

Diese Transformation ist freilich nur um den Preis möglich, dass die Dimension der Sexualität ausgeblendet wird. Der homosoziale Freundschaftsdiskurs unterliegt im Unterschied zum heterosozialen Liebesdiskurs dem Tabu der Sexualität. Dass Minnesang und Minnerede dennoch die zentralen Inhalte der antiken *amicitia* in sich aufnehmen können, liegt nicht zuletzt daran, dass sie die sexuelle Option aussparen. Die Minnedame wird den Minnesänger niemals erhören – das gehört zu den Spielregeln des Minnesangs, der, wie Luhmann betont, Liebe und Sexualität dissoziiert. Auch in der Minnerede bleibt das körperliche Begehren außen vor. Das Bett wird als einsamer Ort melancholischer Gedankentätigkeit vorgestellt, und was Ritter und Damen im geträumten Zelt der Venus miteinander tun, beschränkt sich darauf, dass sie geduldig den tugendhaften Lehren der scholastisch dozierenden Frau Minne lauschen.

Joséphine A. Jacquier

## Nach der Metamorphose. Die Sprache des Liebenden in Petrarcas *Canzoniere* LII

LII

*Non al suo amante più Diana piacque,  
quando per tal ventura tutta ignuda  
la vide in mezzo de le gelide acque,*

*ch'a me la pastorella alpestra et cruda  
posta a bagnar un leggiadretto velo,  
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,*

*tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,  
tutto tremar d'un amoroso gielo.<sup>1</sup>*

LII

Ihren Verliebten höher nicht entzückte  
Diana, als durch Zufall er, umflossen  
Von kühler Flut, sie völlig nackt erblickte,

Als mich die braune Hirtin freut<sup>2</sup>, entschlossen,  
Zu baden einen Schleier zarter Feine,  
Der Laura's schönes blondes Haar umschlossen,

So daß mir, trotz des Himmels glühem Scheine,  
Ein Liebesfrösteln zog durch Mark und Beine.<sup>2</sup>

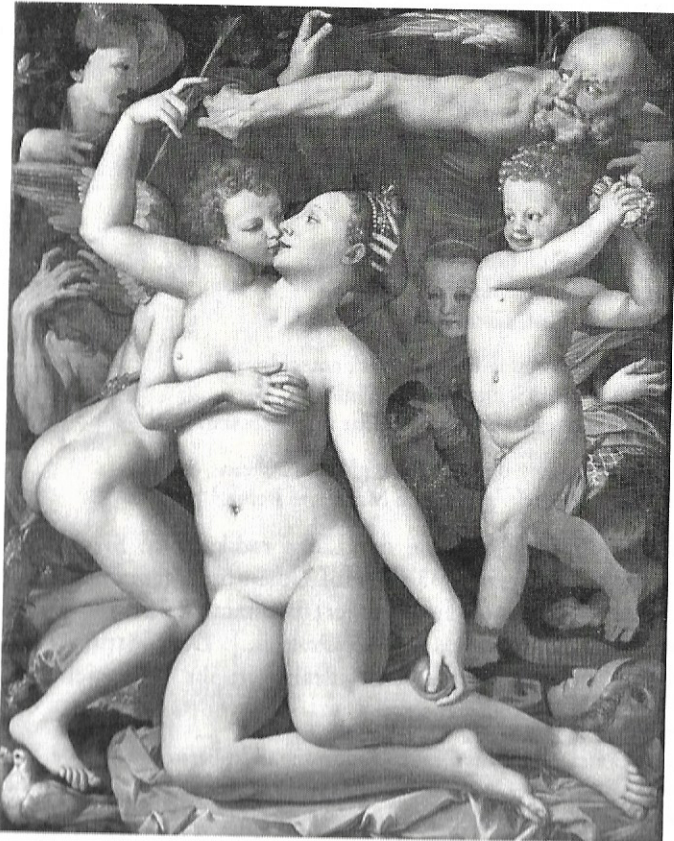
Kein Künstler hat die Sprache der Liebe radikaler in Szene gesetzt als Bronzino in seiner gegen 1545 am Hof Cosimos I. gemalten *Allegorie der Liebe*: „In der Figur der Venus variiert Bronzino“, so Emil Maurer, „die Madonna von Michelangelos *Tondo Doni* [...]. Die Göttin ist nicht ‚aus dem Leben gegriffen‘ und hierauf idealisiert; ihr liegt nicht eine reale

<sup>1</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Introduzione di Roberto Antonelli, testo critico e saggio di Gianfranco Cortini, note di Daniele Ponchiroli. Turin 1992. Im Folgenden wird immer nach dieser Ausgabe zitiert.

<sup>2</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Zweisprachige Auswahl (Italienisch-Deutsch) aufgrund der Übertragung von Karl Förster. Ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard Regn. Mainz 1987. Es ist sehr schwierig bzw. unmöglich, alle Sinndimensionen des italienischen Textes ins Deutsche zu übertragen (z.B. Wiederaufnahme von *gelide* durch *gielo*; Wortspiel um *ch'a l'aura*). Zu *pastorella alpestra et cruda*, hier nicht sehr glücklich mit ‚braune Hirtin‘ wiedergegeben, siehe unten. Gänzlich fehlt die Übersetzung von *tal*, das doch gerade die Verbindung zwischen dem *amante* der Diana und dem lyrischen Ich garantiert.



Begegnung des Malers, nicht eine Fornarina zugrunde. Sie ist vielmehr die ‚Parodia‘ eines berühmten Kunstwerks, ein Bravour- und Virtuosenstück über ein notorisches Thema.<sup>3</sup> Die hohe Artifizialität des Kunstwerks zeigt sich zudem in dem collagenartigen Ensemble der Figuren: Der Fund von *Pentimenti*, ‚Reuezügeln‘, d.h. unter späteren Malschichten verborgenen Linien, hat gezeigt, dass Figuren gegeneinander verschoben wurden, von denen uns einzig die hybride Gestalt hinter dem Rosen streuenden Putto anschaut. Was, so mag man verwundert fragen, hat dieses Gemälde, das von einer ganz besonderen Spielart des Manierismus zeugt, mit dem frühneuzeitlichen, in der Forschung bisher wenig beachteten Madrigal LII aus Petrarcas *Canzoniere* gemein?



