



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

Semantische Umbrüche im Liebescode der
petrarkistischen Lyrik der Renaissance, des Barocks und
der Romantik nach Niklas Luhmanns *Liebe als Passion*

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Mag. phil. Evelyn Kraut

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 792 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record
sheet:

Doktoratsstudium der Philosophie UG2002
Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Ich möchte mich hiermit bei Herrn ao. Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Alfred Noe bedanken,
der mir die Möglichkeit gegeben hat, diese Arbeit unter seiner Betreuung
durchzuführen.

Ein ganz besonderer Dank gilt zudem meiner Familie und meinen Freunden, die
mich auf meinem Weg durch das gesamte Studium begleitet haben.

Der Mensch ist ebenso sehr aus seinen Vorstellungen wie aus seinen aufrichtigen Regungen zu erklären. Ebenso verhält es sich, einen Ton tiefer, mit den Gefühlen, die, im Herzen unzugänglich, sich teilweise verraten durch Handlungen, die sie beenden, und durch Geisteshaltungen, die ihnen zugrunde liegen.
Albert Camus „Der Mythos des Sisyphos“

È già difficile ricostruire gesti e sentimenti di un personaggio che certamente arde d'amore vero, ma non si sa mai se esprima quanto sente o quello che le regole del discorso amoroso gli prescrivevano - ma d'altra parte che ne sappiamo della differenza tra passione sentita e passione espressa, e quale preceda? Allora stava scrivendo per sé, non era letteratura, era davvero lì a scrivere come un adolescente che insegue un sogno impossibile, rigando la pagina di pianto, non per l'assenza dell'altra, già pura immagine anche quand'era presente, ma per tenerezza di sé, innamorato dell'amore...
Umberto Eco “L'isola del giorno prima”

Inhalt

1.	Einleitung und wissenschaftliche Fragestellung	6
1.1	Was ist Petrarkismus?	10
1.2	Zeitliche und literaturwissenschaftliche Einordnung	13
2.	Petrarca und petrarkistische Motive	21
3.	Niklas Luhmanns Liebescodes in „Liebe als Passion“	28
4.	Methodische Vorgehensweise	41
4.1	Niklas Luhmanns Theorie in Liebe als Passion – Zur Entwicklung einer anwendbaren Methodik	44
5.	Erste Blüte des Petrarkismus – Renaissance und Barock	53
5.1	Petrarca bei Sir Thomas Wyatt	53
5.2	Petrarca und William Shakespeare	66
5.3	Petrarca und Martin Opitz	76
5.3.1	Petrarkismus im Werk von Martin Opitz	79
5.4	Petrarca und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau	100
6.	Zweite Blüte des Petrarkismus – Romantik	119
6.1	Petrarca und Heinrich Heine	119
6.1.1	Einordnung des Liebescodes bei Heine	121
6.1.2	Heines Beziehung zum Petrarkismus	123
6.1.3	Petrarkismus und formaler Antipetrarkismus in Heinrich Heines Werk ..	126
6.1.4	Erfüllung der Liebe	135
6.1.5	Entideologisierung des Petrarkismus durch Ironie	137
6.1.6	Die logische Konsequenz der erfüllten Liebe	140

6.2	Entwicklung Petrarcas in England – Mary Robinson	144
7.	Weitere Entwicklung des Petrarkismus‘ in Deutschland und England	170
7.1	Petrarca und die Romantik nach Luhmann	172
7.2	Weitere Ausformungen des Petrarkismus im 19. Jahrhundert	172
7.3	Deutschsprachiger Raum – George, Rilke und Balcke.....	174
7.4	England – Rossetti und Barren Browning	188
8.	Conclusio.....	207
9.	Bibliographie	211

1. Einleitung und wissenschaftliche Fragestellung

Wie wird das Gefühl Liebe in der Literatur, präziser gesagt in der Lyrik, ausgedrückt? Die Antwort scheint zunächst einfach: Durch simple sprachliche Metaphern. Das ist natürlich korrekt, aber vielleicht sollte die Frage präziser lauten: Woher wissen wir, dass bestimmte sprachliche Metaphern und Wendungen Liebe meinen, wenn sie doch tatsächlich nur Wörter wie „Feuer“ oder „Rose“ gebrauchen? Beide Wörter stehen streng genommen in keinerlei semantischer Beziehung zum menschlichen Gefühlsleben oder dem Gefühl Liebe per se. Dennoch denken die meisten Menschen in unserem Kulturkreis meist sofort an ein Liebesgedicht, wenn sie diese Wörter lesen. Warum ist das so? Der Grund dafür sind semantische Zeichen oder Codes, die wir typischerweise weniger mit dem Gefühl an sich, als vielmehr mit bestimmten literarischen Metaphern und Allegorien zu dessen Ausdruck verbinden. Aber woher kommen die sozialen und literarischen Codes dafür? Wie kommt es, dass wir, zumindest in der westlichen Welt besagte Zeichensysteme verstehen, auch wenn sie schon hunderte Jahre alt sind? Wer hat sie zuerst aufgeschrieben und für den Ausdruck der Liebe verwendet? Und welchen Veränderungen unterliegen eben jene, um auch durch alle gesellschaftlichen Entwicklungen hindurch für die Menschen verständlich zu bleiben?

Die Fragestellung dieser Arbeit ist neben literarisch-semantisch auch soziologisch zu verstehen, da eine soziologische Theorie anhand literarischer Beispiele veranschaulicht werden soll beziehungsweise ihre Anwendbarkeit auf die Literatur überprüft werden soll. Die Literatur kann dabei als gesellschaftliches Messinstrument dienen, um die Weiterentwicklung der Einstellung zur Liebe und alle ihren moralischen, wirtschaftlichen und nicht zuletzt auch gefühlstechnischen Verwicklungen zu illustrieren. Liebe deshalb, weil es kaum ein anderes literarisches Motiv gibt, das so häufig in so vielen verschiedenen Formen aufgegriffen und verarbeitet und dabei doch so kontrovers gehandhabt wurde. Gleichzeitig gibt es weder eine Epoche, literarisch oder anderweitig festgesetzt, in der dieses angeblich höchste aller Gefühle keine soziologische Rolle spielte, noch eine, in welcher seine Zurschaustellung und

Ausprägungen nicht einer mal mehr mal weniger starken Regulation unterlagen. Zudem finden wir im *Canzoniere* ein Werk, das als semantische und literarische Basis viele der einflussreichsten Autoren und Autorinnen der kommenden Jahrhunderte wesentlich prägen sollte. Aus diesem Grund eignet sie sich hervorragend als Studienobjekt für diese Arbeit. Ein weiteres Motiv für die Wahl der Liebe als zu untersuchendes Motiv ist, dass es gerade hierzu innerhalb des literarischen Kanons eine Reihe von Werken gibt, die sich durch die Jahrhunderte und bis heute als ausgezeichnete Imitationsvorlagen erwiesen haben und als solche von Autoren diverser europäischer Länder immer wieder aufgegriffen wurden, um die Liebe in ihren Werken zu thematisieren.

Als Vorlage für die Untersuchung soll hier, wie bereits zuvor kurz angedeutet, das Liebesmodell des *Canzoniere* Francesco Petrarcas und im Zuge dessen der so genannte Petrarkismus dienen. Der Grund dafür ist, dass diese durch ihre jahrhundertelange Imitation durch nachfolgende Dichter und daraus folgende relative Einheitlichkeit sehr gut als historische Analysegrundlage fungieren kann und sich durch Beschreibung und Erhöhung eines bestimmten Gefühls, nämlich dem der Liebe, widmet. Der Petrarkismus hat sich in der europäischen Dichtung stark als Vorlage für viele zukünftige Formen von Liebesgedichten durchgesetzt und hat vor allem die Sonettform nachhaltig geprägt. „Einer der maßgeblichen Inauguratoren der europäischen Frühen Neuzeit ist Francesco Petrarca. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass Petrarca in der Literatur Europas über mehrere Jahrhunderte als Referenzautor präsent geblieben ist.“¹ Dieser Einfluss geht sogar so weit, dass ihm manche sogar eine „identitätsstiftende“² Komponente für die weitere literarische und philosophische Entwicklung in Europa zugestehen.

Doch mit welchem wissenschaftlichen Werkzeug lässt sich diese Entwicklung untersuchen? Hier kann sich die Vergleichende Literaturwissenschaft mit der Soziologie – genauer gesagt, der Literatursoziologie – behelfen. Die Systemtheorie

¹ Bernsen, Michael (Hg.), Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos. Göttingen: V&R unipress, 2011, S. 7.

² Vgl. ebd., S. 7.

des deutschen Soziologen Niklas Luhmann bildet eine gute Grundlage, auf welcher die semantischen Ausdrucksmöglichkeiten, Entwicklungen und Veränderungen untersucht werden können. „*Man kann [...] semantische Korrelate einer strukturellen Gesellschaftsentwicklung auffinden und insoweit die theoretische Hypothese einer Korrelation belegen.*“³ Nun ist Niklas Luhmann streng genommen natürlich kein Literatursoziologe in Reinnatur, noch ist sein Konzept eines, dass ausschließlich auf das Literarische Anwendung finden sollte, aber um seine Thesen zum Kommunikationscode greifbar zu machen und zu untermauern, greift auch er auf literarische Beispiele – in seinem Fall vor allem französische, englisch und deutsche Literatur – zurück. So attestieren ihm auch Magerski und Karpenstein-Eßbach in ihrer *Literatursoziologie*, dass es Luhmann mit seinem ambitionierten Werk *Liebe als Passion* gelingt, „die verschiedenen Problematisierungsweisen eines elementaren menschlichen Vermögens, in die auch soziale Strukturwandlungen und psychohistorische Dynamiken hineinspielen, anhand einer Skizze eines literarischen Diskurswandels“⁴ zu erkenntlich zu machen und zu begreifen.

Die Geschichte einer Gesellschaft ist Luhmann zufolge auch immer die Geschichte ihrer Sprache. Soziale Entwicklungen spiegeln sich auf linguistischer und semantischer Ebene wider. Dies im Speziellen für den petrarkischen und petrarkistischen Liebescode zu beweisen, hat sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt. Dafür ist es essentiell die Suche nach literarischen Spuren des Petrarkismus mit einem konkreten semiotischen Konzept zu verbinden und neben den Untersuchungen einzelner Gedichte auch herauszufinden, wie sie in den soziokulturellen Kontext ihrer jeweiligen Zeit passen beziehungsweise angepasst wurden, um das Verständnis der Sprache beizubehalten.

Im Zusammenhang mit der soziologischen Kommunikationstheorie von Niklas Luhmann stellt sich natürlich auch die Frage, ob Dichtung wirklich als Kommunikation

³ Luhmann, Niklas, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Band I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 36-37.

