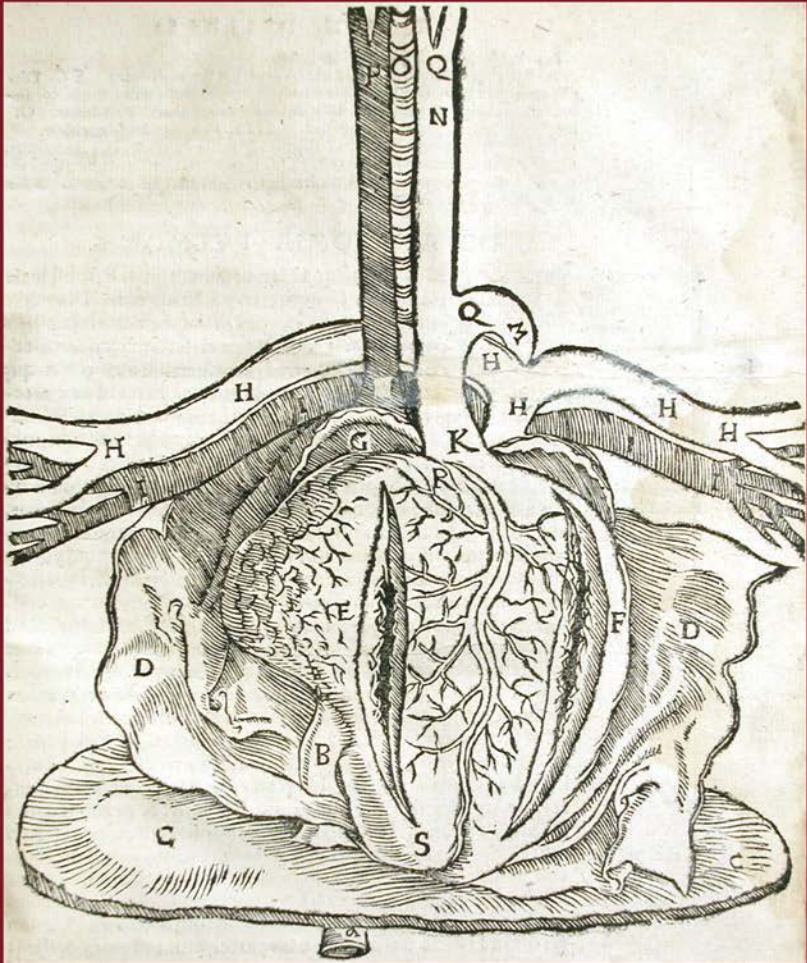


# Wissen im Herzen der Dichtung

Kardiozentrische Lyrik von Petrarca bis Marino

Mainz University Press



V&R Academic

Romanica  
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und  
Kulturwissenschaft

Band 5

Herausgegeben von  
Stephan Leopold, Véronique Porra  
und Dietrich Scholler

Vanessa Schlüter

# Wissen im Herzen der Dichtung

Kardiozentrische Lyrik von Petrarca bis Marino

V&R unipress

Mainz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-0846-0

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

**Veröffentlichungen der Mainz University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort.

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 05 Philosophie und Philologie der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2017 als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Abbildung aus Mondino Dei Luzzi, *Anatomia Mundini, Ad Vetustis*, 1541. Image courtesy of the History of Science Collections, University of Oklahoma Libraries; © the Board of Regents of the University of Oklahoma.

---

# Inhalt

Danksagung . . . . .	7
Einleitung: Kardiozentrismus in der frühneuzeitlichen Liebeslyrik Italiens . . . . .	9
1. Das Herz als Metapher . . . . .	9
2. Der kardiozentrische Petrarkismus . . . . .	21
3. Inschrift, Geburt und Tod . . . . .	29
I. Francesco Petrarca: Der <i>Canzoniere</i> und das kranke Herz am Scheideweg . . . . .	33
Einleitung . . . . .	33
1. Augustinisches <i>cor (in-)quietum</i> und inszenierte <i>mutatio vitae</i> . . . . .	39
1.1. Diesseitsverhaftung vs. Jenseitsorientierung: <i>catena</i> und <i>ascensus</i> . . . . .	44
1.2. Aufschub und Dialog . . . . .	58
2. Liebesphysiologie . . . . .	62
2.1. <i>amor hereos</i> als Herzenskrankheit . . . . .	63
2.2. Herzensbild und melancholisches ›Genie‹ . . . . .	81
3. Kardiale Inspiration . . . . .	88
3.1. »mi dice il cor ch'io in carte scriva«: Schrift und Inschrift . . . . .	88
3.2. Der Lorbeer im Herzen . . . . .	96
II. Gaspara Stampa: Körper, Kosmos und kardiale Selbstautorisierung in den <i>Rime</i> . . . . .	101
Einleitung . . . . .	101
1. Das Herz zwischen mystischer Sodalisation und poetischer Singularisierung . . . . .	115
1.1. Herzensbild und Herzenstausch . . . . .	118
1.2. Verweigerter Herzenerweckung . . . . .	129
1.3. Kardiale <i>contrari affetti</i> . . . . .	136

2. Das kosmisch inspirierte Herz . . . . .	143
2.1. <i>Donna-Sole</i> und analogistische Legimitation . . . . .	143
2.2. Der Geliebte als solarer Mensch . . . . .	150
2.3. Die Sonne als Herz des Kosmos . . . . .	158
2.4. Solare Inspiration durch Phoebus-Apoll . . . . .	162
3. Der <i>frutto</i> der Dichtung . . . . .	170
3.1. <i>Cor</i> und <i>cors</i> in der lyrischen Tradition . . . . .	173
3.2. <i>Anatomia terrae</i> . . . . .	174
3.3. <i>Corpora fluvida</i> . . . . .	184
3.4. Poetische Fruchtbarkeit als Supplement . . . . .	197
III. Giovan Battista Marino: Letale Hypertrophie des Herzens in <i>La Lira</i>	209
Einleitung . . . . .	209
1. Das sakrale und das profane Herz . . . . .	225
1.1. Augustinisches Erbe und barocke Frömmigkeit . . . . .	226
1.2. Profanierendes Spiel und Reifizierung . . . . .	235
2. Das Herz zwischen petrarkistischer Liebe und ostentativer Erotik.	242
2.1. Transparenz und <i>dissimulatio</i> . . . . .	242
2.2. Sensualisierung und Erotik . . . . .	254
3. Der Tod des Herzens . . . . .	275
3.1. ...im Orgasmus . . . . .	275
3.2. ...als barockes Faszinosum . . . . .	284
Das entzauberte Herz: »Or poserai per sempre, – Stanco mio cor.« . . .	291
Literaturverzeichnis . . . . .	297
Quellen . . . . .	297
Forschung . . . . .	301

---

## Danksagung

Das Thema des Herzens in der Literatur hat mich seit der *Laurea* in Bologna begleitet und mich nun auch zu einer deutschen *Dottoressa* gemacht. Mit der Publikation dieser Dissertationsschrift geht ein wichtiger beruflicher und persönlicher Lebensabschnitt in Mainz zu Ende, den meine Kolleginnen und Kollegen ebenso wie meine Freundinnen und Freunde in vielerlei Hinsicht bereichert haben.

Mein besonderer Dank gilt meinen Betreuern Dietrich Scholler und Stephan Leopold. Prof. Scholler hat mir neben kontinuierlicher Zusammenarbeit und Beratung in seinem Arbeitsbereich die Möglichkeit und die nötigen Freiräume gegeben, meine Ideen in den Seminaren zu vertiefen und mich auch abseits der Dissertationsschrift beruflich weiterzuentwickeln. Hilfreiche Kritik und Impulse erhielt ich ebenfalls von Prof. Leopold, dessen Doktorandenkolloquium immer wieder eine Plattform zur Diskussion des eigenen Projektes war, aber auch Blicke über den italianistischen Tellerrand hinaus ermöglichte.

Allen meinen Mainzer Kolleginnen und Kollegen, mit denen ich im Kolloquium, im gemeinsamen Büro, in Projekten in Lehre und Forschung sowie in der Verwaltung und Organisation zusammengearbeitet habe, möchte ich für die vielfältige Unterstützung danken. Vom ersten gedanklichen Austausch bis zur finalen Korrektur der ›Diss‹ und ihrer Verteidigung waren viele von ihnen stets an meiner Seite.

Nicht weniger wichtig waren in dieser Zeit meine Freunde und Familie in der Ferne und vor Ort. Ihnen danke ich von Herzen.



---

# Einleitung: Kardiozentrismus in der frühneuzeitlichen Liebeslyrik Italiens

## 1. Das Herz als Metapher

»Die Metapher vom Herzen als dem Sitz der Liebe gehört in der Regel zum abgesunkenen Gut unserer Literatur.«<sup>1</sup> Diese Feststellung erhält auf den ersten Blick vermutlich große Zustimmung, ist das Herz doch omnipräsent, wenn es um die romantische Liebe und deren künstlerischer Wiedergabe in jeder erdenklichen Form geht. Welches Erkenntnisziel kann eine Untersuchung des Herzens in der Literatur also noch verfolgen? Ausgehend vom Herzen in der romanischen Lyrik des Mittelalters gilt es zunächst zwischen Metapher und Symbol zu unterscheiden und zu fragen, welchem historischen Wandel die jeweilige Form der uneigentlichen Rede in der Frühen Neuzeit unterworfen war. Mit dem Fokus auf der italienischen Dichtung vom 14. bis 17. Jahrhundert möchte ich zeigen, dass das Herz sich einer eindeutigen Bedeutungszuweisung entzieht und noch nicht monothematisch mit der Liebe verbunden ist.<sup>2</sup> Es ist noch nicht zu einem Symbol geworden, das ausschließlich mit Liebe assoziiert wird. Aufgrund der breiten und variablen Anbindung an den zeitgenössischen Diskurshorizont fungiert es vielmehr als epistemologischer Kristallisationspunkt oder Index für die je gültigen Vorstellungen von der Welt, dem Menschen und seinem Körper.

In der romanischen Liebesdichtung des Mittelalters ist eine starke Präsenz der uneigentlichen Rede vom Herzen auszumachen.<sup>3</sup> Sowohl in der provenzalisch-altokzitanischen Troubadourdichtung als auch im toskanischen *Dolce Stil*

---

1 Rüdiger, Horst (1965): »Die Metapher vom Herzen in der Literatur.« In: *Das Herz*. 3. *Im Umkreis des Denkens*. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae, S. 87–134, S. 89.

2 Rüdiger spricht in Bezug auf die mittelalterliche Dichtung bereits von Topos, Klischee oder stereotyper Metapher, vgl. Rüdiger 1965: S. 98 und 104.

3 Einen allgemeinen Überblick dazu gibt Guerreau-Jalabert, Anita (2003): »Aimer de fin cuer«. *Le cœur dans la thématique courtoise*.« *Micrologus* 11, S. 343–371, hier S. 344. Sie resümiert auch die Etymologie des Begriffs in den mittelalterlichen romanischen Sprachen und im Lateinischen.

*Novo* als historischen Vorbildern Francesco Petrarca, dem ersten der hier untersuchten Dichter, spielt das Herz eine zentrale Rolle.<sup>4</sup> Die Verbindung zwischen dem Herzen als Metapher und der Dichtung allgemein ist auf zwei Ebenen zu betrachten. Einerseits gehört das Herz zum klassischen metaphorischen Inventar der dichterischen Rede über die Liebe. Andererseits wird der Prozess der Dichtung und der Inspiration in dem hier untersuchten Zeitraum gerade anhand des Herzens metaphorisiert und reflektiert.<sup>5</sup> Die Troubadoure sprechen von der Liebe, deren Auffassung stark an das Feudalwesen und dessen Hierarchien gekoppelt ist, in einem Modus, der den Genuss des Liebenden bereits einzuschließen vermag. Zwar bedingt die der Dame untergeordnete Position des liebenden Sängers eine klagende Grunddisposition, diese kann jedoch Lust verschaffen, indem Sprache und Begehren zusammenfallen. Das Begehren, das durchaus auf den Körper der Dame abzielt, kann potentiell schon in der sprachlichen Realisierung gestillt werden und die totale körperliche Vereinigung ist trotz ihrer imaginären Evokation nicht zwangsläufig Teil dieses Liebeskonzeptes.

Die graphische und lautliche Nähe von *cor* und *cors*, Körper und Herz, erzeugt im Provenzalischen eine »quasi-homonymie riche de conséquences«.<sup>6</sup> Zum einen kann das Herz metonymisch für den Menschen als Ganzes stehen, zum anderen birgt es auch metaphorisches Potential, um in physisch-körperliche Liebes- und Begehrenskonfigurationen eingeschrieben werden zu können. Cornelia Wild zitiert in Bezug auf diese Ambivalenz die Verse »Lo ferm voler q'el cor m'intra« von Arnaut Daniel, bei denen nicht klar ist, ob die Liebe als starkes und beständiges Wollen direkt ins Herz oder in den Körper, ins Innere allgemein, eintritt.<sup>7</sup> Nichtsdestotrotz erfährt das Herz als wichtige Metapher der Liebesrede durch die Troubadoure und das capellanische Traktat *De Amore* eine

4 Siehe für die folgenden Ausführungen den Übersichtsartikel Wild, Cornelia (2016a): »Die Liebe der *trobadors*.« In: Cornelia Zumbusch / Martin von Koppenfels (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin: De Gruyter, S. 261–274 und zum »epistemologische[n] Umfeld der mittelalterlichen Liebesdichtung«: Bernsen, Michael (2001): *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*. Berlin: De Gruyter, S. 44–57.

5 Mit der impulsgebenden Funktion des Herzens benennt Erickson einen Aspekt dieses metaphorischen Gefüges: »Thus the motion of the heart has a corresponding movement in the writer; he is like the blood that the heart causes to move and act.«, Erickson, Robert A. (1997): *The Language of the Heart, 1600–1750*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, S. 72.

6 Tavera, Antoine (1991): »Ancien Provençal ›cor(s)‹ et ›cor(p)s‹: une quasi-homonymie riche de conséquences.« In: *Le »Cuer« au Moyen Age. Réalité et Senefiance*. Aix-en-Provence: CUERMA, S. 409–438. Siehe auch Wild 2016a: S. 267. Inwiefern sich diese Ambiguität in der nachfolgenden Dichtung auch ohne die Quasi-Homonymie der provenzalischen Begriffe hat erhalten können, wird anhand des weiblichen Petrarkismus im *Cinquecento* zu zeigen sein. Siehe dazu Kap. II, 3.1.

7 Wild 2016a: S. 266.

Konsolidierung und es entwickelt sich ein breites Metapherninventar, auf das die folgenden Dichter zurückgreifen werden.<sup>8</sup> So wird zunächst die Ursache der Liebe in direkter Anlehnung an Ovid anhand von treffsicheren Pfeilen modelliert, die sich auch zur Lanze Amors wandeln können. Das Bild im Herzen drückt sodann die mit der Liebe einhergehende Fixierung auf das zumeist weibliche Liebesobjekt aus. Darüber hinaus generiert das Konzept der Liebesklage aus der Distanz, der *amor de lonh*, die Vorstellung von getrennten oder entnommenen Herzen. Dass sich das Herz des liebenden Sängers bei der Dame befindet und ihm nicht mehr zu gehören oder gehorchen scheint, wird schnell topisch. Diese Herzensferne ist mit dem Wunsch nach einer bedingt körperlichen Vereinigung gekoppelt, die sich im ersehnten Tausch der Herzen ausdrückt.<sup>9</sup>

Das besonders eindrückliche und ›erfolgreiche‹ Motiv des gegessenen Herzens ist zwar keine Erfindung der Troubadourlyrik, jedoch ist auch in diesem speziellen Fall eine Konsolidierung durch Texte wie das im Tristan-Roman eingefügte *Lai Guirun* sowie das *Lai d'Ignaure* festzustellen.<sup>10</sup> Ich möchte auf das Motiv hier aufgrund des großen Forschungsinteresses nicht erneut im Detail eingehen, sondern nur einen für die spätere Metaphorik relevanten Aspekt besprechen. Das Herz des Geliebten, das der Dame meist vom betrogenen Ehemann vorgesetzt wird, kann aufgrund der Kastrationsmetaphorik als ›objet partiel érotisé‹ gelten. Auch wenn die mittelalterlichen Versionen laut Luciano Rossi den Fertilitätsaspekt weniger betonen als die antiken Geschichten um Dionysos beispielsweise, so erfolgt dennoch eine Erotisierung des Herzens, das zuweilen die Funktion eines »substitut efficace du corps sexué« übernimmt.<sup>11</sup> Je nach Verwendungskontext kann demnach sowohl das Motiv des gegessenen

8 Die Troubadourdichtung wird daher häufig als Beginn der poetisch relevanten Herzmetapher mit einem recht komplexen Bedeutungsspektrum betrachtet: »Le terme est chargé d'une aura particulière depuis les troubadours: il est une entité à la fois organique, psychologique et morale[...]«. Strubel, Armand (2003): »Cœur personnifié, réifié, hypostasié: les avatars de l'organe dans la littérature du XVe siècle.« *Micrologus* 11, S. 449–468, S. 460.

9 Für das letzte Motiv siehe Ertzdorff, Xenja von (1965): »Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ›Herz‹ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts.« *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84, S. 6–47, hier S. 8, 22f.

10 Vgl. dazu Rossi, Luciano (2003): »Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé.« *Micrologus* 11, S. 469–500. Hier ist sowohl ein Überblick über die Etappen der Motivgeschichte als auch über die entsprechende Forschung enthalten, S. 470–476. Eingängig zu lesen, jedoch stark von Rossi kritisiert, ist Doueïhi, Milad (1997): *A Perverse History of the Human Heart*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. Das Thema wurde in komparatistischer Hinsicht aufgegriffen von Bohnengel, Julia (2016): *Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: Herzmäre – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

11 Rossi 2003: S. 480.

Herzens als auch die allgemeine Herzmetapher eine erotische Umdeutung erfahren.

In Dante Alighieris *Vita nova* wird dieses Motiv im Kontext von Traum und Vision erstmals mit Dichtung und Inspiration verbunden.<sup>12</sup> Dantes *libello* von 1294 markiert jedoch bereits den Endpunkt des *Dolce Stil Novo*, der zweiten Petrarca vorgängigen Etappe der romanischen ›Herzdichtung‹, die hier einleitend besprochen werden soll.<sup>13</sup> Wichtige Thesen zur Herzmetapher in der mittelalterlichen italienischen Dichtung hat Heather Webb formuliert:<sup>14</sup> Zentral ist natürlich das Konzept des noblen und edlen Herzens, des *cor gentil*, wie es programmatisch in der Kanzone Guido Guinizellis formuliert wird.<sup>15</sup> Bereits dem Protagonisten im *Lai d'Ignare* wird ein »cuer gent« attestiert, das ihn trotz fehlenden Geburtsadels auszeichnet und zum ersehnten Liebesobjekt der noblen Damen werden lässt.<sup>16</sup> Das Herz ist daher als Metapher für die ideale Wesensdisposition des Liebenden aufzufassen, den seine Liebe auch zur angemessenen Dichtung befähigt. Dante knüpft daran poetisch in der *Vita nova* im Rahmen der Liebespathologie an. Etwas philosophisch-analytischer thematisiert er das Herz auch im *Convivio*.<sup>17</sup> Er greift im Kommentar zu seiner eigenen Kanzone zwei Auffassungen der zeitgenössischen Diskussion auf: das Herz könne einerseits in der biblisch-augustinischen Tradition in Gänze für die Innerlichkeit des Individuums stehen oder andererseits nur einen speziellen, durchaus lokalisierbaren Teil des Körpers oder auch der Seele bezeichnen. Sonia Gentili skizziert unter Bezugnahme auf die in diesem Kontext recht komplexe Aristoteles-Rezeption und Autoritäten wie Hrabanus Maurus und Thomas von Aquin, dass Dante mit dem Begriff *cuore* sowohl die Dualität von Körper und Seele zu betonen als auch den Menschen in seiner gesamten, kohärenten Innerlichkeit zu beschreiben versucht.<sup>18</sup>

Körperliche Innerlichkeit und Liebe fallen in der *Vita nova* zusammen, wie der Titel des zehnten Sonetts andeutet: »Amore e 'l cor gentil sono una cosa«. In diesem Gedicht wird allgemeingültig formuliert, wie die Liebe beim Anblick der

12 »Dante [...] fait coïncider ce rituel avec l'avènement de sa propre parole poétique.«, ebd.: S. 471.

13 Vgl. hinsichtlich der Datierung die Einführung in Alighieri, Dante (1996): *Vita nova*. Hg. von Guglielmo Gorni. Turin: Einaudi, S. XVIII–XXI.

14 Webb, Heather (2010): *The Medieval Heart*. New Haven: Yale Univ. Press.

15 Darauf ist im Zusammenhang mit Petrarca noch genauer einzugehen, siehe Kap. I, 1.

16 Zitiert und kommentiert von Rossi 2003: S. 485.

17 Dies untersucht Gentili, Sonia (2003): »Due definizioni di ›cuore‹ nel *Convivio* di Dante: ›secreto dentro‹, ›parte dell'anima e del corpo‹ (II, 6, 2).« *Micrologus* 11, S. 415–448. Den breiten wissenschaftsgeschichtlichen Kontext arbeitet sie später ebenfalls auf, vgl. Gentili, Sonia (2005): *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*. Rom: Carocci, hier speziell zum Herzen S. 57–60.

18 Vgl. Gentili 2003: S. 416 und 448.

Geliebten im Herzen entsteht: »che piace a li occhi sì, che dentro al core/ nasce un fisio de la cosa piacente.«<sup>19</sup> In logischer Konsequenz wird die Liebe dann weiterhin als »lo secreto del mio core« betitelt, das der Gefahr verständiger Blicke ausgesetzt ist.<sup>20</sup> Jedoch ist die Passion des dantesken Sprechers trotz seines Dissimulationsbegehrens offensichtlich, da sich die Liebessymptomatik ausgehend von seinem Herzen auch äußerlich durch beständiges Zittern manifestiert. Insgesamt werden die Etappen der Liebesgeschichte vom physischen Zustand des Herzens angezeigt. Zu Beginn der Geschichte ist das Zittern noch im Inneren lokalisiert: »dico veramente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li minimi polsi orribilmente.«<sup>21</sup> Die körperliche Reaktion entwickelt sich sodann zu einem Sensor für die Anwesenheit der geliebten Dame namens Beatrice, die er spüren kann, noch bevor er sie erblickt: »mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo.«<sup>22</sup> Dantes Liebesphysiologie, deren medizinhistorische Anbindung noch zu klären ist, basiert demnach auf dem auch physisch veränderten Zustand des Herzens. Für die spätere Dichtung sind zunächst die grundsätzliche Betroffenheit des Herzens und die Ansätze einer körperlichen Symptomatik als Folge der Liebe relevant.

Den verschiedenen Herzmetaphern in der *Vita nova* eignet, wie eingangs erwähnt, ein poetologisches Potential, das in dieser Konkretion als Novum der italienischen Lyrik gelten kann. Bereits der stilnovistische Dichter zeichnet sich laut Webb durch ein besonders »offenes« und für externe Einflüsse in Form kleinstkörperlicher *spiriti* empfängliches Herz aus.<sup>23</sup> Darin kann die Liebe durch Amors Pfeile besonders gut eindringen oder sich durch die Dauerpräsenz von Amor selbst verstetigen. Die aufgrund der Passion entstehenden Seufzer werden

19 Alighieri 1996: S. 108f. Auf die physiologischen Vorstellungen des *innamoramento*-Vorgangs ist im Zusammenhang mit der petrarkischen Modellierung der Herzenskrankheit zurückzukommen.

20 Ebd.: S. 86. Eine Verbindung zwischen den äußerlich lesbaren Körperzeichen, der Verschriftlichung der Erinnerung und der Liebe zur Schrift untersucht Kuhn, Barbara (2008): »Körperzeichen, Zeichenschrift, Schriftkörper: die Liebe der Schrift in Dantes *Vita nuova*.« In: Mireille Schnyder (Hg.): *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin: De Gruyter, S. 165–189, vgl. für die folgenden »Körperzeichen« hier S. 172–178.

21 Ebd.: S. 8–9. Das Zittern im Inneren findet sich ebenfalls im *Convivio*: »E dico che questo pensiero, che di nuovo apparisce, è poderoso in prender me e in vincere l'anima tutta, dicendo che esso segnoreggia sì che 'l cuore, cioè lo mio dentro, triema.«, Alighieri, Dante (1995): *Le opere di Dante Alighieri. Convivio*. 3 Bände. Hg. von Franca Brambilla Ageno. Florenz: Casa Ed. Le lettere, S. 100.

22 Alighieri 1996: S. 71. Die Gewöhnung an die Perzeption im Herzen zeigt sich auch an dessen Reaktion im Zuge einer späteren Amorvision: »come io mi senti' svegliare lo tremore usato nel cuore«, S. 146. Vgl. ebenfalls Jäger 2000: S. 74.

23 Webb 2010: S. 63–67.

am Ende der *Vita nova* schließlich in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Inspiration durch den Liebesgott und dem dichterischen Wort gesetzt: »Oltre la spera che più larga gira/ passa 'l sospiro ch'esce del mio core:/ intelligenza nova, che l'Amore/ piangendo mette in lui, pur su lo tira.«<sup>24</sup> Ein ähnliches Szenario findet sich in Dantes *Commedia*, als der Wanderer zu Beginn des letzten Wegabschnitts im Paradies um die Eingebung Gottes in seiner Brust, die metonymisch mit dem Herzen zu verknüpfen ist, bittet: »Entra nel mio petto, e spira tue/ sì come quando Marsia traesti/ de la vagina de le membra sue.«<sup>25</sup> Das Herz als Ort der Innerlichkeit ist also offen und bedarf der externen Befüllung, sei es durch Gott oder dessen ambivalenten Stellvertreter Amor.<sup>26</sup> Die physiologische Ebene der Poesie als dem Herzen entfliehende Seufzer hat Giorgio Agamben in Bezug auf die zeitgenössischen Körpervorstellungen analysiert.<sup>27</sup> Diese göttlich-körperliche Inspiration wird sich als zentral für die petrarkistische Dichtung herausstellen.

Die Koppelung von Herz und Liebe, die Horst Rüdiger im obigen Zitat in Bezug auf die Literatur als metaphorisch bezeichnet, ist heutzutage so eng und sowohl rhetorisch als auch graphisch codiert, dass hier eher von einem symbolischen Verhältnis auszugehen ist. Wie die knappe Einführung zum Herzen in der mittelalterlichen Dichtung gezeigt hat, ist diese Zuschreibung keine ›natürliche‹ und prädestinierte, sondern durch den zeitgenössischen Wissenshorizont geprägt. In dem hier untersuchten Zeitraum kann jedoch mit dem Herzen mehr ausgedrückt werden als die Idee von glücklicher oder unglücklicher Liebe. In rhetorischer Hinsicht ist daher eher von einem metaphorischen als einem symbolischen Gebrauch zu sprechen. Die folgenden Ausführungen zur begrifflichen Differenzierung von Metapher und Symbol orientieren sich vor allem an Hans Blumenbergs Überlegungen zur Metaphorologie, in deren Zentrum die ›absolute Metapher‹ für die Stellung des Menschen im Universum und die Frage nach dem Sinn seiner Existenz steht.<sup>28</sup> Die Feststellungen hinsichtlich ihrer Funktionsweise und Implikationen können jedoch auf die Metapher allgemein und im engeren Sinne auch auf die Metaphern vom Herzen übertragen werden.

Ein Symbol dient dem unmittelbaren Erkennen eines vorgeprägten und be-

24 Alighieri 1996: S. 228f., diesen Aspekt bespricht auch Webb 2010: S. 79ff.

25 Alighieri, Dante (1999–2001): *Commedia*. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli, (Paradiso, I, 19–21), S. 10. *Vagina* meint hier die Scheide, aus der das Schwert herauszuziehen sei.

26 Siehe für die Veränderung der Amorfigur in Petrarca's Herzmetaphorik: Kap. I, 2.1.

27 Agamben, Giorgio (2011): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turin: Einaudi, besonders S. 105–120.

28 Vgl. Blumenberg, Hans (2008): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 166.

kannten Zusammenhangs. Auf Grundlage dieses Vorgangs kann eine kognitive Identifizierung stattfinden.<sup>29</sup> Ähnlich formuliert es auch Gerhard Kurz, wenn er bezüglich des Symbols von einem Fokus auf der Empirie und damit auf der Referenz des Wortes spricht.<sup>30</sup> Ein Symbol hält auch laut Blumenberg nur die Identität des Verhältnisses fest, im Falle des Herzens ist dies die eindeutige Zuordnung zu Vorstellungen von zwischenmenschlicher, heute meist romantischer Liebe.<sup>31</sup> Diese Gebundenheit an einen Erkenntniszweck bedingt daher die Eigenschaften des Symbols: es zeigt keine sinnfällige semantische Inkongruenz an und ist statisch und fixiert.<sup>32</sup> In Bezug auf die Frühe Neuzeit gilt diese symbolische Vereindeutigung des Herzens jedoch nicht, es hat noch keine Reduktion des Metaphorischen zum Symbolischen stattgefunden.<sup>33</sup>

In Opposition zur statischen Fixierung des Symbols ist die Metapher von Bewegung und Flexibilität gekennzeichnet.<sup>34</sup> Die Verbindung über das *tertium comparationis* ist nicht vorgeprägt und ihre Ausgestaltung dem Sprechenden überlassen. Dadurch ist die Metapher laut Kurz eine widersprüchliche Prädikation. Sie versuche, eine semantische Kongruenz, also die Basis des *tertium comparationis*, herzustellen, ohne die vorgängige Inkongruenz der verschalteten Begriffe vollends zu tilgen.<sup>35</sup> Die Metapher stelle daher auch den Prozess ihrer Entstehung in den Vordergrund, sodass die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuhörers auf die Sprache und den Vorgang der Kombination von Signifikanten

29 Vgl. ebd.: S. 168 und 178. Blumenberg nennt das Symbol eine »ihre im Sein verbürgte Selbstverständlichkeit bezeugende[...] Manifestation«, S. 166.

30 Vgl. Kurz, Gerhard (1982): *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: V&R, S. 72. Das Symbol appelliere an das »Gegenstandsbewußtsein«, damit stünde der Prozess seiner sprachlichen Herstellung oder seiner Funktionsweise gerade nicht im Vordergrund.

31 Vgl. Blumenberg 2008: S. 168.

32 Vgl. ebd.: S. 178 und Kurz, Gerhard (2004): »Verfahren der Symbolbildung.« In: Rudolf Schlögl / Christine Pflüger (Hg.): *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, S. 173–187, hier S. 183. Kurz bezeichnet die symbolische Bedeutung nicht als codiert, also eindeutig, sondern sieht sie jeweils kontextuell bedingt. Das Herz sei jedoch eine Ausnahme und stelle ein besonders konventionalisiertes Symbol dar, vgl. S. 184. Insofern kann hier die bedeutungsverengende, identifizierende Eigenschaft des Symbols durchaus angenommen werden.

33 Blumenberg stellt diesen Vorgang für die Kugel- und Kreismetaphorik in kosmisch-geometrischer Hinsicht fest, was jedoch erneut auf die uneigentliche Rede vom Herzen übertragbar ist, siehe dazu S. 169f.

34 Vgl. ebd.: S. 178. Siehe auch Haverkamp, Anselm (2007): *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik; Bilanz eines exemplarischen Begriffs*. München: Fink, S. 21. Er spricht in diesem Zusammenhang von einer »irreduzible[n] Komplexität der Doppeldeutigkeit der Metapher«, die die besondere Ästhetik der Ambiguität begründe.

35 Vgl. Kurz 2004: S. 183 und Haverkamp 2007: S. 22. Siehe bezüglich verschiedener Metaphernmodelle und deren Ursprung auch Scholler, Dietrich (2017a): *Transitorische Texte. Hypertextuelle Sinnbildung in der italienischen und französischen Literatur*. Göttingen: V&R unipress Mainz University Press, S. 49–52.

und die potentielle semantische (Un-)Verträglichkeit gelenkt werde.<sup>36</sup> Blumenberg unterstreicht die Prozesshaftigkeit der metaphorischen Rede, wieder in Bezug auf die ›absolute Metapher‹, und die nicht auf statische Fixierung und letztgültige Eindeutigkeit abzielende Bewegung:

Denn dies ist doch die genaue Darstellung der Funktion der ›absoluten Metapher‹, die in die begreifend-begrifflich nicht erfüllbare Lücke und Leerstelle einspringt, um auf ihre Art auszusagen.[...] sie gibt ein ›Bild‹ anstelle des Begriffs und des Nachvollzugs im Begreifen, sie bildet nach im wörtlichen Sinn, und ihr Nachbilden ist *zugleich* Metapher für das Nachgebildete *und* Metapher für das Nichterreichen-Können[...].<sup>37</sup>

Die sprachliche Bildgebung, das Nachbilden schließt also immer auch den unvollendeten oder misslingenden Versuch mit ein. Dies bedingt einerseits die Unabgeschlossenheit als Eigenschaft – die Metapher ist zur Bewegung fähig – und andererseits hinsichtlich ihrer Funktion eine transformierende Kraft, da sie Bewegung darstellen kann.<sup>38</sup> Anders formuliert kann sie derart sowohl als Element im Text als auch als Denkfigur in epistemologischer Hinsicht auftreten.<sup>39</sup> Sie zeigt, gespeist durch Phantasie und Fiktion, die Möglichkeiten des Verstehens bis zu einem gewissen Grad an. Auf dieses imaginäre Potential ist im Zusammenhang mit dem besonderen Status des Literarischen noch zurückzukommen. Festzuhalten ist zunächst, dass die Metapher mit den genannten Eigenschaften und Funktionen der passendere Begriff ist, um das Phänomen des Herzens in der frühneuzeitlichen Literatur zu fassen.<sup>40</sup> Die Reduktion zum Symbol hat in dieser Phase noch nicht stattgefunden und so kann die Herzmetaphorik in ihrer Flexibilität und Anschlussfähigkeit den Wandel »geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen« anzeigen.<sup>41</sup> Das Herz könnte in Anlehnung an Blumenberg gar als ›absolute Metapher‹ für den Status des wissenschaftlichen Denkens an der Schnittstelle von Physiologie und Emotion in der vormodernen Zeit verstanden werden. Erst die spätere disziplinäre Tren-

36 Siehe dazu Kurz 1982: S. 72.

37 Blumenberg 2008: S. 177.

38 Vgl. ebd.: S. 178.

39 Vgl. Frietsch, Ute (Hg.) (2013): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript, S. 277. Die Definition von Metapher ist hier ähnlich, sie wird nur anders ausgedrückt. Frietsch spricht von der Metapher als zugleich textpragmatischem und konzeptuellem Phänomen, sie bilde die Welt einerseits ab und gebe andererseits Handlungsanweisungen. Dies ist mit dem erwähnten Fokus auf das Sprachbewusstsein und der transformierenden Kraft gleichzusetzen.

40 Dass die Bezeichnung nicht unbedingt ausschlaggebend für den Fokus oder den Inhalt herzspezifischer Untersuchungen ist, zeigen folgende Titel, in denen durchaus auch das metaphorische Potential des Herzens besprochen wird: Nager, Frank (1993): *Das Herz als Symbol*. Basel: Ed. Roche und Spreckelsen, Tilman (2001): *Herz. Vom Umgang mit unserem liebsten Symbol*. Berlin: Aufbau-Verlag.

41 Blumenberg 2008: S. 13. Siehe auch Frietsch 2013: S. 278 und Slight, William W. E. (2008): *The Heart in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 84.

nung und der wissenschaftliche Fortschritt ermöglichen die Reduktion auf einen Bedeutungsaspekt und die Vereindeutigung des Herzens zum Symbol.<sup>42</sup>

Bevor ich meine These der metaphorischen Arbeit am Herzen näher erläutere, bietet sich ein cursorischer Überblick über die Forschung zum Thema Herz in kultur- und literarhistorischer Hinsicht an. Die Faszination für das Herz zeigt sich in zahlreichen allgemeinen Studien, die versuchen, eine Kulturgeschichte des Herzens von den vorchristlichen Anfängen bis zur Gegenwart zu schreiben.<sup>43</sup> Publikationen, die sich jeweils auch die Frage nach den Mechanismen der Sinnübertragung stellen, reflektieren den komplexen Status des Herzens mit seiner organisch-konkreten und metaphorischen Bedeutung meist bereits im Titel.<sup>44</sup> Darüber hinaus ist eine Reihe von Monographien zu verzeichnen, die sich dem Herzen in einem spezifischen Kontext widmen oder den Fokus auf einen Aspekt der breit gefächerten Herzmetaphorik richten.<sup>45</sup>

Relevant für den hier ausgewählten Zeitraum und die Liebeslyrik als Untersuchungsobjekt sind Arbeiten, die sich mit dem Herzen im Mittelalter und der Renaissance beschäftigen, sowohl in historischer Hinsicht als auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.<sup>46</sup> Konkret aufzugreifen sind einmal die grundsätzlichen Überlegungen zur Loslösung von der eindimensionalen Betrachtung des Herzens im Zusammenhang mit der Liebe<sup>47</sup> und der Notwen-

42 Bereits hier sei kurz auf die historischen Etappen der medizinischen Herzensauffassung hingewiesen, die Pigeaud, Jackie (2003): »Cœur organique. Cœur métaphorique.« *Micrologus* 11, S. 9–36 nachzeichnet. Die jeweiligen Konzepte und Entdeckungen werden im Zusammenhang mit den epistemologischen Prämissen der drei hier ausgewählten Zeitpunkte und Autoren eingehender besprochen.

43 Diesen zeitlich sehr weiten Bogen schlagen beispielsweise Høystad, Ole Martin (2006): *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau sowie Spreckelsen 2001.

44 Umfangreich und in vielerlei Hinsicht ein guter Ausgangspunkt ist das dreibändige Werk *Das Herz* mit den Kategorien ›Glauben‹, ›Kunst‹ und ›Denken‹, vgl. *Das Herz* 1965. Neueren Datums ist der Sammelband von Geerlings, Wilhelm (Hg.) (2006): *Das Herz. Organ und Metapher*. Paderborn: Schöningh, in dem das Herz in ganz unterschiedlichen, anthropologischen, medizinischen und künstlerischen Kontexten besprochen wird.

45 Das Herz in der Bibel als theologisches Thema findet eine eingehende Untersuchung in Schneider, Wolfgang (2008): *Die Herzenswunde Gottes. Die Theologie des durchbohrten Herzens Jesu als Zugang zu einer spirituellen Theodizeefrage*. Passau, Univ., Diss, 2007 und Son, Jew-Chur (1999): *Herz und Erkenntnis im Licht der Bibel. Eine biblisch-anthropologische Studie zum Topos »Herz« als Hauptsitz des Glaubens*. Wuppertal, Kirchliche Univ., Diss. 1999. Die Erkenntnisse der Studien von Eric Jager zum Herzensbuch oder zum Herzen im Mittelalter von Heather Webb fließen in meine Untersuchung der Herzmetaphorik ein und werden an der jeweiligen Stelle angeführt.

46 Zu nennen sind in diesem Kontext Bruni, Francesco (Hg.) (1988): *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*. Palermo: Sellerio, sowie die elfte Ausgabe der Zeitschrift *Micrologus* (2003) mit dem Titel *Il cuore – The Heart*.

47 Erickson 1997: S. xiii.

digkeit des Anschlusses an den zeitgenössischen Diskurshorizont.<sup>48</sup> Erst anhand dieser Verbindungen ist nachvollziehbar, wie sich die Vorstellung und das Wissen vom Herzen konfiguriert und weiterentwickelt haben. Daher sind auch Studien heranzuziehen, die sich aus spezifisch medizin- oder wissenschaftlicher Perspektive mit dem Herzen beschäftigen.<sup>49</sup> Sie zeichnen die Entstehung eines kulturellen Wissens vom Herzen nach, das sich in den unterschiedlichen Metaphern innerhalb der literarischen Texte manifestieren kann.<sup>50</sup> Die hier verfolgte Frage nach der Herzmotaphorik – ihren Entstehungsbedingungen, den Faktoren ihrer Konsolidierung und die nach ihrem etwaigen vorläufigen Ende – ergibt sich inhaltlich und methodisch demnach sowohl aus den vorhandenen Erkenntnissen für andere Epochen oder Literaturen als auch aus der noch bestehenden Lücke in Bezug auf die petrarkistische Dichtung im Italien der Frühen Neuzeit.

Anhand der Einbettung der literarischen Texte in den historischen Kontext kann ihre epistemologische Konfiguration untersucht werden. Diese an die historische Diskursanalyse angelehnte Vorgehensweise versucht den Blick von den literarischen Texten auf weitere Wissensfelder zu öffnen.<sup>51</sup> Mit dem engen thematischen Fokus auf dem Herzen ergeben sich als Ausgangspunkte natürlich erstens medizinische und naturphilosophische Ansichten von Mensch, Körper und Krankheit. Das naturphilosophische Denken ist darüber hinaus auch über die Entsprechungen zwischen Mikro- und Makrokosmos mit einzubeziehen. Die Vielfalt der vornehmlich durch Aristoteles geprägten Vorstellungen kann hier nur angerissen werden.<sup>52</sup> Für die Herzmotaphorik ist zweitens das religiöse Element in Form des christlichen Diskurses von Relevanz. Diskurs ist hier wie

48 Exemplarisch formuliert Folger dies in Bezug auf die auch in dieser Untersuchung zentrale Frage nach der Liebeskrankheit in der romanischen Dichtung: Folger, Robert (2002): *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*. Chapel Hill, NC: U.N.C. Dept. of Romance Languages, S. 57.

49 So beispielsweise Fuchs, Thomas (1992): *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes, der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp und Siraisi, Nancy G. (1990): *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago, Ill: Univ. of Chicago Press.

50 Vgl. zum Begriff des »Kulturellen Wissens« Neumann, Birgit (2006): »Kulturelles Wissen und Literatur.« In: Marion Gymnich / Martin Butler (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WVT, S. 29–52, S. 43.

51 Landwehr, Achim (2010): *Diskurs und Diskursgeschichte* 11. Online verfügbar unter [http://docupedia.de/zg/Diskurs\\_und\\_Diskursgeschichte](http://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte), [zuletzt geprüft am 24.12.2017]. Vgl. für eine Übersichtsdarstellung der Untersuchungsschritte einer im engeren Sinne historischen Diskursanalyse Landwehr, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 100–131.

52 Vgl. zur frühen Aristoteles-Rezeption im italienischen Kontext Siraisi, Nancy G. (1981): *Taddeo Alderotti and His Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*. Princeton, NJ: Univ. Press, S. 151–154.

im Übrigen auch in Bezug auf den medizinischen Bereich im Sinne Michel Foucaults als geregelte und Regeln prägende Aussageform zu verstehen.<sup>53</sup> Ein Diskurs ist mit einer mehr oder minder verbürgten Autorität ausgestattet, sodass den ihm zugehörigen Aussagen im Sinne von ›Wahrheiten‹, Positionen und Inhalten in den spezifischen Gebieten, hier Medizin und Religion, eine gewisse (Rede-)Macht innewohnt. Dieser Aspekt wird anhand dreier Dichter,<sup>54</sup> die in je spezifische Diskurskonfigurationen eingebunden sind, einzeln vertieft.

Die im Folgenden fokussierte frühneuzeitliche Liebeslyrik gehört als Literatur keinem Diskurs in dem oben definierten Sinne an. Mit Rainer Warning kann sie als konterdiskursiv betrachtet werden: sie steht in pragmatischer Hinsicht grundsätzlich in einem Spannungsverhältnis zum diskursiv geordneten und regulierten Wissen.<sup>55</sup> Während die diskursive Ordnung diszipliniere, ermögliche Literatur als Konterdiskurs einen spielerischen Umgang mit dem vorrätigen Wissen. Die Unterscheidung könne aufgrund der Pragmatik der Texte erfolgen, denn Literatur eröffne einen pragmatikfreien Raum des Imaginären.<sup>56</sup> Eine in ihren Grundzügen ähnliche Antwort auf die Frage »Was ist Literatur?« gibt mit anderer Terminologie und den Begriff der Konterdiskursivität ablehnend auch Joachim Küpper.<sup>57</sup> Er bezeichnet das Literarische ebenfalls als einen Diskurs, der jedoch ein hybrides Gebilde sei. Dieses Gebilde könne Elemente der anderen Diskurse schadlos inkorporieren, da es von unmittelbarer Pragmatizität freigestellt sei und nur einen tentativen und keinen absoluten Wahrheitsanspruch vertrete.<sup>58</sup>

Der Raum des Imaginären oder die diskursive Hybridität, also der zwanglose Umgang mit dem Wissen entspricht der Funktionsweise der Metapher.<sup>59</sup> Blu-

53 Foucault, Michel (2002): *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, S. 33, 39–43, 53f. und Titzmann, Michael (1989): »Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem.« *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, S. 47–61. Für eine Diskussion der Methodik und des Begriffs Diskurs im Zusammenhang mit der Analyse lyrischer Texte siehe Bernsen 2001, S. 20ff.

54 Bei zusammenfassenden Bemerkungen ist im Folgenden der Einfachheit halber stets von Dichtern oder Autoren die Rede, obwohl mit Gaspara Stampa auch eine Dichterin zum Korpus gehört.

55 Warning, Rainer (1999): »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault.« In: Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink, S. 313–345, hier S. 316.

56 Vgl. ebd.: S. 322 sowie Warning, Rainer (2003): »Petrarcas Tal der Tränen. Poetische Konterdiskursivität im *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 225–246, hier S. 235. Dieser Aspekt wird in der Einleitung zum Petrarca-Kapitel aufgegriffen und vertieft.

57 Küpper, Joachim (2000): »Was ist Literatur?« *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45.2, S. 187–216.

58 Vgl. ebd.: S. 193f. und 208.

59 Die Metapher als funktionale Entsprechung des Literarischen findet sich auch in Moog-Grünewald, Maria (2004): »Was ist Dichtung?« In: Jörg Schönert / Ulrike Zeuch (Hg.):

menberg unterscheidet Mythos und Metapher, indem er letzterer einen fiktionalen Charakter zugesteht. Der Mythos sei vorgeprägt und verbürgt, wohingegen »die Metapher durchaus als Fiktion auftreten darf und sich nur dadurch auszuweisen hat, daß sie eine Möglichkeit des Verstehens ablesbar macht.«<sup>60</sup> Diese Möglichkeit des Verstehens oder des Erkennens der angedeuteten und verkürzt abgebildeten Verbindung zwischen den Elementen ist meist vorläufig und weist eine gewisse Flexibilität auf. Darunter kann womöglich auch verstanden werden, was Blumenberg mit dem »Arbeitscharakter« der Metapher beschreibt.<sup>61</sup> Sie zeige immer nur eine mögliche Wahrheit an, diese sei pragmatisch, indem sie der Welt Struktur gebe und versuche, die in Gänze kaum erfassbare Realität in einem kleinen Aspekt nachvollziehbar zu machen. Dementsprechend muss die Metapher deutlich von einem historischen Wandel gekennzeichnet sein. Auch für den hier betrachteten Fall der Herzmotaphorik ist von dieser Gebundenheit an die historische Wissenssituation und -konfiguration auszugehen.<sup>62</sup>

Das Herz eignet sich besonders gut für diese metaphorische Arbeit, da es an der Schnittstelle zahlreicher Diskurse steht. Seine Motaphorik kann gewissermaßen als Index für die jeweilige Diskurskonfiguration betrachtet werden. Im Zuge der folgenden Analysen sollen jedoch nicht nur die Elemente aufgezeigt werden, aus denen sich die Motaphorik jeweils speist. Vielmehr gilt es nach den Grundlagen der Motaphorisierung und den Möglichkeiten der uneigentlichen Rede und damit des Dichtens zu fragen. Unter Rückgriff auf Foucaults Unterscheidung der Denk- und Sprachmodi von Analogie und Repräsentation wird der Grad an substanzieller Nähe der die Metapher generierenden Elemente untersucht.<sup>63</sup>

---

*Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Berlin: De Gruyter, S. 283–302, hier im Fazit S. 301: »Daher ist Ort des Poetischen par excellence die Metapher. In der Metapher findet sich materialiter jene Immanentisierung der Transzendenz, die für Platon eine Absurdität gewesen wäre, die sodann vom Platonismus der ›Idea‹ des Dichters als Vermögen zugeschrieben wird und die schließlich Pico und deutlicher noch Bruno als Möglichkeit des poetischen Werkes anvisieren.«

60 Blumenberg 2008: S. 112.

61 Ebd.: S. 34. Küpper spricht von einer »semiotische[n] Elastizität« des Literarischen, was ebenfalls zu der hier beschriebenen Form der Metapher passt, S. 195.

62 Vgl. ebd.: S. 25 und in Bezug auf das Herz Slight 2008: S. 84: »Each of these metaphors carries its own emotional weight, and identifying clusters of heart metaphors and their shifts over time can help to direct our attempts to define the affective power of heart references in changing cultural contexts.« Auch Erickson spricht in diesem Sinne von einem »cluster of metaphors«, vgl. Erickson 1997: S. xiii.

63 Siehe dazu den dritten Punkt dieser Einleitung.

## 2. Der kardiozentrische Petrarkismus

Die Frage nach der spezifischen Ausprägung der Herzmetapher in der italienischen Dichtung nach Dante ist eng mit dem Phänomen des Petrarkismus verbunden. Dieses System, Modell oder diese Tradition erweist sich, über die scheinbar grundsätzliche und oben besprochene Verschränkung von Herz und Dichtung hinaus, als in hohem Maß kardiozentrisch. Inwiefern sich dieser naturphilosophisch-medizinische Begriff auf die Dichtung übertragen lässt und warum er insbesondere für die Liebeslyrik in der Nachfolge Petrarca so zentral ist, möchte ich im Folgenden in Bezug auf die Sonderstellung Italiens in der Medizingeschichte und mit Blick auf den Petrarkismus als System oder Diskurs nachzeichnen.

Kardiozentrisch ist zunächst im zeitgenössischen medizinischen Kontext zu betrachten und bezeichnet die Lehrmeinung, die das Herz als zentrales Organ im menschlichen Körper festlegt. Sie wird zunächst vor allem von Aristoteles vertreten und basiert auf der Entsprechung von Herz, Wärme und Leben.<sup>64</sup> Die Frage nach der Hierarchie der Organe wird im antiken Denken jedoch nicht immer einstimmig mit dem Herzen beantwortet.<sup>65</sup> So gibt es auch »encephalozentrische« Ansichten und bei Platon beispielsweise ein polyzentrisches Modell, in denen sich der Fokus jeweils vom Herzen auf das Hirn verschiebt.<sup>66</sup> In der Nachfolge Aristoteles' erkennt Galen dem Herzen zwar eine zentrale Position im Körper zu, er geht bezüglich der lebenswichtigen Funktionen aber wieder von drei beteiligten Organen aus. Neben dem Herzen sind bei ihm auch das Hirn und die Leber von vitaler Bedeutung.<sup>67</sup> Die Kenntnisse der antiken Medizin werden im Mittelalter vor allem über verkürzte Schriften Galens tradiert, sodass mit der Übersetzung und (Wieder-)Einführung der aristotelischen Schriften zur Naturphilosophie neue Diskussionspunkte auftreten. Die Frage nach der Organhierarchie ist einer der zentralen Widersprüche und die Diskussion darüber kann laut Nancy Siraisi mit der Ausbildung der Medizin als Disziplin allgemein in Zusammenhang gebracht werden.<sup>68</sup> Mit der Aristoteles-Rezeption wird das

---

64 Vor allem in seinen naturphilosophischen Schriften *De motu animalium* und *De generatione animalium*, vgl. dort exemplarisch II, 4 740a. Siehe ebenfalls Aristoteles (1997): *Kleine naturwissenschaftliche Schriften = Parva naturalia*. Hg. von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam, S. 151–154. Aristoteles ist hier natürlich als indirekter Zeitgenosse zu verstehen, dessen Wissen im ausgehenden Mittelalter erst wieder entdeckt wurde.

65 Vgl. für den antiken Ursprung Manuli, Paola / Vegetti, Mario (1977): *Cuore, sangue e cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico*. Mailand: Episteme, S. 17–22 und S. 101–138 sowie für die mittelalterliche Rezeption Gentili 2005: S. 70–73 und Siraisi 1990: S. 107.

66 Vgl. zum dreigliedrigen Modell Platons Manuli und Vegetti 1977: S. 77f.

67 Vgl. Pigeaud 2003: S. 15 und Siraisi, Nancy G. (2001): *Medicine and the Italian Universities, 1250–1600*. Leiden: Brill, S. 144 sowie Siraisi 1981: S. 187.

68 Vgl. Siraisi 1981: S. 148–152.

aktuelle Wissen auf den Prüfstand gestellt und die Gelehrten versuchen, das Problem zunächst eher theoretisch zu lösen. So referiert Avicenna, eine der zentralen Figuren der mittelalterlichen Medizingeschichte, in seinem *Canon* die konträren Auffassungen von Aristoteles und Galen und ist bemüht, sie zu versöhnen.<sup>69</sup> Der aristotelische Kardiozentrismus wird sich bis zur ›Entzauberung‹ des Herzens durch das Hirn als anschlussfähiges Modell erweisen, sowohl in medizinisch-naturphilosophischer Hinsicht als auch in der Übertragung auf die philosophisch-anthropologischen Grundlagen der frühneuzeitlichen Dichtung.<sup>70</sup> Exemplarisch für die fortdauernde Gültigkeit kann die Widmung in William Harveys *De motu cordis* von 1628 angeführt werden, in der Herz, Sonne und König in einer Analogie gesehen werden, die auf deren absoluter Zentralität beruht.<sup>71</sup> Eine exakte disziplinäre Aufschlüsselung der einzelnen Ansichten kann hier nicht vorgenommen werden. In Bezug auf den epistemologischen Kontext, in dem die Analysen die Dichtung verorten, geht es daher eher um die Verfügbarkeit der Wissens Elemente als ihre genaue Einordnung in den jeweiligen medizinischen oder naturphilosophischen Diskurs.<sup>72</sup>

Die erwähnten Diskussionen um die Gültigkeit des antiken Wissens sind als wichtige Etappe in der geschichtlichen Entwicklung der Medizin zu sehen, die sich im späten Mittelalter vor allem in Italien zu konsolidieren und zu institutionalisieren beginnt.<sup>73</sup> Dass auch in Montpellier und Paris in diesem Bereich relevante Entwicklungen stattgefunden haben, soll hier nicht in Abrede gestellt werden. Jedoch scheint sich theoretisch-medizinische Diskurs von den norditalienischen Zentren wie Bologna und Padua besonders erfolgreich zu verbreiten und die Episteme der Zeit stark zu prägen.<sup>74</sup> Im Gegenzug profitiert die Medizin als Wissen und Praxis ihrerseits von der allgemeinen Blütezeit der italienischen Stadtkultur. Im 13. und 14. Jahrhundert ergeben sich in Nordita-

69 Siehe dazu Siraisi, Nancy G. (1987): *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, S. 30f. Im Zuge der Etablierung der Medizin als Disziplin wird sodann anhand von Empirie versucht, die tradierten Meinungen zu belegen oder, je nach Ausmaß der festgestellten Abweichungen, davon sukzessive abzurücken.

70 Vgl. Siraisi 1981: S. 186ff.

71 »Rex pariter regnorum suorum fundamentum, et microcosmi sui sol, reipublicae cor est; a quo omnis emanat potestas, omnis gratia provenit. Quae de motu cordis hic scriptae sunt, majestati tuae [...] offerre eo magis ausum sum, quod ad hominis exemplum, humana pene omnia; et ad cordis, regis plurima. Regi itaque non inutilis cordis sui notitia, tanquam actionum divinum exemplarium [...]«. Harvey, William (1957): *De motu cordis*. Hg. von Loris Premuda. Mailand: Il Giardino di Esculapio, S. 165.

72 Siehe dazu Siraisi 1981: S. 120f. Im Zusammenhang mit dem Arzt Taddeo Alderotti wird hier die Rezeption der naturphilosophischen Schriften und die ›Emanzipierung‹ der Medizin besprochen.

73 Vgl. Siraisi 2001: S. 37.

74 Vgl. Siraisi 1981: S. 13–24, Siraisi 1990: S. 18–26, 57–60 und Siraisi 2001: S. 159 und 161ff.

lien besonders glückliche Bedingungen, die einerseits durch das soziale und intellektuelle Klima und andererseits durch die Möglichkeit des materiellen Austauschs sowie einer regen Zitations- und Verweispraxis und einer institutionellen Verstetigung in Form von Gilden gekennzeichnet sind.<sup>75</sup>

Die Bedeutung der medizinischen Erkenntnisse und die Bekanntheit ihrer Vertreter sind zum einen an der späteren Rezeption und dem Lob in historiographischen Werken zu erkennen. In einigen zeitgenössischen und unmittelbar danach verfassten Schriften über berühmte Persönlichkeiten finden auch zahlreiche Ärzte Erwähnung.<sup>76</sup> Zum anderen sind ihre Schriften meist in Form von Kommentaren auch über das 13. Jahrhundert hinaus noch von Relevanz, was sie laut Siraisi beispielsweise in ihrer Wirkung von denen der Medizinschule in Montpellier unterscheidet.<sup>77</sup> Diese besondere Situation in Italien hat ein sehr fruchtbares epistemisches Klima geschaffen, in dem der rege interdisziplinäre Austausch zunächst zur thematischen Gestaltung der zeitgenössischen Dichtung aber darüber hinaus auch zur substanziellen Absicherung der dichterischen Rede beigetragen hat. Dass die einzelnen Wissenssphären und damit ihre Vertreter eng miteinander verbunden waren, soll anhand dreier Paare exemplarisch gezeigt werden.

Das Interesse der Disziplinen aneinander ist beispielsweise an dem Kommentar des Arztes Dino del Garbo zu Guido Cavalcantis Kanzone *Donna me prega* erkennbar.<sup>78</sup> Darin wird die Essenz der Liebe, die als »accidente [...] fero/ ed [...] altero« bezeichnet wird, thematisiert und insofern über die körperliche Betroffenheit auch die Frage nach der Liebe als Krankheit aufgeworfen.<sup>79</sup> Ausgehend von einem literarischen Text bespricht der Arzt Del Garbo die Liebe als ein medizinisch-philosophisches Phänomen, das er damit als mehreren Disziplinen oder Diskurswelten zugehörig darstellt. In der Besprechung der Verse 15–20 referiert er die zeitgenössische Diskussion über die Frage nach dem Ur-

75 Ich beziehe mich hier vor allem auf das Kapitel »Medical Scholasticism and the Historian« in Siraisi 2001: insbesondere S. 143–148.

76 Vgl. Siraisi 2001: S. 169f. Sie untersucht die Darstellung der Ärzte in den humanistischen Kollektivbiographien. Neben den eher ablehnenden Haltungen wie der Petrarca's, auf die noch einzugehen ist, sind auch eindeutig positive Portraits zu finden, in denen die Ärzte als wichtige Vertreter des städtischen Prestiges erachtet werden.

77 Vgl. Siraisi 1990: S. 65.

78 Vgl. zur Person Del Garbos Bauer, Axel W. (1999): »Dino Del Garbo.« In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5. 10 Bände. Stuttgart: Metzler, Sp. 669f. und Siraisi 1981: S. 55–64. Die Übersetzungs- und Editions-geschichte des Kommentars wird sehr ausführlich besprochen von Favati, Guido (1952): »La glossa latina di Dino Del Garbo a »Donna me prega« del Cavalcanti.« *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia* 21.1–2, S. 70–103. Insbesondere S. 76–84 sind jedoch auch in Bezug auf Werk und Leben Dino del Garbos von Interesse. Außerdem ist der Kommentar in Gänze angehängt.

79 Cavalcanti, Guido (1986): *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*. Hg. von Domenico Robertis. Turin: Einaudi, S. 95.

sprungsort der Liebeskrankheit, Herz oder Hirn, und interpretiert Cavalcantis Text auf aristotelischer Basis:<sup>80</sup>

Deinde subdit *Et di cor uoluntate*: que idest passio insequitur uoluntatem in appetitum sensitium qui est in corde. Et ex isto uerbo apparet quod iste ponit quod amor, prout est passio anime, quem ad modum ira et tristitia sunt etiam que dam passiones, habet esse in appetita sensitio; [...] Dixit autem lic auctor quod consequitur appetitum sensitium qui est in corde: nam iste loquitur imitans Aristotilem philosophum, qui posuit quod appetitus et omnie uirtus sensitua habet esse in corde; sed medici posuerunt quod habet esse in cerebro: que autem opinio num sit uera non est presentis intentionis discutere.<sup>81</sup>

Er gibt die unterschiedlichen Meinungen, die Aristoteles' einerseits und die der ›Mediziner‹ andererseits, wieder, enthält sich schließlich jedoch und möchte diese Frage im Rahmen des Kanzonenkommentars nicht weiter vertiefen. Sein Hinweis auf die ebenfalls im Herzen entstehenden Leidenschaften wie Traurigkeit und Zorn deutet jedoch auf Aristoteles hin.<sup>82</sup> Der Kommentar, der hier nur als Beleg für das engmaschige Diskursgeflecht angeführt werden soll, ist auch im Hinblick auf die Herzmetaphorik von Interesse. Im Zusammenhang mit Petrarcas Stilisierung als liebeskrankem Dichter ist auf diese besondere Ausprägung der Liebe als Dichtungsmovens ausführlicher zurückzukommen.

Das zweite Paar besteht aus Dante und dem Arzt Taddeo Alderotti, der zwar aus Florenz stammt, aber besonders in Bologna praktiziert, kommentiert und lehrt.<sup>83</sup> Im *Convivio* beschäftigt sich Dante, ebenfalls in Kommentarform, mit der philosophischen Auslegung seiner eigenen poetischen Texte. Dabei diskutiert er auch die Stellung des Herzens in seiner uneigentlichen Rede und rekurriert auf zeitgenössische Autoritäten wie Hrabanus Maurus. Die Verbindung zu Taddeo Alderotti zieht er dann eher im Hinblick auf dessen Übersetzertätigkeit.<sup>84</sup> Er erwähnt ihn im Zusammenhang mit der Wahl des *volgare*, die seinen Text von vorn herein vor womöglich schlechten Übertragungen geschützt habe: »come fece quelli che transmutò lo latino dell'Etica – ciò fue Taddeo ipocrati-sta –«. <sup>85</sup> Dante deutet hier auf Alderottis Übersetzung der Nikomachischen Ethik Aristoteles' hin und scheint wenig von dessen Leistung zu halten. Als Beleg für die Kenntnis voneinander und, so steht zu vermuten, auch eine gewisse

80 »In quella parte – dove sta memora/ prende suo stato, – sì formato, – come/ diaffan da lume, – d'una scuritate/ la qual da Marte – vène, e fa demora;/ elli è creato – ed ha sensato – nome,/ d'alma costume – e di cor uolontate.«, Cavalcanti 1986, S. 98f. Vgl. auch die Zusammenfassung in: Siraisi 1981: S. 82–86.

81 Siehe den Text Del Garbos in Favati 1952: S. 91f.

82 Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. I, 2.1.

83 Siraisi 1981: S. 27–42 und Siraisi 2001: S. 79–83.

84 Vgl. hinsichtlich der Motivation der *volgare*-Übersetzung und der Verbreitung der aristotelischen Ideen die einleitenden Fragen in Gentili 2005: S. 27–31.

85 Alighieri 1995: I, X, 10, S. 43. Die Textstelle wird auch von Siraisi 1981 besprochen: S. 77–82.

Kenntnis der jeweiligen Konzepte, kann diese Erwähnung jedoch durchaus gelten.

Schließlich ist noch auf das schwierige Verhältnis Petrarcas zur Medizin beziehungsweise zu deren praktizierenden Vertretern einzugehen.<sup>86</sup> Dies ist in zwei Phasen zu betrachten: eine erste ist von der verheerenden Pest des Jahres 1348 und einer offenen Feindschaft gegenüber den für unfähig gehaltenen Ärzten gekennzeichnet. In den *Invective contra medicum* wettet Petrarca gegen einen anonymen Arzt und vor allem gegen dessen Sprache: »Sed hic vester est mos: avdversus verum iurgui certatis.«<sup>87</sup> Der Arzt wolle mit Worten statt mit Taten heilen, was jedoch misslinge und seine Sprache damit zur Lüge mache. Die allgemein verbreitete Skepsis gegenüber der Effektivität der Ärzte kommentiert er anhand von Sprichwörtern:

Itaque magnis in populis facies vestra solo pallore dicernitur, iamque in proverbium abiit ›colorem medici‹ dicere, quotiens croceum hominem aut tabescentem videris. ›Parum ne‹ hic ›miraculi ist, salutem aliis quam ipse non habeas polliceri?‹ Esset profecto miraculum, nisi illud extenuaret assiduitas mentiendi. Nisi forte mirabilior est effectus, quod qui se totum vestro consilio tradiderit, sanus esse numquam poterit. Hi sunt medicorum non tantum miri sed stupendi etiam effectus, medicorum vero non omnium sed multorum, atque in primis tui.<sup>88</sup>

Es gebe einen gewissen ›Ärzteteint‹, blass und ungesund, der dem Wirken der Ärzte grundsätzlich jede Glaubwürdigkeit raube. Jemand, der ihren Rat in jeder Hinsicht befolge, könne demnach niemals gesund werden. Abschließend räumt Petrarca zwar ein, dass dies nicht für alle Ärzte gelte, jedoch für die meisten und insbesondere für den im Text angesprochenen Arzt. Die *Invective* enthalten neben diesen konkreten Anschuldigungen, die nahezu in einer Karikatur des Arztberufes gipfeln, auch allgemeinere Reflexionen hinsichtlich der Rezeption der arabischen Schriften sowie der Vermischung des medizinischen mit dem religiösen Diskurs.<sup>89</sup> Dies basiert zum einen auf einer grundlegenden humanistischen Skepsis gegenüber der Medizin, die in ihren Anfängen sehr scholastisch geprägt ist. Zum anderen spricht Petrarca den Ärzten die Fähigkeit ab,

86 Exemplarisch dafür ist die Erwähnung Galens in Petrarcas drittem *Trionfo della Fame*: »Un di Pergamo il segue; e in lui pende/ l'arte guasta fra noi, allor non vile, / ma breve e scura; e' la dichiara e stende.«, Petrarca, Francesco (1996): *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*. Hg. von Vinicio Pacca / Laura Paolino. Mailand: Mondadori, S. 454.

87 Petrarca, Francesco (1950): *Invective contra Medicum. Testo latino e volgarizzamento di Ser Domenico Silverstri*. Hg. von Pier Giorgio Ricci. Rom: Ed. di Storia e Letteratura, S. 25.

88 Petrarca 1950: S. 32.

89 Vgl. dazu: Bergdolt, Klaus (2006): »Precursori ed epigoni nella polemica petrarchesca contro i medici.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, S. 3–18, hier S. 6f.

zwischen den Diskursen differenzieren zu können und unterstellt ihnen blinden Gehorsam gegenüber den Schriften der arabischen Aristoteles-Rezeption.<sup>90</sup>

Petrarcas ›Ärztfeindschaft‹ nimmt im Laufe der Zeit jedoch ab und ausgehend vom persönlichen Kontakt mit dem Arzt Giovanni Dondi dall’Orologio kommt es in der zweiten Phase in gewisser Weise zu einem Dialog und einer Diskussion über das Verhältnis von christlich-moralisch orientierter Philosophie und der Naturphilosophie als Grundlage des medizinischen Handelns.<sup>91</sup> Diese versöhnlichere Position mag dazu beigetragen haben, auch aristotelische Ansichten wie das kardiozentrische Denken zu registrieren und auf ihre poetische Verwertbarkeit hin zu prüfen. Die Untersuchung der Herzmetaphorik wird der Frage nachgehen, inwiefern sich daran angelehnte medizinische Vorstellungen, insbesondere bezüglich der Liebeskrankheit, in Petrarcas Lyrik wiederfinden.

Die drei Beispiele zeigen, dass die Bekanntschaft zwischen den Vertretern der unterschiedlichen Disziplinen zur Bildung eines dichten Diskursgeflechts beiträgt. In dieses Geflecht ist die Literatur als (Konter-)Diskurs nur partiell eingebunden. Sie verfügt über eine spezifische Ausdrucks- und Kombinationsfreiheit, die sich strenger diskursiver Vorgaben entziehen kann. Ihre Sprache ist aufgrund dieses besonderen Status nicht wie die der Ärzte dem Vorwurf der Lüge ausgesetzt.<sup>92</sup> Die oben besprochene Troubadour- und *Stilnovismo*-Dichtung weist bereits diesen freien und kreativen Umgang mit den einzelnen Elementen der spätmittelalterlichen Herzmetaphorik auf. Die enge Verbindung von Herz und Dichtung ist dort erkennbar und für den *Dolce Stil Novo* könnte auch das Attribut kardiozentrisch schon gelten. Der soeben postulierte Austausch zwischen Literaten und Medizinerinnen findet in genau dieser Phase statt. Dennoch ist eine signifikante Veränderung in Petrarcas *Canzoniere* festzustellen, da die Herzmetaphorik hier eine derart starke Konsolidierung erfährt, dass sie sodann selbst diskursive Züge trägt.

Der ›Erfolg‹ dieser kardiozentrischen Ausrichtung wird durch den modell-

90 Vgl. Bausi, Francesco (2006): »Medicina e filosofia nelle *invective contra medicum*. Petrarca, l’averroismo, l’eternità del mondo.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d’Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, S. 19–52, hier S. 24 und 41 sowie Siraisi 2001: S. 161.

91 Vgl. Siraisi 1990: S. 69 f. und Siraisi 2001: S. 161 f. sowie Gentile, Sebastiano (2006): »Petrarca e gli *auctores* di medicina.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d’Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, S. 163–177, hier S. 168–171.

92 Petrarca konfrontiert beide Redeformen folgendermaßen: »Id si michi non credis, vulgus interroga, cui et illud in proverbium versum est, ut apertissime mentienti dicant: »Mentiris ut medicus.« Poete – neque enim me hoc nomine dignari ausim, quod tu michi, demens, ad infamiam obiecisti – poete, inquam, studium est veritatem rerum pulcris velaminibus adornare, ut vulgus insulum, cuius tu pars ultima es, lateat, ingeniosis autem studiosisque lectoribus et quesitu difficilior et dulcior sit inventu.«, S. 36 f.

bildenden Charakter der petrarkischen Dichtung begünstigt, der sich mit dem Begriff des Dichtungssystems schematisieren lässt.<sup>93</sup> Die inhaltlichen und formalen Besonderheiten des *Canzoniere*, auf die ich im Zusammenhang mit der Herzmetaphorik kurz eingehen werde, konstituieren demnach ein System, das mit einer gewissen Flexibilität von den späteren Autoren adaptiert wird und dessen Grenzen im Laufe der Zeit sukzessive ausgetestet werden. So entwickelt sich in der italienischen Dichtung der Frühen Neuzeit eine Traditionslinie, in der das Herz als zentrale Metapher fortgeführt wird und in der das Potential des Herzens zur späteren symbolischen Vereindeutigung in Bezug auf die Liebe angelegt ist.

Die relevanten und systemprägenden inhaltlichen Merkmale des *Canzoniere* sind das oxymorale Liebeskonzept sowie die Darstellung des inneren moralischen Konfliktes des Sprechers zwischen menschlicher und göttlicher Liebe und dem irdischen Ruhmstreben. Dazu gehören weiterhin die Konstruktion einer Lebenswegnarration mit ersehnter und doch aufgeschobener Konversion sowie die aus all diesen Elementen resultierende erste Modellierung einer frühneuzeitlichen Form von Subjektivität.<sup>94</sup> Petrarca entwickelt die im Stilnovismus angelegte Metaphorik des Herzens so weiter, dass er sie mit jedem dieser inhaltlichen Aspekte koppeln kann. Auch die Sehnsucht nach dichterischem Ruhm wird über die kardiale Inspiration in dieses metaphorische Netz eingeflochten. Die Omnipräsenz des Herzens begründet demnach den kardiozentrischen Charakter des Gedichtzyklus mit seiner spezifischen Anbindung an den zeitgenössischen Diskurshorizont.

Ein formaler Aspekt ist der diskursive Charakter, den die Herzmetaphorik im *Canzoniere* annimmt, obwohl die Liebeslyrik als Literatur eigentlich einer

---

93 Aus der umfangreichen Forschung zu diesem Thema sei exemplarisch auf Hempfer, Klaus W. (1987): »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand.« In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink, S. 253–278, hingewiesen sowie auf die konzise Zusammenfassung von Regn, Gerhard (2003a): »Petrarkismus.« In: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6 Must–Pop. Tübingen: Niemeyer, Sp. 911–921. Die Studien zum Umgang mit dem System bei den verschiedenen petrarkistischen Autoren werden im jeweiligen Kapitel besprochen.

94 Die Begriffe der Subjektivität als Ergebnis und Subjektivierung als ein den Texten eingeschriebener Vorgang werden in der Einleitung zu Kap. I noch näher erläutert. Sie sind in diesem Kontext jedoch grundsätzlich in ihrer frühen, frühneuzeitlichen Ausprägung zu verstehen, siehe unter anderem den ersten Abschnitt der Einführung »The Premodern Self« in Folger, Robert (2009): *Escape from the Prison of Love. Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain*. Chapel Hill, NC: U.N.C. Dept. of Romance Languages, S. 27–42. Für eine allgemeine Begriffsdefinition und eine knappe historische Verortung siehe S. 4–8 und S. 34–38 in Hagenbüchle, Roland (1998): »Subjektivität: Eine historisch-systematische Hinführung.« In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: De Gruyter, S. 1–88.

konterdiskursiven Sphäre zuzuordnen ist. Sie ist den ordnenden und regulierenden Strukturen anderer Diskurse nicht unterworfen. Innerhalb von Petrarcas Liebesdichtung entwickelt sich jedoch eine derart prägende Herzmotivik, dass von einem Herzdiskurs zu sprechen ist, der seinerseits bindend und regulierend wirken wird.<sup>95</sup> Im italienischen Petrarkismus in der Renaissance und partiell noch im Barock findet diese diskursive, binnenpoetische Struktur jeweils wieder Anschluss an die je aktuellen, externen Diskurse. Das betrifft zum einen das naturphilosophisch-medizinische Wissen, an dessen Verbreitung und Erweiterung die italienischen Universitäten besonderen Anteil haben und das als Konstante ausgemacht werden kann. Die individuelle Ausprägung der Herzmotivik bei den späteren Autoren ergibt sich darüber hinaus durch den abnehmenden Einfluss des Religiösen beziehungsweise durch eine neue Pragmatik des Umgangs. Die lang anhaltende kardiozentrische Prägung scheint aufgrund dieser diskursiven Einbettung ein besonderes Merkmal des italienischen Petrarkismus zu sein, das ihn beispielsweise von der spanischen Tradition unterscheidet. Natürlich ist das Herz als Metapher in der Dichtung auch dort präsent, rein numerisch jedoch deutlich weniger und es steht nicht in poetologischem Sinne im Zentrum, wie dies der Fall bei den italienischen Autoren ist.<sup>96</sup> In der französischen Dichtung der Frühen Neuzeit ist *cœur* ebenfalls ein zentraler Begriff, inwiefern der gemeinsame Ursprung in der provenzalischen Literatur liegen könnte oder die lautliche Nähe von *cor-cuor-cœur* die französischen den italienischen Varianten annähert, kann in diesem Rahmen nicht weiter verfolgt werden.<sup>97</sup>

95 Die Existenz eines petrarkistischen Diskurses in den romanischen Literaturen konstatieren die Beiträge in Hempfer, Klaus W. (Hg.) (1993a): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin*, 23.10.–27.10.1991. Stuttgart: Steiner.

96 Die Überlegungen zum spanischen Kontext sind notwendigerweise tentativ, vgl. dazu Folger 2002: S. 17 f. sowie Folger 2009. Anhand der Liebeskrankheit zeigt Folger die auch hier engen Verbindungen zwischen Literatur und Medizin auf sowie die Kenntnis der medizinischen oder naturphilosophischen Traktate bei verschiedenen spanischen Autoren. Er nennt Bernard de Gordon und Francisco López de Villalobos, deren Kompendien jedoch erst Ende des 15. Jahrhunderts erschienen, siehe Folger 2002: S. 41–51. Der Fokus dieser Arbeiten liegt auf narrativen Texten und die besondere Rolle des Herzens findet keine eingehende Betrachtung. Im Vergleich mit den italienischen Gedichtzyklen lässt sich Folgendes für die Lyrik feststellen: Die Gedichte des spanischen Petrarkismus sind insofern weniger kardiozentrisch, als sie für die gleiche Motivik auch häufig andere Begriffe wie *alma*, *centro* oder *pecho* verwenden. Eine direkte Parallele kann exemplarisch zwischen dem italienischen *cuore* und dem spanischen *centro* gezogen werden: Beide weisen neben den starken religiösen Bezügen auch jeweils physisch-erotische Konnotationen auf. Zur genauen und begründeten Beantwortung der Frage nach den unterschiedlichen nationalen Ausprägungen müssten jedoch sicherlich auch metrische Aspekte mit einbezogen werden.

97 Das Herz wird in einer Studie zur Blutmotivik bei Ronsard ebenfalls ausführlich behandelt: Carnel, Marc (2004): *Le sang embaumé des roses*. Genève: Droz, S. 103, 121, 396.

### 3. Inscription, Geburt und Tod

Die Entwicklung des petrarkistischen Herzdiskurses möchte ich im Folgenden in einem Dreischritt nachzeichnen, der sich zeitlich vom 14. Jahrhundert bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts erstreckt. Den drei ausgewählten Autoren – Francesco Petrarca, Gaspara Stampa und Giovan Battista Marino – kann dabei jeweils eine übergeordnete Metapher in Bezug auf das Herz zugeordnet werden. Im petrarkistischen *Canzoniere* sind die Elemente angelegt, die das Herz über das Modell der antiken Inscription mit der Dichtung verbinden und für den folgenden Petrarkismus poetologisch anschlussfähig machen. In der rinascimentalen Dichtung Stampas wird die imaginäre Herzensgeburt im Fokus stehen und bei Marino als Vertreter einer zunehmend barocken Ästhetik stellt sich die Frage nach der allmählichen Entzauberung und dem Tod des Herzens.<sup>98</sup>

Der Umgang der drei Autoren mit der Herzmethapher ist im Zusammenhang mit dem Wandel der epistemologischen Konfiguration zu sehen, der sich in der Frühen Neuzeit vollzieht. Die Frage, wie sich das Wissen von der Welt sowie vom Herzen in Worten manifestiert, richtet sich auch auf den Charakter der uneigentlichen Rede allgemein und jene in Metaphern im Speziellen. In Anlehnung an Foucault kann dieser Wandel im Denken, schematisch und notwendigerweise in einigen Aspekten reduktiv, mit der Ablösung der Analogie durch die Repräsentation als dominantem Modus verstanden werden.<sup>99</sup> Zunächst ist von einer substan-

---

Eine zentrale Rolle spielt das Herz auch im allegorischen *Le livre du cœur d'Amour épris* René d'Anjous aus dem 15. Jahrhundert. Für den französischen Kontext sind darüber hinaus in historischer Hinsicht die königlichen Beerdigungsriten und die spätere *Sacre-Cœur*-Faszination von Interesse, die neben den religiösen auch jeweils politische Aspekte einschließen. Siehe für die früheren Epochen Nagle, Jean (1998): *La civilisation du cœur. Histoire du sentiment politique en France, du XIIe au XIXe siècle*. Paris: Fayard sowie für die Zeit nach der Französischen Revolution: Jonas, Raymond Anthony (2000): *France and the Cult of the Sacred Heart. An Epic Tale for Modern Times*. Berkeley, Calif.: Univ. of Calif. Press.

98 Vgl. dazu: Blumenberg 2008: S. 49. Er betont hier die Notwendigkeit der Querschnittuntersuchung bei der Konstruktion einer diachronen Metaphorologie allgemein oder speziell bezüglich der Wahrheitsmetapher. Für diese Arbeit sind daher ebenfalls zwei Ebenen zu unterscheiden. Auch wenn hier keine allumfassende Geschichte der Herzmethapher geschrieben werden soll und die drei Dichter eher synchron und vornehmlich in ihrem historischen Kontext betrachtet werden, so ergeben sich hinsichtlich der Entwicklung des ›Herzwissens‹ und dessen Entstehung und Erforschung notwendigerweise gewisse teleologische Strukturen.

99 Vgl. grundlegend Foucault, Michel (1996): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, S. 32–45 und S. 64–78 sowie dazu Haverkamp 2007: S. 48f. Das Modell wird hier einleitend nur knapp beschrieben, jede Kapiteleinleitung kommt im Zusammenhang mit den Spezifika der drei Epochen darauf zurück. Eine Auseinandersetzung mit den foucaultschen Begrifflichkeiten aus italianistischer Perspektive findet sich beispielsweise in Mehlretter, Florian (2013): »Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinos Adonis-Epos.« In: Andreas Höfele (Hg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*. Berlin: De Gruyter, S. 331–356.

ziellen Verbindung zwischen den Dingen der Welt und ihrer sprachlichen Konzeptualisierung, ihrer Benennung auszugehen. *Res* und *verba* stehen damit in einem recht engen Verhältnis, sodass sprachliche und rhetorische Mittel wie die Metapher, die sich aus der Kombination von Elementen aus unterschiedlichen Diskursen speisen, womöglich bis zu einem gewissen Grad weniger ›rhetorisch‹ sein können. Das analogistische Verweisedenken wird sodann sukzessive, und nicht in allen Bereichen im gleichen Maß, von der Auffassung abgelöst, dass Sprache die Welt und ihre Dinge nur abbilden kann, dass der Akt der Benennung oder Bezeichnung partiell bereits willkürlich ist, weil das Bezeichnende weniger unmittelbar an das Bezeichnete gebunden ist. Die folgenden Analysen orientieren sich an diesem Basisschema, um die Verbindung von medizinisch-naturphilosophischem Wissen vom Herzen und der Rede darüber im Zusammenhang mit der Dichtung herauszuarbeiten.

(Herz-)Metaphern geben also nicht nur über die potentielle Kombinatorik der Diskurse Auskunft, sondern auch über ihren eigenen epistemologischen Status. Die Frage nach dem *tertium comparationis* ist zugleich die Frage nach der substanziellen Verankerung der Übertragung: Kann das Vergleichsmoment analogistisch zurückgebunden werden, im Sinne einer formal-anatomischen Ähnlichkeit beispielsweise, oder entfernt sich der Mechanismus der sprachlichen Verknüpfung allmählich von den vorgeprägten Denk- und Verweisstrukturen? Wie weit liegen die Diskurse auseinander, aus denen sich die metaphorische Verbindung speist oder, anders formuliert, bis zu welchem Maß kann sie strapaziert werden? Anhand dieser Fragen kann erstens der Wissens- und Diskurshorizont evoziert werden, in dem sich die Herzmetaphorik in den drei Gedichtsammlungen verortet. Derart kann das frühneuzeitliche Imaginäre in Bezug auf das Herz differenzierter betrachtet werden. Zweitens lässt sich daran die Reflektion der eigenen Dichtung und des Dichtungsverständnisses nachzeichnen, was auf die jeweiligen Wirkabsichten auch in Bezug auf die Positionierung in der Dichtergemeinschaft, sowohl in synchroner als auch in diachroner Hinsicht, schließen lässt.

Francesco Petrarca (1304–1374) wird als Autor der Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Renaissance untersucht. Seine Dichtung in der jungen italienischen Volkssprache zeichnet sich einerseits durch die Fortführung stilnovistischer Elemente, andererseits durch deren innovative Subjektivierung aus. Er schafft im *Canzoniere* eine noch engere Verbindung zwischen Herz und Dichtung als Dante in der *Vita nova*, indem er die bekannten Topoi und Metaphern des Herzens mit dem persönlichen inneren Konflikt zwischen der richtigen Liebe und seinem drängenden Ruhmstreben verklammert. Sowohl der religiöse Diskurs in Form augustinischer Einflüsse als auch zeitgenössische medizinische Vorstellungen von Liebe und Krankheit werden als Metaphernspender aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Darstellung der Dichtungs-

spiration wird derart mit dem Herzen verknüpft, dass ich von einer kardialen Inspiration sprechen möchte, die explizit in den Dienst des Lorbeers im Sinne einer humanistischen Antikenwiederbelebung gestellt wird.

Ungefähr zweihundert Jahre später schreibt Gaspara Stampa (vermutlich 1523–1554) die Tradition der petrarkistischen Herzmotivik in ihren *Rime* fort. Neben der grundlegenden petrarkistischen Dialektik von Modelltreue und Emanzipation vom Vorbild, die bei allen Vertretern zu erkennen ist, ist bei einer Dichterin die Genderkonstellation natürlich von Interesse. Herz- und Genderfragen sind über die verschiedenen Körper- und im weiteren Sinne Naturmetaphern eng verbunden, da die Vorstellung vom Herzen als einem geschlechtlichen Organ noch nicht an Gültigkeit verloren hat. Auch der Frage nach dichterischer Produktivität und künstlerischer Reproduktion gilt es hier nachzugehen. Die religiöse Konstante wird beibehalten, insbesondere das mystische Imaginäre weiblicher Heiliger kann hier als Referenzpunkt gesehen werden. Unter Rückgriff auf die Schriften Marsilio Ficinos soll Stampas Dichtung darüber hinaus auch vor dem Hintergrund des rinascimentalen Neuplatonismus betrachtet werden.

Giovan Battista Marino (1569–1625) gilt als Italiens berühmtester Barockdichter. Der Gedichtzyklus *La Lira* kann nur noch partiell als petrarkistisch bezeichnet werden und auch in Bezug auf die hier postulierte Phase der metaphorischen Arbeit am Herzen soll Marinos Dichtung als, wohlweislich vorläufiger und exemplarischer, Endpunkt analysiert werden. Marino strapaziert mit kühnen, dem Gebot von *ingenio* und *argutezza* entsprechenden, Metaphern die substantielle Verbindung der Vergleichsobjekte und stellt die Beziehung damit als eine bewusst gemachte dar. Eine spezifisch barocke und sehr physische Religiosität findet als neues Themenfeld in den einzelnen paradigmatischen, nicht mehr einer petrarkischen oder petrarkistischen Ordnung unterworfenen, Gedichtgruppen ebenso Eingang wie die Komponenten Erotik und Spiel. Das Herz als Geschlechtsorgan tritt hier erneut in Erscheinung und ist dem innerfiktionalen Spiel genauso unterworfen wie dem epistemologischen, das die sich auflösenden Referenzpunkte oder allmählich gekappten substantiellen Verbindungen anzeigt. So ist bei Marino am Ende der Tod des Herzens zu Gunsten einer vitalen Dichtung zu konstatieren.



---

# I. Francesco Petrarca: Der *Canzoniere* und das kranke Herz am Scheideweg

## Einleitung

Die Rolle des Humanisten Francesco Petrarca als Schwellenautor zwischen Mittelalter und Renaissance, als kultureller Erneuerer und Vertreter einer aufkeimenden frühneuzeitlichen Subjektivität ist ausführlich in der Forschung besprochen worden.<sup>100</sup> Die Wiederentdeckung und Verbreitung antiker Texte sowohl in Kombination mit als auch in Abgrenzung zur jüngeren dichterischen Tradition in Italien kennzeichnen Petrarcas Schlüsselstellung im 14. Jahrhundert. Warning verwendet in diesem Zusammenhang und in Bezug auf die Allegorie der Besteigung des Mont Ventoux die Begriffe des »Petrarkischen Wissens« und des »Petrarkischen Imaginären.«<sup>101</sup> Das Wissen entspricht hier der teils prädeternierten epistemischen Konfiguration, wohingegen das Imaginäre auf ein Anderes verweist, das sich vereinfacht über die Unabhängigkeit vorgängiger Strukturen und Vorgaben charakterisieren lässt.<sup>102</sup> Die spezifische

---

100 Allgemein zum Begriff der Renaissance in der italianistischen Forschung und in Bezug auf Petrarca siehe unter anderem Graus, Frantisek (1987): »Epochenbewusstsein im Spätmittelalter und Probleme der Periodisierung.« In: Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. München: Fink, S. 153–166, Hempfer, Klaus W. (1993b): »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissance-Begriffs und die epistemologische ›Wende‹.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst*. Stuttgart: Steiner, S. 9–46, Kablitz, Andreas (2009): »Aufbruch zur Neuzeit? Petrarca und das Ende des Mittelalters.« In: Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress, S. 45f., Mommsen, Theodor E. (1942): »Petrarch's Conception of the Dark Ages.« *Speculum* 17.2, S. 226–242 und Regn, Gerhard (2006): »Petrarca und die Renaissance.« In: Andreas Kablitz / Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*. Heidelberg: Winter.

101 Warning 2003: S. 231.

102 Siehe für den Begriff des Imaginären Warning 1999: S. 319–322: »Und dasselbe gilt auf der Ebene des Wissens, der Episteme: Es gibt kein Wissen ohne imaginäre Besetzung, wie es umgekehrt keine Hervorbringung des Imaginären gibt, die nicht Teil des Wissens, die nicht ›gewußt‹ wäre. Die Episteme und das Imaginäre bilden also eine wesentlich komplexe, eine

Konstellation im ausgehenden Mittelalter bedingt laut Warning den Umgang des Dichters Petrarca mit bekannten Allegorien: »Sie haben sich gelöst aus ihrer epistemologischen Verankerung in einem bestimmten Diskurs, nehmen Zitatcharakter an und werden damit frei für imaginäre Verdichtung und Verschiebung.«<sup>103</sup> Petrarca nimmt also etwas Vorhandenes auf und stellt damit seine Kenntnis des Ursprungskontextes heraus, was in Warnings Untersuchung den Bereich des Theologischen betrifft. Durch die Einbindung in neue Kontexte, die sich aus dem spezifischen imaginären Geflecht ergeben, entbindet er die religiös vorgeprägten Elemente von ihrer etwaigen ursprünglichen Eindeutigkeit und weist auf deren grundsätzliche Verfügbarkeit hin. Er kann dem »Andrang des gesteigerten Weltwissens« nur insofern Herr werden, als er einerseits dessen strukturelle Verflechtung und andererseits ein gewisses Nebeneinander ohne letzt- oder allgemeingültige Eindeutigkeit aufzeigt.<sup>104</sup> Die Herauslösung einzelner Elemente und ihre neuen Verknüpfungen werden durch die subjektivierende Sicht des Autors bedingt, sodass die Darstellung des Wissens in literarischen, hier speziell in den lyrischen Texten die aufkeimende Subjektivität in besonderem Maße widerspiegelt. Literatur und ihre uneigentliche Rede in Form von Allegorien und Metaphern entstehen daher in einem Raum, der frei von diskursiven Vorgaben ist. Dabei kann Literatur diesen Raum überhaupt erst selbst konstituieren oder ihn sukzessive erweitern.<sup>105</sup>

Warnings Feststellungen zu Petrarcas Allegoriegebrauch und dem Umgang mit dem Theologischen lassen sich auf das Herz als Metapher übertragen. Auch hier ist eine Ein- und Ausbettung bezüglich der zeitgenössischen Diskurse zu erkennen. Im *Canzoniere* werden anhand des Herzens sowohl der religiöse als auch der medizinische Diskurs aufgerufen, jedoch nur in dem Maße und den subjektiven Absichten des Autors derart unterworfen, dass sich daraus ein zentrales Merkmal der petrarkischen Inspirations- und Dichtungskonzeption

---

wesentlich hybride Einheit, und man kann beide folglich nicht trennen über semantische Oppositionen, sondern allein über pragmatische und also funktionale Oppositionen. Man kann mit dem Wissen entweder ernsthaft und diszipliniert umgehen, oder aber mehr zwanglos-spielerisch. Man wird also eine solche pragmatische Achse ansetzen müssen«, S. 322.

103 Warning 1999: S. 231.

104 Wehle, Winfried (2011): »Formen der Dichtung und Formate des Wissens. Zur Struktureinheit von Petrarcas *Canzoniere*.« In: Klaus Bergdolt (Hg.): *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 249–286, S. 252. Auch hier wird die Frage nach der Kommunikation oder den Austauschprozessen zwischen Literatur und anderen Künsten einerseits und der historischen Wissenskonfiguration andererseits gestellt. Der Unterschied zwischen Dante und Petrarca bestehe laut Wehle darin, dass die Möglichkeit, das Wissen in geschlossenen Formationen beherrschbar und überschaubar zusammenzuhalten, für Petrarca nicht mehr gegeben wäre.

105 Warning spricht daher von Literatur als Konterdiskurs, dessen Umgang mit dem Wissen gerade nicht innerhalb der Ordnung steht, sondern sich spielerisch damit auseinandersetzt. Vgl. dazu Warning 2003: S. 235.

ergeben kann. Elemente des religiösen Diskurses werden über die Auseinandersetzung mit der augustinischen Herzenstheologie eingeflochten. Der medizinische Diskurs findet sich aufgrund der Verortung der petrarkischen Passion im Kontext der zeitgenössischen Liebesphysiologie ebenfalls wieder. Petrarca speist seine Herzmotivmetaphern in innovativer Form aus diesen Diskursen und stellt sie zugleich in die jüngere literarische Tradition der romanischen Liebeslyrik, sodass daran seine Schwellenposition ersichtlich wird. Dass er anhand dieser kardiozentrischen Ausprägung ein später so erfolgreiches Dichtungsmodell entworfen hat, ist auf die Anbindung an die Ruhmthematik zurückzuführen.<sup>106</sup> Ein wichtiges Merkmal der frühneuzeitlichen Subjektivität Petrarcas ist das partielle Eingeständnis des persönlichen Ruhmstrebens und die daraus resultierende Problematisierung der Liebesrede im Kontext der natürlich noch gültigen christlichen Dogmen:

Renaissance bei Petrarca ist damit eine Gedankenfigur, die nicht nur einem agonalen Impetus entspringt, sondern die im ungelösten Widerstreit der Welten – Welt antiker *fama* gegen Welt christlicher *vanitas* – den Agon zur Struktur gerinnen lässt.<sup>107</sup>

Dieser Wettstreit zeigt sich unter anderem an der Herzmotivmetapher, die meist für Innerlichkeit steht. Gerade über die Verflechtung mit den anderen Diskursen ist das Herz ein zentraler Bestandteil des petrarkischen Imaginären und fungiert als Index für den Wettstreit oder Widerstreit der im Zitat genannten ›Welten‹. Gerhard Regn deutet das an, wenn er in diesem Zusammenhang das Herz des Dichters als Aktionsfeld der geliebten Dame Laura bezeichnet, von dem aus sich die poetische und kulturelle Erneuerung entwickeln könne.<sup>108</sup> Die Frage, wie genau das Herz zum Aktionsfeld, zum diskursiven Kristallisationspunkt wird, beziehungsweise wie Petrarca bereits bekannte Herzmotivmetaphern aufgreift und weiterverarbeitet, scheint bisher jedoch noch keine eingehende Betrachtung erfahren zu haben. Küpper schlägt im Zusammenhang mit der Liebeskrankheit, die auch im Zentrum der folgenden Analyse stehen wird, zwei Lesarten für das Herz vor: Es ist als Sitz der Liebe im *Canzoniere* zu verstehen und kann erstens in Kombination mit der stilnovistischen Amor-Allegorie rhetorisch aufgefasst werden.<sup>109</sup> So verfahren die meisten Besprechungen oder Interpretationen, in denen das Herz entweder als Metonymie für den oder die Liebenden aufgefasst wird oder metaphorisch für emotionale Innerlichkeit allgemein steht.<sup>110</sup> Zwei-

106 Vgl. Regn 2006: S. 25f.

107 Regn 2006: S. 27.

108 Vgl. ebd.: S. 25f.

109 Vgl. Küpper, Joachim (2002b): »(H)er(e)os: Der *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit.« In: Joachim Küpper: *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 15–161, S. 135f.

110 Webbs Studie zum Herzen in der frühen italienischen Literatur bezieht Petrarca nicht mehr mit ein, setzt aber das Ende des Mittelalters auch mit einem einsetzenden Paradigmen-

tens lässt sich laut Küpper daran der Versuch ablesen, Herz und Hirn in humoralpathologischer Hinsicht zu verbinden. Er spricht allgemein auch von einer Hybridisierung, die in literarischen Texten zu Skurrilität führen könne, wenn keine Rückbindung an allgemeine oder wissenschaftliche Diskurse gegeben sei. Im Falle einer fundierten und geglückten Verankerung könnten Texte wie Petrarcas *Canzoniere* jedoch von »geschichtsmächtiger Wirkung« gekennzeichnet sein.<sup>111</sup> Was für den medizinischen Diskurs festgestellt wird – die Koexistenz verschiedener Ideen oder Modelle und deren partielle Verschränkung in der Dichtung – gilt, so die hier vertretene These, allgemein für die Herzmetapher. Natürlich ist eine Metapher in gewisser Weise stets rhetorisch zu lesen. Jedoch deutet sich unter dem Begriff des Rhetorischen in den angeführten Lesarten eine (im weitesten Sinne symbolische) Reduktion auf Emotionalität und inneres Liebesempfinden an, die für die spätmittelalterliche Dichtung und auch darüber hinaus noch nicht zutreffend ist. Da der Grad der substanziellen Anbindung an zeitgenössische Diskurse variiert, kann von einem Kontinuum ausgegangen werden, das eine unterschiedlich hohe Ausprägung der monothematisch-rhetorischen Verwendung anzeigt.

Um die einzelnen Elemente der von unterschiedlichen Diskursen gespeisten Herzmetaphorik im *Canzoniere* verorten und ihren Ursprung nachzeichnen zu können, bietet sich ein kurzer Blick auf die zeitgenössische Diskurs- und Wissenskonfiguration an. Im Bereich des Theologischen kann die Veränderung exemplarisch und schematisch mit dem Begriff der *curiositas* gefasst werden. Darunter ist zunächst das von Augustinus verurteilte, in religiösem Sinne zweckfreie Interesse an der Welt zu verstehen.<sup>112</sup> Diese trotz ihrer Sündhaftigkeit

---

wechsel in der metaphorischen Zuschreibung des Herzens an, der mit William Harvey und der Entdeckung des Blutkreislaufs 1628 in gewisser Hinsicht abschließt, vgl. Webb 2010: S. 1–9. Eine Analyse einzelner Herzmetaphern im *Canzoniere* findet sich in: Librandi, Rita (1988): »Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca.« In: Francesco Bruni (Hg.): *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romana*. Palermo: Sellerio, S. 119–161.

111 Vgl. dazu Küpper 2002: S. 161. Dort ist die Rede von einem »literarischen Diskurs«, der jedoch in seiner Form hybrid und in der Pragmatik elastisch sei, vgl. dazu Küpper 2000 sowie meine einleitende Besprechung. Wie eingangs erläutert, soll hier davon ausgegangen werden, dass das Literarische zunächst außerhalb der diskursiven Ordnung steht und sich daher kombinatorische Freiheiten und Verknüpfungsmöglichkeiten ergeben. Im speziellen Fall der petrarkischen Dichtung ist natürlich festzuhalten, dass sich mit Ausbildung und Steuerung des Petrarkismus zumindest in seiner Reinform nichtsdestotrotz eine Art ordnender oder bindender Diskurs ausgebildet hat.

112 Vgl. Arendt, Hannah (2006): *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Unter Mitarbeit von Frauke Annegret Kurbacher. Hildesheim: Olms, S. 16. Siehe auch folgende Definition Karlheinz Stierles »Die curiositas richtet sich auf das je Besondere, auf das, was jenseits des Horizonts einer durch Autorität verbürgten Lehre liegt und holt es herein in den Kreislauf des Wissens.« in Stierle (1987): »Montaigne und die Erfahrung der Vielheit.« In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink, S. 417–448, S. 417.

verfolgte Neugierde jenseits der theologischen Paradigmen führt zu einer allgemeinen Öffnung der Denkstrukturen und lässt neue und andere Wahrheiten zu. In der zeitgenössischen Literatur äußert sich dies zum einen im veränderten Status des weltlichen Dichters, dessen Rede nicht mehr grundsätzlich den Status der Lüge innehat. Vielmehr kann sie ihrerseits ›Wahrheiten‹ erfinden.<sup>113</sup> Ermöglicht wird dies durch die Wiederentdeckung alter Texte, was die antike Diskurswelt neben der christlichen zu einem weiteren Bezugssystem für die Dichtung macht.<sup>114</sup> Zum anderen ist die schwindende Verbindlichkeit des christlichen Bekehrungsschemas ein Indiz für die Veränderung hin zu einer partiellen Innerweltlichkeit.<sup>115</sup>

Dieses Mehr an Denkmöglichkeiten und davon abhängigen Redeweisen kann schlagwortartig mit dem Begriff der »Proliferation des Wissens« zusammengefasst werden, die wiederum eine neue diskursive Pluralität bedingt.<sup>116</sup> Pluralität meint in diesem Fall vor allem ein Nebeneinander oder ein Schwellenstadium, in dem auch widersprüchliche oder unvereinbare Elemente zunächst koexistieren, mit denen sich dann neue Möglichkeiten des ›sanktionslosen‹ Umgangs ergeben.<sup>117</sup> Diese Sanktionsfreiheit bietet das eingangs besprochene Imaginäre oder das imaginäre Potential des literarischen Ausdrucks. In diesen neu entstandenen Freiräumen kann sich schließlich der Prozess einer frühneuzeitlichen Subjektivierung vollziehen, der sich im *Canzoniere* unter anderem anhand des Herzens nachzeichnen lässt.<sup>118</sup>

Multiplikation und Pluralität gelten auch für den zweiten für die Herzmetaphorik relevanten Bereich. Sie kennzeichnen sowohl die Sphäre des Medizinischen allgemein als auch speziell Petrarcas Verhältnis zu zeitgenössischen medizinischen Vorstellung und Praktiken.<sup>119</sup> Grundsätzlich ist hier ebenfalls eine

113 Vgl. Küpper, Joachim (2006): »Zu einigen Aspekten der Dichtungstheorie in der Frührenaissance.« In: Andreas Kablitz / Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*. Heidelberg: Winter, S. 48–72, S. 63.

114 Vgl. dazu Hempfer 1993b: S. 14–17.

115 Vgl. den letzten Teil in Bernsen 2001. Dort untersucht er Petrarcas »lyrische Dekonstruktion des narrativen Schemas vom ascensus des Liebenden«, worauf im Zusammenhang mit der veränderten Herzmetaphorik weiter unten zurückzukommen ist.

116 Ebd.: S. 20.

117 Hempfer fasst dies für Petrarca *Canzoniere* mit den Stichworten Antinomien und Konkurrenz zusammen. Vgl. dazu Hempfer, Klaus W. (2003): »Diskursive Antinomien und die Konkurrenz alternativer Wirklichkeitsmodelle in Petrarca *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 39–68, hier S. 63.

118 Sowohl Bernsen als auch Warning sprechen hier von einer sich suchenden Subjektivität, die sich im Moment des Übergangs an den vorhandenen Diskursen abarbeiten müsse und sich vor allem literarisch, hier lyrisch artikulieren könne. Vgl. Bernsen 2001: S. 22 und Warning 2003: S. 246.

119 Siehe allgemein zu Petrarca Verhältnis zum medizinischen Diskurs seiner Zeit Bergdolt, Klaus (1992): *Arzt, Krankheit und Therapie bei Petrarca. Die Kritik an Medizin und Na-*

Übergangssituation mit einem komplexen Nebeneinander unterschiedlicher Positionen festzustellen, sodass die Ausführungen notwendigerweise verkürzt und erneut eher schematisch sind.<sup>120</sup> Petrarcas konkrete Vorbehalte gegenüber dem Arztberuf und dessen Sprache, wie er sie in den *Invective contra medicum* äußert, sind zunächst von den allgemeinen Vorstellungen des menschlichen Körpers und seiner Anatomie zu unterscheiden, die den medizinischen Diskurs im 14. Jahrhundert konstituieren.<sup>121</sup> Oftmals gilt Medizin als *ars mechanicae* und Ärzte werden als Praktiker verstanden, denen wenig Erfolg bei der Behandlung ihrer Patienten beschieden ist.<sup>122</sup> In theoretischer Hinsicht ergeben sich im aufkommenden Humanismus Reibungspunkte mit der scholastischen Medizin, die sich auf griechische und arabische Autoritäten beruft und vor allem ausgehend von der Pariser Medizinfakultät Verbreitung findet.<sup>123</sup> Ein für die Herzmetaphorik zentraler Aspekt dieses komplexen diskursiven Geflechts ist die Aristoteles- oder Aristotelismus-Rezeption. Ergibt sich daher nicht ein Widerspruch, wenn Petrarca sich gegen die averroistische und damit indirekt gegen die aristotelische Lehrmeinung ausspricht, aber wie Aristoteles das Herz ins Zentrum stellt und seine Dichtung so deutlich kardiozentrisch ausrichtet?

Eine grundsätzlich befriedigende Antwort kann hier nicht gegeben werden. Zwei Hypothesen sollen die folgenden Ausführungen und Analysen zu Petrarcas *Canzoniere* in dieser Hinsicht jedoch leiten. Erstens ist nicht von der Möglichkeit einer differenzierten Rezeption des aristotelischen Gedankenguts auszugehen, die zwischen dem philosophischen und medizinisch-pragmatischen Aristoteles konzise unterscheidet.<sup>124</sup> Zieht man darüber hinaus noch eine gewisse allgemeine »Unsystematik des Denkens« in Betracht, die sich aus der Schwellensituation ergibt, erscheint eine trennscharfe Beurteilung der rezipierten Elemente sehr schwer und nicht unbedingt notwendig.<sup>125</sup> Zweitens begünstigt dies die Entstehung eines konterdiskursiven Spielraums, den die Lite-

---

*turwissenschaft im italienischen Frühhumanismus*. Weinheim: VCH sowie zahlreiche Beiträge in Berté, Monica (Hg.) (2006): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici.

120 Wie in der Einleitung erwähnt, wandelt sich Petrarcas Einstellung gegenüber der Medizin als Disziplin im Laufe der Zeit. Unmittelbar während und nach der Pestepidemie ist sie stark ablehnend, aufgrund der persönlichen Kontakte zu Dondi beispielsweise wird seine Haltung jedoch versöhnlicher, vgl. Siraisi 2001: S. 166.

121 Vgl. Petrarca 1950: S. 36 sowie Bausi 2006: hier S. 24 und Siraisi 2001: S. 161 ff.

122 Vgl. Gentile 2006: S. 167f. und Küpper 2002b: S. 115ff.

123 Vgl. Bergdolt 1992: S. 1–10 und 198 sowie Bergdolt 2006: S. 6–9.

124 Vgl. Küpper 2002b: S. 115ff. Bergdolt geht außerdem davon aus, dass das Verhältnis zwischen scholastischer Medizin und humanistischen Ansichten weniger feindlich gewesen sei als weitläufig angenommen. Vgl. Bergdolt 1992: S. 1–4. Siehe zu Avicennas Aufnahme der antiken Diskussion um die Vorherrschaft im Körper Siraisi 1987: S. 28–32. Die breite Variation in der Aristoteles-Rezeption und der Bezug zur zeitgenössischen Literatur wird sehr detailliert von Gentili 2005 (hier S. 15–19) untersucht.

125 Kablitz 2009: S. 54.

ratur per se eröffnet und in dem auch Disparates verschränkt werden kann. Im *Canzoniere* ist laut Klaus Bergdolt eine punktuelle Verflechtung der Diskurse auszumachen, was im Folgenden anhand der Herzmetaphorik nachgezeichnet und bestätigt wird.<sup>126</sup> So findet sich auch eine positive Bewertung von körperlichen Krankheiten oder Schwäche, die eine Einkehr nach innen ermöglichen und den Sonderstatus des Dichters betonen können. Da zum einen die Subjektivierung und zum anderen das Streben nach persönlichem Ruhm den *Canzoniere* kennzeichnen, ist davon auszugehen, dass die naturphilosophischen oder medizinischen Aspekte eine dienende Funktion erfüllen und allgemein das petrarkische Imaginäre sowie speziell die Herzmetaphorik speisen.

## 1. Augustinisches *cor (in-)quietum* und inszenierte *mutatio vitae*

Der von Petrarca im *Canzoniere* nachgezeichnete Sinneswandel, die *mutatio vitae*, beschreibt den Erkenntnisprozess des Liebenden, an dessen Ende die Abkehr von der irdischen Liebe zu Laura als Grund der innerweltlichen Verstrickung steht.<sup>127</sup> Bekanntlich wendet der Sprecher sich nach langem Verharren und Festhalten am eingangs postulierten »giovenil errore«, der Lauraliebe an die Jungfrau Maria, indem er Laura und die Gottesmutter überblendet.<sup>128</sup> Damit inszeniert er am Ende des Gedichtzyklus' eine Konversion, die dem gesamten Text nachträglich eine bewusst aufrecht erhaltene Spannung zwischen Weltsucht und Weltflucht einschreibt:

Und so bleibt am Ende der *dissidio* bestehen, das unauflösbare Schwanken zwischen Weltsucht und Weltflucht, das Petrarca in kulturgeschichtlicher Hinsicht zum Autor einer Epochenschwelle werden lässt, an der sich die frühe Neuzeit zu manifestieren beginnt, ohne sich gleichwohl ganz vom tradierten mittelalterlichen *ordo*-Denken lösen zu können.<sup>129</sup>

Die *mutatio vitae* als Konversion bestimmt die stilisierte Biographie des Liebenden im *Canzoniere* und ruft über die enge Verbindung mit dem *Secretum* die

126 Vgl. Bergdolt 1992: S. 104f. Auf dieser Annahme in allgemein epistemologischer Hinsicht basieren auch die Überlegungen in Bernsen 2001: vgl. S. 57.

127 Vgl. König, Bernhard (1983): »Das letzte Sonett des *Canzoniere*. Zur ›architektonischen Funktion und Gestaltung der *ultime rime* Petrarca.« In: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur; Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden: Steiner, S. 239–257, hier S. 248–257.

128 Petrarca, Francesco (2014): *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata. Mailand: A. Mondadori, S. 5.

129 Regn 2000: S. 152.

Person des Augustinus auf.<sup>130</sup> Die Notwendigkeit der Umkehr wird von den beiden Dialogpartnern im *Secretum*, dem historischen Augustinus und Franciscus als *alter ego* Petrarcas, zwar eingehend diskutiert, aber der der Weltverfallenheit bezichtigte Franciscus kann sich trotz aller Belehrungen am Ende nicht von den Ketten der Liebe und des Ruhmes lösen. Diese Ketten halten ihn weiterhin von der christlichen Selbstsorge ab.<sup>131</sup> Der Dialog endet laut Klaus W. Hempfer eher mit einer dem augustinischen Intertext gemäßen Konfession; die Konversion finde im *Secretum* noch nicht statt und werde lediglich ausgestellt, um sodann im *Canzoniere* eingelöst zu werden.<sup>132</sup> Anhand der Herzmetapher als Schwellenindiz kann diese eingelöste Konversion zunächst nachvollzogen werden, dann lassen sich jedoch genau daran Merkmale einer Relativierung ablesen, die Petrarcas Gedichtzyklus von der christlich-augustinischen Vorlage abrücken lassen.

Augustinus als Begründer der christlichen ›theologia cordis‹ steht für einen Aspekt des religiösen Herzdiskurses, der über das *Secretum* auch in die Liebeslyrik Petrarcas Eingang findet. Die Vorstellung der notwendigen moralischen Umkehr wird von Augustinus in den *Confessiones* anhand einer starken und sehr ausdifferenzierten Herzmetaphorik modelliert: »inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te«. <sup>133</sup> Das unruhige Herz steht zu Beginn für den noch ungläubigen und orientierungslosen Menschen, »sed adhuc in praeteritis et futuris rerum motibus cor eorum volitat et adhuc vanum est«, dessen innerstes Streben sich in der Suche nach Gott artikuliert.<sup>134</sup>

Die intentio cordis ist die ursprüngliche Hinneigung des Herzens als der Personmitte zu der absoluten göttlichen Person. Darum ist auch die Unruhe des Herzens im tiefsten Wesen aus dem Glückstreben des Menschen zu verstehen. Die Ruhe in Gott ist auch Erfüllung dieses Strebens.<sup>135</sup>

130 Vgl. dazu Regn 2003b: S. 186 sowie für den engen Zusammenhang zwischen *Secretum* und *Canzoniere* Hempfer, Klaus W. (1995): »Sinnrelationen zwischen Texten. Petrarca *Secretum* und *Canzoniere*.« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45, S. 156–176, Küpper, Joachim (2002a): »Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance. (Überlegungen zum *Secretum*).« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 1–53 und Wehle 2011: besonders S. 277–284.

131 Petrarca, Francesco (2013): *Secretum meum. Lateinisch – deutsch = Mein Geheimnis*. Hg. von Gerhard Regn / Bernhard Huss. Mainz: Dieterich. Die zentrale Frage Augustinus' lautet in III, 3: »Quenam sunt quas memoras cathene?«. Franciscus antwortet: »Amor et gloria«, S. 230. Siehe dazu auch Bergdolt 1992: S. 86–89.

132 Hempfer 1995: S. 162.

133 Augustinus, Aurelius (1996): *S. Avreli Avgvstini confessionvm libri XIII*. Hg. von Martin Skutella. Stuttgart: Teubner, I, 1, S. 1. Die grundlegende Studie dazu ist Maxsein, Anton (1966): *Philosophia cordis. Das Wesen der Personalität bei Augustinus*. Salzburg: Müller.

134 Augustinus 1996: XI, 11, S. 272 und vgl. dazu Maxsein 1966: S. 46.

135 Ebd.: S. 65. Vgl. hinsichtlich des ersehnten *appagamento* des Herzens in der letzten Kan-

Wie Anton Maxsein mit dem Begriff der *intentio cordis* ausführt, speist sich die Herzenstheologie im augustiniischen Denken vorrangig aus der biblischen Auffassung vom menschlichen Herzen.<sup>136</sup> Das Herz des christlichen Menschen ist von einer grundsätzlichen Dualität gekennzeichnet und kann daher Gradmesser sowohl für dessen Gottesnähe als auch Gottesferne sein.<sup>137</sup> Der Annäherungsprozess an Gott ist in den augustiniischen *Confessiones* insbesondere anhand der Herzmetaphorik nachvollziehbar. Zu Beginn ist das Herz unruhig, umwölkt, schwach und zugleich verhärtet, sodass Augustinus selbst orientierungslos und noch unempfänglich für die göttliche Botschaft ist.<sup>138</sup> Seine Konversion erfolgt im achten Buch durch Gott als Herzenerwecker, dessen beseehlender Geist, wie die ausdifferenzierte Metaphorik zeigt, auf unterschiedliche Arten ins Herz eindringen kann.<sup>139</sup> Entsprechend seiner Anatomie gilt das Herz als ein befüllbares Gefäß, in das sich der heilige Geist ergießen kann:<sup>140</sup> »*caritas tua diffusa est in cordibus nostris per spiritum sanctum*«. <sup>141</sup> Das Herz wird mit einem finsternen Abgrund gleichgesetzt, der durch die göttliche Wahrheit erleuchtet wird. So heißt es am Ende des achten Buches »*luce securitatis infusa cordi meo*« und im zwölften Buch nach vollzogener Umkehr: »*O veritas, lumen cordis mei, non tenebrae meae loquantur*«. <sup>142</sup> Die augustinische Konversion wird durch die auditive Wahrnehmung eingeleitet, daher verwundert auch die Vorstellung eines hörenden Herzens, »*ecce aures cordis mei ante te*«, nicht. Gottes frohe Botschaft kann daher in Wort- und Klangform in das menschliche Herz eindringen: »*tu loquere in corde meo veraciter*«. <sup>143</sup> Ähnlich heißt es im *Canzoniere* in CCIV: »*Anima, che diverse cose tante/ vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi;/ occhi miei vaghi, et tu, fra li altri sensi,/ che scorgi al cor l'alte*

---

zone Küpper, Joachim (2002c): »Palinodie und Polysemie in der der Marienkanzone. Mit einigen Gedanken zu den Bedingungen der Unterschiede von antiker und abendländischer Kunst.« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 162–201, S. 180.

136 Vgl. dazu allgemein »The Biblical Heart« in Erickson 1997: S. 25–60 und aus theologischer Sicht Schneider 2008: S. 233–242 sowie Walzer, Albert (1965): »Das Herz im christlichen Glauben.« In: *Das Herz. 1. Im Umkreis des Glaubens*, Bd. 1. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae, S. 107–148. Die Verehrung des Herzens Jesu als weiterer Aspekt der christlichen Herzmetaphorik entwickelt sich erst später, darauf geht Kap. II, 1 im Zusammenhang mit den mystischen Einflüssen näher ein.

137 Vgl. Nager 1993: S. 89.

138 Vgl. Augustinus 1996: »*obnubilabant atque obfuscabant cor meum*«, II, 2, S. 25 und »*Ego itaque incrassatus corde, nec mihimet ipsi vel ipse conspicuus*«, VII, 1, S. 125.

139 Vgl. Nager 1993: S. 96.

140 Siehe Høystad 2006: S. 65 und Rüdiger 1965: S. 97.

141 Augustinus 1996: XIII, 7, S. 333.

142 Ebd.: VIII, 12, S. 178 und XII, 10, S. 300.

143 Ebd.: I, 5, S. 4 und XII, 16, S. 308. Für die verschiedenen Wahrnehmungsmetaphern siehe: Maxsein 1966: S. 274ff.

parole sante:«<sub>1-4</sub>. Auch der Geist oder die Seele des petrarkischen Sprechers vermag im Herzen die frohe Botschaft zu hören.<sup>144</sup>

Im *Secretum* wird die Umkehr zwar inhaltlich thematisiert, sie ist jedoch noch nicht so unmittelbar mit der Herzmotaphorik verbunden wie in der augustini-schen Vorlage. Die grundsätzliche Anschlussfähigkeit des Herzdiskurses zeigt sich aber, wenn es im *Secretum* metonymisch in Bezug auf die Brust heißt: »nichil tamen ad interiora penetrare duratis longa consuetudine pectoribus miserorum, vetustosque velut callo salutiferis ammonitionibus resistente.«<sup>145</sup> Franciscus' zeitweilige Gottesferne habe zur Bildung einer Hornhaut um das Herz geführt, die das Eindringen der verheißungsvollen Einflüsse nun verhin-dere. Diese Metapher entspricht den anatomischen Vorstellungen von der physiologischen Beschaffenheit des Herzens in Abhängigkeit vom Alter oder der grundsätzlichen charakterlichen Disposition eines Menschen. Laut Aristoteles nehme die Härte des Herzens mit dem Alter zu und die spirituall-emotionale Empfänglichkeit oder Zugänglichkeit daher vermutlich ab.<sup>146</sup>

Die angestrebte Konversion des Franciscus wird im *Secretum* diskutiert, befindet sich aber im Stadium des Noch-Scheiterns. Die Gedichtsammlung des *Canzoniere* hingegen zeichnet den recht beschwerlichen Weg des Liebenden zur Umkehr etappenweise nach und die darin aufgegriffene und weiterentwickelte Herzmotaphorik präsentiert sie am Ende auf den ersten Blick als gelungen.<sup>147</sup> Im siebten Jahr nach dem schicksalsträchtigen Karfreitags-*innamoramento* ist das Ende der Liebesqualen, was dem ruhigen Herzen des Sprechers in Vers neun entsprechen würde, noch jenseits seiner Vorstellungskraft:

XXX

7            Allora saranno i miei pensieri a riva,  
8            che foglia verde non si trovi in lauro;  
9            quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,  
10           vedrem ghiacciare il foco, arder la neve;  
11           non ò tanti capelli in queste chiome  
12           quanti vorrei quel gorno attender anni.

144 Vgl. zum Herzen als Sitz der Seele und des persönlichen Zentrums des Menschen auch: Geyer, Paul (2013): *Von Dante zu Ionesco*. Hildesheim: Olms, S. 82.

145 Petrarca 2013: S. 68: »ihrer ungeachtet sind die Herzen der Unglücklichen von langer Gewohnheit verhärtet, es dringt nichts in ihr Inneres vor, und eine Art Altershornhaut leistet heilbringenden Ermahnungen Widerstand«, S. 69. Im *Canzoniere* verbindet die Kanzone XXIII die eigentlich negativ einzuschätzende Verhärtung des Herzens mit dem präziösen Material des Diamanten: »sì ch'io cambiava il giovenil aspetto;/ e d'intorno al mio cor pensier' gelati/ facto avean quasi adamantino smalto/ ch'allentar non lassava il duro affetto.«<sub>23-26</sub>.

146 Vgl. exemplarisch Aristoteles (2007): *Über die Teile der Lebewesen*. Hg. von Wolfgang Kullmann. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 71.

147 Vgl. dazu grundlegend Hempfer 1995.

Kurz vor der finalen Konversion des Liebenden hat sich Laura, lange nach ihrem Tod, allmählich zu einer geeigneten Führerin hin zum Seelenheil verändert und kann ihn in seinen Gedanken, Träumen und Visionen in Richtung der Marienanrufung leiten: »madonna in quel suo atto dolce honesto/ ad acquetare il cor misero et mesto,/ piena sì d'umiltà, vòta d'argoglio«<sub>4-6</sub>.<sup>148</sup> Im *Canzoniere* wird die Sinnstruktur des *Secretums* wieder aufgegriffen und die final inszenierte Konversion sowie ihre Vorbereitung und Verzögerung lassen sich am Herzen ablesen. Das Herz des Liebenden ist den irdischen Verlockungen verfallen und kann sich seiner moralischen Orientierung nicht mehr sicher sein, da das Strahlen der Laura-Sonne mit dem göttlichen Licht, dem das menschliche Herz in christlicher Pflicht entgegen streben sollte, wie in CLXXVII konkurriert: »il cor già vòlto ov'abita il suo lume«<sub>14</sub>.

Die Gedichte des *Canzoniere* weisen hinsichtlich des Herzens ein breites Metaphernrepertoire auf, anhand dessen dieser religiöse Diskurs mit den liebeslyrischen Elementen des *Dolce Stil Novo* verknüpft wird. Die spätmittelalterliche norditalienische Strömung ist als Re-Spiritualisierung der Herzmetaphorik zu verstehen, in der das Herz im Rahmen der höfischen Liebeslyrik als Sinnbild irdischer Liebe zwischenzeitlich einer Profanierung unterworfen war. Während die höfische Liebe und ihre literarischen Ausgestaltungen in der Minnelyrik teilweise ein diesseitiges Heil versprechen, wendet sich der toskanische Stilnovismus erneut dem an die göttliche Erkenntnis gebundenen Seelenheil zu. Die dieser Haltung zu Grunde liegende Liebeskonzeption basiert auf einer Charakterisierung des Menschen anhand seines Herzens. Das *cor gentil* ist eine noble Wesensdisposition und ermöglicht das Erkennen und Empfinden spiritueller verheißungsvoller Liebe: »nobility, for Guinizelli, is a quality of the heart. It is above all to be discerned in the heart's susceptibility to love«.<sup>149</sup> Guido Guinizelli gilt neben Guido Cavalcanti als Hauptvertreter des *Dolce Stil Novo* und hat die programmatische Kanzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* verfasst.<sup>150</sup> Auch der gegenteilige Charakterzug wird anhand des Herzens konzipiert. Das *cor vilan* steht in Opposition zum Idealherzen, da es aufgrund seines wenig subtilen und unedlen Charakters für die adelnde Liebe unempfänglich ist. Die Empfänglichkeit für nobilitierende Gefühle ermöglicht dem Dichter über die

148 Petrarca 2014: CCCXLI.

149 Webb 2010: S. 64. Die mittelalterliche Herzmetaphorik wird hier grundlegend analysiert und führt Dante als letzten Vertreter der substanzhaft verbürgten Metaphern an. Siehe überblicksartig ebenfalls Savona, Eugenio (1973): *Repertorio tematico del dolce stil nuovo*. Bari: Adriatica Ed, S. 479 ff.

150 Vgl. Bertelli, Italo (1983): *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del »Dolce stil nuovo«*. Florenz: Le Monnier sowie Zeiner, Monika (2006): *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*. Heidelberg: Winter, S. 187–238.

Geliebte dahingegen die Orientierung zu Gott. Exemplarisch dafür steht die Parallelisierung von Beatrice und Christus in der *Vita nova*.<sup>151</sup> Diese im *Dolce Stil Novo* entwickelte Herzenstheologie hat auch für Petrarca noch eine gewisse Gültigkeit. Durch die Koppelung der Konversion an die Herzmetaphorik verschränkt Petrarca im *Canzoniere* daher einerseits das religiöse Substrat der augustinischen Theologie mit dem breiten Ausdrucksrepertoire der stilnovistischen Dichtung.<sup>152</sup> Andererseits problematisieren innovative Aspekte seiner Herzmetaphorik jedoch die Konversion und damit die Allgemeingültigkeit des religiösen Diskurses. Er bedient sich dazu zum einen der Form des (Herzens-)Dialogs, also der Aushandlung einer noch nicht prädestinierten Wahrheit, wie dies im *Secretum* der Fall ist, und zum anderen einer Aufschubstruktur, die dem final Negierten großen Raum und Eigenwert zuerkennt.<sup>153</sup> Insgesamt wird die Konversion also vor allem oder lediglich inszeniert.

### 1.1. Diesseitsverhaftung vs. Jenseitsorientierung: *catena* und *ascensus*

Der Motivkomplex der irdischen Verwicklung oder Verhaftung und dem angestrebten, kontinuierlich evozierten Aufstieg des Herzens zum Himmel verbindet die augustinischen Elemente mit dem *Dolce Stil Novo*. Häufig beschreibt Petrarca seine Liebe zu Laura als ein Gefängnis; in Analogie zu gefangenen Vögeln sieht der Sprecher bereits im achten Sonett nur im Tod die Möglichkeit, sich von diesen Ketten zu lösen.<sup>154</sup> Unter Rückgriff auf das zentrale Lexem des Proömiums – »errore« – wird das Liebesleid in LXXXIX erneut anhand des Gefängnisses und einer emotionalen Verwicklung modelliert: »Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe/ molt'anni a far di me quel ch'a lui parve/<sub>1-2</sub>.../ et con quanta fatica oggi mi spetro/ de l'errore, ov'io stesso m'era involto!«<sub>13-14</sub>. Die deutlichere Verbindung zu und Auseinandersetzung mit Augustinus ergibt sich schließlich in Kombination mit der Darstellung des liebenden Herzens. Die »cathene«, die Franciscus im *Secretum* festhalten, kommen explizit in Verbin-

151 Vgl. Regn, Gerhard (2000a): »Allegorice pro laurea corona«: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie.« *Romanistisches Jahrbuch* 52.1, S. 128–152, S. 136.

152 Vgl. Ertzdorff 1965 und Nager 1993: S. 149.

153 Dialog und Aufschub als zentrale Begriffe werden im Folgenden erläutert. Siehe grundlegend Föcking, Marc (2002): »Dyalogum quendam«. Petrarca's *Secretum* und die Arbeit am Dialog im *Trecento*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Stuttgart: Steiner, S. 75–114 und Regn, Gerhard (2003b): »Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 185–212.

154 Vgl. Sonett VIII: »riman legato con maggior catena«<sub>14</sub>.

dung mit dem Herzen nur einmal vor, häufiger sind Transformationen dieser Metapher zu finden.<sup>155</sup> Zum einen ist generisch von Bändern oder Schlingen, *lacci*, die Rede, zum anderen spezifischer von den Haarsträhnen der Dame, den *chiome*, die jeweils ›konkret‹ im Dienste der trügerischen Diesseitsverhaftung stehen. So wird *laccio* als stilnovistisches Motiv wieder aufgegriffen und im sechsten Sonett mit »lacci d'Amor«<sub>3</sub> programmatisch zu Beginn des Gedichtzyklus eingeführt.<sup>156</sup>

Das narrative Substrat innerhalb des *Canzoniere*, das die Konversion des Sprechers nachzeichnen könnte, ist zwar vorhanden, liefert aber keine lineare Erfolgsgeschichte. Der zur Umkehr notwendige moralische Erkenntnisprozess des Sprechers, der zur allmählichen Loslösung von der irdischen Liebe führt, vollzieht sich nämlich nicht kontinuierlich. Das Eingeständnis des eigenen Fehlverhaltens, vermeintliche Fortschritte und dramatische emotionale Rückfälle werden in zahlreichen Gedichten anhand des Herzens evoziert. Metaphorisch steht das Herz hier nicht nur für die persönlich-emotionale Verfasstheit des Liebenden, sondern integriert aufgrund des christlichen Intertextes und der Augustinus-Bezüge ebenfalls eine universell-moralische Komponente.

Der Trugschluss, bereits von der Liebe frei zu sein, wird in LV anhand des gebundenen Herzens dargestellt, das hier für den Sprecher (»mi«<sub>17</sub>) insgesamt steht.

LV  
 1        Quel foco ch'ï' pensai che fosse spento  
 2           dal freddo tempo et da l'età men fresca,  
 3           fiamma et martir ne l'anima rinfresca.  
 [...]
 13        Amor, avegna mi sia tardi accorto,  
 14        vòl che tra duo contrari mi distempre;  
 15        et tende lacci in sì diverse tempre,  
 16        che, quand'ò più speranza che 'l cor n'èscà,  
 17        allor più nel bel viso mi rinvesca.

Amor verfügt über verschiedene ›Bindungsmöglichkeiten‹, sodass selbst die kurz aufgekeimte Hoffnung, das Herz könne sich aufgrund des fortgeschrittenen

155 Petrarca 2013: III, 3, S. 230. Im *Canzoniere* CV »Benedetta la chiave che s'avvolse/ al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave/ di catena sì grave,/ e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse!«<sub>53-56</sub>.

156 Siehe hinsichtlich der Wiederaufnahme der stilnovistischen Elemente durch Petrarca König, Bernhard (1975): »Dolci rime leggiadre. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarca's Canzoniere.« In: Fritz Schalk (Hg.): *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 113-138 und Suitner, Franco (1977): *Petrarca e la tradizione stilnovistica*. Florenz: Olschki, S. 175 sowie das Fazit S. 178-181.

Alters (Vers zwei) und größerer Vernunft lösen, enttäuscht wird. Das Hoffen des Sprechers, »speranza«<sub>16</sub>, verweist einerseits auf seine Passivität, da er dem Willen und Wirken Amors schutzlos ausgesetzt ist, und indiziert andererseits die noch nicht aufgegebene universelle Hoffnung auf das christliche Seelenheil. Petrarca verwendet das Wort *speranza* auch in anderen Gedichten als anthropologisches Bedürfnis oder als Gottessehnsucht.<sup>157</sup> Das eigentliche Synonym *speme* hingegen bezeichnet meist Laura und drückt damit die trügerische Hoffnung auf irdische Erfüllung zunächst in Bezug auf die Liebe aus und darüber hinaus auch die an ihr Lob gekoppelte Verheißung des Ruhms.<sup>158</sup> Die Hoffnung auf eine nachhaltige Befreiung wird jedoch von Amor mit Hilfe des Anblicks der geliebten Laura durchkreuzt, was den Sprecher erneut und noch stärker wie einen gefangenen Vogel festhält. Sonett XCVI beschreibt ein ähnliches Szenario, in dem das vergebliche Warten auf Mitleid seitens der Geliebten im ersten Teil zu einer deutlichen Abwehrreaktion führt:

## XCVI

- 1 Io son de l'aspectar omai sì vinto,  
 2 et de la lunga guerra de' sospiri,  
 3 ch'aggio in odio la speme e i desiri  
 4 et ogni laccio ond'è 'l mio core avinto.

