

José Morales Saravia

Die Entparadoxierungsform. Santillana und Garcilaso

I.

Es bedarf keiner besonderen Rechtfertigung, Iñigo López de Mendoza, besser bekannt als Marqués de Santillana (1398-1458), und Garcilaso de la Vega (1501-1536) zusammen zu betrachten. Obgleich durch einen zeitlichen Unterschied von einem Jahrhundert getrennt, waren beide Dichter an der Einführung der Sonett-Tradition in die spanische Lyrikwelt interessiert, selbst wenn Santillanas Versuch nicht wie der von Garcilaso erfolgreich war. Santillana setzte diese Einführung – die Rede ist hier von seinen “sonetos fechos al itálico modo” – zu einem Zeitpunkt an, als die spanische Sprache noch mittelalterlich wirkte, was Metrik, Rhythmik, Struktur und Wortschatz betrifft.¹ Das war ein Jahrhundert später nicht mehr der Fall, als Garcilaso sein Versuch gelang. Denn inzwischen hatte Nebrija seine Grammatik (1492) – die erste einer modernen Sprache – herausgegeben, und diese Sprache unterschied sich kaum vom heutigen Spanisch. Dennoch konstatiert der Leser von Santillanas und Garcilasos Sonett-Zyklus, dass der spä-

¹ Zur misslungenen Einführung des elfsilbigen Verses in die spanische Lyriktradition durch Santillana fragt sich Penna (1954: 1): “si la falta de éxito de Santillana fue imputable a impreparación del ambiente o a defecto intrínseco de la tentativa” und antwortet: “Tuvo la intuición del valor estético del endecasílabo, así como lo encontraba en Dante y Petrarca, pero no la capacidad de analizar su íntima estructura” (1954: 28). Lapesa (1957: 184) sieht den Kern des Problems in der Zäsur des spanischen *verso de arte mayor*: “La bipartición se había atenuado o había desaparecido en el endecasílabo italiano; pero en los del marqués es tan fuerte que suele impedir la sinalefa.” Carr (1978: 52 und 53) diskutiert die bisherigen Meinungen und ist folgender Auffassung: “in writing sonnets, Santillana was concerned not so much with transplanting the Italian metre, but the Italian form”; “Modern scholarship has inclined to judge negatively all those metrical patterns in Santillana’s sonnets that do not correspond to Petrarchan practice. This judgment, I have tried to suggest, is an over-simplification of the problem, the result of a limited and partly anachronistic conception of the Italian hendecasyllable, and of a misunderstanding of Santillana’s endeavours. In my view, his *sonetos* are *fechos al itálico modo* simply because they are *sonetos* [...]”.

tere den früheren nachahmt. Es ist bekannt, dass Garcilasos Vater ein Enkelkind von Santillanas Schwester war, und es ist anzunehmen, dass eine Sammlung von Santillanas Werken in Garcilasos Haus vorhanden war.² Außerdem kann es keinem entgehen, dass zum Beispiel Garcilasos Leandro-Sonett (XXIX) in Verbindung mit Santillanas Sonett über den gleichen Topos (XX) steht.³

Der Ausdruck *itálico modo* im Titel von Santillanas Sonetten meint im 15. Jahrhundert, was im *Cinquecento* Petrarkismus bedeutet. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erklärte bekanntlich Pietro Bembo Petrarca's *Canzoniere* überhaupt als *imitatio*-Vorlage für die Volkssprachen und regelte bzw. schrieb sogar die Art und Weise dieser Nachahmung vor.⁴ Gelesen und nachgeahmt wurde Petrarca selbstver-

² Zu Garcilasos Biographie siehe Keniston (1922); Prieto (1975); Lapesa (1985); Rivers (1984); Morros (1995).

³ Santillanas Sonett XX stellt die Möglichkeit des Todes des Liebenden eher als unwahrscheinlich dar: "Doradas ondas del famoso río/ que baña en torno la noble çibdad,/ do es aquella, cuyo más que mío/ soy e posee la mi voluntad;/ pues qu'en el vuestro lago e poderío/ es la mi barca veloce, cuytad/ con todas fuerças e curso radio/ e presentadme a la su beldad.// Non vos impida dubda nin temor/ de daño mío, ca yo non lo espero;/ y si viniere, venga toda suerte.// e si muriere, muera por su amor./ Murió Leandro en el mar por Hero./ partido es dulce al afflicto muerte" (Kerkhof/Tuin 1985: 83). Im Gegensatz zu Santillanas Text ist in Garcilasos Sonett XXIX der Tod sicher, und das lyrische Ich bittet vergebens um einen kleinen Aufschub: "Pasando el mar Leandro el animoso,/ en amoroso fuego todo ardiendo,/ esforzó el viento, y fuése embraveciendo/ el agua con un ímpetu furioso.// Vencido del trabajo presuroso,/ contrastar a las ondas no pudiendo,/ y más del bien que allí perdía muriendo/ que de su propia vida congojoso,/ como pudo, 'sforzó su voz cansada/ y a las ondas habló d'esta manera,/ mas nunca fue su voz dellas oída:/ 'Ondas, pues no se escusa que yo muera,/ dejadme allá llegar, y a la tornada/ vuestro furor ejecutá en mi vida'" (Garcilaso 1984: 65).

⁴ Es handelt sich hier um das Buch *Prosa della volgar lingua*, das Bembo in Polemik gegen Castigliones eklektisches *imitatio*-Verständnis bereits 1500 geplant, 1516 zu Ende geschrieben und erst 1525 veröffentlicht hatte. Gmelin (1932: 212-214) nennt Bembo's Übertragung des puristischen *imitatio*-Prinzips aus dem Humanismus in die Vulgärliteratur eine geschichtliche Tat: das Ideal eines reinen alttoskanischen Stils durch Petrarcanachahmung in der Poesie. Greene (1982: 174-175) erklärt Bembo's Auffassung folgendermaßen: "Bembo's theory implies a kind of emanation from the greater to the lesser figure; the imitator assimilates the essence of an otherness without offering any resistance, any criticism, or even any creative shaping of his own artistic selfhood. In the *Prosa della volgar lingua* [...] Bembo substituted Boccaccio for Cicero and Petrarch, now the supreme model, for Virgil, but his theoretical outlook did not significantly change". Zur *imitatio*-Theorie siehe Gmelin (1932); Reiff (1959); Pigman (1980); Greene (1982) und Cizek (1994).

ständig schon vor dem *Cinquecento*. Schiff hat in seiner Studie über die Bibliothek Santillanas – die größte im Spanien der damaligen Zeit – mehrere Bücher des Toskaners ausfindig gemacht, unter ihnen auch viele Gedichte des *Canzoniere*.⁵ Schon eine erste Lektüre der “sonetos fechos al itálico modo” kann zeigen, dass Santillana Petrarca sehr aufmerksam gelesen hatte. Es ließe sich bezüglich Santillanas Nachahmung von Protopetrarkismus reden, von einer früheren Rezeption von Petrarca, die den Petrarkismus, die *imitatio* des *Canzoniere*, vorwegnimmt.⁶

⁵ Schiff (1905: LXXV) meint: “Ses Sonetos fechos al itálico modo dérivent de la *Vie nouvelle* autant que des sonnets de Pétrarque, et c’est sans doute à Dante encore que le Marquis a emprunté la coutume des petits sommaires explicatifs, dont il fait précéder les dix-sept premiers sonnets [...]”. Schiff (1905: 321-316) hat in Santillanas Bibliothek folgende Texte von Petrarca ausfindig machen können: *De viris illustribus* (auf Italienisch); *Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura* (auf Italienisch); *De remediis utriusque fortune* (ins Italienische übersetzt von Giovanni da San Miniato); *De Vita Solitaria* (zwei Fragmente auf Spanisch); das Sonett *Non Tesin, Po, Varo, Adige e Tebro...* (auf Italienisch mit spanischer Übertragung von Santillana). Zu diesem Sonett siehe Fucilla (1960: XIV).

⁶ Zu Petrarcas Rezeption bei Santillana siehe Sanvisenti (1902: 127-196), der schreibt: “No ho saputo in tutta la serie de’ sonetti del Mendoza cogliere una diretta reminiscenza dell’Alighieri e del Petrarca; neppure i passi or ora allegati mi paiono tali da dovere rimandare per essi a ben note armonie del *Canzoniere*, perchè son di tal natura da potere pure crederli spontanei” (179-180). Siehe auch Vannutelli (1922: 145), der sich auf Sanvisentis Meinung bezieht und schreibt: “In verità, di reminiscenze se ne possono trovare: già aveva notato il Menéndez y Pelayo nella sua ‘Antología’. ‘Abundan las imitaciones directas del *Canzoniere* del Petrarca; así los sonetos que principian: Quando yo veo la gentil criatura... – Sitio de amor, con gran artelleria... – Oh dulce esguarde, vida e honor mia... – Doradas ondas del famoso rio...’ (S. CXLII). Echi e voci si possono riscontrare nei sonetti del Santillana che ci richiamano voci, pensieri e concetti, che non ci riescono nuovi.” Fucilla (1960: XII-XIV) ist folgender Meinung: “En Castilla el *Canzoniere* fué introducido por el marqués de Santillana, quien se había persuadido que su obra eran sus *Cuarenta y dos sonetos fechos al itálico modo*. El tiene, como bien se sabe, el honor de ser el primero que escribió sonetos en lengua española. [...] el marqués produjo una imitación, nada menos que su más famoso soneto y el único que apareció en los florilegios hasta 1844, *Lexos de vos e cerca de cuidado...*”. López Bascuñana (1978: 138) sieht in Santillanas Sonetten einen starken Einfluss des Toskaners, was Satzbau, Wortschatz, Verwendung von Paradoxien, Frauenbild und andere thematische Elemente betrifft; sie behauptet: “El marqués de Santillana [...] contrae una deuda con Petrarca, siempre quedando a una menor altura, pero admirándole e intentando emularle”.

