalten geändert habe, so Petrarca, sei er wieder willkommen.<sup>1775</sup> Beatrice reagiert empört auf den Brief, von dem sie auch der herbeigeeilten Mutter Giovanni höhnisch berichtet:

Nein, etwas Niedrigeres, Gemeineres auf Gottes Erdboden als unseren Giovanni gibt's nicht: seines Vaters Schwelle würde seinen Schritt von sich weisen, seine Türen ihn zurückstoßen, seine Wände ihn nicht umfassen wollen, und er selbst, dein Petrarca selbst – o, er ist so schwächlich, viel zu weich, der gute Petrarca, und dieser Ausbund von Bosheit, der Giovanni hat dann diese Milde, diese schon mehr lasterhafte Milde so auszubeuten verstanden (1904: 119).

Beatrice kritisiert nicht nur Petrarcas vorgeblich mildes Verhalten, sie erkennt auch den Widerspruch zwischen der Selbstdarstellung des Dichters im *Canzoniere* und seinem inhumanen Verhalten dem Sohn gegenüber. Leone Carzo, der neue Lebenspartner Beatrices, weist auf diese Diskrepanz hin.

Einen so heruntergekommenen Taugenichts hat man nicht zum Sohn, wenn man Petrarca ist und dieses [i.e. den *Canzoniere*] schrieb. Und wenn man dieses Kunstwerk mit Verständnis und Empfindung liest, so wird man zu unterscheiden wissen [...] (1904: 111).

*L'Homme et l'Œuvre* werden hier explizit dissoziiert: Die dichterische Selbstinszenierung Petrarcas wird von Leone und Beatrice mit dem Handeln des Menschen Petrarca verglichen und als Heuchelei entlarvt: „[...] man hört die doppelte Zunge darin zwischen“ (1904: 118), sagt Beatrice über den „Natternbrief“, und fährt fort:

Und so ein Scheusal bewundert man als hervorragenden Geist und drängt sich zu seinem Anblick, als sei er ein Gott! Das ist keine Kunst, so eine Laura zu verhimmeln, wenn man all seine Pflichten vernachlässigt (1904: 118).

Die Vernichtung der *Rime* durch Beatrice in V, 3 markiert die definitive Distanznahme. Die zerrissenen Seiten sollen, so Beatrice, verfeuert werden, um dem kranken Giovanni zu etwas Wärme und einer heißen Suppe zu verhelfen.<sup>1776</sup> Durch diesen destruktiven Akt werden letztlich die Liebesdichtung Petrarcas und seine abneigende Haltung gegenüber dem Sohn symbolisch enggeführt: Schon in der IV, 3 hatte Petrarca seinem Bruder verkündet, dass sich die keusche Lauraliebe und die uneheliche Beziehung zu einer Magd einander ausschließen:

---

also da sollen wir hin und Schulmeister spielen an der Domschule. Ich der Scholarch und Benno mein Grammatikus“ (1904: 105).

<sup>1774</sup> Unklar bleibt, weshalb Beatrice vorübergehend aus dem Leben Giovanni verschwindet. Erst im 5. Akt begegnen die beiden einander wieder, doch hat sich Beatrice in der Zwischenzeit einem vermögenden Mann zugewandt. Wie es im Nebentext heißt, entsteigt sie einer Sänfte (1904: 108), außerdem bereitet es ihr keine Schwierigkeiten, den todkranken Giovanni zu pflegen.

<sup>1775</sup> Vgl. *Fam.* XXII, 7.

<sup>1776</sup> Vgl. 1904: 112.

Warum soll man seine Schande auf den Markt tragen? Bedenke, wenn das gewusst würde: ich der Sänger einer verklärten Seelenliebe in dieser hässlichen Doppelschande! (1904: 101).

Die Lauraliebe und ihre dichterische Gestaltung im *Canzoniere* sind der Grund für die ablehnende Haltung des *poeta laureatus* gegenüber den Kindern. Die Liebe der Beatrice zu Giovanni verhindert nicht den Tod des verlorenen Sohnes. Akt V, 10 zeigt, wie der inzwischen Verstorbene seinem Vater im Traum als „verklärte Gestalt“ (1904: 124) erscheint, um Petrarca ein letztes Mal die eigene Situation vor Augen zu führen:

Vater! Mein Geist weiß all' deine heimliche Angst und Liebe und Reue. Ich weiß nun alles, alles. – Das lag auf deiner Liebe, ein schweres, schweres Monument auf einem lieben Grabe. Und dein Ruhm wird erblassen – a n d e r W a h r h e i t. Ich bin deine Schande, und Verachtung kommt und Abwendung der Welt von dir um meinetwillen. Das sind die ewigen Gesetze. [...]. Du hieltest mich im Dunkel und blutverleugnender Entfremdung, weil ich nicht sprang aus deinen Wünschen und anders wuchs (1904: 124f.).

Giovanni ist bereit, dem Vater zu verzeihen, doch macht der Ton seiner letzten Worte deutlich, dass ein tiefgreifender Sinneswandel Petrarca die Voraussetzung hierfür ist:

Vater, Vater, damit wir uns nahe kommen, werde tief, zerbrich alles, was noch steht von deinem Leben. Das muß sein: mit der Leiche der Vergangenheit, mit dem, was einst Leben war, hast du Kindheit und Jugend mir getötet. Zärtlichkeit an Schatten verschwendet – und verstoßen meine lebendige Mutter. Sag, Vater, warum zeugtest du, da du so unnatürlich sein wolltest [...] (1904: 125).

Dass HILLES kritische Bewertung Petrarcas an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert keine Ausnahme darstellte, belegt exemplarisch HEFELES 1910 erschienenes Vorwort zur deutschen Übersetzung der *Epistola ad Posterios*.<sup>1777</sup> HEFELE skizziert ein Charakterbild des Italieners, welches die negativen Seiten nicht ausspart: Petrarca sei ein Egoist (1925: XVI), dessen Lebensaufgabe „die Pflege seiner selbst [war]“ (1925: XIV). Der „Hauptzug seines Wesens war die Eigenliebe in allen Varianten und Potenzen“ (1925: XV), betont er, der über den Familiensinn des Dichters urteilt:

Petrarca fehlte der Sinn für das Familienleben. Darum enthüllten sich auch auf diesem Gebiete die dunkelsten Seiten seines Charakters. Wo von seiner grenzenlosen Selbstsucht Opfer verlangt wurden, versagte er völlig und wurde hart und lieblos (1925: VII).

HEFELE geht auch auf das Verhältnis des Dichters zu seinem Sohn ein. Anders als HILLE polarisiert er zwar nicht zwischen dem 'guten' Giovanni und dem 'bösen' Petrarca, doch sieht auch er den Konflikt zwischen Vater und Sohn als das Resultat einer misslungenen Erziehung: „Vielleicht war Giovanni etwas misstraten, vielleicht waren auch die pädagogischen Talente seines egoistischen Vaters recht mangelhaft“ (1925: VI). HEFELE sucht die Schuld nicht alleine beim Dichter, doch lassen seine Aussagen über Petrarca darauf schließen, dass der unsägliche Egoismus des Vaters die Erziehungsversuche scheitern ließ.

---

<sup>1777</sup> Hier zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1925.

## 6.5 Traditio: Petrarca im Drama des 20. Jahrhunderts

Während HILLES Tragödie einen Bruch mit der Tradition darstellt, belegen zwei Texte des frühen 20. Jahrhunderts, dass dieser Paradigmenwechsel ohne Kontinuität war. Während KÖNIGSBRUN-SCHAUP die Begegnung des gealterten Petrarca mit Laura thematisiert, um in düsterer Fin-de-Siècle-Manier den Untergang und die Wiederauferstehung Lauras zu gestalten, verflacht der Amerikaner Cale Young RICE die Liebesproblematik, indem er zeigt, dass Petrarcas Liebe alleine an der Unbeständigkeit des Dichters scheiterte.

### 6.5.1 *Ich töricht Weib durchschau dich jetzt!* Einsicht und Erlösung bei Königsbrun-Schau

KÖNIGSBRUN-SCHAUPS zehn Auftritte umfassender Einakter *Unsterblichkeit* gehört zu den wenigen Petrarca-Dramen, die vor einem Publikum aufgeführt wurden.<sup>1778</sup> Franz VON KÖNIGSBRUN-SCHAUP (1857-1916) stilisiert, so KORCH „den Italiener auf neuromantische Weise zu einem innerlich gereiften Liebenden, der seine irdische Liebe zu Laura überwunden hat und auf eine Vereinigung mit ihr im Jenseits hofft“ (2000: 335). Die Datierung der Handlung auf das Jahr 1348 legt im Vorfeld die Vermutung nahe, dass der Titel *Unsterblichkeit* in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tod der Laura stehen muß. Warum der Autor die Handlung in Orange situiert, ist nicht nachvollziehbar: Zwar verlangt die Handlung einen Ort, der die Anwesenheit Petrarcas nicht erwarten lässt, doch wirkt die Entscheidung für Orange unmotiviert.

Auch hier steht Petrarcas Luraliebe im Mittelpunkt. Dennoch knüpft er nicht an die bestehenden Traditionen an. In *Unsterblichkeit* erfahren die Gefühle der Laura eine ausführliche Darstellung. Diese hatte einst dem Werben des Dichters widerstanden, doch haben sich ihre Gefühle in der Zwischenzeit grundlegend geändert. Verführt durch Petrarcas Gedichte, die auch ihr zu großem Ruhm verholfen haben, ist sie nun von der Liebe zu Petrarca durchdrungen. Was der Liebende selbst nicht vermochte, ist der Literatur vergönnt: Petrarca verführt durch seine Gedichte, nicht durch seine Person. Lauras spät erwachte Liebe ist jedoch, daran lässt der Text keinen Zweifel, eine krankhafte Liebe. Von einer „brünstige[n] Gewalt“, mit der Laura sich nach Petrarca sehne, spricht Guidobald, Lauras Mann,<sup>1779</sup> und auch von damit verbundenen Sünde ist die Rede.<sup>1780</sup> Mit ihrer Leidenschaft gefährdet Laura ihre Ehe: Angesichts der Gefühle, die seine Frau für Petrarca hegt, ist Guidobald gewillt, die Ehe auflösen zu lassen. Erst das Einschreiten des Papstes, der gleichfalls Gast des Hauses ist, bringt ihn von seinem Plan ab. Laura erkennt, dass Petrarca nicht mehr der junge und verliebte Mann von einst ist. Als päpstlicher Legat, als „weltberühmter Mann“<sup>1781</sup> kommt er nach Orange. Er ist, so weiß auch Guidobald,

[...] ein Mann, der Ehrfurcht fordern darf!  
 Hat er doch auf dem Kapitol zu Rom  
 Den Purpur und den gold'nen Kranz empfangen.<sup>1782</sup>

<sup>1778</sup> Das Stück wurde am 27.03.1903 am Schauspielhaus Dresden uraufgeführt (DEETJEN 1904: 85).

<sup>1779</sup> 3. Auftritt (1903: 8).

<sup>1780</sup> 4. Auftritt (1903: 11).

<sup>1781</sup> 1. Auftritt (1903: 3).

<sup>1782</sup> 3. Auftritt (1903: 6).

In der Deutung KÖNIGSBRUN-SCHAUPS wird der *poeta laureatus* zu einer Herrscherpersönlichkeit, die die Farbe eines Kardinals bzw. Königs trägt und deren „gold’ne[r] Kranz“ an eine Krone gemahnt.<sup>1783</sup> Laura, die in einer Teichoskopie von der Ankunft des prunkvoll gekleideten Dichters berichtet, bezeichnet diesen als einen König,<sup>1784</sup> von dem sie sagt:

Um seine Schultern wallt der Purpurmantel,  
Er trägt die gold’ne Krone. Königlich  
Mit hocherhob’ner Hand grüßt er das Volk.<sup>1785</sup>

Petrarca verkörpert die Macht, er ist ein „Triumphator“,<sup>1786</sup> ein „gekrönter Held“,<sup>1787</sup> der „Freund von Papst und Kaiser, | [...] das d r i t t e Haupt der Christenheit.“<sup>1788</sup> Der Liebe hat Petrarca längst entsagt. Er sei nicht mehr der Jüngling, bekennt er Laura gegenüber, der sie einst geliebt habe, sondern „ein Mann, der dieses Leben satt, | Der nur nach Frieden schmachtet, nur nach Frieden!“<sup>1789</sup> Vor vielen Jahren habe er sich in Orange in die Laura verliebt, in die „Jungfrau | In weißem Kleide mit gelösten Locken“,<sup>1790</sup> doch Lauras abweisende Haltung habe ihm großes Leid gebracht, welches er nur durch die Dichtung habe bezwingen können. Auch KÖNIGSBRUN-SCHAUP deutet den *Canzoniere* als authentische Liebesklage. So bekennt Petrarca der einst geliebten *donna* gegenüber:

Ich wagt’ es,  
Erhob’nen Haupts, heut’ vor dich hinzutreten,  
Weil ich verschmähter Liebe Leid bezwungen!  
Und wie bezwang ich’s? Was hab’ ich erduldet?  
I c h s c h r i e s a u s , m e i n L e i d !

Ich sang von dir,  
Und deinen Namen wob ich in das Lied –  
Verriet, entweihete dich und mein Geheimnis!<sup>1791</sup>

Was weder Laura noch ihr Gatte wissen, ist Petrarcas Distanz gegenüber dem *Canzoniere*, dem Werk der Jugend. Die Lauraliebe des Dichters wird als jener *giovenile errore* gedeutet, als welchen Petrarca sie im Proömialsonett inszenierte.<sup>1792</sup> Papst Clemens, der eigens nach Orange gekommen ist, um seinen Freund Petrarca zu sehen, versucht, den besorgten Ehemann zu beruhigen: Petrarcas Liebe sei eine Jugendsünde, von der sich der Dichter längst distanziert habe. Auf *RvF* 1, 3 anspielend, bemerkt er:

Petrarcas alte Lieder klagst du an,

<sup>1783</sup> Im Nebentext heißt es bei Petrarcas erstem Auftritt „Petrarca, mit dem goldenen Lorbeer bekrönt, in purpurnem Kleide und Mantel, führt Laura langsam die Stufen der Loggia herunter [...]“ (1903: 14).

<sup>1784</sup> 4. Auftritt (1903: 11).

<sup>1785</sup> 4. Auftritt (1903: 12).

<sup>1786</sup> So Guidobald, vgl. 5. Auftritt (1903: 12).

<sup>1787</sup> So Guidobald, vgl. 6. Auftritt (1903: 22).

<sup>1788</sup> So Laura, vgl. 7. Auftritt (1903: 35).

<sup>1789</sup> 7. Auftritt (1903: 33).

<sup>1790</sup> 7. Auftritt (1903: 28).

<sup>1791</sup> 7. Auftritt (1903: 34).

<sup>1792</sup> Zu den hiermit verbundenen Widersprüchen vgl. FISCHER 2007: 96ff.

Die Werke seines Jugendüberschwanges,  
Die der Versmähte schwer genug gebüßt<sup>1793</sup>

Es ist folgerichtig, dass der Dichter die einst geliebte Frau nicht mehr erkennt. Petrarca, so glaubt Laura, suche die Jugend. Tatsächlich ist Petrarca nach Orange gekommen, um dort das Grab seiner Eltern zu besuchen. Die melancholischen Betrachtungen des Dichters zeigen Laura, dass Petrarcas Liebe sich gewandelt hat. Erst seine Erinnerungen an die vergangenen Zeiten ermutigen sie, dem Dichter ihre Liebe zu gestehen:

Du Heiliger, ist's Sünde, Dich zu lieben?  
Bin ich die Sünde, bin ich doch dein Werk!  
Ja dein's! Ist Sünde dieser Brand, du hast  
Den Brand entfacht! Und trifft mich ewige  
Verdammnis, du mußt mit hinab – mit mir  
Im Höllensturm dahin zu rasen – [...].<sup>1794</sup>

Beinahe wörtlich gemahnt die Rede der Laura an den 5. Gesang des *Inferno*, in welchem von der *bufera infernal* (V. 31) und den *peccator carnali* (V. 38) die Rede ist. Petrarcas Weigerung, auf das Angebot einzugehen, entfacht den Zorn der *donna*, die in ihrem Gatten den erneuten Verdacht aufkeimen lässt, dass Petrarca ihr einen Antrag gemacht habe. Der Auftritt der Tochter Lauras verhindert die Auseinandersetzung. Sie, die gleichfalls Laura heißt, erscheint dem Dichter als heilbringende Himmelsbotin.<sup>1795</sup> Es war der Papst, der die junge Laura sandte, und der nun seinerseits erscheint. Das dramatische Gedicht endet mit dem Tode Lauras. An ihre Stelle tritt als Verkörperung der Jugend ihre Tochter, die junge Laura. Der Titel des Textes erweist sich vor diesem Hintergrund als mehrdeutig: Einerseits verweist er auf die Inschrift eines römischen Sarkophags, von dem im Stück die Rede ist, und signalisiert damit die Überzeitlichkeit der Antike,<sup>1796</sup> andererseits deutet er auf den stark religiösen Tenor des Dramas voraus, dessen erste gesprochene Worte „Gelobt sei Jesus Christus!“ (1903: 2) lauten. Betont wird auch die Religiosität Petrarcas, der nicht nach Orange kommt, um Laura zu sehen, sondern um sich dort mit dem Papst zu treffen. Indem der römische Sarkophag außerdem als Schwellenstein jenen Punkt markiert, an dem Petrarca und Laura zum erstenmal einander begegneten, erhält die Inschrift eine weiterreichende Bedeutung: Unsterblich ist auch die Dichtung, mit der Petrarca Laura besang. Alleine die Liebe des Dichters war nicht unsterblich, und diese Tatsache verursacht den Tod der *donna*. Dass deren Fortleben nach dem Tode nicht nur durch das Werk Petrarcas gewährleistet wird, belegt die letzte Szene, in der Lauras Tochter die Rolle ihrer Mutter übernimmt.

---

<sup>1793</sup> 3. Auftritt (1903: 8).

<sup>1794</sup> 7. Auftritt (1903: 31).

<sup>1795</sup> 8. Auftritt (1903: 41).

<sup>1796</sup> 6. Auftritt (1903: 21).

### 6.5.2 Petrarca und die verlorene Unschuld: *A night in Avignon* (1907)

Der 1907 veröffentlichte Einakter *A night in Avignon* des amerikanischen Dramatikers Cale Young RICE (1872-1943) gehört in qualitativer Hinsicht zu den zu vernachlässigenden Produkten der Petrarca-Rezeption, soll hier aber einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, da das Stück an die von HILLE fortgeschriebene Tradition der Demontage des Petrarca-Mythos anknüpft. *A night in Avignon* spielt im Jahre 1329 in Petrarcas Wohnung in Avignon. Der einleitend die 1. Szene beschreibende Nebentext weist auf den Kontrast hin, den das Stück behandelt. Von der Loggia der Wohnung des Dichters aus sieht man zwar „the spired church of Santa Clara and the gray cloister of a Carthusian monastery“ (1907: 3), doch dominiert in der Wohnung laut Nebentext „a wine-table heavy with wines toward the right front“ (1907: 3), von dem es kurz darauf ergänzend heißt: „garlands of myrtle and laurel deck the wine-table“ (1907: 4). Die symbolträchtigen Pflanzen verweisen auf den 9. Vers von *RvF* 7 („Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?“), der die Opposition von Liebesglück und Dichterruhm thematisiert. In RICES Theaterstück haben sie die Funktion, die Umbruchsituation zu markieren, in der Petrarca sich befindet. Nachdem er sich lange Zeit (zwei Jahre nur, folgt man der Geschichte) der unglücklichen Liebe zu Laura gewidmet hatte, um sie in seinen Liedern zu besingen, will der Dichter sich nun dem Kult der Venus, d.h. der fleischlichen Liebe hingeben. Seinem anwesenden Bruder, dem Mönch Gherardo, gesteht der Dichter:

Now I will open all the gates to Pleasure!  
To rosy Pleasure – warm, unspiritual,  
Ready to spring  
Into the arms of all  
Whom bloodless Virtue pales (1907: 6).

Die bereitstehenden Weinflaschen und die Kerzen machen deutlich, dass Petrarca seinen Abend in froher Gesellschaft zu verbringen plant, in der Gesellschaft, wie schnell deutlich wird, leichtlebiger Damen. Als Gherardo warnt, dass „the body of woman | Is vile from the beginning“ (1907: 9), tut Petrarca diese Worte als *[m]onkish lies* (1907: 9) ab. Seine Begierde gilt der jungen Sancia, „[w]hose soul is a sweet sin! Who lives but for this life [...]“ (1907: 8), und die kurz darauf gemeinsam mit Petrarcas Freund Lello und dessen Freundin Filippa erscheint.

RICE kontrastiert in seinem Stück die religiöse Weltabgewandtheit des Mönches Gherardo mit der wiederaufkeimenden Lebenslust seines Bruders Francesco, der nach der zwei Jahre währenden Liebe zu Laura nun die Fleischeslust wiederentdeckt. Ebenso wie in HILLES Drama wird Petrarca hier als ein Zerrissener dargestellt, der sich letztlich gegen die platonische und für die sinnliche Liebe entscheidet. Auch bei RICE spielt, wie dies vor allem der Nebentext deutlich macht, der Alkohol eine unterstützende Rolle: Mehrfach hebt Petrarca sein Glas an die Lippen,<sup>1797</sup> um sich Mut anzutrinken. Als Gherardo ihn daran erinnert, dass Laura ihn nicht erhören könne, weil sie mit einem anderen Mann verheiratet sei, charakterisiert Petrarca den Gegenspieler als

A beast whose sullen mind two thoughts would drain;  
Whose breath is a poltroon’s;  
Who is unkind... [...] (1907: 10).

---

<sup>1797</sup> Vgl. 1907: 8, 9.

Laura wird auch von RICE als eine *mal mariée* gedeutet, deren Ehemann ihrer schon deshalb nicht würdig ist, weil er sie nicht liebt. Für Petrarca ist die Situation auch deshalb unerträglich, weil sie der Öffentlichkeit bekannt ist. Er weiß, dass er das Gespött der Umwelt darstellt:

„Francesco Petrarca!  
Who never clasped his mistress – but in a sonnet!  
Who fills empty canzone with his passion –  
But never her ears!  
Never! – though she was wed against her will  
To an unlettered boor out bartering –  
One whom she well could leave!“ (1907: 11).

Die Verzweiflung des Dichters angesichts der unerfüllten und deshalb sinnlosen Liebe zu Laura geht einher mit einem tiefempfundenen Zweifel an der eigenen Dichtkunst. An die Stelle der nur im literarischen Werk geäußerten Leidenschaft soll nun die realisierte Liebesleidenschaft treten, an die Stelle der inhaltslosen Gedichte die Hingabe an ein leichtes Mädchen. *A night in Avignon* behandelt eine fiktive Episode: Nach zwei Jahren wendet Petrarca sich von Laura ab, um seine Erfüllung in den Armen Sancias zu finden. Die fröhliche Stimmung der jungen Leute wird jedoch jäh unterbrochen, als der Diener meldet, Laura begehre den Dichter zu sprechen. Sprachlos und bestürzt führt Petrarca die Gäste in ein Nebenzimmer, um Laura zu empfangen. Unverschleiert tritt diese auf den Dichter zu, um ihm von ihrem folgenschweren Beschluss zu berichten.

Messer Petrarca, ... I have been impelled  
To come... and as the purest should boldly,  
With lifted veil, to say... [...]  
To say – Love is to us as light to the lilies  
That lean by Mont Ventoux.  
The love of one pure man for one pure woman (1907: 25f.).

Laura hat sich entschieden, ihren Mann zu verlassen, da sie erkannt hat, dass dieser ihrer nicht würdig ist. Sie habe eine unglückliche Ehe ertragen, habe auch seine *burning cruelty* (1907: 27) ertragen, doch habe ein Tropfen das Fass zum Überlaufen gebracht:

[...]. For still, I thought,  
He is my husband!  
And still – He is my husband! ...  
But now no more I think it – oh! no more!  
Too visible it is  
That he belongs to any – who sell love (1907: 27).

In genau diesem Moment fällt ihr Blick auf die Weinflaschen, während gleichzeitig die Stimme Sancias zu vernehmen ist, die den Gastgeber bittet, die Gäste aus dem dunklen Nebengemach zu befreien. Die eindeutige Situation veranlasst Laura zum Rückzug. Sie begreift, dass Petrarca, dessen Liebe sie für eine reine Liebe hielt, ein Mann wie jeder andere ist, sie weiß aber auch, dass selbst der eigene Ehemann in seinem unmoralischen Verhalten allen anderen Männern ähnelt: „My husband – is even as other men“ (1907: 30).