⁴ Vgl. Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019, S. 77.

zu werten ist? Für viele läge vielleicht eine Bewertung als Selbstexpression näher. Aus Sicht dieser Arbeit ist diese Frage jedoch mit einem eindeutigen „Ja“ zu beantworten, da Literatur von vergangenen Wirklichkeiten spricht und damit auf sozialen Wandel nicht nur aufmerksam macht, sondern diesen gleichsam auch oft thematisiert. Kommuniziert wird demnach eine gesellschaftliche Wahrheit, die sich gut für eine Untersuchung eignet. Es steht außer Frage, dass sich realistische Literatur am besten für solche Analysen eignet.⁵ Die lyrischen Werke, die das Hauptthema dieser Arbeit stellen sind natürlich nicht unbedingt als realistisch zu werten. Doch spielt dies aus zweierlei Gründen für eine Untersuchung der in Texten liegenden soziologischen Wahrheiten keine entscheidende Rolle:

Zum einen ist bei Niklas Luhmann Unaufrichtigkeit in der Kommunikation immer eine Option, die auch durch die beste Kommunikation nicht beiseite geräumt werden kann – eine Unterscheidung zwischen künstlerischer Freiheit und tatsächlicher zwischenmenschlicher Lüge trifft er nicht. Laut ihm ist „Aufrichtigkeit inkommunikabel, weil sie [schon allein] durch Kommunikation unaufrichtig wird“⁶. Zum anderen ist für das Zustandekommen von Kommunikation nicht ausschlaggebend, dass sich jemand mit einer Mitteilungsabsicht direkt an einen anderen wendet – Rezeption wird selbstredend seitens des Dichters zwar gewünscht, kann aber nicht garantiert werden –, sondern es kommt darauf an, dass der Hörer rückwirkend Kommunikation dadurch herstellt, dass er die Differenz von Information und Mitteilung als Handlungsgeschehen beobachtet. Mit anderen Worten, solange allgemeine Zufriedenheit in der Kommunikation besteht, sind die Voraussetzungen dafür eher nebensächlich. Entscheidend ist nur, dass eine Person (Ego) einer anderen (Alter) unterstellt, dass eine Mitteilungsabsicht vorliegt.⁷ In der Literatur gilt zudem, dass vielleicht die Situation eine fiktive ist, die in einem Gedicht zum Ausdruck kommenden Gefühle und die implizierten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sind es allerdings nicht. Zum Zweck dieser Arbeit lässt zudem der strikte Fokus auf die Gefühlsregung der Liebe,

⁵ Vgl. Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 63.

⁶ Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 207.

⁷ Vgl. ebd., S. 195.

die aufgrund des Petrarkismus als Untersuchungsobjekt auch einigen strengen symbolischen Rahmenbedingungen folgt, durchaus auch Rückschlüsse auf vorherrschende soziale Gegebenheiten sowie Wandel zu. In jedem Fall macht es sich diese Arbeit zur Aufgabe, den Wandel und dessen Auswirkungen empirisch aufzudecken und darzulegen.

1.1 Was ist Petrarkismus?

Petrarkismus ist gekennzeichnet durch die Aktualisierung bestimmter Merkmale und Verfahren in Texten und zusätzlich durch eine ausdrückliche poetologische imitatio-Maxime.⁸

Lange Zeit wurde der Debatte rund um Petrarkismus und Antipetrarkismus in der europäischen Literaturforschung nicht sehr viel Beachtung geschenkt. Im Wesentlichen beschreibt das Wort eine literarische Stilform, die auf die Nachahmungsversuche des lyrischen Hauptwerks des *Canzoniere*, einem Gedichtzyklus, der insgesamt 366 Gedichte umfasst, des humanistischen Dichters Francesco Petrarca zurückgeht. Der Antipetrarkismus hingegen ist seine direkte Gegenströmung, der es darum geht, petrarkistische Motive parodistisch zu verdrehen. Diese langwährende Nichtbeachtung mag vor allem mit der Abwertung des petrarkistischen Stils, die dem Ende der Romantik und der Überwindung des zweiten Petrarkismus folgte, zu tun haben. Erst ab den Sechziger Jahren wurde der Petrarkismus als Forschungstopos wiederentdeckt.

Unter Petrarkismus versteht man im traditionellen Sinne eine Form der Nachahmungsliteratur, die auf die Verwendung bestimmter formaler und thematischer Aspekte abzielt.

⁸ Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 270.

Während Gerhart Hoffmeister in seinem Werk zur petrarkistischen Lyrik noch ein gewisses Maß an Trennung zwischen formalen und thematischen Aspekten des Petrarkismus anerkennt und somit davon ausgeht, dass petrarkistische Motive auch ohne strikte Bindung an die Sonettform bestehen können, so stellen sich Forscher wie Borgstedt und insbesondere Warning vehement gegen eine solche Separation. Sie wollen den petrarkistischen Diskurs in all seinen Facetten streng an der Sonettform festgemacht sehen. Wenn es kein Sonett ist, ist es kein Petrarkismus, ein Standpunkt, der für dieses Forschungsprojekt nicht geteilt wird. Von den insgesamt 366 im *Canzoniere* niedergeschriebenen Gedichten wurden 317 in der Sonettform verfasst. Die restlichen Gedichte verteilen sich ungleichmäßig auf Kanzonen, Sestinen, Balladen und Madrigale. Diese Tatsache weist dem Sonett eine unstrittige Sonderposition zu und im Sinne der Eingrenzung des zu analysierenden Kanons mag dies für einige Arbeiten durchaus sinnvoll sein. Für den Zweck dieser Arbeit greift eine derart rigide Abschirmung gegen alle nicht in Sonettform gehaltenen inhaltlichen Anlehnungen an Petrarca jedoch eben zu kurz.

Die Autoren der Renaissance – in Deutschland gar bis ins Barockzeitalter hinein –, sowie jene der zweiten Blüte des Petrarkismus während der Romantik griffen die Motive und die ästhetischen Normen der Dichtung Petrarcas auf, versuchten diese zu imitieren, damit zu konkurrieren, sie den neueren Gegebenheiten anzupassen und schließlich zu überbieten. „Petrarkismus in diesem Sinn ist rein intertextuell bestimmt und meint jedes motivierte Aufgreifen von *Canzoniere*-Elementen. [...] Ich bezeichne dies als als intertextuellen Petrarkismus oder besser noch: als *Canzoniere*-Intertextualität. Einen engeren Begriff von Petrarkismus erhält man, wenn man das metatextuelle Moment einbezieht.“⁹ Infolge dieser vergleichsweisen strikten Ausrichtung an einem Vorbild galt der Petrarkismus in der literarischen Forschung jahrhundertlang als schlichte Nachahmungsliteratur ohne besonderen Innovationscharakter. Konsequenz dieser – oftmals ungerechtfertigten – Verurteilung war, dass es fast ein Jahrhundert lang nicht genügend Raum für eine

⁹ Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 270.

unvoreingenommene Auseinandersetzung mit dem Petrarkismus gab. Als Wendepunkt in der Petrarkismus-Forschung kann Leonard Forsters 1969 erschienenem Essay *European Petrarchism as Training in Poetic Diction* gesehen werden. Erst dann fing man langsam an, sich wieder näher mit dem Phänomen des Petrarkismus zu beschäftigen und seine gesamte literarische und kulturelle Tragweite nach und nach zu ergründe.¹⁰ Seitdem wurde dem Petrarkismus in der literaturwissenschaftlichen Forschung wieder mehr Aufmerksamkeit zuteil, wie die Studie *Petrarkistische Lyrik* von Gerhard Hoffmeister oder das von Gerhard Hempfer und Gerhard Regn verfasste Werk *Der Petrarkistische Diskurs* zeigen. In der folglich wieder aufstrebenden Forschung zu diesem Thema setzte man sich zunehmend wieder mit dem Petrarkismus und dem Antipetrarkismus auseinander. Als Beispiele sind hier entweder das Buch von Heather Dubrow *Echoes of Desire* anzuführen, die sich mit dem englischen Petrarkismus auseinandersetzt und im Untertitel ebenso *Its Counter-Discourses*¹¹ erwähnt. Ebenfalls zu nennen ist eine Arbeit Danilo Bianchis. *Die unmögliche Synthese* befasst sich mit Heinrich Heines frühem Werk und seinen Ambitionen, angeregt durch August Wilhelm Schlegel, in dessen Vorlesungen der junge Heine sogar gesessen haben könnte, den petrarkistischen Stilvorgaben zu folgen. Bianchi zufolge mussten diese Bemühungen jedoch mit einer Enttäuschung und der Hinwendung des jungen Dichters zum Antipetrarkismus enden.¹² Bianchi kratzt mit seiner Arbeit aber nur an der Oberfläche der Anwendung und der Überwindung des Petrarkismus in der deutschen Romantik, da er nur mögliche Motivationen beschreibt, aber kaum konkrete Beispiele gibt. Wie aufgezeigt wurde, sind noch lange nicht alle Wechselwirkungen und Ausformungen von Petrarkismus und Antipetrarkismus in der Literatur Europas hinreichend erforscht. Dazu will diese Arbeit einen Beitrag leisten.

¹⁰ Vgl. Hoffmeister, Gerhart, *Petrarkistische Lyrik*. 1973, S. 32.

¹¹ Dubrow, Heather, *Echoes of Desire. English Petrarchism and Its Counter-Discourses*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1995.

¹² Vgl. Bianchi, Danilo, *Eine unmögliche Synthese. Heines Frühwerk im Spannungsfeld von petrarkistischer Tradition und frühromantischer Dichtungstheorie*, Bern: Verlag Peter Lang, 1983.

Man muss sich bewusst sein, dass der Petrarkismus ein weitgreifendes literarisches System unterschiedlichster Ausformungen, Prägungen, Neudichtungen und Modernisierungen ist, das nicht auf einen einzigen konkreten Nenner heruntergebrochen werden kann. Dies ist auch nicht das Ziel dieser Arbeit, sondern vielmehr eine sehr selektiv vorgehende Untersuchung einzelner Motive und Entwicklung der Wechselwirkungen der Dichter.

1.2 Zeitliche und literaturwissenschaftliche Einordnung

Die oben angesprochenen zwei Blüten des Petrarkismus in Europa gingen Hand in Hand mit den literarischen Strömungen der Renaissancedichtung in England, in Deutschland ein wenig verspätet mit der frühen Barockdichtung, sowie in beiden Ländern mit der Romantik. Grund dafür war eine in den jeweiligen Epochen unabhängig voneinander stattfindende aufflammende Begeisterung für antike und mittelalterliche Vorbilder. Vor allem Italien fungierte als Quelle der Inspiration für viele Dichter und so verwundert es nicht, dass mit der Wiederentdeckung der italienischen Literatur in erster Linie das Vorbild Francesco Petrarca war, welches in der Lyrik zu einer Wiederbelebung der alten Liebescodes und der Stilform des Sonetts führte. Dies soll nicht bedeuten, dass Petrarca in der Lyrik anderer Zeitabschnitte nicht latent präsent war, es zeigt sich jedoch gerade in diesen Epochen eine vermehrte literarische Hinwendung und Versuch der expliziten Imitation althergebrachter Poesien.

Petrarca schildert in dem Gedichtzyklus *Canzoniere* seine niemals erfüllte, aber dennoch ewig währende Liebe zu seiner angebeteten Laura. Diese hat zwar, ähnlich der Figur der Beatrice bei Dante Alighieri, ein reales Vorbild, wird allerdings im Zuge der lyrischen Darstellung sehr stark als Kunstfigur verklärt, auch weil eine tatsächliche Liebesbeziehung zu Francesco Petrarca niemals bestand. Damit steht er, obgleich bereits die Anfänge der italienischen Renaissance bemerkbar sind, noch stark in der mittelalterlichen Tradition der Minnedichtung.