Was heißt nun Petrarkismus bzw. seine Vorwegnahme namens Protopetrarkismus? Die neuere Forschung in der deutschen Italianistik scheint im letzten Jahrzehnt, vor allem mit dem Rekurs auf die Systemtheorie, zu neuen Erkenntnissen gekommen zu sein.⁷ Danach

⁷ Bisher galt jede Definition des Petrarkismus als unzureichend. Eine Definition, wie sie z.B. Fucilla (1960: XIII) gibt: "Petrarquismo significa esencialmente la imitación directa o indirecta del Canzoniere de Petrarca – sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas –" war zu allgemein und ungenau. Die neue Diskussion wurde einerseits durch die problematischen Seiten des Begriffes 'Intertextualität' angeregt, der den tradierten Begriff *imitatio* ersetzen sollte, und andererseits durch die Infragestellung der von Michel Foucault herausgearbeiteten *épistémè* für die Renaissance, die eine diskursive Homogenität voraussetzte. Die anfängliche Frage: Was wird nachgeahmt? wurde in die Frage übersetzt: Zu was stellt sich ein intertextueller Bezug? Die Notwendigkeit, Bezugsinstanzen für diese Intertextualität zu unterscheiden, führte nun zum Rekurs auf die Systemtheorie. Begriffe wie Systemreferenz, Systemmarkierung, Systemerwähnung, Systemtransgression oder wie systemneutral, systemkompatibel und systemkonstitutiv wurden eingeführt. Das Problem war nun, wie dieses System namens Petrarkismus zu definieren bzw. was *stricto sensu* petrarkistisch zu nennen war, da neben dem Petrarkismus andere Formen von Liebeslyrik gepflegt wurden, die möglicherweise einige Elemente des Petrarkismus aufweisen, auf keinen Fall aber als petrarkistisch gelten können. Eine gegen die von Foucault in *Archéologie du savoir* (1969) formulierte *épistémè* festgestellte Pluralität von Diskursen in der Renaissance schlug sich in dem Begriff 'Heterogenität' nieder; nun sollte man innerhalb dieser Heterogenität den Petrarkismus ausgrenzen können. Die wichtigsten Texte dieser neuen Diskussion sind Hempfer (1987, 1988, 1991, 1993); Regn (1987, 1993); Kablitz (1985); Penzenstädler (1993). Hempfer (1987: 257-258) fasst sie zusammen: "Wenn also die Definition des Petrarkismus als direkte oder indirekte Nachahmung Petrarcas kaum ausreichend ist, stellt sich die Frage, wie man den zweifelsohne konstitutiven Bezug auf Petrarca adäquater formulieren kann. In der Kritik taucht in diesem Zusammenhang vielfach der Begriff des 'petrarkistischen Systems' auf, ohne dass die Implikate dieses Begriffs allerdings immer ausreichend präzisiert würden", und erklärt weiter: "Die Konstruktion eines 'petrarkistischen Systems' setzt nun keineswegs voraus, dass alles bei Petrarca Vorfindliche in das 'System' zu integrieren versucht wird, weil solchermaßen 'System' und eine spezifische Realisation dieses Systems – der petrarkistische *Canzoniere* – identifiziert würden, was das Systemkonstrukt tautologisch und damit funktionslos werden ließe" (261). Aus der Feststellung der diskursiven Heterogenität kommt paradoxerweise aber die Kritik an Hempfers Rekurs auf die Systemtheorie, denn Petrarkismus wird als Prozess der Aneignung lyrischer Sprachen heterogener Provenienz und ihrer versuchten Vermittlung mit dem zunächst noch gewahrten Zentrum Petrarca verstanden, so Warning (1987: 337): "Offenkundig kann diese Bezogenheit [auf Petrarca] dann nicht mehr gefasst werden im Sinne einer kontinuierlich tradierten Semantik, so wie das die zeitgenössische poetologische Reflexion unter dem Konzept der *imitatio* gedacht hat. Mitbetroffen sind damit aber zugleich auch Antworten der neuen Petrarkismus-Forschung, sofern sie ein solches Denken in semantischen Kontinuitäten

meint Petrarkismus zweierlei Sachverhalte: Zum einen bezieht er sich auf Liebeslyrik bzw. soll Petrarca's Lyrik als *modello di poesia amorosa* verstanden werden. Zum anderen stellt sich der Petrarkismus als Liebeslyrik nicht im Rahmen separater Einzeltexte, sondern eines wenigstens rudimentär geordneten Textverbandes, eines *canzoniere*, dar. Zum ersten Sachverhalt der Definition gehören die konstitutiven Merkmale dieses Systems namens Petrarkismus, nämlich eine antinomischnisch-paradoxe Affektstruktur, die *affetti dogliosi* und die *affetti lieti*, aber auch der systemkonstitutive Konflikt zwischen diesem Affekt und einer wertattribuierenden Norm: Die Dame ist unerreichbar, bzw. diese Liebe darf keine *amore lascivo* sein. Zum zweiten Sachverhalt der Definition – darin liegt im Folgenden mein Interesse – ist zu ergänzen, dass die in der Form eines *canzoniere* geordnete Vielzahl einzelner Texte auf eine Geschichte hinweist, die von einem Anfang, einem Mittelpunkt und einem Ende gekennzeichnet ist: von dem *innamoramento* über die *dolendi voluptas* bzw. über ihre Reue bis zur Transzendierung dieser Liebe und die Darstellung der Vereinigung mit der Dame im Jenseits. Diese Geschichte – im Folgenden Plot genannt – führt die Zeit-Kategorie in diesen Textverband ein und schafft für die Liebeslyrik das Ereignishafte bzw. für das Erlebte und Gefühlte eine Art Chronologie.⁸

implizieren. Dies gilt insbesondere für den Versuch, die Heterogenität des Petrarkismus zu reduzieren auf die Homogenität eines semantischen Systems, d.h. auf einen Grundbestand semantischer Merkmale, die den direkten Anschluss des Petrarkismus an Petrarca erlauben würden". Dagegen meint Luhmann (1996: 31): "Unsere These, dass es Systeme gibt, kann jetzt enger gefasst werden: Es gibt selbstreferentielle Systeme".

⁸ Regn liefert in seinem Buch zu Torquato Tassos Liebeslyrik (1987) am klarsten die Definition des Petrarkismus als System, die ich hier für meine Untersuchung verwende. Zu der im *canzoniere* dargestellten Geschichte: "Wie jeder Geschichte, so eignet auch der Geschichte der petrarkistischen Protagonisten ein Anfang und ein Ende. Den Beginn markiert das *innamoramento*, und den Abschluss bildet entweder die Abkehr von den Liebeswirren, die sich als Konsequenz des *innamoramento* eingestellt hatten, oder die Zuwendung zu einem moralisch oder religiös begründeten Engagement. [...] Dem Zeitverlauf, den eine Geschichte notwendig impliziert, verleihen die *canzonieri* nun besonders deutliche Konturen: Dies geschieht entweder durch den kalkulierten Einsatz einer Semantik des Alterns, oder aber durch die Konstitution einer regelrechten inneren Chronologie" (1987: 34); "Den Anfang macht ein Einleitungssonett, in dem aus der Perspektive des Rückblicks und der ethischen Distanz der Gegenstand der Sammlung präsentiert wird. Auf das Introdutionssonett folgt [...] der Beginn der eigentlichen *narratio* mit einer Reihe von Variationen zum *innamoramento*. Die typisch petrark-

II.