Agnolo Bronzino: *Allegoria del trionfo di Venere/Allegorie der Liebe* (ca. 1545), National Gallery, London

<sup>3</sup> Emil Maurer, *Klassizistisch = anticlassisch? Notizen zur Formensprache in Bronzinos „Allegorie der Liebe“*, in E.M., *Manierismus. Figura serpentinata und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München 2001, S. 117–125, hier: S. 121.

Der Vergleich von Bronzinos Gemälde und Petrarcas Madrigal bringt strukturelle Affinitäten zutage, die, so denke ich, als feste, dabei jedoch zeitgeschichtlich gebundene Formen einer Sprache der Liebe verstanden werden können: Sowohl der Venus Bronzinos als auch den in den Terzinen evozierten Figuren der Göttin Diana und der *pastorella* eignet eine zwar exponierte, dabei zugleich jedoch schematische Körperlichkeit: Die Venus Bronzinos, so Emil Maurer, „legt sich reliefhaft in die Bildfläche, ‚weiss‘ vor dem blauen Tuch, ein geschlossenes Muster“ [...].<sup>4</sup> In Bronzinos Gemälde schlage „Michelangelos Dynamik [...] um in die Dauerstarre einer Körper-Hieroglyphik“.<sup>5</sup>

In Petrarcas Madrigal entsteht „Dauerstarre“ durch die mythologischen und bukolischen Topoi, die von einer nachgerade gedichtfüllenden Präsenz sind. Unter ‚Topos‘ verstehe ich hier sowohl im konkreten Sinne den im Text gestalteten Ort als auch die im Sinne von Curtius feste Ausdrucksform, die – verkürzt gesagt – im jeweiligen historischen Kontext unterschiedlich perspektiviert wird.<sup>6</sup>

In der von Petrarca eröffneten Gedichtwelt steht nicht das einzelne Bild in seiner Dynamik im Vordergrund, sondern es handelt sich vielmehr um einen vom lyrischen Ich im Vergleich inszenierten, bildlichen Denkort. Diesen gilt es im Folgenden zu verstehen. Nicht einmal im Fluchtpunkt des Vergleichs, in der affektischen Disposition des lyrischen Ichs, verlassen wir den vom lyrischen Ich inszenierten Schauplatz: Es präsentiert sich als Teil der von ihm evozierten bukolischen Welt.

Auch das Spiel um Enthüllung und Verhüllung ist Bild und Text gemein: In Bronzinos Gemälde versucht Kronos mit seinen „ikonischen Armen“ der als Maske dargestellten *Fraude* (links oben im Bild) den Schleier zu entreißen und so die vor dem Schleier befindliche Szenerie zu enthüllen.<sup>7</sup> Die für Bronzinos *Allegorie der Liebe* charakteristische Zeitlosigkeit ist auch der Welt des Madrigals zu eigen: Zeit ist nur als Verhältnis von Ursache und Wirkung, von Blick und Liebesfrösteln greifbar. Der Leser mag es mir nachsehen, dass ich es nicht unternehmen werde, Bronzinos Formensprache zu interpretieren. Lediglich die in Petrarcas Madrigal gestaltete Sprache der Liebe möchte ich im Folgenden versuchen zu deuten: Die Tektonik der Terzinen ist, so meine These, als Collage zu verstehen, hinter der das lyrische Ich die Figur der Laura als den Grund seiner Dichtung verbirgt. Das Erstaunliche dabei ist, dass das Verbergen über die exponierte Körperlichkeit der Vergleichsobjekte, d.h. der Diana und der *pastorella*, ins Werk gesetzt wird. Der mythologische Topos der

<sup>4</sup> Ebd., S. 123.

<sup>5</sup> Ebd., S. 122.

<sup>6</sup> Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1969 (1948), S. 92.

<sup>7</sup> Maurer, *Allegorie der Liebe* [Ann. 3], S. 122.



ersten Terzine und der bukolische Topos der zweiten bergen in eben dieser Exposition von Körperlichkeit die nur als Windhauch präsente Adressatin des Gedichts. Die Topoi werden in dieser Konzeption zu Stanzen im Agambenschen Sinne: Subjekt, Begehren und Phantasma kommen gleichsam in einem „Schlupfwinkel“ zusammen, das Nichtseiende kann in gewissem Sinne sein.<sup>8</sup> Inwiefern die Sprache des lyrischen Ichs in Petrarca's Madrigal eine Reflexion der mit der ersten Terzine aufgerufenen *Metamorphosen* Ovids darstellt, wird zu untersuchen sein.

### Topos I: Das Bad der Diana

Das Madrigal versucht den Anblick der Geliebten in Worte zu fassen, seine rhetorische Struktur hingegen versucht diesen Anblick gerade zu verwehren. Allein greifbar ist die körperliche Erfahrung des lyrischen Ichs: *tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo / tutto tremar d'un amoroso gielo* (So daß mir, trotz des Himmels glühem Scheine, / Ein Liebesfrösteln zog durch Mark und Beine'). Doch auch das Liebesfrösteln entgleitet dem Leser insofern, als es nicht in seiner Unmittelbarkeit dargestellt, sondern in der Rückschau erzählt wird.