Petrarcas Verzicht auf Laura resultiert aus seinem Überdruß an einer unerfüllten Liebe, Lauras unglückliche Ehe mit einem „beast whose sullen mind two thoughts would drain“ (1907: 10) aus ihrem Ekel vor einem Ehemann, der sie nicht nur schlecht behandelt, son-

dern der auch Prostituierte aufsucht. Indem Cale Young RICE beider Entschlüsse, die jeweils unerträgliche Situation zu beenden, zum Gegenstand seines Stückes macht, liefert er mit seinem Stück eine Erklärung für die mehrere Dezennien währende und platonische Liebe Petrarcas zu Laura, die schon im 16. Jahrhundert als wenig glaubhaft betrachtet wurde. Petrarca, so die Deutung RICES, konnte Laura nicht zur Frau nehmen, weil sie bereits verheiratet war. Während jedoch diese Deutung auch vor RICE von Autoren vorgenommen worden war, ist seine Auslegung der Situation Lauras neu: Laura wird in *A night in Avignon* zwar als eine *mal mariée* in Szene gesetzt, doch hat sie die Kraft, diesem Zustand nach einiger Zeit ein Ende zu bereiten. Durchaus bereit, sich mit Petrarca zu verbinden, muß sie jedoch in letzter Sekunde begreifen, dass Petrarca ein Mann wie jeder andere ist.

### 5.5 Resümee (3)

Die hier behandelten Petrarca-Dramen des 19. Jahrhunderts zeichnen sich trotz erheblicher Unterschiede in der Gestaltung des zugrunde liegenden Stoffes durch eine gewisse Homogenität aus: Im Mittelpunkt der Texte steht Petrarcas Liebe zu Laura, die der Dichter überwinden oder sublimieren muß, weil Laura einem anderen Mann angehört. Nur in ECKSCHLAGERS Mantel- und Degenstück finden die Liebenden am Ende zueinander, während CHÉZY immerhin für ein Happy End sorgt, indem er Petrarca mit der schönen Bianca eine würdige Partnerin zu Seite stellt. Zwar ergibt sich der Konflikt in keinem der hier behandelten Texte aus Petrarcas Dichterexistenz, doch ist es durchaus von Bedeutung, dass der Protagonist ein Dichter ist: Erstens werden in mehreren Texten (insbesondere bei der WESTPHALEN und bei HALIRSCH) poetologische Fragen bzw. auch die gesellschaftliche Position des Dichters verhandelt. Zweitens ist es die besondere Empfindsamkeit Petrarcas, die ihn für das erlittene Leid in besonderem Maße anfällig macht. Drittens ermöglicht die Tatsache, dass im Zentrum der Petrarca-Dramen ein historischer Dichter steht, den Autoren die mehr oder minder intensive Verwendung von Zitaten: Petrarcas *Canzoniere* dient nicht nur als historische Quelle für einige Episoden dieser Dramen sondern auch als ein Prätext, aus dem die Autoren gerne schöpfen: Der Dramenfigur Petrarca werden Worte oder Sätze in den Mund gelegt, die als Zitat oder Anspielung auf das Werk des historischen Petrarca verweisen. Während diese Kennzeichen sich als typisch für die Dichterdramen bis GOLTDAMMER erweisen, kann in Bezug auf die späteren Texte nicht mehr von Dichterdramen gesprochen werden: Weder die Oper von DHARMENON und DUPRAT noch HILLES Erziehungstragödie thematisieren die Dichterexistenz Petrarcas. Während die französische Oper die positiv konnotierte unsinnliche Liebe der Laura mit der negativ konnotierten Liebesleidenschaft einer *femme fatale* konfrontiert, um aus dieser verderblichen Konstellation das Liebesleid des Italieners herzuleiten, geht es in HILLES Stück um den Konflikt zwischen Petrarca und seinem Sohn Giovanni, der an der Egozentrik und Kälte des verantwortungslosen Vaters zugrunde geht: Petrarca scheitert als Vater, weil er nur auf das eigene Ansehen bedacht ist. Die Widersprüche zwischen Petrarcas Selbstbild bzw. Selbstdarstellung und der Wahrnehmung seiner Person durch seine Umgebung sind so eklatant, dass die Janusköpfigkeit des Protagonisten zutage tritt. Auch der Amerikaner RICE stellt den Mythos Petrarca in Frage, wenn er die Lauraliebe des Dichters als eine vorübergehende Laune des Italieners entlarvt: Bereits zwei Jahre nach der ersten Begegnung mit Laura erkennt der Dichter seinen Irrtum, um sich nun der käuflichen Liebe zuzuwenden. Laura, die sich in der Zwischenzeit von ihrem ungeliebten Gatten abgewandt hat, muß angesichts der leichten Mädchen begreifen, dass auch Petrarca ein Mann wie alle anderen ist.

## 7. Schluss

In seinem 1857 erschienenen Reisebericht *Ein Tag am Quell von Vauchuse* stellt Joseph Viktor VON SCHEFFEL in Bezug auf Petrarca fest, dass „selten [...] ein Poet in so mannigfaltigem, chamäleontisch farbenschillerndem, widerspruchsvollen Bild auf die Nachwelt übergehen [werde]“ (o.J.: 154). SCHEFFELS Text markiert anschaulicher als jeder andere jene Schwellensituation, die sich nicht alleine in der deutschen Petrarca-Rezeption des 19. Jahrhunderts manifestiert: Der weitgehend ungebrochenen Akzeptanz des *poeta laureatus* in der ersten Jahrhunderthälfte entspricht auch in anderen Ländern eine zunehmend kritische Haltung der Rezipienten sowohl im Hinblick auf das Liebesmodell des *Canzoniere* als auch in Bezug auf den Menschen Petrarca, dessen selbstdarstellerische Gesten in zunehmendem Maße als effektvolle Selbstinszenierung entlarvt werden.

Die Frage, wie sich die Auseinandersetzung mit diesem Menschen in den Texten des 14.-21. Jahrhunderts gestaltet, stellte den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit dar. Schnell wurde allerdings deutlich, dass im Falle Petrarcas die Rezeption der *Person* untrennbar mit der Rezeption der *Werke* dieses Dichters verknüpft ist. Die Tatsache, dass neben den Briefen Petrarcas auch der *Canzoniere* als ein autobiographischer Text gelesen wurde, die in diesem Gedichtzyklus gestaltete *vicenda amorosa* also als eine authentische Liebesgeschichte gedeutet wurde, führte dazu, dass diese zweifellos fiktive Liebesgeschichte zu einem festen Bestandteil der ihrerseits ebenso zweifellos stilisierten Lebensgeschichte Petrarcas wurde. Die Auseinandersetzung mit Petrarca basiert folglich mit bemerkenswert wenigen Ausnahmen auf diesen beiden Textgruppen, die einen integralen Bestandteil jenes *progetto autobiografico* darstellen, im Rahmen dessen Petrarca als *factor sui ipsius* (STIERLE) den eigenen Mythos begründete. Wie sich die Arbeit an diesem Mythos gestaltete, illustrieren zahlreiche Texte, die hier nur in begrenztem Maße berücksichtigt werden konnten. Zwar sind die meisten dieser Texte der Gattung der Lyrik zuzuordnen, doch erfolgte die Auseinandersetzung mit der Person des *poeta laureatus* durchaus auch in narrativen und dramatischen Texten. Dass die Reiseliteratur einen nicht zu vernachlässigenden Bereich der Petrarca-Rezeption darstellt, belegen anschaulich diejenigen Texte, in denen von den Orten Petrarcas die Rede ist.

In Bezug auf die Wahrnehmung Petrarcas bestätigten die hier analysierten Texte den Befund Joseph Viktor VON SCHEFFELS: Es ist tatsächlich ein „chamäleontisch farbenschillernde[s], widerspruchsvolle[s] Bild“, welches diese Texte von dem berühmten Italiener zeichnen. Dass Petrarca von der Nachwelt als Gelehrter, als Humanist, als erster moderner Mensch und nicht zuletzt natürlich auch als großer Liebender betrachtet wurde, gehört längst zu den Topoi der Forschung. Es war folglich nicht das zentrale Anliegen dieser Arbeit, diesen heterogenen Petrarcabildern nachzuspüren, um längst bekannte Thesen zu verifizieren bzw. sie im Einzelfall zu falsifizieren. Der Fokus der vorliegenden Studie war vielmehr auf die zentrale Frage gerichtet, wie sich die Aneignung des Mythos Petrarca im Einzelnen gestaltete. Petrarcas weitreichende Bekanntheit im europäischen Raum begünstigte das Interesse der Rezipienten an seiner Vita zweifelsohne. Mehr noch aber waren es die Leerstellen in dieser Vita, die die Arbeit am Mythos Petrarca motivierten. Während Torquato Tasso vor allem aufgrund seiner vermeintlichen Konflikte am Hofe von Ferrara das Interesse der Nachwelt auf sich zog, war es im Falle Petrarcas zuvorderst die 'Leerstelle Laura', die die produktive Rezeption dieses Mythos stimulierte. Es war, dies liegt auf der Hand, eine vom Autor wohlkalkulierte Leerstelle, die das Interesse am Mythos Petrarca auslöste: Die *donna* Petrarcas konnte, anders als zum Beispiel Beatrice, von den Lesern

nicht als eine allegorische oder eine symbolische Gestalt bewertet werden, solange diese den *Canzoniere* als einen autobiographischen Text lasen. Zweifel an der Authentizität Lauras wurden über die Jahrhunderte hinweg nicht laut. Der *Canzoniere* wurde vielmehr als die authentische Liebesgeschichte des empirischen Autors gelesen. Da dieser aber seine *donna* durchaus als eine Minnedame konzipierte, er also über ihre Identität oder gar ihre Herkunft keine Auskünfte erteilt, wurde Laura zu einer Leerstelle, die die Phantasie unzähliger Leser beschäftigte. Bereits die Verfasser der frühen Viten integrieren die im *Canzoniere* gestaltete Liebesgeschichte in die Biographie Francesco Petrarcas, und noch die Literatur des 20. Jahrhunderts betrachtet Laura als eine historische Gestalt.

Die Folgen des 'autobiographischen Paktes' reichen weiter. Mit nur wenigen Ausnahmen und aus naheliegenden Gründen sind die meisten der hier berücksichtigten Texte intertextuell im Werke Petrarcas verankert. Beschränkt sich der intertextuelle Charakter der Gedichte in der Regel auf Zitate aus dem *Canzoniere* oder auf Allusionen auf konkrete Textstellen, so liegen bei den dramatischen ebenso wie bei den narrativen Texten komplexere Formen intertextueller Verfahren vor. Zum einen werden hier einzelne Episoden aus den Briefen Petrarcas bzw. aus dem *Canzoniere* narrativiert, zum anderen werden Textstellen aus dem *Canzoniere* zitiert, wobei es im Einzelfall zu einer Kontamination heterogener Textstellen kommen kann. Generell wird der *Canzoniere* in allen hier berücksichtigten Texten einer De-Allegorisierung unterzogen, d.h. er wird ausnahmslos auf seinen *sensus litteralis* reduziert. Insbesondere im Hinblick auf die dramatischen Texte erwies es sich als sinnvoll, nach der Markierung von Intertextualität zu fragen: Es wurde deutlich, dass die z.B. von HELBIG herausgearbeiteten Markierungssysteme zwar auf narrative Texte anwendbar sind, dass aber dramatische Texte nach komplexeren Markierungsformen verlangen. Selbstverständlich muß in Bezug auf alle Markierungsverfahren stets berücksichtigt werden, von welchem Vertrautheitsgrad des Rezipienten mit der zitierten bzw. alludierten Textstelle ein Autor ausgehen kann. Während eine weitgehende Vertrautheit italienischer Leser mit den Gedichten des *Canzoniere* unterstellt werden kann, wäre es verfehlt, im Falle eines deutschen oder französischen Lesers automatisch von einer solchen auszugehen. Die Notwendigkeit der Markierung von *Canzoniere*-Zitaten zum Beispiel durch die Verwendung von Kursiva oder Anführungszeichen ergibt sich aus diesem Sachverhalt.

Nicht alleine die potentielle Intertextualität unterscheidet die hier betrachteten Texte von jenen anderen, in denen fiktive Dichterfiguren modelliert werden. Der Unterschied zwischen Petrarca und der Mehrheit der anderen historischen Dichterfiguren besteht darin, dass die Rezipienten den *Canzoniere* als einen autobiographischen Text lasen, dessen Aussagen folglich der Figur Petrarca in den Mund gelegt werden konnten. Sehr viel größer sind die Abweichungen, berücksichtigt man auch die Kategorie der fiktiven Dichterfiguren. Fiktive Dichterfiguren sind unbegrenzt formbar, sie können in beliebiger Weise Lebensentwürfe verkörpern, Ansichten zum Beispiel politischer oder poetologischer Natur vertreten, um so exemplarisch – und sei es auch *ex negativo* – die Ansichten des empirischen Autors zu illustrieren. Die literarische Auseinandersetzung mit einem historischen Dichter lässt dem Autor bei der Gestaltung seines Stoffes sehr viel weniger Spielraum: Je mehr über eine historische Person bekannt ist, je mehr Dokumente aus eigener oder fremder Feder zu dieser Person vorliegen, desto geringer sind die Möglichkeiten, die sich dem rezipierenden Autor bieten. Der Petrarca-Mythos eignet sich in besonderem Maße zur Veranschaulichung dieses Dilemmas: Nur im Bereich der sich aus den Schriften des Italieners ergebenden Leerstellen kann sich die Kreativität der Künstler entfalten. Dass die vorliegenden Dokumente ein Korsett darstellen, welches die Bewegungsfreiheit der Rezipienten auf

drastische Weise einschränkt, belegt MOSSÉS *Vagabond amoureux*, in welchem sich an mehreren Stellen Widersprüche zu Petrarcas Selbstzeugnissen auftun.

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca betrifft zwei zentrale Bereiche. Auf der einen Seite steht die vermeintlich authentische Liebe dieses Dichters zu Laura im Mittelpunkt der Texte, zum anderen aber auch die Persönlichkeit des Autors selbst. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang jene Texte, in denen der Mythos in Frage gestellt wird, in denen also entweder die Keuschheit der Lauraliebe bezweifelt, oder aber die Selbstdarstellung Petrarcas als eine 'Maske' begriffen wird, hinter der konsequenterweise eine Person vermutet wird, die mit dieser Selbstdarstellung nicht kongruiert. Zu einer Umdeutung der als keusch präsumierten Lauraliebe kam es im französischen 17. und 18. Jahrhundert: Sowohl Madame DESHOULIÈRES im 17. als auch LEFRANC DE POMPIGNAN und ROMET im 18. Jahrhundert formulieren nachdrückliche Zweifel an der keuschen Lauraliebe bzw. unterstellen, dass Petrarca seiner *donna* sehr wohl geschlechtlich beigewohnt habe. Dass auch in den petrarkistischen Texten des 19. Jahrhunderts eine aktualisierende Neuinterpretation der Lauraliebe stattfindet, belegte ein diesbezüglicher Exkurs.

Lassen sich diese Umdeutungen aus dem erotischen Diskurs des 17. und 18. Jahrhunderts erklären, so verändert sich der Befund, fragt man nach der generellen Dekonstruktion des Mythos Petrarca im 19. Jahrhundert. Nicht erst Karlheinz STIERLE hat Petrarca als einen *factor sui ipsius* entlarvt, dessen selbstdarstellerische Gesten der effektiven (und überaus erfolgreichen) Selbstinszenierung dienen. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt vor allem in Deutschland eine nunmehr zerstörerische Arbeit am Mythos Petrarca. Es ist in erster Linie Emil RUTHs *Geschichte der italienischen Poesie* (1844), die diesen Prozeß einleitet, es sind Literaturhistoriker wie Paul PIUR, die die wissenschaftlichen Grundlagen liefern. Ihre Abhandlungen prägen auch die literarische Auseinandersetzung mit Petrarca: MÜLLERS Roman *Aus Petrarca's alten Tagen*, HILLES *Tragödie des Platonikers Sohn* und auch SANTAGATAS 2000 erschienener 'racconto' *Il copista* stehen in dieser Tradition. Es sind einmal mehr die Leerstellen, die den Literaten die Dekonstruktion des Mythos Petrarca überhaupt ermöglichen: Während MÜLLER dem Grund für die Flucht des Kopisten Giovanni Malpaghino nachspürt, von der Petrarca in *Seniles* V, 5 und *Seniles* V, 6 berichtet, fragt HILLE nach den Ursachen des Vater-Sohn-Konfliktes, der sich vor allem aus *Familiares* VII, 17 und XXII, 5 ergibt. Marco SANTAGATA verknüpft diese beiden Episoden miteinander, um auch Giovanni MALPAGHINO zu einem Sohn des *poeta laureatus* zu machen. MALPAGHINO erweist sich zwar als ein würdiger Nachfahre des großen Dichters, der folglich sehr wohl zu einem *secondo Petrarca* werden könnte, doch scheitert dieser potentielle Lebensentwurf an der larmoyanten Egozentrik Petrarcas, der nicht bereits ist, die Vaterschaft anzuerkennen, weil ihm sein Werk und seine Person wichtiger sind als die Nachkommenschaft. In allen drei Fällen sind es zwei sich aus den Briefen Petrarcas ergebende Leerstellen, die es den Autoren ermöglichen den Mythos Petrarca zu stürzen. Indem vor allem SANTAGATA zudem den in allen Schriften Petrarcas aus Konvenienzgründen ausgesparten Bereich der Körperlichkeit des *poeta* thematisiert, und hierbei den Fokus auf die Verdauungs- und Ausscheidungsprozesse richtet, füllt er eine weitere Leerstelle, um zur Dekonstruktion des Mythos Petrarca beizutragen.

Nonpetrarkistische Texte sind nicht alleine deshalb von Interesse, weil sie Aufschluß über die literarische bzw. nichtliterarische Auseinandersetzung mit dem Mythos Petrarca bieten. Als Texte, in denen es um eine Dichterpersönlichkeit geht, geben sie zudem Auskunft über zeitgenössische Vorstellungen von einer Dichterexistenz oder über poetologische Konzepte. Petrarca wird aus den bereits genannten Gründen zwar in erster Linie Laura-

dichter beschrieben, doch zeigen namentlich die Texte des 19. Jahrhunderts, dass seine Dichterexistenz durchaus reflektiert wird: IMMERMANN zum Beispiel sieht in Petrarca den Überwinder des finsternen Mittelalters, um gleichzeitig seine Leser durch die Figur eines französischen Troubadours aufzufordern, dieser längst vergangenen Epoche verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken, HALIRSCH knüpft demgegenüber an GOETHES *Torquato Tasso* an, wenn er Petrarcas vorübergehende Weltflucht als einen nicht zu akzeptierenden Zustand anprangert, dem er die vollständige Integration des Dichters in die Gesellschaft als Idealbild gegenüberstellt. Für Louise COLET und François VEUILLOT wird Petrarca zu einem Anlaß, die Situation des französischen Dichters des 19. Jahrhunderts einer kritischen Revision zu unterziehen: Während Louise COLET das mangelnde politische Engagement ihrer Zeitgenossen beklagt, vergleicht VEUILLOT die ökonomische Situation der Dichter des 19. Jahrhunderts mit jener des *poeta laureatus*, um vor diesem Hintergrund ein negatives Bild der eigenen Zeit zu zeichnen, die die Mühen des Dichters nicht angemessen zu honorieren weiß.

Der Petrarca des *Canzoniere* war *poète* und *amant* zugleich. Steht im Mittelpunkt der meisten Texte der Liebende, so spielt doch die Dichterexistenz des *poeta laureatus* keineswegs eine untergeordnete Rolle. Hinzu kommt, dass Petrarca nicht selten in politischer Mission unterwegs war, dass er sich für Cola di Rienzo einsetzte, die Laster der päpstlichen Kurie anprangerte, und er sich nicht zuletzt durch Taten und Texte für die *patria* engagierte. Insbesondere für die italienischen Rezipienten wurde er zu einem Vorbild in zweierlei Hinsicht: Als Teil der *tre corone* wurde er zu einer Verkörperung der italienischen Kultur, als vaterlandsliebender Pazifist konnte er vor allem für jene zu einem Exempel werden, die im Ottocento von der Einheit Italiens träumten. Das überbordende Interesse der Nachwelt an Francesco Petrarca, von dem die hier analysierten Texte zeugen, ist, vereinfacht ausgedrückt, auf der einen Seite darauf zurückzuführen, dass die 'Leerstelle Laura' die Phantasie der Rezipienten intensiv beschäftigte, auf der anderen Seite aber auch darauf, dass Petrarca sich aufgrund der verschiedenen Rollen, die er in seinem Leben annahm, um sie zugleich in seinen Schriften ausführlich auszugestalten, sich bestens als eine Identifikationsfigur für ein äußerst heterogenes Publikum eignete. Die literarische Auseinandersetzung mit einer historischen Dichterpersönlichkeit stellt, so hat sich gezeigt, hat viele Facetten, die hier nur exemplarisch am Beispiel Petrarcas beleuchtet werden konnten. Es würde der Mühe zweifelsohne verlohnen, die produktive Rezeption auch anderer historischer Dichter einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Die hier vorgenommene Analyse der produktiven Rezeption der Person Petrarcas ist in dieser Hinsicht ohne jeden Zweifel als ein erster vorbereitender Schritt anzusehen.

## 8. Bibliographie

### 8.1 Primärliteratur: Ausgaben der Werke Petrarcas

*Collatio Laureationis* = GODI 1970.

*Epistola ad Posterios* = ENENKEL 1998b.

PETRARCA, Francesco (1533): *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesvaldo*, Vinegia: Giouann'Antonio Nicolini & fratelli da Sabbio.

PETRARCA, Francesco (1550): *Il Petrarca*. Con l'esposizione d'Alessandro Vellutello; di nuovo ristampato con le figure a i Triomphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte, Vinegia: appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli.

PETRARCA, Francesco (1554): *Francisci Petrarcae opera quae extant omnia*, 3 Bde., Basilea excudebat Henrichus Petri.

PETRARCA, Francesco (1578): *Sechs Triumph Francisci Petrarche des fürtrefflichen hochberümpften Scribenten, in welchen man fein kurtzweiliger weiß zu grossem lust erspiegeln kan den gemeinen Lauff, Stand, Wesen, und Ende des menschlichen Lebens; [...] Auß höchster Italienisch Tuscanischer Sprach mit sonderm fleiß inn zirliche Teutsche Verß gebracht [...] Durch Danielen Federman von Memmingen*, Basel: Peter Perna.

PETRARCA, Francesco (1669): *Les Œuvres amoureuses de Petrarque tradvites en Francois*, Auec l'Italien à costé. Par le Sieur Placide Catanvsi, Paris: Estienne Loyson.

PETRARCA, Francesco (1748): *Rime di Mess. Francesco Petrarca riscontrate e corrette Sopra ottimi Testi a penna*. Coll'aggiunta delle varie lezioni e d'una nuova Vita dell'Autore, Firenze: Stamperia all'Insegna d'Apollo.

PETRARCA, Francesco (1756): *Le Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*. Edizione corretta, illustrata, ed accresciuta, siccome dalla seguente Prefazione apparisce, Venezia: Antonio Zatta.

PETRARCA, Francesco (1805): *Le Rime di M. Francesco Petrarca*, illustrate von note dal P. Francesco Soave, Milano: Società tipografica de' classici italiani.

PETRARCA, Francesco (1818): *Le Rime di Francesco Petrarca. Francesco Petrarca's italienische Gedichte*, übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von Karl Förster, in zwei Theilen, erster Theil, Leipzig/Altenberg: F.A. Brockhaus.

PETRARCA, Francesco (1833): *Francesco Petrarca's sämtliche Canzonen, Ballaten und Triumphhe*, übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von Karl Förster, zweite verbesserte Auflage, Leipzig: F.A. Brockhaus.

PETRARCA, Francesco (1855): *Gedichte des Francesco Petrarca*. Übersetzt von Wilhelm Krigar, Berlin: Verlag von F.C. Huber.

PETRARCA, Francesco (1858): *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riordinato da Luigi Domenico Spadi con le interpretazioni di Giacomo Leopardi*, Firenze: Andrea Bettini Libraio.

PETRARCA, Francesco (1866): *Die Gedichte des Francesco Petrarca*. Übersetzt von Wilhelm Krigar. 2. Auflage, Hannover: Carl Rümpler.

PETRARCA, Francesco (1863-67): *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, 5 Bde., Firenze: Le Monnier.

