

Teilprojekt A4

„Autorität, Autor, Text“

Gerhard Regn/Florian Neumann

Die Neukonstruktion auktorialer Autorität in den Petrarca-Kommentaren des 16. Jahrhunderts

1. Autorisierungsformen: das Beispiel Petrarca

Francesco Petrarca ist mit gutem Grund eine der privilegiertesten Persönlichkeiten in der Forschung zum italienischen Renaissance-Humanismus: Es ist *communis opinio* in den einschlägigen Studien, daß Petrarca mit seinen lateinischen Werken schon zu Lebzeiten autoritativen Status als führender Repräsentant einer neuen Gelehrten generation zu erlangen begann und daß er mit seinen volkssprachlichen Dichtungen seit dem frühen 16. Jahrhundert als Autorität für ein raffiniert-auskalkuliertes lyrisches Dichten und für die Schöpfung der italienischen Dichtungssprache figuriert. Die Fragen danach, *warum* und *wie* Petrarca seinen jeweiligen Status als Autorität erlangt hat, sind, wie Andreas Kablitz hervorgehoben hat, „gemeinhin unausgesprochen“ geblieben, weil „ihre Beantwortung vermeintlich evident scheint.“¹ Diese Evidenz soll hier besonders – aber bewußt nicht ausschließlich – für den italienischen Bereich hinterfragt werden.

Die Autorisierung Petrarcas ist temporär gestaffelt und zunächst im Hinblick auf den *Petrarca latino* und den *Petrarca volgare* sektorial getrennt erfolgt. Grund dafür ist, wie Marco Santagata gezeigt hat,² eine von Petrarca wesentlich mitveranlaßte Konzentration der renaissance-humanistischen Gelehrten auf den lateinischsprachigen Bereich der Literatur und Gelehrsamkeit, der seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Ausweitung der Studieninteressen auf die volkssprachliche Literatur folgte.

Was den lateinhumanistischen Bereich betrifft, hat Petrarca selbst mit seinen lateinischen Werken – vor allem mit seinen umfangreichen Briefsammlungen – an der Konturierung seiner Statur als Veränderer und Neubegründer in den *studia* gearbeitet und Wesentliches zur Konstitution der Epochenphysiognomie der Renaissance beigetragen. Bekannt sind namentlich

¹ Vgl. Andreas Kablitz: *Warum Petrarca? Bembo's Prose della volgar lingua und das Problem der Autorität*, in: *Romanisches Jahrbuch* 50 (1999), S. 127-145, hier S. 129.

² Vgl. Marco Santagata: *Dalla lirica cortese alla lirica cortigiana: appunti per una storia*, in: *ders./Stefano Carrai: La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano 1993, S. 11-30; *ders.: Introduzione*, in: Francesco Petrarca: *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano 1996, S. xiii-xcvi, hier: S. xciiiff.

seine Klagen über die in seinen Augen in geistiger Enge verharrenden zeitgenössischen Gelehrten, sein Bemühen um eine formale und inhaltliche Revalorisierung von antiker Prosa und Dichtung sowie eine Reaktualisierung historiographischer und moralphilosophischer Gelehrsamkeit in ihrer römisch-lateinischen Ausprägung. Petrarca wirkte zudem nachhaltig durch die in seinen Schriften auktorial gefilterte Selbstdarstellung seiner Gelehrtenpersönlichkeit und durch das offensive Umreißen seiner Position in der Gelehrtenwelt seiner Zeit: Auf diese Weise hat er das Arsenal an Begriffen und Argumentationsmodi aufgetan, dessen sich gleichgesinnte Gelehrte für ihr *self-fashioning* im Absetzen von ihren Gegnern bedienten. Die Etablierung Petrarcas als rinascimentale Autorität läßt sich im lateinhumanistischen Bereich folglich als ein komplexes Wechselspiel von Selbst- und Fremdautorisierung mit personaldiskursiver Fundierung beschreiben.

Different dazu erscheint die Autorisierung Petrarcas im volkssprachlichen Bereich. Erstens, ist sie posthum erfolgt und war daher – einmal abgesehen von einzelnen in der Textfaktur vor allem des *Canzoniere* angelegten, später noch genauer zu beleuchtenden poetologischen Strategemen – Strategien der Selbstautorisierung entzogen. Und zweitens unterlag seine Autorisierung im Italienischen spezifischen sprach- und literaturhistorischen Voraussetzungen. Petrarca bediente sich hier nämlich eines Idioms, das, anders als das Lateinische, noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts von zumindest strittiger Reputation war. Es galt hier, seine Autorität im Hinblick auf die Sprache gegenüber dem Lateinischen zu affirmieren und auszubauen. Im Italienischen war es erforderlich, seine Position gegenüber Dante Alighieri stark zu machen. Denn Dante war bis ins frühe 16. Jahrhundert die inkontestierte Leitfigur der Dichtung im *volgare*.

Im Hinblick auf Petrarcas Autorisierung in der Volkssprache können drei zentrale Momente ausgemacht werden: Die De-Allegorisierung in der Dichtungsauslegung des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, damit einhergehend ein Zurückgreifen auf die Veränderungen in der Bewertung der Autorbiographie seit dem 13. Jahrhundert, und schließlich eine Neubewertung der sprachlich-formalen Gestaltung von Dichtung. Dies soll im Folgenden zunächst in den literaturhistorischen Zusammenhängen kurz umrissen und dann in der Bedeutung für Petrarcas Autorisierung anhand der Kommentare des *Cinquecento* und *Seicento* zu einer seiner frühesten italienischen Dichtungen³ *in concreto* vorgeführt werden: anhand der sogenannten *Metamorphosen-Canzone*.

³ Dazu Petrarcas Bemerkung im *Codice degli abbozzi* (Ms Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3196), in: Francesco Petrarca: *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano 1996, S. 842: „...est de primis inventionibus nostris“.