In der ersten Strophe eröffnet sich eine mythologische Szenerie. Sie nimmt den Mythos um die Begegnung von Diana und Aktaeon in den Blick: Aktaeon, der Jäger, erblickt Diana, die Göttin der Jagd, nackt im Bade und wird von ihr in einen Hirsch verwandelt – so der *plot* dieses ungemein wirkmächtigen Mythos. Auffallend ist die von Petrarca stark akzentuierte Körperlichkeit der Diana: Als genügte *ignuda* (,nackt') allein nicht, wird es noch durch *tutta* (,völlig') verstärkt.<sup>9</sup>

Der Ovidische Subtext hingegen ist darum bemüht, den nackten Körper der Diana in spielerischer Manier zu verbergen:<sup>10</sup> Die namentlich genannten Nymphen umgeben zwar den Körper ihrer Göttin, die Bedeu-

tung ihrer Namen lassen sie jedoch gleichsam durchsichtig werden und den Blick auf die Göttin freigeben.<sup>11</sup> Auch als der Jäger die Grotte bereits betreten hat, wird der Blick auf die Göttin lediglich indirekt, nämlich über die Reaktion der Nymphen übermittelt: Beim Anblick des Mannes (Buch III v. 178f.: *viso [...] viro*) schlagen sich die Nymphen, nackt wie sie sind, jäh ihre Brust.<sup>12</sup> Die Göttin überragt ihre Gefährtinnen jedoch um Kopfeslänge. Die Aufmerksamkeit des Lesers, dem über die durchsichtige Präsenz der Nymphen der Blick auf den Körper verwehrt bzw. erlaubt war, wird nun auf die unmittelbare Evidenz des göttlichen Antlitzes gelenkt: v. 181f.: *tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenu supereminet omnes* (,Doch größer als sie [d.h. als die sie umgebenden Nymphen] ist die Göttin selbst und überragt alle um Haupteslänge').<sup>13</sup> Doch auch der Blick auf Dianas Antlitz wird nicht freigegeben: Im Vergleich der Schamesröte mit der Farbe von unter bestimmten Lichtverhältnissen gefärbten Wolken oder der Morgenröte, schiebt sich das Vergleichsobjekt vor das Antlitz der Göttin. Eindeutigkeit gewinnt der Text erst mit der Rede der Diana: *nunc tibi me posito visam velamine narres / si poteris narrare, licet* (v. 192f.) (,Jetzt darfst du gern erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast – wenn du es noch erzählen kannst!').

Das Moment der Überraschung und des Zufalls ist in der Ovidischen Gestaltung des Mythos zentral. Zu Anfang der Erzählung heißt es (v. 141f.):

*at bene si quaeras, fortunae crimen in illo,  
non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*

Doch bei genauerem Zusehen wird man an ihm keine Sünde finden, sondern Fortuna die Schuld geben müssen. Denn was für eine Sünde lag in seinem Irrtum?

Der Weg des Aktaeon zur Grotte der Göttin wird mit folgenden Worten beschrieben (v. 174–176):

<sup>8</sup> Giorgio Agamben: *Vorwort*, in: G.A.: *Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*, übers. von Eva Zwischenbrugger. Zürich/Berlin 2005, S. 9–16.

<sup>9</sup> Das Spiel um „Zeigen und Verbergen“ von Nacktheit ist, wie Stephan Leopold richtig bemerkt, auch in der sog. „Blütenkanzone“ (CXXXVI) und in der ebenfalls den Aktaeon-Mythos verhandelnden sog. „Metamorphosenkanzone“ (XXIII) von zentraler Bedeutung (siehe Stephan Leopold, *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*. München 2009, S. 71f., hier insb.: S. 71). Leopolds Interpretation des Madrigals (ebd. S. 73f.) stellt die Auratisierung des Körpers in Kontrast zu der zur Sprache kommenden expliziten Körperlichkeit.

<sup>10</sup> Eine tief sinnige, konsequent am Text arbeitende Lektüre der Ovidischen Metamorphose bietet József Krupp, *Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie*. Heidelberg 2009, S. 67–84.

<sup>11</sup> Die Namen der Nymphen weisen alle eine Verbindung mit dem Wasser auf. „*Crocale*“ bedeutet ‚Meerkiesel‘; „*Nephele*“ ‚Wolke‘, ‚Nebel‘; „*Hyale*“ ‚Kristall‘, ‚heller, durchsichtiger Stein‘; „*Ranis*“ ‚Tau- oder Regentropfen‘; „*Psecas*“ ‚Tröpfchen‘; „*Phiale*“ ‚(Trink-)schale‘ (vgl. ebd., S. 73; außerdem P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, komm. von Franz Bömer. Buch I–III. Heidelberg 1969, S. 496; *Ovid's Metamorphoses*, books 1–5. Edited, with introduction and commentary by William S. Anderson. Norman/London 1996, S. 355).

<sup>12</sup> P. Ovidius Naso, *Metamorphoses*, hrsg. von William S. Anderson. Berlin/New York 21982. Im Folgenden wird stets unter Angabe des Verses aus dieser Ausgabe zitiert.

<sup>13</sup> Übersetzung aus P. Ovidius Naso, *Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994. Im Folgenden wird immer aus dieser Übersetzung zitiert.



[...] ecce nepos Cadmi dilata parte laborum  
per nemus ignotum non certis passibus errans  
pervenit in lucum: sic illum fata ferebant.

[...] siehe, da kommt der Enkel des Cadmus, der einen Teil seines Tagewerks aufgeschoben hat, durch den unbekanntem Wald, den er mit zögernden Schritten durchstreift, in jenes Gehölz. So führte ihn das Verhängnis.