PETRARCA, Francesco (1875): *Les Œuvres amoureuses de Pétrarque. Sonnets – Triomphes*, traduites en français avec le texte en regard par P.-L. Ginguené, Paris: Garnier Frères.

PETRARCA, Francesco (1882): *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini*, 4.<sup>a</sup> Edizione stererotipa, Milano: Edoardo Sonzogno, Editore.

- PETRARCA, Francesco (1925): Paul Piur: *Petrarcas 'Buch ohne Namen' und die päpstliche Kurie. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Frührenaissance*, Halle an der Saale: Max Niemeyer-Verlag.
- PETRARCA, Francesco (1933-37): *Le Familiari*, Bde. 1-3, a cura di Vittorio Rossi, Firenze: Sansoni (= *Edizione Nazionale*; 10-12).
- PETRARCA, Francesco (1942): *Le Familiari*, Bd. 4, a cura di Umberto Bosco, Firenze: Sansoni (= *Edizione Nazionale*; 13).
- PETRARCA, Francesco (1951): *Rime, Trionfi e Poesie latine*, a cura di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editore.
- PETRARCA, Francesco (1977): *Secretum*. A cura di Enrico Carrara. Introduzione di Enrico Martellotti, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- PETRARCA, Francesco (1989): *Canzoniere*. Introduzione e note di Alberto Chiari, Milano: Mondadori (= *Oscar Classici*; 61).
- PETRARCA, Francesco (1996): *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (2001): *Bucolicum Carmen*. Texte latin, traduction et commentaire par Marcel François et Paul Bachmann, avec la collaboration de François Roudaut, Paris: Honoré Champion.
- PETRARCA, Francesco (2002a): *Lettres familières. Tome I, Livres I-III. Rerum familiarium. Libri I-III*. Traduction d'André Longpré. Introduction et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2002b): *Lettres de la vieillesse. Tome I, Livres I-III. Rerum senilium. Libri I-III*, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Frédérique Castelli, François Fabre, Antoine de Rosny, présentation, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2002c): *Lettres familières. Tome II, Livres IV-VII. Rerum familiarium. Libri IV-VII*. Traduction d'André Longpré. Introduction et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2003): *Lettres familières. Tome III, Livres VIII-XI. Rerum familiarium. Libri VIII-XI*. Traduction d'André Longpré, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2004a): *Lettres familières. Tome IV, Livres XII-XV. Rerum familiarium. Libri XII-XV*. Traduction d'André Longpré, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2004b): *Lettres de la vieillesse. Tome III, Livres VIII-XI. Rerum senilium. Libri VIII-XI*, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Claude Laurens, présentation, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2005): *Lettres familières. Tome V, Livres XVI-XIX. Rerum familiarium. Libri XVI-XIX*. Traduction d'André Longpré, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.
- PETRARCA, Francesco (2006): *Lettres de la vieillesse. Tome IV, Livres XII-XV. Rerum senilium. Libri XII-XV*, édition critique d'Elvira Nota, traduction de Jean-Yves Boriaud, présentation, notices et notes de Ugo Dotti, Paris: Les Belles Lettres.

## 8.2 Primärliteratur: Literatur über Petrarca

(Die mit einem Asterisken versehenen Titel werden in den vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt. Sie mögen künftigen Forschern die Arbeit erleichtern.)

- ALAMANNI, Luigi (1859): *Valle chiusa, alti colli, e piagge apriche*, in: *Versi e prose di Luigi Alamanni*, edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, 2 Bde., Firenze: Le Monnier, S. 70.
- ALAMANNI, Luigi (1859): *Sacro terren più d'altro al mondo chiaro*, in: *Versi e prose di Luigi Alamanni*, edizione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, 2 Bde., Firenze: Le Monnier, S. 71.
- \*ALEAUME, Louis (1596): *Lauræ Auenionensis Tumulus*, in: *Poematia*, Paris: Edita ab Aegidio Alealmo filio, S. 31r-31v.
- ALFIERI, Vittorio (1951): *Vita scritta da esso*, vol. I, edizione critica della stesura definitiva a cura di Luigi Fassò, Asti: Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *O cameretta, che già in te chiudesti*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 54.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *È questo il nido*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 55.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *Rapido fiume, che d'alpestre vena'*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 74.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *Ecco il sasso, che i gran carmi al cielo*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 76.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *'Chiare, fresche, dolce acque', amene tanto*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 76.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *Non pria col labro desiato avea*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 76f.
- ALFIERI, Vittorio (1954): *Quattrocent'anni, e più, rivolto ha il cielo*, in: *Rime*. Edizione critica a cura di Francesco Maggini, Asti: Casa d'Alfieri, S. 76f.
- ALFIERI, Vittorio (1963): *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Bd. 1 (1767-1788), Asti: Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, Vittorio (1978): *Vita, Rime e Satire*, nuova edizione a cura di Giuseppe G. Ferrero e Mario Rettori. Introduzione di Luigi Fassò, 2. Auflage, Torino: Edizione Tipografica Torinese.
- ALFIERI, Vittorio (1981): *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, Bd. 2 (1789-1798), Asti: Casa d'Alfieri.
- D'ARCO, Gina (1898): *In Arquà*, in: *Rivista d'Italia* 2, S. 255-257.
- \*ARNAVEILLE, Albert (1875): *A Petrarco, per soun cinquen centenari*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 385-387.
- ARNAVON, François (1804): *Pétrarque à Vaucluse*, Paris: Le Normand.
- \*AUBANEL, Théodore (1947). *Vau-Cluso*, in: ders.: *Li fiho d'Avignoun*, Avignon: Aubanel, S. 244-247.
- BALZAC, Honoré de (1978): *Le lys dans la vallée*, in: *La comédie humaine*, Bd. IX: *Etudes de mœurs: Scènes de la vie de campagne*, hg. von Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Paris: Gallimard, S. 873-1229.
- \*BANDELLO, Matteo (1989): *A questa d'ognintorno chiusa valle*, in: *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena: Ed. Panini, S. 175.
- \*BANDELLO, Matteo (1989): *Qui nacquer dunque i bei sospiri ardenti*, in: *Rime*, a cura di Massimo Danzi, Modena: Ed. Panini, S. 176.

- BARGHON FORT-RION, F. (1880): *Pétrarque et Laure*, in: *Mémoires de la Société des Sciences Morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise* 13, S. 249-272.
- BECCARI, Antonio (1967), *Io ho già letto il pianto de' Troiani*, in: *Rime*, edizione critica a cura di Laura Bellucci, Bologna: Commissione per i testi di lingua, S. 178-183.
- \*BERCHET, Giovanni (1911): *I Visconti*, in: *Opere*, Bd. 1, Bari: Giuseppe Laterzi & Figli, S. 353-362.
- \*BERCHET, Giovanni (1911): *A Felice Bellotti*, in: *Opere*, Bd. 1, Bari: Giuseppe Laterzi & Figli, S. 363-367.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al sepolcro del Petrarca*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 129.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al Petrarca*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 130.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al Petrarca*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 131.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al Petrarca*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 132.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al Petrarca*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 133.
- \*BERTOLA, Aurelio (1798): *Al sepolcro di Laura*, in: *Poesie di Aurelio Bertola Riminese*, Bd. 2, Pisa: Nuova Tipografia, S. 130-133.
- BETTONI, Nicolò Zenon (1810): *Il codice di Arquà*, Padova: Bettoni.
- BIGNAN, Anne (1827): *Pétrarque*, in: *Almanach des Muses*, S. 225-229.
- \*BINDOCCI, Antonio (1835): *Il venerdì santo di Petrarca*, in: *Versi estemporanei del dottore Antonio Bindocci da Siena*, Napoli: Fernandes, S. 53-56.
- \*BLANCHEMAIN, Prosper (1877): *Pétrarque et l'ombre de Laure*, in: *Poésies*, Bd. 5, Paris: Aubry, S. 111.
- BOCCACCIO, Giovanni (1928): *Illustri viro Francisco Petrarce laureato*, in: *Opere latine minori*, a cura di Aldo Francesco Massera, Bari: Laterza, S. 96-97.
- BOCCACCIO, Giovanni (1992): *Or sei salito, caro signor mio*, in: *Rime. Carmina. Epistole e lettere. Vite. De Canaria*, a cura di Vittore Branca, Milano: Mondadori (= *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*; 5,1), S. 97.
- BOËTIUS, Henning (1991): *Lauras Bildnis*, Frankfurt/M.: Eichborn Verlag.
- \*BONAPARTE, Louis (1872): *Torrent dont la source féconde*, in: Louis de Laincel: *Avignon, le comtat et la principauté d'Orange. Histoire, légendes, archéologie, biographie, excursions, etc.*, Paris: Hachette, S. 213.
- BONIS, Giovanni de (1992): *Parnasus*, in: Maria Assunta VINCHESI: „L'inedita ecloga di G. de Bonis in morte del Petrarca“, in: Michele Feo (Hg.): *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*. Atti del Convegno internazionale. Firenze 19-22 maggio 1991, Bd.1, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, S. 326-331.
- \*BRAUN, Felix (1960): *Rudolf der Stifter. Dramatisches Gedicht in einem Vorspiel und fünf Aufzügen*, in: *Ausgewählte Dramen*, 2. Band, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1960, S. 275-372.
- \*BRODEAU, Victor (1982): *A deux François snys beaucoup redevable*, in: *Poésies*, édition critique par Hilary M. Tomlinson, Genève: Droz, S. 120.
- BRÜCKNER, Christine (1993): *Die Liebe hat einen neuen Namen*, in: *Wenn Du geredet hättest, Dämonen. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*, 3. Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 123-137.
- BUTENSCHÖN, Friedrich (1796): *Petrarca. Ein Denkmal edler Liebe und Humanität*, Leipzig: Pet. Phil. Wolfische Buchhandlung.

- \*CARDUCCI, Giosuè (1874): *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà il XVIII luglio MDCCCLXXIV*, Livorno: Tipografia di Francesco Vigo.
- \*CARDUCCI, Giosuè (1924): *Dante, Petrarca e il Boccaccio*, in: *Prose di Giosuè Carducci MDCCCLIX-MCMIII*, Bologna: Zanichelli.
- \*CARDUCCI, Giosuè (1942): *F. Petrarca*, in: *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*. Ventesima edizione, Bologna: Nicola Zanichelli Editore, S. 292.
- \*CARDUCCI, Giosuè (1942): *Commentando il Petrarca*, in: *Poesie di Giosuè Carducci 1850-1900*. Ventesima edizione, Bologna: Nicola Zanichelli Editore, S. 587.
- La casa ed il sepolcro del Petrarca in Arquà*, Venezia: Tipografia Gov. di Giuseppe Gattei, 1827.
- \*CELESIA, Emanuele (1874): *A Francesco Petrarca*, in: *La Rivista Europea* 5, 1, S. 43.
- CHÉZY, Wilhelm von (1832): *Petrarca. Künstler-Drama in fünf Akten*, Bayreuth: Grau.
- COLET, Louise (1844) *Pétrarque à Vaucluse*, in: *Poésies complètes de Madame Louise Colet*, Paris: Gosselin, S. 67-68.
- \*CONZ, Karl Philipp (1792): *Laura*, in: *Gedichte. Erste Sammlung*, Tübingen: im Selbstverlag, S. 140.
- \*CONZ, Karl Philipp (1814): *Petrarcha*, in: *Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1815*, Tübingen, S. 94.
- \*CRAMER, Carl Friedrich (1910): *Petrarch an Laura*, in: Julius Freund „Eine ältere Fassung der Petrarcaode von Carl Friedrich Cramer“, in: *MLR* 6, 192-198.
- \*CULOZ, Ida von (1874): *Petrarca und Arquà*, in: *Zur Petrarca Jubelfeier. Franz und Edda. Ein Liederkranz von Z. von Claudio*, Venezia: Visentini, S. 11.
- DELILLE, Jacques (1782): *Les Jardins ou l'Art d'embellir les paysages. Poème par M. l'Abbé de Lille*, 2. Auflage, Paris/Reims: Valade et Cazin.
- DELILLE, Jacques (1792): *I Giardini, poema del Signor Abate De Lille, tradotto dal Francese dal Sig. Ab. Antonio Garzia*, Venezia: Sebastiano Valle.
- DELON, Alexandre (1788): *Laure et Pétrarque*, in: ders.: *Les vies de Pétrarque et de Laure et Description de la Fontaine de Vaucluse; et Laure et Pétrarque*, Nîmes: Buchet, S. 37-44.
- DESHOULIÈRES, Antoinette (1724): *A Mademoiselle de la Charce pour la Fontaine de Vaucluse*, in: *Poésies de Madame Desboulieres*. Augmentées dans cette dernière édition d'une infinité de Pieces qui ont été trouvées chez ses Amis, Paris: Villette, S. 30-34.
- DESHOULIÈRES, Antoinette (2005): *L'enchantement des chagrins. Poésies complètes*, édition établie par Catherine Hémon-Fabre et Pierre-Eugène Leroy, Paris: Bartillat.
- \*DESSPORTES, Philippe (1963): *Pour mettre devant un PETRARQUE*, in: *Diverses amours et autres œuvres mêlées*, édition critique publiée par Victor E. Graham, Genève/Paris: Droz, S. 157.
- DHARMENON, Frédéric (1876): *Petrarca. Opera-Ballo in cinque atti dei Signori I. Duprat e F. Dharmenon*. Versione italiana di Vincenzo Meini, Musica di Isidoro Duprat, Milano: Sonzogno.
- DOERING, Heinrich (1818): *Francesco Petrarca*, in: *Hulda. Ein Taschenbuch auf das Jahr 1818*, Jena: Schreiber, S. 101-103.
- \*DOIZELET, Sylvie (2000): *La dame de Pétrarque*, Paris: Gallimard.
- DONDI DALL'OROLOGIO, Giovanni (1990): *Cum visitasset sepulcrum domini Francisci Petrarche in Arquada*, in: *Rime*, hg. von Antonio Daniele, Vicenza: Pozza, S. 31.
- \*DONNADIEU, Frédéric (1874): *A Lauro*, in: *Revue des Langues Romanes* 6, S. 607.
- \*DONNADIEU, Frédéric (1874): *A Petrarco*, in: *Revue des Langues Romanes* 6, S. 608.
- \*DOUEL, Martial (1905): *Au temps de Pétrarque*, Paris: Fontemoing.
- \*DRAESNER, Ulrike (2005): *Petrarca/s/ tempel*, in: *Sinn und Form* 57, S. 559-566.
- \*DUMAS, Alexandre (1841): *La fontaine de Vaucluse*, in: *Nouvelles impressions de voyage (Midi de la France)*, Bd. 2, Brüssel: Jamar, S. 15-22.

- DURACH, Johann Baptist (1815): *Dichter-Ehre*, in: *Morgenblatt für die gebildeten Stände* vom 2.08.1815, S. 730-732.
- \*DU SABLE, Guillaume (1965): *Si ce brave Toscan vivait pour le jour d'hui*, in: *Anthologie poétique française. XVI<sup>e</sup> siècle I*. Choix, introduction et notices par Maurice Allem, Paris: Garnier-Flammarion, S. 185f.
- ECKSCHLAGER, August (1814): *Petrarca. Eine dramatische Dichtung in drei Abtheilungen*, Baden: Ullrich.
- EGGER-SCHMITZHAUSEN, Maria von (1893): *Am Grabe Petrarcas*, in: *Bagatellen*, Dresden/Leipzig: Pierson, S. 104-118.
- \*EICH, Günter (1972): *Lauren*, in: *Gesammelte Mauhvürfe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 95.
- Les divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse*, in: *Ballets et Mascarades de Cour. De Henri III à Louis XIV (1581-1652)*, recueillis et publiés, d'après les éditions originales par M. Paul Lacroix, tome sixième, EA Genève 1870, Reprint Genève: Slatkine, 1968, S. 193-223.
- ENJOUBERT, Hilaire (1948): *Les amours de Pétrarque et de Laure*, Paris: Boivin & C<sup>ie</sup> Éditeurs. *Epistola di Sennuccio del Bene della Incoronazione di Messer Francesco Petrarca*, fatta in Roma l'anno della salutifera incarnatione M.CCC.XLI. Al Magnifico Signor Cam della Scala Signor di Verona. In Fiorenza, o.J. [1553].
- FERRARA, Antonio da.  
Siehe: BECCARI, Antonio
- FERNOW, Carl Ludwig (1806): *Vita del Petrarca*, in: *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate e corrette sopra i migliori esemplari da C. L. Fernow*. Tomo primo, Jena: Federico Frommann, S. XI-XLVIII.
- FISCHER, Kurt (1944): *Petrarca in Prag. Die Herberge am Tartaro*. Zwei Novellen, 2. Auflage, Berlin: Nordland Verlag. [EA 1940]
- FÖRSTER, Karl (1827): *Der Parnaß*, in: *Rafael. Kunst und Künstlerleben in Gedichten*, Leipzig: Göschen, S. 54-59.
- \*FÖRSTER, Karl (1843): *Warum immer nur Petrarca?*, in: *Gedichte*, hg. von Ludwig Tieck, Leipzig: Brockhaus, S. 81.
- \*FONTENELLE, Bernard le Bovier de (1971): *Dialogue II: Sapho, Laure*, in: *Nouveaux dialogues des morts*. Édition critique avec une introduction et des notes par Jean Dagen, Paris: Didier, S. 162-167.
- FOSCOLO, Ugo (1821): *Pétrarque et Laure* [Rezension zu *Pétrarque et Laure* von Mme de Genlis], in: *The quarterly review* 24, S. 529-566.
- FOSCOLO, Ugo (1953): *Saggi e discorsi critici. Saggi sul Petrarca. Discorso sul testo del Decameron. Scritti minori su poeti italiani e stranieri (1821-1826)*, edizione critica a cura di Cesare Foligno, Firenze: Le Monnier (= *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*; X).
- FRANCO, Nicolò (1979): *Il Petrarchista*, a cura di Roberto L. Bruni, University of Exeter: Exeter University Printing Unit.
- FRANCO, Niccolò (2003): *Dialogi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Manziana: Vecchiarelli Editore.
- \*FRANÇOIS I<sup>er</sup> (1984): *Épitaphe de Madame Laure*, in: *Œuvres poétiques*, édition critique par J.E. Kane, Genève: Slatkine, S. 185.
- \*FREILIGRATH, Ferdinand (o.J.): *Auf das erste Blatt eines Petrarka*, in: *Freiligraths Werke*. Vierter Teil: *Übersetzungen*, hg. von Julius Schwering, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & co.
- \*FRIZET, Malachio (1875): *Li doux Trioumfle*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 390f.

- \*GAUDE, Auguste (1788): *Vers faits à Vaucluse*, in: *Mercur de France*, 15. November, S. 97-99.
- GAUTIER, Théophile (2004): *Le Triomphe de Pétrarque*, in: *Œuvres poétiques complètes*. Édition établie par Michel Brix, Paris: Bartillat, S. 203-208.
- \*GENIN, Auguste (1874): *Sur le tombeau (présumé) de Laure*, in: *Almanach du Sonnet pour 1874*, Aix: Remondet-Aubin, S. 172f.
- GENLIS, Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery, comtesse de (1819): *Pétrarque et Laure*, 2 Bde., Paris: Ladvocat.
- \*GILPIN, Joshua (1799): *Verses written at the fountain of Vaucluse, in May 1798*, London: T. Bensley.
- GINGUENE, Pierre-Louis (1875): *Vie de Pétrarque*, in: *Les Œuvres amoureuses de Pétrarque. Sonnets – Triomphe*, par P.L. Ginguéné, Paris: Garnier Frères, S. V-LXXXV.
- \*GLEIM, Johann Wilhelm Ludwig (1774): *Petrarch und Laura*, in: *Der teutsche Merkur* 5, S. 31.
- \*GLEIZES, E. (1875): *A Petrarco*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 393.
- \*GOETHE, Johann Wolfgang von (1888): *Epoche*, in: *Werke*, Bd. 2, Weimar, S. 18.
- GÖTZ, Johann Nikolaus (1785): *Auf den Tod der Laura*, in: *Vermischte Gedichte von Johann Nikolaus Götz*, hg. von Karl Wilhelm Ramler, 2. Teil, Mannheim: Schwansche Hofbuchhandlung, S. 92.
- GÖTZ, Johann Nikolaus (1785): *An die Laura*, in: *Vermischte Gedichte von Johann Nikolaus Götz*, hg. von Karl Wilhelm Ramler, 2. Teil, Mannheim: Schwansche Hofbuchhandlung, S. 239.
- GÖTZ, Johann Nikolaus (1893): *Petrarch*, in: *Gedichte*, Stuttgart: Göschen, S. 74.
- GOLTDAMMER, Theodor (1858): *Petrarca und Laura. Schauspiel in 5 Akten*, Berlin: Verlag der Königlichen Geheimen Ober-Hofbuchdruckerei.
- \*GÓMEZ I GIMÉNEZ, Antoni (1992): *Laura. Poesía*, Valencia: E. Climent.
- \*GRABNER, Sigrid (1985): *Traum von Rom. Historischer Roman um Cola di Rienzo*, Berlin: Buchverlag Der Morgen.
- \*GREATI, Giuseppe (1891): *Alla casa del Petrarca*, in: *Nozze Rasi-Miou*, Padova: Tipografia del Seminario, S. 13.
- GRÜNBEIN, Durs (2004): *Petrarca, Ancora*, in: *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca Reiner Speck*, Köln: Dumont, S. 95.
- \*HAHN, Ulla (2004): *An Madonna Laura anno 2004*, in: *So offen die Welt. Gedichte*, München: Deutsche Verlagsanstalt, S. 36.
- HALIRSCH, Ludwig (1823): *Petrarca. Dramatisches Gedicht in drei Aufzügen*, Leipzig: Wienbrack.
- \*HALIRSCH, Ludwig (1840): *Verona illustrata*, in: *Ludwig Halirsch's Literarischer Nachlaß*, hg. von Johann Gabriel Seid, Wien: Gerold, S. 144.
- \*HÉRÉDIA, José-Maria de (1979): *Suivant Pétrarque*, in: *Poésies complètes. Les trophées. Sonnets et poèmes divers*. Texte définitif avec notes et variantes, Paris 1924, Reprint Genève: Slatkine, S. 102.
- HILLE, Peter (1896): *Des Platonikers Sohn. Erziehungstragödie in fünf Vorgängen*, Berlin: Conrad.
- \*HIPPE, G. (1874): *Des profondeurs de ce rocher mystérieux*, in: *Almanach du Sonnet pour 1874*, Aix: Remondet-Aubin, S. 167.
- HOFFMANN, François Benoît (1834): [Rezension] *Pétrarque et Laure; par M<sup>me</sup> la Comtesse de Genlis*, in: *Œuvres*, Bd. 8, Paris: Lefebvre, S. 238-258.
- \*HÖLTY, Ludwig Christoph (1966): *Laura (Kein Blick der Hoffnung beiter die Seele mir)*, in: *Werke und Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 92.
- \*HÖLTY, Ludwig Christoph (1966): *Laura (Bald wird des Grabes Ruhe mich decken)*, in: *Werke und Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 92.