a) De-Allegorisierung

De-Allegorisierung darf als eines der zentralen Momente in der Ausbildung der Epochenphysiognomie der Renaissance gelten. Die Bedeutung des Wandels in der Einstellung zu Allegorese in der Dichtung und Dichtungsauslegung läßt sich anhand der Konjunktur spezifischer Kommentare zu Dantes *Divina Commedia* und Petrarcas *Canzoniere* veranschaulichen.⁴ Wesentlichen Einfluß auf die Hochschätzung Dantes Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien hatte Cristoforo Landino. Sein *Commedia*-Kommentar wurde 1481 veröffentlicht und hat bis in die späten zwanziger Jahre des *Seicento* das Editions-geschehen des Werkes entscheidend mitgeprägt. Landinos Leistung bestand darin, Dantes Hauptwerk durch konsequente Allegorisierung zu aktualisieren, genauer: es als Dokument des Florentiner Neuplatonismus und als Stütze mediceischer Politik auszuweisen.⁵ Von den 20 Editionen der *Commedia* bis zum Ende des 16. Jahrhunderts sind 12 mit Landinos Kommentar versehen. Seit dem Ende des zwanziger Jahre lösen sich allerdings die Editionen von dem Kommentar Landinos, der dann allenfalls mit dem ganz anders ausgerichteten Kommentar Alessandro Vellutellos gedruckt wird. Hintergrund bildet hier unter anderem eine grundsätzliche Kritik an Landinos allegorischem Deutungsprinzip durch den Venezianer Trifon Gabriele und damit eine Aufwertung des Litteralsinns in der Auslegung von Werken der Dichtung. Folge ist, daß Dantes *Commedia* sprachlich wie inhaltlich als defizitär erscheint – aufgrund seiner Fabel, seiner sprachlichen Ausdrucksformen und seiner Stilmischungen. Zur gleichen Zeit, Mitte der zwanziger Jahre, bemüht sich Pietro Bembo in seinen *Prose della volgar lingua* (1525) gegen Dante nun Petrarca als Musterautor für das *volgare* zu etablieren. Daß dieses Unterfangen glückt, ist nicht zuletzt den großen Kommentaren zu verdanken, die bis ins späte *Cinquecento* die Editionen des *Canzoniere* flankieren, der nun – neben Ariosts *Orlando furioso*, dessen Rezeptionsgeschichte in ganz anderen Zusammenhängen abläuft – zum erfolgreichsten Werk auf dem italienischen Buchmarkt avanciert. Dabei wird Petrarca – anders als Bembo dies in seinen *Prose* ursprünglich artikuliert hatte – zum alleinigen sprachlichen Vorbild für Dichter und Prosautoren gleichermaßen.

⁴ Zu den im Folgenden verwendeten Kommentaren zu Petrarcas *Canzoniere* vgl. die bibliographischen Angaben im Anhang; im Folgenden werden in den Fußnoten nur die Vor- und Nachnamen der Kommentatoren stellvertretend für ihre Kommentare angeführt; die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf nicht nummerierte Seiten; mit der Zählung wurde jeweils mit Titelblatt begonnen, wobei Vorder- wie Rückseiten gezählt wurden.

⁵ Vgl. Manfred Lentzen: *Studien zur Dante-Exegese Cristoforo Landinos*, Köln 1971, S. 59-136.

b) Aufwertung der Autorbiographie

Wesentliches Konstituens der seit der Mitte des *Quattrocento* entstehenden *Canzoniere*-Kommentare ist der – im Sinne der Privilegierung des Litteralsinns konsequente – Rekurs auf die Autorbiographie. Er schlägt sich nicht nur in den Kommentaren selbst nieder, sondern geht in Biographien ein, die bei der Mehrzahl der Arbeiten in einen Prooemialteil integriert sind. Die hier fortwirkende Tradition ist die der mittelalterlichen *accessus*, wobei diejenige Variante der „Zugänge“ aufgerufen wird, die an das Kommentarwesen der spätantiken Gelehrten Donatus und Servius anknüpft: Entgegen der im Mittelalter besonders in scholastischen Kontexten häufig geübten Eindämmung oder Unterdrückung von biographischen Informationen zu Verfassern von Texten wird hier der Autorvita breiter Raum gegeben. Zudem dürfte für die Erarbeitung der Petrarca-Biographien eine noch näher zu erforschende, im 13. Jahrhundert mit der Rezeption des Valerius Maximus einsetzende⁶ und wohl nicht zuletzt durch Petrarca selbst weitervermittelte⁷ Technik der biographischen Rekonstruktion Pate gestanden haben. Ziel der Mehrzahl der Biographien ist es nämlich, eine möglichst detaillierte und dokumentarisch belegte in sich schlüssige Autorvita vorzulegen. Aber nicht nur dies: Angesichts des im *Canzoniere* geschilderten *iter vitae* schließen mehrere Autoren eine Laura-Vita an, die dem Erweis der Nicht-Fiktionalität der im *Canzoniere* dargelegten Liebesgeschichte dienen soll.⁸ Grundlage der Rekonstruktion sind vor allem Petrarcas lateinische Schriften und dabei vornehmlich die beiden Briefsammlungen *Rerum familiarium libri* und *Epistolae seniles*. Die testimoniale Valenz wird dabei – trotz des Wissens der Biographen um die auktoriale Selektion Petrarcas – nicht in Frage gestellt. Es geht den Autoren letztlich darum, weitestgehend das Bild von Petrarca zu transportieren, das er selbst von sich vermittelt haben wollte. Einzelne kritische Bemerkungen etwa zu Petrarcas Charakter akzentuieren dabei allenfalls die glaubwürdigkeitssteigernd eingesetzte distanzierte Haltung des Biographen zu seinem Gegenstand.

⁶ Derzeit versucht Thomas Ricklin in einer Studie zu Johannes von Wales herauszuarbeiten, wie im nicht-scholastischen Bereich der Gelehrsamkeit des Spätmittelalters die Viten der Autoren neue Bedeutung erhalten und dies zur Wegbereitung für den Humanismus beiträgt.

⁷ Vgl. dazu besonders Petrarcas Rekonstruktion von Autorviten in *Rerum familiarium libri* XXIV.3-12 und besonders XXIV.12,7-19 mit einer Zusammenstellung von Details zu Homers Leben und Wirken.

⁸ So Lodovico Dolce, S. 18-29 mit einer Karte „Cisdritto in della Sorga, del Lvogo, dove nacqve Madonna Lavra, e dove il Petrarca s’innamorò“ (ebd., zwischen S. 20 u. 21; Sebastiano Fausto da Longiano, S. [7f.]; Giovanni Andrea Gesualdo, S. [34v-35r]; Alessandro Vellutello, S. [11-16] mit Karte: „Descrittione del sito di Valclvsa“, ebd., S. [11].