Der gleich zu Anfang der Erzählung thematisierte, fatale *error* (Irrtum, Irrweg) des Ovidischen Helden, in *non certis passibus errans* (mit zögernden Schritten durchstreifend) konkretisiert, ist in *per tal ventura*, das Ponchirolì mit *per un caso simile al mio* (aufgrund eines Schicksals, das dem meinen ähnelt) paraphrasiert,<sup>14</sup> nur noch zu erahnen: Die Etymologie von *ventura* geht auf das Neutrum Plural des Partizips Futur von *venire* zurück und kann in diesem Sinne mit ‚Schicksal‘ übersetzt werden.<sup>15</sup> Bewegt sich die Ovidische Gestaltung der Begegnung zwischen Schicksal und Zufall, so wird bei Petrarca die Begegnung als zwar schicksalsgebundene, dem Text nach jedoch habituelle Beziehungsstruktur dargestellt: Diana ist nicht die Göttin, die von Aktaeon in einer folgenschweren Epiphanie gesehen wird, sondern die gewöhnliche Geliebte eines gewöhnlichen Liebhabers.<sup>16</sup>

Als wollte Petrarca den Ovidischen Text perspektivisch reduzieren, reißt er die im geschützten Raum einer natürlichen Grotte situierte Badeszene aus ihrer bewussten Mehrdeutigkeit in schonungslose Eindeutigkeit: Der Moment des Blicks wird in einem Standbild (*quando [...] la vide;* ‚als er [...] sie erblickte‘) festgehalten. Lediglich das anfängliche *non* scheint dem Blick des Lesers Einhalt gebieten zu wollen, den Raum der ersten Strophe zu betreten und die darin ausgestellte Diana anzusehen. Nun kann der Vergleich mit Diana als eine das körperliche Begehren nach Laura entlarvende Rede gelesen werden. Gleichzeitig jedoch stellt der

<sup>14</sup> Ponchirolì in Petrarca, *Canzoniere* [Anm. 1], S. 71, Anm. 2.

<sup>15</sup> *Dizionario italiano Sabatini/Coletti*. Firenze 1997, Art. *ventura*.

<sup>16</sup> Vgl. zur Entwicklung der Rezeption des Aktaeon-Mythos: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2008 (= Der Neue Pauly Supplemente 5), Art. *Aktaion*, S. 41–52. Mit Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* setze, so Moog-Grünwald, „eine ästhetisch-poietische Inanspruchnahme des ant. Mythos“ ein. Die „Möglichkeit einer entschieden erotischen Valorisierung des Mythos von A. und Artemis“ sei durch Boccaccios Kleines *La caccia di Diana* (1334) geschaffen worden (ebd., S. 45f.). Vgl. dazu auch Paul Geyers Interpretation der sog. „Metamorphosenkanzone“ XXIII (Paul Geyer, *Petrarcas Canzoniere als Bewusstseinsroman*, in: *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, hrsg. von P.G. und Kerstin Thorwarth. Bonn 2009, S. 108–155, hier: S. 116–120).

Vergleich den Versuch dar, die Geliebte hinter der Exposition der Diana hermetisch abzuriegeln.

Eine vergleichbare Kunst der Verbergung findet sich in Dantes *Vita nova*: Im folgenden Ausschnitt berichtet der Erzähler davon, wie er, um seine Liebe zu Beatrice zu verbergen, seine Blicke auf eine Edelfrau richtete, die in gerader Linie zwischen ihm und Beatrice sitzt:<sup>17</sup>

Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s’udivano parole della Regina della gloria, e io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la recta linea sedea una gentil donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare che pareva che sopra lei terminasse. Onde molti s’accorsero del suo mirare, e in tanto vi fue posto mente, che partendomi da questo luogo mi sentio dire apresso me: „Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui“, e nominandola, intesi che dicea di colei che mezzo era stata nella linea recta che movea dalla gentilissima Beatrice e terminava negli occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E immantanente pensai di fare di questa gentil donna schermo della veritate, e tanto ne mostrai in poco di tempo, che lo mio secreto fu creduto sapere dalle più persone che di me ragionavano.<sup>18</sup>

Da begab es sich eines Tages, daß die Holdseligste in einem Raume saß, allwo das Wort von der Himmelskönigin verkündet ward; und ich befand mich an einem Platze, von dem aus ich meine Seligkeit erspähen konnte. Zwischen ihr und mir, in gerader Linie, saß eine edle Frau, gar lieblich anzusehen. Diese schaute des öftern zu mir herüber und wunderte sich über meine Blicke, die auf sie gerichtet schienen, so daß wiederum viele ihr Herschauen wahrnahmen. Und so sehr wurde es beachtet, daß ich, als ich mich entfernte, neben mir sagen hörte: „Sieh doch, wie jene Frau diesen Menschen elend macht!“ Und weil sie ihren Namen nannten, erkannte ich, daß sie von jener redeten, die inmitten der geraden Linie gesessen hatte, welche von der holdseligsten Beatrice ausging und in meinen Augen endigte. Dies tröstete mich sehr, denn es bestätigte mir, daß den andern mein Geheimnis an diesem Tage durch meine Blicke nicht bekannt worden war. Und alsogleich gedachte ich, jene edle Frau als Vorwand für die Wahrheit zu benützen,<sup>19</sup> und innert kur-

<sup>17</sup> An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Viktoria Adam (Heidelberg) bedanken, die mich auf diese Parallele aufmerksam gemacht hat und mir mit ihrer bemerkenswerten Expertise eine wundervolle Gesprächspartnerin war.

<sup>18</sup> Dante Alighieri, *Vita Nova*. A cura di Luca Carlo Rossi. Mailand 1999, S. 25f.

<sup>19</sup> Ich würde hier, den Anmerkungen von Rossi folgend, „schermo della veritate“ mit „Schutz für die Wahrheit“ wiedergeben (vgl. ebd., S. 26, Anm. 2.8: „schermo: ‚difesa‘, ‚protezione‘“).



zer Frist gelang mir dies so gut, daß die meisten, die über mich redeten, mein Geheimnis zu kennen glaubten.<sup>20</sup>

Die Kunst der Verbergung, die in Petrarcas Madrigal rhetorisch über den mythologischen und – wie noch zu zeigen bleibt – über den bukolischen Topos funktioniert, ist in Dantes *Vita Nova* räumlich umgesetzt: Die direkte Linie zwischen dem Erzähler und Beatrice ist durch die Gestalt der Edelfrau unterbrochen. Die Reduktion der Diana auf eine gewöhnliche Körperlichkeit entspräche somit Dantes *schermo della veritate* („Schutz für die Wahrheit“).