- \*HÖLTY, Ludwig Christoph (1966): *An Laura. Bei dem Sterbebette ihrer Schwester*, in: *Werke und Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 92.
- \*HÖLTY, Ludwig Christoph (1966): *An die Apfelbäume, wo ich Laura erblickte*, in: *Werke und Briefe*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, S. 133.
- \*HUGO, Victor (1950): *Pétrarque*, in: *La Légende des siècles*, hg. von Jacques Truchet, Paris: Gallimard, S. 505.
- \*HUGO, Victor (1964): *Écrit sur la première page d'un Pétrarque*, in: *Œuvres poétiques*, Bd. 1: *Avant l'exil. 1802-1851*, hg. von Pierre Albouy, Paris: Gallimard, S. 903.
- \*HUMBOLDT, Wilhelm von (1853): *Petrarca*, in: *Sonette von Wilhelm von Humboldt*, Berlin: Reimer, S. 171.
- IMMERMANN, Karl Leberecht (1883): *Petrarca*, in: *Immermann's Werke in 20 Bänden*, 16. Teil: *Trauerspiele*, mit Einleitungen von Robert Boxberger, Berlin: Hempel, S. 221-297.
- \*JAMES, Charles (1808): *Petrarch to Laura*, in: *Poems*, Bd. 2, London: F. Caldell, S. 15-38.
- JAMYN, Amadis (1978): *Aux mânes de Pétrarque*, in: *Les Œuvres Poétiques. Livres II, III et IV (1575)*, hg. von Samuel M. Carrington, Genève: Droz, S. 298f.
- \*KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1889): *Petrarka und Laura*, in: *Oden*, hg. von Franz Muncker und Jaro Pawel, Bd. 1, Stuttgart: Göschen, S. 48-51.
- KÖNIGSBRUN-SCHAUP, Franz von (1903): *Unsterblichkeit. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge*, Dresden: E. Pierson's Verlag.
- \*KRIGAR, Wilhelm (1855): *Petrarca*, in: *Gedichte des Francesco Petrarca uebersetzt von Wilhelm Krigar*, Berlin: Huber, S. 3f.
- \*KRIGAR, Wilhelm (1866): *An Petrarca*, in: *Die Gedichte des Francesco Petrarca. Uebersetzt von Wilhelm Krigar*, 2. Auflage, Hannover: Carl Rümpler, S. XIX.
- \*LACHAMBEAUDIE, Pierre (1865): *Pétrarque et Laure dans l'église de Sainte-Claire*, in: *Fables et poésies*, Paris: Bry, 93-94.
- LACROMA, Paul Maria.  
siehe: EGGER-SCHMITZHAUSEN, Maria von
- LAFENESTRE, Georges (1899): *La Mort de Pétrarque*, in: *La Revue de Paris* 6, S. 164-167.
- LAMARTINE, Alphonse de (1858): *Vie et Œuvres de Pétrarque*, in: *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, Bd. 6, Paris: Selbstverlag, S. 1-155.
- LANDOLFI, Tommaso (1992): *La gattina del Petrarca*, in: *Opere II (1960-1971)*, a cura di Idolina Landolfi, Milano: Rizzoli, S. 26-30.
- \*LANGLADE, A. (1875): *A Petrarca*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 391.
- LEFRANC DE POMPIGNAN, Jean Jacques (1748): *Voyage de Languedoc et de Provence*, Amsterdam: o.V.
- LENZ, Jakob Michael Reinhold (1909): *Petrarch. Ein Gedicht, aus seinen Liedern gezogen*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Franz Blei, Bd. 1: *Die Gedichte. Der Hofmeister*, München/Leipzig: Müller, S. 117-127.
- LEOPARDI, Giacomo (1867): *Prefazione dell'Interprete*, in: *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi*, sesta impressione, Firenze: Successori Le Monnier, S. 1-4.
- \*LEVATI, Ambrogio (1820): *Viaggi di Francesco Petrarca in Francia, in Germania ed in Italia descritti dal professore Ambrogio Levati*, 5 Bde., Milano: Società Tipografica de' classici italiani.
- LOCATELLI, Pasino (1877): *L'Orafo Arrigo Capra*, in: *Racconti*, Bergamo: Tipografia Editrice Fratelli Bolis, S. 1-89.
- MACOLA, Ettore (1874): *I codici di Arquà dal maggio 1788 all'ottobre 1873*, Padova: Prosperino.

- \*MACRIN, Salmon (1537): *Laura Francisci Petrarchae loquitur*, in: *Salmonii Macrini Hymnorum libri sex*, Paris: Stephanus, S. 46.
- MAGNO, Celio (1976): *Qui pur giace il gran tósco*, in: *Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino: UTET, S. 167.
- \*MARINO, Giovanni Battista (1979): *Francesco Petrarca*, in: *La Galeria*, hg. von Mario Pieri, Bd. 1, Padova: Liviana Editore, S. 175.
- \*MARMONTEL, Jean-François (1787): *Pétrarque*, in: *Œuvres complètes de M. Marmontel*, édition revue & corrigée par l'Auteur, Bd. 17: *Mélanges de Prose et de Poésie*, Paris: A. Costes, S. 409-411.
- \*MAROT, Clément (1993): *Du Roy et de Laure*, in: *Œuvres Poétiques*, tome II, édition Gérard Defaux, Paris: Classiques Garnier, S. 250.
- \*MATHIEU (1874): *Veïso e crestiano es Avignon*, in: *Almanach du Sonnet pour 1874*, Aix: Remondet-Aubin, S. 190f.
- \*MATTHISON, Friedrich von (1874): *Die Betende*, in: *Gedichte von Friedrich von Matthison*. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Ernst Kelchner, Leipzig: Brockhaus, S. 3f.
- \*MATTHISON, Friedrich von (1874): *An Laura. Als die Klopstock's Auferstehungslied sang*, in: *Gedichte von Friedrich von Matthison*. Mit Einleitung und Anmerkungen hg. von Ernst Kelchner, Leipzig: Brockhaus, S. 5.
- MAULANDI, Camillo (1799): *L'entusiasmo visitando la casa del Petrarca in Arquà*, in: *Saggio di poesie di Camillo Maulandi Torinese*, Crisopoli [i.e. Parma]: Bodoniani, S. 21-24.
- MERCIER, Louis Sébastien (1999): *Couronnement de Pétrarque*, in: *Mon bonnet de nuit suivi de Du théâtre*. Édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris: Mercure de France, S. 590-593.
- MEYER, Conrad Ferdinand (1963): *Der Tod und Frau Laura*, in: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 1: *Gedichte*, Bern: Benteli-Verlag, S. 294.
- MEYER, Conrad Ferdinand (1985): *Der Entschluss der Frau Laura*, in: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 15: *Entwürfe, kleine Schriften*, Bern: Benteli-Verlag, S. 100-102.
- MEZIERES, Alfred Jean François (1868): *Pétrarque. Étude d'après de nouveaux documents*, Paris: Didier.
- MICKIEWICZ, Adam (1998): *Przypomnienie*, in: *Dich Anschau*. Liebesgedichte Polnisch und deutsch, übertragen und herausgegeben von Karl Dedecius, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, S. 6.
- \*MILLI, Giannina (1863): *Francesco Petrarca reduce dal suo ultimo viaggio si ferma sulle Alpi*, in: *Poesie di Giannina Milli*, Bd. 2, Firenze: Le Monnier, S. 188-190.
- \*MILLI, Giannina (1863): *Francesco Petrarca che vede per la prima volta Laura*, in: *Poesie di Giannina Milli*, Bd. 2, Firenze: Le Monnier, S. 228-231.
- MILLI, Giannina (1863): *Ultime ore di Petrarca e suo incontro con Laura in Cielo*, in: *Poesie di Giannina Milli*, Bd. 2, Firenze: Le Monnier, S. 294-297.
- \*MONNE, Jean (1875): *A Petrarco*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 388-390.
- \*MONTANARI, Bennassù (1854): *Il sei aprile dell'anno 1827. Giorno della vergine addolorata. Al Petrarca*, in: *Versi e prose di Bennassù Montanari veronese*, Bd. 2, Verona: Antonelli, S. 115.
- MONTI, Vincenzo (1869): *Per le quattro tavole*, in: *Poesie liriche di Vincenzo Monti con aggiunta di cose inedite o rare*, Milano: Guigoni, S. 185-190.
- MÜLLER, Otto (1862): *Aus Petrarca's alten Tagen*, 2 Bde., Berlin: Otto Jahnke.
- MÜNCHHAUSEN, Börries von (1956): *Das Sonett des Petrarka*, in: *Das Balladenbuch*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, S. 357.

- \*MUSSET, Alfred de (1963): *Le fils du Titien*, in: *Œuvres Complètes*. Texte établi et présenté par Philippe van Tieghem, Bd. 1: *Poésie. Contes. Mélanges*, Paris: Éditions du Seuil, S. 180.
- \*NOLHAC, Pierre de (1894): *Dans les Monts Euganéens*, in: *Paysages de France et d'Italie*, Paris: A. Lemerre, S. 24-26.
- NOLHAC, Pierre de (1931): *L'écolier d'Avignon*, in: *Revue des deux mondes* 8, S. 173-183.
- NOTA, Alberto (1842): *Petrarca e Laura*, in: *Teatro comico di Alberto Nota*, Bd. 8, Torino: Cuneo, S. 11-95.
- \*PARANDOWSKI, Jan (1969): *Aprilgedanken*, in: *Mittelmeerstunde. Erzählungen*, übersetzt aus dem Polnischen von Elida Maria Szarota und Eberhard Dieckmann, Bonn: Bibliotheca Christiana, S. 56-64.
- PELADAN, Joséphin (1984): *Les dévotes d'Avignon. Les dévotes vaincues*, Paris: Union Générale d'Éditions.
- Pétrarque à Vaucluse et histoire de cette fontaine. Par un ancien habitant de Vaucluse*, Paris: Le Normant, 1803.
- PINDEMONTE, Ippolito (1830): *Valchiusa*, in: *Poesie di Ippolito Pindemonte*, Bd. 2, Milano: Società tipografica de' Classici Italiani, S. 148-153.
- PLATEN, August von (1895): *Petrarkas Katze in Arquata*, in: *Platens Werke*, hg. von Georg Arnold Wolff und Viktor Schweier, Bd. 1, Leipzig/Wien: Bibliographisches Institut, S. 285.
- \*POERIO, Alessandro (1852): *Petrarca*, in: *Poesie edite e postume di Alessandro Poerio. Con cenni intorno alla vita per Mariano d'Ayala*, Firenze: Le Monnier, S. 63-68.
- \*POERIO, Alessandro (1970): *Petrarca*, in: *Poesie*, a cura di Nunzio Coppola, Bari: Laterza, S. 24-27.
- \*POGODIN, Nikolaj Fjodorowitsch (1973): *Сонет Петрарки [Sonet Petrarki]*, in: *Werke*, Bd. 3, Moskau: Iskusstvo, S. 73-142.
- \*RAINIERI, Anton Franceso (1548): *Lungo a l'ondoso Taro, onde ne l'oro*, in: *Rime di diversi*, Bd. 2, Venezia: Giolito, S. 22b.
- RASTOUL DE MONGEOT, Alphonse (1846): *Pétrarque et son siècle*, 2 Bde., Brüssel/Livorno/Leipzig: Meline, Cans et Compagnie.
- REUMONT, Alfred (1846): *Arqua*, in: *Dichtergräber. Ravenna. Arqua. Certaldo*, Berlin: Duncker, S. 39-60.
- RICE, Cale Young (1907): *A night in Avignon*, New York: McClure, Phillips & Co.
- ROMET, Nicolas A. (1765): *Lettre de Pétrarque à Laure*, Paris: Sébastien Jory.
- \*RONARD, Pierre (1989): *[Sur Pétrarque] Del Bene, second Cygne après le Florentin*, in: *Poésies choisies*, édition de Pierre de Nolhac revue par F. Joukovsky, Paris: Classiques Garnier, S. 421.
- \*ROUX, J. (1875): *A Pétrarco*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 392.
- SADE, Jacques François Aldonce de (1764-1767): *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, 3 Bde., Amsterdam: Arskée.
- SACCHETTI, Franco (1990): *Se mai facesti grazia*, in: *Il libro delle Rime*, hg. von Franca Brambilla Ageno, Firenze: Olschki, S. 140f.
- SACCHETTI, Franco (1990): *O fiorentina terra*, in: *Il libro delle Rime*, hg. von Franca Brambilla Ageno, Firenze: Olschki, S. 175f.
- SACCHETTI, Franco (1990): *Canzone di Franco Sacchetti, fatta per lo eccellentissimo messer Francesco Petrarca e per la morte sua, il quale morì anni XCCCLXXIV, di XVII di luglio*, in: *Il libro delle Rime*, hg. von Franca Brambilla Ageno, Firenze: Olschki, S. 235-241.
- \*SACCHI, Defendente (1836): *Petrarca*, in: *Novelle e Racconti*, Milano: Coi torchj di Ombono Manini, S. 203-216.

- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1920): *L'amant antiquaire*, in: *Livre d'Amour*, 3. Auflage, Paris: Mercure de France, S. 171-172.
- SAINTE-MARTHE, Charles de (1540): *Sur la fontaine de Vaucluse, pres de laquelle iadis habita Petrarche*, in: *La poésie françoise de Charles de Sainte-Marthe*, Lyon: o.V., S. 21.
- SAINTE-MARTHE, Charles de (1540): *Sur la mesme sentence, & de Laure Amye de Petrarche*, in: *La poésie françoise de Charles de Sainte-Marthe*, Lyon: o.V., S. 21f.
- SAINTE-MARTHE, Charles de (1540): *Dame Laure se defend, & monstre, que le feu d'Amour ne s'estaint par industrie humaine*, in: *La poésie françoise de Charles de Sainte-Marthe*, Lyon: o.V., S. 22.
- \*SAINT-GELAIS, Mellin de (1873): *Sur le sepulchre de M<sup>me</sup> Laure refaict par le Roy en Avignon*, in: *Œuvres Complètes de Mellin de Saint-Gelais*. Édition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Bd. 2, Paris: Daffis, Nachdruck Nendeln: Kraus 1970, S. 165.
- \*SAINT-GELAIS, Mellin de (1873): *Si les honneurs que le François monarque*, in: *Œuvres Complètes de Mellin de Saint-Gelais*. Édition revue, annotée et publiée par Prosper Blanchemain, Bd. 3, Paris: Daffis, Nachdruck Nendeln: Kraus 1970, S. 3.
- \*SANNAZARO, Iacopo (1961): *Quella c'a l'umil suon di Sorgia nacque*, in: *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari: Laterza, S. 175f.
- \*SANNAZARO, Iacopo (1961): *Trentaduo lustril il ciel, girando intorno*, in: *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari: Laterza, S. 176.
- SANTAGATA, Marco (2000): *Il copista*, Palermo: Sellerio.
- SCHACK, Adolf Graf von (1891): *Vaucluse und Erinnerungen an Petrarca*, in: *Mosaik. Vermischte Schriften von Adolf Graf von Schack*, Stuttgart: Cotta, S. 173-233.
- SCHEFER, Leopold (1841): *Wallfahrt zu Petrarka'a Grabe*, in: *Weltgegenden* 1,1, S. 11-42.
- SCHEFFEL, Joseph Viktor von (o.J.): *Ein Tag am Quell von Vaucluse*, in: *Reisebilder*, hg. von Friedrich Panzer. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Leipzig: Bibliographisches Institut (= *Scheffels Werke*; IV), S. 118-150.
- \*SCHEFFEL, Joseph Viktor von (2003): *Am Quell von Vaucluse*, in: *Werke*, hg. von Friedrich Panzer, kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, Bd. 1, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, S. 298.
- \*SCHLEGEL, August Wilhelm (1846): *Petrarca*, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, hg. von Eduard Böcking, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, S. 317.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1971a): „[Rezension zu:] *Petrarca. Ein Denkmal edler Liebe und Humanität*, von Friedrich Butenschön. Erster Band. Leipzig 1796“, in: *August Wilhelm von Schlegel's Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking. Bd. 10: *Vermischte und kritische Schriften*, Vierter Band, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, Nachdruck Hildesheim: Olms, S. 201-206.
- \*SCHMIDT, Klammer Eberhardt Karl (1827): *Petrarca's Selbstgespräche, gehalten in der Nacht nach dem Charfreitag-Abend, da er die schöne Laura zu ersten Male gesehen*, in: *Klammer Eberhardt Karl Schmidt's Leben und auserlesene Werke*, hg. v. Wilhelm Werner Johann Schmidt und Friedrich Lautsch, Band 2, Buch 4: *Elegien und Phantasien nach Petrarkas Manier*, Stuttgart/Tübingen: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, S. 205-212.
- SCHREIBER, Aloys (1812): *Die Quelle von Vaucluse*, in: *Gedichte und Erzählungen*, Heidelberg: Engelmann, S. 43f.
- SCUDÉRY, Georges de (1983): *Description de la fameuse Fontaine de Vaucluse en douze sonnets*, in: *Poésies diverses I: Sonnets, Élégies, Stances, Madrigal, Épigrammes et Rondeaux*, texte établi, annoté et présenté par Rosa Galli Pellegrini, Bd. 1, Fasano di Puglia: Schena, S. 43-50.

- SCUDÉRY, Madeleine de (1979): *Mathilde d'Aguilar*, Paris: Edme Martin, 1667, Reprint Genève: Slatkine.
- SOLERTI, Angelo (1904): *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi.
- \*TAGLIACARNE, Benedetto (1536): *De Rege Francisco, & Laura Francisci Petrarchae amica*, in: *Poemata, quae juvenis admodum lusit*, Pictavii: Ex officina Marnefiorum fratrum, S. Eiv.
- \*TAGLIACARNE, Benedetto (1536): *De Rege Francisco, & eadem Laura, Ad Petrarcham, Salmonius Macrinus*, in: *Poemata, quae juvenis admodum lusit*, Pictavii: Ex officina Marnefiorum fratrum, S. Eii r.
- TOMASINI, Jacopo Filippo (1650): *Iacobi Philippe Tomasini Patavini Episcopi Aemoniensis Petrarca Redivivus, Integram Poetae celeberrimi Vitam Iconibus aere calatis exhibens. Acceffit Nobilissimae Feminae Laurae brevis Historia*. Editio altera correctata & aucta, Padova: Frambotti.
- TSCHABUSCHNIGG, Adolf Ritter von (1841): *Purpurn versinket im Schoos der euganäischen Berge*, in: *Gedichte von Adolf Ritter von Tschabuschnigg, 2.*, vermehrte Auflage, Wien: Pfautsch & Co., S. 175f.
- TSCHABUSCHNIGG, Adolf Ritter von (1842): *Villa Petrarca in Arquà*, in: *Buch der Reisen. Bilder und Studien aus Italien, der Schweiz und Deutschland*, Wien: Pfautsch & Co., S. 22-29.
- \*UHLAND, Ludwig (1981): *An Petrarca*, in: *Werke*, Bd. 1, hg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, München: Winkler, S. 89f.
- \*Uz, Johann Peter (1890): *Laura*, in: *Sämtliche Poetische Werke*, Stuttgart: Göschen, S. 172-173.
- \*VALPERGA DI CALUSO, Tommaso (1792): *Il pellegrinaggio a Valchiusa*, in: *Omaggio poetico*, Parma: o.V., S. 55-67.
- \*VENTURA, Giovanni (1858): *Madonna Laura*, in: *Poesie milanesi e italiane di Giovanni Ventura*, nuova edizione con ammende dell'autore ed aggiunte parecchie, Milano: Francesco Vallardi, S. 61.
- \*VENTURA, Giovanni (1858): *El Petrarca*, in: *Poesie milanesi e italiane di Giovanni Ventura*, nuova edizione con ammende dell'autore ed aggiunte parecchie, Milano: Francesco Vallardi, S. 62.
- \*VERLAINE, Paul (1962): *A la louange de Laure et de Pétrarque*, in: *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, Paris: Gallimard, S. 320.
- VEUILLOT, Louis (1864): *Pétrarque*, in: *Satires*, 3. Auflage Paris/Bruxelles: Ruffet, S. 97-104.
- \*VIARDOT, A. (1875): *La coumète*, in: *Revue de langues romanes* 7, S. 392.
- WAIBLINGER, Wilhelm (1980): *Petrarca*, in: *Gedichte*. Textkritische und kommentierte Ausgabe, hg. von Hans Königer, Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, S. 248f.
- WESSENBERG, Ignaz Heinrich von (1844): *Vaocluse bei Avignon*, in: *Neueste Dichtungen*, Bd. 6, Stuttgart/Tübingen: Cotta, S. 122.
- WESSENBERG, Ignaz Heinrich von (1844): *Die Quelle von Vaocluse*, in: *Neueste Dichtungen*, Bd. 6, Stuttgart/Tübingen: Cotta, S. 123.
- WESSENBERG, Ignaz Heinrich von (1844): *Avignon*, in: *Neueste Dichtungen*, Bd. 6, Stuttgart/Tübingen: Cotta, S. 118.
- WESSENBERG, Ignaz Heinrich von (1844): *Arquà*, in: *Neueste Dichtungen*, Bd. 6, Stuttgart/Tübingen: Cotta, S. 73.
- WESSENBERG, Ignaz Heinrich von (1970): *Reisetagebücher*, hg. von Kurt Aland, Freiburg/Basel/Wien: Herder (= Ignaz Heinrich von Wessenberg. Unveröffentlichte Manuskripte und Briefe; 4).

- WESTPHALEN, Engel Christine von (1806): *Petrarca. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten*, Hamburg: Hoffmann.
- \*WÜHR, Paul (2004): *Hoch*, in: *Francesco Petrarca 1304-1374. Werke und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarquesca Reiner Speck*, Köln: Dumont, S. 275f.
- ZENONI, Zenone (1874): *La pietosa fonte. Poema di Zenone da Pistoia in morte di Francesco Petrarca*. Testo di lingua messo modernamente in luce con giunte e correzioni da Francesco Zambrini, Bologna: Romagnoli.

### 8.3 Primärliteratur allgemein

- ALIGHIERI, Dante (1986): *Opere minori*, vol. secondo: *Il Convivio*, a cura di Fredi Chiappelli e Enrico Fenzi, Torino: UTET.
- ALIGHIERI, Dante (1989): *La Divina Commedia*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: U. Mursia editore.
- Anonimo Morelliano* (1974): Mit Text und Übersetzung von Theodor Frimmel, Wien 1888-89, Nachdruck Hildesheim/New York: Olms.
- ARETINO, Pietro (1584): *La prima parte de Ragionamenti di M. Pietro Aretino*, cognominato il Flagello de Principi [...]. Divisa in tre giornate, o.O., o.V.
- ARGENS, Jean-Baptiste de Boyer, marquis d' (1738): *Discours sur les nouvelles*, in: *Lectures amusantes*, Bd. 1, La Haye: Adrien Moëtjens, S. 9-69.
- AROUET, François-Maire (1981): *Correspondance VII (1763-1765)*. Édition Théodore Besterman, Paris : Gallimard.
- AUGUSTINUS, Aurelius (2001): *De trinitate*. Neu übersetzt und mit Einleitung versehen von Johann Kreuzer. Lateinisch-deutsch, Darmstadt: Felix Meiner-Verlag.
- BATTEUX, Charles (1770): *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*; aus dem Französischen übersetzt, und mit verschiedenen Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegeln. Erster Theil, dritte Auflage, Leipzig: Weidmanns Erben und Reich.
- BEMBO, Pietro (1729): *Opere*, 4 Bde., Venezia: Hertzhauser.
- BEMBO, Pietro (1992): *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino: UTET.
- BOCCHI, Francesco (1971): *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591, Reprint Farmborough: Gregg.
- BOUTERWEK, Friedrich (1801): *Geschichte der Poesie und der Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Göttingen: Johann Friedrich Röwer.
- Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, herausgegeben und erläutert von Carl Schüddekopf, Tübingen: Litterarischer Verein in Stuttgart, 1899.
- BYATT, Antonia S. (1994): *Besessen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- CESAROTTI, Melchiorre (1960): *Saggio sulla filosofia del gusto*, in: *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*. Tomo IV: *Dal Muratori al Cesarotti*. A cura di Emilio Bigi, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, S. 469-481.
- CHATEAUBRIAND, François-René vicomte de (1972): *Mémoires d'outre-tombe*, I. Édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte. Avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris: Gallimard.
- CHATEAUBRIAND, François-René vicomte de (1977): *Correspondance générale. I. 1789-1807*. Avant-propos de Pierre Clarac. Textes établis et annotés par Béatrix d'Andlau, Pierre Christophorov et Pierre Riberette, Paris: Gallimard.