c) Neubewertung der Form

Einen besonderen Stellenwert messen die Kommentatoren in den Biographien der bildungs- und kulturgeschichtlichen Position Petrarcas bei. Es ist der Ort in den Texten, an dem der lateinhumanistische Petrarca – oft in einem Abriß seiner *studi e dottrina* – als Gründerfigur einer neuen Bildungsbewegung gewürdigt wird, also jener *Petrarca latino*, der dann in den Kommentaren als an antiken Modellen orientierter formaler und inhaltlicher Gestalter im Text des *Canzoniere* aufgesucht wird. Es steht für die Kommentatoren gemeinhin fest, daß Petrarca – wie es etwa Gesualdo sagt – „der erste war, der wie aus den tiefen und langen Zeiten der Finsternis wie eine strahlende Sonne die gute lateinische Literatur wieder ans offene und lebendige Licht befördert hat“⁹; es ist für sie unzweifelhaft, daß er über hervorragende Kenntnisse in der Literatur der römischen Antike verfügte und sie in seinen italienischen Dichtungen wie in seinen lateinischen zur Anwendung brachte. In diesem Zusammenhang wird auch die Krönung Petrarcas zum Dichter hervorgehoben, „eine Ehrung, die viele Jahrhunderte vergessen war“¹⁰, und mit der in den Augen der Biographen noch einmal sinnfällig unterstrichen wurde, daß Petrarca ein singulärer Erneuerer war. Wie Lodovico Dolce, der sogar das Krönungsprivileg im Einleitungsteil zu seinem Kommentar abdruckt,¹¹ ist den Kommentatoren bewußt, daß Petrarca die einzigartige Ehrung seinem lateinischen Werk verdankt, in Relation zu dem es nun ihre Aufgabe ist, Petrarcas italienische Dichtungen zu würdigen. Dies erreichen sie dadurch, daß sie aufweisen, wie Petrarca seine Textkenntnis besonders der antiken Dichtung für sein eigenes Werk fruchtbar gemacht hat, genauer: wie er in Applikation des tradierten Konzeptes der *imitatio* Formulierungen der als vorbildhaft begriffenen *veteres* aufnimmt und in seine Dichtungen einbaut. Oder, um es mit dem Kommentator Daniello zu sagen: „mit welcher Urteilsfähigkeit“ sich Petrarca „der lateinischen Dichter bedient hat, wie Catull, Tibull und Propertius [...], Vergil, Horaz, Ovid und M. Tullius Cicero und vieler anderer“.¹² Dabei geht es nicht nur darum, wie Petrarca ihrem Beispiel gefolgt ist, sondern auch, wie er die Autoren – darunter auch die „Thoscani“ Guittone d’Arezzo, Dante Alighieri, Guido Cavalcanti und Cino da Pistoia – „hinter sich gelassen und besiegt“¹³ hat oder aber selbst im

⁹ Vgl. Giovanni Andrea Gesualdo, S. [23]: „egli fu il primo che come da profonde e lunghe tenebre à guisa d’un luminoso Sole richiamò in aperta e viva luce le buone lettere latine.“

¹⁰ Vgl. ebd., S. [13]: „honore [...] per molti secoli posto in oblio“.

¹¹ Vgl. Lodovico Dolce, S. 30-35.

¹² Vgl. Bernardino Daniello: [Widmung] Allo illustre, e reverendo monsignore Messer Andrea Cornelio, Vescovo di Brescia, S. [3]: „con quanta modestia de Poeti Latini si seruisse; come di Catullo, Tibullo, e Propertio [...] di Virgilio, d’Horatio, d’Ovidio, di M. Tullio Cicerone.“

¹³ Vgl. ebd.: „Conosceranno medesimamente quanto nell’imitarli quando questo, quando quell’altro de sopradetti Scrittori, si lasciasse à dietro correndo abbattuto, e uinto.“

„Turnierkampf“ mit ihnen aus dem Sattel gehoben worden ist. Für Daniello gehört es geradezu zur Aufgabe der „gelehrten und mit Urteil versehenen Menschen“¹⁴, bei der Lektüre des „wahrhaft göttlichen Dichtwerkes“¹⁵ Petrarcas nach diesen Dingen zu suchen, sie zu bedenken und zu beobachten. Auf dieser Linie agieren auch die anderen Kommentatoren, die durchgängig weniger die Bezüge zu den jüngeren volkssprachlichen Dichtern als zu den Meistern der antiken römischen Dichtung aufweisen. Der Vergleich mit den Alten und die wenigstens teilweise Konstatierung von Siegen über sie dienen natürlich der Wertsteigerung des *Petrarca volgare*. Dabei bildet, wie etwa Gesualdo erkennt, gewiß der Wechsel des Idioms die Grundvoraussetzung für die Überbietung der Alten, die in ihrer Sprache als unzweifelhaft unschlagbar angesehen werden. Aber gerade dieser Wechsel in das *volgare* machte Petrarcas Unterfangen noch zusätzlich interessant und legt es nahe, die sprachliche und formale Gestaltung seiner Dichtungen wie jene der *veteres* mit kritischen Augen zu untersuchen und zu beurteilen.

2. Die *Metamorphosen-Canzone*

Die sogenannte *Metamorphosen-Canzone*, seit der Correggio-Fassung des *Canzoniere* (1356-1358) Nummer 23 der Gedichtsammlung, darf als eines der interessantesten, aber auch schwierigsten Studienobjekte aus Petrarcas volkssprachlicher Lyrik gelten. Wie schon Sebastiano Fausto da Longiano in seinem *Canzoniere*-Kommentar schreibt: „Wer diese Canzone als dunkel bezeichnen würde, würde wohl nichts Falsches sagen, denn wenn man ihrer versteckten tiefen Gedanken habhaft werden könnte, würde sie uns den ganzen *Canzoniere* öffnen.“ Und weiter: „Sie ist die schwerste, die er je geschrieben hat.“¹⁶ Die Gründe für dieses Urteil macht schon eine kurze Übersicht über die mit 169 Versen längste Canzone Petrarcas deutlich. In dem Dichtwerk referiert das lyrische Ich seine „*prima etade*“ (etwa: erste Jugend) von einer Zeit anfänglicher Liebesverweigerung über das „*innamoramento*“ (Verlieben) bis hin zu den schwerwiegenden Folgen der Liebe zu der (im Gedicht nicht namentlich genannten) Frau, zu der es durch Amor verliebt gemacht wurde. Das lyrische Ich wird zur Strafe für das immer aufs Neue mißachtete Verbot, über die Liebe zu ihr zu reden oder zu schreiben, verwandelt – und zwar nacheinander in einen Lorbeerbaum, einen abstürzenden Sonnenwa-

¹⁴ Vgl. ebd.: „dotti, e giuditiosi huomini“.

¹⁵ Vgl. ebd.: „questo ueramente diuino Poema“.