„Grundlegende Übereinstimmung bei allen petrarkistischen Dichtungen besteht im antinomischen Liebeskonzept. Dabei wird ein Widerspruch aufgebaut zwischen der göttlichen Schönheit der Geliebten einerseits und ihrer Abweisung des Liebenden andererseits. Die Geliebte führt einen ständigen (Liebes-)Krieg gegen ihren Verehrer. Demgegenüber verharrt der Liebende in einem qualvollen Sklavendasein und versucht das Mitleid der Dame zu erwecken. Dabei kann er darauf hinweisen, dass ihre Schönheit vergänglich sei und nur durch seine Verse Unsterblichkeit erlangen könne. Vortragsort ist oft die idyllische, zuhörende Natur, wo dem Dichter Nymphen, Tiere und Bäume lauschen. Ergebnis der Zurückweisung können die Schmerzliebe (dolendi voluptas), der Selbstverlust oder auch Verderben und Tod des Liebenden sein.“¹³

Im Verlauf der weiteren Jahrhunderte war Francesco Petrarcas Stil für viele Lyriker tonangebend, auch, weil er mit seinen Sonetten einen Kanon an Motiven schuf, der in der Liebeslyrik bestimmend wurde. Der sprachliche Duktus war angesagt, doch empfanden viele den Sinngehalt als veraltet und nicht mehr den modernen Auffassungen von Liebe angemessen. So entstanden Texte, die zwar immer noch stark petrarkistisch geprägt, aber gleichzeitig bemüht waren, die als antiquiert angesehenen Thematiken in einem modernen Kontext neu zu definieren und zu formen. Es kam demnach zu einer Neuorientierung des semantischen Inhalts, obgleich sich die verwendeten Metaphern nach wie vor stark am endmittelalterlichen Vorbild orientierten. Dieses Phänomen führte zunächst zum Petrarkismus, der sich zwar rein äußerlich stark an den typischen Motiven Petrarcas orientiert, allerdings in Aussage und Inhalt teilweise stark von den Vorgaben Petrarcas abweicht, bis hin zur Parodie oder zur vollkommenen Werteumkehrung. Diese Methode war schon damals keine neue Erfindung. Bereits während der ersten Blütezeit des Petrarkismus, die länderspezifisch vom 15. bis ins 17. Jahrhundert reichte, wurden die Nationalliteraturen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Englands und Deutschlands nachhaltig beeinflusst. Schon bald entwickelten sich Bewegungen, die die Stilvorgaben Petrarcas nachzuahmen und zu modernisieren suchten, oder sie anderweitig als antiquiert darstellten, die anhaltende Gültigkeit der Liebesbotschaft dennoch übernahmen. Tatsache ist, dass Petrarca nicht bloß eine Form der Lyrik, sondern gleich ein ganzes Liebesverständnis oder -konstrukt prägte, so wie wir es in

¹³ Bernsen, Michael (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, 2011, S. 26.

unseren modernen Vorstellungen von Liebe noch heute kennen. Die Sprache hat sich dabei wenig verändert, nur die Interpretation ist eine andere. Auch ist der Antipetrarkismus nicht unbedingt, als Überwindung des Petrarkismus zu verstehen, sondern vielmehr als seine logische Ergänzung in Form einer auf das Gegenteil ausgerichteten Geisteshaltung¹⁴.

Bedeutende Schriftsteller, die zur Zeit der Renaissance und der Romantik unterschiedliche Herangehensweise an diese Form der Neuinterpretation gefunden haben, sollen im Zuge dieser Arbeit näher behandelt und ihre Werke auf Spuren eben dieser Entlarvung und Überwindung untersucht werden: William Shakespeare, Thomas Wyatt, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, Martin Opitz, der italienischstämmige Engländer Dante Gabriel Rossetti und der nach Frankreich emigrierte Deutsche Heinrich Heine. Die ausgewählten Autoren sind insofern interessant, weil sie für die damalige Literatur in ihren Ländern nicht nur sehr exemplarisch sind, sondern weil sie auch zwei sehr unterschiedliche Herangehensweisen an den Petrarkismus verkörpern.

Thomas Wyatt, der nicht nur eine schillernde politische Persönlichkeit des Englands der Tudorzeit, sondern auch ein talentierter Schriftsteller und Übersetzer war, gilt als der erste überhaupt, der die typisch petrarkische Gedichtform, das Sonett, auf der Insel bekannt machte, während Williams Shakespeare diese schließlich für die englische Renaissance zu ihrer Vollendung brachte.

Gleiches kann für Martin Opitz und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau für das Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts gelten, wo sich die lyrischen Ideale der Renaissance später durchsetzten.

Interessanterweise war es im deutschen Sprachraum wohl sogar Heinrich Heine, der den Begriff „Petrarkismus“ als erster verwendete¹⁵. Obgleich er das Wort eher in abfälliger Manier äußerte, da er zu diesem Zeitpunkt bereits dabei war, seine frühere

¹⁴ Vgl. Bernsen, Michael (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, 2011, S. 162.

¹⁵ Vgl. Hoffmeister, Gerhart, *Petrarkistische Lyrik*, 1973, S. 1.

Nacheiferung zu verwerfen, prägte er damit jedoch einen Überbegriff für eine der wichtigsten literarischen und kulturellen Strömungen überhaupt.

In England ist das Wort „petrarchist“ seit 1823 nachweisbar¹⁶. Dass Rossetti den Begriff gekannt hat, ist angesichts seines umfassenden literarischen Wissens wahrscheinlich, kann aber nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden. Fakt ist jedoch, dass der Maler und Schriftsteller sich schon allein aufgrund seiner Abstammung – sein Vater war der 1825 aus Neapel nach London geflohene italienische Gelehrte und Schriftsteller Gabriele Rossetti – sehr für italienische Literatur interessierte. Gabriele Rossetti war einer der führenden Experten für Dante Alighieri und Dante Gabriel selbst besaß eine der größten italienischen Bibliotheken im „stil novo“. Dementsprechend liegt es nahe, dass Rossetti in seinem Schaffen auch von Petrarca beeinflusst wurde. Seine zahlreichen Sonette sind bereits ein Hinweis darauf. Er modernisiert Petrarca vor allem von einem motivischen Standpunkt her. Versuchte Petrarca noch antike Vorbilder mit dem christlichen Glauben zu verbinden, so übernehmen bei Rossetti sehr stark die Kunst und das Streben nach irdischer Zufriedenheit die Rolle der Religion. Bei ihm zeigt sich etwas, das nach der Definition Dieter Arendts als Nihilismus¹⁷ bezeichnet werden könnte, nämlich ein Desinteresse an der Realität und eine fast schon manische Suche nach dem Sinn in der Schönheit und der Kunst, die allerdings enttäuscht werden muss.

Auch die Arbeiten der Dichter haben nichts mit Kritik am Erfinder des Petrarkismus selbst zu tun, sondern rein mit seinen literarischen und thematischen Auswüchsen. Besonders leicht erkennbar ist Petrarkismus (bis heute) an seiner signifikanten „Pretiosenmotivik“¹⁸, wobei er sich natürlich nicht ausschließlich darauf beschränkt. Durch seine strikten motivischen und formalen Vorgaben eignete er sich natürlich sehr gut zur Parodie und zur Verfremdung.

¹⁶ Vgl. Hoffmeister, Gerhart, *Petrarkistische Lyrik*, 1973, S. 1.

¹⁷ Vgl. Arendt, Dieter, *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Romantik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972.

¹⁸ Hösle, Johannes (Hg.), *Texte zum Antipetrarkismus. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970, S. VIII.*

Die Dissertation wird sich in drei große Teile gliedern. In einem ersten Schritt wird sie sich einleitend mit der petrarkistischen Motivik und mit der Entwicklung einer Methode rund um das soziologische Werk *Liebe als Passion* des deutschen Wissenschaftlers Niklas Luhmann beschäftigen. Im weiteren Verlauf werden anhand dieser Methode ausgewählte Werke der zuvor genannten Autoren analysiert. Wo finden sich deutliche Spuren des Petrarkismus und wie wurde dieser an die historischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten des Liebescodes nach Luhmann angepasst? Dabei wird diese Arbeit chronologisch vorgehen und eine Brücke vom 16. bis ins 19. Jahrhundert schlagen. Es werden dabei vorwiegend Sonette untersucht, da sie formal die deutlichste Verbindung der Autoren mit Petrarca darstellen. Sowohl Wyatt als auch Shakespeare schrieben Sonettzyklen. Martin Opitz und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau hielten sich zwar nicht sehr stark an die Vorgaben des Sonetts, bleiben jedoch der Aemulatio des Petrarkismus treu. In der Romantik dann finden wir das Sonett wieder verstärkt, wie bei Dante Gabriel Rossetti, der den Sonettzyklus „The House of Life“ schrieb und bei Heinrich Heine, der im „Buch der Lieder“ das Sonett zwar nicht als ausschließliches, aber dennoch als eine der dominanten Gedichtformen wählt. So soll aufgezeigt werden, dass hier eine Entwicklung stattgefunden hat. Die Spuren dieser Entwicklung sollen genau herausgearbeitet werden und dekonstruktiv und intertextuell untersucht werden, um festzustellen, wo Petrarkismus zu entdecken ist.

Der dritte Teil ist dann dem direkten Vergleich gewidmet und wird sich hauptsächlich auf die Herangehensweise der Autoren an die Materie konzentrieren. Dabei soll sich herauskristallisieren, wie sie den Petrarkismus einsetzten, um ihren Gedichten eine Liebesbotschaft zu geben, dabei jedoch gleichzeitig Petrarca's Codes aktualisieren, um sie besser in die neuen Gegebenheiten ihrer Zeiten einzugliedern. Es soll der Versuch unternommen werden herauszufinden, inwieweit der Progress besagter Codes durch die Jahrhunderte hindurch deutlich wird. Inwieweit ist die Neuerung der petrarkistischen Motive seitens der Autoren exemplarisch für das Liebesverständnis ihrer jeweiligen Epochen. Es gilt darzulegen, wie sich der Petrarkismus als literarisches System bis in das 19. Jahrhundert hinein fortgepflanzt hat, wie er die (Liebes-)Literatur

prägte und wie er trotz seiner Entstehung im ausgehenden Mittelalter, genug literarisches und interpretatorisches Potential aufweist, um in teilweise nur sehr geringfügig veränderter Form auch noch viele Jahrhunderte prägend, aktuell und nicht zuletzt verständlich zu sein.

Wie zuvor bereits angedeutet ist ein Ziel dieser Arbeit, neben den bereits angeführten Themen, einen Aspekt in den Fokus zu rücken, der in der bisherigen Forschung nur wenig bis gar nicht genau behandelt wurde, nämlich Liebeslyrik bei Petrarca und Petrarkismus als symbolischer Code. Mit der Liebe als Thema eines literarischen Werks begegnet uns natürlich eine sinnliche und sentimentale Form der Poesie. Wollen wir jedoch die Liebe bei Petrarca nicht unbedingt als Gefühl, sondern vielmehr als symbolischen Code im Sinne Niklas Luhmanns¹⁹ verstehen, so stellt sich unweigerlich die Frage, wofür dieser Code steht und wie sich ein solches Verständnis auf die Weiterführung petrarkistischer Motive bei Wyatt, Shakespeare, Opitz, Hoffmannswaldau, Heine und Rossetti auswirkt.

Die Hauptfrage, mit der sich dieses Dissertationsprojekt befassen möchte ist, wie sich soziokulturelle Evolution am Beispiel von semantischen Umbrüchen und Neuordnungen in literarischen Werken, in diesem Fall spezifisch an der Liebeslyrik ausgewählter und für ihre jeweiligen Epochen emblematischer Dichter und Dichterinnen, zeigt. Wichtig ist dabei auch zu sehen, ob eine eindeutige Weiterentwicklung im Werk der untersuchten Autoren und Autorinnen stattgefunden hat. Der Kanon der Liebesmetaphorik bei Petrarca bietet sich für diese Untersuchung an, da sich seine poetische Sprache der Liebe und der Liebeswerbung durch die Literaturgeschichte nachhaltig in der europäischen Lyrik durchgesetzt haben und mittlerweile als standardisiert gelten kann. Die Werke der hier behandelten Autoren und Autorinnen stehen formal wie inhaltlich zum *Canzoniere* in einer hypertextuellen Relation in dem Sinne, dass die profan unter dem Wort Liebeslyrik

¹⁹ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

zusammengefassten Gedichte sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene ohne Petrarcas Einfluss nicht denkbar gewesen wären.

Petrarkismus hat die Bedeutung einer evident angestrebten Intertextualität mit Petrarca und einer Nachahmung der Liebesgedichte an Laura im *Canzoniere*, was angesichts der Tradition der Renaissance, sich an älteren Vorbildern zu orientieren nicht weiter verwunderlich ist. Im Laufe der Geschichte, hat der Begriff aber so viele Wandlungen erfahren, dass es beinahe unmöglich geworden ist, eine einzige zutreffende Definition zu eruieren. Zwei Hauptaspekte erscheinen zum Zwecke dieser Untersuchung jedoch als die sinnvollsten und treten immer wieder zu Tage, wenn man von Petrarkismus spricht, nämlich Form und Thema.