- \*CONTI, Giusto de' (1918): *Il Canzoniere*. Prima edizione completa a cura di Leonardo Vitetti, Bd. 2, Lanciano: R. Carabba.
- CRASSO, Lorenzo (1666): *Elogii d'huomini letterati*, Venetia: Combi & La Noù.
- FÖRSTER, Karl (1828): *Abriß der allgemeinen Literaturgeschichte*. Des zweiten Bändchens zweite Abtheilung: *Beschluß der Literaturgeschichte des Mittelalters*, Dresden: P.G. Hilschersche Buchhandlung.
- FÖRSTER, Karl (1846): *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster's*, herausgegeben von L. Förster, Dresden: L.W. Gottschalck.
- FOSCOLO, Ugo (1955): *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, Firenze: Le Monnier (= *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*; IV).
- GAMBARA, Veronica (1995): *Le Rime*. A cura di Allan Bullock, Firenze/Perth: Olschki (= *Italian Medieval and Renaissance Studies*; 6).
- GAUTIER, Théophile (1856): *L'art moderne*, Paris: Michel Lévy Frères.
- GAUTIER, Théophile (1985): *Correspondance Générale*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, tome 1, sous la direction de Pierre Laubriet, Genève: Droz.
- GAUTIER, Théophile (1966): *Préface*, in: *Mademoiselle de Maupin*. Chronologie et introduction par Geneviève van den Bogaert, Paris: Garnier-Flammarion, S. 25-60.
- GAUTIER, Théophile (1997): *Italia. Voyage en Italie*, présenté et annoté par Marie-Hélène Girard, Paris: La Boîte à Documents.
- GENLIS, Stéphanie Félicité Ducrest de Saint-Aubin, marquise de Sillery, comtesse de (1825): *Mémoires inédits de Madame de Genlis sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, tome sixième, Paris: Ladvoat.
- GLEIM, Johann Wilhelm Ludwig (1907): *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, hg. und erläutert von Carl Schüddekopf, Bd. 2: 1753-1759, Tübingen.
- GLEIM, Johann Wilhelm Ludwig (1996): *Mein Bruder im Apoll. Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, hg. von Regina Nörtemann, Bd. 2: Briefwechsel 1769-1791, hg. von Ute Pott, Göttingen: Wallstein.
- GOEBBELS, Joseph (1971): *Reden*. Bd. 1 : 1932-1939, hg. von Helmut Heiber, Düsseldorf: Droste.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1991): *Italien – Im Schatten der Revolution. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 3. September bis 12. Juni 1794*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1993): *Italienische Reise*, Teil 1. Hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 1. Abteilung, Bd. 15, 1).
- GOLTDAMMER, Theodor (1869): *Gedichte*, Berlin: von Decker.
- GRILLPARZER, Franz (1903): *Stoffe und Charaktere*, hg. von Moritz Necker, Leipzig: Bibliographisches Institut (*Grillparzers sämtliche Werke*, Bd. 11).
- GROTO, Luigi (1606): *Lettere famigliari di Luigi Groto cieco d'Adria*, Venezia: Matteo Valentini.
- HEINE, Heinrich (1970): *Briefe 1815-1831*, bearbeitet von Fritz H. Eisner, Berlin: Akademie-Verlag, Paris: Éditions du CNRS (= *Säkularausgabe*; Bd. 20).
- HEINE, Heinrich (1978): *Sämtliche Schriften*, Bd. 4, hg. von Klaus Briegleb, 2. Auflage, München: Hanser.
- HESSE, Hermann (1973): *Unterm Rad*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, S. 7-178.
- HORAZ (1889): *Q. Horatius Flaccus. Briefe*. Erklärt von Adolf Kiessling, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- HUGO, Victor (1947): *Lettres à la Fiancée*. Correspondance I, Paris: Albin Michel.

- HUGO, Victor (1952): *Correspondance*, tome IV (années 1874-1885, addendum), Paris: Albin Michel.
- HUGO, Victor (1991): *Correspondance familiale et écrits intime*, II: 1828-1839. Introduction de Jean Gaudon. Édition établie sous la direction de Jean Gaudon, Sheila Gaudon et Bernard Leuillot assistés d'Evelyn Blewer, Paris: Robert Lafont.
- IMMERMANN, Karl Leberecht (1978): *Briefe*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in 3 Bänden, hg. von Peter Hasubek, Bd. 1, München/Wien: Hanser.
- KEYSLER, Johann Georg (1751): *Neueste Reisen*, 2 Bde., Hannover: Förster.
- LAFFI, Domenico (1989): *Viaggio in Piemonte a San Giacomo di Galitia e Finisterrae*, edizione e note a cura di Anna Sulai Capponi, Perugia: Ed. scientifiche italiane.
- LANDOLFI, Tommaso (2003): *Se non la realtà*, Milano: Adelphi.
- Le Mont Parnasse, ov De la Préférence entre la Prose et la Poësie*, Paris: Pierre de Bresche, 1663.
- LEOPARDI, Giacomo (1977): *Le Lettere*, a cura di Francesco Flora, Milano: Mondadori.
- LEOPARDI, Giacomo (1967): *Zibaldone di pensieri*, hg. von Francesco Flora, 7. Auflage, 2 Bde. Milano: Mondadori.
- Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino: UTET, 1976.
- MANN, Thomas (1974): *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Frankfurt/Main: Fischer.
- MARMONTEL, Jean-François (1999): *Mémoires*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Guicciardi et Gilles Thierriat, Paris: Mercure de France.
- MERIMEE, Prosper (1989): *Notes d'un voyage dans le Midi de la France*, présentées par Pierre-Marie Ausaz, Paris: Adam Biro.
- MEYER, Conrad Ferdinand (1999): *C.F. Meyers Briefwechsel*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Zeller, Bd. 2: *Conrad Ferdinand Meyer. François und Eliza Wille. Briefe 1869-1895*. Bearbeitet von Stefan Graber, Basil Rogger, Kurt Werder und Hans Zeller, Bern: Benteli Verlag.
- MONTI, Vincenzo (1851): *Opere inedite e rare di Vincenzo Monti*, con note dell'Ab. Urbano Lampredi, 3. Auflage, Napoli: Dalla Tipografia Agrelli.
- MONTI, Vincenzo (1853): *Poesie di Vincenzo Monti*, Napoli: Stabilimento-Tipografico dell'Ancora.
- MONTI, Vincenzo (1930): *Epistolario di Vincenzo Monti*. Raccolto ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, volume quinto (1818-1823), Firenze: Le Monnier.
- MURATORI, Ludovico Antonio (1769): *Della perfetta poesia italiana*, Arezzo: Per Michele Bellotti Stampat. Vesc. all'Insegna del Petrarca (= *Opere del proposto Lodovico Antonio Muratori*; 9, 1; 9, 2).
- NEGRI, Giulio (1973): *Istoria degli scrittori fiorentini. La quale abbraccia intorno à due mila Autori, che negli ultimi cinque Secoli hanno illustrato quella Nazione, in qualunque Materia, ed in qualunque Lingua, e Disciplina*, in Ferrara 1722, Per Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovale, Reprint Arnaldo Forni Editore.
- NEIS, Edgar (Hg.) (1982): *Gedichte über Dichter*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- NOSTREDAME, Jehan de (1913): *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Nouvelle édition accompagnée d'extraits d'œuvres inédites du même auteur, préparée par Camille Chabaneau et publiée avec une introduction et commentaire par Joseph Anglade, Paris: Champion (Nachdruck Genève: Slatkine, 1970).
- PALAZZI, Giovanni Andrea (1575): *I discorsi di M. Gio. Andrea Palazzzi sopra l'impresa: Recitati nell'Academia d'Urbino [...]*, In Bologna: Per Alessandro Benacci.
- PARADIN, Claude (1557): *Devises heroïques*, Lyon: Par Ian de Tournes & Guil. Gazeau.
- PINDEMONTE, Ippolito (1988): *La Francia. Poemetto del Cavalier Pindemonte*, Paris: Didot 1789, Nachdruck hg. von Paola Lucani, Parma: Edizioni Zara.

- PLATON (1993): *Phaidros*. Übersetzung und Kommentar von Ernst Heitsch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= *Platons Werke*, III, 4).
- POE, Edgar Allan (1983): *The Masque of the Red Death*, in: *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*, Middlesex: Penguin Books Ltd., S. 269-273.
- Poesie di mille autori intorno a Dante*. Raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Balzo, 15 Bde., Rom: Forzani e C., Tipografi del Senato, Editori, 1889-1909.
- QUINET, Edgar (1857): *Les Révolutions d'Italie*, Paris: Pagnerre, Libraire-Éditeur.
- RACAN, Honoré de Bueil, Seigneur de (1991): *Les Bergeries*. Édition critique publiée par Louis Arnould, Paris: S.T.F.M./Diffusion Klincksieck.
- RASTRELLI, Modesto (1976): *Illustrazione storica del Palazzo della Signoria*, Firenze 1792, Reprint: Sala Bolognese.
- RIMBAUD, Arthur (1975): *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, éditées et commentées par Géraud Schaeffer, Genève: Librairie Droz.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1925): *La Nouvelle Héloïse*. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notes et des notes par Daniel Mornet, 4 Bde., Paris: Librairie Hachette.
- RUCELLAI, Giovanni (1887): *Le opere di Giovanni Rucellai*. Per cura di Guido Mazzoni, Bologna: Nicola Zanichelli.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1851): *Causeries du Lundi*, Bd. 1, Paris: Garnier frères.
- SAND, George (1855): *Histoire de ma Vie*, Bd. 20, Berlin: F. Schneider.
- SCHACK, Adolf Graf von (1889): *Meine Gemäldesammlung*, 5. Aufl., Stuttgart: Cotta.
- SCHIEFFEL, Joseph Viktor von (1929): *Scheffel in Italien. Briefe ins Elternhaus 1852-1853*. Im Auftrage des Deutschen Scheffelbundes eingeleitet und herausgegeben von Dr. Wilhelm Zentner, Karlsruhe 1929, S. 19f.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1965): *Geschichte der romantischen Literatur*, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.
- SCHLEGEL, August Wilhelm (1971b): „[Rezension zu:] Torquato Tasso, ein Schauspiel“, *August Wilhelm von Schlegel's Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking. Bd. 10: *Vermischte und kritische Schriften*, Vierter Band, Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, Nachdruck Hildesheim: Olms, S. 4-8.
- SCHNABEL, Johann Gottfried (1907): *Der im Irrgarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier*. Neu herausgegeben und eingeleitet von Paul Ernst, München: Georg Müller.
- SCHWEIKLE, Günther (Hg.) (1970): *Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur*, Tübingen: Niemeyer.
- SCUDÉRY, Madeleine de (1973): *Clélie, histoire romaine*, 10 Bde., Paris 1658-1661, Reprint Genève: Slatkine.
- SYMEONI, Gabriel (1558): *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, di M. Gabriel Symeoni fiorentino, Lyon: De Tournes.
- TIECK, Ludwig (1828): *Prinz Zerbino, oder Die Reise nach dem guten Geschmack*, Berlin: G. Reimer (= *Ludwig Tieck's Schriften*; X).
- TIRABOSCHI, Girolamo (1807): *Storia della letteratura italiana del cav. abate Girolamo Tiraboschi*, nuova edizione, tomo V, parte II, Firenze: Molini, Landi, e Co.
- THÜMMEL, Moritz August von (1812): *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich*, in: *Sämtliche Werke*, Bde. 2-6, Leipzig: Göschen.
- URFÉ, Honoré de (1966): *L'Astrée*. Nouvelle édition publiée sous les auspices de la «Diana» par M. Hugues Vaganay. Préface de M. Louis Mercier, 3 Bde., Lyon 1925, Reprint Genève: Slatkine.
- VOLTAIRE

*Siehe:* AROUET, François-Marie

*Le voyage en France.* Introduction, notices biographiques, bibliographie et index établis par Jean M. Goulemot, Paul Lidsky, Didier Masseur, Paris: Laffont, 1997.

VASARI, Giorgio (1876): *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Napoli: Stabilimento Tipografico del Guttemberg.

VERGIL (1968): *P. Vergilii Maronis Opera.* Varietate lectionis et perpetua adnotatione. Illustratus a Chr. G. Heyne, reprogr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig/London 1832, 4 Bde., Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.

VEUILLOT, Louis (1891): *Le Parfum de Rome*, 2 Bde, 12. Aufl., Paris/Bruxelles/Genève.

VIARDOT, Louis (1842): *Les musées d'Italie. Guide et Mémento de l'artiste et du voyageur*, Paris/Leipzig: Jules Renouard & Co.

VIREY, Claude-Enoch (1999): *Vers itinéraires. Allant de France en Italie. 1592. Allant de Venise à Rome. 1593*, texte établi, présenté et annoté par Anna Bettoni, Paris: Société des Textes Français Modernes.

WAIBLINGER, Wilhelm (1993): *Tagebücher 1821-1826*, textkritische und kommentierte Ausgabe in zwei Bänden, hg. von Hans Königer, Bd. 2: *Akademische Jahre*. Erster und zweiter Teil, Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung.

## 8.4 Sekundärliteratur

### Verwendete Abkürzungen:

IMU	Italia medioevale e umanistica
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Gsl	Giornale storico della letteratura italiana
MLN	Modern Language Notes
MLR	Modern Language Review
QP	Quaderni Petrarqueschi
RF	Romanische Forschungen
Rhlf	Revue d'histoire littéraire de la France
RJB	Romanistisches Jahrbuch
RLC	Revue de littérature comparée
RSH	Revue des Sciences Humaines
SP	Studi petrarcheschi

ALBRECHT-BOTT, Marianne (1976): *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinos Galleria*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.

ALLOCCO-CASTELLINO, Onorato (1912): *Alberto Nota. Ricerche intorno la vita e le commedie. Con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino: Lattes.

ALLODOLI, Ettore (1935): „Il Petrarca narratore“, in: *Annali della cattedra petrarchesca* 6, S. 107-131.

AMBROSOLI, Solone (1904): „Medaglie del Petrarca nel R. Gabinetto Numismatico di Brera in Milano“, in: Michele Scherillo/Teresa Negri (Hg.): *Da Dante al Leopardi. Dai tempi antichi ai tempi moderni. Raccolta di scritti critici, di ricerche storiche, filologiche e letterarie*, Milano: U. Hoepli, S. 209-217.

[Anonymus] (1836): „Salon de 1836“, in: *L'Artiste* 2, S. 61-64.

APPEL, Carl (1891): *Zur Entwicklung italienischer Dichtungen Petrarcas*, Halle: Max Niemeyer.

- APPELT, Heinrich (1973): *Privilegium minus. Das staufische Kaisertum und die Babenberger in Österreich*, Wien/Köln/Graz: Böhlau.
- ARONSON, Nicole (1986): *Mademoiselle de Scudéry ou le voyage au pays de Tendre*, Paris: Fayard.
- AURIAC, Eugène de (1882): „Laure et Pétrarque. Étude artistique“, in: *L'investigateur* 48,4, S. 177-212.
- AURNHAMMER, Achim (Hg.) (1995a): *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- AURNHAMMER, Achim (1995b): „Johann Georg Jacobis Hallenser Tasso-Vorlesung“, in: Aurnhammer, Achim (Hg.): *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 398-422.
- AURNHAMMER, Achim (1996): „Tasso-Wallfahrten deutscher Italienreisender“, in: *Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts*, S. 146-170.
- AURNHAMMER, Achim (2004a): *Petrarca in Deutschland*. Ausstellung zum 700. Geburtstag (20. Juli 2004) im Goethe-Museum Düsseldorf, in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Heidelberg: Manutius.
- AURNHAMMER, Achim (2004b): „Die übersetzerische Rezeption Petrarcas in Deutschland“, in: *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarquesca Reiner Speck*, Köln: Dumont, S. 153-167.
- AURNHAMMER, Achim (2005): *Petrarcas Katze. Die Geschichte des kätzischen Petrarkismus*, Heidelberg: Manutius Verlag.
- AURNHAMMER, Achim (Hg.) (2006): *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer.
- BAADER, Renate (1986): *Dames de Lettres. Autorinnen des präziosen, bocharistokratischen und «modernen» Salons (1649-1698): Mlle de Scudéry – Mlle Montpensier – Mme d'Aulnoy*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- BACCHELLI, Riccardo (1975): „Francesco Petrarca nella storia della cultura“, in: *Nuova Antologia* 524, S. 13-18.
- BACCHESECHI, Edi (1973): *L'opera completa del Bronzino*, Milano: Rizzoli.
- BALDUINO, Armando (2008): „Luoghi della memoria: I fans di Petrarca ad Arquà“, in: *Petrarferie del petrarchismo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Attilio Motta, Roma/Padova: Editrice Antenore, S. 185-206.
- BALSAMO, Jean (1991): „Le «Pétrarque François». La constitution d'un mythe littéraire et son rôle pour les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle“, in: *La littérature et ses avatars: discrédits, déformations et réhabilitation dans l'histoire de la littérature*. Actes des cinquièmes journées Rémoises, 23-27 novembre 1989, organisées par le Centre de Recherche sur la littérature du Moyen Âge et de la Renaissance de l'Université de Reims, Paris: Klincksieck, S. 89-97.
- BALSAMO, Jean (1992): *Les rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève: Slatkine.
- BALSAMO, Jean (2001): „Quelques remarques sur les collections d'éditions anciennes de Pétrarque conservées en France et les conditions editoriales du pétrarquisme“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 87-97.

- BALSAMO, Jean (2004a): „'Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause'. Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 13-32.
- BALSAMO, Jean (2004b): „François I<sup>er</sup>, Clément Marot et les origines du Pétrarquisme français (1533-1539)“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 35-51.
- BARBERI, Francesco (1969): *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, 2 Bde., Milano: Polifilo.
- BARCARO, Francesco Aldo (1991): *Tre grandi europei del Trecento. Pietro d'Abano, Jacopo e Giovanni de' Dondi dall'Orologio*, Padova: Panda Ed.
- BAROLINI, Teodolinda (1989): „The making of a Lyrik Sequence: Time and Narrative in Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*“, in: *MLN* 104, S. 1-38.
- BARTOLI, Adolfo (1884): *Storia della letteratura italiana. Tomo VII: Francesco Petrarca*, Firenze: G. C. Sansoni, Editore.
- BAUM, Wilhelm (1996): *Rudolf IV. der Stifter. Seine Welt und seine Zeit*, Graz/Wien/Köln: Styria.
- BAUMGARTEN, Franz F. (1917): *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- BAYLE, Gustave (1879): „Quelques visiteurs célèbres de Vaucluse“, in: *Bulletin historique et archéologique de Vaucluse et des départements limitrophes* 1, S. 375-389.
- BAYLE, Gustave (1880a): „Études sur Laure“, in: *Bulletin historique et archéologique de Vaucluse et des départements limitrophes* 2, S. 139-157.
- BAYLE, Gustave (1880b): „Les portraits de Laure au Musée d'Avignon (I)“, in: *Bulletin historique et archéologique de Vaucluse et des départements limitrophes* 2, S. 227-251.
- BAYLE, Gustave (1882): „Études sur Laure“, in: *Bulletin historique et archéologique de Vaucluse et des départements limitrophes* 4, S. 23-56, 301-320, 511-529.
- BECKER-CANTARINO, Barbara (2006): „>Petrarca und Laura<. Erotische Performativität und Imagination bei Gleim und Klopstock“, in: Aurnhammer, Achim (Hg.): *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 297-312.
- BELLATI, Giovanna (2004): „La traduction du *Canzoniere* de Vasquin Philieul“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 203-228.
- BELLONI, Gino (1980): „Un eretico nella Venezia del Bembo: Alessandro Vellutello“, in: *Gsl* 157, S. 43-74.
- BELLONI, Gino (1992): *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova: Editrice Antenore.
- BENETTIN, Margherita (1990): „Iconografia Petrarquesca“, in: *Francesco Petrarca ad Arquà*, hg. von Mariella Blason, Padova: Editoriale Programma, S. 68.
- BÉNICHOU, Paul (1996): *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris: Éditions Gallimard.
- BENOIT, Fernand (1925a): „Pèlerins italiens de la Renaissance à la Fontaine de Vaucluse“, in: *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 2<sup>e</sup> série, t. 25, S. 1-11.
- BENOIT, Fernand (1925b): *Correspondance de Garganello (1553-1574)*, Vaison: Macabet.
- BERNARDO, Aldo S. (1974): *Petrarch, Laura, and the triumphs*, Albany: State University of New York Press.
- BERNHARDT, Rüdiger (2004): »Ich bestimme mich selbst.« *Das traurige Leben des glücklichen Peter Hille (1854-1904)*, Jena: Verlag Dr. Bussert & Stadeler.

- BERRIOT, Karine (1985): *Louise Labé. La belle rebelle et le François nouveau*, Paris: Éditions du Seuil.
- BERSCHIN, Walter (1993): „Rudolf Agricolos Petrarca-Biographie“, in: *Biographie zwischen Renaissance und Barock. Zwölf Studien*, hg. von Walter Berschin, Heidelberg: Mattes, S. 23-39.
- BERTÉ, Monica (2004): «*Intendami chi può*». *Il sogno del Petrarca nazionale nelle ricorrenze dall'unità d'Italia a oggi. Luoghi, tempi e forme di un culto*, Roma: Edizioni dell'Altana.
- BERTOLI, Lide (1916): *La fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del secolo XIX*, Livorno: Giusti.
- BESSI, Rossella (1999): „Leopardi commenta Petrarca“, in: *Rassegna della letteratura italiana 103*, S. 174-192.
- BEBLICH, Barbara (2006): „Lenz und Petrarca – Stationen einer literarischen Begegnung zwischen Anakreontik und Selbstkritik des Sturm und Drang“, in: Aurnhammer, Achim (Hg.): *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 361-374.
- BETTONI, Anna (1999): „Introduction“, in: Claude-Enoch Virey: *Vers itinéraires. Allant de France en Italie. 1592. Allant de Venise à Rome. 1593*, texte établi, présenté et annoté par Anna Bettoni, Paris: Société des Textes Français Modernes, S. IX-CXXXVI.
- BEVILACQUA, Alessandro (1979): „Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta“, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova 68*, S. 107-150.
- BIAGI, Guido (1887): *Aneddoti letterari*, Milano: Fratelli Treves, Editori.
- BIANCA, Concetta (1992): „Nascita del mito dell'umanista nei compianti in morte del Petrarca“, in: Michele Feo (Hg.): *Il Petrarca latino e le origini dell'umanesimo*. Atti del Congresso internazionale. Firenze 19-22 maggio 1991, Bd.1, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, S. 293-313.
- BIANQUIS, Geneviève (1951): „Un Allemand dans le Midi de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle“, in: *Arcadia 25*, S. 289-300.
- BILLANOVICH, Giuseppe (1960): „Petrarca e il Ventoso“, in: *Italia medioevale e umanistica 9*, S. 389-401.
- BILLANOVICH, Giuseppe (1994): „Laura fantasma del *Canzoniere*“, in: *SP 9*, S. 149-157.
- BILLETER, Felix (1994): „Adolf Graf von Schack. Eine Chronik seines Lebens“, in: *Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*, hg. von Christian Lenz, München: Bayrische Staatsgemäldesammlungen, S. 195-214.
- BINGEN, Nicole (2000): „Amomo (1535): Jean de Maumont? ou Antonio Caracciolo?“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance LXII*, S. 521-559.
- BINGEN, Nicole (2004): „Les éditions lyonnaises de Pétrarque dues à Jean de Tournes et à Guillaume Rouillé“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 139-155.
- BINNI, Walter (1984): „Introduzione“, in: Ugo Foscolo: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano: Garzanti, 7. Aufl., S. VII-XLIII.
- BLANC, Pierre (1995): „Poétique des lieux pétrarquiens: *Vallis Clausa, ad Fontem Sorgiae*. R.V.F. 23, 52, 129“, in: *Chroniques italiennes 41*, S. 1-18.
- BLANC, Pierre (2001): „La tradition pétrarquiste“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 7-20.
- BLAZE DE BURY, Henri (1874): „Laure de Noves à l'occasion du cinquième centenaire de Pétrarque“, in: *Revue des deux mondes*, 15. Juli, S. 241-283.
- BLUMENBERG, Hans (1996): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp [EA 1979].

- BORGSTEDT, Thomas (2004): „Petrarkismus“, in: *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarquesca Reiner Speck*, Köln: Dumont, S. 127-151.
- BONORA, Ettore (1967): „Francesco Petrarca“, in: *I classici italiani nella storia della critica*, Bd. 1: *Da Dante a Marino*, hg. von Walter Binni, Firenze: La Nuova Italia, S. 95-167.
- BONORA, Ettore (1978): „Leopardi e Petrarca“, in: *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del VI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1976), Firenze: Leo S. Olschki Editore, S. 91-150.
- BOSCO, Umberto (1927): „Il Tasso come tema letterario nell'Ottocento italiano“, in: *Gsl* 91, S. 1-66.
- BOYER, Régis (1994): „Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire?“, in: *Mythes et littérature*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, S. 153-164.
- BRANCA, Vittore (Hg.) (1999a): *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 Bde., Torino: Giulio Einaudi Editore.
- BRANCA, Vittore (1999b): „Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento“, in: *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, hg. von Vittore Branca, Bd. 1, Torino: Giulio Einaudi editore, S. 3-37.
- BRANDOLESE, Pietro (1974): *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova nuovamente descritte da Pietro Brandolese*, Padova: a spese di Pietro Brandolese, 1795, Reprint Bologna: Forni.
- BRAUN, Georg Christian (1815): *Raphael's Leben und Werke*, Wiesbaden: L. Schellenberg.
- BRISSETTE, Pascal (2005): *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.
- BROGLIE, Gabriel (1985): *Madame de Genlis*, Paris: Perrin.
- BROGSITTER, Karl Otto (1958): *Das hohe Geistergespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellungen von einer zeitlosen Gemeinschaft der grossen Geister*, Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag.
- BROVIA, Romana (2004): „Clément Marot e 'l'umanesimo cristiano' del Petrarca“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 73-83.
- BRUNI, Roberto L. (1980): „Parodia e plagio nel *Petrarchista* di Nicolò Franco“, in: *Studi e problemi di critica testuale* 20, S. 61-83.
- BURCKHARDT, Jacob (1930): „Das Porträt in der italienischen Malerei“, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, hg. von Heinrich Wölfflin, Berlin/Leipzig: Spemann, S. 141-291.
- BURCKHARDT, Jacob (1976): *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, 10. Aufl., durchgesehen von Walter Goetz, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- BURGER, Fritz (1907): *Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur*, Strassburg: Heitz & Mündel.
- BURGER, Heinz Otto (1973): „Jakob M. R. Lenz innerhalb des Goethe-Schlosserschen Konstellation“, in: *Dialog: Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung*. Festgabe für Josef Kunz, hg. von Rainer Schönhaar, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 95-126.
- BUSJAN, Catharina (2004): „Biographie und Moralphilosophie in Alessandro Vellutellos *Canzoniere*-Edition“, in: Gerhard Regn (Hg.): *Questo leggiadrissimo Poeta. Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster: LIT, S. 189-232.
- BUSTICO, Guido (1928): *La vita e l'opera di Vincenzo Monti*, Milano: L. Trevisini Editore.
- CAESAR, Michael (1982): „Poet and audience in the young Leopardi“, in: *MLR* 77, S. 310-324.