Der Hass des Sprechers richtet sich in Vers drei auf die irdischen Verlockungen und alle weiteren Aspekte der Schmerzliebe, die es Amor ermöglichen, sein Herz variabel und scheinbar willkürlich zu binden. Die Positionsäquivalenz von »vinto«<sub>1</sub> und »avinto«<sub>4</sub> als Synonym für *legare* verknüpft das Herz zum einen mit der Metaphorik des Liebeskampfes und unterstreicht zum anderen die zwingende Macht der Herzverwicklung, aus der sich der Sprecher in diesem Stadium und auch unmittelbar nach dem Tod Lauras nicht befreien kann.<sup>159</sup>

Das gleiche Verharren ist auch für zwei weitere Gedichte, die sich ungefähr in der Mitte der Sammlung befinden, festzustellen. Unter Rückgriff auf stilnovistische Motive erweitern sie die Metapher jedoch um Details hinsichtlich der

157 So beispielsweise in XXXII oder CXXIV.

158 Vgl. dazu die Überlegungen zu Laura als Traumgestalt in Scholler, Dietrich (2017b): »Überlegungen zur Poetik der Traumgrenze in Petrarca's *Canzoniere*.« In: Corinna Koch / Victoria del Valle / Michael Frings, Andre Klump / Sylvia Thiele (Hg.): *Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache. Festschrift zur Emeritierung von Lieselotte Steinbrügge*. Stuttgart: ibidem, S. 227–242, hier S. 235ff. Auf die Überblendung von Lauraliebe und Dichtungsliebe als zentrales Element in Petrarca's Dichtung ist zurückzukommen. Siehe grundlegend dazu Regn 2000a.

159 Vgl. Regn 2003b: S. 189. Lauras Tod kommt dem Verlust des irdischen Liebesobjektes gleich und hätte einen Erkenntnisprozess hinsichtlich der Endlichkeit des menschlichen Lebens sowie der Vergeblichkeit amourösen Strebens anstoßen können. Dazu kommt es zu Beginn des zweiten Teils jedoch noch nicht.

Charakteristik des Herzens. Auch anhand des genauen Datums und der Art und Weise, wie das Herz gefangen genommen wird, präzisiert der Sprecher den Vorgang des *innamoramento*:

CLXV	CCXI
5 Amor, che solo i cor' leggiadri invesca	9 Virtute, Honor, Bellezza, atto gentile,
6 né degna di provar sua forza altrove,	10 dolci parole a i be' rami m'an giunto
7 da' begli occhi un piacer sì caldo piove,	11 ove soavemente il cor s'invessa.
8 ch'ï' non curo altro ben né bramo altr'ésca.	12 Mille trecento ventisette, a punto,
	13 su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
	14 nel laberinto in trai, né veggio ond'esca.

Entsprechend der Liebeskonzeption des *Dolce Stil Novo* sind nämlich ausschließlich schöne und edle Herzen für die wahre und erhebende Liebe empfänglich und werden dafür von Amor gefangen genommen.<sup>160</sup> Andere Herzen, die zugleich weniger schwach und weniger nobel sind, scheint er nicht zu beachten. Dem Herzen wird mit »leggiadri«<sub>5</sub> in CLXV ein Schlüsselwort der petrarkischen Dichtung zugeordnet, denn auch Lauras Augen als zentrale Instrumente innerhalb der Liebeskonzeption werden unter anderem in der Kanzone LXXI derart gekennzeichnet: »Occhi leggiadri, dove Amor fa nido«<sub>7</sub>. Dennoch kann der petrarkische Sprecher dem spirituellen Postulat der früheren Dichtung nicht entsprechen. Ihre Augen lassen ihn in CLXV ein heißes, potentiell körperliches Gefallen verspüren und er weist abschließend und unterstrichen durch die Wiederholung in Vers acht auf seine unheilvolle Fixierung allein auf Laura hin. Auch CCXI ruft das Motiv der Gefangennahme über die durch die Majuskeln hervorgehobenen Tugenden Lauras sowie anhand der zentralen Attribute »gentile«<sub>9</sub>, »dolci«<sub>10</sub> und »soavemente«<sub>11</sub> auf. Das Herz des Sprechers wird auf süße Weise gefangen, ist deswegen vom rechten Weg abgekommen und irrt seit geraumer Zeit durch das Labyrinth der Liebe.<sup>161</sup> Aus dieser Lage ist der vertikal orientierte Aufstieg des Herzens, den der christlich-augustinische Diskurs fordert, wenn nicht unmöglich so doch deutlich erschwert. Zuletzt ist noch auf die Positionsäquivalenz von *esca* / *ésca* am Versende hinzuweisen. Sie wird durch die lautliche Nähe verstärkt, die sich aus der substantivischen Bedeutung »Köder«

160 Siehe auch CVIII: »Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme, / prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai, / di qualche lagrimetta, o d'un sospiro«<sub>12-14</sub>. In den tugendhaften Herzen ist Amor immer aktiv, was hier unter anderem zur Charakterisierung des Adressaten Sennuccio del Bene als *fedele d'amore* dient.

161 Wehle 2011 spricht vom Irren »als der Grundbewegung eines fehlgeleiteten Herzens«, S. 270, sowie vom Labyrinth als »Syntax des Begehrens«, vgl. Wehle, Winfried (2009): »Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarca's *Canzoniere*.« In: Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress, S. 73–106, S. 92–98. Siehe in Bezug auf die augustinische Vorlage auch Maxsein 1966, S. 96.

oder ›Zunder‹ und der konjunktivischen Verbform von *uscire* ergibt. Sie verbindet die persönliche Schwäche gegenüber dem Laster mit der Sehnsucht nach Loslösung und verdichtet damit eindrücklich den *dissidio*, in dem sich der Sprecher befindet. Sie deutet so auf die Unmöglichkeit hin, aus dem Labyrinth zu entkommen, weil auch die Leidenschaft für die noble Laura lasterhaft, da immer potentiell körperlich ist.<sup>162</sup>

Die gelösten Haare, *chiome* (*sciolte*), weisen als Zentralmotiv des *Canzoniere* auf die Infragestellung der absoluten Spiritualisierung und damit auf die Ablösung vom Liebeskonzept des *Dolce Stil Novo* hin. Die metaphorische Bindekraft des Haares als Teil des angebeteten Körpers ist daher expliziter und ähnlich wie in *esca* besonders verdichtet. Die Bindung durch ein körperliches Element steht nahezu emblematisch für das zwiespältige Liebesphänomen.<sup>163</sup> Die *chiome* der geliebten Dame sind daher als eine besondere Form des *laccio* zu betrachten, was in LIX ausbuchstabiert wird:

## LIX

4       Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,  
5           al qual mi strinse, Amore;  
6           et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio,  
7           che mi passò nel core,

Aus Lauras goldenem Haar flicht Amor das Band, das den liebenden Sprecher gefangen hält. Der Liebesgott lässt gemäß der recht komplexen Liebessymptomatologie aus ihren bezaubernden Augen emotionale Kühle und das Eis der Ablehnung in das Herz des Sprechers eindringen. Erneut spricht sowohl die parallele Stellung als auch die metonymische Relation zwischen »mi«<sub>5</sub> und »core«<sub>7</sub> dafür, das Herz als von den Haaren gebunden zu lesen. Dieses Motiv findet sich ebenfalls in der berühmten Gedichtgruppe CXCVI–CXCVIII, die Andreas Kablitz hinsichtlich der Laura-Homonyme eingehend untersucht hat.<sup>164</sup>

162 Vgl. auch König 1975: S. 126.

163 König spricht allgemein von der Reanimierung dieses Motivs: »Petrarca hat ein von den Stilnovisten wegen seines rein sinnhaften Charakters ausgeschiedenes Element traditionellen mittelalterlichen Frauenlobs in seine Loblyrik zurückgeholt und hat sich bereits dadurch vom Geist der stilnovistischen Liebesauffassung losgesagt«, S. 133.

164 Vgl. die Analyse des *laccio* als Werkzeug Lauras / *Lauras* in Kablitz, Andreas (1989): »Die Herrin des *Canzoniere* und ihre Homonyme. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik.« *Romanische Forschungen* 101, S. 14–41. Siehe für *chiome* als Bestandteil der physischen Beschreibung Lauras auch knapp Sturm-Maddox, Sara (1992): *Petrarch's Laurels*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press, S. 23 ff.

<p>CXCVI</p> <p>5 e 'l bel viso veder, ch'altri m'asconde,  6 che Sdegno o Gelosia celato tiemme;  7 et le chiome or avvolte in perle e 'n gemme,  8 allora sciolte, et sovra òr terso bionde:  9 le quali ella spargea sì dolcemente,  10 et raccogliea con sì leggiadri modi,  11 che ripensando ancor trema la mente;  12 Torsele il tempo i più saldi nodi,  13 et strinse 'l cor d'un laccio sì possente  14 che Morte sola fia ch'indi lo snodi.</p>	<p>CXCVIII</p> <p>1 L'aura soave al sole spiega et vibra  2 l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse  3 là da' begli occhi, et de le chiome stesse  4 lega 'l cor lasso, e i lievi spirti cribra.  [...]  9 vedendo ardere i lumi ond'io m'accendo,  10 et folgorare i nodi ond'io son preso,  11 or su l'omero dextro et or sul manco.  12 I' nol posso ridir, ché nol comprendo:  13 da ta' due luci è l'intelleto offeso,  14 et di tanta dolcezza oppresso et stanco.</p>
--	--

Das Band und ihre Haare sind im ersten Gedicht kunstvoller und indirekter verbunden. Im ersten Terzett erinnert sich der Sprecher an die in der Jugend offen getragenen, blonden Haare Lauras, deren graziöses Wehen und die sanfte harmonische Bändigung ihn immer noch erschauern lassen. Die unerbittlich verrinnende Zeit hat die Strähnen, »Torsele«<sub>12</sub>, jedoch zu einem starken Band mit immer festeren Knoten werden lassen, die sein Herz einschnüren und die nur der Tod lösen könne. Das Gedicht endet mit der Aussage, dass sich das Herz aus eigener Kraft von diesen Ketten nicht befreien kann. Zum einen kann darin eine Andeutung auf Lauras Tod gelesen werden, der sich jedoch nicht als geeigneter Moment der Abkehr von der irdischen Liebe entpuppen wird. Zum anderen wird hier womöglich der Tod des Liebenden selbst angedeutet. Diese Lesart ergibt sich vor allem im Zusammenhang mit CXCV, in dem explizit vom Altern und dem Tod des Sprechers als einzigem Remedium gegen die in der Jugend zugezogene Liebeswunde gesprochen wird.

Auch im zweiten oben angeführten Gedicht sind Augen und Haare Instrumente der metaphorischen Gefangennahme des Sprechers, diesmal durch den Laura anverwandten Windhauch oder durch Laura selbst.<sup>165</sup> Das bereits matte Herz wird von jenem Haar gebunden, das Amor zuvor eigenhändig aus Goldfäden gewoben hat. Die Sonnenorientierung zu Beginn und die leichten oder flüchtigen »spirti« in Vers vier, die nach einem Sortierungsverfahren entfliehen können, weisen auf die eigentlich notwendige vertikale Blickrichtung und Aufwärtsbewegung hin, die der Sprecher zu diesem Zeitpunkt weder verstehen noch vollziehen kann. Die Liebeslast wiegt schwer auf seinen Schultern und er bleibt bedrückt, müde und der Erde verhaftet zurück.<sup>166</sup> Auch gibt er vor, diese Gegebenheit nicht schildern zu können, da sein Geist so sehr getroffen und geblendet sei. Sein mattes und müdes Herz, so steht zu vermuten, ist hier ebenso betroffen und dadurch passiv: es kann keine Dichtung produzieren.

165 Vgl. Kablitz 1989: S. 36.

166 Ähnlich präsentiert auch Augustinus in den *Confessiones* seinen Zustand vor der Bekehrung: »cor contritum et humiliatum«, VII, 21, S. 151.

In CCLIII droht dem Herzen des Sprechers der Tod, da es durch Lauras Haare eingeschnürt wird: »O chiome bionde di che 'l cor m'annoda/ Amor, et così preso il mena la morte;«<sub>3-4</sub>. Der Liebende sehnt sich nach ihrem Anblick, obwohl er um die Folgen weiß: »o chiuso inganno et amorosa froda,/ darmi un piacer che sol pena m'apporte!«<sub>7-8</sub>. Liebe wird als Täuschung aufgefasst, die ein ambivalentes Vergnügen darstellt. Zunächst wird dieses Vergnügen mit »piacer«<sub>8</sub> auch potentiell körperlich umschrieben, dann aber sofort mit der sich stets einstellenden »pena«<sub>8</sub> im Sinne einer moralischen Strafe relativiert. Die Verwicklungs- und Verhaftungsmetapher kann daher erneut mit dem *Secretum* kurzgeschlossen werden. Der Liebende sehnt sich trotz besseren Wissens willentlich nach dem Objekt, dessen körperliche Vorzüge er darlegt. Das Gedicht endet mit der Einsicht in sein Verderben, das ihn auch dann einholen werde, wenn Laura ihm kurzzeitig wohlgesonnen wäre.

An zahlreichen Stellen ersehnt der Sprecher die Befreiung von den Fesseln, die sein Herz an die mundanen Verlockungen binden. Gelänge es ihm, sich davon zu lösen, wäre der Weg hin zum Seelenheil und der eigenen Läuterung frei, wie Augustinus es in den *Confessiones* aus Sicht des bereits Bekehrten beschreibt: »et trahentes cor in terra abierunt in palatium; illi autem affigentes cor caelo manserunt in casa.«<sup>167</sup> In der Metapher des aufsteigenden Herzens, die am Seelenflug angelehnt ist, zeichnet sich gerade die vertikale Orientierung ab, die platonische und christliche Vorstellungen in sich vereint.<sup>168</sup> Darüber hinaus integriert sie Bestandteile der Allegorie des Lebensweges. Im dritten Buch des *Secretum* beschreibt Augustinus die Jugend als Moment der Wegscheide, an der man den Weg zu Gott einschlagen kann oder gerade davon abkommt.<sup>169</sup> Franciscus gibt im Dialog zu, dass seine Verirrung mit dem ersten Anblick Lauras begonnen habe: »Profecto et illius occursus et exorbitatio mea unum in tempus inciderunt.«<sup>170</sup> Zunächst ist die Geliebte demnach der Grund für die Abkehr vom

167 Augustinus 1996: VIII, 6, S. 167.

168 Vgl. König 1975: S. 127 sowie S. 99 in Küpper, Joachim (2002e): »Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bildwelten im *Canzoniere*. (Mit einem Postskriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz zwischen Literaturhistorie und Diskursarchäologie).« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 89–114.

169 »Ex tunc autem, obliquo sordidoque calle distractus et sepe retro lacrimans conversus, dextrum iter tenere non potui, quod cum deserui, tunc, profecto tunc, fuerat illa morum meorum facte confusio«, Petrarca 2013: III, 23 S. 268ff. Das Motiv ist ebenfalls zu finden in CXXXIX, 5–11. Vgl. dazu auch Wehle 2011: S. 254 sowie Harms, Wolfgang (1970): *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München: Fink, S. 159–162 und bezüglich der Auseinandersetzung Petrarcas mit dem antiken Motiv sowie mit Laktanz vor allem in seinen Briefen und lateinischen Schriften: Mommsen, Theodor E. (1953): »Petrarch and the Story of the Choice of Hercules.« *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16.3–4, S. 178–192.

170 Petrarca 2013: III, 24, S. 270.

richtigen Weg, erst allmählich, lange nach ihrem Tod und dem Austritt aus ihrem Körper, dem »*bel carcere terreno*«, kann sie tatsächlich als Führerin stilisiert werden.<sup>171</sup> Von Beginn des Zyklus an wird diese Aufstiegshoffnung mitgeführt und anhand der Herzensbewegung konstruiert. Das Herz als Zentralmetapher des petrarkischen *dissidio* vereint daher erneut irdische und göttliche Liebe und kann darüber hinaus metonymisch auf den Seelenflug verweisen.<sup>172</sup>

Nach dem reuevollen Proömium und den *innamoramento*-Gedichten definiert Petrarca die fortan Leben und Dichtung bestimmende Lauraliebe. Dazu macht er die Geliebte anhand ihres Lorbeer und Ruhm versprechenden Namens zur idealen Inspirationsfigur (V), vergleicht sie oder ihre Augen mit der Sonne und damit indirekt auch mit Christus (IV, IX) und umreißt bereits in Ansätzen seine verhängnisvolle Passion (VI, XII). Die Gedichte XIII und XXV bilden hinsichtlich der Liebeskonzeption in diesem Kontext am Zyklusbeginn eine Ausnahme. Im Sonett XIII führt der Sprecher Laura als Führerin zum höchsten Glück ein und greift damit deutlich die danteske Idealisierung der Beatrice-Figur auf: »*che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,/ pocho prezando quel ch'ogni huom desia;/ da lei vèn l'animosa leggiadria/ ch'al ciel ti scorge per destro sentero*«<sup>10-13</sup>. Fortgeführt werden Wegmetaphorik und stilnovistische Tradition ebenfalls in Sonett XXV, in dem der Sprecher sich eventuell an Cino da Pistoia wendet und sich über dessen Rückkehr auf den wahren Weg der Liebe freut. Cino habe sich, im Gegensatz zum Amor getreuen petrarkischen Sprecher, kurzzeitig von diesem Liebesweg entfernt.<sup>173</sup> In XXV ist die Darstellung der Liebe so grundsätzlich positiv und ohne Verweis auf Laura oder eine sonstige »Madonna«, dass sie über die bekannten Beschreibungen hinausgeht und zwar nicht in die übliche Richtung der verhängnisvollen Leidenschaft, sondern gerade in ein uneingeschränktes Liebeslob.<sup>174</sup>

171 Petrarca 2014: CCCXXV, V. 101, S. 1265.

172 Auf die Frage nach dem Sitz der Seele kann an dieser Stelle nicht im Detail eingegangen werden. Im antiken Denken wurde das Herz meist als Sitz der Seele aufgefasst und auch die biblische Herzmetaphorik betrachtet das Herz als Sitz des Gewissens und als Wesenskern. Vgl. dazu Geyer 2013, Høystad 2006, Jäger 2000 und Son 1999.

173 Der genaue Adressat ist unklar, aufgrund der Verbindung mit XXVI scheint es sich jedoch um einen Dichter zu handeln. Vgl. Petrarca 2014: S. 129.

174 Vgl. den Kommentar Santagatas in Petrarca 2014: S. 130 ff., der XIII und XXV als kurios und außerdem schwer datierbar einstuft und für XXV sogar parodistische Absichten andeutet.

## XXV

- 1 Amor piangeva, et io con lui talvolta,  
 2 dal qual miei passi non fur mai lontani,  
 3 mirando per gli effecti acerbi et strani  
 4 l'anima vostra de' suoi nodi sciolta.  
 5 Or ch'al dritto camin l'à Dio rivolta,  
 6 col cor levando al cielo ambe le mani  
 7 ringratio lui che' giusti preghi humani  
 8 benignamente, sua mercede, ascolta.  
 9 Et se tornando a l'amorosa vita,  
 10 per farvi al bel desio volger le spalle,  
 11 trovaste per la via fossati o poggi,  
 12 fu per mostrar quanto è spinoso calle,  
 13 et quanto alpestra et dura la salita,  
 14 onde al vero valor conven ch'uom poggi.

Die Tatsache, dass die Seele des Freundes sich aus den Schlingen des Liebesgottes gelöst hat, ist hier zunächst Grund für die gemeinsame Trauer des Sprechers und Amors. Im Gegensatz zur sonstigen Verdammung der mundanen *nodi* und *lacci* wird hier gerade das »bel desio«<sup>10</sup> als zwar entbehrungsreicher aber dennoch wahrer Weg zum Seelenheil konstruiert. Damit wird das Sonett in die *ascensus*-Tradition des *Dolce Stil Novo* gestellt, was durch die indirekten Verweise auf Dantes *Commedia* und den potentiellen Adressaten als einen seiner dichterischen Vertreter verstärkt wird. Der Sprecher dankt Gott im zweiten Quartett, dass er voller Güte die menschlichen Bitten erhört habe. Als Geste des Dankes streckt und richtet er sowohl beide Hände als auch sein Herz zum Himmel. Damit ist das Herz erneut als Kommunikationsort mit einem Gott benannt, den Marco Santagata im Kommentar im Hinblick auf Cappellanos *De Amore* hier auch als Liebesgott zu interpretieren versucht. Einerseits wäre damit wieder die höfische Liebestradition aufgerufen, deren Endziel in erster Linie intramundan orientiert war.<sup>175</sup> Andererseits weist der Vers aufgrund der dominanten Vokale, »col cor levando al cielo«, lautlich auch auf das Gedichtende, »onde al vero valor conven«<sup>14</sup>, hin und verstärkt die idealerweise inhärente Bindung des Herzens an die höchsten Sphären.<sup>176</sup> Wenn auch nur implizit, ist hier die Aufwärtsbewegung

175 Die spätmittelalterliche Liebeslyrik entwickelt eine aus christlicher Sicht zuweilen problematische Amorthologie, in der sich Liebesgott und liebender Gott entsprechen. Dies übernimmt Petrarca zum Teil, so wird Amors erhebende Wirkung ebenfalls in CLXXVII entwickelt: »Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna/ per fargli al terzo ciel volando ir vivi.«<sup>3-4</sup>. Darüber hinaus ist die Parallelsatzung von Gott und Amor auch in CLXIII zu finden: »Amor, che vedi ogni pensiero aperto/ e i duri passi onde tu sol mi scorgi,/ nel fondo del mio cor gli occhi tuoi porgi/ a te palese, a tutt'altri coverto.«<sup>1-4</sup>.

176 In der Kanzone CCCXXV, die noch einmal rückblickend die Liebe des Sprechers präsentiert, verschränkt Petrarca erneut die Verbindung von Laura, Herz und Himmel, indem er

des Herzens als ›richtige Orientierung‹ für den Liebenden bereits zu erkennen. Die stilnovistische Ausgangsüberlegung von der nobilitierenden Liebe, die an die charakterliche Eignung im *cor gentil* gekoppelt ist, entwickelt Petrarca im Laufe des *Canzoniere* insofern weiter, als er sie mit seiner ausdifferenzierten, teils offensichtlich ambivalenten, irdisch-pathologisch und christlich-platonischen Liebe vereinigenden Herzmetaphorik verbindet. Abgesehen von diesem kurzen dichterischen Umweg, womöglich dem frühen Zeitpunkt der Konzeption geschuldet, lässt sich im übrigen Zyklus eine klare *ascensus*-Bewegung feststellen. Diese vertikale Orientierung hebt Lauras Tugend als wegweisend hervor und lässt Amor jeweils eher als Adjuvanten und weniger als Opponenten oder problematischen Vertreter der irdisch-höfischen Tradition agieren.

Entsprechend der nicht gänzlich linearen Makrostruktur des *Canzoniere* ist eine lange Phase des lediglich ersehnten oder nur temporär gelingenden Herzensaufstiegs auszumachen. Darauf folgen kurz vor Ende des Zyklus einige Gedichte, die einen geglückten Aufstieg des Herzens im Sinne der augustini-schen Konversion und der geforderten *mutatio vitae* beschreiben.<sup>177</sup> In den ersten Abschnitt der punktuellen Klarsicht ist die zweite Augenkanzone LXXII einzuordnen, in der Petrarca das stilnovistische Material durchdekliniert und im Glanz von Lauras Augen den rechten Weg gen Himmel zu erkennen glaubt:

## LXXII

- 1      Gentil mia donna, i' veggio  
 2          nel mover de' vostri'occhi un dolce lume  
 3          che mi mostra la via ch'al ciel conduce;  
 4          et, per lungo costume,  
 5          dentro là dove sol con Amor seggio,  
 6          quasi visibilmente il cor traluce.  
 [...]
   
 25       et lei ch'a tanta spene  
 26       alzò il mio cor: ché 'nsin allor io giacqui  
 27       a me noioso et grave,  
 28       da quel dì inanzi a me medesmo piacqui,  
 29       empiendo d'un pensier alto et soave  
 30       quel core ond'anno i begli occhi la chiave.

---

der Geliebten grundsätzlich einen Platz im Paradies zuschreibt: »I' in terra, e 'l cor in paradiso,/ dolcemente obliando ogni altra cura«<sup>46-47</sup>.

177 Laut Bernsen ist der *Canzoniere* dieser Läuterungs- und Aufstiegsthematik nicht mehr verpflichtet. Die final beschriebene Reue sei keine späte Erkenntnis, sondern von Anfang an präsent, vgl. Bernsen 2001: S. 311–319. Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, jedoch ist das augustinische Metaphernmaterial trotz des grundsätzlichen Inszenierungscharakters, auf den anhand der Aufschubstruktur auch zurückzukommen ist, klar erkennbar.

Der Anschluss an die Herzmetaphorik erfolgt in zwei Schritten. Gemäß der engen liebesphysiologischen Verbindung von Augen und Herz kann der Liebende zunächst in den Augen Lauras neben der Verheißung des Himmlischen auch ihr Herz ausmachen. Die beiden Organe sind daher nicht nur theoretisch und liebeskonzeptionell untrennbar, sondern das Herz nähert sich auch in seiner ›physiologischen‹ Wahrnehmungs- und hier vor allem Wirkungsweise den Augen an.<sup>178</sup> Verbunden über den Endreim vermag das leuchtende Herz in ihren Augen direkt zum Himmel zu führen.<sup>179</sup> In einem zweiten Schritt wird im obigen Gedicht auch das Herz des Sprechers erwähnt, das durch Laura, und insbesondere durch ihre Augen in Vers 30, ungekannte Hoffnung erfahren hat und erhoben worden ist. Bis zum Zeitpunkt des hier positiv ausgestellten *innamoramento*, mit dem die Konversion im Herzen von »noioso et grave«<sub>27</sub> zu »alto et soave«<sub>29</sub> erfolgt, wurde sein Körper durch die allgemein nicht nobilitierende zwischenmenschliche Liebe zu Boden gezogen. Der Kontrast zwischen der sündigen Bodenhaftung und dem Ideal des erhobenen Herzens kehrt auch in XCIX wieder, dessen Adressat ein weiteres Opfer der Liebe ist und der vom Sprecher zur Abkehr vom trügerischen Glück aufgefordert wird: »levate il core al più felice stato«<sub>4</sub>. Mit »fallace«<sub>2</sub>, »giace«<sub>6</sub>, »invescato«<sub>8</sub> und »queta«<sub>10</sub> reiht sich das Sonett auch über das lexikalische Material in das Konversionsnarrativ ein. In der Chronologie der Makronarration erscheint dieser explizite Anflug von Reue und Erkenntnis recht früh. Auf die Einsicht folgen hier daher weder Taten noch deren Ankündigungen.

Gegen Ende des Zyklus inszeniert Petrarca die Umkehr oder Konversion anhand unterschiedlicher Metaphern des erfüllten Herzens, die sich in den letzten Gedichten häufen und damit die *mutatio vitae* scheinbar einlösen. In Anlehnung an die augustinische Vorlage ist das Herz des Sprechers in CCCLVII endlich vom himmlischen Licht erleuchtet:

## CCCLVII

5 et non mi posson ritener li 'nganni  
6 del mondo, ch'i' 'l conosco; et tanta luce  
7 dentro al mio core infin dal Ciel traluce  
8 ch'i' 'ncomincio a contar il tempo e i danni.

178 Das sehende Herz ist ebenfalls in der augustinischen Herzensphilosophie topisch. Vgl. dazu Maxsein 1966: S. 235–241.

179 Zu Beginn der *parte seconda* nach Lauras Tod wird dieses Motiv erneut aus Sicht des Liebenden wieder aufgegriffen, siehe dazu Petrarca 2014: CCLXXVII »Imaginata guida la conduce,/ ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo,/ onde più che mai chiara al cor traluce:/ agli occhi no, ch'un doloroso velo/ contende lor la disiata luce,/ et me fa sì per tempo cangiar pelo.«<sub>9–14</sub>. Als nur noch imaginierte Führerin kann sie seine Seele oder sein Leben leiten, dabei wird das Herz hier gegenüber den Augen aufgewertet. Sie strahlt heller denn je in seinem Herzen, während den Augen jegliche Wahrnehmung aufgrund ihres entzogenen Körpers verwehrt bleiben muss.

Die innere Erleuchtung entspricht der Erkenntnis, die in Vers sechs formuliert wird, sodass den Sprecher die irdischen Täuschungen und Trugbilder nun nicht mehr blenden und zurückhalten können. Daran schließt sich in Vers acht die Vorbereitung auf eine Art Lebensbilanz des Liebenden an, damit er moralisch gerüstet ist und Laura in den Himmel folgen kann.<sup>180</sup> Die Nichtigkeit des irdischen Lebens wird in CCCLXI aufgegriffen und aus der Perspektive des nun reifen und klügeren Sprechers präsentiert:

CCCLXI

9 et veggio ben che 'l nostro viver vola,  
10 et ch'esser non si pò più d'una volta;  
11 e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola  
12 di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,

In Vers elf wird das Herz als Klang- und Schallraum beschrieben. Dies ist die zweite augustinische Metapher, die im Konversionskontext Anwendung findet.<sup>181</sup> Lauras Stimme als Vorboten des Göttlichen erklingt im Herzen des Sprechers und bereitet das Ende des Gedichtzyklus vor.<sup>182</sup> Unterstrichen wird die Wirkung ihrer Worte durch die mit »mezzo«<sub>11</sub> gesteigerte Zentralität der Wahrnehmung im liebenden Herzen.

Auch im drittletzten Gedicht dominiert die reuevolle Retrospektive. Auf 21 Jahre bittersüßen Liebesleids folgen mit Lauras Tod zehn Jahre fortgesetzter Qual durch eine Form der emotionalen Persönlichkeitsspaltung, da das Herz des Sprechers mit ihr in Richtung Himmel aufgefahren sei:

CCCLXIV

1 Tennemi Amor anni ventuno ardendo,  
2 lieto nel foco, et nel duol pien di speme;  
3 poi che madonna e 'l mio cor seco in seme  
4 saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Im augustinischen Bekehrungsschema muss dieser *ascensus* das Ziel des Menschen auf der Suche nach seinem Seelenheil sein. Dass der Liebende im *Canzoniere* jedoch noch zehn weitere tränenreiche Jahre verleben muss, bis er die

180 Vgl. hinsichtlich dieser ersten echten Erkenntnis auch Regn 2003b: S. 205 sowie die Anrede an Laura im Sonett CCCV: »La falsa opinïon dal cor s'è tolta,/ che mi fece alcun tempo acerba et dura/ tua dolce vista: omai tutto secura/ volgi a me gli occhi, e i miei sospiri ascolta.«<sub>5-8</sub>.

181 Maxsein 1966: S. 276.

182 Der Wohlklang ihrer Stimme entzückt den Liebenden bereits in CLXVII: »et poi in voce gli scioglie/<sub>3</sub> [...] sento far del mio cor dolce rapina,/ et sì dentro cangiar pensieri et voglie,«<sub>5-6</sub>. Im letzten Vers bezeichnet er Laura als »questa sola fra noi del ciel sirena« und verbindet den lockenden Gesang der mythischen und stets auch gefährlichen Sirenen mit den stilnovistischen Attributen der Führerin hin zur mystisch anklingenden Erweckung.

etwaige Konversion vollziehen kann, weist auf die bereits angedeutete Aufschubstruktur und die damit einhergehende metaphorische Fragmentierung des lyrischen Ich hin. Das Herz ist der zentrale Ort, an dem die unterschiedlichen Liebesformen ausgehandelt werden, und auch in der letzten Phase des inszenierten Lebensweges kann sich das christlich-augustinische Ideal nicht vollends durchsetzen.

Im letzten Gedicht, in der Marienkanzone, wird die Hinwendung des Sprechers zu Gott über die Mittlerinnen Laura und Maria schließlich vordergründig vollzogen. Die Kanzone endet mit der Bitte an die Jungfrau, sie möge sich über ihren sowohl wahrhaft menschlichen als auch göttlichen Sohn für den Frieden des Sprechers einsetzen:

## CCCLXVI

126 Vergine, i' sacro et purgo  
 127 al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,  
 128 la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.  
 129 Scorgimi al miglior guado,  
 130 et prendi in grado i cangiati desiri.  
 131 Il dì s'appressa, et non pote esser lunge,  
 132 sì corre il tempo et vola,  
 133 Vergine unica et sola,  
 134 e 'l cor or conscientia or morte punge.  
 135 Raccomandami al tuo Figliuol, verace  
 136 homo et verace Dio,  
 137 ch'acolga 'l mio spirto ultimo in pace.

In der zweifachen Anrede an Maria in den letzten Versen des *Canzoniere* erscheint das Herz des Sprechers zweimal und die beseligende Wirkung der Gottesmutter für seinen Läuterungsvorgang wird dadurch betont.<sup>183</sup> Nachdem der Liebende schließlich bereit ist, seine früheren Ketten zu lösen, möchte er seinen Erkenntnisprozess in gewisser Weise zeigen und nach außen tragen. Im Namen Marias ist er bestrebt, einerseits die innerlichen Ursachen und andererseits die äußerlich sicht- und lesbaren Anzeichen seines Liebesleids und seiner Leidenschaft zu beseitigen. Dass Maria und Laura, deren Figur den inneren Konflikt repräsentiert, im gesamten Gedicht überblendet werden, ist ein erstes Indiz dafür, dass die finale Herzenskonversion nicht als vollständige ›Lösung‹ des moralischen Konfliktes verstanden werden darf.

Die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens und das nahende Ende werden in der letzten Strophe beschrieben und angekündigt. In diesem Zustand wird das

183 Zuvor wird der Leidensweg des Herzens und das flehentliche Bitten des Liebenden um Vergebung erneut rekapituliert: »prego ch'appaghe il cor, vera beatrice«<sup>52</sup>, »et posto à in doglia/ lo mio cor«<sup>93</sup>, »Tu di sante/ lagrime et pie adempi 'l meo cor lasso«<sup>114</sup> sowie »miserere d'un cor contrito humile«<sup>120</sup>.

Herz, rhetorisch als Wesenskern und in physiologischem Sinne als besonderes Wahrnehmungsorgan verstanden, nur noch von zwei Empfindungen bewegt. Mit »conscientia«<sup>134</sup> ist das Wissen um die eigene Sündhaftigkeit gemeint, das dem Herzen als Instanz des persönlichen Gewissens Stiche versetzt. Der zweite marternde Gedanke ist der Tod, der jedoch hier im Falle einer glückenden finalen Vergebung im christlichen Sinne weniger angstvoll besetzt sein und allumfänglichen Frieden bedeuten dürfte. »[P]ace«<sup>137</sup> steht zwar prominent am Versende und in Positionsäquivalenz zu »verace«<sup>135</sup>, jedoch ist die Bitte um Christi Vergebung im Konjunktiv formuliert und verbleibt so im Status des Ersehnten.

Mit »stile«<sup>127</sup>, »lingua«<sup>128</sup> und »sospiri«<sup>128</sup> ist zugleich auch seine dichterische Verarbeitung des emotionalen Konfliktes aufgerufen. Das Herz erfüllt aufgrund der Koppelung mit »lingua«<sup>128</sup> und der parallelen Setzung mit »sospiri«<sup>128</sup> eine Scharnierfunktion zwischen den beiden Aspekten des petrarkischen Liebesleids: der emotionalen Auseinandersetzung auf der einen und der poetischen Verarbeitung auf der anderen Seite. Dem zuvor von der falschen Liebe befallenen Herzen entweichen Seufzer, die sich in den zeitgenössischen physiologischen Vorstellungen zur Stimme und damit zur Dichtung »konkretisieren«.<sup>184</sup>

Der Herzensflug ist beendet und das Herz des Sprechers könnte nach den Irrungen im Labyrinth der irdischen Verlockungen in das augustiniische Konversions- und Erfüllungsschema eingeschrieben werden. Dieser inszenierte Wandel des Herzens ist ein Aspekt des Lebensweges, der die stilisierte Biographie des petrarkischen Liebenden prägt, und kann somit als Teil des Dichtungssystems gelten, an dem sich im Folgenden petrarkistische Dichter und Dichterinnen in mehr oder weniger enger Anlehnung abarbeiten werden.<sup>185</sup> Die Anschlussmöglichkeiten sind sehr variabel, denn auch Petrarca's Liebender schlägt bekanntlich nicht von Beginn an den richtigen Weg ein, sondern schiebt den Zeitpunkt der metaphorischen Umkehr als einer inneren Konversion kontinuierlich auf. Neben dieser Strategie des Aufschiebs auf Ebene der *histoire* kommt hinsichtlich des *discours* mit dem Dialog im *Canzoniere* ein weiteres innovatives Element hinzu. Der Dialog dient dem Sprecher auch unter Rückgriff auf das *Secretum* als Mittel der Orientierung, der Wegfindung und der Aushandlung seiner Selbst und einer Wahrheit, die nicht mehr bedingungslos vorausgesetzt ist.<sup>186</sup> Aufschieb und Dialog lassen sich also in makrostruktureller Hinsicht als weitere Merkmale der petrarkischen Relativierung der augustiniisch vorgeprägten Konversion ausmachen.

184 Vgl. für diesen zentralen Aspekt der petrarkischen und später petrarkistischen Herzmetaphorik: Kap. I, 3.1.

185 Siehe zum Petrarkismus als System die Zusammenfassung in Regn 2003a.

186 Vgl. Warning 2003: S. 233.

## 1.2. Aufschub und Dialog

»Haud equidem destituo; sed fortassis differo – Ich lasse ja nicht davon ab. Nur schiebe ich es vielleicht auf«, so antwortet Franciscus im *Secretum* auf den Kommentar seines Gesprächspartners Augustinus: den vergänglichen menschlichen Ruhm statt des ewigen Seelenheils zu verfolgen, sei ein ausgesprochen dummes Lebensziel.<sup>187</sup> Die geforderte Konversion wird nicht kategorisch ausgeschlossen oder für unmöglich erklärt, sie wird nur zum Zeitpunkt der Aussage noch nicht als unbedingte Notwendigkeit angesehen. Im Nachwort des *Secretum* heißt es, der Aufschub sei »der Dreh- und Angelpunkt eines Werks, in dem das Individuum die Ansprüche der eigenen irdischen Existenz zu behaupten sucht, ohne dabei die Grundsätze seines christlichen Glaubens in Frage zu stellen.«<sup>188</sup> Aufgrund der konzeptuellen und lexikalischen Verbindungen zwischen den beiden Texten gilt diese Beschreibung auch für die Gedichtsammlung des *Canzoniere*.<sup>189</sup> Obwohl die *mutatio vitae* am Ende als gelungen präsentiert wird, haben der beschwerliche Weg dahin und die nur allmähliche Ablösung von den eigenen irrigen Positionen einen großen Eigenwert: denn »noch im Akt der Domestizierung bleibt die Wertigkeit des zu Domestizierenden gegenwärtig.«<sup>190</sup>

Entsprechend der bisher erläuterten Herzmeteraphorik ist anzunehmen, dass eben jenes gegenüber Gott verhärtete und widerspenstige Herz des Sprechers ein Symptom der irdischen Fehlorientierung ist und dass sich die Domestizierung oder Läuterung dieses Herzens daher stets verzögert. In CXXX nähert der Sprecher sein Herz, das nichts anderes begehrt, mit Seufzern: »Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede,/ e di lagrime vivo, a pianger nato:/ né di ciò duolmi, perché in tale stato/ è dolce il pianto più ch'altri non crede.«<sup>5-8</sup>. So akzeptiert er scheinbar freiwillig den Zustand der Schmerzliebe und macht sein Heil ausschließlich an der Erinnerung an Laura fest. Laut Regn unterläuft die Semantik der Geschichte daher die vom Diskurs vorgegebene Konversionssymbolik. Auch Winfried Wehle betont die daraus hervorgehende Aufwertung des Paradigmatischen und sieht sie in Verbindung mit der inneren Diskontinuität.<sup>191</sup>

187 Petrarca 2013: S. 360f.

188 Ebd.: S. 536 im Nachwort »Pluralisierung von Wahrheit im Individuum. Petrarca's *Secretum*« der Herausgeber.

189 Regn 2003b: insbesondere S. 185 und 189.

190 Ebd.: S. 193. Siehe zum biblischen Intertext der Weg- und Wahlinszenierung im Allgemeinen auch das Kapitel »Choices« in Sturm-Maddox 1992: S. 133–178.

191 Regn 2003b spricht von Fragmentierung, S. 187, und Zerrissenheit, S. 189, des Selbst, worin die Aufwertung der paradigmatischen Ebene im späteren Petrarkismus angelegt ist. Vgl. dazu S. 84 in Russell, Daniel S. (1999): »Perceiving, Seeing and Meaning: Emblems and some Approaches to Reading Early Modern Culture.« In: Peter M. Daly (Hg.): *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500–1700*. New York: AMS Press, S. 77–92. Auf

Ahmt dieser disjunktive Vortrag der Gedichte aber nicht die Herzrhythmusstörungen des liebenden Ich nach? Man kann sie als livreske Graphie seines amorologischen Irrwegs ansehen.[...] die Sprache eines gebrochene Herzens finde[t] ihren homologen Ausdruck [...] im gebrochenen Vortrag.<sup>192</sup>

Die Idee, die Wehle hier neuzeitlich einerseits mit einer medizinischen Diagnose, andererseits mit einer Liebesmetapher umschreibt, kann im *Canzoniere* anhand der willentlichen Verwicklung konkret belegt und daher auch mit den zeitgenössischen Diskursen verknüpft werden. Diese Aufschubstruktur ermöglicht in Kombination mit dialogischen Elementen eine Aushandlung der oben zitierten Existenzbehauptung und der Subjektkonstitution.<sup>193</sup> Der am Ende des *Secretum* abgebrochene Dialog zwischen Franciscus und Augustinus wird im *Canzoniere* weitergeführt.<sup>194</sup> Der Zyklus ermöglicht in seiner Grundanlage eine Pluralität der Positionen, die zur Aushandlung von Wahrheit erforderlich ist:

Auf diese Weise ergibt sich eine für die *Rerum vulgarium fragmenta* charakteristische Multiplikation der Perspektivierung des gleichen Sachverhalts oder ähnlicher Sachverhalte durch das Erfahrungssubjekt. Insofern die dabei kontrastierten Standpunkte des Ichs häufig konträrer oder sogar kontradiktorischer Art sind, könnte man diese Perspektiven-Multiplikation auch als Ergebnis einer Transformation des tenzonen-typischen Dialogs mehrerer Subjekte in eine innere Dialogizität eines einzigen Subjekts beschreiben.<sup>195</sup>

Der Dialog des *Secretum* wird im *Canzoniere* demnach verinnerlicht. Aus dem Gespräch mit einem externen Kommunikationspartner verlegt Petrarca die diskursive Verarbeitung seines emotionalen Konfliktes sowie das Abwägen von moralischen Entscheidungen, wie in CLXVIII, in sein Inneres: »non so s' i' l' creda, et v'ivomi intra due,/ né si né no nel cor mi sona intero.«<sup>g</sup>. Amors Worte versprechen ihm zugleich sowohl Wahrheit als auch Lüge, das Herz kann deshalb keine Entscheidung treffen und so bleibt der moralische Schwebestand weiterhin bestehen.

---

die konkrete Fragmentierung des liebenden Herzen ist im Zusammenhang mit der Pathologie der Liebeskrankheit in Kap. I, 2.1 zurückzukommen.

192 Wehle 2011: S. 277. Siehe auch Wehle 2009: hier S. 77f.

193 Vgl. für die Frage nach der frühneuzeitlichen Subjektivität Petrarcas: Küpper 2002b: S. 157, Regn 2000a: S. 143 sowie Föcking 2002: hier S. 99.

194 Diese Annahme bezieht sich vor allem auf die Form. Wie bereits erwähnt, wird auch der *Canzoniere* keine vollständig gelungene Konversion im Sinne einer inhaltlichen Erfüllung der *Secretum*-Ankündigung liefern. Vgl. Regn 2003b: S. 185 und ebenso S. 29 in Hempfer 1993b, Hempfer 1995: S. 158 ff. sowie Föcking 2002: S. 89f.

195 Penzenstadler, Franz (2003): »Si come eterna vita è veder Dio« (*Rerum vulgarium fragmenta* Nr. 191) – Petrarcas Dekonstruktion stilnovistischer Poetik.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 147–183, S. 158.

Damit es trotz dieser Verschiebung ins Innere nicht zu einem Monolog kommt, nimmt das Herz als Schnittstelle zwischen körperlichem und geistigem Empfinden die Position des Dialogpartners ein.<sup>196</sup> Dialog und Aufschub hängen daher im Sinne einer frühneuzeitlichen Subjektivität eng zusammen. Solange die innere Dialogizität möglich ist, kann die durch das Liebesleid begründete seelisch-emotionale Fragmentierung auch körperlich inszeniert werden.<sup>197</sup> Neben kurzen Wortwechseln zwischen Sprecher und Herz, in denen letzteres meist mit »nel mio intimo« paraphrasiert wird und daher nicht als vollwertige zweite Sprechinstanz auftritt,<sup>198</sup> gibt es zwei Sonette, in denen das Herz im Sinne eines potentiellen *dibattito interiore* direkt angesprochen wird.<sup>199</sup>

## CCXLII

- 1 – Mira quel colle, o stanco mio cor vago:  
 2 ivi lasciammo ier lei, ch'alcun tempo ebbe  
 3 qualche cura di noi, et le ne 'ncrebbe,  
 4 or vorria trar de li occhi nostri un lago.  
 5 Torna tu in là, ch'io d'esser sol m'appago;  
 6 tenta se forse anchor tempo sarebbe  
 7 da scemar nostro duol, che 'nfin qui crebbe,  
 8 o del mio mal partecipe et presago.  
 9 – Or tu ch'ài posto te stesso in oblio  
 10 et parli al cor pur come e' fusse or teo,  
 11 miser, et pien di pensier' vani et sciocchi!  
 12 ch'al dipartir dal tuo sommo desio  
 13 tu te n'andasti, e' si rimase seco,  
 14 et si nascose dentro a' suoi belli occhi.

Das Gedicht beginnt mit einer Apostrophe, die an das müde und zugleich unruhige und orientierungslose Herz gerichtet ist.<sup>200</sup> Der Sprecher deutet auf einen

196 Vgl. auch Librandi 1988: S. 154 und zur mittelalterlichen Vorstellung vom Herzen als Austragungsort der Psychomachie Moos, Peter von (1997): »Herzenseheimnisse (*occulta cordis*). Selbstbewahrung und Selbstentblößung im Mittelalter.« In: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hg.): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 1. München: Fink, S. 89–109, S. 92.

197 Vgl. Küpper, Joachim (Hg.) (2002d): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. XI.

198 So interpretiert es Santagata, vgl. seinen Kommentar in: Petrarca 2014: S. 519.

199 Konkrete Antworten, nicht nur diffuse Seufzer oder bereits geformte Liebessprache, werden dem Herzen selten zugeschrieben. Am deutlichsten ist in dieser Hinsicht LXXXIX: »Diceami il cor che per sé non saprebbe/ viver un giorno«<sub>5-6</sub>.

200 Quasi als Minimalpaar zum »cor vago« im ersten Vers tritt in LIV ein »cor vano«<sub>2</sub> auf, das ebenfalls instabil und »senza consistenza« ist, Petrarca 2014: S. 291. Das Madrigal ruft ein Konversionsszenario auf und deutet daher vermutlich ähnlich wie im hier besprochenen Gedicht auf das Herz in einem augustinischen Kontext hin. Doch bereits in LV entbrennt die Seele des Sprechers erneut von dem erloschen geglaubten fatalen Feuer.

Hügel, der die ihm teils zugewandte Laura beherbergt habe und zu dem sein Herz sich nun begeben solle. Als mitleidender und ahnungsvoller Begleiter könne es in Erfahrung bringen, ob die Zeit noch reiche, um das Leiden des Liebenden zu mildern. Lauras Tod (mit CCXLIV beginnt die *parte seconda*) ist auf Ebene der Makrostruktur hier bereits in drohender Nähe. Die Pluralpronomina im ersten Quartett unterstreichen die gemeinsame Verwicklung in das Liebesunterfangen, wohingegen jeweils der erste Vers der Quartette die Sprech- und Aufgabenzuweisung deutlich macht und so den Sprecher handlungslogisch von seinem Herzen trennt. Die von einer unbekanntem Instanz geführte Rede in den Terzetten weist Gespräch und Aufforderung als Illusion aus. Er könne das Herz nicht ansprechen, da es sich nicht mehr bei ihm befände, sondern sich weiterhin bei Laura, »sommo desio«<sup>12</sup>, und zwar versteckt in ihren Augen, aufhalte. Hier stellt sich die Frage nach dem Status des Herzens. Trotz ausbleibender verbaler Antwort nimmt es eine andere Position ein als der Sprecher, es löst sich von ihm im Sinne eines innerkörperlichen *dissidio*. Solange das Herz in Lauras Augen verfangen ist, bleibt der Zwiespalt zwischen irdischer und himmlischer Liebe bestehen.<sup>201</sup> Der Sprecher scheint hier noch im Unwissen über die ›Untreue‹ seines Herzens zu sein und möchte es als Boten zur Erkundigung hinsichtlich der Milderungsmöglichkeiten vorschicken. Daraus leitet sich auch die Fehleinschätzung seiner eigenen Situation ab, die durch Selbstvergessenheit und verblendete Gedanken gekennzeichnet ist. Diese Attribute gelten hier dem Sprecher, sein Herz bleibt davon unbeschadet und letzterem wird darüber hinaus mit »presago«<sup>8</sup> eine bessere Wahrnehmungsfähigkeit zugeschrieben, die hier sogar mit einem rationalen Verständnis gekoppelt wird.<sup>202</sup>

Das zweite unmittelbar an das Herz adressierte Sonett ist in den Teil nach dem Tod der Geliebten einzuordnen. Nicht nur »Amor, Fortuna et Morte«<sup>2</sup> martern den Sprecher nach Lauras Ableben weiterhin, sondern er sieht sich anderen inneren Kämpfen ausgesetzt.

## CCLXXIV

- 1     Datemi pace, o duri miei pensieri:
- 2         non basta ben ch'Amor, Fortuna et Morte
- 3         mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,
- 4         senza trovarmi dentro altri guerreri?
- 5     Et tu, mio cor, anchor sè pur qual eri,
- 6         disleal a me sol, che fere scorte
- 7         vai ricettando, et sè fatto consorte
- 8         de' miei nemici sì pronti et leggieri?
- 9     In te i secreti suoi messaggi Amore,

201 Dass Petrarca diese Gleichzeitigkeit beizubehalten versucht, zeigt Küpper 2002c: S. 178.

202 Webb spricht in Bezug auf das Herz des Dichters in der stilnovistischen Tradition von einer »radical openness«, vgl. Webb 2010: S. 63.

10           in te spiega Fortuna ogni sua pompa,  
 11           et Morte la memoria di quel colpo  
 12       che l'avanzo di me conven che rompa;  
 13           in te i vaghi pensier' s'arman d'errore:  
 14           perché d'ogni mio mal te solo incolpo.

Die Gedanken und das Herz sind die Kontrahenten, die ihn innerlich schwächen und den drei übermächtigen externen Instanzen jeweils die Möglichkeit bieten, verheerend auf ihn einzuwirken. Er bittet seine Gedanken um (Seelen-)Frieden, der der Abkehr vom Irdischen entspricht und den er erst mit der finalen Hinwendung zur Jungfrau Maria erreichen könne. Das zweite innere Hindernis ist das stets untreue Herz, das Amor weiterhin offenstehe und sich damit zum Komplizen der immer noch lauern den geschickten Feinde gemacht habe. Das Sonett endet mit einer absolut formulierten Anschuldigung an das Herz, das zuvor als zentraler Schauplatz der *vicenda amorosa* rekonstruiert wurde: Die Liebe nimmt aufgrund von Amors heimlichen Einflüsterungen ihren Lauf, das wechselvolle Liebeskonzept der *dolendi voluptas* ist dem Sieg der launischen Schicksalsgöttin zuzuschreiben und zuletzt trifft den Sprecher dort die beißende Erinnerung an Lauras Tod und an die Endlichkeit seines eigenen Lebens. Daher benennt er sein Herz metaphorisch im Sinne der grundlegend kardiozentrischen Ausrichtung des Denkens als den Ort, an dem die unruhigen und orientierungslosen Gedanken endgültig den falschen Weg eingeschlagen haben. Auch wenn der Dialog hier einseitig geführt wird, reicht jedoch bereits die Konstruktion des Herzens als imaginärer Gesprächspartner dafür aus, zwei Positionen zu markieren und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Innenleben als »scrutare in se stesso« besser darstellen zu können.<sup>203</sup> Die Trennung zwischen dem Sprecher und seinem Herzen entspricht dem *dissidio* als Strukturmerkmal des *Canzoniere*. Die darin angedeutete körperliche Fragmentierung ist im Zusammenhang mit der physiologischen Konzeption der Liebe als Krankheit zu vertiefen.

## 2. Liebesphysiologie

Das mittelalterliche und frühneuzeitliche Denken unterscheidet verschiedene Arten von Liebe. Diejenige, die Petrarca im *Canzoniere* präsentiert, ist eine verzehrend-unglückliche und steht damit an der Schnittstelle zwischen emotional-psychischer und physischer Beeinträchtigung. Die Vorstellung vom *amor hereos*, der unglücklichen Liebe als pathologischem Zustand, entsteht in der

203 Petrarca 2014: S. LXXXIII.

Antike und wird im Mittelalter parallel in medizinischen Traktaten und literarischen Texten tradiert.<sup>204</sup> Wie Küpper gezeigt hat, entwirft Petrarca seinen Sprecher als liebeskrank im Sinne dieser zeitgenössischen Symptomatik.<sup>205</sup> Für die Rolle des Herzens im Konzept der Liebeskrankheit bei Petrarca schlägt Küpper entweder die rhetorische Lektüre als tradiertes stilnovistisches Element vor oder den Rückgriff auf einzelne Theoretiker, die bereits versucht haben, das Herz in die physiologische Argumentation des *amor hereos* einzubinden.<sup>206</sup> Diesen Faden gilt es aufzugreifen und zunächst im medizinischen Kontext nachzuvollziehen. Die Zentralstellung des Herzens und seiner Metaphorik im *Canzoniere* spricht für eine Kombination der von Küpper erwogenen Lesarten, denn mit seiner ausdifferenzierten Herzmetaphorik verbindet Petrarca die poetischen und medizinischen Diskurse. Dieser Zusammenschluss ermöglicht es ihm unter anderem mit dem *Canzoniere* einen so erfolgreichen und wirkmächtigen Text zu schreiben. Dass dem Zyklus zunächst Schwellen- und schließlich Modellcharakter eignet, führt auch Küpper zum einen auf die gelungene Diskurshybridisierung und zum anderen auf die partielle Subjektivierung von Liebe zurück – Argumente, die ich im Zusammenhang mit der Herzmetaphorik nachvollziehen und akzentuieren möchte.<sup>207</sup>

## 2.1. *amor hereos* als Herzenskrankheit

Die mittelalterlichen Traktate weisen eine recht homogene Beschreibung der Liebeskrankheit als Dysfunktion des Hirns und deren symptomatischer Konsequenzen auf.<sup>208</sup> Die verschiedenen medizinischen Texte beschreiben und er-

204 Vgl. dazu die Übersichtsdarstellung in Schadewaldt, Hans (1985): »Der *Morbus amatorius* aus medizinhistorischer Sicht.« In: Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance (Düsseldorf) (Hg.): *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste, S. 87–104, hier S. 89–92. Allgemein historische Informationen finden sich, als Grundlage für die Analysen spanischer Texte, auch im ersten Kapitel in Folger 2002: S. 27–41 sowie Folger 2009: S. 62–71.

205 Vgl. Küpper 2002b: S. 134–139. Die sowohl allgemein für das Krankheitsbild als auch für den Fall des petrarkischen Liebenden materialreiche Studie ist der Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen, die jeweils versuchen, den Bezug zur Herzmetaphorik herzustellen.

206 Vgl. ebd.: S. 136, Anm. 87.

207 Vgl. ebd.: S. 158 und 161.

208 Im Krankheitsfall sind die Fähigkeiten des Gehirns eingeschränkt, sie verursachen starkes körperliches Begehren und beeinträchtigen die Wahrnehmung und die Urteilskraft. Außerdem neigt der Kranke zu verstärktem Nachdenken und der inneren physiologisch verursachten Fixierung auf das Abbild des Liebesobjektes. Als äußerliche Merkmale werden Geistesabwesenheit, Seufzen und Weinen genannt. Vgl. ebd.: S. 125–131 sowie in Bezug auch auf rinascimentale Erklärungsmodelle Beecher, Donald A. (1988): »The Lover's Body:

klären die Symptome auf ähnliche Weise. Sie enden meist mit Therapievor schlägen, die von gemäßigttem Weingenuss, der Unterhaltung mit Freunden bis zur emotional-sexuellen Entwöhnung durch Geschlechtsverkehr mit anderen Partnern reichen.<sup>209</sup> Hinsichtlich der Identifikation und Bezeichnung des Ursprungs dieses Leidens herrscht hingegen weniger Einigkeit. Im *Viaticum*, einem medizinischen Handbuch für Laien, das Constantinus Africanus im 12. Jahrhundert aus dem arabischen Kontext importiert und übersetzt hat, wird der *amor hereos* als eine der Krankheiten behandelt, die das Hirn betreffen: »Amor qui et eros dicitur morbus est cerebro contiguus.«<sup>210</sup> In diesem Argumentationszusammenhang kann die krankhafte Liebe als genuin physisches Leiden daher nur das Hirn beeinträchtigen und die Frage nach der Beteiligung des Herzens als Sitz der Emotionen stellt sich nicht. Der constantinische Text hat zahlreiche Kommentierungen erfahren und stand Pate für weitere liebetheoretische Traktate, die im 13. Jahrhundert parallel zur Ausbildung der Medizinschulen und ersten Universitäten sowie zur Rezeption der aristotelischen Texte entstanden sind.<sup>211</sup> Ebenfalls zeitgleich werden die Vorstellungen von Liebe im literarischen Kontext zunächst vom höfischen Liebesideal und in Italien vom *Dolce Stil Novo* geprägt.

Hinsichtlich der physiologischen Vorstellungen von den Funktionen des menschlichen Körpers, die Einfluss auf das Verständnis der Liebeskrankheit haben, stehen sich sodann traditionell-galenische und aristotelische Lehrmeinungen gegenüber. Während Galen und andere antike Autoren von einer Vorherrschaft des Hirns oder dreier Organe – Leber, Herz und Hirn – ausgehen, vertritt Aristoteles eine stark kardiozentrische Auffassung und sieht im Herzen das dominante, lebenspendende und -erhaltende Organ.<sup>212</sup> Letztere Position wird sich bis zum Paradigmenwechsel, der sich durch die anatomisch-biologische Forschung im 17. Jahrhundert anbahnt, durchsetzen und die Zentralstellung des Herzens auch in der Dichtung beeinflussen.<sup>213</sup> Die Frage nach der Rolle des Herzens im Kontext der Liebeskrankheit wird von einem

---

The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises.« *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 12, S. 1–11.

209 Vgl. dazu das passende Kapitel I, 20 des *Viaticum* im Original und übersetzt in Wack, Mary Frances (1990): *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, S. 186–193.

210 Wack 1990: S. 186 sowie hinsichtlich der Verbreitung S. XI–XVI und Ferrand, Jacques (1990): *A Treatise on Lovesickness*. Hg. von Donald A. Beecher. Syracuse, NY: Syracuse Univ. Pr., S. 70ff. Bis zur Übersetzung des einflussreichen *Canon Avicennas* war Constantinus' Traktat neben den hippokratisch-galenischen Schriften der zentrale medizinische Text. Vgl. zur Rezeption der arabischen Medizintraktate Siraisi 1987.

211 Beispielsweise von Arnaldus de Villanova, siehe dazu die Ausführungen in Ciavolella, Massimo (1976): *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*. Rom: Bulzoni, S. 67–83.

212 Vgl. Wack 1990: S. 38 und Manuli und Vegetti 1977: S. 6f. und 128.

213 Vgl. Agamben 2011: S. 103.

gewissen Egidius und von Petrus Hispanus aufgeworfen, deren Kommentare Mary Francis Wack in ihrer Ausgabe des *Viaticums* ebenfalls abdruckt. Die Diskussion darüber, wo der Liebesaffekt seinen Ursprung habe, sei einerseits durch die Ambiguität des *Viaticums* hinsichtlich der Kausalität des *amor hereos* und andererseits durch die Rezeption der ersten aristotelischen Texte aufgenommen. In Letzteren wird das Herz als Ursprung der Liebe eindeutig festgelegt.<sup>214</sup> Egidius kommt unter Berufung auf andere zeitgenössische Autoren zu der Schlussfolgerung: »Preterea odium est passio cordis ergo eius contrarium est passio eiusdem.«<sup>215</sup> Da Hass im Herzen zu lokalisieren sei, müsse man auch die gegenteilige Leidenschaft dort verorten, argumentiert er womöglich unter direktem Rückgriff auf Aristoteles.<sup>216</sup> Liebe entstehe durch eine Überhitzung, die das Blut in der Herzgegend zum Kochen bringe. Dies führe zu vermehrter Dampf- also *spiritus*-Bildung und da dieser zum Hirn aufsteige, verursache er dort Austrocknung und damit eine Dysfunktion.<sup>217</sup>

Eine differenziertere Argumentation ist im Kommentar Hispanus', des späteren Papstes Johannes XXI, zu finden. Auch er stellt, beeinflusst von der Aristoteles-Lektüre, in zwei Kommentaren die Frage nach dem Ort der Liebeskrankheit im menschlichen Körper: »Hic queruntur 14. Primo cuius virtutis amor hereos sit passio. Secundo cuius membri sit passio.«<sup>218</sup> In der ersten Antwort treten neben Herz und Hirn die Geschlechtsorgane als Erklärungsoption hinzu. Hispanus differenziert insofern, als er den natürlichen Liebesaffekt im Herzen lokalisiert und damit unter anderem an Aristoteles anschließt, ihn dann jedoch von der pathologischen Ausprägung der Liebe, die stets in Melancholie umzuschlagen drohe, abgrenzt. Im zweiten Fall werde aus der *passio* im Herzen eine Krankheit im Hirn. In seiner ersten Besprechung ergeben sich daher mit kardialer und zerebraler Liebe zwei physiologisch unterschiedliche

214 Vgl. dazu die knappe Zusammenfassung in: Ciavolella, Massimo (1970): »La tradizione dell'«aegritudo amoris» nel «Decameron».« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 147, S. 495–517, hier S. 503–507.

215 Egidius in Wack 1990: S. 208. Siehe auch das dortige Kapitel »What Part of the Body Does Love Afflict? Giles' Gloss on the Viaticum«: S. 78f. Dort führt sie David von Dinant an, der die leidenschaftlichen Regungen an die physiologische Arbeit des Herzens knüpft: So sei die Diastole im Liebeszustand schneller und entspreche damit der Erregung.

216 Vgl. I, 1, 403a in Aristoteles (1995): *Über die Seele. Griechisch-deutsch*. Hg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner, S. 11 sowie den Verweis in Ciavolella 1970: S. 506 und Dawson, Lesel (2008): *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford: Oxford University Press, S. 14.

217 So integriert auch Kupper in seiner zweiten Lesart das Herz in die Liebesphysiologie, vgl. S. 136, Anm. 87.

218 Hispanus in Wack 1990: S. 214. Vgl. ihre Ausführungen zu den Textvarianten, S. 83–109, sowie die beiden Kommentarvarianten mit Datierungs- und Editionsfragen A, S. 212–229, und B, S. 230–251. Hispanus' Frage nach dem Ursprung referiert auch Folger 2002: S. 37f.

Formen.<sup>219</sup> Im zweiten Kommentar entfernt sich Hispanus wieder von kardiozentrischen Einflüssen und sucht die Ursache der Liebeskrankheit entweder im Hirn oder in den Geschlechtsteilen. Erneut optiert er für das Hirn.<sup>220</sup> Diese Uneindeutigkeit kennzeichnet viele der zeitgenössischen Traktate, sodass sich für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Thematik die bereits erwähnten Freiräume des Imaginären eröffnen. Die Ambiguität des *Viaticums* und die punktuellen Diskussionen um die Funktion des Herzens für *amor* und *amor hereos* bereiten daher das diskursive Terrain, auf dem sich die literarischen Texte der Folgezeit bewegen werden.<sup>221</sup>

Inwiefern sich der medizinische Diskurs und die Literatur bis zur Ausdifferenzierung der neuzeitlichen Wissenschaften gegenseitig beeinflussen, zeigt das 1610 erstmals veröffentlichte Traktat des französischen Arztes Jacques Ferrand mit dem Titel *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique*. Im Vorwort entschuldigt Ferrand sich zunächst für seinen bescheidenen Stil, der seiner Profession geschuldet sei. Dann benennt er seine breit gestreuten Quellen: »d'apprendre icy les remedes [...], que i'ay ramassé ez taillis des Theologiens, Philosophes, Medecins, & Historiés, & gléné és champs des Poètes, pour vous plaire par ceste varieté agreable naturellement aux Amants.«<sup>222</sup> Dass er sowohl Philosophen als auch Dichter für seine Beschreibung der Liebeskrankheit rezipiert hat, zeigt sich in seiner Diskussion der Frage nach dem Angriffspunkt der verzehrenden Leidenschaft. Er stellt die geläufige kardiozentrische Meinung in Anlehnung an Aristoteles dem Kommentar zu Cavalcantis Kanzone *Donne me prega* gegenüber, in dem der Arzt Dino del Garbo diskutiert habe, ob der Sitz der Liebe nicht auch das Hirn sein könne. Ähnlich wie Hispanus unterscheidet Ferrand Ursprung und Angriffspunkt der Krankheit: Liebe entstehe im Herzen, befallt in ihrer krankhaften Ausprägung sodann jedoch das Hirn.<sup>223</sup>

Petrarcas *Canzoniere* bewegt sich auf diesem diskursiven Terrain und kann einzelne Elemente der anderen Bereiche aufgrund der literarischen Freiheit und der Elastizität des konterdiskursiven Status flexibel kombinieren. Zunächst ist Küpper grundsätzlich darin zuzustimmen, dass Petrarca den *amor hereos* an-

219 »Ergo amor hereos est passio cerebri non cordis vel testicularum. [...] Et per hoc solvitur prima ratio, quia bene concedimus quod amor est passio cordis, cuiusmodi amor non est morbus,« Hispanus in Wack 1990: S. 218.

220 Siehe Version B in Wack 1990: S. 236.

221 Einige zentrale mittelalterliche Texte führt Ciavolella 1976 an, vgl. das Kapitel »La malattia d'amore e la cultura medievale«, S. 97–142.

222 Ferrand, Jacques (1610): *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique*. Toulouse: Hg. von Vve J. / R. Colomiez. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268170/f15.image>, [23.12.2017].

223 Vgl. dazu Carnel 2004: S. 85 und den Originaltext in Ferrand 1990: S. 256–257 und Ferrand 1610: S. 58, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268170/f80.image>, [23.12.2017].

hand seiner Poetik des *pensare* aufgreift und damit durchaus eine Verbindung zum zerebralen Leiden herstellt.<sup>224</sup> Dieses äußert sich beim Sprecher in der Dauerpräsenz von Tränen und der pausenlosen Betonung seines Begehrens. Ausgehend davon sind alle bisher erwähnten Anzeichen der Krankheit wiederzufinden und der Schwerpunkt liegt hier auf der Beeinträchtigung der Hirnaktivitäten.<sup>225</sup> Jedoch entwickelt Petrarca auch eine Symptomatologie des Liebesleides, die das Herz betrifft und die aufgrund der besprochenen Diskussionen und Ambivalenzen nicht als rein rhetorisch im Sinne der jüngeren dichterischen Tradition aufzufassen ist. Gerade die Herzmetaphorik bietet die Möglichkeit, den Gedichtzyklus anhand der Anbindung an andere Diskurse innovativ zu gestalten und seinerseits wieder vielfältig anschlussfähig zu machen.

Auch im *Secretum* ist von Verwundung und Krankheit die Rede: »Nil metuas: iam assuevi et morborum meorum nomen audire et medice manus auxilium pati.«<sup>226</sup> Franciscus kennt seine Krankheit und ist bereit, sich einer Behandlung durch Augustinus auszusetzen. Wehle liest diese Stelle im Kontext einer neu aufkommenden innerweltlichen Anthropologie folgendermaßen:

Parallel dazu hat das *Secretum* eine irrtumsanfällige Anthropologie als Ursache für einen abirrenden Minnediskurs herausgestellt: Wahrheitsgemäßer als durch einen krankenden Stil kann die ›Krankheit‹ des Herzens nicht benannt werden.<sup>227</sup>

Diese Krankheit des Herzens meint zum einen die moralische Verwicklung durch die irdischen Ketten, *amor* und *gloria*, die unmittelbar danach von Augustinus benannt werden. *Amor* könnte aber zum anderen auf die Liebeskrankheit hindeuten, die wiederum, und diese Verknüpfung stellt Wehle bereits heraus, direkten Einfluss auf Sprache und Dichtung hat. Die »subjektivierende Perspektivierung«, die dem *Canzoniere* eignet, wird durch die Integration der verschiedenen Diskurse in die Metaphorik um das liebende, leidende und suchende Herz des Sprechers erzielt.<sup>228</sup> Die Rechtfertigung der Rede vom eigenen Leid erfolgt so zum Teil über den physiologischen Liebesdiskurs und begründet den Kardiozentrismus der petrarkischen und der nachfolgenden petrarkistischen Liebesdichtung.

224 Vgl. Küpper 2002b: S. 135–138.

225 Die Folgen der Liebeskrankheit für die Wahrnehmung des liebenden Sprechers bespricht Tonelli, Natascia (2006): »Malinconia, frenesia e presentimento nei *Rerum vulgarium fragmenta*.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, S. 105–122. Darauf ist im Zusammenhang mit Petrarcas Stilisierung als melancholisches Genie zurückzukommen.

226 Petrarca 2013: S. 226.

227 Wehle 2011: S. 277.

228 Küpper 2002b: S. 158.

Petrarca bereitet die Herzenskrankheit seines Sprechers in einem ersten Schritt mit bereits bekannten Elementen wie dem physiologisch gedachten *innamoramento* und der Gestalt Amors vor, die einleitend anhand einiger Textstellen kurz besprochen werden sollen. Das subjektivierende Moment liegt im zweiten Schritt dann in der Ausdifferenzierung des leidenden Herzens, die auch die Idee einer körperlichen Fragmentierung einschließt.

Die verhängnisvolle Leidenschaft für Laura setzt mit dem zweiten und dritten Sonett ein und wird anhand der stilnovistischen *innamoramento*-Physiologie modelliert.<sup>229</sup>

II	III
5 Era la mia virtute al cor ristretta	9 Trovòmmi Amor del tutto disarmato
6 per far ivi et ne gli occhi sue difese,	10 et aperta la via per gli occhi al core,
7 quando 'l colpo mortal là giú discese	11 che di lagrime son fatti uscio et varco:
8 ove solea spuntarsi ogni saetta.	12 però, al mio parer, non li fu honore
9 Però, turbata nel primiero assalto,	13 ferir me de saetta in quello stato,
10 non ebbe tanto né vigor né spazio	14 a voi armata non mostrar pur l'arco.
11 che potesse al bisogno prender l'arme,	

Der als tödlich empfundene Schlag trifft den Sprecher über die Augen genau in sein Herz, in II wird das im Sinne der Kriegsmetaphorik dargestellt. Im Herzen haben sich alle Kräfte zur Verteidigung nahezu verschanzt und doch wird es durch den Überraschungseffekt überwältigt.<sup>230</sup> Die Metapher vom Herzen als schließlich fallende Trutzburg im Inneren des Körpers erinnert zudem an die antike Entsprechung von *soma* und *polis*, in der das Herz der *akropolis* entspricht.<sup>231</sup> Der Vorgang des Verliebenseins wird in III detaillierter ausgeführt: Da der Weg von den Augen zum Herzen durch die vielen Tränen über das Leiden Christi am Karfreitag offenstand, konnten Amors Liebespfeile dort ungehindert eindringen und das Herz verletzen. Die enge Verbindung von Augen und Herz im Sinne eines physiologischen Wirkens ist topischer Bestandteil der frühen italienischen Lyrik und wird hier von Petrarca direkt übernommen.<sup>232</sup> Das Herz im mittelalterlichen Denken kann allgemein als ein kommunikatives Organ betrachtet werden, das über die feinstofflichen *spiriti* sowohl mit anderen Kör-

229 Vgl. für die hier fortgeführte Herzmetaphorik der Stilnovisten das Kapitel »The Porous Heart« in Webb 2010: S. 63–95.

230 Santagata weist im Kommentar auf die Liebesphänomenologie der höfischen Liebe hin sowie auf die »immagine bellicosa« in Vers 5–6, vgl. Petrarca 2014: S. 15.

231 Die Integration der platonischen Akropolis-Metapher in den aristotelischen Kardiozentrismus besprechen Manuli und Vegetti 1977: S. 126ff. Sowohl die Akropolismetapher als auch die Metapher vom Herzen als zentralem Herdfeuer eines Hauses basieren auf der allgemeinen Analogie von Körper und Architektur.

232 Ähnliche Fügungen finden sich laut Santagata bereits bei Giacomo da Lentini, Cavalcanti und anderen. Vgl. Petrarca 2014: S. 20.

parteilen als auch mit seiner Umwelt in Verbindung steht.<sup>233</sup> Den liebenden Dichtern dieser Zeit wird zusätzlich eine besondere Empfänglichkeit attestiert. Das *cor gentil* des verständigen Liebenden muss sich gerade dadurch auszeichnen, wie Guinizelli in der Kanzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* ausführlich darlegt.<sup>234</sup> Petrarca beschreibt in III zunächst einen visuellen Eindruck, dann ebnet der Anblick der Geliebten Amors Pfeilen den Weg, die schließlich das *innamoramento* auslösen. Die verzehrende Leidenschaft entsteht aber erst beim Eintreffen der Pfeile im rezeptiven Herzen, sodass der Ursprung der petrarkischen Liebeskrankheit, wie in einigen der Traktate diskutiert, in jedem Fall im Herzen zu verorten ist.

Der Krankheitsverlauf ist mit der fortdauernden Präsenz Amors im Herzen gleichzusetzen, wie Sonett CXL zeigt. Lieben und Leiden werden im fünften Vers enggeführt und verursachen das Ungleichgewicht von entfachter Hoffnung sowie starkem körperlichen Begehren einerseits und Verstand und Scham andererseits:

## CXL

- 1 Amor, che nel penser mio vive et regna  
 2 e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,  
 3 talor armato ne la fronte vène,  
 4 ivi si loca, et ivi pon sua insegna.  
 5 Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna  
 6 e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,  
 7 ragion, vergogna et reverenza affrene,  
 8 di nostro ardir fra se stessa si sdegna.  
 9 Onde Amor paventoso fugge al core,  
 10 lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;  
 11 ivi s'asconde, et non appar più fore.  
 12 Che poss'io far, temendo il mio signore,  
 13 se non star seco infin a l'ora extrema?  
 14 Ché bel fin fa chi ben amando more.

Zwar betrifft die Liebe zu Beginn Hirn, »penser«<sub>1</sub>, und Herz, jedoch deutet »maggior«<sub>2</sub> auf die größere Relevanz des Herzens hin. Schließlich wird es im ersten Terzett als letzter Zufluchtsort Amors beschrieben. Hier zeigt der Liebesgott in doppelter Verschränkung mit dem Herzen durch Selbstvergessenheit, Weinen und Zittern selbst Symptome der Liebeskrankheit. Der »signore[...] di pauroso aspetto« aus Dantes *Vita nova* wird zu einem furchtsamen »signore«<sub>12</sub> im Inneren des petrarkischen Liebenden.<sup>235</sup> Das Sonett veranschaulicht daher

233 Vgl. Webb 2010: S. 51 ff. und Ferrand 1990: S. 79–82.

234 Siehe die Besprechung des Textes im Zusammenhang mit den verletzenden Blicken der angebeteten Damen in Webb 2010: S. 64–72. Vgl. auch Zeiner 2006: S. 214–226.

235 Alighieri 1996: S. 18.

die Transformation Amors von einer »entità esterna alla psiche« zu einer Figur der innerlichen Psychomachie.<sup>236</sup> Zuletzt führt Amors Dominanz dazu, dass der *amor hereos* auch vom Sprecher Besitz ergreift und der Liebestod als schönes, obgleich moralisch problematisches Ende evoziert wird.

Ein weiteres Element dieses traditionellen Inventars behält Petrarca daher mit Amor als federführender Figur bei. Jedoch sind in der petrarkischen Amorthologie eine gewisse Steigerung hinsichtlich der Drastik in der Metaphorik und Hinweise auf die stets mitgeführte poetologische Ebene zu erkennen. Im Mittelpunkt der Metamorphosenkanzone XXIII stehen die Etappen der Laura-Liebe und die Suche nach der eigenen Rede. Dies wird anhand einer Doppelreferenz auf Ovid und Augustinus, wie es Stierle hinsichtlich der mythologischen Bezüge und der Erinnerungskonstruktion formuliert hat, inszeniert:<sup>237</sup>

## XXIII

- 23     sì ch'io cangiava il giovenil aspetto;  
 24     e d'intorno al mio cor pensier' gelati  
 25     facto avean quasi adamantino smalto  
 26     ch'allentar non lassava il duro affetto  
 [...]
   
 72     Questa che col mirar gli animi fura,  
 73     m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,  
 74     dicendo a me: Di ciò non far parola.  
 [...]
   
 79     tosto tornando, fecemi, oimè lasso,  
 80     d'un quasi vivo et sbigottito sasso.  
 [...]
   
 95     Morte mi s'era intorno al cor avolta,  
 96     né tacendo potea di sua man trarlo,  
 97     o dar soccorso a le vertuti afflitte;  
 98     le vive voci m'erano interditte;  
 99     ond'io gridai con carte et con incostro.

Neben der augustinischen Verhärtungs- und Diamantmetaphorik zu Beginn der Kanzone wird in der vierten Strophe das *innamoramento* als Lauras Griff nach dem Herzen des Sprechers dargestellt. Ihr Blick raubt ihm zugleich die Seele, damit sind die Augen als Auslöser der Liebesangriffe angedeutet. Gesteigert wird dieses Bild jedoch durch die explizitere Beschreibung ihrer Hand, die nach dem

236 Petrarca 2008: S. LIX–LX, die Idee der Integration Amors in das Verhältnis der Seelenkräfte des liebenden Ich verfolgt auch Geyer 2013: siehe S. 86 ff. Vgl. außerdem Küpper 2002b: S. 142, der Amor grundsätzlich als Stimme des liebenden Parts im Inneren des Ich betrachtet.

237 Vgl. Stierle, Karlheinz (1991): »Metamorphosen des Mythos. Petrarcas Kanzone ›Nel dolce tempo« (Rime XXIII).« In: Walter Haug (Hg.): *Traditionswandel und Traditionsverhalten*. Tübingen: Niemeyer, S. 24–45, S. 35.

Öffnen der Brust sein Herz herausnimmt. Gleichzeitig weist sie ihn an, davon nicht zu sprechen und lässt ihn am Ende der Strophe versteinert zurück. Damit sind zum einen Verweise auf Dante auszumachen und zum anderen verdichten sich an dieser Stelle zentrale Merkmale einer Liebe, deren Ursprung eindeutig im Herzen liegt.<sup>238</sup> Die Entnahme des Herzens mit der Hand erinnert an Dantes Traumsonett zu Beginn der *Vita nova*: »Allegro mi sembrava Amor tenendo/ meo core in mano, e ne le braccia avea/ madonna«<sub>9-11</sub>.<sup>239</sup> Jedoch kommt es anders als bei Dante hier nicht zu einer wenn auch nur geträumten vereinigenden Geste. Laura entnimmt das Herz und löst damit die mit dem *innamoramento* einhergehende Spaltung des Ich aus. Der zweite Rekurs auf Dante ist die poetologische Ebene und die Rede über das Herzensleid, die in der *Vita nova* vom Sprecher bekanntlich selbst initiiert wird. Dem Sprecher der hier untersuchten Kanzone ist die Rede untersagt. Statt einer lebendigen Stimme muss er sich mit Papier und Tinte begnügen, da er über das Gesehene nicht schweigen kann.<sup>240</sup> Zuletzt rufen die Momente der totalen oder partiellen Versteinering Dantes *Rime petrose* und die darin entwickelte Unempfänglichkeit und Sterilität erfrorener oder zu Stein gewordener Herzen auf.<sup>241</sup> In CXXXV verbindet Petrarca die traditionellen Elemente zu einer neuen Liebessymptomatik: »(furando 'l cor che fu già cosa dura,/ et me tenne un, ch'or son diviso et sparso)«<sub>25-26</sub>.<sup>242</sup> Lauras Wirkung wird mit der eines magnetischen Steines verglichen, der nicht nur Eisen, sondern auch menschliches Fleisch oder Seelen anzieht. Die Seele des Sprechers droht hier das bereits verhärtete Herz zu verlassen und der besondere Magnetismus verstärkt das Auseinanderstreben und damit die innerlich verzehrende Liebesleidenschaft.

Die anfängliche Metapher vom getroffenen Herzen als Infektion perpetuiert sich im *Canzoniere* zum Symptom der körperlichen Fragmentierung, die den inneren *dissidio* des Liebenden anzeigt. Das aus dem Körper entfernte oder

238 Sturm-Maddox 1992 weist auf die Verbindung zu Dantes »Cosi nel mio parlar« in den *Rime petrose* hin, vgl. S. 39.

239 Alighieri 1996: S. 25. Vgl. zum Motiv des gegessenen Herzens Bohnengel 2016, insbesondere zu Dante S. 156–165.

240 Vgl. dazu auch Stierle 1991: S. 40. Eine ähnliche Situation findet sich in CXXXVI, »aere sacro, sereno,/ ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:/ date udienza insieme/ a le dolenti mie parole extreme.«<sub>10-13</sub>, auch wenn hier die Verbindung zwischen der Herzöffnung und der Rede nur indirekt ist, da es um die Erinnerung an den Ort des *innamoramento* und die Endlichkeit der eigenen Rede und damit des eigenen Lebens geht.

241 Siehe Webb 2010: S. 114–117.

242 Die Kanzone verbindet die Erfahrung und Beschreibung der den Sprecher umgebenden natürlich-geografischen Elemente mit den inneren Konflikten, vgl. dazu Petrarca 2014, S. 662 und 666 sowie allgemein zur geographischen und klimatischen Kontextualisierung der ›Wundercanzone‹: Föcking, Marc (2003): »Stranio clima‹: Petrarca und die Liebe zur Geographie (*Canzoniere* Nr. 135).« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 13–37.

entflogene Herz fungiert damit als Konnex zwischen dem medizinischen Diskurs der Liebeskrankheit und dem moralisch-religiösen Diskurs, der über Augustinus implizit weitergeführt wird. In der Koppelung der Krankheitsgeschichte mit der vordergründigen Narration eines kurvigen Lebensweges hin zur Konversion liegt für Petrarca die Möglichkeit, den Gedichtzyklus ausgehend von traditionellen Motiven zu subjektivieren. Die Metaphorik des Herzens, die in den diskursiven Traditionen von Religion, Medizin und Dichtung bereits je einzeln vorgeprägt war, wird hier zusammengeführt und als dominantes Paradigma instauriert.

Sonett XVII präsentiert einen exemplarischen Fall des Liebeskranken. Lauras Augen sind ebenso der Grund für seine bitteren Tränen und schweren Seufzer wie für seine soziale Isolation. Auch wenn ihr Lächeln sein Begehren zeitweilig mildern kann und ihn zur intensiven Betrachtung ihres Gesichtes anregt, ist sein Zustand dennoch kritisch. Die *spiriti* rund um das Herz kühlen bei ihrer Abreise merklich ab und die Seele löst sich durch die Liebeseinwirkung vom Herzen, um der Geliebten zu folgen:

## XVII

1 Piovonmi amare lagrime dal viso  
 2 con un vento angoscioso di sospiri,  
 3 quando in voi adiven che gli occhi giri  
 4 per cui sola dal mondo i' son diviso.  
 5 Vero è che 'l dolce mansueto riso  
 6 pur acqueta gli ardenti miei desiri,  
 7 et mi sottragge al foco de' martiri,  
 8 mentr'io son a mirarvi intento et fiso;  
 9 ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi  
 10 ch'i' veggio, al departir, gli atti soavi  
 11 torcer da me le mie fatali stelle.  
 12 Largata alfin co l'amorose chiavi  
 13 l'anima esce del cor per seguir voi;  
 14 et con molto pensiero indi si svelle.

Die Vorstellungen von äußerlicher Isolation und innerer Spaltung als *dissidio* greifen hier ineinander und können als erstes Symptom der petrarkischen Herzenskrankheit gelten. Der Sprecher sieht sich von der Welt aufgrund seiner hier nach dem pathologischen Modell dargestellten Liebe getrennt. Es ist jedoch auch eine Konsequenz für das Innere oder den emotionalen Zustand des Liebenden auszumachen. Lauras Augen haben das Liebesfeuer einerseits entfacht, können aber andererseits mit einem milden Blick heilend wirken. Ein gänzlicher Kontaktverlust führt schließlich zur dramatischen Abkühlung der vorher überhitzten

*spiriti* des Herzens.<sup>243</sup> Die Seele kann aus diesem Herzen leicht entweichen, das grundsätzlich ›offene‹ Herz ist durch die Einwirkung der Liebesschlüssel noch poröser und durchlässiger geworden, sodass es nicht mehr für die Integrität des Sprechers garantieren kann. Die Kälte und die mit »pensiero«<sub>14</sub> implizierte Angst im Herzen tragen außerdem dazu bei, dass es sich verhärtet und zusammenzieht und so der Austritt der Seele über den emotionalen Zwiespalt hinaus auch eine gewisse physiologische Begründung aufzuweisen scheint.<sup>244</sup> Sonett XVIII knüpft an die Angst des Liebenden an, dass nun auch sein Herz ihn verlassen und sich auf den Weg in Richtung der strahlenden Laura machen könne: »et m'è rimasa nel pensier la luce/ che m'arde et strugge dentro a parte a parte,/ i' che temo del cor che mi si parte«<sub>3-5</sub>. Die innere Zerrissenheit wird durch die potentielle Trennung vom Herzen noch gesteigert und geht mit dem bereits besprochenen Orientierungsverlust einher. Wie ein Blinder, heißt es im folgenden Vers, setze er sich jetzt in Bewegung, ohne das Ziel seines Weges zu kennen.

Ein verlorenes Herz ist ebenfalls in XXI anzutreffen. Das unzählige Male dargebotene Herz des Sprechers wird von Laura abgelehnt und darf auch auf keine andere Zuflucht hoffen, da es durch die Liebe irreversibel verändert ist und vom Körper des Sprechers abgestoßen wird.

## XXI

- 1 Mille fiate, o dolce mia guerrera,  
 2 per aver co' begli occhi vostri pace  
 3 v'aggio proferto il cor; mà voi non piace  
 4 mirar sì basso colla mente altera.  
 5 Et se di lui fors'altra donna spera,  
 6 vive in speranza debile et fallace:  
 7 mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,  
 8 esser non può già mai così com'era.  
 9 Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi  
 10 ne l'exilio infelice alcun soccorso,  
 11 né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,  
 12 poria smarrire il suo natural corso:  
 13 che grave colpa fia d'ambeduo noi,  
 14 et tanto più de voi, quanto più v'ama.

243 Ihr Anblick wird in CCLXXVI auch explizit als Heilmittel bezeichnet, das nach ihrem Tod jedoch noch unerreichbarer geworden ist: »ch'altro rimedio non avea 'l mio core/ contra i fastidi onde la vita è piena.«<sub>7-8</sub>.

244 Vgl. Wack 1990: S. 78f. Auch das Verhalten des Liebenden selbst kann auf den Zustand des Herzens einen negativen Einfluss haben, wie Ferrand es in seinem Traktat in Bezug auf mögliche Therapien formuliert: »There are, nevertheless, certain activities that are extremely dangerous such as reading dirty books[...] for such exercises open up the pores of the heart no less than those of the skin.[...] those hearts very quickly allow themselves to be seized and poisoned – especially the hearts of those who have already been wounded.«, S. 324.

Die Beziehung zwischen dem Liebenden und seinem Herzen ist hier nicht von Angst und Trauer um die Entzweiung geprägt, sondern wird willentlich aufgehoben. Zwar drücken die Terzette nur hypothetisch aus, dass das Herz, sollte der Sprecher es wegschicken und Laura ihm keine Heimstatt bieten, vom rechten, natürlichen Weg abkommen werde. Dennoch deutet »grave colpa«<sup>13</sup> eine gewisse Tragweite der Schuld an und impliziert womöglich auch den Tod des Herzens, der aufgrund der freien Entscheidung den Suizid nahelegt.<sup>245</sup> Zugleich wird hier das Motiv des Herzenstausches aufgerufen. Dieser eigentlich vereinigende Tausch muss jedoch aufgrund der gerade nicht auf Erfüllung abzielenden Liebeskonzeption scheitern und im Stadium der einseitigen Gabe verbleiben.

Der Tausch der Herzen ist zum einen religiös, zum anderen liebesphysiologisch und liebeslyrisch konzipiert worden. In Ezechiel 11,19 vollzieht Gott einen Austausch: »Ich schenke ihnen ein anderes Herz und schenke ihnen einen neuen Geist. Ich nehme das Herz von Stein aus ihrer Brust und gebe ihnen ein Herz von Fleisch.«<sup>246</sup> Gott ersetzt den abweisenden Wesenskern des Menschen durch einen empfänglicheren, damit ist hier weniger von einer gegenseitigen Gabe in Form des Tausches zu sprechen. Mit Caterina da Siena entwickelt dieses Motiv über die mystischen Anklänge Parallelen mit dem Herzenstausch der Liebenden in den mittelalterlichen Literaturen. In seiner Hagiographie berichtet Raimund von Capua von Caterinas anfänglicher Bitte um ein reines Herz und einen beständigen Geist. Auf diese Bitte folgt das Eingreifen Gottes, der ihr zunächst nur das Herz entfernt und Tage später erst sein eigenes zurückgibt. Eine Narbe auf ihrer Brust wird diese teils eheliche, teils familiäre Verbindung nicht nur ihr, sondern allen bezeugen.<sup>247</sup> Die Mystikerin muss nicht lange im herzlosen Zustand verweilen, da Gott den Tausch ausführt und sie damit eine Einheit bilden können, die nicht nur geistlich, sondern auch körperlich vollzogen wird. Hier im religiös-mystischen Kontext ist der Wandel im Glauben und im Wesen Caterinas, den der Herztausch ermöglicht hat, noch von größerer Bedeutung. Dieser Aspekt verliert sich im Rahmen der poetischen Ausgestaltung der »uralte[n] Vorstellung der Herzhingabe unter Liebenden«,<sup>248</sup> deren Ziel ja nicht eine Wesensveränderung, sondern eine Wesensverschmelzung durch gegenseitige Liebe ist. In den höfischen Romanen und der Minnelyrik in deutscher und französö-

245 Vgl. Petrarca 2014: S. 86.

246 *Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung* (2004). Freiburg: Herder, S. 950.

247 Vgl. dazu Quast, Bruno (2003): »Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen.« *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129, S. 303–320, hier S. 307 ff., der diesen Fall des Herzenstausches ausgehend von der Buchstäblichkeit mittelalterlicher Religiosität in den Kontext eines symbolisch konstruierten Physiologismus einordnet.

248 Hudde, Hinrich (2003): »Augenblick und Herzenstausch. Liebesmadrigale von Veronica Gamba, Gaspara Stampa und Anna Golfarina.« *Italienisch* 49, S. 84–89, S. 86.

sischer Sprache findet der Topos Verwendung, wobei Xenia Ertzdorff einen graduellen Unterschied zwischen Epik und Lyrik ausmacht. Die mittelalterliche Lyrik formuliere die Herzengemeinschaft immer nur als ferne Möglichkeit, daher trete sie so konkret hier deutlich seltener in Erscheinung.<sup>249</sup>

Der gelungene Herzensaustausch könnte die innerliche Spaltung, Fragmentierung oder Dissoziierung des Liebenden aufheben, die Petrarca als Folge der Liebeskrankheit anhand des Herzens expliziert. In XXI ist nur vom infizierten Herz des Sprechers die Rede, das weder Laura noch er selbst annehmen wollen. Falls hier eine Gemeinschaft konstruiert wird, dann über die geteilte Schuld am Tod, die Laura mehr trafe als ihn, da das Herz deutlicher zu ihr strebe. Die Verbindung von Herzensferne und Tod wird in der *parte seconda* noch einmal relevant: dort heißt es häufig, Laura habe das Herz des Sprechers nach ihrem Tod mitgenommen und perpetuiere damit das Liebesleid, da so die innere Einheit oder Rekompletierung beständig aufgeschoben werde.<sup>250</sup>

Petrarca integriert das Herz demnach in die pathologische Vorstellung von der unglücklichen Liebe, indem er es zunächst deutlich als ›Infektionsort‹ und dann mit der entweder selbst gewählten oder passiv erlittenen Trennung als Ort des psychischen Konfliktes zwischen zwei konkurrierenden Bedürfnissen darstellt. Darüber hinaus sind zusätzlich zu oder in Kombination mit den hirnschädigenden Symptomen weitere auszumachen, die das Herz betreffen, das sich noch an seinem Platz befindet.<sup>251</sup> Das Herz wird verletzt und so in seiner Integrität oder Widerstandskraft geschädigt, es wird vergiftet und schließlich bahnt sich die Liebeskrankheit über die Augen ihren Weg wieder nach außen und identifiziert den Sprecher somit auch äußerlich sichtbar als infiziert.

249 Vgl. Ertzdorff 1965: S. 24 sowie S. 22f.: »Nach lyrischem Aussagestil wird nur als Wunsch formuliert, daß die Liebeswerbung die Dame erreichen könnte. Ganz undenkbar scheint es, von ihrem möglichen Einverständnis zu sprechen oder von einer Gemeinschaft beider Herzen. Bernart de Ventadorn nennt einmal die Möglichkeit des Tausches des Geistes, der Vereinigung der Herzen als Ausdruck vollkommenen gegenseitigen Einverständnisses. [e'donc saubr'eu lo vostr'afar/ e vos lo meu/, tot par a par/ e foram de dos cors unitz.] In Chrétien's Romanen ›Cligés‹ und ›Yvain‹ finden sich erstmals die Formulierungen über die Herzengemeinschaft der großen Liebespaare Cligés-Fenice und Yvain-Laudine.« Dennoch ist das Motiv auch in der frühen italienischen Lyrik des *Dolce Stil Novo* durchaus zu finden, vgl. Buck 1965: S. 19.

250 So beispielsweise in CCXLIII: »il mio cor che per lei lasciar mi volle/ (e fe' gran senno, et più se mai non riede)«<sub>5-6</sub> sowie in CCLXVIII: »Madonna è morta, et à seco il mio core;/ et volendol seguire,/ interromper conven quest'anni rei,«<sub>3-5</sub>. Vgl. hinsichtlich fragmentierter Körper allgemein den ersten Teil in: Hennigfeld, Ursula (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 17–50. Die Analyse von Petrarca's Sonett CLVII fokussiert den fragmentierten Körper der beschriebenen Dame.

251 Für die ausführliche Darstellung dieser Symptomatik siehe erneut Küpper 2002c, der sie sowohl summarisch listet, S. 135–139, als auch anhand der Kanzone CXXIX und CCLCX detaillierter analysiert, S. 139–148.

Die Liebeskrankheit verändert das Herz also in seiner physiologischen Materialität, wobei die Beschreibungen Petrarcas in diesem Kontext unterschiedlich stark auch an anatomisch-medizinisches Vokabular gebunden sind. Die erste Gruppe der folgenden Herzmaterien tendiert eher zum Pol der rhetorischen Auslegung, die zweite ist durchaus an den physiologischen Diskurs der Liebeskrankheit anzuschließen. Sein Leiden an der Liebe wird in XXIX zweimal erwähnt. In diesem qualvollen Zustand muss der Sprecher verharren, bis Laura sein Herz heilt: »Di quanto per Amor già mai soffersi,/ et aggio a soffrir ancho,/ fin che mi sani 'l cor colei che 'l morse,«<sup>15-17</sup>. Derzeit beißt oder sticht sie es jedoch und damit stellt Petrarca sein ungeschütztes und durch Liebe anfälliges Herz in eine Motivtradition, die von Ovid bis Dante reicht.<sup>252</sup> Im Verlauf der petrarkistischen Dichtung wird der Konnex von Mund, Biss, Kuss und Herz davon ausgehend deutlich erotischere Umdeutungen erfahren.<sup>253</sup> Die Kau- oder Bissmetaphorik wird aus der Retrospektive gegen Ende des Gedichtzyklus zweimal wieder aufgegriffen. In CCCIV leitet »Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi/ fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,/ di vaga fera le vestigia sparse/ cercai per poggi solitarii et hermi;«<sup>1-4</sup> die Reflexion über die Unmöglichkeit der Dichtung ein, die aus der Liebeskrankheit potentiell entstehen könnte. Dieser pathologische Zustand ist durch die das Herz zerfressenden Liebeswürmer und die verzehrende Liebesflamme topisch charakterisiert. Das zweite Mal tritt diese Form der Herzverletzung in der Kanzone CCCLX auf, die sie durch die »fast komplette Referenz auf die Aitiologie, die Symptomatik, ja, die kurativen Komponenten in all ihren vielfältigen Aspekten« eindeutig mit dem *amor hereos* verbindet.<sup>254</sup> Der Sprecher rekapituliert in der Diskussion mit Amor seine Liebesgeschichte als Krankheitsverlauf. Neben Schlafentzug, Orientierungsverlust und eingebildeten Geräuschen benennt er erneut den Liebeswurm als Ursache für sein Leiden: »Ei sa che 'l vero parlo:/ ché legno vecchio mai non róse tarlo/ come questi 'l mio core, in che s'annida,/ et di morte lo sfida.«<sup>68-71</sup>. Amor wisse, dass ein Holzwurm tatsächlich nirgends so effektiv genagt und gefressen habe wie an seinem Herzen, in das dieser sich in indirekter Analogie zu Amor eingestiegen habe.<sup>255</sup> Der Vergleich mit einem alten und morschen Stück Holz, das Stabilität und Kraft eingebüßt hat, unterstreicht den schlechten Zustand des dichterischen Herzens. Zusätzlich zu seiner grundsätzlichen Anfälligkeit und Porosität hat seine muskuläre Widerstandskraft durch die beständige äußere

252 Santagata verweist im Kommentar auf Ovids *Heroides* und Dantes Kanzone *Amor, da che convien*, vgl. Petrarca 2014: S. 161f.

253 Vgl. Kap. III, 2.2.

254 Küpper 2002b: S. 145. Genau die hier relevanten Verse bespricht Küpper allerdings nicht.

255 In LXXI ist von Lauras Augen als Nest Amors die Rede und das Herz des Sprechers gilt, wie oben in Bezug auf CXL besprochen, als »seggio maggior«<sup>2</sup>.

und innere Einwirkung gelitten. Diese allmähliche Zersetzung des Herzens kann daher als weiteres Symptom in die Liebespathologie eingeordnet werden.

Man kann das Herz, wie anhand der Traktate eingangs erläutert, als Ursprungsort des *amor hereos* identifizieren und damit ins Zentrum der Krankheit setzen, sodass die Überhitzung im Hirn auf die siedenden *spiriti* aus dem Herzen zurückzuführen wäre.<sup>256</sup> Im nicht erkrankten Zustand erfüllen die *spiriti* lebenserhaltende Funktionen und verteilen die »eingeborene Wärme« des Herzens im gesamten Organismus. Kommt es hier zu einer Beeinträchtigung, droht die Lebenskraft aus dem Herzen zu schwinden, wie es im ersten Quartett beschrieben wird:

XLVII

- 1 Io sentia dentr'al cor già venir meno  
 2 gli spirti che da voi ricevon vita;  
 3 et perché natural-mente s'aita  
 4 contra la morte ogni animal terreno,  
 5 largai 'l desio, ch'i teng'or molto a freno,  
 6 et misil per la via quasi smarrita:  
 7 però che dì et notte indi m'invita,  
 8 et io contra sua voglia altronde 'l meno.  
 9 Et mi condusse, vergognoso et tardo,  
 10 a riveder gli occhi leggiadri, ond'io  
 11 per non esser lor grave assai mi guardo.  
 12 Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio  
 13 tanta virtute à sol un vostro sguardo;  
 14 et poi morrò, s'io non credo al desio.

Die pathologische Liebe hat in der Vergangenheit zu einer Abhängigkeit des Sprechers von Laura geführt. Nur sie habe die Lebensgeister in seinem Herzen am Leben erhalten können.<sup>257</sup> Um den jedem Sterblichen drohenden Tod zu verhindern, habe er sich selbst therapiert, indem er sein Begehren bewusst weniger gezügelt habe als zum Sprechzeitpunkt. Das Herz habe allein durch ihren Anblick aus der Ferne wieder zu Kräften, »tanta virtute«<sub>13</sub>, kommen können. Petrarca verbindet hier erneut eine physiologische Argumentation über »vergognoso et tardo«<sub>9</sub> mit moralischen Implikationen. Obwohl er um das Risiko weiß, begibt er sich wie ein Abhängiger wieder in den Dunstkreis seiner Dame, was indirekt die Betroffenheit des Herzens belegt.<sup>258</sup>

256 Vgl. erneut Ciavolella 1970: S. 507 und Ferrand 1990: S. 79–82.

257 Vgl. für die Verbindung von »fantasmologia« und »pneumatologia« die Kapitel »Spiritus phantasticus« und »Spiriti d'amore« in Agamben 2011: S. 103–129.

258 Wie im fünften Vers ausgeführt wird, habe er sein Begehren später deutlich gezügelt. Begehren meint im Falle des Sprechers im *Canzoniere* und Franciscus' im *Secretum* jeweils *amor* und *gloria*, also die Liebe als Quelle der poetischen Ruhm versprechenden Verar-

Eine ähnlich verheerende Wirkung auf den Organismus des Liebenden wie die extremen Temperaturen oder die schwächelnden *spiriti* hat in CLII und CCVII ein süßes Gift:

CLII	CCVII
5 Se 'n breve non m'accoglie o non mi smorsa,	83 et anchor non me 'n pento,
6 ma pur come suol far tra due mi tene,	84 che di dolce veleno il cor trabocchi.
7 per quel ch'io sento al cor gir fra le vene	[...]
8 dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.	91 ché ben muor chi morendo esce di doglia.

Im ersten Gedicht fürchtet der Sprecher wieder um sein Leben, sollte sich Laura nicht empfänglich zeigen und ihn weiterhin im Unsicheren zwischen widerstreitenden Gefühlswelten schwanken lassen. Er fühlt bereits, wie das süße Gift sich in den Adern seinem Herzen nähert und damit binnen kurzer Frist den Tod herbeiführen könnte. Anatomisch korrekt benennt Petrarca hier die Venen, die Blut oder eben andere Stoffe zum Herzen transportieren, wobei »vene«<sub>7</sub> generisch alle Adern zu bezeichnen scheint. Außerdem bezog sich der Begriff Arterien in den zeitgenössischen physiologischen Vorstellungen eigentlich vor allem auf den Lufttransport. »Vene«<sub>7</sub> bietet sich hier darüber hinaus auch aufgrund der klanglichen Nähe zu »veneno«<sub>8</sub> an.<sup>259</sup> Über den metaphorischen Liebespfeil ist das Gift durch die Augen in den Körper gelangt und strömt nun zum Herzen.<sup>260</sup> Das petrarkische Liebeskonzept der *dolendi voluptas* schlägt sich auch in der oxymoralen Bezeichnung des süßen Giftes nieder. Die Verse der Kanzone CVII stehen sodann deutlicher im Kontext des Todes, den das Gift herbeiführen kann. Das über das Blut zum Herzen transportierte Gift oder das infizierte Blut drohen im Herzen überzulaufen. Doch dessen schämt sich der

---

beitung. Im Sonett XLVII scheint es, als wäre das Liebesbegehren tatsächlich beeinflussbar und unterläge damit in gewisser Weise der *ratio*. Dies widerspräche jedoch der pathologischen Variante der Liebe, gegen die der Verstand kein geeignetes Mittel darstellt. Im *Secretum* gibt Franciscus in Bezug auf das Ruhmstreben zu »Fateor plane, neque hunc appetitum ullis remediis frenare queo.« sowie kurz vor Abbruch des Gesprächs »Sed desiderium frenare non valeo«, Petrarca 2013: S. 347 und 399. Kein Heilmittel helfe gegen sein Begehren und er könne es einfach nicht zügeln. So ließe sich argumentieren, dass das petrarkische *desio* daher, trotz temporärer Kontrolle des *amor* in XLVII, insgesamt nicht dem Willen des Liebenden untersteht, da Liebe nicht entkoppelt vom Ruhm betrachtet werden kann. Der schmerzhaft Prozess, sich von beidem loszusagen, ist daher, wie mit Regn 2000a, 2003b bereits in I, 1.2 erläutert, äußerst langwierig.

259 So beispielsweise in den deutlich späteren Texten wie Marino, Giambattista (2014): *Dicerie sacre*. Hg. von Erminia Ardissino. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, S. 211 f. und 311 sowie in Patrizi da Cherso, Francesco (1975): »Il Delfino ovvero del bacio.« In: Patrizi da Cherso, Francesco: *Lettere ed opuscoli inediti*. Hg. von Danilo Aguzzi Barbagli. Florenz: Nella Sede dell'Ist. Palazzo Strozzi, S. 135–164, insbesondere S. 155.

260 Vgl. die Pfeilmetaphorik des *innamoramento* in XCVII »Ahi bella libertà, come tu m'ài,/ partendoti da me, mostrato quale/ era 'l mio stato, quando il primo strale/ fece la piagha ond'io non guerrò mai!«<sub>1-4</sub> sowie die allgemeinen Ausführungen zu Pfeilen und Gift im Zusammenhang mit dem Herzen in Carnel 2004: S. 396 und Ferrand 1990: S. 324.

Sprecher nicht. Er erwartet lieber den letzten Schlag desjenigen, der ihm auch den ersten versetzt hat. Obwohl Amor stets grausam war, bittet er ihn recht explizit um ein schnelles Ende: das ist das einzige Mittel, das ihn von seinem Schmerz befreien könnte. Die Frage, ob das Gift lähmend oder eher animierend-befuernd agiert, bleibt bei diesen knappen Nennungen unklar. Dennoch ist festzuhalten, dass Petrarca anhand der Pfeil- und Giftmetaphorik das Inventar an Infektionsmöglichkeiten erweitert, die zum Ausbruch des *amor hereos* im Herzen des liebenden Menschen führen können.

Als letztes Element der im *Canzoniere* erweiterten Liebessymptomatik ist Petrarcas Präzisierung der Tränen anzuführen. Unkontrolliertes Weinen ist ein zentrales Merkmal der Liebeskrankheit und laut Küpper kommt fast kein Gedicht ohne diese Inszenierung aus.<sup>261</sup> Auch das Herz als Ursprung des Leidens produziert jene Tränen, die der Sprecher selten zurückhalten kann. In LXXXVII stellt Petrarca das Weinen als unmittelbare Folge von Lauras eindringlichem Blick dar: »similmente il colpo de' vostr'occhi,/ donna, sentiste a le mie parti interne/ dritto passare, onde conven ch'eterne/ lagrime per la piaga il cor trabocchi.«<sup>7-8</sup>. Die Wunde im Herzen setzt die Tränen frei, wobei hier der genaue Funktionszusammenhang zwischen dem eigentlich entflammten Herzen und den unendlichen Tränenströmen recht unklar bleibt. Deutlicher drücken es LV und CCXLI aus, in denen jeweils das Verb *distillare* Verwendung findet:

LV	CCXLI
6 et temo no 'l secondo error sia peggio.	7 una saetta di pietate à presa,
7 Per lagrime ch'ì spargo a mille a mille	8 et quinci et quindi il cor punge et assale.
8 conven che 'l duol per gli occhi si distille	9 L'una piaga arde, et versa foco et fiamma;
9 dal cor, ch'à seco le faville et l'ésca:	10 lagrime l'altra che 'l dolor distilla,
10 non pur qual fu, ma pare a me che cresca.	11 per li occhi mei, del vostro stato rio:
	12 né per duo fonti sol una favilla
	13 rallenta de l'incendio che m'infiamma,
	14 anzi per la pietà cresce 'l desio.

Das Liebesfeuer im Inneren des Sprechers, das er erloschen glaubte, ist neu entfacht worden, und dessen Ursache, der zweite Fehler, scheint noch verhängnisvoller zu sein als der jugendliche Leichtsinn des »giovenil errore« im ersten Sonett. Der Schmerz über diese erneute Verfehlung muss sich Bahn brechen und er konkretisiert sich in Tränen, die vom Herzen über die Augen hinausströmen – und zwar tausendfach. Das gleiche ›Verfahren‹ wird in CCLXI beschrieben. Das beständig gemarterte Herz weist zwei Wunden auf: eine erste, die Feuer und Flammen spuckt, und eine zweite, aus der Tränen über die Augen produziert werden. Ähnlich wie die im Herzen erhitzten *spiriti*, die zum Hirn

261 Siehe die Zusammenstellung der betreffenden Textstellen in Küpper 2002b: S. 137 und den Verweis auf die medizinischen Traktate S. 129.

aufsteigen, treten hier die Tränen nach einer Art Kochvorgang heraus. Beibehalten wird das grundsätzlich widersprüchliche Liebeskonzept, »non sente quand'io agghiaccio, o quand'io flagro« und »ove agghiacciando io arsi«, da trotz der Wassermassen seiner beiden Augen das Feuer nicht einmal minimal abnimmt.<sup>262</sup> Die Tränen des Liebenden sind daher auch physiologisch nicht unmotiviert, sondern aufgrund ihres Quellortes im weitesten Sinne ebenfalls Teil der Herzmetaphorik.

Die Problematik dieser engen Verbindung von Herz und Augen liegt in der Sichtbarkeit des Inneren, da die Affekte zu Tage treten und der Liebende sie nicht mehr verborgen halten kann. Nicht nur die Augen, das gesamte Gesicht des Sprechers ist zuweilen von den Herzensregungen gezeichnet.<sup>263</sup> Dieser Kontrollverlust kann zu seiner Entlarvung als Liebeskrankem führen, dem wie in XXXV versucht wird, durch selbstgewählte Isolation vorzubeugen.<sup>264</sup> Anhand dieses Gedichtes lassen sich die fließenden Übergänge zwischen *amor hereos* und Melancholie zeigen, deren Symptome oder Krankheitsbilder sich in den literarischen Verarbeitungen überschneiden und die auch in den Traktaten als verwandt gelten. Teils werden sie als affine, teils als identische Krankheiten behandelt. *Amor hereos* wird als Variante oder als ein frühes Stadium aufgefasst, aus dem sich bei fehlender Therapie ein melancholisches Leiden entwickeln kann.<sup>265</sup> Ferrand verschränkt beide Krankheiten direkt im Titel seines Traktats von 1610, *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique*, und führt mit der »sregolatezza erotica« einen Aspekt fort, der bereits in den antiken und mittelalterlichen Melancholiedefinitionen zu finden war.<sup>266</sup> Neben Erotomanie wird Melancholikern aber auch ein besonderes philosophisches oder künstlerisches Talent attestiert, über das sie aufgrund ihrer humoral-charakterlichen Disposition verfügen.<sup>267</sup> Die Verbindung zum Herzen kann daher über die parallele Symptomatik von Melancholie und *amor hereos*, der

262 CCLXIV, V. 60 und CCXCVIII, V. 3.

263 Vgl. dazu CXLVII »trova chi le paure et gli ardimenti/ del cor profondo ne la fronte legge,/ et vede Amor che sue imprese corregge/ folgorar ne' turbati occhi pungenti.«<sub>5-8</sub> und CCXXII »Ma spesso ne a fronte il cor si legge«<sub>12</sub>. Zu dieser Symptomatik bei Dante siehe Kuhn 2008: S. 177. Hier sind nahezu alle Elemente des kardiozentrisch-liebespathologischen Zusammenhangs angelegt.

264 Vgl. Keller, Luzius (1974): »Solo e pensoso«, »Seul et pensif«, »Solitaire et pensif«, mélancholie pétrarquienne et mélancholie pétrarquiste.« In: Luzius Keller (Hg.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*. Stuttgart: Metzler, S. 89–103, hier S. 89–94.

265 Vgl. Agamben 2011: S. 21 und Küpper 2002b: S. 131, der seine Ausführungen ausführlich anhand der medizinischen Traktate belegt.

266 Agamben 2011: S. 20.

267 Vgl. für die aristotelische Basis dieser Zuschreibung ebd.: S. 16.

Überhitzung und Einprägung äußerer Eindrücke, gezogen werden, auch wenn die Krankheitsursachen differieren.<sup>268</sup>

## 2.2. Herzensbild und melancholisches ›Genie‹

Petrarca beschreibt den *amor hereos* im *Canzoniere* nicht nur dominant als Herzenskrankheit, sondern stellt durch die Anverwandtschaft zur Melancholie auch einen Zusammenhang her, durch den sich seine Dichtung als zunächst kardial inspiriert und schließlich insgesamt kardiozentrisch charakterisieren lässt. Rüdiger bezeichnet den Wandel, den das Herz und seine Metaphorik in diesem Werk erfahren, ein wenig polemisch: »Petrarca gibt ihm jene Wendung zum Schwermütig-Verzweifelten, zum Untröstlich-Mitleidheischenden, die den europäischen Petrarkismus kennzeichnen wird.«<sup>269</sup> Dem ist grundsätzlich, auch in Bezug auf die Nachwirkung, zuzustimmen, jedoch geht Petrarca's Dichtung über die reine Stilisierung als leidender Melancholiker hinaus und das unmittelbar oder mittelbar betroffene Herz rückt ins poetische Zentrum. Nicht zuletzt wird damit auch ein weiteres Element der frühneuzeitlichen Subjektivität im *Canzoniere* eingeführt.<sup>270</sup>

Depressive Verstimmung und gedankliche Fixierung, zumeist auf das Liebesobjekt, kennzeichnen die melancholische Gemütslage, die Petrarca häufig an den Zustand des Herzens koppelt.<sup>271</sup> Mit *cor lasso* und *cor grave* drückt sich die Niedergeschlagenheit aus, die zuweilen an Lebensmüdigkeit grenzt. Lauras Tod wird in CCCVI als Ursache für das sonderbare Verhalten des Sprechers angegeben, der wahnhaft und nur von Amor geleitet nach ihren Spuren sucht: »ond'io son fatto un animal silvestro,/ che co' pie' vaghi solitarii et lassi/ porto 'l cor grave et gli occhi humidi et bassi/ al mondo, ch'è per me un deserto alpestro.«<sup>5-8</sup> Das schwere Herz und die feuchten Augen sind in diesem Kontext als emblematisch für die melancholische Seite der Liebeskrankheit zu deuten. Mit

268 Bekanntlich werden die Disharmonie der körperlichen *complexio* und der Überschuss an schwarzer Galle für die Melancholie verantwortlich gemacht. Vgl. dazu Klíbanký, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz (1992): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 165–172.

269 Rüdiger 1965: S. 103.

270 Dazu passt die These von Lobsien, Verena (1998): »Das manische Selbst: Frühneuzeitliche Versionen des Melancholieparadigmas in der Genese literarischer Subjektivität.« In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: De Gruyter, S. 713–739, hier S. 714. Die Verbindung von Liebeskrankheit und der frühneuzeitlichen Subjektkonstitution zieht auch Folger 2009, S. 62–71.

271 Vgl. die Einordnung der petrarkischen Textstellen in den medizinhistorischen Kontext in Tonelli 2006: S. 119.

dem häufiger verwendeten »cor lasso« wird die gleiche Symptomatik beschrieben:<sup>272</sup>

CLXXVIII		CCCXLII
5 or alto or basso il meo cor lasso mena:		1 Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda,
6 onde 'l vago desir perde la traccia		2 lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco,
7 e 'l suo sommo piacer par che li spiaccia,		3 et spesso tremo et spesso impallidisco,
8 d'error sì novo la mia mente è piena.		4 pensando a la sua piaga aspra et profonda.

Die Auszüge zeigen exemplarisch die mit dem trägen und müden Herzen verbundenen Folgen. Das Wechselbad zwischen Hoffen und Bangen in CLXXVIII, das dem Sprecher jede Sicherheit nimmt, führt nicht zur Abkehr von Laura, sondern gerade zum Gegenteil, der völligen Inanspruchnahme seines Denkens durch diesen bereits als fehlerhaft erkannten Zustand. In CCCXLII nähren Tränen und Schmerz das matte Herz, zusätzlich zeigt sich die Krankheit am beständigen, durch die anaphorische Wiederholung markierten, Zittern und durch permanente Blässe. Zuletzt wird mit der schneidenden und tiefen Wunde im Herzen auch die Ursache dieser Symptome benannt, die ebenfalls gedanklich fixiert wird. Da sich das Sonett am Ende des Zyklus befindet, verwundert es nicht, dass nach dieser negativen Eingangsbeschreibung eine erbaulichere Szene folgt, in der die Stimme und die Hand Lauras dem Sprecher in einer Art Traumvision Beistand leisten. In beiden Gedichten findet eine Wendung ins Innere statt, die als »Sich-Verlieren in der *cogitatio* (›profundatio cogitationis‹)« einzuordnen ist und das kardiale mit dem zerebralen Leiden verbindet.<sup>273</sup>

Diese gedankliche Versunkenheit kann sich einerseits zur ausschließlichen Fixierung auf das begehrte Objekt, andererseits zur *frenesia* entwickeln, die ein an einen unbestimmten Adressaten gerichtetes und eher wirres Phantasieren zu beschreiben scheint.<sup>274</sup> Die Diskussion mit Augustinus im *Secretum* und der innere Dialog im *Canzoniere* bestätigen, dass die krankhafte Luraliebe, wie Petrarca sie inszeniert, außer der ihr inhärenten Ruhmsehnsucht, keine weitere gleichwertige Leidenschaft zulässt. Der Sprecher muss sich schließlich von dieser Passion lösen, indem er durch Lauras Tod vordergründig auf den richtigen Weg gebracht wird. Zuvor wird jedoch im Zusammenhang mit der Wahrnehmung und dem ›Willen‹ des Herzens jede andere, »ogni altra«<sup>4</sup>, Beschäftigung kategorisch ausgeschlossen:

272 Siehe auch jeweils in CIX, CXXV, CLXXVIII, CXCIV, CXCVIII, CCXLV, CCCLXVI.

273 Küpper 2002b: S. 135 und Agamben 2011: S. 30.

274 In CCXLIV stellt der Sprecher selbst diese Diagnose: »Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio,/ al qual veggio sì larga et piana via,/ ch'ï son intrato in simil frenesia,/ et con duro penser teco vaneggio.«<sup>1-4</sup>, vgl. dazu Tonelli 2006: S. 109f.

XI	CCLX
1 Lassare il velo o per sole o per ombra,	1 In tale stella duo belli occhi vidi,
2 donna, non vi vid'io	2 tutti pien' d'onestate et di dolcezza,
3 poi che in me conosceste il gran desio	3 che presso a quei d'Amor leggiadri nidi
4 ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.	4 il mio cor lasso ogni altra vista sprezza.

Die Reihenfolge der Texte entspricht hier nicht dem Ablauf des Liebesleides. Zunächst verweigert das Herz in CCLX obstinat jeden anderen Anblick und damit jede andere Frau, möge sie auch so schön wie »Polixena, Ysiphile et Argia«<sub>11</sub> sein. Auf die visuelle Wahrnehmung folgt das Begehren im Herzen, das meist mit *voglia* und einem moralisch negativ konnotierten Attribut wie beispielsweise *sfrenata* ausgedrückt wird. In XI ist dieses Begehren so groß, dass alles andere aus dem Herzen vertrieben wird. Diese ausschließliche Sehnsucht nach Laura im Herzen entspricht daher der mentalen Fixierung im melancholischen Sinne.<sup>275</sup> Die häufige Wendung *ogni altra* zeigt jeweils die Ausschließlichkeit der Lauragedanken und -sehnsüchte an, die mit der Vernachlässigung der Selbstsorge und der Gedanken um die eigene Endlichkeit einhergeht. Die emotionale Fixierung des Sprechers konkretisiert sich anhand ihres Bildes in seinem Herzen. Die Folgen dieser exklusiven Stellung der Geliebten werden in XCIV beschrieben:

XCIV	
1	Quando giugne per gli occhi al cor profondo
2	l'imagin donna, ogni altra indi si parte,
3	et le virtù che l'anima comparte
4	lascian le membra, quasi immobil pondo.

Entsprechend der physiologischen Vorstellung vom *innamoramento* dringt das Bild, der Sinneseindruck vom Aussehen Lauras, über seine Augen tief in sein Herz hinein. Dieses Abbild herrscht und dominiert derart, dass alles andere in Vergessenheit gerät und die mit »vertù«<sub>3</sub> gemeinten Lebensgeister, die sonst vitalisierend vom Herzen ausströmen, den erdschweren Körper verlassen. In »l'imagin donna«<sub>2</sub> verdichten sich daher lautlich Handelnde und Handlung. Agamben spricht in Bezug auf das Bild als Auslöser der Liebe allgemein von einem »fantasma impresso« oder »fantasmatico simulacro mentale«, wobei letztere Formulierung die Betroffenheit des Hirns herausstellt.<sup>276</sup> Bereits im *Dolce Stil Novo* erfreut sich das Motiv des Herzensbildes großer Beliebtheit und stellt, wie Agamben argumentiert, eine Verbindung zwischen mittelalterlicher Hirn- und Herzphysiologie dar:<sup>277</sup>

275 Siehe auch LXXII: »così de lo mio core,/ quando tanta dolcezza in lui discende,/ ogni altra cosa, ogni penser va fore«<sub>42-44</sub>.

276 Vgl. Agamben 2011: S. 30.

277 Das stilnovistische Motiv untersucht in einer sehr materialreichen Studie Mancini, Franco

Secondo i testi che abbiamo citato, il luogo proprio dell'immagine non è, infatti, nel cuore, ma in una delle camere del cervello. [...] Una più attenta lettura dei testi risolve però senz'ombra di dubbio la questione. Secondo la fisiologia medioevale, il domicilio della vita è nel cuore ed è dal cuore che l'anima vivifica tutto l'animale.

Er zitiert in diesem Zusammenhang mit Avicenna und Averroes medizinische Autoritäten, die die Imagination und Fantasie im Herzen lokalisieren und so das dortige Bild in Abhängigkeit von äußeren Wahrnehmungen erklären:

Parimenti, poiché l'operazione della fantasia avviene attraverso il segno che degli oggetti sensibili resta nel senso comune, com'è spiegato nel libro sull'anima, dove si legge anche che il luogo e la radice del senso comune sono nel cuore, ne consegue che il luogo della virtù immaginativa è necessariamente il cuore.<sup>278</sup>

Daher kann parallel zum Abdruck im durch das Liebesfeuer ausgetrockneten Hirnventrikel ein Abdruck im Herzen gedacht werden. Dieses ›Verfahren‹ ist in Bezug auf Dante und die stilnovistische Dichtung bereits von Webb besprochen und mit den Begriffen »impression« und »intercourse« theoretisiert worden.<sup>279</sup> Auch Küpper spricht in seiner Analyse der zweiten *hereos*-Kanzone vom »Konzept des Sich-Imprimierens eines Bildes der Geliebten«. Er betont in Bezug auf CCCLX, dass es sich gerade nicht um ein treues Abbild, sondern bereits um ein durch die beeinträchtigte Wahrnehmungs- und Evaluierungskompetenz ins Positive verzerrte Idealbild der Dame handelt.<sup>280</sup> Damit wird die melancholisch-wahnhafte Dimension der Gedanken an Laura angedeutet, die Petrarca unter Rekurs auf die jüngere poetische Tradition in seine Herzmetaphorik integriert.

Die Erweiterung der Basismetapher, wie sie in XCIV beschrieben ist, wird im Folgenden exemplarisch anhand der Malereiverweise und der Erinnerungsfunktion besprochen. Sowohl in XCVI als auch in zahlreichen weiteren Gedichten ist von einem gemalten Bild die Rede, wobei hier die Brust metonymisch

(1988): *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane. Vgl. insbesondere S. 20f., 39–42 sowie 66–69 für das Herzensbild im religiösen Kontext. Siehe auch Gagliardi, Antonio (2001): *Cino da Pistoia, le poetiche dell'anima*. Alessandria: Ed. dell'Orso, S. 9–14.

278 Agamben 2011: S. 102f. Er zitiert an dieser Stelle aus *Avverois Cordubensis Colliget Libri VII*, Venetiis 1552, l. II, cap. XX. Siehe für den Originaltext ebenfalls Averroes; Avicenna; Aristoteles (1962): *Die medizinischen Kompendien des Averrois und Avicenna «Colliget» und «Cantica»*. Frankfurt a.M.: Verl. Minerva, S. 30. Siehe zur Haltung Petrarcas knapp Bergdolt 1992: S. 27f.

279 Vgl. Webb 2010: S. 52f. und 62. Siehe auch in CXCv: »sani 'l colpo/ ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse.«<sup>13–14</sup>. Eine fundierte diskurshistorische Besprechung dieses Phänomens findet sich in Klemm, Tanja (2013): *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*. Berlin: Akademie Verlag Berlin, insbesondere Kapitel sechs, S. 181.

280 Küpper 2002b: S. 147. Siehe auch Tonelli 2006: S. 119–122, die dazu passend Wilhelm von Saliceto zitiert: »imaginant res coram oculis suis que non sunt vere«.

mit dem Herzen zu verbinden ist: »Ma 'l bel viso leggiadro che depinto/ porto nel petto, et veggio ove ch'io miri,/ mi sforza; onde ne' primi empii martiri/ pur son contra mia voglia risospinto.«<sup>5-8</sup>.<sup>281</sup> Zudem ist nicht nur die der visuellen Einprägung vorgängige Wahrnehmung verzerrt, sondern die Konsequenz des inneren Bildes ist auch dessen Projektion über die Augen nach außen.<sup>282</sup> Der Sprecher vermag nichts anderes mehr zu sehen und ist wie gefangen von diesem phantasmatischen Simulakrum: »Allor errai quando l'antica strada/ di libertà mi fu precisa et tolta,/ ché mal si segue ciò ch'agli occhi agrada;«<sup>9-11</sup>. Die Kombination von medizinischen und poetischen Diskurselementen ist an der Integration Amors in das in sich bereits physiologisch schlüssige Konzept des Herzensbildes zu erkennen. Der Liebesgott tritt wie in CXXX als ingenieuser Maler in Erscheinung, der sogar antike Meister aussteche: »Et sol ad una imagine m'attegno,/ che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia,/ ma miglior mastro, et di più alto ingegno.«<sup>9-11</sup>. Wieder ist die Fixierung auf nur ein Bild oder einen Gedanken auszumachen, die die pathologische Situation des Sprechers kennzeichnet. Dies gilt nicht nur unmittelbar während der ersten Liebesverwirrung, sondern auch für spätere Zeitpunkte, an denen die Erinnerung entweder willentlich über eine innere ›Bildbetrachtung‹ herbeigeführt wird oder ihn unverhofft übermannt. Im Sonett CVIII wird das Abklingen der Liebeskrankheit als unmöglich und der Verlust oder das Verblassen des inneren Bildes nur hypothetisch formuliert: »prima poria per tempo venir meno/ un' imagine salda di diamante/ che l'atto dolce non mi stia davante/ del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno:«<sup>5-8</sup>. Auch der zeitliche Abstand vermag dem soliden, harten und damit beständigen Bild nichts anzuhaben. Das diamantene Bild ihres Grußes entspricht den diamantenen Ketten des *Secretum*, auf deren potentielle Materialmüdigkeit der Sprecher nicht hoffen darf.<sup>283</sup> Mit »memoria« in Vers acht kann einerseits das Erinnerungsvermögen oder andererseits der Ort, an dem es sich vollzieht, gemeint sein. Durch die parallele Setzung mit »cor«<sup>8</sup> wird die gedanklich-körperliche Aktivität

281 Eine Übersicht über ähnliche Stellen im *Canzoniere* und die Genese dieser Tradition findet sich im Kommentar Santagatas, vgl. daher Petrarca 2014: S. 584f. Kruse spricht vom Portrait der Geliebten als einem ambivalenten Motiv, das genau den *dissidio* und die oxymorale Liebe des Sprechers zwischen »plaisir et déplaisir« ausdrücke, siehe S. 189–199 in Kruse, Margot (1993): »Das Porträt der Geliebten und ›Amor pictor‹. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*.« In: Andreas Kablitz / Ulrich Schulz-Buschhaus (Hg.): *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König*. Tübingen: Narr, S. 197–212.

282 Vgl. Librandi 1988: S. 150. Nicht nur ein visueller Eindruck kann vermittelt werden, zuweilen wird dieser Vorgang auch um die auditive Dimension erweitert. Dies zeigen C »e 'l volto, et le parole che mi stanno/ altamente confitte in mezzo 'l core,/ fanno le luci mie di pianger vaghe.«<sup>12-14</sup> sowie CXIX »Pensosa mi rispose, et così fiso/ tenne il suo dolce sguardo/ ch'al cor mandò co le parole il viso:«<sup>88-90</sup>.

283 »Duabus adhuc adamantinis dextra levaque premeris cathenis, que nec de morte neque de vita sinunt cogitare.«, Petrarca 2013: S. 228.

mit deren Lokalisation verschränkt, sodass das Herz zum Erinnerungsraum wird. In Anlehnung an die Konzepte von Aleida Assmann kann das Herz damit zunächst ganz allgemein als Metapher für das Gedächtnis im Sinne eines Speicherortes fungieren.<sup>284</sup> Hier manifestiert sich die Verbindung von Gedächtnis und Raum ähnlich wie dies in der zeitgenössischen Fakultätenpsychologie für die dritte Hirnkammer festzustellen ist. Die Rückbindung von Erinnerung an die körperliche Konstitution fügt erneut die einzelnen Bestandteile der zentralen Herzmetaphorik zusammen.