¹⁶ Vgl. Sebastiano Fausto da Longiano, fol. 139v: „CHI chiamasse questa Canz[one] oscura, forse non direbbe'l falso: come si potessero havere gli suoi nascosti profondi sentimenti, ella ci aprirebbe tutto'l *Canzoniere* & e la piu grave ch'egli facesse giamai.“

gen, einen Schwan, eine Quelle, ein Echo und nach einem Blick auf die nackte, badende Geliebte in einen von Hunden gehetzten Hirsch. Der Kenner macht unschwer aus, daß hier von Petrarca Episoden aus Ovids *Metamorphosen* aufgerufen werden: die Verwandlung Daphnes, die Geschichten von Phaeton, Cygnus, Battus, Byblis, Echo und Actaeon, zu denen Petrarca im *congedo* der Canzone noch verkürzt die Episoden von Jupiter mit Danae, Aegina und Asteria hinzufügt.¹⁷

Alles scheint darauf hinzuweisen, daß die Canzone allegorisch auszulegen ist: die im Litteralsinn nicht verständliche Fabel, das moralische Skandalon der nackten Geliebten, die Verwendung der bizarr-fabulösen und schon von daher besonders allegoresebedürftigen *Metamorphosen* Ovids, die den gelehrten zeitgenössischen Lesern zudem durch allegorisierende Kommentare bekannt waren.¹⁸ Aber schon die erste Verwandlung in der Canzone macht deutlich, daß die allegorische Auslegung nicht greift, daß sie, wie unlängst Marc Föcking bemerkt hat „hier gerade nicht ihrer traditionellen Aufgabe gerecht [wird], einen ungereimten und moralisch fragwürdigen Litteralsinn in einen kohärenten und ideologisch einwandfreien tieferen Sinn zu überführen.“¹⁹ Bei Ovid schießt der von Apoll verspottete Amor einen Pfeil der Liebe auf den ihn verhöhnenden Gott und einen des Hasses auf Daphne ab, wodurch die beiden nicht zueinander finden können. Daphne entzieht sich den Nachstellungen des Gottes schließlich durch ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum, den Apoll daraufhin zu seinem Attribut erhebt. Diese Episode wird von den Ovid-Exegeten des Spätmittelalters dahingehend interpretiert, daß sie Daphne nach dem *sensus moralis* entweder als Darstellung einer „*pudica persona*“ lesen, die Keuschheit begehrt; oder als eine Weisheit, die die Keuschheit sucht; oder auch als Christus, der seiner Menschwerdung durch Maria und dem Erlösungstod am Kreuzesstamm zustrebt. Diese Art von Interpretation ist bei Petrarca nun gerade nicht möglich, denn er führt Apoll und Daphne – den nach etwas Strebenden und die vor etwas Fliehende – im lyrischen Ich seines Gedichtes zusammen, und dies ließe im Hinblick auf den Lorbeer allenfalls zwei – allerdings in interpretatorische Aporien führende – allegorische Auslegungen auf der Linie der Ovid-Allegosen zu: Einerseits wäre es möglich, den Lorbeer als „Jungfräulichkeit“ (*virginitas*) und das lyrische Ich als „keusche Person“ (*pudica persona*) zu verstehen, was durch die Klage über den Zustand, in dem es sich befindet

¹⁷ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, im einzelnen zu: Daphne, I.452-567; Phaeton und Cygnus: II.367-380; Battus: II.676-707; Byblis: IX.450-665; Echo: III.339-510; Actaeon: III.131-252; Danae: IV.610-611, 698 und VI.113; Aegina: VII.615-618; Asteria: VI.108 (auch gelesen als Anspielung auf den Raub Ganymeds: X.155-161).

¹⁸ Es handelt sich um folgende drei Ovidallegoresen: Giovanni del Virgilio: *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos*; Petrus Berchorius: *Reductorium Morale. Liber XV: Ovidius moralizatus*, Utrecht 1960; *Ovide moralisé. Poème du commencement du 14^e siècle*, Cornelis de Boer (Hg.), 5 Bde., Amsterdam 1915-1938.

(und die den gesamten *Canzoniere* durchzieht) ebenso konterkariert wird wie etwa durch die am Ende der Canzone geschilderte Episode, in der das lyrische Ich die nackte Geliebte beim Baden beobachtet. Andererseits wäre es möglich, den Lorbeer als „Unzüchtigkeit“ aufzufassen, was dann die Frage nach sich ziehen würde, wie der dadurch negativ konnotierte Lorbeer im *Canzoniere* als Zeichen für die humanistische *poesia* und überhaupt die *studia* fungieren kann.

Die durch die Darstellung suggerierte traditionelle Leseerwartung wird also offensichtlich enttäuscht. Doch bei genauem Hinsehen gibt Petrarca einen Hinweis, wie seine Canzone lesbar wird: An zwei Stellen in seiner Dichtung hat er selbst auf die Unglaubwürdigkeit des Litteralsinns seiner Canzone hingewiesen,²⁰ dann aber die geschilderten Dinge auch als „offensichtlich und bekannt“ bezeichnet.²¹ Anders als bei Dante, der in der *Commedia* und im *Convivio* deutlich gemacht hatte, daß hinter dem „Schleier“ oder der „schönen Lüge“ des Litteralsinns eine „verborgene Wahrheit“ liegt,²² ist es hier nach den Bemerkungen Petrarcas also offensichtlich nicht notwendig, nach einem allegorischen Zweitsinn zu suchen. Es geht vielmehr darum, die Metamorphosen des lyrischen Ichs der Canzone im Hinblick auf einen gerade in der Dichtung des Spätmittelalters häufig gebrauchten, durch die *voluntas auctoris* bedingten *sensus litteralis figuratus* hin zu lesen, und die Entschlüsselung dieser durch rhetorische Tropen erstellten metaphorisch-allegorischen Sinnebene uneigentlicher Bedeutung²³ unmittelbar auf der Litteralebene vorzunehmen. In diesem Sinne steht dann etwa der Absturz des Phaeton-Wagens für das Enttäuschen der hohen Erwartung des Liebenden, der Gesang des Cygnus-Schwans für die Klage des Verliebten angesichts der abweisenden Haltung seiner Geliebten, die Versteinerung des Battus für sein Erstarren beim Anblick seiner Dame. Den Ausgangspunkt bildet dabei für Petrarca in den beiden ersten einleitenden – häufig von den Kommentatoren auch als *Prooemium* bezeichneten – Strophen der Canzone die überlieferte Amor-Allegorie, die er dann jedoch nicht abstrakt fortspielt, sondern mit Leben füllt, und zwar mit einer für seine Zeit neuen Art des Redens über Liebe: durch die Veränderung der Liebestopik mit Rekurs auf das antike literarische Vorbild der *Metamorphosen* Ovids.

¹⁹ Marc Föcking: *Petrarcas Metamorphosen. Philologie versus Allegorese in Canzoniere Nr. XXIII*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF 50 (2000), S. 271-297, hier: S. 277.

²⁰ Vgl. v. 119: „Chi udì mai d'uom vero nascer fonte?“ [= „Wer hätte je gehört, daß aus einem Menschen eine Quelle werden könnte?“]; v. 156: „Vero dirò (forse e' parà menzogna)“ [= „Ich sage die Wahrheit (auch wenn es vielleicht als Lüge erscheinen wird“)].