- CALITTI, Floriana (2003): „Valchiusa *locus locorum*“, in: *Semestrale di studi (e testi) italiani* 11, S. 9-26.
- CALLEGARI, Adolfo (1921): „Il Busto del Petrarca sulla tomba di Arquà“, in: *Dedalo* 1, S. 723-729.
- CALLEGARI, Adolfo (1924/25): „La casa del Petrarca in Arquà ed il suo ultimo restauro“, in: *Atti e memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed arti in Padova*, N.S. Bd. 41, S. 211-257.
- CAMALDO, Albarosa (2001): *Alberto Nota, Drammaturgo*, Roma: Bulzoni Editore.
- CARRARA, Enrico (1959a): „La leggenda del Petrarca“, in: ders.: *Studi petrarcheschi ed altri scritti raccolti a cura di amici e discepoli*, Torino: Bottega d'Erasmus, S. 3-76.
- CARRARA, Enrico (1959b): „La leggenda di Laura“, in: ders.: *Studi petrarcheschi ed altri scritti raccolti a cura di amici e discepoli*, Torino: Bottega d'Erasmus, S. 79-111.
- CECCHETTI, Dario (1967): „Sulla fortuna del Petrarca in Francia: un testo dimenticato di Nicolas de Clamanges“, in: *Studi Francesi* 11, S. 201-222.
- CECCHETTI, Dario (1995): „La fortuna di Petrarca nell'umanesimo francese“, in: *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*, hg. von Mareille Colin, Caen: Presses universitaires de Caen, S. 155-165.
- CENERELLI, Bettina B. (2000): *Dichtung und Kunst. Die transposition d'art bei Théophile Gautier*, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- CERRETA, Florindo V. (1958): „La tombaide: Alcune rime inedite sur un pellegrinaggio petrarchesco ad Arquà“, in: *Italia* 35,3, S. 162-165.
- CERRETA, Florindo V. (1960): *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo senese del Cinquecento*, Siena: Accademia Senese degli Intronati.
- CLOSS, August (1932): *Phantasien nach Petrarkas Manier. Ein Beitrag zur deutschen Anakreontik*, Graz: Leykam.
- COLOMBO, Angelo (2005): „Fra segno letterario e simbolo ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa del Petrarca“, in: *Studi e problemi di critica testuale* 71, S. 189-213.
- CONTINI, Gianfranco (1970): *L'opera completa di Simone Martini*. Apparati critici e filologici di Maria Cristina Gozzoli, Milano: Rizzoli.
- COSTAZZA, Alessandro (2000): „Die >Laokoon-Rezeption< in Italien im 19. Jahrhundert“, in: *Lessing Yearbook* 32, S. 117-139.
- COSTÈRO, Francesco (1882): „Prefazione“, in: *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini*, quarta edizione stereotipa, Milano: Edoardo Sonzogno Editore, S. 7-32.
- COUVREUR, Manuel (1998): „Sur les pas de Laure et de Pétrarque. Le pèlerinage à la fontaine de Vaucluse au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles“, in: *Revue de l'Institut de Sociologie* 1-2, S. 165-183.
- COWEN, Roy C. (1988): *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- COZZA-LUZI, Giuseppe (1895): „Del ritratto di Francesco Petrarca nel codice vaticano 3198“, in: *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, vol. I, fasc. 4, S. 238-242.
- CRĂCIUN, Ioana (2008): *Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- CRAMER, Thomas (2009): „Berg und Höhle. Petrarca's poetologische Orte“, in: *GRM* 59, S. 341-353.
- CRIVELLI, Tatiana (1998): „Leopardi commentatore di Petrarca“, in: *PhiN*, Beiheft 1, S. 15-27.
- CURTIUS, Ernst Robert (1942): „Rhetorische Naturschilderung“, in: *RF* 56, S. 219-256.

- CURTIUS, Ernst Robert (1993): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Basel/Tübingen: Francke.
- DALLA VALLE, Daniela (1993): „*Mathilde*, Laure et Pétrarque. Un nouveau roman, un amour précieux, un aspect de l'italianisme“, in: *Les trois Scudéry*. Actes du Colloque du Havre, 1-5 octobre 1991, hg. von Alain Niderst, Paris: Klincksieck, S. 511-519.
- DALLA VALLE, Daniela (2001): „Laura e Petrarca, visti dai Preziosi. Mathilde d'Aguilar di Madeleine de Scudéry“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, hg. von Pierre Blanc, Paris: Champion, S. 429-440.
- DAMIANAKI, Chrysa (2000): *The female portrait busts of Francesco Laurana*, Roma: Vecchiarelli editore.
- DAUM, Inka (2008): „Ein neuer Blick auf die italienische Renaissance. Francesco Petrarca bei August Wilhelm Schlegel“, in: *Frankreich oder Italien? Konkurrierende Paradigmen des Kulturaustausches in Weimar und Jena um 1800*, hg. von Edoardo Costadura, Heidelberg: Winter, S. 133-154.
- DAVIN, Emmanuel (1956): „Les différentes Laure de Pétrarque“, in: *Lettres d'Humanité* 15, S. 83-104.
- DEL BENE, Mario (1973): *Il trecentista minore. Sennuccio del Bene*, Modica: Selim.
- DELATTRE, Geneviève (1961): *Les opinions littéraires de Balzac*, Paris: Presses universitaires de France.
- DELLA GIOVANNA, Ildebrando (1904): „Per l'incoronazione del Petrarca in Campidoglio“, in: *Rivista d'Italia* 12, S. 113-129.
- DELLA PERGOLA, Paola (1955): *Galleria Borghese. I Dipinti*, 2 Bde., Roma: Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia.
- DEETJEN, Werner (1904): *Immermanns Jugenddramen*, Leipzig: Dietrich.
- DIAZ, José-Luis (1992): „L'aigle et le cygne. Au temps des poètes mourants“, in: *RbIF* 5, S. 828-845.
- Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450-1750)*, bearbeitet von Lore Börner, Berlin: Gebr. Mann, 1997.
- DIETRICH, Oskar (1912): *Die deutschen Tassodramen nach Goethe*, Diss. masch. Wien.
- DIEZ, Friedrich (1883): *Friedrich Diez' kleinere Arbeiten und Rezensionen*, hg. von Hermann Breymann, München: Oldenbourg.
- DOLCH, Josef (1982): *Lehrplan des Abendlandes. Zweieinhalb Jahrtausende seiner Geschichte*, reprogrammischer Nachdruck der Ausgabe Ratingen/Wuppertal/Kastellaun 1991, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DONATI, Lamberto (1973): „L'influenza petrarchesca nella grafica del libro“, in: *La Bibliofilia* 75, S. 283-292.
- DONATO, Maria Monica (1988): „Per la fortuna monumentale di Giovanni Boccaccio fra i grandi fiorentini: Notizie e problemi“, in: *Studi sul Boccaccio* 17, S. 287-342.
- DOTTI, Ugo (1987): *Vita di Petrarca*, Bari: Editori Laterza.
- DOTTI, Ugo (2002): „Livre premier. Notice“, in: *Pétrarque. Lettres de la vieillesse*, tome 1, livres I-III, édition critique d'Elvira Nota, Paris: Les Belles Lettres, S. 3-19.
- DUPERRAY, Eve (1987): *François Pétrarque 1304-1374*, Avignon: A. Barthélemy.
- DUPERRAY, Eve (1997): *L'or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vaucluse des origines à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Histoire du Pétrarquisme en France*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- DUPERRAY, Eve (2001): „Le mythe littéraire de Vaucluse dans le roman pétrarquiste de l'*Astrée* (1607-1628) à *Adriani* (1863)“, in: *Pétrarque en Europe. XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle: Dynamique d'une expansion culturelle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du DEFI, Tu-

- rin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, hg. von Pierre Blanc, Paris: Champion, S. 417-427.
- DUSO, Elena Maria (1996): „‘Laura sua al buon Petrarca, a me la mia’ (CCLVI, 8): Marco Piacentini e l’influsso delle Tre Corone nella costruzione del personaggio femminile“, in: *Quaderni Veneti* 23, S. 85-131.
- DWENGER, Heinz (1960): *Der Lyriker Lenz. Seine Stellung zwischen petrarkistischer Formensprache und goethischer Erlebniskunst*, Diss. Hamburg.
- EBHARDT, Manfred (1972): *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik*, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.
- ECKER, Jürgen (1991): *Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*, München: Hirmer.
- EICHER, Thomas (1994): „Was heisst (hier) Intermedialität?“, in: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, hg. von Thomas Eicher/Ulf Bleckmann, Bielefeld: Aisthesis-Verlag, S. 11-28.
- ELWERT, W. Theodor (1952): „A Valchiusa o dell’utilità dei sopralluoghi letterari“, in: *Paidéia* 7, S. 3-23.
- ENENKEL, Karl A.E. (1998a): „Modelling the humanist: Petrarch’s *Letter to Posterity* and Boccaccio’s Biography of the poete laureate“, in: *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*. With an Critical Edition of Petrarch’s Letter to Posterity. Edited by Karl Enenkel, Betsy de Jong-Crane and Peter Liebrechts, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 1-49.
- ENENKEL, Karl A.E. (2008): *Die Erfindung des Menschen. Die Autobiographik des frühen Humanismus von Petrarca bis Lipsius*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- ESSLING, Prince de/MÜNTZ, Eugène (1902): *Pétrarque. Ses études d’art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l’illustration des ses écrits*, Paris: Gazette des Beaux-Arts.
- ESTER, Hans/GEMERT, Guillaume van (2003): „Zum Geleit“, in: *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*, hg. von Hans Ester, Guillaume van Gemert, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 7-9.
- FARINELLI, Arturo (1918): „Pétrarque, ses études d’art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l’illustration de ses écrit [Rezension zu Essling/Müntz (1902)], in: *Michelangelo e Dante e altri brevi saggi*, Torino: Bocca, S. 421-444.
- FAUSER, Markus (1999): *Intertextualität als Poetik des Epigonalen. Immermann-Studien*, München: Fink.
- FECHNER, Jörg-Ulrich (2006): „Klopstocks *Petrarch und Laura* (und die Nachfolger – und die Folgen?)“, in: Aurnhammer, Achim (Hg.): *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 313-347.
- FEO, Michele (1979): „Fili petrarcheschi“, in: *Rinascimento* 19, S. 3-89.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998): *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- FISCHER, Carolin (1994): *Éducation érotique. Pietro Aretinos Ragionamenti im libertinen Roman Frankreichs*, Stuttgart: M & P, 1994.
- FISCHER, Carolin (2007): *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*, Heidelberg: Winter.
- FISKE, D. Willard (1882): *A catalogue of Petrarch books*, Ithaca/New York: University Press.
- FLAMINI, Francesco (1892): „Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del Quattrocento, e il suo inedito canzoniere“, in: *Gsli* 20, 1-90.
- FLAMINI, Francesco (1893): „Il luogo di nascita di Madonna Laura e la topografia del Canzoniere petrarchesco“, in: *Gsli* 21, S. 335-357.

- FLAMINI, Francesco (1895): „Il luogo di nascita di Madonna Laura e la topografia del canzoniere petrarchesco“, in: ders.: *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno: Tipografia di Raffaello Giusti, S. 73-105.
- FLAMINI, Francesco (1910): *Tra Valchiusa ed Avignone. La scena degli amori del Petrarca*, Torino: Loescher.
- FLEMMING, Victoria von (1996): „Harte Frauen – weiche Herzen?“, in: *Ars naturam adiuvans*, Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996, hg. von Victoria von Fleming/ Sebastian Schütze, Mainz: von Zabern, S. 272-295.
- FLORES D'ARCAIS, Francesca (1965): *Guariento*, Venezia: Alfieri.
- FÖCKING, Marc (1993): „Gabriel Fiammas *Rime spirituali* und die Abschaffung des Petrarkismus“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 225-253.
- FONTAINE, Marie-Madeleine (1997): „Dédicaces lyonnaises aux Guises-Lorraines (1517-1570)“, in: *Le mécénat et l'influence des Guises*. Actes du Colloque tenu à Joinville du 31 mai au 4 juin 1994, études réunies par Yvonne Bellenger, Paris: Honoré Champion, S. 39-79.
- FONTAINE, Marie-Madeleine (2004): „Débats à la cour de France autour du Canzoniere et de ses imitateurs dans les années 1533-1548“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 105-130.
- FORESTI, Arnaldo (1932): „La biografia del Petrarca in antiche Cronache“, in: *La Bibliofilia* 34, S. 209-216.
- FORESTI, Arnaldo (1940): „Dalle prime alle <seconde lagrime>. Un capitolo della storia dell'amore di Francesco Petrarca“, in: *Convivium* 12, S. 8-35.
- FORESTI, Arnaldo (1977): *Aneddoti della Vita di Francesco Petrarca*. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti con una premessa di Giuseppe Billanovich, Padova: Editrice Antenore.
- FORSTER, Leonard (1993): „Petrarkismus und Neulatein“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 165-185.
- FOWLER, Mary (1916): *Catalogue of the Petrarch collection bequeathed by Willard Fiske*, Ithaka/ New York: Oxford University Press.
- FRACASSETTI, Giuseppe (1863): „Prefazione“, in: *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari*, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Bd. 1, Firenze: Le Monnier, S. 1-77.
- Francesco Petrarca ad Arquà* (1990), hg. von Mariella Blason, Padova: Editoriale Programma.
- FRANÇON, Marcel (1950): „Vasquin Philieul, traducteur de Pétrarque“, in: *French Studies* 4, S. 216-226.
- FRANÇON, Marcel (1953): „Nicolas Bourbon et l'épithaphe à Laure“, in: *Le Français Moderne* 21, S. 179-183.
- FRANÇON, Marcel (1963): „Pétrarque et Clément Marot“, in: *Italica* 40, S. 18-21.
- FREGE GILBERT, Elisabeth (2005): *Luigi Alamanni – Politik und Poesie. Von Machiavelli zu Franz I.*, Frankfurt am Main/Berlin/Bruxelles/New York/Wien: Peter Lang.
- FRENZEL, Elisabeth (1974): *Stoff- und Motivingeschichte*, 2. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- FRENZEL, Elisabeth (1983a): *Stoffe der Weltliteratur*, 6. Aufl., Stuttgart: Kröner.
- FRENZEL, Elisabeth (1983b): „Vorwort zur 1. Auflage [1961]“, in: dies.: *Stoffe der Weltliteratur*, 6. Aufl., Stuttgart: Kröner, S. V-XV.

- FREY, Adolf (1916): *Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen*. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. Erster Teil: *Erläuterungen und Fragmente*, Leipzig: H. Haessel Verlag.
- FRIEDRICH, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- FROESCHLE, Hartmut (1973): *Ludwig Uhland und die Romantik*, Köln/Wien: Böhlau.
- GALETTI, Ugo (Hg.) (1961): *Pittori e valori dell'Ottocento. Guida per la valutazione di dipinti italiani dell'Ottocento*, Milano: Istituto editoriale Brera.
- GALLI PELLEGRINI, Rosa (1982): „De l'image à la structure: La description de la nature dans les *Poésies diverses* de G. de Scudéry“, in: *Les écrivains normands de l'âge classique et le goût de leur temps*, hg. von Jacques Bailbé, Caen: Annales de Normandie, S. 81-90.
- GALLI PELLEGRINI, Rosa (1987): „Le cycle des amours dans les *Poésies diverses* de Georges de Scudéry: Eros et Préciosité“, in: *Eros in Francia nel Seicento*, Bari/Paris: Adriatica, S. 161-175.
- GARBER, Klaus (1974): *Der Locus amoenus und der Locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln/ Wien: Böhlau.
- GEMERT, Guillaume van (2003): „Nachschwingendes Glück und hochschlagende Hämmerchen. Zu Dieter Kühns Musikerdarstellungen“, in: *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*, hg. von Hans Ester, Guillaume van Gemert, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 151-169.
- GENDRE, André (2004): „Pierre de Ronsard“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 229-251.
- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GENOT, Gérard (1967): „Strutture narrative della poesia lirica“, in: *Paragone 18*, S. 35-52.
- GEWEHR, Wolf (1972): „Der Topos 'Augen des Herzens' – Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 46*, S. 626-649.
- GIACOMELLI, Alessandro (2003): „'Abbiam con tanta cura abbellita la nostra presente edizione'. Stampa e incisione nelle *Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*“, in: *Le Rime del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento*, hg. von Alessandro Giacomelli/Francesca Nodari, Trieste: Libreria Editrice Goriziana, S. 55-92.
- GIANNETTO, Nella (1985): *Bernardo Bembo. Umanista e politico veneziano*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- GIBELLINI, Pietro (2006): „D'Annunzio e Petrarca“, in: *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma: Bulzoni Editore, S. 273-324.
- GIL ROVIRA, Manuel (1997): „Dos veces Laura en el *Colibeto* de Francesco Galeota“, in: *Revista de Filología Románica 14*, 2, S. 163-172.
- GILLE, Klaus F. (2003): „'Die Disproportion des Talents mit dem Leben'. Goethes *Torquato Tasso*“, in: *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*, hg. von Hans Ester, Guillaume van Gemert, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 35-50.
- GIUDICI, Enzo (1980): „Bilancio di una annosa questione: Maurice Scève e la "scoperta" della tomba di Laura“, in: *Quaderni di filologia e lingue romanze 2*, S. 7-70.
- GODENNE, René (1972): „Les nouvelles de Mademoiselle de Scudéry“, in: *RSH 37*, S. 504-514.
- GODI, Carlo (1970): „La «Collatio Laureationis» del Petrarca“, in: *IMU 13*, S. 1-27.

- GÖTZ-MOHR, Brita von (1993): „Laura Laurana. Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarcas Laura im Quattrocento“, in: *Städte-Jahrbuch* 14, S. 147-172.
- GOLDMANN, Annie (1989): *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du 19<sup>ième</sup> siècle*, Paris: Denoël-Gonthier.
- GOLDSCHMIDT, Helene (1925): *Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner*, Weimar: Alexander Duncker Verlag.
- GOBENS, Peter (2006): „Karl Försters Petrarca-Übersetzung“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 467-485.
- GRAF, Arturo (1926): *Attraverso il Cinquecento*, Torino: Casa editrice Giovanni Chiantore. [EA 1888].
- GRANDE, Nathalie (2002): „Introduction“, in: Madeleine de Scudéry: *Mathilde*. Édition établie et présentée par Nathalie Grande, Paris: Honoré Champion, 2002, S. 11-57.
- GRAUR, Theodosia (1929): *Un disciple de Ronsard. Amadis Jamyn (1540 ?-1593). Sa vie, son œuvre, son temps*, Paris: Champion.
- GRIMM, Gunter E. (1977): *Rezeptionsgeschichte*, München: Fink.
- GRIMM, Gunter E. (1988): „>Jetzt geht's nach Süden zu<. Deutsche Dichter in Italien“, in: *Italien-Dichtung*, Bd. 2: *Gedichte von der Klassik bis zur Gegenwart*, hg. von Gunter E. Grimm, Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 25-57.
- GROSSE, Ernst Ulrich (1968): *Sympathie der Natur. Geschichte eines Topos*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- GUITTON, Édouard (1976): *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750 à 1820*, Paris: Klincksieck.
- GUTMAN, Harry B. (1958): „Zur Ikonologie der Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 21, S. 27-37.
- HALLER, Rudolf (1986): „Wirkliche und fiktive Gegenstände“, in: Rudolf Haller: *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*, Stuttgart: Reclam, S. 57-93.
- HANDSCHIN, Werner (1964): *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie. Seine Beurteilung vom Frühhumanismus bis zu Jacob Burckhardt*, Basel: Von Helbing & Lichtenhahn.
- HARDT, Manfred (1996): *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- HART, Julius (1896): *Geschichte der Weltliteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker*, 2 Bde., Neudamm: J. Neumann.
- HASS, Petra (1998): *Der locus amoenus in der antiken Literatur: Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg: Wissenschaftlicher Verlag Bamberg.
- HASUBEK, Peter (1996): *Karl Leberecht Immermann. Ein Dichter zwischen Romantik und Realismus*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- HAUVETTE, Henri (1903): *Un exilé florentin à la cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle. Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre*. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris: Librairie Hachette.
- HAUVETTE, Henri (1927): „Ce que nous savons de Laure“, in: *Études italiennes* 9, S. 10-25.
- HAUVETTE, Henri (1931): *Les poésies lyriques de Pétrarque*, Paris: F. Paillart.
- HAVERKAMP, Anselm (1984): „Lauras Metamorphosen (Eichs Lauren). Dekonstruktion einer lyrischen Figur in der Prosa der *Maulwürfe*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58, S. 317-346.

- HEFELE, Herman (1925): „Einleitung“, in: Francesco Petrarca: *Brief an die Nachwelt. Gespräche über die Weltverachtung. Von seiner und vieler Leute Unwissenheit*, übersetzt und eingeleitet von Herman Hefe, Leipzig: Eugen Diederichs Verlag, S. II-XXXVIII.
- HEINTZE, Horst (1968): „Vorwort“, in: *Francesco Petrarca. Dichtung und Prosa*, Berlin: Rütten & Loening, S. 5-34.
- HEINZEL, Erwin (1962): *Lexikon der Kulturgeschichte in Literatur, Kunst und Musik*, Wien: Verlag Brüder Hollinek.
- HELBIG, Jörg (1996): *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg: C. Winter.
- HEMPFER, Klaus W. (1987): „Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand“, in: *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, hg. von Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 253-277.
- HEMPFER, Klaus W./REGN, Gerhard (Hg.) (1993): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10. 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- HEMPFER, Klaus W. (1993a): „Petrarkismus und *romanzo*. Realisation und Refunktionalisierung des petrarkistischen Diskurses im Orlando Furioso“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10. 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 187-223.
- HEMPFER, Klaus W. (1997): „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: *Frankreich an der Freien Universität*, hg. von Winfried Engler, Stuttgart: Franz Steiner, S. 179-196.
- HEMPFER, Klaus W. (2000): „Zur Differenz der Gegenstandskonstitution in romantischer und parnassischer Lyrik – am Beispiel der Kunstwerk- und Künstlerbezüge“, in: ders. (Hg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische Transformation d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 43-75.
- HEMPFER, Klaus W. (2001): „Per una definizione del Petrarchismo“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 23-52.
- HEMPFER, Klaus W./REGN, Gerhard/SCHEFFEL, Sunita (2005): „Vorwort“, in: *Petrarkismus-Bibliographie 1972-2000*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. VII-XIII.
- HENNEBERGER, August (1862): „[Rezension zu Otto Müller: *Aus Petrarca's alten Tagen*]“, in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 25, S. 461.
- HESS, Günter (2006a): „Mont Ventoux und der Park von Vaucluse: Petrarca's Landschaften und die Bilder des 19. Jahrhunderts (Feuerbach, Böcklin, Joseph Viktor von Scheffel“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 521-538.
- HESS, Günter (2006b): „PETRARCHAE II POETAE INFELIX LAURUS. Ein falscher Petrarca auf dem Theater der Jesuiten“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 167-176.
- HETTICHE, Walter (2003): „Nachwort“, in: Gleim. *Ausgewählte Werke*, hg. von Walter Hettiche, Göttingen: Wallstein, S. 583-609.
- HINTERHÄUSER, Hans (1995): „Carl Anton von Grubers Roman *Torquato Tasso*“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 160-171.