Im *Canzoniere* finden sich Varianten dieser Erinnerungsfunktion der Herzmetapher in unterschiedlichen Kontexten oder Stadien der petrarkischen Liebeskrankheit:

CLVII	CCLXIV
1 Quel sempre acerbo et honorato giorno	41 Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi,
2 mandò sì al cor l'immagine sua viva	42 de l'immagine sua quand'ella corse
3 che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,	43 al cor, là dove forse
4 ma spesso a lui co la memoria torno.	44 non potea fiamma intrar per altrui face:

Die Erinnerung an einen Tag, an dem der Sprecher Laura in trauriger Verfassung beobachten musste, wird in CLVII evoziert. Der schmerzende und zugleich aufgrund der Nähe freudvolle Anblick hat einen so lebendigen Abdruck in seinem Herzen erzeugt, dass er sich dessen bedienen kann, um diesen Tag in seiner Erinnerung wieder erleben zu können. In Form der Präteritio verkündet er in Vers drei, davon niemals in dichterischer Rede sprechen zu können. Dies wäre insofern schlüssig, als er in der Sonettgruppe CLV–CLVIII zwar davon spricht, jedoch stets nur aus seiner persönlichen Perspektive. Außerdem bleiben die Beweggründe ihrer Traurigkeit unerwähnt. Eine bewusste, aber problematische Erinnerung schildern die Verse der Kanzone CCLXIV, in denen der eine Part des inneren Gedankendialogs den Moment des *innamoramento* evoziert. Weniger konkret als organischer Raum des psychischen Erinnerungsvorgangs wird das Herz hier selbst als Erinnerungsort konzipiert, an dem sich mit dem Eindringen eines Abbildes von Laura das Ursprungsereignis seiner Liebesleidenschaft vollzogen hat.<sup>285</sup> Zunächst handelt es sich nur um den individuellen Erinnerungsort des Sprechers, was die kollektive Dimension der ursprünglichen

284 Vgl. die knappen Erwähnungen des Herzens im Zusammenhang mit den Medien von Gedächtnis und Erinnerung in Assmann, Aleida (2009): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, S. 152 und 242–245. Siehe einleitend »Zur Metaphorik der Erinnerung« in Bezug auf Schrift und Raum S. 151–162.

285 Zur Unterscheidung von Raum und Ort im Erinnerungskontext heißt es bei Assmann: »Während ›Raum‹ zu einer neutralisierten, entsemiotisierten Kategorie der Fungibilität und Disponibilität geworden ist, richtet sich die Aufmerksamkeit auf den ›Ort‹ mit seiner geheimnisvollen, unspezifischen Bedeutsamkeit.«, dies. 2009: S. 300.

Begriffsdefinition in Pierre Noras Konzept noch nicht beinhaltet.<sup>286</sup> Der Versuch daran zurückzudenken ist ambivalent, wie Vers 41 zeigt, und ist im Kontext dieses Schwellengedichtes, das den zweiten Teil nach Lauras Tod einleitet, in Relation zum inneren *dissidio* zu sehen. Das Bild ist so tief und dauerhaft eingepägt, dass darüber ein Wiedererleben des Liebesleids stets möglich ist und es in Momenten der Schwäche vom Sprecher willentlich heraufbeschworen werden kann. Das Herz wird bei Petrarca als Erinnerungsort im Rahmen der Liebescogitatio konstituiert und wirkt dann in poetologischer Hinsicht vor allem in der petrarkistischen Tradition weiter. Die im *Canzoniere* etablierte Herzmetaphorik wird selbst zu einem Erinnerungsort der italienischen Literaturgeschichte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Petrarcas Gedichte also trotz der Dichte an traditionellem Material auch eine Veränderung der Melancholievorstellung andeuten: Sie wird allmählich von einer Eigenschaft zu einer Art Stimmung, von einem pathologischen Dauerzustand zu einem eher transitorisch verstandenen Gemütszustand.<sup>287</sup> Später wird Marsilio Ficino die aristotelische Ansicht rehabilitieren und die Melancholie mit dem Geniebegriff in Verbindung bringen, was in Ansätzen bereits in Petrarcas Werk zu erkennen ist:

Petrarca – vielleicht der erste Repräsentant des Menschentypus, der sich bewußt als Genie erlebt – hat den Gegensatz zwischen Selbstüberhebung und Verzweiflung in so starkem Maße an sich selbst erfahren und ihn sich soweit bewußt gemacht, daß er beide Zustände literarisch zu formulieren vermochte.<sup>288</sup>

Das gilt nicht nur für die explizite Beschreibung dieses Bewusstseins in seinen Briefen, die Klibansky et al. anführen, sondern auch für die metaphorische Gestaltung der Liebesdichtung, die genau diesen inneren Widerstreit mit der schöpferischen Kraft verknüpft. Das Herz als Ort der Schmerzliebe determiniert die oxymorale Verfassung und die Melancholie als Krankheit entspringt dem infizierten Herzen. Nicht zuletzt konstruiert Petrarca darauf aufbauend und anhand des Herzensbildes, das er um Wort und Schrift erweitert, eine subjektivierte Form der kardialen Inspiration.<sup>289</sup> Dies kann als eine Präzisierung des-

286 Vgl. grundlegend zum Konzept des Erinnerungsortes Nora, Pierre (2002): »Entre Histoire et Mémoire. La problématique des lieux.« In: Charles-Robert Ageron / Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République I*. Paris: Gallimard, S. XVII–XLII. Bezüglich des Herzens scheinen die symbolische und funktionelle Dimension dominant (vgl. S. XXXIV), die Folgendes zum Ziel haben: »matérialiser l'immatériel pour [...] enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes«, S. XXXV. Damit sind die bereits häufig besprochenen Merkmale der petrarkischen Herzmetaphorik, Verdichtung und Zentralisierung, auch in der Erinnerungsfunktion erkennbar.

287 Klibansky et al. 1992: S. 320–323. Zu dieser Zeit habe sich neben dem naturwissenschaftlich-medizinischen ein spezifisch poetischer Sprachgebrauch herausgebildet.

288 Ebd.: S. 359.

289 Vgl. dazu Sturm-Maddox 1992: S. 26f. Sie spricht in Bezug auf XCVI vom Herzen als

sen gelten, was Küpper abschließend zur *hereos*-Thematik festhält: Petrarca gelinge es, das Pathologische im literarischen Kontext produktiv zu machen.<sup>290</sup> Die krankhaft-melancholischen Züge und ihre spezifische Ausgestaltung in Petrarcas Dichtung können in enger Verbindung mit der frühneuzeitlichen Subjektivität gesehen werden.<sup>291</sup> Anhand der Herzmetaphorik vermag er nämlich, dieser subjektivierenden Perspektive aufgrund der breiten diskursiven Verankerungen modellhaften Charakter einzuschreiben, der wiederum die Anschlussfähigkeit für spätere petrarkistische Autoren erhöht.

### 3. Kardiale Inspiration

#### 3.1. »mi dice il cor ch'io in carte scriva«: Schrift und Inschrift

Aus Sprache und Schrift sowie Dichtung und Ruhm setzt sich Petrarcas poetologische Herzmetaphorik zusammen. Die Begriffe Sprache und Schrift werden entweder als zwei Realisierungsvarianten oder als aufeinander folgende Etappen eines einzelnen Rezeptions- und Produktionsvorgangs mit dem Herzen verknüpft. Das Bild der Dame im Herzen des Liebenden wird im *Canzoniere* zur Liebesinschrift aufgewertet, was sich an die Gedächtnis- und Erinnerungsmetaphorik anschließen lässt. Assmann referiert in diesem Zusammenhang den Renaissance-Diskurs und kontrastiert das materielle und einer zerstörenden Zeit angehörende Bild mit der immateriellen und einer generierenden Zeit angehörenden Schrift.<sup>292</sup> So erweist sich die Inschrift als Metapher für die Reak-

---

»canvas«, auf dem sich das Bild Lauras abzeichne, das es anhand der *Rime* zu externalisieren gelte.

290 »Was uns ermächtigt, dem *Canzoniere* und insbesondere der dort inszenierten Liebesgeschichte eine subjektivierende Perspektive zu implementieren, ist, daß der Autor den pathologischen Status, den er dem von ihm modellierten Sprecher zuschreibt, produktiv macht: Indem er die in den Traktaten zu findende Beschreibung der Liebeskranken [...] wörtlich nimmt und das »cantare« im humanistischen, klassisch-vergilianischen Sinne interpretiert, transponiert Petrarca eine pathologische Sicht in einen literarischen Diskurs.«, Küpper 2002b: S. 158.

291 Siehe dazu Lobsien 1998, die zwar spätere englische Texte in den Fokus stellt, in ihren einleitenden Ausführungen aber auf die *rinascimentalen* Konzepte zurückgreift: »Das frühneuzeitliche Melancholieparadigma befindet sich in einem Verhältnis der Homologie zum Subjektivitätsparadigma. Melancholie ist eines der zentralen Medien frühneuzeitlicher Selbstverständigung; die Melancholietheorie der Renaissance greift vor auf das, was später Theorie der Subjektivität heißen wird. Zugleich trägt die Artikulation und Bearbeitung, die das Melancholieparadigma in literarischen Texten erfährt, maßgeblich zur funktionalen Emanzipation des Literarischen und zu dessen Selbstkonstitution als eines kulturellen Bereichs *sui generis* bei.«, S. 714.

292 Vgl. »Zur Konkurrenz von Schrift und Bild als Gedächtnismedien« in Assmann 2009: S. 190–196 sowie zusammenfassend S. 218. Inwiefern jedoch die Materialität des Schrift-

tivierung antiker Traditionen und stärkt Petrarcas Stellung als Schwellenautor, der eine bewusste Verschränkung spätmittelalterlicher und antiker Elemente vornimmt. Daher findet das Herz in Verbindung mit dem Lorbeer als materialisiertes Ziel dieser Wiederbelebung Eingang in die Ursprungs- und Inspirationsmetaphorik. Parallel dazu wird der Ursprung der Seufzer und damit der dichterischen Stimme gemäß der zeitgenössischen Physiologie im Herzen verortet. Sowohl Schrift als auch Seufzer dienen als Remedium gegen die Liebeskrankheit.

Petrarcas Erweiterung der Bildmetapher um Worte und Schrift im Herzen ist kennzeichnend für die stets relevante poetologische Ebene im *Canzoniere*, da seine Wiederaufnahme der Herzensinschrift oder *inscriptio amoris* die Schrift im Kontext des Antikeninteresses mit der wichtigen humanistischen Ruhmkomponente verknüpft.<sup>293</sup> Mit CLV beginnt die Gedichtserie, die den »pianto di Laura« thematisiert.<sup>294</sup> Amor nötigt den Sprecher zuvor, die weinende Laura zu betrachten, sodass sich aufgrund der unmittelbaren Nähe sowohl Bilder als auch Töne im Herzen des Sprechers niederschlagen und imprimieren:

CLV

- 9        Quel dolce pianto mi depinse Amore,  
10        anzi scolpio, et que' detti soavi  
11        mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core;  
12        ove con salde ed ingegnose chiavi  
13        ancor torna sovente a trarne fore  
14        lagrime rare et sospir' lunghi et gravi.

Der Sprecher wurde Zeuge einer bittersüßen Szenerie, die Amor ihm nicht nur ins Herz malte, sondern tiefer einmeißelte; unterstrichen wird diese Steigerung hinsichtlich der ›Verletzung‹ des Herzens noch durch das korrektive »anzi«<sub>10</sub>.

trägers von Bedeutung ist, steht im Fokus der folgenden Analysen. Stierle spricht in diesem Zusammenhang von einer »schriftgeborene[n] Laura« und Petrarcas Fokus auf dem Medium Schrift als Bedingung des poetischen Aktes selbst, in: Stierle, Karlheinz (2003b): *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München: Hanser, S. 512f.

293 Santagata sieht diese Erweiterung als Innovation Petrarcas an, aufgrund der langen Tradition der Herzensinschrift könnte das innovative Moment entweder hinsichtlich des italienischen Kontexts oder Petrarcas Wirkungsabsicht präzisiert werden. Vgl. den Kommentar in Petrarca 2014: S. 585 sowie Jäger 2000: S. 71 und Librandi 1988: S. 153. In den Minnereden des deutschen Sprachraums ist die Herzensschrift bereits weit verbreitet, siehe dazu Lieb, Ludger (2008): »Minne schreiben. Schriftmetaphorik und Schriftpraxis in den ›Minnereden‹ des späten Mittelalters.« In: Mireille Schnyder (Hg.): *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin: De Gruyter, S. 191–220, hier S. 196ff. Lieb stellt zwei Merkmale der Herzensschrift heraus: erstens Schreiben als Akt des unmittelbaren Zugangs ins »innerste Zentrum« und zweitens das Herz als hermeneutischer Innenraum und dauerhaftes Archiv.

294 Petrarca 2014: S. 732.

Neu erscheint dann die Beschreibung Amors, der im Herzen ihre Äußerungen, ihre Klagen aufgeschrieben habe. Das Herz ist hier so verhärtet, dass sein Material nur schwerlich bearbeitet werden kann. Dennoch implizieren die derart mitten in das Innerste gesetzten Worte aufgrund des präziösen und stabilen Materials eine lange Haltbarkeit.<sup>295</sup> Liest man darin bereits einen Hinweis auf die Inschrift als speziell antike Praxis der Wissensspeicherung, so kann das in Schrift transformierte Bild Lauras zum Katalysator der Antikentradierung werden.

Aufgrund dieser langen Haltbarkeit kann Amor, wie im zweiten Terzett beschrieben wird, häufig zum Herzen zurückkehren und das Mitleid oder Liebesleid des Sprechers anhand der Botschaft nach Belieben reaktivieren. Das Ergebnis dieser angetragenen Erinnerung sind besondere Tränen sowie lange und schwere Seufzer, die Amor aus dem Herzen des Sprechers entstehen und entweichen lässt. Mit den »sospir«<sub>14</sub> wird hier bereits auf die physiologische Begründung der dichterischen Stimme als Konkretisierung der Seufzer hingewiesen, die unmittelbar dem Herzen entstammten. Das über das Abbild hergeleitete Motiv der Schrift im Herzen findet sich, teils mit wörtlichen Parallelen, auch in der Kanzone CXXVII. Aufgrund der mit dem oxymoralen Leiden einhergehenden Gemütsschwankungen und den bewussten Brüchen mit der syntagmatischen Narration der Liebesgeschichte, ist die Textchronologie in dieser Hinsicht zu vernachlässigen.

## CXXVII

- 1 In quella parte dove Amor mi sprona  
 2 conven ch'io volga le dogliose rime,  
 3 che son seguaci de la mente afflicta.  
 4 Quai fien ultime, lasso, et qua' fien prime?  
 5 Collui che del mio mal meco ragiona  
 6 mi lascia in dubbio, sì confuso ditta.  
 7 Ma pur quanto l'istoria trovo scripta  
 8 in mezzo 'l cor (che sì spesso rincorro)  
 9 co la sua propria man de' miei martiri,  
 10 dirò, perché i sospiri  
 11 parlando àn triegua, et al dolor soccorso.

Das Gedicht steht im Kontext der räumlichen Trennung und dem belastenden Schwanken des Sprechers zwischen dem räumlichen Abstand als Heilmittel gegen seine Liebe und seinem drängenden Begehren nach Laura. Diese Ver-

295 Die Haltbarkeit der Erinnerung ist seit der Antike eine Frage des Materials, so Assmann 2009: S. 242. Ein dazu passendes marmornes Herz findet sich auch in einem mittelhochdeutschen Neujahrsgruß: »Mein stätten dienst also beschreib/ In deines hertzen marmelstain«, zitiert von Lieb 2008: S. 198.

wirung schlägt sich in seinen Äußerungen, den »dogliose rime«<sub>2</sub> nieder, die sich in Vers vier als Konsequenz der Seelenverletzung wirr und ungeordnet manifestieren. Da Amor seine Leidensgeschichte aber bereits eigenhändig wieder mitten ins Herz geschrieben hat, kann der Sprecher dennoch darauf zurückgreifen und die Rede davon autotherapeutisch einsetzen. Sprechen heißt den Schmerz lindern, da dieser während der Rede über die Liebe, das Leid und die Seufzer abzunehmen scheint.

An dieser Stelle greift die Inspirationsmetaphorik daher auf Elemente des *hereos*-Diskurses zurück, was sie auch von ihrem dantesken Modell abgrenzt. Zunächst ruft die Geschichte im Herzen Dantes Eröffnung der *Vita nova* als »libro della mia memoria« auf und auch die Erleichterung des Herzens erinnert indirekt über das »disfogare il core« in LXXII an Petrarcas Vorgänger.<sup>296</sup> Die Ablösung von diesem Modell erfolgt über eine zweifache Präzisierung, die in den Kontext von Subjektivierung und gesteigertem Interesse am eigenen literarischen Ruhm einzuordnen ist. Erstens schließt Petrarca in seiner Verwendung des Herzens die antike und biblische Tafel- oder Buchmetapher an eine subjektive Dimension an, die das medizinisch-religiöse Diskursgeflecht transportieren kann. Damit konkretisiert er die Schriftmetapher in physiologischer Hinsicht.<sup>297</sup> Zweitens benennt er explizit den Vorgang des Schreibens und die Schrift als Medium der Kommunikation mit Amor in seinem Herzen, die dadurch perpetuiert wird und langfristig »zugänglich« ist.<sup>298</sup> Lauras Gesicht fungiert in CXCI ebenfalls als Auslöser für die »Schreibmotivation« im Herzen: »Talor ch'odo dir cose, e 'n cor describo/ perché da sospirar sempre ritrove,/ rapto per man d'Amor«<sub>5-7</sub>. Die hier nur indirekt von Amor verursachte und eher verinnerlichte Kommunikation ermöglicht ihm ausgehend von den flüchtigen »sospiri«<sub>10</sub> schließlich beständigen Ruhm.

Der unsterbliche Ruhm wird erneut in CIV in Kombination mit einem Diktat des Herzens, das ebenfalls an Dante und Amors Weisungen im Purgatorium erinnert, thematisiert:<sup>299</sup>

296 Alighieri 1996: S. 3. Vgl. zur Übernahme des *sfogo*-Motivs den Kommentar in Petrarca 2014: S. 179f.

297 Siehe grundlegend dazu Jager 2000.

298 Damit kann das Herz die Schrift als »Gedächtnisstütze« in sich tragen und eine Erinnerung als »aktuelle[r] Vorgang des Einprägens und Rückrufens spezifischer Inhalte« ist möglich, Assmann 2009: S. 181 und S. 151.

299 Die berühmten Verse des 24. Gesangs lauten: »E io a lui: »l' mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'e' ditta dentro vo significando«<sub>1-4</sub>. Alighieri 1999–2001: S. 431. Siehe auch Agamben 2011: S. 146. Im *Canzoniere* findet sich in XCIII ebenfalls eine recht explizite Aufforderung Amors: »Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi,/ scrivi quel che vedesti in lettere d'oro,/ sì come i miei seguaci discoloro,/ e 'n un momento gli fo morti et vivi.«<sub>1-4</sub>.

## CIV

- 1 L'aspectata virtù che 'n voi fioriva  
 2 quando Amor cominciò darvi bataglia,  
 3 produce or frutto, che quel fiore aguaglia,  
 4 et che mia speme fa venire a riva.  
 5 Però mi dice il cor ch'io in carte scriva  
 6 cosa, onde 'l vostro nome in pregio saglia,  
 7 ché 'n nulla parte sì saldo s'intaglia  
 8 per far di marmo una persona viva.  
 9 Credete voi che Cesare o Marcello  
 10 o Paolo od Affrican fossin cotali  
 11 per incude già mai né per martello?  
 12 Pandolfo mio, quest'opere son frali  
 13 a-llungo andar, ma 'l nostro studio è quello  
 14 che fa per fama gli uomini immortali.

Adressat dieses Sonetts ist der in Vers zwölf angesprochene Pandolfo II Malatesta. Es behandelt die Dichtung als Quelle unsterblichen Ruhms, die den Erinnerungen an Kriegstaten in Form von Statuen weit überlegen sei. Anlass bieten die im ersten Quartett beschriebene Tugend des Jünglings und ein recht allgemeiner Bezug zu Amor. »Però« im fünften Vers ist kausal aufzufassen, sodass der Inhalt der Lobesworte im zweiten Quartett auf der eingangs erwähnten Tugend zu basieren scheint. Die mit »carte«<sub>5</sub> gemeinte Dichtung, die an Beständigkeit nicht zu übertreffen sei, vermag Pandolfo zu Lebzeiten bereits ein Monument zu errichten. In Anlehnung an die als Inschrift in das diamantene Herz eingritzten Worte werden die Ideen oder Inspirationen, die vom Herzen kommen, in dauerhafte Materialität gebannt. Die Schrift dient eindeutig als »VerewigungsmEDIUM« und kann der persönlichen *fama* des Dichters zuträglich sein.<sup>300</sup> Es liegt also erneut eine kardiale Inspiration vor, die eine Stilisierung zum *poeta laureatus* ermöglicht. Das erste Terzett formuliert die rhetorische Frage nach der Langlebigkeit geschmiedeter oder gemeißelter Statuen. Die antiken Kriegsherren kenne man sicher nicht aufgrund ihrer plastischen Darstellungen, die der Sprecher als »frali«<sub>12</sub> disqualifiziert. Vielmehr sind es Dichtung und vermutlich Geschichtsschreibung, die mit »nostro studio«<sub>13</sub> gemeint sind und die den vier genannten Männern postume Anerkennung verliehen haben.<sup>301</sup> Losgelöst vom Liebeskontext bedeutet das Ruhmversprechen der Dichtung nicht sofort einen moralischen Konflikt, sondern wird beinahe euphorisch ausgestellt.

300 Assmann 2009: S. 181. Sie zitiert in diesem Zusammenhang Horaz, der seine Gedichte als Monument bezeichnet, das beständiger und dauerhafter als Erz oder die ägyptischen Pyramiden seien. Vgl. zur allgemeinen *fama*-Funktion von Dichtung S. 38f.

301 Petrarca verdankt seine Dichterkrönung sowohl seiner Poesie als auch der Geschichtsschreibung. Vgl. Regn 2006: S. 14f.

Darüber hinaus wird der Inhalt dieser Verse vom Herzen diktiert.<sup>302</sup> Das sprechende Herz vermittelt, obwohl es sich hier nicht im engeren Sinne um Liebesdichtung handelt, die Gefühle und Ängste des Sprechers aus dem vierten Vers. Neben der Schrift im Herzen als Inspirationsquelle oder Erinnerungsstütze verortet Petrarca auch eine Stimme im Herzen, die sich zunächst über diffuse Seufzer, dann in gesprochenen Worten und schließlich in geformten Versen materialisiert. Als Grundlage dafür dienen die liebeslyrische Tradition des *Dolce Stil Novo* und deren physiologische Basis. Für Guido Cavalcanti, dessen Dichtung von Schmerz und Leid geprägt ist, ist Poesie das Ergebnis einer sprechenden Herzenswunde.<sup>303</sup> Im Zuge der Verletzung durch den Pfeil Amors oder die Augen der Geliebten während des *innamoramento* wird das Herz gewaltsam geöffnet, sodass die dort angesiedelten *spiriti* entweichen und versuchen, Kontakt mit der Geliebten aufzunehmen. Gestützt wird diese Vorstellung von zeitgenössischen medizinisch-philosophischen Argumenten: *spiriti* oder *pneuma* gelten als feinstoffliche Partikel, die sowohl innerhalb des Körpers zahlreiche Prozesse in Bewegung setzten als auch nach außen treten und (non-)verbale Kommunikation ermöglichen. In diesen Mechanismus ist die Stimme daher als »corrente pneumatica proveniente dal cuore, che, passando attraverso la laringe, mette in moto la lingua« einzuordnen.<sup>304</sup> Bereits in antiken Texten wird die Stimme als Luftstrom verstanden, der dem Herzen entweicht, sodass ihm respiratorische Funktionen zugeschrieben werden. Bis zur Entdeckung des kleinen Blutkreislaufs und der Zirkulation des Blutes zwischen Herz und Lunge behält diese Metapher daher ihre medizinische Substanz.<sup>305</sup> Auch das Seufzen hat eine physiologische Funktion, es gilt als Mittel des Körpers gegen die Überhitzung im Herzen, da kühle Luft von außen eingeatmet wird.<sup>306</sup> In der *Vita nova* prägt Dante schließlich in der Beschreibung von Beatrices Stimme die Verbindung von *spirito* und *sospiro*: »e par che de sua labbia si mova/ un spirito

302 Erickson 1997 verbindet das Herz ebenfalls mit der poetischen Inspiration: »Thus the motion of the heart has a corresponding movement in the writer; he is like the blood that the heart causes to move and act.«, S. 72.

303 Vgl. Webb 2010: S. 75, sie bespricht im Kapitel »The Porous Heart« den Aspekt »Sound« in dem hier aufgegriffenen Sinne, S. 72–82.

304 Agamben 2011: S. 150. In Bezug auf Lauras Stimme findet sich eine ähnliche Beschreibung in CCLVIII: »Vive faville uscian de' duo bei lumi/ ver' me sì dolcemente folgorando,/ et parte d'un cor saggio sospirando/ d'alta eloquentia sì soavi fiumi,«<sub>1-8</sub>. Aus ihren Augen strömen nicht nur Funken, die ihn »elektrisieren«, sondern die Seufzer ihres Herzen sind beredete Zeugen ihres sanften Intellekts.

305 Siehe dazu Kap. III, 2.1 und hinsichtlich der physiologischen Vorstellungen und Entdeckungsschritte Singer, Charles Joseph (1956): *The Discovery of the Circulation of the Blood*. London: Dawson sowie Fuchs 1992: S. 33–38 und S. 86, 90 und knapp Eckart, Wolfgang U. (2013): *Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin*. Berlin, Heidelberg: Imprint Springer, S. 82.

306 Vgl. Webb 2010: S. 75.

soave pien d'amore,/ che va dicendo a l'anima: Sospira.«<sup>12-14</sup>,<sup>307</sup> Die Seufzer können daher potentiell die Funktion eines Remediums gegen die Überhitzung im Herzen erfüllen. Eine ähnliche Milderung ersehnt der Sprecher in XCII, wobei der Anlass in diesem Fall der Tod Cino da Pistoias ist: »Io per me prego il mio acerbo dolore,/ non sian da lui le lagrime contese,/ et mi sia di sospir' tanto cortese,/ quanto bisogna a disfogare il core.«<sup>5-8</sup>. Das Bedürfnis, sein Herz zu erleichtern ist so groß, dass er seinen Schmerz selbst bittet, er möge die Tränen nicht unterdrücken und ihm die Seufzer gewähren. In einem nächsten Schritt manifestiert sich die Trauer des Herzens schließlich in den Texten: »Piangan le rime anchor, piangono i versi«.

Dass Petrarca diese dantesken und stilnovistischen Elemente nutzt, um seine Dichtung einerseits zu legitimieren und andererseits vom Alten abzugrenzen, zeigt sich vom ersten Vers des *Canzoniere* an: »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond'io nudriva 'l core«<sup>1-2</sup>. Der Auftakt verdichtet Körper- und Inspirationsthematik. In den verstreuten Versen erklingen die Seufzer, mit denen der Sprecher sein Herz zu Zeiten seiner jugendlichen Verirrung nährte. Der Prozess der petrarkischen Dichtung ist in diesen beiden Versen *in nuce* abgebildet. Neben einer langen literarischen und biblischen Motivtradition, die hier aufgerufen wird, ist daher von Beginn an die innige Verbindung zwischen dem Herzen und den Seufzern, die sich in beide Richtungen bewegen und Abhilfe verschaffen können, evident.<sup>308</sup>

Insgesamt dominiert im Gedichtzyklus jedoch das pathologische Wechselbad des Sprechers, das einerseits durch die bewusste Hingabe an den Schmerz und andererseits durch die verzweifelten Versuche, sich Erleichterung oder Erlösung zu verschaffen, gekennzeichnet ist. Daher sind auch die Seufzer oder das Sprechen kein zuverlässiges Instrument, sondern drücken ebenfalls den inneren Konflikt und die mangelnde physisch-psychische Integrität des Liebenden aus. In den Quartetten des Sonetts XX thematisiert der Sprecher seine Scham, Lauras Schönheit noch nicht angemessen bedichtet und besungen zu haben. Diese Aufgabe übersteige jedoch sein Können und seinen Stil und daher erstarre er bei dem Versuch zu Eis und bleibe untätig.<sup>309</sup> In den Terzetten folgen zwei genauere Schilderungen seiner gescheiterten Versuche:

307 Alighieri 1996: S. 160f. Vgl. dazu auch Webb 2010: S. 79f.

308 Vgl. den Kommentar zu CXXX, »Pasco 'l cor di sospir, ch'altro non chiede«, in Petrarca 2014: S. 642.

309 Ebenso in LXXIII: »I' non poria già mai/ imaginar, nonché narrar, gli effecti,/ che nel mio cor gli occhi soavi fanno:/ tutti gli altri diletti/ di questa vita ò per minori assai,/ et tutte altre bellezze indietro vanno.«<sup>61-66</sup>.

XX

- 9 Più volte già per dir le labbra apersi,  
 10 poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:  
 11 ma qual sòn poria mai salir tant'alto?  
 12 Più volte incominciài di scriver versi:  
 13 ma la penna et la mano et l'intellecto  
 14 rimaser vinti nel primier assalto.

Im ersten Fall versagt oder versiegt die Stimme mitten in der Brust des Sprechers, er bleibt stumm. Daraus ergibt sich die rhetorische Frage, welcher Klang einem so hohen Dichtungsobjekt überhaupt nahe kommen und gerecht werden könne. Im zehnten Vers wird indirekt auf die zeitgenössische Stimmphysiologie hingewiesen, die den Ursprung der Stimme im Herzen im Zentrum der Brust verortet. Aufgrund der parallelen Struktur zum häufigen *in mezzo 'l core* kann »pecto«<sub>10</sub> hier auch als Metonymie des Herzens gelten.<sup>310</sup> Ebenso wie die Stimme ihren Klang nicht entfalten kann, bleibt auch die Feder unproduktiv. Über die Positionsäquivalenz von geöffneten Lippen mit den zu schreibenden Versen verdichtet sich erneut der Schreibprozess, der in Vers dreizehn von außen nach innen zurückverfolgt wird: Feder, Hand und Verstand müssen sich geschlagen geben. Mit »assalto«<sub>14</sub> ist der Angriff Amors auf das Herz des Sprechers gemeint, sodass der »intellecto«<sub>13</sub> als gedanklicher Ursprung der Dichtung ebenfalls im Herzen verortet werden kann, wie auch andere Gedichte im *Canzoniere* zeigen.<sup>311</sup>

Die Fehlfunktion der Seufzer, die sich ähnlich wie das Herz in einigen Situationen als untreue Begleiter erweisen und die Verirrung des Sprechers begünstigen, wird in XLIX erneut thematisiert. Nach seiner Klage gegen die »ingrata lingua«<sub>3</sub>, die in wichtigen Situationen ebenfalls ihren Dienst versagt und nur Unzureichendes produziert, wendet der Sprecher sich zunächst vorwurfsvoll an die Tränen, die gegen seinen Willen meistens präsent sind, bei Lauras Anblick aber ausbleiben. Als letztes mögliches Vehikel der Kommunikation spricht er die Seufzer an: »et voi sì pronti a darmi angoscia et duolo,/ sospiri, allor traete lenti et rotti:/ sola la vista mia del cor non tace.«<sub>12-14</sub> Doch auch sie übermitteln Laura seinen Schmerz nicht, da sie zu langsam sind und unverständlich bleiben. Wie bereits in Bezug auf die Symptomatik der Liebeskrankheit festgestellt wurde, brechen sich die inneren Qualen dennoch Bahn und sind im Gesicht des Betroffenen ablesbar. Hier »verschweigt« das Antlitz des Sprechers die Regungen im Herzen nicht. Dieser körperliche Mechanismus ist

310 Siehe für diese metonymische Verbindung zwischen Brust und Herz auch die Gedichte LXXXVIII, C, CXXVII, CLV und CCXXVIII.

311 So in XXXVII »e 'l bel giovenil petto,/ torre d'alto intellecto,«<sub>102-103</sub> und CCXV »In nobil sange vita humile et queta/ et in alto intellecto un puro core,«<sub>1-2</sub>.

im *Canzoniere* jedoch in physiologischem Sinne nicht kohärent, sondern wird in unterschiedlichen Varianten eingesetzt, was erneut den imaginären Spielraum andeutet, in dem sich der Text als Dichtung bewegen kann.

Eine unfähige, da schweigende Zunge sorgt auch in CL dafür, dass die laute Klage des Herzens im Inneren verbleiben muss: »– Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna/ ad alta voce, e 'n vista asciutta et lieta,/ piange dove mirando altri nol vede. –«<sup>9-11</sup>. Hier handelt es sich jedoch um Lauras Herz, über dessen Regungen der leidende und vom Amor gemarterte Sprecher mutmaßt. Auch wenn sie stumm sei, müsse ihr Herz innerlich vor Schmerz schreien – dies ist vermutlich der Wunsch der diskutierenden Gedanken. Anders als in XLIX weist ihr Gesicht keine sichtbaren Spuren der Gefühlsregung auf, sondern bleibt trocken und heiter. Nur verborgen und im Inneren, das niemand einsehen könne, weine sie. Trotz unterschiedlicher Realisierungen weisen beide Sonette auf den engen Konnex zwischen Sprache und Herz hin, der ähnlich wie die verzögerte und inszenierte *mutatio vitae* im *Canzoniere* nicht von Beginn an einen geradlinigen Erfolgsweg nachzeichnet.

### 3.2. Der Lorbeer im Herzen

Auch der Laura und den Dichterruhm verschränkende Lorbeer ist Teil der petrarkischen Herzmetaphorik.<sup>312</sup> Sara Sturm-Maddox spricht von Petrarcas literarischem Schaffen als »the cultivation of the laurel«.<sup>313</sup> Darüber hinaus ließe sich Stierles Formulierung der »Lauratisierung der Schrift« auf die ›Lauratisierung‹ oder ›Laureatisierung‹ des Herzens übertragen.<sup>314</sup> Die aufflammende Lauraliebe wird in LXIV mit den Wurzeln und immer neuen Verästelungen ›ihres‹ Baumes in der Brust des Sprechers verglichen: »del petto ove dal primo lauro innesta/ Amor più rami, i' direi ben che questa/ fosse giusta cagione a' vostri sdegni:/ ché gentil pianta in arido terreno/ par che si disconvenga«<sup>6-10</sup>.

312 In CCLXIII als »Arbor victoriosa triumphale,/ honor d'imperadori et di poeti,/ quanti m'ài fatto di dogliosi et lieti/ in questa breve mia vita mortale!«<sub>1-4</sub> beschrieben.

313 Vgl. Sturm-Maddox 1992: S. 292 und grundlegend dazu auch Regn 2000a und Regn 2006: S. 23–27. Er erwähnt in diesem Zusammenhang das Herz: »Die Laura-Liebe, die mit der Liebe zur *laurea* verschmilzt, trägt somit den *renovatio*-Gedanken in eine volkssprachliche Dichtung, die tief im Mittelalter verwurzelt ist. Dies geschieht freilich dergestalt, daß der ursprünglich konstitutive Rom-Bezug zur Metapher von Innerlichkeit wird. Aktionsfeld des neuen Scipio, der Laura, ist nicht der von Rom bestimmte Raum der Geschichte, sondern das Herz des Dichters, so daß der Ort der Innerlichkeit zum Ursprung eines Ruhm-Diskurses wird, in dessen Entfaltung sich *renovatio* neu vollzieht.«, S. 26. Wie genau das Herz als Ort der Innerlichkeit zum Dichtungsursprung metaphorisiert wird, gilt es im Folgenden nachzuzeichnen.

314 Stierle 2003b: S. 625–654.

CCLV zeigt eine weitere Beschreibung des Lorbeer-*innamoramento*, und zwar anhand des Mythos von Apoll und Daphne: »come già fece allor che' primi rami/ verdeggiar, che nel cor radice m'anno,/ per cui sempre altrui più che me stesso ami.«<sup>9-11</sup>.<sup>315</sup> Am Ende der inszenierten Liebesgeschichte steht die Erkenntnis der Vergänglichkeit irdischer Liebe durch Lauras Tod, der in CCCXVIII und CCCXXXIII erneut über den Lorbeerbaum modelliert wird.<sup>316</sup> Der Lorbeer ergänzt die Metapher von der immerwährenden Präsenz der Dame im Herzen um den spezifisch poetologischen Aspekt der Dichterehre und der Krönung als *poeta laureatus*, die Petrarca im Rahmen der humanistischen Antikenbelebung strategisch und offen anstrebt.<sup>317</sup>

Aufgrund ihrer tiefen Verwurzelung im Herzen des Sprechers keimt die Liebe immer wieder neu auf und löst die Erinnerung an Laura aus.<sup>318</sup> Im *Secretum* spricht Augustinus ebenfalls von Wurzeln als Ursprung der *accidia*, deren Ausprägung als Liebeskrankheit bereits im Herzen lokalisiert werden konnte: »Quoniam, ut video, altis radicibus morbus innititur, superficialitenu hunc sustulisse non sufficiet: repullulabit etenim celeriter; radicitus evellendus est.«<sup>319</sup> Die Wurzeln sind tief und drohen stets neu auszuschlagen, daher müssen sie nicht nur oberflächlich beseitigt werden. Eine grundsätzliche Änderung im Lebenswandel und eine Neuordnung der Prioritäten schreibt Augustinus dazu vor.

Im *Canzoniere* ist es explizit Amor, der den Lorbeer im Herzen des Sprechers pflanzt, sodass sich auch über die Wurzeln die enge Verbindung zwischen den beiden Texten anhand der Schlüsselbegriffe *amor* und *gloria*, die der Lorbeer

315 Auch die Metamorphosenkanzone XXIII endet mit einer ähnlichen Beschreibung seiner Passion in Abhängigkeit vom Lorbeer: »né per nova figura il primo alloro/ seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra/ ogni men bel piacer del cor mi sgombra.«<sup>167-169</sup>; ebenfalls besprochen von Sturm-Maddox 1992.

316 In CCCXVIII erinnert sich der Sprecher an Laura-*lauro*, von Amor als zentrales Liebes- und Dichtungsobjekt ausgewählt: »vidi un'altra ch'Amor obiecto scelse,/ subiecto in me Calliope et Euterpe;/ che 'l cor m'avinse, et proprio albergo felse,/ qual per trunco o per muro hedera serpe.«<sup>5-8</sup>. Wie eine Efeuranke habe diese Lorbeerpflanze sein Herz umschlungen und sei durch Amor zum Ausgangspunkt seiner Dichtung geworden. In einer Vision ihres Todes (CCCXXIII) bedient sich der Sprecher ebenfalls des Baumvergleichs: »le frondi a terra sparse,/ e 'l troncon rotto, et quel vivo humor secco,«<sup>56-57</sup>.

317 Vgl. Sturm-Maddox 1992: S. 260–264 und 277–301 und Freccero, John (1975): »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics.« *Diacritics* 5.1, S. 34–40. Siehe knapp zur Dichterkrönung Regn 2006: S. 11f.

318 Vgl. S. 233 in Boccignone, Manuela (2000): »Un albero piantato nel cuore. (Iacopone e Petrarca).« *Lettere Italiane* 52.1, S. 225–264. Sie untersucht Lorbeer und Palme als Bäume des Herzens, die nach einer anfänglichen mythologischen Bedeutung vor allem in der religiösen Auslegung aufgingen.

319 Petrarca 2013: II, 53, S. 186. Siehe auch »Die Krankheit der ›accidia‹ in Bergdolt 1992: S. 83ff.

stets impliziert, ergibt. Der sprießende Baum im Herzen ist daher als weitere Inspirationsmetapher zu lesen, die erneut in CCXXVIII aufgegriffen wird.

## CCXXVIII

- 1 Amor co la man dextra il lato manco  
 2 m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core  
 3 un lauro verde sì che di colore  
 4 ogni smeraldo avria ben vinto et stanco.  
 5 Vomer di pena, con sospir' del fianco,  
 6 e 'l piover giù dalli occhi un dolce humore  
 7 l'addornâr sì, ch'al ciel n'andò l'odore,  
 8 qual non so già se d'altre frondi unquanto.  
 9 Fama, Honor et Vertute et Leggiadria,  
 10 casta bellezza in habito celeste  
 11 son le radici de la nobil pianta.  
 12 Tal la mi trovo al petto, ove ch'i' sia,  
 13 felice incarco; et con preghiere honeste  
 14 l'adoro e 'nchino come cosa santa.

Mit der rechten Hand pflanzte Amor dem Liebenden mitten ins Herz einen grünen Lorbeerbaum, der jeden Smaragd verblassen ließ. Der Baum wurde derart pfleglich behandelt und von Herzensseufzern und seinen süßen Tränen gegossen, dass er bis in den Himmel wachsen konnte. Bereits in den Wurzeln sind Lauras außergewöhnliche Tugenden angelegt, sodass sie noch zu Lebzeiten himmlischen Anforderungen genügen könne. Das letzte Terzett rekapituliert ihre Beschreibung und schließt damit den Lorbeer mit der Bildmetapher im Herzen kurz. Diese innere Vorstellung ist ein immerwährender Begleiter des Sprechers und zuweilen wendet er sich ihr wie einer Ikone zu und betet sie wie eine Heilige an. Manuela Boccignone interpretiert den Lorbeerbaum in diesem Gedicht daher zu Recht nicht mehr nur als mythisch-profanen Zeichen der dichterischen Eingebung, sondern auch als Objekt der religiösen Verehrung.<sup>320</sup> Sie weist auf den Baum im Herzen in der christlichen Tradition hin, der einerseits für den dem Menschen eingepflanzten Glauben steht und andererseits mit dem Kreuz verbunden ist.<sup>321</sup> Dies ist insofern schlüssig, als auch das Bild der

320 Vgl. Boccignone 2000: S. 225.

321 Vgl. ebd.: S. 227f. Bei Mystikerinnen wie Chiara da Montefalco findet sich schließlich das abgedrückte Kreuz im Herzen, das Bild, Baum und Impression in religiöser Hinsicht explizit verbindet. Siehe dazu Paoli, Emore (2009): »Le visioni di Chiara da Montefalco.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, S. 215–233, hier S. 218f. Eine theologische Erläuterung der Bäume findet sich in Eckermann, Willigis (2009): »L'albero del paradiso e l'albero della Croce nella spiritualità umbra dei secoli XIII–XIV.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*.

Dame im Herzen laut Eric Jager explizit mystisch-religiöse Züge trägt. Die letzten Verse des Sonetts beschreiben die Wendung des Sprechers zu seinem Herzen »imagined in pictorial terms as a secular altar devoted to the memory of an earthly Madonna and decorated with her image.«<sup>322</sup> Darin liegt an dieser Stelle die Problematik des petrarkischen Gedichtes. Zwar wird Laura explizit mit himmlischen Tugenden in Verbindung gebracht, sie birgt jedoch als irdische Frau immer noch die Gefahr der zu großen Verwicklung im diesseitigen Begehren. Das Sonett ist daher als Etappe auf dem Weg über Laura zu Maria zu betrachten. Ein Unterschied zu frühen Lorbeerweisen ist in Bezug auf die Fruchtbarkeit des Terrains auszumachen. Ganz zu Beginn des *Canzoniere* heißt es in VI »sol per venir al lauro onde si coglie/ acerbo frutto«<sub>12-13</sub>, was das bittere Liebesleid als erstes Ergebnis der Lauraverehrung darstellt. In LXIV ist sodann von »arido terreno«<sub>9</sub> die Rede, auf dem die edle Pflanze kaum gedeihen könne, während das religiös markierte Umfeld in CCXXVIII deutlich ertragreicher zu sein scheine.<sup>323</sup> Es stellt sich daher die Frage nach der moralischen Güte der möglichen Früchte, die der Baum im Herzen tragen kann. Der Ursprung der Dichtung im jungfräulichen Herzen Lauras und die »verginità feconda«<sub>58</sub> Marias, die erst mit der inszenierten Konversion in CCCLXVI denkbar wird, vereinen sich daher in der Metapher des Baumes und der Fruchtbarkeit im Herzen.<sup>324</sup> Diese Vorstellung ist erneut nicht rein mystisch-religiös geprägt, wie Webb unter dem Stichwort »The Engendering Heart« im Hinblick auch auf zeitgenössische medizinische Konzepte nachweist.<sup>325</sup> Die Grundlage dieser Argumentation ist zum einen die Analogie, die hinsichtlich der Form zwischen dem Herzen und dem Uterus erkannt wird. Zum anderen sind es Geschlechtszuschreibungen, die das Herz erfährt und die hier im zweiten Teil in Bezug auf die weibliche Dichtungslegitimation näher besprochen werden.

Der *frutto* als Produkt des eigenen Strebens und Lebens kann im petrarkischen *Canzoniere* noch nicht allein und unwidersprochen die Dichtung sein. Der Verbindung von Frucht und Scham im ersten Sonett bildet mit »Di bon seme mal frutto/ mieto«<sub>108-109</sub> in CCCLX eine Rahmenstruktur, innerhalb derer Dichtung und Ruhm als möglicher Endzweck der Existenz und der Liebe des Sprechers,

---

Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, S. 251–264. Der Bezug zu Chiaras Vision ist jedoch kaum ersichtlich.

322 Vgl. Jager 2000: S. 70.

323 In CXLVIII äußert der Sprecher den Wunsch, der Lorbeer möge gut wachsen: »Così cresca il bel lauro in fresca riva,/ et chi 'l piantò pensier' leggiadri et alti/ ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva«<sub>12-14</sub>. Denn allein der Lorbeer (»l'arboscel che 'n rime orno et celebros«<sub>8</sub>) und das ihn tränkende Bächlein können dem Liebesfeuer des Dichters Abhilfe verschaffen.

324 Vgl. Jager 2000: S. 229 und 241.

325 Vgl. Webb 2010 hinsichtlich der Erklärung der menschlichen Reproduktion anhand von Feuchtigkeit und Wärme: S. 100–103 sowie die Überlegungen zu Caterina von Siena: S. 135–139.

wie anhand der unterschiedlichen Herzmotiven deutlich wurde, ausgehandelt werden können. Der *dissidio* des petrarkischen Herzens und der Herzensrede besteht daher darin, dass trotz des beständigen Aufschubs schließlich eine finale Konversion in Szene gesetzt wird, die dem Festhalten an der irdischen Liebe inklusive ihres Ruhmversprechens noch nicht die volle diskursive Macht zuerkennt.

---

## II. Gaspara Stampa: Körper, Kosmos und kardiale Selbstautorisierung in den *Rime*

### Einleitung

Im Kontext von petrarkistischer Tradition und weiblicher literarischer Aktivität kreisen die *Rime* Gaspara Stampas um die Liebe zum Conte Collaltino di Collalto und verfolgen die Absicht, sich einen Platz am Kreuzungspunkt von lyrischem Erbe und persönlichen Interessen zu erschreiben.<sup>326</sup> Diese Positionersbeschreibung wird durch eine defizitäre Ausgangslage erschwert und dennoch recht offensiv verfolgt, wie sich am häufig besprochenen Proömialsonett ablesen lässt.<sup>327</sup> Darin qualifiziert die Sprecherin ihre »rime«<sub>1</sub> zwar als »meste«<sub>1</sub> oder

---

326 Zu Stampas Lebzeiten erschienen nur drei Gedichte, die *Editio princeps* wurde postum von ihrer Schwester Cassandra Stampa publiziert. Vgl. Bianchi, Stefano (2013): *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto. Gaspara Stampa e Veronica Franco*. Manziana (Rom): Vecchiarelli, S. 39–43 sowie Schneider, Ulrike (2007): *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*. Stuttgart: Steiner, S. 237–245 und 268. Vermutungen über einen Teilcanzoniere, den sie dem Conte, zusammen mit der Widmung, bereits zukommen ließ, äußert unter anderem Bassanese, Fiore A. (1982): *Gaspara Stampa*. Boston, Mass: Twayne, S. 17f. Die nicht vollständig zu erhellenden Umstände der Erstedition haben zur Diskussion darüber geführt, ob Stampa dem Conte zu Lebzeiten Texte hat zukommen lassen und ob, wie es der Widmungsbeginn »Allo illustro mio signore« und der Hinweis auf »questo libro« andeuten, beziehungsweise wie konkret die Veröffentlichung der *Rime* als *canzoniere*, als Liederbuch in Planung war. Die Frage nach einer Makrostruktur und einem narrativen Substrat, die unter Betrachtung der beteiligten Herzen nachzuzeichnen wäre, setzt allerdings eine gewisse absichtsvolle Gliederung der Texte voraus. Sie entspräche einerseits den im Kleinen angewandten Autorisierungsstrategien und trüge andererseits zeitgenössischen Vorstellungen eines petrarkistischen *canzoniere* Rechnung.

327 Vgl. dazu Leopold, Stephan (2009): *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik früher Neuzeit*. Paderborn: Fink, S. 240ff., der auch auf die grundlegenden Interpretationen in Bassanese 1982 verweist. Die Neuordnung der Gedichte ab 1913 ist seit der Ausgabe *Gaspara Stampa – Veronica Franco. Rime*. Hg. von Abdelkader Salza. Bari: Laterza meist übernommen worden. In Schneider, Ulrike (2003): »Die *Rime* Gaspara Stampas als Makrotext. Ein Plädoyer für die Rückkehr zur Erstausgabe von 1554.« *Romanistisches Jahrbuch* 54, S. 114–145 wird zu Recht für die Rückkehr zur Reihenfolge der *Editio princeps* plädiert, die nun der bilingualen, hier verwendeten, Edition

tituliert sie als »oscuri accenti«, zugleich attestiert sie ihnen jedoch einen sublimen und damit hochwertigen Ursprung. Dieser wird dem geliebten Conte, dem »sì nobil signor«, zugeschrieben. Die durch das Liebesobjekt begründete Qualität der Liebesrede erlaubt der Sprecherin mit »gloria, non che perdon« ostentativ jenen Ruhm einzufordern, den der petrarkische Sprecher noch umständlich und indirekt einflechten musste. In den letzten Versen des Auftaktsonetts wird die imaginierte neidvolle Rede einer anderen Liebenden wiedergegeben, was den Sonderstatus der Sprecherin erneut unterstreicht.

Insgesamt wird am Zyklusbeginn also ein Paradox erzeugt: die aus der Feder der Frau stammende Dichtung scheint per se mangelhaft, vermag jedoch aufgrund der Güte des Liebesobjektes bei verständigen Rezipienten Anerkennung zu finden und kann so Ruhm verheißen.

Im Hinblick auf den Fokus dieser Arbeit stellt sich zunächst die Frage, wie sich diese Ausgangssituation und das Geltungs- und Ruhmstreben abgesehen von der bereits erläuterten grundlegenden Verbindung von Herz und Dichtung im Petrarkismus mit der Herzmetapher verknüpfen lassen. Die defizitäre oder prekäre Ausgangslage entspricht einem brüchigen oder noch undefinierten Selbst, das sich in den unterschiedlichen Zuständen des »sprechenden« Herzens spiegelt. Sonett CCV verknüpft daher die Integrität von Herz und Sprecherin mit emotionaler Autonomie:

CCV

- 1 Poi che m'hai resa Amor la libertade
- 2 Mantiemmi in questo dolce e lieto stato,
- 3 Sì che'l mio cor sia mio, sì come è stato
- 4 Ne la mia prima giovenil' etade;

Die Sprecherin bittet Amor nach Ende einer amourösen Verwicklung zwar nicht um die unwiderruflich verlorene Freiheit der Jugend, so doch um eine gemäßigtere Leidenschaft. Die Macht über das eigene Herz verliert sich mit der emotionalen Bindung an die geliebte Person.<sup>328</sup> Dieser Moment der Ruhe und der

---

von Tower und Tylus zu Grunde liegt: Stampa, Gaspara (2010): *The Complete Poems. The 1554 Edition of the Rime, a Bilingual Edition*. Hg. von Troy Tower / Jane Tylus. Chicago: University of Chicago Press. Die textuellen Unterschiede der verschiedenen Ausgaben werden hier einzeln aufgeführt, vgl. S. 365. Vgl. in Bezug auf die allgemeine Editions-geschichte Bianchi 2013, S. 44–49. Die Nummerierung der Gedichte folgt der *Editio princeps* und wird an relevanten oder problematischen Stellen mit der neuen Reihenfolge verglichen.

328 Vgl. Moore, Mary B. (2000): *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Pr, S. 86. Dass Stampa zwei Männer besingt, zeichnet ihren *canzoniere* hinsichtlich der Gewichtung von tragischer Liebesgeschichte und dichterischen *self-fashioning*-Absichten aus. Vgl. zur Verwendung dieses Begriffs im Zusammenhang mit Stampa: Schneider, Ulrike (2012b): »Ritraggete il mio conte – poi me da l'altra parte«. Genrespezifische Modellierungen der Liebe bei Gaspara Stampa.« In: Jörn Steigerwald / Valeska von Rosen (Hg.): *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in*

innerlichen Einheit bildet jedoch die Ausnahme, Stampa zeichnet die Liebe und damit das »tormentato core«<sub>75</sub> (CCXCVV) vielmehr als Normalzustand, der sie einerseits oft einem imaginierten Liebestod nahebringt, sie andererseits aber dichterisch inspiriert und produktiv werden lässt.<sup>329</sup>

Ihre Selbstdarstellung als subjektiv liebende und schreibende Frau entspringt damit ihrem Herzen, das sowohl geistig-emotionale als auch physisch-körperliche Züge trägt und so die petrarkistische Tradition aufruft und sie mit dezidiert weiblichen Selbstentwürfen und Körperbezügen koppelt.<sup>330</sup> Ich möchte daher im Folgenden zeigen, wie der souveräne Anschluss an unterschiedliche verfügbare Diskurse das prekäre Selbst oder Subjekt des weiblichen Petrarkismus sowohl über kosmische als auch kreatürliche Teilhabe konsolidieren und die dichterische Rede letztlich anhand einer vom Herzen ausgehenden gesteigerten Körperlichkeit legitimieren kann. Daraus ergibt sich die These, dass Stampas *Rime* das Herz als geschlechtliches Organ konzipieren, das der Sprecherin und indirekt der Dichterin zur Kreation eines autonomen Selbst im Sinne einer androgynen Künstlerfigur verhilft.

Zunächst soll jedoch in Bezug auf Stampas Dichtung präzisiert werden, warum hier ein brüchiges oder noch nicht vollständig konsolidiertes Dichtungssubjekt vorliegt. Dies ist zum einen mit der Tradition der petrarkistischen und daher männlich perspektivierten Rede zu begründen. Zum anderen lassen sich gewisse biographische Aspekte heranziehen, die einen Einfluss auf die Ausgestaltung und diskursive Absicherung der Dichtung gehabt haben können.

## Weibliche Liebe im Petrarkismus

Die Frage, ob oder in welchem Maß eine Frau den Platz des petrarkistischen Sprechers einnehmen kann, wird durch eine Erweiterung des literarischen Feldes hinsichtlich der Rezipienten und Produzenten und dem Auftreten mehrerer Petrarkistinnen relevant.<sup>331</sup> Die zuvor stumme und bedichtete Frau kann sich der männlich geprägten Rede nur bis zu einem gewissen Grad bemächtigen. Ein völliges *gender-crossing* ist laut Ulrike Schneider nicht möglich, sie spricht

*Literatur und Malerei der italienischen Renaissance.* Wiesbaden: Harrassowitz, S. 281–304, S. 287 ff.

329 Der Text ist in der Erstausgabe nicht enthalten, sondern erst ab 1913 von Salza aufgeführt.

330 Vgl. Leopold 2009: S. 361 und Schneider 2012: S. 302.

331 Vgl. dazu grundlegend Zancan, Marina (1989): »L'intellettualita femminile nel primo Cinquecento – Maria Savorgnan e Gaspara Stampa.« In: Rebecca J. West / Dino S. Cervigni (Hg.): *Women's Voices in Italian Literature.* Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica, S. 42–65, insbesondere S. 43–46. Hinsichtlich der Ermöglichungsbedingungen und vorgängiger Referenzmodelle siehe das ausführliche Kapitel »Die Gender-Kategorie im (weiblichen) Petrarkismus« in Schneider 2007.

von einer »geschlechtliche[n] Umkodierung« als »systeminterne[r] Transformation«. <sup>332</sup> Trotz der Möglichkeit, nun in einem weiblichen Teilsystem dichten zu können, gebe es gewisse Grenzen hinsichtlich der ostentativen Markierung der eigenen Absichten. Der Petrarkismus sei für den weiblichen Sprecher aufgrund zeitgenössischer Verhaltens- und Äußerungsnormen demnach sowohl Spielraum als auch Minenfeld. <sup>333</sup> Diese dichtungsinterne Problematik, die sich aus den Strukturen des petrarkistischen Systems ergibt, wird im Folgenden im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Konzepten von Inspiration und künstlerischem Schaffen untersucht. Gaspara Stampa muss als Dichterin, deren Ziel es ist, sich und ihrer Poesie Gehör zu verschaffen, ein Mittel finden, den Unwägbarkeiten des petrarkistischen Minenfeldes auszuweichen. Ihr Vorgehen bedarf gewisser taktischer Manöver, da sie aus einer Position der Schwäche heraus agieren muss, deren Überwindung sodann eine tragfähige Strategie anzeigt, die aus der nunmehr erkämpften und erschriebenen Position verfolgt werden kann. <sup>334</sup> Sie ist damit eine von zahlreichen Petrarkistinnen des *Cinquecento*, die von den soziokulturellen Veränderungen profitieren können, die sich von der Aufwertung des *volgare* über den Einfluss des (venezianischen) Buchdrucks hin zur Akzeptanz neuer gesellschaftlicher Frauenbilder erstrecken. <sup>335</sup>

Die Übernahme oder Variation des streng petrarkistischen Liebeskonzeptes ist eine der systeminternen Änderungen, die über den Status des jeweiligen *canzoniere* im Zentrum oder am Rande des *imitatio*-Orbits entscheiden. Neben der Tradierung der prototypischen schmerzhaften, weil unerfüllten und grundsätzlich unerfüllbaren Liebe, deren Folge ein affektiv wechselvoller, dichterisch jedoch höchst produktiver Zustand ist, kommen auch neue oder anders akzentuierte Liebeskonzeptionen zum Tragen. Eine Tendenz zur rinascentimentalen Pluralisierung und Ausdifferenzierung lässt sich auch in dieser Hinsicht feststellen, betrachtet man stark neuplatonisch gefärbte Gedichtzyklen aus dem *Quattrocento*, wie jenen Lorenzo de' Medici, oder die stärkere Ori-

332 Ebd.: S. 93. Schneider basiert ihre Untersuchung auf der Annahme des Petrarkismus als einem Dichtungssystem, siehe dazu Hempfer 1987, Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591)*. Tübingen: Narr sowie zusammenfassend Regn 2003a.

333 Vgl. Schneider 2007: S. 110. Der von Schneider festgestellte deutliche Anspruch auf Ruhm als Dichterin, vgl. S. 310, den sie aus ihrem souveränen Umgang mit den zeitgenössischen Diskursen ableitet, widerspricht daher nicht den Folgen eines beabsichtigten *gender-crossing* auf mehr als nur formaler Ebene.

334 Vgl. Certeau, Michel de (2007): *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, S. 57–63.

335 Vgl. zu den allgemeinen Entstehungsbedingungen Picone, Michelangelo (2005): »Petrarchiste del Cinquecento.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004*. Rom: Salerno, S. 17–30, Schneider 2007: S. 99–104 sowie Zancan 1989: S. 42–48.

entierung an höfischen und gesellschaftlichen Umgangsformen, wie sie in Ansätzen in Pietro Bembos *Rime* auszumachen ist.<sup>336</sup> Aufgrund der allgemeinen Diskursivierung von Liebe in Traktaten wie den *Asolani* sowie der Emergenz weiblichen Schreibens, das die oben angedeutete Genderproblematik birgt, sind Liebe und Affekt als Grundkonstituenten des petrarkistischen Dichtens auch für Gaspara Stampa zentral.

Die grundlegenden Tendenzen innerhalb der *Rime* lassen sich mit den Begriffen Sublimierung und Sensualisierung fassen. Für die Sublimierung bieten theoretische neuplatonische Schriften wie die Ficinos eine gewisse Orientierung hinsichtlich der auf Transzendenz und seelische Erhebung abzielenden Liebe, die sich aus dem Status der körperlichen Begierde zur Anschauung des Höchsten aufschwingen kann. Vittoria Colonna beispielsweise verbindet Elemente dieser Liebesauffassung in ihrer Dichtung über und an ihren verstorbenen Gatten. Der Tod zementiert in diesem Fall die Unerreichbarkeit eines zuvor zugänglichen Liebesobjektes und ermöglicht dessen Sublimierung und zugleich die Spiritualisierung der eigenen Rede.<sup>337</sup> Die Konstellation in Gaspara Stampas *Rime* ist jedoch anders gelagert und schließt den Kontakt mit dem Geliebten nicht aus. Der orthodoxe Petrarkismus basiert auf der ersehnten, aber dennoch ausgeschlossenen Erreichbarkeit des Objektes; die Erfüllung des Liebeswerbens auf rein affektiver Ebene wäre bereits in dichtungstheoretischer Hinsicht ein Systembruch, der körperliche Vollzug sodann auch inhaltlich nicht mehr integrierbar. Letzteres weist auf die Sensualisierung als zweiten Aspekt der Aktualisierung oder der Erweiterung des Liebeskonzeptes hin.<sup>338</sup> Körperliche Schönheit sowie sensuell-physische Empfindung und deren Beschreibung halten Einzug in die Gedichte Stampas und erhöhen die Notwendigkeit der Legitimation ihrer Rede, da das Ausstellen ihrer affektiven und körperlichen Verfüg-

336 Vgl. Regn, Gerhard (2004): »Petrarkische Selbstsorge und petrarkistische Selbstrepräsentation: Bembos Poetik der *gloria*.« In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*. Heidelberg: Winter, S. 95–125, hier S. 108 und 121f. sowie Nelting, David (2011): »Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay).« *Romanistisches Jahrbuch* 62, S. 188–214, S. 202–207.

337 Die Frage nach der Wiederentdeckung, Reaktivierung und strategischen Nutzung des Sublimen in Stampas Dichtung stellen ebenfalls drei Beiträge des Sammelbandes von Falkeid, Unn / Feng, Aileen A. (Hg.) (2015b): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate. Die einzelnen Untersuchungsaspekte werden an gegebener Stelle in den folgenden Analysen aufgegriffen.

338 Vgl. Brundin, Abigail (2008): *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*. Aldershot, Burlington: Ashgate, S. 15–19, Höfner, Eckhard (1993): »Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner, S. 115–145 und Stampa 2010: S. XXIV–XXIX.

barkeit unverzüglich zu einem sittlichen Verstoß auf gesellschaftlicher und zu einer *decorum*-Verletzung auf poetischer Ebene führen müsste.

### Prekäre Dichtung in Venedig

Das Leben der jung verstorbenen Dichterin bietet aufgrund der nicht gänzlich zu klärenden Umstände ein großes Spekulationspotential, das sich auch auf die Auslegung ihrer *Rime* erstreckt hat. Vermutlich 1523 in Padua geboren, aufgewachsen und trotz bürgerlicher Herkunft klassisch ausgebildet in Venedig, ging Stampa verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten nach und starb unverheiratet bereits 1554.<sup>339</sup> Ihr Status, als ledige Frau ohne Protektion durch männliche Verwandte, war demnach prekär und erschwerte sowohl die ›professionelle‹ Kontaktaufnahme mit den dichterischen Zirkeln als auch die persönliche Annäherung an womöglich adlige Männer der venezianischen Gesellschaft.<sup>340</sup> Zwei dogmatische Sichtweisen auf ihr Leben und ihre Texte entspringen eben diesem ungeklärten und daher problematischen Zustand: So muss es sich entweder um eine verzweifelte Bürgerliche gehandelt haben, die in unglücklicher Liebe zu einem unerreichbaren Adligen vergeht und versucht sich Entlastung mittels eines lyrischen Tagebuchs zu verschaffen. Oder sie war eine *cortigiana*, der Kontakt zu Männern zwar möglich war, aber gesellschaftlich zum Teil sanktioniert wurde.<sup>341</sup> Beide Sichtweisen legen biographistische Ansätze nahe, die hier nicht verfolgt werden sollen. Stampa unter dem Signum eines »exzentrischen Subjekts« zu beschreiben, ermöglicht es aber, einige dieser Aspekte strukturell und funktional mit einzubeziehen und Stampas Streben nach Teilhabe und Inklusion ausgehend von der persönlichen eher auf künstlerischer Ebene zu betrachten.<sup>342</sup>

Die Liebe zum *Signor*, die sie im Großteil ihrer *Rime* besingt, kann daher unabhängig von ihrer sozialen Situation als zunächst petrarkistisch aufgefasst

339 Vgl. für ihre Vita Bassanese 1982: S. 1–12, Quaintance, Courtney (2015): *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice*, S. 134f., Stampa 2010, S. 6–12 und schließlich die sehr ausführliche und grundlegende Studie Salzas, die trotz seiner Absicht, sie als Kurtisane zu entlarven, eine hilfreiche Materialbasis darstellt. Siehe dazu Salza, Abdelkader (1913): »Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini.« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 62, S. 1–101.

340 Die Familie begibt sich nach dem Tod des Vaters nach Venedig, wo ihr Bruder 1544 ebenfalls jung verstirbt.

341 Vgl. hinsichtlich der passionierten Liebenden Croce, Benedetto (1952): *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*. Bari: Laterza, S. 368 sowie für den zweiten Aspekt die Argumentation Salza 1913: S. 63.

342 Leopold 2009: S. 230. Vgl. hinsichtlich ihrer (Aus-)Bildung, die ihr diese Annäherung trotz ihres bürgerlichen und unsicheren Status ermöglichte, Bassanese 1982: S. 2–5.

werden. Zahlreichen Allusionen in ihren Gedichten zu Folge, die sowohl seine Ländereien außerhalb Venedigs als auch seine Teilnahme an Feldzügen in Frankreich betreffen, und aufgrund der zwar indirekten, durch recht offensichtliche Paronomasien aber leicht entschlüsselbaren Nennung wird die Figur des (ersten) Geliebten in den *Rime* mit dem jungen Conte Collaltino di Collalto besetzt.<sup>343</sup> Das Kennenlernen mag in einem jener venezianischen *ridotti* stattgefunden haben, die Collalto als Dichter und Zuhörer besucht und in denen Stampa als Sängerin ebenfalls verkehrt haben könnte. Ihre Tätigkeit und ihre Rolle als *virtuosa* erlaubten ihr eine zweifache Annäherung: zum einen in Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit Petrarca und zum anderen über den gesellschaftlichen Kontakt oder gelehrten Austausch mit den Dichtern und Interessierten, die sich in den literarischen Zirkeln trafen.<sup>344</sup>

Gerade in Venedig, wo zahlreiche ihrer Werke gedruckt wurden, konnten sich Dichterinnen diesen bisher eher unzugänglichen Kreisen annähern und sich anschicken, über ihre künstlerische Leistung Anerkennung zu finden.<sup>345</sup> Obgleich es in diesem Klima möglich wurde, als ›Intellektuelle‹ jenseits der fixen Rollenbilder von »donna onesta« und »meretrice« aufzutreten, war auch dieser Status stets mit dem Risiko beschämender Spottattacken behaftet.<sup>346</sup> Stampa wurde nach ihrem Tod beides zuteil, wie die von Abdelkader Salza im Annex der Ausgabe von 1913 angeführten Gedichte aufzeigen. Neben zahlreichen Trauer- und Lobsonetten, die auf ihr erfolgreiches Eingliedern in die männlichen Zirkel hindeuten, findet sich dort auch ein »Epitaffo infamante«, das sie als verlebte und vulgäre Prostituierte ihren eigenen Nachruf äußern lässt.<sup>347</sup>

Das gesellschaftliche und intellektuelle Klima im Venedig des *Cinquecento* zeichnete sich durch die Öffnung und Beschleunigung des literarischen Marktes aus, auch für Frauen als Produzentinnen, Interpretinnen und Rezipientinnen.<sup>348</sup> Die literarischen Salons, *ridotti* genannt, avancierten zu Treffpunkten, an denen Kunst dargeboten und darüber diskutiert wurde. Allgemein kultivierte man Konversationskunst in oder mit liebetheoretischen Traktaten, in denen auch Frauen zu Wort kamen. Gaspara Stampa lernte diese Form des gesellschaftlichen Austauschs vermutlich im eigenen Hause kennen, das ihre Mutter 1540 Freun-

343 Vgl. Stampa 2010: S. 11f. und die Beschreibung in Bassanese 1982: S. 13ff., die auf die Erkenntnisse Salzas zurückgreift.

344 Der Status der professionellen Sängerin, die eher von Gönnern und Mäzenen als von ererbtem Reichtum lebte, ermöglichte ihr den Zugang zu den von Männern dominierten Kreisen. Vgl. Bassanese 1982: S. 3ff., Feldman, Martha (1991): »The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice.« *Renaissance Quarterly* 44.3, S. 476–512, S. 500f. und die Einführung in Jacobs 1997: S. 1–20.

345 Vgl. Zancan 1989: S. 45f. sowie Quaintance 2015: S. 147–153.

346 Zancan 1989: S. 51.

347 Siehe Stampa 1913: S. 186–196.

348 Vgl. Zancan 1989: S. 46.

den und Gästen öffnete.<sup>349</sup> Bereits zu diesem Zeitpunkt sei sie zusammen mit ihrer Schwester bekannt für ihr Gesangstalent gewesen. Das Interesse an ihrer Kunst und das Lob ihrer Stimme finden sich in Kommentaren und Widmungen ihrer Zeitgenossen.<sup>350</sup> Ihr Kontakt zu dieser Sphäre ist belegt, dass sie jedoch ein richtiges Mitglied in einer der sich zu Cliques oder Akademien verfestigenden Gruppen war, kann nur vermutet werden.<sup>351</sup> Das Streben nach Anerkennung als Dichterin und Teilhabe an diesem Kosmos kann jedoch als Hauptziel ihrer Texte ausgemacht werden.<sup>352</sup>

Diese Auffassung vertritt zumeist auch die neuere Forschung, die versucht, Stampas Eigenaktivität und Souveränität im Umgang mit den zeitgenössischen Diskursen herauszustellen. Nachdem sie vor allem seit der ersten Wiederauflage ihrer *Rime* im 18. Jahrhundert romantisch verklärt wurde, stand seit den Veröffentlichungen Salzas lange die Frage ihres sozialen Status und die (un-)rechtmäßige Etikettierung als *cortigiana* im Zentrum der Diskussionen. Ihre Gedichte wurden als spontaner Ausbruch einer typisch weiblichen Passion erachtet und der daraus entstandene Zyklus womöglich als tagebuchähnliche Aufzeichnung ihres Liebesleids. Mit einer derart verengten Perspektive wird man jedoch nur dem Teil der Texte gerecht, den Schneider als »petrarkistische[n] Teilcanzoniere« beschrieben hat.<sup>353</sup> Darüber hinaus schrieb Stampa aber noch zahlreiche, recht leidenschaftliche Madrigale sowie hochrhetorisierte Korrespondenzgedichte, die über ihren Kontakt, ob bereits gefestigt oder noch ersehnt, zu anderen Mitgliedern der dichterischen *schiera* Auskunft geben.<sup>354</sup> Insgesamt ist daher eine Verlagerung des Forschungsinteresses von der Dichterin hin zur ihrer Dichtung festzustellen. Eine vollständige Ausblendung der historischen Person Stampa ist dennoch nicht sinnvoll, einzelne Aspekte, wie die Bezüge zu ihrem sozialem Status und die Genderfrage, lassen sich gewinnbringend mit der zeitgenössischen Wissensdisposition verknüpfen und in der Analyse ihrer Texte anwenden.

349 Vgl. Bassanese 1982: S. 7.

350 Salza 1913 führt unter anderen Francesco Sansovino, Girolamo Parabosco und Ortensio Lando an, die sie als außerordentliche Schönheit und Virtuosin feiern, S. 5–18.

351 Salza 1913 hält ihre Zugehörigkeit zur *Accademia* des Domenico Venier für unwahrscheinlich, S. 22, wohingegen Bassanese 1989 sie aufgrund ihres Pseudonyms, das sowohl in ihren Texten als auch in jenen anderer auftaucht, für möglich hält.

352 Feng, Aileen A. (2015): »Desiring Subjects: Mimetic Desire and Female *Invidia* in Gaspara Stampa's *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 75–91 untersucht diesen Aspekt hinsichtlich einer positiv aufgefassten »female homosociality«, die Stampa ausgehend von der den Frauen attribuierten, vormals negativ konnotierten *invidia* evoziere. Vgl. S. 90.

353 Schneider 2007: S. 267. Siehe zur Geschichte der Stampa-Rezeption und Forschung die einführenden Kapitel in Stampa 2010 und Falkeid und Feng 2015a: S. 1–12.

354 Die Beiträge im zweiten Kapitel des rezenten Sammelbands *Rethinking Stampa* befassen sich mit den »Real, Virtual, and Imagined Communities«, zu denen Stampa gehört oder womöglich gehören möchte. Sie werden an gegebener Stelle angeführt und besprochen.

## Kosmische und kreatürliche Legitimationsstrategien

Ihre Absicht, die Poesie über den reinen Gefühlsausdruck hinaus fruchtbar zu machen, um schließlich mehr als Dichterin denn als Liebende in Erinnerung zu bleiben, lässt sich mit unterschiedlichen Paradigmen der bisherigen Betrachtungen umreißen. Zunächst ist mit den Stichworten Selbstdarstellung und Selbstautorisierung Petrarca aufzurufen, dessen Werke durch Selbsterforschung und -inszenierung im Sinne der eigenen Autor- und Autoritätskonstruktion prägend für das frühneuzeitliche Dichtungsverständnis sind.<sup>355</sup> Ebenso wie für andere petrarkistische Autoren des *Cinquecento*, die im Spannungsfeld von *imitatio* und Aktualisierung stehen, gilt dies für Gaspara Stampa, die als weibliches Dichtungssubjekt darüber hinaus weiterer Taktiken oder Strategien zu bedürfen scheint.<sup>356</sup> Im Anschluss an die vorgängigen Modelle und unter souveräner Verwendung weiterer Bezugssysteme verfolgt auch sie eine Selbststilisierung, deren Ziel eindeutig der dichterische Ruhm ist.<sup>357</sup> Der Komplex aus Selbstsorge, Liebesempfinden und Streben nach Ruhm steht in einer Traditionslinie, in der sich die Gewichtung der einzelnen Elemente innerhalb der petrarkistischen Lyrik im Laufe der Zeit verschiebt und damit eine Form der jeweiligen Aktualisierung darstellt.<sup>358</sup> Die Problematik des weiblichen Ruhmbegehrens im Petrarkismus besteht darin, dass es auf dem weiblichen Sprechen in einem männlich dominierten System basiert, in dessen Grundform die Frau

355 Vgl. Nelting 2011, S. 197. Nelting präzisiert den Begriff der Selbstautorisierung hinsichtlich einer Individual- und einer Gruppenautorität, die sich jeweils in den Dispositiven der Singularisierung und Sodalisierung ausdrücke. Siehe einführend zum Begriff der Selbstautorisierung S. 188f.

356 Leopold 2009 erklärt Stampa zur Taktikerin, die sich aus der Ohnmacht und der Ortlosigkeit ihren Raum erschreibe, vgl. S. 238. Die zugrunde liegende Dichotomie von *stratégie* und *tactique* von Michel Certeau (2007) lässt sich mit dem Prozess der Selbstautorisierung oder mit den ›Autorisierungsstrategien‹ verknüpfen. Diese haben gerade zum Ziel, sich aus einer Situation der Schwäche, der Ort- oder Sprachlosigkeit in eine gefestigte Position zu bewegen. Demzufolge hätten die einzelnen taktischen Manöver ab einem gewissen Moment der Konsolidierung durchaus das Potenzial, sich zu einer Strategie verfestigen zu können. Je nach Art des Vorgehens wird daher über die Begriffe taktisch oder strategisch der Rückbezug zu ihrer jeweiligen Ausgangsposition hergestellt. Genau diese Veränderung ist in der Interpretation von Stampas Dichtung im Sammelband *Rethinking* zu erkennen. Die Beiträge weisen Stampa in ganz unterschiedlichen Kontexten als bewusst und professionell schreibende und kommunizierende Dichterin aus. Vgl. Falkeid und Feng 2015a.

357 Vgl. Schneider 2007: S. 299 sowie 310ff. Die *Rime* Stampas werden hier als eine Teilrealisierung des petrarkistischen Systems vorgestellt und in ihren innovativen Verfahren hinsichtlich Liebeskonzeptionen, gender-Markierungen sowie elegischer Referenzen analysiert.

358 Vgl. Kablitz, Andreas (1992): »Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus.« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 42, S. 381–414 und Regn 2004.

besungen also angesprochen wird und damit selbst zunächst sprachlos bleibt. Die souverän sprechende, ihre Gefühle sprachlich inszenierende Frau repräsentiert daher nicht nur die bisher unausgesprochene Replik, sondern sie drückt ein davon unabhängiges Inklusionsbegehren aus.<sup>359</sup>

Die Schnittstelle dieses abstrakt-poetischen und konkret-historischen Inklusionsbegehrens ist zunächst im Körper Stampas als Dichterin und sodann in dem in der Lyrik inszenierten Körper zu verorten. Während Stampa als *virtuosa* der männlich dominierten Dichtung einen Klangkörper verleiht, bedarf es zur autonomen dichterischen Positionierung auch der eigenständigen, ihrem phänomenalen Körper entstammenden Äußerung.<sup>360</sup> Zieht man in Betracht, dass es in der italienischen (Früh-)Renaissance in Norditalien zu einer Diskursivierung des Körpers im medizinischen und mystisch-religiösen Bereich kommt, erweist sich gerade der weibliche Körper als Ausdruck des per se Materiell-Natürlichen als lohnenswerter Ausgangspunkt für die Analyse der petrarkistischen Dichtung Stampas. Ihr Körper stellt sich innerhalb ihres Dichtens gerade nicht als etwas Gefährliches, weil Unterdrücktes und potentiell an die Oberfläche Tretendes dar, vielmehr werden Körperverweise strategisch nutzbar gemacht, um eine weitere, die dichterische Souveränität konstituierende Sinnschicht einzuflechten.<sup>361</sup> Aufgrund der lautlichen und teils semantischen Nähe von *cor* und *cors* in der provenzalischen Dichtung ist diese Verbindung von Beginn der romanischen

359 Vgl. die Ausführungen in Leopold 2009, der die »prise de parole weiblicher Subjekte«, S. 260, in den Kontext eines aus der Unterordnung heraus entwickelten aggressiven Anredens bzw. Anschreibens gegen die »patriarchale Diskurshegemonie« stellt, S. 361.

360 Vgl. ebd.: S. 230, insbesondere der Hinweis in Anm. 7 auf die Theorie Erika Fischer-Lichtes. Das aus der Theaterwissenschaft stammende Konzept, das auf der Unterscheidung zwischen semiotischem Körper als reinem Zeichenträger und dem phänomenalen Körper als materiellem Zeichen basiert, kann auch für Stampas Dichtungsabsichten fruchtbar gemacht werden: »Der Körper wird hier nicht nur als Objekt oder Ursprungsort und Medium von Symbolbildungsprozessen betrachtet, nicht nur als Oberfläche für und Produkt von kulturellen Einschreibungen, sondern auch und vor allem als leibliches In-der-Welt-Sein. Deswegen wird ihm auch *agency* zugesprochen. Er wird als Agens, wenn nicht gar als Akteur berücksichtigt: als Agent produktiver Körperinszenierungen.« (Fischer-Lichte, Erika (2001): »Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie.« In: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke, S. 11–28, S. 18). Die Präsenz ihres Körpers ist zunächst für die musikalischen Interpretationen notwendig. Salza zitiert den Brief eines Zeitgenossen, der sich an ihre Darbietung einer Strophe von Petrarca's Kanzone CXXVI erinnert: Salza, Abdelkader (1917): »Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo. Nuove discussioni.« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 69, S. 217–306, S. 302.

361 Hennigfeld 2008 beschreibt den Körper auch als »Projektionsfläche, auf der sich auch soziale Unsicherheiten, politische und religiöse Umbrüche ablesen lassen«, S. 42, zieht in ihrer Untersuchung aber keine italienischen Petrarkisten oder Petrarkistinnen heran. Sie fokussiert fragmentierte und »ruinierte« Körper, die gewissermaßen das Unbehagen mit den sich desintegrierenden Sozial- und Genderstrukturen abbildeten.

Herzmetaphorik an vorgeprägt.<sup>362</sup> Dieser Konnex wird mit zeitgenössischen Vorstellungen von kosmischer Teilhalbe und künstlerischer Reproduktion verbunden, sodass Gaspara Stampa folglich einen *canzoniere* aus weiblicher Sicht konstruieren kann, der sich stellenweise von den vordergründig dominanten Liebesqualen losschreibt, um den Kunstcharakter und Eigenwert der Dichtung zu betonen.<sup>363</sup>

### Analogie und Sympathie

»Nam si homo est parvus mundus, utique mundus est magnus homo.«<sup>364</sup> – mit dieser Feststellung beschreibt Pico della Mirandola 1489 den zentralen Vergleich jenes Weltbildes, das weit bis in die Frühe Neuzeit Gültigkeit besitzt und sich auf einen Kosmos beruft, der je zwei in Relation zu setzende Ebenen enthält. Der Mensch entspricht im Kleinen den Strukturen der ihn umgebenden Welt, dem Kosmos. Dieser ist durchwirkt von optischen, strukturellen oder funktionalen Ähnlichkeiten, sodass Gesetz- oder Regelmäßigkeiten des einen Objektes Aussagen über ein anderes ermöglichen.<sup>365</sup> Recht schematisch können sich so Jahreszeiten und Lebensalter des Menschen über je vier Stationen entsprechen. Ebenso werden Organe des menschlichen Körpers mit Naturelementen oder Gestirnen analog gesetzt. Daher umschreibt Pietro Pomponazzi das Herz auch in Relation zur Sonne im Kosmos: »homo est microcosmus, idest parvus mundus, unde videmus in homine quod est unum primum membrum a quo omnia membra, licet diversa maxime sint, dependent.«<sup>366</sup> Für die Betrachtung Gaspara Stampas als venezianischer Dichterin des *Cinquecento* erweist sich dieses auf Ähnlichkeiten basierende Konzept von Mensch und Natur als sehr aufschlussreich, da sich darüber die liebeslyrischen und dichtungstheoretischen Aspekte um eine Sinnschicht ergänzen lassen.<sup>367</sup>

362 Vgl. dahingehend die knappen Ausführungen in der Einleitung sowie in II, 3.1.

363 Allgemeine Aussagen über das gebrochene Herz, »she reoriented the language of broken hearts to construct a triumphant identity for herself as lover and poet«, sollen daher im Folgenden präzisiert werden, Jones, Ann Rosalind (2015): »*Voi e tu, Love and Law: Gaspara Stampa's Post-Petrarchan Jealousy.*« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry.* Farnham: Ashgate, S. 94–116, Zitat S. 97.

364 Pico della Mirandola, Giovanni (1942): *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno.* Hg. von Eugenio Garin. Florenz: Vallecchi, S. 380.

365 Vgl. Foucault 1996: S. 46.

366 Pomponazzi zitiert bei Garin, Eugenio (1982): *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento.* Rom-Bari: Laterza, S. 15. Die 1519 entstandene Schrift *De generatione e corruptione* blieb unveröffentlicht.

367 Vgl. Regn, Gerhard (1993a): »Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukt-*

Der Kosmos wird aufgefasst als »lebender Leib«, der ähnlich wie der Mensch von einer letztlich unbestimmbaren Kraft animiert und bewegt wird,<sup>368</sup> die die frühneuzeitlichen Neuplatonisten als Weltseele im Sinne Platons verstehen. In Kombination mit der Gestaltungsmacht des christlichen Gottes ergibt sich so ein Kosmos, in dem alles einen Platz entsprechend seiner Wertigkeit auf der Achse der Gottesnähe und -ferne beziehungsweise der natürlich-astrologischen Verflechtungen findet.<sup>369</sup> Die Bewegung, die sich aufgrund der omnipräsent gedachten Analogien von einem Phänomen auf ein anderes erstrecken kann – das Herz strahlt wie die Sonne Wärme aus –, erzeugt eine Spannung im Kosmos.<sup>370</sup> Bereits das antike Denken versucht diese Spannung mit dem Begriff der *sympathia* zu fassen und die Renaissanceplatoniker erklären sie sodann als eine einstrahlende göttliche Kraft.<sup>371</sup>

Analogie und Sympathie sind zwei der vier zentralen »similitudes«, die laut Foucault das Zeitalter der Ähnlichkeit begründen und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zum einen das Verständnis und die Interpretation der Welt und zum anderen ihre symbolische oder künstlerische Darstellung bestimmen.<sup>372</sup> Die Analogie vereine die ersten beiden Figuren, *convenientia* und *aemulatio*,<sup>373</sup> und ermögliche sowohl augenfällige und sichtbare Ähnlichkeiten als auch Formen anderer subtilerer Beziehungen. Foucault spricht von einem »champ universel d'application«, das sich aus der Polyvalenz und der Beweglichkeit der Vergleichsmuster ergebe.<sup>374</sup> Der Mensch und sein Körper befinden sich als Kreuzungspunkt im Zentrum dieser analogistischen Verflechtungen, da sie mit himmlischen Sphären und Gestirnen ebenso in Beziehung stehen können wie mit geologisch-geographischen Besonderheiten der Erde und den darauf befindlichen Pflanzen oder Tieren.

---

*ren und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst.* Stuttgart: Steiner, S. 133–145, S. 138. Wichtig ist jedoch, dass es sich dabei um einen der zeitgenössischen Diskurse, um einen wichtigen, aber nicht den einzigen Denkmodus handelt. Regn kontrastiert an dieser Stelle die vereinheitlichende Tendenz des analogistischen Denkens mit den auseinander strebenden Kräften der rinascimentalen Diskurspluralisierung. Auch wenn daher auf einer abstrakten Makroebene eine Proliferation der Diskurse vorherrscht, so gilt im Kleinen und für die Erklärung des menschlichen Lebens, wie sich am zeitgenössischen Wissen über das Herz zeigen wird, häufig noch jener Analogismus, der Wachstum oder Heilung auf Ähnlichkeiten zurückführt.

368 Reinhardt, Karl (1976): *Kosmos und Sympathie*. Hildesheim: Olms, S. 119. Vgl. auch Folger 2009: S. 43f.

369 Vgl. Huss, Bernhard (2007): *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr, S. 22–27.

370 Vgl. Laurenza, Domenico (2003): »Cuore, carattere e passioni tra scienza e arte in Leonardo.« *Micrologus* 11, S. 229–240 hier, S. 232.

371 Vgl. Reinhardt 1976: S. 120.

372 Foucault 1996: S. 32.

373 Vgl. dazu ebd.: S. 33–40.

374 Ebd.: S. 37.

Das analogistische Netz verzweigt sich vom Menschen aus und wird von der eingangs genannten bewegenden Kraft bestimmt. Unter diesem Prinzip der Bewegung ist die vierte der von Foucault ausgemachten Ähnlichkeiten, die Sympathie, zu verstehen: »La sympathie transforme«<sup>375</sup> und gilt als eine den Dingen innewohnende Kraft, die sie zueinander streben oder miteinander agieren lässt.<sup>376</sup> Die verschiedenen Denker verstehen den Begriff in ihrem je eigenen Horizont. So gelten für Ficino im 15. Jahrhundert Sympathien als Verbindungen zwischen der Erde und den himmlischen Sphären, die den Menschen je nach Disposition unterschiedlich intensiv am Göttlichen teilhaben lassen.<sup>377</sup> Girolamo Fracastoro erhebt die Sympathie in seiner 1546 in Venedig erschienenen Abhandlung *De sympathia et antipathia rerum* zum Grundprinzip des Naturverhaltens.<sup>378</sup> Der Körper der Lebewesen entspreche dem sympathetischen Kosmos und das menschliche Herz sei das »centro delle risponde simpatetiche«.<sup>379</sup>

Sowohl Ficino als auch Fracastoro verbinden die Idee der *simpatia* mit Inspiration und künstlerischer Kreativität. Im neuplatonischen Horizont lässt sich diese durch umfängliche Vernetzung mögliche Teilhabe mit dem Begriff der Partizipation fassen, der jegliche Wechselwirkung zwischen Mensch und lebendigem Kosmos von basalen körperlichen Einflüssen bis hin zur enthusiastischen Einstrahlung umfasst.<sup>380</sup> Fracastoro verknüpft Sympathie unter Rückgriff auf neuplatonische Philosophie und aristotelische Physiologie mit sensueller Wahrnehmung als Grundlage für jede Phantasie.<sup>381</sup> Diese Vorgänge verdichten sich im Herzen, aus dem daher, wie für die Dichtung Stampas zu zeigen ist, sowohl affektive als auch intellektuell-künstlerische Ergüsse möglich sind.

Inspiration weist in diesem Zusammenhang demnach ungeachtet der einzelnen Differenzen eine Verbindung zwischen dem künstlerischen Individuum und der ihn umgebenden, auf ihn einwirkenden und ihm als Vergleichsobjekt dienenden »natürlichen« Welt auf. Die potentielle Kreation, die aus der Inspi-

375 Foucault 1996: S. 39.

376 Sympathie im naturphilosophischen Sinne gilt auch noch zu Zeiten der *Encyclopédie*, vgl. dazu Schalk, Fritz (1968): »*Sympathia* im Romanischen.« *Aufsätze und Abhandlungen. Romanische Forschungen* 80, S. 425–458, S. 430.

377 Vgl. Steppich, Christoph J. (2002): *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 185f.

378 Fracastoro, Girolamo (2008): *De sympathia et antipathia rerum*. Hg. von Concetta Pennuto. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, S. 12–19.

379 Pennuto, Concetta (2008): *Simpatia, fantasia e contagio. Il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*. Rom: Ed. di Storia e Letteratura, S. 334.

380 Vgl. Schneider, Steffen (2012): *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung*. Heidelberg: Winter, S. 16 und 23 sowie zur Stellung des Menschen in der neuplatonischen Kosmologie Steppich 2002: S. 166–169.

381 Vgl. Pennuto 2008: S. 3 und 15.

ration entstehen kann, ist im rinascimentalen Denken nicht gänzlich abstrahiert, sondern ihr eignen natürlich-körperliche Aspekte, die sie stets auch an die biologisch-kreatürliche Schöpfung zurückbinden. Die für Gaspara Stampa zeitgenössische Relevanz zeigt sich zum einen durch den neuen sensualistischen Blick auf Natur und Mensch, den die Wiederentdeckung und Verbreitung von Lukrez' *De rerum natura* ab 1417 mit sich bringt.<sup>382</sup> Die Sensualisierung des Kosmos und die Betonung von Lust oder nicht mehr rein geistigem Begehren ermöglicht eine konzeptionelle Annäherung zwischen Liebes- und Kunstdiskursen. Zum anderen kommt es laut Ulrich Pfisterer zu einer »Profanierung des Parnass« und damit zu einer Verquickung von künstlerischen und kreatürlichen Zeugungsvorstellungen.<sup>383</sup> Auch wenn Metaphern, die beide Kreationdiskurse vereinen, eine lange Tradition aufweisen, so scheint der nun erhobene Anspruch auf ernsthafte theoretische und naturphilosophisch-medizinische Unterfütterung neu.<sup>384</sup>

Die Genderthematik innerhalb dieses Kurationsverständnisses ist ebenfalls von Interesse, wenn Kinderlosigkeit von Malerinnen mit deren künstlerischem Schaffen erklärt wird.<sup>385</sup> Zudem ist festzustellen, dass biologisch verbürgte weibliche Passivität mit männlicher Aktivität entweder kontrastiert oder gerade im Sinne eines autonomen, Merkmale beider Geschlechter vereinigenden und daher zur Eigenkreation fähigen Künstlers synthetisiert wird.<sup>386</sup> Darüber hinaus kann die weibliche Mystik des späten Mittelalters ebenfalls als mögliche Einflussquelle für Stampas Dichtungskonzeption herangezogen werden, da gerade die Herzmotaphorik hier einerseits besonders mit der Empfängnis- und Ge-

382 Vgl. allgemein über die Rezeption Brown, Alison (2010): *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, S. VII sowie 103 und insgesamt Greenblatt, Stephen (2013): *Die Wende. Wie die Renaissance begann*. München: Pantheon.

383 Vgl. Pfisterer, Ulrich (2005): »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance.« In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin: Akad.-Verl., S. 41–73, hier S. 42f. sowie Jacobs, Fredrika Herman (1997): *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 27–63, beide vornehmlich in Bezug auf Malerei und Malerinnen.

384 Vgl. Pfisterer, Ulrich (2014): *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Wagenbach, S. 16. Pfisterer vertieft hier die bisherigen Ansätze zur »Verkörperlichung des Kunstdiskurses«, um die »Schlüsselstellung der Frühen Neuzeit für ›Kunst-Liebe‹ und ›Kunst-Geburten‹ zu untersuchen, S. 19. Die theoretischen und historischen Grundannahmen, die er für die Bildanalysen heranzieht, können auch auf die zeitgenössische Dichtung übertragen werden.

385 Vgl. ebd.: S. 74.

386 Vgl. ebd.: S. 143–150 und Ruvoldt, Maria (2004): *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, S. 69.

burtsthematik verknüpft ist. Andererseits ist die flexible oder ambivalente Genderattribution des Herzens in diesem Kontext von Interesse.<sup>387</sup>

## 1. Das Herz zwischen mystischer Sodalisierung und poetischer Singularisierung

Zu den Inspirationsquellen der Herzmetaphorik in Stampas rinascimentaler Dichtung gehört neben Petrarca als poetischem Vorbild womöglich die spätmittelalterliche Mystik, insbesondere mit ihren weiblichen Vertretern Caterina da Siena und Chiara da Montefalco.<sup>388</sup> Um diesen Einflüssen nachzugehen, soll Stampas dichterische Positionersbeschreibung zunächst anhand der von David Nelting für den männlichen Petrarkismus eingeführten Begriffe der Singularisierung und Sodalisierung nachvollzogen werden. In Stampas Dichtung verschiebt sich der Fokus von der ersehnten Integration und Teilhabe an einer Gruppenautorität hin zur Betonung ihrer Individualität. Ihr bietet sich die Möglichkeit einer indirekten Sodalisierung mit dem Chor der vorgängigen mystischen weiblichen Stimmen. Auch wenn sie sich nicht explizit in die Tradition der mystischen Rede stellt, so konstruieren diese Vorgängerinnen dennoch einen Raum und eine Gemeinschaft, in deren Nachfolge Stampa ihre eigene Stimme finden kann.<sup>389</sup> Wie sie davon ausgehend petrarkistische Topoi aufgreift, um zuletzt ihre Singularität und ihren Ausnahmecharakter zu betonen, steht im Fokus der folgenden Abschnitte.

Gerade über das Herz lässt sich Stampas Verbindung zur italienischen Frauenmystik des ausgehenden Mittelalters ziehen. Die Mystik oder die mystischen Vorbilder können als neue Möglichkeiten der Rede aufgefasst werden, da sich hier partiell unabhängige weibliche Stimmen artikuliert haben.<sup>390</sup> Dass diese Stim-

387 In Bezug auf Caterina da Siena siehe Webb, Heather (2005): »Catherine of Siena's Heart.« *Speculum* 80.3, S. 802–817, S. 812: »Concepts of the heart's attributes lead beyond the circumscription of gender boundaries in the letters and provide Catherine with the means to fashion herself as an exemplary figure.«

388 Gerade das historische Wirken und die Rezeption Caterina von Sienas (1347–1380) als einflussreiche Frau werden in Hamburger, Jeffrey F. (Hg.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*. Turnhout: Brepols, insbesondere im Teil »Canonization, Cult, and Relics« und bei Tylus, Jane (2009): *Reclaiming Catherine of Siena. Literacy, Literature, and the Signs of Others*. Chicago: Univ. of Chicago Press besprochen. Siehe für biographische Informationen zu Chiara da Montefalco (1286–1308) den umfangreichen Sammelband Menestò, Enrico (Hg.) (2009b): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

389 Vgl. Nelting 2011: S. 189.

390 Die Stimmen der in den überlieferten Texten zunächst stummen Frauenfiguren wie Beatrice, Laura und Caterina da Siena untersucht Wild, Cornelia (2016b): *Göttliche Stimme, Irdische Schrift. Dante, Petrarca und Caterina Da Siena*. Berlin: De Gruyter. Vgl. für die

men, insbesondere die Caterinas in ihren Briefen, wahrgenommen wurden und zum zeitgenössischen Kanon gehörten, bevor sie im Laufe der späteren Literaturgeschichte ihren Platz darin verloren haben, zeigt Wild unter anderem unter Rückgriff auf Bibliothekslisten des 16. Jahrhunderts.<sup>391</sup> Nichtsdestotrotz muss sich die weibliche Stimme auch hier gegen den männlichen Diskurs verteidigen, den Caterinas Beichtvater Raimund von Capua verkörpert. Er hat ihre Lebensgeschichte, die *Legenda maior*, verfasst und damit seine eigene Konstruktion und Interpretation ihrer mystischen Erlebnisse eingeflochten. Wild zeigt auf, inwiefern über die Sprecherrollen Geschlechterrollen temporär verhandelbar und final, zumindest in der Biographie Caterinas, teilweise wieder diskursiv eingeeht werden.<sup>392</sup> Dass sie selbst variable Genderattribuierungen vornimmt, sei in ihren Briefen erkennbar, in denen sie sich sowohl als Braut als auch als Ritter Christi entwerfe.<sup>393</sup> Zwei Aspekte lassen sich daraus für die Interpretation von Stampas Dichtung ableiten. Zum einen macht auch sie sich diese Genderambivalenz in Bezug auf ein legitimes Sprechen zu Nutze. Zum anderen findet sich bei Caterina da Siena eine ausdifferenzierte Herz- und Körpermetaphorik, die ebenfalls mit Gendermarkierungen verknüpft ist, wie Webb nachgewiesen hat: »In Catherine's letters, the focus on the heart allows for expanded notions of gendered roles.[...] Catherine embraces both male and female roles through the elaboration and connective powers of the heart.«<sup>394</sup> Hier kreuzen sich medizinisch-naturphilosophische Vorstellungen von einer geschlechtsspezifischen Beschaffenheit des Herzens mit abstrakten Charaktereigenschaften und darüber hinaus auch mit Inspirations- und Produktionstopoi. Dass Stampa ihren Körper

---

Rede der Mystikerin S. 95–101. Sie zitiert Amy M. Hollywood und bezeichnet die Mystik als einen Ort des »coming to voice«, S. 3.

391 Vgl. Wild 2016b: S. 112.

392 Vgl. dazu Wild 2016b: S. 137–142. In Bezug auf die Legitimation seiner Rede und seines schriftlichen Zeugnisses heißt es: »Der Beichtvater legt Caterina Worte in den Mund, mit denen sie sich selbst als *sexus fragilior* beschreibt. Sie nimmt dabei die demütige Sprechhaltung ein, die der *sermo humilis* als an dem Stil der Bibel ausgerichtete Sprache vorgegeben hat.«, S. 137.

393 Vgl. Wild 2016b: S. 137, Anm. 113. Das Ziel sei *sponsa christi* und *cavaliere* in einer Person zu vereinen. Ein Blick in ihre Briefe zeigt, dass sie zwischen einem starken »cuore virile« und einem weiblichen »cuore pusillanime« unterscheidet. Den Kampf im Glauben könne man nur mit einem starken, männlichen Herzen führen, über das jedoch auch Frauen verfügen könnten. Die Genderattribuierungen dienen hier demnach der Qualifikation und sind nicht an das Geschlecht der Personen gebunden. Die Zitate entstammen den Briefen an *A Don Giovanni monaco delle celle di valle ombrosa* (CCCXXII) und *A un genovese des terzo ordine si San Francesco, che aveva preso una conversazione spirituale con una donna, per lo che pativa molte pene* (CCLXV) in Siena, Caterina da (1939): *Le lettere di S. Caterina da Siena*. Hg. von Piero Misciattelli. Florenz: Marzocco. Siehe auch Bynum, Caroline Walker (1996): *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books, S. 168f. und 220f.

394 Webb 2005: S. 814.

derart dichterisch und diskursiv nutzbar machen kann, ist im weitesten Sinne womöglich ebenfalls auf mystische Einflüsse zurückführbar.

Konzeptuell ist die Mystik durch eine Integration des Körpers gekennzeichnet, indem der fehlende, entzogene Körper Christi durch den weiblichen Körper überzeichnet wird, so Wild.<sup>395</sup> Das Weibliche wird in religiöser Hinsicht per se mit Körperlichkeit assoziiert: »theologians in the Middle Ages saw woman as the symbol of humanity, where humanity was understood as physicality.«<sup>396</sup> Aus diesem Grund sind die Erlebnisse und Erfahrungen der Mystikerinnen grundsätzlich recht körperlich. Darüber hinaus weisen sowohl Caroline Walker Bynum als auch Katharine Park auf die enge Verbindung der mystischen Vorstellungen mit medizinisch-naturphilosophischen Konzepten vom Menschen als einer »psychosomatic unity« hin.<sup>397</sup> In diesem Zusammenhang ist gerade für Stampa neben der ekstatisch-erotischen Komponente der Bezug zur Fruchtbarkeit von Interesse. Die Körper der weiblichen Mystikerinnen werden insofern zum Ort der christlichen Reproduktion, als sich die göttliche Botschaft an ihnen zeigt und sie zu deren Verbreitung beitragen. Konkreter wird dies auch anhand des Herzens imaginiert, wie Webb in den Briefen Caterinas aufzeigt, in denen das Herz zum Teil als tränkende und lebenspendende Quelle beschrieben wird, aus der die geschwächte Kirche wieder neue Kraft schöpfen kann.<sup>398</sup> Das Herz ist aufgrund seiner zentralen Stellung im menschlichen Körper der Ursprungsort der göttlichen Botschaft und wird bei deren Verbreitung vom Mund der Mystikerin unterstützt. Die »bocca virginea« Caterinas kann daher mit dem »ventre Virginal« der Sprecherin im zweiten Sonett der *Rime* Stampas gleichgesetzt werden.<sup>399</sup> Dieses Gedicht wird im Zusammenhang mit der Inszenierung einer körperlichen Inspiration noch ausführlich besprochen, jedoch ist bereits an dieser Stelle festzuhalten, dass sich an diesem fruchtbaren Herzen eine ganze Reihe metaphorischer Verweise kristallisiert. Die Grundlagen oder Basisannahmen, die aus dem Herzen der gläubigen Frau ein »cor parturiens« machen beziehungsweise es als »uterus cordis« benennen, sind insbesondere in der augustinischen Herzenstheologie und in der Metapher vom Bild oder der Schrift im Herzen vorgeprägt.<sup>400</sup> Sowohl der Komplex um die ins Herz geschriebene

395 Vgl. Wild 2016b: S. 101f.

396 Bynum 1996: S. 171.

397 Bynum 1996: S. 183 sowie Park, Katharine (2014): »Relics of a Fertile Heart. The ›Autopsy‹ of Clare of Montefalco.« In: Anne L. McClanan / Karen Rosoff Encarnación (Hg.): *Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*. New York: Palgrave Macmillan, S. 115–133, hier insbesondere S. 118f.

398 Vgl. Webb 2005: S. 805 und 813.

399 Wild 2016b: S. 113 und Stampa 2010: S. 60.

400 Diese Begriffe leiten die Autoren aus den Äußerungen Augustinus' in den *Confessiones* her, Maxsein 1966: S. 273 und Wirth, Jean (2003): »L'iconographie médiévale du cœur amoureux et ses sources.« *Micrologus* 11, S. 193–212, S. 199.

Schrift, sei es Gottes Gesetz oder Amors Diktat, als auch die Vorstellung eines empfangenden und zu befruchtenden Herzens basieren auf der Annahme eines körperlichen, fleischlichen und damit rezeptiven Herzens. Die biblisch-augustinische Metapher des Herzensbuches wird anhand der teils anatomischen teils funktionalen Analogie von Herz und Uterus erweitert.<sup>401</sup> Das mit Schrift gezeichnete Herz entspricht in den mystischen Vorstellungen dem von der heiligen Botschaft gezeichneten Unterleib Marias. Wild spricht von der Schrift als »Wunder der Empfängnis der *uirgo sacra*, das die Verkündigungsszene nachstellt.«<sup>402</sup> Park führt passend dazu das Beispiel Bernhards von Clairvaux an, der in seinen *Sermones in laudibus Virginis Matris* den Prozess der Verkündigung mit »whereby Mary conceived Christ as one in which the Holy Spirit engraved the Word directly upon her uterus« darstelle.<sup>403</sup> An dieses Konzept des fruchtbaren Herzens kann Stampa in ihrer Dichtung anknüpfen und diese damit als Produkt ihres von Amor gezeichneten Herzens inszenieren. Über die mystischen Anleihen hinaus lässt sie auch Elemente der zeitgenössischen neuplatonischen und naturphilosophischen Diskurse einfließen, sodass sie ihren Ausnahmecharakter als Dichterin auf die Singularität als Liebende und die ihres Liebesobjektes zurückführen kann.

Die Betonung dieser Alleinstellungsmerkmale, die gerade auf die Abgrenzung zu früheren Dichtern und Zeitgenossen beider Geschlechter abzielen, kann demnach als Moment der Singularisierung verstanden werden. Dies geschieht anhand der im Folgenden untersuchten Verknüpfung, Erweiterung und Umdeutung von mystischen und petrarkistischen Elementen, die einerseits eine neuplatonische Wendung erfahren und andererseits deutlich poetologisch markiert sind.

### 1.1. Herzensbild und Herzenstausch

Die Betonung ihres Ausnahmestatus und ihrer Rolle als Dichterin gelten ebenfalls für die geistige Verinnerlichung des Geliebten über das Bild im Herzen sowie für den ersehnten Herzenstausch als Signum des neuplatonischen *amor*

401 Vgl. für die Ursprünge der Herzensinschrift Jäger 2000: S. 27–64 sowie Polo de Beaulieu, Marie Anne (1991): »La légende du cœur inscrit dans la littérature religieuse et didactique.« In: *Le »Cuer« au Moyen Age. (Réalité et Seneffiance)*. Aix-en-Provence: CUERMA, S. 297–312, die ebenfalls die Legende des heiligen Ignatius von Antiochien bespricht, in dessen Herz der Name Christi in goldenen Lettern gefunden worden sei.

402 Wild 2016b: S. 114.

403 Park 2014: S. 123.

*mutuus*.<sup>404</sup> Ficino und der *canzoniere* Lorenzo de' Medici bieten neben dem petrarkischen Schema eine weitere Inspirationsquelle für Stampas Bearbeitung dieses ersten Topos. Lorenzo greift wie Petrarca das provenzalisch-sizilianische Motiv des Bildes auf, verbindet es aber mit der Idee eines Spiegels und dem neuplatonischen Seelenaufschwung, was Ficino in *De amore* theoretisiert.<sup>405</sup> Erst der bildliche Eindruck vermag die Liebe zu entfachen (VI, 2). Die Seele des Liebenden gleiche einem Spiegel (V, 6), der immer auch auf das Abbild des Göttlichen verweise. Lorenzo verknüpft den abstrakten Seeleneindruck mit dem lyrischen Topos des *imago impressa*, des Herzensbildes. Mit diesem neuen Kontext steht das Bild der Frau im Herzen, so Bernhard Huss, nicht mehr für das emotionale Zentrum und das Begehren, sondern weist auf ein transzendentes und universales Anderes hin.<sup>406</sup> Die Innovation Lorenzos – unter anderem in seinen Gedichten LXXXII, LXXXV und LXXXVI – bestünde in dieser Abstraktion und der dazu notwendigen Übereinstimmung von äußerlich erhaltenem Eindruck und der vorgängigen Idee der menschlichen Schönheit.<sup>407</sup> Diese Aufwärtsbewegung ist also in das grundsätzlich sympathetische Naturverständnis basierend auf Analogien eingebunden, dessen Relevanz auch für Stampas Texte in der weiteren Analyse näher zu betrachten ist.

Der *innamoramento*-Topos steht in den *Rime* Stampas im Vergleich zur petrarkischen Vorlage in engerer Verbindung zu den Liebeswunden und wird so zunächst konkretisiert. Der Verletzung durch Amor folgt in L unmittelbar der Einschluss des Bildes:<sup>408</sup> »Poi ch'Amor mi ferì di crude ponte,/ Vostra mercè, qual sete vivo e vero,/ V'ho scolpito nel fronte, e nel pensiero,/ Sì che nessun

404 Der Topos des Herzensbildes wird in I, 2.2 im Zusammenhang mit Petrarcas *Canzoniere* besprochen.

405 Vgl. für Ficanos Platonkommentar Huss 2007: Kap. 1.3, S. 76–121. Siehe den Abschnitt II, 8 in Ficino, Marsilio (2012a): *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour. Commentarium in convivium Platonis, de amore*. Hg. von Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres: »Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur.«, S. 49.

406 Vgl. Huss 2007: S. 325 sowie für die Verbindung von Sonneinstrahlung und Abbild S. 322f.: »Wie ein Spiegel vom Strahl der Sonne getroffen werde, eine Reflexion dieses Sonnenstrahls erzeuge und mit dieser Reflexion Wolle entflammen könne, die man ihm nahebringe, so werde der als *obscura phantasia* und *memoria* bezeichnete Seelenteil durch einen Bild-Strahl des Sonnen-Analogons der (göttlichen) Schönheit getroffen, bilde als Analogon der Reflexion des Sonnenstrahls ein Abbild jenes Bild-Strahls und entflamme mit diesem Abbild die *vis appetendi* zur Liebe. Dabei entstehe zunächst als das Produkt des Erblickens einer körperlichen Gestalt durch die Augen die *imago* einer körperlichen Gestalt, die sich der *phantasia* einpräge [...]. Aus der *imago* des Körpers, die sich auf der Stufe der *phantasia* ansiedele, entstehe im sinnlichen Appetit (*appetitus sensus*) eine sinnliche Form der Liebe.«

407 Vgl. Huss 2007: S. 333.

408 Vgl. zum Motiv des *Amor pictor* im Petrarkismus Kruse 1993: S. 202–205.

sembiante più s'affronte.«<sub>1-4</sub>. Auch wenn das Abbild Collaltos hier allgemeiner im Geiste und vor ihren Augen verortet wird, weisen zahlreiche andere Stellen ähnliche Fügungen auf, in denen es dem Herzen in unterschiedlichen Formen eingepägt ist: »L'imagin, che nel cor m'è sempre impressa,«<sub>7</sub> (XLIX) und »L'imagin del sembiante vostro vero/ Mi stà sempre nel cor fissa, e scolpita,«<sub>5-6</sub> (CLXII). Aufgrund der räumlichen und emotionalen Distanz kann die Sprecherin so den Kontakt zu ihrem Geliebten aufrechterhalten und ihre »in Stein gemeißelte« Treue unterstreichen.<sup>409</sup> In CXX expliziert die Sprecherin diesen Gedanken und führt aus, Collalto trotz seiner Abwesenheit aufgrund der kriegerischen Verpflichtungen immer in ihrem Herzen mitzuführen. Die Unendlichkeit ihrer Treue und damit ihren Ausnahmecharakter begründet sie in CLXXI mit der Tatsache, dass das Bild weder jemals verblasse noch aktiv entfernt werden könne: »Ma non potete già ritormi poi/ L'imagin vostra, il vostro almo sembiante,/ Che giorno e notte mi stà sempre innante,«<sub>5-7</sub>. So stellt sie in diesem Kontext ihren stabilen Charakter seiner Wankelmütigkeit gegenüber, was dafür spricht, dass das *imagin* oder *sembiante*, das sie mittels ihrer besonderen Aufnahme-fähigkeit verinnerlichen konnte, wichtiger ist als sein »reales« Bild, das andere Künstler auch versuchen malerisch darzustellen.

In L und LVII imaginiert sie das Bild und das Wirken ihres Geliebten auf seine Umwelt. Ihr inneres *ritratto* in L weicht von Collaltos Außenwirkung ab, denn nur ihr zeigt er sich »alterretto«<sub>10</sub>. Warum also auf die Kunst und Mühe anderer realer Künstler wie Tizian zurückgreifen, hat sie doch in ihrem Herzen ein getreues und niemals verblappendes Abbild? Der Sprecherin ist nur zu bewusst, dass ihr so naturgetreuer Eindruck nicht dem entspricht, den Collalto zu hinterlassen beabsichtigt: »Vi porto impresso, qual vi provo in fatto,/ Un pochetto incostante e disdegnoso.«<sub>13-14</sub>. Neben der Markierung ihrer Sonderstellung innerhalb seiner Bewunderer zielt das Gedicht auch auf den Wettstreit der Künste ab. Diesen scheint das Herz der Liebenden, in diesem Fall metonymisch »petto«<sub>6</sub>, gegenüber den edlen Materialien der Künstler, »in marmi, ò in carte«<sub>2</sub>, zu gewinnen. Denn nur sie vermag mittels ihres so leidensfähigen Herzens seine »forma vera«<sub>4</sub> zu erkennen und abzubilden. Jenen bildenden Künstlern, die sie in LV noch mit der Bitte um ein *ritratto* anruft, gelingt dies nicht. Mit *forma vera* wird neben dem petrarkistischen auch ein neuplatonisches Konzept aufgerufen. Die Perfektion aller Formen, die damit bei Ficino gemeint ist, kann nur vom ersten Eindruck abstrahierend erkannt werden. Dieses Erkennen misslingt

409 So in CLXXX: »Se, come Amor ch'i pensier dentro vede,/ E passa ov' occhio human non s'assicura,/ Penetraste anco voi per mia ventura/ Ove l'imagin vostra altera siede;/ Voi la vedreste salda come scoglio,/ Immobilmente appresso del mio core,/ E diporreste meco il vostro orgoglio.«<sub>5-11</sub>. Wenn auch Collalto wie Amor in ihr Herz blicken könnte, so hofft sie, würde er ihre starre Ergebenheit erkennen und weniger grausam sein.

Stampa aber beim Anblick des Conte.<sup>410</sup> Er kann nicht mit einem »innerseelisch präformierte[n] Konzept« von äußerer und innerer Schönheit abgeglichen werden, sondern scheint diesem mit seinem defizitären Verhalten zu widersprechen.<sup>411</sup> Die Aufstiegsidee wird zwar anzitiert und verweist damit auf Stampas souveräne Diskurshandhabung, kann in diesem Fall aber nicht glücken.<sup>412</sup> Doch auch die petrarkische *forma vera*, die in XVI des *Canzoniere* Laura und Christus parallelisiert, ist nicht gänzlich auf Stampas LV übertragbar.<sup>413</sup> Lauras wahre Form ist trotz ihrer temporären Härte dem Dichter gegenüber eine positive und verheißungsvolle. Die Weltverfangenheit liegt in den Gefühlen des Liebenden begründet und der Weg weist in Petrarcas Dichtung nur vordergründig in Richtung des *sommo bene*. Dies trifft für Collalto nicht zu, dessen wahre Erscheinung, wie sie hier modelliert wird, einen Aufstieg im Sinne der erhebenden Liebe unmöglich macht. Dass in CCLXXXV und an anderen Stellen der neuplatonische Aufstieg jedoch imaginiert wird und zu gelingen scheint, kann erneut als Merkmal von Stampas Umgang mit den verfügbaren Diskursen angeführt werden, der stets auf die poetische »gloria vera«<sub>12</sub> ausgerichtet ist.

So weist auch die Darstellung einer zweiten Liebe darauf hin, dass sie und ihre Dichtung statt des Geliebten im Zentrum stehen, denn ihre Gefühle für Bartolomeo Zen modelliert sie in der Anrede an Amor in CCXVII ebenfalls unter Rückgriff auf den Bild-Topos: »Signor, poi che m'havete il collo avinto/ Di sì tenace nodo, e così forte,/ Poi che à me piace, & Amor vuol, ch'io porte/ Nel cor voi solo, e nullo altro dipinto,«<sub>1-4</sub>. In den Horizont der dichterischen Überbietung sind Verfahren der Ausweitung und des Explizierens des Bild-Topos einzuordnen, wie sie in CLIII und CCCVIII, jeweils an den Geliebten adressiert, zu finden sind. Obwohl die Beschreibungen konkreter anmuten, verschiebt sich die Bedeutung von dem in Teilen durchaus noch physiologisch und religiös verbürgten Motiv hin zu einer übersteigerten und damit eindeutig dem künstlerischen und ihrem *ingenium* zuzuordnenden Ebene des Abstrakten.

## CLIII

- 1 Se poteste Signor con l'occhio interno
- 2 Penetrar' i segreti del mio core,
- 3 Come vedete queste ombre di fuore
- 4 Apertamente con questo occhio esterno,
- 5 Vi vedreste le pene de l'Inferno,
- 6 Un'abisso infinito di dolore,
- 7 Quanta mai gelosia, quanto timore

410 Vgl. Huss 2007: S. 341–348, auch für die Analysen des Syntagmas *forma vera* bei Lorenzo, LXXXV und LXXXVI.

411 Ebd.: S. 342.

412 Vgl. Schneider 2007: S. 311.

413 Vgl. Huss 2007: S. 345.

- 8 Amor'ha dato, ò può dar' in eterno.  
 9 Et vedreste voi stesso seder donno  
 10 In mezo à l'alma, cui tanti tormenti  
 11 Non han potuto mai cavarvi, ò ponno.  
 12 E tutti altri disir vedreste spenti,  
 13 Od oppressi da grave et alto sonno  
 14 E sol quei d'haver voi, desti & ardenti.

Dieses Sonett verdichtet das Liebesleid der Sprecherin und greift im Bild der visuellen Wahrnehmung indirekt, über die Gleichsetzung mit »alma«<sub>10</sub>, die Vorstellung vom Abbild im Herzen auf. Zunächst wird ein inneres Auge konzipiert, das in der Lage sein soll, die Herzensgeheimnisse zu erforschen.<sup>414</sup> Collaltino ist dazu jedoch nicht befähigt und kann nur das allen sichtbare und schemenhafte Äußere wahrnehmen. Ein besonderes Verständnis, das auf der geschulten Wahrnehmung fußt, kann er nicht aufbringen und so bleiben ihm ihre drastisch dargestellten inneren Qualen verborgen. Dem Teufel gleich herrsche er in diesem Abgrund und keine Höllenstrafe habe ihn je dort entfernen können. Die Szenerie erinnert an die vom Wind gebeutelten Liebenden, die Dante im fünften Canto des *Inferno* auftreten lässt.<sup>415</sup> Jedoch rühren die »pene«<sub>5</sub> nicht von einer nachträglichen moralischen Bewertung der irdischen Liebe her, sondern sie kommen bereits im Erleben der Liebe jenen nahe, die erst auf göttliches Einwirken hin erfahrbar würden. Den absoluten und unerbittlichen Charakter ihrer Liebe vermittelt die Sprecherin daher durch »mai«<sub>7</sub>, »eterno«<sub>8</sub>, »tutti«<sub>12</sub>, und »sol«<sub>14</sub>, die die gesteigerte Intensität im Ausdruck erzeugen. Auch der letzte Vers schreibt sich in diese leidenschaftliche Tonalität ein. Das Verlangen der Liebenden und ihr Begehren nach dem Conte, »aver voi«<sub>14</sub>, klingen im petrarkistischen Diskurs und besonders in Kombination mit »penetrar«<sub>2</sub> sehr explizit und fordernd.

Auch wenn das religiöse Substrat und die *mutatio vitae* bei Stampa deutlich weniger verhandelt werden als im *Canzoniere*, so kann unter den anderen erloschenen Sehnsüchten durchaus auch jene nach dem christlichen Heil verstanden werden. Auch das drittletzte Gedicht der *Editio princeps* strotzt vor

414 Vgl. vor allem für den mittelalterlich-christlichen Ursprung dieses Konzeptes Moos 1997: hier S. 95. Mit *occhio interno* sind auch die Augen der Seele in ficinianischen Sinne aufgerufen, vgl. Ficino 2012a, VI, 10, S. 162 sowie die Beschreibung in einem seiner Briefe: »O infinito vedere che da te stesso riluci, e l'universo illumini, o spirituale occhio, col qual solo, e il qual solo gli spirituali occhi veggono«, Ficino, Marsilio (2002): *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino*. Hg. von Sebastiano Gentile. Rom: Ed, S. 98. Das mentale Sehen als Ausweg aus der optischen Insuffizienz des Menschen bedarf einer wesensmäßigen Eignung, die Collalto, wie bereits der Hinweis auf seine *forma vera* zeigte, nicht aufzuweisen scheint, vgl. Huss 2007: S. 319.

415 Vgl. Dante 1999: S. 86.

Passion und weist ein weiteres Beispiel des erweiterten und übersteigerten Topos des Herzensbildes auf.

CCCVIII  
 1 Con quai segni, Signor, volete ch'io  
 2 Vi mostri l'amor mio,  
 3 Se amando, e morendo adhora adhora  
 4 Non si crede per voi, lassa, ch'io mora?  
 5 Aprite lo mio cor, c'havete in mano,  
 6 E, se l'imagin vostra non v'è impressa,  
 7 Dite ch'io non sia d'essa,  
 8 E, s'ella v'è, à che pungermi in vano,  
 9 L'alma di sì crudi hami,  
 10 Con dir pur, ch'io non v'ami?  
 11 Io v'amo & amerò fin che le ruote  
 12 Girin del Sol, e più, se più si puote.  
 13 E, se voi nol credete,  
 14 È perche crudo sete.

Um ihren desolaten Zustand, das Sterben im Lieben, verständlich zu machen, weist die Sprecherin den »signor«<sub>1</sub> an, ihr Herz zu öffnen, das er in der Hand trage. Das Sonett antwortet auf seinen Vorwurf in Vers zehn und die Sprecherin hofft ihn mit einem Blick in ihr Innerstes von ihrer Liebe zu überzeugen. Jetzt befindet sich dieses Innerste jedoch bereits außerhalb ihres Körpers, da das Herz – gewaltsam so scheint es – entnommen wurde. Die Weiterführung des Bild-Topos basiert demnach darauf, dass der Conte selbst überprüfen solle, ob er sein Bild in ihrem Herzen finde. Der Umstand, dass er es in der Hand trägt, ist bereits ein deutliches Zeichen der imaginierten Verbundenheit und wird durch die Aufforderung, es zu öffnen, erneut gesteigert. Sollte er sein Bild nicht darin sehen, könne er davon ausgehen, dass sie nicht sie selbst sei und damit verlöre sie ihre Identität gänzlich. Wenn sein Abbild jedoch erkennbar sei, warum quäle er sie dann weiter mit grausamen Waffen in Form von Vorwürfen. Die Sprache hat hier Handlungspotential und die Sprecherin schreibt dem Conte in Vers sieben die verbale Gewalt über ihre Identität zu. Im Umkehrschluss kann sie daher hoffen, mit Hilfe ihrer Worte und ihrer Texte ebenfalls handeln zu können und zwar über den Umweg der Liebesklage hin zur Positionierung als Dichterin.<sup>416</sup> Interessant ist, dass die Sprecherin hier eine Unterstellung seinerseits konstruiert, auf die sie leidenschaftlich reagieren kann, und nicht seine Indifferenz oder sein willkürliches Verhalten ihr gegenüber die Qual ausmachen.

Stampas *Rime* werfen vereinzelt die Möglichkeit des *amor mutuus*, also der

416 In CXXVII setzt sie »armi«<sub>1</sub> und »carmi«<sub>5</sub> parallel und auch in CCLIV weist sie, unmittelbar auf die Verdienste der (antiken) Dichtung abhebend, auf dieses Potential der Sprache hin.

gegenseitigen und erwiderten Liebe, auf und loten damit die Grenzen des petrarkistischen Systems aus.<sup>417</sup> Die unterschiedlichen Folgen des *amor simplex* und *amor mutuus* für den Liebenden beschreibt auch Ficino (V, 9) und betont, dass die einseitige Liebe scharfsinnig zur Rede und wortreich im Vortrag mache.<sup>418</sup> Gegenseitigkeit verspräche hingegen Sicherheit und Eintracht und kann im zeitgenössischen Denken für eine unverheiratete Frau durchaus als erstrebenswert gelten. Die potentielle Liebeserwiderung eröffnet so neue Spielräume der dichterischen Ausgestaltung und obgleich die Momente der Trennung und der Verkennung dominieren, lassen sich diese Topoi als Wunschträume darin ausmachen. Eine gegenseitige Liebe bestünde in einer Wesensverschmelzung beider Liebender, die auch unabhängig von der körperlichen Vereinigung ihre Sublimation erlangen würde. Diese Einheit bleibt Stampa mit Collalto verwehrt und doch weiß sie aus dieser Tatsache Kapital in Form von selbstreferentieller Dichtung zu schlagen. Die ersehnte Verschmelzung mit seinem Wesen stellt die Sprecherin in CCXCIII als Folge der Einprägung seines Abbildes in ihrem Herz dar: »Così m'impresse al core/ La beltà vostra Amor co' raggi suoi,/ Che di me fuor mi trasse, e pose in voi;/ Hor, che son voi fatt' io,«<sub>1-4</sub>. Auch wenn das Resultat eine Wesenseinheit ist, die mit dem Tod beider enden würde, sollte Collalto sich ihrer entledigen wollen, so ist die Bewegung doch einseitig, da Amor nur sie aus ihrem in seinen Körper hat übergehen lassen.

Ähnliches ist im Sonett-Diptychon LV und LVI zu finden, in dem die Sprecherin zwei imaginäre *ritratti* in Auftrag gibt und ekphrastisch beschreibt.<sup>419</sup> An dieser Stelle kommt es textstrukturell zur Überblendung der beiden zu untersuchenden Topoi von Bild und Austausch. Stampa stellt das Abbild in ihrem Herzen den tatsächlichen Bildern der Künstler gegenüber und betont im Sinne des *paragone* ihre eigene Überlegenheit. Innerhalb dieser figurativen Darstellung konkretisiert sich die oben genannte Wesensverschmelzung im Herzensaustausch. Die Besonderheit der gewünschten *ritratti* besteht darin, dass Colallto mit zwei Herzen, sie dahingegen gänzlich ohne darzustellen sei. In LV lobt sie die Fähigkeiten der Maler und Bildhauer sowie die Würde des Objektes und betont im zweiten Terzett: »Fategli solamente doppio il core,/ Come vedrete, ch'egli ha

417 Vgl. Leopold 2009: S. 252–261 und Schneider 2007: S. 266f. sowie S. 281–291. Schneider betont hier aufgrund des metapoetischen Gehaltes zahlreicher Korrespondenzgedichte die Ambiguierungsstrategien Stampas, die offen lassen, »ob die Unerreichbarkeit des Geliebten *tatsächlich* aufgehoben wurde«, S. 282.

418 Vgl. Ficino 2012a: S. 117: »Est enim amor alter simplex, mutuus alter. Simplex ille quemcumque comprehenderit, prudentem reddit ad preuidendum, acutum ad disserendum, facundum ad eloquendum, ar res gerendas magnanimum, ad iocos facetum, ad ludos promptum, ad seria queque fortissimum. Mutuus, periculis pulsus securitatem, submota dissensione concordiam, uitata miseria prestat felicitatem.«

419 Schneider 2012: S. 289–296.

veramente,/ Il suo, e' l mio, che gli ha donato Amore.«<sup>12-14</sup>. Mit Nachdruck, »veramente«, unterstreicht sie hier, dass Amor ihm tatsächlich ihr Herz übergeben habe, sodass ihr Bild folglich kein Herz zeigen dürfe: »Ritraggete poi me da l'altra parte,/ Come vedrete, ch'io sono in effetto;/ Viva senz'alma, e senza cor nel petto,/ Per miracol d' Amor raro, & nov'arte.«<sup>1-4</sup>. Das Wunder besteht daher in ihrer Leidenschaftlichkeit, ohne Herz und Seele leben zu können. Das Wunder der Liebe nämlich scheitert, da es nicht zu einem beidseitigen Austausch kommt, sondern die Herzensferne als Sinnbild der emotionalen und körperlichen Distanz bestehen bleibt.<sup>420</sup>

Wie ihre Tauschphantasien zeigen werden, schreibt sich Stampa in genau diese »schwebende Spannung« nach Entsendung oder Verlust des Herzens ein, die ihr die dichterische Ausgestaltung in stetem Aufschub ermöglicht.<sup>421</sup> Bereits für die Literatur des *Quattrocento* war dieser Topos laut Armand Strubel neben dem des sprechenden Herzens zentral.<sup>422</sup>

Wie das Bild im Herzen erfährt auch der Herzenstausch eine neuplatonische Aktualisierung, die theoretisch-konzeptuell bei Leonardo Bruni und im Platonkommentar Ficinos sowie praktisch-poetisch im *canzoniere* Lorenzo de' Medicis vorgeprägt ist. Bruni, »mirabil cosa,/ che fuor de sè la mente in altri posa«,<sup>423</sup> und Ficino, »[i]llud quoque euenire sepenumero solet ut se in amati personam quisque transferre cupiat. Nec immerito, deus namque pro homine fieri cupit atque conatur«,<sup>424</sup> sprechen eher von Seelentausch und Seelenverschmelzung, die den *amor mutuus* vollenden können. Die Anwendung und Reflexion dessen in Form der *conmutazione de cuori* ist in drei Gedichten Lorenzos und in seinem *Comento* zu finden.<sup>425</sup> Lorenzo definiert die Liebe als eine

420 Ficino 2012a: II, 8, S. 45: »Nusquam ergo uiuit qui amat alium, ab alio non amatus. Propertea omnino mortuus est non amatus amator. Nec reuiuiscet umquam, nisi indignatio suscitetur. Ubi uero amatus in amore respondet, in eo saltem uitam agit amator. Hic certe mirares fit. Quotiens duo aliqui mutua se beniuolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto uiuet. Vicissimum huiusmodi homines se commutant et seipsum uterque utriusque tribuit, ut accipiat alterum.«

421 Buck, August (1965): *Der Einfluß des Platonismus auf die volkssprachliche Literatur im Florentiner Quattrocento*. Krefeld: Scherpe, S. 19.