Die Frage nach dem Plot in Santillanas “sonetos fechos al itálico modo” führt zum Problem der Anordnung der Sonette innerhalb dieser Sammlung und zum Problem ihrer Überlieferung. Santillana ließ mehrmals Manuskripte seiner Werke verfassen, um sie bekannten Persönlichkeiten der damaligen Zeit zukommen zu lassen. So schickte er zum Beispiel Violante de Prades am 4. Mai 1443 seine *Comedieta de Ponza* “e asy mesmo los çiento *Proueruios* míos e algunos otros *Sonetos* que agora nueuamente he començado a [fazer] al itálico modo”.⁹ Um 1448 oder 1449 schickte er auch Pedro, dem *Condestable* Portugals, eine Sammlung, der er einen poetologischen bzw. literaturgeschichtlichen Brief hinzufügte, in dem er mehrmals Petrarca und dessen Gedichte zitiert.¹⁰ 1456, zwei Jahre vor seinem Tod, schickte er auch Gómez Manrique seine Werke. Dieses letzte Manuskript ist er-

kistischen Konsequenzen des *innamoramento* verdeutlicht dann das Seelenporträt des Protagonisten, in dem die antinomisch-paradoxe Affektstruktur samt ihrer spezifischen Wendung hin zur *dolendi voluptas* im Mittelpunkt steht. Komplementär zum Affektporträt des Liebenden zeichnet Tasso nun noch ein laudatives Porträt der Dame [...]. Auf die Texte, die der Präsentation der *domna* gewidmet sind, folgt schließlich eine Gruppe von Gedichten, die das Thema der Abreise und der Trennung von der Dame umspielen, und vermittelt derer unter Bezugnahme auf ein im petrarkistischen System fest verankertes, äußeres Ereignis die narrative Dynamik der Geschichte deutliche Konturen gewinnt” (1987: 77-78); “Den Abschluss des eigentlichen *histoire*-Substrates bildet ein Gedicht, in dem, ganz im Einklang mit den petrarkistischen Konventionen, der Protagonist unter implizierter Reue über sein bisheriges sündiges Leben die Gnade des Herrn für eine gottgefällige Nutzung der noch verbleibenden Lebensspanne erfleht” (1987: 97).

⁹ Im Unterschied zu anderen Autoren, wie z.B. Durán (Marqués de Santillana 1982, I: 238), datieren Kerkhof/Tuin (1985: 52) diesen Brief auf das Jahr 1443.

¹⁰ Es handelt sich um den “Prohemio e carta”, aus dem ich zitiere: “Mas dexemos ya las estorias antiguas por allegarnos más acerca de nuestros tienpos. El rey Roberto de Nápol, claro e virtuoso príncipe, tanto esta sciencia le plugo, que como en esta misma sazón micer Francisco Petrarca, poeta laureado, florescia, es cierto grand tiempo lo tuuo consigo en el Castil Nouo de Nápol, con quien él muy amenudo conferia e platicaua destas artes, en tal manera que mucho fué auído por acepto a él e grand priuado suyo; e allí se dize auer él fecho muchas de sus obras asy latinas como vulgares, e entre las otras, el libro de *Rerum memorandarum* e las églogas e muchos sonetos, en especial aquel que fizo a la muerte deste mismo rey, que comiença: Rotta é l’alta columpna e el verde Lauro &c”; “Los ytálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas ystorias [...]” (Marqués de Santillana 1989, II: 213 und 216).

halten, gilt als Text erster Hand und bietet eine Texteinordnung, die mit Sicherheit von Santillana stammt.¹¹

Die auf diesem Manuskript basierende kritische Ausgabe unterscheidet in Santillanas Zyklus "sonetos amorosos", "sonetos histórico-políticos" und "sonetos religioso-morales" und weist damit, ohne weitere Konsequenzen daraus zu ziehen, eine besondere Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* seitens des Marqués auf. Denn die Liebesgedichte befinden sich am Anfang und die religiös-moralischen am Ende, wie es auch bei Petrarca der Fall ist. Während die historisch-politischen Gedichte im ganzen Zyklus¹² verteilt und meistens Enkomia oder Aufforderungen zum politischen bzw. kriegerischen Handeln sind,¹³ bestehen die religiösen und moralischen Sonette aus Gebetsgedichten der Art "ruega por mí", die an die Jungfrau Maria, den Erzengel Michael, den Schutzengel und andere Heilige gerichtet sind. Die Liebesgedichte – *stricto sensu* das petrarkistische Element – spielen auf die verschiedenen Topoi von Petrarcas *Canzoniere* an: das Thema des ersten Treffens und des Sehens (III, IV, IX, XXV), die Unmög-

¹¹ Zur Überlieferung von Santillanas Sonetten siehe Kerkhof/Tuin (1985: 50), die in ihrer kritischen Ausgabe erklären: "El texto base será el [Manuskript] de Sd [Biblioteca Universitaria – Salamanca], por ser éste con toda probabilidad el cancionero que don Íñigo mandó hacer para Gómez Manrique alrededor de 1456. Por lo tanto, se trata de un manuscrito autorizadísimo. Sd nos guía también en el orden de los sonetos". In seiner Ausgabe schreibt Durán über dieses Manuskript: "Es copia del Cancionero que Santillana envió a su sobrino Gómez Manrique" (Marqués de Santillana 1982, I: 31).

¹² López Bascuñana (1978: 28) schreibt diesbezüglich: "En ellos [gemeint sind die Sonette] los hay de tono amoroso, religioso y político, predominando los primeros. Su creación se hizo a lo largo de más de veinte años, por tanto, no se puede decir que sean un capricho del marqués". Kerkhof/Tuin (1985: 53) geben folgende thematische Unterteilung, an der man die Texteinordnung betrachten kann: "Con respecto a la temática, los sonetos del Marqués pueden dividirse en tres categorías: A. Sonetos amorosos: I, III, IV, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV, XVI, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX y XXXVII. B. Sonetos histórico-políticos: II, V, X, XIII, XV, XVII, XVIII, XXX, XXXI, y XXXIII. C. Sonetos religioso-morales: XXII, XXXII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XL, XLI y XLII".

¹³ Zur Funktion von Enkomia und Adressatengedichten schreibt Regn (1987: 35): "Die Geschichte des petrarkistischen Protagonisten wird nun nicht als eine 'normale' fiktionale Geschichte präsentiert, sondern als eine Geschichte mit einer scheinbar autobiographischen Dimension. Dazu dient die Einstrukturierung von Realitätsreferenzen, welche auf den empirischen Autor zurückverweisen, und welche die historisch intendierten Leser in ihrer Referenzhaltigkeit dechiffrieren konnten und sollten".

lichkeit des Redens und die Notwendigkeit der Liebeserklärung (VII, VIII), die Laudatio der Dame (IX, XII, XIV), den Topos der *dolendi voluptas* “muero y no me quejo” (III, IV, VIII, XXIII), das Thema des Heilmittels, des *remedio* (XIX, XXIX), die paradoxe Affektstruktur “looo y lloro” (I, III, XXV, XXVIII) und ihre Variationen in den so genannten “opósitos” (XIX, XXVI), das Thema der Liebe als Übel bzw. des Liebesschmerzes und die Bitte an die Geliebte, von diesem Übel befreit zu werden (XXIV, XXVI, XXXVII).¹⁴ Santillana hat nicht nur gattungsgemäß Petrarca als *modello di poesia amorosa* oder stilistisch als *modello di lingua* nachgeahmt, sondern ihn vor allem bei der Anordnung seiner Sonette imitiert, d.h. Petrarcas Liebeslyrik als *modello di favola* benutzt. Santillana ahmt Petrarca im Aufbau seines Plots nach.¹⁵

In seinem Buch über *Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* (1992) hat Santagata versucht, die Entstehungsgeschichte dieses Plots zu rekonstruieren. Die *Rerum vulgarium fragmenta* sollten zunächst eine Autobiographie, den exemplarischen Werdegang eines stoischen Menschen, darstellen, der nach so vielen Irrtümern den richtigen Weg – die Weg-Isotopie wird immer wieder betont – gefunden hat. In Santagatas Rekonstruktion besitzt Petrarcas Auseinandersetzung mit der Doktrin Augustinus’ im *Secretum* eine entscheidende Position. Da Petrarca wenig geneigt gewesen sei, Augustinus’ Vorschlag zu folgen, nämlich Ruhmsucht und Liebeswünsche durch eine *meditatio mortis*

¹⁴ Bei der Anordnung der Sonette folge ich der Ausgabe von Kerkhof/Tuin; siehe dort den Vergleich mit den Ausgaben von Amador de los Rios/Durán und Solá-Solé (Kerkhof/Tuin 1985: 107-108).