Während der formal Stil Petrarcas vor allem die Sonettmode beschreibt, gibt es auch gewisse Sujets und Motive, die als typisch für den *Canzoniere* des Petrarca, der vorwiegend als Zyklus an Liebesgedichten Berühmtheit erlangte, gelten können. Ziel dieser Arbeit ist es anhand der Untersuchung eben dieser beiden Aspekte herauszufinden, mit welchen literarischen Mitteln der petrarkistische Stil bei den behandelten Autoren und Autorinnen schließlich überwunden wurde und wieso diese Überwindung je nach Land bzw. Sprachraum aber oft auch je nach Persönlichkeit der Schreibenden so unterschiedlich ausfiel. Während beispielsweise Shakespeare petrarkistische Motive zur Lobpreisung von realen Frauen (im Gegensatz zu Beatrice) anwendet und die Semantik auch entsprechend anpasst, findet Martin Opitz etwas später in Deutschland auch nationalgesinnte Verwendung für die Metaphern. Während Heinrich Heine beispielsweise vor allem dafür bekannt ist, romantische Motive gerne der Ironie und teilweise gar der Lächerlichkeit preiszugeben, oder sie zumindest gerne mit einem Augenzwinkern zu betrachten und so den Weg bereite für neue literarische Wege, löst etwa sein etwas jüngerer englischer Zeitgenosse Dante Gabriel Rossetti petrarkistische Motive aus ihrer tief verwurzelten mittelalterlichen Religiosität und überzieht sie mit einem kaum zu verbergenden Nihilismus, der der Strömung der Romantik ebenfalls eigen war. Die Sehnsucht und die Hoffnung nach einer göttlichen Erfüllung im Jenseits, die bei Petrarca noch sehr prägend und in seinem Werk

durchgehend präsent waren, erschließen sich ihm nicht mehr. Bei Rossetti gibt es starke Anzeichen dafür, dass ihm die Kunst als Religionsersatz und als neuer Weg zur Erreichung himmlischer Ideale dient. Doch daran scheitert Rossetti schließlich. Das lyrische Ich möchte gerne glauben, kann es aber nicht. Eben diese kritisch-erneuernden Haltungen jene von Petrarca gegenüberzustellen und so die Modernisierung und Anpassung an die Epoche der Romantik, die Rossetti vorgenommen hat, zu verdeutlichen, hat sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt.

2. Petrarca und petrarkistische Motive

„But by using a collection of lyrics to depict not the miracle of a God-ordained love but the earthly, vacillating psychology of a lover, Petrarch abandoned the medieval Christian inspiration of Dante’s lyric book to inscribe in his own verse a problematic nostalgia for a different and then relatively unknown world – the classical – in which the human subject played a more central role.”²⁰

Im Vorfeld soll an dieser Stelle noch kurz geklärt werden, was man unter Petrarkismus überhaupt versteht bzw. wonach genau in den Werken der behandelten Autoren und Autorinnen überhaupt gesucht werden soll oder worin sich zeigt, dass diese vom Petrarkismus entweder beeinflusst worden sind oder ganz bewusst auf ihn zurückgriffen, um mit ihrer Lyrik einen bestimmten Effekt zu erzielen, sei es jener der Lächerlichmachung oder der Modernisierung althergebrachter poetischer Traditionen, der Verdeutlichung des eigenen profunden Wissens um die historischen Vorbilder oder der Aktivierung von Vorwissen seitens des Lesers. Volker Meid beschreibt den Petrarkismus und seine Merkmale in seinem Werk zur Barocklyrik extrem detailliert folgendermaßen:

„Der Grundton der Liebeslyrik des Canzoniere, des ersten durchkomponierten Gedichtbuchs seit der Antike, ist der der Klage, der Resignation und der Hoffnungslosigkeit der Liebe und einer zutiefst gespaltenen Haltung des Liebenden zwischen sinnlichem Begehren und distanzierter Verehrung, Verfallenheit und Sehnsucht nach Befreiung. [...] Der Begriff >Petrarkismus< bezeichnet eine literarische Konvention, die direkt oder indirekt auf diese Lyrik zurückgeht und durch einen im Einzelnen variablen Komplex von Themen, Motiven, Bildern und sprachlich-rhetorischen Techniken charakterisiert ist. [...] Anknüpfungspunkte bildeten dabei gerade die Gedichte, in denen Petrarca’s Stil durch eine Häufung von Antithesen und Oxymora ans Manieristische grenzt [...], dabb die Bildsprache Petrarca’s mit ihren Antithesen von Feuer und Eis, Hitze und Kälte, Krieg und Frieden, Leben und Tod. Zugleich erhält das Bild der Frau fest umrissene Züge; ihre Schönheiten (Goldhaar, Korallenlippen, die Hand von Elfenbein usw.) werden katalogisiert und in ihrer Kostbarkeit und Unvergleichbarkeit durch eine entsprechende Preziosenmetaphorik und

²⁰ Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities*, 2017, S. 15.

*mythologische Anspielungen hervorgehoben und zusammen oder einzeln zum Gegenstand von Gedichten.*²¹

Es wäre falsch, die Liebeslyrik von Francesco Petrarca und die daraus resultierende Strömung ausschließlich auf Preziosenmotivik und unerfüllte Liebe zu reduzieren. Vielmehr ist es ein Kanon von speziellen Neuerungen der ursprünglich als Minnedichtung bekannten Form, die Petrarca auszeichnen.

Auch Petrarca selbst ist nicht ohne Vorbilder. Schon einige Jahre zuvor huldigte Dante in seiner *Divina Commedia* der Dame Beatrice. Weitere Vorbilder liegen in der Troubadourstradition des französischen Mittelalters und nicht zuletzt greift Petrarca auch auf antike Inspirationsquellen zurück. Diese Art der Liebesgeschichten findet sich bereits in einem der Hauptwerke des Ovid, den *Metamorphosen*. Eine wichtige Änderung nimmt Petrarca jedoch vor. Ist das lyrische Ich des *Canzoniere* eindeutig männlich, so ist es bei Ovid noch die Karthagerkönigin Dido, und damit eine Frau, der die Rolle der von Leidenschaft und Sehnsucht verzehrten Bittstellerin zufällt.²²

Dazu sollen hier kurz die wichtigsten Motive und Metaphern in Francesco Petrarcas *Canzoniere* angeführt und mit Beispielen erläutert werden. Diese sind wie folgt, wobei nicht immer alle gleichzeitig in einem lyrischen Werk vorhanden sein müssen, um ein Gedicht, Sonett oder anderweitig literarisches Werk als petrarkistisch klassifizieren zu können:

- Abweisung des Verehrers: Die Dame ist kalt wie Eis und hartherzig gegenüber dem glühenden Besinger ihrer Reize
- Spiegelmotivik: Die Dame schaut in den Spiegel und weist damit den Verehrer zurück.

²¹ Meid, Volker (Hg.), *Barocklyrik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008, S. 35.

²² Vgl. Petrarca, Francesco, *Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar – Italienisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 2006, S. 228.

- Fetisch-Motivik: Die Ehrerbietung von Objekten der Geliebten kann Ausweg oder Ersatz für den Liebenden sein, ihn vor dem Liebestod retten, was mitunter zu fetischisierenden Ansätzen führt.
- Antike Motive: Der Liebesgott Amor/Eros/Cupido verschießt Liebespfeile; die Geliebte wird mit der Schönheitsgöttin Venus verglichen.
- Namenssymbolik: Petrarca spielt in seinem *Canzoniere* mit der Verwendung des Namens seiner angebeteten Laura in verschiedenen Wortfiguren.
- Liebeskrankheit: Dieses Motiv wurde übernommen aus der ovidischen Tradition der Liebesklage, verbunden mit arabischer Lyrik, sowie dem provenzalischen Minnesang und nach Petrarca schließlich zu einem weiteren Kennzeichen des Petrarkismus.
- Die Pretiosenmotivik, die als besonders signifikant für den Petrarkismus gilt: Lippen rot wie Korallen oder Rubine, Augen wie Sterne, Haut von der weißen Reinheit einer Perle; kurzum werden Körperpartien mit wertvollen Gegenständen verglichen
- Die Sonettform kann als Merkmal – vor allem einer streng eingehaltenen Aemulatio Petrarca – gelten, muss es aber im Hinblick auf den Inhalt des Werks nicht unbedingt, da petrarkistische Motive auch ohne diese Form erkennbar sein können.

Es wurde zuvor bereits die so genannte Pretiosenmotivik erwähnt, die sich zum Ziel setzt, die körperlichen Reize der Geliebten mit kostbaren Gegenständen wie Edelsteinen in Verbindung zu bringen. Doch auch der Topos, Liebe mit Krieg gleichzusetzen, Licht- und Kältemetaphorik (flammendes Eis, glühender Stern) sind typisch für Petrarca's Beschreibung der Liebesempfindung. Auch die Gleichsetzung des Körpers und Körperfunktionen mit Naturphänomenen kann als bezeichnend für diese Form der Liebeslyrik stehen. Schnee bedeutet so etwa die Haut und Bäche standen stellvertretend für Tränen, was im europäischen Kulturraum den Lesern auch

nicht weiter erklärt werden muss. Viele dieser Metaphern kommen den Lesern heute noch so vertraut vor, weil sie sich eben über die Jahrhunderte hinweg durchsetzen. Des Weiteren ist zu beobachten, dass Petrarca im *Canzoniere* auch häufig auf Metaphern aus der Schifffahrt zurückgreift, um das Gefühl des Ertrinkenden oder der ewigen Unsicherheit durch die Wogen der Wellen zu verdeutlichen.

Zum anderen gibt es dann noch die Thematik der unerfüllten und sich niemals (im Diesseits) erfüllenden Liebe. Das traditionelle italienische Modell besteht dabei aus drei Schritten: Zunächst ist da die überschwängliche Passion des Liebhabers nach der ersten Begegnung mit dem Objekt der Begierde, das in dem nun zum Liebenden mutierten Poeten nie gekannte Gefühle und Träume erweckt. Darauf folgt im zweiten Teil das Feiern der Geliebten, in welcher alle Register der Anbetung gezogen werden. Höhepunkt und gleichzeitig Erlösung ist dann schließlich die Vereinigung, die die Geschichte zu einem glücklichen Ende bringt.²³ Der Unterschied bei Petrarca ist, dass diese Möglichkeit für den dritten Part nicht gegeben ist. Laura ist tot. Die Erfüllung der Liebe bleibt verwehrt. Jeder Chance auf Erfüllung seines Verlangens beraubt, verstrickt sich der Dichter in eine glühende Obsession, die ihn ebenso quält wie sie ihn verzückt. Der einzige Ausblick auf Beendigung seines Leids, den der Dichter jetzt noch hat, ist eine Auflösung in der Religion, womit eine Sublimierung der Liebe und der Geliebten selbst ins beinahe Göttliche einhergeht. Da alle Hoffnung auf Erfüllung im irdischen Leben versagt ist, bleibt dem lyrischen Ich bei Petrarca nur noch die Aussicht auf ein Wiedersehen im ewigen Leben, das der Glaube verspricht. Es ist genau diese niemals zu lösende Spannung, die Petrarcas Liebessonette bis heute ausmacht. Bei allem Respekt für Petrarcas literarischen Können fanden allerdings auch schon in früheren Zeiten Dichter, die zwar die eloquente und bewegende Metaphorik Petrarcas übernahmen, denen allerdings das Prinzip des ewig Gequälten und auf Erlösung nur im Himmelreich Hoffenden etwas zu weit ging. Eine derartige Apotheose und die Verherrlichung eines einzelnen Menschen regten viele von Petrarcas Epigonen dazu

²³ Neely, Carol Thomas, *The Structure of English Renaissance Sonnet Sequence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, S. 359.

an, die Atmosphäre der Gedichte entweder zu modernisieren, oder sie mit einem deutlichen Augenzwinkern wiederzugeben, um dem Vorwurf der Antiquiertheit zu entgehen.