422 Vgl. Strubel 2003: S. 460: »Ses deux principaux modes d'être, qui déclinent deux formes d'autonomie, sont le sujet parlant – la ›voix du cœur‹ – ou l'objet séparable – au centre d'un processus de don et d'échange.«

423 Bruni, Leonardo: *Humanistisch-philosophische Schriften. Mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*. Hg. von Hans Baron zitiert bei Ebbesmeyer, Sabrina (2002): *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München: Fink, S. 61. Vgl. auch Buck 1965: S. 18: »Lorenzo verwirklicht die von Ficino postulierte platonische Umdeutung der überlieferten Liebeslyrik in der Dichtung, indem er die erotische Erscheinungswelt durch das Medium des Platonismus betrachtet.«

424 Ficino 2012a: II, 6, S. 39.

425 Es handelt sich um die Sonette CX in Medici, Lorenzo de' (1991a): *Canzoniere*. Hg. von

Transformation des Liebenden, »Amore non è altro che una trasformazione dello amante nella cosa amata«, die dem ersten Schritt der völligen Hingabe des Liebenden folge:<sup>426</sup>

Nasce amore allo amante e va nella cosa amata, e così prima si fugge il cuore dello amante alla cosa amata; nasce dipoi amore reciprocamente nella cosa amata, e allora si fa la conmutazione che abbiamo detta de' cuori.

Auch Huss spricht vom Tausch als einer Radikalisierungsstufe der Herzensferne.<sup>427</sup> Hier wird erneut der wundersame Charakter dieser Vereinigung unterstrichen, der den Liebenden im gegenseitigen Erkennen den Seelenaufschwung ermöglicht. Das Wunder bestehe auch laut Ficino darin, sich in diesem menschlichen Streben dennoch Gott annähern zu können, insofern es sich um den Eros des Betrachtenden, den *amor divinus*, handele.<sup>428</sup> Wie bereits erläutert, besteht das Wunder in Stampas Augen eher darin, dass sie im Zustand der Liebesverweigerung leben könne und spricht in CXLVIII von »maraviglia«, nur im Zusammenhang mit ihrem außerordentlich harten Schicksal, das Amor allein ihr auferlege.

Der Herzenstausch zwischen Stampa und Collalto kann nicht nach einem dieser neuplatonischen Muster ablaufen und muss scheitern. Daher ist dieser Topos in den *Rime* entweder als (Rache-)Wunsch formuliert oder er verharrt im ersten Stadium, dem Verlust des Herzens auf Seiten der Liebenden. Lediglich in einer anderen Konstellation kann das Herz der Sprecherin auf ein zweites ver-

---

Tiziano Zanato. Florenz: Olschki: »– Quando i belli occhi prima la via fêro/, entrò la bianca mano e 'l cor ti tolse,/ e in cambio a quello un più gentil ne misse;/ questo in te vive, e 'l tuo, fatto più altero,/ in più candido petto viver volse./ Questo è de' miei miracoli! – Amor disse.«<sup>9-14</sup>, CXIX »Quel cor gentil, che Amor mi diede in pegno/ mirabilmente in cambio al mio, eletto/ a maggior bene, or vuol lasciar soletto/ il petto mio, di sì bel core indegno./ Io priego il mio che torni; egli è sì degno,/ che l'antiqua sua sede ora ha in dispetto./ Io dico a llui: – Se non degna il mio petto/ qui core, arà te, cor, quel petto a sdegno./ Misero, che farai? – E lui risponde:/ – Starò in essilio in quelle luci belle,/ se pur cacciato son senza riguardo:/ queste non mi può tòr, né Amor le absconde./ E tu arai di me spesso novelle/ pe' dolci raggi di quel bello sguardo. –« und CXX »– Amorosì sospiri, e quali uscite/ del bianco petto di mia donna bella,/ ditemi del mio cor qualche novella,/ qual voi sì dolcemente in lei nutrite.–/ – Stassi lieto il tuo cor, quïeto e mite,/ mille dolci pensier' movendo in quella,/ co' qual' sovente e con Amor favella/ alte cose e gentil'; né voi l'udite. –/ – Sospir' benigni, ora è ver quel ce io sento/ da voi? – Sì, certo! – – Almen ditemi ancora/ se là dove è starà il mio core assai. –/ Mentre che io parlo, e lor sen vanno in vento./ Amor sopra il suo petto giura allora/ che a me il mio cor non tornerà già mai.«

426 Medici, Lorenzo de' (1991b): *Comento de' miei sonetti*. Hg. von Tiziano Zanato. Florenz: Olschki, S. 288.

427 Ebd.: S. 291 und Huss 2007: S. 295, Anm. 911.

428 Ficino 2012a: VII, 4, S. 219. Allgemein sind zwei Formen der Vereinigung anzuführen, Ficino unterscheidet die Kontemplation im *amor divinus*, S. 37, durch den göttlichen Strahl hervorgerufen, von der ›Generation‹ im *amor ferinus*, S. 227. Für eine Übersicht siehe Huss 2007: S. 92–95 und 107.

ständiges hoffen. Im Sonett CLX klagt die Sprecherin zunächst Venus und Amor an, ihr Herz jenem Hochmütigen übergeben zu haben, »à quell'altero Conte«<sub>3</sub>, der sich sowohl ihr als auch den Liebesgöttern gegenüber anmaßend verhalte. Daher sinnt sie auf ihrer aller Rache und bittet sie »Cupido e Ciprigna«<sub>2</sub> ihm sein Herz zu entreißen: »E questo sia non che'l mio cor mi renda,/ Ma mi dia il suo, e rendami la spene,«<sub>9-10</sub>. Hier zeigt sich erneut, dass die Liebeserwiderung nicht das vordergründige Ziel der Sprecherin ist, sondern dass die Gegenseitigkeit vielmehr auch in der poetischen Fiktion als nahezu unmöglich erachtet wird. Der mit Hilfe der Götter konstruierte Herzensaustausch könne oder solle keine Erfüllung, sondern gerade »vendette più crude, e più supreme«<sub>8</sub> bringen. Collalto's Herz ist ihr stets verwehrt, nur sie gibt ihres preis; imaginiert sie sodann einen Austausch, steht auch dieser unter negativen Vorzeichen, da die Liebende darin nur eine seine Bosheit übertreffende Rache zu sehen vermag.<sup>429</sup> Als Supplement für ihr verlorenes oder gestohlenen Herz fungieren wie in CCXCVIII zumeist die »sospir«<sub>5</sub>, die ihr ermöglichen in diesem »reduzierten« Zustand weiterleben zu können. In diesem Madrigal muss die Sprecherin ihre Herzensgabe an den Conte im Irrealis skizzieren, da sie nach Amors Angriff nicht mehr über ein zu verschenkendes Herz verfüge: »Il cor verrebbe teco,«<sub>1</sub>. Folglich könnten nur ihre Seufzer, die »Fidi compagni, e grati,/ E le voci, e gli omei;«<sub>7-8</sub>, ihn begleiten und ihm, sollte er sie nicht mehr vernehmen, ihr Ende bezeugen. Der imaginäre Tod der Sprecherin tritt also nicht mit dem Verlust des Herzens ein, der Liebested ist nur ein vordergründiger. Ihre tatsächliche Lebensgrundlage ist die Sprache, die ihr, anders als ihr Geliebter, stets treu und wohlgesonnen ist.

Vor diesem poetologischen Hintergrund ist auch der einzige geglückte Herzensaustausch innerhalb der *Rime* zu betrachten. Die Vereinigung zweier Herzen ist weder mit Collalto noch mit Zen, sondern nur mit Mirtilla möglich, wie Stampa es im Capitolo CCXCI konstruiert.<sup>430</sup> Die Vermutung, es könne sich um eine nur von Stampa erdachte oder petrarkistisch überformte *creatura d'amore* gehan-

429 Die wechselnden Allianzen in diesem Liebeskampf sind ebenfalls ein Indiz dafür, dass dessen dichterischer Ausgestaltung mehr Bedeutung beizumessen ist als der *histoire*. Die Sprecherin wechselt die Rollen und sieht sich einerseits als Opfer beider *Signori*, verbündet sich andererseits aber auch, ähnlich wie in LI, mit den Liebesgöttern in der Absicht Collalto zu »isolieren«.

430 Adressiert werde nach Bellonci eine »amica diletissima Mirtilla« oder eine »creatura d'amore«, deren Identität nicht genau zu klären sei. Vgl. Stampa 2009: S. 275. Tower und Tylus vermuten, es handele sich um »the poet Ippolita Mirtilla anthologized with nine poems in Domenichi, *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne*«, Stampa 2010: S. 400, und führen im Appendix B, S. 357, ein Gedicht an, das sie anlässlich Gasparas Todes geschrieben habe und das erstmals 1559 in jener Anthologie veröffentlicht wurde. Siehe ebenfalls Capodivacca. Angela (2015): »*Le amiche carte*: Gaspara Stampa and Mirtilla.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 117–136, die die weibliche Dichtungsgenealogie als das Hauptaugenmerk Stampas in diesem Kontext erachtet.

delt haben, stützen die Verse 25 bis 33, in denen eine ekstatische Liebesszene präsentiert wird, innerhalb derer Mirtilla Züge einer Geliebten trägt, die in ihrer Anwesenheit anders als die männlichen Geliebten zur Liebeserwiderung und -erfüllung in der Lage ist.

CCXCI

25 Quant'io le carte tue care, e gioconde,  
 26 MIRTILLA mia, MIRTILLA à le cui voglie  
 27 Ogni mia voglia, ogni disir risponde.  
 28 MIRTILLA mia, con la qual mi si toglie  
 29 Ogni mia gioia, & ogni mio diletto,  
 30 Restando preda di perpetue doglie.  
 31 Col cui leggiadro, e gratioso aspett  
 32 Mi si rende ogni bene, ogni piacere  
 33 Dolce, amoroso, caro, alto & eletto.  
 34 Che non potendo te propria vedere,  
 35 Veder i frutti del tuo vago ingegno,  
 36 È quanto di conforto io posso havere.  
 [...]
   
 55 Perch'un sol duol due corpi insieme punge,  
 56 Si come un solo amor', & una fede,  
 57 Et una volontà due cor congiunge.

Sie weist mit »leggiadro«<sup>31</sup> Attribute des petrarkistischen Liebesobjektes auf und löst ein gespiegeltes Begehren aus, das die Sprecherin anaphorisch mit »ogni mia voglia«<sup>27</sup> und »ogni disir«<sup>27</sup> gleich doppelt steigert. Auch ihre Abwesenheit hat die bekannten Folgen absoluten Ausmaßes und ihrem Anblick werden in Vers 32 parallel zum Conte beglückende Effekte zugeschrieben. Mirtilla scheint ein antwortendes Idealobjekt zu sein, denn die Früchte ihres Geistes können der Sprecherin in Vers 35 als Ersatzbefriedigung dienen. Dabei schließt die Annahme, diese *creatura* oder diese Szene sei rein imaginiert, die Realexistenz der Dichterin Ippolita gerade nicht aus, vielmehr stellt sie als Schreibende ein noch besseres Pendant zur Sprecherin dar. Nur so können das Verständnis und die Wesensverschmelzung, wie sie in 55–57 gezeichnet wird, gelingen. Sowohl beide Körper als auch beide Herzen sind von den Auswirkungen dieser Liebe betroffen und weisen auf die verschiedenen Liebeskonzeptionen hin.<sup>431</sup> Die *affetti dogliosi*

431 Neben dem petrarkistischen Liebesmodell, das auf Nichterfüllung basiert, werden weitere Liebesdiskurse aufgerufen, die, wie gesehen, die gegenseitige – keusche – Liebe sowie zum Teil auch die körperliche Liebe einschließen. So treten elegische und bukolische Referenzen auf, die im Anschluss an Ovid eine »individual erotic narrative« kreieren, Phillippy, Patricia (1992): »*Altera Dido: The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco.*« *Italica* 69, S. 1–18, S. 10. Auch Schneider 2007 bespricht den Rekurs einerseits »auf das neuplatonisch fundierte Konzept des *amore onesto*, dem eine Spiri-

martern ihre Körper, darin sind die beiden Frauen so vereint, wie das Streben nach der erfüllten und glücklichen Liebe zwei Herzen im Idealfall einen würde. Polysyndetisch gereiht und jeweils mit »un(a)«<sup>56/57</sup> verstärkt, listet die Sprecherin die Aspekte auf, die zum Herzensverständnis führen, wobei sich die Definition von »amor«<sup>56</sup> über »fede«<sup>56</sup> zu »voluntà«<sup>57</sup> steigert. Im Schmerz der unerwiderten Liebe können sich die Herzen beider Dichterinnen demnach verstehen und sie erfahren nur in dieser Konstellation das erhebende Gefühl der neuplatonischen Wesensverschmelzung. Diese Wendung scheint schlüssig, da eine vollständige Liebeserwiderung der dichterischen Positionierung Stampas im Wege stünde und nur die selbst dichtenden Freunde ein echtes Verständnis für ihr Leiden in der Liebe und den Ausweg in der Kunst aufbringen können.<sup>432</sup> Auf einen ähnlich neuplatonischen Ausweg aus dem diskursiven Dilemma weist auch die Anordnung der Gedichte zum Ende der Sammlung hin.

## 1.2. Verweigerte Herzenerweckung

Für die Liebestopi im Zusammenhang mit dem Herzen konnten Tendenzen der Distanzierung von den christlichen Vorstellungen festgestellt werden: Nicht Christus ist dem Herzen eingeschrieben, sondern der Conte und so wird, anders als bei den Mystikerinnen, auch kein Tausch mit einem göttlichen Herzensspender imaginiert, sondern einer zwischen Liebenden. Der petrarkische Grundkonflikt zwischen persönlichem Affekt und christlicher Norm ist deutlich weniger virulent, ebenso wenig die Inszenierung der stets aufgeschobenen *mutatio vitae* und daher weisen auch die letzten Sonette Stampas eine andere Konversion auf. Die folgenden Ausführungen betrachten die Gedichte CCLXXV bis CCLXXXV, die damit nicht am Ende der *Editio princeps* stehen, sondern lediglich das Ende des petrarkistischen »Teilcanzoniere« konstituieren.<sup>433</sup> Ihnen nachgeordnet sind noch sechs *Capitoli* und zwanzig Madrigale. Die sich an Salza orientierenden Ausgaben der *Rime* enden mit diesen Reuegedichten, die sich einer Palinodietradition im Sinne Petrarca einzuschreiben scheinen.<sup>434</sup> Wie Schneider bereits festgestellt hat, wird damit der Blick auf die Dichtung zu Gunsten der konstruierten Liebesgeschichte mit einer finalen Erkenntnis der

---

tualisierung zu Grunde liegt« und andererseits die »Nähe zum *amore lascivo* mit sinnlichen Elementen, von Stampa bis hin zur Schilderung einer Liebesnacht ausgeführt«, S. 300.

432 Vgl. Leopold 2009: S. 272. Hier wird der Verweis auf Venus und die Dichtung über den im Namen enthaltenen *mirto* angeführt ebenso wie die das lateinische *coniunx*, das bei der Vereinigung der Geliebten mitschwingt.

433 Schneider 2007: S. 267. Hinsichtlich der von anderen Ausgaben meist übernommenen Umstellungen Salzas in der Ausgabe von 1913 siehe erneut Schneider 2003.

434 Für Petrarca's Konstruktion und Inszenierung der Umkehr siehe: Kap. I, 1 sowie grundlegend Küpper 2002c: S. 162–200.

Konversionsnotwendigkeit verstellt.<sup>435</sup> Inwiefern die Reuegedichte die christliche Vorstellung der Herzenserweckung durch Gott aufrufen, um sie dann unter anderem aufgrund ihrer textlogischen Position zu brechen, ist erneut anhand der Verwendungszusammenhänge von *cor* und *petto* auszumachen. Zuvor sind jedoch kurz zentrale Merkmale des Gesamtkorpus in Erinnerung zu rufen, die die Konversion erschweren beziehungsweise grundsätzlich verhindern. Anders als das petrarkische Vorbild weisen die *Rime* keine Zweiteilung – *in vita* und *in morte* – auf, sodass die Reflexion über den Tod des Liebesobjektes und damit eine verstärkte Jenseitsorientierung strukturlogisch ausbleiben.<sup>436</sup> Zum anderen steht Stampas Umgang mit der körperlichen Liebe, besonders in den von der temporären Vereinigung handelnden Gedichten um die Liebesnacht (CCI–CCIV), einer christlich markierten Palinodie entgegen.<sup>437</sup> Den Gegensatz von Diesseitsverhaftung und dem Aufwärtsstreben im Sinne eines christlich-augustinischen *ascensus* muss Stampa *canzoniere* daher weniger ausgestalten, es kommt eher zu einem Abwägen zwischen den Formen ihrer Liebe zum Conte, wobei grundsätzliche Enthaltung oder gänzliche Entsagung von der zwischenmenschlichen Liebe keine Alternativen darstellen.

Nichtsdestotrotz entwerfen die Sonette CCLXXV–CCLXXXII eine Abwendung der Sprecherin von ihrer als fehlerhaft erkannten Liebe hin zum christlichen Gott. Dieser wird unmittelbar angerufen oder indirekt über Christus adressiert und auf verschiedene Arten um Vergebung beziehungsweise um eine Eingebung gebeten. Doch der Mikrozyklus endet schließlich mit einem resümierenden und Zweifel äußernden Text, der die christliche Konversion in Frage stellt. Die Struktur dieser zusammengehörigen thematischen Gruppe wird durch Salzas Neuordnung durchbrochen, indem CCLXXVIII entnommen und an das Zyklusende (CCCXI) gesetzt wird.<sup>438</sup> Den Auftakt der kurzzeitigen Umkehr markiert die Sprecherin in CCLXXV, wenn sie ihre Liebe zu einer »cosa mortale«<sub>2</sub> als trügerisches Begehren bezeichnet, dem zu entsagen sie alleine nicht im Stande sei. In Anlehnung an die vorgängige Topik des lyrischen Liebeskampfes ruft sie den »Dolce Signor«, zu Hilfe. Er möge ihr den Schild seiner Gnade, »scudo«<sub>12</sub>, geben und ihr damit die Loslösung vom Irdischen ermöglichen. Die »guerra«<sub>11</sub> zwischen den Liebenden wird zu einem innerseelischen Kampf der Dichterin umgestaltet und auch die göttliche Kraft, die sich hinter dem *Signor*

435 Vgl. Schneider 2003: S. 117ff.

436 Vgl. Schneider 2007: S. 266.

437 Vgl. dazu Leopold 2009: S. 257f.: »Stampas Liebesnacht stellt somit der bei Petrarca vorherrschenden Sphären-Trennung eine rinascimentale Anthropologie entgegen und löst die den *Canzoniere* bis in die »Marienkanzone« hinein begleitende Spannung von sündhafter Innerweltlichkeit und einzig heilverheißendem Jenseits auf zugunsten einer alles verbindenden »großen Seinskette«.

438 Vgl. Schneider 2007: S. 285 und insgesamt für die Wendung S. 284–290.

verbirgt, wird in den religiösen Zusammenhang gerückt.<sup>439</sup> Die Annäherung an Christus führt sie in CCLXXVI steigernd fort, indem sie ihn bittet, seine »piaghe profonde«<sub>1</sub> in ihr Herz zu übertragen. So könne er ihre alten Liebeswunden heilen, die vom Anblick des »bel sembiante humano«<sub>11</sub> herrühren. Mit »semiante«<sub>11</sub> ist erneut das frühere liebeslyrische Motiv des Herzensbildes aufgerufen, das hier mit dem christlichen Aspekt verknüpft wird. Ähnlich wie die Mystikerinnen des 14. Jahrhunderts hofft die Liebende vordergründig auf ein Eingreifen Gottes, der ihr Herz durch die Stigmata markieren und auf den rechten Weg, »E per salir a lui«<sub>13</sub>, bringen möge.<sup>440</sup> Dazu sind die »altre scorte«<sub>14</sub> nicht mehr in der Lage, die im Rahmen ihrer Liebesgedichte stets die Augen des Conte als Führer zum Glück bezeichnet haben, sondern ausschließlich die Hand Christi und damit das göttliche Einwirken. Die vertikale Orientierung dieser Sonette zeigt sich in den kontrastierenden Verweisen auf ihre bisherige irdische Verhaftung und seelische Verirrung sowie den ersehnten Aufstieg.<sup>441</sup> Diese Achse ist auch im folgenden Gedicht auszumachen, was die innere Zusammengehörigkeit der Gruppe und ihre Abgrenzung zu den anderen Textteilen unterstreicht. In CCLXXVII bittet die Sprecherin Gott, seinen Blick herabzusenken und lässt ihr Herz metonymisch selbst um Gnade bitten: »China gli occhi al mio cor, che mercè chiede«<sub>3</sub>. In einem zweiten Schritt soll dieser Zuwendung die Erweckung folgen, indem nun das lebendige und glühende Feuer der Gottesliebe Eingang ins Herz finden solle:

CCLXXVII

- 12 Nel petto mio, ricetta d'ogni errore,  
 13 Entra col foco tuo vivo, & ardente,  
 14 E spento ogn'altro, accendivi il tu' amore.

439 Für die Vorlage Petrarca an dieser Stelle siehe Küpper 2002c: S. 173.

440 Neben der bereits erwähnten Caterina da Siena ist hier auch wieder Chiara da Montefalco zu nennen. Zu Lebzeiten habe sie sich so sehr mit dem gekreuzigten Jesus identifiziert, dass sie angab, das Kreuz bereits im Herzen zu tragen. Nach ihrem Tod habe man in ihrem Herzen schließlich das Kreuz und andere Spuren der Passion Christi gefunden. Vgl. dazu Gélis, Jacques (2005): »Le corps, l'Eglise et le sacré.« In: Alain Corbin / Daniel Arasse / Georges Vigarello (Hg.): *De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil, S. 17–108, S. 60–61 sowie allgemein Menestò, Enrico (2009a): »La biografia di Chiara.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, S. 163–180, hier S. 175–180 und Donadio, Berengario (1991): *Vita di Chiara da Montefalco*. Hg. von Rosario Sala. Rom: Città Nuova, S. 108–142.

441 Siehe ebenfalls CCLXXV: »getti per terra«<sub>13</sub>, CCLXXVIII: »trarmi fuor del pelago«<sub>10</sub>, CCLXXX: »Tu per dritto sentier, la sù mi mena«<sub>12</sub>, CCLXXXI: »Trami [...] Da questa di miserie oscura valle«<sub>8</sub>. Das ersehnte Herabblicken Gottes in das sündige Herz und dessen »Eingreifen« formuliert maßgeblich Augustinus II, 4: »ecce cor meum, deus, ecce cor meum, quid miseratus es in imo abyssus«, Augustinus 1996: S. 30, sowie in IX, 1 »tu autem, domine, bonus et misericors et dextera tua respiciens profunditatem mortis meae et a fundo cordis mei exhauriens abyssum corruptionis«, ebd.: S. 180.

Parallel zum früheren irdischen Liebesfeuer wird hier das Einwirken und Eindringen Christi ins Herz mit erotisierend-mystischen Anklängen modelliert. Zuvor beschreibt die Sprecherin das Herz und damit die Person in Gänze nach dem augustinischen Vorbild in einem Zustand der Gottesferne, dem das Einstrahlen des göttlichen Lichtes und dem Vernehmen der göttlichen Stimme (mit den Ohren des Herzens) Abhilfe schaffen kann.<sup>442</sup> Der absolute Charakter, der ihren Seelenregungen in beiden Ausprägungen eignet, wird durch die zweifache Verwendung von »ogni«<sub>12/14</sub> erneut betont.

Im Sinne einer steigenden Dynamik dieser Konversionsphase ist die Anrufung Gottes im nächsten Sonett CCLXXVIII deutlich leidenschaftlicher, sodass Salza es als »Endpunkt des *iter spirituale*«<sup>443</sup> geeignet für die den Abschluss der gesamten Textsammlung erschienen sein muss.

## CCLXXVIII

- 1 Mesta, e pentita de' miei gravi errori,  
 2 E del mio vaneggiar tanto, e sì lieve,  
 3 E d'haver speso questo tempo breve,  
 4 De la vita fugace in vani amori,  
 5 À te Signor, ch'intenerisci i cori,  
 6 E rendi calda la gelata neve;  
 7 E fai soave ogn'aspro peso, e greve,  
 8 À chiunque accendi di tuoi santi ardori.  
 9 Ricorro; e prego, che mi porghi mano  
 10 À trarmi fuor del pelago, onde uscire,  
 11 S'io tentassi da me, sarebbe vano.  
 12 Tu volesti per noi Signor morire,  
 13 Tu ricomprasti tutto il seme humano,  
 14 Dolce Signor non mi lasciar perire.

Das erste Quartett bringt die Reue der Sprecherin über die trügerische und eitle Liebe ebenso zum Ausdruck wie das Gedenken der allgemein endlichen und flüchtigen Existenz des Menschen. Die Verweise zum ersten Gedicht der *Rime* und vor allem zum petrarkischen Proömium sind deutlich erkennbar. Stampa scheint ihr Sonett damit jedoch bewusst abzugrenzen und markiert vielmehr die Unterschiede in den jeweiligen Konstruktionen der *canzonieri*. Während Petrarcas Sammlung von vorn herein im Zeichen der Einsicht in das eigene Fehlen und der aufschiebbaren und inszenierten Konversion steht und in der Marienkanzone mit eben jener schließt, bilden Stampas Reuetexte lediglich eine Etappe

442 Mit Augustinus ist stets auch der Intertext des petrarkischen *Secretums* aufgerufen. Vgl. hinsichtlich des Lichtes Augustinus 1996: VIII, 12, S. 178. Maxsein 1966 bespricht das Sehen mit dem Herzen, *corde vivere*, S. 234–237 und das Hören S. 274. Die betreffenden Textstellen in den *Confessiones* lauten IV, V S. 60; VII, X, S. 141; VIII, I, S. 152.

443 Schneider 2007: S. 285.

und lassen die Umkehr bereits in dieser kleinen Binnengruppe scheitern. Die Beschreibung Gottes im zweiten Quartett erscheint zunächst innerhalb des poetischen Diskurses wie die Heilung des oxymoralen Liebesleidens anhand des heiligen Feuers. Es erinnert zum zweiten in seinem Einwirken auf die Herzen an die biblische Vorstellung von der zunächst steinernen und schließlich fleischernen ›Materialität‹.<sup>444</sup> Sie selbst kann sich aus dieser Misere nicht mehr befreien, die reuige Einsicht allein reicht nicht aus und so ist sie auf die Barmherzigkeit des *dolce Signor* angewiesen. Endeten die *Rime* mit diesem letzten Vers, übergabe die Sprecherin sich unter Verlust jeglicher Autonomie gänzlich dem Willen Gottes. In der Erstfassung steht dieses Sonett jedoch inmitten der Reuegruppe und ihm folgen noch eine Antwort des Gekreuzigten sowie die unmittelbare Zurücknahme der völligen Liebesabkehr. Die Liebende kann die Stimme Christi nicht vernehmen und in ihrem Herz glüht immer noch ein anderes, ein altes Feuer, sodass sie trotz ihres willigen Geistes dem schwachen Fleisch unterworfen ist und auf dem Irrweg verbleiben muss.<sup>445</sup> Die Wegmetaphorik verknüpft dieses Sonett intratextuell mit den folgenden Gedichten: »Tu per dritto sentier, la sù mi mena,«<sub>1,2</sub> und »Volgi padre del cielo à miglior calle/ I passi miei«<sub>1-2</sub>. Intertextuell wird damit ebenfalls die petrarkische und petrarkistische Tradition aufgerufen. Zum einen erinnert *calle* an die zugleich einsichtige aber dennoch unwillige Aussage des Franciscus im *Secretum*: auch wenn er den rechten und sicheren Weg kenne, so könne er sein Verlangen nicht zügeln und ihn doch nicht einschlagen.<sup>446</sup> Zum anderen scheint das letzte Terzett von Bembos Proömium durch, in dem, anders als in Stampas eigenem Auftaktsonett, Gott bereits thematisiert und als das Ende der richtigen Straße bestimmt wird.<sup>447</sup> Beide Vorgängertexte und das oben erwähnte erste Sonett Petrarcas markieren jeweils den Beginn eines Spannungsbogens, der die Gedichtzyklen kennzeichnet. Dass *Stampa* diesen Auftakt auslöst und erst am Ende der ›Geschichte

444 Vgl. Buch Ezechiel 11,19 und Kap. I, 2.1.

445 CCLXXIX: »Volgi à me peccatrice empia la vista/ Mi grida il mio Signor che'n Croce pende,/ E dal mio cieco senso non s'intende/ La voce sua di vera pietà mista./ Sì mi trasforma Amor' empio, e contrista/ E d'altro foco il cor' arde, & accende;/ Sì l'alma al proprio, et vero ben contende,/ Che non si perde mai, poi che s'acquista./ La ragion saria ben facile, e pronta/ À seguire il suo meglio; ma la svia/ Questa fral carne, che con lei s'affronta./ Dunque apparir non può la luce mia,/ Se'l Sol de la tua gratia non sormonta/ À squarciar questa nebbia fosca, e ria.« Leopold 2009 weist einerseits auf die Verbindung des Einleitungsverbes mit CCLXXIII andererseits auf die zur zweiten Liebe hin, S. 268f. Dass die Liebende die Stimme Christi nicht vernehmen kann, verweist auf das petrarkisch vermittelte augustinische Substrat dieser Textgruppe.

446 Vgl. Petrarca 2013: III, 104: »non ignarus, ut paulo ante dicebas, multo michi futurum esse securius studium hoc unum sectari et, deviis pretermisissis, rectum callem salutis apprehendere. Sed desiderium frenare non valeo.«, S. 398.

447 Vgl. Bembo, Pietro (2008): *Le rime*. Rom: Salerno Ed, S. 8: »E quella strada, ch'a buon fine porti,/ Scorger da l'altre, e quanto adorar Dio/ Solo si dee nel mondo, ch'è suo tempio«<sub>12-14</sub>.

Rückverweise auf die Vorbilder einfließt, zeugt von ihrem bewussten Einsatz der Reuethematik. Diese konstituiert daher nicht den makrostrukturellen Rahmen einer Konversionsnarration, sondern bildet, wie auch die Nonnengedichte CCXXIX–CCXXXIII, lediglich eine paradigmatische Insel innerhalb der *Rime*.

Im folgenden Sonett CCLXXX findet sich zwar ein Rückverweis auf eines ihrer ersten Gedichte im Zusammenhang mit dem *innamoramento*, betont wird jedoch die dichterische Initiation und es steht daher eindeutig im Zeichen der Liebeslyrik.

CCLXXX

5 Sgombra con la tua gratia dal mio petto  
 6 Tutt'altre voglie, e tutt'altri disiri;  
 7 E le cure d'Amor tante, e i sospiri,  
 8 Che m'accompagnan dietro al van diletto.  
 9 La bellezza ch'io amo, è de le rare,  
 10 Che mai facesti, Ma poi ch'è terrena,  
 11 À quella del tuo regno non è pare.

Erneut bittet die Sprecherin um moralische Reinigung: ihre Brust und damit ihr Herz mögen durch die Gnade Gottes von den inneren Affekten befreit werden. Dieses Syntagma weist auch das erste Terzett in III auf, in dem der heilspendende Schatten des hier eingeführten, Liebe und Dichtung von Beginn an verschränken, »alto Colle«<sub>10</sub> beschrieben wird: »La cui sacra, honorata, e fatal' ombra/ Dal mio cor, quasi subita tempesta,/ Ogni ignoranza, ogni bassezza sgombra.«<sub>9-11</sub>. Der Schatten ihres Geliebten, zugleich heilig und verhängnisvoll, hat den gleichen purifizierenden Effekt wie der Gottes; das Herz wird jeweils von der aktuellen Belastung befreit. Die parallele Setzung von »ogni«<sub>11</sub> und »tutt'«<sub>6</sub> markiert den absoluten Anspruch ihrer Regungen und damit ihrer Poesie. So könnte in diesem Verfahren nun das Schema von vorbereitender Ankündigung durch die irdische Liebe und vervollkommnender Erfüllung durch die göttliche Liebe erkannt werden. Dieser Annahme widersprechen jedoch, neben der grundsätzlichen Ausgestaltung der Reuertexte, zum einen die präsentische Aussage in Vers neun und zum anderen der bereits erhebende Charakter, der auch der ersten Herzreinigung innewohnt. Denn auch der *Colle* und damit das irdische Begehren können die Sprecherin, »bassa e vile«<sub>6</sub>, und ihre Dichtung den Tiefen des Unwissens und Unvermögens entziehen.<sup>448</sup> Obgleich hier die Erkenntnis der minderwertigen Schönheit ihres Geliebten postuliert wird, gilt ihm ihre Liebe immer noch und so knüpft die Sprecherin an das vorherige Gedicht an, in dem das sündige Fleisch sie zurückhält. Diese Phase der partiellen Erkenntnis und des Wunsches nach göttlichem Beistand endet mit Sonett CCXXXII, das große Zweifel an der eigenen

448 Vgl. III: »Questa da basso luogo m'erge, e questa/ Mi rinova lo stil, la vena adombra;/ Tanta virtù nell'alma ogn'hor mi desta.«<sub>12-14</sub>.

Bekehrungsfähigkeit ausdrückt und mit einer negativ formulierten Frage schließt. Schneider spricht hier von der Suche nach einem dritten Weg, da die Konversion im christlichen Schema nicht gelingt.<sup>449</sup> Wie bereits erläutert, fügt Salza in seiner Edition hier das eigentliche Gedicht CCLXXVIII ein und ordnet das Ende des *canzoniere* in das Schema einer noch nicht gänzlich gelungenen aber dennoch zutiefst ersehnten Konversion ein. In der Erstausgabe folgt jedoch ein inhaltlicher Bruch und die letzten drei Sonette umreißen eine neuplatonische Wende, in der erneut aufgrund der Verhandlung der Liebeskonzeptionen Stampas Dichtung selbst im Vordergrund steht. Der Sprecherin gelingt es, sich von der Liebe zu Collaltinos Äußerem zu lösen und so, die innere Schönheit verehrend, eine höherwertige Form der Liebe im neuplatonischen Stufendenken zu erreichen. In CCXXXIV werden mit »frale«<sub>2</sub> und »senza eguale«<sub>6</sub> diese zwei Arten der Schönheit kontrastiert und die Erkenntnis als der Wendepunkt, »Da qui indietro«<sub>9</sub>, im Denken markiert. Im letzten Terzett wird der Bezug der neuen Liebesform zur Poesie explizit:

CCXXXIV

- 12       Saran più degna fiamma del mio petto,  
 13           E più degno ricetta del mio core,  
 14           E de le rime mie più degno oggetto.

Die Einpassung ihrer Gefühle in das neuplatonische Muster geht mit der Rückbesinnung auf ihre Dichtung einher, denn Stampas Sprecherin überträgt diese ›theoretische‹ Erkenntnis unmittelbar auf die zukünftigen Inhalte der »rime«<sub>14</sub>. Die komparative Parallelstruktur unterstreicht nicht die Abkehr vom Dichten, sondern gerade dessen Verbesserung und inhaltliche Aufwertung. Stampa entwirft eine liebeslyrische Rahmenstruktur, indem sie in Vers 13 den Vorgang des *innamoramento*, wie er in II geschildert wird, wortwörtlich aufnimmt: »farsi nido e ricetta del mio core«<sub>8</sub>. Hier nistet sich der »illustre mio Signore«<sub>4</sub> als gesamte Person, die äußere und innere Schönheit vereine, im Herzen ein und entflammt die erste und in den *Rime* dominierende Phase der Liebesdichtung. Im späteren Sonett finden, gefiltert durch die geistig-nobilisierende Erkenntnis, nur noch die inneren Werte, »cortesia«<sub>10</sub> und »saggio alto intelletto«<sub>10</sub> Eingang in das Herz der Liebenden. Stampa verschränkt hier und in CLI die stilnovistische Eignungslehre des *cor gentil* mit jener neuplatonischen, die nur das *cor pietoso* zur intensiven Kontemplation Gottes befähigt sieht.<sup>450</sup> Das

449 Vgl. Schneider 2007: S. 287 sowie S. 260: »Nicht Reue, und damit die *histoire*-Ebene, steht am Ende, sondern eine Reflexion über Dichtung, und damit die metatextuelle Ebene.« Siehe ebenfalls Leopold 2009: S. 269–273.

450 Siehe dazu die Verse 5–7: »E se mai da pietoso, e gentil core/ L'estrema voce altrui fu essaudita;/ Dapoi ch'io sarò morta, e sepolita«. Vgl. außerdem Ebbersmeyer 2002: S. 125f. An dieser Stelle bespricht sie die *Canzona dell'Amore celeste e divino* von Girolamo Ben-

Ergebnis dieser höherwertigen Form der Inspiration ist schließlich das Besingen eines höherwertigen Liebesobjektes, eine Veränderung, die sich vermutlich auch auf die Qualität ihrer Dichtung auswirken könnte.<sup>451</sup>

Genau diesen Wandel beschreibt Stampa im berühmten letzten Sonett CCLXXXV, das programmatisch mit einem Musenanruf beginnt.<sup>452</sup> Die Sprecherin kontrastiert in Bezug auf ihre Dichtung erneut einen früheren jetzt abzulehnenden Zustand, »non più«<sup>1</sup>, und eine durch die Erkenntnis bessere zukünftige Ausdrucksweise, »Hor sarà«<sup>9</sup>. Die zuvor nachgezeichnete geistige Konversion gelingt und ermöglicht ihr, folgendes Fazit zu ziehen: »Quest'è via da salir' à gloria vera«<sup>12</sup>. Weg- und Aufstiegmethaphorik sind hier in den neuplatonischen Kontext eingebunden und weisen den Seelenaufstieg über die Liebe dezidiert als das Mittel zu wahren Ruhm aus. Der Kreis zu ihrem Proömium und dem Wunsch nach »gloria, non che perdon«<sup>6</sup> schließt sich mit dem Ende der Sonette und dem dominant petrarkistischen Teil der *Rime*. Die Möglichkeit und die Sehnsucht nach einer Herzenserweckung im christlichen Sinne hat Stampa im Zuge der systeminhärenten Konversionsproblematik aufgeworfen, sie lässt sie jedoch nicht in strenger Nachfolge Petrarca's in einer Anrufung Gottes oder Marias gipfeln. Indem sie rückwirkend eine auf der Liebeslyrik und ihrer Inspirationslehre beruhende Rahmenstruktur erzeugt, stellt sie die Umkehr in einen dichtungstheoretischen Kontext. Die Sprecherin erfährt durchaus eine Erleuchtung ihres Herzens, diese steht jedoch gerade nicht in Opposition zur Betrachtung und Wahrnehmung der menschlichen Schönheit, sondern muss in neuplatonischer Auffassung gerade darin ihren Ursprung nehmen.<sup>453</sup>

### 1.3. Kardiale *contrari affetti*

Ein Merkmal des thematischen Anschlusses an die petrarkistische Tradition sind die mit dem *innamoramento* und der Figur Amors verknüpften Meta-

---

ivieni, die die platonischen Vorstellungen noch stärker christianisierte als Ficino selbst: »Der liebende Aufstieg der Seele zu Gott wird in Stufen geschildert, er beginnt mit dem Anblick eines schönen Objekts und führt über innerseelische Prozesse zur intensiven Kontemplation Gottes, zu der das ›fromme Herz‹ (*cor pietoso*) geeignet ist.«, S. 126.

451 Für die ausführliche Analyse der Inspirationsthematik im Zusammenhang mit dem Herzen siehe Kap. I, 3.

452 Neben dem Musenanruf deuten auch »Castalia«<sup>9</sup> und »Parnaso«<sup>9</sup> den metapoetischen Status des Gedichts an. Sowohl der Verweis auf die neuplatonische Dichtung Vittoria Colonnas und die Rolle des Syntagmas *gloria vera* als auch der durch den Rekurs auf Bembo inhärente epische Überbietungsanspruch werden in Schneider 2007 besprochen, vgl. ebd.: S. 289.

453 Vgl. zur Erleuchtung allgemein und zur antikisierenden Nuance von »Nume« in CCLXXXIII: »Hor racquistato alquanto del mio lume/ Potrò specchiarmi in quel bel raggio ardente,/ Che da prima m'èlessi per mio Nume;«<sup>9-11</sup> sowie Steppich 2002: S. 149.

phernkomplexe, in deren Zentrum das Herz der Liebenden steht. Die *Rime* schwanken auch in dieser Hinsicht zwischen imitierender und partiell verändernder Aktualisierung. Das Herz ist auf tradierte stilnovistische Weise Ursprung der Emotionen und damit den Heimsuchungen und Angriffen Amors unterworfen. Darin ist Stampa systemkonform und greift hauptsächlich drei Aspekte auf. Von Amor mit Pfeilen beschossen, wird das Herz zugleich entflammt und gefangen genommen.<sup>454</sup> Innerhalb der Übernahme dieser zu Schemata geronnenen Beschreibungen ist jedoch eine deutliche Akzentuierung ihrer Rolle als Dichterin festzustellen, deren Ziel, die »gloria«, bereits im ersten Sonett ostentativ formuliert ist.<sup>455</sup> Stampa konstruiert eine Kausalkette, die den hohen Wert ihrer Gedichte auf den ersten Blick dem Conte als idealem Liebesobjekt zuschreibt. Die verzehrende Liebe ist der notwendige Grundzustand, sodass sich Lieben und Leben einander fast gänzlich entsprechen. Die Dichtung wird poetologisch verhandelt, indem sie problematisiert und vordergründig als unmöglich beziehungsweise minderwertig beschrieben wird.<sup>456</sup> Dass Stampa derart versucht, über den Ausnahmecharakter ihrer Poesie deren absoluten Geltungsanspruch zu betonen, zeigt erneut die bewusst markierte Ambivalenz von Zugehörigkeit zur petrarkistischen *schiera* und der Absicht, sich emotional und künstlerisch abzusetzen und herauszuheben.<sup>457</sup>

Die Verortung des *innamoramento* und seiner Folgen im Herzen bezieht sich in den italienischen Versen begrifflich sowohl auf *cor* als auch auf *petto* sowie andere Periphrasen. So stehen unter anderem *petto* oder *fianco* im petrarkistischen Inventar metonymisch für das Herz als Zentrum der emotionalen Persönlichkeit. Für Stampa lässt sich diese Gleichsetzung mit CCLXXXIV rechtfertigen, da hier statt der häufigeren Kollokationen *fiamma nel cor*, *infiammato core* nun *fiamma del mio petto* zu finden ist. Auch die Metapher des Nestes wird in II und CCXXXVI mit beiden Begriffen konstruiert.

Die *contrari affetti*, die widerstreitenden Gefühle, setzen traditionell mit einer

454 Die Bedeutung der Augen, in diesem Zusammenhang oft als »luci« des Geliebten bezeichnet, der wiederum der Sonne »sol / sole« entspricht, wird in Kap. II, 2 herausgestellt.

455 Vgl. unter den zahlreichen Besprechungen dieses Auftaktsonetts Kablitz 1992: S. 396–401, Noyer-Weidner, Alfred (1986): »Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht.« In: Alfred Noyer-Weidner / Klaus W. Hempfer (Hg.): *Umgang mit Texten*. Stuttgart: Steiner, S. 289–333, hier S. 300 ff., Leopold 2009: S. 240 ff. und Schneider 2007: S. 249 f.

456 Der enge Zusammenhang zwischen lebensnotwendiger und lebensbedrohlicher Liebe ist noch näher zu beleuchten. Siehe dazu XXVIII: »Ò mirabil d'Amore, e raro effetto,/ Ch'una sol cosa, una bellezza sola/ Mi dia la vita, e tolga l'intelletto.«<sup>12–14</sup>; weitere Verweise in XLV, LXXVI, LXXVIII. Vgl. zudem die Parallelisierung seiner Abreise und ihres Todes in LXI und LXIII.

457 Vgl. Nelting 2011: S. 209 f.

Verletzung des Herzens durch die Pfeile Amors ein.<sup>458</sup> Das metaphorische Liebesfeuer wird über seine Pfeile und Fackeln ins Herz getragen und lodert dort, bei Stampa durch die »nove faci«<sub>10</sub> der Zen-Liebe ein zweites Mal entfacht, bis zu dem Zeitpunkt, als kurz vor dem formalen Bruch zu den *Capitoli* eine »più degna fiamma«<sub>12</sub> ins Spiel gebracht wird.<sup>459</sup> Auf der Folie der dichterischen Tradition sind bezüglich dieses oxymoralen Liebeskonzeptes zwei Aspekte anzuführen, die Stampas Aktualisierung kennzeichnen. Es handelt sich zum einen in Form der Singularisierung um die Betonung ihrer einzigartigen Stellung, insbesondere innerhalb der großen Schar liebender Frauen, und zum anderen um Stampas »espressione di una passionalità intensa«, die auch die bekannten Konzepte des *amore onesto* und *amore lascivo* problematisiert.<sup>460</sup>

Die gesteigerte Intensität geht mit einer Konzentration des Feuers im Inneren, im Herzen der Liebenden einher. Das petrarkische Wechselbad zwischen Hitze und Eiseskälte ist allgemein weniger relevant. In der Phase des *innamoramento* wird Amor direkt angesprochen oder das gewaltsame Einwirken anhand seiner Waffen beschrieben. XXXII deutet dennoch die unmittelbare Positivierung des Liebesschmerzes an:

XXXII

- 1 Per le saette tue Amor ti giuro,  
 2 E per la tua possente, e sacra face,  
 3 Che, se ben questa m'arde, e'l cor mi sface,  
 4 E quelle mi feriscon, non mi curo.  
 [...]
   
 9 Perche nasce virtù da questa pena,

Nach anfänglichem Entbrennen wird hier mit »sface«<sub>2</sub> und in XXXV mit »consume«<sub>5</sub> auch der Prozess der Verzehrung des Herzens angedeutet, der, wie bereits gezeigt, mit Orientierungs- und Identitätsverlust einhergeht. In XXXIV tritt Amor nicht mehr als dantesker »signore[...] di pauroso aspetto«, sondern als

458 Vgl. die oxymoralen Zustände des Herzens in CCLXIV, Petrarca 2014: »Ben ti ricordi, et ricordar te 'n dêi,/ de l' imagine sua quand' ella corse/ al cor, là dove forse/ non potea fiamma intrar per altrui face:/ ella l' accese; et se l' ardor fallace«<sub>41-45</sub>. Dies gilt ebenso für die Gedichte CLXXXII und CCXX.

459 Vgl. Kapitel vier »The Igneous Poet« in Broccia, Lillyrose Veneziano (2008): *Woman on Fire: Mapping the Four Elements in Gaspara Stampa's Rime*. Ann Arbor: UMI. Siehe für das zweite Liebesfeuer das Sonett CCV. Im gleichen Bild verbleibend spricht die Liebende in CCXII ebenfalls von einem neuen Pfeil Amors: »Veggio Amor tender l' arco, e novo strale/ Por ne la corda, e saettarmi il core«<sub>1-2</sub>.

460 Stampa, Gaspara (2009): *Rime*. Hg. von Maria Bellonci / Rodolfo Ceriello. Mailand: Rizzoli, S. 221. So formuliert es Bellonci in ihrem Kommentar zu CCXXI (im Original CCXIX), das in beiden Textreihenfolgen an exponierter Stelle am Ende der *vicenda amorosa* steht und den Übergang entweder zu den Madrigalen (ab Salza 1913) oder zu den Korrespondenzgedichten markiert.

geflügelter und bewaffneter Sohn der Venus auf, dem die Augen verbunden sind.<sup>461</sup> Ähnlich wie Collalto wirkt Amor in seinem Verhalten gegenüber der Sprecherin unberechenbar und stürzt sie immer wieder in neue Liebesqualen.

## XLII

5 Et hor quasi Signor' empio e fallace,  
6 Poi ch'una volta il tuo giogo sostenni;  
7 Adhor' adhor nove saette impenni,  
8 Et accendi una, & hor'un'altra face.  
9 E mi trafigi, e mi consumi il core,

Sehr deutlich wird der Topos des Liebeskrieges aufgerufen, anhand dessen sich die Liebende zum wehrlosen Opfer stilisiert.<sup>462</sup>

## LXXIII

5 L'acerba pena mia nel petto accolta,  
6 L'empia mercè del dispietato arciero,  
7 I sospir, che'n Amor sola mi fero,  
8 Havrian triegua talhor' ò poca, ò molta.

Das für die makrostrukturelle Ebene bereits beschriebene Netz aus poetologischen Einsprengseln ist auch hier erkennbar, liest man die »sospir«<sub>7</sub> unter Rückgriff auf das dichterische Vorbild als poetisch überformte Seufzer. Die Sprecherin gibt in Form der Präteritio vor, die außerordentlichen Gefühle dennoch nicht ausdrücken zu können.<sup>463</sup> Darüber hinaus steht »sola«<sub>7</sub> wieder im Zeichen der Vereinzelung. Zahlreiche weitere Stellen weisen die Verschränkung von leidendem Herzen und der daraus resultierenden Sonderstellung der Sprecherin auf. Sie bittet Venus um Gnade und setzt so ihr Leid in XLIV deutlich von dem anderer ab: »L'accese e vive fiamme del mio petto,/ À quali altre fur mai pari, ò maggiori;«<sub>3-4</sub>.<sup>464</sup> Eine ähnliche Hervorhebung vollzieht sie in CXXV, wenn sie Amor anfleht »Temenza e gelosia«<sub>3</sub> aus ihrer Brust heraus in die Brüste oder Herzen der »mille altre Donne, che l'ardore/ Provan«<sub>5-6</sub> zu schicken. Indem sie die beiden Sphären von Singularität der Liebeserfahrung und Dichtungsanspruch verknüpft, vergleicht sie ihre Liebesflammen mit dem Feuer Trojas, das gegenüber ihrem Martyrium nichtig sei. Aufgrund der noch näher auszuführenden direkten Verbindung zwischen Herz und Dichtung kann hier zumindest

461 Alighieri 1996: S. 18.

462 Ähnlich wie der petrarkische Liebende, der sich »tutto disarmato« den Angriffen Amors ausgesetzt sah, siehe dazu das Sonett III in Petrarca 2014.

463 So in XXXIX: »Se con tutto il mio studio e tutta l'arte/ Io non posso accennar pur quanto, e quale/ È'l foco mio dal dì, che'l primo strale/ M'aventò Amor ne la sinistra parte«<sub>1-4</sub>.

464 Siehe bereits in XXVII: »Altri mai foco, stral, prigionè ò nodo/ Si vivo, e acuto, e sì aspra, e sì stretto/ Non arse impiagò, tenne, e strinse il petto,/ Quanto'l mi' ardente, acuto, acerba, e sodo.«<sub>1-4</sub>.

der Funke eines episiertenden Überbietungsanspruches ausgemacht werden.<sup>465</sup> Die Hoffnung, dass dieser Ruhm ihr über den Tod hinaus zu Teil werde, formuliert Stampa recht selbstbewusst in Anlehnung an Petrarca's CXCI.<sup>466</sup>

LI

- 1 Vieni Amor' à veder la gloria mia,  
 2 E poi la tua, ché l'opra de' tuoi strali  
 3 Ha fatto ambeduo noi chiari, immortali;  
 4 Ovunque per Amor s'ama e disia.

Die Reimwörter »strali«<sub>2</sub> und »immortali«<sub>3</sub> können in dieser Hinsicht als drastische Reduktion der gesamten Inspirationslehre in der Tradition des *Dolce Stil Novo* betrachtet werden. Beide, Amor und die Sprecherin, sind durch das Werk seiner Pfeile berühmt und unsterblich geworden. Stampa nimmt jedoch signifikante Veränderungen vor, die ihre Sonderstellung unterstreichen.<sup>467</sup> Anders als Petrarca leitet sie das Sonett mit einem Imperativ ein und ersetzt das positionsäquivalente Adjektiv *nostra* durch »mia«<sub>1</sub>. Amors Ruhm wird mit »poi«<sub>2</sub> erst nachgeliefert. Sie spricht auch mit *gloria* nicht wie Petrarca metonymisch vom Geliebten im Sinne von Ursache und Wirkung, sondern unmittelbar vom dichterischen Triumph.<sup>468</sup> Auch ihr Vermögen stellt sie an dieser Stelle weniger Frage, sodass sie mit der indirekt formulierten aber dennoch deutlichen Aufforderung an Amor schließen kann, er möge ihr die Inspirationsquelle nicht entziehen. Das Thema des Todes und die Nachwirkung ihres *raro esempio* modelliert Stampa über Anassilla's Stimme in LXXXVI ebenfalls anhand der Feuermetaphorik.<sup>469</sup> Nahezu konzeptistisch verwebt sie ihren von Amor verursachten Tod mit dem Erlöschen der Flamme oder dem völligen Verbrennen, dessen Resultat in jedem Falle sowohl »cenere«<sub>9</sub>, als auch »favilla«<sub>9</sub>, sind.<sup>470</sup> Der Funke ist stärker als der Tod und so hofft die Sprecherin auf Verständnis und Anerkennung bei ihren Zuhörerinnen.

Neben dem Liebesfeuer entwickelt Stampa mit dem gefangenen Herzen einen zweiten Motivstrang. Mit »Tal'è la fiamma, ond'haima Amor' accessa,/ Tal'è il

465 LXXV: »Quante fiamme hor vome Etna, arser già Troia/ In quell' incendio dispietato e diro,/ À petto à le mie fiamme, al mio martiro/ Son poco, ò nulla; anzi son pace e gioia.«<sub>5, 8</sub>. Vgl. dazu die Ausführungen zu Bembos Vergilverweisen in Noyer-Weidner 1986: S. 310–328.

466 Petrarca 2014: S. 840.

467 Vgl. dazu auch Carnel 2004: S. 97: »Cette flèche qui perce le cœur énonce également les modalités de l'inspiration comme si l'écriture procédait de cette blessure qui fait couler un sang d'encre sur la page; la flèche se transforme en plume.« Stampas poetische Inspirations- und Rechtfertigungslehre basiert unter anderem auf der Exzellenz ihres Geliebten, die sie über dessen Beziehung zur Sonne konstruiert.

468 So auch von Tower und Tylus in Stampa 2010 übersetzt, siehe S. 103.

469 Auf Anassilla als Pseudonym in den *Rime* geht Kap. II, 3.3 ein.

470 Also gerade nicht nur »dust and ashes«, wie ebd. S. 135 zu lesen ist. Vgl. dazu auch Broccia 2008: S. 140.

mio fato dispietato e reo,/ Tal'è'l laccio crudel, con che m'hai presa.«<sub>12-14</sub> gibt sie die Parallele in CXXX selbst vor. »Fiamma«<sub>12</sub> und »laccio«<sub>14</sub> sind daher als zwei Werkzeuge desselben Mechanismus zu verstehen.<sup>471</sup> In den zwei inhaltlich ähnlich aufgebauten Gedichten VI und CCLXXXVI, die aufgrund ihrer Position einen gewissen Rahmen bilden, formuliert die Sprecherin recht präzise Definitionen der Liebe als Verhängnis. VI beinhaltet das hyperbolische Lob jener anaphorisch gelisteten Eigenschaften des Conte, die ihre Liebesfesseln konstituieren: »Fur le catene, che già mi legaro,/ E mi fan dolce & honorata guerra;/ Ò pur piaccia ad Amor, che stringan sempre.«<sub>12-14</sub>. Innerhalb des so aufgespannten Rahmens ereignen sich beide Liebeserfahrungen. Dementsprechend findet darin auch die zweite Liebe ihren Niederschlag ebenso wie die stets auftretende Betonung ihrer Intensität.<sup>472</sup> Im ersten *Capitolo* entwirft Stampa einen noch ausführlicheren Katalog zur Charakterisierung der Liebe und teilt ihre leidvolle Erfahrung mit den bis dahin ungebundenen Frauen,<sup>473</sup> vor Liebe entbrannt, darin gefangen oder eben davon frei zu sein, kann als Distinktionsmerkmal erachtet werden. Eine Variante der Liebeserfahrung benennt die Sprecherin in Vers 17 als »Un laccio, che s'allaccia, e non si scioglie.«<sup>474</sup> Auf die positiven Phasen der wechselhaften Empfindungen ist noch einzugehen, interessant ist aber, dass auch das resümierende *Capitolo* mit Verweis auf genau diese Widersprüchlichkeit endet, da das Übel der Liebe sowohl heile als auch verwunde – »unge, e punge«<sub>51</sub>.

Um das Panorama an Flammen, Pfeilen und Fesseln zu beschließen, empfiehlt sich ein Blick auf die Gedichte CCXX und CCCIX, die aufgrund ihrer Position von makrostruktureller Relevanz sind. Die Wiederaufnahme der stilnovistischen Metaphorik wird durch die steten Verweise auf das singuläre Erleben und den Ausnahmecharakter sowohl der Emotionen als auch des dichterischen Resultats ergänzt. Die *ballata* CCXX ist ein von Amor eröffneter Dialog und schließt in diesem Sinne mit der Aufforderung »Aure seconde fate al mondo chiara/ Cosa sì rara.«<sub>51-52</sub>. Deutlicher noch verschränkt das Madrigal CCCIX, das vorletzte Gedicht in der *Editio princeps*, die einzelnen Komplexe:

471 Gleiches gilt für das erste Quartett von CXXVIII: »S'io'l dissi mai Signor, che mi sia tolto/ L'arder per voi, com'ardo in fiamma viva;/ S'io'l dissi mai, ch'io resti d' amar priva,/ E resti il cor del suo bel laccio sciolto.«<sub>1-4</sub>.

472 CCVIII: »Onde il cor novamente m'hai legato«<sub>11</sub> sowie CCXVI: »Onde piove disir, gioia e diletto;/ L'alma impigiata, e'l cor legato, e stretto/ Oltre misura, onde mi struggo & ardo«<sub>6-8</sub>.

473 CCLXXXVI: »Donne voi, che fin qui libere, e sciolte/ De gli amorosi lacci vi trovate,/ Onde son'io, e son tant' altre volte.«<sub>1-3</sub>.

474 Weiter heißt es an dieser Stelle: »un gir spargendo seme,/ Di cui buon frutto mai non si ricoglie«<sub>18-19</sub>. Auf das Konzept der (Un-)Fruchtbarkeit ist im letzten Abschnitt der Stampa-Analyse zurückzukommen.

## CCCIX

- 1 Dal mio vivace foco  
 2 Nasce un' effetto raro,  
 3 Che non ha forse in altra Donna paro.  
 4 Che quando allenta un poco,  
 5 Egli par, che m'incresca,  
 6 Sì chiaro è chi l'accende, e dolce l'esca.  
 7 E, dove per costume,  
 8 Par, chel foco consume,  
 9 Me nutre il foco, e consuma il pensare,  
 10 Che'l foco habbia à mancare.

Auch wenn an dieser Stelle das Herz nicht explizit als Ursprungsort benannt ist, so stützen die zahlreichen anderen Kollokationen durchaus die Schlussfolgerung, dass dieses lebendige Feuer im körperlichen Zentrum entbrennt und für den »effetto raro«<sub>2</sub> verantwortlich ist, der die Liebende von jeder anderen Frau unterscheidet. Im Bild des Feuers expliziert Stampa nun das Konzept der *contrari affetti*, die hier in übertragenem Sinne das Paradox des nährenden und nicht verzehrenden Feuers ermöglichen sowie den katachrestischen Ausdruck des süßlichen Zunders bilden. Auch das Possessivpronomen im ersten Vers unterstreicht den Ausnahmecharakter des inneren Erlebens. Diese Thematik weiterführend schließt die *Editio princeps* mit »S'io amo & ardo fuor d'ogni misura«<sub>5</sub> im letzten Gedicht unter Verweis auf das Auskosten des Liebes Schmerzes.<sup>475</sup> Wie die vorangehenden *Capitoli* sind auch die Madrigale dem narrativen Rahmen enthoben und steigern die leidenschaftliche Tonalität der Darstellung des Liebesmartyriums, sodass Schneider von apetrarkistischen Merkmalen dieser Gedichtgruppe spricht.<sup>476</sup> Diese Steigerung schlägt sich auch in der zentralen Metaphorik nieder. In CCXCIV zeigen sich Amors Pfeile gefährlicher als der Tod und in CCXV tritt mit »dolci del mio cor maghi«<sub>3</sub> tatsächlich ein petrarkistisch nicht tradiertes Konzept auf. Ein ebenfalls neuer Akzent liegt in CCC auf dem Begriff »Inferno«<sub>1</sub>, den Petrarca getrennt (CXXXVIII) oder gerade in Opposition (CCCXLV) zu seiner Liebeserfahrung verwendet. Parallel zum trojanischen Feuer erscheint jenes der Hölle im Vergleich zum Leid der Sprecherin als Nichtigkeit, »nulla o poco«<sub>3</sub>. Gerahmt von

475 Ihr Ausnahmecharakter spiegelt sich in der Maßlosigkeit seiner Schönheit einerseits und ihres Begehrens andererseits. Die Wendung »fuor d'ogni misura« wird auch im zweiten Sonett erwähnt und ist damit von Beginn an programmatisch. Stampas transgressorischen Gestus macht Leopold auch an den intertextuellen Bezügen zu Petrarca's Verwendung von *misura* fest. Vgl. dazu S. 247.

476 Vgl. Schneider 2007: S. 261 f. Der Schlusspunkt der *Rime*, der nicht in einer Läuterung der Sprecherin durch die Tugenden ihres Geliebten besteht, sondern in der Betonung seiner Grausamkeit, widerspricht natürlich makrostrukturell dem *iter vitae* des petrarkischen *Canzoniere*.

»maggior«<sup>7/12</sup> betont sie dessen Ausnahmecharakter, der aber dennoch gerade im unsteten Wesen der petrarkischen *contrari affetti*, »E questa varia usanza/ Di gioir', e patire«<sup>10-11</sup>, begründet ist.

Hier ist eindeutig erkennbar, was Federico Schneider als »strategic use of love pains« beschreibt.<sup>477</sup> Die Darstellung ihres exzeptionellen Leidens sieht er im Zusammenhang mit einem spezifisch literarischen Ethos, das aus dem menschlich-leidenschaftlichen Sublimen in Stampas Dichtung entstehe. Die sublimen Ursache ihrer Liebe, die sie im ersten Sonett prominent einführt, ist zum einen durch die Analogie von Collalto und Christus begründet, auf die im Rahmen des körperlichen Inspirationskontextes und der Analyse des zweiten Sonetts zurückzukommen ist. Zum anderen nimmt Stampa auch eine Sublimierung des Dichtungsobjektes und damit ihrer Dichtung vor, indem sie beide im Sinne der kardiozentrischen Ausrichtung des Petrarkismus explizit mit dem Herzen verknüpft. Dies gelingt ihr anhand der Verflechtung von neuplatonischen Elementen mit stellaren und solaren Vorstellungen von Inspiration.

## 2. Das kosmisch inspirierte Herz

### 2.1. *Donna-Sole* und analogistische Legimitation

Der Ort der dichterischen Inspiration ist seit Dante und Petrarca das Herz des Liebenden, das es auszuschütten, zu befreien und zu erleichtern gilt. Die Liebesinfektion nimmt, von Amors Pfeilen ausgelöst, von dort ihren Ausgang und auch das Heilmittel gegen den Liebestod, die Äußerung des Innersten als Versprachlichung der *contrari affetti*, lässt Petrarca in seinem Herzen wurzeln.<sup>478</sup> Die Erleuchtung des Herzens ist auch bei ihm trotz inszenierter Letztumkehr bereits vornehmlich dichterisch und poetologisch konnotiert. Stampa greift in diesem Zusammenhang erneut zum Mittel der variierenden Übernahme petrarkistischer Topik.<sup>479</sup> Im stark metapoetisch konstruierten Zyklusbeginn streut die Sprecherin vereinzelt intertextuelle Spuren der petrarkischen Liebes- und Dichtungskonzeption ein und verknüpft diese mit dem Bedürfnis ihres Herzens, sich ›Gehör‹ zu verschaffen oder sich äußern zu können. Nicht wört-

477 Schneider, Federico (2015): »Sublime Love Pains in Gaspara Stampa's *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 55–72, S. 66. Siehe dazu ebenfalls Tylus, Jane (2015): »Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 15–38.

478 Vgl. Kap. I, 3.2 zum Lorbeer im Herzen des Dichters.

479 Vgl. Schneider 2012: S. 287ff.

lich, aber indirekt, verweist schon »suon degli amorosi miei lamenti«, im ersten Sonett auf das Auftaktgedicht Petrarcas hin und damit auf das Herz als Ursprung der Dichtung.<sup>480</sup> Aufgrund der Positionsäquivalenz ist davon auszugehen, dass auch die Sprecherin Stampas die »lamenti« im Herzen verortet und so die programmatische Richtung der folgenden *Rime* vorgibt.<sup>481</sup> Dieser folgt sie in Sonett VIII, das zudem die üblichen Motive ihrer Liebesdichtung, der Herabwürdigung ihres künstlerischen, weil weiblichen Schaffens und gleichzeitigen Betonung ihres Ausnahmecharakters, aufgreift und verfestigt:

## VIII

- 1 Se così come sono abietta, e vile  
 2 Donna, posso portar sì alto foco;  
 3 Perche non debbo haver' almeno un poco  
 4 Di ritraggerlo al mondo, e vena e stile?  
 5 S'Amor con novo, insolito focile,  
 6 Ov'io non potea gir, m'alzò a tal loco;  
 7 Perche non può non con usato gioco  
 8 Far la pena e la penna in me simile?  
 9 E se non può per forza di natura,  
 10 Puollo almen per miracolo, che spesso  
 11 Vince, trapassa, e rompe ogni misura.  
 12 Come ciò sia non posso dir' espresso;  
 13 Io provo ben, che per mia gran ventura  
 14 Mi sento il cor di novo stile impresso.

Das Sonett weist ein hohes Maß an Spannung auf, die über zwei parallele und durch Fragen verstärkte Konditionalkonstruktionen in den Quartetten sowie durch eine dritte in Form der Aufforderung im ersten Terzett hin zum letzten Vers aufgebaut wird. Die Sprecherin spürt in ihrem Herzen, mit »provo«<sup>13</sup> und »sento«<sup>14</sup> doppelt formuliert, einen neuen Stil, eine Ausdrucksmöglichkeit, auch wenn sie über deren Herkunft nichts »sagen« kann. Zuvor betont sie, »stile«<sup>4/14</sup> wörtlich vorwegnehmend, ihre Unfähigkeit, einen so hohen Gegenstand angemessen besingen zu können (Vers 4) sowie die Inkongruenz zwischen ihrem absoluten und damit quasi-sublimen Schmerz und dem dürftigen poetischen Ausdruck (Vers 8). Wenn Amor ihr nicht aus eigener Kraft helfen könne, so solle er sich doch eines Wunders bedienen. Dies wird mit der Klimax der Verben eindrucksvoll unterstrichen. Amor solle ihr damit bereits jenen Status »fuor d'ogni misura«<sup>5</sup> zuerkennen, den sie sich im Zuge ihres Liebens und Schaffens

480 Petrarca 2014: I, »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond'io nudriva 'l core«<sup>1-2</sup>.

481 Ähnlich den verbalisierten und damit hörbaren »sospiri« findet sich in CLI der Hinweis auf die Stimme des Herzens: »da pietoso, e gentil core/ L'estrema voce«<sup>5-6</sup>.

wird erschreiben müssen.<sup>482</sup> Die Petrarca-Reminiszenzen sind zum einen der Verweis auf den »vario stile« des ersten Sonetts und das »usato gioco«, das auf die »usata via« des *innamoramento*-Vorgangs und damit im Rahmen des gesamten Settings eines Amor-Angriffs zugleich auf die Tradition der Liebesdichtung allgemein abhebt.<sup>483</sup>

Für Stampas Ausgestaltung der dichterischen Inspiration ist neben diesem Motivstrang auch die Sonnen-Metapher für die geliebte Person anzuführen, die Petrarca im *Canzoniere* verwendet und die sich im Dichtungssystem seiner Nachfolger und Nachfolgerinnen verfestigt hat. Die Gleichsetzung fungiert bei Petrarca als eher abstrakte Metapher, die stets mit Beschreibungen des Lebens und des Seelenheils gekoppelt wird. Sie bildet eine der zahlreichen Konstruktionsachsen innerhalb seines Gedichtzyklus.<sup>484</sup> Parallel zur Christusfigur werden Lauras Geburt und Tod über Sonnenmetaphern ausgedrückt, um ihre »soteriologische Funktion« als *guida al sommo bene* zu unterstreichen.<sup>485</sup> Lorenzo de' Medici bietet in seinem *canzoniere* sodann eine Verarbeitung dieser Motivik, die durch Einflechten ficinianischer Ideen einen petrarkistisch-chronologischen Zwischenschritt auf dem Weg hin zu Stampas Dichtung im *Cinquecento* darstellt. Lorenzo entwirft vor dem neuplatonischen und analogistischen Denkhorizont die Abfolge *Donna-Sole-Dio*,<sup>486</sup> die die Geliebte laut Huss als den Anfangspunkt der allgemeinen aszendierenden Anschauung markiere,

482 Vgl. CCCX.

483 Petrarca 2014: XXXIII, »quando mia speme già condotta al verde/ giunse nel cor, non per l'usata via, / che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle;«<sub>9-11</sub>. Vgl. dazu Kap. I, 2.1.

484 König, Bernhard (2003): »Sonne und Finsternis. Zur Bedeutung und »architektonischen Funktion eines Bildmotivs in Petrarca's *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 97–112 erarbeitet über das Bildfeld der Sonne und Finsternis »motivische Bögen« und »architektonische Verstrebungen« im Sinne eines Bauplans, S. 98. So gebe es weite, textinterne Bögen vom Aufgang der Laura-Sonne (IV) bis zu ihrer Verdunklung (CCLXXV) konstruieren und kleinere Strukturen, die neben der heilsbringenden auch die verhängnisvolle Seite des Laura-Begehrens (CXLI: »io corro fatal al mio sole«<sub>5</sub>) zum Ausdruck bringen, vgl. S. 107. Ein für Stampa zentraler Aspekt, die Identifikation von Sonne und Apoll wird angesprochen, jedoch nicht weiter ausgeführt.

485 König 2003: S. 104 mit Verweis auf Petrarca 2014: CCCVI »*Quel sol* che mi mostrava il camin destrol di gire al ciel con gloriosi passi«<sub>1-2</sub>.

486 Huss 2007: S. 309. Die jeweiligen Sonette Lorenzos – LXXXI, XCV, CLX – werden im Hinblick auf stilnovistisches und danteskes Erbe und in ihrer Abgrenzung zur petrarkistischen Skepsis untersucht. Es handelt sich hier eher um eine Sonnenanalogie, die gerade im Sinne eines geordneten Kosmos' ein stabilisierendes Moment darstellt, vgl. S. 294–328. »Die »Sonne« ist in unserem Gedicht nicht etwa in petrarkischer Manier eine rhetorisch gerichtete Metapher für die Geliebte, sondern sie ist ein substanzhaftes Glied in einer kosmoshierarchisch vertikal verlaufenden »Kette der Schönheit«, die von Gott über das Gottes-Abbild Sonne hin zu einer menschlichen Geliebten verläuft, deren Schönheit nur ein Abbild der Sonnen-Schönheit sein kann, die ihrerseits ein Ausfluß der Gottes-Schönheit ist.«, ebd.: S. 298.

wohingegen Petrarca Laura als Zentrum seines subjektiven und vom Liebesblick geprägten Kosmos setze. Die Erleuchtung des Anblickenden erfolgt hier über die strahlende Schönheit: Ein Verbrennen oder ein Versengen ist in diesem Kontext nicht mehr zu befürchten. Streng neuplatonisch vermag der Lichtglanz den Menschen von der Liebe zum Mitmenschen zur Gottes-Liebe zu erheben und die *Donna-Sole* fungiert zuvörderst als Vehikel dieses Purifikations- und Aufstiegsprozesses.

Von diesen beiden Quellen, der kardialen Eingebung und der solaren Legimitation, gespeist, entwirft Stampa nun ihre eigene ›Inspirationslehre‹. Mit dem Ziel einer kosmisch abgesicherten Inspiration konstruiert sie den Conte di Collalto als Sonne beziehungsweise als solaren Menschen, über dessen poetische Darstellung sie selbst sowohl am Abglanz der göttlichen Ideen als auch am ruhmversprechenden Dichtungserfolg teilhaben kann. Dass ihre Kunst jedoch nach der solaren Einstrahlung ihren Ursprung petrarkistisch verbürgt im Herzen findet, zeigt das folgende metapoetische Sonett:

## XXXVIII

- 1 Qualunque dal mio petto esce sospiro,  
 2 Ch'escono adhor adhor' ardenti e spessi  
 3 Dal dì, che per mio Sole gli occhi elessi,  
 4 Ch'à prima vista à morte mi feriro.  
 5 Vanno verso il bel Colle, ove pur miro,  
 6 Benche lontana, & vanno anche con essi  
 7 I miei pensieri, e tutti i sensi stessi;  
 8 Nè val s'io li ritengo, ò li ritiro.  
 9 Perche la propria loro e vera stanza  
 10 Son que' begli occhi, e quella alma beltade,  
 11 Che prima mi destar la desianza.  
 12 Ò pur sieno ivi accolti da pietade,  
 13 Di che non spero, poi che per usanza  
 14 Vi suol sempre haver luogo crudeltade.

Seit die Sprecherin seine Augen als ihre Sonne, ihren Orientierungs- oder Lebensmittelpunkt gewählt hat, machen sich Seufzer aus ihrer Brust und ihrem Herzen auf den Weg zum Conte. Der oxymoral markierte »sospiro«<sub>1</sub> ist zugleich ihr Dichten, das dem ersten fatalen Anblick entstammt, und dieser scheint einem natürlichen Drang zum – parnassischen – Hügel zu folgen. Ihre Verse streben ebenso wie ihre gesamte rationale und affektive Persönlichkeit dem Erstgrund ihrer Liebe entgegen, die in Vers zehn neuplatonische Anklänge aufweist. Stampa flicht ein dichtes, noch näher zu erläuterndes, Netz unterschiedlicher Sonnenmetaphern und Sonnenanalogien ein, die für den Geliebten stehen. In Vers drei dieses Sonetts betont sie ihre aktive Auswahl des Liebes- und Dichtungsobjektes, was bereits erahnen lässt, dass auch die neuplatonische Um-

wandlung der Inspirationstopoi die bewusst handelnde und damit strategisch denkende Dichterin nicht gänzlich zum passiven Objekt der wirkmächtigen kosmischen Strukturen werden lässt.<sup>487</sup> Das folgende Sonett XXXIX enthält ebenfalls einen intertextuellen, wenn auch indirekten, Bezug zu Petrarca's Beschreibung seiner Dichtung. Das Ende des siebten Verses, »i'dica in vive voci, o scriva in carte«,<sup>7</sup>, erinnert an CIV des *Canzoniere*: »Però mi dice il cor ch'io in carte scriva«<sup>5</sup>. Verbalisierte Seufzer aus dem Herzen oder das aktiv auffordernde Herz sind daher die traditionellen Topoi, auf denen Stampa ihre Version einer kosmisch legitimierten Inspiration aufbauen kann.

Wie das Vorbild Laura, deren Geburt von Petrarca als das Aufgehen einer neuen Sonne dargestellt wird,<sup>488</sup> legt Stampa ihren Conte in II anhand des christlichen Kontexts als neues und heilbringendes Zentrum des Kosmos fest.<sup>489</sup> Zu Beginn der Gedichtsammlung führt die Sprecherin so die analogistische Weltansicht als Grundlage der Dichtung ein. Stampa dirigiert damit die Auslegung ihrer Texte und stellt gewisse Vergleiche in das Spannungsfeld von allgemeinen Denkmustern und ihrer persönlichen künstlerischen Verarbeitung.

## V

- 1 Io assimiglio il mio Signor' al cielo  
 2 Meco sovente. Il suo bel viso è'l Sole,  
 3 Gli occhi, le stelle; e'l suon de le parole  
 4 È l'armonia, che fa'l Signor di Delo.  
 5 Le tempeste, le piogge, i tuoni e'l gelo  
 6 Sono i suoi sdegni, quando irar si suole;  
 7 Le bonaccie, e'l sereno è, quando vuole  
 8 Squarciar de l'ire sue benigno il velo.  
 9 La Primavera e'l germogliar de' fiori  
 10 È, quando ei fa fiorir la mia speranza,  
 11 Promettendo tenermi in questo stato.  
 12 L'horrido verno è poi, quando cangiato  
 13 Minaccia di mutar pensieri, e stanza,  
 14 Spogliata me de' miei più ricchi honori.

487 Vgl. »elessi« oben in Bezug auf *nume*. Die zuvor aus der Position der Schwäche heraus agierende Taktikerin scheint durch die Betonung der eigenen Initiative und dem methodischen Vorgehen nunmehr zu einer Strategin zu werden.

488 Petrarca 2014: IV »ed or di picciol borgo un sol n'è dato,«<sup>12</sup>.

489 II: »Da indi in quà pensieri, e speme, e sguardi/ Volsi à lui tutti, fuor d'ogni misura/ Chiaro, e gentil quanto'l Sol giri e guardi.«<sup>12-14</sup>. Vgl. dazu auch Oster, Patricia (1995): »Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa.« In: Rudolf Behrens (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39–52, S. 46f.

Das Gedicht spiegelt eine Analogie wider, die sich von der Sonne als oberstem Punkt im Himmel über zwischengeschaltete Elemente in ihrer Wirkung bis auf die Erde erstreckt. Die Basis ist im ersten Quartett die Gleichsetzung des Geliebten mit dem Himmel, dies expliziert die Sprecherin, indem sie sein Gesicht zur Sonne, seine Augen zu Sternen und den Klang seiner Stimme zur Sphärenharmonie oder zum poetischen Wohlklang unter Einfluss Apolls als Sonnen- und Dichtergott macht. Daran schließen sich im zweiten Quartett weitere Vergleiche zwischen meteorologischen Phänomenen und den wechselnden Gemütszuständen des Conte an, so gleicht sein Zorn dem Donner und der heitere Himmel einer emotional ruhigen Phase. Die Jahreszeiten, die unter dem Einfluss der Sonne stehen, verknüpft die Sprecherin schließlich in den Terzetten mit ihrem Empfinden. So beeinflussen die Sonne und das Temperament des Conte nicht nur die natürlichen Geschehnisse auf Erden, sondern ihre Wirkung erstreckt sich über die enge Verbindung unmittelbar auf die wechselvolle Liebeserfahrung der Liebenden. Den keimenden Pflanzen in Vers neun entspricht ihre aufkeimende und aufblühende Hoffnung. Obgleich sie sich hier zeitgenössischen Allgemeinguts bedient, unterstreicht Stampa mit der prominenten Setzung des »Io«<sub>1</sub> den subjektiven Anteil und stellt die folgenden Verse, die der Beschreibung eines innerlichen Denkprozesses gleichen, ebenfalls als ein Produkt ihres *ingenium* dar.

Auch Sonett XVIII gehört zu diesen frühen programmatischen Gedichten, die die Himmels- und Naturalogien sentenzartig herausstellen. Hier steht die Sonne nicht als Analogon oder Metapher für den Conte, vielmehr wird der Vergleichsprozess in der Gegenüberstellung beider Sonnen expliziert:

## XVIII

- 1 Quando i veggio apparir' il mio bel raggio
- 2 Parmi veder' il Sol, quand'esce fora;
- 3 Quando fà meco poi dolce dimora,
- 4 Assembla il Sol, che faccia suo viaggio.
- 5 E tanta nel cor gioia e vigor'haggio,
- 6 Tanta ne mostro nel sembiante allora,
- 7 Quanto l'erba, che piange il Sol' ancora
- 8 À mezo giorno nel più vago Maggio.
- 9 Quando poi parte il mio Sol finalmente
- 10 Parmi l'altro veder, che scolorita
- 11 Lasci la terra andando in Occidente.
- 12 Ma l'altro torna, e rende luce, e vita;
- 13 E del mio chiaro, e lucido Oriente
- 14 È'l tornar dubbio, e certa la partita.

Die Wahrnehmung des Lichtstrahls, der mit Possessivpronomen und Attribut bereits als der Sprecherin zugehörig und damit identifizierbar eingeführt wird,

ist zweistufig und chiasmatisch mit der in Vers zwei ebenfalls doppelt konstruierten Fügung verbunden. Sie erblickt den Lichtstrahl im ersten Schritt, was die »empirische« Grundlage der folgenden Abstraktion bildet, in der sie das abschwächende Verb als Prädikat »parmi«<sub>2</sub> dem tatsächlichen Sehen voranstellt und es damit zu einem inneren oder nur angedachten Vorgang macht. Neben der Strahlkraft wird anaphorisch eine zweite Eigenschaft angeschlossen, die der Conte daher mit der Sonne gemein habe: Teilt er die Nähe der Sprecherin, so führt sie das unstete Moment und die stets drohende Trennung über den Vergleich mit dem unabänderlichen Auf- und Untergehen der Sonne ein.<sup>490</sup> Nach dem Einschub des zweiten Quartetts tritt dieser Zustand, mit »quando«<sub>9</sub> und »parmi«<sub>10</sub> die ersten Verse aufnehmend, schließlich ein. Beide Sonnen werden an dieser Stelle verschränkt, Mikro- und Makrokosmos vereinen sich. Durch die Parallelisierung in den Eingangsversen wird der Conte zu »mio Sol«<sub>9</sub>, mit dessen Verschwinden die Sprecherin die andere »reale« Sonne ebenfalls gen Westen untergehen und das Tageslicht sowie alle Farben mit fortnehmen sieht. Im zweiten Terzett folgt eine weitere Gegenüberstellung, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Sonnen hervorhebt. Während jene andere Sonne zyklisch wiederkehrt und mittels Licht Leben bringt, ist sie sich der Rückkehr ihres persönlichen »Oriente«<sub>13</sub>, der die positiven Eigenschaften der Sonne durchaus teilt, weniger sicher. Die obige Annahme, dass Stampa sich dieser Analogiebildungen bewusst bedient, konnte anhand dieser Sonette bestätigt werden. Da sie sich einer religiös motivierten Umkehr verweigert und stattdessen in ihrem poetologischen Duktus einen neuplatonischen Ausweg anklingen lässt, kann eine Verbindung zwischen ihrem analogistischen Vorgehen und der Inspirationsquelle ihrer Dichtung gezogen werden.

Die Beziehungen zwischen den Phänomenen der irdischen Welt erstrecken sich auch gen Himmel und integrieren die Erde als sublunaren Teil in den hierarchisch gestuften Kosmos.<sup>491</sup> Auf dieser Basis können unter anderem in Anlehnung an die Kosmos-, Liebes- und Inspirationstheorien Ficinos drei Stränge ausgemacht werden, die Stampa im Sinne einer solaren Legitimation miteinander verwebt. Über die emotionale, wenn auch einseitige, Verbindung zum Conte als solarem Menschen sucht sich die Sprecherin ihren Platz innerhalb der von Licht und Liebe durchfluteten Seinskette. Außerdem gelingt ihr eine Verquickung der legitimierenden Diskurse anhand der Analogie zwischen Körper und Kosmos und der darauf fußenden Ineinssetzung von Herz und Sonne. Drittens bedient sie sich der Personalunion von Phoebus und Apoll, um

490 Pisacane, Chiara (2007): »L'amour platonique au féminin: Vittoria Colonna et Gaspara Stampa.« *Italies* 11, S. 575–595 untersucht neuplatonische Aspekte bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Für Letztere wird das Konzept des *amor simplex* kurz angeschnitten, sowie die Parallele *sole*-Conte – jedoch nur für XVIII – erwähnt.

491 Vgl. Steppich 2002: S. 166f. sowie S. 185.

über den Umweg der Beschreibung der dichterischen Fähigkeiten ihres Geliebten schließlich ihr eigenes Werk in den Kontext einer Erleuchtung durch den herabsteigenden *furor poeticus* zu stellen.

## 2.2. Der Geliebte als solarer Mensch

Der Mensch im rinascimentalen Neuplatonismus, der hier maßgeblich anhand der Ideen und Schriften Ficinos betrachtet wird, lebt in einer von Gott geordneten Welt und kann anhand der eigenen Erkenntnis einen Aufstiegsprozess in Gang setzen, an dessen Ende ein göttlich-transzendentes Verständnis und ein Wiedererkennen des Ursprünglichen steht.<sup>492</sup> Die Liebe und der Anblick des Schönen können diesen Prozess anstoßen und versprechen damit eine Befreiung aus den Verwicklungen des Irdischen.<sup>493</sup> In Lorenzo de' Medicis *canzoniere* als liebeslyrischer Adaption dieser Ideen glückt der Aufstieg, jede Verunsicherung aufkommender epistemischer Pluralität kann so über die Verbindung von Platonismus und Christentum gebannt werden.<sup>494</sup> Der sichere Platz im Kosmos und die Partizipation des Einzelnen verhindern damit einen potentiellen Orientierungsverlust.<sup>495</sup> An der Spitze dieser Seinskette steht Gott, der oft mit der Sonne parallel gesetzt wird, auch wenn diese sich im aristotelisch-ptolemäischen Kosmos im vierten Himmel befindet.<sup>496</sup>

Ita sol perspicuas ubique purasque naturas, quasi iam celestes, momento prorsus illuminat, opacas vero materias ineptas luci calefacit prius, et accendit atque subtilitat,

492 Vgl. dazu Huss 2007: S. 22–27.

493 Vgl. Ficino 2012a: VI, 8, S. 151.

494 Vgl. Huss 2007: S. 49: »Im Rahmen dieser Hierarchisierung setzt an der Seele zunächst der *furor poeticus* an, der seelische Disharmonien und Gegenstrebigkeiten beseitigt, sodann wirkt der *furor mysterialis*, der die einzelnen Teile der Seele auf den einen Intellekt hin ausrichtet, danach tritt der *furor* des *vaticinium* in Kraft, der die Seele zur Einheit selbst (*unitas ipsa*) führt, sofern diese Einheit noch im Bereich der Natur und Essenz der Seele liegt, und schließlich treibt der *furor amatorius* die Seele über diesen Bereich hinaus zu Gott, Dem einen schlechthin, dem *unum quod est super essentiam*«. Vgl. auch den Abschnitt Ficino 2012a: VII, 14.

495 Das Phänomen der Partizipation wird *en detail* von Schneider 2012 bei den Autoren Ficino, Ronsard und Bruno untersucht; für eine knappe, einführende Definition siehe S. 16–21: »Die Seele steht mit ihrem kosmischen Habitat in vielfältigen Beziehungen der Teilhabe und Mitteilung, die eine Absonderung eines im starken Sinn individuellen Wesens verhindern, und dies gilt von dein einfachsten Operationen der Verdauung über die Wahrnehmung, die Imagination und das Rasonnieren bis hin zu den differenziertesten Reflexionen des Intellekts.«

496 Vgl. Ficino, Marsilio (2012b): *De vita libri tres. Drei Bücher über das Leben*. Hg. von Michaela Boenke. München: Fink, S. 205.

mox illuminat. Atque tam calorem quam lucem iam leves et pervias nonnunquam elevat ad sublimia.<sup>497</sup>

Anhand ihrer zentralen Attribute Wärme und Licht erhebt die Sonne, im Text zuvor mit Gott gleichgesetzt, die Gläubigen. Sie vermag die »Naturen«, die bereits rein und leuchtend sind, unmittelbar zu berühren. Jene, die noch schwer und verdunkelt sind, müssen vor ihrer Erhebung erst passend temperiert werden. Die im Sinne der augustinischen Tradition ersehnte, aufgeschobene oder verweigerte Einstrahlung des Heiligen Geistes in Form von Licht wurde bereits erläutert.<sup>498</sup> Welche Möglichkeiten der Partizipation das einfallende Licht auch für Dichtung und Textproduktion hat, zeigt Steffen Schneider anhand der Analyse von Ficinos Proömium in *De sole*.<sup>499</sup> Zu Beginn dieser allegorischen Betrachtung der Sonne spricht Ficino einen vom Licht entflammt und damit für Platon sowie für die Poesie (Kap. 1) brennenden Leser an und setzt ihm die Voraussetzungen intellektueller Rede und sein Vorgehen anhand von Licht- und Sonnenvergleichen auseinander.<sup>500</sup> Des Weiteren definiert er die (göttliche) Güte der Sonne anhand von fünf Kriterien, beschreibt ihren Einfluss auf das irdische Leben, ihre Rolle in verschiedenen Planetenkonstellationen sowie das Verhältnis zum Mond. Der Ausgangsvergleich von Sonne und Gott wird sowohl hinsichtlich der christlichen Dreifaltigkeit weiter expliziert als auch über die antike Parallele in Bezug auf Phoebus-Apoll.<sup>501</sup> Ficino richtet den Kosmos auf die höchste Lichtquelle aus und begründet damit die gedankliche Zentralstellung dieses Planeten, die seinem eigentlichen Platz in der kosmischen Anordnung widerspricht.<sup>502</sup> Die engen Bande zwischen der Sonne und den von ihr bestrahlten Wesen führt Ficino im letzten der drei Bücher über das Leben, *De vita coelitus comparanda*, aus und beschreibt die im Folgenden wichtige Kategorie der so-

497 Ficino, Marsilio (1952): »De sole.« In: Eugenio Garin (Hg.): *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand: Ricciardi S. 970–1009, S. 994.

498 Vgl. Kap. I, 1.1.

499 Vgl. Schneider 2012: S. 147–150, der Aufbau des Werkes wird auf S. 153 skizziert.

500 Vgl. Ficino 1952: S. 970: »nisi quatenus ipsa Dei lux illinc afflatis mentibus patefecerit;« »quam comparationibus quibusdam deductis ex lumine.«

501 Vgl. ebd.: S. 1000: »In una enim Solis substantia tria quadam inter se distincta sunt, pariter et unita. Primum quidem naturalis ipsa foecunditas sensibus nostris prorsus occulta. Secundum manifesta lux eiusdem ex opsa foecunditate manans, ipsi semper aequalis. Tertium ab utroque calefactoria virtus, penitus par utrisque.« Auf den lebensspendende Einfluss der Sonne ist in Kap. II, 3.4 zurückzukommen. Über die befähigende Wirkung Apolls kann Ficino sich nicht genauer äußern: »Sed quoniam nescio quomodo hic sub hoc Apolline quasi poetae sumus, etsi non boni, liceat parumper confabulari:«, S. 1002.

502 Vgl. Rabassini, Andrea (1997): »La concezione del sole secondo Marsilio Ficino: note sul *Liber de sole*.« *Momus* 7–8, S. 115–133, S. 121. Auf welcher Basis sich daher die Vorstellung der Sonne als Herz des Kosmos entwickelt hat, steht weiter im Fokus des nächsten Kapitels.

laren Dinge und Menschen.<sup>503</sup> Im 14. Kapitel mit dem Titel »Ordines rerum a stellis pendentium, ut Solarium atque similium, et quomodo spiritus fiat Solaris«<sup>504</sup> listet er die Elemente auf, die dem Menschen helfen, günstige Einflüsse des Himmels anzuziehen. Dieses Verfahren solle zu einem langen und von den kosmischen Kräften gestärkten Leben verhelfen.<sup>505</sup> In diese Kategorie fällt auch der Geliebte, den Stampa in ihren *Rime* anhand kosmischer Analogien kreieren möchte. Die Schaffung eines gänzlich solaren Wesens, das ihr den unmittelbaren Aufstieg zur Erkenntnis der Ideen verschaffen könnte, gelingt im Rahmen der petrarkistischen Dichtung jedoch nicht. Vielmehr werden die Diskurse strategisch anzitiert und final im Sinne der Selbstautorisierung genutzt.

In den Anfangssonetten ihrer Gedichtsammlung wird der Conte in einigen Aspekten parallel zur Laura Petrarca eingeführt, sein Portrait wird jedoch um die kosmischen Bedingungen seiner Empfängnis erweitert:

## IV

- 1 Quando fu prima il mio Signor concetto  
 2 Tutti i Pianeti in ciel, tutte le stelle  
 3 Gli dier le gratie, e queste doti, e quelle;  
 4 Perch'ei fosse tra noi solo perfetto.  
 5 Saturno diegli altezza d'intelletto;  
 6 Giove il cercar le cose degne, e belle;  
 7 Marte appo lui fece ogn'altr'huomo imbello;  
 8 Febo gli empì di stile e senno il petto,  
 9 Vener gli diè bellezza, e leggiadria;  
 10 Eloquentia Mercurio; ma la Luna  
 11 Lo fè gelato più, ch'io non vorria.  
 12 Di queste tante, e rare gratie ogn'una  
 13 M'infiammò de la chiara fiamma mia,  
 14 E per agghiacciar lui restò quell'una.

Die Sprecherin entwirft einen Geliebten, der von den relevanten Planeten begünstigt ist, hier zu Beginn aber im Gegensatz zur späteren Benennung und Charakterisierung im Zeichen des Mondes steht.<sup>506</sup> Damit wird ihm Passivität,

503 In den *De vita libri tres* gibt Ficino Anweisungen im Rahmen der Heilkunde für intellektuelle. Den Behandlungen, Arzneien und Talismanen wird im Sinne der Elementen- und Qualitätenlehre mit ihren *spiriti* und *humores* wird je nach Planetenkonstellation Wirkung zugesprochen. Das Konzept der Weltseele und die Macht des Himmels werden vornehmlich im dritten Buch, *Gesund bis ins hohe Alter mit Hilfe kosmischer Kräfte*, besprochen. Vgl. die Einleitung von Boenke in Ficino 2012b: S. 6–27.

504 Ebd.: S. 294.

505 Vgl. ebd.: S. 212.

506 Osols-Wehden, Irmgard (2004): »Der Mann im Zeichen des Mondes. Zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen in den *Rime* der Gaspara Stampa.« In: Anne-Marie Bonnet / Barbara Maria Schellewald (Hg.): *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau, S. 131–148 untersucht anhand des Sonetts IV und weiterer

»Luna generationis domina nullum habet manifestum nisi a Sole lumen«, und eine angeborene Instabilität zugeschrieben, »Luna in quovis aspectu Solis figuram mutat atque naturam«, denn der Mond habe kein eigenes Licht und verändere sich je nach Einfluss der Sonne.<sup>507</sup> Entgegen der Ankündigung in Vers vier, der Conte sei ein perfektes Wesen, weisen die planetarischen Einflüsse auf eine charakterliche Zweiteilung hin. Über die Betonung des Lunar-Weiblichen hinaus können auch die Einflüsse von Saturn und Mars für kleine Brüche innerhalb der glorifizierend anmutenden Beschreibung stehen. Ficino bespricht im elften Kapitel von *De vita* den Lebensgeist und seine Verbindungen mit den Planeten. Darin finden sich alle oben genannten Planeten wieder, sind jedoch in zwei Gruppen je nach Qualität ihrer Wirkung unterteilt.<sup>508</sup> So basiere der Lebensgeist vor allem auf der Wirkung von Sonne, Jupiter, der wichtig für Philosophie und die Suche nach der Wahrheit ist, und Venus.<sup>509</sup> Die imaginativ-rhetorische Seite werde durch merkuriale Einflüsse gestärkt. Wenig förderlich für die geistige Gesundheit sei hingegen das Einwirken von Saturn, Mars und Mond, was einfältig, jähzornig und emotional unempänglich mache.<sup>510</sup> Wenn diese Risiken auch für das Portrait Collaltos gelten, erweist sich die Darstellung der vordergründig positiven Eigenschaften bereits hier als gebrochen. Es ist seine kriegerische Bravour, die ihn von der Sprecherin fernhält, und auch sein *alto*

---

Texte die Dekonstruktion traditioneller Rollenbilder, insbesondere des Männlichen, die Stampa mittels Übertragung weiblicher Attribute, hier des Mondes, auf die Beschreibung des Conte vornimmt, vgl. dazu S. 132ff. Siehe ebenfalls Reinhardt 1976 in Bezug auf die antiken Quellen, der unter anderem Plinius zitiert: »itaque solis ardore siccator liquor, et hoc esse masculinum sidus accepimus [...] e contrario ferunt lunae femineum ac molle sidus, atque nocturnum solvere umorem et traherem bib auferre.«, S. 127.

507 Ficino 1952: S. 978 und S. 976.

508 »Spiritus quidem qualitas est proculdubio Iovia, cuius tempore nobis infunditur. Est et Solaris, Iuppiter enim hunc infundit, quatenus ingentem Solis in se temperat potestatem. [...] Summatim vero spiritus quatenus corpori ad vitam et motum propagationemque conducit, Iovius, Venereus, Solaris Mercurialisque censetur, et ubique Mercurialis existit, quando quidem adeo mobilis est et tam facile convertibilis atque formabilis. Saturni, Martis, Lunae sanus communiter spiritus non multum habet, alioquin ex illo saepe stupidus, es hoc furiosus, es hac obtusus quodammodo foret.«, Ficino 2012b: S. 272.

509 Vgl. ebd.: S. 240 und IV, v. 6 und V: »Quod tres gratiae sunt Iuppiter et Sol et Venus«, S. 236ff. Diese günstigen Konstellationen können mit geeignetem Verhalten, Nähe zu solaren Menschen, und passenden Heilmitteln, wie solaren sowie Jupiter- und Venusdingen, zusätzlich unterstützt werden, vgl. S. 298.

510 Saturn habe auch durchaus positive Einflüsse, unter anderem im Zusammenhang mit melancholischer Genialität, siehe Vasoli, Cesare (1992): »Marsilio Ficino e la sua dottrina dei caratteri umani.« In: Wolfram Prinz (Hg.): *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento. Atti del convegno interdisciplinare, Firenze, 1987*. Florenz: Edifir, S. 63–83, S. 70 sowie Klibansky et al. 1992: S. 235–245.

*intelletto* scheint häufig dem Hochmut näher als den etwaigen Vorzügen dieses stellaren Einflusses.<sup>511</sup>

Diese hybride Charakterisierung wird in VII in nahezu sublimem Tonfall weitergeführt und zwar mit dem Fokus auf der positiv-solaren Seite des Geliebten: » Di pelo biondo, e di vivo colore,/ Di persona alta, & spaioso petto;/ E finalmente in ogni opra perfetto,/ Fuor ch'un poco (oimè lassa) empio in amore.«<sup>5-8</sup>. Mit seinen blonden Haaren und seiner Großherzigkeit passt Collalto an dieser Stelle in das Schema Ficinos, das solare Menschen wie folgt definiert: »Solaria vero sunt [...] homines flavi, crispi saepe calvi, magnanimi.«<sup>512</sup> Ist das Ziel der Annäherung an den Conte die kosmische Teilhabe, so kann der Aspekt der Namensallegorie ebenfalls angeführt werden. Neben dem Ruhm versprechenden Hügel als Parnass ermöglicht der *colle alto* im übertragenen Sinne eine bessere Sonneneinstrahlung als Vorbereitung auf den aufsteigenden Prozess der Erkenntnis.<sup>513</sup> Darüber hinaus verknüpft Stampa diesen geografischen Vorzug in LXIX mit seiner Affinität zum Lorbeer, der ihm mehr als erfolgreicher Krieger denn als exzellenter Dichter zustehe, sodass sich erneut eine Seinskette in Form von *Colle/Lauro-Sole-Dio* ergibt.<sup>514</sup> Die Berührung des Lorbeers als Pflanze des Phoebus-Apoll ermöglicht ebenfalls solare Einflüsse. Die knappen Verweise deuten demnach darauf hin, dass die Liebe zum Conte und die dichterische Annäherung es Stampa indirekt ermöglichen, von den Vorzügen einer solaren Einstrahlung zu profitieren. Sie scheint sich in gewisser Weise an folgendem Rat Ficinos zu orientieren: »Item imiteris et vita dignitatem et munera Solis. Inter Solares homines plantasque verseris laurumque assidue tangas.«<sup>515</sup>

Vor diesem Hintergrund ergibt sich die folgende schematische Typologie von Sonnenanalogien, die die Sprecherin für ihren Geliebten in und mit je unterschiedlichen Kontexten und Absichten verwendet. Zum einen ist die Analogie-setzung vollständig, die Sprecherin adressiert oder betitelt den Conte mit *sole*, zumeist mit einem vorangestellten *mio*, um ihre persönliche Auswahl und ihren Besitzanspruch zu unterstreichen.<sup>516</sup> Zum anderen weist sie ihm periphrastisch

511 Dazu passen die zahlreichen Beschreibungen und Adressierungen mit »altero Conte«, siehe unter anderem in CLX.

512 Ficino 2012b: S. 220.

513 Vgl. ebd.: S. 270: »Inter haec diutissime diurno tempore sub divo versaberis, quatenus tuto vel commode fieri potest, in regionibus altis et serenis atque temperatis. Sic enim Solis stellarumque radii expeditius puriusque undique te contingunt, spiritumque tuum complent mundi spiritu per radios uberius emicante.«

514 In LXIX weist sie ihm die Lorbeerkrone zu: »V'ornate in Francia l'honorata chioma«<sub>2</sub>.

515 Ficino 2012b: S. 296. Dieser Prozess ist in CCLIII konkret beschrieben, das Sonett soll jedoch Leonardo Emo und nicht den Conte ansprechen, vgl. Stampa 2010: Anm. 596, S. 393. »Voi sete il Sol, ch'ogn'altra luce avanza,/ Da voi si prende qualitate, e lume,/ E tutto quel di ben, che splende in nui.«<sub>9-11</sub>.

516 Dieser erste Aspekt betrifft die Gedichte XXXIV, XXXVII, LVIII, XCII, XCIII, XCV, CXXX, CXL, CXLVII, CXLVIII, CLII, CLXIII, CLXXXIX, CCLXIV und CCXC.

Eigenschaften zu, die er mit der Sonne teilt. Die Struktur der Liebesgeschichte und des dichtungsermöglichenden Aufschubs wird im Einzelnen von diesen *Sol(e)*-Verwendungen mitgetragen. Eine wesensmäßige Verwandtschaft zwischen dem Conte und der Sonne, vor allem bezüglich der An- und Abwesenheit, weisen die Gedichte LXXI, XCV, CII, CLXI, CXCI, CCLIV und CCLXXXIX auf. Indirekte Vergleiche erfolgen durch die konkurrierende Gegenüberstellung beider Sonnen, in denen der Conte jeweils die richtige Sonne zu überstrahlen und damit zu übertreffen scheint. So werden ihm über diesen Wettstreit in analogistischer Manier solare Eigenschaften zugesprochen. Darüber hinaus ist in den ›Palinodie‹-Kontexten ein »gran Sole«<sub>5</sub> (CCIII) oder »infinito Sole«<sub>15</sub> (CCXXIX) auszumachen, mit denen Gott direkt gemeint ist. An diesen Stellen überlagert demnach das traditionell-christliche Bild jene Idee der hierarchischen Kette, innerhalb derer die Sonne zwar hoch angesiedelt ist, aber dennoch nicht den Platz der finalen Erkenntnis innehat. Sie führt lediglich über ihr herabstrahlendes Licht dorthin. Das Licht der Sonne scheint für die Sprecherin zwei Schritte der Erleuchtung zu ermöglichen. Zum einen verspricht es eine Form des persönlichen Glücks, das sich auf die ersehnte Rückkehr des Conte bezieht und damit dem *amor ferinus* zuzuordnen wäre. In diesem Kontext sind auch Sonette wie LXX und CLVI zu verorten, die die zerstörerische Kraft der Sonne und damit den stets mitschwingenden Schmerz der petrarkistischen Liebe betonen. Zum anderen ergeben sich darauf aufbauend gemäß der abgestuften Partizipation Momente der göttlichen Anschauung und der Aussicht auf eine finale Erkenntnis.<sup>517</sup>

Besonders das Antlitz des Geliebten eignet sich für die Reflexion des Göttlichen, wie die Sprecherin oft unter Verwendung des diffuser und dennoch nobler anmutenden *lume* beschreibt.<sup>518</sup> Als zentrale Elemente ihrer Liebesdichtung werden seine Einzigartigkeit und damit auch ihre Sonderstellung in diesen Kontexten ebenso eingeflochten wie ihre Eigenaktivität und das Bemühen um künstlerische Exzellenz. Im Zuge der Einführung des Geliebten (VI) beschreibt die Sprecherin sein Gesicht strahlender als die Sonne, es vereine in bisher ungekanntem Maße Schönheit und Güte: »Un viso più che'l Sol lucente e chiaro,/ Ove bellezza e gratia Amor riserra/ In non mai più vedute ò udite tempore.«<sub>11</sub>. Im

517 Vgl. Huss 2007: S. 314: »einer der drei Aspekte jener als kreisförmig beschreibbaren kosmischen Kraft benannt, die unter bestimmten Gesichtspunkten als Amor zu bezeichnen ist: Diese Kraft nimmt ihren Ausgang in Gott und heißt insofern *pulchritudo*. Sie manifestiert sich als ein leuchtender Strahl, der die hierarchisch abgestuften Kosmosgrade durchpulst und den Menschen durch die Liebe zur von Gott her emanierenden Schönheitsstrahlung aszendierend auf den Quell dieser Strahlung hin treibt.« Vgl. hinsichtlich der Wiedererkennung und Wiedergewinnung des *lumen divinum* ebd.: S. 82.

518 In CCXXXVIII definiert die Sprecherin mit »Quel lume [...] in voi stampa«, die Güte seines ›Lichtes‹ und kontrastiert es vordergründig mit ihrem dunklen, der Erde verhafteten Wesen, indem sie sich als »misera, aflitta, e lassa Stampa«, bezeichnet.

Zusammenspiel mit seinen anderen charakterlichen Vorzügen und seiner noblen Herkunft, die sie zuvor anaphorisch in Form einer Definition auflistet, präsentiert sie Collalto als ideales Liebes- und damit Dichtungsobjekt.<sup>519</sup> Zum einen lässt die optische Wahrnehmung seiner körperlichen Schönheit über den *furor amatorius* und eine Form der Abstraktion die göttliche Schönheit (»gratia«<sub>10</sub>) erahnen. Zum anderen kann der hier zuvor nicht mögliche Hörvorgang mit dem *furor poeticus* verknüpft werden, der die Seele anhand musikalischer Harmonie auf die finale Anschauung vorbereitet.<sup>520</sup> Das poetologisch und intertextuell stark markierte Sonett XXVI (»Arsi, piansi, cantai, piango, ardo, e canto«<sub>1</sub>) knüpft daran an und lässt den göttlichen Glanz von seinem Gesicht wie verletzende Liebesstrahlen über die Brust ins Herz eindringen:

## XXVI

- 5 La bellezza, il valor', e'l senno à canto,  
 6 Che'n vaghe, sagge, & honorate tempore  
 7 Amor, Natura, e studio par che tempore  
 8 Nel volto, petto, e cor del lume santo;  
 [...]  
 12 Tanta con l'occhio fuor, con l'occhio interno  
 13 A gli atti suoi, à i modi, à le parole  
 14 Splendor, dolcezza, e gratia ivi discerno.

Derart erstreckt sich der göttliche Abglanz vom Äußeren ins Innere und vermag positiv auf seine Persönlichkeit, deren Zentrum im Herzen verortet ist, einzuwirken.<sup>521</sup> Die Ebenen der primären Anschauung und der sekundären Erkenntnis sind in Vers zwölf in Bezug auf die Augen auszumachen.<sup>522</sup> Dreigliedrig und parallel werden in den letzten Versen schließlich die sicht- und hörbaren Handlungen und Worte mit den darin wahrnehmbaren Qualitäten verbunden. Mit einem jeweils größeren Anteil des Göttlichen steigern die Eigenschaften sich von Glanz über Milde zu Gnade. Das Verb in der ersten Person Singular restringiert die Wirkung Collaltos auf die Sprecherin und grenzt ihn damit von vorgängigen Bedichteten wie beispielsweise Beatrice ab, in deren beseligenden

519 Mit »vedute« und »udite« sind die beiden edlen Sinne des Dichters aufgerufen, mit denen er sich in einem ersten Schritt der Schönheit des geliebten Objektes annähern kann. Vgl. Regn 1987: S. 40f. sowie die Koppelung von Hör- und Gesichtssinn in Petrarca 2014: CCLXIV, CCLXX und CCLXXV.

520 Vgl. Ficino 2002: S. 8b–13b, Huss 2007: S. 51 und Anm. 130, S. 47 sowie Steppich 2002: S. 158.

521 Die Tatsache, dass Stampa so nur eine Facette seines Wesens darlegt und ihre Dichtung gerade auf seinem »Facettenreichtum« beruht, ist in diesem Kontext stets zu berücksichtigen.

522 Siehe oben in II, 2.2 die Anmerkungen zum Sehen mit dem »occhio interno«, dessen Collalto nicht fähig ist.

Bannkreis Dante als einer von vielen gerät.<sup>523</sup> Die aktive Rolle der Sprecherin spiegelt sich in der bewussten Auswahl wider, die sie in LVIII, einem der *paragone*-Sonette, markiert: »Il viso, che per Sole al mondo elessi,/ Dipinger'e scolpir in qualche parte?«<sub>3-4</sub>. Sie beklagt ihr künstlerisches Unvermögen und ersehnt die Fähigkeit, sein Gesicht würdig wiederzugeben. Dieses Gesicht habe sie sich zur Sonne gewählt, was, ähnlich wie zu V bereits ausgeführt, ihre Hoheit über den analogistischen Diskurs ausdrückt. Sie ist in der Lage, die ›solaren‹ Eigenschaften ihres Geliebten zu erkennen, kann ihn so mit der Sonne parallel setzen und als ihren persönlichen Fix- und Orientierungspunkt festlegen. Die Sprecherin konstruiert außerdem den üblichen Unfähigkeits-Topos, der seinem Antlitz eine göttliche Nicht-Darstellbarkeit verleiht.

In der glücklichen Phase der Liebesgeschichte, nach der Rückkehr des Conte und der *notte candida*, sonnt sich die Sprecherin in seinem Dunstkreis (CX): »Godo il lampo degli occhi, e'l suon de i detti,/ Vivomi de' divini altri concetti,/ Ch'escon da tanto ingegno e sì pregiato./ Io mi miro sovente il suo bel viso,/ E mirando mi par veder' insieme/ Tutta la gloria e'l ben del Paradiso,«<sub>6-11</sub>. Sie zehrt vom Glanz seiner Augen und dem Klang seiner Stimme ebenso wie von den Früchten seines Geistes. Beim Anblick seines Gesichtes glaubt sie »gloria«<sub>11</sub> und das Paradies durchscheinen zu sehen. Die Verknüpfung dieses eingängigen Vorgangs ist jedoch höchst kunstvoll. Zunächst könnte »godo«<sub>6</sub> neben der allgemein-keuschen Freude auch ein Rückbezug auf die Liebesnacht in CIV sein. Zweitens referiert Stampa mit optischer und akustischer Wahrnehmung auf die Konzepte des *furor amatorius* beziehungsweise des *furor poeticus*. Drittens hebt die doppelte Verwendung des für *vivere* und *mirare* im transitiven Sinne eher unüblichen Reflexivpronomens erneut die subjektive und singuläre Perspektive hervor. Schließlich konstruiert sie über eine komplexe Abfolge von betrachten-scheinen-sehen den Abglanz des Göttlichen auf dem Antlitz des Conte. Dies vermag beide Sphären zu verknüpfen, die für Stampas Dichtung in neuplatonischer Hinsicht relevant sind. Mit »gloria«<sub>11</sub> verweist sie auf die »gloria vera«<sub>12</sub> des letzten Sonetts und »Paradiso«<sub>11</sub> kann als ambivalenter Begriff sowohl für ein irdisches Liebesglück als auch für den aufgeworfenen religiösen Sehnsuchtsort sowie für jenen Ort der erkenntnisermöglichenden Gottesschau stehen. Der Kontrast zwischen Aktivität und Passivität, den die Sprecherin vordergründig auf sich und den Conte überträgt, tritt auch in CCLXIV deutlich zu Tage, wenn sie sich als Mond bezeichnet, der lediglich das abstrahlende Licht der Sonne zurückwerfe und ihr damit gänzlich ausgeliefert sei: »Come la Luna il lume del

523 Vgl. die Beschreibung ihres Auftretens in der *Vita nova* XII: »Negli occhi porta la mia donna Amore,/ per che si da gentil ciò ch'ella mira;/ ov'ella passa, ogn'om ver' lei si gira,/ e cui salutar fa tremar lo core«<sub>1-4</sub>, Alighieri 1996: S. 111 f. Auch Petrarca zeichnet Laura eher als eine ›Sonne‹ der Allgemeinheit, vgl. Petrarca 2014: CCVIII und im übertragenen Sinne CCCXLIV.

Sole/ Prende, onde poi la notte apre, e rischiarà;/ Io, cui natura è stata in tutto avara,/ Splendo quanto il mio Sol permette, & vuole.«<sub>5-8</sub>»

Die Verschränkung ihres Geliebten mit der Sonne, die Parallele zwischen seinem Handeln, seiner Wirkung und ihrem Licht, die Stampa anhand der aufgezeigten Aspekte vollzieht, ist in das Spannungsfeld von petrarkistischer Tradition und neuplatonischen Einflüssen einzuordnen. Die Tatsache, dass die Madrigale am Zyklusende keine Sonnenanalogien aufweisen, spricht für deren petrarkistischen Ursprung und immer noch gültigen Verwendungskontext. Dieser entspräche laut Huss einer Sonne als rhetorische Metapher, wie Petrarca sie im Rahmen seiner selbstzentrierten Rede mitsamt den gängigen Unfähigkeitsbekundungen benutzt.<sup>524</sup> Aspekte, die diesem Pol zustreben, sind unter anderem die bedrohlichen Eigenschaften der Sonne, die Stampa jedoch nur vereinzelt einstreut. Demgegenüber stehe die ficinianisch-platonische Absicht Lorenzo de' Medicis, der die Sonne als »Gottes-Abbild« in die kosmische Hierarchie einflechte.<sup>525</sup> Stampas Darstellung des Conte als Sonne oder solarer Mensch trägt ebenfalls Züge dieser Vorstellung eines über die einzelnen Sphären durchscheinenden Lichtes, das lockend auf die finale Erkenntnis hinweist. Ähnlich wie bereits für ihre Wiederaufnahme der petrarkischen Struktur- und Toposbildungen festgestellt wurde, steht auch hier ihr souveräner Umgang mit den vorhandenen Diskursen im Vordergrund. Diese werden jeweils anzitiert, jedoch zumeist vor dem Hintergrund der eigenen Dichtung. Die Absicht, vom Glanz des Conte zu profitieren, manifestiert sich besonders im Hinblick auf die poetische Inspiration, und seine charakterliche Darstellung als *Sole* im Zusammenhang mit der Auffassung der Sonne als Herz des Kosmos legitimieren zuvörderst Stampas eigene Dichtung.

### 2.3. Die Sonne als Herz des Kosmos

Die Verbindung zwischen kardialer und kosmischer Eingebung basiert unter anderem auf der Zentralstellung von Sonne und Herz in ihrer jeweiligen Umgebung. Die im Folgenden nachzuzeichnende inspiratorische Einstrahlung des göttlich-geliebten Lichtes in das Herz der Dichterin kann im weiten Feld der analogistischen Denkmuster verortet werden. Im Sinne der Entsprechung von Mikro- und Makrokosmos im *Cinquecento* und noch bis 1628 mit der Entdeckung des Blutkreislaufes durch William Harvey hat folgende Feststellung noch eine gewisse Gültigkeit:

524 Vgl. Huss 2007: S. 297f.

525 Ebd.: S. 298. Vgl. zur Analogie von Collaltino und Christus im neuplatonisch-sublimen Kontext Schneider 2015: S. 66.

Cor animalium, princeps omnium, Microcosmi Sol, à quo omnis vegetatio dependet, vigor omnis & robur emanat. Rex pariter regnorum suorum fundamentum, & Microcosmi sui Sol, Reipublicae Cor est, à quo omnis emanat potestas, omnis gratia provenit.<sup>526</sup>

Gleich einem Herrscher ist das Herz die Sonne des Mikrokosmos Körper, alles Leben und jegliche Kraft hängen davon ab. Obgleich Harvey das Mysterium des Herzens gelöst und den Blutkreislauf entdeckt hat, weicht er nicht von der Auffassung einer grundsätzlichen Abhängigkeit und Vergleichbarkeit irdischer und kosmischer Phänomene ab. Auch Ficino beschreibt den Ursprung der Sonne in *De sole* mit »Sol primo creatus et in medio caelo.«,<sup>527</sup> was analog zu Aristoteles' Aussagen zum Herzen als erstem und letztem Organ zu sehen ist.<sup>528</sup> Deren Anfänge liegen vermutlich in den antiken *Timaios*-Kommentaren des Calcidius, denn in Aristoteles' Schriften ist trotz der Privilegierung des Herzens zur Analogisierung offenbar nichts zu finden.<sup>529</sup> Ficino verbindet hier Gedanken, die in dieser Form erst über die neuplatonische Spätantike und einen Paradigmenwechsel im Hochmittelalter zur feststehenden Analogie geworden sind.

Der stoischen Vorstellung der Welt und des Kosmos als einem lebendigen Organismus liegt die ciceronianische Formel einer *mens mundi* als strukturierendem und leitendem Prinzip zu Grunde.<sup>530</sup> Die Vermittlung der spätantiken *Timaios*-Kommentare des Calcidius wird danach hauptsächlich über Macrobius vorgenommen:<sup>531</sup>

›mens mundi‹ ita appellatur ut physici eum cor caeli vocaverunt, inde nimirum quod omnia quae stata ratione per caelum fieri videmus, diem noctemque et migrantes inter utrumque prolixitatis brevitatisque vices et certis temporibus aequam utriusque mensuram, [...]. iure ergo cor caeli dicitur, per quem fiunt omnia quae divina ratione fieri videmus. est et haec causa propter quam iure cor caeli vocetur, quod natura ignis aetherii fontem dictum esse rettulimus, hoc est ergo sol in aethere quod in animali cor,

526 Harvey 1957: S. 165. Diese Sätze leiten die Widmung an den englischen König Karl I ein und übertragen die allgemeine Analogie daher unmittelbar auf die Gnade und Macht des Adressaten. Vgl. dazu auch Danneberg, Lutz (2003): *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*. Berlin: De Gruyter, S. 126.

527 Ficino 1952: S. 994.

528 Vgl. Aristoteles 1959: II, 4, S. 97f.; II, 5, S. 103.

529 Vgl. Ricklin, Thomas (2003): »Le cœur, soleil du corps: une redécouverte symbolique du XIIe siècle.« *Micrologus* 11, S. 123–144, S. 126 und ausführlich zu den möglichen Quellen Macrobius' Boyancé, Pierre (1936): *Études sur le Songe de Scipion. (Essais d'histoire et de psychologie religieuses)*. Bordeaux: Feret, S. 78–103.

530 Macrobius, Ambrosius Theodosius (2007): *Commento al Sogno di Scipione. Testo latino a fronte*. Hg. von Moreno Neri / Ilaria Ramelli / Marcus Tullius Cicero. Mailand: Bompiani, S. 634, Anm. 381.

531 Vgl. Macrobius, Ambrosius Theodosius (2003): *Commentaire au songe de Scipion*. Hg. von Mireille Armisen-Marchetti. Paris: Les Belles Lettres, S. 193, Anm. 436.

cuius ista natura est, ne umquam cesset a motu, aut brevis eius quocumque casu ab agitatione cessatio mox animal interimat.<sup>532</sup>

Macrobius führt mit Tages- und Jahreszeiten sowie Hitze und Bewegung die einzelnen Aspekte auf, die die Analogie zwischen Herz und Sonne begründen. Diese Eigenschaften ermöglichen Leben, auf Makroebene jedes Leben auf der Erde und auf Mikroebene jenes Leben im Körper, das mit dem Funktionsverlust des Herzens endet.<sup>533</sup> Diese Privilegierung des Herzens widerspricht einer streng platonischen Körperlehre, die drei vitale Zentren innerhalb des menschlichen Körpers benennt.<sup>534</sup> Die darauf basierende Skepsis entfaltet sich besonders in den Platonkommentaren des zwölften Jahrhunderts und erst ein in der allgemeinen Anatomisierung und Physiologisierung der Medizin begründeter Kardiozentrismus kann die Sonne-Herz-Analogie um 1200 aktualisieren und diskursiv legitimeren.<sup>535</sup>

Die Synthese beider Modelle findet sich auch bei Pietro d'Abano gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Sonne und Herz entsprächen sich, da Plato den Himmel als ein großes Lebewesen erachtet habe, dessen zentraler Ort die Sonne in Analogie zum Herzen im Körper sei.<sup>536</sup> Wie bereits angemerkt, hat dieses Denkmuster auch für Ficino noch Gültigkeit und er begründet die Zentralstellung der Sonne mit der darin verorteten und von Gott ausstrahlenden Weltseele:

Physici veteres Solem cor caeli nominaverunt. Heraclitus luminis caelestis fontem. Plerique Platonici in Sole mundi animam collocarunt, quae sphaeram Solis totam implens per globum illum quasi igneum tamquam per cor effundit radios quasi spiritus, inde per omnia quibus vitam, sensum, motum, universo distribuit.<sup>537</sup>

532 Macrobius, Ambrosius Theodosius (1994): *Ambrosii Theodosii Macrobiani Commentarii in somnium Scipionis*. Hg. von James A. Willis. Stuttgart: Teubner, S. 79.

533 So betont auch Stampa im Zusammenhang mit dem *Conte-Sole* an zahlreichen Stellen (unter anderem in XCIII und CXL) ihren drohenden Tod, sollte er seinen Weg in Form der lebensspendenden Sonne nicht zu ihr zurückfinden.

534 Vgl. einführend Manuli und Vegetti 1977: S. 18–22 sowie zu den mittelalterlichen Platonkommentaren Ricklin 2003: S. 132–136. So zeichne sich sowohl bei Bernhard von Chartres als auch bei Wilhelm von Conches trotz Ablehnung der präzisen Analogie ein Bedeutungsverlust der platonischen Körpervorstellung mit mehreren Zentralorganen insgesamt ab.

535 Der Einfluss des Medizinischen zeigt auch, dass sich die Wende vom platonischen Dreiermodell in Anlehnung an die Polis zur kardio-solaren Monarchie nicht ausschließlich auf einen erstarkenden Aristotelismus zurückführen lässt, vgl. Ricklin 2003: S. 141. Ricklin belegt den Aufschwung der Analogie um 1200 anhand der Texte von Alfred de Sareshel, David de Dinant und Nicolaus Phisicus (Nicolaus Medicus Parisinus).

536 Vgl. den Text in Federici-Vescovini, Graziella (1988): *Il »Lucidator dubitabilium astronomiae« di Pietro d'Abano. Opere scientifiche inedite*. Hg. von Graziella Federici Vescovini. Padua: Programma, S. 310: »[...]sol est in celo sicut cor, ut aiunt, in animali. Est enim secundum Platonem celum velut animal quoddam magnum, sed in eo cor secundum medium situatur de partibus tamquam regnans in regno ut undique possit... circumspicere«.

537 Ficino 1952: S. 984. Siehe ebenfalls in *De vita* III, 6: »Sol spiritum vitalem praecipue corque

Erneut werden beiden Vergleichsobjekten Hitze und Bewegung zugeordnet, mit denen eine herrschende Funktion einhergeht, die sich über Strahlen gleich dem innerkörperlichen *spiritus* mitteilt. Pietro Pomponazzi ist als letzter Vertreter dieser Analogiesetzung aufzurufen, dessen Anmerkung in einem Aristoteles-Kommentar von 1519 ihren Einfluss auch zu Lebzeiten Stampas belegt.<sup>538</sup>

Die Analogie basiert auf den Eigenschaften, die beiden Elementen zugeschrieben werden und jeweils ihre Zentralstellung begründen: Licht und Wärme ermöglichen das Leben im Mikro- und Makrokosmos und eine Dysfunktion hat letale Konsequenzen. Die Sonne strahlt und wärmt, die Übertragung auf das Herz gelingt mittels der ausstrahlenden Wärme über die Adern. Das fehlende Licht im Herzen scheint die Analogiesetzung nicht zu beeinträchtigen.<sup>539</sup> Das Konzept des *spiritus* ist hier erneut relevant, da es die einzelnen Organe und Organismen miteinander verbinden kann. Gerade am Beispiel Ficinos lassen sich diese Verbindungen gut nachzeichnen. Einerseits ist der *spiritus* eine körperliche Substanz, eine Ausdünstung des Herzens, die auch für sensuelle und geistige Vorgänge verantwortlich ist.<sup>540</sup> Andererseits kann *spiritus* wie im obigen Zitat eine Art Lebensgeist sein, der über Wärme und Bewegung Vitalität verbreitet. So entspricht er dem Prinzip des *spiritus mundi*, der den gesamten Kosmos durchwaltet.<sup>541</sup> Damit sind Sonne und Herz zum einen wichtige Orte der Ausstrahlung; im Sinne der Partizipation teilen sie etwas mit und spenden ›Energie‹ von vitaler oder poetischer Art. Besonders das Herz ist jedoch zum anderen ein Ort der Einstrahlung und ein aufnehmendes Organ, das von menschlicher oder göttlicher Liebe erfüllt werden kann.<sup>542</sup>

Daran zeigt sich eine erste Ebene der noch gültigen Verflechtung astrologischer und anatomisch-physiologischer Diskurse, die um den medizinisch fundierten Liebesdiskurs erweitert wird. Stampa schreibt sich mit den *Rime* in dieses Geflecht ein, indem sie die Zentralstellung von Herz und Sonne aufgreift

---

significat, et habet nonnihil, immo non parum, in capite propter sensum atque motum, cuius est ipse dominus, neque vim deserit naturalem.«, Ficino 2012b: S. 240.

538 Siehe dazu den Wortlaut Pomponazzis: »Ad hanc similitudinem alias existimavi mundum hunc gubernari a corporibus caelestibus quoniam corpora caelestia sunt sicut cor [...]. Ideo talia faciunt diversos motus, tamen omnes tales motus sunt a corde, scilicet caelo.« zitiert bei Garin 1982: S. 15.

539 Vgl. für das Licht als *vinculum universi* Steppich 2002: S. 168, insbesondere Anm. 11. Für die Erleuchtung des Herzens im christlich-augustinischen Sinne siehe Kap. I, 1.

540 Die Beschreibung des *spiritus* als Blutdunst findet sich in *De vita* I, 3: »Quamobrem sanguis spiritui servit, spiritus sensibus, sensus denique rationi«, Ficino 2012b, S. 52. Zudem basiert er den Vorgang des *innamoramento* in und VI, 6 und VI, 9 des *Symposion*-Kommentars auf der Wirkung jener Substanz; vgl. Ficino 2012a: S. 141 und 155.

541 »Sic enim Solis stellarumque radii expeditius puriusque undique te contingunt, spiritumque tuum complent mundi spiritu per radios uberius emicante.«, Ficino 2012b: S. 270. Schneider 2012 bespricht die *spiritus*-Konzeption in *De vita coelitus comparanda* ausführlich, S. 164–169. Vgl. ebenfalls Steppich 2002: S. 169 ff.

542 Vgl. dazu die Klage der Sprecherin in CLXXXIII: »Deh consolate il cor co' vostri rai«<sub>1</sub>.

und es ihr anhand der Figur des Geliebten gelingt, jene astrologisch-naturmagischen Diskurse mit ihrer petrarkistisch geprägten Liebe zu verbinden. Das zentrale gestalterische Merkmal ihrer Dichtung, der Rückverweis auf sich selbst und ihre Dichtung, gilt auch für diesen Bereich. Denn mit jenem *Sole* ist unmittelbar Phoebus-Apoll aufgerufen, dessen Einstrahlung in erster Linie poetischer Art ist und Stampas Dichtung damit einen weiteren Legitimationszusammenhang bietet.

#### 2.4. Solare Inspiration durch Phoebus-Apoll

In den *Rime* wird der pagane Gott der Dichtung mit *Apoll*, *Febo* und periphrastisch *signor di Delo* benannt, wobei jeweils das dichterische und inspiratorische Moment im Vordergrund steht.<sup>543</sup> Stampa erweitert den mythischen Inspirationstopos von Apoll und Lorbeer um das solare Element, indem sie auf Phoebus als Sonnengott verweist. Im Zusammenhang mit dem solaren Portrait Collaltos können auch an dieser Stelle Ficinos Ideen aus *De sole* als Beleg für die Einbindung dieses Konzeptes in den allgemein durchwirkten Kosmos herangezogen werden, auch wenn die mythische Personalunion Phoebus-Apoll nicht spezifisch neuplatonisch ist. Ficino begründet unter anderem im elften Kapitel die antike Benennung der Sonne mit Apoll anhand der Analogie von lebens- und energiespendender Kraft und der durch das Musische verströmten Harmonie.<sup>544</sup> Hinsichtlich der inspiratorischen Funktion, wie sie auch bei Stampa zu finden ist, ist Kapitel neun von Interesse, in dem es heißt: »Hinc Apollo radiorum aculeis pythoneam molem transfigit, purgat, dissolvit, attollit.«<sup>545</sup> Die stechenden

543 Im *Canzoniere* Petrarca tritt Apoll nicht in Gestalt des Phoebus auf. Die Sonne ist bei ihm eindeutig Laura und damit dem jeweils mehr oder minder präsenten religiösen Diskurs zugewiesen. Eine Verknüpfung mit Inspirationstopoi ist nicht auszumachen.

544 In *De sole* finden sich zahlreiche Stellen, an denen die herausragende Stellung der Sonne im Kosmos mit den musischen Verdiensten des Apolls gleichgesetzt wird. Bereits das erste Gedicht weist metapoetisch auf sich selbst als Geschenk des Phoebus. Zudem benennt er den orphischen Ursprung dieser Benennung: »Quas ob res Orpheus Apollinem vivificum caeli oculum appellavit.[...] ›Sol oculus aeternus omnia videns.«, Ficino 1952: S. 982. Kapitel XI trägt schließlich den Titel *Due Solis lumina. Apollinis munus. Gradus luminum. Sol divina omnia refert.* und macht folgende Angabe: »Quemadmodum vero lumen hoc in Sole sensibile sensibilia omnia sensusque collustrat et vegetat et format et ad superiora convertit, ita intelligibile quoddam in ipsa Solis anima lumen intimos animorum oculos illuminat et accendit et revocat. Hinc Solen apud theologos veteres Apollinem arbitror nominatum, et harmoniae omnis auctorem ducemque Musarum, quoniam animos non tam manifestis quam occultis influxibus radiorum a confusa quadam turba resolvat, et harmonice moderetur atque intelligentiam postremo perducatur.«, S. 998.

545 Ebd.: S. 994.

Strahlen oder die ›Spitzen‹ der Strahlen erinnern an die Pfeile, die sowohl Liebe und damit Leben als auch die Dichtung in das Herz eintreten lassen.