¹⁵ Zum Plot im Petrarkismus schreibt Regn (1987: 132): “Ihre basale Kohärenz finden die Zyklen der meisten *cinquecentisti* demgegenüber vor allem im Bereich des ‘inneren Geschehens’, dessen Seelenbilder sich im Zug der Entfaltung des Konfliktes von *affetti amorosi* und ethisch-religiösen Normen zum Ablauf eines *iter spiritualis* ordnen”. Noch konkreter in Bezug auf Torquato Tassos Liebeslyrik und im Zusammenhang mit der Rezeption der aristotelischen Poetik, bei der die Lyrik wegen ihres Mangels an Handlung der Mimesis gegenüber problematisch war, schreibt Regn (1987: 133-134) weiter: “Zur Aufwertung der Geschichte muss sich Tasso vor allem deshalb ermuntert gesehen haben, weil für ihn als einen um weitgehende Orthodoxie bemühten Aristoteliker die ‘azioni umane’ und die aus ihnen gefügte ‘favola’ eine zentrale Rolle für das Zustandekommen einer den aristotelischen Normen gehorchenden Dichtung spielten: ‘La poesia è dunque imitazione de l’azioni umane’, und zwar von ‘azione umane’, die im mimetischen Schaffensakt ‘forma e disposizion poetica’ erhalten und so zu einer ‘favola’, einem *plot* werden”.

zu bekämpfen und beide völlig aufzugeben, blieb das Erzählprojekt, eine *mutatio* bzw. eine *imitatio vitae* darzustellen, jahrzehntelang erfolglos.¹⁶ Petrarca konnte nicht auf Liebe und Ruhm verzichten, denn das hieße, kein Buch mehr zu schreiben. Zwei Elemente seien Petrarca jedoch zu Hilfe gekommen. Das erste ist mit Dantes Hauptwerk verbunden und besagt, Laura übernehme Beatrices Rolle als Beata.¹⁷ Das impliziert, dass der Plot des *Canzoniere* den Plot von Dantes *Commedia* nachahmt. Das zweite Element ist die Verbindung der Laura-Geschichte (*in vita* und *in morte*) mit der Erlösungsgeschichte Christi, wobei das wiederkehrende Datum des Karfreitags und seine Bußsymbolologie entscheidend wären. Der Werdegang stellt jetzt ein *itinerarium salvationis* dar und mündet in einen *iter spiritualis*.¹⁸ Bemerkens-

¹⁶ Ich zitiere die wichtigsten Punkte von Santagatas Argumentation: “Nell primo libro [im *Secretum*] Agostino esamina la causa che determina l’incapacità di Francesco di mettere in atto le aspirazioni al mutamento [...]. Nel secondo libro, il Santo analizza partitamente i sette peccati capitali [...]. L’interrogatorio sui vizi capitali no esaurisce il compito di Agostino. Francesco, infatti, deve ancora liberarsi da due catene viziose che, dure come il diamante, lo stringono più tenacemente di tutti gli altri vincoli, e ‘gli impediscono di meditare sulla morte e sulla vita’. Sono il desiderio amoroso e quello della gloria. L’intero terzo libro [...] è riservato al dibattito intorno a queste due passioni” (1992: 63); “A Petrarca non interessava confessare i suoi peccati [...]; a Petrarca interessava parlare dell’amore per Laura perché il suo vero scopo era quello di collocare in posizione eminente, dentro all’edificio autobiografico, quella produzione volgare legata al nome di Laura che, proprio negli anni in cui scriveva o riscriveva il terzo libro del *Secretum*, stava ordinando in una organica raccolta” (1992: 93).

¹⁷ Dazu Santagata (1992: 214, 215-216 und 291): “La protagonista di una storia che, partita da un banale innamoramento giovanile, arriverà a coinvolgere ‘cielo e terra’, non poteva avere le caratteristiche che Agostino predicava di Laura. La protagonista di siffatto racconto poteva essere solo una eroina positiva, pena l’impossibilità stessa del racconto. Non era neppure concepibile, infatti, una storia amorosa, foss’anche una storia di pentimento o di renovatio interiore, che facesse perno su una donna medusea o ‘petrosa’ o, peggio ancora, demoniaca ed esiziale allo spirito dell’amante”; “Al poeta del *Canzoniere* non restava altra strada che smentire Agostino e dipingere la sua donna con colori sempre più splendidi. Sulla transmorfazione della Laura agostiniana in una donna salvifica Dante e la sua Beatrice hanno avuto un ruolo di assoluto rilievo”; “[...] Dante, lirico e comico, si stava sempre più imponendo come uno dei modelli, ideologici e narrativi, determinanti per la struttura del libro”.

¹⁸ Zum zweiten Element schreibt Santagata: “[...]la sua struttura [des *Canzoniere* vaticano] poggia su un evento, la morte di Laura. Quell’evento genera una delle più rilevanti invenzioni narrative di tutta la raccolta” (1992: 317); “il modo in cui Dante racconta [...] la morte della sua donna offre a Petrarca lo spunto di partenza per una complessa costruzione numerologica” (1992: 319); “la sovrastruttura

werterweise sind alle diese Elemente in Santillanas "Protopetrarkismus" vorhanden sind. Es ist nicht erstaunlich, dass autobiographische Angaben in diesen Sonetten vorkommen, wie die Nennung des Wohnortes der Geliebten (Sonett XIX):

Nin son bastante a satisfazer/ la sed ardiente de mi grand desseo/ Tajo al presente, nin me socorrer// la enferma Guadiana, nin lo creo;/ sólo Guadalquivir tiene poder/ de me guarir, e sólo aquél desseo (Kerkhof/Tuin 1985: 81).

oder des ersten Treffens (Sonett IX und Sonett XXV):

Loó mi lengua, maguer sea indigna/ aquel buen punto que primero vi/ la vuestra ymagen e forma diuina (Kerkhof/Tuin 1985: 71).

Alégrome de ver aquella tierra,/ non menos la çibdad e la morada,/ sean planicies o campos o sierra,/ donde vos vi yo la primera jornada (Kerkhof/Tuin 1985: 88)

oder die Erwähnung der lang andauernden Liebe zu der Dame (Sonett XL):

Pues me traýste, Señor, donde vea/ aquella que en ni[ñ]ez me conquistó,/ a quien adoro, siruo e me guerrea (Kerkhof/Tuin 1985: 103).

Diese sind Topoi des Wahrhaftigmachens. Auch die so genannten "sonetos fúnebres" (Sonette II und V) fungieren als Systemmarkierung und spielen in der Anordnung der Gedichte genauso wie die religiösen Texte am Ende auf ein *itinerarium salvationis* bzw. auf einen *iter spiritualis* an. Interessant ist aber, dass die Dame und die Jungfrau Maria mit der gleichen Metapher beschrieben werden: "templo" (Sonette XII und XXXVI)

simbolica imposta alla divisione referenziale 'in vita' e 'in morte' e perché le due parti consistano ciascuna di quel numero di testi" (1992: 325); "La storia [der Liebe zu Laura] nata il giorno della morte di Cristo era di per se stessa foriera di morte spirituale per il protagonista; quella succedutasi sotto i segni simbolici di una nascita associava alla morte fisica dell'amata la possibile rinascita dal peccato dell'amante" (1992: 326); "La simbologia calendariale [...] ora appare solidale: l'itinerario morale e la rete dei simboli cooperano allo stesso scopo. Ciò è accaduto perché Petrarca, in extremis, ha ritrovato la spiritualità e le parole stesse del Secretum. Con esse è ritornato il progetto originario: il Canzoniere nato come storia esemplare dell'io, e che ben presto si era trasformato nel Canzoniere di Laura, nella celebrazione del ruolo positivo della donna e dell'esperienza amorosa, ritorna di colpo, grazie a pochi spostamenti, alla primitiva dimensione" (1992: 340).

Templo emicante donde la cordura/ es adorada, e honesta destreza,/ silla e reposo de la fermosura,// choro plaziente do virtud se reza;/ válgame, deesa, tu mesura,/ e non me judges contra gentileza (Kerkhof/Tuin 1985: 74).

Virginal templo do el Verbo diuino/ vistió la forma de humanal librea,/ a quien anela todo amor benigno,/ a quien contempla commo a santa Ydea (Kerkhof/Tuin 1985: 99)

und dass am Ende des Zyklus die Jungfrau Maria Gegenstand der Laudatio des Dichters wird, was der Dame rückwirkend die Rolle der Beata bzw. Beatrice zuweist.¹⁹ Auch das Sonett über den Heiligen Christophorus (Sonett XXXVIII):

[...]// faz, por tus ruegos, por el espantable/ passo yo pase en naue segura,/ libre del golfo de la dapnación (Kerkhof/Tuin 1985: 101)

thematisiert am Ende die Weg-Isotopie als Übergang in die erlöste Welt, als *itinerarium salvationis*. Was aber die Sekundärliteratur immer wieder gewundert hat, ist der im Sonett XIV gewählte Vergleich von Dame und Christus:²⁰

Quando yo soy delante aquella dona,/ a cuyo mando me sojudgó Amor,/ cuydo ser vno de los que en Tabor/ vieron la grand claror que se razona (Kerkhof/Tuin 1985: 76).

Er findet möglicherweise seine Erklärung in den eben erwähnten Ausführungen Santagatas.

¹⁹ Bezüglich dieses Sachverhaltes bei Petrarca schreibt Santagata (1992: 313): “La redazione vaticana non rinuncia affatto alle coordinate etiche previste dal progetto originario. La canzone alla Vergine [...] ne conferma, con il definitivo abbandono del mito di Laura, la piena attualità”.