### Exkurs: Verbergung und Entbergung in der Sprache der Liebe Ovids und Baudelaires

Das Spiel um Verbergung und Entbergung ist nun nicht nur für die Sprache der Liebe Dantes oder Petrarcas charakteristisch,<sup>21</sup> sondern findet sich bereits bei Ovid, dem „tänzelnden Dichter der Liebe“ (*tenerorum lusor amorum*), wie er sich in den *Tristien* selbst bezeichnet. Sind bei Dante und Petrarca Verbergung und Entbergung an weitere Frauengestalten geknüpft, so zeichnet Ovid das Spiel um Entbergung und Verbergung in den *Amores* I,5 einer einzigen Gestalt ein:<sup>22</sup> der im Gedichtcorpus hier erstmalig im semantischen Setting der Epiphanie auftretenden Geliebten, Corinna.<sup>23</sup> Doch selbst die Frage nach dem Status der Erzählung – handelt es sich um die Beschreibung eines Rendezvous, einer zufälligen Begegnung oder gar um einen Traum? – bleibt unentschieden. Die *descriptio* der Corinna basiert auf der Gleichzeitigkeit von Verbergung und Entbergung.

<sup>20</sup> Dante Alighieri, *Das neue Leben/Vita Nova*, übers. von Hannelise Hinderberger. Zürich 1995, S. 11.

<sup>21</sup> Ich verwende die Begriffe der Ver- und Entbergung nicht im Heideggerschen Sinne: Im Vergleich mit den Begriffen der Ver- und Enthüllung impliziert das Bergen das für meine Interpretation zentrale Moment des Schutzes.

<sup>22</sup> Jürgen Paul Schwindt liest die einzelnen, hier unter der Dichotomie der Entbergung und Verbergung gefassten Phänomene als zentrale Momente einer „Poetik des Zwielfichtes“ (J.P.S., *Zeiten und Räume in augusteischer Dichtung*, in: *La représentation du temps dans la poésie augustéenne. Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*, hrsg. von J.P.S. Heidelberg 2005 (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge, 2. Reihe, 116), S. 1–18, hier: S. 6–8.

<sup>23</sup> Sollte es, wie Philip Hardie zu Recht fragt, Zufall sein, dass sowohl Corinna als auch Laura im fünften Gedicht der jeweiligen Gedichtsammlung zum ersten Mal erscheinen? (Vgl. Philip Hardie, *Ovid into Laura: Absent presences in the Metamorphoses and Petrarch's Rime sparse*, in: *Ovidian transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its reception*, hrsg. von P.H., Alessandro Barchiesi und Stephen Hinds. Cambridge 1999, S. 254–270, hier: S. 257.) Zur Epiphanie Corinnas vgl. den Beitrag von Martin Stöckinger in diesem Band.

Die Szenerie: ein Zimmer, geschützt vor der Mittagssonne durch einen halb geschlossenen, halb geöffneten Fensterladen; „ein Licht, wie wir es vom Walde kennen, zart wie die Dämmerung, wenn die Sonne entflieht oder wenn die Nacht vergangen, der Tag aber noch nicht angebrochen ist“.<sup>24</sup> Die *personae*: Corinna selbst trägt ihre Haare in der Weise, dass ihr weißstrahlender Hals bedeckt ist und doch durchscheint, ihre dünne Tunika bedeckt den Körper, ist aber zugleich entgürtet. Sie ist im Vergleich mit der assyrischen Königin Semiramis dem Volk enthoben, im Vergleich mit Lais, einer berühmten Hetäre, macht sie sich mit dem Volk gemein. Auch, so meine ich, ist die Beschreibung des Körpers der Geliebten als Verfahren der Verbergung durch exponierte Entbergung zu lesen: Die von den Schultern bis zu den Schenkeln sich spannende Bewegung des Textes, die zudem das Antlitz der Geliebten ausspart, mutet in der jedes Detail vermeidenden Beschreibung mechanisch-krude an: Eben diese Mechanik aber verwehrt den Blick auf einen individualisierten Körper, distanziert ihn durch die vermeintliche Aufhebung von Distanz.

Abgründig gestaltet der Meister der allegorischen Frauengedichte, Baudelaire, seine Geliebte im Gedicht *A une Madone*: Das lyrische Ich wünscht, in der größtmöglichen hermetischen Abriegelung, in der tiefsten Schwärze seines Herzens, einen Altar für die geliebte *Madone* zu errichten: In einer ganz besonderen Form des *bricolage* transformiert das lyrische Ich dann seine Affektregungen zum ikonographischen Inventar der *Madone*. Ist in Petrarcas Perspektivierung des Aktäon-Mythos und der bukolischen Welt das vergleichende Ich nur bedingt sichtbar, so ist das lyrische Ich in Baudelaires *A une Madone* Agens der ikonographisch fest codierten Madonnengestalt: und dies in einem derart umfassenden Maße, dass es am Ende des Gedichts den ikonographischen Typus der *Madonna mit den sieben Schwertern* narrativiert und die sieben Schwerter selbst in das Herz der Madonna stößt. Selbst der Schwertstoß aber, in dem sich das lyrische Ich in einem Akt der Grausamkeit vermeintlich zu erkennen gibt, selbst das blutende Herz der *Madone*, in dem man die Geliebte in ihrer Körperlichkeit zu sehen meint, verwehren aufgrund des Bezugs zu einem ikonographisch klar definierten Madonnentypus jeden Austritt aus der allegorischen Textur des Gedichts.<sup>25</sup> Verfahren der Verbergung und Entbergung der Geliebten werden hier vor dem Hintergrund eines festen ikonographischen Typus entwickelt. Fast meint man, des undurchdringli-

<sup>24</sup> Übersetzung aus P. Ovidius Naso. *Amores/Liebesgedichte. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997.