In den *Rime* sind unterschiedliche Grade dieser solar konzipierten Inspiration auszumachen. Zum einen ermöglicht der ›Abglanz‹ des Conte, der eindeutig im Zeichen der Sonne steht, die Annäherung der Sprecherin an eine höhere Dichtkunst. Diese erste Variante basiert auf der Konstruktion des Geliebten als Vehikel beziehungsweise als Spiegel, denn auch ihm schreibt Stampa dichterisches Können zu. Das Lob seiner Begabung wird jedoch untergraben und von ihrer eigenen Kunst anhand der *Rime* in den Schatten gestellt. Die Sonette II, IV, XXVI und CCXXXVI weisen zunächst positive Beschreibungen auf und betonen die Verbindung zwischen Phoebus und dem Geliebtem. Lediglich Vers vier des oben schon besprochenen Gedichtes IV soll hier erneut zitiert werden: »Febo gli empì di stile e senno il petto«. Eine der zahlreichen astralen Gaben ist seine Dichtkunst, mit der ihm Phoebus die Brust und das Herz erfüllt habe. Auch das bereits erwähnte Sonett XXVI weist auf das Licht im Herzen Collaltos hin: »Nel volto, petto, e cor del lume santo«<sub>8</sub>. Konkreter stellt es schließlich CCXXXVI dar:

## CCXXXVI

- 1 Conte, quel vivo & honorato raggio,  
 2 Che splende fuor del vostro chiaro ingegno  
 3 Per via di rime, & è già giunto à segno,  
 4 Che ò l'ha con pochi, ò non ha alcun paraggio.  
 5 È frutto sol del vostro santo, e saggio  
 6 Petto, d'ogni virtù nido, e sostegno;  
 7 Ch'io per me propria, se à stimarmi vegno  
 8 Non pur per darmi altrui lume non haggio.  
 9 E, se talvolta vò spiegando in carte  
 10 Oscure e basse, qualche mio martire  
 11 Amor, che me lo dà, dammi anche l'arte.  
 12 Voi per voi sol potete al ciel salire  
 13 Cigno gentil, sì ch'altri non v'ha parte,  
 14 Così potess'io il vostro vol seguire.

Als eines der Korrespondenz- und Lobgedichte des zweiten Teils der *Rime* adressiert dieses Sonett den Geliebten als nahezu unübertroffenen Dichter (3–4), dessen Kunst als Produkt oder als Frucht seines erleuchteten Herzens (5–6) konzipiert wird. Sein Genie teile sich in Form von »rime«<sub>3</sub> mit, die in einem Licht erstrahlten, das die Sprecherin schmerzhaft entbehren müsse (8). Sie vergleicht ihn mit einem Schwan, »Cigno gentil«<sub>13</sub>, der sich anders als sie selbst zum Himmel aufschwingen könne. Diese Lobeshymne steht in Opposition zu ihrer übrigen Darstellung des Conte, die durchaus gebrochen ist und auch seine Charakterschwächen aufzeigt. Andere metapoetische Texte (unter anderem CCLIV) stellen die dichterische Darstellung hinsichtlich des Ruhmes über das Darge-

stellte, sodass dieses durchaus apollinisch inspirierte Lob des Conte in erster Linie Stampas Können unterstreicht. Die Sprecherin fordert Amor auf, sie zu befähigen, und verortet ihre Inspiration zunächst auf horizontaler und damit eher liebeslyrischer Ebene. Neben den übrigen solaren Termini wie »raggio«<sub>1</sub> und »lume«<sub>8</sub> verweist auch der Schwan, »l'augel, ch' à Febo è grato tanto«<sub>1</sub>, hier auf die phoebisch markierte Inspiration.<sup>546</sup> In XLVIII vergleicht die Sprecherin sich selbst mit dem »diletto Olore«<sub>11</sub>, der sich jedoch in Ermangelung des würdigen Dichtungsobjektes nicht zum poetischen Höhenflug in Richtung der Sonne erheben könne.<sup>547</sup> Daraus ließe sich schließen, dass Stampa selbst der Liebling des Phoebus ist und sie ihre Dichtung so über die petrarkistisch verbürgte Amor-Eingebung hinaus auch in einen mythologisch-kosmischen Inspirationszusammenhang stellt. Der Weg dieser Legitimation ist jedoch gewunden, der *Anaxus* als ihr persönlicher Fluss der Dichtung mäandert und weist einige Umwege auf.

Die räumliche Annäherung an den solaren Conte ist bereits als ein probates Mittel benannt worden. Bezüglich der Dichtung präzisiert die Sprecherin diese Wirkung in LXXIV dann anhand seiner Augen. Trotz mangelnden Könnens verhelfen jene ihr, wie anderen noch stummen Vögeln, zum Gesang. Ein ähnliches Verfahren ist in CLII auszumachen, wenn die Sprecherin sich mit der passiven, nur antwortenden Echo identifiziert und angibt, den Spuren ›ihrer Sonne‹ stets zu folgen: »Nè perche le vestigia del mio Sole/ Io segua sempre, come fece anch'ella,/ E risponda à l'estreme sue parole,«<sub>9-11</sub>. Doch gerade aus der Position Echos gelingt der Sprecherin der Aufschwung zur Dichterin, sodass auch die Spuren, einerseits auf den Conte andererseits auf Phoebus und die Dichtung bezogen, den Weg hin zum Ideal weisen können.<sup>548</sup>

Der Blick auf die verschiedenen *spiriti* kann erneut die beiden Quellen der inspiratorischen Verschränkung aufzeigen: Um von der positiven Wirkung des

546 Siehe auch XLVIII: »Sovra Meandro, ove suol far soggiorno«<sub>2</sub>.

547 Vgl. für die Flug-Metaphern um *ale* und *penna* zudem XXX und insbesondere CXIV: »Mille volte Signor movo la penna,/ Per mostrar fuor qual chiudo entro il pensiero/ Il valor vostro, e' l' bel sembiante altero,/ Ove Amor', e la gloria l'ale impenna.«<sub>1-4</sub>.

548 Vgl. zur Echo-Figur in Stampas Dichtung Leopold, Stephan (2006): »Echo lernt sprechen: Taktik in Gaspara Stampas petrarkistischen *Rime* (1554).« In: Judith Klinger (Hg.): *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Potsdam: Univ.-Verl., S. 177–194 sowie Bassanese, Fiorella A. (1989): »What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets.« In: Rebecca J. West / Dino S. Cervigni (Hg.): *Women's Voices in Italian Literature*. Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica, S. 104–115, Jones, Ann Rosalind (1991): »New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa.« In: Marilyn Migiel (Hg.): *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell Univ. Press, S. 263–277 und Scholler, Dietrich (2003): »Narcissus absconditus. Zu Remythologisierung petrarkesker Topik bei Gaspara Stampa.« In: Hans Felten (Hg.): ... *se vi rimembra di Narcisso ... Meta-poetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen*. Frankfurt a.M.: Lang, S. 83–91.

Himmels profitieren zu können, muss der Mensch sich ihm laut Ficino zuwenden und kann anhand bestimmter Verhaltensweisen jeweils unterschiedliche Formen von *spiritus* in sich aufnehmen.<sup>549</sup> Der Geist gleiche einem Atem, der den Kosmos durchströmt und mit intellektuellem und kreatürlichem Leben befülle.<sup>550</sup> Ausgehend von der Mikro- und Makroanalogie kann dieses Eingießen daher ebenfalls im kleinen menschlichen Körper stattfinden. In gewisser Hinsicht entspricht der Vorgang einer aktiven Aufnahme, einer *in-spiratio*,<sup>551</sup> die bewusst besonders von Künstlern und Literaten angestrebt werden soll. So überschreibt Ficino das Kapitel 24 mit: »Qua ratione litterati cognoscant ingenium suum, sequanturque victum spiritui consentaneum«. <sup>552</sup> Gelingt dies, so spüren sie den *furor poeticus*, der einen Zustand des Außer-Sich-Seins begünstigt und die Erfüllung des zuvor leeren menschlichen Leibes, also auch des Herzens, verursacht.<sup>553</sup>

Das Einatmen des kosmischen Hauchs erweitert die ursprüngliche körperliche Basis der dichterischen Äußerung. Die oben genannten *sospiri* sind pneumatische Luftströme, die dem Herzen entstammen und sich in Sprache und Poesie konkretisieren.<sup>554</sup> Beide *spiriti* fließen in der Person des Dichters zusammen und schaffen das künstlerische Werk, das daher am Kreuzungspunkt beider Inspirationsformen steht. Aufgrund des hohen poetologischen Gehaltes der *Rime Stampas* sind auch in ihrem Produkt Aussagen über den Vorgang der poetischen Inspiration zu erwarten. Ähnlich wie in Bezug auf die solare Einstrahlung festgestellt wurde, flicht Stampa ihre Konzepte selten unmittelbar über

549 Vgl. dazu die Ausführung zu *De vita coelitus comparanda*, dem dritten Buch in *De vita libri tres* im vorigen Abschnitt. In III steht die Aufnahme des Lebensgeistes im Mittelpunkt, in VIII der günstige Einfluss der Fixsterne.

550 Siehe Ficanos *spiritus*-Definition im dritten Kapitel: »quasi in illius spiritus virtute sint omnia.[...] Ipse vero ubique viget in omnibus generationis omnis proximus auctor atque motus, de quo ille: Spiritus intus alit. Totus est suapte natura lucidus calidusque, et humidus atque vivificus ex dotibus animae superioribus dotes eiusmodi nactus.«, Ficino 2012b: S. 230–232. Wieder sind Bewegung, Licht und Wärme die Grundlage jeden Lebens; Eigenschaften, die vor allem der Sonne und dem Herzen als »Gravitationszentren« des jeweiligen Kosmos eignen.

551 »Dieses »Schöpfen« des kosmischen *spiritus* könnte also als aktive Form von *in-spiratio* in wörtlichem Sinne ausgegeben werden. Die Überzeugung von der uns angebotenen Möglichkeit, den Lebensatem des Weltalls, der letztlich der »Hauch« der Weltseele selber ist, gleichsam als eine kosmische Energiequelle »anzuzapfen« und in uns aufzunehmen, bildet die grundsätzliche Voraussetzung für den dritten Band für Ficanos Werk *De vita libri tres*«, Steppich 2002: S. 184.

552 Die Adressaten, Literaten und an Wissenschaft Interessierte, werden erneut in das planetarische System eingebunden und zunächst mit Merkur, aber vor allem mit der Sonne, da auch Merkur solar sei, verbunden. Vgl. Ficino 2012b: S. 376.

553 Vgl. Steppich 2002: S. 151 f. Auch Stampa greift die Vorstellung einer Erfüllung durch Licht (*lume*) auf: CCXXIV, CCXXXVIII und besonders im bereits besprochenen Sonett IV.

554 Vgl. dazu Kap. I, 1.1 und III, 2.2 und Agamben 2011: S. 150–155.

ihre eigene Person, sondern häufig über die Vorstellung und das Lob anderer Dichter ein. Dies gilt ebenfalls für den Bedeutungskomplex des *spiritus*. Neben vereinzelt allgemeinen Verwendungen (als Lebensgeist in CLIX und Gedanken in CLXXVIII) nutzt sie *spirto* in poetologischen Kontexten, einmal in Bezug auf sich selbst und sonst in der Rede über andere Dichter der *schiera*. In CXXXI kündigt die Sprecherin an, trotz der körperlichen Liebesverzehrung solange ihre Unschuld und die Sünden anderer herauszuschreien, wie es der *spirto*, der hier mehr als ein reiner Lebensgeist ist, ermögliche: »Fin che spirto havrò in corpo, et alma, e fiato/ Fin che questa mia lingua haverà possa,/ Griderò sola in qualche speco, ò fossa/ La mia innocentia, e più l'altrui peccato.«<sub>5-8</sub>. Über den Literalsinn hinaus sind hier mit »lingua«<sub>6</sub> und dem Verb schreien deutlich die sprachlich-dichterischen Äußerungen gemeint. Die Sprecherin negiert ihre Kunst vordergründig im eigenen Text und führt die Verknüpfung von Geist und Ausdruck im ersten Gedicht an Luigi Alamanni (CCXXIII) weiter: »L'esser'io donna, e vil, preda d'Amore,/ Lo spirto è pronto, ma lo stil' è stanco.«<sub>13-14</sub>. Ihr sei es als Frau nicht vergönnt, den französischen König zu besingen, da sie trotz geistiger Fähigkeit noch kein passendes Ausdrucksmittel gefunden habe. Nicht das Fleisch, sondern ihr Stil, ihre Dichtung sei schwach – eine Aussage, die sich jedoch im makrotextuellen Zusammenhang und den vorangehenden Widmungsgedichten an *Henrico Secondo* und seine Frau *Caterina de' Medici* aufhebt.

Zwei weitere Korrespondenzsonette sind in diesem Kontext zu erwähnen, eines an Collaltos Bruder Vinciguerra und ein weiteres womöglich an Giovanni della Casa.<sup>555</sup> Ähnlich wie der Geliebte übt sich auch dessen Bruder in der Dichtkunst. In CCXXXVII begründet die Sprecherin dies in einem hyperbolischen Loblied erneut durch eine komplizierte Verbindung der beiden inspiratorischen Elemente: »Ò spirto in mille guise eccelso, e raro,/ Qual vena d'eloquentia petto serra,/ Che possa gir' à le tue lodi à paro?«<sub>12-14</sub>. Sie fragt, welcher – topischen – poetischen Ader (»vena«<sub>13</sub>) es bedürfe, um seinen außergewöhnlichen Geist würdig und seiner eigenen Dichtung ebenbürtig zu besingen. Nicht gänzlich in einer Person, so doch innerhalb eines Gedankens vereinen sich hier körperliche und geistig-kosmische Elemente. Deutlicher noch ist der astrale Einfluss in CCLXVI erkennbar: »À tutt'altri le stelle furo avere,/ Quando mandar sì chiaro spirto al mondo,/ À cui han dato ciò che si può dare.«<sub>12-14</sub>. Das Sonett konstruiert einen nächtlichen Besuch Apolls, der der Sprecherin Hinweise bezüglich eines neuen und dem sublimen Objekt angemessenen Stils ins Ohr flüstert. Das Lob soll einem »Riverendo«<sub>11</sub> zuteilwerden, mit dem der Dichter Giovanni della Casa gemeint sein könnte. Ihm gegenüber waren die Planeten, ähnlich wie zu Collalto in IV, großzügig und haben ihn mit jeglichen intellek-

555 Vgl. Stampa 2010: Anm. 634, S. 985.

tuellen Vorzügen ausgestattet. Über den Umweg der anderen Dichter knüpft Stampa demnach das Netz an Verweisen bezüglich verschiedener Inspirationsquellen weiter und lässt auch ihre Dichtung dank deren solaren (Ab-)Glanzes erstrahlen.

So wie sich der aus- und einströmende *spiritus* auf Ebene der dichterischen Ausführung treffen, kann Stampas Konzept der Inspiration am Schnittpunkt zwischen kardial-petrarkistischer Eingebung, also horizontaler *imitatio* und kosmisch-solaren, also vertikalen Einflüssen lokalisiert werden. Beide Möglichkeiten nennt die Sprecherin in CLXXXIV, wenn sie die innerlich versengende Flamme der Liebe und ihr poetisches Unvermögen in Form der Präteritio kunstvoll ausmalt: »Io trovo non più rime, onde più possa/ Lodar vostra beltà, vostro valore;/ E contare i tormenti del mio core,<sub>1-3</sub>/ [...] / Dunque ò tu vivo mio lucente raggio/ Dammi vigore, ò tu dammi Amor l'ali,/ Ch'io saglia à mostrar fuor quel, che'n in cor'haggio.«<sub>12-14</sub>. Sowohl der helle Strahl als auch Amor können ihr dazu verhelfen, ihr Inneres (sprachlich) auszudrücken. Sie scheint externer Kraft und ›Flügel aus Federn‹ zu bedürfen, um das Herz zu erleichtern. Damit ›zapft‹ sie beide Inspirationsquellen an, zum einen das seit dem *Dolce Stil Novo* und Petrarca zentrale Amordiktat.<sup>556</sup> Zum anderen referiert sie auf den sich in Form des herabsteigenden Lichtes manifestierenden *furor poeticus* im neuplatonischen Sinne.<sup>557</sup> Der Begriff des *numen* findet im Zusammenhang mit CCLXXXIII und der volitiven Erleuchtung von Seiten der Sprecherin bereits Erwähnung. Im wichtigen metapoetischen Sonett CCLIV an Leonardo Emo das die Heldentaten jenen der sie Besingenden unterordnet, bezeichnet der *numen* den unmittelbaren Einfluss des Dichtergottes: »Se questo honesto mio disir s'avanza,/ Se un dì m'infonde Apollo del suo nume,/ Andrò lodando queste rive, e vui.«<sub>12-14</sub>. Als Gegenstand seiner »carte«<sub>3</sub> sieht die Sprecherin sich bereits nobilitiert und der Sonne nahe. Jetzt erhofft sie nur noch selbst von Apoll inspiriert zu werden, um sich einen Platz am Ufer des »Castalio fiume«<sub>10</sub> erschreiben zu können. *Nume* ist hier der sprichwörtliche Musenkuss, den sowohl Ficino in *De sole* direkt als auch Stampa indirekt in den *Rime* mit der Sonne in Verbindung bringen. Laut Ficino, der sich mit »Veteres in Sole numina collocarunt« auf antike Autoren beruft,<sup>558</sup> sei die Sonne von neun Gottheiten und neun Musen umgeben.<sup>559</sup> Schlussfolgernd fragt er: »Quid igitur novem circa

556 Vgl. Kapitel sechs in Agamben 2011: S. 146, der seine Ausführung mit dem bekannten Ausspruch Dantes aus dem Purgatorio einleitet: »E io a lui: 'I' mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'è ditta dentro vo significando«.

557 Vgl. dazu Steppich 2002: S. 174.

558 Ficino 1952: S. 1002.

559 Das zwölfte Kapitel trägt demnach den Titel: »Similitudo Solis ad Trinitatem divinam et novem ordines angelorum; item de novem numinibus in Sole et novem Musis circa Solem«, Ebd.: S. 1000.

Phoebum Musae, nisi novem Apollineorum genera numinum per sphaeras mundi novem distributorum?»<sup>560</sup> Jene neun Musen des Phoebus entsprächen also den neun apollinischen Formen von *numina*, als deren erste die Poesie gilt. Wie Christoph Steppich in seiner Studie *Numine afflatur* detailliert nachzeichnet, ist *numen* als »Bezeichnung einer von Gott herrührenden Kraft oder überirdischen Macht [ein] Zentralbegriff der Reflexion der Renaissance über die Inspiration des Dichters.«<sup>561</sup>

Stampa trägt diesem Diskurs, wenn auch nur an wenigen Stellen explizit, Rechnung und verwendet den Begriff *nume* – anders als Petrarca in seinem *Canzoniere*. Das erste Terzett in CCLXXXIII verbindet Licht- und Inspirationsmetaphorik unter dem bekannten Signum der Eigenaktivität: »Hor racquistato alquanto del mio lume,/ Potrò specchiarmi in quel bel raggio ardente,/ Che da prima m'lessi per mio Nume;«<sub>9-11</sub>. Im Zusammenhang mit der neuplatonischen Erleuchtung und dichterischen Umorientierung, wie sie die letzten Sonette in den *Rime* modellieren, erscheint diese Szene wie ein Wiedererkennen der eigenen »Person«, eine geglückte Selbstermächtigung nach früherem Verlust der eigenen Deutungshoheit – ähnlich einem Zustand des »mio cor sia mio«<sub>3</sub> in CCV. Die Sprecherin hat ausreichend »Licht« zurückgewonnen und kann sich im brennenden Strahl spiegeln, der unter Einfluss der »Virtuti eccelse«<sub>1</sub> jedoch bereits geschwächt und gemildert ist. Jenen Strahl habe sie einst als ihren göttlichen Leitstern gewählt, jetzt aber, befreit und erleuchtet, strebe sie nur noch den Kontakt zu jenen engelhaften Wesen an.

Angesichts dieser Abfolge ließe sich eine Entwicklung hinsichtlich der Inspirationsquellen ausmachen, die der chronologischen Reihenfolge von petrarkistischer Tradition und hinzu tretendem rinascimentalen Neuplatonismus entspräche. Für die *Rime* als Gesamtwerk scheint jedoch das Nebeneinander als eine Verquickung auf gleicher Ebene wichtiger, denn beide Stränge werden von vornherein mitgeführt und je nach aktuellem Ausdrucksbegehren aktualisiert. So folgt unmittelbar auf das *innamoramento* das von astralen Einflüssen markierte Portrait Collaltos. Die Sprecherin begründet ihre eigene Eignung für die göttlich-solare Einstrahlung in XVII, wenn sie ihre Liebeserfahrung als übernatürlich beschreibt, sodass sie für irdische Herzen eigentlich nicht erlebbar sei: »Perche i diletta miei son tali, e tanti,/ Che non posson capire in cor terreni;/ Mentr'ho davanti i lumi almi, e sereni,/ Di cui conven, che sempre scriva, e canti.«<sub>5-8</sub>. Trotz vertikal-himmlischer Einstrahlung nimmt das Herz der liebenden Dichterin einen zentralen Platz innerhalb der Inspirations- und Dich-

560 Ebd.: S. 1004, sowie weiter unten: »Sed qui inter eos ubique praecipue sunt solares, antiquiores appellavere Musas, scientiis quidem omnibus praesidentes, maxime vero Poesi, Musicae [...]«. Vgl. auch Steppich 2002: S. 182, der in diesem Zusammenhang den auch hier treffenden Terminus der »solaren numina« verwendet.

561 Steppich 2002: S. 149.

tungskonzeption ein. Der Status eines *raro esempio* speist sich demnach einerseits aus der solar konstruierten Exzellenz ihres Liebesobjektes und ihrer sich daraus ableitenden erhöhten Empfänglichkeit für kosmische Gaben sowie andererseits aus dem singulären Charakter ihres Liebesleides und der durch eine eigene Aufschubstruktur entstandenen Möglichkeit der dichterischen Ausgestaltung, sowohl im Rahmen des petrarkistischen Teilcanzoniere als auch innerhalb der metapoetischen Korrespondenztexte.

Die Verbindung von kardialer und solarer Eingebung dient der Legitimation der eigenen Dichtung, sie stellt sich nunmehr als eine Strategie der Positionserbeschreibung dar. Auch die auf Einstrahlung basierende und damit Passivität andeutende Form der neuplatonisch-kosmischen Inspiration weist bewusste und strategische Aspekte auf, sodass auch die vom *furor* gepackte Dichterin nicht nur ein Objekt vertikaler Einflüsse ist. Die Inspiration ist von einem stark subjektiven Moment und einem bewusst eingeleiteten »psychologische[n] Konzentrationsprozess« gekennzeichnet.<sup>562</sup> Ähnlich den Motiven, die den petrarkistischen *canzonieri* eignen, kommen bei Stampa Absichten der Selbstzentrierung zum Tragen. Die Kombination aus horizontaler sowie vertikaler Inspiration und der *imitatio* befreit die kosmische Eingebung vom Eindruck der Anbetung und der bittenden Wendung gen Himmel.<sup>563</sup> Die Selbstreferentialität ihrer Dichtung markiert daher neben der inszenierten Liebesgeschichte auch deutlich diesen neuen und sich in alle Richtungen ausdehnenden Inspirationshorizont.

Die kardial-körperlichen und solar-kosmischen Elemente verwendet Stampa im Rahmen ihres eklektischen und strategischen Umgangs mit der petrarkistischen Tradition. Über die Stellvertreterfiguren des Conte und der anderen männlichen Dichter konstruiert sie ihre eigene Inspiration als Form der Partizipation. Diese strebt in vertikalem Sinne die Teilhabe am Kosmos und in horizontalem Sinne die Anteilnahme am männlich dominierten petrarkistischen Diskurs an. Stampa spielt mit den Konzepten von Passivität und Aktivität, die, analogistisch und schematisch gedacht, zum einen den Prozessen von Inspiration und Kreation und zum anderen biologisch und anatomisch begründeten Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zuzuordnen wären. Dem weiblichen Körper spricht Maria Ruvoldt in diesem Zusammenhang hohes Zeichenpotential zu, da er Inspiration und Kreation zu vereinen vermag.<sup>564</sup> Anhand zeitgenössischer Diskurse bedient Stampa sich auch dieses Bereichs im

---

562 Steppich 2002: S. 193. Vgl. ebenfalls Ruvoldt 2004: S. 69: »Because the Platonic model of inspiration proposed an experience of irrational passivity, it is easy to imagine that it might be gendered as feminine, whereas the rational and active role of creation might be construed as masculine.«

563 Vgl. ebd.: S. 194f.

564 Vgl. ebd.: S. 65f.

Sinne der eigenen Dichtungslegitimation. Die Diskurspluralität gilt auch für den betrachteten kosmisch-solaren Kontext, innerhalb dessen sie versucht, sich eben jener Sonne anzunähern. Parallel dazu betont die Sprecherin jedoch in zahlreichen Texten ihren irdischen Charakter, ihr Verhaftet- und Verbundensein mit der weiblich-empfindlichen und potentiell fruchtbaren Erde, die im Kontrast zur ausstrahlenden und potenten Sonne steht.

### 3. Der *frutto* der Dichtung

In der Tradition des »amor de lonh« und der systemlogisch notwendigen Ferne zwischen den Liebenden zeichnet die Sprecherin in Stampas Sonetten eine große Distanz zwischen sich und dem höher stehenden Conte.<sup>565</sup> Diese Distanz speist sich zum einen aus den gesellschaftlichen Positionen, die Stampa ihrer Liebenden und dem deutlich mit dem historischen Collaltino di Collalto identifizierten Geliebten zuweist. Ob diese Unerreichbarkeit allein »affektiv« oder sozial durch ihren Status als ledige Frau beziehungsweise *cortigiana* begründet ist, ist auf referentieller Ebene bereits ausführlich diskutiert worden. Wichtiger scheint es, die weiteren Dimensionen, mit denen Stampa ihren eigenen, letztlich legitimierenden und selbstzentrierten Diskurs speist, aufzuzeigen. Die soziale Distanz weist sie in CXLVIII als offensichtlich und gegeben aus: »À lui convien regnare, à me servire/ Vil Donna e bassa;«<sup>9-10</sup>. Dies drückt sich einerseits durch einen nicht zu spezifizierenden Ursprung dieser Herrschaft und andererseits über die generische Wirkung der Großschreibung aus. Im Rahmen der topischen Liebeskonstellation muss die Liebende ihren untergeordneten Platz einnehmen, um sich schreibend dieser Lage zu entwinden. Parallel zu ihrem eklektischen Umgang mit dem religiösen Substrat auf der Ebene der makro-textuellen Gestaltung verwendet Stampa auch hier verschiedene Versatzstücke. In CCXXXVIII klingt die Erdschwere an, die ihr im Gegensatz zum durchstrahlten und ausstrahlenden Conte eignet.<sup>566</sup> Ihr »terreno peso«<sup>10</sup> wird hier über den religiösen und schon neuplatonisch durchwirkten Kontext hinaus eindeutig mit der *gloria*-Thematik verknüpft. Ihre dichterische Bestimmung sowie ihre Motivation markiert sie überdeutlich mit der Reimstruktur, zum einen mit ihrem Namen und zum anderen mit den parallel gesetzten Begriffen »caritade«,

565 Vgl. III: »me bassa e vile«<sup>6</sup>.

566 »Quel lume, che 'l mar d'Adria empie, et avampa/ Di sì bei frutti, e di sì degni effetti/ Per via di prose, e versi alti, & eletti,/ Che Natura, & Amor Conte, in voi stampa,/ È lume proprio de la vostra lampa,/ E frutti de' vostr'alti, e bei concetti,/ E non riflesso de gli oscuri obietti/ Di me misera, afflitta, e lassa Stampa./ E se vostra infinita caritade/ Me bassa, e grave di terreno peso/ Di così rare lode empie & ingombra,/ Al fin ritorna in voi la chiaritade,/ Che di nessuna indegnità ripreso/ Fate sparir la lode altrui qual'ombra.«

und »chiaritade«<sub>12</sub>. Obwohl die Sprecherin diese Attribute dem Angesprochenen zuweist, lässt sich dieses Ruhmversprechen auf sie selbst übertragen, da jenem außergewöhnlichen Dichtungsobjekt eben mittels ihrer »versi alti & eletti«<sub>3</sub> Ausdruck verliehen wird. Diese Erdschwere ist demnach noch unproblematischer als bei Petrarca und ihre Erwähnung erscheint eher floskelhaft. Das irdische Gewicht weist jedoch zusammen mit »frutti«<sub>2</sub> und »Natura«<sub>4</sub> auf einen weiteren Diskurs hin, den Stampa im Hinblick auf ihre dichterische Kreation und Produktion virtuos in ihre Sonette einflucht. Die Sprecherin weist sich als Teil der analogistisch-sympathetischen Welt aus und »identifiziert« sich zuweilen mit der empfangenden Erde.<sup>567</sup> In der aristotelischen Tradition bestätigt sie damit auf den ersten Blick die geschlechtliche Aufteilung von der weiblichen Materie und dem männlich-schaffenden Prinzip.<sup>568</sup> Materie wird hier mit dem menschlichen und insbesondere dem weiblichen Körper gleichgesetzt, der als *liber naturalis* in die natürliche Welt eingeflochten ist.<sup>569</sup> Ausgehend von diesen das Körper- und Naturverständnis bestimmenden Entsprechungen erweitert Stampa ihre Dichtungslegitimation um eine körperliche und »natürliche« Dimension, die über die Sphäre des Erotischen hinausgeht.

Dass ihre Gedichte zum Teil auch eine erotische Lesart ermöglichen oder sogar nahelegen, lässt sich anhand des Herzensschlüssel in LXV zeigen:<sup>570</sup> »Deh,

567 Ebenso wie der Conte über die kosmischen Attribute ist auch die Sprecherin in das analogistische Netz von Mikro- und Makrokosmos eingebunden, vgl. dazu Bassanese 1982: »Just as the lover cannot extricate herself from the love for her lord's corporeal beauty, the count is also inextricably woven into the fabric of the material world.[...] Ideas are expressed in similes and metaphors derived from the natural universe, rather than in metaphysical imagery«, S. 93. Die einzelnen Textstellen werden im Folgenden hinsichtlich ihrer semantischen Ausgestaltung und der daraus resultierenden funktionalen Einbindung analysiert.

568 Siehe dazu II, 3 und II, 4 in Aristoteles (1959): *Über die Zeugung der Geschöpfe*. Hg. von Paul Gohlke. Paderborn: Schöningh: »daß das Geschöpf ein beseelter Körper ist, zu dem das Weibchen stets den Stoff bietet, den das Männchen zu bearbeiten hat.«, S. 93, und »Den Stoff bietet also das Weibchen, die Bewegungsquelle das Männchen«, S. 100.

569 Vgl. Danneberg 2003: S. 245f.

570 Gerade an der Metapher des Herzensschlüssels lässt sich ein Paradigmenwechsel ablesen. Petrarca konzipiert die Liebe in CV allgemein als Schlüssel, der die schweren Ketten der irdischen Verhaftung lösen und damit die Seele aus dem irdischen Herzen befreien kann: »Benedetta la chiave che s'avvolse/ al cor, et sciolse l'alma, et scossa l'ave/ di catena sì grave/ e 'nfiniti sospir' del mio sen tolse!«<sub>53-56</sub>. In LXIII und CXLIII präzisiert der Sprecher, dass Laura die Herrin über seinen Herzensschlüssel sei: »Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave/ avete in mano; et di ciò son contento,/ presto di navigare a ciascun vento,/ ch'ogni cosa da voi m'è dolce honore.«<sub>11-14</sub> und »et così bella riede/ nel cor, come colei che tien la chiave.«<sub>10-11</sub>. Parallel zum Herzensbild wird anhand dieser Metapher ein seit der Troubadourlyrik auch in der frühen italienischen Dichtung bekanntes Motiv aufgegriffen, was Petrarca's Schwellenposition erneut unterstreicht. Auch wenn über die irdische Lauraliebe eine gewisse Körperlichkeit im *Canzoniere* angedeutet wird, ist die Verbindung von *chiave*

se vi fu giamai dolce e soave/ La vostra fidelissima Anassilla,/ Mentre serrata sì, che nullo aprilla,/ Teneste del suo cor Conte la chiave;«<sup>1-4</sup>. Das Herz Anassillas ist hier als weiblicher Unterleib zu lesen, den allein der Conte mit seinem als Schlüssel titulierten Geschlechtsteil öffnen könne. Die körperlich-sexuelle Dimension ist an zwei Punkten festzumachen: Zum einen ist die Verschlussheit auf ihren ganzen Körper zu beziehen, da mit »serrata« und »aprilla« auf etwas Weibliches hingewiesen wird. Zum anderen ermöglicht die weibliche Anatomie die Analogisierung von Herz und Uterus, sodass »core« hier metonymisch für das weibliche Geschlechtsteil stehen kann.

Diese Interpretationsmöglichkeit der Herzmotapher hat sich im Zuge des *Quattro-* und *Cinquecento* mit abnehmender Orthodoxie der petrarkistischen Nachahmung vervielfältigt. Wenn Anton Francesco Doni im 16. Jahrhundert folgende Interpretation der petrarkischen Verse vorlegt, ist zu erkennen, dass die Herzmotapher eine Wendung ins Burlesk-Erotische erfahren hat:

Il Petrarca dice un passo molto oscuro, quando ei dice: ›Del mio cor, donna, l'una e l'altra chiave/ Avete in mano.‹ Questo so io di certo che molti commentatori s'aviluppano in questo caso, perchè, avendo Laura una cassetta, v'avea due chiavature che vi si adoprava una sola chiave: e facendo agli amori col Petrarca, gli disse in un sonetto, a mostrargli ch'egli aveva ogni sua cosa in mano e mostrar che una buona chiave vale per mille: ›Basta al mio forzerin la vostra chiave/ Quantunque di due toppe sia munito:‹ et in un altro loco ›Baste a due chiavature una sol chiave‹ onde egli imitandola disse: ›l'una e l'altra chiave/ Avete in mano.‹<sup>571</sup>

Die Liebe zwischen Petrarca und Laura sei eindeutig auch körperlich gewesen und Doni liest die zitierten Sonette als Dialoge während der erotischen Treffen. »Chiave« bezeichnet damit eindeutig das männliche Geschlechtsteil, was dem zeitgenössischen erotischen Metaphernrepertoire entspricht.<sup>572</sup> Mit »cassetta« und »chiavature« sind die weiblichen Geschlechtsorgane, hier die Lauras, gemeint, die sowohl vaginalen als auch analen Geschlechtsverkehr anzudeuten scheinen. In Donis Lesart ist das Herz, zu dem ein wie auch immer konzipierter Schlüssel den Zugang findet, weniger relevant. Aus Sicht des männlichen Liebenden steht es vermutlich eher für den emotional-psychischen Aspekt und scheint nicht konkret am Sexualakt beteiligt zu sein.

Diese dezidiert erotische Variante der Herzmotapher ist in Stampas Zyklus zwar vorhanden, soll jedoch nicht im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen. Sie dient vielmehr als Grundlage dafür, auch den erschriebenen Körper

---

und *cor* zu diesem Zeitpunkt als Metapher für die angestrebte reine und womöglich spiritualisierende Liebe zu verstehen.

571 Doni, Anton Francesco (1967): *La mula, la chiave e madrigali satirici*. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, S. 27.

572 Frantz, David O. (1989): *Festum voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*. Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press, S. 365f.

der Sprecherin in den Blick zu nehmen. Denn ähnlich wie dem Herzen der Liebenden multifunktionale Aspekte eignen, so weist auch der weibliche Körper in den *Rime* ein breites Spektrum an Bedeutungen hinsichtlich der Prozesse von Inspiration und Kreation auf,<sup>573</sup> die final darauf abzielen, den Status des nur semiotischen Klangkörpers zu überwinden.<sup>574</sup>

### 3.1. *Cor* und *cors* in der liebeslyrischen Tradition

Die Erweiterung der Perspektive vom Herzen auf den ganzen Körper lässt sich zum einen mit den zeitgenössischen analogistischen Verflechtungen begründen, zum anderen jedoch auch mit Verweis auf die Tradition der romanischen Liebeslyrik, in deren Ursprüngen die Homonymie der Begriffe auch auf eine semantische Nähe, teils sogar Einheit hinweist.<sup>575</sup> Metonymisch kann das Herz für die Gesamtheit einer Person stehen, in ihm konzentriert sich nahezu der ganze Mensch. In dieser Hinsicht stünden Herz und Körper damit für das Wesen insgesamt. Eine Differenzierung ergäbe sich mit dem Herzen als Metonymie für das Geistige des Menschen und dem Körper als dessen sinnlicher Komponente. Beide Auslegungen, integrierend und differenzierend, sind der romanischen Dichtung inhärent,<sup>576</sup> wobei sich für die Sonette Stampas, denen eine Betonung oder Verhandlung des erotisch-körperlichen zugeschrieben wird, erstere anzubieten scheint.<sup>577</sup> Im Sinne einer verzehrenden Liebesklage reduziert die Sprecherin sich in CCXXXVII bewusst auf ihr fühlendes Herz und weist damit auf ein »totale coinvolgimento dell'amante nel suo amore« hin:<sup>578</sup> »Donar' i pregi del suo proprio honore/ Ad una Donna humil, che'l proprio core,/ Non pur altro non ha, che di lei sia.«<sub>2-4</sub>. Sie kann nur noch über ihr Herz verfügen, sie entspricht ihrem Herzen völlig und wird daher vom antinomischen Liebesleid dominiert. Die enge Verbindung oder gar Gleichsetzung von Herz und Körper, die für die Analysen der ›naturalisierenden‹ Tendenzen notwendig ist, müsste dem eingangs beschriebenen Selbstverlust und der fehlenden Kontrolle über das eigene Herz widersprechen. Damit weist die Dichterin jedoch lediglich ihre

573 Vgl. Ruvoldt 2004: S. 66.

574 Vgl. Leopold 2009: S. 230 sowie Fischer-Lichte 2001: S. 13.

575 Vgl. Bruni 1988: S. 16: »coppia provenzale cor-cors, saldata dalla coincidenza parziale o totale dei significanti e feconda di sviluppo sul piano dei significati«. Die enge Verbindung von Herz und Körper besprechen auch Tavera 1991 und Wild 2016a: S. 266f.

576 Vgl. Bruni 1988: S. 46.

577 Vgl. dazu Güntert, Georges (2005): »Da Petrarca a Garcilaso: innovazioni estetiche del petrarchismo cinquecentesco.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4-5 giugno 2004*, S. 133-155. Rom: Salerno, S. 133.

578 Bruni 1988: S. 53.

Souveränität im Umgang sowohl mit den Diskursen allgemein als auch mit deren Einzelaspekten aus. Das Herz wird in seiner Bedeutungsfülle je nach Notwendigkeit mit passender Nuance eingesetzt. Neben dieser völligen Integration von Herz, Körper und Mensch ist für die *Rime* Stampas auch die Betonung des Körperlichen, das dem Herzen in seiner Funktion als Organ eignet, im dialektischen Schema von Geist und Fleisch relevant.<sup>579</sup>

In den abstrakten, von petrarkistischen Systemvorgaben und neuplatonischen Konzepten geprägten, Bereich der Dichtung hält, so die im Folgenden zu belegende These, ein Körper Einzug, anhand dessen eine irdisch-kreatürliche Legitimation des Schaffensprozesses konstruiert werden kann.<sup>580</sup> Die Rolle des Körperlichen übersteigt ein rein hedonistisch-erotisch gelagertes Austesten der Grenzen der Liebeskonzeptionen. Über die Integration des Körperlich-Natürlichen und der Fruchtbarkeitsmetaphorik spiegeln die Gedichte Stampas die Relevanz analogistischer Denkschemata und deren Potential für die Aushandlung einer weiblichen Dichtungslegitimation wider. Vor allem das uneigentliche Sprechen vom eigenen Körper erfolgt derart, dass dieser über eine in der Natur fußende *agency* zu verfügen scheint und mit den umgebenden Phänomenen sympathetisch verbunden ist. In ihm ist daher deutlich mehr als eine Projektionsfläche auszumachen.<sup>581</sup> Über diesen Körper findet schließlich die liebende Sprecherin und in vorsichtiger Übertragung auch womöglich die sprechende Dichterin zu einer Form der *agency*, deren Weg aus den Gedichten in die dichterischen Zirkel im zeitgenössischen Venedig über das komplexe Pseudonym der Anassilla nachzuzeichnen ist.

### 3.2. *Anatomia terrae*

Der sehnsüchtige Blick in die Landschaft und die Flucht in einen zivilisationsfrei geglaubten Raum kann der Liebeslyrik je nach Kontextualisierung unterschiedliche Möglichkeiten bieten, Integrations- oder Distanzierungsphantasmen darzustellen.<sup>582</sup> In den *Rime* Stampas entstehen konkrete Raumbezüge abgesehen von der topischen, affektiven und topographischen Distanz der Liebenden allein anhand der Naturverweise. Darüber werden die Klagen der

579 Vgl. Bruni 1988: S. 26 in Bezug auf die dialektische Erotik im für diese Zeit prägenden Denken Thomas von Aquins.

580 Vgl. in Bezug auf die französische Petrarkistin Louise Labé auch Leopold 2009: S. 277.

581 Vgl. für das Konzept einer körperlichen Projektionsfläche Hennigfeld 2008: S. 42 sowie darüber hinaus Fischer-Lichte 2001: S. 18.

582 Hier kann ein Rückverweis zur Natur bei Petrarca gezogen werden. Sie kann dem liebenden Melancholiker die selbstgewählte Einsamkeit gewähren und ihn vor den verständigen Blicken anderer Menschen schützen. Vgl. dazu Kap. I, 2.1.

Liebenden im adriatischen Küstenraum und am jeweiligen Aufenthaltsort des Conte verortet. Dabei kommen den Naturbezügen unterschiedliche Funktionen zu, die knapp mit dem Übergang vom Sympathischen zum Sympathetischen umrissen werden können. Ein nahezu persönliches Verhältnis zur Natur baut die Sprecherin im folgenden Sonett auf:

CXL  
 1       Ò rive, ò lidi, che già foste porto,  
 2       De le dolci amorose mie fatiche,  
 3       Mentre stavan con noi le luci amiche,  
 4       Che sempre accese ne l'interno porto.  
 5       Quanta mi deste già gioia e conforto,  
 6       Tanto mi sete adhor adhor nemiche,  
 7       Poi che'l mio Sol (lassa convien che'l dice)  
 8       Voi, et me ha lasciato à si gran torto.  
 9       Io cangerei con voi campagne, e boschi,  
 10       E colli, e fiumi là, dove dimora,  
 11       Chi partendo lasciò gli occhi miei foschi.<sup>583</sup>

Während die Küstenlandschaften ihr einst den sicheren Hafen (einer erfüllten womöglich ehelichen Verbindung) versprochen, wandeln sie sich mit der Abreise des Geliebten, dem Untergang der Sonne, in feindliche Territorien. Solange die Natur Glück und Rückzugsmöglichkeit verspricht, »drückt sie der Sprecherin damit ihre Sympathie aus« und es ergibt sich das Bild eines Zufluchtsortes, den sie aufsuchen kann und der sie aufnimmt. Bereits in Vers acht, in dem sich die Sprecherin mit den »rive«<sub>1</sub> und »lidi«<sub>1</sub> solidarisiert, deutet sich ein anderes Verhältnis zur Natur an, das eher sympathetisch ist und auf natürlich-physiologischen Verflechtungen fußt. Hier verbindet sie sich mit der Natur noch auf recht abstrakte Weise, jedoch wird sich zeigen, dass jene auf Analogie und Sympathie basierende Verbindung starke körperliche Konkretisierungen erfährt und damit die Projektion der Affekte in den Naturraum nur als Ausgangspunkt nimmt.<sup>584</sup>

Diese erneute Verquickung verschiedener Diskurse nimmt ihren Anfang im Zitat des Bukolischen. Stampa beschreibt idyllische Landschaften, die onomastisch mit dem Conte verbunden sind und der Sprecherin damit erlauben, die

583 Zu finden ebenfalls in LXXVII: »Se fin gli scogli d' Adria i lidi, e l'acque/ San, che voi sete il mio solo sostegno.«<sup>7-8</sup>

584 »Keineswegs ist dies bei Lukrez »metaphorisch« gemeint: so als projiziere der Mensch seine Gefühle auf Natur oder als zwänge ihn der sprachlose Charakter des Leibes und der Empfindungen, im Prozeß ihrer Versprachlichung, zu Natur-Metaphern«, S. 429 in Böhme, Hartmut (1993): »Welt aus Atomen und Körper im Fluß. Gefühl und Leiblichkeit bei Lukrez.« In: Michael Großheim (Hg.): *Rehabilitierung des Subjektiven. Festschrift für Hermann Schmitz*. Unter Mitarbeit von Hermann Schmitz. Bonn: Bouvier, S. 413–439.

Präsenz des Geliebten und eine Zusammenkunft zu imaginieren. Dass die bukolischen Elemente, die in topischen Raum- und Personenbeschreibungen gründen, weit mehr kreieren als nur einen ruralen und zivilisationsfreien Sehnsuchtsort, hat Ann-Rosalind Jones bereits im Detail dargelegt.<sup>585</sup> Stampa schaffe sich damit einerseits einen affektiv und erotisch besetzbaren Ort jenseits der urbanen venezianischen Gesellschaft, der andererseits auch zum Schallraum ihres Inklusionsbegehrens werden könne.<sup>586</sup> Damit wird die Landschaft als bukolische Kulisse im Sinne ihres Basisschemas von ausreizender Anpassung auf *histoire*-Ebene und legitimierender Praxis auf *discours*-Ebene funktionalisiert. Auch Nelting schreibt dem »bukolischen Fiktionsraum« das Potential zur identitätsinszenierenden Autorisierung zu.<sup>587</sup> Dieser rhetorische Möglichkeitsraum wird in den *Rime* durch die naturphilosophische Sättigung potenziert, die er im Übergang von sympathischer zu sympathetischer Umgebung erfährt. In dem bereits beschriebenen analogistischen Kosmos findet das zweite Konzept bis über das *Cinquecento* hinaus Anwendung.<sup>588</sup> Gerade durch zeitgenössische Schriften wie die Fracastoros ist der Begriff der *sympathia* im gelehrten Italien des 16. Jahrhunderts sehr präsent und somit Teil der für Stampa gültigen Diskurslandschaft.<sup>589</sup> Dem sympathetischen Naturmodell eignet eine transformierende Dynamik, die die einzelnen Teile des Kosmos je nach Eigenschaften zu einen vermag.<sup>590</sup>

Im oben angeführten Gedicht wird dieses »vereinnehmende« Potential der

585 Vgl. Jones 1990 zur allgemeinen Funktion des pastoralen Modus in frühneuzeitlicher Dichtung: S. 119–124, sowie spezieller auf Stampas Verfahren und der Figur »Anassilla« S. 124–148.

586 Vgl. Leopold 2009: S. 260 sowie S. 230 bezüglich des »exzentrischen Subjekt[es]«, das sich in den Kreis der Dichter derart einschreiben möchte. Diese grundsätzliche Absicht der pastoralen Dichtung wird von Jones ebenfalls besprochen: »merely to write a pastoral is to make a symbolic claim to membership within society's charmed circle.« Montrose, Louis Adrian (1983): »Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form.« *ELH* 50, S. 415–459, S. 448, zitiert bei Jones 1990, S. 124.

587 Nelting 2007: S. 23. Vgl. allgemein S. 39–54, insbesondere hinsichtlich der Autorisierung S. 33f.

588 So weist Schalk 1968 auf den differenzierenden Eintrag in der D'Alembertschen *Encyclopédie* hin: »Trennung der Sympathie, die definiert wird als naturalis consensio, conjunctio, convenientia (convenance d'affection, d'inclination, conformité d'humeur ou de tempérament) von der naturalis *sympathia*, die »se dit aussi des choses inanimées, comme si elles cherchaient à s'unir, où à agir l'une sur l'autre.«, S. 430.

589 Vgl. dazu ebd.: S. 432–436 und grundlegend zu *De sympathia et Antipathia liber unus* Fracastoro 2008 sowie Pennuto 2008: S. 3.

590 Foucault 1996 spricht vom »dangereux pouvoir d'assimiler, de rendre les choses identiques les unes aux autres«, S. 39. Die transformierende Kraft der »sympathie« liege in ihrer Überschreitung der reinen Ähnlichkeit hin zur homogenen »figure du Même« (ebd.), die jedoch stets von der gegenläufigen, in den Eigenschaften der Elemente begründeten Antipathie ausbalanciert werde. Sympathie und Antipathie sind daher die beiden Pole, zwischen denen sich die anderen Denkmechanismen anordnen lassen. Vgl. dazu ebd.: S. 40.

Natur nur angerissen, vielmehr dominiert die Bewegung der Sprecherin oder die ihres ›Körpers‹ im Naturraum. Eine Gleichsetzung beider noch distinkter Teile wird in Vers acht lediglich auf affektiver Ebene angedeutet. Über seine elementarische Materialität kann der Körper jedoch Teil des ihn umgebenden Naturraums werden, sodass eine enge Verbindung entsteht, die man als Territorialität des Körperlichen auffassen kann.<sup>591</sup> Diese Denkfigur funktioniert auch aus der anderen Perspektive im Sinne einer »anatomia terrae«, wie sie Lutz Danneberg hinsichtlich der frühneuzeitlichen Analogie von Text- und Naturkörpern beschreibt.<sup>592</sup> Das Ineinanderfließen der beiden Teile Körper und Natur vor der bukolischen Folie ermöglicht Stampa daher, einen Körper ihrer Sprecherin zu entwerfen, der aus dem bereits beschriebenen Status der semiotischen Projektionsfläche heraustritt und durch die materiell-natürlichen Zuschreibungen phänomenal und greifbar wird.

Das bukolische Setting erlaubt sowohl die Einführung einer natürlich-zyklischen Temporaldimension als auch die Erweiterung des Figureninventars um mythische und pastorale Gestalten. Diese Einsprengsel erstrecken sich von der *vicenda amorosa* bis hin zu den Korrespondenzgedichten, in denen auch die frühneuzeitliche Tradition bukolischer Dichtungspseudonyme angedeutet wird. Eine kleine paradigmatische Insel oder Serie ist zwischen CXXXIV und CLXV auszumachen, die im folgenden Sonett gipfelt:<sup>593</sup>

## CXLV

- 1 Liete campagne, dolci colli ameni,
- 2 Verdi prati, alte selve, herbose rive,
- 3 Serrata valle, ov'hor soggiorna e vive
- 4 Chi può far' i miei dì foschi, e sereni.
- 5 Antri d'ombre amorse, e fresche pieni

591 Vgl. Teuber, Bernhard (1989): *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, S. 145–152. Er weist hier auf die aus der Materialität entspringende Zeugungskraft hin, die Unsterblichkeit auch im diesseitigen Kosmos ermögliche. Dieses (pro-)kreative Potential steht im Zentrum der folgenden Überlegungen.

592 »anatomia terrae – mit Vorstellungen, die Erde gleiche einem sterblichen Körper, der vergehe und altere, auf deren Schätze in ihren ›Eingeweiden‹ der Bergbau ziele sowie andere Formen ihrer Verleiblichung. Schon Aristoteles hat das menschliche Adersystem mit den Wasserläufen in den Gärten verglichen, die sich verzweigen und Galen die Nerven mit Flüssen.«, Danneberg 2003: S. 246. Siehe außerdem Hallyn, Fernand (1988): »Le paysage anthropomorphe.« In: Yves Giraud (Hg.): *Le Paysage à la Renaissance*. Fribourg: Editions universitaires, S. 43–54, der Nikolaus von Kues anführt: »La terre est, nous dit Platon, comme un animal qui a les pierres pour os, les rivières pour veines, les arbres pour poils...«, S. 47.

593 Die Sonette CXXXVIII und CXLIX, die die Erklärung für das Pseudonym Anassilla geben, werden im Zusammenhang mit der Wasser- und Flussmetaphorik weiter unten aufgegriffen.

6 Ove raggio di Sol non è ch'arrive;  
 7 Vaghi augei, chiari fiumi, et aure estive,  
 8 Vezzose Ninfe, Pan, Fauni e Sileni.  
 9 Ò rendetemi tosto il mio Signore,  
 10 Voi, che l'avete; ò fategli almen conta  
 11 La mia pena, e l'acerbo aspro dolore;  
 12 Ditegli, che la vita mia tramonta,  
 13 S'homai fra pochi giorni, anzi poc'hore  
 14 Il suo raggio à quest'occhi non sormonta.

Beschrieben wird zunächst eine paradiesische Landschaft, in der sich der Conte aufhält, der, gleich der Sonne, über den Zustand der Liebenden als helle und dunkle Tage entscheidet. Darauf bittet die Sprecherin den dort geglaubten Pan und sein Gefolge aus Nymphen, Faunen und Silenen, ihr ihren Herrn zurückzugeben oder ihm zumindest ihren Schmerz und dessen fatale Konsequenzen bewusst zu machen. Die Darstellung der Natur und ihres Liebesschmerzes werden über das sensualisierende Potential der mythologischen Gestalten anhand der Imagination ihres eigenen Körpers verbunden. Aufgrund der Einführung von Natur und Sexualität rufen die Nymphen in ihrer Funktion als Fruchtbarkeitsgöttinnen den Nexus von Weiblichkeit und Inspiration auf.<sup>594</sup> Damit erweitern sie die mit Pan formal dominant im Sonettzentrum evozierte Erotik und Fruchtbarkeit um ein weibliches und dichtungsreflexives Moment.<sup>595</sup>

So beschreibt die Sprecherin zu Beginn nicht nur die Landschaft, sondern ebenfalls ihren Körper, der von der Präsenz des Conte in einen heiteren und blühenden Zustand versetzt werde. Im Sinne der Territorialität des Körperlichen können die »liete campagne«<sub>1</sub> allgemein auf ihren Körper und die »dolci colli ameni«<sub>1</sub> natürlich auf ihre Brüste bezogen werden. Diese derart imaginierte Vereinigung birgt neben der erotischen Erfüllung und der Öffnung der »serrata valle«<sub>3</sub> erneut ein dichtungsreferentielles Potential. In eben jenem Tal befinden sich Höhlen voll »kühler und liebender Schatten«, die niemals von den Strahlen der Sonne erhellt werden. Auf einer ersten Ebene ist darin sicherlich der weibliche Körper aufgerufen, der vom männlichen »raggio«<sub>6</sub> nicht belebt werden kann. Durch die Präsenz der Nymphen kann dies aber auch als Verweis auf die

594 Vgl. Moog-Grünewald, Maria (Hg.) (2008): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wiss. Buchges. zur allgemeinen Mythenrezeption, S. 474f. und speziell zur Funktion der Nymphen in der bukolischen Renaissancedichtung, S. 478. In CCLV treten die Nymphen ein weiteres Mal explizit in Erscheinung und verknüpfen mit Venus erneut sowohl Geburts- als auch Dichtungsmetaphorik.

595 Vgl. ebd.: S. 539–541 sowie für die Silenen S. 647–650. Sie riefen männliche Lust und weibliche Fruchtbarkeit auf und auch wenn der Silen / Satyr im *Cinquecento* durchaus als ein im Einklang mit der Natur sozialisiertes Wesen betrachtet worden sei, so dominierte doch in seiner Darstellung das Triebhafte und Lüsterne.

Grotte der Venus, *Dionaeum antrum*, gelesen werden. Diese Grotte wird seit Horaz und Properz von den Musen bewohnt und kann damit als Ort der Liebe und der Liebesdichtung gelten.<sup>596</sup> Die zentralen Aspekte des natürlich kodierten Körpers, auf die im Einzelnen noch einzugehen ist, werden hier im Rahmen der petrarkistischen *narratio* eingeflochten. Die liebes- und lebenspendende Sonne kann die Natur in den blühenden und damit fruchtbaren Zustand versetzen, was eine Befruchtung des weiblichen Körpers im konkreten Sinne ermöglichen würde, aber meist auf die Ebene des dichterischen *frutto* abgehoben wird. Auf die letalen Folgen der fehlenden Aufmerksamkeit und der ausbleibenden Sonneneinstrahlung weist die Sprecherin schließlich in den letzten Versen hin.

Dieser idyllische Imaginationsraum ist auch für die dezidiert poetologischen Gedichte am Zyklusende relevant. Ein zweites einführendes Beispiel für die bukolische Hintergrundfolie, die Stampa ihren Gedichten unterlegt, ist daher das Korrespondenzsonett CCLXI. Die Verknüpfung von Dichtung und Landschaft über die Hirtenfigur ist augenfällig. Während das bereits besprochene bukolische Setting den Verweis auf die Dichtung eher implizit mitführt, wird hier mit dem Modus des Bukolischen das dichtungsreflexive und kritische Potenzial expliziert. Die Absichten, die die Dichterin mit der Verwendung dieses Ausdrucksrepertoires, das sich im Pseudonym der Anassilla konkretisiert, verfolgt haben könnte, sind bereits ausführlich untersucht worden.<sup>597</sup>

## CCLXI

- 1 Pastor, che d'Adria il fortunato seno  
 2 Di tanti honori, e tanti pregi ornate,  
 3 E de le rive sue chiare, e pregiate  
 4 Havete homai cantando il mondo pieno;  
 5 Pastor, ch'alto saper chiudete in seno  
 6 Ne la più verde e più fiorita etate,  
 7 E da radici uscendo alte, e lodate  
 8 Fate col canto il ciel fosco e sereno,  
 9 Deh potess'io del vostro almo splendore  
 10 Venir' in parte, e di quei chiari effetti,

596 Vgl. für die Venusgrotte die Stelle bei Horaz II, 1, 39; zitiert und besprochen bei Eicks, Mathias (2011): *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*. Berlin: De Gruyter, S. 98ff. und 287–303. Weitere Verweise finden sich in Guarinis *Pastor fido* und Marinos *Adone*, Canto X: »La grotta della Natura, posta nel cielo della luna, con tutte l'altre circostanze, allude all'antica opinione che stimava in quel cerchio ritrovarsi l'idee di tutte le cose; ed essendo ella così prossima al mondo elementare, madre della umidità e concorrente insieme col sole alla generazione, meritamente le si attribuisce la giurisdizione sopra le cose naturali.«, Marino, Giambattista (1988a): *L'Adone*. Hg. von Giovanni Pozzi. Mailand: Adelphi, S. 517. Auch Eco verortet Stampa als Allegorie ihres Stimmfindungsprozesses in CCLXXXIX in einer solchen Grotte »E tu, che'n cave, e solitarie grotte,/ Eco soggiorni, il suon de' miei lamenti/ Rendi à l'orecchie sue con voci rotte.«<sup>19–21</sup>.

597 Vgl. die Erläuterung des Namens im nächsten Kapitel.

- 11           Che non temerei morte, ò tempo oscuro.  
 12           Così, lodando il suo saggio Pastore;  
 13           Anassilla dicea, di dolci aspetti  
 14           Ripieno il cielo, à l'aer chiaro, e puro.

Der Adressat, »Pastor«<sub>1</sub>, wird in CCLXII als Coridon angesprochen, seine tatsächliche Identität ist jedoch ungeklärt.<sup>598</sup> In den ersten acht Versen wird das Lob des Dichterhirten mit der Landschaft verbunden. So schmücke Coridon / Pastore die adriatischen Buchten und damit die »Brüste« der anthropomorphisierten Küste. Positionsäquivalent dazu weist »seno«<sub>5</sub> aber auch auf sein Inneres und sein Dichtungsvermögen hin, das, wie oben nachgezeichnet, über die Brust im Herzen verortet ist.<sup>599</sup> Auch sein Alter erfährt eine naturbezogene Präzisierung, wenn es als grünste und blühendste Lebensphase beschrieben wird. Seinem Gesang schreibt die Sprecherin in Vers acht das gleiche Licht und Dunkelheit schaffende Vermögen zu wie dem Conte in Sonett CXLV. Auf die Schilderung dieses dichterischen Idealtypus folgt der Wunsch der Sprecherin, auch an diesem »almo splendore«, teilhaben zu können. Neben groß und nobel kann *almo* auch fruchtbar und lebensbringend bedeuten, sodass die ersehnte Anteilnahme sowohl geistig als auch körperlich konzipiert sein kann. Im letzten Terzett wird diese zuvor direkte Rede mit »dicea«<sub>13</sub> als Zitat Anassillas ausgestellt, was dem Gedicht eine retrospektive Rahmenstruktur verleiht. Auf diese Weise wird die Lob- oder Klagerede als ein bereits vollzogener und geglückter Sprechakt ihrerseits ausgewiesen, da die atmosphärischen Reaktionen in Vers 14 durchweg positiv beschrieben werden. Über das Besingen des Anderen schafft Anassilla es hier, den Tod und die dunklen Zeiten abzuwenden, was zusammengefasst als *mise en abyme* des gesamten Dichtungsprojektes betrachtet werden kann. Aus dem Status der Schwäche heraus kann Stampa unter anderem über den Modus des Bukolischen ihre übergeordnete Positionersbeschreibung verfolgen.

Beide Sonette zeigen also, wie ein sensueller Resonanzraum geschaffen wird, in dem sich der sympathetische Körperentwurf der Sprecherin realisieren kann und zwar sowohl über explizite Vergleiche als auch über die Amalgamierung natürlicher Eigenschaften und ihrer physischen Materialität. Zunächst sind die verstreuten Elemente der Natur zu betrachten, die die Verweiszusammenhänge konsolidieren und es der Sprecherin anschließend ermöglichen, einen phänomenalen Zweitkörper zu skizzieren, der den Idealen des jugendlichen, unverbrauchten und fertilen Zustandes entspricht.

Die Integrität beziehungsweise der Besitz des eigenen Herzens wurde bereits

598 So bemerken es die Herausgeber in Stampa 2010: Anm. 619, S. 395, während Broccia 2008 ihn mit Girolamo Parabosco identifiziert, S. 35 – ohne dies jedoch zu belegen.

599 IV: »Febo gli empì di stile e senno il petto,«<sub>8</sub>.

als Kennzeichen der affektiven Freiheit beschrieben, die durch das *innamora-mento* und den Eintritt in den petrarkistischen Liebeskosmos ihr Ende findet. Stampa erweitert das Verweisrepertoire für Liebe und Jugend um Elemente der Natur. So wie für den ›Pastor‹ wird mit der Farbe Grün auch in CXVI die Vitalität und Jugend des Conte aufgerufen: »Lodate il senno, à cui non è simile/ Nel bel verde de gli anni; quel, che'n carte/ Vedrò famoso il vostro ingegno e stile.«<sup>9-11</sup>. Mit »Voi ne l'età più verde con quel raro,/ Giudicio restingueste le faville/ D'Inghilterra, e di Francia,«<sup>4-6</sup> wird in CCLXXI ein unbekannter Diplomat in gleicher Weise angesprochen. In diesen Fällen wird Jugend folglich mit Scharfsinn und Exzellenz verbunden. Ähnlich zeichnet Stampa die Liebe im positiven Sinne als blühende Wiese, in der sich jedoch stets die gefährliche und den Sündenfall herbeiführende Schlange verbirgt:

CLXXXIX	CXCVIII
1 Lassa, in questo fiorito, e verde prato	Chi'l crederia? felice era il mio stato,
2 De le delitie mie, fra sì fresc' herba,	Quando à vicenda hor doglia, & hor diletto,
3 Onde, la tua mercè, vò sì superba,	Hor tema, hor speme m'ingombrava il petto,
4 Amor, poi che'l mio Sol m'hai ritornato,	E m'era il cielo, hor chiaro, & hor turbato.
5 Per quel, ch'à certi segni m'è mostrato,	Perche questo d'Amor fiorito prato
6 Un'empio, & venenoso Aspe si serba,	Non è à mio giudicio à pien perfetto,
7 Per far la vita mia di dolce acerba,	Se non è misto di contrario effetto,
8 E avelenarmi il mio felice stato.	Quando la noia fà il piacer più grato.
9 Il che, se dè seguir prego, che priva,	Ma hor l'ha pieno sì di spine, e sterpi,
10 Mi faccia Morte e di vita, e di senso	Chi lo può fare; e sveltì i fiori, e l'herba,
11 Prima, che questa tema giunga à riva.	Che sol v'albergan venenosi serpi.
12 Perch' à dover provar dolor sì immenso,	Ò fe cangiata, ò mia fortuna acerba,
13 Assai meglio è morir, che restar viva;	Tu le speranze mie recidi, e sterpi,
14 Se le provate mie doglie compenso.	La cagion dentro al petto mio si serba.

Beide Sonette sind am Ende des petrarkistischen Teilcanzoniere angesiedelt und kontrastieren jeweils den möglichen oder vergangenen glücklichen Zustand, der im Liebesleid und der Klage darüber endet. Während sich die Sprecherin im ersten Sonett noch auf Amors blühender und grüner Wiese zwischen frischem Gras bewegen kann und die Schlange als böses Vorzeichen nur erahnt, so spricht sie im zweiten rückblickend vom verlorenen Paradies. Auffällig ist, dass die Sprecherin den Idealzustand bereits immer antinomisch kodiert sieht; der »fiorito prato«<sup>5</sup> ist vollkommen, wenn er vom Wechselspiel der *contrari affetti* gekennzeichnet ist. Die nahezu wörtliche Übernahme dieses zentralen petrarkistischen Konzeptes in Vers sieben weist auf die enge Verquickung dichtungsexpressiver und natürlicher oder naturphilosophischer Diskurselemente hin. Jetzt jedoch ist die vormals einladende Wiese voll von Dornen und Stacheln; Gras und Blumen sind entwurzelt. Über das Wortmaterial hinaus sind beide Texte durch das Motiv der Schlange verbunden. Der »empio & venenoso Aspe«<sup>6</sup>

kündigt sich zunächst diffus («certi segni«<sup>5</sup>) an, verweist durch *empio* aber sehr deutlich auf den Conte. Der Wunsch, sich dem Liebesleid durch den Tod zu entziehen, ist ebenfalls aus dem Kontext der Schmerzliebe bekannt.<sup>600</sup> Im zweiten Sonett ist der Umschwung vollzogen und die zerstörte Wiese beherbergt nichts anderes als giftige Schlangen. Über das Reimpaar »sterpi« verknüpft die Sprecherin die Schilderung der externen Landschaft mit ihrem Inneren und mit den abrupt gekappten Hoffnungen. Das Ende der ersten Leidenschaft kündigt sich an und mit dem Verweis auf die in ihrer Brust und in ihrem Herzen eingeschlossene Liebe kontrastiert sie deren Dauer mit dem äußeren wechselhaften Schicksal. Auch über die Vermittlung des Naturdiskurses zeigt sich, dass der empfundene Liebesaffect und dessen oxymorale Zustände wichtiger sind als das tatsächliche Liebesobjekt.

Im weiteren Zusammenhang mit diesen Beschreibungen finden sich auch konkrete Vergleiche der Sprecherin mit Pflanzen und Tieren, die erneut den Bogen von der Natur über den Körper hin zur Dichtung schlagen und die in einem kleinen Exkurs betrachtet werden sollen. In CLXXXVIII ist mit Hyazinth neben der Pflanze auch der Mythos des schönen Jünglings aufgerufen, aus dessen Blut eine purpurne Blüte entsteht.<sup>601</sup> Das Blut wird hier auf der Blume zum sichtbaren Zeichen der Dichtung und Stampa, die sich mit Hyazinthos gleichsetzt, wird als Wiedergängerin Apolls inszeniert.<sup>602</sup> Das Lexem *pianta* als allgemeinerer Vergleichsgegenstand findet sich ebenfalls häufig; in CCLXXIII werden der Pflanze mit »Sono una pianta abbandonata e vile«<sup>13</sup> die zentralen Eigenschaften der verlassenen und rangniedrigeren Liebenden eingeschrie-

600 Vgl. beispielsweise Sonett LX und LXXVIII.

601 Vgl. Verse 1–8: »Quasi vago, e purpureo Giacinto,/ Che'n verde prato in piaggia aprica, e lieta,/ Crescendo à i raggi del più bel pianeta,/ Che lo mantien de gli honor suoi dipinto,/ Subito torna languidetto, e vinto,/ Si che mai non si vide tanta piéta,/ Se di veder gli usati rai gli vieta,/ Nube, che'l Sol habbia coperto, e cinto.« sowie die Verweise auf Sappho und Vergil in Anm. 429, Stampa 2010, S. 385.

602 Hennigfeld, Ursula (2010): »Mit Herzblut geschrieben. Europäische Liebeslyrik in Renaissance und Barock.« In: Christine Knust (Hg.): *Blut. Die Kraft des ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur*. Kassel: Kassel Univ. Press, S. 67–78 untersucht die Rolle des Blutes in der europäischen Liebeslyrik in Renaissance und Barock und führt als dessen Grundlage antike Mythen sowie die naturphilosophische Verarbeitung bei Marsilio Ficino an. Vgl. für das Blut in den Metamorphosen S. 68ff.: »Wie der Mythos von Hyazinth deutlich macht, kann das Blut helfen, unerfüllte Liebe und Trauer über den Verlust des Geliebten zu verarbeiten, indem man es wie Apoll als Tinte zweckentfremdet und verwendet, um über das eigene Leid zu schreiben. Die Erfahrung unglücklicher Liebe kann also dazu dienen, dichterische Kreativität zu entfalten.[...] Blut steht also ganz im Dienste des von Stephen Greenblatt beschriebenen *self-fashioning*.«, S. 70. Siehe ebenfalls Moog-Grünewald 2008: S. 116 sowie Carnel 2004: S. 13: »Enfin, l'humanisme aime à entendre la mythologie qui, à travers son réseau d'images et de fables, fait éternellement couler le sang sur les pétales des jacinthes, [...]«.

ben.<sup>603</sup> Diesen Zustand beschreibt Stampa in CC anhand der einsamen Turteltaube: »Ricordatevi sol, come rest'io,/ Solinga Tortorella in secca rama;/ Che senza lui, che sol sospira, e brama,/ Fugge ogni verde pianta, e chiaro rio.«<sub>5-8</sub>. Diese sitze nahezu melancholisch auf einem vertrockneten, jedes Blühen negierenden Ast und meide die Glück und Leben verheißenden Pflanzen und Flüsse. Damit ist auf das breite Bedeutungsspektrum der Turteltaube hingewiesen. Eine ›deviante‹ Taube zeigt der letzte Vers, gilt sie doch seit dem Hohelied als Botin des Frühlings und der Blüte.<sup>604</sup> Die einsame Klage ruft jedoch auch das Bild der Liebenden allgemein und besonders das der Witwe auf, das ebenfalls mit der Taube assoziiert wird.<sup>605</sup> Auch scheint sie ihren Gesang verloren zu haben, da sie nur mehr Seufzer und Schreie äußern kann.<sup>606</sup> Die Bedeutung von »brama«<sub>7</sub> weist auf das Ineinandergreifen der Diskurse hin: Aus der ursprünglichen Bedeutung des tierischen Brunftschreis entwickelt sich zunächst das menschliche und dann noch ein abstrakteres Begehren. Den Weg vom natürlichen, hier tierischen, Klagen zum stilisierten poetischen Ausdruck zeichnet sich demnach ab. Den Reigen an tierischen Vergleichen beschließt Sonett CCVI, in dem der Salamander explizit und der Phoenix implizit genannt werden und die damit das Spiel zwischen Tod und (dichterischem) Weiterleben illustrieren: »Amor m'ha fatto tal, ch'io vivo in foco/ Qual nova Salamandra al mondo, e quale/ L'altro di lei non men stranio animale,/ Che vive, e spira nel medesimo loco.«<sub>1-4</sub>. Die Liebe hat der Sprecherin die wundersame Kraft verliehen, im Feuer zu leben und als Phoenix aus dessen Asche auferstehen zu können. Dieses to-

603 Weitere *pianta*-Verweise finden im Zusammenhang mit der Konstruktion von (Un-)Fruchtbarkeit Erwähnung.

604 Vgl. in Bezug auf das sinnliche Potenzial *Die Bibel* 2004: Hohelied 2, 11–14, S. 730: »Denn vorbei ist der Winter,/ verrauscht der Regen./ Auf der Flur da erscheinen die Blumen;/ die Zeit zum Singen ist da./ Die Stimme der Turteltaube/ ist zu hören in unserem Land./ Am Feigenbaum reifen die ersten Früchte;/ die blühenden Reben duften./ Steh auf, meine Freundin,/ meine Schöne, so komme doch!/ Meine Taube im Felsennest,/ versteckt an der Steilwand,/ dein Gesicht lass mich sehen,/ deine Stimme hören!/ Denn süß ist deine Stimme,/ lieblich dein Gesicht.« So deutet auch beispielsweise Ficino den günstigen Einfluss der Venus auf Turteltauben und Tauben an, verschweigt Genaueres aber aus Gründen der Sittlichkeit: »Quomodo vero virtus Veneris attrahatur turturibus. columbis et motacilis et reliquis, non permittit pudor ostendere«, Ficino 2012b: S. 220.

605 Die verzweifelte Klage als zweiter Bedeutungsstrang kann mit Jes 38,14 und Nah 2,8 ebenfalls biblisch begründet werden. In einer Ekloge des Johannis Secundus verkörpert Orpheus die Verbindung zwischen der klagenden Taube und dem Sänger: »Sic gemit arenti viduatus ab arbore turtur«, Everaerts, Joannes Nicolai de Jan (1821): *Opera omnia*. Hg. von Petrus Bosscha / Pétri Burmanni. Leiden: Luchtman, S. 178. Auch in der letzten Szene in Shakespeares *Winter's Tale* ist der Nexus zwischen Trauer, Klage und Taube aufgenommen: »I, an old turtle,/ Will wing me to some wither'd bough, and there/ My mate (that's never to be found again)/ Lament, till I am lost,«, Shakespeare, William (1963): *The Winter's Tale*. Hg. von J.H. Pafford, et. al. London: Methuen, S. 160.

606 Die »secca rama«<sub>6</sub> erinnert an Petrarca's Sonett CCXCII: »Or sia qui fine al mio amoroso canto:/ secca è la vena de l'usato ingegno,/ et la cetera mia rivolta in pianto.«<sub>12-14</sub>.

pische Bild fügt die Sprecherin als Rechtfertigung für ihre zweite, neu entflammte Liebe an.<sup>607</sup>

Die drei angeführten Beispiele zeigen die Verfügbarkeit der Natur- und Tiermetaphern, weisen aber bereits eine rhetorisch-tradierte Vermittlung auf. So kann der »Giacinto« als ein zum Mythos geronnenes Bild betrachtet werden und auch die metaphorisch und symbolisch aufgeladenen Tiere wie Turteltaube und Salamander zeugen eher von Souveränität im Umgang mit der poetisch-rhetorischen Tradition.<sup>608</sup> Aufschlussreich ist jedoch gerade Stampas Nutzung der noch unvermittelten natürlichen Elemente. Es gelingt ihr diese, dank der verfügbaren naturphilosophischen Diskurse, zu ähnlichen Bildern gerinnen zu lassen, deren Aussagekraft in der Kombination von natürlichen und körperlichen Vorstellungen mit poetologischen Aspekten begründet ist.

### 3.3. *Corpora fluvida*

Wasser in zahlreichen Erscheinungsformen spielt in den *Rime* eine zentrale Rolle und erneut erweisen sich die Elemente des Natürlichen als Ort der Diskursmischung.<sup>609</sup> Die im sympathetischen Kosmos verorteten Quellen, Flüsse und Feuchtigkeit ganz allgemein ermöglichen der Sprecherin, körperliche und davon ausgehend dichtungsreflexive Verweise einzuflechten. Aufgrund der Omnipräsenz des Wassers innerhalb des Gedichtzyklus, das extern als *mare*, *onde* und *fiume* und intern als *umore*, *lagrime* und *pianto* in Erscheinung tritt, ergibt sich das Bild eines Fluxus und einer grundsätzlichen Durchlässigkeit. Diese auf »Fluxus und Tactus« basierende Konzeption der sinnlich erfahrbaren

607 Vgl. dazu die Salamanderbezüge in Petrarcas Kanzone CCVII: »Di mia morte mi pasco, et vivo in fiamme:/ stranio cibo, et mirabil salamandra;«<sup>41–42</sup> und Bembo, Pietro (1991): *Gli asolani*. Hg. von Giorgio Dilemmi. Florenz: Accad. della Crusca, S. 26: »quale vive nel fuoco come salamandra«.

608 Siehe dazu Andreani, Veronica (2015): »Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix: Reshaping the Tradition of the Abandoned Woman.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 171–184. Die konkreten tierischen oder mythischen Figuren, derer Stampa sich bedient, dienen laut Andreani der Ablösung von der Tradition klagender und verlassener Frauen in den *Heroides*, da sie sich einer zweiten Liebe öffne und unterstreichen ihre poetische *agency*, vgl. S. 184.

609 Broccia 2008 widmet sich diesem Aspekt ausführlich im Kapitel »The Aquatic Poet«, vgl. dazu S. 15–59. Sie zeichnet Stampas Wassermetaphorik in den einzelnen Kategorien (*onde*, *lagrime*, *pelago* etc.) detailliert nach und weist an einzelnen Stellen durchaus auf deren poetologisches Potential hin, u. a. S. 45. Allerdings steht die Analyse sehr im Zeichen der »Protagonistin« Anassilla, die grundsätzlich als Sprecherin der Gedichte und mehr als Handelnde denn als metapoetisches Konstrukt behandelt wird: »Having recognized facets of her struggle in the waves, Anassilla moves onto the vast sea to further seek out reflections of her personal identity.«, S. 43.

Welt geht auf die lukrezsche Naturphilosophie zurück und führt über den inhärenten Kontakt durch Berührung stets das Erotische mit.<sup>610</sup> Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* ist Teil des rinascimentalen Wissenshorizontes und gibt Modelle für das naturphilosophisches Verständnis vor. Grundlegend ist die enge Verbindung von Wasser und Körper, die auch Stampas dichterisch vermittelten Konzepten der Natur zu unterliegen scheint.<sup>611</sup> Im Zusammenhang mit der körperlichen und dichterischen Fruchtbarkeit finden die jeweiligen Aspekte des wirkmächtigen lukrezschen Gedichtes in der Folge Erwähnung.

Vornehmlich aus Quellen und Flüssen speist sich die Wassermetaphorik, die in der Konstruktion des ›Flusskörpers‹ der Anassilla mündet. Die grundsätzliche ›fluidale Phänomenalität‹ der Texte entsteht jedoch durch die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Wassers. Im Stile anderer programmatischer Gedichte gibt die Sprecherin in LXXII ein analogistisches Auslegungsschema ihrer Situation vor: »La mia vita è un mar, l'acqua è'l mio pianto, / I venti sono l'aure de' sospiri, / La speranza è la nave, i miei desiri / La vela e i remi, che la caccian tanto.«<sub>1-4</sub>. Die Ausgangsmetapher, die ihren Zustand mit Elementen und Phänomenen der Natur assoziiert, wird im Sonett in sieben Einzelvergleiche ausdifferenziert. So gleicht ihre Hoffnung auf Liebesglück einem vom seufzenden Wind im großen Meer ihrer Tränen gebeutelten Schiff, das von der Kraft des Begehrens angetrieben wird. Mit topischen Versatzstücken skizziert die Sprecherin hier eine Ebene des Natur-Körper-Verhältnisses, die vor allem rhetorisch gefärbt ist. Zwar ergibt sich auf literaler Ebene das Bild ihres Körpers, aus dem das Wasser entstammt, anders jedoch als in implizit sympathetisch konstruierten Gedichten scheint hier die Rhetorik der analogistischen Verkettung im Vordergrund zu stehen. Nichtsdestotrotz findet das Wasser auf inhaltlicher Ebene Eingang als das den Kosmos und ihr Dasein beherrschende Element.<sup>612</sup>

610 Böhme 1993: S. 421 sowie S. 422: »Die fluidale Phänomenalität des Wassers und der Berührungssinn bilden die sinnliche Form der Lukrezschen Welt. Nicht das Auge, sondern das Tasten, Berühren, Spüren im erotischen Schema des Liquiden bilden den Leitsinn des *mundus sensibilis*. Sind in der realen Welt nur einige Körper wirklich wässrig – *corpora fluvida* –, so bildet die Atomstruktur insgesamt doch einen Fluxus, einen flüssigen ›kosmischen Leib‹.« Greenblatt 2013 zeichnet mit anschaulicher Kontextualisierung die Wiederentdeckung des Lehrgedichts durch Poggio Bracciolini im Jahr 1417 und dessen »Nachwehen«, S. 251–273, nach. Brown 2010 spricht von einem »subterranean current« in der Dichtung des 16. Jahrhunderts, der die Lust- und Liebesthematik in Anlehnung an Lukrez und seine Anrufung an Venus gespeist habe, S. 103.

611 Vgl. dazu Lucretius Carus, Titus (1969): *T. Lucreti Cari De rerum natura. Libri sex*. Hg. von Josef Martin. Leipzig: Teubner, I, 295 ff.: »quare etiam atque etiam sunt venti corpora caeca, / quandoquidem factis et moribus aemula magnis / amnibus inveniuntur, aperto corpore qui sunt.«, S. 13.

612 Vgl. dazu Broccia 2008: S. 26 f., die auch auf Sonett CXXIV und den Zusammenhang von Tränen und Poesie hinweist: »Anassilla's tears are Stampà's poetry«. Die Tränen schwellen

Ähnlich deutlich wird die Verbindung zur Natur in CVII aufgezeigt, in dem ausgehend von der Jahreszeitenanalogie die *humori* in- und außerhalb des Körpers beschrieben werden:

## CVII

- 1 Hor, che ritorna e si rinnova l'anno,  
 2 Passato il verno e la stagion più fresca,  
 3 L'amoroso disir mio si rinfresca,  
 4 E la mia dolce pena, e' dolce affanno.  
 5 E qual' i novi humor gravidi fanno  
 6 Gli arbori, onde lor frutto a suo tempo esca;  
 7 Tal' humor nel mio petto par, che cresca;  
 8 Alqual poi pensier dolci à dietro vanno.  
 9 Et è ben degno, che gioia & humore,  
 10 Hor, ch'egli è meco la mia Primavera,  
 11 Mi rinovelli e mi ridesti Amore.  
 12 Ò pur non giunga à sì bel giorno sera;  
 13 Ò pur non cangi il bel tempo in horrore  
 14 Dipartendo da me l'alma mia sfera.

Mit dem Frühling und der Anwesenheit des Conte erblüht auch ihre Liebe wieder, die rahmenden Verse werden über »Hor che« in Vers eins und zehn verknüpft. Das Sonett schließt an den Komplex der *notte candida* (CIV) an und steht damit im Zeichen des temporär erfüllten Begehrens. Auf die stete Bedrohung durch die Abreise des Geliebten weisen daher die letzten Verse hin, die den Abend und den Wetterwechsel anaphorisch evozieren. Im dichterischen Spiel mit »humor«<sub>5/7</sub> schlägt sich die breite Diskursvielfalt nieder, aus der Stampa ihre Lyrik zu speisen weiß.<sup>613</sup> Während in Vers fünf durchaus das Wasser oder der Lebenssaft gemeint ist, mit dem die Bäume belebt und »befruchtet« werden, so scheint die zweite Nennung in Vers sieben den Übergang zum gänzlich affektiven Sinn in Vers neun zu schaffen. Auf analogistischer Basis (»qual-tal«<sub>5/7</sub>) spiegelt sich der externe Vorgang in der Brust und damit im Herzen der Sprecherin, sodass mit »humor«<sub>7</sub> hier durchaus eine körperliche Substanz gemeint sein könnte. Da die Früchte des Baumes den süßen Geistesfrüchten entsprechen, scheint sich ein Bild des aus dem Herzen aufsteigenden Blutdunstes zu ergeben, aus dem erst »pensier«<sub>8</sub> und schließlich im Sinne des petrarkistischen *pensare* die Verse werden.<sup>614</sup> Ausgehend von dieser körperlichen Reaktion auf die Au-

---

hier zum Fluss der Dichtung an. Diese Auslegung verkürzt die Flussmetaphorik jedoch unter anderem um inspirationstheoretische Aspekte.

613 Daher gehen die Verwendungsweisen gerade über die Gleichsetzung von *humor* und Wasser hinaus, vgl. Broccia 2008: S. 18.

614 Vgl. in diesem Zusammenhang die Überlegungen in Stierle, Karlheinz (2003a): »Das Sonett RVF 131: »Io canterei di amor sì novament.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner, S. 213–284.

ßenwelt bezeichnet die letzte Variante des Lexems schließlich allgemein eine Gemütslage, die sich im Sinne der Humoralpathologie aus dem entstandenen Gleichgewicht der inneren Säfte ergibt und in Form des Hendiadyoin durch »gioia«, positiv angezeigt wird.<sup>615</sup> Hier geschieht der Rückbezug auf natürliche Phänomene weniger konkret und das Verständnis leitend als im zuvor besprochenen Sonett. Diese Verweismöglichkeiten kreieren den diskursiven Hintergrund, vor dem Stampa in das Zentrum ihres Körpers jene zur Dichtung notwendige Quelle verlegt, aus der poetische »Adern« entspringen, die dann jeweils zu »Flüssen« heranschwellen. Da die körperliche Dichtungslegitimation in der Benennung »Anassilla« mündet, verschränkt sich die Natur schließlich wieder mit dem phänomenal gewordenen Körper.

Zunächst ist die Verbindung von Herz, Quelle und Inspiration zu begründen.<sup>616</sup> Zum einen kann erneut Lukrez angeführt werden, der gegen Ende des ersten Buches folgendes Szenario der sensuellen Inspiration skizziert: Die Hoffnung habe das Herz mit dem Thyrsosstab durchstoßen und dort eine süße Liebe für die Musen eingeflößt. Sie ermögliche es dem Dichter, unbekannte Quellen zu erkunden und neue Blumen zu pflücken, aus denen er sich eine Krone anfertigen könne, die noch keine menschliche Schläfe geschmückt habe.<sup>617</sup> Die Eingebung im Herzen lassen ihn also zu jenen Quellen vorstoßen, die den Dichterruhm verheißen und deren bekannteste sicherlich Castalia am Fuße des Helikons ist.<sup>618</sup> Der Quellenthematik eignet aufgrund der antiken Mythen oft

615 Die besondere Bedeutung des Frühlings für die topischen *innamoramento*-Erlebnisse der petrarkistischen Dichter und für die allgemeine physische Empfänglichkeit stellt Carnel 2004 heraus, vgl. S. 35.

616 Auch bei Petrarca ist die gängige Verbindung von Quelle und Dichtung in XXIV zu finden: »Cercate dunque fonte più tranquillo,/ ché 'l mio d'ogni liquor sostene inopia,/ salvo di quel che lacrimando stillo.«<sup>12-14</sup>.

617 Siehe Lucretius Carus 1969: I, 923–934: »sed acri/ percussit thyrsos laudis spes magna meum cor/ et simul incussit suavem mi in pectus amorem/ Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti/ avia Pieridum peragro loca nullius ante/ trita solo. iuvat integros accedere fontis/ atque haurire iuvatque novos decerpere flores/ insignemque meo capiti petere inde coronam,/ unde prius nulli velarint tempora Musae;/ primum quod magnis doceo de rebus et artis/ religionum animum nodis exsolvere pergo,/ deinde quod obscura de re tam lucida pango/ carmina musaeo contingens cuncta lepore.«, S. 34–35. Vgl. für weitere Analysen dieser dichtungsreflexiven Stellen bei Lukrez: Rumpf, Lorenz (2003): *Naturerkenntnis und Naturerfahrung. Zur Reflexion epikureischer Theorie bei Lukrez*. München: Beck, S. 111–120. Er weist auch auf das Glücksmoment, »iuvat«, der Schöpfung hin, das einem Durststillen gleichkäme.

618 In den *Rime* wird die kastalische Quelle oder ihr Wasser viermal explizit erwähnt, der Helikon ebenfalls. Diesen Weg zu den Ursprüngen beschreitet auch der Dichterhirte Sincero in Sannazaros *Arcadia*. Nelting spricht hier vom »Reich der Literatur als *flumen*« und das Aufsuchen der »Quelle des betreffenden Stromes [als] den poetologischen Weg des Autors *ad fontes*«, Nelting 2007: S. 120. Siehe auch Rupprecht, Kai (2007): *Cinis omnia fiat*. Göttingen: V&R: »An den Ort begibt man sich, um nicht nur seinen Vorgängern und deren

erotisches Potential, das den Eindruck des Sinnlich-Körperlichen auch in den Gedichten Stampas bestätigt.<sup>619</sup> Gleichzeitig verknüpft auch das traditionelle liebeslyrische Motiv des *sfogare il core* die Merkmale von Entleerung und geistiger Produktion und stützt damit die Hypothese, dass der *ingegno* aus dem Herzen hervorquellte.<sup>620</sup> Bevor sich das Blut gleich der Tinte auf dem Papier ergießt, fließt es im Körper zu poetischen Adern zusammen.<sup>621</sup>

All diese Versatzstücke finden Eingang in die Lyrik der *Rime* und begründen Stampas innovative Dichtungslegitimation. Die grundsätzliche Verfügbarkeit dieser Bilder zeigt sich daran, dass sie nicht nur für die Sprecherin selbst, sondern auch für das Lob der anderen Dichter verwendet werden. Darin folgt Stampa ihrem bekannten Schema von vordergründiger Herabsetzung ihrer Selbst und ihrer Kunst bei indirekt ausgedrückten Konkurrenzgedanken und Überbietungsabsichten. So schreibt sie ihrem Geliebten, dessen Verse als eher durchschnittlich bewertet werden, in CXV dichterische Exzellenz zu, derer sie selbst als Objekt nicht würdig sei:<sup>622</sup> »Ò trovate di me più altero pegno,/ Se pur' uscir da voi volete fore;/ Perche à sì larga vena, à tanto humore/ Son per me troppo frale e secco legno.«<sub>5-8</sub>. Die Sprecherin kontrastiert ihren Körper als potentielles Dichtungsthema, schwach und vertrocknet, mit jener Woge an »humore«, mit der Collaltos Verse wie ein Erguss ans Licht träten. Erneut spielt sie mit der Polysemie der Begriffe *vena* und *humore*, die von der konkret-körperlichen bis zur geistig-abstrakten Bedeutung reicht. Gänzlich rhetorisiert erscheint *vena* hier nicht, da das Epitheton »larga«, auf tatsächliche Dimensionen hinweist und daher zumindest auf einer ersten Bedeutungsebene das körperliche Ausgangelement dieser Metapher anzitiert. Jene überbordende Flüssigkeit, die das vertrocknete Holz nicht zu fassen in der Lage sei, weist auf die zeitgenössischen Vorstellungen von natürlicher Fertilität hin, die Stampa

---

Dichtung zu begegnen, sondern auch um Inspiration zu finden. Entsprechend sind auch die neun Musen anwesend [...], S. 226.

619 Quellen und Grotten stehen oft im Zeichen des Liebesbegehrens. So bezieht Castalia selbst ihren Namen von der Nymphe, die vor Apoll dort Zuflucht gesucht hat. Auch Actaion überrascht Diana beim Bade in der Grotte und zuletzt sei auf die oben bereits erwähnte Grotte der Venus hingewiesen, die von Apoll bewacht wird. Vgl. zur Tradition der Quellendichtung unter Rückbezug auf die *Bandusia*-Ode von Horaz: Blänsdorf, Jürgen (1993): *Bandusia. Quelle und Brunnen in der lateinischen, italienischen, französischen und deutschen Dichtung der Renaissance*. Unter Mitarbeit von Dieter Janik / Eckart Schäfer. Stuttgart: Teubner, S. 4ff.

620 Das Motiv im Rahmen der Dichtung Stampas wird analysiert von Schneider 2007: S. 108f. und Schneider 2012: S. 287f.

621 Siehe dazu »Cette flèche qui perce le cœur énonce également les modalités de l'inspiration comme si l'écriture procédait de cette blessure qui fait couler un sang d'encre sur la page; la flèche se transforme en plume.«, Carnel 2004: S. 97.

622 Vgl. Salza 1913: S. 51 sowie Stampa 2010: Anm. 34, S. 11.

grundsätzlich auf ihre dichterische Produktivität, teils *ex negativo*, umzumünzen weiß.

In CCXXXVII, einem der Korrespondenzsonette, lässt sie ein ähnlich euphorisches Lob dem Bruder des Conte, Vinciguerra II, zukommen, da dieser ihr ein Gedicht gewidmet hat. Dass er diesen unbekanntem und seltenen Weg eingeschlagen habe, sie nämlich trotz ihrer Unangemessenheit zum Inhalt seines Textes zu erheben, sichere ihm den höchsten und unübertrefflichen Ruhm. Im letzten Terzett fragt die Sprecherin schließlich: »Ò spirito in mille guise eccelso, e raro,/ Qual vena d'eloquentia petto serra,/ Che possa gir' à le tue lodi à paro?«<sup>12-14</sup>. Wer verfüge über so ein Talent, dass er oder sie es mit seinem Lob aufnehmen könne? Die gesuchte poetische Ader liegt in der Brust, sodass auch hier der topische Zusammenhang zwischen Liebes- und Schmerzempfinden und dem Ursprung der Sprache darüber im Herzen verortet wird. Die Spannung zwischen dem Inhalt dieses Sonetts und seiner eigentlichen Wirkungsabsicht wird anhand dieser letzten rhetorischen Frage offensichtlich. Natürlich kann die Sprecherin mit dem just verfassten Text diesem Anspruch, nahezu im performativen Akt, genügen. Außerdem leitet sie das Gedicht mit »Ò inaudita, e rara cortesia«<sub>1</sub> ein, was sich auf seine verblüffende Themenauswahl bezieht sowie auf die Tatsache, dass er sie besingt. Mit diesem Wortmaterial ruft Stampa jedoch vor allem ihren eigenen außergewöhnlichen und einzigartigen Status auf.<sup>623</sup> Das Gedicht weist damit zwei Bewegungen auf, die dem oberflächlichen Sinn zuwider laufen. Zum einen wertet sie sich selbst als Dichtungsobjekt deutlich auf. Zum anderen ist gerade sie durch ihre *rara ventura* und die Verfügbarkeit eines exzellenten und überhöhten Liebesobjektes in der Lage, Vinciguerra anhand ihres Sonetts sowohl zu loben als auch zu übertreffen.

Einen vergleichbaren performativen Coup landet Stampa mit dem Sonett CCLXXII, in dem sie sich ihrem ehemaligen Lehrmeister Fortunio Spira ebenfalls aus einer vermeintlichen Position der Schwäche mittels eines Lobgedichtes annähert.<sup>624</sup> Ihr dichterischer Ausdruck müsse dem hohen Inhalt entsprechen und daher könne sie nur stumm bleiben: »Ma da l'opra lo stil vinto si sente,/ Con cui s'è male i vostri honor pareggio;/ Onde muta rimango, et al ciel chieggio/ Ò maggior vena, ò desir meno ardente.«<sub>5-8</sub>. Um diesem Dilemma zu entkommen, bittet sie entweder um mehr Talent oder um weniger glühende Leidenschaft, da

623 So leitet sie mit *inaudita* CLXXIV, eines der »Definitionsgedichte«, ein und beschreibt damit ihre Liebe, die sie in den monströsen Zustand der Chimäre versetzt habe. Auch ihr Tod aus Leidenschaft sei eine »cosa nova, & inaudita«<sub>4</sub> (CXC VII). Ähnliches gilt für *raro / rara*: sie bezieht sich damit auf ihre seltene Disposition (»rara fé«<sub>14</sub>, CC), auf die außergewöhnlichen Eigenschaften des Conte (»Novo e raro miracol di Natura«<sub>1</sub>, XCI) und zuletzt auch auf die dichterische Exzellenz ihrer Mitstreiter.

624 Vgl. für die Vermutungen hinsichtlich der Identitäten ihrer Adressaten Stampa 2010: Anm. 651, S. 396 sowie für Vinciguerra Anm. 550, S. 391.

letztere so sehr eines Ausdrucksmittels bedürfe. Auch hier zeigt »vena«<sub>8</sub> die erstrebte poetische Fähigkeit an, in Ermangelung derer sie vorgibt, sein Lob anderen überlassen zu müssen. Betrachtet man die *Rime* als Suche nach dem rechten Ausdruck, so reihen sich diese Bitten um Bereitstellung der dichterischen Mittel in diesen Such- und Aushandlungsprozess ein.<sup>625</sup> Daher fragt die Sprecherin in CXXXVI: »Chi mi darà di lagrime un gran fonte,<sup>626</sup> / Ch'io sfoghi à pieno il mio dolor'immenso,/ Che m'assale, e trafige, quando io penso/ Al poco amor del mio spietato Conte?«<sub>1-4</sub>. Dieses Bild ließe sich im Sinne der skizzierten Inspirations- und Dichtungsmetaphorik folgendermaßen auslegen: Die Liebende kann sich des Schmerzes, der sie beim Gedanken an den gnadenlosen Conte erfasst, nur entledigen, wenn sie über eine Möglichkeit zu weinen verfügt und damit über eine Quelle, aus der heraus sich der Schmerz mittels einer sprachlichen Klage Bahn brechen kann. Sowohl zur Darstellung des Liebesleides als auch eines zwar exzellenten, aber unbekanntem Adressaten bedarf es jenes besonderen Ausdrucks, den sie Apollo in CCLXVI flüsternd beschreiben lässt:

## CCLXVI

- 1 Cercando novi versi, e nove rime  
 2 Per poter far le lodi vostre conte,  
 3 Apollo sceso giù dal sacro monte,  
 4 L'orecchie mi tirò nè l'hore prime.  
 5 Altro ingegno, altro stile, & altre lime,  
 6 Mi disse, e d'eloquentia un maggior fonte  
 7 Ti converrebbe à poter stare à fronte,  
 8 Con soggetto sì degno, e sì sublime.  
 9 Un mar, che non ha fine, e non ha fondo,  
 10 Cerchi solcar, cercando di lodare,  
 11 Il Riverendo à null'altro secondo.  
 12 À tutt'altri le stelle furo avere,  
 13 Quando mandar sì chiaro spirto al mondo,  
 14 À cui han dato ciò che si può dare.

In Anlehnung an Salzas grundlegende Studien wird vermutet, dass es sich beim Adressaten um Giovanni della Casa handeln könnte. Relevanter als die Identität des Gepriesenen sind jedoch sein würdiger und erhabener Charakter und seine Ausnahmestellung.<sup>627</sup> Sollte die Sprecherin also versuchen, sich diesem »chiaro

625 Vgl. die in CXXIV angedeutete Suche nach der wahren (Ausdrucks-)Form, die zwischen Echo und Chimäre oszilliere.

626 Tower und Tylus übersetzen in Stampa 2010 »fonte« mit »fountain«. Die Sprecherin bittet also um einen Brunnen, in den sie ihre Tränen vergießen kann, eine Auslegung, die die zweite oder die sich daraus ergebende dichtungsreflexive Interpretation jedoch nicht zwingend ausschließt.

627 Vgl. dazu Stampa 2010: Anm. 634, S. 395.

spirto«<sub>13</sub> dichterisch annähern zu wollen, müsste sie neben mehr Verstand auch eine höheres Maß an Eloquenz aufweisen. Diese »maggior fonte«<sub>6</sub> ist über Apolls Rede, der vom heiligen Berg herabgestiegen sei, mit der kastalischen Quelle der Dichtung verbunden – zumal die umgebenden Sonette deutlich im Zeichen des poetischen Ruhmanspruchs stehen.<sup>628</sup> Diese notwendige Quelle ist jedoch nicht rein externalisiert, sondern kann aufgrund der nachgezeichneten Metaphorik zumeist auch mit dem Herzen als Quellpunkt anatomischer und geistiger Ströme verbunden werden.<sup>629</sup> Apollo nennt ihr Anliegen, den Riverendo zu loben, den Versuch, ein endloses und unendlich tiefes Meer zu durchpflügen. Wie noch zu zeigen ist, entwickelt Stampa die Wassermetaphorik zur Darstellung ihrer Inspiration derart, dass die »[d]’eloquentia profondi e larghi fiumi« tatsächlich in ein Meer münden.<sup>630</sup> Damit hätte ihr Ozean der Form jenen des Inhalts ersetzt und damit das Bedichten ihrerseits möglich gemacht.

Die Verflechtung zwischen Körper- und Naturdiskursen zeigt sich im Folgenden, wenn sich der Blick von der innerkörperlichen Quelle zu den Flüssen richtet, die in der imaginierten Landschaft aus dem Hinterland zu den adriatischen Küsten fließen. Die Schaffung dieser lyrischen Szenerie, die unter anderem bukolische Elemente aufweist, ist Teil ihrer Konstruktion als Dichterin.<sup>631</sup> In den *Rime* finden sich unbenannte oder bekannte Flüsse, aber eben auch jener *Piave* oder lateinisch *Anaxum*, der durch die Ländereien Collaltos fließt und dem sowohl innertextuellen als auch textexternen Pseudonym Stampas, Anassilla, Pate steht.<sup>632</sup> Diesen Komplex begründen vor allem die Gedichtpaare

628 In CCLXIV wird der Helikon genannt und in CCLXV finden mit Homer und Virgil Dichter, die epische Überbietungsansprüche aufwerfen, Erwähnung. Ein ähnliches Verweisrepertoire zeigt auch Sonett CCXXXIX an einen nicht benannten Dichter, der sich so an der Quelle gelobt habe, dass sie nunmehr für alle anderen versiegt sei: »Se quanta acqua ha Castalia, & Elicona/ Beveste tutta, e sì felicemente/ Chiaro Signor, che poi le vene spente/ Restasser secche ad ogn'altra persona.«<sub>1-4</sub>. Womöglich handelt es sich um Sperone Speroni, siehe Stampa 2010: Anm. 555, S. 391.

629 Vgl. Aristoteles 1959: II, 5, S. 103 und II, 6, S. 97f. und 110.

630 LXXXIV, V. 6.

631 Die Bedeutung literarischer Landschaften in der Renaissancedichtung, insbesondere der Flüsse untersucht Herendeen, Wyman H. (1986): *From Landscape to Literature. The River and the Myth of Geography*. Pittsburgh: Duquesne Univ. Press. Vgl. darin S. 155 sowie einleitend S. 12.

632 Jones spricht von der Einschreibung in die »literary history as a poet of the Venetian academies«, S. 126, diese Feststellung kann jedoch mit der Natur- und Zeugungsmetaphorik ergänzt werden. Auch Broccia 2008 bespricht die Thematik: S. 36–41. Sie listet die einzelnen Flüsse auf (zum Beispiel *Lete*, *Gange* und *Sorga*), bevor sie detailliert auf Anaxum eingeht: »Stampa refers to the river Anaxum several times, tying it back into her protagonist’s identity«, S. 39. Sie versteht Anassilla als Protagonistin aller Gedichte und nimmt eine völlige Gleichsetzung der Sprecherin mit dem Konstrukt Anassilla vor. Jedoch scheinen gerade die Verschränkung von Diskursen innerhalb dieses Pseudonyms und dessen vielfältiger, absichtsvoller Einsatz von Interesse. Dahingehend argumentiert auch Tower,

CXXXIV–CXXXV und CXXXVIII–CXXXIX. Dazwischen taucht in CXXXVI die besprochene »fonte«<sub>1</sub> auf und CXXXVII behandelt ebenfalls die »eloquentia«<sub>5</sub>, sodass innerhalb der petrarkistischen *narratio* deutlich eine paradigmatische Insel auszumachen ist, deren Texte das eigene Dichtungsvermögen intensiv reflektieren.

Anassilla als Bezeichnung für die Sprecherin taucht innerhalb der *Rime* jedoch deutlich früher auf: bereits im Widmungsschreiben und sodann in LXV und anderen Gedichten, ohne weitere Erklärung. Daraus lässt sich schließen, dass der Name bei den Lesern und beim Geliebten, sofern man den Conte als wahren Adressaten sehen will, bekannt oder zumindest nicht kommentierungsbedürftig war. Dies stützt die Annahme, dass Stampa sich mit diesem Pseudonym in den literarischen Zirkeln Venedigs bewegt hat.<sup>633</sup> Darüber hinaus weist auch Giorgio Benzoni's Klage über ihren frühen Tod auf die Bekanntheit ihres Dichternamens hin: »Ben è d'alta vaghezza il mondo scarco,/ poi che spento Anassilla ha morte rea.«<sub>1-2</sub>.<sup>634</sup> Welche transformierende Kraft der Akt der Benennung haben kann, hat Fiore Bassanese ausführlich dargelegt. Im Zusammenhang mit der hier verfolgten Wassermetaphorik sollen die Texte dennoch Erwähnung finden.<sup>635</sup> Die Abwesenheit des Conte schlägt sich in der Natur und insbesondere im Zustand der Gewässer nieder. So sind die Küsten, einst fruchtbar und beglückt, nun unerreichbar.<sup>636</sup> Die Wasser sind rau und gefährlich geworden und die Sprecherin beneidet jenen amönon Ort, bestehend aus Hügel, Baum und Fluss, der ihren Geliebten jetzt beherbergt und ihm Schatten und Abkühlung liefert. Ihre Bitterkeit geht so weit, dass sie den Hügel verlassen, die Bäume vertrocknet und den Fluss trüb sehen wollte, wären sie nicht die Heimstatt ihres Geliebten:

---

Troy (2015): »Anassilla: Stampa's Poetic Ecology.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 185–197.

633 So vermutet Bassanese 1989, dass Stampa Teil der *Accademia dei Dubbiosi* des Domenico Venier gewesen sei, die sich untereinander mit pastoralen Pseudonymen angesprochen haben, vgl. S. 105, Anm. 2. Daher ist Gaspara Stampa in den einschlägigen Pseudonym-Lexika unter Anassilla gelistet, vgl. dazu Weller, Emil (1963): *Lexicon pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen aller Zeiten und Völker oder Verzeichnis jener Autoren, die sich falscher Namen bedienten*. Hildesheim: Olms, S. 8 und Peschke, Michael (2006): *International Encyclopedia of Pseudonyms. Pseudonyms: Part II*. Band 10: A – Campbell. München: Saur / Gale, S. 117. Quaintance 2015 vermutet in Ermangelung konkreter Belege ebenfalls anhand ihrer Korrespondenzsonette, dass es Stampas Absicht gewesen sei, sich diesen Kreisen anzunähern oder dort aufgenommen zu werden, vgl. S. 135.

634 Das Sonett wird im *Appendice* der Ausgabe Salzas angeführt, Stampa 1913: S. 194.

635 Siehe Bassanese 1989 mit dem Titel: »What's in a Name?«. Auf die zeugende Kraft der Denomination ist zurückzukommen.

636 CXXXIV: »Queste rive, ch'amai sì caldamente,/ Rive sopra tutt'altre alme, e beate,«<sub>1-2</sub>.

## CXXXV

- 5 Tanto ho invidia al bel Colle, al Pino al Faggio,  
 6 Che gli fanno ombra; al fiume, che bagnare  
 7 Gli suole il piede, & à me nome dare,  
 8 Che godono hor del vostro vivo raggio.  
 9 E se non che egli è pur quell'il bel nido,  
 10 Dove nasceste; io pregherei, che fesse  
 11 Il ciel lui hermo, lor secchi, e quel torbo;

Erneut scheinen hier Konzepte von Lebendigkeit und Fruchtbarkeit auf, die eng mit dem Wasser verbunden sind. Der Fluss fließt am Fuße jenes Hügels, der paronomastisch immer auf den Conte verweist. Er badete ihm den Fuß und gab ihr einen Namen, damit konstruiert die Sprecherin eine Verbindung zwischen sich und dem Conte, die ›natürlich‹ legitimiert ist und zusätzlich auf den phänomenalen Körper des Mannes sowie den semiotischen Körper der Frau, entstanden durch reine Benennung, hinweist. Die Taufmetaphorik scheint offensichtlich, jedoch nicht dominant christlich, da der Initiationsritus sich über das Pseudonym wieder der literarischen Sphäre einschreibt.<sup>637</sup> Hier wird also erstmalig der *Piave* angesprochen, dessen namensstiftende Funktion in CXXXVIII und CXXXIX in zwei Varianten expliziert wird.

## CXXXVIII

- 1 Sacro fiume beato, à le cui sponde  
 2 Scorgi l' antico, vago, & alto Colle,  
 3 Ove nacque la pianta, c'hoggi estolle  
 4 Al Ciel' i rami, e le famose fronde,  
 5 Ben fur le stelle à i tuoi desir seconde,  
 6 Che'l sì spesso veder non ti si tolle,  
 7 E'l far talhor la bella pianta molle,  
 8 Ch'à me lassa sì spesso si nasconde.  
 9 Tu mi dai nome, & io vedrò se'n carte  
 10 Posso con le virtù, che la mi rende  
 11 Al secol, che verrà famoso farte.  
 12 Ò pur non turbi il ciel, cui sempre offende  
 13 La gioia mia, i miei disegni in parte;  
 14 Altri ch'ella so ben, che non m'intende.

## CXXXIX

- Fiume, che dal mio nome, nome prendi,  
 E bagni i piedi à l'alto Colle e vago,  
 Ove nacque il famoso & alto Fago,  
 De le cui fronde alto disio m'accende.  
 Tu vedi spesso lui, spesso l'intendi,  
 E talhor rendi la sua bella imago;  
 Et à me, che d'altr' ombra non m'appago,  
 Così sovente, lassa, lo contendi.  
 Pur non ostante, che la nobil fronde,  
 Ond'io piansi, e cantai con più d' un verso,  
 La tua mercè, sì spesso lo nasconde.  
 Prego'l Ciel, ch'altra pioggia, ò nembo avverso  
 Non turbi Anasso mai le tue chiar' onde  
 Se non quel sol, che da quest'occhi verso.

Die Sonette können als Diptychon betrachtet werden, in dem der Fluss *Piave* angesprochen, die jeweilige Beziehung zwischen Fluss und Sprecherin jedoch unterschiedlich dargestellt wird.<sup>638</sup> Parallele Strukturen sind im Aufbau ebenfalls

637 Bassanese 1989 leitet die Antwort auf »What's in a Name?« mit einer kurzen Rekapitulation der Bedeutung von Name und Namensgebung in der jüdisch-christlichen Tradition ein, vgl. S. 104.

638 Vgl. ebd.: S. 105 ff. Sie weist besonders auf die eingeschriebene soziale Hierarchie hin.

erkennbar. In den Quartetten des ersten Gedichtes adressiert die Sprecherin den Fluss und beschreibt das Setting, bis sie in Vers neun auf den Akt der Namensgebung und damit auf ihre Aufgabe der dichterischen Verarbeitung zu sprechen kommt. In Vers zwei wird deutlich der parnassische Hügel aufgerufen, an dessen Fuß jener heilige Fluss entspringt, dem mit der ternären Beschreibung Erhabenheit und antike Würde attestiert werden. Eben dort sei jene Pflanze des Conte gewachsen, deren Äste und Blattwerk sich nun dem Himmel annähern.<sup>639</sup> Ähnlich wie in CXXXV kann der Fluss mehr von der Anwesenheit der Pflanze, also des Conte, zehren als die Sprecherin. Der Fluss vermag nicht nur das begehrte Objekt beständig zu sehen, sondern er kann mit ihm in direktem Kontakt stehen, indem er der Pflanze das lebenspendende Wasser zuführt. Der Ruhmdiskurs ist darüber hinaus mit »famose«<sub>4</sub> und »famoso«<sub>11</sub> aufgerufen sowie über den Verweis auf die Zukunft in Vers elf.<sup>640</sup> Das Adjektiv bezieht sich zunächst auf das Blattwerk der Pflanze, die nahezu gespiegelt im zweiten Sonett im gleichen Vers als »famoso & alto Fago«<sub>3</sub>, als berühmte und hohe Buche, bestimmt wird. Die »berühmten« Blätter – denn mit »fronde« ist auch immer jene »onorata et sacra fronde« gemeint, in der sich nach Apoll auch Petrarca verfangen hat – entzünden ihr Liebesfeuer, das mit »alto«<sub>4</sub> bereits aufgrund des erhabenen Liebesobjektes höherwertig ist.<sup>641</sup> So klingt es auch in Vers neun des zweiten Gedichtes an, wenn von »nobil fronde« die Rede ist. Die Nobilität des Geliebten, die, wie bekannt ist, zuvörderst sozial und nur bisweilen auch affektiv-moralisch ist, erlaubt der Sprecherin, in der Tradition Petrarcas und Bembos zu dichten. Dies kann auf die schiere Anzahl der verfassten Texte, aber auch im Sinne des gerade für Bembo festzustellenden epischeren Überbietungsanspruches ausgelegt werden. Die so hochwertige Thematik bedürfe in ihrer poetischen Ausgestaltung womöglich eher der angemessenen Gattung des Epos. Es ergibt sich schließlich die Kette von *alto Colle* – *alto Fago* – *alto disio*, die es ihr ermöglicht, auch dem im ersten Sonett angesprochenen Fluss anhand ihrer Dichtung, »n

639 In XI zeichnet die Sprecherin die Collaltinische Genealogie nach und adressiert den »Stammbaum« unmittelbar: »Arbor felice, aventureoso, e chiaro,/ Onde i duo rami sono al mondo nati,/ Che vanno in alto, e son già tanto alzati,<sub>1-3</sub>/ [...] / La chioma vostra, e l'ombra s'apra e stenda/ Verde per tutto; e d'honorato zelo/ Odor, fior, frutti à tutt'Italia renda.«<sub>12-14</sub>.

640 Die Verbindung der temporalen Dimensionen, von vergangenem und besungenem Liebesleid (»piansi, e cantai«<sub>10</sub>), und dem prospektiven Wunsch nach postumem Ruhm, die sich hier über die Sonettgrenze erstreckt, kennzeichnet auch Bembo's Proömium, I: »Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra/<sub>1</sub> [...] / viver, quand'io sarò spento e sotterra«<sub>8</sub>, Bembo 2008: S. 6f.

641 Petrarca 2014: XXXIV, V. 7. Das Merkmal der Schönheit verbindet den Baum mit dem Geliebten, die die Buche umgebende Landschaft kann damit über den *Bucolica*-Intertext passend als *locus amoenus* ausgewiesen werden. Vgl. für diese Lesart der Buche im petrarkischen Kontext: Regn, Gerhard (2012): »Feigenbaum und Buche. Zum petrarkischen Konversionsphantasma in *Canzoniere* 54.« In: Patricia Oster-Stierle (Hg.): *Legenden der Berufung*. Heidelberg: Winter, S. 93–106, hier S. 102–104.

carte«, zu Ruhm zu verhelfen. Ist nun der Flussname so eng mit ihrem verbunden, wie sie in Vers eins daraufhin beschreibt, gilt diese Absicht in erster Linie der Bekanntheit ihres eigenen Namens. Die Sprecherin strebt mit dieser konstruierten Identifikation an, ebenfalls über die Fähigkeiten des Flusses zu verfügen, wie sie mit »rendi la sua bella imago«<sub>6</sub> beschrieben sind. Im Fluss spiegelt sich das Bild des hohen Hügels, des hohen Baums oder schlicht des Geliebten; »lui« in Vers fünf kann in dieser Hinsicht variabel interpretiert werden. Hier konkurrieren Fluss und Liebende um die »beste Darstellung« des Liebesobjektes. Die teils geglückte, teils noch erstrebte Vereinigung mit dem *Anasso* erfolgt im letzten Terzett des Diptychons. Die Sprecherin bittet darum, dass weder Regen noch Wolken den Fluss trüben mögen, sodass nur das Wasser ihrer Tränen ihn speise.<sup>642</sup> So verschmelzen die Sprecherin und der mit der Tradition der Dichtung und mit dem Conte verbundene Fluss schließlich, denn ihre Tränen als körperliche Äußerung des Liebesleides ersetzen die kastalische Quelle, aus der dann jener Strom entspringt, der seine Ländereien, seinen Körper nähren und befruchten könnte. Die Quellen der Tränen sind der Körper der Liebenden und das Herz, das es auszuschütten gilt. Derart zum Fluss angeschwollen und mit einem Namen versehen kann ihre Dichtung dem Schallraum der adriatischen Küste und dem Meer entgegenstreben.<sup>643</sup> Im Rahmen der Auftaktsonette, in denen ihre dichterischen Absichten, die Vorzüge des Conte und auch das *innamoramento* einführend geschildert werden, äußert sie in XII ihre Hoffnung noch hypothetisch: »E sarei forse di sì chiaro grido,/ Che, mercè de lo stil, ch'indi m'è dato,/ Risoneria fors' Adria oggi, e'l suo lido.«<sub>9-11</sub>. Auch CVIII kann sie dies nur in Form einer rhetorischen Frage ausformulieren: »Qual d'eloquentia fia sì largo mare,/ E sì scarco di nubi e di tempeste,/ Che possa dir senza arrestar fra via,/ Mentre stan quete le procelle e i venti,/ La gioia, che mi dan le mie due stelle,/ Hor, c'hanno il mio Signor ridotto in porto?«<sub>19-24</sub>.<sup>644</sup>

Zahlreiche Elemente der Wasser-, Fluss- und Namensmetaphorik werden derart verknüpft, dass Anassilla dem *Piave* / *Anasso* schließlich als »Flusskörper« entspringen und das Meer der Redekunst speisen kann.<sup>645</sup> Damit ist Anassilla

642 Mit »chiar'onde«<sub>13</sub>, ruft Stampa hier ebenfalls Petrarca's berühmte Kanzone CXXXVI »Chiare, fresche et dolci acque«, auf.

643 In LXXXIV erwähnt sie dieses Konzept, jedoch noch nicht bezogen auf sich selbst, sondern auf den Conte: »D'eloquentia profondi e larghi fiumi;«<sub>6</sub>.

644 Tower und Tylus weisen in Stampa 2010 auf die innovative Wendung eines *mare d'eloquentia* hin, das bei Stampa anders als bei ihren Vorgängern aus dem Fluss der Redekunst entstanden sei: Anm. 279, S. 378.

645 Bassanese 1989 beschreibt diese Entstehung als Auto-Kreation: »Self-naming is part of this auto-creation. In her *canzoniere*, Stampa gives birth to Anassilla [...]«. Broccia 2008 interpretiert den Sachverhalt folgendermaßen: »Anassilla is the river *creatrix* whose tears become the first words of these *Rime*«, S. 18. Der Idee der Zeugung und damit des *river*

zunächst als Metapher für die Dichtung zu betrachten. In LXV tritt sie als textinterne Figur auf, als Double oder Zweitname der Liebenden, von der jedoch in der dritten Person gehandelt wird. Lediglich in CXLVI spricht Anassilla in der ersten Person als Ersatz der sonstigen Sprecherin. Daher ist sie nicht grundsätzlich als Sprechinstanz aller Gedichte anzusehen, sondern vielmehr als Konstrukt, das die Sprache von den eigenen körperlichen Affekten über die Elemente der Natur legitimiert und im Sinne der topischen Versatzstücke der petrarkistischen Tradition ruhmestwürdig erscheinen lässt. Mit dem Austritt aus den *Rime* und Stampas Nutzung dieses Pseudonyms in den zeitgenössischen literarischen Zirkeln wird die Frage des Körpers erneut relevant. Obgleich das Konstrukt Anassilla im Verständnis eines sympathetischen Kosmos der natürlichen, phänomenalen Welt entspringt und darin fest verankert ist, so erhält es erst mit dieser Verwendung den Status eines phänomenalen Körpers – ebenso wie die womöglich sonst nur klingende *virtuosa* den Zustand des semiotischen Klangkörpers verlassen und zum vollen, eigens sprechenden Körper werden kann. Damit kann Stampa sich einen Platz im männlich dominierten *corpus petrarchae* erschreiben und sich einer Gesellschaft nahezu leiblich inkorporieren, die seit Erscheinen des *Cortegiano* auf Akkulturierung und einer Zurückdrängung des Triebhaft-Natürlichen fußt.<sup>646</sup>

Die Identifikation mit dem Fluss kann der Sprecherin einerseits dazu verhelfen, sich einen natürlich legitimierten Namen zuzulegen und andererseits die Autorin dazu befähigen, mit oder unter diesem Namen handeln zu können. Sie erschafft sich damit eine ›Marke‹, die über ihre Liebesdichtung mit ihr als Schaffende verbunden ist. So ist zu erklären, dass ihr Pseudonym im Rahmen der *Rime*, insofern man sie als *canzoniere* liest, sowohl in der Widmung als auch in LXV keinerlei Erläuterung bedarf, sondern erst in CXXXVIII hergeleitet wird.

Die oben schon erwähnte Auslegung der Anassilla-Figur als Produkt, als Kind des dichterischen Intellekts ist daher als Teil des gesamten Komplexes an Natur- und Fruchtbarkeitsverweisen zu betrachten, die die *Rime* durchziehen. So erwähnt die Sprecherin in XLVI den »almo fiume«, an dem Musen und Amoretten verweilen und der der Welt einst ihren Geliebten geschenkt, also geboren hat. Nun scheint der Conte diesen Ort wieder aufsuchen zu wollen und entzieht ihr damit Liebe und Aussicht auf Leben: »Così stia'l verno a voi sempre discosto,/ Così Flora, e Pomona in compagnia/ Vi faccian sempre Aprile, e sempre Ago-

---

*creatrix* ist durchaus zuzustimmen und wird unten weiter verfolgt, die konkrete Rückbindung an den Gedichtzyklus scheint aber allzu explizit.

646 Die Überlegungen in Leopold 2009 basieren auf der Konstruktion eines *corpus petrarchae* in Ermangelung eines politischen Körpers im frühneuzeitlichen Italien, vgl. dazu: S. 94f. sowie 118f. Berger, Harry (2000): *The Absence of Grace. Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press untersucht die Genderfrage in den höfischen Verhaltenstraktaten, siehe unter anderem S. 63f.

sto.«<sub>12-14</sub>. Die Sprecherin muss im Zustand des kalten Winters verharren, während in der Umgebung des Conte, der an Zephyrs milden und beglückenden Westwind erinnert, stets Frühling und Sommer herrschen. Flora und Pomona weisen zusätzlich auf die Ernte als Ergebnis von Fruchtbarkeit sowie auf die Naturkraft allgemein hin.<sup>647</sup> Die Potenz scheint mit dem Conte fortzuziehen und die Liebende bleibt, gemäß ihrem Postulat der *vil donna e bassa*, allein zurück. Jedoch kann jener ›fruchtbare Fluss‹ aufgrund der bisher nachgezeichneten Metaphorik auch mit ihr gleichgesetzt werden, sodass diese erste Identifikation von einem zweiten Sinn durchkreuzt wird, anhand dessen Stampa es vermag, Verweise auf ihre eigene Fruchtbarkeit und Produktivität einzustreuen.

### 3.4. Poetische Fruchtbarkeit als Supplement

Auf welcher Basis verwendet Stampa in ihrer Lyrik Konzepte von Fruchtbarkeit und Zeugung, die sowohl konkret-anatomisch als auch abstrakt-künstlerisch verstanden werden können? Pfisterer setzt genau diese Oszillation in Verbindung mit der Profanierung des Parnass und dessen Visualisierung, die im neu entstandenen zeitgenössischen pornografischen Bild begründet sei.<sup>648</sup> Die Sensualisierung, ja Sexualisierung über den Einzug des Körperlichen lässt die Diskurse verschmelzen, sodass Platons Metapher im *Symposion*, Werke seien als Kinder ihrer Autoren anzusehen und die überlieferten medizinischen Theorien zur menschlichen Fortpflanzung, vor allem die von Aristoteles, nicht im Widerspruch stehen.<sup>649</sup>

In der antiken Medizin konkurrieren zwei Meinungen über die menschliche Fortpflanzung, die sich in der Rolle des weiblichen Samens unterscheiden. Während Hippokrates und auch Galen beide Geschlechter an der Zeugung beteiligt sehen und damit von zwei samenähnlichen Substanzen ausgehen, weist Aristoteles nur dem männlichen Samen formgebende Funktion zu.<sup>650</sup> Zwar gebe es einen weiblichen Samen, der spiele jedoch für die Zeugung des Lebewesens keine Rolle und das im Körper verbleibende Menstruationsblut Sorge lediglich für die Ernährung des Fötus. Dies entspricht dem Diktum vom männlichen formgebenden Prinzip und der weiblichen empfangenden Materie. Der weibliche Körper fungiert in dieser Sichtweise als Ort des Wachstums und der

647 Für Flora siehe Moog-Grünwald 2008: S. 475, für Pomona: S. 596.

648 Vgl. Pfisterer 2005: S. 43.

649 Pfisterer spricht hier von einem »synthetisierenden Renaissance-Rekurs« auf die antike Medizin, der die Schaffung eines Werkes nahezu wissenschaftlich abgesichert mit der kreatürlichen Fortpflanzung gleichsetze, S. 50.

650 Vgl. die Ausführungen dazu bei Darmon, Pierre (1977): *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*. Paris: Pauvert, S. 48–52 und Bynum 1996: S. 100–102.

›Auslieferung‹.<sup>651</sup> Diese Auffassung hält sich bis in die Frühe Neuzeit trotz anderer Befunde wie der Galens, der korrekt zwei Eierstöcke im weiblichen Unterleib ausmacht, diesen jedoch ebenfalls eine Samenproduktion zuschreibt.<sup>652</sup> Noch Descartes Traktat zur Entstehung des Fötus reproduziert recht konfuse Vorstellungen zur Zeugung, benennt jedoch Bewegung und Wärme als zentrale Prinzipien des Lebens.<sup>653</sup>

Diese Konzepte begünstigen die medizinisch-naturphilosophische Legitimation einer weiblichen Passivität, die sich in Empfänglichkeit und fehlender Gestaltungskraft manifestiert. So ergibt sich die Opposition zwischen der zeugenden Kraft, der Potenz und dem austragenden Instrument, der Materie. Mit der »révolution oviste« werden diese Vorstellungen ab dem Ende des 17. Jahrhunderts zu Gunsten der gemeinsamen Zeugung von Samen und Eizelle aufgegeben.<sup>654</sup>

Die durchlässige epistemologische Konstellation der Frühen Neuzeit ermöglicht also aufgrund der analogisch-sympathetischen Vernetzungen zwischen verschiedenen Wissensbereichen die partielle Übertragung dieser Ideen auf die Entstehung künstlerischer Werke. Pfisterer sieht darin einen innovativen Zug der rinascimentalen Inspirations- und Kreationsvorstellungen, die sich in Empfängnis- und Geburtsmetaphern niederschlagen, deren Beliebtheit Äußerungen von Zeitgenossen belegen.<sup>655</sup> Sowohl die Idee als formgebendes Prinzip

651 Vgl. Aristoteles 1959: I, 20 S. 59–63 und ebenfalls im zwölften Buch der Metaphysik: »Denn es ja doch der Stoff nicht sich selbst in Bewegung setzen, sondern dies tut die Baukunst, und ebensowenig kann die Menstruation oder die Erde sich selbst bewegen, sondern das tut der Same oder der Keim.«, Aristoteles (1991): *Aristoteles' Metaphysik. Griechisch-deutsch*. Hg. von Hermann Bonitz / Horst Seidl. Hamburg: Meiner, S. 251.

652 Vgl. Galenus 1992 hinsichtlich des weiblichen Samens: S. 78f. und 83 sowie die ausführliche Besprechung in Kovacić, Franjo (2001): *Der Begriff der Physis bei Galen vor dem Hintergrund seiner Vorgänger*. Stuttgart: Steiner, S. 53–63. Siehe ebenfalls Darmon 1977: S. 51 und die Arbeit zu den Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike bei Lesky, Erna (1950): *Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*. Mainz: Verl. der Akad. der Wiss. und der Literatur, S. 156–159.

653 Vgl. ebd.: Wärme und Feuchtigkeit als Katalysatoren von Zeugung und Wachstum finden sich in der Ausführung des Thomas von Aquin, der dem männlichen Samen in seiner ätherischen Form alleine Zeugungs- und Formungskraft zuschreibt. Auch für Lukrez ist die Lebendigkeit des Körpers begründet in Feuchtigkeit und Wärme, vgl. dazu Böhme 1993: S. 432.

654 Darmon 1977: S. 61.

655 Vgl. Pfisterer 2005: S. 44 und 69. Er zitiert an dieser Stelle Leone Ebreo: »La verga è proporzionata a la lingua, in modo di posizione e in figura di stendimento e recoglimento; ed e posta in mezzo di tutti, e in opera che, sì come movendosi la verga genera generazione corporale, la lingua genera spirituale con la locuzione disciplinale, e fa figliuoli spirituali come la verga corporali.« (*Dialoghi d'amore*, hg. von Santino Caramella, Bari 1929, S. 84). Auch Curtius widmet sich dem Bildfeld des Gebärens und zeichnet die Tradition über Ovid und Petron nach. Er zitiert für barocke Konzeptionsvorstellungen den Lyriker Tommaso Stigliani: »Ed o concepò in mente/ O partorisco in carte.«, S. 144 in Curtius, Ernst Robert

als auch der Akt des Austragens vereinigen sich in einer Person, dem Künstler oder der Künstlerin, sodass Merkmale beider ›Geschlechter‹ vorhanden sein müssen. Ist nun im Sinne des One-Sex-Modells davon auszugehen,<sup>656</sup> dass Frauen und Männer grundsätzlich über dasselbe Geschlecht in zwei unterschiedlichen Ausprägungen verfügen, so sind jene Theorien der Renaissance von Interesse, die keine klare Trennung beschreiben. Sie betonen vielmehr, »dass der ideale Künstler in einem komplex-labilen Balanceakt der Vorstellungen gleichermaßen männliche wie weibliche Eigenschaften umfassen und zu verschiedenen Stadien Erzeuger, Schwangere und Nährmutter seiner Kunstprodukte« sein muss.<sup>657</sup>

Diese Hybridität ermöglicht es auf einer abstrakten Ebene daher beiden Geschlechtern, sich als androgyner und autonomer Ursprung künstlerischer Werke zu konzipieren.<sup>658</sup> Dass Stampa mit Genderkategorien und deren Zuschreibungen souverän umgeht und sie gegebenenfalls subvertiert, konnte bereits festgestellt werden. Aus der vordergründigen Akzeptanz ihres passiven, weil weiblichen und unterlegenen, sowie unfruchtbaren Zustandes kann sie daher über den bukolischen Code und die darin versprengten sympathischen Elemente die Idee eines eigentlich geschlechtslosen Wesens entwickeln, das sich über die Früchte der Dichtung verewigen kann. Die Frucht des Leibes ist der liebenden Frau in den *Rime* systemlogisch verwehrt, die geistigen Früchte kann sich die Dichterin jedoch über die genannten Umwege der naturphilosophischen Legitimation erschreiben.

Vittoria Colonna, eine weitere wichtige Petrarkistin des *Cinquecento*, hat den Kontrast zwischen körperlicher Unfruchtbarkeit und geistiger Produktivität in

---

(1967): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke. Auch in dem zentralen Barockterminus *conchetto* klingt der Empfängnisvorgang an und so sind auch im *Cannocchiale aristotelico*, dem programmatischen Traktat Emanuele Tesausros, Versatzstücke zu finden: »Un divin parto dell'ingegno[...] Questa è l'argutezza, gran madre d'ogni 'ngegnoso conchetto«, Tesauo, Emanuele (1978): *Il cannocchiale aristotelico*. Turin: Einaudi, S. 13). Vgl. ebenfalls die Vertiefung der Thematik in Jacobs 1997: S. 35 und Pfisterer 2014: hier S. 14–17.