²⁰ Das Epigraph zu diesem Sonett lautet: “En este catorzésimo soneto el actor muestra que, quando él es delante aquella su señora, le parece que es en el monte Tabor, en el qual Nuestro Señor apareció a los tres discipulos suyos; e por quanto la estoria es muy vulgar, non cur[a] de la escriuir” (Kerkhof/Tuin 1985: 76). Zu diesem Vergleich hat Lapesa (1957: 187) geschrieben: “[...] son meros recursos literarios, sin que la mezcla de lo religioso con lo profano se integre en un sistema coherente de ideas [...]. Foster (1967: 445) meint ebenfalls: “In any case, whatever the exact intention, unconsciously figural in its juxtaposition of Christian and pagan or otherwise, Santillana’s references remain a good indication of the confusion and vagueness which is characteristic of the waning of the Middle Ages”.

III.

Für Garcilasos Gedichte gibt es kein Manuskript, das direkt vom Dichter stammt, da er 35-jährig plötzlich starb und sein Freund und Dichterkollege Juan Boscán das Werk als Anhang der eigenen Gedichte veröffentlichte. Dennoch müssen wir von der Idee ausgehen, dass sich der Petrarkist Boscán einige Gedanken über die Anordnung der Sonette in einem Zyklus machte. Finden sich bei Garcilaso Elemente, die dem Petrarkismus bembesker Prägung entsprechen? Bembo kannte und lobte Garcilasos neulateinische Lyrik, und mit Sicherheit hatte Garcilaso Bembos frühere Traktate gelesen.²¹

Als *modello di poesia amorosa* kommt Petrarca bei Garcilaso vor allem in der Auswahl der Topoi vor: die Laudatio der Dame bzw. die *innamoramento*-Gedichte, die *sdegno*- und Eifersucht-Thematik, die Reue-Problematik, das Krankwerden durch die Liebe und das Verlangen nach Genesung, die Konfrontation zwischen Affekt und Norm, das Thema der Abwesenheit und des Todes der Geliebten. Auch auf Petrarca als *modello di lingua* hat in der letzten Zeit die Sekundärliteratur sehr oft aufmerksam gemacht (Glaser 1969, Vosters 1972, Piras 1982, Morales Saravia 1998). Garcilaso selbst zitiert auf Italienisch einen Vers des *Canzoniere* in seinem Sonett XXII.

Auf die "autobiographischen" Komponenten, deren Einfügung die Petrarkismus-Definition vorsieht (Regn 1987: 164), ist auch bei Garcilaso hinzuweisen. Garcilasos Zyklus bezeugt die Wahrhaftigkeit der dargestellten Liebe durch Nennung von Orten, welche die Trennung von der Dame unterstreichen (Sonett III und Sonett XXXVII):

La mar en medio y tierra he dejado/
de quanto bien, cuitado, yo tenía;/ y
yéndome alejando cada día,/ gentes,
costumbres, lenguas he pasado.// Ya
de volver estoy desconfiado (Garcilaso de la Vega 1984: 39).

Movióme a compasión ver su accidente;/
díjeme, lastimado: "Ten paciencia,
que yo alcanzo razón, y estoy asusente"
(Garcilaso de la Vega 1984: 73).

²¹ Zu diesem Thema siehe Gutiérrez Volta (1952) und den Beitrag von Dietrich Briesemeister in diesem Buch.

oder durch die Mitteilung der nicht erwiderten Liebe an Freunde,²² Petrarkisten wie Julio César Caracciolo oder Juan Boscán (Sonett XIX und Sonett XXVIII):

Y con este temor mi lengua prueba/ a razonar con vos, oh dulce amigo,/ del amarga memoria d'aquel día// en que yo comencé como testigo/ a poder dar, del alma vuestra, nueva/ y a sabella de vos del alma mía (Garcilaso de la Vega 1984: 55).

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,/ de mi rigor pasado y mi aspe-reza,/ con que reprehenderos la terneza/ de vuestro blando corazón so-lía:// [...]// Sabed qu'en mi perfecta edad y armado,/ con mis ojos abier-tos, m'he rendido/ al niño que sabéis, ciego y desnudo (Garcilaso de la Vega 1984: 64).

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass der Name der von Garcilaso geliebten Dame, Isabel Freire, und ihr Schicksal, nämlich Heirat mit Antonio de Fonseca (1529) und Tod bei der Geburt ihres dritten Kindes (1533 oder 1534), überliefert sind. Die Ähnlichkeit mit Lauras Schicksal wirft die Frage auf, ob Garcilaso bzw. der Herausgeber für die Bestimmung und Anordnung der Sonette eine Trennung in *in vita* und *in morte* berücksichtigt hatte. Diese Frage betrifft nicht nur autobiographische, sondern auch konventionalisierte Elemente inner-halb des Petrarkismus und hat schwerwiegende Konsequenzen für die Auslegung einzelner Texte. So kann Garcilasos Sonett XXVI:

Echado está por tierra el fundamento/ que mi vivir cansado sostenía./ ¡Oh cuánto s'acabó en un solo día!/ ¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento! (Garcilaso de la Vega 1984: 62)

nur in Verbindung mit Petrarcas *rima* 269:

Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro/ che facean ombra al mio stanco pensiero;/ perduto ò quel che ritrovar non spero/ dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro.// [...] (Petrarca 1992: 340)

verstanden werden, also mit dem Sonett des *Canzoniere*, das über Lauras und Giovanni Colonnas Tod spricht. Auch für die Auslegung des Sonetts XXIII ("En tanto que de rosa y d'azucena") ist entschei-

²² Zum Topos der Adressatengedichte bezüglich der Lyrik von Tasso und Bembo schreibt Regn (1987: 164-165): "Bei den Adressatengedichten, in denen der Angesprochene erstens nicht mit der Dame identisch ist und zweitens eine eindeutige historische Referenz zugeschrieben erhält, handelt es sich bei Tasso im Unterschied zu den *Rime* Bembos und der meisten anderen *cinquecentisti* [unter denen auch Garcilaso zu erwähnen wäre] folglich ausnahmslos um Texte, in denen die Liebe Gegenstand der poetischen Adresse ist".

dend, ob man es als *in vita*-Gedicht, d.h. als *carpe diem*-Sonett, oder als *in morte*-Text, d.h. als *vanitas*-Sonett einordnet.²³ Das Gleiche gilt für das Sonett X (“¡Oh dulces prendas por mí mal halladas”),²⁴ das Sonett XX (“Con tal fuerza o vigor son concertadas”)²⁵ und für das Sonett XXVII (“A la entrada de un valle, en un desierto”).²⁶ Die Tod-Thematik ist ebenfalls im Sonett XVI vorhanden, das dem verstorbenen jüngeren Bruder Garcilaso gewidmet ist.²⁷

Wie steht es mit den anderen, den Plot bildenden Elementen? Lassen wir die systemneutralen Enkomia für den Vizekönig von Neapel, Pedro de Toledo (Sonett XXI) (ein Pendant zu Giovanni Colonna bei Petrarca), oder für María Cardona (Sonett XXIV), wo Garcilaso Tansillo, Minturno und Bernardo Tasso erwähnt, beiseite und fragen uns, ob in Garcilasos Zyklus ein aus der Rückblickperspektive komponiertes Einleitungssonett zu finden ist. Das Sonett I scheint diese Rolle zu übernehmen, denn seine Zeitkonstruktion trennt eine Vergangenheit von einer Gegenwart, aus der das erzählende Ich spricht. Dennoch verbindet dieser Rückblick Vergangenheit und Gegenwart wieder: Der

²³ Mario Di Pinto (1988: 77-87) hat Góngoras Sonett “Mientras por competir con tus cabellos” in Verbindung nicht nur mit Garcilasos Sonett XXIII, sondern mit dem ganzen Werk des Toledaners gesetzt und gezeigt, dass Góngoras wie Garcilasos Sonett eher das Thema der *vanitas* als das des *carpe diem* thematisieren. Für eine Auslegung von Garcilasos Sonett XXIII siehe Morales Saravia (1998: 47-71) und auch den Beitrag von Horst Weich in diesem Buch.

²⁴ In diesem Sonett befindet sich das diesbezügliche Auslegungsproblem in der dritten Strophe: “Pues en una hora junto me llevastes/ todo el bien que por términos me distes,/ lleváme junto el mal que me dejastes” (Garcilaso de la Vega 1984: 46).

²⁵ Die Frage ist hier, ob im Sonett Verben wie “cortaron”, “me quedan” und “ataje” oder Worte wie “perdición” und “partida” in Verbindung mit dem Tod der Dame zu sehen sind.

²⁶ Soll der Gegensatz *presencia/ausencia* in der dritten Strophe des Sonetts im Kontext des Todes gesehen werden? “Y fue que se apartó de su presencia/ su amo, y no le hallaba, y esto siente:/ mirad hasta dó llega el mal de ausencia” (Garcilaso de la Vega 1984: 73).