²¹ Vgl. v. 120: „E parlo cose manifeste e conte.“

²² Vgl. Dante Alighieri: *Inferno* IX.61 und *Convivio* II.1,11.

²³ Vgl. Christel Meier: *Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 1-69, hier: S. 17f.

Die *Canzoniere*-Kommentatoren des *Cinquecento* sind sich ganz in diesem Sinne darin einig, daß Petrarca's Werk auf der litteralen Ebene zu lesen ist. Zwar verweist Sebastiano Fausto da Longiano noch kurz darauf, daß nach Meinung mancher Interpreten Petrarca Unterschiedliches auf der Wort- und auf der Sinnebene sagt²⁴, folgt dann aber wie die anderen Kommentatoren konsequent einer litteralen Lesart der Canzone. Geschildert wird demnach ein Abschnitt des *iter vitae* des mit Petrarca identifizierten lyrischen Ichs und seine Liebe zu Laura. Signifikant sind dabei die Differenzen zwischen den Kommentaren, die sich im Hinblick auf die Erklärung von Petrarca's literarischem Verfahren – genauer: der Verwendung der *Metamorphosen* Ovids und der poetischen Ausschmückung seiner Geschichte – ergeben. Am deutlichsten zeigt sich die litterale Lesart der Canzone im Kommentar des Francesco Philelpho, der z. B. die Verwandlung des Liebenden in einen [weißen] Schwan dahingehend erklärt, daß Petrarca damit sagen wolle, er habe durch das abweisende Verhalten seiner Geliebten – Laura – graue Haare bekommen²⁵ und sie habe besonders sein langes weißes Gewand geschätzt, von dem er einmal in einem Brief seiner *Familiars* berichtet.²⁶ Für ihn sind die Verwandlungen ein stilistisches Mittel des Poeten, der seinen Liebeswirren einen leicht entschlüsselbaren bildhaften Ausdruck gegeben hat. Anders als er sieht Gesualdo in der Canzone nicht allein den Dichter Petrarca am Werk, sondern auch den Antikengelehrten. Auch für ihn „singt“ Petrarca in der Canzone „von seinem Schmerz und seinen Leiden“²⁷, aber greift zur Einkleidung der Geschichte seiner Fährnisse auf Erkenntnisse der antiken Naturphilosophie und Naturforschung zurück. So erklärt Gesualdo die Verwandlungen dahingehend, daß Petrarca sich in seinen Vorstellungen den Pythagoreern angeschlossen habe: „Er zeigt [seine Geschichte] mit verschiedenen Verwandlungen auf, wobei er die Pythagoreer nachahmt, die gesagt haben, daß der Mensch sich in verschiedene Figuren verwandelt und die Seele den Körper wechselt, wobei es scheint, daß sie dies so verstehen, wie es vielen Platonikern zusagt, daß nämlich die Menschen, die der Vernunft entkleidet sind, Tiere werden, wie sie auch sagen, daß die diabolischen Geister in den Körpern der Verrückten durch deren dumme und wilde Einbildung wohnen.“²⁸ Wieder anders erklären Daniello und Castelvetro Petrarca's dichterische Gestaltung seiner Liebesgeschichte. Ihnen geht es ebenfalls um den antikengelehrten Petrarca, aber

²⁴ Vgl. Sebastiano Fausto da Longiano, fol. 139v.

²⁵ Vgl. Francesco Philelpho, fol. XVIIv.

²⁶ Ebd. *Rerum familiarium libri* X.3,12.

²⁷ Vgl. Giovanni Andrea Gesualdo, fol. XXIIIv: Petrarca hat die Canzone geschrieben „per isfogare il suo dolore, & acquetare in parte cantando i suoi martiri.“

²⁸ Vgl. ebd., fol. XXIVv: „Il che dimostra con uarie trasformationi imitando i Pythagorici, i quali hauendo detto l'huomo trasformarsi in diuerse figure, e l'anima cangiar corpo, per che'ntendessero, come piace a molti Platonici, che glihuomini di ragione ignudi nel pensiero diuentino bestie, si come i diabolici spiriti dicono albergare nei corpi de matti per la sciocca e furiosa loro imaginatione.“

ganz in Hinblick auf die Applikation des Metamorphosenmodells des Ovid auf seine spezielle *vita amorosa* und im Hinblick auf das Aufrufen weiterer – vor allem antiker – literarischer Modelle.

Auffällig ist bei allen Kommentaren ein in den Prooemien bereits angelegtes und in den Kommentaren zu den einzelnen Gedichten fortgeschriebenes Abstrahieren von moralphilosophischer Exemplarik bei der Rekonstruktion der *vita* des mit Petrarca identifizierten lyrischen Ichs. Auch im prä-cinquecentesken, um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfaßten und 1473 publizierte Philelpho-Kommentar wird in der Einleitung die Problematik einer moralisch fragwürdigen Lyrik als Thema zwar kurz angesprochen, aber sogleich nivelliert. Denn etwaigen – bezeichnenderweise als „ungebildete Geister“ kategorisierten – Kritikern, „die sagen, daß es sich für gelehrte Menschen nicht gehört, von unzüchtiger Liebe zu sprechen“ wird entgegengehalten: „daß das Werk umso lobenswerter ist, zumal sich unter lockerer Schale ein bedeutender Kern verbirgt.“ Zudem könne es nicht getadelt werden, daß Petrarca „sich bisweilen von den fortwährenden Schwierigkeiten seiner Studien manchmal mit einer gefälligen Unterbrechung abgelenkt“ habe, „was ihn weder seinem moralischen Lebenswandel noch der Würde seiner Lebensführung entfremdet“ habe.²⁹ Mit anderen Worten: Der als problematisch empfundene *sensus litteralis* kann auf einen moralischen Zweitsinn hin geöffnet werden, muß es aber nicht, wenn man dem Autor ohnehin moralische Integrität zugesteht. Die Argumentation ist nicht überraschend, wenn man bedenkt, daß es sich bei dem Philelpho-Kommentar um den einzigen Kommentar handelt, der noch in die Zeit datiert, in der – der Dante-Kommentar Landinos ist dafür das prominenteste Beispiel – die Poetik des allegorischen *integumentum* beherrschend war. Im Hinblick auf die *Metamorphosen*-Canzone unterscheidet er sich im einzelnen aber nicht von den späteren *Canzoniere*-Kommentaren: Auch in ihnen wird die Canzone 23 als eine *canzone morale* benannt, im einzelnen über die Erwähnung des von Petrarca in dem Gedicht niedergelegten Fehlverhaltens hinaus aber kein moralisches Urteil abgegeben. Das kann am besten anhand der letzten und in ihrer erotischen Deutlichkeit moralisch sicherlich fragwürdigsten Verwandlungs-Episode verdeutlicht werden, deren Auslöser ja das Betrachten der badenden Geliebten (in den Kommentaren durchgängig: Laura) durch das lyrische Ich (ebenso durchgängig: Petrarca) war. Während etwa Philelpho in seinem Kommentar ganz selbstverständlich davon ausgeht, daß Petrarca Laura „vollkommen