656 Vgl. dazu grundlegend das zweite Kapitel in Laqueur, Thomas Walter (1992): *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, S. 25–62, in dem das *one-sex-model* eingeführt wird. King, Helen (2013): *The One-sex Body on Trial. The Classical and Early Modern Evidence* Farnham [u. a.]: Ashgate diskutiert die grundlegende Gültigkeit dieses Konzeptes und weist insbesondere auf die fehlende Dominanz des Männlichen und damit auf eine »balanced position« hin und moniert die mangelnde Kontextualisierung der Quellen Laqueurs. In ihrer eigenen Studie beschäftigt sie sich mit den Fragen nach der Konstruktion von Geschlecht und der Möglichkeit des Geschlechtswandels anhand der antiken Frauenfiguren Phaethousa und Agnodice sowie mit deren Nachwirkung.

657 Pfisterer 2005: S. 44 sowie ausführlicher im Kapitel zur Autogenese in Pfisterer 2014: S. 143–150.

658 Auch hier kann erneut der Bezug zu weiblichen Mystik des Spätmittelalters, insbesondere zu Caterina da Siena gezogen werden. Webb sieht in der Herzmeteraphorik der Heiligen ein »ideal model for figuring male and female together.«, Webb 2005: S. 814.

einem ihrer Sonette prägnant formuliert: »Sterili i corpi fur, l'alme feconde:/ il suo valor qui col mio nome unito/ mi fan pur madre di sua chiara parole,«<sup>659</sup><sub>10-12.</sub> Hier jedoch steht vor allem die Keuschheit oder die tatsächliche Unfruchtbarkeit der Dichterin im Zentrum, die in ihrem *canzoniere* den verstorbenen Mann im Format des Ehepetrarkismus adressiert. Die Spannung dieses Zyklus könnte im problematischen Status des weiblichen Subjekts liegen, das Trauer und Lob zugleich auszudrücken sucht und den eigenen Tod und damit die eheliche Wiedervereinigung entgegen christlicher Gebote ersehnt.<sup>660</sup> Im Rahmen der religiös markierten Dichtung können das würdige Ergebnis und der wahre Erfolg nur in einem Ausschluss des Körperlichen liegen.<sup>661</sup> *Sterili* wird hier zweimal verwendet. Stampa benutzt dieses Wort nicht. Das spricht dafür, dass Letztere ihren Körper nicht als grundsätzlich steril und unfruchtbar konzipiert, sondern dass erst die erfahrene Abweisung und das Liebesleid ihn steril werden lassen. Dies ermöglicht der Sprecherin zudem, die Verweise auf die eigene potentielle Fruchtbarkeit durch die allgemein sinnlichere Atmosphäre organisch in ihre *Rime* einzuflechten. Die zeitgenössische Relevanz des Natur-, Fruchtbarkeits- und Zeugungsdiskurses ist auch am zweiten Gedicht Colonnas abzulesen, in dem sie »sterili«<sub>6</sub> verwendet. In CXXXIII schildert die Sprecherin das mächtige Einwirken Gottes auf die Natur, der zum einen die verdorrte Erde erwärmt und befeuchtet und zum anderen die sterilen Pflanzen entzündet, damit sie im reinen göttlichen Feuer brennen. Das Sonett endet mit dem Verweis auf verstreute Keime des göttlichen Raureifes, die stets Früchte und Blüten tragen.<sup>662</sup> Colonna nimmt auf die gleichen Konzepte Bezug wie Stampa, stellt sie

659 Colonna, Vittoria (1982): *Rime*. Hg. von Alan Bullock. Rom: Laterza, Sonett XXX in der Ausgabe Bullock, XXII in der von Schneider verwendeten Ausgabe von 1538. Albanelli, Nunzio (2008): *Stella in turbato cielo. Vittoria Colonna e il suo tempo*. Lacco Ameno d'Ischia (Napoli): Imagaenaria diskutiert ihre körperliche Unfruchtbarkeit und führt eine Äußerung an, die ihr in Anlehnung an Alfonso del Vasto zugeschrieben werde: »Non mi dite sterile, io pure conto un figlio: il figlio del mio ingegno e del mio cuore.«, S. 30. Vgl. ebenfalls Brundin 2008: S. 91 f.

660 Schneider 2007 sieht in der reinen *in morte*-Konstellation kein reduziertes Spannungsmoment, sondern vergleicht die angestrebte, aber unmögliche Wiedervereinigung der Sprecherin bei Colonna mit der ersehnten und ebenfalls unmöglichen Vereinigung im *Canzoniere* Petrarca's, vgl. S. 177 ff. sowie 186–196.

661 Vgl. Sapegno, Maria Serena (2005): »Sterili i corpi fur, l'alme feconde.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004*. Rom: Salerno, S. 31–44. Sie sieht diesen Ausschluss als notwendige Bedingung der Dichtung Colonnas. Diese sei »frutto di una necessaria cancellazione della corporeità«, die wiederum ermöglicht werde durch den »legame di necessità tra sterilità corporea e la fecondità intellettuale«, S. 42.

662 Colonna 1982: *Rime spirituali* LXXV »Veggio turbato il ciel d'un nembro oscuro,/ Che cinge Paere intorno e ne promette/ Con tempeste, con tuoni, e con saette/ Far caldo e molle il terren freddo e duro./ Forse l'alto motor vuol or con puro/ Foco le sterili erbe ed imperfette/

jedoch in den religiösen Kontext und evoziert mit ihrer Beschreibung einen von geläuterten Seelen bevölkerten paradiesischen Garten. Diese Sinnschicht zitiert Stampa nur bei Bedarf und nur vordergründig an, um davon auf sich selbst, die eigene Dichtung und deren potentiellen Ruhm zurückzukommen.

Die Souveränität der Dichterin im Umgang mit den Diskursen ihrer Zeit zeigt sich auch in diesem Kontext. Sie setzt ihre Texte in ein Spannungsfeld von Naturalisierung und Intellektualisierung – Begriffe, die sie mit den gültigen Attributen naturphilosophischer und medizinisch-körperlicher Diskurse unterfüttert. So steht die Naturalisierung im Zeichen der Akzeptanz der weiblichen ›Körperlichkeit‹ und der Betonung der ungefilterten Leidenschaften. Gerade aus dieser dem konstruiert-kopflastigen orthodoxen Petrarkismus gegenläufigen Position kann Stampa eine Intellektualisierung anstreben, die zum einen in den indirekt, aber deutlich erstrebten ›geistigen Früchten‹ und zum anderen im gelehrten Austausch mit ihrer *schiera* manifest wird. Die Pole können schematisch als weibliches und männliches Stereotyp gesehen werden, sodass Stampas Bewegung vom Ausgangspunkt der ›Materie‹ dem Ziel, dem Handeln als *principe créateur*, entgegen strebt.<sup>663</sup> Diese Verknüpfungen ermöglichen ihr eben jene epistemischen Strukturen, die die Analogie der künstlerischen Zeugung mit der natürlichen Prokreation nahezu wissenschaftlich verbürgt sehen.<sup>664</sup>

Stampa nutzt zwei Bildbereiche, um auf ihre (Un-)Fruchtbarkeit hinzuweisen. So schreibt sie sich über ihre Sprecherin anhand von Vergleichen und Metaphern in die Natur ein oder sie verknüpft die Bereiche von Körper / Zeugung und Dichtung direkt über die Begriffe *seme* und *frutto*.<sup>665</sup> Eindeutig trennbar sind diese Verfahren jedoch nicht, da der pragmatische Rahmen der Korrespondenzgedichte gleichsam die Verknüpfung auf Makroebene schafft,

---

Arder sì, ch'abbian poi l'alme e perfette/ Il vago suo giardin lieto e sicuro:/ Pria che dalle radici in tutto svelli/ Questa di verdi e ben composte frondi/ Ricca e di ver onor povera pianta;/ Perchè più che mai lieta rinnovelli/ Germi cospersi di rugiada santa,/ Che sian di frutti e fior sempre fecondi.«

663 Quaintance 2015 untersucht die venezianischen Schriftsteller des *Cinquecento* unter dem Signum der »Textual Masculinity« und führt abschließend Gaspara Stampa und Veronica Franco als Beispiele für Dichterinnen an, die über die Organisation und »Vermarktung« ihrer Texte versuchen, Interesse zu erzeugen und Teil der literarischen Öffentlichkeit zu werden, vgl. S. 142–153. Stampas in dieser Hinsicht strategisches Vorgehen untersucht Kennedy, William J. (2015): »Writing as a Pro: Gaspara Stampa and the Men in Her *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate, S. 137–154.

664 Vgl. dazu erneut die Leitthesen in Pfisterer 2005: S. 62f.

665 Das zweite Verfahren trifft auch auf die Überlegungen zur Wassermetaphorik und dem Spiel mit der körperlichen *vena d'eloquenzia* zu. Salza 1913 spricht in Bezug auf die Äußerungen und *ragionamenti* von Stampas Zeitgenossen Francesco Sansovino von »amorose seminagione« und zitiert: »quelle che hanno pròvato che seme e che frutto sparga e produca que desidèrio che à da noi chiamato amore.«, S. 10.

innerhalb derer die Vergleiche der ›Mikroelemente‹ eingesetzt werden können. Das an die noch freien und nicht verliebten Damen gerichtete programmatische Gedicht CCLXXXVI ist eine anaphorische Definition der Liebe, die zahlreiche Motive der metaphorischen Beschreibung der berühmten Schmerzliebe umfasst. Eines davon ist die vergebliche Aussaat ohne Ernte – »un gir spargendo seme,/ Di cui buon frutto mai non si ricoglie.«<sup>17-18</sup> –, die auf die Unerfüllbarkeit des Begehrens und den ausgeschlossenen körperlichen Kontakt in der dogmatischen Variante der petrarkistischen Liebe hinweist. Mit *frutto* kann hier einerseits die Vereinigung gemeint sein, deren Genuss systemlogisch eigentlich unmöglich ist oder andererseits eben jene Frucht, die daraus als sichtbares Zeichen der Liebe entstehen kann. Verbleibt die Aussage auf dieser inhaltlichen Ebene, behält sie ihre Gültigkeit für den weiblichen Sprecher; wird sie jedoch auf die metapoetische Reflexionsebene angehoben, so weist die häufige Klage über den ausbleibenden *frutto* im Zusammenspiel mit den anderen legitimierenden Verfahren gerade auf dessen Existenz in Form der vorliegenden Texte hin.

Damit aus diesem imaginären Samen etwas entstehen kann, muss er auf fruchtbaren Boden fallen und von Wärme und Wasser genährt werden. All diese Elemente oder gerade deren Fehlen finden in Stampas Texten Erwähnung und erzeugen so eine Allegorie des weiblichen petrarkistischen Schreibens. Die lebensfeindliche Trockenheit erwähnt die Sprecherin zunächst in CXV mit ihrer Selbstbeschreibung als »frale e secco legno«<sup>8</sup>. Das unbrauchbare, weil trockene und damit beinahe todgeweihte Material kann ihrem Dichtungsanspruch hier nur im Wege stehen. Ähnlich reflektierend-resümierend wie in CCLXXXVI schildert die Sprecherin ihr Schicksal in CXXXIII: »Tal la sua sorte a ogn'un nascendo viene,/ Tal fu il mio aspro e mio crudo pianeta,/ Di sì rio frutto in sitibonde arene,/ Senza mai sparger seme avien ch'io mieta.«<sup>5-8</sup>. Sie müsse bittere Früchte in einer Wüste ernten, obwohl sie keinerlei Saat gesetzt habe. Diese Aussage kann allerdings auch derart gelesen werden, dass sie als dürstende Landschaft, die nicht in den Kontakt mit einem Samen kam, dennoch Früchte gebären oder diese ernten kann.<sup>666</sup> Explizit als ausgedörrtes Land bezeichnet sich die Sprecherin in einem Sonett, das an einen unbekanntem Dichter adressiert ist, der ihren Conte ebenfalls dichtend gerühmt habe:

## CCLXXIII

- 1 Signor, che per sì rara cortesia
- 2 Con rime degne di futura etate
- 3 Sì dolcemente cantate, e lodate

666 »[R]io« bezeichnet hier wie an zahlreichen anderen Stellen den Zustand der vom Liebespfeil Getroffenen und ergibt sich im Literalsinn aus der zuvor beschriebenen Planetenkonstellation. Da sie ihr Schicksal jedoch eigentlich überhöht und es als Grundlage ihrer Dichtung, vgl. I, ansieht, kann dieses Quartett ›gegen den Strich‹ gelesen werden.

- 4 L'alto mio Colle, l'alta fiamma mia.  
 5 Io priego Amor, che se spietata e ria  
 6 Vi fu giamai la Donna, che hora amate,  
 7 Ferendo lei di quadrella indorate  
 8 La renda a' desir vostri molle, e pia.  
 9 E prego voi, che'l vostro chiaro stile  
 10 Lasciato me soggetto senza frutto,  
 11 Si volga al Signor mio chiaro, e gentile.  
 12 Io per me son quasi un terreno asciutto,  
 13 Sono una pianta abbandonata e vile,<sup>667</sup>  
 14 Coltada lui, e suo è'l pregio in tutto.

Als Lohn für die exzellente Dichtung des Unbekannten möge Amor dessen Angebotete mit den richtigen goldenen Pfeilen treffen und gefügig machen. Ihn selbst bittet die Sprecherin, sich mit seinem Stil ganz dem hochwertigen Dichtungsobjekt, dem Conte, zuzuwenden und sie selbst nicht weiter zu beachten. Sie beschreibt sich als trockenes Land und verlassene wertlose Pflanze. Beide dürsten nach Wasser und sind in Ermangelung dessen folglich ›steril‹. Daher muss auch die Sprecherin ein »soggetto senza frutto«<sup>10</sup> bleiben. Dies ergibt sich zum einen in Bezug auf den wörtlich-körperlichen Sinn. Zum anderen konstruiert sie auf abstrakter Ebene ihre Position hier wieder *ex negativo*.<sup>668</sup> Sie ruft in CCLXXXIII das topische Bild der empfangenden und zu befruchtenden Erde auf.<sup>669</sup> In diesem Fall jedoch entbehrt die Frau sogar das Merkmal der Fruchtbarkeit, das ihr erst durch Feuchtigkeit gegeben wäre. An dieser Stelle setzt die Vermischung und Hybridisierung der einzelnen Diskurselemente ein. Ordnet man dem männlichen Geschlecht Hitze, Trockenheit sowie Bewegung und dem Weiblichen Kälte und Feuchtigkeit zu, dann wäre die Selbstbeschreibung als Wüste bereits ein Schritt der Vermännlichung. Zieht man die Theorien der Fortpflanzung in Betracht, in denen die empfangende und passive Erde zentral ist, verbleibt die Sprecherin mit dieser Metapher im ursprünglichen Geschlecht.

667 In CCXXXIII ist ebenfalls von Wüste und Pflanzen die Rede, hier jedoch im temporär religiösen Duktus einer göttlichen Ansprache, die die wundersame Pflanze in der unwirtlichen Wüste rühmt: »Vieni diletta Virginella, e pura,/ S'udia dolce cantare, à corre il frutto/ De la tua castità lieta, e sicura./ Vieni fedel, che disdiceva in tutto/ Star sì raro miracol di Natura,/ Sì gentil pianta in un terreno asciutto.«<sup>9-14</sup>

668 Mit den Adjektiven in Vers 13 sind deutlich jene Attribute aufgerufen, die ihren Status als liebende Frau insgesamt kennzeichnen. Neben der Fügung *bassa e vile* tritt *vile* noch in zahlreichen anderen Kombinationen (*abietta*, *indegna* oder *brutta*) auf, die den niedrigen und wertlosen Status des sprechenden Subjekts oder des bedichteten Objektes bezeichnen. Den Status der *abbandonata* als Ermöglichungsbedingung des klagenden Schreibens ist ebenfalls charakteristisch und im Zusammenhang mit den Intertexten der ovidischen *Heroides* bereits bearbeitet worden. Vgl dazu Leopold 2009: S. 252–265, Phillippy 1992 sowie Schneider 2007: S. 130.

669 »La femme, on le sait, n'est qu'une terre fertile fécondée par le père.«, Darmon 1977: S. 52.

Da sie sich über Anassilla jedoch auch mit dem Element Wasser verbindet, gelingt ihr auf dieser Ebene die Konstruktion eben jenes Wesens, das autonom und androgyn allein aus sich selbst heraus zeugen und gebären kann.<sup>670</sup> Dazu bedarf es lediglich eines äußeren Stimulus. In CCLX äußert die Sprecherin gegenüber Vinciguerra, dem Bruder des Conte, dass nur eine Nachricht, »Pena, spera, & aspetta il tornar mio«<sup>11</sup>, seinerseits sie wie eine Pflanze am Flussufer wieder aufblühen ließe: »Se ciò m'aviene, i miei sensi dispersi,/ Come pianta piantata appresso il rio,/ Voi vedrete in un punto rihaversi.«<sup>12-14</sup>,<sup>671</sup> Ein ähnliches Glück ist dem unbekanntem Dichter in CCLXXIII beschieden, dessen Lob die Sprecherin in CCLXXIV weiter ausführt. Erneut benutzt Stampa eine Wachstumsmetapher, diesmal um den Ruhm des Dichters im adriatischen Schallraum zu umschreiben. In seinem Fall konnte der Samen nämlich reifen und Früchte tragen, die nunmehr allen bekannt sind: »Quel gentil seme di virtute ardente/ Che germogliar nel vostro ingegno intende/ Fin da' primi anni, & hor tal frutto rende,/ Che n'è piena Adria homai tutto e lo sente;«<sup>1-4</sup>. Dieses Ziel verfolgt auch Stampa in ihren *Rime* mehr oder minder offensiv und offensichtlich. Auch wenn die Aussagen auf der eigentlichen Ebene den Status einer bemitleidenswerten und unfähigen Frau zu festigen scheinen, so werden sie doch stets von den pragmatischen Redebedingungen und weiteren latenten Sinnschichten unterlaufen. Dieses Verfahren gilt ebenfalls für CLVII, in dem die Sprecherin ihr Schreiben in eine völlige Abhängigkeit vom Conte stellt:

## CLVII

- 1     À che pur dir' ò mio dolce Signore,
- 2         Ch'esca frutto da me di lode degno?
- 3         À che alzarmi à sì gradito segno?
- 4         À che scrivendo procacciarmi honore?
- 5         Se da quel dì, ch'entrar mi fece Amore
- 6         Con l'arme de' vostr'occhi entro'l suo regno;

670 Vgl. Leopold 2006: S. 326, der in Bezug auf die hybride Genderdisposition Ganymeds in den *Soledades* von Luis de Góngora vom taktischen Spielraum spricht, den die Mythologie und die geschlechtliche Kodierung bieten.

671 Dieses Bild ist ebenfalls bereits in früheren mystischen Texten zu finden: »The text describes a vision given to the French nun Marguerite of Oingt. In this vision, Marguerite saw herself as a withered tree, which suddenly flowered when inundated by a great river of water (representing Christ).«, Bynum 1996: S. 192. Die Vision dient als Gleichnis für das Wort »vehemens«, das der unbedarften Person, vermutlich der Mystikerin selbst, ins Herz gepresst wurde, ohne dass sie dessen Sinn verstanden hat. Sie sieht sodann einen Baum, dessen vertrocknete Äste mit den fünf menschlichen Sinnen gleichgesetzt werden. Während ihrer »vehementen« Beobachtung macht sie einen Strom aus, der von den Bergen kommt und den Baum wiederbelebt. Der zuvor durch Gottesferne verhärmte und vertrocknete menschliche Körper wird durch dessen Liebe reaktiviert. Vgl. D'Oingt, Marguerite (1965): *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*. Hg. von Antonin Duraffour / Pierre Gardette. Paris: Soc. d'Éd. »Les belles lettres«, S. 146f.

7           Voi movete lo stil, l'arte, l'ingegno,  
 8           Sensi, spirti, pensier, voglie, alma, e core?  
 9           Se da me dunque nasce cosa buona,  
 10          È vostra non è mia, voi mi guidate,  
 11          À voi si deve il pregio, e la corona.  
 12          Voi, non me da qui in dietro homai lodate  
 13          Di quanto per me s'opra, e si ragiona,  
 14          Che l'ingegno, e lo stil Signor mi date.

Die ›Erde‹ scheint hier nun Früchte tragen zu können. In Vers vier und neun wird deutlich auf den Geburtsvorgang verwiesen, wenn wie in CVII mit dem Verb *uscire* auch die gerichtete Bewegung aufgerufen wird oder wörtlich vom Gebären die Rede ist. Das Produkt vermag seiner Schöpferin gesellschaftlichen oder künstlerischen Aufstieg, »alzarmi«<sub>3</sub>, und Ehre, »onore«<sub>4</sub>, zu verschaffen. Soweit kann der Text wörtlich gelesen werden. Der übrige Inhalt präsentiert eine hyperbolische Preisung des geliebten Einflusses und die Schmähung der eigenen Talente, die in ihrem übertriebenen Gestus ironisch wirken. Zumal der phantasmatische und utopische Rahmen dieser Textgruppe durch die folgenden Gedichte (»Quella febbre amorosa, che m'atterra/ Due anni, e più«<sub>1-2</sub>, CLIX) deutlich wird. Diese Pragmatik lässt die obigen Aussagen einem Fieberwahn gleichen, der daher auf seine uneigentlichen Redeabsichten abgeklopft werden muss. So sinniert die Sprecherin auch in CLVIII über eine gemeinsame Zukunft, die dem dichterischen Zyklusprojekt ein jähes Ende setzen würde und damit ausgeschlossen ist: »Qui coglieremo à tempo e rose, e fiori,/ Et herbe, e frutti, e con dolci concerti/ Canterem con gli uccelli i nostri Amori.«<sub>12-14</sub>. Wichtiger als der Ursprung jenes »frutto«<sub>1</sub> ist demnach die Tatsache, dass er potentiell möglich ist. Die Sprecherin stellt damit ihre übrigen Aussagen über die eigene geistige Unfruchtbarkeit erneut als ersten Schritt jener Strategie dar, die aus der Akzeptanz zugeschriebener Positionen und Attribute indirekt genau deren Gegenteil anstrebt und dies innerhalb der poetischen Ausgestaltung bereits realisieren kann. Dass dieses Bildfeld zu den zeitgenössischen Topoi gehört, zeigt sich am Trauersonett Girolamo Paraboscòs: »Le stanno intorno i pargoletti Amori,/ e dicono sempre lieti, in dolce canto:/ – Venere è questa, a noi diletta madre.«<sub>12-14</sub>.<sup>672</sup>

Anassilla wurde als eines dieser geistig-künstlerischen Produkte vorgestellt; nicht konkret, so doch im übertragenen Sinne entspringt sie dem Geist der Dichterin und erhält durch den performativen Einsatz in den venezianischen *ridotti* einen phänomenalen Körper. Die neue Präsenz des Körperlichen im petrarkistischen Schreiben erlaubt der Sprecherin zunächst, die Fertilität ihres Körpers zu negieren, da sie durch den abweisenden Conte entzogen wird. Ist der

672 Stampa 1913: S. 188.

Bildbereich um Zeugen, Schaffen und Gebären jedoch einmal aufgerufen, kann sie darin ihre Dichtung als hypothetisches Produkt einführen. Stampa erzeugt anders als Colonna nicht den Eindruck eines grundsätzlich sterilen Körpers, sondern betont vielmehr dessen physische Präsenz und die Möglichkeit des Sensuellen. Dennoch kann er in der petrarkistischen Systemlogik nicht sinnlich und physisch befruchtet werden, er darf oder kann sich nur über die geistigen Früchte reproduzieren. Hier rückt auch das Herz in seiner Bedeutung der Inspirationsquelle wieder ins Blickfeld, denn gerade dort muss jene Empfängnis stattfinden, die dem Unterleib in dieser Beziehung verwehrt bleibt.<sup>673</sup> »Quest'organo è il centro delle rispendenze simpatetiche. Il massimo di simpatia si ha tra fantasia e il cuore.«<sup>674</sup> Fracastoro führt Phantasie auf eine Wahrnehmung zurück, die vornehmlich im Herzen stattfindet. Dieses Organ sei daher das Zentrum der sympathetischen Kommunikation zwischen Geistigem und Körperlichem und könne generative Funktionen traditionell körperlicher, aber eben auch spirituell-kreativer Art erfüllen.

Auf die Verschiebung innerhalb der christlich-glorifizierenden Einführung des Conte und die Bedeutung des Mütterlichen in der Identifikation mit Maria hat Patricia Oster hingewiesen.<sup>675</sup> Stampa beschreibt den Moment des *innamoramento*, indem sie die Geburt Christi aus dem jungfräulichen Leib Marias mit der entgegengesetzten Bewegung des Einnistens des Geliebten im Herzen der Sprecherin verbindet.

## II

- 1 Era vicino il dì, che'l Creatore,
- 2 Che ne l'altezza sua potea restarsi,
- 3 In forma humana venne à dimostrarsi,
- 4 Dal ventre Virginal' uscendo fore;
- 5 Quando degnò l'illustre mio Signore,
- 6 Per cui ho tanti poi lamenti sparsi,

673 Auszugehen ist hier von der in der Dichtung dargestellten, jungen Liebenden, deren Beziehung zum Conte Collaltino keine leibliche Erfüllung im Sinne der Reproduktion ermöglicht. Dass Gaspara Stampa vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt tatsächlich Mutter zweier Töchter war, dürfte nicht im Widerspruch mit der Konzeption der Sprecherin und der Legitimation ihrer Rede stehen. Vgl. dazu Jones 2015: Anm. 7, S. 96.

674 Pennuto 2008: S. 324–334. Sie weist auch auf die sympathetische Koppelung von Systole, Verkrampfung und Angst sowie Diastole, Entspannung und Freude bei Albertus Magnus hin. Einleitend stellt sie fest: »Cuore e fantasia divengono così lo strumento delle simpatie e delle antipatie nella relazione tra anima e corpo. La fisiologia aristotelica guida Fracastoro nella dimostrazione che il cuore è il fulcro della vita biologica e psicologica dell'animale, l'organo con cui la fantasia condivide il massimo grado di simpatia.«, S. 15.

675 Vgl. Oster 1995. Die Identifikation mit Christus sei Stampas weiblichem lyrischen Ich verwehrt, daher nehme es die Position Marias ein: »Der Gott der Dichtung wird im Bildfeld der Geburtsmetaphorik zu ihrem eigenen Geschöpf, zum Bild ihrer eigenen poetischen Kreativität.«, S. 47. Siehe dazu auch Schneider 2015: S. 61.

- 7 Potendo in luogo più alto annidarsi;  
 8 Farsi nido, e ricetto del mio core.  
 9 Ond'io sì rara, e sì alta ventura  
 10 Accolsi lieta; e duolmi sol, che tardi  
 11 Mi fè degna di lei l'eterna cura.  
 12 Da indi in quà pensieri, e speme, e sguardi  
 13 Volsi à lui tutti fuor d'ogni misura  
 14 Chiaro, e gentil quanto'l Sol giri e guardi.

Wenn die Sprecherin das Einnisten mit der unbefleckten Empfängnis gleichsetzt, betont sie zunächst mit »rara«, und »alta«, ihren Ausnahmestatus. Der Empfängnisort wird in Vers acht in das Herz verschoben; *cor* und *ventre* entsprechen sich nicht nur aufgrund ihrer anatomischen Ähnlichkeit als Hohlkörper, auch auf sprachlicher Ebene scheint diese Analogie mit den zentralen Reimpaaren *conchetto-petto* oder *petto-ricetto* schlüssig.<sup>676</sup> Diese funktionale Erweiterung des Herzens kann in Verbindung mit zeitgenössischen Annahmen eines »genital organ« gesehen werden.<sup>677</sup> Eine Variante dessen ist demnach das weiblich codierte, rezeptive Herz, das der empfangenden Erde entspricht, mit der die Sprecherin ihren Körper zuweilen beschreibt.<sup>678</sup> Dieser erste Vergleich wirft sodann die Frage auf, was Christus als Leibesfrucht entsprechen, was sie aus ihrem »ventre Virginal«<sub>4</sub> gebären könnte. Auch hier kann Stampa sich bekannter Diskurse, sowohl jener der liebeslyrischen Tradition als auch der des religiösen Bereichs, bedienen.<sup>679</sup> Die Metapher vom sprechenden und sich äußernden Herzen ruft zum einen die Topik des *sfogare* auf und zum anderen die augustinische *philosophia cordis*, die den Schritt vom Sprechenden zum gebärenden Herzen explizit formuliert.<sup>680</sup> Dieses fertile produzierende Herz im

676 Vgl. IV und CCLVIII.

677 Vgl. Erickson 1997: S. 11. Er weist hier auf Konzepte hin, die dem Herzen weibliche oder männliche Attribute zuordnen; bei Galen käme ihm eine rezeptive, bei Harvey später eine ejakulierende Funktion zu.

678 Auch dieses Bildfeld in Kombination mit den Herzvorstellungen nennt Erickson 1997: S. 17. Die produzierende »Mutter Erde« findet sich auch bei Lucretius Carus 1969: V, 795–805, S. 203f.

679 Siehe zur analogen Darstellung der Empfängnis Christi im Herzen bei Chiara da Montefalco Park 2014: S. 124.

680 Vgl. dazu Körner, Franz (1963): *Vom Sein und Sollen des Menschen. Die existentialontologischen Grundlagen der Ethik in augustinischer Sicht*. Paris: Etudes Augustiniennes, S. 16f. sowie Maxsein 1966: S. 276: »Das sprechende Herz gewinnt noch eine weitere Vertiefung durch den Begriff des *cor parturiens*, das Herz, das gebären will. Schon die Gedanken über das »Denken als zeugenden Akt im Cor« und »Cor als Grundkraft im Denken und in der Begriffsbildung« enthalten die wesentliche Kennzeichnung, die auch hier maßgeblich ist. Das Herz ist Entstehungsgrund, wo *parere* und *generare* – zeugen und gebären – sich zu einem Geschehnis vereinigen.« Augustinus verwendet die den Begriff des *cor parturiens* an zahlreichen Stellen, unter anderem in VII, VII: »Quae illa tormenta

Zentrum des Körpers wird als Grundlage der Dichtung konzipiert. Der steten Präsenz des poetologischen Diskurses in Stampas Gedichten wird in diesem Fall mit dem Verweis auf die Sonne im letzten Vers Rechnung getragen, indem über Phoebus natürlich auch Apoll als Gott der Dichtung aufgerufen wird.<sup>681</sup> Auch im Rekurs auf die bereits besprochenen Lobgedichte wird dieser Nexus deutlich. So heißt es in CCXXXVI das, was der Geliebte »[p]er via di rime«<sub>3</sub> ausdrücken könne, sei die Frucht seiner Brust, seines Herzens: »È frutto sol del vostro santo, e saggio/ Petto, d'ogni virtù nido, e sostegno;«<sub>5-6</sub>. Gilt dies für seine Dichtung, die sie vordergründig zwar lobt, indirekt jedoch stets zu überbieten trachtet, so kann ihr Herz, in einem deutlich engmaschigeren Netz an poetologischen Verweisen, derart ebenfalls als Inspirationsquelle verstanden werden.

---

parturientis cordis mei, qui gemitus, deus meus! [...] Totum tamen ibat in auditum tuum, quod rugiebam a gemitu cordis mei, [...]«, Augustinus 1996: S. 135.

681 Vgl. Oster 1995: S. 47.

---

### III. Giovan Battista Marino: Letale Hypertrophie des Herzens in *La Lira*

#### Einleitung

Die Betrachtung des Herzens zeigt, inwiefern sich die Rolle des allgemein wissenschaftlichen und speziell medizinischen Fortschritts auf Denk- und Erklärungsmuster in anderen Bereichen auswirkt. Die Vorstellungen vom menschlichen Körper und seinem Zentralorgan ändern sich ebenfalls und bedingen so beispielsweise die Rede von der Liebe als physiologischem Vorgang. Ein potentielltes Auseinanderdriften von wissenschaftlicher Erkenntnis und rhetorisch-dichterischer Abbildung könnte dazu führen, dass der Eindruck entleerter Metaphern und willkürlicher Sprachspiele entsteht. Dass dieser Eindruck für Marinos Herzmotaphorik höchstens ein erster oberflächlicher sein kann, wird sich im Zuge der folgenden Analysen zeigen.

Gibt es also eine spezifisch barocke Herzmotapher in der Dichtung Giovan Battista Marinos? Um sich dieser Frage anzunähern, sind die einzelnen Begriffe zunächst einleitend zu differenzieren. Erstens ist der Barockbegriff kurz zu umreißen ebenso wie die epistemische Konstellation jenes Zeitraums, den er bezeichnet. Daraus ergibt sich zweitens die Frage nach dem Einfluss der epochenspezifischen Merkmale auf die Dichtungskonzeption und jene nach der Positionierung Marinos im Hinblick auf tradierte Liebes- und Dichtungstraditionen sowie zeitgenössische Wissens- und Ästhetikdiskurse. Daran anknüpfend wird schließlich drittens die Metapher in ihrer Doppelfunktion als Dichtungsschmuck und Erkenntnisinstrument besprochen.

#### Barock und *tensione epistemologica*

Der Barockbegriff ist schillernd wie jene unregelmäßige Perle, die er ursprünglich benannt hat, und hat, wie jede Epocheneinteilung oder -bezeichnung, zu zahlreichen definitorischen Diskussionen geführt. Der Versuch, eine Epoche als geistiges Konstrukt retrospektiv zu bestimmen, wird in diesem Fall

durch die divergenten Bezeichnungstraditionen und verschiedenen Ausprägungen allein in den romanischen Literaturen ebenso erschwert wie durch das Problem der zeitlichen Ein- und Abgrenzung.<sup>682</sup> Da der Fokus der folgenden Analysen auf nur einem italienischen Dichter auf der Schwelle zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert liegt, beschränken sich die einleitenden Ausführungen auf die historischen und literarhistorischen Gegebenheiten in diesem Raum zu dieser Zeit. Da Giovan Battista Marino immer noch, trotz aller Vorsicht vor simplifizierender Reduktion und der sich stets ausdifferenzierenden Analyse seiner Werke, als »Modellfall barocken Dichtens« gilt, soll die Zuschreibung in diesem Rahmen nicht problematisiert, sondern jenes barocke Klima aufgezeigt werden, das Marinos Wahrnehmung geprägt und seine Dichtung gekennzeichnet hat.<sup>683</sup>

Es erscheint hilfreich, sich weiterhin des Begriffs der Episteme zu bedienen, um die geistesgeschichtliche Prägung dieser Zeit schematischer fassen zu können. Francesco Guardiani spricht in diesem Zusammenhang von einer »fortissima tensione epistemologica«, die das Denken der Zeit grundsätzlich zwischen je zwei Polen oszillieren lasse: »opposizioni ricorrenti tra apparenza e realtà, natura e arte, piacere e peccato, umano e divino.«<sup>684</sup> Diese knappe Zusammenfassung kann man mit den Aspekten unterfüttern, die Marinos Dichtung, um die es als Produkt und Agent der diskursiven Dynamik hier geht, prägen.<sup>685</sup> Die

682 Vgl. dazu grundlegend Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): »Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee.« *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25, S. 6–24, der sich vor allem mit der Begrifflichkeit und deren Entstehung auseinandersetzt. In Bezug auf die besonders für Italien wichtige Diskussion über die Verbindung oder Trennung von Manierismus und Barock siehe Regn, Gerhard (1991): »Barock und Manierismus. Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung.« In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 879–897 und Regn, Gerhard (2014): »Manierismus. Kritik eines Stilbegriffs.« In: Bernhard Huss (Hg.): *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*. Heidelberg: Winter, S. 19–44. Auch Wehle bespricht einleitend den Barockbegriff als eine »Deszendenzfigur von Renaissance«, siehe Wehle, Winfried (2000): »Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 95–143, S. 195. Dort ist von »Abwandlung« die Rede, im offiziellen Digitalisat des Aufsatzes ist daraus auf S. 5 die Deszendenzfigur geworden.

683 Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 543.

684 Guardiani, Francesco (1997): »Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della *Lira* II.« In: Tatiana Crivelli / Carlo Caruso (Hg.): *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*. Unter Mitarbeit von Ottavio Besomi. Bellinzona: Casagrande, S. 348–370, hier S. 348. Vgl. ebenfalls Niola, Marino (2002): *Il corpo mirabile. Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca*. Rom: Meltemi, S. 11ff.

685 Siehe dafür Battistini, Andrea (2000): *Il barocco. Cultura, miti e immagini*. Rom: Salerno,

Folgen der Gegenreformation, die Erschließung neuer Welten sowohl geographisch als auch visuell anhand der neuen optischen Techniken und Instrumente und die allmähliche Ablösung von naturphilosophisch-animistischen Erklärungsmustern durch »naturwissenschaftlich-mechanistische« charakterisieren eine Welt im Umbruch, der die grundsätzliche Verständlichkeit oder Erklärbarkeit der menschlichen Existenz und ihre Umwelt in gewissen Momenten zugänglich wird und sich in anderen entzieht.<sup>686</sup> Eine zeitgenössische gegenseitige Beeinflussung von Kunst und Wissenschaft postuliert auch Marino Niola, der in seiner Studie für Marinos Geburtsstadt Neapel eine besondere Affinität für das, was heute als barockes Klima gilt, feststellt:

In tal senso l'arte e, in generale, le poetiche del barocco sono inscindibili dai saperi scientifici, dall'indagine naturalistica. Come Marino e Góngora non sono separabili da Keplero e Copernico, Galilei da Campanella, Rembrandt da Vesalio, Quevedo da Caravaggio, Bernini da Monteverdi.<sup>687</sup>

In Marinos Werken sind die Kenntnis der anderen diskursiven Domänen und die Verflechtung mit den verschiedenen Wissensbereichen mehrfach auszumachen. Berühmt ist zum einen das Lob Galileis und dessen Teleskops im zehnten Gesang des *Adone*.<sup>688</sup> Zum anderen vergleicht Marino in der zweiten Predigt der *Dicerie Sacre* die anatomische Sektionspraxis mit dem Vorgehen eines Musikers:

Getto, Giovanni (Hg.) (1949): *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*. Turin: Unione Tipografico-Ed. Torinese, S. 9–56 und Russo, Emilio (2008): *Marino*. Rom: Salerno.

686 Vgl. für die Besprechung dieser Umbruchsituation Eusterschulte, Anne (2002): »Organismus versus Mechanismus. Zur Rolle mechanomorpher Modelle in Naturkonzeptionen der Frühen Neuzeit.« In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang; Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München: Fink, S. 97–135, Klemm, Tanja (2009): »Übergängigkeiten: Anatomische Bilder vom Gehirn im frühen 16. Jahrhundert.« In: Kirsten Kramer (Hg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 301–318, Raimondi, Ezio (1969): »La nuova scienza e la visione degli oggettivi.« *Lettere Italiane* 1, S. 265–305 und Teuber, Bernhard (2000): »Curiositas et Crudelitas: Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 615–652, hier besonders S. 652.

687 Niola 2002: S. 96.

688 Marino 1988a: X, 43, S. 529: »Del telescopio, a questa etate ignoto,/ per te fia, Galileo, l'opra composta,/ l'opra ch'al senso altrui, benché remoto,/ fatto molto maggior l'oggetto accosta./ Tu, solo osservator d'ogni suo moto/ e di qualunque ha in lei parte nascosta,/ potrai, senza che vel nulla ne chiuda,/ novello Endimion, mirarla ignuda.« Marinos Faszination für Galileis Entdeckungen auch als Indiz für Neuerungen im sprachlich-rhetorischen Repertoire untersuchen ausgehend davon Nicolson, Marjorie (1934/35): »The Telescope and Imagination.« *Modern Philology. A quarterly journal devoted to research in modern languages and literature* 32, S. 233–260 und Slawinski, Maurice (1992): »The Poet's Senses: G.B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science.« *Comparative Criticism* 13, S. 51–81. Vgl. insbesondere Nicolson: S. 249ff. und Slawinski: S. 76. Mit der Thematik beschäftigen sich ebenfalls Witthaus, Jan-Henrik (2005): *Ferrorohr und Rhetorik. Strategien der Evidenz von Fontenelle bis La Bruyère*. Heidelberg: Winter; Kramer, Kirsten (2009): »Le

Contentisi chi mi ascolta, ch'io secondo il costume di coloro che i corpi morti degli animali a brano a brano smembrano e di muscolo in muscolo dividono, le membra dell'uomo col coltello della mia lingua prenda ad uno ad uno a segare ed aprire, acciocché meglio i nascosti artifici della natura e i numeri della divina musica si comprendano.<sup>689</sup>

Die Suche nach den Funktionsprinzipien des menschlichen Körpers und der Musik und damit der Kunst im weitesten Sinne folgt also den gleichen Mechanismen. Das Messer des Anatomen wird zur Zunge oder zur Sprache des Künstlers und dient einer sezierend-forschenden Praxis. Während Marino in seinem Text eher allgemein auf die methodischen Parallelen der unterschiedlichen Disziplinen hinweist, führt Niola im oberen Zitat eine konkrete Verbindung zwischen dem Anatomen Vesalius und dem Maler Rembrandt an. Die neue wissenschaftliche Praxis kann demnach als quasi unmittelbare Inspiration für die malerische Darstellung einer Anatomiestunde ausgemacht werden.<sup>690</sup> Die Übertragungen auf die Dichtung sind naturgemäß weniger schematisch, dennoch lassen sich gegenseitige Beeinflussungen erkennen.

Speziell das Herz, als zugleich medizinisches und zunehmend naturwissenschaftliches Untersuchungsobjekt sowie als vielfältig besetzte und einsetzbare Metapher, steht erneut am Kreuzungspunkt dieser Diskurse. Der Gewinn an anatomischer und physiologischer Kenntnis vom Herzen bedingt schließlich dessen metaphorische Übertragungen in der Dichtung.<sup>691</sup> Eine mögliche Entkoppelung der Metaphern in Vorstellung und Rede kann schematisch mit dem großen epistemologischen Wandel in Verbindung gebracht werden, den Foucault für den Übergang vom analogistischen Zeitalter zu jenem der Repräsentation ausmacht: von einem analogistisch und sympathetisch durchdrungenen Kosmos zu einer Welt, deren Sprache Wissen nur noch abbilden kann, ohne substanziell damit verbunden zu sein.<sup>692</sup>

Die Veränderung von Analogismus zu Repräsentation hat Regn für die spezifische Situation der italienischen Spätrenaissance und ihres literarischen

---

télescope et la découverte du monde. Fonctions de la visualité technique dans la poésie baroque de Quevedo.« In: Kirsten Kramer (Hg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 319–340.

689 Marino 2014: S. 202. Vgl. dazu die Besprechung in Niola 2002: Anm. 10, S. 19 sowie S. 97. Die Bezüge zum anatomischen Wissen und zur Spezifik des sezierenden Blicks im *Adone* untersucht Peters, Susanna N. (1973): »The Anatomical Machine: A Representation of the Microcosm in the *Adone* of G.B. Marino.« *MLN* 88.1, S. 95–110.

690 Vgl. Sawday, Jonathan (1996): *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge, S. 149–156 und Schubach, William (1982): *The Paradox of Rembrandt's 'Anatomy of Dr. Tulp'*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine, S. 16–20.

691 Vgl. Nagle 1998: S. 199.

692 Foucault 1996: S. 32 und 65. Vgl. die einleitenden Bemerkungen zu Kap. I und II sowie die Überlegungen in Mehlretter 2013.

Ausdrucks präzisiert und dabei zentrale Tendenzen festgestellt, die sich bei Marino verstärken und ihn als Barockdichter kennzeichnen. Die Ablösung vom analogistischen Denkmodus erfolgt schrittweise, sodass er zunächst nur sein Alleinstellungsmerkmal verliert und in Konkurrenz zu neuen Erklärungsmustern steht.<sup>693</sup> Die nur noch partielle Gültigkeit und Infragestellung und die kritische Reflexion des Diskurses bedingen sich. Die barocke Rede fußt also zum Teil noch auf analogistischen Schemata, kann diese aber nicht mehr als ein in sich geschlossenes System fassen. Zweifel an dessen Exklusivität und die Erkenntnis einer gewissen Willkürlichkeit (die nicht immer empirisch nachvollziehbar ist oder deren Ergebnis zwar sichtbar, die zu Grunde liegende Ursache jedoch nicht erschließbar ist) lassen dieses Sinngebäude bröckeln. Auch Florian Mehltritters Überlegungen zur Barockliteratur betonen die Gleichzeitigkeit von Vielfalt und Einheitsbestreben. Die epistemologische Spannung ermögliche gerade, die zwei Pole zu erkennen und darüber ohne das Ziel der völligen Verschränkung zu reflektieren.<sup>694</sup>

Dieser schrittweise Wandel von alten zu neuen Wissenskonfigurationen vollzieht sich ebenfalls in der Medizin. Über einen langen Zeitraum stehen einzelne Entdeckungen nebeneinander oder werden trotz ihrer Widersprüchlichkeit zum tradierten Wissen noch darin integriert.<sup>695</sup> So führt beispielsweise die Entdeckung des kleinen Blutkreislaufs der Lunge dazu, dass das Herz nicht mehr als atmendes und damit als ›sprechendes‹ Organ gelten kann. Außerdem entwickeln sich im Anschluss an andere Erkenntnisse, vor allem hinsichtlich des im Körper transportierten Blutvolumens, neue ›Pumpenmetaphern‹.<sup>696</sup>

---

693 Vgl. Regn 1993a: insbesondere S. 136–139 sowie in Bezug auf Marinos eigene theoretische Reflexionen in den *Dicerie sacre* Regn, Gerhard (2000b): »Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 359–382, S. 381. Eine Besprechung dieser Aspekte für den *Adone* findet sich in Föcking, Marc (2013b): »Marmor, Stein und Sprache. Marinos *Adone* (1623) und die Ordnung der materiellen Welt.« In: Thomas Strässle (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 129–152.

694 Vgl. Mehltrittter 2013: S. 350.

695 Vgl. überblicksartig Eckart 2013: S. 100–109 und Siraisi, Nancy G. (1997): »Vesalius and the Reading of Galen's Teleology.« In: *Renaissance Quarterly* 50, S. 1–37, insbesondere S. 18 und 30–33. Dies gilt zum Beispiel für die Entdeckung Vesals, dass die Herzscheidewand keine Poren aufweist, wie es die galenische Lehrmeinung seit Jahrhunderten war. Dass aber die gesamte galenische Herzphysiologie auf dieser eigentlich unmöglichen Diffusion fußt, bringt ihn nicht dazu, sich sofort davon abzuwenden. Vgl. auch Danneberg 2003: S. 123, Fuchs 1992: S. 39f., Singer 1956: S. 125 und Vollmuth, Ralf (2004): *Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo Da Vinci bis Andreas Vesal*. München: Verl. Neuer Merkur, S. 106.

696 Das Ende des Galenismus bringt eine »mehr oder minder radikale Reduktion« der Erklärungen mit sich und führt vor allem dazu, dass das Herz viele seiner früheren Funktionen

Der allgemeine Gegensatz zwischen Natur und Kunst sowie eine tendenzielle Aufwertung letzterer gilt ebenfalls als zentral für diese Zeit. Dies ist einerseits an der Faszination für technische Geräte oder Automaten erkennbar, andererseits an aufkeimenden mechanistischen Vorstellungen, die vitalistische Erklärungsmodelle ergänzen oder teilweise ablösen.<sup>697</sup> Auch für die damit verbundene Veränderung von der Auffassung der Autonomie des Vitalen hin zur mechanischen Automatie kann das Herz als Beispiel herangezogen werden.<sup>698</sup> Die Grundursache des Lebens und damit der Herzbewegung wird vorher einer eingeborenen Wärme, dem Prinzip des *calor innatus*, zugeschrieben, das in seiner Ungreifbarkeit meist als spezielle Eigenschaft des Blutes oder der Seele gilt. Diese vitalistische Letztbegründung dient in der Übergangphase auch dazu, mechanische Modelle zu plausibilisieren. Allmählich greifen die neuen Erkenntnisse jedoch ineinander und lassen das Herz oder den gesamten menschlichen Körper zur *machina* werden.<sup>699</sup>

Die Kombination aus aristotelischer Naturphilosophie und neuen experimentellen Kenntnissen lässt sich an der Entdeckung des Blutkreislaufs durch William Harvey 1628 verdeutlichen. Die anhand von Experimenten und Berechnungen gewonnene Erkenntnis, dass das Blut in einem Kreislauf zum Herzen zurückgeführt wird und aufgrund des gemessenen Blutvolumens nicht im Körper ›versickern‹ kann, führt dazu, dass sich die Hauptfunktion des Herzens vom Anziehen des Blutes zu dessen Ausstoß verschiebt.<sup>700</sup> Dieser nüchternen Erforschung steht in Harveys Werk *De motu cordis* aber ein Denken in substanziellen, beispielsweise kosmischen Analogien wie in der Widmung gegenüber: »Cor animalium, fundamentum est vitae, princeps omnium, microcosmi sol; a quo omnis vegetatio dependet, vigor omnis et robur emanat.«<sup>701</sup> Es folgt der Pragmatik des Textes entsprechend der Vergleich von Herz

---

oder ›Fähigkeiten‹ verliert. Fuchs 1992, S. 39. Siehe zusammenfassend dazu auch Pigeaud 2003: S. 15f.

697 Vgl. Eusterschulte 2002: insbesondere S. 97–101.

698 Vgl. für die folgenden Ausführungen Fuchs 1992: S. 123f.

699 Dass sich diese Veränderung langsam vollzieht und Vorstellungen sich teilweise überlappen, betonen sowohl Eusterschulte 2002: S. 113, als auch Fuchs 1992: S. 11–22. Vgl. hinsichtlich der Maschinenmetaphorik Blumenberg 2008: S. 92ff. Auch er widerspricht einem strengen Dualismus von Organismus und Mechanismus oder der Möglichkeit einer eindeutigen historisch-chronologischen Zuordnung.

700 Vgl. Singer 1956 und Fuchs 1992: S. 60, der das zweite Kapitel in Harveys *De motu cordis* anführt.

701 Harvey 1957: S. 165. Vgl. dazu den Kommentar in Danneberg 2003: S. 126. Fuchs untersucht in seiner Studie die Überlagerung und Verflechtung von vitalistischen und mechanistischen Erklärungsmodellen. Im Zuge einer ›Zentralisierung‹ des Wissens und der Durchsetzung der cartesianischen Vorstellungen von der Zirbeldrüse fällt dem Herzen nur noch eine physiologische Rolle als Muskel zu, es hat keine psychische Funktion mehr. Vgl. ebd.: S. 139–143.

und Sonne mit dem König, von dem als Zentrum jede Macht und jede Gnade ausgehe.

Die etappenweise Distanzierung von den tradierten Kausalbeziehungen in Anatomie und Medizin und die Frage der Benennung von Neuem oder dessen Verschränkung mit Bekanntem sind Beispiele eines allgemeinen Paradigmenwechsels. Wenn das Herz nicht mehr als letztlich unergründliches Prinzip agiert, sondern zu einem Instrument von physikalisch-chemischen Reaktionen wird, hat dies Auswirkungen auf den ›substanziellen Gehalt‹ der Rede von und mit dem Herzen.<sup>702</sup> Das kritische Hinterfragen der zuvor absolut und natürlich beziehungsweise göttlich verfügbaren Zeichenbeziehung führt allmählich zur Konsolidierung einer neuen Betrachtungsweise. Sie stellt den Prozess der Bezeichnung, die Auswahl des Konzeptes und des Wortes, das das Phänomen oder den Gegenstand abbildet, in den Vordergrund. Die so erkannte Arbitrarität der zuvor als kausal akzeptierten Beziehungen innerhalb des geschlossenen sympathetischen Systems bedingt dann die Arbitrarität der Bezeichnung. Daraus ergeben sich erstens Konsequenzen für die Auffassung von Kunst und insbesondere von Dichtung als Erkenntnis- oder Verhüllungsmechanismus, die sich zweitens anhand des veränderten Status der Metapher nachzeichnen lassen.

### Kunst und Dichtungskonzeption

Die Schlagwörter, mit denen Marinos Dichtungsabsichten in Verbindung gebracht werden, sind *stupor* und *meraviglia*.<sup>703</sup> Der Dichter solle den Leser erstaunen und verblüffen, um damit eine Reaktion der Bewunderung hervorzurufen, was umso einfacher mit neuen und ingeniosen Einfällen zu erreichen ist. Diese Ideen können sich in der dichterischen Rede leichter über eine teils als arbiträr empfundene oder bereits flexibel gewordene Zeichenbeziehung verwirklichen. Rede und Sprache können so der Forderung nach *novità* Rechnung tragen.<sup>704</sup>

702 Vgl. ebd.: S. 132. Bei Harvey sei die Grundursache für Leben und Bewegung das Blut als vitales Prinzip, dem das Herz diene, S. 99–102.

703 Prägnant und provokativ formuliert Marino dies in der *Fischiata* 33 der *Murtoleide*, eines Schmähgedichts auf seinen Konkurrenten Gasparo Murtola, vgl. Marino, Giambattista (1913): *Poesie varie*. Hg. von Benedetto Croce. Bari: Laterza, S. 395. Siehe weiterhin die Ausführungen dazu in Nelting 2007: Anm. 560, S. 217ff.

704 Vgl. Marinos Betonung der *novità* in zahlreichen Briefen (unter anderem XLVII und CXVII). Das Postulat der Neuartigkeit manifestiert sich bei Marino einerseits auf der Makroebene seiner Werke und auf der Mikroebene zum Beispiel an der Metaphorik. Die Verquickung von kunsttheoretischen Abhandlungen und dem Format der Predigt in den *Dicerie Sacre* ließe sich ebenso anführen wie der *Adone* als panerotisches Epos, in dem sowohl die Figuren als auch die Handlung reges Zeugnis von Marinos Neuerungs- und zum

Die oben beschriebene allgemeine epistemologische Spannung ist auf Marinos literarischen Ausdruck zu übertragen, der anhand verschiedener Mechanismen zum Teil verblüfft und doch opak bleibt oder gerade über bisher unbekannte Verbindungen Erkenntnis zumindest ansatzweise stimulieren kann.<sup>705</sup> Diese Ambiguität bestimmt die Dichtung auf der übergeordneten konzeptiellen Ebene sowie in einzelnen Realisierungen in Form von arguten Metaphern, die sich weiter konzeptistisch verketteten oder verdichten.

Severo Sarduy verknüpft die epistemologische Konfiguration des Barock, gekennzeichnet vom indirekten Verlust des Zentrums durch die Entdeckungen Keplers und Harveys,<sup>706</sup> mit der barocken Sprache, die von einer »proliferación incontrolada de significantes« gekennzeichnet sei.<sup>707</sup> Der Platz des zentralen Signifikanten bleibe leer, da es, schematisch gesprochen, nicht mehr nur eine »natürlich«-analogistische Beziehung gebe, sondern der Akt der Bezeichnung freier geworden sei.<sup>708</sup> Die neue Bezeichnung entsteht laut Sarduy entweder durch Ersetzung eines eigentlich entfernteren Signifikanten, eine metonymische Vervielfachung im Sinne einer Signifikantenkette oder einer Verdichtung dieser Einzelelemente zu einem dritten neuen Element.<sup>709</sup> Diese Verfahren können auch für die Herzmetaphorik festgestellt werden. Auch wenn es zuvor nicht nur eine definitive Bezeichnungs- und Bedeutungsbeziehung gab und das Herz diskursiv stets variabel anschlussfähig war, so ist für Marinos Bezeichnungspraxis doch

---

Teil auch Verfremdungswillen ablegen. Die Mikroebene steht im Hinblick auf die Herzmetaphern im Fokus der folgenden Analysen. Vgl. Tristan, Marie-France (2002): *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569-1625)*. Unter Mitarbeit von Yves Hersant. Paris: Champion, S. 181–184.

705 Das noch zur *coincidentia oppositorum* steigerbare Verfahren beschreibt Tristan auch als grundlegend für die Konzeption und die Sprache des *Adone*: »il s'agit à présent de concilier les opposés les plus éloignés sans renoncer à la spécificité sur laquelle repose cette opposition; la tension qui ne manque pas de résulter de tels rapprochements devient alors la pierre de touche d'une harmonie vivante en équilibre instable et en perpétuelle mutation.«, Tristan 2002: S. 140f.

706 Siehe dazu auch Niola 2002: S. 11.

707 Sarduy, Severo (1972): »El barrocco y el neobarrocco.« In: César Fernández Moreno (Hg.): *América latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno editores, S. 167–184, hier S. 167.

708 Vgl. dazu auch Nelting, David (2008): »La règle me déplaît...« – Überlegungen zur Selbstautorisierung manieristischer Lyrik am Beispiel von Théophile de Viau und Giovan Battista Marino.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik – von der Antike bis zur digitalen Poesie. Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart, S. 309–330, S. 314–318 und Wehle 2000: S. 100: »Die Zeichen der barocken Rede entblößen sich [...] als das, was sie für sich genommen sind: nicht eigentlich sprachliche Symbole, sondern Symptome einer poetischen Absicht. Ihr ursprachlicher Einklang ist verstummt. [...] Wollen sie dieser Wahrheit gerecht werden, hätten sie sich, einer alten rhetorischen Vorstellung entsprechend, *diaphorisch* zur Geltung zu bringen: in einer Rede, die auseinanderhält, was nicht mehr zusammengeht.«

709 Vgl. Sarduy 1972: S. 169–174.

jene Artifizialisierung auszumachen, die sich vor allem in Proliferation und Verdichtung äußert.

### Die barocke Metapher

Die Metapher ist in dieser Phase des Wandels ebenfalls von einem Übergangstatus gekennzeichnet, der sich über ihre Relation zur Abbildung oder Generierung des Wissens definiert. (Herz-)Metaphern, die zuvor substanziell verankert waren, lösen sich aus dem analogistischen Verweisnetz und stehen so den ingeniosen Transformationen der Dichter zur Verfügung.

Die Erkenntnis, dass die Bezeichnung arbiträr ist, weil die zugrunde liegenden Beziehungen ebenfalls arbiträr sind, ist für die Veränderung der Metapher verantwortlich und begründet deren neuen epistemologischen Status. Sowohl Maurice Slawinski als auch Niola verknüpfen die Verfahren der metaphorischen Sprache zunächst mit einer Dissoziationserfahrung und dann mit Produktivität und neuer Wissensaneignung:<sup>710</sup>

Figurazione di una distanza e di una differenza altrimenti inesprimibili, la metafora diviene il tratto cruciale di una cultura in cui l'effetto spaesante, l'esperienza dell'altezza prodotta dai nuovi saperi e dalle nuove umanità [...].<sup>711</sup>

Mit der Feststellung ihres Repräsentations- und Instrumentcharakters ist ein erster Schritt der rationalistischen Reduktion der Metapher vollzogen, die später in der grundsätzlichen Metaphernskepsis oder -feindschaft der Aufklärung gipfeln wird.<sup>712</sup> Wichtig für die folgenden Analysen ist daher, dass der Barock auch in dieser Hinsicht von einer Ambiguität gekennzeichnet ist, die im sprachlich-rhetorischen Ornat teils analogistisch-substanzielle teils repräsentativ-artifizielle Züge trägt. Marinos Schaffenszeit fällt in eine Phase der Flexibilität, die man erneut gut mit dem Begriff der metaphorischen Arbeit fassen

710 In Slawinski 1992 heißt es in Bezug auf die Parallelen zwischen Marinos Metaphorik im *Adone* und der experimentellen Vorgehensweise Galileis: »The recognition of arbitrariness of analogy will itself be the basis of a new epistemology: if the earth is ultimately as unknowable as the heavens then, irrespective of what their ›true nature‹ may be, they may be discussed in the same terms.[...] Where Galileo differs from Bacon, and from those exponents of Renaissance encyclopedism, who saw metaphor as the ›universal key‹ to knowledge, is in the controlled and self-conscious nature of his analogies.«, S. 74f. sowie »Like a Galilean experiment the metaphor is a machine, or better still, a *simulacrum* re-constructing the relations which characterize the phenomenon in question«, S. 77. Föcking betont ebenfalls Marinos scheinbar willkürlichen Umgang mit den brüchig und damit flexibel gewordenen Wissensbeständen, vgl. Föcking 2013b: S. 149.

711 Niola 2002: S. 13f.

712 Das ist in diesem Kontext natürlich verkürzt und schematisch dargestellt. Vgl. dazu Blumenberg 2008: S. 23 und Scholler 2017a: S. 49–52.

kann. In Bezug auf das Herz und den menschlichen Körper als zentralem Metaphernspender ist dieser Übergangscharakter ebenfalls festzustellen.<sup>713</sup> Aufbauend auf den analogistischen Entsprechungen, insbesondere hinsichtlich der Liebesphysiologie, wird das Verweisspektrum aber aufgrund der sich ausdifferenzierenden Diskurse und neuen Verknüpfungsmöglichkeiten deutlich breiter.<sup>714</sup> In der Ablösung, die sowohl auf globaler epistemologischer Ebene als auch speziell und dichtungsbezogen in der schwindenden Norm des orthodoxen Petrarkismus festzustellen ist, ist ein freierer und teils spielerischer Umgang mit der Sprache angelegt.<sup>715</sup>

Hinweise auf die Notwendigkeit ingenieuser und damit guter zeitgemäßer Sprachbilder finden sich beispielsweise in Marinos Briefen und im Dialog *Del concetto poetico* von Camillo Pellegrino.<sup>716</sup> In der Widmung eines Briefs von 1608, die mit einem selbstverfassten Lob der eigenen Dichtung unter fremdem Namen verschränkt wird, heißt es:

– se bene i componimenti di sì gran poeta, pieni di magnificenza chiara e di facilità sostenuta, vestiti di numero maestrevole e soave, ricchi di metafore scelte e pellegrine, ornati di fantasie leggiadre e capricciose ed abondevoli di certi lumi propriamente suoi, si possono per avventura meglio ammirare che imitare e danno luogo più alla dispezzazione che alla emulazione.<sup>717</sup>

713 Vgl. Turner, Bryan S. (2006): *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. Los Angeles: SAGE, S. 15f.

714 Vgl. in Bezug auf die thematische und stilistische Ausdifferenzierung grundlegend: Schulz-Buschhaus, Ulrich (1981): »Barocke ›Rime sacre‹ und konzeptistische Gattungsnivellierung.« In: Karl-Hermann Körner (Hg.): *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania*. [Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgesprächs vom 7.–9. 11. 1978 in der Herzog-August-Bibliothek]. München: Kraus, S. 179–190.

715 Vgl. dazu auch knapp Sarduy 1972: S. 182 und im engeren Kontext von Marinos Dichtung Regn 2000b: S. 372ff. sowie Schulz-Buschhaus, Ulrich (2000): »Intertextualität und Modernismus bei Giovanni Battista Marino. Interpretationen zu den ›Idilli pastorali‹ *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 331–357, S. 336.

716 Siehe Pellegrino, Camillo (1971): *I Dialoghi e le rime di Camillo Pellegrino*. Hg. von Giovanni Valletta. Messina, Florenz: G. D'Anna sowie die einleitenden Anmerkungen zur französischen Übersetzung in Graziani, Françoise (2000): »Camillo Pellegrino: *Del concetto poetico* (1598).« *Nouvelle Revue du XVIIe Siècle* 18.1, S. 157–181, S. 157ff. Hier liegt ein sehr weiter *conceito*-Begriff vor, unter den nahezu alle rhetorischen Mittel fallen können und mit dem nicht immer der spezifisch barocke Konzeptismus gemeint ist.

717 Marino, Giambattista (1911): *Epistolario*. Hg. von Angelo Borzelli. Bari: Laterza, S. 60: XLVII *Dedica del Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele firmata dal conte di Rovigliasco, ma scritta dal Marino*. An anderer Stelle wird die Dichtung Marinos *ex negativo* als innovativ und ingenieus charakterisiert: »Non presento io ora a V. A. cianciumi e scempiezzie d'alcun barbaro e sazievole raccoglitor di seccagini, ma una composizione di quel Marino, il cui solo nome sarebbe, secondo che io avviso, bastevole a nobilitare qualunque scrittura per se stessa vile.«, S. 60.

Die Qualität seiner Dichtung, die potentielle Nachahmer abschrecke und zweifeln lasse, begründet Marino unter anderem mit seinen bewusst gewählten und unbekanntem Metaphern. Eine ähnliche Meinung wird ihm von Pellegrino in dessen Dialog über die Güte der *concetti* bei verschiedenen Dichtern in den Mund gelegt. In Bezug auf die Verwendung der Amorfigur in der petrarkistischen Dichtung sagt der Sprecher mit dem Namen Marino: »Le voci sono scelte e il suono e il numero è perfetto. Tutta volta, il senso è comune e non poetico.«<sup>718</sup> Anerkennung findet hingegen eine Wendung Della Casas, die die topische Herzenswunde evoziert:

PRIN. Come dite voi che il quinto verso di questo sonetto corrisponde al secondo? che ha a fare il regnar amor in un cuore con l'essere piagato un cuore. MAR. Questa corrispondenza, quanto è men chiara tanto più ha vaghezza, perciò che il regnare d'Amore in un cuore, altro non è che piagarlo, e le piaghe di un cuore innamorato altro non sono che le passioni, ch'ei sente e dal mancamento, ch'egli ha di quel che desia, o pure dall'immenso immoderato desio, ch'hanno gli amanti di posseder sempre la cosa amata [...].<sup>719</sup>

Je unklarer die Beziehung der Elemente untereinander ist, desto schöner und interessanter sind die Verse, die in diesem Fall jedoch recht einfach decodiert werden können. Die Nachvollziehbarkeit der komplexen und zum Teil höchst gelehrten Metaphern kann variieren und hängt vom Willen ihres Schöpfers ab.<sup>720</sup> Dieser kann den Leser so bewusst im Dunkeln lassen und die Welt als solche unverständlich darstellen oder ihn gerade über das erstaunte Verstehen auf den Weg einer partiellen Erkenntnis der nach Regeln und Gesetzen funktionierenden und damit erklärbaren Welt führen.<sup>721</sup>

Aus dieser innovativen Praxis leitet sich auch das Bild ab, das Marino von sich selbst als Künstler entwirft oder das anhand seiner Korrespondenzgedichte

718 Pellegrino 1971: S. 89.

719 Ebd.: S. 93. In seiner *Apologia del ›marinismo‹* heißt es passend dazu: »Questo appunto è il modo del poetare che piace oggidì al secol vivente, sì come quello che falsamente titilla l'orecchie dei lettori colla bizzarria della novità, tutto che alquanto pericoloso; e questo è parimente lo stile, ch'io non niego essere secondo il mio natural genio ed a me altrettanto aggradire quanto a V.S. dá noia.[...] Ora insomma chi vuol piacere a' morti che non sentono, piacciasi. Io per me vo' piacere ai vivi che sentono.«, Marino 1911: CXVII, S. 181.

720 Marinos Aussage hinsichtlich seiner *imitatio*-Praxis kann daher auch auf die Kreation eben jener arguten Metaphern übertragen werden: »nel mare dove io pesco et dove io trafico essi non vengono a navigare, né mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelò.«, Marino 1911: CLI, S. 260.

721 Vgl. für die grundsätzliche Frage nach dem »Unheimlichen am Barock« Teuber 2000: insbesondere S. 624ff. Dass Marinos Texte zeitgenössische Wissensstrukturen abbilden, zeigt Scholler anhand der *Atteone*-Idylle in Scholler, Dietrich (2016a): »Marinos bukolische Stellvertreter zwischen Selbstautorisierung und Selbstverlust.« In: Irene M. Weiss / Helmut Seng (Hg.): *Bukoliasmos. Antike Hirtendichtung und neuzeitliche Transformationen*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 145–169.

vermittelt wird.<sup>722</sup> Der Dichter wird mit allerlei Attributen in seinem Ausnahmestatus bestätigt, der sich sowohl in seinem ingeniosen Kreativitätspotential als auch im monetären Absatz seiner Werke manifestiert.<sup>723</sup> In einem noch wohlgesonnenen Austausch entwirft Gasparo Murtola Marino unter Rückgriff auf den Sängermuthos des Arione als Meerwesen: »Un bel oceàn di chiari piantì/ se' tu, MARIN, dove delfino il core/ fatto sostien su 'l nobil dorso Amore,/ che più dolce Arione avien che canti.«<sub>1-4</sub>.<sup>724</sup> Zwei Aspekte sind in dieser ersten Sonettstrophe interessant. Zunächst ruft das zu einem Ozean gesteigerte Meer die maritime Dichtungstradition Neapels auf, an die Marino in Teilen seines Werkes explizit anknüpft. Des Weiteren enthält der Text eine Überbietungsgeste in Bezug auf die Sanges- oder Dichtkunst. Amor könne noch süßer singen als der mythische Arion, der von seinen Neidern ins Meer gestoßen und von Delfinen gerettet wurde. Amor wird in diesem Fall ebenfalls von einem Delfin getragen, der sich als ein transformiertes Herz entpuppt. All dies konstruiert Murtola konzeptistisch über jenes Meer, als das Marino selbst adressiert wird. Für die folgenden Untersuchungen ist die hier erkennbare Koppelung von ingenieuser Transformation im Rahmen der Herzmetaphorik mit Verblüffungs- und Überbietungswillen zentral, da immer neue Vergleichsobjekte herangezogen werden.

Neben der lokalen Dichtungstradition sind für Marinos *Lira* Petrarca und der Petrarkismus, besonders jener des 16. Jahrhunderts, prägend.<sup>725</sup> Die Öffnung eines monothematischen *Canzoniere* unter sukzessiver Preisgabe der Reuethematik ist nicht erst mit Marino festzustellen. Die *Rime amorose* zu Beginn des

722 Vgl. für diese Thematik die Untersuchung der gemalten und erdachten Portraits in Pfisterer, Ulrich (2013): »Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 433–466.

723 Marino 1911: CCXXX »Intanto i miei libri che sono fatti contro le regole si vendono dieci scudi il pezzo a chi ne può avere, e quelli che son regolati se ne stanno a scopar la polvere delle librerie.«, S. 55. Aus Frankreich lässt er im Brief CXXX an Fortuniano Sanvitale verlauten: »Son [...] ricco come un asino«, Marino 1911: S. 216.

724 Marino, Giambattista (2007): *La lira*. Turin: Ed. RES, S. 267. Zum Mythos des Arione vgl. Cancik, Hubert / Landfester, Manfred / Egger, Brigitte (Hg.) (1996): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart: Metzler, Sp. 1083–1084. In der *Risposta* an Gabriel Zinano spricht Marino ebenfalls vom Meer der Dichtung: »È mar la Poesia«. Siehe Marino 2007: *Proposte e Risposte* X, S. 266.

725 Auf die grundlegenden Studien zu Marinos lyrischen Werken sei an dieser Stelle nur knapp verwiesen: Besomi, Ottavio (1969): *Ricerche intorno alla »Lira« di G. B. Marino*. Padua: Antenore, Föcking, Marc (1994): »*Rime sacre*« und die *Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*. Stuttgart: Steiner, Martini, Alessandro (1985): »Marino postpetrachista.« *Versants* 7, S. 15–36, Mirollo, James V. (1963): *The Poet of the Marvelous, Giambattista Marino*. New York: Columbia Univ. Press und Regn, Gerhard (1993b): »Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime Amorose* (1602).« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner, S. 255–280.

ersten Teils der zunächst unter dem Titel *Rime* veröffentlichten Sammlung weisen noch die deutlichsten Anleihen zu Petrarcas Dichtung und deren Nachahmern auf. Die thematische Proliferation und die Heterogenisierung der Sprecher,<sup>726</sup> die sich innerhalb dieser 81 Gedichte andeutet, tritt im Gesamtwerk der *Lira* voll zu Tage.<sup>727</sup> Die Analysen mit dem thematischen Fokus auf dem Herzen, das in seiner petrarkistischen Prägung ebenso Verwendung findet wie in völlig neuen metaphorischen Konstruktionen, werden diese Tendenz bestätigen. Ottavio Besomi hat die relevanten Themen in Marinos Lyrik sowohl summarisch aufgelistet als auch deren Zusammenhang mit der petrarkistischen Tradition und insbesondere in Bezug auf Tasso herausgearbeitet.<sup>728</sup> Die einleitenden Überlegungen zum Paradigmenwechsel im Denken und Dichten führt Besomi ebenfalls an:

Ci troviamo di fronte a un caso nuovo nella storia della lirica italiana, in cui un ordigno meccanico è chiamato a spiegare una realtà fisica e spirituale dell'uomo: tale è appunto il cuore, muscolo («vivace cristallo», «ruote») e sede di affetti e di sentimenti («spirito loquace»).[...] La novità sta nella scoperta di una nuova realtà e nell'accettazione di immagini rimaste al di fuori del repertorio convenzionale e limitato della tematica petrarchesca. Si ha come conseguenza una diversa e nuova interpretazione di fatti eterni e l'elaborazione di un linguaggio nuovo [...] che traduce l'accettazione del mondo della tecnica, escluso fino a questo momento dalla poesia.<sup>729</sup>

Dieser ›neuen Sprache‹ gilt es nachzugehen, und zwar zunächst exemplarisch anhand der beiden Auftaktsonette der auch nominell verknüpften liebeslyrischen Gedichtgruppen *Rime amorose* und *Amori*.

Marino leitet den ersten Teil der *Lira*, die Gruppe der *Rime amorose*, mit dem *argomento*, dem Titel *Proemio del Canzoniere* ein und ruft damit einerseits Petrarca als Modell andererseits auch die petrarkistische Tradition des *Cinquecento* auf.<sup>730</sup> Die darin enthaltenen Ansätze der Systemunterminierung wurden bereits ausführlich besprochen und lassen sich auf die ersten 81 Gedichte der *Lira* sowie auf die Herzmetaphorik übertragen. In den *Rime amorose*

726 Vgl. Regn 1993b: S. 269–273.

727 Vgl. für die Entstehungsgeschichte der *Lira* Besomi 1969: S. 9–15 sowie Russo 2008: S. 57–68 und S. 128–138. Der erste Teil besteht aus den *Rime Amorose*, *Rime Marittime*, *Rime Boscherecce*, *Rime Heroiche*, *Rime Lugubri*, *Rime Morali*, *Rime Sacre* und *Rime Varie*. Der zweite Teil umfasst 176 *Madriali e Canzoni*. Der dritte Teil, mit dessen Veröffentlichung 1614 die früheren *Rime* zusammengefasst wurden, besteht aus den *Amori*, *Lodi*, *Lagrima*, *Divotioni* und *Capricci*.

728 Vgl. Besomi et al. 1991 und für die Genealogie Besomi 1969.

729 Besomi 1969: S. 177. Das Zitat bezieht sich auf die Innovationen Angelo Grillos.

730 Vgl. grundlegend dazu Regn 1993b: S. 270–277. Er sieht in der Anlage der *Rime amorose* eine berechnete Unterminierung und Transgression des petrarkistischen Systems, die sich vor allem im Fehlen der narrativen Ordnung, der Heterogenisierung der Sprechinstanzen sowie der deutlichen Sensualisierung des Liebesdiskurses zeige.

sind Ansätze der thematischen Ausdifferenzierung und schwindenden Verankerung im petrarkistischen System vorhanden, die im Rahmen der anderen Gedichtgruppen aller drei großen Teile deutlicher zu Tage treten. Ein knapper Vergleich der beiden Auftaktsonette von Teil eins und drei vermag diese programmatischen Verbindungen aufzuzeigen:

I Proemio del Canzoniere	I Amori
1 Altri canti di Marte e di sua schiera	Tempro la cetra, e per cantar gli onori
2 gli arditissimi assalti e l'onorate imprese,	Di Marte, alzo talor lo stile, e i carmi.
3 le sanguigne vittorie e le contese,	Ma invan la tento, et impossibil parmi
4 i trionfi di Morte orrida e fera.	Ch'ella giamai risoni altro ch'amori.
5 l' canto, Amor, da questa tua guerriera	Così pur tra l'arene, e pur tra' fiori
6 quant'ebbi a sostener mortali offese,	Note amorose Amor torna a dettarmi,
7 come un guardo mi vinse, un crin mi prese:	Né vuol ch'io prenda ancora a cantar d'armi,
8 istoria miserabile ma vera.	Se non di quelle ond'egli impiega i cori.
9 Duo begli occhi fu l'armi onde trafitta	Or l'umil plettro ai rozzi accenti indegni,
10 giacque, e di sangue in vece amaro pianto	Musa, qual dianzi, accorda, in fin ch'al vanto
11 sparse lunga stagion l'anima afflitta.	De la tromba sublime il Ciel ti degni.
12 Tu, per lo cui valor la palma e 'l vanto	Riedi ai teneri scherzi; e dolce intanto
13 ebbe di me la mia nemica invitta,	Lo Dio guerrier, temprando i feri sdegni,
14 se desti morte al cor, dà vita al canto. <sup>731</sup>	In grembo a Citherea dorma al tuo canto.

Mögen andere die Kriegsgräuelpredigten, das lyrische Ich der *Rime amorose* schickt sich an, nur von seinem ganz persönlichen und wahren Liebeskrieg, »istoria miserabile ma vera«<sup>8</sup>, zu sprechen.<sup>732</sup> Die Gleichzeitigkeit der Rekurrenz auf alte und andere Modelle und dem Versuch, die eigene Position davon abzugrenzen, zeigt sich in der antithetischen Makrostruktur der Quartette, »Altri [...] l' canto«<sup>5</sup>, und darin, dass Marino wie Tasso das Subjektpronomen betonend einfügt und das Verb im Präsens eher als Auftakt und Androhung denn als rückblickenden Einstieg verwendet. So fehlt die Rückschau und das letzte Terzett endet mit einem indirekten Musenanruf, in dessen Zentrum formal und inhaltlich das Herz des Liebenden steht. Nur aus dem sterbenden Herzen kann der Gesang in Form der Liebeslyrik entstehen und lebendig werden. Der bereits

731 Die Sonette der *Rime amorose* beziehen sich auf die kommentierte Ausgabe Marino, Giambattista (1987): *Rime amorose*. Hg. von Ottavio Besomi. Modena: Ed. Panini. Die übrigen Gedichte werden aus Marino, Giambattista (2007): *La lira*. Turin: Ed. RES zitiert.

732 Vgl. die Analyse des ersten Gedichtes in Regn 1993b: S. 260–266. Er stellt die Autonomie des Ästhetischen heraus, die sich bereits hier aus dem nur noch partiellen Rückgriff auf bekannte Schemata ergibt und die moralische Komponente der reuigen Umkehr völlig ausblendet. Die zahlreichen Tasso-Verweise wie beispielsweise die Positivierung der Affekte und die über Bembo vermittelte Integration eines epischen Elements zeichnet er ebenfalls nach. Vgl. dazu auch Föcking 1994: S. 275, der das erste Gedicht im Zusammenhang mit dem Wandel der geistigen Lyrik beziehungsweise der geistlichen Anteile der Liebeslyrik Marinos bespricht.

im Auftaktgedicht Petrarcas eingeführte Topos der dem Herzen entströmenden Liebesseufzer liegt dieser Idee zu Grunde; neu ist allerdings die unmittelbare Konfrontation von Herz und Tod, die die gegenseitige Bedingtheit herausstellt. Die folgenden Überlegungen gehen dieser Beziehung von Herz, Dichtung und Tod in verschiedenen Schritten nach, um den Tod des Herzens schließlich als zentrale Metapher der Liebesdichtung Marinos herauszuarbeiten.

Das erste Sonett der *Amori*, der Auftakt des neuen dritten Teils der *Lira* von 1614, knüpft inhaltlich an das allererste Gedicht an: Dem Dichter ist es versagt, anderes zu besingen als die Liebe und er bittet die Muse, in Vers 14 über Kythera deutlich als Venus identifiziert, um eine Aufwertung seiner »rozzi accenti«, Das Sonett endet ebenfalls mit »canto«<sup>14</sup>, jedoch ist damit hier der Gesang der Venus gemeint, der den Kriegsgott Mars in ihrem Schoß besänftigt hat einschlafen lassen.<sup>733</sup> In diesem Text wird das Primat der Liebesthematik deutlich, das sich schließlich auch im Liebesepos des *Adone* manifestieren wird. Die Ausschließlichkeit wird zweifach in den Versen drei und vier durch »impossibil« und »giamai« ausgedrückt.<sup>734</sup> Es finden sich jedoch weitere Aspekte, die in den anderen *Amori*-Gedichten zum Tragen kommen und sie von den anfänglich noch petrarkistisch beeinflussten und »gezähmten« Texten absetzen.<sup>735</sup> Daraus ergeben sich neue Kontexte und Metaphernspender, die Marino im Hinblick auf das Herz auffächert.

Im ersten Vers wird mit »cetra« das Instrument benannt, mit dem der Sprecher seinen Lobgesang untermalen möchte. Indirekt deutet sich darin bereits eine Sensualisierung an, wenn man Marinos Beschreibung der »cetera mirabile« aus den *Dicerie Sacre* heranzieht. Hier wird das Instrument mit dem menschlichen Körper verbunden.<sup>736</sup> Die Ankündigung, mit oder auf dem Körper zu spielen, stärkt damit die erotische Komponente, die in der früheren petrark-

733 In Vers 14 kann mit »in grembo a Citherea« zum einen wörtlich der Schoß der Venus gemeint sein, liest man »a« als lokale Präposition und nicht als Genitiv, könnte zum anderen die Insel Kythera, deren Venustempel zum Beispiel in der *Hypnerotomachia Poliphili* ebenfalls als ein »großer Schoß« erscheint, gemeint sein. Auch im *Adone* ist Kythera neben Zypern ein zentraler Ort. Vgl. die Untersuchung beider Texte in Dickhaut, Kirsten (2012): *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*. Wiesbaden: Harrassowitz, Kapitel drei und vier, sowie insbesondere S. 236 f. Sie spricht hier allgemein von einer »Pazifizierung des Kriegsgottes im *Adone*«, die der Darstellung im letzten Terzett somit entspricht.

734 Vgl. auch Tristan 2002: S. 181–184.

735 Dies ist nicht ausschließlich prospektiv zu lesen. Einzelne Elemente weisen zudem auf Neuerungen Marinos in den vorangegangenen Teilen der *Lira* hin.

736 Marino 2014: S. 200–206. Deutlich obszöner ließe sich »cetera« in der burlesken Tradition als weibliches Genital lesen, vgl. die Worte Nannas »e volendomi porre la mano su la cetera, mi lasciai cader giuso in terra« in Aretino, Pietro (1988): *Ragionamento, Dialogo*. Hg. von Giorgio Bärberi Squarotti / Carla Forno. Mailand: Rizzoli, S. 158.

kistischen Dichtung zunächst systemlogisch ausgeschlossen und später unterschiedlich stark ausgeprägt war.

Darüber hinaus ist der Liebeskampf zu nennen, der zum einen deutlicher ins Sensuelle verlagert und zum anderen Objekt des dichterischen Spiels wird. Zu Beginn des zweiten Quartetts empfängt der Sprecher das nahezu obligatorische Amordiktat: Er soll nur von jenen Waffen singen, die topisch das Herz verletzen, und zwar an idyllischen Plätzen zwischen Sand und Blumen, »tra l'arene, e pur tra' fiori«<sup>5</sup>. Hier überblenden sich die Diskurse, wenn die lieblichen Strände zu einer Arena des Liebeskampfes werden und auch mit »fiori«<sup>5</sup> der Liebesgarten aufgerufen wird, der im Sonett 80 der *Amori* in eindeutiger Formulierung wieder auftritt.<sup>737</sup> Die Isotopie des hedonistischen Liebesdiskurses wird durch Venus als Hauptmuse sowie »dolce«<sup>12</sup> und »grembo«<sup>14</sup> unterfüttert.<sup>738</sup> Die »teneri scherzi«<sup>12</sup> weisen zum einen auf die bereits genannte »Akzentuierung der ›affetti lieti« hin, deuten zum anderen aber auch den Modus des Spiels an, der für Marinos Lyrik als programmatisch veranschlagt werden kann.<sup>739</sup>

Des Weiteren finden sich mit »alzo talor lo stile«<sup>2</sup> sowie »rozzi«<sup>9</sup> und »sublime«<sup>11</sup> Anspielungen auf die Gattungshierarchie, die in ihrer klassizistischen Strenge zwar aufgerufen wird, für Marino aber insgesamt keine bindende Gültigkeit mehr hat.<sup>740</sup> Marc Föcking postuliert für Marinos *Rime sacre* eine »stilistische und lexikalische Nivellierung geistlicher und weltlicher Thematik in allen Bereichen«.<sup>741</sup> Eben jene Vermischung ist in sehr verkürzter Form in »impiaga i cori«<sup>8</sup> wiederzuentdecken. Durch die Überblendung von christlicher und menschlicher Passion ist Marinos dichterische Virtuosität daher auch anhand der Herzmetaphorik in weltlicher und geistlicher Lyrik zu erkennen.

Die thematische Vielfalt in Marinos Herzmetaphorik entspricht dem Postulat der *variatio* und bedingt eine semantische Explosion, die, anders als die zwar pluralen, aber noch stets hierarchisierbaren und einhegaren Diskursanleihen innerhalb der Renaissancedichtung, nicht mehr vollständig zu bändigen ist.<sup>742</sup>

737 Vgl. das Gedicht zum *Piacere imperfetto* sowie die Analyse in Kap. III, 2.2: »Il più mi dona e mi contende il meno/ questa crudel, che del giardin d'Amore/ mi nega il frutto e mi concede il fiore,/ posto ai desir su 'l maggio freno«<sup>1-4</sup>.

738 Siehe die grundlegende Besprechung der zentralen frühneuzeitlichen Liebesdiskurse und ihrer Pluralisierung in Hempfer, Klaus W. (1993c): »Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel.« In: Dieter Mehl (Hg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*. Münster: Lit-Verl., S. 168–205.

739 Regn 1993b: S. 261.

740 Vgl. allgemein und in Bezug auf die geistige Lyrik Marinos Schulz-Buschhaus, Ulrich (1969): *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*. Bad Homburg v. d. H.: Gehlen, außerdem Schulz-Buschhaus 1981: S. 182 und Föcking 1994: S. 257 ff.

741 Föcking 1994: S. 251.

742 Vgl. für einen ersten Überblick die Zusammenstellung aller Herzennungen im *Archivio Tematico della Lirica Italiana* Besomi, Ottavio / Hauser-Jakubowicz, Janina / Soprani,

Allein das *ingenium* des Dichters vermag die auseinanderstrebenden Elemente sprachlich zu binden und weist die Metaphernbildung damit als ein doppeltes Verfahren aus.<sup>743</sup> Im Zusammenschluss disparater Elemente kann sie zwar auf eine keimende Erkenntnisskepsis bezüglich der Sprache hinweisen. Verblüffen diese Verbindungen jedoch im Sinne einer dichterischen *meraviglia*, so scheint die poetische Auseinandersetzung mit einer zunehmend komplexer, ›höher und breiter‹ werdenden Realität in dieser Hinsicht gelungen.

Darüber hinaus spielt Marino mit dem Herzen und seine Herzmetaphorik leitet das Ende eines ›analogistischen Kardiozentrismus‹ ein, der die petrarkistische Dichtung der Frühen Neuzeit in Italien geprägt hat.<sup>744</sup> Indem er die Grenzen des noch Sagbaren und des mit der Herzmetapher Ausdrückbaren ausreizt, nutzt und strapaziert er zugleich das analogistische Verweissystem.<sup>745</sup> Noch hat sich das Herz nicht reduzierend zum Symbol der Liebe verfestigt und das Verfahren der breit gefächerten metaphorischen Herzverweise gründet in ›natürlich‹ gedachten, substanziell verankerten und naturphilosophisch nachvollziehbaren Analogien. In der im Spiel erkennbaren zunehmenden Willkür des poetischen Zeichens wird jedoch der Zeichencharakter der Sprache allgemein transparent. In Verbindung mit der eintretenden medizinisch begründeten »Entzauberung des Herzens« ist Marino daher in eine Phase einzuordnen, in der die ingeniös erdachten Similaritäts- und Kontiguitätsbeziehungen des Herzens die alten Verbindungen überblenden.<sup>746</sup>

## 1. Das sakrale und das profane Herz

Die barocke Dichtung wurde eingangs als spannungsgeladen beschrieben. Sie testet die Grenzen des Sagbaren insofern aus, als in ihr thematisch und formal Verbindungen geschlossen werden, die den traditionellen poetischen Rahmen zu

---

Giovanni (1991): *Giovan Battista Marino, La lira*. Hildesheim, New York: G. Olms, S. 116–120.

743 So formuliert es auch Mehlretter 2013 in Bezug auf den *Adone*: »Die Pluralität der verarbeiteten Quellen belegt [...] eher die integrative Kraft des genialen Dichters als das Entgleiten von Wahrheit.«, S. 349.

744 Die Analysen werden zeigen, dass die Auswahl trotz des spielerischen Umgangs und die Integration zahlreicher Elemente nicht völlig arbiträr sind. Vgl dazu auch Mehlretter 2013: S. 338.

745 Vgl. Rosen, Valeska von (2009): *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin: Akademie Verl., die ähnliche Tendenzen für die Malerei um 1600 feststellt und Marinos geistige Dichtung ebenfalls erwähnt.

746 Vgl. dazu den Artikel »Das entzauberte Herz« von Christian Staas (2008) in *Zeit Online Geschichte* (Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2008/02/blutkreislauf>, [24. 12. 2017]).

sprengen drohen. Einer derartigen Spannung ist auch die *Lira* unterworfen: Ausgehend von dem noch rudimentär petrarkistischen Auftakt vereint Marino darin disparate Gedichtgruppen, die nicht mehr im *Canzoniere*-Schema des *iter vitae* aufgehen müssen.<sup>747</sup> Die Herzmetaphorik wird ebenfalls aufgespannt und zwar bis zu den entfernten Polen einer barockmystischen Sakralisierung auf der einen und einer spielerischen Profanierung auf der anderen Seite.

### 1.1. Augustinisches Erbe und barocke Frömmigkeit

Die Begriffe sakral oder Sakralisierung meinen in diesem Kontext sowohl das Aufgreifen der augustiniischen Herzenstheologie, die bei Petrarca und im Petrarkismus latent und in unterschiedlichem Maß auch manifest vorhanden ist, als auch die Entwicklung spezifisch barocker Verwendungskontexte für das Herz. Diese religiösen Kontexte oder Konzepte stehen innerhalb der einzelnen Gedichtgruppen oder über deren Grenzen hinaus nebeneinander, sie sind nicht mehr in einen gesamtgültigen Rahmen oder ein Konversionsschema eingeordnet.<sup>748</sup>

Grundlegend sind zwei Varianten der religiösen Herzmetaphorik zu unterscheiden: erstens die bereits besprochene Metapher des Herzens als innerer Ort der persönlichen Glaubenserfahrung, die von nüchternen Beschreibungen bis hin zu ekstatischen Vereinigungsphantasien reicht, und zweitens die sich konsolidierende Verehrung des Herzens Jesu, deren Anfänge im späten Mittelalter liegen.<sup>749</sup> Beide Stränge greift Marino auf und verwendet sie entweder getrennt in verschiedenen Sonetten oder verschränkt sie. Die Verschränkung findet sich vor allem in den Passionsbeschreibungen. Als Beispiele für die augustiniisch-petrarkische Seite bieten sich frühe Gedichte der *Rime sacre* an, dem vorletzten Abschnitt des ersten *Lira*-Teils.<sup>750</sup> Das vierte Sonett konstruiert den direkten

747 Vgl. dazu Kap. I, 1.

748 Vgl. dazu die Ausführungen zu Marinos geistlicher Dichtung in Föcking 1994: S. 250–281: Die geistliche Lyrik Marinos sei nicht nur als Auskoppelung der geistigen Elemente aus dem Petrarkismus zu sehen, sondern greife auf die bereits konsolidierten Muster innerhalb dieser neuen Untergattung zurück. Erst dadurch habe sich die weltliche Liebeslyrik ihrer moralischen Komponente entsagen und sich anderen Diskursen öffnen können.

749 Teil des öffentlichen Kultes wurde die Herz-Jesu-Verehrung aber erst nach ihrer Verbreitung durch die Nonne Marguerite-Marie Alacoque und die öffentliche Aufarbeitung durch die Jesuiten im 17. Jahrhundert. Siehe knapp Lewinsohn, Richard (1959): *Eine Weltgeschichte des Herzens. Erotik, Symbolik, Chirurgie, Physiologie, Psychologie*. Hamburg: Rowohlt, S. 125–130 sowie für eine theologische Annäherung an die Thematik Neri, Marcello (2007): *Gesù, affetti e corporeità di Dio. Il cuore e la fede*. Assisi: Cittadella.

750 Gegen Ende der einzelnen *Lira*-Teile dominieren zwar religiös-moralische Themen, vgl. Föcking 1994 und Regn 1993b: S. 258. Daran jedoch eine *iter*-Struktur auf der Makroebene abzulesen, scheint, wie Föcking mit dem Begriff der Dissoziierung zeigt, schwierig. Denn ganz zum Schluss stehen erneut andere Texte (*Rime varie* und *Capricci*),

Bezug zu Augustinus bereits über den Titel *Sopra quelle parole, Inquietum est cor nostrum donec resquiescat in te* und vermittelt den Eindruck eines Kommentars der zentralen augustininischen Aussage, das menschliche Herz sei unruhig, bis es Ruhe bei Gott gefunden habe:<sup>751</sup>

IV Sopra quelle parole, Inquietum est cor nostrum donec resquiescat in te  
 1 Troppo è folle Signor chi per usanza  
 2 Ombra segue qua giù vana e fallace,  
 3 Ch'esser non può colà gioia verace  
 4 Ove manca riposo, affanno avanza.  
 5 L'anima, che formata a tua sembianza  
 6 Fu d'infinito ben fatta capace,  
 7 Trovar quiete a' suoi desiri o pace  
 8 Lassa, fuor che 'n te sol, non ha speranza.  
 9 E 'l cor, che cupo ha troppo e voto il seno,  
 10 Qual urna a poche stille, e senza fondo,  
 11 Empier non può giamai piacer terreno,  
 12 Se 'l mar de la tua gloria ampio e profondo  
 13 Dentro gli abissi suoi nol colma apieno  
 14 Dandogli quel che 'nvan promette il mondo.

Den Kern der augustininischen Herzenstheologie, die Erweckung des menschlichen, zuvor abgewandten Herzens und das Eingießen der göttlichen Liebe – kurz, das Erkennen Gottes und die Vereinigung mit ihm – ruft Marino hier auf. Irdische Schatten sind trügerisch, »fallace«<sub>2</sub>, »'nvan promette il mondo«<sub>14</sub>, und vernebeln die Sicht auf die wahre Freude, »gioia verace«<sub>3</sub>. Der Mensch, nach dem Vorbild Gottes geformt (V. 5), ist grundsätzlich erleuchtungsfähig, doch bedarf es der Abkehr von weltlichen Genüssen, »piacer terreno«<sub>11</sub>, und eines Erweckungserlebnisses, das ihn von seinen gewohnten und falschen Wegen abbringt.<sup>752</sup> An der Beschreibung des Herzens ist der negative Ausgangszustand des mangelnden Glaubens abzulesen. Es ist ein endlos dunkles und leeres Verhältnis, »urna a poche stille«<sub>10</sub>, in dem die Erfüllung in den Abgründen bei fehlender Hoffnung auf Gott auch ausbleiben kann. Marino bleibt gedanklich nah an der Vorlage und verwendet das Herz als Metonymie für den ganzen Menschen, der für Gott noch nicht zugänglich ist.<sup>753</sup> Auf verschiedene Arten wird

---

vgl. Schulz-Buschhaus: S. 183. Ohne die Relevanz der Religion und auch des gegenreformatorischen Gedankenguts damit für Marino grundsätzlich in Frage stellen zu wollen, scheint eher der Eindruck des Nebeneinander der Diskurse unter dem Primat der ästhetischen *meraviglia* zu dominieren als jener der Notwendigkeit einer finalen Hierarchisierung.

751 Siehe Kap. I, 1.1 für die augustininische Herzenstheologie und ihre Relevanz für Petrarca's *Canzoniere*.

752 Siehe die Ausführung zur Wegmetaphorik im petrarkischen *Secretum* Kap. I, 1.1 und I, 1.2.

753 Auch in Sonett 16, *Nel Santissimo Sacramento della Eucaristia*, fungieren das Herz oder die Brust als Wiege des Glaubens, nachdem sie vom weltlichen Unrat durch Kommunion

das Herz des Gläubigen also durch das Einwirken Gottes transformiert und kann die frohe Botschaft empfangen. Marino nutzt die Bandbreite des geistigen Ausdrucksinventars und konstruiert unterschiedlich starke Überblendungen mit mystischen und erotischen Diskursen, wie anhand einer gesteigerten körperlichen Anteilnahme des Gläubigen noch zu zeigen ist.

Den hier festgestellten moralischen und diesseitsfeindlichen Diskurs verfolgt der Dichter ebenfalls im sechsten Sonett, in dem er die bisher abgewandten und verirrt Menschen zur Umkehr aufruft und die göttliche über die menschliche Liebe stellt:

VI Essorta i sensuali a mutar l'amore umano in divino  
 1 Voi che dietro a fallaci e cieche scorte,  
 2 del foco vil di due begli occhi accesi,  
 3 da l'or falso d'un crin legati e presi,  
 4 ite per vie precipitose e torte:  
 5 lunge da quel sentier che mena a morte,  
 6 torcete i passi, e d'atra nebbia offesi  
 7 volgete i lumi a quell'oggetto intesi,  
 8 ch'a voi proprio dal ciel fu dato in sorte.  
 9 Mirate qual bellezza altra maggiore,  
 10 quai maggior pompe altrui prometta e mostri  
 11 e quai diletti il crocifisso amore.  
 12 Stringa omai dolce e scaldi i desir vostri  
 13 rotto crin, ciglio chiuso; e trovi il core  
 14 nel sangue e nel pallor le rose e gli ostri.

Der Aufruf zur Umkehr richtet sich mit »Voi che«<sub>1</sub> an diejenigen, die sich auf dem falschen Weg befinden. Sie folgen blind dem trügerischen Schein, da sie vom üblen Feuer zweier Augen entflammt wurden und sich im irdischen Gold der Haare verfangen haben. Nicht nur die Apostrophe, auch die Beschreibung des verirrt Menschen verweist auf die Eingangstexte des *Canzoniere*. Ebenso ist die Weg- und Umkehrmetaphorik Teil der traditionellen Auftaktgedichte, die sich zu den persönlichen *giovenil errori* und den daraus resultierenden Verirrungen bekennen. Die Aufforderung des Sprechers erfolgt in zweifacher Manier,

---

gereingt ist: »Sia dunque a te, che 'n me per grazia nasci,/ cuna, quantunque immonda, il petto mio,/ e da fatto puro il cor ti fasci.«<sub>12-14</sub>. Hinsichtlich der Eucharistie, der »sacra tua mirabil mensa«, siehe auch Doueïhi 1997: S. 110. In Tasso's *Rime Sacre* MDCLXII findet sich eine ähnliche Beschreibung der Kommunion: »E del tuo sange il santo fiume e l'onde/ giungono al cor quasi in terreno asciutto,/ tal ch'egli se n'irriga, e novo frutto/ fa di giustizia, e non sol fiori e fronde.«<sub>11-14</sub>. Die Verweise stammen aus Tasso, Torquato (1994): *Le rime*. Hg. von Bruno Basile. Rom: Salerno. Die verödete Herzlandschaft wird vom Strom des heiligen Blutes wieder zum Leben erweckt. Von einer besonderen Bedeutung des Blutes für Tasso und Marino als Dichter neapolitanischer Herkunft ist auszugehen. Vgl. zum »biblischen Herzen« auch Erickson 1997: S. 25–30, sowie für diesen und weitere Aspekte der Bluthematik für Neapel grundlegend Niola 2002.

was parallel durch »torcete i passi«<sub>6</sub> und »volgete i lumi«<sub>7</sub> ausgedrückt wird. Dabei ist auffällig, dass der auditive Sinn, ursprünglich Anlass der Erweckung bei Augustinus, hier nicht erwähnt wird. Über den Anblick, »Mirate«<sub>9</sub>, der göttlichen Schönheit und der Kreuzigungsszene soll der Mensch sich sodann aus den Verwicklungen des Haares lösen, die Augen schließen und in sich blicken, um sein wahres Herz zu finden.<sup>754</sup> Trotz der eindeutigen Botschaft und der deutlichen Petrarca-Anklänge ist das Vokabular, mit dem die Konversion beschrieben wird, bereits ambivalent. Mit »diletti«, »dolce« und »desir« sowie der Koppelung von »crocifisso« und »amore« in den Versen elf und zwölf sind zumindest leichte Züge einer liebesmystischen Glaubenserfahrung zu erkennen. Gerade im Neapel des 16. und 17. Jahrhunderts spielt der Körper des Gläubigen und vor allem jener der lokalen Heiligen eine wichtige Rolle. Niola hat die spezifisch neapolitanische Verbindung von anatomischen Kenntnissen, Blutmysterien und Reliquienkult, der als Praxis Ähnlichkeiten mit postmortalen Sektionen aufweist, für diesen Zeitraum anschaulich aufgearbeitet und unter dem Begriff »microfisica della santità« zusammengefasst.<sup>755</sup> Neben dem Blutwunder des Heiligen San Gennaro ist für den Herzenskult auch die Mystikerin Orsola Benincasa relevant. Sie sei zu Lebzeiten derart vor göttlicher Liebe entbrannt gewesen, dass ihr Herz durch Schnee gelöscht werden musste und der so entstandene Rauch über ihren Mund nach außen gedrungen sei.<sup>756</sup> Um dem Mysterium ihres entflammten Körpers auf die Spur zu kommen, sei er nach ihrem Tod seziiert worden und statt des Herzens habe man Brandspuren in Form eines Kreuzes gefunden: »che nel petto non era il cuore, ma tutto consumato da fuoco«.<sup>757</sup> Wie Niola überzeugend darlegt, speisen sich die mystischen Körpermetaphern aus der gegenseitigen Beeinflussung vom »discorso della devozione e quello dell'osservazione naturalistica«.<sup>758</sup> Dabei ist jedoch festzuhalten, dass die frühen empirischen Vorgehensweisen noch nicht im Dienste einer Naturwissenschaft standen, deren Ziel es war, die Mysterien zu widerlegen. Wie im Falle Orsola Benincasas und ihrer berühmten Vorgängerin Chiara da Montefalco wurde die anatomische Praxis eher herangezogen, um bestehende Vorstellungen oder Mutmaßungen nach außen hin zu bestätigen.

754 In diesem Zusammenhang könnte das gegenreformatorische Bildprogramm, also die pragmatische Funktionalisierung von Bildern und deren Betrachtung als eine Ursache für die Umkehrung der Sinneshierarchie ausgemacht werden. Vgl. auch im Hinblick auf Marinos ›geistigen‹ Bildbegriff: Föcking, Marc (2013a): »Bildstörung. Probleme des Ikonischen geistlicher Lyrik in Marinos *La Galeria* und *La Lira*.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 335–348 insbesondere S. 345 ff. sowie Föcking 1994: S. 190–195.

755 Niola 2002: S. 25.

756 Vgl. ebd.: S. 59.

757 Ebd.: S. 71, vgl. ebenfalls S. 30.

758 Ebd.: S. 97.

Die zwei folgenden Gedichte Marinos streben diesem ›barocken Pol‹ der religiösen Herzmetaphorik entgegen. Es handelt sich um zwei unterschiedlich ausgestaltete Passionsbetrachtungen, in denen Liebes- und Glaubensdiskurse anhand einer deutlich markierten physischen Anteilnahme der Gläubigen überblendet werden. Die grundsätzliche Verbindung ist dabei nicht neu. Die aufkommende Herz-Jesu-Verehrung entspringt der allgemeinen Passionsbetrachtung, die sich zunächst auf verschiedene Körperteile des Leidenden beziehen konnte und sich dann auf das Herz konzentrierte.<sup>759</sup> Auch in Tassos geistiger Lyrik finden sich Sonette an den Gekreuzigten oder an dessen Seitenwunde, jedoch wirken die Elemente der körperlichen Glaubenserfahrung in diesen früheren Texten weniger intensiv als bei Marino.<sup>760</sup>

Das Sonett XXII der *Rime sacre* zeigt ebenfalls einen Aufforderungsgestus. Angesprochen wird zunächst die Schar der Gläubigen, die die Dornenkrone betrachten, herabfallende Rosen aufsammeln und ihre Anteilnahme durch einen eigenen Blutstropfen steigern soll.

XXII Nella corona di spine

- 1 Uscite, uscite a rimirar, pietose  
 2 schiere del paradiso cittadine,  
 3 il vostro re schernito, e qual su 'l crine  
 4 novo e stranio diadema Amor gli pose.  
 5 Da le tempie trafitte e sanguinose  
 6 il vivo umor de le purpuree brine  
 7 voi rasciugate, e da l'acute spine  
 8 venite a còr le già cadenti rose.  
 9 E voi, felici voi, s'una di quelle  
 10 punte, ch'al re del ciel passan la testa,  
 11 sentirete in voi stesse, anime belle.  
 12 Ben potrai tu, mio cor, cinto di questa,  
 13 la corona sprezzar che 'l ciel di stelle  
 14 e che di raggi il sol porta contesta.

Die Passionsbetrachtung ist von der Integration des weltlich anmutenden Liebesdiskurses gekennzeichnet, der über Amor in Vers vier aufgerufen wird. Dieser nämlich habe dem geächteten Gekreuzigten ein »novo e stranio diadema«<sub>4</sub> aufgesetzt, das die blutenden Schläfen und herabfallenden Dornen ver-

759 Vgl. Marino 2014: S. 73, Anm. 20, Nager 1993: S. 95–115 sowie Eschmann, Ernst Wilhelm (1965): »Das Herz in Kult und Glauben.« In: *Das Herz. 1. Im Umkreis des Glaubens*. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae, S. 9–50 und Walzer 1965, insbesondere S. 118.

760 Vgl. die Sonette MDCXCIII und MDCXCIV in Tasso 1994. Die Thematik ist ähnlich wie in Marinos Gedichten, jedoch gibt es keinen Sprecher in der ersten Person und die, wenn auch über den leidenden Körper Christi vermittelte, heilsame Glaubensbotschaft verbleibt ein wenig im Modus des Allgemeinen und Unpersönlichen. Marinos Beschreibungen sind zudem detailreicher und integrieren deutlicher den eigentlich separaten Amordiskurs.

ursacht. Als neu und merkwürdig kann man die dichterische Konzeption und davon ausgehend die Rolle Amors als Liebesgott in dieser Situation einschätzen. Auch die metaphorische Umschreibung der Dornenkrone als Diadem, ein präziöser Kopfschmuck unter anderem von Königen und Bräuten, stützt den Eindruck der ingeniosen aber in gewisser Hinsicht strapazierten Koppelung der verschiedenen Bereiche. Die im zweiten Quartett beschriebene Szene bereitet die sensuelle Beteiligung der Gläubigen ab Vers neun vor. Sie trocknen zunächst das Blut, doppelt mit »sanguinose«<sup>5</sup> und »vivo umor«<sup>6</sup> benannt, und sammeln die Rosen auf, die über den Reim und über ihre Farbe entweder das Blut indirekt wieder aufgreifen oder metaphorisch bereits für die Blutstropfen stehen.<sup>761</sup> In den *Dicerie Sacre* findet sich eine entsprechende Auslegung des Hohelieds: »Il capo di Cristo era l'intelletto suo, i suoi capegli erano i pensieri, e questi erano sempre sparsi delle goccioline di quella infausta notte et umidi della rugiada di quel prezioso sangue.«<sup>762</sup> Der Hinweis für die Geläufigkeit dieses Bildes stützt die Interpretation der brautmystischen Anleihen im obigen Sonett.

Das Verb *trafiggere* ist ein weiteres liebeslyrisches Element. Marino verwendet es selbst in seinem Proömium, wenn er die Seele des Sprechers als von den Augen der Dame versehrt, gar durchbohrt beschreibt.<sup>763</sup> Über die Parallele zwischen den Dornenstichen an der Schläfe Christi und ihren Händen sollen auch die Gläubigen diese ›einschneidende‹ Erfahrung machen. Mit »sentirete«<sup>11</sup> sind die zwei Ebenen des sowohl sensuellen als auch geistigen Nachempfindens angedeutet. Im geteilten Schmerz vermittelt sich also das Glück, »felici voi«<sup>9</sup>, des Glaubens.<sup>764</sup> Aus dem geächteten König ist außerdem in Vers zehn der König des Himmels geworden, was seine Auferstehung bereits vorwegzunehmen scheint.

761 Liest man den Vers acht auf diese Weise, trüge das Sammeln das Blutes Anleihen des neapolitanischen Blutkultes um San Gennaro. Vgl. dazu Malafrente, Lucia; Maturo, Carmine; Niola, Marino (2008): *Urbs sanguinum. Itinerari alla ricerca dei prodigi di sangue a Napoli*. Napoli: Intra Moenia, S. 13–22.

762 Marino 2014: S. 128.

763 Gleiches gilt für die Ausführungen in den *Dicerie Sacre*, die mit petrarkistischem Vokabular die Abbildung des Herzens Jesu im Zusammenhang mit der *Santa Sindone* behandeln, vgl. dazu Marino 2014: S. 73: »poich'altro che amorose saette non furono già que' santissimi chiodi che lo trafissero in croce.« Auch im *Canzoniere* Petrarcas heißt es »qui co' begli occhi mi trafisse il core«<sup>11</sup>, Petrarca 2014, CXII, sowie doppelt betont bei Tasso »Perché tormenti il tormentoso petto/ e pur trafiggi il mio trafitto core?«<sup>1,2</sup>, Tasso 1994, CXV. In dessen *Rime sacre* sind ähnliche Tendenzen zu finden, jedoch scheint Marino hier erneut einen Schritt weiter zu gehen und über den allgemeinen Liebesdiskurs auch erotische Elemente zu integrieren.

764 Als Modell für diese Art der Passionsbetrachtung kann das Leiden der Mutter beim Anblick ihres gekreuzigten Sohnes dienen, das Marino in den *Dicerie Sacre* noch ausführlicher beschreibt »S'una spina fora le tempie al figlio, è uno strale che trapassa il cuore alla madre. S'un chiodo punge la palma al figlio, è un pugnale che trafige il cuore alla madre. Se la lancia ferisce il fianco al figlio, è un fulmine che saetta il cuore alla madre. Né solo con gli sguardi

Abschließend wendet sich der Sprecher an ›sein Herz‹ und diese Strophe birgt eine gewisse Ambivalenz. Das apostrophierte Herz könnte eine Umschreibung für Jesus sein, der die ihn strafende Krone verachten solle. Dann wäre »cinto«<sup>12</sup> jedoch auf seinen Kopf zu beziehen und das erscheint etwas unpassend und eventuell anachronistisch.<sup>765</sup> Ist mit »mio cor«<sup>12</sup> das Herz des Sprechers gemeint, das in mimetisch-gesteigerter Anteilnahme ebenfalls eine Dornenkrone tragen muss, ist das Futur in Vers elf eventuell als Fazit zu lesen. Durch die intensive Erfahrung wird es in der Lage sein, die Krone, die das Diadem Amors wieder aufgreift, vernachlässigen oder geringschätzen zu können, die die Sterne des Himmels und die Strahlen der Sonne zu übertrumpfen und ihnen den ersten Rang streitig zu machen versucht. Greift man den liebeslyrischen Faden auf, ließe sich mit Herz und »corona«<sup>13</sup> auch eine metonymische Verbindung über die *Tre corone* zur petrarkistischen Tradition ziehen, der sich Marino mit dem prominenten »porta contesta«<sup>14</sup> in einem Überbietungsgestus entgegenseht.

Eine gesteigerte und damit noch gewagtere Vereinigung von Glauben und Liebe präsentiert Marino im Madrigal CLXXXVI des zweiten *Lira*-Teils. Hier wird die Seitenwunde Christi gleich im ersten Vers als »piaga dolce d'Amore« apostrophiert.<sup>766</sup> Die Metapher der Liebeswunde gehört fest zum petrarkistischen Inventar und sie scheint bei schlichter Übernahme nicht mehr dazu geeignet, Erstaunen beim Leser hervorzurufen.<sup>767</sup>

Madrigale CLXXXVI

- 1 Piaga dolce d'Amore,
- 2 Già tu piaga non sei,
- 3 Ma bocca di quel core
- 4 Che parla ai sensi miei:
- 5 E quante in te conperse
- 6 Son stille sanguinose,
- 7 Tante son per mio ben lingue amorse.

fanno gli occhi questa musica dolorosa, ma con le lagrime ancora. O lagrime armoniche tra gli occhi rugiadosi di anime innamorate!«, Marino 2014: S. 297.

- 765 Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts, vermutet wird um 1673, konsolidiert sich der Herz-Jesu-Kult mit der entsprechenden Bildsprache: »Il cuore di carne, circondato da una corona di spine e sormontato da una croce, è il simbolo dell'amore di Gesù: amore disprezzato, che cerca amore e riparazione.«, *Enciclopedia cattolica* (1950). Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, Sp. 1061.
- 766 Guardiani 1997 analysiert zwei Gruppen der geistigen Lyrik Marinos, Gedichte an und über Maria Magdalena sowie die Madrigalgruppe an Christus, zu denen auch das hier besprochene Sonett mit seinen erotischen Anklängen gehört, vgl. dazu S. 367f. Siehe ebenfalls Föcking 1994: S. 264 und Besomi 1969: S. 159–164 für die hier relevanten Übernahmen Marinos aus Angelo Grillos *Pietosi affetti*.
- 767 Diese Worte legt Camillo Pellegrino in seinem *Del concetto poetico* der Figur Marino in den Mund, die die Verse »Onde non schivi il cor piaga profonda« eines Sonetts von Della Casa analysiert und erklärt: »e le piaghe di un cuore innamorato altro non sono che le passioni«, Pellegrino 1971: S. 93.

8 O foss'io pur quel ferro che t'aperse,  
 9 Ch'immerso ov'ei s'immerse  
 10 Sì meglio potess'io  
 11 Le voci udir de l'impiegato mio.

Die erste Umbenennung der Seiten- in die Liebeswunde wird in Vers drei so gleich zurückgenommen oder korrigiert. Die Wunde sei der Mund jenes Herzens, das die Sinne des Sprechers adressiere. Die Kommunikation kann gelingen, da die Blutstropfen, »stille sanguinose«, sich dem lyrischen Ich als »lingue amoureuse«,<sup>769</sup> präsentieren und so verständlich werden.<sup>768</sup> Daran schließt sich ein emphatisch mit »O«<sup>8</sup> eingeleiteter Wunsch an, selbst zum Schwert zu werden, das den Körper geöffnet hat, und dort einzudringen, um im Inneren die Stimmen besser vernehmen zu können. Guardiani spricht hier von »scintille connotative di erotismo.«<sup>769</sup> Die erotische Komponente erscheint jedoch mehr als deutlich, wenn man zum einen »ferro«<sup>8</sup> als männliches Glied liest und die doppelte Überlagerung der Seitenwunde einmal als Herz und dann als Genitalmetapher in Betracht zieht.<sup>770</sup> Die Analogie von Herz und weiblichem Unterleib ist allein über die Form plausibel und über das Konzept des *uterus cordis* oder *cor parturiens* auch religiös verankert.<sup>771</sup> Dass auch die Seitenwunde dahingehend interpretiert werden kann, führt Jean Wirth im Rahmen der mittelalterlichen Herzikonographie ebenfalls auf Augustinus zurück.

C'est encore à Augustin qu'on doit la seconde métaphore génitale, celle de la plaie à côté du Christ. La plaie est chez lui la source des sacrements du baptême et de l'eucharistie, donc de la vie et de la nourriture spirituelles.[...] La plaie reste une sorte de vagin, mais sollicité désormais la succion du fidèle grâce au sang divin qui l'humecte.<sup>772</sup>

768 Die Verschränkung findet sich ebenfalls im *pittura*-Traktat der *Dicerie Sacre*: »Poesia adunque è la pittura di cui favello, e poesia non già tacita ma loquace, che con cinque bocche sanguinose ragiona al cuore de' suoi fedeli.«, Marino 2014: S. 124.

769 Guardiani 1997: S. 368.

770 Diese Lesart findet sich auch in einem der explizit sensuellen *Cortigiana*-Sonette der *Rime amoroze*: »Ah, pon giù l'armi, e 'l ferro aspro e pungente/ sia dal bel fianco omai discinto e sciolto:/ disarmo d'ira il cor, d'asprezza il volto,/ semplicitto omicida et innocente.«<sup>5-8</sup>. Für eine ausführliche Analyse dieses Textes siehe unten Kap. III, 2.2. Im vorangehenden *Madrigal*, *Alla lancia del Longino*, wird die Verletzung ebenfalls ambig beschrieben: »Lancia lancia soave,/ Lancia non più, ma chiave,/ Il tuo non è ferire/ Ma dolcemente aprire,/ E n'apri, o che tesoro,/ Tesor ch'acque ha d'argento, e sangue d'oro«<sup>1-6</sup>. Dies gilt umso mehr, da *chiave* oder *chiavare* auch erotische Konnotationen hervorruft, vgl. Frantz 1989: S. 27 und Guardiani 1997: S. 365 f.

771 Siehe Kap. II, 1 und II, 3.4 sowie Wirth 2003: »Le cœur n'a donc pas supplanté la plaie, mais il est devenu la transposition presque explicite de l'appareil génital féminin.« S. 199. Vgl. die Ausführungen zur Mystik des späten Mittelalters und das Bildmaterial in Bynum 1996: S. 206–211.

772 Wirth 2003: S. 203.

Damit steht das körperliche Vereinigungsbedürfnis hier eindeutig im Vordergrund und setzt Marinos Text auch von den Vorbildern innerhalb der liebesmystischen Tradition durchaus ab. Zusätzlich zu den fünf Wunden, wie sie im Johannes-Evangelium beschrieben werden, spricht die Nonne Marguerite-Marie Alacoque später noch von einer sechsten Wunde am Herzen. In einer Vision habe Jesus ihren Mund auf eben diese Herzenswunde an seiner Brust gepresst.<sup>773</sup> In der mystischen Variante der Herzmetaphorik des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit sowie im aufkommenden Herz-Jesu-Kult sind es vor allem Frauen, deren Körper gezeichnet werden oder deren körperliches Begehren von Gott selbst oder über Jesus erfüllt wird. Das Madrigal lässt keine klare Genderattribuierung zu und bleibt in dieser Hinsicht damit ambivalent – eine Tendenz, die auch in anderen erotisch markierten Gedichten Marinos zu erkennen ist.<sup>774</sup>

Das Blut Christi als Lebenssaft und Zeichen der Liebeskommunikation ist in beiden Texten ein zentrales Element.<sup>775</sup> Laut Niola präsentiert sich das Blut, sowohl allgemein als auch jenes der Heiligen, zugleich einem forschenden, einem erstaunten und einem frommen Blick und steht im Barock damit am

773 »Car la nuit ensuite, si je ne me trompe, il me tint bien environ deux ou trois heures la bouche collée sur la plaie de son sacré Cœur. Et il me serait bien difficile de pouvoir exprimer ce que je sentis alors, ni les effets que cette grâce produisit dans mon âme et dans mon cœur.«, Alacoque, Marguerite-Marie; Carlo; Piccirillo (1880): *Vie de la Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque*. Paris-Auteuil: Impr. de Roussel, S. 93. Vgl. allgemein die recht emphatische Biographie mit Kommentar ihrer Selbstzeugnisse von Descouleurs, Bernard; Gaud, Christiane (1996): *Marguerite-Marie Alacoque. La mystique du cœur*. Paris: Ed. du Cerf [u. a.] und Lewinsohn 1959: S. 128. Siehe zudem für die Geschichte sowohl des Herz-Jesu-Kultes als auch der später einsetzenden Verehrung des Herzens Marias in der *Enciclopedia cattolica* 1950, Sp. 1059–1066. Jonas 2000 untersucht nach einer Beschreibung der Visionen Alacoques, S. 16–21, 30–33, vor allem die politischen Implikationen in Frankreich im 19. Jahrhundert.

774 Eine Parallele zu Caravaggio zieht Rosen auch hinsichtlich der Überlagerung von gleichgeschlechtlichem Begehren und künstlerischer Selbstreflexion. Vgl. Rosen 2009 und Rosen, Valeska von (2013): »Caravaggio, Marino und ihre ›wahren Regeln‹. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 307–334. Siehe zu dieser Thematik ebenfalls Cropper, Elizabeth (1991): »The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio.« *Metropolitan Museum Journal* 26, S. 193–212, Springer, Carolyn (1992): »Marino and the Game of Gender Displacement.« *The Italianist* 12, S. 24–31 und Klinkert, Thomas (2014): »Gleichgeschlechtliche Liebe | Sodomie.« In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 477–513, S. 502.

775 Das Sonett XXIX *Sopra la Croce* betont ebenfalls die redemptorischen Eigenschaften des christlichen Blutes und die Verbindung zwischen Seitenwunde und Herzen: »Qui per altro lavar, di sangue tinse/ Sue pure membra il gran figliuol di Dio;/ Qui con l'umor che di sue vene uscio/ [...] Qui morto ancor, nel sanguinoso lato/ Poscia, ch'altro non seppe, il cor s'aperse./ Ahi chi non l'ama e piange empio et ingrato.«<sup>12–14</sup>.

Kreuzungspunkt der verschiedenen Diskurse.<sup>776</sup> Niola verknüpft daher die ästhetischen Postulate der Barockdichtung, die »*poesia della meraviglia*«,<sup>777</sup> wie sie auch von Marino gefordert werden, mit der spezifischen kulturellen Situation. Die Sakralisierung der Herzmetapher in Marinos *Lira* bedeutet demnach nicht, dass der religiöse und geistige Kontext als gänzlich neuer Metaphern spendender Bereich hinzugekommen wäre. Vielmehr lassen sich die globalen Tendenzen, die Marinos geistige Lyrik und jene der Zeitgenossen charakterisieren, auch auf das Herz übertragen. Zum einen wird der religiöse Diskurs als einer von vielen und in sehr unterschiedlichen Spielarten aufgenommen und weiterentwickelt, wie die deutlichen Verweise auf Augustinus einerseits und die mystisch-physischen Elemente andererseits gezeigt haben. Durch die Ausdifferenzierung auf der inhaltlichen und formalen Makroebene müssen diese Einzeltexte nicht mehr mit der Liebeslyrik verschränkbar sein, um positionslogische Gültigkeit zu erlangen. Dass beide Diskurse dennoch im Sinne von *diletto* und *stupore* verflochten werden können, zeigt Marino unter Rückgriff auf bereits bestehendes Metapherninventar und neue auch in ihrer erotischen Intensität gesteigerte Sprachbilder.

## 1.2. Profanierendes Spiel und Reifizierung

Gemäß dem Gebot der thematischen und stilistischen *variatio* erschöpft sich Marinos Dichtkunst nicht an nur einem Gegenstandsbereich und sein Gestaltungswille profitiert vom vielfältig anschlussfähigen Herzdiskurs. So ist als zweite, der geistig-mystischen Variante entgegenlaufende, Tendenz eine Profanierung des Herzens auszumachen. Damit ist einerseits das profane Herz im Gegensatz zu dem bisher besprochenen geistig erfüllten menschlichen oder dem verehrten Herzen Jesu gemeint. Andererseits wird auch das petrarkistische Erbe profaniert, wobei Marino hier erneut in der Tradition des *Cinquecento*-Petrarkismus und einer spezifisch neapolitanischen Dichtung betrachtet werden muss, die bereits einige markante Änderungen oder Erweiterungen nach Bembo eingeführt haben.<sup>778</sup>

776 »Tra i temi antropologici che attraversano più fittamente la poetica del corpo barocco tiene un posto di prim'ordine la simbolica degli umori: sangue ed altri liquidi corporei. I prodigi anatomici dei corpi incorruttibili dei santi, controcanto all'esposizione della corruzione e delle metamorfosi fisiologiche dei corpi mortali, vengono interrogati entrambi come facce enigmatiche di una physis che si offre contemporaneamente allo sguardo indagatore, allo sguardo stupito e allo sguardo devoto.«, Niola 2002: S. 98.

777 Ebd.: S. 95.

778 Vgl. dazu die ausführliche Analyse der Übernahmen von Tasso und anderer Zeitgenossen wie Stigliani und Grillo in Besomi 1969 sowie überblicksartig Mirollo 1963: »The Repertoire of Themes«, S. 121–131.

Anhand von Spiel und Reifizierung werden zwei Varianten dieser Profanierung im Folgenden besprochen.<sup>779</sup> Spiel ist in diesem Kontext einmal konkret als gesellschaftlicher Zeitvertreib in Form des Karten- oder Ballspiels zu verstehen. Die Darstellung der geliebten Dame in neuen Situationen und Kontexten führt Marino weiter, unter anderem mit einer Gruppe von Sonetten zu verschiedenen Spielen.<sup>780</sup> Spiel bezieht sich aber auch auf den dichterischen Modus oder den spielerischen Umgang, den Marino mit der (Herz-)Metapher im Speziellen und dem Signifikanten ganz allgemein pflegt. Bezeichnend dafür sind die Gedichte LXXXII–XCIX der *Amori*, in denen die Namen der besungenen Damen Auslöser für Marinos konzeptistisches Sprachspiel sind.<sup>781</sup> Die Variabilität oder gar Willkür des Zeichens, die nur der Erkenntnis (des dichtungsrelevanten Potentials) und dem Schöpfungswillen des Dichters unterworfen ist, wird so betont.<sup>782</sup>

Die Betonung der eigenen Kreativität im Sprachspiel zeigt sich unter anderem an der Reifizierung von Metaphern im liebeslyrischen Kontext, die als eine Konkretisierung und Verdinglichung zu verstehen ist.<sup>783</sup> Ähnlich wie die Erweiterung des Situationsrepertoires ist auch die Integration von alltäglichen Objekten der galanten oder barocken Dingkultur ein Merkmal der jüngeren petrarkistischen Lyrik.<sup>784</sup> So werden in den *Rime amorose* Marinos zahlreiche

779 Auf die Tatsache, dass Marino an anderer Stelle zumindest versucht, die Idee des Spiels mit der göttlichen Schöpfung und dessen künstlerischer Abbildung doch noch kurz zu schließen, weist Regn 2000b in Bezug auf die *Dicerie sacre* hin. Vgl. dazu S. 372–373 und S. 381.

780 Dies sind die Gedichte LIII–LVI der *Amori*: *Giucoco di dadi*, *Giucoco di primiera*, *Giucoco di pallone*. *Per una donna* und *Giucoco di racchetta*. *Per la medesima*.

781 So wird aus der Signora N. Vipereschi in LXXXVI die »Vipera mia, che di fin or lucenti/ tergi le spoglie al sol del vero onore,/ a cui di spine cinto aspre e pungenti/ fatto è siepe il mio petto e nido il core.«<sub>1–4</sub>. Eine Laura N. wird natürlich zum *Lauro* und die Signora N. Marmi erfährt folgende »Petrifizierung«: »O bel MARMO d'Amore,/ Marmo t'appelli, e come/ Hai di Marmo il bel nome,/ Hai di Marmo il bel sen, di Marmo il core.«<sub>1–4</sub>.

782 Ein sehr markantes Beispiel für Marinos Lust am Wortspiel ist die Parodie der petrarkistischen Sprache in einem seiner Briefe. Der Text, das Lob einer Dame und deren Antwort, besteht nahezu vollständig aus Eigennamen, die vor allem wegen ihrer lautlichen Ähnlichkeit eingesetzt werden: »Il Tesoro vi sta nella bocca e Lattanzio nel seno. [...] Ma se io potessi per una volta metter l'Anguillara nel Guazzo e far con voi il Cavalcanti o il Calcagnino[...]. che avete il cuore Petrarca e l'anima Marmita, e sète tanto crudele che parete allevata nel Parabosco o nel Grotti e ch'abbiate conversato col Tigrini, col Leoni e con l'Orsi e Lorieni.«, Marino 1911: S. 93f. Vgl. dazu auch Ortner-Buchberger, Claudia (2003): *Briefe schreiben im 16. Jahrhundert. Formen und Funktionen des epistolaren Diskurses in den italienischen libri di lettere*. München: Fink, S. 87–91.

783 Vgl. für die Verwendung des Begriffs der Reifizierung für den zeitgenössischen Kontext Raimondi 1969: S. 275, Peters 1973: S. 109, Slawinski 1992: S. 65 und Niola 2002: S. 58: »Il corpo diviene cioè il luogo significante in cui le metafore devote trovano la loro esplicazione e in certi casi la loro reificazione.« Aus soziologischer Perspektive geht Turner 2006 knapp auf diesen Aspekt ein: vgl. S. 65.

784 Vgl. Besomi 1969: S. 61 sowie S. 82f. und Regn 1987: S. 50f. Er spricht im Zusammenhang mit dem *Cinquecento*-Petrarkismus sowohl von einer Erweiterung des Objektinventars der

Elemente in ihrer sowohl konkreten als auch übertragenen Eigenschaft verwendet. Zu nennen wäre hier der vielfältig eingesetzte Schleier in den Sonetten XXI–XXIII. Er könnte von den Seufzern des Sprechers entflammt werden, sollte er nicht zuvor genutzt werden, um dessen Tränen aufzufangen. Außerdem wird der Schleier mit der Augenbinde Amors verknüpft, die wiederum zum Verbinden der Wunden im Herzen des Sprechers eingesetzt werden kann.<sup>785</sup> Gleiches gilt für die Verse »Tarlo e lima d'Amor,/ cura mordace che mi rodi a tutt'ore il cor dolente.«<sub>1-2</sub>.<sup>786</sup> Beide Folterwerkzeuge, die das Herz des Liebenden martern, können zunächst abstrakt verstanden werden. Lässt man für *tarlo* auch die konkrete Bedeutung des Holzwurms zu, ergibt sich eine komisierende und das petrarkistische Ausdrucksinventar profanierende Auslegung. Durch die Beschreibung des Handschuhs der Dame kombiniert der Sprecher die erweiterte Dingkultur mit einer reifizierenden Transformation: »Gli occhi di foco e 'l sen di ghiaccio armata,/ omicida amorosa il cor m'aperse,/ e de l'aperto core in odorata/ spoglia l'arida ancor pelle converse.<sub>1-4</sub> [...] Ahi, bella mia, in quante guise offendi!/ Mi spogli il cor, né vuoi mostrarti ignuda,«<sub>12-13</sub>. Die geliebte Dame erweist sich als mörderische Gerberin und macht aus dem trockenen und vom Liebesfeuer verdorrten Herzen einen ledernen Handschuh.

In der Verquickung der Aspekte von Spiel und Reifizierung in zwei der oben erwähnten Spielgedichte *Giuoco di Primiera* und *Giuoco di racchetta*. *Per la medesima* der *Amori* zeichnet sich diese Profanierung ab. Beiden gemeinsam ist die Verlegung des Liebeskampfes, einmal in den Bereich des Häuslichen und einmal in den des Sports.