<sup>25</sup> Vgl. dazu: Karin Westerwelle, *Baudelaires A une Madone. Die Reflexion des Bösen im Bild*, in: *Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewusstseins. Autoren-Kolloquium mit Karl Heinz Bohrer*, hrsg. von K.W., Wolfgang Lange und Jürgen Paul Schwindt. Heidelberg 2004, S. 147–195.



chen Blickes des hybriden Wesens aus Bronzinos *Allegorie der Liebe* zwischen den Zeilen gewahr zu werden.

## Topos II: Die bukolische Welt der *pastorella*

Im Raum der zweiten Strophe erblickt der Leser nun die *pastorella alpestre e cruda*, die sich anschickt, ‚einen Schleier zarter Feine‘ zu baden. Die *pastorella* ist über den Reim (*ignuda – cruda*), das Motiv des Bades und das Requisit des Schleiers mit der Gestalt der Diana verbunden.<sup>26</sup> Doch nicht nur über die Reimstruktur und das Motiv des Bades wird eine Affinität zwischen den Frauengestalten hergestellt: Beiden eignet auch eine in der Gestalt der Diana bereits analysierte exponierte Körperlichkeit. Die *pastorella alpestre et cruda*, was man mit ‚Hirtin von herber Rauheit‘ übersetzen könnte, ist als bukolisch überformte Figur der in den Wäldern umherstreunenden (Göttin) Diana zu lesen. Auch in der Kanzone XXIII, 149f. wird Laura-Diana – im Reim auf *ignuda* – als *cruda* bezeichnet (v. 149f.: *fera bella et cruda / in una fonte ignuda*).<sup>27</sup> Natürlich steht im Madrigal LII hinter der Bezeichnung *cruda*, was man auch mit ‚grausam‘ übersetzen könnte, die Allusion auf den im Mythos um Diana und Aktaeon zentralen Akt der Bestrafung (und in Kanzone XXIII wird dieser Akt auch gestaltet). In Verbindung mit *alpestra* (‚rau, wild, herb‘) scheint mir mit *cruda* jedoch hier auch die äußere Gestalt der *pastorella* in den Blick genommen zu werden. Und mehr: Sollte sich – denkt man an Junktoren wie *la luce cruda* im Sinne von *violenta, accecante* (‚grausames Licht‘)<sup>28</sup> – in dieser Charakterisierung der *pastorella* der Text insofern kommentieren, als er seine eigene Darstellung der Körperlichkeit der Diana-*pastorella* widerspiegelt?

Die Rohheit der *pastorella* steht in seltsamem Kontrast zu dem nicht nur als *leggiadro* (‚zart, fein‘) sondern gar mit der Diminutivform *leggiadretto* (‚hauchdünn‘) bezeichneten Schleier. Der Exposition von Körperlichkeit steht mit dem Requisit des Schleiers die Verbergung gegenüber.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Leopold, *Erotik* [Anm. 9], S. 74.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Vgl. *Grande dizionario della lingua italiana*, hrsg. von Salvatore Battaglia. Bd. III. Turin 1964, Art. *crudo*, 25 und 31. „Crudo“ als kunsthistorischer Terminus in diesem Sinne ist zwar erst seit Leonardo belegt, als Bezeichnung für verletzendes Verhalten finden wir es aber bereits seit Dante.

<sup>29</sup> Karlheinz Stierle interpretiert die Differenz zwischen exponierter Körperlichkeit und der metonymischen Allusion auf Laura als „Kontrast zwischen einer ‚antiken‘ unmittelbaren Sinnlichkeit, die im Augenblick begehrt, was sie sieht, und einer ‚modernen‘ komplizierten poetischen Reflexion“ (*Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München/Wien 2003, S. 580f., hier: S. 580).

Doch: Das lyrische Ich erblickt die *pastorella* in einem Moment der Entbergung: Sie schickt sich an, ihren Schleier zu baden, der zuvor ihr schönes blondes Haar umschloss. Doch auch an dieser Stelle verschließt sich der Text wiederum bzw. führt uns tiefer in den Raum der Strophe hinein: Das Wortspiel um *ch'a l'aura*, das man als *al vento* (der Schleier schützte das Haar vor dem Wind) oder als *a Laura/per Laura* (das Haar umschloss Lauras Haar) lesen kann, ist als Form der Verbergung und Entbergung zugleich das Herz des Madrigals. Wie in Baudelaires *A une Madone* die allegorische Textur im vermeintlich grausamen Schlussakt nicht aufgebrochen wird, so dringt auch der Name der Laura nicht aus der bukolischen Welt.

Nicht weniger als drei Lesarten sind an dieser Stelle möglich: Im Raum der Terzine ist die in ihrer kruden Natürlichkeit anziehende *pastorella* zu sehen, die sich anschickt, einen Schleier zu baden, der ihr blondes Haar umschloss. Oder: Sie schickt sich an, den Schleier zu baden, der zuvor Lauras Haar umschloss (das blonde Haar würde in diese Richtung weisen). Oder: Die *pastorella* ist Laura, die sich anschickt, ihren eigenen Schleier zu baden. Keine der drei Lesarten gibt den Blick auf die Geliebte frei, der Text bleibt unbestimmt.