²⁷ Das Sonett XVI hat das Epigraph “Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán” und weist in seinem Hauptsatz [“No las francesas armas odiosas, [...] no las escaramuzas peligrosas [...] pudieron [...] quitar una hora sola de mi hado; más infición de aire en solo un día me quitó al mundo”] die in den anderen erwähnten Gedichten Garcilasos vorkommenden Lexeme wie “quitar una hora sola” und “en un solo día” auf, die hier explizit den Tod meinen.

giovenile errore, von dem Petrarca im Einleitungsgedicht redet,²⁸ dauert bei Garcilaso noch bis in die Gegenwart an; er ist nicht überwunden worden:

Quando me paro a contemplar mi 'stado/ y a ver los pasos por dó me han traído,/ hallo, según por do anduve perdido,/ que a mayor mal pudiera haber llegado;// mas cuando del camino 'stó olvidado,/ a tanto mal no sé por dó he venido;/ sé que me acabo, y más he yo sentido/ ver acabar conmigo mi cuidado.// Yo acabaré, que me entregué sin arte/ a quien sabrá perderme y acabarme/ si quisiere, y aún sabrá querello;/ que pues mi voluntad puede matarme,/ la suya, que no es tanto de mi parte,/ pudiendo, ¿qué hará sino hacello? (Garcilaso de la Vega 1984: 37).

Weiter müssen wir uns fragen, ob bei Garcilaso das für Petrarca sammlungsbildende *itinerarium salvationis*, der *iter spiritualis*, vorkommt. Im Unterschied zu Santillanas Zyklus sind bei Garcilaso keine "religiösen" Sonette vorhanden (was irrtümlicherweise Garcilasos Zyklus in die Nähe des bembesken Petrarkismus führen könnte).²⁹ Und der Grund dafür liegt selbstverständlich nicht im FrühTod des Dichters. Eher ist in dieser Tatsache etwas Programmatisches zu sehen, selbst wenn man als Gegenargument, als Systemmarkierung, auf die letzten Verse des Sonetts XXV hinweisen könnte:

²⁸ Ich zitiere Petrarcas Einleitungssonett: "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond'io nudriva 'l core/ in sul mio primo giovenile errore/ quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono, // del vario stile in ch'io piangio et ragiono/ fra le vane speranze e 'l van dolore/ ove sia chi per prova intenda amore,/ spero trovar pietà, nonché perdono. // Ma ben veggio or sí como al popol tutto/ favola fui gran tempo, onde sovente/ di me medesimo meco mi vergogno; // et del mio vaneggiar è 'l frutto, / e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno" (Petrarca 1992: 3).

²⁹ Regn (1987: 28) schreibt: "Frequente Gesten der *speranza* durchziehen folglich den *Canzoniere* Petrarcas ebenso wie die Sammlungen seiner petrarkistischen Nachahmer. Bei dieser zentralen Rolle der *speranza* muss es dann nicht weiter erstaunen, dass etwa Bembo in seinem idealtypischen Affektporträt des petrarkistischen Liebenden all dessen Eigenschaften einschließlich der *dolendi voluptas* gar zur Vorbedingung einer letztendlichen Hoffnung macht: All diese Eigenschaften gelten ihm nämlich, wie es der Schluss des berühmten und immer wieder nachgeahmten *Moderato desire*, *immenso ardore* formuliert, als '... cagio ch'io spero/ grazie ch'a pochi il cielo largo destina'". Garcilaso ist außerdem, anders als Bembo, auf keinen Fall daran interessiert, durch seinen Sonetten-Zyklus die heroische Darstellung eines exemplarischen Falles zu liefern. Diesbezüglich schreibt Noyer-Weidner (1974: 345): "Worum es ihm [Bembo] in Wirklichkeit ging, war [...] nicht Resignatio und Reue, sondern Heroisierung des lyrischen Inhalts war sein eigenständiges Primäranliegen, und zwar im Sinne der Überbietung seines italienischen Vorbilds" (siehe auch Kablitz 1993: 33).

hasta que aquella eterna noche oscura/ me cierre aquestos ojos que te vieron,/ dejándome con otros que te vean (Garcilaso de la Vega 1984: 61).

Bei Garcilaso liegt der Schwerpunkt, anders als bei Santillana, nicht auf der Plot-Bildung, sondern auf der Darstellung der antinomisch-paradoxalen Affektstruktur. Dies wird auch durch die Analyse der Texte nach ihrer Thematik bestätigt. Denn es fällt auf, dass es kaum Gedichte über die *affetti lieti* gibt, d.h. die Darstellung der *affetti dogliosi* überwiegt, und dass die meisten Texte das Thema des lateinischen *flebilis* und vor allem das Thema der Paradoxien haben.³⁰

IV.

Die Darstellung der *affetti dogliosi* betont immer wieder die Situation von Ausweglosigkeit, in der sich das erlebende Ich befindet. Die vom *Canzoniere* überlieferte Weg-Isotopie aktualisiert sich hier unter einer fast ausschließlich negativen Bestimmung. Vom ersten Sonett an ist die Rede von "camino" und "pasos". Dieser Weg führt zu einem Ort, der von Misstrauen (Sonett IV), Angst (Sonett V) geprägt und als "reinos del espanto" (Sonett XV), "lugar tan espantable" (Sonett XXX) oder "oscura región" (Sonett XXXVIII) definiert ist. Dieser Weg führt also zu einem *locus horridus*. Die Sonette zeigen die Zirkularität des Raumes auf und ebenso die Zirkularität im Handeln des sich dort befindenden Ichs. Weder das eine noch das andere helfen dem Ich, einen Ausweg zu finden: Denn das Denken und das Nicht-Denken an die Geliebte streiten miteinander und "se contentan en mi daño" (Sonett IX, 14); denn Vernunft und Liebeswahn wechseln sich beim Empfinden des erlebenden Ichs ab: "todo me empece, el seso y la locura" (Sonett XXXVI, 9); denn es gibt kein Heilmittel, und falls es eins gäbe, wäre es dem erlebenden Ich versagt (Sonett III); denn das Ich kennt den besten Rat und folgt dem schlechtesten (Sonett VI). In dieser Situation von Ausweglosigkeit erwähnt das erlebende Ich immer wieder ihre Ursache, nämlich die Liebe, und nennt sie ein Übel.

³⁰ Der Begriff *flebilis* meint den "tränenreichen" Charakter einer bestimmten Gattung: der Elegie, so wie er in Ovids *Amores* 3, 9 (1-3), einem Tibull gewidmeten Trauergedicht, vorkommt: "Memnona si mater, mater ploravit Achillem/ et tangunt magnas tristia deas,/ flebilis indignos, Elegia, solve capillos" (Ovid 1997: 152). Zum Begriff *flebilis* siehe von Albrecht (1997: 233).

Die Liebe als paradoxe Affektstruktur ist "el mal". Auch diese vom *Canzoniere* tradierte Übel-Isotopie hat bei Garcilaso eine besondere Akzentuierung. Wenn vom ersten Sonett an die Rede über das Übel die Liebe meint und von "tanto mal" (Sonett I), von "áspera mudanza/ del bien al mal" (Sonett IV), von "mal tamaño" (Sonett IX), von "grave mal que en mí está de continuo" (Sonett XX) usw. spricht, so verselbstständigt sich dann im Sonett XL diese Rede von der Liebesthematik und meint jetzt nur ein Übel ohne klaren Bezug:

El mal en mí ha hecho su cimiento/ y sobr'él de tal arte ha labrado/ que amuestra bien estar determinado/ de querer para siempre este aposiento;// trátame así que a mil habría muerto,/ mas yo para más mal estoy guardado;/ está ya tal que todos me han dejado/ sino el dolor qu'en sí me tiene vuelto.// Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor/ y así para siempre ha de turar,/ pues la muerte no viene a quien no es vivo;// en tanto mal, turar es el mayor,/ y el mayor bien que tengo es el llorar;/ ¡cuál será el mal do el bien es el que digo! (Garcilaso de la Vega 1984: 76).