LIV *Giuoco di Primiera*

- 1 Con venti e venti effigiate carte  
 2 (armi del'Ozio) il sol de' miei pensieri  
 3 esercitando già fra tre guerrieri  
 4 in domestico agon scherzi di Marte.  
 5 L'accoglian, le spendean confuse e sparte,  
 6 fatti di cieca dea campioni alteri,  
 7 e con assalti or simulati or veri,  
 8 or schernian l'arte, or si schermian con l'arte.  
 9 Quando ver me volgendo il guardo pio  
 10 (e glielle diè di propria mano Amore)

---

Dame als auch von der Konkretisierung von zuvor nur metaphorisch verwendeten Elementen. Eine Übersteigerung dieses materiellen Objektinventars findet sich im tendenziell zum Übermaß neigenden *Adone* und wird von Föcking unter dem Signum einer erzählten Enzyklopädie behandelt, vgl. Föcking 2013b: S. 130 und 142 ff.

785 Ein weiteres Beispiel sind die im letzten Sonett der *Rime amorose* erwähnten Liebesverse, deren Material, »le carte«<sub>14</sub>, dem Verbrennen ebenso anheimfallen könne wie zuvor die Brust oder das Herz des Sprechers.

786 *Rime amorose* LLXXIX.

- 11 quattro ne prese il bell'idolo mio.  
 12 V'era col quadro e con la picca il fiore,  
 13 il cor non v'era già; ma gli died'io  
 14 (per farlo apien vittorioso) il core.

Der Sprecher nimmt ebenso wie vermutlich die Dame, »il sol de' miei pensieri«, und weitere Männer, »guerreri«, an einer Partie des Kartenspiels *Primiera* teil.<sup>787</sup> Dieses ist über das *argomento* identifiziert und mit der genauen Anzahl der bebilderten Karten im ersten Vers sowie dem indirekten Hinweis auf die Komplettierung eines erfolgreichen Stiches im letzten Terzett näher beschrieben. Marino kombiniert hier jedoch das italienische Spiel mit einem französischen Blatt, in dem das Herz als Farbe vorhanden ist.<sup>788</sup> Dies ermöglicht Marino die ingeniose Überlagerung der Liebes- und Spielthematik, wenn der liebende Sprecher die Herzkarte und damit sein Herz im letzten Vers der Dame übergibt. Die Herzensgabe wird damit im Kontext des Spiels profaniert und die Herzmetapher in Form der Spielkarte reifiziert.

Die Situationsbeschreibung »esercitando [...] in domestico agon scherzi di Marte«<sub>4</sub> weist auf die Verbindung vom Spiel als Imitation des Kampfes, genauer des Liebeskampfes hin, wie sie auch in Tassos Dialog über das Spiel besprochen wird.<sup>789</sup> Die ins Interieur und den Bereich des Otiums versetzten ehemaligen Kämpfer agieren im Modus des Spiels mit veränderter Taktik und anderen Waffen. Ähnlich wie im Auftaktsonett der *Amori* findet sich hier indirekt ein pazifizierter Kriegsgott, dessen Präsenz nur noch imitierend über Scherz und Spiel evoziert wird.

Carolyn Springer leitet die erotischen Implikationen in diesem Gedicht aus dem letzten Terzett und der Doppeldeutigkeit des implizierten *seme* ab. Viel deutlicher scheint der Bezug jedoch allein über die Auswahl des Spiels *Primiera*

787 Springer 1992 bespricht dieses und das vorangehende Gedicht zum Würfelspiel. Ihre Aussage »In fact, games of dice and cards had never been represented before in the Italian ›high‹ lyric tradition«, S. 25, ist jedoch nicht ganz korrekt, betrachtet man die bereits festgestellte Erweiterung der beschriebenen Situationen, von denen eine auch das Spiel in Gesellschaft ist. Vgl. dazu Besomi 1969, S. 76 und das Gedicht von Sempronio in Ferrero, Giuseppe Guido (Hg.) (1954): *Marino e i marinisti*. Mailand: Ricciardi Ed, S. 756. Springer arbeitet die erotischen Implikationen der Gedichte heraus, ohne jedoch auf Berni einzugehen. Sie stellt eine unklare Genderzuschreibung fest, die auch eine homoerotische Lesart nicht ausschließen würde, vgl. S. 27f. Gleiches postuliert Cropper 1991 im Zusammenhang mit Caravaggio, vgl. S. 199.

788 Vgl. für eine knappe Erläuterung der Regeln die erste Anmerkung in Berni, Francesco (2005): »Commento del Gioco della Primiera.« In: Danilo Romei (Hg.): *Ludi esegetici*. Manziana (Rom): Vecchiarelli, S. 19–95, hier S. 37: »primiera: gioco che si pratica fra quattro o più giocatori con un mazzo di 40 carte italiane di 4 semi (›danari, spade, coppe e bastoni‹, come dice l'autore medesimo).«

789 Tasso, Torquato (1945): *Dialoghi di Torquato Tasso*. Hg. von Alessandro Tortoreto. Mailand: Bompiani, S. 89f.

und die damit aufgerufenen Intertexte Francesco Bernis.<sup>790</sup> Diese sind neben der durchweg doppeldeutigen Abhandlung *Commento del Gioco della Primera* auch ein *Sonetto contro la Primera* in Bernis *Rime*.<sup>791</sup> In beiden Texten wird das Kartenspiel allgemein als Metapher für heterosexuellen Geschlechtsverkehr verwendet, was die uneindeutige Genderzuschreibung des »sol«<sub>2</sub> und »idolo«<sub>11</sub> eventuell klären könnte.<sup>792</sup> Es ist davon auszugehen, dass Marino mit dieser Tradition der burlesken und indirekten Sexualmetaphern vertraut war und daher über den *domestico agon* ebenso den sexuellen Nahkampf aufrufen konnte.<sup>793</sup> Auch der finale Akt der Herzensgabe kann, wie noch zu zeigen sein wird, in den Bereich des Sexuellen übergehen, ebenso wie sich eine Interpretation von »fiore«<sub>12</sub> in diesem Sinne anbietet.<sup>794</sup> Nichtsdestotrotz liegt der Reiz dieser Texte in ihrer Ambiguität und dem Oszillieren zwischen den möglichen Bedeutungsebenen.

Eine transformierte Kriegisisotopie weist auch das letzte der Spiel-Gedichte auf, das zusammen mit LV im Titel explizit einer Dame gewidmet ist. In den Texten selber wird der Adressat oder ›Protagonist‹ mit »novel Giacinto«<sub>4</sub> und »novello Amore«<sub>4</sub> männlich periphrasiert.<sup>795</sup> »[I] mio bel foco« und »il mio diletto« in den Versen vier und zwölf verweisen strukturell jedoch wieder auf das *bell'idolo mio*, das über die *Primera* weiblich markiert sein dürfte. Demnach lässt sich hier erneut keine definitive Genderzuschreibung vornehmen.

790 »The sexual pun, inevitable in Italian, is complicated by a second pun latent in the word *seme*, which reminds us that the deck of cards, like the poet's language, constitutes a semiotic system founded on the principle of difference.«, Springer 1992: S. 27.

791 Berni, Francesco (1934): *Poesie e prose*. Hg. von Ezio Chiòrboli. Genf: Olschki, LIX: »Può far la Nostra Donna ch'ogni sera/ i' abbia a star a mio marcio dispetto/ in fin all'undeci ore andarne al letto,/ a petizion de chi gioca a primiera?«<sub>1-4</sub>, S. 158. Siehe zudem die Einleitung von Romei in Berni 2005: S. 21f.

792 Berni 2005: S. 21f. sowie S. 37, Anm. 2.

793 *Anguillara*, der in Marinos parodistischem Brief verwendete Begriff für das männliche Glied, entstammt ebenso dieser Tradition. Vgl. VII *Capitolo dell'anguille* und IX *Capitolo delle pesche* in Berni 1934 sowie die Überlegungen in Schulz-Buschhaus, Ulrich (1993): »Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.-27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner, S. 281–331, hier S. 300ff.

794 Vgl. *Amori* LXXX: »mi nega il frutto e mi concede il fiore«<sub>3</sub>.

795 Hyazinth bildet mit Narziss und Adonis ein Trio homoerotischer Mythen, das Marino mehrfach zur überhöhenden Umschreibung männlicher Figuren verwendet. In den *Rime amorse* spricht die *Cortigiana* »Questi, ch'ha in sé d'ogni bellezza il fiore,/ cui Giacinto et Adon e Narciso,«<sub>1-2</sub>, in den *Rime lugubri* kehrt das Schema, einmal um Hylas erweitert, zum Lob eines oder mehrerer verstorbener Jünglinge wieder: »PERINO il caro, oimè, PERINO bello,/ Narciso, Ila, Giacinto, Adon novello,/ barbaro mano il suo bel fil recise.«<sub>2-4</sub> sowie »Il fior d'ogni bellezza, il fior de' fiori,/ che già Narciso, Adon vinse e Giacinto,/ or da falce crudel reciso e vinto«<sub>1-3</sub>.

LVI Giuoco di racchetta. Per la medesima  
 1 Quasi in campo di Marte, in chiuso loco  
 2 contro mi vien di rete e d'arco armato,  
 3 non ignudo, non cieco e non alato  
 4 il mio novello Amore, il mio bel foco.  
 5 Già mi saetta, e contrastar val poco,  
 6 emulo del bel viso, il braccio amato.  
 7 Già m'imprigiona, e misero e beato  
 8 perdo in un punto stesso il core e 'l gioco.  
 9 Fuggitivo il mio cor, quasi farfalla  
 10 intorno alo splendor del caro oggetto  
 11 vola al volar dela volubil palla.  
 12 E quanti colpi intanto il mio diletto  
 13 m'aventa con la man, che mai non falla,  
 14 tanti fa nodi al'alma e piaghe al petto.

Der Liebeskrieg wird sportlich ausgetragen: »chiuso loco«<sub>1</sub> scheint den häuslichen Rahmen des vorherigen *domestico* wieder aufzunehmen und über den Vergleich mit »Quasi in campo di Marte«<sub>1</sub> wird die Kriegsmetaphorik unmittelbar eingeleitet. Sie bestimmt mit »armato«<sub>2</sub>, »saetta«<sub>3</sub> und »imprigiona«<sub>7</sub> die beiden Quartette, wird jedoch durch die Waffen, Netz und Bogen, sowie die dreigliedrige Beschreibung Amors *ex negativo* in Vers drei umcodiert, sodass die Überblendung mit dem Ballspiel zentral im achten Vers erfolgen kann. Den Angriffen ist kaum Gegenwehr zu leisten, sie versetzen den Sprecher in den typischen Zustand der *dolendi voluptas* (»miserio e beato«<sub>7</sub>) und dieser verliert zugleich ›Spiel, Satz und Herz«. Ähnlich wie im Kartenspiel tritt das Herz hier in einem neuen Zusammenhang auf und die daraus konstruierte Metapher ist nur insofern verständlich, als sie über den Kontext auf die petrarkistische Tradition des Liebeskrieges zurückführbar ist. Die ludische Komponente in Bezug auf die dargestellte Situation und auf deren sprachliche Verarbeitung wird über die Sonette LV und LVI um eine physisch-körperliche Dimension ergänzt. Der besungene männliche oder weibliche Körper, der hier in Erscheinung und in Aktion tritt, verliert damit an Abstraktion.<sup>796</sup> Die Identität des Mitspielers oder des Angreifenden ist jedoch unklar. Während die ersten Verse die klassische Amorfigur als Dritten konstituieren, scheint der »braccio amato«<sub>6</sub>, der den Sprecher beschießt und sodann gefangen nimmt, in Vers sechs eher dem Liebesobjekt zugehörig.<sup>797</sup> Gleiches gilt für die Periphrase »il mio diletto«<sub>12</sub>, dessen

796 Vgl. Besomi 1969: S. 67. Das petrarkistische Liebesobjekt hat auch im *Cinquecento*-Petrarkismus bereits einen konkreteren Körper, vgl. dazu Regn 1987, S. 34 sowie die Ausführungen zu Gaspara Stampas Beschreibung ihres Geliebten Collaltino di Collalto in Kap. II, 2.2.

797 Im vorangehenden Sonett zum Ballspiel leitet der Arm die Beschreibung der eingesetzten Körperteile ein und ruft mit *gioir* auch die körperliche Freude am Spiel auf: »tuona col braccio

Hand im letzten Terzett den Ball schlagend und so die Brust des Sprechers verletzend agiert.

Das Herz des Liebenden, das nicht nur im Laufe der petrarkistischen Tradition zahlreiche Martern erleiden muss, wird in der dritten Strophe nun zum Spielball.<sup>798</sup> Erneut ist das textuelle Spiel mit der reifizierten Metapher zu erkennen, die zwischen offensichtlich übertragener Bedeutung und dem Fortspinnen der konkreten Gegenständlichkeit oszilliert. Da der Sprecher sein Herz verloren hat, fliegt es fliehend aus dem Körper davon und transformiert sich über »vola al volar«<sub>11</sub> zum geschlagenen Ball. Doch dabei bleibt es nicht. Auch der erotisch-sensuelle Diskurs wird über das Herz eingeflochten, das wie in anderen Spielgedichten mit dem Schmetterling verglichen wird, der um die Flamme kreist oder um das geliebte Objekt flattert.<sup>799</sup> Demnach können die Liebeswunden im letzten Vers, die dem Sprecher parallel zu den seelischen Verwicklungen durch Schläge der gegnerischen Hand zugefügt werden, für einen süßen auch körperlichen Schmerz, ähnlich der *Piaga dolce d'Amore*, stehen.

Auch wenn das transformatorische Spiel, dem Marino das Herz in seinen Gedichten unterzieht, übersteigert erscheinen kann, ist darin jedoch keine grundsätzliche Beliebigkeit zu erkennen.<sup>800</sup> Die Lesarten, die die mehrstufigen und weit Entferntes verklammernden Metaphern ermöglichen, ergeben sich nur durch die virtuose Beherrschung der verfügbaren Diskurse und Ausdrucksmöglichkeiten seitens des Produzenten und ihrer Kenntnis seitens des die *novità* der Kombinatorik damit wertschätzenden Rezipienten. An den besprochenen Beispielen zeigt sich die deutliche Erweiterung des Verweisinventars als ein erstes Merkmal der Metaphorik Marinos. Er befreit das Herz aus dem tradierten liebestheoretischen und physiologischen Kontext, konstruiert seine neuen Sprachbilder aber dann gerade in Anlehnung an bekannte Versatzstücke. Die Spannung, die sich aus diesen neuen Verbindungen ergibt, kreierte so den Erstaunen und Bewunderung hervorrufenden Zweit- oder Drittsinn. Damit ist eine Aktzentverschiebung in der Herzmetaphorik auszumachen, die darauf beruht, mit dem vorhandenen Material spielerisch und ingenieös umzugehen. Es geht

---

e folgora con gli occhi,/ par, degli strazi suoi lieto e giocondo,/ o la man vaga, o 'l piè leggiadro il tocchi,/ gioir percorso e ripercosso il mondo.«<sub>11-14</sub>. Auch im ersten Sonett zum *Piacere imperfetto* taucht die Metapher des Ballspiels wieder auf: »Cosí suol giocator, che palla aspetta/ per ribatterla indietro, e la riceve/ sol per spingerla poi con maggior fretta.«<sub>12-14</sub>.

798 Vgl. die Darstellung der Frau Minne in Eschmann 1965: Bildtafel 1.

799 Der Schmetterling gilt vor allem im Barock als Zeichen des sensuellen Begehrens, aber auch der Vergänglichkeit. Vgl. S. 113f. in Doueïhi 1997.

800 Vgl. Hempfer 1993c: S. 181: »Wenn Renaissanceautoren das Diskurstypenspiel spielen, dann bedeutet dies epistemologisch den Verzicht auf das Postulat einer absoluten Wahrheit [...], und ästhetisch bedeutet dies die Integrierbarkeit des *Novum* in eine Ästhetik der Identität, da das Diskurstypenspiel immer wieder anders gespielt werden kann.«

weniger darum, die tradierten Muster von Petrarkismus und Naturphilosophie wiederzubeleben, als darin innovative Aspekte zu erkennen und sie neu und pointiert zu kombinieren.<sup>801</sup> Die Transparenz der Sprache und der metaphorische Ausdruck als erkenntnisstiftendes oder -verschleiernendes Verfahren werden so in Marinos Dichtung thematisiert. Gerade in der Darstellung des Kartenspiels, »schermian con l'arte«<sup>8</sup>, deutet sich ein Grundproblem des barocken Künstlers mit oder seine grundsätzliche Faszination für das Spiel mit Täuschung und Enttäuschung, *simulatio* und *dissimulatio* an.<sup>802</sup>

## 2. Das Herz zwischen petrarkistischer Liebe und ostentativer Erotik

### 2.1. Transparenz und *dissimulatio*

In der Frage des gezeigten und offenbaren oder versteckten und verschlossenen Herzens kreuzen sich mehrere Diskurse, die es einleitend aufzuzeigen gilt, bevor Marinos Darstellung des Liebenden im Spannungsfeld von Transparenz und Undurchsichtigkeit im Fokus steht. Der Motivkomplex um die *dissimulatio* wird in der dichterischen Tradition Italiens zum einen vom christlichen Model der *occulta cordis*, des Herzensgeheimnisses, gespeist und erfährt zum anderen im rinascimentalen und barocken Kontext eine Aktualisierung als zunächst höfische Verhaltenskategorie, deren Notwendigkeit oder Gültigkeit in zahlreichen Traktaten begründet und theoretisiert wird.<sup>803</sup>

Auszugehen ist vom moralischen Grundkonflikt der petrarkistischen Liebe, der darin besteht, dass Lieben einerseits einem krankhaften Zustand gleicht und daher verborgen bleiben muss.<sup>804</sup> Andererseits muss sich der Liebende der Dame mitteilen, um in den Zustand der Schmerzliebe durch ihre Ablehnung gelangen

801 Vgl. seine Verteidigung des »marinismo« im Brief an Tommaso Stigliani: »Ora insomma chi vuol piacere a' morti che non sentono, piacciati. Io per me vo' piacere ai vivi che sentono.«, Marino 1911: S. 181.

802 Springer 1992 leitet von die Ambiguität des sprachlichen Ausdrucks zum bildnerischen *trompe-l'oeil* über und weist auf relevante Stellen in Tassos Dialog hin, S. 29. Dort wird zum einen die Verbindung von *gioco* und *inganno* thematisiert und zum anderen die Frage nach Spielcharakter der Poesie gestellt. Siehe dazu Tasso 1945: S. 99 ff. sowie 105 f.

803 Die folgenden Überlegungen basieren hauptsächlich auf den Studien Bolzoni, Lina (2010): *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Turin: Einaudi, Moos 1997, Rigoni, Andrea Maria (1974): »Una finestra aperta sul cuore.« *Lettere Italiane* 26, S. 434–485 sowie auf die zeitgenössischen Aussagen in Accetto, Torquato (1997): *Della dissimulazione onesta*. Hg. von Salvatore S. Nigro. Turin: Einaudi und Castiglione, Baldassare (2013): *Il libro del Cortegiano*. Mailand: Garzanti.

804 Vgl. dazu die Ausführungen zum *amor hereos* in Kap. I, 2.1 sowie die Überblicksdarstellung in Beecher 1988: S. 1–11.

zu können, dessen er als Dichter stets bedarf.<sup>805</sup> Im christlichen Kontext gibt das Gebot der *occulta cordis* als Praxis der Selbstkontrolle vor, die emotionalen Ausbrüche im eigenen Herzen möglichst nicht über körperliche Anzeichen nach außen zu kommunizieren.<sup>806</sup> Das Herz des Gläubigen ist Gott im Idealfall direkt zugänglich und das geforderte Verbergen bezieht sich demnach eher auf die Mitmenschen. Problematisch wird es, wenn die affektiven Regungen nicht nur im Sinne eines *decorums* verschwiegen werden – hier sind die Begriffe *simulatio* und *dissimulatio* positiv zu verstehen –, sondern wenn sie aufgrund ihres sündigen Charakters auch Gott vorenthalten werden müssen.<sup>807</sup> In diesem Sinne wird auch das moralische Postulat der *sinceritas* in der christlichen Ikonographie als ein Zeigen und Offenbaren des Herzens konzipiert, wie die Umschreibungen in Cesare Ripas *Iconologia* von 1603 belegen.<sup>808</sup>

Um diesen Konflikt kreisen die Darstellungen des oder der Liebenden in der petrarkistischen Dichtung. Teils versuchen die Betroffenen, den melancholischen Außenseiterzustand zu wahren, wollen ihr Herz der geliebten Person aber dennoch zugänglich machen. Teils thematisieren sie genau die gesellschaftlich oder situationell bedingte Unmöglichkeit der Gefühlsdarlegung oder die Schwierigkeit, sich dahingehend bedeckt zu halten. Lina Bolzoni untersucht in diesem Zusammenhang zwei Metaphern, die zum topischen Inventar der frühneuzeitlichen Liebeslyrik geworden sind:

Il cuore di cristallo, in cui lo sguardo può penetrare senza ostacoli, diventa, in questa prospettiva, l'equivalente di un altro *topos*, quello della finestra aperta sul cuore, col

805 Siehe exemplarisch Petrarca 2014: XXXV »Altro schermo non trovo che mi scampi/ dal manifesto accorder de le genti,/ perché negli atti d'alegrezza spenti/ di fuor si legge com'io dentro avvampi:«<sub>5-8</sub>.

806 Für das christliche Mittelalter beschreibt Moos folgende Ausgangssituation: »Das Herzensgeheimnis ist, wie gesagt, nicht erkennbar, aber doch für andere lesbar. Die Lehre von den *occulta cordis* ordnet sich insofern in das generelle symbolische Welterklärungsmodell der zeichenhaften Entsprechungen innerer, unzugänglicher und äußerer, manifester Verhältnisse ein. Auch der sogenannte ›äußere Mensch‹ spricht durch Indizien wie ein Schatten, eine Hülle, ein Schleier, ein Spiegel fragmenthaft-indirekt oder emblematisch vom ›inneren Menschen‹, dem Licht, Kern oder Hort einer in sich unfaßbaren Wirklichkeit.«, S. 93. Siehe ebenfalls Bauer, Gerhard (1973): *Clastrum Animae. Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster*. München: Fink.

807 Vgl. Moos 1997: S. 96. Er geht auch knapp auf die Etablierung der Beichtpraxis und ihre Rolle für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Literatur ein.

808 Vgl. Ripa, Cesare (1603): *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Rom: Faci, S. 455 sowie die Zusammenstellung verschiedener Darstellungen in Rigoni 1974. Die Vorstellung von empfänglichen und geöffneten Herzen, die sich potentiell zu Gott erheben können, werden besonders durch die augustinische Herzmotaphorik gespeist, siehe dazu die Ausführungen in Kap. I, 1.

vantaggio di eliminare l'idea stessa di qualcosa che si interpone fra l'interiorità e lo spettatore, la finestra, appunto, sia pure aperta a mostrare i segreti del cuore.<sup>809</sup>

Der Topos des Fensters in der Brust, das den Blick auf das Herz freigibt, wird auf Vitruv und dessen architektonische Körpermetaphorik zurückgeführt.<sup>810</sup> Bereits für die Dichtung des *Quattro-* und *Cinquecento* postuliert Bolzoni die Erkenntnis der Künstlichkeit dieser Art von Transparenz und damit ihre Fortüne im Zusammenhang mit Liebes- und Freundschaftsdiskursen sowie einer steuerbaren Subjektconstitution. Zunächst ist die Liebe aber im Sinne eines Kontrollverlusts dafür verantwortlich, dass Herz und Gesicht keiner getrennten Steuerung mehr unterliegen.<sup>811</sup> Das Gesicht als Projektionsfläche, als *schermo* der Gefühle, und die Augen als »fidi specchi del cuore«<sup>5</sup> können also verräterisch sein.<sup>812</sup> Oder aber diese Zeichen der emotionalen Erregung reichen zur gewollten Kommunikation nicht aus und der Blick direkt ins Herz wird geradezu ersehnt. Dieses Herz muss dazu entweder selbst durchsichtig oder aufgrund der gläsernen Brust direkt einsehbar sein.

Aus diesen Prämissen ergeben sich verschiedene Handlungs- und ›Handlungsoptionen‹. Bolzoni zieht den Briefwechsel zwischen Pietro Bembo und Maria Savorgnan heran, um die Aktualität dieser Topoi für den rinascimentalen Liebes- und Freundschaftsdiskurs nachzuzeichnen. Der gegenseitige Blick ins Herz wird hier ausdrücklich ersehnt: »e così ora io potessi mirare nel vostro cuore, e voi nel mio, come io nel mio e voi nel vostro tuttavia possiamo!«<sup>813</sup> Die eigene Introspektion kann durch den Blick in das Herz des Anderen, der vorher sonst nur Gott zulässig war, so zur geteilten Erfahrung werden und die Grundlage für ein uneingeschränktes Verständnis sein.<sup>814</sup> Insofern werden diese Topoi positiv bewertet und eingesetzt, wenn die Liebe legitim scheint und in gewisser Weise mit Reziprozität zu rechnen ist. Im Gegensatz zu dieser ›Offenherzigkeit‹ im persönlichen Austausch führt der höfische Verhaltensdiskurs eher die Tradition des Abschirmens fort. Im *Libro del Cortegiano* werden die »amori« – interessanterweise im Plural und damit nicht mehr auf die eine sich

809 Bolzoni 2010: S. XVIII sowie Bolzoni, Lina (1995): *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Turin: Einaudi, S. 154–164.

810 Vgl. Rigoni 1974: S. 453–456 sowie Peters 1973: S. 96, die auf Marinos Verwendung in den *Dicerie Sacre* hinweist.

811 Vgl. ebd.: S. XIX und 120 ff. In zwei Madrigalen Cesare Rinaldis taucht das gläserne Herz ebenfalls in direktem Zusammenhang mit Amor auf: »In me, per Amor di vetro il core« Vgl. die Nachweise in Besomi 1969: S. 74 f.

812 Vgl. das Madrigal XXII *Il baciator dubbioso* in Marino 2007.

813 Bolzoni 2010: S. 122. Auch im siebten Gedicht der *Rime* Bembos findet sich dieser Wunsch: »havess'io al men d'un bel cristallo il core«<sup>5</sup>, Bembo 2008: S. 24.

814 Ähnliche Sehnsüchte finden sich auch in den *Rime* Gaspara Stampas. Der Blick ins Herz wird weniger von dessen Materialität als vom besonderen Sehvermögen des Geliebten abhängig gemacht. Vgl. dazu II, 1.3.

verzehrende und ausschließliche Adoration einer Dame bezogen – als gefährlich eingeschätzt. Der Höfling soll in dieser Hinsicht wachsam sein und das Feuer seiner Seele möglichst wenig nach außen hin zeigen, ja sogar (mit dem Mund) lachen, auch wenn sein Herz im Inneren weine. Damit sind beide Optionen, *dissimulatio* und *simulatio*, als notwendig aber auch als sehr schwer umsetzbar beschrieben.<sup>815</sup>

Marino greift diesen Diskurs und die Herztopoi in verschiedenen Kontexten wieder auf. Er knüpft einerseits an bekannte Situationen an. Andererseits kann jedoch ebenfalls der Einfluss einer spezifisch barocken Auffassung der *dissimulatio* ausgemacht werden, die in der Mitte des *Seicento* in Torquato Accettos *Della dissimulazione onesta* ihre theoretische Zusammenfassung finden wird. In Bezug auf den ersten Aspekt ist der erste Teil der *Dicerie Sacre* zu nennen. Hier verknüpft Marino die gläserne Brust mit dem heiligen Abbild auf dem Turiner Grabtuch, da das Herz durch die Brust ebenso nach außen sichtbar sei wie das Bild Christi im gläsernen Schrein.<sup>816</sup> In dieser Logik kann Marino die *Santa Sindone* als Erfüllung der antiken Sehnsucht nach völliger Transparenz interpretieren, da mit dem christlichen Antlitz dem Menschen die Sicht auf das Herz Gottes als wahrer Kern der Religion ermöglicht werde.<sup>817</sup> Die theoretischen Überlegungen in den Kunstpredigten sind speziell für diese Topoi nicht unmittelbar auf die poetische Verarbeitung zu übertragen, sie zeigen vielmehr die Bandbreite der in unterschiedlichen Kontexten aktualisierbaren Herzmetaphorik an. Wie bereits festgestellt wurde, zeichnen sich die lyrischen Werke selbst nicht mehr durch eine unbedingte und einheitliche diskursive Verklammerung aus, sondern eher durch Juxtaposition. Gleiches gilt für die Transparenztopoi, die im Rahmen der barocken Ästhetik des Schleiers und des Ver-

815 »Rispose il Magnifico: – Gli amori de' quali la fama è ministra, son assai pericolosi di far che l'omo sia mostrato a dito; e però chi ha da caminar per questa strada cautamente, bisogna che dimostri aver nell'animo molto minor foco che non ha, e contentarsi di quello che gli par poco e dissimular i desiderî, le gelosie, gli affanni e i piacer suoi e rider spesso con la bocca quando il cor piange, e mostrar d'esser prodigo di quello di che è avarissimo; e queste cose son tanto difficili da fare, che quasi sono impossibili. Però se 'l nostro cortegian volesse usar del mio consiglio, io lo confortarei a tener secreti gli amori suoi.«, Castiglione 2013: S. 348.

816 In den *Dicerie sacre* heißt es dazu: »Così della propria imagine, o più tosto di quella ch'egli portava stampata nel cuore, anzi del cuore stesso nella imagine rappresentato, ci fece un gentilissimo dono: *cor suum dabit in similitudinem picturae*«, Marino 2014: S. 73 sowie »E non diss'io che la Sindone era il cuore di Cristo?«, S. 142. Für eine knappe Erläuterung siehe Righi 1974: S. 456.

817 Darüber hinaus deutet sich in dieser Vorstellung auch das Konzept vom Bild im Herzen an, das im Falle der Mystikerinnen meist ein »Portrait: Christi war. Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. I, 2.2 und II, 1 sowie die Anmerkung in Marino 2014: S. 73.

schleierns variabel einsetzbar sind und das Spiel mit unkontrollierbarem oder willentlichem Ver- und Enthüllen ermöglichen.<sup>818</sup>

Marino dekliniert die Herzmetaphorik in verschiedenen Varianten durch, jedoch scheint es in seiner Liebeskonzeption ein beidseitiges Ersehnen der Transparenz wie bei Bembo und eine glückliche Erfüllung nicht zu geben. Entweder ist die geliebte Person nicht zugänglich, versteckt ihr Herz und verschreckt das des Sprechers oder dieser ist insofern gehemmt, als er seine Gefühle nicht nach außen tragen kann oder darf. Weder tritt das *cuore di cristallo* als ein lesbares Herz in Erscheinung, noch möchte sich einer der Liebenden dem anderen ungeschützt mit einer gläsernen Brust öffnen. *Cristallo* wird von Marino in den Gedichten XI–XIII der *Rime amorose* für die Bezeichnung des Spiegels benutzt, dessen Merkmal gerade nicht Transparenz, sondern Reflektion ist.<sup>819</sup> Der Begriff der Transparenz erfährt im barocken Kontext außerdem eine Bedeutungsverschiebung, denn Transparenz als Modell ungehinderter Kommunikation oder als Durchschaubarkeit von Prozessen kann nur noch künstlerisch und damit künstlich hergestellt werden.<sup>820</sup> Die intellektuelle oder emotionale Undurchdringlichkeit der natürlichen und sozialen Umgebung hat auch Auswirkungen auf die Konzeption des menschlichen Körpers. So heißt es in der Einleitung zu Torquato Accettos Traktat von 1641:

Anche il cuore onesto, prudente tra le maschere e le insidie del secolo, è una casa segreta.[...] L'uomo barocco è chiuso. Le finestre sono cieche e artificiose. Non sul petto dovrebbero aprirsi. Ma direttamente sul cuore squarciato. Sulle sue fughe in profondità. Il segreto fonda l'uomo barocco. E, nell'ombra, o nel silenzio, lo rende libero. Nel bene e nel male.<sup>821</sup>

818 Dem Begriff Transparenz kommt im anatomischen Diskurs natürlich ebenfalls eine große Bedeutung zu, besonders in Bezug auf die Darstellung des menschlichen Inneren unter anderem bei Vesalius. Darauf soll an dieser Stelle nur mit Danneberg 2003: S. 113ff. und Witthaus 2005: S. 45–50, verwiesen werden.

819 Der Spiegel verweist in diesen Gedichten indirekt auf Narziss und die Rolle der visuellen Täuschung, vgl. Marino 1987: S. 56, während die Narziss-Gedichte der *Galeria*, wie Ott zeigt, im Rahmen der kunsttheoretischen Überlegungen allgemeinere Schlüsse zulassen: »Kunst als eine bewusste, auf Illusionsbildung abhebende Technik (Zeuxis), das liebende Begehren, aus dem das Kunstschaffen hervorgeht (Narziss, der sein Spiegelbild liebt und zu fassen sucht) und schließlich Kunstrezeption als reflektierte Täuschung beziehungsweise das Oszillieren zwischen Täuschung und Ent-Täuschung (Narziss, der selbst nach der Selbsterkenntnis an seiner Liebesillusion festhält)«. Ott, Christine (2013): »Pfeile ohne Ziel? Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 107–133, hier S. 48. Siehe ebenfalls bezüglich der Selbstreflexivität als Folge neuer optischer Instrumente Kramer 2009: S. 321 und 329.

820 Vgl. Witthaus 2005: S. 94, Anm. 20. Er spricht von einer gemachten Transparenz, die das Ergebnis von willentlicher Organisation sei. Dies betreffe beide Formen des künstlerischen Ausdrucks, die rhetorische ebenso wie die darstellende Kunst.

821 Accetto 1997: S. XVIII.

Der Herausgeber nimmt hier das zeitgenössische Vokabular auf und konstruiert seine pointierte Beschreibung des barocken Menschen anhand der von Marino und Accetto verwendeten Körper- und Architekturmetaphern. Selbst das aufrichtige Herz, das um das Täuschungspotential seiner Umwelt weiß, ist unergründlich. Die Fenster, vermutlich die Augen, sind blind oder nur aufgemalt, sodass ein durchdringender Blick nicht möglich ist. Der Weg zum Herzen, zum Innersten als Wesenskern ist durch die fleischliche Hülle blockiert, die sich gleich einem Schleier über das Herz legt, den es für jede Form der Erkenntnis oder des gegenseitigen Erkennens zu entfernen gilt. Diese Beschreibung eines physisch und psychisch abgeschlossenen Körpers ist im Kontext der Vorstellung des Barock als einer Zeit zu verstehen, die einerseits fasziniert ist von Illusion und Täuschung, vom Theater mit seinen Masken und vom künstlerischen *Trompe-l'oeil*.<sup>822</sup> Andererseits entwickeln sich in dieser Phase die optischen Instrumente derart, dass sie den wissenschaftlichen Blick erweitern und neue Objekte sowohl in weiter Ferne als auch im kleinsten vorher unzugänglichen Detail erkennbar werden lassen.<sup>823</sup> Auch hinsichtlich dieses Aspektes ist demnach eine Spannung oder gar eine Opposition im zeitgenössischen Denken zu erkennen.

Eine ebenso wenig einheitliche Darstellung gibt Marino in seinem lyrischen Werk. Zwei Varianten der Thematik werden im Folgenden exemplarisch vorgestellt: zum einen das Liebesleid eines schüchtern-schweigsamen Liebenden, das im Gedichtpaar V und VI der *Rime amorose* präsentiert wird, und zum anderen das Problem um den *Amor secreto* (*Amori* XXIX und XXIII) im Zwiegespräch des liebenden Sprechers mit seinem Herzen. Dieses Gespräch hebt zuletzt auch auf die dichterische Verarbeitung eben jener innerlichen Liebesqualen ab. Im Vordergrund scheint somit der Umgang mit der *dissimulatio* als Bürde oder notwendigem Übel zu stehen. Die transparenten Herzen gibt es nicht mehr und eine zu große Offenherzigkeit birgt Gefahren, die trotz der permanenten Verstümmelungsängste ingenios wiedergegeben werden können.

V Per un timido e tacito amante

- 1 Ardo, ma l'ardor mio grave e profondo,
- 2 cui non m'è rivelar, donna, concesso,
- 3 quasi novo Tifeo, chiuso et oppresso
- 4 sotto il gran sasso del silenzio ascondo.

VI Nel medesimo soggetto

- Ardo, ma non ardisco il chiuso ardore  
de l'alma aprir, che tacito cocente  
quasi invisibil fulmine cadente  
dentro mi strugge, e non appar di fore.

822 Vgl. dazu auch Teuber 2000: S. 623 f.: »Das Subjekt der Renaissance *hat einen Körper*, der in all seinen Teilen *clare et distincte* erkennbar und verfügbar ist. Das Subjekt des Barock *ist ein Leib*, dessen Eigenwahrnehmung allenfalls *obscure et confuse* erfolgen kann. [...] Das Ich der ekstatischen Leibeserfahrung ist gerade nicht Herr im eigenen Haus, sondern der Macht eines Anderen untertan.«

823 Allgemein und auch in Bezug auf Marino Kramer 2009 sowie Nicolson 1934/35, Slawinski 1992 und Witthaus 2005.

5	Pur de l'incendio, ond'io tacito abondo	Ben negli sguardi e ne' sospiri Amore
6	qualor freddo e tremante a voi m'appresso,	l'arsura palesar cerca sovente:
7	son faville i sospiri; e 'l foco espresso	ma vinta dal timor la fiamma ardente
8	scopre ne' muti sguardi Amor faondo.	fugge dal volto, e si concentra al core.
9	E se si strugge in cieca arsura il core,	Così tremo et agghiaccio, ove la mia
10	l'occulata face, ch'ho ne l'alma accesa,	face più avampa; or chi (misero) aspetto,
11	chiaro mostra negli occhi il suo splendore.	ch'a non veduto mal rimedio dia?
12	Così tetto talor, cui dentro appresa	Soffri e taci, o mio cor, fatto ricetto
13	nemica fiamma sia, l'interno ardore	di sì bel foco; incenerisci, e sia
14	fuor per l'alte finestre altrui palesa.	de le ceneri tue sepolcro il petto.

Die Beschreibung des innerlichen Liebesleides, jeweils mit der Metapher des brennenden Herzens veranschaulicht, und der Unmöglichkeit, es zu äußern, wird hier mit mehreren Diskursen verknüpft: Es treten Mythos-, *dissimulatio*- und medizinisch-wissenschaftliche Verweise auf. Auf die anfängliche Feststellung des Liebesglühens folgt in beiden Gedichten ein einschränkendes »ma«<sub>1</sub>. In V wird der Grund für die Geheimhaltung im Passiv als ein äußerlicher genannt, während in VI die erste Person Singular des »ardisco«<sub>1</sub> für eine eingeschränkt aktive Entscheidung steht. Beide Gedichte enden damit, dass die Liebesflammen gewinnen. Im ersten Sonett schlagen sie aus dem Dach und sind, trotz der Bemühungen des Sprechers, schweigsam zu bleiben, nach außen hin sichtbar. Im zweiten Sonett hingegen breiten sie sich nach innen aus und verzehren ihn, sodass das Herz schließlich in der Brust verbrennt.<sup>824</sup>

Der Vergleich mit der mythischen Gestalt des »Tifeo«<sub>3</sub>, der dazu verdammt ist, unter einem Fels des Schweigens zu verharren, leitet die zahlreichen Hinweise auf die ungewollte affektive Äußerung ein. Dazu passend folgen im zweiten Quartett »tacito«<sub>5</sub>, »sospiri«<sub>7</sub>, und die oxymorale Wendung von »muti«<sub>8</sub> und »faondo«<sub>8</sub>. Die eigentliche sprachliche Vermittlung kann das Ich kontrollieren, da es schweigt, kommuniziert werden die Gefühle aber dennoch über den Körper. Auch wenn der Sprecher nach außen hin kühl, »freddo«<sub>6</sub>, erscheint, manifestiert sich das innere Brennen über die Seufzer in Form von Funken.<sup>825</sup> Dahinter stehen die Metaphern des Körpers als Haus und der Augen als Fenster.<sup>826</sup> Das Liebesfeuer im Herzen greift um sich und schlägt auf die anderen Teile über, was sich über die körperlichen Reaktionen oder Symptome mitteilt. Auf

824 Besomi bezeichnet die Liebe im ersten Sonett als möglich, im zweiten dann nicht mehr. Vgl. die Anmerkung in Marino 1987: S. 44.

825 Das gleiche Verfahren wendet Marino in den *Rime amorose* auch in Bezug auf den Schleier an, der in XXI von Seufzern in Brand gesetzt wird.

826 Im späteren Text des *Adone* wird sie im sechsten *Canto* (9–10) expliziter ausformuliert; sie taucht aber ebenfalls in den *Dicerie sacre* auf, Marino 2014: S. 73, in denen Marino über eine Sokrates-Anekdote indirekt auf Vitruvs *De Architectura* verweist, vgl. dazu Peters 1973: S. 95f. Die Augen-Fenster-Metapher findet sich laut Besomi bereits bei Petrarca, vgl. dazu Marino 1987: S. 42.

genau diese Vorstellung scheint Accetto in seiner Erklärung der Liebe im Zusammenhang mit der Kunst der *dissimulatio* zu rekurrieren, denn diese lasse sich sehr schlecht verbergen:

Quindi si può considerar come, mettendosi fuoco a tutta la casa, le faville, anzi le fiamme, ne fan publica pompa per le finestre e dal tetto. Tanto avviene, e peggio, quando amor prende stanza ne' petti umani, accendendogli da dovero, perché i sospiri, le lagrime, la pallidezza, gli sguardi, le parole, e quanto si pensa e si fa, tutto va vestito con abito d'amore.<sup>827</sup>

Dieser ›lesbare‹ Zustand läuft dem Gebot der *dissimulatio* zuwider, wie Accetto mit einem Tasso-Zitat prägnant formuliert: »Male amor si nasconde«.<sup>828</sup> Das Herz in der Auffassung als Wesenskern ist für die Vorstellung des menschlichen Verhaltens, der Spannung zwischen innerer Regung und äußerem Anschein, zentral. Accetto sieht die »dissimulazione« als Grundbedürfnis des Menschen seit dem Sündenfall und als Notwendigkeit des wachsamem Umgangs mit der nicht immer widerspruchsfreien Umwelt an.<sup>829</sup> Ein ruhiges Leben beruhe auf dem Verschluss des Herzens, nicht umsonst habe die Natur es so gut im Körper versteckt. Er spricht erneut unter Rückgriff auf die Architekturmetaphorik von einer »segreta casa del cuore«, die besonders Personen hohen Ranges ähnlich ihrer schwer zugänglichen und gut bewachten Privatgemächer zu schützen wüssten.<sup>830</sup> Sei das Herz aber einmal entzündet, bestehe die Kunst der Verstellung, »una industria di non fa veder le cose come sono«, darin, es von der Projektionsfläche des Gesichtes ›zu entkoppeln‹.<sup>831</sup>

Diese Form der Selbstbeherrschung scheint Marino seinem Sprecher in den Gedichten aufzuerlegen; in VI hat diese bewusste Abschottung jedoch fatale Folgen. Die Verse fünf und sechs greifen nahezu wörtlich auf die Beschreibung der züngelnden Flammen in Augen und Seufzern in V zurück, mit »ma«, wird dann aber eine Wendung eingeleitet. Die Angst des Sprechers sei nämlich so groß, dass sich das Brennen vom Gesicht zurückziehe und sich im Herzen konzentriere. Vers acht vereint über die Verben »fugge« und »concentra« eine metaphorische und eine recht konkret-medizinische Beschreibung. Das Verb

827 Accetto 1997: S. 42.

828 Ebd.: S. 43.

829 Vgl. das »Concetto di questo trattato«, S. 9f. und S. 20: »e come la natura ha voluto che nell'ordine dell'universo sia il giorno e la notte, così convien che nel giro dell'opere umane sia la luce e l'ombra, dico il proceder manifesto e nascosto, conforme al corso della ragione, ch'è regola della vita e degli accidenti che in quella occorono.«

830 Ebd.; S. 59f.: »Si ammira, come grandezza degli uomini di alto stato, lo starsi ne' termini de' palagi, ed ivi nelle camere segrete, cinte di ferro e di uomini a guardia delle loro persone e de' loro interessi;«.

831 Ebd.: S. 27f. Accetto zieht an dieser Stelle ein in der Traktatliteratur topisches Virgil-Zitat heran: »Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem«, vgl. Anm. 2.

*concentrare* ist für den Liebesdiskurs allgemein ungewöhnlich und taucht in Marinos Liebeslyrik nur an dieser Stelle auf. Außerdem handelt es sich laut Besomi um ein recht neues Wort, das erstmals von Galileo Galilei am Ende des 16. Jahrhunderts verwendet worden sei.<sup>832</sup> Daher ist hier eine durchaus ingeniose Verbindung von traditionellen physiologischen Vorstellungen der Reaktion des Herzens auf affektive Stimuli mit neuem Vokabular zu erkennen. Dies wird durch die Blässe als Symptom der Liebeskrankheit ebenso aufgerufen wie durch den Begriff »rimedio«<sub>11</sub> und die seit Petrarca omnipräsente Angst vor der Offensichtlichkeit des eigenen Leides.<sup>833</sup> Die Liebesflammen strömen wie das Blut zum Herzen, das zu diesem Zeitpunkt vor allem in seiner anziehenden und noch nicht in der verteilenden Funktion betrachtet wird.<sup>834</sup>

Das Verbergen der Gefühle ist hier weder dem Willen des Sprechers unterworfen, noch kann es von ihm gesteuert werden. Es gibt keine Lösung und Marino lässt das Gedicht konzeptistisch enden. Zunächst stellt der Sprecher in Vers elf die deutlich rhetorische Frage, ob es ein »rimedio« für sein neues, nie dagewesenes Leid gebe. Die Antwort folgt im letzten Terzett, in dem der Sprecher sich an sein Herz wendet, das einerseits Ursprung der Liebe und damit des Unglücks ist, andererseits aber metonymisch für den ganzen Liebenden steht. Stellvertretend leidet es schweigend und nachdem sich das Feuer dort eingeknistert hat, dringen die sonst beredten Seufzer nicht mehr hervor.<sup>835</sup> Mit »ricetto«<sub>12</sub> und dem häufigen Reimwort »petto«<sub>14</sub> wird die vor allem bei Stampa betonte Aufnahmefähigkeit des Herzens unterstrichen, von der sonst meist Amor Gebrauch macht.<sup>836</sup> Die oxymorale Grundstruktur wird mit »sì bel foco«<sub>13</sub> angedeutet, das die eigentlich negative Herzensverbrennung nach sich zieht. Ist das Herz einmal zu Asche geworden, transformiert sich die Brust des Liebenden in ein Grab. Die gesteigerte Bedeutung der Asche-Thematik, auch in Kombination mit dem Herzen und den reifizierten *carte*, ist ein Kennzeichen der *novità* in Marinos Lyrik und könnte in den zeitgenössischen *memento mori*-Horizont und die allgemeine Faszination für Tod und Vergänglichkeit eingeordnet werden.<sup>837</sup> Marino knüpft mit diesem Ende zum einen an sein eigenes Proömium

832 Vgl. die Anmerkungen zu VI in Marino 1987: S. 46.

833 Siehe dazu die Ausführung in Kap. I, 2.1.

834 Vgl. Eckart 2013: S. 107 und Fuchs 1992: S. 37f.

835 Vgl. I des *Canzoniere* sowie XCII »et mi sia di sospir' tanto cortese,/ quanto bisogna a disfogare il core.«<sub>7-8</sub> sowie unter anderem CV und CXXXI.

836 Vgl. das *innamoramento*-Sonett Stampas »si è fatto nido e ricetto nel mio core« und die Analyse in Kap. II, 3.4.

837 In Petrarcas Modelltext kommt die Asche nur in einem Gedicht und nicht im liebesphysiologischen Zusammenhang vor. Bei Stampa finden sich zwei Verwendungen, eine davon zur Konstruktion der Phoenix-Metapher, die auch einen poetologischen Aussagewert hat. Die *Rime* Tassos sind erneut das deutlichste Vorbild für die Feuer-Herz-Asche-Wendungen, wobei das Thema in den zahlreichen Texten viel weniger prominent ist als bei Marino.

und den Tod des Herzens in dessen letztem Vers an und weist zum anderen auf das Ende der *Rime amorose* in LXXXI hin: »possente ardor, che l'anima m'incende,/ potrà [...]»<sup>11-12/</sup> come già 'l petto, incenerir le carte«<sup>14, 838</sup>

Innovativ ist ebenfalls die Auskoppelung des Themas zu einem eigenen Gedicht, wie sie sich im Madrigal LVII mit dem Titel *Cuore incenerito* findet. Um ein erkaltetes Herz durch Funken wiederzubeleben, solle sich der oder die Angesprochene besser an die glühenden Augen des Liebesobjektes wenden als an das Herz des Sprechers: »Al mio cor non venir, cerca altro loco,/ Tutto cenere è già, non v'ha più foco.«<sup>8-9</sup>. Daran lässt sich erneut der Verweis auf die Problematik des *dissimulatio*-Verhaltens bei einem zu starken inneren Glühen erkennen. Eine Besprechung dieses Grundproblems zeichnet Marino in den *Amori*-Gedichten zum *Amor secreto* nach, in denen der Gesprächsfaden vom Ende des obigen Gedichtes VI wieder aufgenommen wird.

## XXII Amor secreto

- 1 Io dissi al cor: Perché 'l tuo chiuso affetto
- 2 Non osi (ahi vile) a la tua Donna aprire?
- 3 Ei si dispose a l'opra e prese ardire
- 4 Apprestando le note al gran concetto.
- 5 Ma sbigottito dal crudele aspetto,
- 6 Qual guerrier cui la spada in sul ferire
- 7 Caggia di man, ristette a mezzo 'l dire,
- 8 E la voce tornò dal labro al petto.
- 9 Quinci avien ch'ardo e soffro, e temo e taccio,
- 10 Né modo trovo onde 'l mio incendio estingua,
- 11 Tutto dentro di foco, e fuor di ghiaccio.
- 12 Lasso, e perch'io non narri e non distingua
- 13 Le mie pene a colei per cui mi sfaccio,
- 14 Amor, che lega il cor, lega la lingua.

## XXIII Amor secreto

- Ardi contento e taci,
- O di secreto amore
- Secretario, mio core.
- E voi, sospiri, testimoni ascosi
- De' miei furti amorosi,
- Che per uscire ad or ad or m'aprite
- Le labra, ah, non uscite;
- Ch'ai saggi, oimè, de l'amorosa scola
- Il sospiro è parola.

Wieder sind unterschiedliche Positionen bezüglich der Notwendigkeit des Liebesgeständnisses zu erkennen. Im Sonett fordert der Sprecher sein Herz auf, sich der Dame zu öffnen. Das Unterfangen scheitert jedoch daran, dass ihr Anblick so erschreckend ist und so bleibt es bei der nicht geäußerten Liebe und dem äußerlich kühlen Eindruck, während der Liebende sich innerlich verzehrt. Zwei Aspekte dieses durch die wiederkehrende Lexik gut verständlichen Gedichtes sind hinsichtlich der Herzmeteraphorik von Interesse. Dies ist erstens der ungewöhnliche Vergleich, »Qual guerrier«, des Herzens mit einem im Kampf be-

838 In LXVIII von Tassos *Rime d'amore* findet sich eventuell ein Modell für Marinos letzten Vers der *Rime amorose*: »Dolce sarà morir di strale e d'arco,/ dolce stillare il gelo in caldo fiume,/ dolce a quel foco incenerir le piume!«<sup>12-14</sup>. Gerade das Konzept des süßen Todes wird noch von Interesse sein.

findlichen Ritter, dem das Schwert kurz vor dem Treffer aus der Hand fällt. Dass dem Herzen Eigenaktivität zugeschrieben werden kann, ist durchaus bekannt. Die nahezu narrative Einbettung über »si dispose a l'opra e prese ardire«<sub>3</sub> bis »E la voce tornò«<sub>8</sub> wirkt jedoch ungewöhnlich. Die Figur der Präteritio in Vers zwölf ist daher auf das gesamte Sonett zu beziehen, das deutlicher als die meisten Liebesgedichte Marinos versucht, eine kleine Geschichte zu erzählen. Die zweite Auffälligkeit im Kontext der *dissimulatio*-Thematik ist die Verschränkung von Herz, Stimme und Dichtung. Der Topos der aus dem Herzen entspringenden Dichtung in Form von Seufzern ist an »opra«<sub>3</sub>, »concetto«<sub>4</sub>, »dire«<sub>7</sub>, »voce[...] labro«<sub>8</sub>, »taccio«<sub>9</sub>, »narri«<sub>12</sub>, »lingua«<sub>14</sub> erkennbar. Hier schimmern eventuell Reste des Konzeptes von der menschlichen Stimme als einem Luftstrom durch, der dem Herzen entweicht.<sup>839</sup> Als man in der Mitte des 16. Jahrhunderts mit dem kleinen Blutkreislauf entdeckt, dass zwischen Herz und Lunge Blut mit mehr oder weniger Sauerstoff und nicht nur Luft oder Pneuma zirkulieren, verliert die Metapher ihre zuvor partiell verbürgte medizinische Gültigkeit.<sup>840</sup> Mit »petto«<sub>8</sub> ist auf das Herz nur indirekt hingewiesen, aufgrund der starken Tradition dieses Topos und der Verschränkung von *cor* und *petto* seit der frühen italienischen Liebesdichtung liegt der Schluss jedoch nahe. Das Geständnis des Liebenden soll in bereits künstlerisch geformten *concetti* erfolgen und auch *narrare le pene* deutet auf eine dichterische Verarbeitung hin. Beides bleibt dem Sprecher aber verwehrt, da Amor, und darin gipfelt die innovative Pointe des Gedichtes, mit dem Herzen zugleich auch die Zunge gefangen und gefesselt habe. Während

839 Vgl. Agamben 2011: S. 150 und die weiterführenden Hinweise in Anm. 1. Siehe auch die Verwendungen bei Petrarca XX »Più volte già per dir le labbra apersi,/ poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:«<sub>9-10</sub> und CL »Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna/ ad alta voce, «<sub>8-9</sub> sowie in Gedicht CLI in Stampas *Rime*: »E se mai da pietoso e gentil core/ l'estrema voce altrui fu essaudita,«<sub>5-6</sub>.

840 Für die physiologischen Grundvorstellungen siehe dazu Singer 1956: S. 143 und 159 sowie Fuchs 1992: S. 33–38 und 86, 90 und Eckart 2013: S. 82. Unklar ist, wer genau den kleinen Blutkreislauf in der westlichen Medizin im 16. Jahrhundert (wieder-)entdeckt hat, maßgeblichen Anteil daran hatten im 16. Jahrhundert in jedem Fall Miguel de Serveto und Realdo Colombo, vgl. dazu die knappe Besprechung in Servetus, Michael (1953): *A Translation of his Geographical, Medical and Astrological Writings*. Hg. von Charles Donald O'Mally. Philadelphia: American Philosophical Soc., S. 197–200. Marino behandelt das Thema ebenfalls in seiner musiktheoretischen Schrift im Modus der Präteritio: »Non parlo del petto, dalle cuoi concave tombe si trae il fiato canoro, e, divelta quasi da radice, la voce sorge alle fauci. Taccio i polmoni i quali con una certa rarità, somigliante alle spugne e per la sua molle materia a tirar lo spirito assai acconcia, ora per respirar si restringono, ora per frequentar la respirazione si dilatano, ora a guisa di mantici, da giudizioso fabro moderati, l'aura spirituale a formar la voce mandano inver la gola. Lascio l'arteria aspra, la qual con mirabile artificio della natura, da essi polmoni spiccandosi infino allo 'nterno della bocca si conduce e per lui tratto, come per cannone o per tromba, corre l'aria a fabricar la voce. [...] Mi fermo sol nella bocca, dove, sicome in principale officina, di sì bel opera i primi e più prossimi stromenti, come lingua, palato, denti, gola, fauci, gingive, labra, e gli altri a ciò necessari si ragunano.«, Marino 2014: S. 211 f.

beim Sonett der Eindruck entsteht, es handle sich eher um ein unfreiwilliges Verstummen, dem eine Anstrengung, sich mitzuteilen vorangegangen ist, gibt das Madrigal eine bewusste Anweisung des Sprechers an sein Herz und dessen Seufzer wieder.

Nach der zweistufigen Anweisung folgt in den letzten Versen des Madrigals eine Begründung für das Verhalten, das in diesem Fall dem Gebot der *dissimulatio* entspricht. Das Herz als Sekretär der geheimen Liebe soll sich damit begnügen zu brennen und still zu halten und auch die Seufzer als Zeugen, die zuweilen die Lippen öffnen wollen, sollen dies besser unterlassen. Der Sekretär ist eine Neuschöpfung Marinos und wirkt gerade in der Kombination mit »testimoni«, ungewöhnlich technisch-bürokratisch. Es entspricht jedoch der Zeremoniellkultur, wie sie auch Accetto mit der Palastmetapher für das Herz andeutet.

Der Grund für die Geheimhaltung ist das Wissen derjenigen, die in der Liebe geschult sind und die Seufzer als Wörter erkennen und deren Sinn dechiffrieren können. Damit wird im letzten Vers zum einen zusätzlich über die Positionsäquivalenz die Verbindung zum Nachbarsonett aufgerufen und zum anderen die Gruppe der Liebenden als eine Gemeinschaft von Eingeweihten wie im Proömialsonett Bembo's evoziert.<sup>841</sup> Die moralische Komponente des Negativbeispiels oder die Angst vor dem Urteil der Anderen, wie sie auch an den betreffenden Stellen Petrarca's erkennbar ist, findet sich in Marinos Konzeption nicht. Der *dissimulatio*-Diskurs wird demnach aufgerufen, aber die Texte liefern keine einheitliche Haltung zum Problem oder Gebot der Verstellung. Dies ist insofern schlüssig, als es keine Bestrebung mehr gibt, die Einzelaspekte, die teils dem petrarkistischen Inventar entstammen, in ihrer Gesamtheit zusammenschließen zu wollen. In Marinos lyrischem Werk, das in seiner thematischen Vielfalt nicht mehr in einen gesamtpetrarkistischen Rahmen einzuordnen ist, nähern sich die Texte über die Verhandlung der *dissimulatio*-Frage hinsichtlich des Liebesdiskurses eher dem traditionellen Pol an. Wenn bereits die Kommunikation der Affekte scheitert oder höchst angstvoll besetzt ist, begünstigt dies die innerlich verzehrende Schmerzliebe. Es gibt daher in diesen Gedichten keine Kontaktaufnahme oder den Gedanken an eine Möglichkeit der Erfüllung. Trotz kleiner inhaltlicher Veränderungen und rhetorisch-formaler Überbietungsgesten wird hier der Liebesdiskurs in seiner petrarkistischen Form aufgerufen und der Zustand der *contrari affetti* dahingehend traditionell ›verarbeitet‹.

---

841 Vgl. das erste Sonett in Bembo 2008, »Che potranno talor gli amanti accorti,/Queste rime leggendo, al van desio/ Ritogliera l'alme col mio duro exempio«<sub>9-11</sub>, S. 7.

## 2.2. Sensualisierung und Erotik

In allen drei Teilen der *Lira* finden sich auch Gedichte, in denen eine Sensualisierung festzustellen ist, die unterschiedlich stark in offensichtliche Erotik übergeht. Im Sinne der tradierten vier oder fünf Stufen der Liebe und des Liebeswerbens gehen die Beschreibungen dann deutlich über den Blickkontakt hinaus und stellen auch die körperliche Vereinigung in Aussicht.<sup>842</sup> Über eine Aufwertung der niederen Sinne, vor allem des Tastsinns, kommt in Marinos Dichtung dem Kuss im Sinne einer »poetica del sapore« sodann eine besondere Bedeutung zu.<sup>843</sup> Der körperliche Kontakt mit dem Liebesobjekt wird in verschiedenen Situationen ersehnt, evoziert oder vollzogen. Diese Veränderung im Liebesdiskurs verortet sich im Spannungsfeld von Residuen der petrarkistischen Dichtung und Einflüssen anderer Liebes- und Erotiktraditionen. Sie wird durch die Verschiebung mehrerer Parameter ermöglicht, die einleitend hinsichtlich Körpermetaphorik, Taktilisierung, Erotisierung des Liebeskampfes und Erfüllungs- sowie Eifersuchtsszenarien umrissen werden soll. Ausgehend davon lässt sich Marinos Kussdichtung unter besonderer Berücksichtigung der Herzmetaphorik untersuchen. Innerhalb der großen Bandbreite, die die *Lira* in dieser Hinsicht aufweist, zeichnet sich die Erotisierung, wie sie aufgrund der Vermischung mit anderen Diskurselementen bereits für die Passions- und Spielgedichte festgestellt werden konnte, als eines der zentralen Merkmale ab. Der Grad an Verschleierung oder Offenlegung der zuvor als sündig ausgeklammerten körperlich-sensuellen Absichten variiert innerhalb der Texte und ähnlich wie bei den bereits besprochenen Aspekten weisen die *Rime amorose* eine eher gebändigte und weniger ostentative Erotik auf, die sich vor allem hinter raffinierten Metaphern und *concetti* verbirgt.

In der petrarkistischen Dichtung werden der Körper der Dame oder Teile dessen gelobt und sofort metaphorisiert, die physischen Qualitäten haben zumeist keinen besonderen eigenen Wert. Außerdem ist in der orthodoxen Vari-

842 Vgl. hinsichtlich der Liebesstufen Knapp, Fritz Peter (1992): »Quinque lineae amoris.« In: Peter Dinzelsbacher (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik*. Stuttgart: Kröner, S. 666 und Capellanus, Andreas (2003): *De amore. Lateinisch-Deutsch = Über die Liebe*. Hg. von Florian Neumann. Mainz: Dieterich, S. 44 sowie Perella, Nicolas James (1969): *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-erotic Themes*. Berkeley: Univ of California Press, S. 100–104. Ähnliches stellt Nelting 2007 auch für die *Rime boscherecce* fest, vgl. zusammenfassend S. 255.

843 Passend dazu beschreibt Getto 1949 Marinos Dichtungsprogrammatisierung anhand einiger seiner Äußerungen in den Briefen: »E intanto quella formula del sapere e del sapore era come compendiato un principio della sua poetica, rivolta ad un'arte che fosse frutto di dottrina, di cultura e di intelligenza, e offrisse insieme la possibilità di una quasi fisica e sensuale assaporazione, una poetica che saremmo dunque tentati di definire inizialmente, entrando in gara di gioco con Marino, come »la poetica del sapere e del sapore.«, S. 13.

ante das Inventar der erwähnenswerten Körperteile recht beschränkt: neben Augen, Gesicht und Haar tritt vereinzelt die Hand auf und oft werden sie unverzüglich mit topischen Attributen versehen und im Sinne der verfänglichen Schmerzliebe des Dichters, der zwischen Bewunderung und Furcht schwankt, eingesetzt.<sup>844</sup> Die Möglichkeiten der Beschreibung im petrarkistischen Rahmen erweitern sich im *Cinquecento*, sodass neben den neuen Verhaltensweisen auch bisher ausgeschlossene Körperteile in Erscheinung treten. Das Interesse für »particolari anatomici« führt bis zum Lob eines Schönheitsfleckes oder eines sprießenden Barthaars.<sup>845</sup> Neu ist nicht nur, dass diese Körperteile integriert werden, sondern auch, dass sie teils zum ausschließlichen Thema der Gedichte werden. Marino greift diese Tendenz sowohl durch seine Gedichttitel, die *capitoli*, als auch durch die paradigmatische Gruppierung der Texte verstärkend auf.

Die *Rime amorse* fungieren in dieser Hinsicht als verhaltener Auftakt. Bevor sich die im Titel evozierte *Canzoniere*-Struktur durch die starke Paradigmatisierung und Themenvielfalt auflöst, lässt Marino den Zyklus topisch mit Proömium, *innamoramento*-Sonetten und einem knappen Lob des Körpers seiner Dame beginnen. In *Alla bocca della sua donna* und *Agli occhi della sua donna* verbleibt er mit dem Augenlob einerseits auf sicherem petrarkistischem Terrain, deutet mit der Beschreibung des Mundes und der Kontaktmöglichkeit des Kusses aber bereits auf dessen Transgression hin. Weniger eingebunden sind die Sonette in den *Amori*, die nur mit *Occhi* betitelt werden und das thematische Repertoire mit *Occhi e mammelle* und *Seno* signifikant erweitern.<sup>846</sup> Neben den veränderten petrarkistischen Einflüssen kann diese teils fetischisierende Partikularisierung besonders strukturell auf die zeitgenössischen *blasons anatomiques* beziehungsweise deren italienische Vorläufer und Varianten zurückgeführt werden.<sup>847</sup> In diesen Texten werden die physischen Merkmale um ihrer selbst willen beschrieben und das Lob des Frauenkörpers wird zum einen für die

844 Vgl. Saunders, Alison (1981): *The Sixteenth-century Blason Poétique*. Bern: Lang, S. 88–91.

845 Vgl. Besomi 1969: S. 70–75.

846 Siehe die Gedichte VII und VIII sowie X–XVI. Die eher paradigmatische Verkettung könnte auch strukturell auf die *blasons anatomiques* als Vorbild verweisen, vgl. dazu Vickers, Nancy (1997): »Members Only.« In: David Hillman (Hg.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge, S. 3–23, hier S. 9.

847 Siehe grundlegend für die Entstehungs- und Editions-geschichte der *blasons* im französischen Kontext Saunders 1981 und Vickers 1997 sowie im Zusammenhang mit einer spezifisch barocken Körperästhetik: Böhme, Hartmut (2001): » Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock.« In: Claudia Benthien (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., S. 228–253. Saunders diskutiert die Ähnlichkeiten zwischen den französischen Texten und zeitgleicher italienischer Lyrik, in der strukturelle Merkmale wie eine recht objektive Beschreibung und die repetitive Benennung oder Anrufung des Körperteils bereits zu erkennen seien, einen direkten Einfluss schließt sie jedoch aus. Vgl. dazu S. 100, sie führt hier unter anderem Texte von Olimpo de Sassoferato und Nocturno Napoletano an.

sexuelle Erregung und zum anderen für das Ausstellen der männlichen Dichtkunst bei dessen Darstellung genutzt.<sup>848</sup> Sie stehen im Kontext der neuen wissenschaftlichen Erschließung des Körpers über die anatomische Praxis, die aus dem Zergliedern und Separieren einzelner Organe mit dem Ziel ihrer Funktionsbeschreibung besteht.<sup>849</sup> Ein weitergehendes Fetischisieren ist nur über die Fragmentierung und die Überhöhung einzelner Elemente möglich. Diese Form der ›sexuellen Verdinglichung‹ erinnert außerdem an die religiöse Reliquienpraxis, die ihrerseits wieder durch den medizinischen Fortschritt mitgeprägt wurde.<sup>850</sup> Durch die Fokussierung des anatomischen Details verschwimmen die Grenzen von Männlichkeit und Weiblichkeit: ein Verfahren, das der gesteigerten Genderambiguität in Marinos Dichtung durchaus zuträglich ist.<sup>851</sup>

Trotz dieser *novità* darf man keine kruden oder pornographischen Schilderungen erwarten, ein möglicher Einfluss ist bei Marino eher strukturell auf der Makroebene zu verorten. Der Reiz liegt gerade in der Oszillation zwischen artifizieller Transformation der Objekte oder der Organe durch mythologische oder materiell-preziöse Elemente und dem Aufscheinen der sensuellen oder erotischen Implikationen. Exemplarisch lässt sich dies am zweiten *Seno*-Sonett der *Amori* zeigen:

## VIII Seno

1 Da duo candidi margini diviso  
 2 apre quel sen, ch'ogni altro seno aborre,  
 3 con angusto canal, che latte corre,  
 4 una via che conduce in paradiso.  
 5 Non osa alcun, che non rimanga ucciso,  
 6 in quel fonte vital le labra porre,  
 7 ché quinci e quindi alabastrina torre  
 8 guarda in duo vivi scogli Amore assiso,  
 9 e, volando talor spedito e lieve  
 10 su quell'alpi d'avorio, aventa e scocca  
 11 strali di foco involti entro la neve;  
 12 onde, mentr'ivi a un punto ed arde e fiocca,  
 13 con amara dolcezza insieme beve  
 14 assenzio il core e nettare la bocca.

848 Böhme 2001 bezeichnet die *blasons* als »Orgasmushelfer, als Medien priapischer Selbstermächtigung, die sich im Lobpreis des Frauenfleisches vollzieht«, S. 239.

849 Vgl. Sawday 1996: S. 87. Er spricht von einer rinascimentalen *culture of dissection* und überträgt die Denkfigur des sezierenden Vorgehens auf nahezu alle Bereiche. Trotz relevanter Ähnlichkeiten unterscheidet sich die Darstellung der Körperteile in medizinischen Büchern dennoch stark von den *blasons*, da sie jeweils noch auf ein vitales Ganzes, einen integralen Körper verweisen. Die *blasons* sind gekennzeichnet von einer radikaleren, destruktiveren Fragmentierung, so Vickers 1997: S. 7f.

850 Vgl. Böhme 2001: S. 240 und Niola 2002: S. 82.

851 Vgl. Sawday 1996: S. 3 und Böhme 2001: S. 243.

Im Gegensatz zum knappen und expliziten Titel finden sich im Gedicht eher mäandernde Beschreibungen, die die Schönheit der weiblichen Brust anhand verschiedener Vergleichsobjekte und –materialien mit »alabastrina torre«<sup>7</sup> und »alpi d'avorio«<sup>10</sup> herausstellen. Der Oberkörper wird als hügelige Landschaft konzipiert, in der ›Milch und Honig‹ fließen und in der ein Weg zum Paradies erkennbar ist, das vermutlich im unteren Bereich des Körpers liegt. Dieser Schatz oder diese Lebensquelle wird von Amor bewacht, der zwischen zwei Felsen sitzt und brennende Pfeile in der schneeweißen Umgebung abfeuert. Zunächst wird im zweiten Quartett die Gefahr der Berührung durch die Lippen genannt, in der letzten Strophe trinken jedoch sowohl das Herz als auch der Mund. Auch wenn hier der topische Zustand des bittersüßen Liebesschmerzes aufgerufen wird, so weist das evozierte Bild der die Brust küssenden Lippen und die Betonung des Trinkens und damit des Austauschs von Körperflüssigkeiten auf die zusätzliche erotische Lesart hin.<sup>852</sup> Auf die enge Verbindung von Herz und Lippen, die hier über Äquivalenz in Position und Funktionalität ausgedrückt wird, ist im Rahmen von Marinos *ars osculatoria* noch näher einzugehen. In diesem Gedicht ist zunächst die Steigerung der Kontaktmöglichkeit und Kontaktintensität zwischen dem Liebendem und der Dame von Bedeutung. Die Beschreibung der Lippenberührung in Vers sechs ist auch bereits im Stadium der Imagination hinsichtlich der Liebesstufen der nächste Schritt nach dem Blickkontakt – oder in Bezug auf die Vorgaben des Petrarkismus schon ein Schritt zu viel. Dass Marino die Grenzen dieses Liebesdiskurses schon in früheren Gedichten austestet und sie spätestens in den *Amori* deutlich überschreitet, ist offensichtlich.

Die Aufwertung der Sinneswahrnehmung allgemein in Bezug auf den menschlichen Erkenntnisprozess und besonders des Tastsinns, der zuvor als niederer Sinn aus den petrarkistischen und platonischen Liebestheorien ausgeschlossen war, hat maßgeblich dazu beigetragen, die sensualistische, auf Vollzug und Genießen ausgerichtete Seite der Liebe integrieren oder bevorzugen zu können.<sup>853</sup> Die Arbeit mit den Händen in Form von Experiment oder Sektion entwickelt sich, sehr schematisch gesprochen, neben der Buchgelehrtheit als weitere Quelle des Wissensgewinns.<sup>854</sup> In Bezug auf die Liebeslyrik ist von einem

852 Vgl. Niola 2002: S. 98 sowie Maurette, Pablo (2013): *Touch, Hands, Kiss, Skin: Tactility in Early Modern Europe*. Hg. von ProQuest LLC. UMI Dissertation Publishing (3562771), S. 160, 190–193 und Aguzzi-Barbagli, Danilo (1972): »Un contributo di Francesco Patrizi da Cherso alle dottrine rinascimentali sull'amore.« *Yearbook of Italian Studies* 2, S. 19–50, S. 31.

853 Die Aufwertung des Taktiles im frühneuzeitlichen Europa bespricht auf allgemeiner Ebene Maurette 2013, Nastri widmet sich der Thematik im *Adone*: Nastri, Maria Paola (1998): *The Rhetoric of Desire. Marino and the Reevaluation of Desire*. Ann Arbor: Mikrofiche-Ausg., UMI. Siehe ebenfalls Perella 1969: S. 168f. und 176–180. Zentral ist dafür natürlich das Lob des Tastsinns durch Merkur in VIII, 19–20. Siehe dazu auch Mehlretter 2013: S. 343ff.

854 Vgl. Maurette 2013: S. 88–109 und 146 sowie das Portrait Vesals in Vesalius, Andreas (1543):

Taktilisierungseffekt die Rede, der sich in Tassos *Rime* ankündigt und sich laut Thomas Borgstedt dann zu einem europaweiten Topos auswächst.<sup>855</sup> Die Berührung als drängende Folge der Liebe sei eine deutliche Transgression und habe das petrarkistische Liebeskonzept erheblich geschwächt. In Marinos *Adone* ist die Berührung jedoch nicht nur eine Reaktion des Liebenden, sondern auch der Ursprung der Gefühle überhaupt.<sup>856</sup> Das *Seno*-Gedicht hat die Berührung in Form des Lippenkontakts schon evoziert und Marino spielt an anderer Stelle mit der Kuss- und Saugmetaphorik auch in Zusammenhang mit dem Herzen. Einmal wird Amor beschrieben, der zugleich am Herzen des Sprechers saugt, während er ununterbrochen an der Brust der geliebten Dame hängt.<sup>857</sup> Eine ähnliche Szene ist in den *Rime amorose* zu finden, wenn sich die zur Schlange transformierte Geliebte an seiner Seite und in seinem Herzen festbeißt: »di sangue sol vaga il cor mi morse«<sub>3</sub>. Das Herz ist in diesen Fällen kein Repräsentant abstrakter moralischer Ideen oder der jeweiligen charakterlichen Disposition, sondern es wird Teil der körperlichen Kontakt- und Austauschprozesse. Ein weiteres Beispiel ist die Darstellung der *Ninfa mungitrice* im Madrigal XXXII:

XXXVI Nel medesimo soggetto

- 1 O capra avventurata,  
 2 A cui le mano, onde trionfa Amore,  
 3 Preme le mamme, et a me preme il core:  
 4 Ben puoi dirti beata,  
 5 E cede a tue fortune altere e nove  
 6 Quella che lattò Giove,  
 7 Se che da te soave umor raccoglie,  
 8 Più da te, che non toglie.

Die schöne Nymphe berührt und drückt die Zitzen der Ziege und presst damit zugleich metaphorisch das Herz des Dichters zusammen, der sich neidvoll an das Tier wendet und es anweist, diesem neuen Glück der Berührung nachzugeben. Die bukolische Szene ist durchzogen von Anspielungen auf die sensuelle

---

*Andreae Vesalii Bruxellensis, Scholae medicorum Patavinae professoris, de Humani corporis fabrica. Libri septem.* Basel: Ex Officina Ioannis Oporini, S. 21 und die Besprechungen in Siraisi 1997: S. 5. Dargestellt ist der Anatom, der mit beiden Händen einen Arm anfasst, dessen Adern und Muskeln bereits zu sehen sind. Siehe auch Slawinski 1992: S. 56–62.

855 Vgl. Borgstedt, Thomas (1994): »Kuß, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung (Giovanni Pontano, Johannes Secundus, Giambattista Marino und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau).« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44.3, S. 288–323, S. 302 und den dortigen Verweis auf Regn 1987: S. 256.

856 Vgl. Nastri 1998: S. 168 und Dickhaut 2012: S. 234. Die dazu passenden Verse im fünften Canto des *Adone* lauten: »Dela vista il difetto adempie il tatto,/ qualche cerca con l'occhio, accoglie in braccio;/ s'appaga di toccar qualche non vede,/quanto al'un senso nega, al'altro crede«, Marino 1988a: V, 98.

857 Madrigal VIII: »A te le mamme, et a me sugge il core,/ Veracemente è Amore./ Lacci son le sue fasce,/ Sangue, non il latte pasce.«<sub>4-7</sub>.

Liebe und den Genuss, der vom physischen Kontakt ausgeht und den auch das Herz als quasi-haptisches Organ spüren kann. Das Setting allgemein ruft, bei Marino allerdings schon in der Form einer Schwundstufe oder im Modus der ideellen Entleerung, eine im natürlichen Einklang befindliche arkadische Landschaft auf, in der noch keine ›körperliche Distanzierung‹ durch kulturelle Einflüsse stattgefunden hat.<sup>858</sup> Mit der Periphrase in Vers fünf ist die Ziege der Nymphe Amaltheia gemeint, die Jupiter aufzog.<sup>859</sup> Aufgrund der vertrauten, nahezu intimen Szene und der mythologischen Verweise ist die Sensualisierung, die Marino anhand der Verflechtung unterschiedlicher Diskurse vornimmt, deutlich erkennbar.<sup>860</sup> Der »soave umor«<sub>6</sub> meint in erster Linie natürlich die gewonnene Milch, die konzeptistisch im vorangehenden Gedicht mit den melkenden Händen verschränkt wird.<sup>861</sup> Das Begehren des Sprechers und der Wunsch, an Stelle des Tieres zu stehen, lassen für *umor* aber auch die Interpretation der männlichen Körperflüssigkeit zu, die der Liebende ebenfalls unter Druck bereit wäre abzugeben.

Zwei weitere Aspekte der Sensualisierung sind festzustellen: zum einen das Lob der Jugend als Alter der schadlosen und unbedarften Sensualität und zum anderen die Bedeutungsverschiebung von *fianco* innerhalb der Körper- und Herzmetaphorik. In der *Lira* werden vor allem junge Körper als schön und begehrenswert dargestellt. Gerade diese Beschreibungen, die vorher vielleicht noch in petrarkistischem Sinne akzeptabel waren, kippen und evozieren den sensuell-hedonistischen Liebesdiskurs.<sup>862</sup> Dies lässt sich erstens an der Jünglingsbeschreibung mit den homoerotischen Mythen erkennen, anhand derer

858 Vgl. Wehle 2000: S. 125.

859 Vgl. Cancik et al. 1996: Sp. 568. Hier scheint nicht die Variante des Mythos aufgerufen zu sein, in der Amaltheia selbst zur Ziege wird. Außerdem wird sie manchmal als Mutter Pans angeführt, was zu dieser bukolisch-sensuellen Szene durchaus auch passen würde.

860 Die erotisierte Alltagsszene weist auf die Idyllen Theokrits hin, siehe dazu Nelting 2007: S. 40–47. Als Grundzüge der Bukolik Marinos benennt er passend eine: »weitreichend erotische und ästhetizistische Fokussierung des fiktionalen Arkadiens«, die sich in einer auf Erfüllung abzielenden Erotisierung zeige, vgl. S. 228. Der Siegespreis für den Sängertwettstreit in der ersten Idylle ist ebenfalls Ziegenmilch, sodass das Madrigal neben der erotischen auch eine poetologische Komponente mitführt: Theokrit (1999): *Gedichte. Griechisch-deutsch*. Hg. von Bernd Effe. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 9–13. Vgl. hinsichtlich der Erotisierung durch Pan und die Ziege: Santillo Frizell, Barbro (2009): *Arkadien. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: Böhlau, S. 62–76. Auch in *La bruna Pastorella* ist von »capre lascive« die Rede, siehe Marino, Giambattista (1993): *La Sampogna*. Hg. von Vania de Maldé. Parma: Fondazione Pietro Bembo, S. 471.

861 XXXV: »né distinguer sapea/ il bianco umor da le sue mani intatte/ ch'altro non discernea che latte in latte.«<sub>6-8</sub>

862 Die Tendenz, den menschlichen ›Instinkt‹ im Sinne des körperlichen Begehrens besonders dem Jugendalter zuzuschreiben und ihn so weniger zu sanktionieren, stellt Guardiani 1986 vor allem für das Liebesepos des *Adone* fest, vgl. S. 200 in Guardiani, Francesco (1986): »Erotica mariniana.« *Quaderni d'italianistica* 7.2, S. 197–207.

Marino in den *Rime lugubre* sehr sinnliche Gedichte über ermordete junge Männer konstruiert.<sup>863</sup> Zweitens findet sich in den *Cortigiana*-Sonetten der *Rime amorose* ein Lob der Jugend und ihrer Schönheit sowie die Bestürzung über die physischen Veränderungen des Alterns. Explizit äußert sich die Kurtisane als Sprecherin in XLIX über die Transformation des Jünglings zum Höllenengel: Das Gesicht hat sich vom Garten der Grazien in eine schattig-schreckliche Wüste verwandelt und die Schönheit ist verblüht, was sich an tiefen Furchen und dunklen Dornenhaaren zeigt.<sup>864</sup> Auf diese Zustandsbeschreibung folgt die Frage der Sprecherin: »Ov'or sono i tuoi fasti? Ecco ti scerno/ cangiato il viso, e forse il cor con esso,/ fatto d'angel di luce, angel d'inferno.«<sup>8-11</sup>. Die vermutete Veränderung des Herzens kann sich auf die schwindenden Gefühle des Jünglings für die Dame beziehen und metaphorisch damit rein für die emotionale Distanzierung stehen. Darüber hinaus lässt sich jedoch unter Rückgriff auf zeitgenössische anatomisch-physiologische Vorstellungen auch eine Begründung in der Beschaffenheit des Herzens ausmachen. Ähnlich wie das Gesicht kann sich auch das Herz physisch verändern, es verhärtet sich und ist so weniger empfänglich. Die jungen Menschen sind in ihrer humoralen Disposition grundsätzlich wärmer und sie haben ein »weicheres Herz«, sodass sie leichter von der Liebe entzündet werden können oder andere über ihren Blick damit infizieren können.<sup>865</sup>

Die *Cortigiana*-Sequenz evokiert jedoch zuvor auch die frühere Phase der begehrenswerten Jugend, die sich am besten im nackten Zustand erkennen und genießen lässt. Auf die Gedichte XLI und XLII ist im Zusammenhang mit dem Liebestod noch weiter einzugehen,<sup>866</sup> an dieser Stelle soll kurz die deutliche Sensualisierung anhand der ersehnten Nacktheit sowie der Metaphorik des »fianco«<sup>1/6</sup> besprochen werden.<sup>867</sup>

863 Vgl. die Sonette XXII–XXIV der *Rime lugubre* in Marino 2007. Wie oben bereits angemerkt, wird die männliche Schönheit über Narziss, Adonis und Hyazinth modelliert. Außerdem erzeugen Verben wie *languire*, *sospirare* und *gemire* sowie die noch aufzuzeigende enge Verbindung von Liebe, Erotik und Tod eine eigentümliche Stimmung.

864 Das Sonett bildet mit den beiden vorangehenden ein Triptychon, das den zuvor in der Blüte seiner Jugend besungenen Ligurino im Prozess des Erwachsenwerdens vom anfänglichen Bartwuchs bis zum gänzlichen Verlust der adoleszenten Schönheit präsentiert.

865 Ein Hinweis darauf ist bei Aristoteles zu finden, der die charakterlichen Dispositionen auf die Substanz des Herzens zurückführt, vgl. dazu Aristoteles 2007: S. 71. Auch die *spiritus*-basierte Theorie des Verliebten bei Ficino macht die körperlichen Merkmale für affektive Reaktionen verantwortlich. Vgl. dazu Huss 2007: S. 102 sowie Ficino 2012a: S. 217 ff. und 223 ff., VII, 4–5.

866 Siehe unten Kap. III, 3.

867 Sonett XXXIX ist ebenfalls in dieser Reihe zu sehen. Darin wird ein Junge beschrieben, der den Keim einer außergewöhnlichen Schönheit, »cui Giacinto et Adon cede e Narciso«, in sich trägt und trotz seines Alters und der dadurch möglichen Verwechslung mit dem

<p>XLI A compiacimento della medesima</p> <p>1 Sovra il tenero fianco il duro peso</p> <p>2     sostener de la spada empia e mortale,</p> <p>3     garzon pronto al tuo danno, a l'altrui male,</p> <p>4     ond'hai superbo e rigidetto appreso?</p> <p>5 E chi t'insegna a l'ire, al sangue inteso,</p> <p>6     folle, altr'armi trattar che l'aureo strale</p> <p>7     onde inun chi t'adora e chi t'assale</p> <p>8     sia di due piaghe in un sol punto offeso?</p> <p>9 O di Marte e d'Amor vago guerrero,</p> <p>10    né men che vago e bello, ardito e forte,</p> <p>11    né men che forte, oimè, crudele e fero:</p> <p>12 ah non bastava per mia dura sorte</p> <p>13    negli occhi averla e nel bel viso altero,</p> <p>14    se non portavi in mano anco la morte.</p>	<p>XLII Per la cortigiana</p> <p>Qual ti vegg'io di fin acciar lucente</p> <p>      stranio arnese dintorno? o tanto stolto</p> <p>      mio Ligurin, quant'orgoglioso, e molto</p> <p>      di forza men che di beltà possente.</p> <p>Ah, pon giù l'armi, e 'l ferro aspro e pungente</p> <p>      sia dal bel fianco omai discinto e sciolto:</p> <p>      disarma d'ira il cor, d'asprezza il volto,</p> <p>      semplicetto omicida et innocente.</p> <p>Sol quell'armi adoprar t'insegni Amore</p> <p>      contro cui nulla val difesa o scudo,</p> <p>      che non erran mai colpo in mezo al core.</p> <p>Che (se nol sai), fanciul superbo e crudo,</p> <p>      fanno piaga i tuoi sguardi assai maggiore,</p> <p>      et assai più ch'armato offendi ignudo.</p>
--	---

Während *fianco* zunächst meist für die linke Körperseite stand, bezeichnet es hier eher den Lendenbereich und erfährt damit eine starke sexuelle Konnotation.<sup>868</sup> Die Verletzung der Seite entspricht daher vorher jener des Herzens, die Pfeile Amors treffen über den *lato manco* häufig direkt ins Ziel. Dieser erste metonymische Schritt ermöglicht auch die oben beschriebene metaphorische Verschränkung von christlich konnotierter Seitenwunde, Liebeswunde und Herz. In diesen Texten Marinos geht es aber nicht um das Herz des Liebenden als Zielscheibe, sondern um den Körper des Liebesobjektes und seinem zarten, »tenero«,<sup>1</sup> und schönen, »bel fianco«.<sup>6</sup> In beiden Fällen trägt der Jüngling an dieser Stelle ein schweres und scharfes Schwert und allein dadurch ist erkennbar, dass sich *fianco* eher auf die untere Körperhälfte bezieht. Ist hier also die Lende des Mannes gemeint, ergibt sich für »spada«<sup>2</sup> und »ferro«<sup>5</sup> natürlich ebenfalls eine erotische Lesart. Diese räumliche Verlagerung oder moralisch latente Herabstufung des Herzens bedingt demnach eine Verschiebung der Metaphorik, die im Zusammenspiel mit den übrigen genannten Merkmalen wie Jugend,

---

nackten Amor bereits mit den Waffen, die ihm sein Körper zur Verfügung stellt, scheinbar gut umgehen kann.

868 Vgl. die Gedichte CV und CCXXVIII in Petrarca 2014. Vgl. die Anmerkung zu XVII S. 694 in der Ausgabe Marino, Giambattista (2012): *La Lira. 1614*. Hg. von Luana Salvarani. Lavis (Trient): La finestra. Auch bei Tasso ist mit *fianco* vornehmlich die Brust und damit das Herz gemeint, so zum Beispiel im *argomento* des Sonetts LV »Prega Amore che non voglia percuotere il delicato petto de la sua donna d'equal ferita, ma di dolcissima piaga amorosa« sowie in CCXXIX, wo Seite und Herz ebenfalls gleichgesetzt werden: »Ed io, ch'avea via più indurato il fianco/ per mille assalti e via più freddo il core,«<sup>5-6</sup>. Siehe Tasso 1994: S. 59 und 236. Vereinzelte Bedeutungsverschiebungen sind zwar erkennbar, jedoch ist der Kontext deutlich weniger sensuell als bei Marino und die erotische Metaphorik damit weniger ausgeprägt.

Nacktheit und veränderter Körperbeschreibung den Weg zum Sensuellen weist und auf ein auf sexuelle Erfüllung ausgerichtetes Begehren hindeutet.

Besonders augenfällig ist diese Hedonisierung in den Gedichten durch die Erotisierung des vorher körperlosen Liebeskampfes. Der traditionelle Topos des Liebeskrieges wird im *argomento*, Titel und zugleich Zusammenfassung, des Sonetts XL mit einer tatsächlichen Kriegssituation, für die sich der junge Mann rüsten muss, kurzgeschlossen. Marino kombiniert also erneut ›real-konkrete‹ Aspekte mit der bekannten Metaphorik der Liebesdichtung. Neben dem Schutz- und Waffenvokabular sind es Koppelungen wie »di Marte e d'Amor vago guerrero«, die beide Diskurse explizit und auf gewohnte Weise verbinden. Teil der neuen Kunst Marinos und der »nov'arte«<sup>12</sup> Amors ist hingegen die Wendung des Liebeskrieges zu einem körperlichen Nahkampf, auf den die letzte Strophe in XLII eindeutig hinweist.<sup>869</sup> Gleiches gilt für XLIII: »Ma se le guerre alfin seguon le paci,/ ferito esser da te fia dolce assai,/ pur che le piaghe poi saldino i baci.«<sup>12-14</sup>. In allen ›Kriegsgedichten‹ dieser Gruppe sind die Waffen daher ambig und ihre letalen Verletzungen können auch immer den Liebestod meinen. In XLII deutet sich die körperliche Vereinigung als Verbindung zwischen den Herzen an, die sich in anderen Texten zu einem gesteigerten Herzenstausch im Orgasmus auswachsen wird. In diesem Fall könnte die Metapher des »ferro aspro e pungente«<sup>5</sup> als männliches Geschlechtsteil in eine konzeptistische Umschreibung des Geschlechtsverkehrs im ersten Terzett führen. Amor habe den Jüngling gelehrt, mit seinen Waffen so umzugehen, dass keine Gegenwehr möglich sei und sie niemals ihr Ziel verfehlten. Besomi weist im Kommentar zu diesem Gedicht auf den *colpo mortale* bei Petrarca hin, der vom Visuellen hier ins Sensuelle übertragen werde.<sup>870</sup> Diese Lesart lässt sich mit der auf der Analogie mit dem weiblichen Unterleib basierenden Metapher des Herzens als Sexualorgan, das den Stößen hilflos aber nicht willenlos ausgeliefert ist, ergänzen oder untermauern.

Bereits im Titel des Gedichtes *Duello amoroso* ist eine weitere Variante des Kampfes als intimes Stelldichein erkennbar.<sup>871</sup> Gleiches gilt für die *Guerra di baci*, die als Vorspiel der *Amori notturni* zu verstehen ist: »Saettatevi pur, vibrare

869 Siehe das letzte Terzett in XLIV: »Insidioso Amor, questa è nov'arte,/ lasciar l'arco e gli strali, e 'n danno mio prender, per più ferir, l'armi di Marte.«<sup>12-14</sup>.

870 Marino 1987: S. 118. Vgl. zu *pungere* auch S. 109 in Nelting, David (2003): »Pseudoplatonismus und erotische *meraviglia* bei Girolamo Preti.« In: Anna-Sophia Buck (Hg.): »*Versos de amor, conceptos esparcidos ...*«. *Diskurspluralität in der romanischen Liebeslyrik; für Hans Felten*. Unter Mitarbeit von Hans Felten. Münster: Daedalus-Verl., S. 105–114.

871 *Capricci* LVII: »Dolci risse d'Amor, guerre beate./ La mia nemica et io fummo i guerreri,/ Furo il campo e l'agon le piume amate,/ Furo i seni e le braccia armi e destrieri/ E fur trombe le bocche innamorate,<sup>10-14</sup> [...] E pur non seppi (o me codardo e vile)/ Tingere il ferro mio nel sangue ostile«<sup>46-47</sup>.

ardenti/ l'arme vostre pungenti!«<sub>6-7</sub>.<sup>872</sup> In markanter Transgression der petrarkistischen oder platonischen Liebesvorstellungen werden hier Situationen des körperlichen Begehrens genussvoll ausgeschrieben und das Ziel des liebenden Sprechers oder der Sprecherin ist weniger die seelische Vereinigung als die temporäre Erfüllung. Der imaginierte zwischenmenschliche Kontakt hat sich demnach vom *tactus* zum *actus* gesteigert und verlagert ähnlich wie die *blasons anatomiques* einen Teil des sexuellen Drängens auf den Text. Die gelingende oder scheiternde Erschreibung der (sexuellen) Erfüllung und der damit einhergehende Aspekt der Eifersucht sind die verbleibenden Parameter, die die Sensualisierung in Marinos Gedichten ermöglichen und anzeigen.

Einmal ist es beispielsweise das helle Licht des Mondes, das die Absichten des Sprechers durchkreuzt und das amouröse Treffen stört. Nicht die Ablehnung der Dame oder moralisch-ethische Regeln halten ihn vom Sinnesgenuss ab.<sup>873</sup> Seine Frustration über eine negierte Erfüllung, *Piacere imperfetto*, drückt der Sprecher im Sonett LXXX der *Amori* so direkt aus, dass es selbst für die bereits partiell transgressiven Texte der *Rime amorose* zu explizit gewesen wäre:

LXXX Nel medesimo soggetto

- 1 Il più mi dona e mi contende il meno
- 2 questa crudel, che del giardin d'Amore
- 3 mi nega il frutto e mi concede il fiore,
- 4 posto ai desir su 'l maggior corso il freno.
- 5 Desta la voglia e non l'appaga apieno,
- 6 temprà la fiamma e non spegne l'ardore,
- 7 m'alletta il senso e non mi sazia il core,
- 8 m'accoglie in braccio e non mi vuole in seno.
- 9 O spietata pietà, fiera bellezza,
- 10 per cui more il piacere, in fasce ucciso
- 11 appena nato, in grembo ala dolcezza!
- 12 Così congiunto a lei, da lei diviso,
- 13 povero possessor d'alta ricchezza,
- 14 Tantalo fatto sono in paradiso.

Der Sprecher befindet sich wie Tantalus in einem Zustand andauernder Verlockung ohne die Möglichkeit der Erfüllung. Anhand der repetitiven Parallelstruktur wird die Grausamkeit der Dame besonders betont, die ihn zwar lockt, aber sein Begehren dennoch immer wieder bremst. Ihre Zugeständnisse werden jeweils durch die Ablehnung des nächsten Schrittes negiert, was erneut den

872 Vgl. die Kommentare in Guardiani, Francesco (1995): »Oscula mariniana.« *Quaderni d'italianistica* 16.2, S. 197–243, hier S. 235.

873 Siehe dazu *Rime amorose* LI: »Alla Luna, la quale una notte per esser troppo chiara gli'mpediva l'andare per suoi affari amorosi« sowie die Beschreibung des »Accidente notturno« in *Amori* LXXVII.

Stufencharakter einer möglichen Erfüllung betont. Es entsteht der Eindruck, dass es bereits zu intimmem Körperkontakt gekommen sei – ihre Stimulation wird mit »voglia«<sub>5</sub> recht explizit formuliert –, ohne dass dem Sprecher jedoch die volle Befriedigung, »non l'appaga appieno«<sub>5</sub>, zuteilwurde. Die Struktur des Sonetts ist in dieser Hinsicht eher abfallend, da in Vers drei mit »concede il fiore« die zentrale Metapher für den Geschlechtsverkehr schon genannt wird und darauf eher Varianten folgen, die den gleichen Sachverhalt ausdrücken. Orientiert man sich an dieser Struktur, müsste auf die Ansprache an die Sinne in Vers sieben die Erfüllung des Herzens folgen, was dem »frutto«<sub>3</sub> und damit dem Orgasmus gleichkommen dürfte. Die weiteren Metaphern entsprechen den zwar anders eingesetzten, aber dennoch im Petrarkismus vorgeprägten oxymoralen Beschreibungen. Das sexuelle Vergnügen ist potentiell möglich, rein räumlich scheint es in Vers elf und zwölf bereits zu engem Kontakt zu kommen, er wird jedoch stets von der Dame unterbunden. Der Zugang zum »paradiso«<sub>14</sub> der sinnlichen Freuden ist demnach nicht mehr grundsätzlich oder systemlogisch verschlossen, sondern das Gelingen ist von anderen Faktoren abhängig.

Einer dieser Faktoren ist der aufmerksame und bissige Wächter des körperlich-weiblichen Paradieses, den die Madrigale und Sonette über das Schoßhündchen im ersten und zweiten Teil der *Lira* präsentieren:

XLV Cagnolino in grembo alla bella Donna

1 Tu, che nel sen di lei,  
2 Per cui posa io non ho, prendi riposo,  
3 Candidetto amoroso,  
4 Quanto più caro a la mia Donna sei,  
5 Tanto se' più noioso agli occhi miei.  
6 Del tesoro mio caro  
7 Invido possessor, custode avaro,  
8 Cerbero ti direi,  
9 Se non che lieto in sì bel grembo assiso  
10 Guardi l'Inferno no, ma 'l Paradiso.<sup>874</sup>

Der tierische Begleiter kann der Dame viel näher kommen, als es dem Sprecher vergönnt ist und die Beschreibung mit »sen di lei«<sub>2</sub> und »sì bel grembo«<sub>8</sub> ruft erneut sensuelle bis erotische Assoziationen auf. Nicht als Höllenhund, sondern als Bewacher des Paradieses und eines Schatzes fungiert das »vezzoso animaletto e lusinghiero« hier.<sup>875</sup> Auch »tesoro«<sub>5</sub> ist in diesem Zusammenhang leicht als

874 Vgl. dazu Guardiani 1986: S. 198 f.: »La ›porta del Ciel‹ è un'immagine neoplatonica traspunta dal suo senso originario al significato di sesso femminile. La tendenza alla conquista della donna non porta più al Paradiso tout court, ma ad un ambiguo ›Paradiso infernal, celeste Inferno‹.« Guardiani vertritt die These, dass sich besonders in der erotischen Dichtung Marinos auch ein hohes Maß an Desillusionierung und Zweifel ausdrücke.

875 Marino 1987: LXVII, V. 3.

sexuelle Versprechung oder deren Erfüllung zu verstehen, zieht man weitere Texte in Betracht, in denen die gelösten Haare entweder metaphorisch für die körperliche Hingabe stehen oder metonymisch für das weibliche Geschlechtsteil, das sich hinter den Haaren verbirgt.<sup>876</sup> Noch deutlicher sind die erotischen Implikationen in Sonett LXV der *Rime amorose*, in dem der Hund als verwandelter Jupiter in amouröser Mission angesprochen wird: »Forse Giove se' tu, ch'oggi cangiato/ in strania forma per Amor ti sei?«<sub>5-6</sub>. Dem liebenden Sprecher bleibt nur die Rolle des passiven Zuschauers, der sich in Eifersucht verzehrt. Letztere bezieht sich auch an anderer Stelle auf Jupiter als imaginiertem Konkurrenten um die körperliche Nähe des Liebesobjektes.<sup>877</sup> Die Eifersucht als zusätzlicher Affekt zur üblichen Liebesleidenschaft findet sich in weniger sensuellen Kontexten und unter vielfältigem Rückgriff auf die petrarkistische Tradition auch am Ende der *Rime amorose*. Dieser spezifische Neid auf sexuell potentiell erfolgreichere Mitstreiter scheint jedoch ein Novum zu sein.<sup>878</sup>

Die Sensualisierung der Gedichte, die in einigen Fällen nicht mehr zur petrarkistischen Liebeslyrik zählen können, zeigt sich demnach an der Aufwertung des Körperlichen in Form der veränderten Metaphorik, die auf der Taktilisierung und dem Fetischisieren basiert. Ein weiteres Merkmal ist eine Liebeskonzeption, die sexuellen Genuss integriert und als grundsätzlich erreichbares Ziel des Werbens festlegt. Diese Verschiebung ist die Grundlage für Marinos ausdifferenzierte Kussmetaphorik, wie sie vor allem in der *baci*-Gruppe der *Madriali e canzoni* erkennbar ist und die Ottavio Besomi als eine »vera e propria casistica intorno a questo tema« bezeichnet.<sup>879</sup>

Der Bogen kann jedoch von einem der ersten Sonette der *Lira* bis hin zu den Gedichten im zweiten Teil gespannt werden. *Alla bocca della sua donna* beschreibt in petrarkistischer Manier ein Körperteil der Dame, das außer in seiner Verheißung oder Verdammung verkündenden Funktion im orthodoxen Dichtungssystem nicht das Objekt körperbezogenen Lobes werden konnte.<sup>880</sup> Auch wenn der religiöse Intertext mit »O di parole angeliche amorose/ e di riso divin porte odorate:«<sub>5-6</sub> durchaus aufgerufen wird, kündigt die letzte Strophe doch eine andere Verheißung der weiblichen Lippen an: »quante ha dolcezze in sé vive e veraci,/ quanto in me sparge di soave fuori/ un sospir vostro: or che farieno i

876 In diesem Kontext ist natürlich L der *Amori* zu nennen: *Donna che si pettina*. Eine weniger offensichtliche Verwendung findet sich aber auch in XXII der *Rime amorose*.

877 *Rime marittime* XXV: »E s'egli avien che 'l nero vel si sciolga/ de l'atre nubi in molle nembro folto,/ temo allor Giove, in pioggia d'oro involto,/ del tuo bel, del mio bene il fior non colga.«<sub>5-8</sub>, Marino, Giambattista (1988b): *Rime marittime*. Hg. von Ottavio Besomi. Modena: Ed. Panini, S. 75.

878 Vgl. auch den ausführlichen Kommentar Besomis in Marino 1987: S. 192–196.

879 Besomi 1969: S. 72.

880 Siehe *Rime amorose*, VII.

baci?«<sub>12-14</sub>. Von eher visuellen Eindrücken verschiebt sich das Lob der Schönheit in diesem Einzeltext zu taktilen Eindrücken und endet mit der erwartungsvollen Frage nach den Verlockungen der Küsse.<sup>881</sup> Die gleiche Verschiebung lässt sich auf Makroebene auch zwischen den *Rime amorose* und den späteren *Madriali e canzoni* erkennen. Wenn den Sprecher bereits die Seufzer der Geliebten ohne körperlichen Kontakt in lieblich-süße Zustände versetzen können, dann kann er bewusst offenlassen und zugleich unmissverständlich andeuten, welche Folgen ein Kuss hätte. Eine ähnliche Andeutung findet sich in dem oben besprochenen Sonett XLIII, das im hypothetischen Modus die Konsequenzen des sexuell-erotischen Liebeskrieges als Zusammenspiel zwischen den süßen Verletzungen und den heilenden Küssen evoziert.

In zweiten Teil der *Lira* fächert Marino dieses Thema dann auf und behandelt es in den 19 Gedichten XIII bis XXXI. Guardiani arbeitet in seinem Kommentar der Gedichtgruppe eine progressive Struktur heraus, die zudem die Tradition der Kussgedichte über Johannes Secundus, dessen *Basia* ebenfalls 19 Texte umfasst, aufruft:

Marino vuole raccontare proprio questa storia, ma espansa: dal bacio furtivo, e per giunta solo desiderato (13), all'orgasmo multiplo (31). Si potevano, certo, allineare le diciannove tessere in maniera progressiva, assegnando quindi le due ultime posizioni a 20 e 31; [...] il bacio per Marino è dinamico, nel senso che »porta« all'amplesso.<sup>882</sup>

Einige dieser Gedichte sowie das Madrigal *Bacio mordace* aus den *Amori* verknüpfen die Kussthematik mit dem Herzen insofern, als sich das Herz als Teil der sexuellen Metaphorik herauschält und der Kuss als gesteigerte körperliche Vereinigung den zuvor abstrakt-idealisierten Herzenstausch orgasmisch konkretisiert.

Marino reiht sich mit diesen Texten in die Tradition der Kussgedichte ein, deren frühneuzeitliches Modell unter anderem durch die von Jacopo Sannazaro beeinflusste Catull-Rezeption Giovanni Pontanos und die neulateinische Dichtung des Johannes Secundus geprägt wurde.<sup>883</sup> Über schnäbelnde Tauben wird

881 Vgl. den Kommentar Besomis hinsichtlich der Steigerung innerhalb des Sonetts in Marino 1987: S. 48. Auch das Verb *spargere* evoziert durch seine sonst häufige Kollokation mit *seme* zumindest einen latent sensuellen Eindruck. Vgl. beispielsweise CXXXIII und CCLXXXVI in Stampa 2010. Zuletzt könnte mit »sparge« und »ospir« auch das Proömium des *Canzoniere* aufgerufen sein, dessen versprengte Reime von Marino zu verstreutem Samen gemacht werden.

882 Guardiani 1995: S. 198. Das Zentrum der Gedichtfolge bilde eine narrative Pause in XXII, *Baciator dubbioso*: »Al dubbio del madrigale centrale, 22, è legata la riflessione del poeta intorno alla natura del bacio con la distinzione tra i sensi (vista e tatto) coinvolti nell'esperienza osculatoria«. Siehe ebenfalls speziell zu diesem Thema Guercio, Vincenzo (2003): »Sur la poésie érotique de G.B. Marino.« *Versants* 43, S. 187–228.

883 Vgl. Borgstedt 1994: S. 292–295, der die Tradition der Kussdichtung anhand verschiedener europäischer Autoren (unter anderem Pontano und Marino) und ihrer gegenseitigen Beeinflussung nachzeichnet. Das Thema behandelt grundlegend auch Perella 1969, mit Fokus

der Kuss allgemein und auch in der Variante des Zungenkusses in die Liebeskasuistik, zunächst vor allem in die der ehelichen Verbindungen, eingeführt. Die frühneuzeitliche Rezeption dieser antiken Thematik ist insofern begünstigt, als sie vielfältig anschlussfähig für die sich ausdifferenzierenden Liebes- und Begehrensdiskurse ist. Das sehr unterschiedlich gelagerte Kussmotiv kann daher vom Pol der sexuellen Erfüllung durch Kurzschluss von Kuss und Koitus bis hin zum mystischen Seelenkuss reichen.<sup>884</sup> Die beschriebene Aufwertung der niederen Sinne ermöglicht im Zusammenhang mit dem Aufbrechen des orthodoxen petrarkistischen Systems die Integration des Kusses in die Liebeslyrik, in der er entweder den Status des heilenden Supplements oder jenen des Vorspiels vor dem tatsächlichen Liebesakt haben kann.<sup>885</sup>

Ein Text, der neben den literarischen Quellen immer wieder in diesem Kontext genannt wird, ist das Traktat Francesco Patrizis *Il Delfino overo del bacio*.<sup>886</sup> Die darin entwickelte Auffassung des Kusses ist zwar stark an Ficinos Ideen zur Liebes- und Spiritusphysiologie angelehnt, löst sich aber in Bezug auf die Bewertung des Kusses als legitimes und erstrebenswertes Ziel der körperlichen Vereinigung deutlich von diesen neuplatonischen Vorgaben.<sup>887</sup> Patrizi macht die Liebe als Ursache für das Kussbegehren aus, das sich sodann in unterschiedlichen Arten erfüllen kann: »con le labbra somme, co'l succo della bocca, col morso e con la lingua«. <sup>888</sup> Die vier Kussvarianten beziehen sich nicht nur auf die Küsse auf den Mund. Diese versprechen jedoch, laut Patrizi, das größte Vergnügen, da sie die gegenseitige Vereinigung über die *spiriti* ermöglichen, wenn sie von beiden Liebenden »getrunken« werden. Diese Vereinigung ist gleichbedeutend mit der völligen Intimität und führt noch nicht weiter zum Geschlechtsverkehr.<sup>889</sup> Relevant ist hinsichtlich der Rolle des Herzens Patrizis

---

auf die französische Dichtung des 16. Jahrhunderts wird es bearbeitet von Gooley, Ruth A. (1993): *The Metaphor of the Kiss in Renaissance Poetry*. New York: Lang.

884 Vgl. Ebbesmeyer, Sabrina (1999): »Physiologische Analysen der Liebe, von Ficino zu Patrizi.« *Verbum. Analecta neolatina* 1, S. 36–47, S. 41 f. sowie Borgstedt 1994: S. 299, der hier auch auf die Bewertung des Kusses im *Libro del Cortegiano* eingeht, die platonisch-keusche und reale Implikationen erstmals vereine. Siehe dazu auch Aguzzi-Barbagli 1972: S. 29 und Perella 1969: S. 175–180.

885 Vgl. Borgstedt 1994: S. 298 und Maurette 2013: S. 160 f.

886 Die Entstehungszeit kann nur umrissen werden, es gilt aber als ein frühes Werk, vermutlich von 1560, auch hinsichtlich der Liebesthematik. Vgl. dazu und für die lange Unkenntnis des Textes Aguzzi-Barbagli 1972: S. 20 ff.

887 Vgl. ebd.: S. 23 und 45 sowie ausführlich Ebbesmeyer 1999.

888 Patrizi da Cherso, Francesco 1975: S. 141. Der Sprecher Patritio präzisiert die vier Arten des Kusses auf den Mund: »Per congiungimento de' labbri a' labbri, per succio de' labbri amati, col porgere la lingua e col riceverla.«, S. 142.

889 So sieht es Aguzzi-Barbagli 1972: S. 46 f. Maurette 2013, vgl. S. 189 und 193, differenziert nicht zwischen Kuss und Koitus, da er es für offensichtlich hält, dass Patrizi auch den Geschlechtsverkehr mit dem Austausch der *spiriti* meint. Gegen eine eindeutige Aussage spricht auch folgende Aussage Patrizis »In qualunque sorte [di] bacio colui che riceve sente senza

physiologische Begründung für das Begehren nach Küssen und die Beschreibung der *spiriti* als Flüssigkeiten, die sich mit den tatsächlichen Körpersäften überlagern. Wie auch bei Ficino entsteht die Liebe über kontagiöse Strahlen aus und in den Augen der Beteiligten. Diese Strahlen wiederum übertragen die *spiriti*, die im Herzen durch große Hitze und Verdampfung entstehen.<sup>890</sup> Darüber hinaus verbindet Patrizi das Strömen dieser Partikel, die gasförmig dem Herzen entweichen und sich über die unterschiedlich betitelten *umori* austauschen lassen, mit der zweifachen Bewegung des Herzens. Es strebe nach kontinuierlicher (Wieder-)Belebung durch Auffrischung der *spiriti* in der Verbindung mit der geliebten Person. In der diastolischen Phase werden sie zusammen mit der Atemluft über die Lunge ins Herz gesogen, in der systolischen strömten sie unter anderem über den Mund nach außen.<sup>891</sup> Die zweifache Bewegung des Herzens wird korrekt übertragen, die jeweilige Funktion von Systole und Diastole ist jedoch nicht mit Blut, sondern mit den *spiriti* in Verbindung gebracht, was sich damit erklären lassen könnte, dass das Herz auch zu diesem Zeitpunkt noch als anziehender Muskel und als atmendes Organ aufgefasst wurde.<sup>892</sup>

Diese *spiritus*-basierte Erklärung der Liebe, des sinnlichen Begehrens und seiner Erfüllung weist damit auch die Metapher des Herzenstausches, also der Beteiligung des Herzens an erotischen Begegnungen als medizinisch-naturphilosophisch beeinflusst aus:

Uscendo lo spirito dall'un occhio insieme col raggio luminoso, viene a ritrovare l'occhio altrui. [...] penetra dentro a loro, e ritrovando esso gli spiriti di là entro non nemici, ma quasi fratelli e sotto il medesimo dominio nati, si mischia esso con loro. Volentieri in compagnia de' quali, sì come sottili va dietro a ritrovare il cuore, dal quale sono quegli altri nati, sì come a luogo naturalmente caro et conservatore. Così portato lo spirito forastiero dal famigliare al cuore, e con la sottilità sua penetrando per entro la sostanza di lui, più che egli non era prima l'infiamma, et la dimestichezza presa per la somiglianza, che gli ha con gli spiriti di lui famigliari, quasi in proprio luogo venuto, il si fa volentieri albergo. Et il cuore che si truova nuovo oste havere, si perché egli è per sè, dolce, si perchè viene da un cor simile et non odioso, ha cara la sua venuta et il ritiene volentieri.<sup>893</sup>

---

paragone maggior piacere, che colui che dà.«, der der Dialogpartner Delfino widerspricht und demjenigen mehr Vergnügen zuspricht, »che succia, che è quello che dà«, S. 143f.

890 Vgl. ebd.: S. 145 und 154 sowie Ebbesmeyer 1999: S. 39, Aguzzi-Barbagli 1972: S. 38ff. und Ficino 2012a: S. 153ff., VI, 9, S. 224, VII, 5.

891 Vgl. Patrizi da Cherso, Francesco 1975: S. 160 und Aguzzi-Barbagli 1972: S. 45, der die Begriffe genau umgekehrt verwenden. Maurette 2013: S. 192 liest diese Textstelle wieder »korrekt«.

892 Vgl. Fuchs 1992: S. 37f. für das galenische Erbe dieser Vorstellung sowie S. 60 zu Harvey.

893 Patrizi da Cherso, Francesco 1975: S. 157. Ein weiteres Beispiel des analogistischen Denkens ist im beißenden Kuss zu erkennen, den Patrizi als Folge des zuvor verletzten Herzens erklärt, das mit den gleichen Waffen süße Rache nehme. Vgl. ebd.: S. 162 und Aguzzi-Barbagli 1972: S. 47.

Während der Kuss also einerseits metaphorisch den Höhepunkt des ausbleibenden Sexualaktes bedeutet, so kann seine Beschreibung andererseits auch metonymisch den sich gleichzeitig abspielenden Orgasmus im herkömmlichen Sinne anzeigen, der wiederum topisch über den Tausch und den temporären Tod der Herzen modelliert wird. Genau in dieser Ambivalenz liegt der Reiz in Marinos Kussgedichten, die zum Teil explizit die Verbindungen von küssenden Lippen und sich ergießenden Herzen aufrufen. Zentral sind also im Folgenden die Analogie von Mund und Herz, die besondere Süße der ausgetauschten Körpersäfte und der »kleine Tod des Herzens«. <sup>894</sup> Die Gedichte werden nicht in Gänze und nicht in textchronologischer Reihenfolge besprochen, auch wenn die von Guardiani nachgezeichnete Struktur durchaus nachvollziehbar ist. Für die Kuss- und Herzverschränkung ist sie jedoch nicht so relevant und die Binnensteigerung sollte anhand der *Canzone dei baci* zusammen mit den *Amori notturni*, dem letzten Gedicht der Gruppe, ebenfalls deutlich werden.

XIV Bacio bramato

- 1 Un bacio, un bacio solo!  
 2 Filli, il doni? o l'involo?  
 3 Se 'l doni, e' fia gradito,  
 4 Ché dolce bacio è quel che porge e scocca  
 5 Il cor piú che la bocca.  
 6 Se 'l furo, amante ardito,  
 7 Fia dolce ancor, che non men dolci sono  
 8 Furti i baci, che dono.  
 9 Un sol bacio, un sol bacio,  
 11 O rapito, o donato,  
 12 Far non mi può giamai, se non beato.

Das Madrigal XIV präsentiert den ersehnten und erbetenen Kuss der Dame, die hier den bukolischen Namen Filli trägt. <sup>895</sup> Nur einen Kuss erhofft sich der Sprecher, er ist sich über Fillis Reaktion jedoch unsicher und imaginiert zwei Szenarien: Entweder schenkt, »doni«<sub>2/3</sub>, sie ihm den Kuss oder verweigert ihn, »involo«<sub>2</sub>, »furo«<sub>3</sub>. Beide können aber Glück verheißen, denn sowohl zugestandene als auch entzogene Küsse versetzen den Sprecher in einen glückseligen Zustand, »beato«<sub>14</sub>, dessen rhythmisch-klangliche Beschreibung in den Versen neun und zehn bereits latent auf Orgasmusszenarien hindeutet. Auf die spätere Beschleunigung dieser Rhythmik deutet auch die Fügung »porge e scocca«<sub>4</sub> hin, die in XX mit »alfin col bacio il cor mi porge e prende«<sub>69</sub> wieder aufgenommen wird. Einige zentrale Aspekte der Kussgrammatik Marinos wie die Verschränkung von Kuss und

894 Vgl. Ariès, Philippe (1977): *La mort ensauvagée*. Paris: Éd. du Seuil, S. 82.

895 Der *desiderio* des ersten Kussgedichts wird hier mit »bramato« bereits gesteigert, vgl. Guardiani 1995: S. 201.

Herz sind hier bereits zu erkennen. Zunächst gibt der Sprecher eine Definition des zugestandenen Kusses, dessen Süße mehr aus dem Herzen als von den Lippen stammt. Die physiologische Beteiligung, wie sie von Patrizi beschrieben wird, zeigt sich an dieser Vorrangstellung vom Herzen als innerem Motor der Küsse. Guardiani betont in seinem Kommentar die binäre Struktur, die sich durch »lemmi associati per identità, somiglianza, contiguità semantica« ergibt.<sup>896</sup> In Vers fünf werden Mund und Herz eng verbunden, wobei hier die letzte, metonymische Variante zu dominieren scheint. Die Vorstellung des süßen Kusses evoziert natürlich dessen gustatorische Seite und die Tradierung der süßen *spiriti* als Honig, Nektar oder Ambrosia, die laut Patrizi im Kuss von den Liebenden gegenseitig getrunken werden.<sup>897</sup> Den dürstenden und sodann trinkenden Lippen entspricht auch ein Herz, das saugen und essen kann, wie es die Verse in XXI andeuten: »a ritornarmi in vita,/ baci al mio cor digiuno esca gradita«<sub>2-3</sub>.

Diese wiederbelebende Wirkung der Küsse beschreibt auch das Gedicht XXVII, in dem zudem in Form eines Dialogs in bukolischem Setting von den Vorzügen des gegenseitigen Küssens auf den Mund gesprochen wird.<sup>898</sup>

XXVII Baci affettuosi et scambievoli – Aminta e Clori

AMINTA

- 1 Poich'a baciare ne 'nvita
- 2 il sussurro de l'onde,
- 3 e quest'ombra romita
- 4 dal caldo Sol n'asconde;
- 5 or ch'ardon fiori e foglie
- 6 e più le nostre voglie,
- 7 bacinsi, o bella Clori,
- 8 le nostre labra e ne le labra i cori.

CLORI

- 9 Bacciane, Aminta mio!
- 10 Io bacio, se tu baci;
- 11 bacia, ch'io bacio anch'io:
- 12 facciam, facciam di baci
- 13 lunghe lunghe catene,
- 14 onde, dolce mio bene,
- 15 legghi e congiunga Amore
- 16 seno a sen, labro a labro e core a core.

[...]

896 Guardiani 1995: S. 202. Die gleiche Parallelität ist erkennbar in XIII: »e 'n virtù d'un bel volto/ di furto il cor m'hai tolto.«<sub>2-3</sub> [...] Or consenti che tolga al'idol mio/ di furto un bacio anch'io.«<sub>9-10</sub>. Hier wird versucht, den Raub des Herzens mit dem Stehlen eines Kusses zu vergelten.

897 Vgl. Perella 1969: S. 2.

898 Vgl. Guardiani 1995: S. 231.

Im Dialog konkretisiert sich auch sprachlich das beidseitige Vergnügen am Austausch der im Titel angekündigten *Baci affettuosi et scambievoli*. Nicht allein die in der ersten Strophe beschriebene Situation lädt zum Küssen ein, sondern beide Schäfer, Aminta und Clori, wissen um die Vorzüge des Küssens und fordern sich daher gegenseitig bereitwillig dazu auf. Die Mittagshitze, »caldo Sol«<sup>4</sup>, als Stunde Pans, in der Blumen ebenso glühen wie die Gelüste der Schäfer, kreiert eine sensuelle Atmosphäre, in der der Drang der Liebenden, sich im Schatten an den Lippen des Anderen laben zu wollen, nahezu natürlich begründet scheint. Der Kuss wird hier in Vers acht explizit als Mund- oder womöglich als Zungenkuss definiert. Denkbar ist laut der zeitgenössischen Abhandlungen auch die Liebkosung vieler anderer Körperteile, aber nur im gegenseitigen Kuss auf den Mund können auch beide Partner gleichzeitig »vom anderen trinken.«<sup>899</sup> Derart argumentiert auch Lilla in Marinos *La bruna pastorella*.<sup>900</sup> Andere Körperteile können die Küsse nur empfangen, lassen sie »vertrocknen« und steril werden. Allein der Mund kann die Küsse feucht erwidern und damit die gegenseitige Hingabe ermöglichen:

376      Bacia, Lidio gentile,  
 377      ch'a te nulla si nega;  
 378      baciami pur, ma non baciari in loco  
 379      dove senza risposta  
 380      inaridisca, insterilisca il bacio.  
 381      La bocca sol baciata  
 382      con bel cambio risponde;  
 383      la bocca sol de' baci  
 384      vicendevoli e dolci è vera sede.  
 385      Ogni altra parte asciutto il bacio prende,  
 386      il riceve e nol rende.

Auf diese Idee rekurrieren auch die *Baci affettuosi et scambievoli* und flechten erneut das Herz in die Kussmetaphorik ein. Über den Kuss auf die Lippen ist unmittelbar der Kuss der Herzen möglich, was in Vers 16 intensivierend aufgegriffen wird. Der Aufforderung Amintas stimmt Clori zu und steigert diese noch, indem sie sich unendliche lange Ketten von Küssen wünscht, die den berühmten Ketten gleichen, mit denen Amor die Liebenden bindet. Das drängende Begehren drückt sich in den Wiederholungen in der Strophenmitte aus und auch der letzte Vers unterstreicht die Intensität der körperlichen Annäherung. Unter Rückgriff auf die verschiedenen Stufen der Liebeskunst und die unterschiedlichen Sinne kann hier ebenfalls eine Steigerung ausgemacht werden. Amor nimmt mit seiner Kette nämlich nicht nur, wie sonst

899 Vgl. Aguzzi-Barbagli 1972: S. 31.

900 Vgl. Marino 1993: S. 483f.

üblich, das Herz eines Liebenden gefangen, sondern er bindet beide gleich dreifach aneinander und erzeugt so den imaginären Körperkontakt.<sup>901</sup> Die erste Stufe, »seno a sen«<sub>16</sub>, beschreibt den äußerlichen Kontakt im Sinne eines haptischen *tactus*, der bereits das petrarkistische Liebeskonzept transgrediert. Mit »labro a labro«<sub>16</sub> wird der *contactus* sodann über das gegenseitige Eindringen in eine Körperöffnung deutlich intensiviert. Aufgrund der physiologischen Ursache des Kusses im Herzen stellt diese Verbindung den logischen nächsten Schritt dar. Will man im Kontakt der Herzen auch bereits ihren Austausch angedeutet sehen, so umschreibt »core a core«<sub>16</sub> schließlich das Ziel des zu vollziehenden *actus*.<sup>902</sup> Die Kanzone endet damit, dass die Liebenden ihre Haltung oder ihr Begehren mit den ›Umarmungen‹ der Pflanzen und Bäume in der sie umgebenden Natur vergleichen. In den einleitenden Strophen stehen jedoch zunächst ihre Körper im Mittelpunkt, wobei dem Herzen durch die prominente zweifache Endstellung in dieser Hinsicht besondere Bedeutung zukommt. Das Ziel aller Küsse und Umarmungen stellt daher die unmittelbare Berührung zwischen den Herzen dar.

Die nächste Kanzone ist ebenfalls als Dialog strukturiert und beginnt mit einer langen Rede des Schöpfers über die Notwendigkeit und die Macht der süßen Küsse, die mit der Definition des Kusses als Todes- und Lebensspender endet.

XXVIII Baci dolci et amorosi – Thirsi et Filli

Thirsi

[...]

- 21 Il dolce baciár tuo  
 22 sí dolce il cor m'offende,  
 23 ch'ei muor, ma 'l morir suo  
 24 l'aviva e piú l'accende;  
 25 quel che morte gli dá, vita gli rende.  
 26 Tanto diletto io sento  
 27 mentre bacio e ribacio  
 28 che per farmi contento  
 29 apien, quando ti bacio,  
 30 trasformar mi vorrei tutto in un bacio.

901 Vgl. Knapp 1992: S. 666.

902 Eine ähnliche Struktur findet sich im *Adone*, in dem sich hinsichtlich der Kussmetaphorik zahlreiche Parallelen zeigen »Mutan bocca le lingue e petto i cori,/ spirito con spirito e cor con cor si stringe.«, VIII, 131, S. 457, die wiederum bereits im frühen *Prologo* zu Guarinis *Pastor fido* anklingen: »Amor vi stringhi, e stringa i corpi e' cori«, siehe Marino, Giovanni Battista (1950): »Prologo del Sig. Gio Battista Marino sopra del Pastor Fido, rappresentato nella Città di Nola l'Anno 1599.« In: Battista Guarini: *Opere*. Hg. von Luigi Fassò. Turin: Unione Tipogr.-Ed. Torinese, S. 272–280, hier S. 280 sowie die Besprechung in Nelting 2007: S. 212–218.

## Filli

31 Tirsi, vita ond'io moro,  
 32 non già perch'io ti bei,  
 33 ma sol perch'io t'adoro,  
 34 sol perch'amante sei,  
 35 prendi tanto piacer de' baci miei.  
 36 Il vero mele ibleo,  
 37 il zucchero di canna,  
 38 il balsamo sabeo,  
 39 il nettare, la manna  
 40 è quel dolce desio che s'inganna.  
 41 Amor del bacio è fabro,  
 42 egli il forma, ei lo scocca;  
 43 pria dal cor che dal labro  
 44 dolcemente trabocca,  
 45 ma 'l sente e gode il cor piú che la bocca.  
 46 Amor, che lega i cori,  
 47 lega i labri tenaci:  
 48 di celesti licori  
 49 intinge i nostri baci,  
 50 temprandogli a l'ardor de le sue faci.

Erneut ist das Herz unmittelbar von den Küssen betroffen und auf den so süßen Kuss folgt der Tod des Herzens (»ei muor«<sub>23</sub>). Doch sofort wird mit »ma«<sub>23</sub> die gegensätzliche Konsequenz eingeleitet: Das Sterben belebe und entzünde das Herz nur noch mehr und das, was es töte, schenke ihm zugleich das Leben. Damit ist die paradoxe Situation des Herzens aufgerufen, das sich einerseits durch die Küsse in höchster Agitation bis zur Ekstase befindet und sich so dem Tod annähert. Andererseits ersehnt es indirekt über den oralen Austausch eben jene belebenden *spiriti*, die es laut zeitgenössischer Physiologie über die Lunge anziehe.<sup>903</sup> Das Kussvergnügen ist so groß, dass sich das in seiner transformatorischen Kraft verschmelzende, vereinende Moment des sexuellen Höhepunktes abzeichnet: »diletto«<sub>26</sub> bezieht sich auch in XX eindeutig darauf.

Fillis' Antwort greift in Vers 32 zunächst den zeitgenössischen Diskurs über das süße Trinken der »celesti licori«<sub>48</sub> auf, die sodann mit »mele ibleo,/ il zucchero di canna,/ il balsamo sabeo,/ il nettare«<sub>36-39</sub> und »la manna«<sub>39</sub> spezifiziert und in ihrer außergewöhnlichen Süße mit dem Begehren identifiziert werden, das Thirsi so zu locken oder womöglich zu täuschen vermag. Die Fügung »ti bei«<sub>32</sub> scheint auf die zentrale Stelle in Patrizis Delfino-Traktat zu ver-

903 Vgl. Aguzzi-Barbagli 1972: S. 45: »Succede quindi che il cuore, come tale, desidera il rinnovamento degli spiriti; come cuore innamorato agogni a rinnovare la sua gioia cioè a mischiare i suoi spiriti con quelli dell'amata persona.«

weisen: »bee de gli spiriti dell'amato«. <sup>904</sup> Diese himmlischen Säfte erwähnt Filli auch im zweiten Teil ihrer Erläuterung zu Amors Einwirken während des Kusses. In Vers 47 knüpft sie zunächst an die vorherige Kanzone und die alle relevanten Körperteile bindende Kette an. Als Ursache für die so enge Verbindung benennt sie die von Amor getränkten Lippen, die dadurch einerseits aneinander kleben und andererseits die körperliche Liebeshitze mildern können. Die *spiriti*, die scheinbar verschiedene Aggregatzustände annehmen können und sich vor allem über die süß-klebrigen *licori* vermitteln, löschen nicht nur den Durst des Herzens, sondern kommen auch äußerlich zur Anwendung.

Das Verb »trabocca«<sub>44</sub> bezieht sich ebenfalls in erster Linie auf Flüssigkeiten, wird hier aber für den entweichenden Kuss verwendet. Filli führt Amor als Urheber der Küsse an, da dieser sie forme und entsende. Sie erkennt dem Herzen dennoch eine wichtige Rolle zu, da der Kuss erst aus dem Herzen emporsteige und danach von den Lippen quelle. Daher fühle und genieße das Herz mehr als der Mund. Auch hier wird das Herz als eines der zentralen Sinnesorgane konzipiert. Die Aktivität des Herzens wird an einer verwandten Stelle im *Adone* noch deutlicher betont: »Il cor nele mordaci/ labra si bacia, amor del bacio è fabro,/ il cor lo stilla, il labro poi lo scocca,/ il più ne gode l'alma, il men la bocca.«<sup>905</sup> Zwei Veränderungen sind in Bezug auf die *Lira* aber festzustellen: Einerseits ist es nun das Herz selbst, das den Kuss »destilliert«, andererseits wird der besondere Genuss nun eher der Seele zugeschrieben. »[D]olcemente trabocca«<sub>44</sub> ist zudem in Verbindung mit der Metapher für Orgasmus und Ejakulation in den *Amori notturni* zu sehen, die den Kusszyklus beschließen: »fa traboccar d'estrema gioia il core«<sub>76</sub>. In diesem Verb verschränkt sich, liest man es wörtlich, die metonymische Beziehung von Herz und Mund noch mehr und deutet eine Ineinssetzung an, wenn das Herz an anderer Stelle (Mad. CLXXXVI) selbst über einen Mund verfügt: »Già tu piaga non sei,/ Ma bocca di quel core«<sub>2-3</sub>.