²⁹ Vgl. Francesco Philelpho, fol. IIv: „A quei rozi ingegni che non conuenir si dicono ali docti homini damore lasciuo fauellare a sufficientia sia risposto: dicendo tanto essere piu laudabile lopera quanto sotto lezgiera scorza graue medolla si nasconde. Ne puo essere improprio che qualche volta dalla difficulta a continuatione di suoi studij distrahendosi qualche piaceuole interuallo: ne dal viuere morale: ne dalla dignita di sue contidione alleno suol al fare.“

nackt in einer Quelle bei der Sorgue“ hat baden sehen, stellt z. B. Daniello die These auf, daß Laura sicher nicht in der Sorgue gebadet habe, weil das Baden „in diesen Ländern“ nicht in der freien Natur, sondern in Badehäusern erfolge. Petrarca habe sich offensichtlich über Freunde Zugang zu einem solchen Haus verschafft und dort seine Geliebte beobachtet.³⁰ Über diese Vermutungen hinaus, wird Petrarca – bei Daniello noch zudem durch die angenommene Hinterlist – als skandalös zu wertendes Verhalten weder bei Philelpho noch bei Daniello weiter kommentiert.

3. Resumé

Die Autorisierung Petrarca in der Renaissance ist zunächst im lateinhumanistischen Bereich wesentlich im Anschluß an seine als vorbildhaft empfundenen, formal und inhaltlich an der lateinischen Antike orientierten Werke, an seiner Selbststilisierung als Veränderer und Neuerer in den *studia* und seine kulturprogrammatischen Äußerungen personal-diskursiv erfolgt. Seine Autorisierung als Schöpfer eines raffiniert-auskalkulierten lyrischen Dichtens und der italienischen Dichtungssprache ist aufgrund spezifischer kultur- und sprachgeschichtlicher Gegebenheiten erst posthum Anfang des 16. Jahrhunderts vollzogen worden, wobei partiell auf den *Petrarca latinus* zurückgegriffen wurde. Wie die Kommentare zu Petrarca *Canzoniere* deutlich machen, wird Petrarca als neue und den *veteres* ebenbürtige Autorität in der Kultur des *volgare* gesetzt. Dieser Vorgang läßt eine historisch spezifische Modalisierung der neuen Autorität kenntlich werden: Im Zuge des weitgehenden Zurückdrängens allegorisierender Textinterpretation (und damit einhergehend der Autorität Dantes) kommt es in den Kommentaren zu Petrarca *Canzoniere* zu einer Aufwertung der Autor-Biographie. In ihr werden die individuellen Züge herausgestellt, die rhetorischen Leistungen des Autors als Selbstwert begriffen und nicht mehr moralphilosophisch rückgebunden, so wie auch die *vita* des Verfassers von frühhumanistischen Vorstellungen moralphilosophischer Exemplarik losgelöst wird.

³⁰ Vgl. Bernardino Daniello, fol. 17v: „Qui è da creder, che il Po[eta] à qualche bagno vedesse per intercessione di qualche amico di lui, M[adonna] L[aura] ignuda lauarse; come in que paesi è vsanza di fare; ma esso per l'imitation della fauola di Diana, e d'Alcheone finga hauerla veduta in vna fonte.“

Verwendete *Canzoniere*-Kommentare

Bernardino Daniello: *Sonetti, Canzoni, e Triomphi di messer Francesco Petrarca con la spositione di Bernardino Daniello da Lvcca.* In Vinegia (per Giovanniantonio de Nicolini da Sabio) 1541.

Lodovico Dolce: *Il Petrarca. Nvovamente revisto, et ricorretto da M. Lodovico Dolce. Con alcuni Dottissimi Avvertimenti di M. Givlio Camillo [...].* In Vinegia (appresso Gabriel Giolito) 1560.

Lodovico Castelvetro: *Le rime del Petrarca breuemente sposte per Lodovico Castelvetro.* In Basilea (ad istanza di Pietro de Sedabonis) 1582.

Sebastiano Fausto da Longiano: *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto da Longiano, con Rimario et Epiteti in ordine alfabeto. Nuovamente stampato.* Vinegia 1532.

Francesco Philelpho: *Petrarca con doi commenti sopra li sonetti et canzone. El primo del ingeniosissimo Misser Francesco Philelpho. L'Altro del sapientissimo Misser Antonio da Tempo nuovamente addito. Ac etiam con lo commento del Eximio Misser Nicolo Peranzone overo Riccio Marchesiano sopra li Triumpho, con infinite nove accute & eccellente expositione.* o.O., o.J. [Erstausgabe: 1473].

Giovanni Andrea Gesualdo: *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo.* Vinegia 1533.

Alessandro Vellutello: *Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello di novo rispampato con le figvre a i Triomphi, et con piv cose vtali in varii Ivoghi aggivnte.* In Vinegia (appresso Gabriel Giolito de Ferrari e Fratelli) 1550.

Canzone 23

Nel dolce tempo de la prima etade,
che nascer vide et anchor quasi in herba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba,
canterò com'io vissi in libertade,
mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
Poi seguirò sì come a lui ne 'ncrebbe
troppo altamente, e che di ciò m'avvenne,
di ch'io son facto a molta gente exempio:
benché 'l mio duro scempio
sia scripto altrove, sì che mille penne
ne son già stanche, et quasi in ogni valle
rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
ch'aquistan fede a la penosa vita.
E se qui la memoria non m'aita
come suol fare, iscùsilla i martiri,
et un penser che solo angoscia dàlle,
tal ch'ad ogni altro fa voltar le spalle,
e mi face obliar me stesso a forza:
ché tèn di me quel d'entro, et io la scorza.

I' dico che dal dì che 'l primo assalto
mi diede Amor, molt'anni eran passati,
sì ch'io cangiava il giovenil aspetto;
e d'intorno al mio cor pensier' gelati
facto avean quasi adamantino smalto
ch'allentar non lassava il duro affetto.
Lagrime anchor non mi bagnava il petto
né rompea il sonno, et quel che in me non era,
mi pareva un miracolo in altrui.