Als antipetrarkistisch werden zumeist Gedichte bezeichnet, welche zwar die formalen Elemente des Petrarkismus verwenden, aber die inhaltliche Seite, also Unerreichbarkeit und Vollkommenheit der Dame auflösen oder parodieren. Grundlage dafür kann die Erfüllung der Liebe im realen Leben des Dichters sein. Diese Vorgabe wird nun in der zweiten Blüte des Petrarkismus von Heine und Rossetti jeweils unterschiedlich weiterverarbeitet und nach modernen Aspekten antipetrarkistisch aufgelöst.

„A Sonett is a moment's monument“²⁴, ist eine sehr poetische Definition der Sonettform, die Dante Gabriel Rossetti geprägt hat. Er umfasst ebenso sehr auf treffende Art und Weise die starke Emotionalität, die für die meisten Dichter hinter dem Anlass steht, ein Sonett zu schreiben. Dies tritt in dem Gedicht „Body's Beauty“ von Rossetti gut hervor.

*„Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.*

*The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! As that youth's eyes burned at thine, so went*

²⁴ Wagner, Jennifer Ann, *A Moment's Monument. Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*, New York: Associated University Presses, 1996, S. 12.

*Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.*²⁵

Die eigentliche Angebetete ist hier nicht die keusche, reine Eva, sondern die sinnliche Lilith. Dadurch führt Rossetti einen eindeutigen Paradigmenwechsel zu Petrarca durch, der die sublime und damit nicht konsumierte Liebe stets als die höherwertige einstufte. Lilith erhält auch dadurch mehr Züge von Laura, weil sie nicht nur die begehrenswertere der beiden Frauen ist, sondern auch die kühlere. Männer verfangen sich in ihrem Netz ohne Hoffnung auf Erfüllung. Statt süßer Liebe, legt sich um den Hals des Verehrers eine Schlinge aus goldenem Haar. Sinnlichkeit wird dadurch in direkte Verbindung zum eigenen Verderben gestellt. Besser wäre also die sichere, nicht nach dem Blut ihrer Verehrer lechzenden Eva. Doch genau dadurch wird sie für Rossetti auch langweilig. Auf der einen Seite verdammt Rossetti Lilith und huldigt Eva, indem er sie als „gift“ bezeichnet, auf der anderen Seite fühlt sich das lyrische Ich für den aufmerksamen Leser eindeutig stärker zu Lilith hingezogen. Die große Zerreißprobe für das lyrische Ich findet hier nicht durch die Unerreichbarkeit der Frau, sondern eben durch ihre nur allzu leichte Verfügbarkeit statt, wodurch sich der liebestolle Werber erst wieder im Netz der Frau befindet. Berauscht von „Rose und Mohn“ (V. 9) entkommt er Lilith nicht mehr und läuft so erst in seinen eigenen Untergang. Wenn Glück wie hier bei Rossetti nicht einmal mehr durch die Erfüllung der Liebe zu finden ist, dann ist die melancholische Note, die Rossettis Gedichte und sein gesamtes Werk bekommt umso verständlicher.

Andere Autoren des Petrarkismus führten ihrerseits bereits Stilmittel in die petrarkistische Tradition mit ein, die bei Francesco Petrarca selbst eine untergeordnete Rolle spielten. Zum Beispiel finden Oxymora, Parallelismen und Chiasmen sehr breite Verwendung durch die Petrarkisten, bis schließlich auch diese zum Inbegriff für den petrarkistischen Stil wurden.

²⁵ Rossetti, Dante Gabriel, *The House of Life*. London: Dodo Press, 2010, S. 42.

Damit soll nicht suggeriert werden, dass Francesco Petrarca als Erstes diese Liebessymbolik verwendete oder sie gar selbstständig entwickelte. Vielmehr geht die heutige Forschung davon aus, dass der italienische Dichter auf im Minnegesang bekannte, aber selten niedergeschriebene Motive zurückgriff. Damit muss klar sein, dass er diese Art von Liebescode nicht erfand, ihn aber höchstwahrscheinlich erweiterte und in seiner Anwendung präziserte. Durch sein Werk wurden die in dieser Arbeit besprochene Metaphern und sprachliche Bilder aber erstmals verschriftlicht und fanden auf diese Weise Eingang in ein umfassenderes europäisches Repertoire²⁶.

²⁶ Vgl. Bernsen, Michael (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, 2011, S. 115.

3. Niklas Luhmanns Liebescodes in „Liebe als Passion“

„[...] daß der Umbau des Gesellschaftssystems von stratifikatorischer in funktionale Systemdifferenzierung tiefgreifende Veränderungen des Ideenguts der Semantik erzeugt, [...] Bei evolutionären Transformationen dieser Art mögen Wortkleider, Floskeln, Weisheiten und Erfahrungssätze durchtradiert werden; aber sie ändern ihren Sinn, ihre Selektivität, ihre Fähigkeit, Erfahrungen zu packen und neue Perspektiven zu eröffnen. Es verlagert sich der Schwerpunkt, von dem aus Sinnkomplexe Operationen steuern; und in dieser Weise kann Ideengut, wenn es nur reich genug ist, tiefgreifende Veränderungen in den Sozialstrukturen vorbereiten, begleiten und hinreichend rasch plausibilisieren. Dank dieser Hilfe können strukturelle Transformationen relativ rasch, oft geradezu revolutionsartig ablaufen, ohne alle ihre Voraussetzungen auf einmal erzeugen zu müssen.“²⁷

Liebe gilt den Menschen vor allem in unserer modernen Zeit allgemein als das höchste aller Gefühle, oder zumindest als dem Menschen in seiner Empfindung und in seinem Ausdruck ureigenes Gefühl. Der deutsche Gesellschaftstheoretiker Niklas Luhmann stellte diese Gewissheit allerdings (zurecht?) infrage: Was genau lege fest und woher wüssten wir oder meinten zu wissen, wann es sich um Liebe handelt? Wo liegt ihre Abgrenzung zur „Freundschaft“, „Partnerschaft“ und ist sie eine notwendige Voraussetzung für eine gelingende Beziehung? Dies ist gerade im Zusammenhang dieser Arbeit sehr wichtig zu klären, da wir uns mit literarischen Manifestationen des Liebesgefühls befassen. Niklas Luhmann versucht in seinem Werk *Liebe als Passion* eine Darstellung der Liebe weniger als Empfindung, sondern als Kommunikationscode. Luhmann vertritt dabei die Ansicht, dass die Menschen - vereinfacht gesagt - erst durch ihre Kultur erlernen, in welchen Formen Liebe zu empfinden und auszudrücken ist. Liebe entsteht also nicht, weil Menschen etwas empfinden und dies ausdrücken. Bei Luhmann ist es genau anders herum. Die Menschen bekommen durch ihre Umwelt oder auch durch Literatur vermittelt, wie sich Liebe anfühlt und wie man sich demgemäß zu verhalten hat und handeln dementsprechend. Um Luhmann zu verstehen, muss man das Denken über

²⁷ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 8.

romantische Liebe, von dem wir geprägt sind, gewissermaßen umdrehen. Der Code bedingt das Gefühl. Die Gefühle bedingen jedoch bei Luhmann nicht den Code, sondern der Mensch erfährt erst durch die semantischen Vorgaben, wie er solche Emotionen zum Ausdruck bringen kann.

Liebe wird in Luhmanns systemtheoretischen Formulierungen ganz unromantisch als „ein symbolischer Code, der darüber informiert, wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, trotzdem erfolgreich kommunizieren kann“ ²⁸ erachtet. Unwahrscheinlich deshalb, weil Luhmann als Systemtheoretiker davon ausgeht, dass jeder Mensch sein eigenes System in einer Umwelt bildet. Ohne gemeinsame Kanäle oder Muster, wäre es den Menschen gerade in unserem Zeitalter der höchstmöglichen Individualisierung schlichtweg unmöglich, auf einer gemeinsamen Ebene zu kommunizieren. Der Code ermutigt einen dabei, entsprechende Gefühle zu bilden, während er gleichzeitig eine Formvorlage bereitstellt, um diese verständnisfördernd auszudrücken.

Aus dieser soziologischen Perspektive ist Liebe kein Gefühl, das ein Individuum unter bestimmten Bedingungen für ein anderes empfindet, und auch kein psychischer oder mentaler Zustand, sondern ein soziales System, genauer: ein generalisiertes Kommunikationsmedium, das eine Semantik zur Verfügung stellt, an der zwei psychische Systeme anschließen können, um miteinander in eine Interaktion zu treten, deren Erfolg durch den Gebrauch desselben Mediums ins maximal Wahrscheinliche getrieben wird. Der Erfolg der Interaktion ist dann erreicht, wenn zumindest über eine gewisse Zeitspanne hinweg ein Verständnis zwischen den beiden Systemen zustande kommt. Dabei geht es aber eigentlich nie um die Liebe selbst, sondern eben um deren Kommunikation. Die Frage ist nie, „Was ist die Liebe?“, sondern „Welche Wirkung soll sie erzielen?“. Die Existenz der Liebe begründet sich nicht in einem individuellen Wunsch, sondern in einer gesellschaftlichen Notwendigkeit zu erfolgreicher Kommunikation auf möglichst vielen Ebenen. Diese Wirkung ist, wie zuvor schon

²⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 10.

erwähnt, die Gewährleistung erfolgreicher Kommunikation. Diese sieht Luhmann trotz getrennter Systeme als etwas grundlegend Erforderliches an. Seine Theorie, die er in „Liebe als Passion“ darlegt, steht und fällt mit der Kommunikation zwischen zwei Individuen mit diesen vorgefassten, den Austausch zwischen zwei oder mehreren Individuen fördernden Codes.

Diese Codes existieren nicht nur durch eine Gesellschaft, sondern sie bedingen sie auch. Als gesellschaftliches Phänomen sind Codes allerdings wie auch die Gemeinschaft, der sie entspringen selbst, einem ständigen Wandel unterworfen. Infolgedessen stellt sich unweigerlich die Frage, wie sich diese Codes mit der Gesellschaft im Laufe der Geschichte verändert haben und diese Wechsel ihrerseits wiederum konstituieren. Im Falle dieser Arbeit könnte die Frage entsprechend lauten: Wie haben die Menschen zu Zeiten Petrarcas anders kommuniziert, als sie es heute tun? Was waren die Prämissen der damaligen Liebeskommunikation, um es auf einen Teilbereich des sozialen Lebens herunterzubrechen? Und wo entstehen die Brüche, wo sich das System nicht mit der Gesellschaft oder nur zu langsam verändert hat, also unzeitgemäß und zur Parodie seiner selbst, also zum Antipetrarkismus, wurde?

Luhmann analysiert die Liebescodes und deren kontinuierliche Anpassung und Veränderung durch die Jahrhunderte und bildet so ein ausgezeichnetes Grundgerüst für das Thema dieser Arbeit. Er stellt die Frage, woher diese Liebessemantiken, die wir in unserem kulturellen Alltag für selbstverständlich erachten, überhaupt herkommen, in wieweit Petrarca und seine Werke mitgeholfen haben, diese zu prägen und welchen Wandel sie im Laufe der europäischen Literaturgeschichte hinter sich gebracht haben. Luhmann schreibt in „Liebe als Passion“ zum Thema der Selbstreferenz von Codes: *„Jede individuelle Charakterisierung von Liebe muss als sich wieder auf andere rückbeziehend verstanden werden. [...] Über diese Selbstreferenz wird Kodifizierung, mit anderen Worten, (auf einem semantischen Level) zu einem geschlossenen System.“*²⁹ Luhmann selbst argumentiert seine Thesen hauptsächlich mit Beispielen aus der französischen Literatur. Besagtes

²⁹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 29.

geschlossenes System, das es zu untersuchen gilt, ist im Falle dieser Forschungsarbeit der Petrarkismus.