- HIRD, Willi (1983): „Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policeto a prova fiso*“, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca per il suo 70. compleanno*, Firenze: Olschki, S. 435-447.
- HÖFELE, Andreas (1985): „Rollen-Ich und lyrisches Ich“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 26, S. 185-204.
- HÖFNER, Eckhard (1993): „Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 115-145.
- HÖLTER, Achim (2005): „Überlegungen zu Raffaels Parnass-Fresko als Kanonbild“, in: *Der Bildburger der Literatur*. Festschrift für Gunter E. Grimm, hg. von Dieter Heimböckel und Uwe Werlein, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 51-68.
- HÖLTER, Achim (2006): „>Warum nur immer Petrarca?<: Bemerkungen über einige Dichtergedichte des frühen 19. Jahrhunderts samt einer kurzen Skizze zur objektiven Rezeptionsforschung“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 505-520.
- HOFFMEISTER, Gerhart (1997): *Petrarca*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- HOFMANN, Anne (2000): „Formen der *transposition d'art* bei Théophile Gautier. Artefaktreferenz im Lichte des poetischen Systemwandels“, in: Hempfer, Klaus (Hg.): *Jenseits der Mimesis. Parnassische Transformation d'art und der Paradigmenwandel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 77-119.
- HOLBROOK, Richard Thayer (1911): *Portraits of Dante from Giotto to Raffael. A critical study, with a concise iconography*, London: Philipp Lee Warner Publisher, Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- HOLLÄNDER, Hans (1995): „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in: *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, hg. von Peter V. Zima, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 129-170.
- HORNIG, Christian (1987): *Giorgiones Spätwerk*, München: Fink.
- HORSTER, Marita (1955): „Castagnos Florentiner Fresken 1450-1457. Teil II.“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 17, S. 79-131.
- HORSTER, Marita (1980): *Andrea del Castagno. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford: Phaidon.
- HORTIS, Attilio (1874): *Catalogo delle opere di F. Petrarca esistenti nella Petrarchesca rosettiana di Trieste*, Trieste: Appolonio & Caprin.
- HUGUET, Edmond (1950): *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Bd. 4, Paris: Didier.
- ILBRIG, Cornelia (2007): *Peter Hille im Urteil seiner Zeitgenossen und Kritiker. Rezeptionszeugnisse Peter Hilles*, 2 Bde., Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- ILLE, Karl (1983): „*Italia mia, benché...*‘. Anmerkungen zu Sprache und Ideologie der politischen Gedichte in Petrarca's *Canzoniere*“, in: *Italienische Studien* 6, S. 3-16.
- INGARDEN, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk*. Vierte, unveränderte Auflage, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- INGARDEN, Roman (1977) „Konkretisation und Rekonstruktion“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 42-70.
- JAPP, Uwe (2004): *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.

- JASINSKI, Max (1903): *Histoire du sonnet en France*, Douai: Imprimerie H. Brugère, A. Dalsheimer & C<sup>ie</sup>.
- JAUB, Hans Robert (1979): „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 126-162.
- JEANROY, Alfred (1934): *La poésie lyrique des troubadours*, Bd. 1, Toulouse/Paris: Édouard Privat/Henri Didier.
- JONES, Frederic J. (1984): „Further evidence of the identity of Petrarch's Laura“, in: *Italian Studies* 39, S. 27-46.
- JONES, Frederic J. (1992): „I rapporti tra la Laure de Sade e la Laura del Petrarca“, in: *Italianistica* 21, S. 485-501.
- JUSSENHOVEN-TRAUTMANN, Krista (1975): *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurations-epoche*, Köln.
- KABLITZ, Andreas (1989): „Dichtung und Wahrheit. Zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento“, in: *Ritterepik der Renaissance. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3.-2.4.1987*, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S.77-122.
- KABLITZ, Andreas (1993): „Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkungen zur Petrarca-Imitatio in Bembo's *Rime*“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 29-76.
- KALISCHER, Erwin (1907): *Conrad Ferdinand Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance*, Berlin: Mayer & Müller.
- KALTHOFF, Eva (1941): *Das Literaturdrama. Berühmte Dichter als Dramenhelden. Mit besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*, Diss. München.
- KAPP, Volker (1992): *Italienische Literaturgeschichte*, unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Volker Kapp, Rainer Stillers, Heinz Thoma, Hermann H. Wetzel, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- KAUFMANN, Ulrich (1999): *Lenz in Weimar*, München: P. Kirchheim-Verlag.
- KELLER, Harald (1939): „Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters“, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, S. 227-356.
- KENNEDY, William J. (2001): „Les autorités pétrarquistes et l'autorisation de Pétrarque“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 53-62.
- KENNER, Friedrich (1896): „Die Bildnissammlung der Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Italienische Bildnisse“, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses* 17, S. 101-274.
- KESSLER, Eckhart (1975): „Petrarcas Philologia“, in: Fritz Schalk (Hg.): *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, Frankfurt: Klostermann, S. 97-112.
- KINDERMANN, Heinz (1925): *J.M.R. Lenz und die deutsche Romantik*, Wien/Leipzig: Braumüller.
- KIRKHAM, Victoria (1999): „L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale“, in: *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Bd. 1: *Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi*, Torino: Giulio Einaudi Editore, S. 85-144.
- KLEIN, John W. (1964): „Verdi's 'Otello' and Rossini's“, in: *Music & Letters* 45,2, S. 130-140.

- KLEMPERER, Victor (1954): *Delilles 'Gärten': Ein Mosaikbild des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie-Verlag.
- KNABE, Peter-Eckard (1972): *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf: Schwann.
- KNAPE, Joachim (2006): „Verstand und Beredsamkeit. Petrarcas *Memorialbuch* und seine deutsche Rezeption“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 59-90.
- KÖNIG, Bernhard (1960): *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg: Kommissionsverlag Cram, De Gruyter & Co.
- KÖNIG, Bernhard (1993): „Die Anordnung der Gedichte des *Canzoniere* als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts“, in: *RJB* 44, S. 124-138.
- KÖRTING, Gustav (1878): *Petrarca's Leben und Werke*, Leipzig: Fues.
- KOHL, Benjamin G. (1975): „Mourners of Petrarch“, in: *Francis Petrarch. Six centuries later: A symposium*, edited by Aldo Scaglione, Chapel Hill/Chicago: University of North Carolina, S. 340-352.
- KOEHLE, Hubertus (1995): „Das Tassobild in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 301-316.
- KORCH, Katrin (2000): *Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Diss. Universität Freiburg, Aachen: Verlag Mainz.
- KORCH, Katrin (2006): „Petrarca und Tasso. Goethes Dichterdrama als Muster für die deutsche Petrarca-Rezeption“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 409-421.
- KOBMANN, E.F. (1922): „Giovios Porträtsammlung und Tobias Stimmer“, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 24, S. 49-54.
- KRANEFUSS, Annelen (1978): „Klopstock und der Göttinger Hain“, in: *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Kronberg/Taunus: Athenäum-Verlag, S. 134-162.
- KRANZ, Gisbert (1981): *Das Bildgedicht. Theorie. Lexikon. Bibliographie*, 2 Bde., Köln/Wien: Böhlau.
- KRANZ, Gisbert (1992): „Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen“, in: *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, hg. von Ulrich Weisstein, Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 152-157.
- KRAUSS, Werner (1971): „Über franz. *enthousiasme* im 18. Jahrhundert“, in: *Sprache und Geschichte*. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag, hg. von Eugenio Coseriu und Wolf-Dieter Stempel, München: Fink, S. 259-275.
- KRIENITZ, Willy (1937): „Das Künstlerdrama. Eine stoffgeschichtliche Betrachtung“, in: *Allgemeine Musikzeitung* 64, Nr. 28/29, S. 437-439 und Nr. 30/31, 453-55.
- KROLL, Renate (1996): *Femme poète. Madeleine de Scudéry und die <poésie précieuse>*, Tübingen: Niemeyer.
- KÜHLMANN, Wilhelm (1995): „Dulder und Heros. Tasso in der deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 205-249.

- KUNKEL, Ulrike (1994): *Intertextualität in der italienischen Frühromantik. Die Literaturbezüge in Ugo Foscolos „Ultime Lettere di Jacopo Ortis“*, Tübingen: Narr.
- KUON, Peter (1993): *Io mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann
- KUON, Peter (1996): „Metamorphosen Lauras. Zum Verhältnis von Artifizialität und Authentizität in Petrarcas *Canzoniere*“, in: *Italienische Studien* 17, S. 35-56.
- KUX, Manfred (1980): *Moderne Dichterdramen*, Köln/Wien: Böhlau Verlag.
- LACHMANN, Renate (1984): „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“, in: *Das Gespräch*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink, S. 133-138.
- LACROIX, Jean (1989): „La fascination des romantiques italiens pour Dante et quelques-unes de ses répercussions en Europe“, in: *RLC* 63,1, S. 17-29.
- LASERSTEIN, Käte (1931): *Die Gestalt des bildenden Künstlers in der Dichtung*, Berlin/Leipzig: Walter de Gruyter & Co.
- LAZZI, Giovanna (2003): „Il volto del Petrarca“, in: *Petrarca nel Tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*. Catalogo della mostra Arezzo, Sottochiesa di San Francesco 22 novembre 2003–27 gennaio 2004, hg. von Michele Feo, Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, S. 4.
- LECERCLE, François (1987): „La fabrique du texte: Les commentaires du *Canzoniere* de Pétrarque à la Renaissance“, in: *Le Texte et ses Représentations*, Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, S. 167-180.
- LECERCLE, François (2004): „Un pétrarquisme épistolaire. Les *Lettres amoureuses* d'Étienne du Tronchet“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque, études réunies par Jean Balsamo*, Genève: Droz, S. 353-362.
- LEIN, Edgar (1988): *Benedetto da Maiano*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang.
- LEJEUNE, Philippe (1983): „Le pacte autobiographique (bis)“, in: *Poétique* 14, S. 416-434.
- LEJEUNE, Philippe (1996): „Le pacte autobiographique“, in: ders.: *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée, Paris: Éditions du Seuil, S. 13-46.
- LEUBE, Eberhard (1969): *Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- LEUBE-FREY, Christiane (1971): *Bild und Funktion der dompna in der Lyrik der Trobadors*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- LEVI, Ezio (1920): *Antonio da Ferrara*, Roma: Rassegna Nazionale.
- LEVY, Erna (1929): *Die Gestalt des Künstlers im deutschen Drama von Goethe bis Hebbel*, Berlin: Eberung.
- Lexikon der christlichen Ikonographie* (1990), hg. von Wolfgang Braunfels, Nachdruck der Ausgabe 1974.
- Lexikon literarischer Gestalten* (1990), hg. von Annemarie van Rinsum/Wolfgang van Rinsum, Stuttgart: Kröner.
- LEY, Klaus/MUNDT-ESPÍN, Christine/KRAUSS, Charlotte (2002): *Die Drucke von Petrarcas „Rime“ 1470–2000. Synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare*, Hildesheim: Olms.
- LEY, Klaus (2006): „Zur Stellung der *Trionfi* in Petrarcas *Rime* nach der ersten deutschen Übersetzung von Daniel Federmann“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 111-130.
- LHOTSKY, Alphons (1957): *Privilegium Maius. Die Geschichte einer Urkunde*, München: Verlag R. Oldenbourg.

- LIEBENWEIN, Wolfgang (1977): *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin: Mann.
- LILLI, Virgilio (1968): *L'opera completa di Giorgione*, apparati critici e filologici di Pietro Zampetti, Milano: Rizzoli.
- LIVESCU-LEAHU, Jean (1942): *Deutscher Petrarkismus im 18. Jahrhundert*, Diss. masch. Straßburg.
- LOCELLA, Guglielmo (1913): *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen: Neff.
- LOEWY, Ernst (1966): *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung*, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- LONGHI, Silvia (1979): „Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)“, in: *Strumenti Critici* 13, S. 265-300.
- LUCIANI, Paola (1988): „Postfazione“, in: *Ippolito Pindemonte: La Francia*, Nachdruck Parma, hg. von Paola Luciani, S. XXIX-XLIII.
- LUDOVICI, Sergio Samek (1978): *Francesco Petrarca: I Trionfi illustrati nella miniatura da codici precedenti del sec. XIII als sec. XVI*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- LÜBBE, Ursula (1987): „Gedanken zu Peter Hilles Erziehungstragödie *Des Platonikers Sohn*“, in: *Hille-Blätter* 4, S. 113-119.
- LUHMANN, Niklas (1982): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUZIO, Alessandro (1897): „L'Aretino e il Franco“, in: *Gsli* 29, S. 229-283.
- MACRÌ, Oreste (1990): *Tommaso Landolfi. Narratore, poeta, critico, artefice della lingua*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- MADRIGNANI, Carlo Alberto (1963): „Di alcune biografie umanistiche di Dante e Petrarca“, in: *Belfagor* 18, S. 29-48.
- MAIGRON, Louis (1898): *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*. Thèse pour le doctorat, Paris: Librairie Hachette.
- MAIRA, Daniel (2003): „La découverte du tombeau de Laure entre mythe littéraire et diplomatie“, in: *RbIF* 103, 1, S. 3-15.
- MAIRA, Daniel (2004): „<Laure d'Avignon>, literarische und politische Mythenbildung einer Muse in der französischen Renaissance“, in: *Nel libro di Laura*, hg. von Luigi Collarile und Daniele Maira, Basel: Schwabe Verlag, S. 67-89.
- MALANDAIN, Gabrielle (1988): „Dire la passion, écrire *Le lys dans la vallée*“, in: *Romantisme* 18, S. 31-39.
- MALKE, Lutz S. (1977): „Contributo alle figurazioni die *Trionfi* e del *Canzoniere* del Petrarca“, in: *Commentari* 28, S. 236-261.
- MANGUEL, Alberto (1998): *Eine Geschichte des Lesens*, 4. Auflage, Berlin: Volk & Welt.
- MANN, Nicholas (1984): *Petrarch*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- MANSI, Maria Luisa (1969): „La *Vita di Dante e del Petrarca* di Leonardo Bruni“, in: *Le parole e le idee* 11, S. 248-264.
- MARDERSTEIG, Giovanni (1974): „I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova“, in: *IMU* 17, S. 251-280.
- MARIANI CANOVA, Giordana (1990): „Antonio Grifo illustratore del Petrarca queriniano“, in: *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra quattrocento e cinquecento*, hg. von Giuseppe Grasso/Giordana Mariani Canova/Ennio Sandal, Padova: Palombi, S. 147-200.
- MARIE, Aristide (1925): *Le peintre-poète Louis Boulanger*, Paris: H. Floury.
- MARSAND, Antonio (1826): *Biblioteca petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata dal professore A. Marsand*, Milano: Giusti.

- MARTELOTTI, Guido (1983): „Momenti narrativi del Petrarca“, in: *Scritti Petrarqueschi*, a cura di Michele Feo e Silvia Rizzo, Padova: Editrice Antenore, S. 179-206.
- MARTIN, Dieter (2006): „Petrarca in der Lyrik der Gegenwart“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 563-578.
- MARTIN, Henry (1902): „Notes pour un corpus iconum du Moyen Âge“, in: *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France* 61, S. 23-51.
- MASIELLO, Vitorio (2001): „Petrarca e l'altro Petrarca“, in: *Belfagor* 56, S. 219-223.
- MASSMANN, Klaus (1972): *Die Rezeption der Romane Sir Walter Scotts in Frankreich (1816-1832)*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- MASTROCOLO, Paola (1991): *La forma vera. Petrarca e un'idea di poesia*. Presentazione di Giorgio Barberi Squarotti, Bari: Fratelli Laterza.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (2001): „Les enfants de Pétrarque 1540-1640“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 623-642.
- MAUSER, Wolfram (1995): „>Sociabilität<. Zu Hoffmannthals Tasso-Feuilleton“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 123-144.
- MEDIN, Antonio (1904): „Il culto del Petrarca nel Veneto“, in: *Nuovo Archivio Veneto* 8, S. 421-465.
- MEHLTRETTER, Florian (2009): *Kanonisierung und Medialität. Petrarcas Rime in der Frühzeit des Buchdrucks (1470-1687)*. In Zusammenarbeit mit Florian Neumann, Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf.
- MEIER, Albert (1995): „'Und so ward sein Leben selbst Roman und Poesie'. Tasso-Biographien in Deutschland“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 11-32.
- MEISSNER, Franz-Joseph (1979): *Wortgeschichtliche Untersuchungen im Umkreis von französisch Enthousiasme und Genie*, Genève: Droz.
- MELLEN, Peter (1971): *Jean Clouet. Complete edition of the drawings, miniatures and paintings*, London: Phaidon.
- MELLINI, Gian Lorenzo (1965): *Altichiero e Jacopo Avanzzi*, Milano: Edizioni di Comunità (= *Studi e documenti di storia dell'arte*; 7).
- MELLINI, Gian Lorenzo (1974): „Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca“, in: *Da Giotto al Mantegna*, Milano: Electa, S. 51-54.
- MELOSI, Laura (2006): „<Gli ardenti vati, e gl'infelici amanti> alfieriani“, in: *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura die Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma: Bulzoni Editore, S. 87-113.
- MICHEL, Arlette (1976): *Le mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac*. Thèse présentée devant l'université de Paris IV, 4 Bde., Paris/Lille.
- MIGNON, Maurice (1927): „La maison de Pétrarque à Vaucluse“, in: *Études Italiennes* 9, S. 215-235.
- MILLER, Norbert (1988): „Der Künstler vor der Natur. Zur Begegnung zwischen Simone Martini und Francesco Petrarca“, in: *Wege in die Neuzeit*, hg. von Thomas Cramer, München: Fink, S. 62-99.
- MILLET, Olivier (1997): „Le tombeau de la morte et la voix du poète: la mémoire de Pétrarque en France autour de 1533“, in: *Regards sur le passé dans l'Europe des XVI<sup>e</sup>*

- XVIIe siècles. Actes du colloque tenu à Nancy (décembre 1995). Textes réunis par Francine Wild, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris/Wien, S. 183-195.
- MILNER, Max (1973): *Le Romantisme I, 1820-1843*, Paris: Arthaud.
- MÖLK, Ulrich (1975): „Petrarkismus – Antiitalianismus – Antipetrarkismus“, in: *Sprachen der Lyrik*. Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag, hg. von Erich Köhler, Frankfurt/M.: Klostermann, S. 547-559.
- MÖNCH, Walter (1955): *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg: F.H. Kerle Verlag.
- MOMMSEN, Theodor E. (1948): „Un’antica raffigurazione del Petrarca poeta laureato“, in: *SP 2*, S. 101-105.
- MOMMSEN, Theodor E. (1952): „Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padova“, in: *Art Bulletin 24*, S. 95-116.
- MONGREDIEN, Georges (1946): *Madeleine de Scudéry et son salon*, Paris: Éditions Tallandier.
- MONTEVERDI, Mario (1975): *Storia della pittura italiana dell’Ottocento*, Bd. 1, Busto Arsizio: Bramante.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria (1981): „Einfluß- und Rezeptionsforschung“, in: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, hg. von Manfred Schmeling, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, S. 49-72.
- MOOIJ, Jan Johann Albinn (1993): *Fictional Realities. The uses of literary imagination*, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Mostra di codici petrarcheschi laurenziani*, Firenze, maggio-ottobre 1974, hg. von Giovanna Innocenti Bombieri, Firenze: Olschki, 1974
- MOULDEN, Ken/WILPERT, Gero von (1988): *Buddenbrooks-Handbuch*, Stuttgart: Kröner.
- MOURET, François J.L. (1973): „Pétrarque dans les ouvrages de langue française publiés en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle“, in: *Neobelicon 1, 3-4*, S. 305-349.
- MÜNTZ, Eugène (1901a): „L’iconographie de la Laure de Pétrarque“, in: *Bulletin Italien 1, 2*, S. 85-91.
- MÜNTZ, Eugène (1901b): „Le Musée de Portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l’iconographie du Moyen Âge et de la Renaissance“, in: *Mémoires de l’Institut National de France. Académie des Inscriptions et des Belles Lettres 36*, S. 248-340.
- MUNDT, Christine (1990): *Dichterische Selbstinszenierung im französischen Theater von Vigny bis Vitrac. Vom ‚Poète malheureux‘ zum ‚Homme moderne‘*, Frankfurt am Main/Bern/New York/ Paris: Peter Lang.
- NARDIS, Luigi de (1960): „I Giardini, o del paesaggio travestito“, in: ders.: *Il sorriso di Reims e altri saggi di cultura francese*, Rocca San Casciano: Cappelli Editore, S. 119-155.
- NASELLI, Clementina (1923): *Il Petrarca nell’Ottocento*, Napoli/Genova/Città di Castello/Firenze: Società Anonima Editrice Francesco Perrella.
- NATALI, Giulio (1932): „La fortuna del Petrarca nel secolo XVIII“, in: *Annali della cattedra petrarchesca 3*, S. 103-126.
- NENCIONI, Giovanni (1989): „Introduzione“, in: *Rime di Francesco Petrarca con l’interpretazione di Giacomo Leopardi*, Firenze: Le Monnier, 1851, Nachdruck Firenze: Armando Paolletti, S. I-XXXII.
- NESCHEN-SIEMSEN, Birgit (1992): *Madame de Genlis und die französische Aufklärung*, Frankfurt/ Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang
- NEUBERT, Fritz (1923): *Die französischen Versprosa-Reisebrieff Erzählungen und der klassische Reiseroman des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Rokoko-Literatur*, Jena: Gronau.
- NEUBERT, Fritz (1962): „Zum Problem des Petrarkismus in Europa“, in: ders.: *Französische Literaturprobleme*, Berlin: Duncker & Humblot, S. 449-460.

- NEUMANN, Florian/SPECK, Reiner (Hg.) (2004): *Francesco Petrarca: 1304–1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca Petrarquesca* Reiner Speck, Köln: Dumont.
- NIDERST, Alain (1986): „Les Scudéry et l'Italie“, in: *La France et l'Italie au temps de Mazarin*. 15<sup>e</sup> colloque du C.M.R. 17, sous le patronage de la Société de 'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle, Grenoble, 25-27 janvier 1985. Textes recueillis et publiés par Jean Serroy, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, S. 241-247.
- NIDERST, Alain (1998): „La Provence de Madeleine de Scudéry et de Mme de Sévigné“, in: *Madame de Sévigné (1626-1696): Provence, spectacles*. Colloque international du Tricentenaire de la Mort de Mme de Sévigné, Grignan: AACCCDD, S. 127-135.
- NIEMEIER, Ute (1989): *Madame de Genlis oder Zur Konstitution der Rolle einer Literatin zwischen 'Ancien Régime' und Bürgerkönigtum*, Diss. masch. Univ. Siegen.
- NIES, Fritz (1991): *Bahn und Bett und Blütenduft. Eine Reise durch die Welt der Leserbilder*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- NODARI, Francesca (2003): „Domenico Rossetti, un collezionista cultore di Petrarca: L'album dei disegni preparatori per le Rime“, in: *Le Rime del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento*, hg. von Alessandro Giacomelli/ Francesca Nodari, Triest: Libreria Editrice Goriziana, S. 9-54.
- NOE, Alfred (2006): „Kulturgeschichtliche Aspekte der Petrarca-Biographien“, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 7-23.
- NOLHAC, Pierre de (1892): *Pétrarque et l'humanisme*, Paris: Émile Bouillon.
- NOLHAC, Pierre de (1906): „Préface“, in: Giuseppe Finzi: *Pétrarque. Sa vie et son œuvre*, Paris: Perrin, S. 5-11.
- NOLHAC, Pierre de (1927): „L'Année de Pétrarque“, in: *Études Italiennes* 9, S. 5-8.  
*Notice des tableaux et des portraits exposés dans les galeries du Muséum Calvet*, Avignon: Fr. Seguin aîné, o.J.
- NOVATI, Francesco (1904): „Francesco Petrarca“, in: *Lettura* 4, S. 673-684.
- NUFFEL, Robert van (1956): „Per la fortuna del Petrarca in Francia“, in: *SP* 6, S. 225-231.
- OEHLER, Dolf (1993): „Zur Geschichte der Illustrationen des Decameron. Gedanken über das Verhältnis von Bild und Dichtung“, in: *Bild und Text im Dialog*, hg. von Klaus Dirscherl, Passau: Rothe, S. 145-168.
- OLDENBURG, Ralf (2002): *Wilhelm Waiblinger. Literatur und bürgerliche Existenz*, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.
- ONDERDELINDEN, Sjaak (2003): „'So kann es gewesen sein'. Peter Härtlings Künstlerromane, in: *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*, hg. von Hans Ester, Guillaume van Gemert, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 129-148.
- PÄCHT, Otto (1963): „Zur Entstehung des ‚Hieronymus im Gehäus‘“, in: *Pantheon* 21, S. 131-142.
- PALLADINO, Lora (1998): „Paolo und Francesca in der Kunst des 19. Jahrhunderts“, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 73, S. 75-97.
- PARRELLA, P.P. (1900): „Le Pistole volgari di Nicolò Franco e il libro delle Lettere dell'Aretino“, in: *Rassegna critica della letteratura italiana* 5, S. 97-122.
- PAUR, Theodor (1869): „Dante's Porträt“, in: *Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft* 2, S. 261-330.
- PELLEGRIN, Élisabeth (1966): *Manuscrits de Pétrarque dans les Bibliothèques de la France*, Padova: Antenore.
- PELLEGRINI, Carlo (1946): „Il Petrarca nella cultura francese“, in: *Rivista di letteratura moderna* 1, S.75-84.