Vielleicht kommentiert das narrative Inventar auch hier den Duktus des Textes: Die Haare der Laura-*pastorella* werden als *vago e biondo* (‚schön und blond‘) umschrieben:<sup>30</sup> Natürlich muss man *vago* in diesem Kontext mit ‚schön‘ übersetzen. Sollte jedoch gleichzeitig in *vago*, das – in anderen Zusammenhängen – auch *indeciso* (‚unentschieden‘) bedeutet, die Unbestimmtheit des Textes aufleuchten?<sup>31</sup>

## Metamorphosen

Haben wir das Wortspiel um *ch'a l'aura/Laura* als Spiel um Bergung und Entbergung der Geliebten gelesen, so wollen wir im Folgenden fragen, inwiefern dieses Wortspiel von der im Madrigal stattfindenden Metamorphose des lyrischen Ichs kündigt. Die Verwandlung des lyrischen Ichs wird in der Form einer die Verse überspannenden *figura etymologica*

Dies scheint mir sowohl in Bezug auf die antike Literatur als auch auf die Perspektivierung derselben durch Petrarca zu kurz zu greifen.

<sup>30</sup> Leopold, *Erotik* [Anm. 9] liest *biondo capel* als „unmißverständliches *senhal* für die Herrin des *Canzoniere*“ (S. 73). Ebenso Marco Santagata, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*. Bologna 1999, S. 187ff., zitiert nach Leopold, *Erotik*, [Anm. 9], S. 73.

<sup>31</sup> Siehe *Grande dizionario della lingua italiana*, hrsg. von Giorgio Bàrberi Squarotti. Bd. XXI. Turin 2002, Art. *vago*, 3f.



gestaltet: Das letzte Wort des Madrigals *gielo* (‚Frösteln‘), in Verbindung mit *amoroso* (‚Liebes-‘) Ausdruck der emotionalen Verfassung des lyrischen Ichs, nimmt das Attribut der Wasser, in denen Diana badet, *gelide* (‚kühl‘), wieder auf:<sup>32</sup> Die Verwandlung vollzieht sich nicht an der Gestalt des lyrischen Ichs, sondern ist allein im Ereignis der körperlichen Empfindung, d.h. in dem Mark und Bein durchrieselnden Liebesfrösteln greifbar. Den Ovidischen Actaeon trifft es schlimmer: Er verliert seine Gestalt und – seine Sprache (v. 237–241):

[...] *gemit ille sonumque,*  
*etsi non hominis, quem non tamen edere possit*  
*cervus, habet maestisque replet iuga nota querellis*  
*et genibus pronis supplex similisque roganti*  
*circumfert tacitos tamquam sua brachia vultus.*

[... ] Actaeon stöhnt und gibt einen Laut von sich, der zwar kein Menschenlaut ist, doch ein Laut, wie ihn kein Hirsch ausstoßen könnte; er füllt die vertraute Bergwelt mit trauervollen Klagen, sinkt auf die Knie wie ein Schutzflehender und schaut bittend in die Runde, als wären seine stummen Blicke flehend erhobene Arme.

Petrarca transformiert den Verlust der Sprachgewalt des Ovidischen Actaeon zum Verlust der Sprachgewalt des Liebenden. Aus dieser Perspektive wird das Wortspiel um *ch'a l'aura/Laura* zum Ausdruck der dem lyrischen Ich nach der ‚Metamorphose‘, d.h. nach dem Anblick der einen Schleier badenden *pastorella* noch verbleibenden Sprachgewalt. Die Sensation des Madrigals scheint mir also darin zu liegen, dass das Ich hier bereits als Verwandelter spricht. Das im Modus der Collage komponierte Ensemble der Topoi – die Terzinen sind neben der Vergleichsstruktur auch über das (implizite) Motiv des Schleiers und des Wassers verbunden – wird so als verwandelte Sprache des lyrischen Ichs lesbar.<sup>33</sup> Nicht zuletzt würde die klaffende Ironie, die im Wortspiel *ch'a l'aura/Laura* spielerische Anmut mit der Endgültigkeit der Verwandlung verbindet, die Ovidische Metamorphose in einem ihrer zentralen Gestaltungsmomente fassen.

Vor dem Hintergrund des metamorphotischen Geschehens erklärt sich auch die Inkongruenz zwischen der – nicht zuletzt aufgrund der Allusion auf die literarische französische Gattung der *pastourelle* – als bäurisch-schlicht vorgestellten *pastorella* und der Eleganz des Schleiers. In der

<sup>32</sup> Leopold, *Erotik* [Anm. 9], S. 74.

<sup>33</sup> In der Ambivalenz zwischen eigener und fremder Rede ist Petrarca's Madrigal mit Baudelaire's Sonett *Le Guignon* vergleichbar: Ist in Petrarca's Madrigal fremde Rede in der Topik der Terzinen realisiert, so sind es in Baudelaire's Gedicht die dem Text einverleibten Zitate, die die fremde Rede darstellen (vgl. dazu meine Dissertation *Fragmentierte Antike. Auf den Spuren einer modernen chrësis in Charles Baudelaire's Fleurs du mal*. Heidelberg 2010, S. 43–65).

Diskrepanz zwischen der *pastorella* und dem der Laura zugeordneten Schleier tritt die Unhaltbarkeit des Vergleichs zutage: Das Scheitern des Vergleichs wird so zu einem Zeugnis der Unsagbarkeit der Geliebten und gleichzeitig zum Eingeständnis des eigenen sprachlichen Unvermögens. In eben diesem Unvermögen wiederholt sich, so könnte man sagen, die Aphasie des Ovidischen Actaeon.

Auch das Ineinander von Madrigal, *pastourelle* und antikem Mythos könnte man nicht nur als auffälligen literarhistorischen Befund, sondern als Spielart der Sprachlosigkeit lesen.<sup>34</sup> Der Diskrepanz auf narrativer Ebene entspräche dann die Diskrepanz auf gattungstheoretischer Ebene: Das prismatische Sprechen hat keinen eigenen Ort.