Bei Petrarca ist das Leitsymbol der Liebe die bei Niklas Luhmann sogar titelgebende Passion. Dies drückt aus, dass man etwas erleidet, wofür man letzten Endes nichts kann, weswegen es auch nicht erforderlich ist, Rechenschaft darüber abzulegen.

Im Mittelalter, zu dessen Ausläufern auch noch Petrarca zu zählen ist, durfte die Liebe laut Luhmann vor allem nicht vulgär oder gewöhnlich sein, daher auch die starke Tendenz zur Sublimierung und Idealisierung.

„Sucht man unter dieser Leitvorstellung nicht nach Epochenschwellen, sondern nach zentralen Momenten der Sinnggebung, dann lassen sich im Bereich der Liebessemantik deutliche Schwerpunktverschiebungen erkennen, die sich parallel zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung in Intimbeziehungen entwickeln. Für die Liebeslyrik und speziell höfische Liebe des Mittelalters scheint das Hauptanliegen zu sein, als nicht vulgär auftreten zu können. Deshalb die Marginalisierung des Bezugs auf Sinnlichkeit, deshalb Idealisierung, Sublimierung, gebundene Form und erst dagegen sich wieder profilierende Freizügigkeiten. Die viel diskutierte Frage, ob Minnesänger nun auf Erfüllung hoffen konnten oder nicht, betrifft ein durchaus nebensächliches Problem. Die Hauptsache war: sich im Zuge der zunehmenden Aristokratisierung der Schichtungsstruktur des Mittelalters von der vulgären, gemeinen, direkten Befriedigung sinnlicher Bedürfnisse distanzieren zu können. In all dem ist der Bezug auf Schichtung – und kaum der Bezug auf Individualität bestimmend, und dafür genügte eine Verlagerung der Liebe ins Ideale, ins Unwahrscheinliche, ins nur durch besondere Verdienste (nicht durch Ehe!) erreichbare.“³⁰

Soziologisch betrachtet mag dieser Hang zur Lobpreisung auch mit den gesellschaftlichen Voraussetzungen der damaligen Zeit einhergehen. Petrarca lebte zur Zeit des ausgehenden Mittelalters, als die Gesellschaft immer noch sehr feudal geprägt war. Weltlicher und klerikaler Adel bildeten die höfische Gesellschaft bestimmten über ihre Länder und die Menschen, die dort lebten. Ihre jeweiligen Sitze und Höfe entwickelten sich zu den wichtigsten Kulturzentren. Die Minne entstand aus der Notwendigkeit heraus, – und gewiss auch aus dem Willen dieser Herrscherschicht heraus – die Aristokraten als Vorbilder zu preisen. Der Machtkampf zwischen den

³⁰ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 50-51.

einzelnen Feudalherren ging auch mit einem anhaltenden Ringen um Prestige einher. Der Minnesänger war ein Instrument dieses Ringens und daher naturgemäß kein unabhängiger Künstler. Die Aufgabe war es, den eigenen Herrn im Gegenzug für Kost und Logis im bestmöglichen Glanz erstrahlen zu lassen. In der ritterlichen Kultur, in welcher Galanterie gegenüber Frauen gleichen Standes nicht sehr weit gediehen ist, erscheint es zudem nur als logische Konsequenz, dass das „Phänomen der Lyrik“ nur zwischen einer Frau höheren Standes und eines Mannes niederen Standes, der in sozialer Abhängigkeit lebte, entstehen konnte. In Luhmanns Jargon ist die mittelalterliche Feudalgesellschaft der Inbegriff einer stratifikatorischer ³¹ Systemdifferenzierung. Norbert Elias beschreibt es in seiner Untersuchung zum *Prozeß der Zivilisation* folgendermaßen:

Es ist kein Zufall, daß sich in dieser menschlichen Situation als gesellschaftliches, nicht nur als individuelles Phänomen das herausbildet, was wir »Lyrik« nennen und – ebenfalls als gesellschaftliches Phänomen – jene Umformung der Lust, jene Tönung des Gefühls, jene Sublimierung und Verfeinerung der Affekte, die wir »Liebe« nennen. Hier entstehen, nicht nur ausnahmsweise, sondern gesellschaftlich-institutionell verfestigt, Kontakte zwischen Mann und Frau, die es auch dem stärkeren Mann unmöglich machen, sich die Frau einfach zu nehmen, wenn er Lust hat, die dem Mann die Frau unerreichbar oder schwer erreichbar machen, und zugleich, weil sie höher steht, weil sie schwerer erreichbar ist, vielleicht besonders begehrenswert. Dies ist die Gefühlslage des Minnesangs, in dem von nun an immer wieder durch die Jahrhunderte hin die Liebenden etwas von ihren eigenen Empfindungen wieder erkennen.³²

Dies erklärt die Ehrerbietung bei gleichzeitiger Wahrung einer angemessenen Distanz. In diesem Absatz allein finden sich viele Schlagwörter wieder, die man auch auf die Liebe anwenden kann, wie sie im *Canzoniere* ausgedrückt wird. Petrarcas Liebesmodell begründet sich thematisch und semantisch noch sehr stark im Prinzip der Minne. Man sollte allerdings nicht den Fehler machen, Petrarca zu einem artreinen Minnesänger zu erklären. Der große Unterschied liegt immer noch darin, dass Petrarca seine Liebe aus eigenem – sentimentalen wie künstlerischen – Antrieb heraus in einen

³¹ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 9.

³² Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation 2, Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S.120.

Sonettband gießt. Er erwartet sich somit mit seinem poetischen Wirken nicht nur die Gunst eines Mäzens, sondern die Lorbeerkrone als Dichter. Dieses Prinzip von Bindung und Abhängigkeit vom Herrscher als Mäzen wird im Lauf der nächsten Jahrhunderte zunehmend aufgeweicht, einerseits durch die zunehmende Bedeutung des Bürgertums, andererseits auch durch die zunehmende gesellschaftliche Ausdifferenzierung. Damit entsteht und erstarkt eine Schicht, die sich nicht mehr auf vornehmlich gottgegebene Privilegien berufen kann. Die beinahe schon religiöse Komponente der Herrschafts- und Damenidealisierung verliert damit, wie wir sehen werden, seine Legitimation.³³

Die zweite der beiden erwähnten, nämlich die psychohistorische ist insofern spannend für diese Arbeit, weil es darum um die Punkte geht, mit welchen sich auch Niklas Luhmanns Werk vordergründig befasst. Die Psychohistorie „begibt sich in jene Zonen, in denen es um gesellschaftlich vermittelte Modalitäten und die Formierung des Verhaltens sowie der Gefühle geht“³⁴. Folgt man Norbert Elias zeichnet sich fortschreitende Zivilisation auch mit einer in immer höheren Maßen geforderten Affektkontrolle aus. Diese wird dem Menschen zwar von der Gesellschaft auferlegt, da der Mensch allerdings als Individuum nicht abseits seiner soziologischen Prägung zu denken ist, entwickelt sich eben dieser Fremdzwang allmählich – mit der Erziehung – in einen innerlichen Selbstzwang.³⁵ Diese Interdependenz geht mit der Theorie Niklas Luhmanns und seinen innerhalb der Systemtheorie dargelegten Thesen insofern einher, dass soziale Systeme zum einen immer auf Psychen angewiesen sind, Psychen aber gleichzeitig nicht ohne die sozialen Systeme zu begreifen sind, welchen sie angehören.³⁶ Psychische Systeme sind zwar in Ermangelung eines Alters – da sie auf der Basis von Bewusstsein operieren – nicht zur Kommunikation fähig, schaffen jedoch die notwendigen Voraussetzungen dafür.

³³ Vgl. Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation 2*, 2001, S. 11.

³⁴ Vgl. Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 70.

³⁵ Vgl. ebd., S. 71.

³⁶ Vgl. Hintz, Benjamin, *Liebe als Medium der Kommunikation*. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik (IZPP) - Onlinezeitschrift, 5. Ausgabe 2/2011 "Liebe und Hass" S. 5.

Eine Erforschung der Geschichte des Petrarkismus, seiner Liebessemantik sowie deren veränderter Anwendung durch die Jahrhunderte muss auf beiden Ebenen behandelt werden, da die eine die andere bedingt.

Dies ist die eine Seite der Medaille. Ein zweites, häufig gewähltes Bild für die Liebe der damaligen Periode ist die Liebe als Krankheit. Mittelalter und Antike hatten die Liebespassion schlichtweg als Krankheit abgetan, wie es auch bei Petrarca zu erkennen ist. Man litt vollkommen passiv, sozusagen „unschuldig“, als handle es sich um eine Infektion. Für die Symptome gab es den Koitus als Therapie, allerdings niemals als Heilmittel für die Liebenden selbst. Dafür war der gesellschaftlich sicherere Rahmen der Ehe vorgesehen, die einen vor solchen Gefühlsleiden schützen sollte. Eine derartige Empfehlung gehörte aber bereits im 17. Jahrhundert nicht mehr ins Repertoire der Kommunikation über die Liebespassion. Diese Betrachtung steht nur auf den ersten Blick im Widerspruch zur idealisierten, reinen Liebe. Das Mittelalter unterscheidet sehr stark zwischen dem vulgären, unerwünschten fleischlichen Begehren und der wahren, gottgegeben keuschen Liebe. Das eine hat man zu unterdrücken, zu kurieren, während man das andere zu preisen hat. Eine erste Zusammenbringung dieser beiden „Arten“ von Liebe wird in Ansätzen erst mit der anbrechenden Romantik geschehen. Liebe als Grundvoraussetzung einer Lebenspartnerschaft findet in diesem zeitlichen Kontext noch nicht statt. Die Ehe und das Zusammenleben sind vor allem in wirtschaftlichen oder sozialen Interessen zweier Familien und Individuen verwurzelt, als in individuellem Glücksbestreben.

Die Renaissance und das Barock kennen noch zeitweilig diese Auffassung der Liebe als Krankheit, während sie jedoch gleichzeitig als etwas erfahren wird, das nicht mehr allein von Gott gegeben oder auferlegt wurde. Die Gefühle kommen nun aus dem Kern des Menschen selbst und ist damit weniger an einen religiösen oder mentalen Kampf als vielmehr an ein innerliches Hadern mit den Widersprüchen dieses Gefühls gekoppelt. „Die Form des Code [sic!] ändert sich in der zweiten Hälfte des 17.

Jahrhunderts von *Idealisierung zur Paradoxierung*.³⁷ Noch ist es allerdings zu früh, um die Liebe allein als Grundpfeiler einer zwischenmenschlichen Partnerschaft anzusehen. Obgleich die Trennung immer noch sehr scharf ist, findet man jedoch erste Spuren einer erwünschten Zusammenführung dieser beiden Aspekte.

Die unterschiedlichen Begründungen und Anlässe der Liebe lassen sich verkürzt etwa so zusammenfassen: Vom Ende des Mittelalters bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts herrscht im Geiste der Gesellschaft eine stark dichotome Idee der Liebe, die einerseits als absolutes, göttliches Ideal, andererseits in ihrer Körperlichkeit als schändlicher Frevel bis hin zur Krankheit wahrgenommen wird. Die idealisierende Liebe basiert auf den Eigenschaften des oder der Geliebten selbst. Mit der Zeit entwickelt sich zunehmend ein Bewusstsein dafür, dass dieses Konzept aufgrund der Fehlerhaftigkeit der menschlichen Natur nicht mehr einhaltbar ist. So findet sich im 18. bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts die von Luhmann so genannte „paradoxe Liebe“, bei der vor allem die Vorstellungskraft und Imagination der Liebenden in den Vordergrund treten. Die tatsächlichen Eigenschaften des anderen sind auf einmal nicht mehr so wichtig, sondern wie sehr der Liebende in der Lage ist, die eigenen Wünsche und Sehnsüchte in sein Gegenüber hinein zu projizieren. Die Romantik macht demnach die selbstzentrierte Individualität zum Prinzip. Und wo die Selbstzentriertheit im Vordergrund steht, ist das absolute Eingehen auf ein Gegenüber nicht mehr möglich – sofern es dies wohlgemerkt jemals war. Funktionale Liebe rechtfertigt sich zunächst in selbstreflexiver Weise selbst (Romantik), während es schließlich zur Funktion des Codes wird, die Bewältigung von Anforderungen zu ermöglichen, die ein moderner Alltag an das Gelingen einer Intimbeziehung stellt (Moderne).