Dadurch erwähnt Garcilaso eine in der Früh-Renaissance aktualisierte Problematik, die sich mit dem Begriff Gnostizismus und mit seiner Revidierung umschreiben lässt. Es ist nicht unangebracht, wenn ich in diesem Zusammenhang auf Blumenbergs Buch *Die Legitimität der Neuzeit* hinweise und seine Hauptthese in Erinnerung rufe, nämlich dass am Ende des Mittelalters mit dem Streit um die Universalien das Problem des Übels in der Welt zurückkehrte, nachdem es Augustinus in der Spätantike mit der Lehre der menschlichen Freiheit gelöst zu haben schien.³¹ Gnostizismus bedeutet, so interpretiert Odo Marquard

³¹ Ich zitiere die wichtigsten Punkte von Blumenbergs Argumentation: "[...] im Römerbrief des Paulus, fand Augustin das theologische Instrumentarium für das Dogma von der universalen Schuld des Menschen und für die Auffassung von seiner Rechtfertigung als einen Freispruch, der im Gnadenwege gewährt wurde und die Folgen der Schuld nicht aus der Welt schaffte. Dort fand er auch die Lehre von der absoluten Prädestination, die den Gnadenweg auf die kleine Zahl der Erwählten beschränkte und dadurch die Schuld der Allzuvielen als Erklärung der fortdauernden Verderbnis der Welt in Geltung ließ"; "Der gnostische Dualismus war für das metaphysische Weltprinzip beseitigt, aber er lebte im Schoße der Menschheit und ihrer Geschichte als absolute Sonderung von Berufenen und Verworfenen fort. Diese zur Rechtfertigung Gottes ersonnene Krudität hat ihre verschwiegene Ironie darin, dass auf dem Umweg über die Vorstellung der Prädestination eben doch die Urheberschaft des absoluten Prinzips für die kosmische Verderbnis wieder hereingeholt wird, deren Elimination der ganze Aufwand gegolten hatte"; "Der Preis für diese Rettung des Kosmos war nicht nur die Schuld, die der Mensch sich daran zumessen sollte, wie er die Welt vorfand, sondern auch die Resignation, die ihm seine Verantwortung für den Weltzustand auferleg-

Marcions Gedanken, Negativierung der Welt und Positivierung der Weltfremdheit.³² Die fast ausschließliche Darstellung der *affeti dogliosi*, die Beschreibung des möglichen Handelns als zirkulär und ausweglos, die Empfindung des Ortes als *locus horridus* unterstreichen diesen Sachverhalt. Anders als bei Petrarca, wo gnostische Komponenten (Greene gibt als Beispiel die “canzone delle metamorfosi”, *rima* 23)³³ mit der Darstellung der *affetti lieti* oder mit Beschreibungen von einem *locus amoenus* kompensiert werden, findet man diese bei Garcilaso nicht.

Wie lässt sich dieser Sachverhalt mit dem über die Erzählstruktur Gesagten vereinbaren? Erinnern wir uns an Santagatas Ausführungen zur Komposition des *Canzoniere*. Petrarca schafft – so seine Analyse – für die *Rerum vulgarium fragmenta* durch Autobiographie eine Erzählordnung, die in ein *itinerarium salvationis*, in einen *iter spiritualis* umschlägt. Santagata macht auf Petrarcas Rekurs auf Dantes *Comme-*

te: der Verzicht darauf, eine Wirklichkeit durch Handeln zu seinen Gunsten zu verändern, deren Ungunst er sich selbst zuzuschreiben hatte. Die Sinnlosigkeit der Selbstbehauptung war das Erbe der nicht überwundenen, sondern nur ‘übersetzten’ Gnosis” (Blumenberg 1996: 148-149).

³² Marquard (1993: 235 und 236) schreibt: “Die Gnostische Grundthese – die Positivierung der Weltfremdheit durch Negativierung der Welt – aktualisiert u.a. Radikalgedanken der biblischen Eschatologie: die Welt ist übel und böse; sie kann erlöst werden nur noch durch ihr Ende. Aber dieses heilsbringende Weltende lässt auf sich warten und bleibt aus”; “Es liegt in der Konsequenz von Blumenbergs Ansatz, zu sagen: der Nominalismus ist die Wiederbelebung, die Wiederkehr der Gnosis: die Rache der Gnosis an ihrer ersten Überwindung [...]. Die Negation der Universalien ist ein eschatologischer Vorgang, sozusagen auch ein Weltende: das Ende der alten Erkennbarkeit der Welt. Die Universalien-Negation [...] ist Weltnegation: Nominalismus ist Negativierung der Welt durch Positivierung der Weltfremdheit Gottes”. Blumenberg (1996: 140) definiert, was ‘gnostisch’ ist, folgendermaßen: “Die Gnosis ist von einem radikaleren metaphysischen Typus. Wo sie das neuplatonische System benutzt, ist sie doch nicht dessen Konsequenz, sondern besetzt die Stellen des System um. Der Demiurg ist zum Prinzip des Übels geworden, zum Gegenspieler des transzendenten Heilsgottes, der mit der Erschaffung der Welt nichts zu tun hat. Die Welt ist das Labyrinth des verirrt Pnuma, als Kosmos ist sie die Ordnung des Unheils, das System einer Falle.”

³³ Greene (1982: 130 und 131) schreibt: “The poem itself speaks of a ‘malign fall’ in a passage that bridges a metaphoric plunge from heaven like Phaeton’s and the transformation into a swan like Cynus’s”; “The surface text seems almost to suffer from a kind of poetic gnosticism, a rhetorical bad conscience which distrusts imaginistic incarnation and admits it only obliquely through the chiaroscuro of imitation”.

dia aufmerksam, insbesondere auf Beatrices Rolle als Beata für Laura, leider aber nur unter dem Aspekt eines dringenden *aemulatio*-Drucks, und er erwähnt nur beiläufig einen für mich einleuchtenden Sachverhalt, nämlich dass Dantes *Commedia* Petrarca nicht nur das Erzählelement, die Zeit-Kategorie, anbietet, sondern vor allem einen bestimmten Plot.³⁴ Luhmann hat mehrmals erklärt, dass die häufig verwendete Form für das Entkräften einer Paradoxie ihre Temporalisierung ist.³⁵ Was er Entparadoxierung nennt, hängt hier mit unserem Interesse am Plot zusammen. Dantes Plottierung ist ja die des Komischen. Um die paradoxe Affektstruktur gnostischer Prägung zu entparadoxieren, würde nicht irgendein beliebiger Plot ausreichen. Eine mittelalterliche Definition der Komödie, so wie wir bei Marqués de Santillana lesen, wenn er seine *Comedieta de Ponza* vorstellt, ist nicht theater-, sondern plotbedingt. Diese Definition lautet: Eine Komödie ist eine Handlung, die schlecht anfängt und gut endet.³⁶ Wie Petrarca hatte Santillana verstanden, dass unter den vorhandenen Plotmöglichkeiten nur die Komödie den Ausweg aus dem extremen Übel schafft. Diese Tatsache erklärt Santillanas Rezeption von Petrarca bzw. seine Entscheidung, am Ende seines Zyklus religiöse Sonette zu sammeln und einzufügen. Man könnte sich fragen, warum dies nicht bei Garcilaso der Fall war.

Eine mögliche Antwort ist, Santillana und Petrarca seien noch mittelalterliche Dichter gewesen und ihnen hätte noch ein *iter spiritualis* zur Verfügung gestanden. So erklärt z.B. Santagata Petrarcas Rekurs auf Dante bzw. auf eine Symbologie der Zahlen und der Daten – die

³⁴ Santagata (1992: 205) meint diesbezüglich Folgendes: “Quel libro [die *Commedia*], dunque, non era solo un riferimento a cui guardare: la sua fama e il suo impianto pre-umanistico ne facevano anche un oggetto da emulare e superare. Dante, con una operazione ai suoi tempi innovativa, ma che sapeva ormai di vecchio a chi si era educato sui classici, aveva sacrificato il genere lirico; l’umanista Petrarca avrebbe mostrato come il genere lirico, dal suo interno, senza contaminarsi, facesse nascere il libro narrativo, riattualizzando in ciò la lezione degli antichi.”

³⁵ Luhmann (2001: 247-248): “Nach dieser Auflösung des Paradoxes in die Form einer Weisung kommt Zeit ins Spiel. Die Operationen des Kalküls [...] müssen nacheinander vollzogen werden” (auch Luhmann 1994: 98).

³⁶ “Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de su vida alegre, goso [sic] e bien aventurado; e d’este vso Terençio, peno e Dante, e en el su libro, donde primeramente dise aver visto los dolores epenas ynfernales, e después el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente después el parayso” (Marqués de Santillana 1982, I: 238).

Verbindung von Lauras Schicksal mit der Erlösungsgeschichte Christi –, die Petrarca dem “medievale dell’ Alighieri” annähert.³⁷ Als Renaissance-Dichter konnte Garcilaso sich auf einen *iter spiritualis* nicht ohne weiteres berufen, denn dieser *iter* bedeutete eine Positivierung der Weltfremdheit und eine Negativierung der Welt in einer Zeit, in der es um die Neutralisierung der Eschatologie und um Selbsterhaltung (*conservatio sui*) ging, letztendlich um Positivierung der Welt und Negativierung der Weltfremdheit.³⁸ Wahrscheinlich liegt darin die Erklärung der Eigenartigkeit von Garcilasos petrarkistischem Zyklus und auch seine neuzeitliche und gegenneuzeitliche Bestimmung, nämlich dass er im Komplex der Paradoxie bzw. der Notwendigkeit einer Entparadoxierung durch den komischen Plot, aber auch der Unmöglichkeit eines mittelalterlichen *iter spiritualis* verhaftet war. Denn die Legitimität der Neuzeit als zweite Überwindung des Gnostizismus verlangte nach einem darstellenden und erlebenden Ich, das selbstbehauptend und selbstreferentiell aus einer als Kerker empfundenen Welt herausfindet. Wenn man an die Tragikomödie von Calisto und Melibea Anfang des 16. Jahrhunderts denkt, konstatiert man die Unmöglichkeit einer Komödie. Erst mit Lope de Vega und seiner *comedia nueva* zeichnet sich mit aller Deutlichkeit ein komischer Plot ab, der aus dieser Ausweglosigkeit herauskommt. Er ist nicht mehr innerhalb des Petrarkismus anzusiedeln und insofern ist das heute nicht zu erörtern.