Deutsche Übersetzung der Canzone 23

In meines ersten Alters süßen Tagen,
Die jenen wilden Wunsch im Keimen sahen,
Der dann erwuchs, mir ach! zum Untergange,
Als Amor es verschmähte, mir zu nahen,
Wie da ich lebt ein Freier, will ich sagen,
Weil herber Schmerz sich mindert im Gesange.
Erzählen dann, wie allzu schwer und lange
Er drüber zürnt, und was daraus entsprungen,
Wodurch ich ward ein Beispiel vielen Leuten;
Obwohl zu andern Zeiten
Mein schwer Verhängnis ich so oft besungen,
Daß tausend Federn schon ich stumpf geklaget
Und rings durch Täler meine Seufzer tönen,
Die meines Lebens Ungemach verkünden.
Und läßt sich treulos mein Gedächtnis finden,
Das sonst so treu, mag euch mein Schmerz versöhnen
Und ein Gedanke, der es so durchdringet,
Daß jeden andern er zu fliehen zwinget,
Der mich gewaltsam so mir selbst genommen,
Daß Rind ich nur, er meinen Kern bekommen.

Seit jenem Tag, als mich zuerst bekriegte
Die Liebe, waren viel der Jahr entflohen;
Schon war der Jugend Blütenzeit vergangen,
Und starrer Frost war mir ans Herz gezogen,
Der, daß den strengen Mut mir nichts besiegte,
Mit einer Demantrind es hielt umfängen.
Noch badeten nicht Tränen mir die Wangen
Und störten mir den Schlaf; der andern Streben
Erklärt als Wunder oft in blödem Sinn ich.

Lasso, che son! che fui!
La vita el fin, e 'l di loda la sera.
Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono
infin allor percossa di suo strale
non essermi passato oltra la gonna,
prese in sua scorta una possente donna,
ver' cui poco già mai mi valse o vale
ingegno, o forza, o dimandar perdono;
e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

Qual mi fec'io quando primier m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un più altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!
Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava:
ché perch'io non sapea dove né quando
me 'l ritrovasse, solo lagrimando
là 've tolto mi fu, di e nocte andava,
ricercando dallato, et dentro a l'acque;
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno.

Così lungo l'amate rive andai,
che volendo parlar, cantava sempre
mercé chiamando con estrania voce;
né mai in sì dolci o in sì soavi tempre
risonar seppi gli amorosi guai,
che 'l cor s'umiliasse aspro et feroce.
Qual fu a sentir? ché 'l ricordar mi coce:
ma molto più di quel, che per inanzi
de la dolce et acerba mia nemica
è bisogno ch'io dica,
benché sia tal ch'ogni parlare avanzi.
Questa che col mirar gli animi fura,
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

Ella parlava sì turbata in vista,
che tremar mi fea dentro a quella petra,
udendo: I' non son forse chi tu credi.
E dicea meco: Se costei mi spetra,
nulla vita mi fia noiosa o trista;
a farmi lagrimar, signor mio, riedi.

Weh mir! wer war, wer bin ich!
Der Abend lobt den Tag, der Tod das Leben.
Denn, als der Grausame nun wahrgenommen,
Wie jeder Pfeil, den nach des Herzens Mitten
Er sandt, an dem Gewande niedergleite,
Nahm er ein mächtig Weib in sein Geleite,
Vor der Verstand und Stärk und reuig Bitten
Mir wenig konnten oder können frommen;
Durch beide ward mein Wesen mir genommen:
Sonst Mensch, ward ich ein Lorbeer, grün belaubet,
Dem seine Blätter selbst der Frost nicht raubet.

Wie ward mir da, als ich zuerst erkannte,
Wie so mein Wesen allzumal geschwunden,
Als ich die Locken werden sah zu Zweigen,
Die ihnen ich im Geist zum Kranz gewunden,
Den Fuß, auf dem ich stand und ging und rannte,
(Weil, wie das Herz, sich auch die Glieder zeigen)
Als Wurzel sah zu Fluten niedersteigen,
Nicht des Peneus, zu weit stolzern Wogen,
Und als zwei Äste sich die Arme strecken!
Bald, zu nicht minderm Schrecken,
Sah ich mit weißen Federn mich umzogen,
Als meine Hoffnung, wie vom Blitz erschlagen,
Dahinsank, weil zu hoch sie sich geschwungen.
Denn ich, unwissend, wo und wann sie wieder
Zu finden, wankte weinend auf und nieder
Bei Tag und Nacht, wo sie mir ward entrungen,
Um sie im Strom, am Ufer zu erfragen;
Und nie vergaß mein Mund seitdem, zu klagen,
So lang er konnte, was ich ach! verloren.
Drum ward mir Schwanen Farb und Stimm erkoren.

So hab ich längs dem teuren Strand gesungen,
Und wollt ich reden, sang ich dennoch immer,
Erflehend Gnade mir mit fremdem Munde;
Doch in so holden Lauten tönte nimmer,
Daß sie das rauhe, wilde Herz bezwungen,
Der heißen Liebe schmerzenvolle Kunde.
Noch brennt bei dem Gedanken mir die Wunde!
Jedoch viel mehr bei dem noch, was des weitern
Von meiner Feindin bitter-süßem Walten
Ich ferner muß entfalten,
Wiewohl die beste Kunst dran würde scheitern.
Sie, der beim ersten Blick die Herzen dienen,
Sie war's, die meiner Brust das Herz entwandte
Und sprach: Du darfst kein Wörtchen davon sagen.
Drauf sah ich sie so anders im Betragen,
Daß ich – o Menschensinn! – sie nicht erkannte,
Bis ich ihr Wahrheit bot mit scheuen Mienen;
Und zornig schnell, wie sonst sie mir erschienen,
Stand sie vor mir und wandelt – ach mir Armen! –
Zu Steine mich, den kaum noch Lebenswarmen.

So trüben Blicks erhob sie drauf die Rede,
Daß ich erzitterte in meinem Steine:
Nicht bin ich, was dir lügen deine Sinnen!
Drauf ich zu mir: Erlöste mich die eine,
Wär mir kein Leben traurig mehr und öde;
O Herr, laß wieder meine Tränen rinnen!

Come non so: pur io mossi indi i piedi,
non altrui incolpando che me stesso,
mezzo tutto quel dì tra vivo et morto.
Ma perché 'l tempo è corto,
la penna al buon voler non pò gir presso:
onde più cose ne la mente scritte
vo trapassando, et sol d'alcune parlo
che meraviglia fanno a chi l'ascolta.
Morte mi s'era intorno al cor avolta,
né tacendo potea di sua man trarlo,
o dar soccorso a le vertuti afflitte;
le vive voci m'erano interdite;
ond'io gridai con carta et con incostro:
Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro.

Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi
d'indegno far così di mercé degno,
et questa spene m'avea fatto ardito:
ma talora humiltà spegne disdegno,
talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi,
lunga stagion di tenebre vestito:
ch'a quei preghi il mio lume era sparito.
Ed io non ritrovando intorno intorno
ombra di lei, né pur de' suoi piedi orma,
come huom che tra via dorma,
gittaimi stancho sovra l'erba un giorno.
Ivi accusando il fugitivo raggio,
a le lagrime triste allargai 'l freno,
et lasciaile cader come a lor parve;
né già mai neve sotto al sol disparve
com'io sentì me tutto venir meno,
et farmi una fontana a pie' d'un faggio.
Gran tempo humido tenni quel viaggio.
Chi udì mai d'uom vero nascer fonte?
E parlo cose manifeste et conte.

L'alma ch'è sol da Dio facta gentile,
ché già d'altrui non pò venir tal gratia,
simile al suo Factor stato ritene:
però di perdonar mai non è sacia
a chi col core et col sembiante humile
dopo quantunque offese a mercé vène.
Et se contra suo stile essa sostiene
d'esser molto pregata, in Lui si specchia,
et fal perché 'l peccar più si pavente:
ché non ben si ripente
de l'un mal chi de l'altro s'apparecchia.
Poi che madonna da pietà commossa
degnò mirarme, et ricognovve et vide
gir di pari la pena col peccato,
benigna mi redusse al primo stato.
Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide:
ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa
mi volse in dura selce; et così scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando Morte, et lei sola per nome.

Spirto doglioso errante (mi rimembra)
per spelunche deserte et pellegrine,
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire:

Wie, weiß ich nicht – genug, ich ging von hinnen,
Und konnte niemand, als mich selbst, verklagen;
Den ganzen Tag rang mit dem Tod mein Leben.
Was weiter sich begeben,
Kann nimmer alles meine Feder sagen;
Drum übergeh ich anderes dergleichen,
Was drin geschrieben, einges nur zu künden,
Das jeglichem Bewundrung abgezwungen.
Mir hatte sich der Tod ums Herz geschlungen,
Nicht konnt ich's schweigend seiner Hand entwenden,
Noch Beistand der bedrängten Tugend reichen;
Verboten war mir lauten Wortes Zeichen;
Drum schrie mit Blatt und Griffel ich alleine:
Sterb ich, trifft's euch! Nicht bin ich mehr der meine!

So glaubt ich, ihre Huld mir zu bewahren,
Und mich unwürdigen Lohnes wert zu machen,
Und in der Hoffnung hatt ich Mut gefunden;
Doch Demut pflegt den Zorn bald anzufachen,
Bald löscht sie ihn; das erst hab ich erfahren,
Geraume Zeit von Finsternis umwunden,
Als mir bei jenem Flehn mein Licht entschwunden.
Da ihren Schatten, selbst des Fußes Spuren
Ich nirgend fand, warf ich, wie wen der Schlummer
Am Weg befällt, von Kummer
Entkräftet, eines Tags mich auf die Fluren.
Und, klagend ob des flüchtigen Strahles Schnelle,
Begann der Tränen Zügel ich zu lösen,
Und ließ sie fallen, wie es ihnen däuchte;
Und nimmer so im Sonnenstrahl erweichte
Der Schnee, wie da zerrann mein ganzes Wesen.
An einer Buche Fuß ward ich zur Quelle
Und hielt befeuchtet lange Zeit die Stelle.
Wer sah aus Menschen Quellen je entspringen?
Ich aber rede von bekannten Dingen.

Die Seele, die nur Gott so hoch erhöht,
(Denn solche Gnade kann kein anderer leihen)
Gleicht ihrem Schöpfer, was sie auch beginne;
Drum wird sie müde nie, dem zu verzeihen,
Der, Reu in Herz und Mienen, zu ihr flehet,
Daß er nach Schuld Begnadigung gewinne.
Und wenn sie dennoch lang mit strengerm Sinne
Ihn bitten läßt und scharf ins Äug ihm blicket,
Tut sie's, weil sie der Sünde Fortgang scheuet;
Denn, ernstlich nicht bereuet
Ein Übel, wer sich an zu andrem schicket.
Drum als nun voll Erbarmen mich die Reine
Ins Auge faßt und meines Jammers Weise
Im Gleichgewicht ersah mit meinen Sünden,
Ließ hold mein Wesen sie mich wiederfinden.
Doch keinem Dinge traue ganz der Weise;
Als ich von neuem bat, schuf mein Gebeine
Und jeden Nerv sie um in Kieselsteine.
Von alter Last war nur die Stimme blieben,
Die Tod nur und den Namen rief der Lieben.

Ein finstrier Geist, zog irr ich hin und wieder
Und sang durch öde Kluft und Felsenwände
Viel Jahre lang mein ungezähmt Verlangen;

et anchor poi trovai di quel mal fine,
et ritornai ne le terrene membra,
credo per più dolore ivi sentire.
I' seguì' tanto avanti il mio desire
ch'un dì cacciando 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 man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretiosa pioggia,
sì che 'l foco di Giove in parte spense;
ma fui ben fiamma ch'un bel guardo accense,
et fui l'uccel che più per l'aere poggia,
alzando lei che ne' miei detti honoro:
né per nova figura il primo alloro
seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra
ogni men bel piacer del cor mi sgombra.

(Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata
a cura di Marco Santagata, Milano 1996, S. 95-99.)

Doch endlich fand auch dieses Leid sein Ende,
Und heim kehrt ich in die verlaßnen Glieder,
Drin größte Schmerzen, glaub ich, zu empfangen.
Und so bin meiner Lust ich nachgegangen,
Daß, einst so jagend, plötzlich ich erkannte
Das holde, scheue Wild, das nackt ich sahe
In einem Quell ganz nahe,
Als glühend über mir die Sonne brannte.
Ich, weil an nichts so gern mein Blick sich weidet,
Blieb stehn und sah verschämt ihr Auge sinken,
Und, sich zu rächen oder sich zu schützen,
Ins Antlitz ihre Hand mir Wasser sprützen.
Wahr ist es (mag es Lüg auch andern dünken),
Ich fühlte mich vom eignen Leib entkleidet,
Und ward ein Hirsch, der von der Welt sich scheidet,
Unstet und irr von Wald zu Wald zu ziehen,
Und muß noch jetzt vorm Schwarm der Hunde fliehen.

Canzone, nicht der Wolke glich mein Walten,
Die drauf als goldner Regen durch die Lüfte
Herabsank und des Gottes Glanz gelindet;
Doch Flamme war ich, die ein Blick entzündet,
Ein Aar mit ihr ich durch den Äther schiffte,
Zu deren Preis sich meine Wort' entfalten;
Und ließ bei allem Wechsel der Gestalten
Den Lorbeer nicht, des milde, süße Schatten
Mich jeder mindern Lust entfremdet hatten.

(Francesco Petrarca, *Canzoniere, Triumphe, Verstreute
Gedichte*, aus dem Italienischen von Karl Förster und
Hans Grote, Düsseldorf 2002, S. 32-41.)