- PENZENSTADTLER, Franz (1993): „Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10. 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 77-114.
- PETERS BOWRON, Edgar (1971/73): „Giorgio Vasari's ‚Portrait of Six Tuscan Poets‘“, in: *Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, S. 42-53.
- PESTALOZZI, Karl (1962): „Tod und Allegorie in C.F. Meyers Gedichten“, in: *Euphorion* 56, S. 300-320.
- Petrarca nel Tempo* (2003). Tradizione lettori e immagini delle opere. Catalogo della mostra Arezzo, Sottocchia di San Francesco 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004, hg. von Michele Feo, Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.
- PEYRE, Roger (1907): *Padoue & Vérone*, Paris: Librairie Renouard, H. Laurens, éditeur.
- PFISTER, Manfred (1985): „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer, S. 1-30.
- PFISTER, Manfred (2000): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 10. Auflage, München: Wilhelm Fink Verlag.
- PICHOIS, Claude (1961): „Autour d'un épisode de la bataille romantique en France (1822)“, in: *SP* 7, S. 265-276.
- PICONE, Michelangelo (1993): „Tempo e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca“, in: *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova: Ed. Programma, S. 581-592.
- PICOT, Émile (1901): „Les poésies italiennes de Pierre Bricard“, in: *Raccolta di studi critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*, Firenze: Tipografia di G. Barbèra, S. 229-234.
- PICOT, Émile (1907): *Les Français italianisants au XVI<sup>e</sup> siècle*, 2 Bde., Paris: Honoré Champion.
- PIGNATTI, Franco (2003): „Introduzione“, in: Niccolò Franco: *Dialogi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Manziana: Vecchiarelli Editore, S. 7-50.
- PIGNATTI, Terisio/PEDROCCO, Filippo (1999): *Giorgione*, München: Hirmer.
- PLANTIE, Jacqueline (1975): „Hauts lieux de Provence da *Le Grand Cyrus*“, in: *Mélanges de littérature française offerts à M. René Pintard*, Strasbourg: Klincksieck, S. 129-139.
- PÖTTERS, Wilhelm (2007): „Die Sonette des Francesco Petrarca oder Wie fragmentarisch sind die <Rerum vulgarium fragmenta>?“, in: *Italienisch* 57, S. 24-44.
- POPPI, Claudio (Hg.) (1994): *Sventurati amanti*, Milano: Mazzotta.
- PORTERFIELD, Allen W. (1912): „A note on Immermann's Petrarca“, in: *MLN* 21,1, S. 31.
- POZZI, Giovanni (1979): „Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura del Giorgione“, in: *Lettere italiane* 31, S. 1-30.
- Pozzolo, Enrico Maria dal (1993): „Il lauro di Laura e delle ‚Maritate venetiane‘“, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37, 2, S. 257-291.
- PUPIL, François (1985): *Le style troubadour*, Nancy: Presses de l'Université de Nancy.
- PUTLITZ, Gustav zu (1870): *Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt*, 2 Bde., Berlin: Hertz.
- QUARTA, Nino (1905): „I commentatori quattrocentisti del Petrarca“, in: *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* 23, 2, S. 271-324.
- QUARTA, Nino (1907): „I Ricordi sulla vita del Petrarca e di Laura, di Luigi Peruzzi“, in: *Gsli* 49, S. 67-72.
- QUONDAM, Amedeo (2004): *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano: Rizzoli.
- RAIMONDI, Ezio (1956): „L'azzardo petrarchesco di Giacomo Casanova“, in: *SP* 6, S. 63-79.

- RANKE, Friedrich (1925): „Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds *Tristan*“, in: *Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft*. Geisteswissenschaftliche Klasse, 2. Jahr, Heft 1, S. 21-39.
- RAVE, Paul Ortwin (1959): „Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1, S. 119-154.
- REALE, Giovanni (1999): *Raffaello. Il 'Parnasso'. Una rilettura ermeneutica dell'affresco con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici*, Santarcangelo: Rusconi.
- REGN, Gerhard (1993): „Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos ‚Rime Amoroſe‘ (1602), in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23. 10.-27.10. 1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 255-280.
- REGN, Gerhard (2004a): „Aufbruch zur Neuzeit: Francesco Petrarca 1304-1374“, in: *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarquesca Reiner Speck*, Köln: Dumont, S. 33-77.
- REGN, Gerhard (2004b): „Kartographie der Liebe. Die Regionalkarte der Sorgue und die Autorität des *Canzoniere* im rinascimentalen Petrarca-Kommentar“, in: Gerhard Regn (Hg.): *Questo leggiadrissimo Poeta. Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster: LIT, S. 233-261.
- REGN, Gerhard (2004c): „Autorität, Pluralisierung, Performanz – die Kanonisierung des *Petrarca volgare*“, in: Gerhard Regn (Hg.): *Questo leggiadrissimo Poeta. Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, Münster: LIT, S. 7-23
- REMY, Paul (1955): „Les «cours d'amour»: légende et réalité“, in: *Revue de l'Université de Bruxelles* 7, S. 179-197.
- RICO, Francisco (1976): „*Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*“, in: *Medioevo Romanzo* 3, S. 101-139.
- RIEGER, Angelica (2001): „De l'humanisme savant à l'amoureux de Laura: L'image de Pétrarque dans l'iconographie française (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles)“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe. XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, hg. von Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion, S. 99-126.
- RIGOLOT, François (2004): „Échos pétrarquiens dans la poésie de Louise Labé: la Nouvelle Laure lyonnaise et le paradigme poétique du *giovenile errore*“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève: Droz, S. 185-200.
- Le Rime de Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento*, hg. von Alessandro Giacomello/Francesca Nodari, Triest: Libreria Editrice Goriziana, 2003.
- ROBICHEZ, Guillaume (1987): *J.-J. Lefranc de Pompignan. Un humaniste chrétien au Siècle des Lumières*, Paris: Sedes.
- ROSENFELD, Hellmut (1935): *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*, Leipzig: Mayer & Müller.
- ROSSI, Pietro (1904): „Simone Martini e Petrarca“, in: *Bulletino di Storia Patria* 11, S. 160-182.
- ROUBICHOU, Gérard (1981): „En relisant George Sand: Notes sur *Adriani*“, in: *Friends of George Sand Newsletter*, S. 14-15.
- ROUGEMONT, Fritz (1936): „Ein neues Petrarca-Bildnis“, in: *Imprimatur* 7, S. 11-30.
- ROUGET, François (2004): „Philippe Desportes, médiateur du pétrarquisme français“, in: *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, études réunies par Jean Balsamo, Genève: Droz, S. 331-351.

- ROUSSET, Jean (1968): „Les recueils de sonnets sont-ils composés?“, in: *The French Renaissance and its heritage: Essays presented to Alan M. Boase*, editorial committee D.R. Haggis, London: Methuen, S. 203-215.
- RÜDIGER, Horst (1976): „Petrarca in der deutschen Literatur“, in: *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost*, hg. von Horst Rüdiger und Willi Hirdt, Heidelberg: Winter, S. 9-31.
- RUTH, Emil (1844): *Geschichte der italienischen Poesie*, Bd. 1, Leipzig: F.A. Brockhaus.
- RUUTZ-REES, Caroline (1966): *Charles de Sainte-Marthe (1512-1555)*, New York: Ams Press.
- SALMI, Mario (1950): „Gli affreschi di Andrea del Castagno ritrovati“, in: *Bolletino d'Arte* 35, S. 295-308.
- SALMI, Mario (1976): „I Trionfi e il De Viris Illustribus nell'Arte del primo Rinascimento“, in: *Convegno internazionale Francesco Petrarca (Roma – Arezzo – Padova – Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974)*, Roma: Accademia dei Lincei, S. 23-47.
- SALVO-COZZO, Giuseppe (1897): „Le Rime sparse e il Trionfo dell'Eternità di Francesco Petrarca nei codici Vaticani latini 3195 e 3196“, in: *Gsl* 30, S. 369-413.
- SALZA, Abdelkader (1918): „Da Valchiusa ad Arquà. Note sui pellegrinaggi petrarcheschi“, in: *Raccolta di studi di storia e critica letteraria dedicata a Francesco Flamini*, Pisa: Mariotti, S. 723-783.
- SANCTIS, Francesco de (1954): *Saggio critico sul Petrarca*, hg. von Ettore Bonora, Bari: Gius. Laterza & Figli.
- SANCTIS, Francesco de (1972): *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di Carlo Muscetta, Torino: Giulio Einaudi.
- SANSONE, Mario (1961) „Petrarca e il Petrarchismo nella poetica romantica“, in: *SP* 7, S. 323-336.
- SANTAGATA, Marco (1989): *Dal Sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova: Liviana Editrice.
- SANTAGATA, Marco (1993a): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: Il Mulino.
- SANTAGATA, Marco (1993b): „Per una Storia della Lirica Italiana del Quattrocento“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 11-28.
- SANTAGATA, Marco (1999): *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna: Il Mulino.
- SANTATO, Guido (2005): „I «Pellegrinaggi poetici» di Alfieri ad Arquà e a Valchiusa“, in: *Annali alfieriani* 8, S. 103-124.
- SAUDER, Gerhard (1968): *Der reisende Epikureer*, Heidelberg: Winter.
- SAULNIER, Verdun-L. (1948/49): *Maurice Scève (ca. 1500-1560)*, Paris: Klincksieck, Nachdruck Genf/Paris: Slatkine, 1981.
- SAULNIER, Verdun-L. (1954): „Maurice Scève et l'építaphe de Laure“, in: *RLC* 24, S. 65-78.
- SAVARESE, Gennaro (1972): „Introduzione“, in: Francesco de Sanctis: *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di Carlo Muscetta, Torino: Giulio Einaudi, S. XIII- XLI.
- SCHABERT, Ina (1981): *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt.
- SCHABERT, Ina (1983): „Interauktorialität“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* 57, S. 679-701.

- SCHÄFER, Günter (1993): „Vorwort“, in: *Illustrationen zu Dantes „Göttlicher Komödie“ und anderen Texten*, hg. von Günter Schäfer, Marburg: Universitäts-Bibliothek, S. 5-8.
- SCHAEFFER, Emil (1902): „Ueber Andrea del Castagno's 'uomini famosi'“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25, S. 170-177.
- SCHALK, Fritz (1975): „Zur Geschichte von *enthousiasme*“, in: RF 87, S. 191-225.
- SCHLAFFER, Heinz (1966): „Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch der Schiller-Gesellschaft* 10, S. 297-335.
- SCHLÜTER, Renate (2000): „Stoffgeschichte und Intertextualität. Petrarca und Laura im französischen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Erinnern – Gedächtnis – Vergessen. Beiträge zum 15. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, hg. von Heike Brohm/Claudia Eberle/Brigitte Schwarze, Bonn: Romanistischer Verlag, S. 397-405.
- SCHLÜTER, Renate (2001): „Metamorphosen einer *femme fatale*. Petrarkismus und Wagnerismus in Joséphin Péladans *Dévotés d'Avignon*“, in: RJB 52, S. 210-227.
- SCHLÜTER, Renate (2006): „*Amour sage* vs. *douce volupté*: Das Petrarcabild in der französischen Literatur zwischen 1650 und 1750“, in: *Liebe und Emergenz. Neue Modelle des Affektbegriffens im französischen Kulturgedächtnis um 1700*, hg. von Kirsten Dickhaut und Dietmar Rieger, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 211-224.
- SCHLÜTER, Renate (2008): „[Rezension zu: *Francesco Petrarca in Deutschland*]“, in: *Italienisch* 59, S. 130-134.
- SCHLUMBOHM, Christa (1989): „L'incomparable Laure & le fameux Petrarque. Zum Verständnis Petrarcas und seiner Dichtung bei Mlle de Scudéry“, in: RJB 40, S. 83-108.
- SCHMID, Max (1898): *Retobel*, Bielefeld/Leipzig: Verlag von Velhagen & Klasing.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (1997): „[Rezension zu:] Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts“, in: RF 109, S. 565-571.
- SCHNEIDER, Johanna (1911): *Johann Nikolaus Meinbards Werk über die italienischen Dichter und seine Spuren in der deutschen Literatur*, Diss. Marburg, Kassel: Trömmner.
- SCHNEIDER, Norbert (1992): *Porträtmalerei*, Köln: Taschen.
- SCHÖNBECK, Gerhard (1962): *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Diss. masch. Universität Heidelberg.
- SCHREIBER, Sylvia (2000): „Alfieri viaggiatore“, in: Kanduth, Erika (Hg.): *Italienische Aufklärungsliteratur im Zeichen europäischer Beziehungen*, Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 91-109.
- SCHRÖTER, Elisabeth (1977): *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag.
- SCHÜPPEN, Franz (2001): „An den Rändern des bürgerlichen Realismus. Künstler, Liebe und Gesellschaft in „Petrarca“-Tragödien bei Immermann (1822) und Peter Hille (1896)“, in: *Immermann-Jahrbuch* 2, S. 25-40.
- SCHWAN, Werner (1995): „Die Diskussion der Romantiker über Goethes Torquato Tasso“, in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 102-122.
- SCORZON, Enrico (1975): *Il Prato della Valle e le sue Statue*, Trieste: Edizioni LINT.
- SENGLER, Friedrich (1972): *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd.: *Die Formenwelt*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- SENGLER, Friedrich (1974): *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart: Metzler.

- SEZNEC, Jean (1980): „Petrarch and Renaissance Art“, in: *Francesco Petrarca. Citizen of the World*. Proceedings of the World Petrarch Congress Washington, D.C., april 6-13 1974, hg. von Aldo S. Bernardo, Padova: Edizione Antenore, S. 133-150.
- SIMONE, Franco (1965): *Il Rinascimento Francese. Studi e ricerche*. Seconda edizione riveduta e corretta, Torino: Società Editrice Internazionale.
- SIMONE, Franco (1968): *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano: Mursia.
- SIMONIS, Annette (2004): „Einleitung: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien“, in: Annette Simonis/Linda Simonis (Hg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 1-26.
- SÖDERHJELM, Werner (1888): „Petrarca in der deutschen Dichtung“, in: *Acta societatis scientiarum fennicae* 15, S. 401-442.
- SOUBEILLE, Georges (1975): „Salmon Macrin et le pétrarquisme“, in: *Vita latina* 59, S. 26-31.
- SOZZI, Lionello (1997): „Presenza del Petrarca della letteratura francese“, in: *Petrarca e la cultura europea*, hrsg. von Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano: Nuovi Orizzonti, S. 243-262.
- SOZZI, Lionello (2001): „'Un cœur sensible': Petrarca in Francia nel Settecento“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, hg. von Pierre Blanc, Paris: Champion, S. 441-449.
- SPAGNOLETTI, Giacinto (1959): *Il petrarchismo*, Milano: Garzanti.
- STACEY, Sarah Alyn (2001): „Pétrarque et le Pétrarquisme plurilinguistique: Émergence d'un texte européen“, in: *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, hg. von Pierre Blanc, Paris: Champion, S. 259-273.
- STACKELBERG, Jürgen von (1956): „Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio“, in: *RF* 68, S. 271-293.
- STIERLE, Karlheinz (1975): „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?“, in: *Poetica* 7, S. 345-387.
- STIERLE, Karlheinz (1983): „Werk und Intertextualität“, in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, S. 7-26.
- STIERLE, Karlheinz (1993): „Vom Petrarkismus zu Petrarca. Castelvetro's *Rime del Petrarca, breuemente sposte*“, in: *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin 23.10.-27.10.1991, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 147-163.
- STIERLE, Karlheinz (2003): *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- STILLERS, Rainer (1988): *Humanistische Deutung. Studien zu Kommentar und Literaturtheorie in der italienischen Renaissance*, Düsseldorf: Droste.
- STILLERS, Rainer (1992): „Trecento“, in: *Italienische Literaturgeschichte*, hg. von Volker Kapp, unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Volker Kapp, Rainer Stillers, Heinz Thoma, Hermann H. Wetzler, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 30-87.
- STOWASSER, Otto H. (1925): *Das Land und der Herzog. Untersuchungen zur bayrisch-österreichischen Verfassungsgeschichte*, Berlin: Verlag für Kulturpolitik.
- SUERBAUM, Werner (1972): „Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarca's und sein Ennius-Bild“, in: *Poetica* 5, S. 293-328.

- TAPPERT, Birgit (1989): *Balzac und die Lyrik*, Tübingen: Narr.
- TATHAM, Edward H.R. (1925): *Francesco Petrarca. The first modern man of letters. His life and correspondance*. Bd. 1: *Early years and lyric poems*, London: Sheldon Press.
- TATTI, Mariasilvia (2006): „Dall’Arcadia al *tournant des Lumières*: Petrarca nella critica del secondo Settecento“, in: *Il Petrarchismo nel Settecento e nell’Ottocento*, a cura di Sandro Gentili e Luigi Trenti, Roma: Bulzoni Editore, S. 67-86.
- TISSONI, Roberto (1993): „Il Petrarca dello Zatta (Venezia 1756)“, in: *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell’Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova: Antenore, S. 31-39.
- TOESCA, Maurice (1980): „[Vorwort]“, in: George Sand: *Adriani*, Paris: Éditions France-Empire, S. 5-10.
- TOFFANIN, Giuseppe (1926/27): „Il dì sesto aprile“, in: *La cultura* 6, S. 247-250.
- TOMLINSON, Hilary M. (1982): „Introduction“, in: Victor Brodeau: *Poésies*, édition critique par Hilary M. Tomlinson, Genève: Droz, S. 11-60.
- TOSO RODINIS, Giuliana (1972): *Il petrarchismo di Pierre Bricard, scolaro francese a Padova nel XVI secolo*, Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- TOURNOY, Gilbert (2001): „La fortuna del Petrarca nei Paesi Bassi“, in: *Dynamique d’une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XIV<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, Études réunies et publiées par Pierre Blanc, Paris: Honoré Champion Éditeur, S. 583-594.
- TRACHSEL, C. F. (1895): „Laurea Noves Petrarca Amata. Médaille originale du XIV<sup>e</sup> siècle jusqu’à présent inédite“, in: *Annuaire de la Société de Numismatique*, S. 511-520.
- TRAPP, J.B. (1992): „The iconography of Petrarch in the age of humanism“, in: Michele Feo (Hg.): *Il Petrarca latino e le origini dell’umanesimo*. Atti del Convegno internazionale. Firenze 19-22 maggio 1991, Bd.1, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, S. 11-73.
- TRAPP, J.B. (2001): „Petrarch’s Laura: The portraiture of an imaginary beloved“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64, S. 55-192.
- Uffizi = Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di Luciano Berti, 2. Aufl., Firenze: Centro Di, 1980.
- URBANI, Domenico (1874): „Opere d’arte relative a Francesco Petrarca che si conservano in Venezia“, in: *Petrarca e Venezia*, Venezia: Reale tipografia di Giovanni Cecchini, S. 255-263.
- VALLONE, Aldo (1958): *La critica dantesca nell’Ottocento*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- VARENDE, Jean de la (1937): „Pétrarque et Laure de Noves. Un «Glozel» du XVI<sup>e</sup> siècle“, in: *Revue bleue* 75, S. 752-755.
- VELLI, Giuseppe (2005): „Alfieri lettore di Petrarca“, in: *Annali Alfieriani* 8, S. 49-61.
- VENDITTIS, Luigi de (1999): *Petrarca, accorto demiurgo del proprio mito. Ricognizioni fra le pagine autobiografiche*, Torino: Edizioni dell’Orso.
- VERHEYEN, Egon (1968): „Der Sinngehalt von Giorgiones ‚Laura‘“, in: *Pantheon* 26, S. 220-227.
- VINCHESE, Maria Assunta (1992): „L’inedita ecloga *Parnasus* di G. de Bonis in morte del Petrarca“, in: Michele Feo (Hg.): *Il Petrarca latino e le origini dell’umanesimo*. Atti del Convegno internazionale. Firenze 19-22 maggio 1991, Bd.1, Firenze: Casa Editrice Le Lettere, S. 315-331.
- VOIGT, Georg (1893): *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder Das erste Jahrhundert des Humanismus*, Bd. 1, Berlin: Georg Reimer.
- VOISINE-JECHOVA, Hana (1995): „Rencontres tchèques avec Pétrarque“, in: *Pétrarque en Europe. XVI<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle: Dynamique d’une expansion culturelle*. Actes du XXVI<sup>e</sup> con-

- grès international du DEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, hg. von Pierre Blanc, Paris: Champion, S. 723-737.
- WAGNER, Fritz (1987): „Eine Parodie auf Petrarca“, in: *QP* 4, S. 335-337.
- WALDSCHMIDT, Wolfram (1900): *Andrea del Castagno*, Diss. Bonn.
- WALTER, Ingeborg/ZAPPERI, Roberto (2007): *Das Bildnis der Geliebten. Geschichten der Liebe von Petrarca bis Tizian*, München: Verlag C.H. Beck.
- WARNING, Rainer (1977): „Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik“, in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, hg. von Rainer Warning, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9-41.
- WEINBERG, Bernard (1960): „The *Sposizione* of Petrarch in the Early Cinquecento“, in: *Romance Philology* 13, S. 374-386.
- WEISBACH, Werner (1919): *Trionfi*, Berlin: G. Grote'sche Buchhandlung.
- WESTPHALEN, Joseph von (1978): *Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes*, Diss. masch. München.
- WHITE, Hayden (1986): *Auch Klio dichtete. Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- WIELE, Mignon (2003): *Die Erfindung einer Epoche. Zur Darstellung der italienischen Renaissance in der Literatur der französischen Romantik*, Tübingen: Gunter Narr.
- WIESE, Benno von (1969a): *Karl Immermann. Sein Werk und sein Leben*, Bad Homburg v.d. H.: Gehlen.
- WIESE, Benno von (1969b): *Deutsche Dramaturgie des 19. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- WIESMANN, Louis (1958): *Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske*, Basel: Francke Verlag.
- WILKENS, Ernest Hatch (1950): „A General Survey of Renaissance Petrarchism“, in: *Comparative Literature* 2, S. 327-342.
- WILKENS, Ernest Hatch (1951a): „The coronation of Petrarca“, in: *The making of the „Canzoniere“ and other petrarchan studies*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, S. 9-69.
- WILKENS, Ernest Hatch (1951b): „Vellutello's map of Vaucluse and the Carte de Tendre“, in: *The making of the „Canzoniere“ and other Petrarchan Studies*, Roma: Edizione di storia e letteratura, S. 407-413.
- WILKENS, Ernest Hatch (1951c): „Peregrinus ubique“, in: *The making of the „Canzoniere“ and other petrarchan studies*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, S. 1-8.
- WINNER, Matthias (1995): „Ekphrasis bei Vasari“, in: *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 259-278.
- WINTER, Doerthe (2000): *Come farsi eroe letterario. Die Vita Vittorio Alfieris als intertextuelles Bezugssystem*, Frankfurt/M, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang.
- WINTER, Hans-Gerd (2000): *Jakob Michael Reinhold Lenz*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- ZAPPELLA, Giuseppina (1988): *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 Bde., Milano: Edizione bibliografica.
- ZARDO, Antonio (1887): *Petrarca e i Carraresi*, Milano: Ulrico Hoepli.
- ZINGARELLI, Nicola (1927): „Madonna Laura“, in: *Emporium* LXV, 387, S. 139-161.
- ZILSEL, Edgar (1926): *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen: Mohr.
- ZIPFEL, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

**Abb. 1** Aus: *Le Rime di Francesco Petrarca*, corrette sopra i testi migliori, Rom: Nella Stamperia de Romanis, 1821, tomo I.  
Universitätsbibliothek Eichstaett-Ingolstadt, Signatur 04/1 SN V 381-1.  
Foto: Universitätsbibliothek Eichstaett-Ingolstadt