³⁷ Santagata (1992: 330): “La simbologia del numero a cui Petrarca ricorre come extrema ratio per consolidare un edificio che rischiava di non reggere al suo stesso peso rivela una forma mentis che non è quella dell’umanista in gara con i classici e nemmeno quella dell’indagatore della coscienza formatosi sulle pagine di Agostino, ma, per l’appunto, quella ‘medievale’ dell’Alighieri”.

³⁸ Marquard (1993: 236, 237): “So ist die ‘zweite Überwindung der Gnosis’ Überwindung der zweiten Gnosis: des Nominalismus, gegen dessen weltfremden Gott die Welt bewahrt werden kann nur durch die Tendenz zur – gegenüber diesem weltfremden Gott – gottfremden Welt: durch Ausbruch in ein neues konservatives Zeitalter (conservatio nicht mehr durch concursus Dei, ‘Fremderhaltung’, sondern durch ‘conservatio sui’, ‘Selbsterhaltung’), die Neuzeit, die also – gegengnostisch – ist: Positivierung der Welt durch Negativierung der Weltfremdheit”; “Darum startet die Neuzeit – gegen Weltnegation für Weltbewahrung – als Neutralisierung der Eschatologie: sie ist das ‘Zeitalter der Neutralisierungen’ (Carl Schmitt) [...]”.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bembo, Pietro (1960): *Prose e rime* (hrsg. von Carlo Dionisotti). Torino: Unione tipografico-editrice Torinese.
- Kerkhof, Maxim P. A. M./Tuin, Dirk (1985): *Los Sonetos "Al Itálico Modo" de Íñigo López de Mendoza Marquéz de Santillana* (kritische Ausgabe). Madison: Studies Medieval, Seminar of Hispanistic.
- Garcilaso de la Vega (³1984): *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Editorial Castalia.
- (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Petrarca, Francesco (⁸1992): *Canzoniere* (Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini. Note al testo die Dabniele Ponchiroli). Torino: Giulio Einaudi editore.
- (⁴1999): *Canzoniere* (Introduzione di Ugo Foscolo. Note di Giacomo Leopardi. Cura die Ugo Dotti). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- (¹⁵1999): *Canzoniere* (Introduzione e note di Pietro Cudini). Milano: Garzanti Editore.
- Ovid [Publius Ovidius Naso] (1997): *Amores. Liebesgedichte* (Lateinisch/Deutsch; übers. und hrsg. von Michael von Albrecht). Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Santillana, Marqués de (1982): *Poesías completas*. 2 Bde. (hrsg. von Manuel Durán). Madrid: Editorial Castalia.
- Tibull [Albius Tibullus] (2001): *Elegische Gedichte* (Lateinisch/Deutsch; übers. und hrsg. von Joachim Lilienweiß, Arne Malmshheimer und Burkhard Mojsisch). Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Sekundärliteratur

- Albrecht, Michael von (1997): "Nachwort". In: Ovid: *Amores. Liebesgedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 226-262.
- Blumenberg, Hans (1996): *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Carr, Derek C. (1978): "Another look at the metrics of Santillana's sonnets". In: *Hispanic Review* 46 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 41-53.
- Cizek, Alexandru N. (1994): *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Durán, Manuel (1961): "Santillana y el prerrenacimiento". In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* XV, 3-4 (México D.F.): S. 343-363.
- Farinelli, Arturo (1922): *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*. Torino: Fratelli Boca, editori.
- Foster, David William (1967): "Sonnet XIV of the Marqués de Santillana and the Waning of the Middle Ages". In: *Hispania* L, 3 (New York): S. 442-446.

- Fucilla, Joseph (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo LXXII.
- Gentil, Pierre Le (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Deuxième Partie. Les Formes*. Rennes: Plihon, Editeur.
- Glaser, Edward (1969): "El cobre convertido en oro. Christian rifacimentos of Garcilaso's poetry in the sixteenth and seventeenth centuries". In: *Hispanic Review* XXXVII, 1 (University of Pennsylvania, Philadelphia): S. 61-76.
- Gmelin, Hermann (1932): "Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance". I. Teil. In: *Romanische Forschungen* XLVI (Erlangen): S. 85-356.
- Greene, Thomas M. (1982): *The Light in Troy. Imitatio and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven/London: Yale University Press.
- Gutiérrez Volta, Joaquina (1952): "Las odas latinas de Garcilaso de la Vega". In: *Revista de literatura* II, 4 (Madrid): S. 281-308.
- Hempfer, Klaus W. (1987): "Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand". In: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 253-277.
- (1988): "Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariosto, Ronsard, Shakespeare, Opitz)". In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* N.F. 38, 3 (Heidelberg): S. 251-264.
- (1991): "Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)". In: Tizmann, Michael (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 7-43.
- (1993): "Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende'". In: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.): *Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 9-45.
- Kablitz, Andreas (1985): "Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht". In: *Italienische Studien* 8 (Wien): S. 27-38.
- (1993): "Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkungen zur Petrarca-Imitatio in Bembo's *Rime*". In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 29-76.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Lapesa, Rafael (1957): "El endecasílabo en los sonetos de Santillana". In: *Romance Philology* X, 3 (Berkeley/Los Angeles): S. 180-185.
- ([1948] ³1985): *Garcilaso: Estudios completos. La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Ediciones Istmo.
- López Bascuñana, María Isabel (1978): "Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 331 (Madrid): S. 19-39.

- Luhmann, Niklas (²1994): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (⁶1996): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (2001): "Die Paradoxie der Form". In: Luhmann, Niklas: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 243-261.
- Marquard, Odo (1993): "Rückfall in die Gnosis". In: Sloterdijk, Peter/Macho, Thomas H. (Hrsg.): *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis*. Zürich: Artemis & Winkler Verlag, S. 234-241 [ursprünglich unter dem Titel "Das gnostische Rezidiv als Gegenzeit. Ultrakurztheorem in lockerem Anschluß an Blumenberg". In: Taubes, Jacob (Hrsg.): *Gnosis und Politik (= Religionstheorie und Politische Theologie*, Bd. II). München/Paderborn/Wien/Zürich: Fink, Schöningh, 1984: 31-36].
- Morales Saravia, José (1998): "*Vanitas* y petrarquismo en el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega". In: *Iberoromania* 47 (Tübingen): S. 47-71.
- Morros, Bienvenido (1995): "Prólogo". In: Garcilaso de la Vega: *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica: XXV-CXV.
- Neubert, Fritz (1962): "Zum Problem des Petrarkismus in Europa". In: Neubert, Fritz: *Französische Literaturprobleme. Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 449-460.
- Noyer-Weidner, Alfred (1974): "Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht". In: *Romanische Forschungen* 86, 3-4 (Frankfurt/Main): S. 314-358.
- Penna, Mario (1954): "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana". In: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Bd. V. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas. Patronato Marcelino Meéndez Pelayo, S. 1-30.
- Penzenstadler, Franz (1993): "Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik". In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 77-114.
- Pigman III, George. W. (1980): "Versions of Imitation in the Renaissance". In: *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1 (New York): S. 1-32.
- Pinto, Mario Di (1988): "Mientras por competir con Garcilaso". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 461 (Madrid): S. 77-87.
- Piras, Pina Rosa (1982): "Yo tra metáfora e letteralità: lettura del soneto *Quando me paro a contemplar mi 'stado* di Garcilaso de la Vega". In: *Annali. Seione romana* XXIV, 2 (Neapel): S. 427-432.
- Prieto, Antonio (1975): *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad general española de librería.
- Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen: Romanica Monacensia, Gunter Narr Verlag.
- (1993): "Systemdeterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinós 'Rime Amoroze' (1602)". In: Hempfer, Klaus W./Regn,

- Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 257-280.
- Reiff, Arno (1959): *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*. Köln: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln.
- Rivers, Elias L. (Hrsg.) (1974): *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*. Barcelona: Ariel.
- (1980): *Garcilaso de la Vega. Poems. A Critical Guide*. London: Grant & Cutler Ltd.
- (1984): "Introducción biográfica y crítica". In: Garcilaso de la Vega: *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Editorial Castalia, S. 9-25.
- Santagata, Marco (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- Sanvisenti, Bernardo (1902): *I primi influssi di Dante del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnola* (1902). Milano: Ulrico Hoepli editore.
- Schiff, Mario (1905): *La bibliothèque du Marquis de Santillana*. Paris: Librairie Émile Bouillon.
- Vannutelli, Evelina (1924): "Il marchese di Santillana e Francesco Petrarca". In: *Rivista d'Italia* XXVII, II (Milano): S. 138-149.
- Vosters, Simon A. (1972): "Dos sonetos de Garcilaso. Análisis estilístico". In: *Hispanofila. Literatura-ensayos* 45 (Chapel Hill, North Carolina): S. 1-37.
- Warning, Rainer (1987): "Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsard". In: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 327-358.