Aber eben um die Suche nach einem Ort, an dem Subjekt, Phantasma und Begehren zusammenfinden können, geht es in diesem Madrigal: In der irrealen Topologie einer bukolischen Welt birgt der Dichter, darin ganz ein Orpheus Blanchotscher Prägung, seine fiktive Begegnung mit Laura, dem Grund seiner Dichtung. Doch wie Orpheus sich nach der Blanchotschen Lektüre umdrehen *muss*, da er Eurydices, des Grundes seines Dichtens, nicht ansichtig werden kann,<sup>35</sup> so verbirgt das lyrische Ich Laura hinter den Masken der *Diana-pastorella*. Ich möchte den Bogen nicht zu weit spannen, doch gerade auch die zweifelhafte Etymologie des Wortes *Madrigal* – sowohl diejenige, welche Madrigal aus *cantus matricalis* (‚Gesang in der Muttersprache‘) entwickelt als auch diejenige, die den Hirten (italienisch *mandriano*) an den Anfang der Wortgeschichte stellt, sowie diejenige, welche das Wort auf *cantus materialis* (‚einfacher Gesang‘) zurückführt – dokumentiert die Sehnsucht nach dem Ursprung bzw. der Ursprünglichkeit.<sup>36</sup>

Doch wird tatsächlich nur das lyrische Ich verwandelt? In der Rede des lyrischen Ichs – und hier entfaltet sich die allen Liebesdiskursen inhärente Macht des Sprechenden – ist Laura als der eigentliche Name der Geliebten nur noch der Windhauch, der die Haarpracht der *Diana-pastorella* umschloss. Das Ovidische *si poteris narrare licet* (‚wenn du es noch erzählen kannst‘) wird hier, so könnte man gegen die oben vorgestellte Sprachlosigkeit des lyrischen Ichs anführen, in einer der Ovidischen Erzählung gleichkommenden Grausamkeit pervertiert: Zerreißen in

<sup>34</sup> Leopold hingegen liest die zweite Terzine als „radikale Inversion der Diana/Actaeon-Episode“ (Leopold, *Erotik* [Anm. 9], S. 73).

<sup>35</sup> Siehe Maurice Blanchot, *Der Blick des Orpheus*, übers. von Helga Bergmann, in: *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, hrsg. von Wolfgang Storch. Leipzig 2006, S. 199–206 (Maurice Blanchot, *Le regard d'Orphée*, in: M.B., *L'espace littéraire*. Paris 1955, S. 179–184).

<sup>36</sup> Siehe Metzler *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990, Art. *Madrigal*.



Ovids *Metamorphosen* die Hunde den in einen Hirsch verwandelten Aktaeon, so zerstückelt die Rede des lyrischen Ichs Lauras Namen und gibt ihn dem alles zerstreuenden Wind anheim. Auch die irritierende Transformation des Mythos um Diana und Aktaeon kann vor diesem Hintergrund als bewusst metamorphisierende Rede verstanden werden: Das in der ersten Terzine lediglich in dem unscheinbaren *tal* aufscheinende Ich (*per tal ventura*: ‚aufgrund eines Schicksals, das dem meinen ähnelt‘) beraubt Diana ihrer Göttlichkeit und macht sie zu einer gewöhnlichen Geliebten.

Ebenso die von einer komparativen Struktur dominierte Form des Madrigals (*Non al suo amante più Diana piacque [...] // ch'a me la pastorella*; ‚Ihren Verliebten höher nicht entzückte / Diana [...] // Als mich die [...] Hirtin freut‘) weist in diese Richtung: Die Gestalt der Diana, bzw. die Szenerie des Bades scheinen die erste ‚Stanze‘, das Baden des Schleiers der *pastorella* die zweite ‚Stanze‘ auszufüllen. Nur auf den zweiten Blick wird deutlich, dass der Fluchtpunkt beider ‚Stanzen‘ das lyrische Ich bzw. dessen Begehren ist: Die Gestalt der Diana und der *pastorella* werden in der Intensität ihrer Anziehungskraft auf das lyrische Ich verglichen. Es ist wohl das Charakteristische an der Struktur des Vergleichs, dass das Vergleichene den Imaginationsraum beherrscht, der Vergleichende und die Macht seines Vergleichens dagegen nur in der analytischen Lektüre aufscheinen. Die in ihrer Bildlichkeit vermeintliche Unmittelbarkeit der Vergleichsobjekte will darüber hinwegtäuschen, dass der komparativen Struktur – mag sie dem erlebten Moment zeitlich auch noch so nahe stehen – naturgemäß Nachträglichkeit eignet, dem Vergleichenden somit Deutungshoheit zukommt.

### Zusammenschau

Die im Gedicht zur Sprache kommende wechselseitige Metamorphose kann nun als imaginärer Raum, als ‚Schlupfwinkel‘ gesehen werden, in dem das lyrische Ich und Laura, der Jäger Aktaeon und Diana, die Göttin der Jagd, zusammenkommen: Wie in Ovids Metamorphose „der Blick, von dem sie handelt, ausgespart ist und nur in seiner Rückwendung auf den Blickenden bzw. in seiner Brechung am Erblickten erscheint“, so bleibt auch in Petrarcas Gestaltung „der definitive Zeitpunkt der Kontiguität“ im Ungewissen.<sup>37</sup> Der Sprachverlust, den Ovid in der Diskrepanz zwischen dem gestischen Bitten des nunmehr verwandelten Aktaeon und der Exuberanz der genauen Benennung der einzelnen, Aktaeon verfolgenden Hunde gestaltet, kommt in Petrarcas Madrigal über die affektische

<sup>37</sup> Schwindt, *Zeiten und Räume augusteischer Dichtung* [Anm. 22], S. 8.

Durchdringung der rhetorischen Struktur zur Darstellung: In der von ihm eröffneten bukolischen Welt gefangen, vermag er über *Laura/l'aura* nur in topischen Bildern zu sprechen. Im Spiel um Verbergung und Entbergung zeigt sich die gewandelte Sprache des Liebenden. Gleichzeitig manifestiert sich in diesem Spiel aber auch die Suche des Dichters nach dem Urgrund seines Dichtens.