Erst die Romantik beginnt langsam. „[...] die Neuformierung eines Codes speziell für Intimbeziehungen unter Einbeziehung der sexuellen Komponente als wesentlich wird über Verstärkung der funktionalen Ausdifferenzierung zugleich einer Neutralisierung der Schichtdifferenzen Vorschub leisten“, und damit langsam das Zusammenspiel von Liebe und Sexualität zu erlauben. „Das ist aber erst nach dem Juli 1789, erst für die

³⁷ Luhmann, *Liebe als Passion*, 1982, S. 51.

*Romantik möglich.*³⁸ Zu dieser Epoche zählen auch der Heinrich Heine seiner frühen Schaffensphase und Dante Gabriel Rossetti, einem Angehörigen des Präraffaelismus, eine Strömung, die sich dem Erbe der Romantik in England verschrieben hat. Diese Entwicklung konstatiert sich auch in den Werken der beiden Autoren.

Das Aufkommen neuer Parameter in der Liebe bringt den bislang tradierten idealisierten und favorisierten Liebescode in Zugzwang. Es entsteht somit ein neues Bewusstsein für die Grenzen des sozial Kommunizierbaren. *„Nie wieder hat es ein so reichhaltiges Repertoire an Versuchen gegeben, mit solchen Situationen zurechtzukommen. Das bewußt spielerische Handhaben der Formen war eine der Möglichkeiten. Andere lagen im Paradoxieren, in der Ironie, im Zynismus.“*³⁹ Ansätze zum Antipetrarkismus wären hier auf jeden Fall zu untersuchen. Der Antipetrarkismus darf in diesem Falle jedoch nicht als Gegenströmung zum Petrarkismus verstanden werden, sondern vielmehr als logische Konsequenz der Dekonstruktion althergebrachter und nun nicht mehr effizient anwendbarer Codes. Diese „Inkommunikabilität“ ist nach Luhmann eine Entdeckung des auslaufenden 18. Jahrhunderts, die man würdigen müsse. Denn dass die Ideologie vom totalen Verstehen den Einzelnen praktisch überfordert, kann man sich vorstellen. Ebenso erscheint es aus unserem heutigen Verständnis aus schlichtweg unmöglich. Was Liebende empfinden, ist sprachlich kaum zu vermitteln, sie geraten ins Stottern und stoßen damit auf Verständnis – denn in einer romantischen Beziehung muss es Geheimnisse geben, von denen es taktlos wäre, sie zu offenbaren. Die Liebessemantik der Romantik forderte schließlich eine Art Dauersinngebung für beide Parteien in dem jeweils anderen, was sich selbstredend nicht erfüllen ließ. Luhmann sieht darin auch den Grund für jene Reaktion der Romantik, die sich in einer Flucht in Übersteigerung äußerte, da die sich bereits abzeichnende Unvereinbarkeit von Ehe und (dauerhafter oder ewigwährender) Liebe überspielt werden müsse.

³⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 147.

³⁹ Ebd., S. 157.

Für Luhmann ist es kein Zufall, dass auf dieses Erkenntnis der Inkommunikabilität die Zeit der Romantik folgt, da diese sich darauf versteht, das Inkommunikable zu ihrem Spielfeld, ja zu ihrem künstlerischen Ausdruck zu machen. Für diese Schaffensepoche ist die ganze Welt in ihrer Bedeutung wenig ernst zu nehmen, da man sie sowieso nicht zu erschließen vermag. Die Liebenden der Romantik schaffen sich einen hochindividuellen eigenen Raum. Viel wichtiger ist daher der Stil. „Man macht Inkommunikables per Distanz zugänglich, [...] das Problem wird generalisiert und in einem Weltgefühl aufgehoben, das alle Ausdrucksmöglichkeiten transzendiert. Die Erkundung der Welt ist abgeschlossen, sie wird jetzt in sich rätselhaft. Alle Ideen bekommen dadurch unsichtbare Seiten.“⁴⁰

Dem Menschen selbst steht damit, wie Luhmann es sieht, eine komplette Abkehr von der bisherigen alteuropäischen Semantik bevor, die etwa um 1800 einsetzt. Der Mensch versucht, sein Verhältnis zur Welt nun nicht mehr einfach zu erforschen, sondern er will es nun für sich selbst konstituieren, mit sich selbst als wichtigsten Referenzpunkt darin. Dies deutet Luhmann in „Liebe als Passion“ als ersten wichtigen Schritt in unsere heutige Zeit. Wenn wir nun den Sprung in unsere moderne Zeit abschließend wagen, so erscheint heutzutage das Finden einer allgemein gültigen Semantik schwerer denn je. Grund dafür ist eben jene hochindividualisierte Beziehungskultur, für die die Romantik den Grundstein gelegt hat. Der Kreis schließt sich in dem Gedanken, dass Petrarcas Situation womöglich genau deshalb so interessant ist, weil sie eine Kommunikation oder eine Interaktion mit der Angebeteten gar nicht voraussetzt. Bei Petrarca gibt es keine Kommunikation mit der Liebsten, zumindest nicht mit ihrer realen Person. Petrarca beginnt den Gedichtzyklus des *Canzoniere* überhaupt erst zu schreiben, als die Person seiner Anbetung bereits tot ist. Ein einseitigeres Liebeswerben existiert nicht. Doch als Werbung von Seiten Petrarcas ist das Werk gar nicht erst konzipiert. Echte Kommunikation mit dem geliebten oder besser gesagt verehrten Geschöpf wird weder ersehnt, noch gebraucht. Kann im Laufe der folgenden Jahrhunderte bei Shakespeare, Wyatt, Opitz,

⁴⁰ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 157.

Hoffmannswaldau, Heine und Rossetti tatsächlich ein Unterschied ausgemacht werden? Ist nicht die Literatur, die eigentlich der Liebsten gewidmet sein soll, nicht immer reiner Selbstzweck?

Petrarca hat uns für die Beschreibung und Kommunikation der Liebe einen eigenen „Kanon“ an Ausdrücken geliefert, also im Grunde einen eigenen Code geschaffen, der sich in der europäischen Literatur seither wie ein roter Faden durchzieht. Tatsache ist, dass Petrarca nicht bloß eine Form der Lyrik, sondern gleich ein ganzes Liebesverständnis oder Konstrukt prägte, so wie wir es in unserer modernen Vorstellung von Liebe noch heute kennen, weswegen dieses Konzept auch so gut auf die von Luhmann postulierte kulturelle Vorlage von Liebesgefühlen passt. Die Sprache hat sich dabei vergleichsweise wenig verändert, die Interpretation machte jedoch über die Jahrhunderte erstaunliche Wandlungen durch und passte sich an die neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten an.

Zum Abschluss sei noch hinzuzufügen, dass Luhmann keinesfalls behauptet, dass in der Befolgung des Codes der Schlüssel zum Liebesglück liege, wobei er im Verständnis und in der Analyse der Kodifizierung durchaus einen potentiellen Vorteil für Paare sieht. Vielmehr will er darauf aufmerksam machen, dass wir erst durch den Code in der Lage sind, diese Gefühle zu begreifen und dazu ermutigt werden, sie zu empfinden, was für ihn als Systemtheoretiker im Sinne der Kommunikation zwischen den Systemen hochinteressant und essentiell ist, da es die Interaktion ist, mit der alles von Menschen Erschaffene steht und fällt. Der Code kann einer Gesellschaft oder einer Einzelperson zwar keine Vorgaben darüber geben, was sie zu empfinden hat, er ist aber ausschlaggebend für das Wissen, wie die selbigen auszudrücken sind. Wir verhalten uns demnach in den meisten Fällen „codeorientiert“ ohne es überhaupt zu wissen.

Petrarcas Situation ist deshalb interessant, weil sie eine Kommunikation oder eine Interaktion mit der Angebeteten gar nicht voraussetzt. Bei Petrarca gibt es keine Kommunikation mit der Liebsten, zumindest nicht mit ihrer realen Person. Laura ist tot. So erscheint sie ihm zwar an manchen Stellen, beispielsweise im Traum, wie im Sonett

302 „*Levommi il mio penser in parte ov'era*“⁴¹, allerdings scheinbar nur zum Zweck, Petrarcas hoheitsvolle Anbetung zu bestätigen. Zu keiner Zeit entspinnt sich ein genuiner Dialog zwischen den beiden Protagonisten. Echte Kommunikation wird an manchen Stellen zwecks der Vollständigkeit ersehnt, aber nicht gebraucht. Man könnte an dieser Stelle argumentieren, dass selbst ein Dialog, dessen alleiniger Autor Francesco Petrarca ist, trotzdem stets reiner Selbstzweck ist. Kann bei den anderen im Zuge dieser Arbeit behandelten Autoren tatsächlich ein Unterschied ausgemacht werden? Ist nicht die Literatur, die eigentlich der Liebsten gewidmet sein soll, nicht immer reiner Selbstzweck?

Petrarca hat uns für die Beschreibung und Kommunikation der Liebe einen eigenen „Kanon“ an Ausdrücken geliefert, also im Grunde einen eigenen Code geschaffen, der sich in der europäischen Literatur seither wie ein roter Faden durchzieht. Tatsache ist, dass Petrarca nicht bloß eine Form der Lyrik, sondern gleich ein ganzes Liebesverständnis oder Konstrukt prägte, so wie wir es in unserer modernen Vorstellung von Liebe noch heute kennen, weswegen dieses Konzept auch so gut auf die von Luhmann postulierte kulturelle Vorlage von Liebesgefühlen passt. Die Sprache hat sich dabei vergleichsweise wenig verändert, die Interpretation machte jedoch über die Jahrhunderte erstaunliche Wandlungen durch und passte sich an die neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten an.

Zum Ende des Kapitels sei noch hinzuzufügen, dass Luhmann keinesfalls behauptete, dass in der Befolgung des Codes der Schlüssel zum Liebesglück liege, wobei er im Verständnis und in der Analyse der Kodifizierung durchaus einen potentiellen Vorteil für Paare sieht. Vielmehr will er darauf aufmerksam machen, dass wir erst durch den Code in der Lage sind, diese Gefühle zu begreifen und dazu ermutigt werden, sie zu empfinden, was für ihn als Systemtheoretiker im Sinne der Kommunikation zwischen den Systemen hochinteressant und essentiell ist, da es die Interaktion ist, mit der alles von Menschen Erschaffene steht und fällt.

⁴¹ Vgl. Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani. In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti), Mailand: RCS Libri S.p.A, 2015, S. 1005.

Der Code kann einer Gesellschaft oder einer Einzelperson zwar keine Vorgaben darüber geben, was sie zu empfinden hat, er ist aber ausschlaggebend für das Wissen, wie die selbigen auszudrücken sind. Wir verhalten uns demnach in den meisten Fällen „codeorientiert“ ohne es überhaupt zu wissen. Luhmann definiert dies in seinem Werk folgendermaßen:

*Jeder Einzelgesichtspunkt, der Liebe charakterisiert, versteht sich im Verbund mit anderen. Da dies für jeden Gesichtspunkt, also auch für jeden anderen gilt, findet sich jedes Thema in jedem anderen als anderes des anderen wieder. Über Selbstreferenz wird also auf der romantischen Ebene eine Geschlossenheit der Codierung erreicht. In dieser Weise werden die Verweisungen des symbiotischen Mechanismus einbezogen.*⁴²

Als solches System kann auch der Petrarkismus betrachtet werden, wenn er sich in den Code der Liebessemantik einbettet.

⁴² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*. 2015, S. 35.