Außerhalb des Kusszyklus findet sich das Thema auch im Madrigal *Bacio mordace* in den *Amori*. Darin zeigt sich eine andere, eher ambivalente und gewaltsame Facette in Marinos Kussdichtung, die jedoch ebenfalls auf der Parallellität von Herz und Mund basiert:

LXXVII Bacio mordace

- 1 Che ferità, che rabbia
- 2 Fu la tua, Lilla mia, quando mordesti
- 3 Con le tue le mie labbia?
- 4 Forse così volesti
- 5 Al tuo servo disciolto,
- 6 Perch'a fuggir non abbia,

904 Patrizi da Cherso, Francesco 1975: S. 161.

905 Marino 1988a: VIII, 125, S. 456.

- 7            Segnarla bocca, ov'altri suole il volto?  
 8            Bastar devea che questi  
 9            Caratteri stampasse, o rigid'angue  
 10          Nel core il foco, e non nel labro il sangue.

*Bacio mordace*, der ›bissige‹ oder beißende Kuss fällt nicht in die Kategorie der süßen und angenehmen Küsse. Vielmehr erscheint er im Madrigal selbst auch nicht mehr als Kuss, sondern mit den Umschreibungen »mordesti«<sup>906</sup>, »segnarla bocca«<sup>907</sup> und »stampasse«<sup>908</sup>, eher als Biss. Aus Wut oder Eifersucht, so vermutet der Sprecher, habe Lilla ihm seinen Mund markiert. Diese Situation ist weit entfernt von den bisherigen bukolisch-idyllischen Tändeleien, sie erinnert mehr an die klassisch petrarkistische Liebeskonstellation mit einem mehr leidenden als genießenden Sprecher. Dieses Leiden manifestiert sich jedoch durch die ›physische Gewalt‹ Lillas, sodass die Zeichen der Liebe oder der Gebundenheit des Sprechers nicht durch das Feuer im Herzen eingebrannt, sondern mit Blut auf seinen Lippen eingeschrieben sind.<sup>906</sup> An dieser Stelle ist die Übertragung des mittelalterlichen Topos der Herzenseinschreibung auf die Lippen als ein Akt der Reifizierung und Veräußerlichung zu erkennen. Die grausame Schlange in Vers neun kann sich so einerseits auf die Zunge der Dame oder auf sie insgesamt beziehen, in beiden Varianten erscheint der Kuss in diesem Gedicht jedoch eher als ein Schlangenbiss.<sup>907</sup> Daher ist das Gedicht nicht nur hinsichtlich seiner Position im Zyklus, sondern auch in Bezug auf seine Thematik isoliert. Diese Form des Kusses ist eher in das petrarkistische Leiden einzuordnen, das keine Erfüllung bieten kann. Nichtsdestotrotz steigert Marino die Intensität der Topoi und transformiert erneut das Inventar der Liebesdichtung, indem er die Wunde und die Inschrift in einen konkreten Kontext latenter physischer Gewalt stellt.

### 3. Der Tod des Herzens

#### 3.1. ...im Orgasmus

In der *Canzone dei baci*, Marinos wohl berühmtestem Kussgedicht, treten die bisher einzeln besprochenen Elemente wieder auf und machen den Text zu einer »vera sintesi dell'esperienza poetica osculatoria«, in der die verschiedenen Aspekte in eine narrative Struktur gebracht werden.<sup>908</sup>

906 Vgl. dazu auch den Vergleich der Begriffe *impression* und *intercourse* in Kap. I, 2.2 sowie bei Webb 2010: S. 52.

907 Guardiani 1995: S. 235 weist in anderem Kontext auf die Bezeichnung der Zunge als »umidetto e mobil serpe che avvelena e morde« bei Francesco Scaglia hin.

908 Guardiani 1995: S. 212. Vgl. auch dort die ausführliche inhaltliche Zusammenfassung.

## XX Baci

1 O baci avventurosi,  
 2 ristoro de' miei mali,  
 3 che di nettare al cor cibo porgete;  
 4 spiriti rugiadosi,  
 5 sensi d'amor vitali,  
 6 che 'n breve giro il viver mio chiudete;  
 7 in voi le piú secrete  
 8 dolcezze e piú profonde  
 9 provo, talor che con sommessi accenti  
 10 interrotti lamenti,  
 11 lascivetti desiri,  
 12 languidetti sospiri  
 13 tra rubino e rubino Amor confonde,  
 14 e piú d'un'alma in una bocca asconde!  
 15 Una bocca omicida,  
 16 dolce d'Amor guerrera,  
 17 cui natura di gemme arma ed inostra,  
 18 dolcemente mi sfida,  
 19 e schiva e lusinghiera,  
 20 ed amante e nemica a me si mostra.  
 21 Entran scherzando in giostra  
 22 le lingue innamorate;  
 23 baci le trombe son, baci l'offese,  
 24 baci son le contese;  
 25 quelle labra, ch'io stringo,  
 26 son l'agone e l'arringo;  
 27 vezzi son l'onte, e son le piaghe amate,  
 28 quanto profonde piú, tanto piú grate.  
 29 Tranquilla guerra e cara,  
 30 ove l'ira è dolcezza,  
 31 amor lo sdegno, e ne le risse è pace;  
 32 ove 'l morir s'impara,  
 33 l'esser prigion s'apprezza,  
 34 né men che la vittoria il perder piace!  
 35 Quel corallo mordace,  
 36 che m'offende, mi giova;  
 37 quel dente, che mi fère ad ora ad ora,  
 38 quel mi risana ancora;  
 39 quel bacio, che mi priva  
 40 di vita, mi raviva;  
 41 ond'io, c'ho nel morir vita ognor nova,  
 42 per ferito esser piú, ferisco a prova.  
 43 Or tepid'aura e leve,  
 44 or accento or sorriso,  
 45 pon freno al bacio, a pien non anco impresso.

46 Spesso un sol bacio beve  
47 sospir, parola e riso;  
48 spesso il bacio vien doppio, e 'l bacio spesso  
49 tronco è dal bacio stesso.  
50 Né sazio avien che lasce  
51 pur d'aver sete il desir troppo ingordo:  
52 suggo, mordo, rimordo,  
53 un bacio fugge, un riede,  
54 un ne more, un succede;  
55 de la morte di quel questo si pasce,  
56 e, pria che mora l'un, l'altro rinasce.  
57 L'asciutto è caro al core,  
58 il molle è piú soave,  
59 men dolce è quel che mormorando fugge.  
60 Ma quel, che stampa Amore  
61 d'ambrosia umido e grave,  
62 i vaghi spirti dolcemente sugge.  
63 Lasso! ma chi mi strugge  
64 ritrosa il mi contende  
65 in atto sí gentil, che 'nvita e nega,  
66 ricusa insieme e prega.  
67 Pur amata ed amante,  
68 e baciata e baciante,  
69 alfin col bacio il cor mi porge e prende,  
70 e la vita col cor mi fura e rende.  
71 Miro, rimiro ed ardo,  
72 bacio, ribacio e godo,  
73 e mirando e baciando mi disfaccio.  
74 Amor tra 'l bacio e 'l guardo  
75 scherza e vaneggia in modo,  
76 ch'ebro di tanta gloria i' tremo e taccio;  
77 ond'ella che m'ha in braccio,  
78 lascivamente onesta,  
79 gli occhi mi bacia, e fra le perle elette  
80 frange due parolette:  
81 – Cor mio! – dicendo, e poi,  
82 baciando i baci suoi,  
83 di bacio in bacio a quel piacer mi desta,  
84 che l'alme insieme allaccia e i corpi innesta.  
85 Vinta allor dal diletto  
86 con un sospir se 'n viene  
87 l'anima al varco, e 'l proprio albergo oblia;  
88 ma con pietoso affetto  
89 la 'ncontra ivi e ritiene  
90 l'anima amica, che s'oppon tra via;

91 e 'n lei, ch'arde e desia  
 92 già languida e smarrita,  
 93 d'un vassel di rubin tal pioggia versa  
 94 di gioia, che sommersa  
 95 in quel piacer gentile,  
 96 cui presso ogni altro è vile,  
 97 baciando l'altra, ch'a baciare la 'nvita,  
 98 alfin ne more, e quel morire è vita.  
 99 Deh taci, o lingua sciocca;  
 100 senti la dolce bocca,  
 101 che t'appella e ti dice: – Or godi, e taci! –  
 102 e, per farti tacer, raddoppia i baci.

Den Auftakt bildet in der ersten Strophe eine Anrufung der Küsse anhand ihrer allgemein üblichen Attribute als Heilsbringer. Der Sprecher weist sich ab Vers sechs als persönlich involviert aus und listet sodann seine Empfindungen und Reaktionen auf, die durch das Küssen hervorgerufen werden. Die ›Handlung‹ setzt in der zweiten Strophe ein, als die Zungen sich nach der einleitenden Beschreibung des später tödlichen Kusses in Bewegung setzen, »Entran«<sup>21</sup>, und das doppelte Spiel von Beglückung und Verletzung in Gang bringen. Es folgen in den Versen 34 und 41 weitere Oppositionspaare und antithetische Wendungen, die den Kuss als kriegerisches Duell konstruieren, in dem Sieg und Niederlage oxymoral verknüpft werden. *Perdere* und *vittoria* weisen hier schon auf das spätere »Vinta allor dal diletto«<sup>85</sup> und die absolute sexuelle Überwältigung hin. Außerdem wird die Kriegsmetapher anhand der Waffen »corallo mordace«<sup>35</sup> und »dente«<sup>37</sup> weitergeführt. Nach einer Atempause in Strophe vier, die den Kuss unterbricht, geht es mit dem saugend-beißenden Lippen- und Zungenspiel weiter und es entspinnen sich in 55–56, wie in den Gedichten zuvor, lange, ununterbrochene Ketten von Küssen. Der Zungenkuss wird zum bereits bekannten gegenseitigen Laben an den entweichenden *spiriti* und führt schließlich zum Herzenstausch. In Strophe sechs beschreibt der Sprecher noch einmal seine Handlungen und das berauschte Vergnügen, das er in den Armen seiner Dame empfindet, bevor sie sich in der letzten Strophe gemeinsam zum Höhepunkt steigern, »e quel morire è vita«<sup>98</sup>, bei dem sich in in der Sprecherin ein Regen des Glücks zu ergießen scheint.<sup>909</sup> Zuletzt weist der Sprecher seine Zunge an, zu schweigen und zu genießen, denn der süße Mund der Dame verspricht, ihn gleich mehrfach zu küssen, solange er still bleibe.

Viele dieser Versatzstücke gehören dem Inventar der zeitgenössischen Kussdichtung an und Marino hat mit Guarinis und Rinaldis Texten auch zwei

909 Auch in *Donna che si pettina* (*Amori*, L) wird der Orgasmus mit der Verbkombination *sommergere* und *morire* beschrieben.

konkrete Kanzonenvorlagen, an denen er die *Baci* anlehnt.<sup>910</sup> In Guarinis Gedicht findet sich beispielsweise eine ähnliche Pause im Liebesspiel, in der das Herz atmen kann, und es endet mit einer Kombination der beiden Schlüsselbegriffe *gioia* und *cor*.<sup>911</sup> Rinaldis *Canzonetta* beginnt mit »Nettar dolce trabocca/ dai rubini amorosi«<sub>1-2</sub> und setzt damit ebenfalls zentrale Lexeme an eine prominente Stelle.<sup>912</sup> Die Flüssigkeitsmetaphorik ist eines jener Elemente der Kuss- und Herzthematik, mit dem Marino in der *Canzone dei baci* sein Innovations- und Überbietungsbestreben unter Beweis zu stellen vermag. Es ist hier weniger die Masse als die Wirkung dieser Metaphern. So gibt es weder eine Ballung noch eine anaphorisch betonte Reihung der Flüssigkeitstermini wie in XXVIII und explizit werden nur »nettare«<sub>3</sub> und »ambrosia«<sub>61</sub> genannt. Das Herz wird in Vers drei in bekannter Manier vom Nektar genährt, ab Vers 57 wird ihm die Präferenz des Feuchten attestiert und es saugt die scheinbar von schwerer und feuchter Ambrosia getränkten *spiriti* auf. So ist denn auch der Sprecher in der sechsten Strophe trunken vor Freude und Erregung und umschreibt den sexuellen Höhepunkt unter anderem als Erguss: »e 'n lei [...] d'un vassel di rubin tal pioggia versa di gioia«<sub>94</sub>. Das Bild eines ejakulierenden Herzens findet sich auch im letzten der Kussgedichte, das den Geschlechtsverkehr anhand der üblichen Metaphern am deutlichsten beschreibt. In »[t]ra noi scherzando e dibattendo l'ale,/ l'ignudo pargoletto/ fa traboccar d'estrema gioia il core«<sub>81-83</sub> scheint das Herz nahezu überzulaufen und die Verse 95–97 deuten daraufhin den süßen Tod an: »tal, che lasso pareva,/ pronto si desta e leva,/ ond'io pur di morir dolce m'invoglio.«<sup>913</sup>

Zwar spielt das Herz bei Guarini und Rinaldi ebenfalls eine wichtige Rolle, Marinos Variante des Herzenstausches als Sexualmetapher ist aber neu.<sup>914</sup> Der Kuss ›nimmt‹ das Herz oder ›gibt‹ es und damit hängt schließlich das Leben des Sprechers vom Zustand des Herzens ab. Die Verse 69 und 70 geben einen stoßenden, zweiphasigen Rhythmus wieder, der sich zu Beginn der vorletzten Strophe in drei Momente auswächst, die zudem in drei Versen variierend wie-

910 Für den Vergleich mit den Vorbildern Guarini und Rinaldi hinsichtlich der »volonta di superamento« vgl. Guardiani 1995: S. 214–217. Die Feuchtigkeit wird bei Rinaldi als notwendig für das Erblühen der ›Blumenküsse‹ erachtet: »Il molle è dolce al core,/ insipido è l'asciutto,/ in bel giardin d'Amore/ son fiori i baci in cui germoglia il frutto;«<sub>48-51</sub>.

911 Vgl. die Textnachweise bei Guardiani 1995: S. 214f.: »e mormorando parli, il cor respira«<sub>33</sub> sowie »Baci, di tante gioie una sol resta/ che tutte l'altre avanza/ sola del cor speranza.«<sub>66-68</sub>.

912 Ebd.: S. 216.

913 Guardiani 1995 weist auf Marinos Spiel mit der Ambivalenz hin: »Il gioco d'equilibrio continua nell'area della terza prova sessuale, quando l'uso comune (nella poesia più lasciva o burlesca) del termine esatto per indicare il pene, ›cotale«, viene ridotto a *tal* (95) che quasi si nasconde dopo i più netti e chiari *occhi, labra, seno, pomi e baci* (88–94).«, S. 239.

914 Vgl. ebd.: S. 214.

derholt werden.<sup>915</sup> Auch die Interjektion »Cor mio!«<sub>81</sub> birgt erotisches Potential. Der Ausruf findet sich auch in einem ganz ähnlichen Kontext am Ende des achten Gesangs im *Adone* (146), der den ekstatischen Höhepunkt als Verknotung der Herzen beschreibt.<sup>916</sup> Die Metapher des ›kleinen Todes‹ für den Orgasmus, der sich hier andeutet, erfährt so eine physiologische Begründung: einerseits kann das Herz aktiv am Kussgeschehen beteiligt sein und von den ausgetauschten Körpersäften zehren und weiterleben. Andererseits kann es im Falle der völligen Vereinigung kurzzeitig zum ›Herztod‹ kommen, wenn sich keines der beiden beteiligten Herzen an seinem Platz befindet. Eine ähnliche Tauschsituation oder eher eine Konfrontation der Seelen findet sich in der Beschreibung des Orgasmus als ein Entweichen der *anima* in Form eines Seufzers aus dem Herzen als »proprio albergo«<sub>87</sub>. Auch dies wird in der zweiten derart expliziten Kanzone aufgegriffen: »Tanti sono i dilette e sì possenti/ che dal cor per se stessa si divide/ l'anima, e innanzi tempo amor m'uccide.«<sub>42-44</sub>. Auf ihrem Weg nach draußen trifft die Seele des Sprechers jene der Geliebten und parallel zur völligen Ekstase scheinen sich dann die Seelen zu küssen, bis sie den belebenden Liebestod sterben.<sup>917</sup>

Auch außerhalb der *ars osculatoria* wird das Herz mit dem sensuellen und sexuellen Vergnügen in Verbindung gebracht, das mit dem Höhepunkt endet, der an zahlreichen Stellen als kleiner, süßer oder erster Tod konzipiert wird.<sup>918</sup> Im letzten Traumgedicht der *Rime amorose* LXIII heißt es »ah non mi rompa il giorno/ notte sì dolce, e 'l mio dormir sia morte.«<sub>13-14</sub>, was über die übliche Verwandtschaft von Schlaf und Tod hinaus ein erotisches Traumerlebnis an-

915 Das Steigerungsmoment von Liebe über sensuellen Genuss bis zum Äußersten zeichnet sich an den letzten Verben der Verse ab: *ardo, godo, disfaccio*.

916 Dort heißt es: »Fa un groppo allor del'un e l'altro core/ quel sommo del piacer, fin del desio./ Formano i petti in estasi d'amore/di profondi sospiri un mormorio./ Stillansi l'alme in tepidetto umore,/ opprime i sensi un diletto oblio./ Tornan fredde le lingue e smorti i volti,/ e vacillano i lumi al ciel travolti.«, S. 461. Im Kommentar wird auf weitere zeitgenössische Texte, unter anderem auf Aretinos *Sei giornate*, verwiesen, die »Cor mio!« als eine »interiezione che sottolinea [...] il colmo del piacere sessuale« interpretiert, S. 413.

917 Dieses Konzept ist ebenfalls im *Adone* zu finden: »Così dolce a morir l'anima impara/ esca fatta all'ardor, segno alo strale,/ e sente in fiamma dolcemente amara/ per ferita mortal morte immortale./ Morte, ch'al or salubre, ai sensi cara,/ non è morte, anzi è vita, anzi è natale./ Amor che la saetta e che l'incende, per più farla morir, vita le rende.«, VIII, 118, Marino 1988a: S. 454. Vgl. dazu auch Buccini, Stefania (2000): *Sentimento della morte dal barocco al declino dei lumi*. Ravenna: Longo, S. 70. Der Traum oder die Ekstase trügen laut eines zeitgenössischen Traktats von Paolo Zacchia ähnliche Züge wie die kurzzeitige Paralyse der Sinne und die Trennung der Seele.

918 Vgl. Buccini, Stefania (1994): »Marino e la morte erotica dell'età barocca.« In: Francesco Guardiani (Hg.): *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*. New York, NY: LEGAS, S. 289–297. Sie geht allgemein auf die Verbindung von Eros und Thanatos bei Marino ein, vgl. insbesondere S. 289–294.

deuten könnte.<sup>919</sup> Das Madrigal XCV definiert ebenfalls einen süßen Tod, den der Sprecher eindeutig dem Tod in Folge von Schmerz und Marter vorziehen würde.<sup>920</sup>

Hier verbinden sich Vergnügen, Genuss und metaphorischer Tod, wie sie unter anderem auch im Garten der Lüste zwischen Adone und Venus vereint werden: »il loro incontro erotico si evolve come un'agonia estatica.«<sup>921</sup> Das Konzept des süßen oder ersten Todes ist für Marino bereits festgestellt und beschrieben worden, dessen Anbindung an zeitgenössische Vorstellungen vom Herzen, wie sich aus den Kussgedichten entwickeln ließ, fand bisher aber wenig Beachtung.<sup>922</sup> Im *Adone* kondensiert sich die zugleich tötende und wiederbelebende Wirkung des Orgasmus beispielsweise als Wiege und Grab des Herzens: »dove, quasi fenice incenerita, ha culla insieme il core e sepoltura;«<sup>923</sup> Umschreibungen des ekstatischen Höhepunkts in Kombination mit dem Herzen finden sich in unterschiedlicher Deutlichkeit aber auch an einigen Stellen in den *Rime amorose*.

Der Jüngling im Sonett XLII der *Rime amorose*, der nackt und mit seinem körperlichen Geschütz viel gefährlicher sei als mit echtem Schild und Schwert, kommt als »semplicetto omicida et innocente«<sub>8</sub> mit tödlich-treffericheren Waffen daher, »che non erran mai colpo in mezzo al core.«<sub>11</sub>. Im Diminutiv klingt die Vorstellung vom »kleinen Tod« an, den das Herz, das hier zunächst nur den obligatorischen Angriffen ausgesetzt ist, final erleiden wird, sollte der junge Mann dem Begehren der sprechenden *Cortigiana* nachgeben. Eine ähnliche Andeutung macht der Sprecher im Sonett XXVII, wenn er seine Dame beschreibt, die ihre, womöglich durch seine Tränen nass gewordenen, Haare in der Sonne trocknet. Trotz der unschuldigen Szenerie weisen folgende Verse auf einen späteren, explizit sexuellen Untergang des Herzens in den blonden Haaren der Dame hin: »in quell'oro ondeggiante a ber sen gio,/ ove dianzi sommerso il cor lasciai.«<sub>7-8</sub>. Der Verlust des Herzens kann hier über die emotionale Erge-

919 Vgl. dazu Scholler, Dietrich (2016b): »Morte al cor, vita al canto.« Virtuoses Scheitern in Marinos *Rime amorose*. In: Agnieszka Komorowska und Annika Nickenig (Hg.): *Poetiken des Scheiterns*. München: Fink, S. 205–215.

920 »Se la doglia e 'l martire/ non può farmi morire,/ mostrami almeno, Amore,/ come di piacer e di gioia si more./ Voi, che la morte mia negli occhi avete,/ e la mia vita siete,/ dite, dite ch'io mora a tutte l'ore,/ ch'io son contento poi/ mille volte morir, ma in braccio a voi.«

921 Buccini 2000: S. 73. Sie untersucht die zeitgenössische Faszination für den Tod im Kapitel »Marino e l'estasi della morte« in Bezug auf den Canto VIII des *Adone*.

922 Vgl. ebd.: S. 83. Bucchini führt auch das Sonett XXV der *Rime amorose* an: »Quel pomo sol, che dolce aprì le porte/ al primo morir, pari gli fia,/ poiché 'n gustarlo anch'io gustai la morte.«<sub>12-14</sub>. Auch Borgstedt 1994 erwähnt den Tod des Herzens nur knapp, vgl. dazu S. 304.

923 Marino 1988a: VIII, 117, S. 454. Auf das Motiv des (Seelen-)Kusses geht auch der Kommentar ausführlich ein, S. 409–413.

benheit hinaus auch für das im ekstatischen Tausch angebotene und so verlorene Herz stehen.

Dieses Szenario wird im berühmten Sonett L der *Amori, Donna che si pettina*, aufgegriffen und ausbuchstabiert:

L Donna che si pettina  
 1 Onde dorate, e l'onde eran capelli,  
 2 navicella d'avorio un dì fendea;  
 3 una man pur d'avorio la reggea  
 4 per questi errori preziosi e quelli;  
 5 e, mentre i flutti tremolanti e belli  
 6 con drittissimo solco dividea,  
 7 l'òr delle rotte fila Amor cogliea,  
 8 per formarne catene a' suoi rubelli.  
 9 Per l'aureo mar, che rincrescendo apria  
 10 il procelloso suo biondo tesoro,  
 11 agitato il mio core a morte già.  
 12 Ricco naufragio, in cui sommerso io moro,  
 13 poich'almen fur, ne la tempesta mia,  
 14 di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!

Marino kombiniert das Motiv der Liebesschiffahrt, die mit einem Schiffbruch endet, mit der Beschreibung der goldblonden Haare der geliebten Dame. Gleich einem Schiff bahnt sich der Elfenbeinkamm seinen Weg durch die wogende Mähne, die wiederum Amor zum Binden seiner Liebesfesseln dient. Als die Dame den goldenen Schatz öffnet und die Haare sich dem Sprecher in all ihrer Pracht zeigen, scheint er sich in ihrem Anblick wie das Schiff auf stürmischer See zu verlieren und unterzugehen.<sup>924</sup> Die zweite erotische Lesart, die Borgstedt anhand der Ergänzung früherer Interpretationen und Übersetzungen gezeigt hat, drängt sich nun unter Rückgriff auf das Konzept des Herztodes beim Liebesspiel umso deutlicher auf.<sup>925</sup> Das Sonett wird gerahmt und strukturiert von der Beschreibung ihrer blonden Haare, von »Onde dorate«, über »flutti tremolanti«, und »l'aureo mar«, bis zum »golfo d'oro«. Gebrochen und geteilt werden diese Struktur und zugleich das Haar in den Versen zwei, sechs und neun, in denen eine deutliche

924 Vgl. Friedrich 1964: S. 715–717. Er liest »agitato«<sub>11</sub> als Folge der Bewegung im Sturm, eine körperliche Erregung zieht er nicht in Betracht.

925 Vgl. Borgstedt 1994: Anm. 64–68, S. 319f. sowie S. 304: »Eingedenk der extremen Motivübersteigerung liegt hier ein bislang unerschlossener satirisch-lasziver Bedeutungsstrang vor: Von Phallus und Schoß ist bei Klippe und Golf auf im Grunde kaum überhörbare Weise die Rede. Dies setzt das gesamte Bild der kämmenden Dame ins Zwielflicht des Sexuellen.« Er betont die argute und nicht auf krude Direktheit abzielende Desillusionierungsstrategie Marinos, die den petrarkistischen Liebesdiskurs als bereits lasziv entlarve. Hinsichtlich der Beliebtheit dieses Motivs in der zeitgenössischen, besonders in der spanischen Lyrik, siehe Anm. 60, S. 319.

Steigerung anhand der Verben ablesbar ist. Dem Öffnen des Schatzes folgt sogleich die höchste Erregung im Herzen des Sprechers.

Als weiteren Hinweis kann man die goldenen oder vergoldeten Wellen aufgreifen, die ungewöhnlich explizit als Haare benannt und identifiziert werden. Zunächst deuten die Wellen bei Marino stets auf die Geburt der Venus und so auf die sensuelle Liebe hin.<sup>926</sup> Eine direkte Verknüpfung mit dem ersehnten süßen Tod zeigt die Variante dieses Themas in den *Rime marittime*:

VI Descrive una ninfa che spiega le chiome sopra il mare  
 1 Avea su per lo mar del biondo crine  
 2 la pescatrice mia sciolto il tesoro,  
 3 quasi nova Fortuna; e Noto e Coro  
 4 preziose ne fean dolce rapine.  
 5 Ondeggiavan per l'onde in onde d'oro  
 6 sparse le fila rilucenti e fine;  
 7 et invide scorgean onde marine  
 8 più bella dea d'amor sorger fra loro.  
 9 Corsero agli ami in que' bei lacci tesi  
 10 guizzando i pesci amorosi e lieti  
 11 d'un dolce foco in mezo l'acque accesi.  
 12 E disser prigionieri a Dori, a Teti  
 13 con la lingua d'Amor ch'io solo intesi:  
 14 – Dolce è morir fra si pompose reti.<sup>927</sup>

Dieses Sonett beginnt in Vers zwei bereits mit den gelösten Haaren und dem so zugänglichen Schatz, der mit »dolce rapine«<sub>4</sub> unmittelbar in einen sensuellen Kontext gestellt wird. Vers fünf macht die die feinen und schimmernden Haare pleonastisch zu wogenden und sich kräuselnden goldenen Wellen, was sowohl lautlich als auch graphisch verstärkt wird. Ebenso taucht Venus wieder auf, an deren Haken sich die liebenden Fische verfangen. Allein der Sprecher kann ihre Sprache, die »lingua d'Amor«<sub>13</sub>, verstehen und das Glück der Fische im süßen Tod in so prächtigen Netzen nachvollziehen. Mit »preziose«<sub>4</sub> und »pompose«<sub>14</sub> sind Schlüssellexeme der barocken Liebesdichtung erkennbar, anhand derer sich der Bogen zurück zum *Amori*-Sonett schlagen lässt, in dessen eher häuslich-höfischem Setting diese Attribute in ihrer ersten Lesart passender scheinen als im maritimen Nymphenkontext.

Die preziose Materialität zieht sich durch das gesamte Gedicht *Donna che si pettina* und ist auf der ersten Ebene sowohl auf ihr Haar als auch auf den Kamm bezogen. Die parallele Setzung von »d'avorio« in den Versen zwei und drei,

926 In XXII der *Rime amorose* werden die Haare über die Wellen bereits mit Amor in Verbindung gebracht: »De le chiome sov'r or lucide e bionde/ sciogli il tesoro, ch' avaro fren corregge,/ sì che per l'aure poi libero ondegge,/ e qual pria nacque, Amor rinasca in onde.«<sub>5-8</sub>

927 Vgl. den Kommentar in Marino 1988b: S. 36.

einmal scheinbar auf ein künstliches und dann auf ein natürliches Objekt bezogen, erlaubt daher beide als Körperteile zu verstehen. Die Steigerung von Elfenbein zu Diamant im letzten Vers deutet sodann auf die Standfestigkeit des männlichen Glieds im stürmischen Liebestosen hin. Darüber hinaus können neben der lautlichen Hervorhebung der Gold- und Geldthematik die zahlreichen o-Laute auch als onomatopoetische Wiedergabe des Geschlechtsaktes gelesen werden, der in der durch die Exklamation intensivierten Parallele von »moro«<sub>12</sub> und »d'oro«<sub>14</sub> endet. Der Liebestod wird gleich zweimal erwähnt, einmal direkt in Bezug auf das Herz und im folgenden Vers zwölf indirekt über »sommerso«, das den Untergang als Liebestod anhand der bereits zitierten Stelle in den *Rime amorose* ebenfalls aufruft. Somit knüpft die hier nachgezeichnete Erregung des Herzens an die bekannten Orgasmusmetaphern an, wobei mit »drittissimo«<sub>6</sub>, »rotte«<sub>7</sub> und »rubelli«<sub>8</sub> im zweiten Quartett auch eine gewisse Härte und Gewalt vermittelt werden. Borgstedt leitet aus der Goldmetaphorik einen Hinweis auf die käufliche Liebe ab, die nicht unbedingt dem ekstatisch-euphorischen Herzenstausch, sondern eher einer einseitigen, nicht immer zärtlichen Bedürfnisbefriedigung entsprechen könnte.<sup>928</sup>

Zwei Varianten des Herzenstodes schälen sich demnach heraus: Zum einen kann der Orgasmus wie in der *Canzone dei baci* als gegenseitiger Austausch auftreten, mit dem ein temporärer Herz- und Seelenverlust einhergeht. Zum anderen kann er lediglich aus der Sicht des Sprechers ohne die Einbettung in den Kusskontext, sondern vielmehr als mehr oder minder konkretes Verstricken oder Versinken in den Haaren der Dame präsentiert werden.

### 3.2. ...als barockes Faszinosum

Abgesehen vom erotischen Liebestod werden das Sterben, die menschliche Vergänglichkeit und dessen Repräsentation in Marinos Gedichten auch allgemein erwähnt. Dies ist durch die Ablösung vom engen petrarkistischen Dichtungskorsett möglich. Der Tod ist im Kontext der zeitgenössischen Faszination, der »psicosi mortuaria del Barocco tra il 1580 e il 1630«, auch als physisch-physiologisches Phänomen von Interesse.<sup>929</sup>

In den Madrigalen und Kanzonen variiert und steigert Marino das Thema des Herzenstodes und so gibt es neben dem keuschen, als emotionale Verzehrung konzipierten Liebestod auch eine schleichende Vergiftung sowie ein sehr dras-

928 Vgl. Borgstedt 1994: S. 304.

929 Buccini 2000: S. 8. Auch in Marinos Bukolik kennzeichnet »das ausdrückliche Insistieren auf funesten und sexuellen Dimensionen des arkadischen Fiktionsraums« wie Nelting 2007 anhand der Idyllen und der *Rime boscherecce* darlegt: vgl. S. 247 und 253 ff.

tisches Herzopfer. In LXIV stirbt das Herz des Sprechers nahezu unerkant, da sich das Gift, wie die bereits besprochenen Liebesflammen, innerlich ausbreitet und nicht nach außen tritt.

LXIV Male occulto  
 1 Tosco, toscò, non foco  
 2 È quel ch'io sento al core,  
 3 Ch'entro consuma, e non si mostra fore:  
 4 Che se foco fuss'egli, e non veneno,  
 5 Avrebbe a poco a poco  
 6 Scoperto il vampo, incenerito il seno.  
 7 Già già manco pian piano  
 8 Qual poverel non sano  
 9 Cui strugge interno ardore,  
 10 Ch'altri il crede guarito, et ei si more.

Zwar modelliert Marino den Tod hier vor dem Hintergrund der bekannten Feuer-Thematik, wie sie im Hinblick auf den Zwiespalt zwischen Verbergen und Preisgeben bereits besprochen wurde, dennoch wird die Intensität gesteigert. Dies geschieht vor allem durch das ungewöhnliche, recht technisch-medizinische Vokabular. Natürlich ist hier der *amor hereos* als Liebeskrankheit in gewisser Weise aufgerufen, »sano«<sub>8</sub> und »guarito«<sub>10</sub> verwendet Marino in seinen Gedichten aber sonst kaum.<sup>930</sup> Der trügerische Schein der äußerlichen Genesung, der einen inneren (Liebes-)Brand nicht zu überblenden vermag, lässt das Herz und seinen sprechenden Besitzer schließlich hilflos vergehen. Das Gift ist über das Schlangennmotiv auch in vielen anderen Texten präsent und seine fatale oft verborgene Wirkung entspricht der zeitgenössischen Ambivalenz von potentieller körperlicher Unversehrtheit nach außen und dem doch stets drohenden menschlichen Verfall und der letzten noch bestehenden Unergründlichkeit der körperlichen oder natürlichen Prozesse.

Einen weiteren barocken Themenkomplex schneidet das Madrigal CXIII an, in dem das Herz Teil eines religiös anmutenden Herzopfers wird:

CXIII Sacrificio amoroso  
 1 A voi, che vivo esempio  
 2 Siete di Dio nel mondo, il mondo è tempio.  
 3 Il ferro e 'l foco sacro  
 4 Son gli aurei strali e i miei sospiri accensi,  
 5 I desir puri gli odorati incensi,  
 6 Il ministro son io,

930 Beide Adjektive in Kombination finden sich sonst nur im Gedicht LXXII über die Bäder von Pozzuoli in den *Rime amorse*, ebenfalls im Krankheits- beziehungsweise Genesungskontext.

- 7 L'altare il pensier mio,  
 8 L'idolo e 'l simulacro  
 9 Vostra bellezza, l'idolatra Amore,  
 10 Vittima il petto, et olocausto il core.

Marino überträgt das Motiv des Liebesfeuers in den Kontext einer kultischen Anbetung. Dem anfänglichen Vergleich von Welt und Tempel als profaner und sakraler Kultstätte folgen neun Begriffspaare, die diese Grundidee ausdifferenzieren. Im Rahmen der an Idolatrie grenzenden Verehrung der Schönheit opfert der Sprecher Brust und Herz auf dem Altar seiner Gedanken; »mio«<sub>7</sub> scheint sich aufgrund der parallelen Struktur ebenfalls auf »petto« und »core« im letzten Vers zu beziehen. Die Vermischung der beiden Bereiche von Liebes- und Glaubenserfahrung konnte bereits als Merkmal des Barock nicht nur in Marinos Lyrik festgestellt werden. Marinos besonderer Überbietungswille oder seine Suche nach der verstörend-überraschenden Pointe ist jedoch im letzten Vers zu erkennen, da die Intensität des völligen Verbrennens, das hier mit dem Wort »olocausto« vermutlich zum ersten Mal so benannt wird, sogar im barockmystischen und teils drastischen Ausdrucksinventar neu anmutet.

Das Herz als zentrales Organ sowohl für das Leben als auch den Tod ist in der königlichen Bestattungspraxis nicht nur in der Frühen Neuzeit von großer ritueller Bedeutung.<sup>931</sup> Eine postmortale Entnahme des Herzens, das zumeist separat bestattet wurde, beschließt auch das pompöse Beerdigungsspektakel des Adone gegen Ende des neunzehnten Gesangs:

- XIX La sepoltura  
 410 L'urna gentil che le bell'ossa accoglie,  
 sarà dei voti miei perpetuo altare;  
 l'alte faville del'accese voglie,  
 là dove il cor sacrificato appare,  
 il foco de' sospir, che l'alma scioglie,  
 saran fiaccole e fiamme ardenti e chiare.  
 Ombra felice, se mi scorgi e senti,  
 gradisci questi baci e questi accenti. –  
 411 Qui tace e chiede del suo core il core  
 e gli è recato al primo cenno avante.  
 Ell'avea già, quando il sabeo licore  
 le viscere condì del caro amante,  
 sterpato e svelto infin dal centro fore  
 del bel fianco sparato il cor tremante;  
 indi il serbò tra preziose tempore

931 Siehe Nagle 1998: S. 22–30 und Gaude-Ferragu, Murielle (2003): »Le cœur couronné: tombeaux et funérailles de cœur en France à la fin du Moyen Âge.« *Micrologus* 11, S. 241–266, hier S. 260ff.

- di celesti profumi intatto sempre.  
 412 Tolto in mano quel cor, gli occhi v'affisse  
 e contemplollo con pietoso affetto  
 ed: – O del più bel foco (indi gli disse)  
 e del più puro ardor nobil ricetta,  
 che d'aver riscaldato unqua s'udisse  
 in cielo o in terra innamorato petto,  
 così fuor di quel sen, ch'era tuo seggio,  
 lacerato ed aperto oimé! ti veggio?  
 [...]
- 420 Poiché così parlò, di nettar fino  
 pien di tanta virtù quel core asperse,  
 che tosto per miracolo divino  
 forma cangiando, in un bel fior s'aperse  
 e nel centro il piantò del suo giardino  
 tra mille d'altri fior schiere diverse.<sup>932</sup>

Kurz zuvor hat Venus ihr Schweigen gebrochen und richtet ihre Rede hier zu Beginn an die Urne, über der kleine Funken und Flammen zu erkennen seien. Sie verstummt sodann und fordert das Herz ihres Geliebten, das sie dem schönen Körper vor der Salbung und der Verbrennung entnommen hatte, um es geschützt in einem kostbaren, parfümierten Gefäß aufzubewahren. Venus betrachtet das Herz und adressiert es auf übliche Weise als »nobil ricetta«. Es folgt eine Lobeshymne, die sich über sieben Oktaven erstreckt, und die den Wunsch nach einer Metamorphose wie in den ovidischen Mythen enthält. Das Herz soll in eine Blume verwandelt werden, um Adone letztendlich unsterblich werden zu lassen. Nach dem Ende der Venus-Rede setzt diese Transformation in 420 ein und aus dem leblosen menschlichen Herzen wird ein »bel fior«, eine Anemone.

Die Anbetung des Herzens ist das Finale des Bestattungsritus, dessen zahlreiche Teilnehmer zuvor in einem scheinbar unendlich langen Trauerzug defilieren, bis in 395 mit »[e]cco la bara alfin« das Zentrum erstmals benannt wird. An diesem *Canto* lässt sich eine Faszination für den Tod und die Leblosgkeit des einst lebendigen und schönen Körpers einerseits und die Bestattungspraxis andererseits erkennen. Das Herz hat dabei einen besonderen Status, denn in ihm verschränken sich Leben und Tod.<sup>933</sup> Das Herausschneiden des Herzens vor der Verbrennung entspricht der völligen Anerkennung des Todes und in der Ansprache wird das Herz zur Metonymie der früheren Person. Als zentrales und

932 Marino 1988a: S. 1249–1252. Vgl. dazu auch Tristan 2002: S. 558 und Buccini 2000: S. 82.

933 Die auch nach dem Tod starke Identifikation von Herz und Liebe ist »künstlich«. Hinsichtlich der Beerdigungsriten im 17. Jahrhundert stellt zumindest Nagle fest, dass das Herz aufgrund von religiöser oder dynastischer Symbolik separat beigesetzt wird und eher die gemeinsam bestatteten Körper eines Ehepaars für dessen emotionale Bindung stehe, vgl. Nagle 1998: S. 18f.

wichtigstes Organ kondensieren sich im Herzen die positiven und noblen Eigenschaften, die sodann durch einen feinen Nektar auf wundersam-göttliche Weise die Kraft finden, in Form der Anemone weiterzuleben. In Analogie zur Lage des Herzens im Körper erhält auch die Blume im Garten der Venus einen zentralen Platz.

Im Vergleich zu den lyrischen Verarbeitungen des Herzmotivs ist hier ein Unterschied festzustellen, der durch die narrative Einbettung begründet scheint. Anders als in den Gedichten und Gedichtgruppen der *Lira*, in denen das Herz und der Herzensstod als Metapher eher paradigmatisch im Sinne einer möglichst breiten *variatio* eingesetzt werden, kommt ihm im *Adone*-Gesang eher eine rituelle Funktion im syntagmatischen Kontext zu. Den ›Zauber‹, den das Herz im Zuge des fast willkürlich anmutenden Einsatzes in der Liebeslyrik zu verlieren scheint, übt es an dieser Stelle des Liebesepos sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch in Bezug auf den textlogischen Status der Metapher aus.

Nach diesem Exkurs zur Verknüpfung von Herz und Tod in Marinos epischer Dichtung gilt es nun, die Todes- und Trauerszenarien in der *Lira* abschließend kurz zu betrachten.<sup>934</sup> Der Tod allgemein erfährt in der thematisch ausdifferenzierten Anthologie deutlich mehr Aufmerksamkeit als in früheren *canzonieri*, wie sich anhand der Untertitel *Rime lugubre* und *Lagrime* auf den ersten Blick feststellen lässt. Marino gewinnt insbesondere dem Tod der geliebten Dame zahlreiche Facetten ab, die in der moralisch überformten *iter-vitae*-Narration des petrarkischen *Canzoniere* nicht auftreten konnten. Jedoch wird nicht nur der drohende oder bereits eingetretene Tod der Angebeteten oder jener des Sprechers thematisiert, andere Frauen werden ebenfalls beweint oder in ihrer Trauer um andere dargestellt.<sup>935</sup>

Im Sonett XX der *Amori* verbindet sich der allgemeine Trauerkontext mit dem Tod eines Herzens. Eine Dame trägt Trauer und entspricht der verhüllten und verdunkelten Sonne, sodass das Herz des Sprechers, abhängig vom Licht und von der Kraft der Sonne, ebenfalls sterben muss:

XX Donna vestita di nero  
 1 Cinto di fosche e tenebrose bende,  
 2 Di nero manto, e di funesto velo,  
 3 Veggì rotar per l'amorose Cielo  
 4 Quel Sol, che solo i miei desiri accende.  
 5 Lo mio cor, che da lui virtù sol prende,  
 6 Qual fiore oppresso da notturno gelo  
 7 Cade languido e more, o quasi stelo

934 Vgl. Buccini 2000: S. 82–85.

935 Marino formt ganze Todesserien im Zusammenhang mit seiner Dame, die je unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund stellen. Vgl. beispielsweise *Rime lugubri* III–IX, XII–XVII, *Madriali e canzoni* CI–CV.

8 Cui gelid'ombra o fero turbo offende.  
 9 Et a ragion che del suo Sole ognora  
 10 Per la luce vital convien che viva,  
 11 Per l'Ecclisse mortal convien che mòra.  
 12 Se Sole è del mio cor chi 'l cor m'aviva,  
 13 E 'l mio cor vive sol nel Sol ch'adora,  
 14 Chi gli offusca il suo Sol di vita priva.

Das Gesicht oder das Haupt der Dame ist von dunklen Schleiern umgeben, sodass es zu einer tödlichen Sonnenfinsternis kommt, die das Herz vergehen lässt. Die für jemand anderen empfundene und rituell angezeigte Trauer überträgt sich unmittelbar auf den Sprecher, dessen innerlicher Tod über das zweifache »convien che«<sub>10/11</sub> sowie durch das hypothetische Konstrukt im zweiten Terzett als logisch-natürliche Konsequenz dargestellt wird. Hier sind Anklänge an die sympathetische Koppelung von Herz und Sonne zu erkennen, die jedoch nur als Vorlage für das barocke Trauerszenario dienen. Während in diesem Sonett in erster Linie eine düstere Stimmung erzeugt wird, indem die sonst zur Verführung dienenden Elemente wie der Schleier umcodiert werden, weist Buccini auch auf den »erotismo funebre« in manchen der Trauergedichten hin.<sup>936</sup> Dieser drückt sich dementsprechend in bekannter Manier über »geschlagene und besiegte« Herzen aus.<sup>937</sup>

Als letztes Beispiel für die Anschlussfähigkeit des Herzens auch für morbide oder makabere Diskurse ist das elfte Gedicht der *Rime lugubri, In morte della sua donna*, anzuführen. Nach der Anrufung der geliebten Seele, die sich nun im Himmel befindet, bittet der Sprecher darum, seine Klage anzuerkennen, auch wenn er seiner Dame auf Erden kein würdiges Grabmal errichtet habe. Die letzten Verse erklären schließlich, dass das Herz als lebendige Pyramide und damit als Begräbnisstätte ausreichend sei: »E se mole non ergo ove lasciasti/ la terrestre quaggiù lacera spoglia,/ che degli anni al furor salda contrasti,/ prendilo in pace, e la pietosa voglia/ gradisci, e 'l pianto ond'io la lavo, e basti/ che 'l cor, viva piramide, l'accoglia.«<sub>9-14</sub>. Erneut steht das Herz zwischen Leben und Tod, hier in nahezu katachrestischer Verschränkung und erfüllt Funktionen der rituellen Trauer.

936 Buccini 2000: S. 83.

937 Vgl. ebd., Buccini zitiert die Gedichte in Bezug auf die allgemeinen erotischen Untertöne ohne den Fokus auf das Herz als Ort jener sensuellen Erfahrung zu legen. In XVI der *Rime amorse* findet sich wieder die Kombination von Herz und Blume: »lo mio dolente cor, che né pur finto/ pianto mai trasse de' begli occhi ancora,/ sorge qual fior, cui bagni amica Aurora,/ già da nemico sol percorso e vinto.«<sub>5-8</sub>. Gleiches gilt für CXIII in den *Amori*: »Vinse de le due luci il core ardente/ la pompa delle lucide facelle,<sub>5-6</sub> [...] Chi fu de' duo con più bell'armi ucciso?«<sub>14</sub>. Der Anblick der trauernden Dame führt im Herzen des Sprechers zur Verbindung von *morte* und *amore*, da es sich der verführerischen Wirkung der Augen, die den Fackeln des Trauerzugs gleichen, nicht entziehen kann.



---

## Das entzauberte Herz: »Or poserai per sempre, – Stanco mio cor.«

Der Tod des Herzens hat sich als ein zentrales Motiv auf inhaltlicher Ebene im Sinne der *histoire* in Marinos Dichtung herausgestellt. Er kann jedoch darüber hinaus auch poetologisch und bezogen auf Diskurs und *discours* verstanden werden. *Discours* meint die sprachliche Gestaltung der Herz- und Todesmetapher und Diskurs ist in diesem Zusammenhang auf die medizin- und geistesgeschichtlichen Bedingungen zu beziehen, die die metaphorische Rede von und mit dem Herzen ermöglichen.

Mit dem Vers »se desti morte al cor, dà vita al canto«<sup>14</sup> endet das erste Sonett der *Rime amorose*. Dies kann als programmatisch für die gesamte *Lira* gelesen werden. Der Tod des Herzens ermöglicht oder bedingt den Gesang und die Dichtung. Natürlich rekurriert Marino hier auf das Proömium Petrarcas sowie die Tradition der dem noblen Herzen entspringenden Seufzer als schon künstlerisch überformte Sprache. Zudem wird der Tod des Herzens auch von früheren Liebesdichtern stets als Gefahr der eigenen amourösen Verwicklungen evoziert, jedoch nicht an einer so prominenten Stelle. Als Gegenbewegung zu dieser verdichteten und prägnanten Formulierung zu Beginn der Gedichtsammlung ist in den weiteren Texten der *Lira* eine wahre Explosion an Herzmetaphern festzustellen. Die veränderten Bedingungen der liebeslyrischen Rede ermöglichen über die Ausdifferenzierung der Diskurse eine größere thematische Breite und Variabilität im Umgang mit dem Herzen als Metaphernspender. Dass sich in dieser Rede eine Veränderung abzeichnet, zeigt sich an ihrer noch partiellen Begründung im analogistischen Denken, die mit der zunehmenden Distanz zwischen der metaphorischen Bezeichnung und dem Bezeichneten abzunehmen scheint. Überspitzt ließe sich dieser Prozess eines allmählichen Substanzverlusts als »kardiale Atrophie« beschreiben. Bedeuten die quantitative Zunahme an Herzmetaphern und die vielen neuen Kontexte demnach eine »Hypertrophie der Form«, die ihrer Gehalte verlustig geht?<sup>938</sup>

Hier ist zu differenzieren: Durch den freieren und spielerischen Umgang mit

---

938 Friedrich 1964: S. 546.

dem Herzen als Metapher wird die zuvor deutlichere Bindung entweder an den liebesphysiologischen oder den naturphilosophischen Kontext gelockert. Dies ermöglicht die Überblendung mit liebesmystischen oder höfisch-sozialen Elementen, deren Verbindung mit dem Herzen vor allem durch den ingeniosen Zugriff des Dichters erzeugt wird und nicht immer auf ein etabliertes Verweis-system zurückzuführen ist. Fasst man diese Lockerung als Ablösung vom dominanten Kardiozentrismus der italienischen Dichtung auf, so lässt sich der Bogen zu dem sich verändernden Verständnis vom menschlichen Herzen und seiner physiologischen Funktionsweise schlagen.

Im Zuge der sich etablierenden empirischen Erforschung des Körpers verändert sich der Status des Herzens. Nagle spricht von einer »crise fonctionelle«, die sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts andeutet.<sup>939</sup> Je mehr das Herz als Organ empirisch-rational erklärbar wird, desto geringer werden die Möglichkeiten, Prozesse, die zuvor als zusammenhängend betrachtet wurden, mit dem Wirken des Herzens zu beschreiben. So muss das Herz seine respiratorische Funktion sowie das Kochen des Blutes einbüßen. Der Weg zur Entdeckung des Blutkreislaufs kann daher als schrittweise Demystifizierung des Herzens betrachtet werden, die den Statuswechsel von Prinzip zu Instrument begründet.<sup>940</sup> Auch Marinos Dichtung bildet dies ab. Zwar ruft er das Herz, dessen Verletzung und physisches Leiden als traditionelle Ursache und Prinzip der liebeslyrischen Rede noch auf, die Schöpfung und Einbettung seiner neuen und ingeniosen Metaphern lassen es jedoch zunehmend zu einem Instrument der *meraviglia*-Poetik werden.

Auch die Hierarchie innerhalb des Körpers hat sich insgesamt gewandelt. Das Herz erfüllt eine wichtige, aber nun klar definierte physiologische Funktion und vereint in sich weder ein diffuses Lebensprinzip, das auf alle anderen Bereiche ausstrahlt, noch ist es das zentrale Steuerorgan. Nicht zuletzt zeigt sich dies in der metaphorischen Zergliederung des Körpers innerhalb der wissenschaftlichen und literarischen Rede, die entweder auf die funktionale Differenzierung oder das Fetischisieren verschiedener Körperteile abzielt.<sup>941</sup> Diese einzelnen Phänomene führen dazu, dass das Herz als Metaphernspender an Substanz verliert, insofern es im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung an Relevanz und Zauber einbüßt. Marinos Arbeit mit der Herzmetaphorik ist demgegenüber jedoch nicht ganz beliebig und seine Gedichte sind im Sinne einer Preisgabe des Inhalts zu Gunsten der Form noch nicht völlig entleert. Der substanziale Gehalt kann demnach eher darin bestehen, dass die Herz- und Körpermetaphern genau

939 Nagle 1998: S. 199f.

940 Vgl. Fuchs 1992: S. 99.

941 Vgl. dazu Kirsch, Sebastian (2013): *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacansche Psychoanalyse und das Untote in der Kultur*. Berlin: Verl. Theater der Zeit, S. 197f.

diesen Wandel anzeigen, sodass der explizite oder indirekt durch Dezentralisierung evozierte Tod des Herzens für einen Bedeutungsverlust im Sinne der ›Entzauberung‹ steht. Diese Phase der metaphorischen Arbeit am Herzen, die eine Erkenntnis über Sprache und deren Verbindung zum menschlichen Körper und dessen Funktionen ermöglicht, scheint allmählich zu Ende zu gehen. Wird eine Entzauberung des Herzens und ein Ende der metaphorischen Arbeit postuliert, stellt sich die Frage nach dem Charakter der selbstverständlich noch auftretenden Herzmetaphern in der späteren Dichtung. Es steht zu vermuten, dass ihnen ein anderer epistemologischer Status eignet.

Mit der barocken Dichtung Marinos endet die Phase des italienischen Petrarkismus, der von Beginn an kardiozentrisch geprägt war und ein reiches Metapherninventar in Bezug auf das Herz ausgebildet hat. Das Ende dieser produktiven metaphorischen Arbeit ist zeitlich und kausal durch die wissenschaftliche Entdeckungen der Anatomen und Physiologen des 16. und 17. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Herzen bedingt. Das Wissen um den Blutkreislauf begünstigt die weitere Erforschung und Etablierung von natürlichen Gesetzmäßigkeiten. Von besonderer Bedeutung ist hier der Paradigmenwechsel, den Descartes mit seinen mechanistischen Modellen und dem Fokus auf chemisch-anorganischen Reaktionen einleitet. Eine Konsequenz dessen ist die Vertreibung des Herzens aus dem konzeptionellen Zentrum in der Vorstellung des menschlichen Körpers. Es ist nicht mehr der Ort der letztlich unerklärlichen Lebenswärme, sondern wird zu einem Instrument, das über die Nerven an das Hirn als wichtigste Steuerungsinstanz angeschlossen ist. An dieser neuen Art der wissenschaftlichen Erforschung des Herzens lässt sich auch die Veränderung in Bezug auf die frühere Verflechtung der unterschiedlichen Diskurse ablesen. Standen sich medizinische und naturphilosophische Ideen zuvor relativ nahe, so entfernen sie sich mit der zunehmenden empirischen Orientierung der Lebens- und Naturwissenschaften voneinander. Auch die Sphäre des Literarischen ist von dieser Ausdifferenzierung betroffen. Ihr zuvor pragmatisch definierter Sonderstatus als Konter- oder Spezialdiskurs konsolidiert sich nun in qualitativem Sinne und die gegenseitige Rezeption und Beeinflussung nimmt ab. Der Spielraum oder die Verweismöglichkeiten, derer sich die metaphorische Rede vom Herzen bedienen kann, werden insofern geringer, als ihnen die frühere analogistisch oder sympathetisch verbürgte Substanz fehlt. Darin kann der Ansatz der semantischen Vereindeutigung gesehen werden, die sodann die Koppelung des Herzens mit der Liebe bedingt. Dementsprechend stünde am Ende dieser Phase der metaphorischen Arbeit als Ergebnis ein breites Spektrum an vormalig diskursiv verankerten Herzmetaphern, die jeweils auch Auskunft über die epistemologische Verflechtung der Poesie oder Literatur mit anderen Diskursen geben konnten. Dieser Index-Charakter verliert sich und die Metaphern gewinnen an rhetorischer Abstraktion. Der beschriebene wissen-

schaftliche Fortschritt und die anwachsende naturwissenschaftliche Kenntnis von der Anatomie und der Funktionsweise des Herzens sowie die veränderte Wissenschaftsauffassung führen darüber hinaus in der Summe dazu, dass auch die Herzmetapher einer grundlegenden Metaphernkepsis ausgesetzt ist, die sich vor allem in der Aufklärung ausprägt. Die Metapher als Mittel der uneigentlichen Rede gilt dort nicht mehr unbedingt als Erkenntnisinstrument, sondern hat eher den Status eines verdunkelnden Ornats inne.<sup>942</sup>

Das Herz wird im »modernen Denken« mit Liebe nicht nur assoziiert, sondern geradezu identifiziert. In jüngeren Texten nähert sich die Pragmatik der Herzmetapher daher der des Symbols an. Das Symbol weist keine inneren Widersprüche auf, die semantische Eindeutigkeit ist demnach von Vorteil, da es der Identifizierung dienen soll. So tritt das Herz beispielsweise in der Lyrik des *Ottocento* zwar formal durchaus als Metapher auf, inhaltlich oder pragmatisch ist es jedoch in Bezug auf die frühere Flexibilität und den Verweisreichtum entleert und nähert sich damit einer symbolischen Beziehung mit dem Signifikat an. Abweichungen davon wirken daher schockierend oder grotesk.

Mit Blick auf die Dichtung des 19. Jahrhunderts lassen sich zwei Tendenzen im Umgang mit dem im Petrarkismus etablierten Metapherninventar feststellen, die hier jedoch nur äußerst tentativ formuliert werden sollen. Im Sinne der semantischen Reduktion und Vereindeutigung steht das Herz in Giacomo Leopardis *Canti* meist für Innerlichkeit und die schwankenden affektiven Zustände des Sprechers. Mehrheitlich ist es die Liebe, die diese Herzensregungen auslöst und damit den Kontext für die Metaphorik bietet. So weist das Gedicht *Il primo amore* ein recht dichtes Netz an Herzmetaphern auf, die dem traditionellen Inventar entstammen.<sup>943</sup> Mit der Liebe ist nicht nur der typische Schmerz der Ablehnung durch die Dame verbunden, sondern sie scheint unmittelbar Ausdruck existentieller Zweifel und Endlichkeitsängste zu sein.<sup>944</sup> In diesem Bereich der Affekte ist das Herz angesiedelt und hier werden die verschiedenen metaphorischen und zum Teil metonymischen Möglichkeiten ausgeschöpft,

942 Das ist hier notwendigerweise verkürzt dargestellt. Für die unterschiedlichen Einschätzungen des Erkenntniswerts der Metapher im 18. und 19. Jahrhundert sei verwiesen auf: Haverkamp 2007: S. 69, 90 ff. sowie Scholler 2017a: S. 50f. Insgesamt gilt aber, dass sich mit der fortschreitenden Ausdifferenzierung der (Natur-)Wissenschaften die physiologische Basis oder Substanz der Herzmetapher unabhängig von ihrem allgemein-abstrakten Erkenntniswert verändert hat.

943 »E non sereno, e non intero e schietto,/ Anzi pien di travaglio e di lamento/ Al cor mi discendea tanto diletto?/ Dimmi, tenero core, or che spavento,/ Che angoscia era la tua fra quel pensiero/ Presso al qual t'era noia ogni contento?«<sub>10-15</sub> Leopardi, Giacomo (1957): *Tutte le opere*. Hg. von Francesco Flora. Mailand: Mondadori, S. 41.

944 »E sorvolano insiem la via mortale,/ Primi conforti d'ogni saggio core./ Né cor fu mai più saggio/ Che percosso d'amor, né mai più forte/ Sprezzò l'infauستا vita,/ Né per altro signore/ Come per questo a perigliar fu pronto«<sub>15-21</sub>, S. 94.

wenn das Herz *in toto* für das Seelenleben des Sprechers verwendet wird. Dementsprechend beginnt das Gedicht *A se stesso* mit den Versen: »O poserai per sempre,/ Stanco mio cor«<sub>1-2</sub>.<sup>945</sup> Die Absage an die Wirkung oder Wirkmacht des Herzens und damit auch an den metaphorischen »Mehrwert«, das was den Arbeitscharakter zuvor ausgemacht hat, erfolgt einige Verse später: »Assai/ Palpitasti. Non val cosa nessuna/ I moti tuoi, né di sospiri è degna/ La terra.«<sub>6-9</sub>.

Im Falle der italienischen *Scapigliatura*-Dichtung scheinen sich die Autoren des tradierten Materials im Modus der Ironie und der Distanz zu bedienen, um Verfremdungs- und Schockeffekte zu erzielen. In der sechsten Strophe des *Preludio* Emilio Pragas wird die Dichtungsmotivation zwar im Herzen verortet, sie wird jedoch offensichtlich nicht mehr physiologisch zurückgebunden: »Canto litane di martire e d'empio;/ canto gli amori dei sette peccati/ che mi stanno nel cor, come in un tempio,/ Inginocchiati.«<sup>946</sup> Das Gefühl von Negation, Überdruß und Distanz zeigt sich durch die Nähe zu Baudelaires Lyrik: »O nemico lettore, canto la Noja« heißt es unmittelbar zuvor. Über die kardialen Todsünden ist auch eine Parallele zu Baudelaires *À une madone* zu erkennen, in dem Madonnenkult und Herzmotaphorik verbunden und desavouiert werden.<sup>947</sup> Ein weiteres Beispiel für die Distanzierung vom Herzen als Liebesmetapher ist die Ästhetik des Morbiden und Hässlichen, die Praga in den Gedichten *A un feto* und *Vendetta postuma* aufgreift. Im ersten Text wird ein aufgrund seiner zwei Herzen deformierter, in Formalin eingelegter Kinderkörper beschrieben.<sup>948</sup> Hier wird das Herz in seiner anatomischen Konkretion zum Dichtungsgegenstand. Es sind weniger anatomische Eigenschaften, die Teil der Liebes- oder Dichtungsmotaphorik werden, sondern das Herz wird aus »naturwissenschaftlicher« Perspektive als Kuriosum inszeniert. Dass dieses Interesse mit der Ausbildung der

945 Leopardi 1957: XXVIII, S. 98.

946 Praga, Emilio (1969): *Poesie*. Hg. von Mario Petrucciani. Bari: Laterza, S. 83f.

947 »Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,/ Un autel souterrain au fond de ma détrese,/ Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,/ Loin du désir mondain et du regard moqueur,/ Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,/ Où tu te dresseras, Statue émerveillée./ [...] Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,/ Et pour mêler l'amour avec la barbarie,/ Volupté noire! des sept Péchés capitaux,/ Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux/ Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,/ Prenant le plus profond de ton amour pour cible,/ Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,/ Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant!« In *Héautontimoronménos* heißt es außerdem sehr passend »Je suis de mon cœur le vampire,/ – Un de ces grands abandonnés/ Au rire éternel condamnés,/ Et qui ne peuvent plus sourire!«<sub>1-4</sub>. Siehe Baudelaire, Charles (1975): *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard, S. 58f. und 79.

948 Praga 1969: S. 156f.: »Ed ecco un incolpevole/ Bimbo che il capo ha tronco,/ E inonorati Scevola/ Dall'esil braccio monco,/ Ed orbi cranii, e faccie/ Cui sul lercio tessuto/ Del pianto di un minuto/ L'orme nessun lavò/ Questo, ironia satanica,/ Due cuori ha chiusi in petto,/ E accanto a lui, crisalide/ Di non terreno affetto,/ Un corpicin di femmina,/ Stipato di mammelle,/ Perde la lunga pelle/ Che l'acido succhiò.«<sub>129-144</sub>.

Wissenschaften zunimmt, ließe sich womöglich mit einem Gedicht aus dem frühen 17. Jahrhundert erklären, das den kruden Titel *Aborto conservato* trägt.<sup>949</sup>

Das zweite Gedicht, *Vendetta postuma*, endet mit der Prophezeiung, der Angesprochene werde in seiner Todesstunde das Nagen und Beißen der ausgehungerten Würmer an seinem Herzen spüren.<sup>950</sup> Auch hier wird ein Motiv der Liebesmetaphorik, der nagende Wurm der Eifersucht, konkretisiert und mit einer gewissen Nähe zur Barockästhetik in einen Todeskontext gestellt. Durch die allgemein zunehmende oder noch nachhallende romantische Vereinnahmung des Herzens kann es hier als effektives Mittel der ästhetischen Distanzierung eingesetzt werden. Je höher der Grad an semantischer Vereindeutigung oder Verengung auf das Affektiv-Innerliche, desto deutlicher ist der Kontrast oder der Bruch, den die Dichter hier anhand der Herzmetaphorik modellieren können. Das Herz hat daher nicht nur in diesem speziellen Fall seine ›Aura‹ verloren, sondern ist insgesamt in der Dichtung nach 1628 ein anderes geworden.

949 »Vive quasi per voi chi per sé langue;/ embrione morì, scheletro nacque,/ fatto parto immortal d'aborto essangue./ Uomo, impara! Insegnarti al Grandi piacque/ che sia ventre di donna e maschio sangue/ più fral del vetro e men vital de l'acque.«, zitiert von Niola 2002: S. 102 und online zugänglich Dotti, Bartolomeo (1689): *Delle rime di Bartolomeo Dotti i sonetti*. Venedig, S. 167: [<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10758838-7>, 24. 12. 2017]. Niola führt ein weiteres Gedicht an, allgemeiner in Bezug auf die Anatomie als Disziplin: »Uno scheletro è libro. Ivi gl'incerti/ arcani osservi de l'umana sorte,/ e de l'ossa spolpate i fogli aperti/ segnan dogmi di vita in faccia a morte./ Da lingue di coltelli interrogato,/ con la bocca di più d'una ferita,/ ti risponde un cadavere piagato.«

950 »E allora sentirai l'onda dei vermi/ Salir nel tenebrore,/ E colla gioia di affamati infermi/ Morderti il cuore.«<sup>19-24</sup>, S. 180.

---

# Literaturverzeichnis

## Quellen

- Accetto, Torquato (1997): *Della dissimulazione onesta*. Hg. von Salvatore S. Nigro. Turin: Einaudi (Biblioteca Einaudi, 4).
- Alacoque, Marguerite-Marie (1880): *Vie de la Bienheureuse Marguerite-Marie Alacoque*. Hg. von Carlo Piccirillo. Paris-Auteuil: Impr. de Roussel.
- Alighieri, Dante (1995): *Le opere di Dante Alighieri. Convivio*. 3 Bände. Hg. von Franca Brambilla Ageno. Florenz: Casa Ed. Le lettere.
- Alighieri, Dante (1996): *Vita nova*. Hg. von Guglielmo Gorni. Turin: Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 15).
- Alighieri, Dante (1999–2001): *Commedia*. Hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli.
- Aretino, Pietro (1988): *Ragionamento, Dialogo*. Hg. von Giorgio Bàrberi Squarotti / Carla Forno. Mailand: Rizzoli.
- Aristoteles (1959): *Über die Zeugung der Geschöpfe*. Hg. von Paul Gohlke. Paderborn: Schöningh.
- Aristoteles (1991): *Aristoteles' Metaphysik. Griechisch-deutsch*. Hg. von Hermann Bonitz / Horst Seidl. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 308).
- Aristoteles (1995): *Über die Seele. Griechisch-deutsch*. Hg. von Horst Seidl. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek, 476).
- Aristoteles (1997): *Kleine naturwissenschaftliche Schriften = Parva naturalia*. Hg. von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 9478).
- Aristoteles (2007): *Über die Teile der Lebewesen*. Hg. von Wolfgang Kullmann. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Augustinus, Aurelius (1996): *S. Avreli Avgvstini confessionvm libri XIII*. Hg. von Martin Skutella. Stuttgart: Teubner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Averroes; Avicenna; Aristoteles (1962): *Die medizinischen Kompendien des Averrois und Avicenna »Colliget« und »Cantica«*. Frankfurt a.M.: Verl. Minerva.
- Baudelaire, Charles (1975): *Œuvres complètes*. Hg. von Claude Pichois. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la pléiade, 1).
- Bembo, Pietro (1991): *Gli asolani*. Hg. von Giorgio Dilemmi. Florenz: Accad. della Crusca (Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia delle Crusca).

- Bembo, Pietro (2008): *Le rime*. Rom: Salerno Ed (Testi e documenti di letteratura e di lingua, 28,1).
- Berni, Francesco (1934): *Poesie e prose*. Hg. von Ezio Chiòrboli. Genf: Olschki (Biblioteca dell'»Archivum Romanicum«, 20).
- Berni, Francesco (2005): »Commento del Gioco della Primiera.« In: Danilo Romei (Hg.): *Ludi eseugetici*. Manziana (Rom): Vecchiarelli (Cinquecento, 7), S. 19–95.
- Bruni, Leonardo (1969): *Humanistisch-philosophische Schriften. Mit einer Chronologie seiner Werke und Briefe*. Hg. von Hans Baron. Wiesbaden: Sändig (Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1).
- Capellanus, Andreas (2003): *De amore. Lateinisch-Deutsch = Über die Liebe*. Hg. von Florian Neumann. Mainz: Dieterich (Excerpta classica, 22).
- Castiglione, Baldassare (2013): *Il libro del Cortegiano*. Mailand: Garzanti (I grandi libri Garzanti, 260).
- Cavalcanti, Guido (1986): *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*. Hg. von Domenico Robertis. Turin: Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 10).
- Colonna, Vittoria (1982): *Rime*. Hg. von Alan Bullock. Rom: Laterza (Scrittori d'Italia, 270).
- Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung* (2004). Freiburg im Breisgau: Herder.
- D'Oingt, Marguerite (1965): *Les œuvres de Marguerite d'Oingt*. Hg. von Antonin Durafour / Pierre Gardette. Paris: Soc. d'Éd. »Les belles lettres« (Institut de Linguistique Romane Lyon, 21).
- Doni, Anton Francesco (1967): *La mula, la chiave e madrigali satirici*. Bologna: Commissione per i Testi di Lingua (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo 13 al 19. Dispensa, 8).
- Dotti, Bartolomeo (1689): *Delle rime di Bartolomeo Dotti i sonetti*. Venedig.
- Everaerts, Joannes Nicolai of Jan (1821): *Opera omnia*. Hg. von Petrus Bosscha / Pétri Burmanni. Leiden: Luchtman.
- Ferrand, Jacques (1610): *Traité de l'essence et guérison de l'amour, ou De la mélancholie érotique*. Toulouse: Vve J. et R. Colomiez.
- Ferrand, Jacques (1990): *A Treatise on Lovesickness*. Hg. von Donald A. Beecher. Syracuse, NY: Syracuse Univ. Pr.
- Ficino, Marsilio (1952): »De sole.« In: Eugenio Garin (Hg.): *Prosatori latini del Quattrocento*. Mailand: Ricciardi (La letteratura italiana, 13), S. 970–1009.
- Ficino, Marsilio (2002): *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino*. Hg. von Sebastiano Gentile. Rom: Ed.
- Ficino, Marsilio (2012a): *Commentaire sur le banquet de Platon, de l'amour. Commentarium in convivium Platonis, de amore*. Hg. von Pierre Laurens. Paris: Les Belles Lettres (Les classiques de l'humanisme, 14).
- Ficino, Marsilio (2012b): *De vita libri tres. Drei Bücher über das Leben*. Hg. von Michaela Boenke. München: Fink (Humanistische Bibliothek Reihe 2, Texte, 38).
- Fracastoro, Girolamo (2008): *De sympathia et antipathia rerum*. Hg. von Concetta Pennuto. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura (Studi e testi del rinascimento europeo, 31).
- Galenus (1992): *On Semen*. Hg. von Phillip de Lacy. Berlin: Akad.-Verl (Corpus medicorum Graecorum, 5,3,1).

- Getto, Giovanni (Hg.) (1949): *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*. Turin: Unione Tipografico-Ed. Torinese (Classici italiani, 49.1).
- Harvey, William (1957): *De motu cordis*. Hg. von Loris Premuda. Mailand: »Il Giardino di Esculapio«.
- Leopardi, Giacomo (1957): *Tutte le opere*. Hg. von Francesco Flora. Mailand: Mondadori (I classici Mondadori).
- Lucretius Carus, Titus (1969): *T. Lucreti Cari De rerum natura. Libri sex*. Hg. von Josef Martin. Leipzig: Teubner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Macrobius, Ambrosius Theodosius (1994): *Ambrosii Theodosii Macrobii Commentarii in somnium Scipionis*. Hg. von James A. Willis. Stuttgart: Teubner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
- Macrobius, Ambrosius Theodosius (2003): *Commentaire au songe de Scipion*. Hg. von Mireille Armisen-Marchetti. Paris: Les Belles Lettres (Collection des universités de France Série latine).
- Macrobius, Ambrosius Theodosius (2007): *Commento al Sogno di Scipione. Testo latino a fronte*. Hg. von Moreno Neri / Ilaria Ramelli. Mailand: Bompiani (Il pensiero occidentale).
- Marino, Giambattista (1911): *Epistolario*. Hg. von Angelo Borzelli. Bari: Laterza (Scrittori d'Italia, 20).
- Marino, Giambattista (1913): *Poesie varie*. Hg. von Benedetto Croce. Bari: Laterza (Scrittori d'Italia, 51).
- Marino, Giambattista (1987): *Rime amorose*. Hg. von Ottavio Besomi. Modena: Ed. Panini (Testi / Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara).
- Marino, Giambattista (1988a): *L'Adone*. Hg. von Giovanni Pozzi. Mailand: Adelphi (Classici, 52,2).
- Marino, Giambattista (1988b): *Rime marittime*. Hg. von Ottavio Besomi. Modena: Ed. Panini (Testi / Istituto di Studi Rinascimentali Ferrara).
- Marino, Giambattista (1993): *La Sampogna*. Hg. von Vania de Maldé. Parma: Fondazione Pietro Bembo (Biblioteca di scrittori italiani).
- Marino, Giambattista (2007): *La lira*. Turin: Ed. RES (Feronia).
- Marino, Giambattista (2012): *La Lira. 1614*. Hg. von Luana Salvarani. Lavis (Trient): La finestra (Opere di Giambattista Marino, 3).
- Marino, Giambattista (2014): *Dicerie sacre*. Hg. von Erminia Ardissino. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura (Edizione delle opere di Giovan Battista Marino, Biblioteca italiana testi e studi; 2).
- Marino, Giovan Battista (1950): »Prologo del Sig. Gio Battista Marino sopra del Pastor Fido, rappresentato nella Città di Nola l'Anno 1599.« In: Battista Guarini: *Opere*. Hg. von Luigi Fassò. Turin: Unione Tipogr.-Ed. Torinese (Classici italiani, 46), S. 272–280.
- Medici, Lorenzo de' (1991a): *Canzoniere*. Hg. von Tiziano Zanato. Florenz: Olschki (Studi e testi / Istituto nazionale di studi sul Rinascimento.).
- Medici, Lorenzo de' (1991b): *Comento de' miei sonetti*. Hg. von Tiziano Zanato. Florenz: Olschki (Studi e testi / Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 25).
- Patrizi da Cherso, Francesco (1975): »Il Delfino ovvero del bacio«. In: Patrizi da Cherso, Francesco: *Lettere ed opuscoli inediti*. Hg. von Danilo Aguzzi Barbagli. Florenz: Nella Sede dell'Ist. Palazzo Strozzi, S. 135–164.

- Pellegrino, Camillo (1971): *I Dialoghi e le rime di Camillo Pellegrino*. Hg. von Giovanni Valletta. Messina, Florenz: G. D'Anna.
- Petrarca, Francesco (1950): *Invective contra Medicum. Testo latino e volgarizzamento di Ser Domenico Silverstri*. Hg. von Pier Giorgio Ricci. Rom: Ed. di Storia e Letteratura (Storia e letteratura, 32).
- Petrarca, Francesco (1996): *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*. Hg. von Vinicio Pacca / Laura Paolino. Mailand: Mondadori (I meridiani).
- Petrarca, Francesco (2013): *Secretum meum. Lateinisch-deutsch = Mein Geheimnis*. Hg. von Gerhard Regn / Bernhard Huss. Mainz: Dieterich (Excerpta classica, 21).
- Petrarca, Francesco (2014): *Canzoniere*. Hg. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori (I meridiani paperback).
- Pico della Mirandola, Giovanni (1942): *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*. Hg. von Eugenio Garin. Florenz: Vallecchi (Edizione nazionale dei classici del pensiero italiano, 1).
- Praga, Emilio (1969): *Poesie*. Hg. von Mario Petrucciani. Bari: Laterza (Scrittori d'Italia, 243).
- Ripa, Cesare (1603): *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'anti-chità, & di propria inuentione*. Rom: Faci.
- Shakespeare, William (1963): *The Winter's Tale*. Hg. von Pafford / J. H. P. et. al. London: Methuen.
- Siena, Caterina da (1939): *Le lettere di S. Caterina da Siena*. Hg. von Piero Misciattelli. Florenz: Marzocco.
- Stampa, Gaspara (1913): *Gaspara Stampa – Veronica Franco. Rime*. Hg. von Abdelkader Salza. Bari: Laterza (Scrittori d'Italia).
- Stampa, Gaspara (2009): *Rime*. Hg. von Maria Bellonci und Rodolfo Ceriello. Mailand: Rizzoli (Biblioteca universale Rizzoli BUR classici, 978).
- Stampa, Gaspara (2010): *The Complete Poems. The 1554 Edition of the Rime, a Bilingual Edition*. Hg. von Troy Tower / Jane Tylus. Chicago: University of Chicago Press (The Other voice in early modern Europe).
- Tasso, Torquato (1945): *Dialoghi di Torquato Tasso*. Hg. von Alessandro Tortoreto. Mailand: Bompiani (Corona, 60).
- Tasso, Torquato (1994): *Le rime*. Hg. von Bruno Basile. Rom: Salerno.
- Tesauro, Emanuele (1978): *Il canocchiale aristotelico*. Turin: Einaudi (Trattatisti e narratori del seicento, 70).
- Theokrit (1999): *Gedichte. Griechisch-deutsch*. Hg. von Bernd Effe. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Sammlung Tusculum).
- Vesalius, Andreas (1543): *Andreae Vesalii Bruxellensis, Scholae medicorum Patavinae professoris, de Humani corporis fabrica. Libri septem*. Basel: Ex Officina Ioannis Oporini.

## Forschung

- Agamben, Giorgio (2011): *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Turin: Einaudi (Piccola Biblioteca Einaudi Nuova serie. Filosofia, 526).
- Aguzzi-Barbagli, Danilo (1972): »Un contributo di Francesco Patrizi da Cherso alle dottrine rinascimentali sull'amore.« *Yearbook of Italian Studies* 2, S. 19–50.
- Albanelli, Nunzio (2008): *Stella in turbato cielo. Vittoria Colonna e il suo tempo*. Lacco Ameno d'Ischia (Neapel): Imagaenaria (Pithu esu, 35).
- Andreani, Veronica (2015): »Gaspara Stampa as Salamander and Phoenix: Reshaping the Tradition of the Abandoned Woman.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Re-thinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 171–184.
- Arendt, Hannah (2006): *Der Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*. Unter Mitarbeit von Frauke Annegret Kurbacher. Hildesheim: Olms (Philosophische Texte und Studien, 90).
- Ariès, Philippe (1977): *La mort ensauvagée*. Paris: Éd. du Seuil (Studies and texts / Pontifical Institute of Medieval Studies, 83).
- Assmann, Aleida (2009): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck (C. H. Beck Kulturwissenschaft).
- Bassanese, Fiora A. (1982): *Gaspara Stampa*. Boston, Mass: Twayne (Twayne's World Authors Series, 658).
- Bassanese, Fiora A. (1989): »What's in a Name? Self-Naming and Renaissance Women Poets.« In: Rebecca J. West / Dino S. Cervigni (Hg.): *Women's Voices in Italian Literature*. Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica, S. 104–115.
- Battistini, Andrea (2000): *Il barocco. Cultura, miti e immagini*. Rom: Salerno (Sestante, 4).
- Bauer, Axel W. (1999): »Dino Del Garbo.« In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5. 10 Bände. Stuttgart: Metzler, Sp. 669–670.
- Bauer, Gerhard (1973): *Clastrum Animae. Untersuchungen zur Geschichte der Metapher vom Herzen als Kloster*. München: Fink.
- Bausi, Francesco (2006): »Medicina e filosofia nelle *invective contra medicum*. Petrarca, l'averroismo, l'eternità del mondo.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca umanistica, 8), S. 19–52.
- Beecher, Donald A. (1988): »The Lover's Body: The Somatogenesis of Love in Renaissance Medical Treatises.« *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 12, S. 1–11.
- Bergdolt, Klaus (1992): *Arzt, Krankheit und Therapie bei Petrarca. Die Kritik an Medizin und Naturwissenschaft im italienischen Frühhumanismus*. Weinheim: VCH.
- Bergdolt, Klaus (2006): »Precursori ed epigoni nella polemica petrarchesca contro i medici.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca umanistica, 8), S. 3–18.
- Berger, Harry (2000): *The Absence of Grace. Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press.

- Bernsen, Michael (2001): *Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca*. Berlin: De Gruyter (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 313).
- Berté, Monica (Hg.) (2006): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27-28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca umanistica, 8).
- Bertelli, Italo (1983): *La poesia di Guido Guinizzelli e la poetica del »Dolce stil nuovo«*. Florenz: Le Monnier (Bibliotechina del saggiautore, 46).
- Besomi, Ottavio (1969): *Ricerche intorno alla »Lira« di G. B. Marino*. Padua: Antenore (Miscellanea erudita, 20).
- Besomi, Ottavio / Hauser-Jakubowicz, Janina / Sopranzi, Giovanni (1991): *Giovan Battista Marino, La lira*. Hildesheim u. a.: G. Olms (Archivio tematico della lirica italiana, 1).
- Bianchi, Stefano (2013): *La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto. Gaspara Stampa e Veronica Franco*. Manziana (Rom): Vecchiarelli (Cinquecento: Studi, 44 = N.S. 8).
- Blänsdorf, Jürgen (1993): *Bandusia. Quelle und Brunnen in der lateinischen, italienischen, französischen und deutschen Dichtung der Renaissance*. Unter Mitarbeit von Dieter Janik / Eckart Schäfer. Stuttgart: Teubner (Beiträge zur Altertumskunde, 32).
- Blumenberg, Hans (2008): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1301).
- Boccignone, Manuela (2000): »Un albero piantato nel cuore. (Iacopone e Petrarca).« *Lettere Italiane* 52.1, S. 225–264.
- Böhme, Hartmut (1993): »Welt aus Atomen und Körper im Fluß. Gefühl und Leiblichkeit bei Lukrez.« In: Michael Großheim (Hg.): *Rehabilitierung des Subjektiven. Festschrift für Hermann Schmitz*. Unter Mitarbeit von Hermann Schmitz. Bonn: Bouvier, S. 413–439.
- Böhme, Hartmut (2001): »Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock.« In: Claudia Benthien (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., S. 228–253.
- Bohnengel, Julia (2016): *Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: Herzmäre – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, 74).
- Bolzoni, Lina (1995): *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Turin: Einaudi (Saggi, 797).
- Bolzoni, Lina (2010): *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Turin: Einaudi (Saggi, 914).
- Borgstedt, Thomas (1994): »Kuß, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung (Giovanni Pontano, Johannes Secundus, Giambattista Marino und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau).« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44.3, S. 288–323.
- Boyancé, Pierre (1936): *Études sur le Songe de Scipion. (Essais d'histoire et de psychologie religieuses)*. Bordeaux: Feret (Bibliothèque des Universités du Midi, 20).
- Broccia, Lillyrose Veneziano (2008): *Woman on Fire: Mapping the Four Elements in Gaspara Stampa's Rime*. Ann Arbor: UMI.

- Brown, Alison (2010): *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press (I Tatti Studies in Italian Renaissance History).
- Brundin, Abigail (2008): *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*. Aldershot, Burlington: Ashgate (Catholic Christendom, 1300–1700).
- Bruni, Francesco (Hg.) (1988): *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*. Palermo: Sellerio (Prisma, 101).
- Buccini, Stefania (1994): »Marino e la morte erotica dell'età barocca.« In: Francesco Guardiani (Hg.): *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*. New York: LEGAS (Literary Criticism Series, 5), S. 289–297.
- Buccini, Stefania (2000): *Sentimento della morte dal barocco al declino dei lumi*. Ravenna: Longo (Pleiadi, 52).
- Buck, August (1965): *Der Einfluß des Platonismus auf die volkssprachliche Literatur im Florentiner Quattrocento*. Krefeld: Scherpe (Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 19).
- Bynum, Caroline Walker (1996): *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. New York: Zone Books.
- Cancik, Hubert / Landfester, Manfred / Egger, Brigitte (Hg.) (1996): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart: Metzler.
- Capodivacca, Angela (2015): »Le amiche carte: Gaspara Stampa and Mirtilla.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 117–136.
- Carnel, Marc (2004): *Le sang embaumé des roses*. Genève: Droz (Études Ronsardiennes, 10).
- Certeau, Michel de (2007): *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard (Collection folio: Essais, 146).
- Ciavolella, Massimo (1970): »La tradizione dell'»aegritudo amoris« nel »Decameron.« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 147, S. 495–517.
- Ciavolella, Massimo (1976): *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*. Rom: Bulzoni (Strumenti di ricerca, 12/13).
- Croce, Benedetto (1952): *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*. Bari: Laterza (Scritti di storia letteraria e politica, 28).
- Cropper, Elizabeth (1991): »The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio.« *Metropolitan Museum Journal* 26, S. 193–212.
- Curtius, Ernst Robert (1967): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern: Francke.
- Danneberg, Lutz (2003): *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*. Berlin: De Gruyter.
- Darmon, Pierre (1977): *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*. Paris: Pauvert.
- Dawson, Lesel (2008): *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Descouleurs, Bernard; Gaud, Christiane (1996): *Marguerite-Marie Alacoque. La mystique du cœur*. Paris: Ed. du Cerf (Epiphanie: Biographies).
- Dickhaut, Kirsten (2012): *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*. Wiesbaden: Harrassowitz (Culturæ, 3).

- Donadio, Berengario (1991): *Vita di Chiara da Montefalco*. Hg. von Rosario Sala. Rom: Città Nuova (Spiritualità nei secoli, 42).
- Doueïhi, Milad (1997): *A Perverse History of the Human Heart*: Harvard Univ. Press.
- Ebbersmeyer, Sabrina (1999): »Physiologische Analysen der Liebe, von Ficino zu Patrizi.« *Verbum. Analecta neolatina* 1, S. 36–47.
- Ebbersmeyer, Sabrina (2002): *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München: Fink (Humanistische Bibliothek, 1, 51).
- Eckart, Wolfgang U. (2013): *Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin*. Berlin, Heidelberg: Imprint Springer.
- Eckermann, Willigis (2009): »L'albero del paradiso e l'albero della Croce nella spiritualità umbra dei secoli XIII–XIV.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Uomini e mondi medievali, 17 Convegni; 2), S. 251–264.
- Eicks, Mathias (2011): *Liebe und Lyrik. Zur Funktion des erotischen Diskurses in Horazens erster Odensammlung*. Berlin: De Gruyter (Beiträge zur Altertumskunde, 291).
- Enciclopedia cattolica* (1950). Città del Vaticano: Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico.
- Erickson, Robert A. (1997): *The Language of the Heart, 1600–1750*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press (New Cultural Studies).
- Ertzdorff, Xenja von (1965): »Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs »Herz« in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts.« *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84, S. 6–47.
- Eschmann, Ernst Wilhelm (1965): »Das Herz in Kult und Glauben.« In: *Das Herz. 1. Im Umkreis des Glaubens*. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae.
- Eusterschulte, Anne (2002): »Organismus versus Mechanismus. Zur Rolle mechanomorpher Modelle in Naturkonzeptionen der Frühen Neuzeit.« In: Frank Fehrenbach (Hg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang; Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*. München: Fink (Bild und Text), S. 97–135.
- Falkeid, Unn / Feng, Aileen A. (Hg.) (2015a): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World).
- Falkeid, Unn (2015b): »The Sublime Realism of Gaspara Stampa.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 39–54.
- Favati, Guido (1952): »La glossa latina di Dino Del Garbo a »Donna me prega« del Cavalcanti.« *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia* 21.1–2, S. 70–103.
- Federici-Vescovini, Graziella (1988): *Il »Lucidator dubitabilium astronomiae« di Pietro d'Abano. Opere scientifiche inedite*. Padua: Programma (Il mito e la storia, 3).
- Feldman, Martha (1991): »The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice.« *Renaissance Quarterly* 44.3, S. 476–512.
- Feng, Aileen A. (2015): »Desiring Subjects: Mimetic Desire and Female *Invidia* in Gaspara Stampa's *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 75–91.

- Ferrero, Giuseppe Guido (Hg.) (1954): *Marino e i marinisti*. Mailand: Ricciardi Ed (La letteratura italiana, 37).
- Fischer-Lichte, Erika (2001): »Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie.« In: Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen: Francke (Theatralität, 2), S. 11–28.
- Föcking, Marc (1994): »*Rime sacre*« und die Genese des barocken Stils. *Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 12).
- Föcking, Marc (2002): »Dyalogum quendam«. Petrarca's *Secretum* und die Arbeit am Dialog im Trecento.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Möglichkeiten des Dialogs. Struktur und Funktion einer literarischen Gattung zwischen Mittelalter und Renaissance in Italien*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 15), S. 75–114.
- Föcking, Marc (2003): »Stranio clima«. Petrarca und die Liebe zur Geographie (*Canzoniere* Nr. 135).« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 13–37.
- Föcking, Marc (2013a): »Bildstörung. Probleme des Ikonischen geistlicher Lyrik in Marinos *La Galeria* und *La Lira*.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galeria«*, S. 335–348. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 48).
- Föcking, Marc (2013b): »Marmor, Stein und Sprache. Marinos *Adone* (1623) und die Ordnung der materiellen Welt.« In: Thomas Strässle (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*. Bielefeld: transcript (Image, 47), S. 129–152.
- Folger, Robert (2002): *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages.
- Folger, Robert (2009): *Escape from the Prison of Love. Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages & Literatures.
- Foucault, Michel (1996): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard (Collection Tel, 166).
- Foucault, Michel (2002): *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard (nrf).
- Frantz, David O. (1989): *Festum voluptatis. A Study of Renaissance Erotica*. Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press.
- Freccero, John (1975): »The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics.« *Diacritics* 5.1, S. 34–40.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Frietsch, Ute (Hg.) (2013): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript (Mainzer historische Kulturwissenschaften, 15).
- Fuchs, Thomas (1992): *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes, der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gagliardi, Antonio (2001): *Cino da Pistoia, le poetiche dell'anima*. Alessandria: Ed. dell'Orso (Scrittura e scrittori, 16).
- Garin, Eugenio (1982): *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*. Rom-Bari: Laterza (Universale Laterza, 349).

- Gaude-Ferragu, Murielle (2003): »Le cœur couronné: tombeaux et funérailles de cœur en France à la fin du Moyen Âge.« *Micrologus* 11, S. 241–266.
- Geerlings, Wilhelm (Hg.) (2006): *Das Herz. Organ und Metapher*. Paderborn: Schöningh.
- Gélis, Jacques (2005): »Le corps, l'Eglise et le sacré.« In: Alain Corbin / Daniel Arasse / Georges Vigarello (Hg.): *De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Seuil (L'univers historique, / sous la dir. de Alain Corbin, 1), S. 17–108.
- Gentile, Sebastiano (2006): »Petrarca e gli auctores di medicina.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca umanistica, 8), S. 163–177.
- Gentili, Sonia (2003): »Due definizioni di ›cuore‹ nel *Convivio* di Dante: ›secreto dentro‹, ›parte dell'anima e del corpo‹ (II, 6,2).« *Micrologus* 11, S. 415–448.
- Gentili, Sonia (2005): *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*. Rom: Carocci (La ricerca letteraria Studi, 2).
- Geyer, Paul (2013): *Von Dante zu Ionesco. Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariost, Tasso*. Bd. 1. Hildesheim: Olms.
- Gooley, Ruth A. (1993): *The Metaphor of the Kiss in Renaissance Poetry*. New York: P. Lang (American University Studies. Series II, Romance Languages and Literature, 175).
- Graus, Frantisek (1987): »Epochenbewusstsein im Spätmittelalter und Probleme der Periodisierung.« In: Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. München: Fink (Poetik und Hermeneutik, 12), S. 153–166.
- Graziani, Françoise (2000): »Camillo Pellegrino: Del concetto poetico (1598).« *Nouvelle Revue du XVIe Siècle* 18.1, S. 157–181.
- Greenblatt, Stephen (2013): *Die Wende. Wie die Renaissance begann*. Unter Mitarbeit von Klaus Binder. München: Pantheon.
- Guardiani, Francesco (1986): »Erotica mariniana.« *Quaderni d'italianistica* 7.2, S. 197–207.
- Guardiani, Francesco (1995): »Oscula mariniana.« *Quaderni d'italianistica* 16.2, S. 197–243.
- Guardiani, Francesco (1997): »Dieci pezzi sacri del Marino: per un'edizione della *Lira* II.« In: Tatiana Crivelli / Carlo Caruso (Hg.): *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*. Unter Mitarbeit von Ottavio Besomi. Bellinzona: Casagrande (Studi, testi, strumenti Sezione di scienze umane), S. 348–370.
- Guercio, Vincenzo (2003): »Sur la poésie érotique de G.B. Marino.« *Versants* 43, S. 187–228.
- Guerreau-Jalabert, Anita (2003): »›Aimer de fin cuer‹. Le cœur dans la thématique courtoise.« *Micrologus* 11, S. 343–371.
- Güntert, Georges (2005): »Da Petrarca a Garcilaso: innovazioni estetiche del petrarchismo cinquecentesco.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004*. Rom: Salerno (Studi e saggi, 37), S. 133–155.
- Hagenbüchle, Roland (1998): »Subjektivität: Eine historisch-systematische Hinführung.« In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: De Gruyter (European Cultures), S. 1–88.

- Hallyn, Fernand (1988): »Le paysage anthropomorphe.« In: Yves Giraud (Hg.): *Le Paysage à la Renaissance*. Fribourg: Éditions universitaires (Seges, nouv. sér., 3), S. 43–54.
- Hamburger, Jeffrey F. (Hg.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*. Turnhout: Brepols (Medieval Women, 13).
- Harms, Wolfgang (1970): *Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München: Fink (Medium aevum, 21).
- Haverkamp, Anselm (2007): *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik; Bilanz eines exemplarischen Begriffs*. München: Fink.
- Hempfer, Klaus W. (1987): »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand.« In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 4), S. 253–278.
- Hempfer, Klaus W. (Hg.) (1993a): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 11).
- Hempfer, Klaus W. (1993b): »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissance-Begriffs und die epistemologische ›Wende‹.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 10), S. 9–46.
- Hempfer, Klaus W. (1993c): »Shakespeares Sonnets: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel.« In: Dieter Mehl (Hg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*. Münster: Lit-Verl (Studien zur englischen Literatur, 5), S. 168–205.
- Hempfer, Klaus W. (1995): »Sinnrelationen zwischen Texten. Petrarca's *Secretum* und *Canzoniere*.« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45, S. 156–176.
- Hempfer, Klaus W. (2003): »Diskursive Antinomien und die Konkurrenz alternativer Wirklichkeitsmodelle in Petrarca's *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 39–68.
- Hennigfeld, Ursula (2008): *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 630).
- Hennigfeld, Ursula (2010): »Mit Herzblut geschrieben. Europäische Liebeslyrik in Renaissance und Barock.« In: Christine Knust (Hg.): *Blut. Die Kraft des ganz besonderen Saftes in Medizin, Literatur, Geschichte und Kultur*. Kassel: Kassel Univ. Press (Studien des Aachener Kompetenzzentrums für Wissenschaftsgeschichte, 7), S. 67–78.
- Herendeen, Wyman H. (1986): *From Landscape to Literature. The River and the Myth of Geography*. Pittsburgh: Duquesne Univ. Press (Duquesne Studies, 7).
- Höfner, Eckhard (1993): »Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 11), S. 115–145.
- Høystad, Ole Martin (2006): *Kulturgeschichte des Herzens. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau.
- Hudde, Hinrich (2003): »Augenblick und Herzenstausch. Liebesmadrigale von Veronica Gambarà, Gaspara Stampa und Anna Golfarina.« *Italienisch* 49, S. 84–89.

- Huss, Bernhard (2007): *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr (Romanica Monacensia, 76).
- Jacobs, Fredrika Herman (1997): *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Jager, Eric (2000): *The Book of the Heart*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Jonas, Raymond Anthony (2000): *France and the Cult of the Sacred Heart. An Epic Tale for Modern Times*. Berkeley: Univ. of Calif. Press (Studies on the History of Society and Culture, 39).
- Jones, Ann Rosalind (1990): *The Currency of Eros. Women's Love Lyric in Europe, 1540–1620*. Bloomington: Indiana Univ. Press (Women of Letters).
- Jones, Ann Rosalind (1991): »New Songs for the Swallow: Ovid's Philomela in Tullia d'Aragona and Gaspara Stampa.« In: Marilyn Migiel (Hg.): *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*. Ithaca: Cornell Univ. Press, S. 263–277.
- Jones, Ann Rosalind (2015): »Voi e tu, Love and Law: Gaspara Stampa's Post-Petrarchan Jealousy.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 94–116.
- Kablitz, Andreas (1989): »Die Herrin des *Canzoniere* und ihre Homonyme. Zu Petrarca's Umgang mit der Laura-Symbolik.« *Romanische Forschungen* 101, S. 14–41.
- Kablitz, Andreas (1992): »Die Selbstbestimmung des petrarkistischen Diskurses im Proömialsonett (Giovanni Della Casa – Gaspara Stampa) im Spiegel der neueren Diskussion um den Petrarkismus.« *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 42, S. 381–414.
- Kablitz, Andreas (2009): »Aufbruch zur Neuzeit? Petrarca und das Ende des Mittelalters.« In: Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 2), S. 45–55.
- Keller, Luzius (Hg.) (1974): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte*. Stuttgart: Metzler (Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 7).
- Kennedy, William J. (2015): »Writing as a Pro: Gaspara Stampa and the Men in Her *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 137–154.
- King, Helen (2013): *The One-sex Body on Trial. The Classical and Early Modern Evidence* (The History of Medicine in Context).
- Kirsch, Sebastian (2013): *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacansche Psychoanalyse und das Untote in der Kultur*. Berlin: Verl. Theater der Zeit.
- Klemm, Tanja (2009): »Übergängigkeiten: Anatomische Bilder vom Gehirn im frühen 16. Jahrhundert.« In: Kirsten Kramer (Hg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 301–318.
- Klemm, Tanja (2013): *Bildphysiologie. Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance*. Berlin: Akademie Verlag.

- Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz (1992): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1010).
- Klinkert, Thomas (2014): »Gleichgeschlechtliche Liebe | Sodomie.« In: Kirsten Dickhaut (Hg.): *Liebesemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich.* Wiesbaden: Harrassowitz (Culturæ, 5), S. 477–513.
- Knapp, Fritz Peter (1992): »Quinque lineae amoris.« In: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Sachwörterbuch der Mediävistik.* Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe, 477), S. 666.
- König, Bernhard (1975): »Dolci rime leggiadre. Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarcas *Canzoniere*.« In: Fritz Schalk (Hg.): *Petrarca 1304–1374. Beiträge zu Werk und Wirkung.* Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 113–138.
- König, Bernhard (1983): »Das letzte Sonett des *Canzoniere*. Zur ›architektonischen‹ Funktion und Gestaltung der *ultime rime* Petrarcas.« In: Klaus W. Hempfer / Gerhard Regn (Hg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur; Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag.* Wiesbaden: Steiner, S. 239–257.
- König, Bernhard (2003): »Sonne und Finsternis. Zur Bedeutung und ›architektonischen‹ Funktion eines Bildmotivs in Petrarcas *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner.* Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 97–112.
- Körner, Franz (1963): *Vom Sein und Sollen des Menschen. Die existentialontologischen Grundlagen der Ethik in augustinischer Sicht.* Paris: Études Augustiniennes.
- Kovacić, Franjo (2001): *Der Begriff der Physis bei Galen vor dem Hintergrund seiner Vorgänger.* Stuttgart: Steiner (Philosophie der Antike, 12).
- Kramer, Kirsten (2009): »Le télescope et la découverte du monde. Fonctions de la visualité technique dans la poésie baroque de Quevedo.« In: Kirsten Kramer (Hg.): *Visualisierung und kultureller Transfer.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 319–340.
- Kruse, Margot (1993): »Das Porträt der Geliebten und ›Amor pictor‹. Tradition und Abwandlung einer petrarkistischen Motivkombination in Ronsards *Amours de Cassandre*.« In: Andreas Kablitz / Ulrich Schulz-Buschhaus (Hg.): *Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König.* Tübingen: Narr, S. 197–212.
- Kuhn, Barbara (2008): »Körperzeichen, Zeichenschrift, Schriftkörper: die Liebe der Schrift in Dantes *Vita nuova*.« In: Mireille Schnyder (Hg.): *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters.* Berlin: De Gruyter (Trends in Medieval Philology, 13), S. 165–189.
- Küpper, Joachim (2000): »Was ist Literatur?« *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45.2, S. 187–216.
- Küpper, Joachim (2002a): »Das Schweigen der Veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance. (Überlegungen zum Secretum).« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters.* Berlin: De Gruyter, S. 1–53.
- Küpper, Joachim (2002): »(H)er(e)os: Der *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit.« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters.* Berlin: De Gruyter, S. 115–161.

- Küpper, Joachim (2002): »Palinodie und Polysemie in der der Marienkanzone. Mit einigen Gedanken zu den Bedingungen der Unterschiede von antiker und abendländischer Kunst.« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 162–201.
- Küpper, Joachim (Hg.) (2002): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter.
- Küpper, Joachim (2002e): »Schiffsreise und Seelenflug. Zur Refunktionalisierung christlicher Bildwelten im *Canzoniere*. (Mit einem Postskriptum zur Singularität des Lyrikers Petrarca sowie zur epistemologischen Differenz zwischen Literarhistorie und Diskursarchäologie).« In: Joachim Küpper (Hg.): *Petrarca. Das Schweigen der Veritas und die Worte des Dichters*. Berlin: De Gruyter, S. 89–114.
- Küpper, Joachim (2006): »Zu einigen Aspekten der Dichtungstheorie in der Frührenaissance.« In: Andreas Kablitz und Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines 60. Geburtstages*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 33), S. 48–72.
- Kurz, Gerhard (1982): *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: V&R (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1486).
- Kurz, Gerhard (2004): »Verfahren der Symbolbildung.« In: Rudolf Schlögl / Christine Pflüger (Hg.): *Die Wirklichkeit der Symbole. Grundlagen der Kommunikation in historischen und gegenwärtigen Gesellschaften*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges (Historische Kulturwissenschaft, 1), S. 173–187.
- Landwehr, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a.M.: Campus (Historische Einführungen, 4).
- Landwehr, Achim (2010): *Diskurs und Diskursgeschichte 11*. Online verfügbar unter [http://docupedia.de/zg/Diskurs\\_und\\_Diskursgeschichte](http://docupedia.de/zg/Diskurs_und_Diskursgeschichte), zuletzt geprüft am 24. 12. 2017.
- Laqueur, Thomas Walter (1992): *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.
- Laurenza, Domenico (2003): »Cuore, carattere e passioni tra scienza e arte in Leonardo.« *Micrologus* 11, S. 229–240.
- Leopold, Stephan (2006): »Echo lernt sprechen: Taktik in Gaspara Stampas petrarkistischen *Rime* (1554).« In: Judith Klinger (Hg.): *Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit*. Potsdam: Univ.-Verl (Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, 1), S. 177–194.
- Leopold, Stephan (2009): *Die Erotik der Petrarkisten. Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik früher Neuzeit*. Paderborn: Fink.
- Lesky, Erna (1950): *Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken*. Mainz: Verl. der Akad. der Wiss. und der Literatur, (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 19).
- Lewinsohn, Richard (1959): *Eine Weltgeschichte des Herzens. Erotik, Symbolik, Chirurgie, Physiologie, Psychologie*. Hamburg: Rowohlt.
- Librandi, Rita (1988): »Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca.« In: Francesco Bruni (Hg.): *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*. Palermo: Sellerio (Prisma, 101), S. 119–161.
- Lieb, Ludger (2008): »Minne schreiben. Schriftmetaphorik und Schriftpraxis in den ›Minnereden‹ des späten Mittelalters.« In: Mireille Schnyder (Hg.): *Schrift und Liebe in*

- der Kultur des Mittelalters*. Berlin: De Gruyter (Trends in Medieval Philology, 13), S. 191–220.
- Lobsien, Verena (1998): »Das manische Selbst: Frühneuzeitliche Versionen des Melancholieparadigmas in der Genese literarischer Subjektivität.« In: Reto Luzius Fetz / Roland Hagenbüchle / Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin: De Gruyter (European Cultures), S. 713–739.
- Malafrente, Lucia; Maturo, Carmine; Niola, Marino (2008): *Urbs sanguinum. Itinerari alla ricerca dei prodigi di sangue a Napoli*. Napoli: Intra Moenia.
- Mancini, Franco (1988): *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane (Studi e testi dell'area romanza e slava, 4).
- Manuli, Paola; Vegetti, Mario (1977): *Cuore, sangue e cervello. Biologia e antropologia nel pensiero antico*. Mailand: Episteme (Monografie, 7).
- Martini, Alessandro (1985): »Marino postpetrachista.« *Versants* 7, S. 15–36.
- Maurette, Pablo (2013): *Touch, Hands, Kiss, Skin: Tactility in Early Modern Europe*. Hg. von ProQuest LLC. UMI Dissertation Publishing (3562771).
- Maxsein, Anton (1966): *Philosophia cordis. Das Wesen der Personalität bei Augustinus*. Salzburg: Müller (Neues Forum).
- Mehltretter, Florian (2013): »Das Ende der Renaissance-Episteme? Bemerkungen zu Giovan Battista Marinis Adonis-Epos.« In: Andreas Höfele (Hg.): *Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche*. Berlin: De Gruyter (Pluralisierung & Autorität, 40), S. 331–356.
- Menestò, Enrico (2009a): »La biografia di Chiara.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*, Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Uomini e mondi medievali, 17 Convegni; 2), S. 163–180
- Menestò, Enrico (Hg.) (2009b): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Uomini e mondi medievali, 17 Convegni; 2).
- Mirollo, James V. (1963): *The Poet of the Marvelous, Giambattista Marino*. New York: Columbia Univ. Press.
- Mommsen, Theodor E. (1942): »Petrarch's Conception of the Dark Ages.« *Speculum* 17.2, S. 226–242.
- Mommsen, Theodor E. (1953): »Petrarch and the Story of the Choice of Hercules.« *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16.3–4, S. 178–192.
- Montrose, Louis Adrian (1983): »Of Gentlemen and Shepherds: The Politics of Elizabethan Pastoral Form.« *ELH* 50, S. 415–459.
- Moog-Grünewald, Maria (2004): »Was ist Dichtung?« In: Jörg Schönert / Ulrike Zeuch (Hg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Berlin: De Gruyter, S. 283–302.
- Moog-Grünewald, Maria (Hg.) (2008): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Moore, Mary B. (2000): *Desiring Voices. Women Sonneteers and Petrarchism*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Pr (Ad Feminam: Women and Literature).
- Moos, Peter von (1997): »Herzenseheimnisse (*occulta cordis*). Selbstbewahrung und Selbstentblößung im Mittelalter.« In: Aleida Assmann / Jan Assmann (Hg.): *Schleier*

- und Schwelle. *Geheimnis und Öffentlichkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation V*, 1. München: Fink, S. 89–109.
- Nager, Frank (1993): *Das Herz als Symbol*. Basel: Ed. Roche.
- Nagle, Jean (1998): *La civilisation du cœur. Histoire du sentiment politique en France, du XIIe au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Nastri, Maria Paola (1998): *The Rhetoric of Desire. Marino and the Reevaluation of Desire*. Ann Arbor: Mikrofiche-Ausg., UMI.
- Nelting, David (2003): »Pseudoplatonismus und erotische *meraviglia* bei Girolamo Preti.« In: Anna-Sophia Buck (Hg.): »*Versos de amor, conceptos esparcidos ...*«. *Diskurspluralität in der romanischen Liebeslyrik; für Hans Felten*. Unter Mitarbeit von Hans Felten. Münster: Daedalus-Verl., S. 105–114.
- Nelting, David (2007): *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*. Tübingen: Narr (Romanica Monacensia, 74).
- Nelting, David (2008): »La règle me déplaît...« – Überlegungen zur Selbstautorisierung manieristischer Lyrik am Beispiel von Théophile de Viau und Giovan Battista Marino.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Sprachen der Lyrik – von der Antike bis zur digitalen Poesie. Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart, S. 309–330.
- Nelting, David (2011): »Frühneuzeitliche Selbstautorisierung zwischen Singularisierung und Sodalisierung (Francesco Petrarca, Pietro Bembo, Joachim Du Bellay).« *Romanistisches Jahrbuch* 62, S. 188–214.
- Neri, Marcello (2007): *Gesù, affetti e corporeità di Dio. Il cuore e la fede*. Assisi: Cittadella.
- Neumann, Birgit (2006): »Kulturelles Wissen und Literatur.« In: Marion Gymnich / Martin Butler (Hg.): *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WVT (ELCH: Studies in English Literary and Cultural History, 22), S. 29–52.
- Nicolson, Marjorie (1934/35): »The Telescope and Imagination.« *Modern Philology. A quarterly journal devoted to research in modern languages and literature* 32, S. 233–260.
- Niola, Marino (2002): *Il corpo mirabile. Miracolo, sangue, estasi nella Napoli barocca*. Rom: Meltemi (Gli argonauti, 28).
- Nora, Pierre (2002): »Entre Histoire et Mémoire. La problématique des lieux.« In: Charles-Robert Ageron / Pierre Nora (Hg.): *Les lieux de mémoire. La République I*. Paris: Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires, 1), S. XVII–XLII.
- Noyer-Weidner, Alfred (1986): »Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht.« In: Alfred Noyer-Weidner / Klaus W. Hempfer (Hg.): *Umgang mit Texten*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 3), S. 289–333.
- Ortner-Buchberger, Claudia (2003): *Briefe schreiben im 16. Jahrhundert. Formen und Funktionen des epistolaren Diskurses in den italienischen libri di lettere*. München: Fink (Humanistische Bibliothek, 53).
- Osols-Wehden, Irmgard (2004): »Der Mann im Zeichen des Mondes. Zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen in den *Rime* der Gaspara Stampa.« In: Anne-Marie Bonnet / Barbara Maria Schellewald (Hg.): *Frauen in der Frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau (Atlas: Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte, 1), S. 131–148.

- Oster, Patricia (1995): »Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa.« In: Rudolf Behrens (Hg.): *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39–52.
- Ott, Christine (2013): »Pfeile ohne Ziel? Worte, Sachen und Bilder bei Giovan Battista Marino.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 48), S. 107–133.
- Paoli, Emore (2009): »Le visioni di Chiara da Montefalco.« In: Enrico Menestò (Hg.): *Santa Chiara da Montefalco monaca agostiniana (1268–1308)*. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Uomini e mondi medievali, 17 Convegno; 2), S. 215–233.
- Park, Katharine (2014): »Relics of a Fertile Heart. The ›Autopsy‹ of Clare of Montefalco.« In: Anne L. McClanan / Karen Rosoff Encarnación (Hg.): *Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*. New York: Palgrave Macmillan, S. 115–133.
- Pennuto, Concetta (2008): *Simpatia, fantasia e contagio. Il pensiero medico e il pensiero filosofico di Girolamo Fracastoro*. Rom: Ed. di Storia e Letteratura (Centuria, 5).
- Penzenstadler, Franz (2003): »›Si come eterna vita è veder Dio‹ (Rerum vulgarium fragmenta Nr. 191) – Petrarca's Dekonstruktion stilnovistischer Poetik.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 147–183.
- Perella, Nicolas James (1969): *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-erotic Themes*. Berkeley: Univ of California Press.
- Peschke, Michael (2006): *International Encyclopedia of Pseudonyms. Pseudonyms: Part II. Band 10 (A–Campbell)*. München: Saur / Gale.
- Peters, Susanna N. (1973): »The Anatomical Machine: A Representation of the Microcosm in the *Adone* of G.B. Marino.« *MLN* 88.1, S. 95–110.
- Pfisterer, Ulrich (2005): »Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance.« In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Animationen, Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*. Berlin: Akad.-Verl (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 4), S. 41–73.
- Pfisterer, Ulrich (2013): »Iconologia Mariniana: Marinos Selbst- und Fremdbilder.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 48), S. 433–466.
- Pfisterer, Ulrich (2014): *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Wagenbach (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, 87).
- Phillippy, Patricia (1992): »›Altera Dido‹: The Model of Ovid's *Heroides* in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco.« *Italica* 69, S. 1–18.
- Picone, Michelangelo (2005): »Petrarchiste del Cinquecento.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004*. Rom: Salerno (Studi e saggi, 37), S. 17–30.
- Pigeaud, Jackie (2003): »Cœur organique. Cœur métaphorique.« *Micrologus* 11, S. 9–36.

- Pisacane, Chiara (2007): »L'amour platonique au féminin: Vittoria Colonna et Gaspara Stampa.« *Italies* 11, S. 575–595.
- Polo de Beaulieu, Marie Anne (1991): »La légende du cœur inscrit dans la littérature religieuse et didactique.« In: *Le »Cuer« au Moyen Age. (Réalité et Senefiance)*. Aix-en-Provence: CUERMA (Sénéfiance, 30), S. 297–312.
- Quaintance, Courtney (2015): *Textual Masculinity and the Exchange of Women in Renaissance Venice* (Toronto Italian Studies).
- Quast, Bruno (2003): »Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen.« *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 129, S. 303–320.
- Rabassini, Andrea (1997): »La concezione del sole secondo Marsilio Ficino: note sul *Liber de sole*.« *Momus* 7–8, S. 115–133.
- Raimondi, Ezio (1969): »La nuova scienza e la visione degli oggetti.« *Lettere Italiane* 1, S. 265–305.
- Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur Parte prima der Rime (1591)*. Tübingen: Narr (Romanica Monacensia, 25).
- Regn, Gerhard (1991): »Barock und Manierismus. Italianistische Anmerkungen zur Unvermeidbarkeit einer problemlastigen Begriffsdifferenzierung.« In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock-Rezeption*. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 879–897.
- Regn, Gerhard (1993a): »Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen; Literatur, Philosophie, bildende Kunst*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 10), S. 133–145.
- Regn, Gerhard (1993b): »Systemunterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos *Rime Amoroze* (1602).« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 11), S. 255–280.
- Regn, Gerhard (2000a): »«Allegorie pro laurea corona»: Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorie.« *Romanistisches Jahrbuch* 52.1, S. 128–152.
- Regn, Gerhard (2000b): »Metaphysische Fundierung und ästhetische Autonomie. Ambivalenzen barocker Kunstkonzeption in Marinos *Dicerie sacre*.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 9), S. 359–382.
- Regn, Gerhard (2003a): »Petrarkismus.« In: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 6 (Must-Pop). Tübingen: Niemeyer, S. 911–921.
- Regn, Gerhard (2003b): »Poetik des Aufschubs: Giovanni Colonna und die Architektur des *Canzoniere*.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 185–212.
- Regn, Gerhard (2004): »Petrarkische Selbstsorge und petrarkistische Selbstrepräsentation: Bembo's Poetik der *gloria*.« In: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*. Heidelberg: Winter, S. 95–125.
- Regn, Gerhard (2006): »Petrarca und die Renaissance.« In: Andreas Kablitz / Gerhard Regn (Hg.): *Renaissance – Episteme und Agon. Für Klaus W. Hempfer anlässlich seines*

60. *Geburtstages*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 33).
- Regn, Gerhard (2012): »Feigenbaum und Buche. Zum petrarkischen Konversionsphantasma in *Canzoniere* 54.« In: Patricia Oster-Stierle (Hg.): *Legenden der Berufung*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 49), S. 93–106.
- Regn, Gerhard (2013): *Pluralisierung von Wahrheit im Individuum: Petrarca's Secretum*. In: Francesco Petrarca: *Secretum meum. Lateinisch-deutsch = Mein Geheimnis*. Hg. von Gerhard Regn / Bernhard Huss. Mainz: Dieterich (Excerpta classica, 21), S. 439–544.
- Regn, Gerhard (2014): »Manierismus. Kritik eines Stilbegriffs.« In: Bernhard Huss (Hg.): *Manierismus. Interdisziplinäre Studien zu einem ästhetischen Stiltyp zwischen formalem Experiment und historischer Signifikanz*. Heidelberg: Winter (Germanisch-romanische Monatsschrift, 56), S. 19–44.
- Reinhardt, Karl (1976): *Kosmos und Sympathie*. Hildesheim: Olms.
- Ricklin, Thomas (2003): »Le cœur, soleil du corps: une redécouverte symbolique du XIII<sup>e</sup> siècle.« *Micrologus* 11, S. 123–144.
- Rigoni, Andrea Maria (1974): »Una finestra aperta sul cuore.« *Lettere Italiane* 26, S. 434–485.
- Rosen, Valeska von (2009): *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*. Berlin: Akademie Verl.
- Rosen, Valeska von (2013): »Caravaggio, Marino und ihre ›wahren Regeln‹. Zum Dialog der Malerei und Literatur um 1600.« In: Rainer Stillers (Hg.): *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galeria«*. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 48), S. 307–334.
- Rossi, Luciano (2003): »Suggestion métaphorique et réalité historique dans la légende du cœur mangé.« *Micrologus* 11, S. 469–500.
- Rüdiger, Horst (1965): »Die Metapher vom Herzen in der Literatur.« In: *Das Herz*. 3. Im *Umkreis des Denkens*. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae, S. 87–134.
- Rumpf, Lorenz (2003): *Naturerkenntnis und Naturerfahrung. Zur Reflexion epikureischer Theorie bei Lukrez*. München: Beck (Zetemata, 116).
- Rupprecht, Kai (2007): *Cinis omnia fiat*. Göttingen, Gießen: V&R (Hypomnemata, 167).
- Russell, Daniel S. (1999): »Perceiving, Seeing and Meaning: Emblems and some Approaches to Reading Early Modern Culture.« In: Peter M. Daly (Hg.): *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory, 1500–1700*. New York: AMS Press, S. 77–92.
- Russo, Emilio (2008): *Marino*. Rom: Salerno (Sestante, 16).
- Ruvoldt, Maria (2004): *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Salza, Abdelkader (1913): »Madonna Gasparina Stampa secondo nuove indagini.« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 62, S. 1–101.
- Salza, Abdelkader (1917): »Madonna Gasparina Stampa e la società veneziana del suo tempo. Nuove discussioni.« *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 69, S. 217–306.
- Santillo Frizell, Barbro (2009): *Arkadien. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: Böhlau.
- Sapegno, Maria Serena (2005): »Sterili i corpi fur, l'alme feconde.« In: Tatiana Crivelli / Giovanni Nicoli / Mara Santi (Hg.): *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del*

- petrarchismo femminile europeo; atti del convegno internazionale di Zurigo, 4–5 giugno 2004*. Rom: Salerno (Studi e saggi, 37), S. 31–44.
- Sarduy, Severo (1972): »El barrocco y el neobarrocco.« In: César Fernández Moreno (Hg.): *América latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno editores (América latina en su cultura), S. 167–184.
- Saunders, Alison (1981): *The Sixteenth-century Blason Poétique*. Bern: Lang (University of Durham publications).
- Sawday, Jonathan (1996): *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. Reprint. London: Routledge.
- Schadewaldt, Hans (1985): »Der *Morbus amatorius* aus medizinhistorischer Sicht.« In: *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste (Studia humaniora, 1), S. 87–104.
- Schalk, Fritz (1968): »*Sympathia* im Romanischen.« *Romanische Forschungen* 80, S. 425–458.
- Schneider, Federico (2015): »Sublime Love Pains in Gaspara Stampa's *Rime*.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 55–72.
- Schneider, Steffen (2012): *Kosmos, Seele, Text. Formen der Partizipation und ihre literarische Vermittlung*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 48).
- Schneider, Ulrike (2003): »Die *Rime* Gaspara Stampas als Makrotext. Ein Plädoyer für die Rückkehr zur Erstausgabe von 1554.« *Romanistisches Jahrbuch* 54, S. 114–145.
- Schneider, Ulrike (2007): *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 25).
- Schneider, Ulrike (2012): »Ritraggete il mio conte – poi me da l'altra parte«. Genrespezifische Modellierungen der Liebe bei Gaspara Stampa.« In: Jörn Steigerwald / Valeska von Rosen (Hg.): *Amor sacro e profano. Modelle und Modellierungen der Liebe in Literatur und Malerei der italienischen Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz (Culturæ, 7), S. 281–304.
- Schneider, Wolfgang (2008): *Die Herzenswunde Gottes. Die Theologie des durchbohrten Herzens Jesu als Zugang zu einer spirituellen Theodizeefrage*. Passau: Univ., Diss, 2007.
- Scholler, Dietrich (2003): »Narcissus absconditus. Zu Remythologisierung petrarkesker Topik bei Gaspara Stampa.« In: Hans Felten (Hg.): ... *se vi rimembra di Narcisso ... Metapoetische Funktionen des Narziss-Mythos in romanischen Literaturen*. Frankfurt a.M.: Lang (Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, 49), S. 83–91.
- Scholler, Dietrich (2016a): »Marinos bukolische Stellvertreter zwischen Selbstautorisierung und Selbstverlust.« In: Irene M. Weiss / Helmut Seng (Hg.): *Bukoliasmos. Antike Hirtendichtung und neuzeitliche Transformationen*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, S. 145–169.
- Scholler, Dietrich (2016b): »Morte al cor, vita al canto«. Virtuoses Scheitern in Marinos *Rime amorose*.« In: Agnieszka Komorowska / Annika Nickenig (Hg.): *Poetiken des Scheiterns*. München: Fink, S. 205–215.

- Scholler, Dietrich (2017a): *Transitorische Texte. Hypertextuelle Sinnbildung in der italienischen und französischen Literatur*. Göttingen: V&R unipress Mainz University Press (Romanica, 2).
- Scholler, Dietrich (2017b): »Überlegungen zur Poetik der Traumgrenze in Petrarca's *Canzoniere*.« In: Corinna Koch / Victoria del Valle / Michael Frings / Andre Klump / Sylvia Thiele (Hg.): *Romanistische Grenzgänge: Gender, Didaktik, Literatur, Sprache. Festschrift zur Emeritierung von Lieselotte Steinbrügge*. Stuttgart: ibidem (Romanische Sprachen und ihre Didaktik, 59), S. 227–242.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1969): *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*. Bad Homburg v. d. H.: Gehlen (Ars poetica, 7).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1981): »Barocke ›Rime sacre‹ und konzeptistische Gattungsnivellierung.« In: Karl-Hermann Körner (Hg.): *Die religiöse Literatur des 17. Jahrhunderts in der Romania. [Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 7.–9. 11. 1978 in der Herzog-August-Bibliothek]*. München: Kraus (Wolfenbütteler Forschungen, 13), S. 179–190.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1993): »Spielarten des Antipetrarkismus bei Francesco Berni.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen; Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.–27. 10. 1991*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 11), S. 281–331.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1995): »Der Barockbegriff in der Romania. Notizen zu einem vorläufigen Resümee.« *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25, S. 6–24.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (2000): »Intertextualität und Modernismus bei Giovan Battista Marino. Interpretationen zu den ›Idilli pastorali‹ *La bruna pastorella* und *La ninfa avara*.« In: Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 9), S. 331–357.
- Schupbach, William (1982): *The Paradox of Rembrandt's ›Anatomy of Dr. Tulp‹*. London: Wellcome Institute for the History of Medicine (Medical History. Supplement 2).
- Servetus, Michael (1953): *A Translation of his Geographical, Medical and Astrological Writings*. Hg. von Charles Donald O'Mally. Philadelphia: American Philosophical Society (Memoirs of the American Philosophical Society, 34).
- Singer, Charles Joseph (1956): *The Discovery of the Circulation of the Blood*. London: Dawson.
- Siraisi, Nancy G. (1981): *Taddeo Alderotti and His Pupils. Two Generations of Italian Medical Learning*. Princeton, NJ: Univ. Press.
- Siraisi, Nancy G. (1987): *Avicenna in Renaissance Italy. The Canon and Medical Teaching in Italian Universities after 1500*. Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.
- Siraisi, Nancy G. (1990): *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- Siraisi, Nancy G. (2001): *Medicine and the Italian Universities, 1250–1600*. Leiden: Brill (Education and Society in the Middle Ages and Renaissance, 12).
- Slawinski, Maurice (1992): »The Poet's Senses: G.B. Marino's Epic Poem *L'Adone* and the New Science.« *Comparative Criticism* 13, S. 51–81.
- Slights, William W. E. (2008): *The Heart in the Age of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Son, Jew-Chur (1999): *Herz und Erkenntnis im Licht der Bibel. Eine biblisch-anthropologische Studie zum Topos »Herz« als Hauptsitz des Glaubens*. Wuppertal: Kirchliche Universität, Dissertation.
- Spreckelsen, Tilman (2001): *Herz. Vom Umgang mit unserem liebsten Symbol*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Springer, Carolyn (1992): »Marino and the Game of Gender Displacement.« *The Italianist* 12, S. 24–31.
- Steppich, Christoph J. (2002): *Numine afflatur. Die Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz (Gratia, 39).
- Stierle, Karlheinz (1987): »Montaigne und die Erfahrung der Vielheit.« In: Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 4), S. 417–448.
- Stierle, Karlheinz (1991): »Metamorphosen des Mythos. Petrarca's Kanzone ›Nel dolce tempo‹ (Rime XXIII).« In: Walter Haug (Hg.): *Traditionswandel und Traditionsverhalten*. Tübingen: Niemeyer (Fortuna vitrea, 5), S. 24–45.
- Stierle, Karlheinz (2003a): »Das Sonett RVF 131: ›Io canterei di amor sì novamente.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 213–284.
- Stierle, Karlheinz (2003b): *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München: Hanser.
- Strubel, Armand (2003): »Cœur personnifié, réifié, hypostasié: les avatars de l'organe dans la littérature du XVe siècle.« *Micrologus* 11, S. 449–468.
- Sturm-Maddox, Sara (1992): *Petrarch's Laurels*. University Park, Pa.: Pennsylvania State Univ. Press.
- Suitner, Franco (1977): *Petrarca e la tradizione stilnovistica*. Florenz: Olschki (Biblioteca di Lettere italiane, 18).
- Tavera, Antoine (1991): »Ancien Provençal ›cor(s)‹ et ›cor(p)s‹: une quasi-homonymie riche de conséquences.« In: *Le »Cuer« au Moyen Age. (Réalité et Senefiance)*. Aix-en-Provence: CUERMA (Sénéfiance, 30), S. 409–438.
- Teuber, Bernhard (1989): *Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalischen Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer (Mimesis, 4).
- Teuber, Bernhard (2000): »Curiositas et Crudelitas: Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 9), S. 615–652.
- Titzmann, Michael (1989): »Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem.« *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99, S. 47–61.
- Tonelli, Natascia (2006): »Malinconia, frenesia e presentimento nei *Rerum vulgarium fragmenta*.« In: Monica Berté (Hg.): *Petrarca e la medicina. Atti del convegno di Capo d'Orlando, 27–28 giugno 2003*. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici (Biblioteca umanistica, 8), S. 105–122.
- Tower, Troy (2015): »Anassilla: Stampa's Poetic Ecology.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 185–197.

- Tristan, Marie-France (2002): *La scène de l'écriture. Essai sur la poésie philosophique du Cavalier Marin (1569–1625)*. Unter Mitarbeit von Yves Hersant. Paris: Champion (Bibliothèque de littérature générale et comparée, 34).
- Turner, Bryan S. (2006): *The Body and Society. Explorations in Social Theory*. Los Angeles: SAGE (Theory, Culture & Society).
- Tylus, Jane (2009): *Reclaiming Catherine of Siena. Literacy, Literature, and the Signs of Others*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.
- Tylus, Jane (2015): »Naming Sappho: Gaspara Stampa and the Recovery of the Sublime in Early Modern Europe.« In: Unn Falkeid / Aileen A. Feng (Hg.): *Rethinking Gaspara Stampa in the Canon of Renaissance Poetry*. Farnham: Ashgate (Women and Gender in the Early Modern World), S. 15–38.
- Vasoli, Cesare (1992): »Marsilio Ficino e la sua dottrina dei caratteri umani.« In: Wolfram Prinz (Hg.): *Uomo e natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento. Atti del convegno interdisciplinare, Florenz, 1987*. Florenz: Edifir (Quaderni dell'Accademia delle arti del disegno, 3), S. 63–83.
- Vickers, Nancy (1997): »Members Only.« In: David Hillman (Hg.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York: Routledge, S. 3–23.
- Vollmuth, Ralf (2004): *Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo Da Vinci bis Andreas Vesal*. München: Verl. Neuer Merkur.
- Wack, Mary Frances (1990): *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press (Middle Ages Series).
- Walzer, Albert (1965): »Das Herz im christlichen Glauben.« In: *Das Herz. 1. Im Umkreis des Glaubens*, Bd. 1. 3 Bände. Biberach a. d. Riß: Thomae, S. 107–148.
- Warning, Rainer (1999): »Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault.« In: Rainer Warning: *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink, S. 313–345.
- Warning, Rainer (2003): »Petrarcas Tal der Tränen. Poetische Konterdiskursivität im Canzoniere.« In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*. Stuttgart: Steiner (Text und Kontext, 17), S. 225–246.
- Webb, Heather (2005): »Catherine of Siena's Heart.« *Speculum* 80.3, S. 802–817.
- Webb, Heather (2010): *The Medieval Heart*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Wehle, Winfried (2000): »Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino.« In: Joachim Küpper / Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink (Romanistisches Kolloquium, 9), S. 95–143.
- Wehle, Winfried (2009): »Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarcas Canzoniere.« In: Paul Geyer / Kerstin Thorwarth (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*. Göttingen: V&R unipress (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 2), S. 73–106.
- Wehle, Winfried (2011): »Formen der Dichtung und Formate des Wissens. Zur Struktureinheit von Petrarcas Canzoniere.« In: Klaus Bergdolt (Hg.): *Dialoge zwischen Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, 27), S. 249–286.
- Weller, Emil (1963): *Lexicon pseudonymorum. Wörterbuch der Pseudonymen aller Zeiten und Völker oder Verzeichnis jener Autoren, die sich falscher Namen bedienten*. Hildesheim: Olms.

- Wild, Cornelia (2016a): »Die Liebe der *trobadors*.« In: Cornelia Zumbusch / Martin von Koppenfels (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin: De Gruyter (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 4), S. 261–274.
- Wild, Cornelia (2016b): *Göttliche Stimme, Irdische Schrift. Dante, Petrarca und Caterina Da Siena*. Berlin: De Gruyter (Trends in Medieval Philology, 29).
- Wirth, Jean (2003): »L'iconographie médiévale du cœur amoureux et ses sources.« *Micrologus* 11, S. 193–212.
- Witthaus, Jan-Henrik (2005): *Fernrohr und Rhetorik. Strategien der Evidenz von Fontenelle bis La Bruyère*. Heidelberg: Winter (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 28).
- Zancan, Marina (1989): »L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento – Maria Savorgnan e Gaspara Stampa.« In: Rebecca J. West / Dino S. Cervigni (Hg.): *Women's Voices in Italian Literature*. Chapel Hill, NC: Annali d'Italianistica (Annali d'italianistica, 7), S. 42–65.
- Zeiner, Monika (2006): *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*. Heidelberg: Winter (Germanisch-romanische Monatsschrift GRM-Beiheft, 27).