4. Methodische Vorgehensweise

Da der Einfluss von Petrarca im zweiten Petrarkismus zumeist durch markante intertextuelle Verweise deutlich wird, wird die Methode sein, erst die Eigenheiten petrarkistischen Stils herauszufiltern. Die Konzentration auf die bestehende Intertextualität zwischen Petrarca, die als Wiederverwertung eindeutig petrarkistischer Motive erkennbar wird, und den anderen Beispielauf Autoren.

Formale Kriterien werden dabei natürlich nicht außer Acht gelassen, vor allem im Hinblick darauf, dass das Sonett als die petrarkistische Gedichtform überhaupt gilt. Trotzdem verlangt das Thema der Arbeit wohl eine genauere Konzentration auf den Inhalt. Ich will demnach hauptsächlich nach Motiven, Symbolen und Allegorien suchen, die als typisch für Petrarca gelten, um dann zu sehen, wie sie sich in den Werken der untersuchten Autoren unterscheiden, aber immer noch deutlich als Einflussnahme des italienischen Dichters zu erkennen sind.

Die Zeitspanne, in welcher die untersuchten Werke entstanden, erstreckt sich vom 15. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Es wäre grob fahrlässig und für eine ernstzunehmende Analyse auch unververtretbar, den soziokulturellen Aspekt der Entstehungszeit der diversen Werke auszuklammern. Die Rezeption und die Entstehung neuer Werke kann stets nur eingebettet in einen kulturellen und historischen Kontext geschehen. Aus diesem Grund ist es wichtig herauszufinden, wie sich die gesellschaftlichen und dadurch semantischen Gegebenheiten einer Zeit verändert haben, um die Neuinterpretationen Petrarcas auch in ihrem soziologischen Kontext zu verstehen. Der Ende der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts verstorbene Niklas Luhmann – selbst Soziologe und Gesellschaftstheoretiker – beschäftigt sich in seinem 1982 erstmals erschienenen Buch *Liebe als Passion* eingehend mit der Evolution der Semantik der Liebe und deren Umbrüchen vom Mittelalter bis in die Neuzeit. Luhmann selbst war der Überzeugung, dass sich gesellschaftliche Entwicklung in ihrer semantischen Tradition niederschlägt. „Seit der zweiten Hälfte des

18. Jahrhunderts kann man sich vorstellen, daß semantische Traditionen, und seien es solche heiligster Art, mit der gesellschaftlichen Entwicklung variieren.“⁴³

Will man Niklas Luhmanns Werk „Liebe als Passion“ als theoretisches Grundgerüst für eine literaturwissenschaftliche Arbeit verstehen, so muss man dies unweigerlich vor dem Hintergrund seiner Systemtheorie tun. Diese ist eine soziologische Kommunikationstheorie, durch die die Strukturen einer komplexen Gesellschaft universell erklärt werden können. Der bedeutendste Bestandteil dabei ist laut Luhmann allerdings nicht die einzelnen Elemente, sondern die Beziehungen der Elemente zueinander. Es ist demnach die Kommunikation selbiger, die gesellschafts- also systemkonstituierend wirkt. Alles, was außerhalb eines Systems liegt, bezeichnet die Systemtheorie als Umwelt. Die Abgrenzung eines Systems zu seiner Umwelt geschieht nicht durch äußere Definition, sondern durch innere, systemeigene Kräfte. Ein System konstituiert sich dementsprechend selbst ohne äußere Einflüsse. Diesen Prozess nennt Luhmann *Autopoiesis*.

„Von Selbstorganisation kann man immer dann sprechen, wenn ein operativ geschlossenes System nur die eigenen Operationen zur Verfügung hat, um Strukturen aufzubauen, die es dann wiederverwenden, ändern oder auch nicht mehr benutzen und vergessen kann. Computer sind auf externe Programmierung angewiesen, auch wenn man computereigene Programmentwicklungen vorsieht. Autopoietische Systeme sind dagegen Systeme, die ihre eigenen Strukturen selbst produzieren und zugleich nur durch eigene Strukturen ihre eigenen Operationen spezifizieren können (Strukturdeterminiertheit). Das schließt kausale Einflüsse der Umwelt keineswegs aus. [...] Selbstorganisation verdankt ihre Möglichkeit, ihren Spielraum, der Ausdifferenzierung des Systems. Entsprechend beobachtet die Kunst sich selbst mit Hilfe der Unterscheidung von realer und fiktionaler Realität.“⁴⁴

Der Petrarkismus ist als literarisch semantisches Modell autopoietisch und selbstreferentiell, was ihn zu einem System gemäß den Thesen von Niklas Luhmann macht. Dieses System ist allerdings streng in die Gesellschaft eingebettet, was Wechselwirkungen durch Kommunikation erzeugt.

⁴³ Luhmann, Niklas, *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition*, 2010, S. 187.

⁴⁴ Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 301.

Um diese Art von Selbstorganisation zu erreichen, bedarf das System allerdings einer gemeinsamen Basis, also eine gemeinsame Sprache. Dies bezeichnet die Systemtheorie als Code. Die Kommunikation innerhalb eines Systems funktioniert zwischen einem Alter und einem Ego nur über diesen Code, der nicht etwa komplex, sondern im Gegenteil rein binär ist. So hat etwa das System der Wirtschaft „Zahlung/Nichtzahlung“ als gemeinsamen Code konstatiert. Für die Kunst wäre dieser laut Luhmann „ästhetisch/nicht ästhetisch“, wobei er sich hierbei vorwiegend auf die bildenden Künste bezieht. Spricht man so greift dieser binäre Code höchstwahrscheinlich zu kurz.

Sehen wir nun die Liebe als ein eigenes System dann wäre die Literatur eine Möglichkeit zur Kommunikation selbiger aber unter welchen Code operiert sie? Intuitiv wäre anzunehmen, dass es die Erwidern des Liebeswerbens ist, was diesen Code erfolgreich macht, also könnte man von „erwidern/nicht erwidern“ als Basis für die Interpretation ausgehen. Literatur im Hinblick auf diesen rein binären Aspekt analysieren zu wollen, stellt uns allerdings vor das Problem, dass Petrarca als das Musterbeispiel für ein Liebe gelten kann, deren Erwidern nicht möglich ist, denn Laura ist erst vollkommen unerreichbar und später tot. Man muss sich, will man so argumentieren, unweigerlich die Frage stellen, ob Petrarca durch seinen Liebescode überhaupt kommunizieren wollte. Die Antwort ist also denkbar simpel. Petrarca möchte kommunizieren, denn sonst hätte er diese Verse wohl niemals geschrieben. Das Alter Petrarcas, also der Adressat seiner Sonette, ist stets der Rezipient. Jenes des lyrischen Ichs ist Laura. Im Hinblick darauf wäre der Code, unter dem Literatur operiert viel eher als „gelesen werden/nicht gelesen werden“ zu definieren, da nur auf diese Weise die Kommunikation des Egos Autor mit seinem Alter als erfolgreich gelten kann.

Dies ist allerdings etwas, was sich in der Entwicklung des petrarkistischen Kanons bei den anderen Autoren ändert. Es ist vorstellbar, dass sich jene Autoren, die sich mit ihrer Poesie an ein noch lebendes Alter wandten, dies im Sinne einer realen eigennützigen Liebeswerbung taten. Ein Sachverhalt, der zutreffen kann, es aber nicht

zwingend muss. Dies ist etwas, das wir bei der Deutung des Werkes und später auch bei seiner historischen Weiterverwertung berücksichtigen müssen.

4.1 Niklas Luhmanns Theorie in Liebe als Passion – Zur Entwicklung einer anwendbaren Methodik

Die Systemtheorie von Niklas Luhmann, die von ihm vor allem auf soziologische Aspekte exemplifiziert, hier allerdings in einem literaturwissenschaftlichen Rahmen angewandt wird, wirft im Kontext historischer, literarischer Texte ein vollkommen neues Licht auf von Petrarca inspirierte Texte. Ein häufiges Problem der Aemulatio alter literarischer Werke ist, dass sie, transferiert in eine neue Epoche mit neuen gesellschaftlichen Regeln und Codes, schnell unzeitgemäß erscheinen. Das Verständnis eines alten Textes gestaltet sich durch die Brille des moderneren Blickwinkels als schwierig(er). Niklas Luhmann geht davon aus, dass Liebe als Gefühl erst durch einen gesellschaftlichen Code, der *„ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden“*⁴⁵, ausgedrückt werden kann. *„Sie [die Forschungen Niklas Luhmanns] gehen von der These aus, daß der Umbau des Gesellschaftssystems von stratifikatorischer in funktionale Systemdifferenzierung tiefgreifende Veränderungen des Ideenguts der Semantik erzeugt, [...]“*⁴⁶ Insofern muss diese Semantik einer Liebessprache zwangsweise den gesellschaftlichen Regeln angepasst werden, wenn sie durch die soziokulturelle Geschichte hindurch verständlich und anwendbar bleiben soll. Luhmanns Modell bietet eine ausgezeichnete Vorlage für die Analyse einer gesellschaftlichen Evolution im Hinblick auf die Koevolution der ihr zugehörigen Semantik. Da eben jene semantischen Codes untersucht und auf ihre gesellschaftliche Bedeutung evaluiert werden soll, ist der im Zuge dieser Arbeit verfolgte Ansatz ein interpretativer. Die ausgewählten Gedichte und Sonette werden daher auf ihrer inhaltlichen Ebene dekonstruiert und nach Mustern durchsucht, die eine inhaltliche

⁴⁵ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 9.

⁴⁶ Ebd., S. 9.

Abweichung von Petrarkismen darstellen. Diese sollen in weiterer Folge anhand der Theorie Luhmann über die literarisch semantische Evolution der Literaturgeschichte herausgearbeitet und gedeutet sowie überblicksmäßig in die Kultur- und Literaturgeschichte des jeweiligen Landes eingebettet werden.

Der Petrarkismus selbst zeigt dabei Züge eines, wie von Niklas Luhmann beschriebenen autopoietischen Systems.

Kommunikation ist ein sich selbst bestimmender Prozeß und in diesem Sinne ein autopoietisches System. Alles, was als Kommunikation festgelegt wird, wird durch Kommunikation festgelegt. Das geschieht sachlich im Rahmen der Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz, zeitlich in rekursivem Rückgriff und Vorgriff auf anderen Kommunikationen und sozial dadurch, daß kommunizierter Sinn der Annahme bzw. Ablehnung ausgesetzt wird. Und das genügt.⁴⁷

Dieses Kapitel soll aufzeigen, wie anhand der beschriebenen sozialen Änderungen in Liebe als Passion sich auch der Zugang zu und die Anwendung petrarkistischer Formeln und Metaphern verändert hat.

Die Autoren dieser Arbeit fühlten sich entweder durch ein tatsächlich erlebtes Liebesgefühl oder durch die Schönheit eines bereits existierenden poetischen Werks dazu veranlasst, selbst den Forderungen dieses Kommunikationssystems nachzukommen, das besagt, wer liebt, hat auch Liebesgedichte zu schreiben. Daher ist bereits die Ausgangshandlung als Befolgung sozialer Codes zu verstehen. Ob diese Gedichte tatsächlich den Zweck des Werbens um eine potentielle Geliebte oder einfach nur den der Zurschaustellung poetischen Talents hatten, ist für Luhmanns Thesen nicht von Belang. Es handelt sich dennoch immer um eine Form der Kommunikation.

In diesem Kommunikationsprozess wie Luhmann ihn beschreibt steht natürlich immer eine basierend auf den eigenen Veranlagungen persönliche Selektion im Hintergrund. Ein Individuum kann sich immer dazu entschließen, gewisse Vorgaben des

⁴⁷ Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1995, S. 23.

Liebescodes zu befolgen oder zu ignorieren. Im Falle einer gewünschten erfolgreichen Kommunikation mit einer anderen Person wird sich eine gewisse Anpassung an den sozialen Code jedoch nicht vermeiden lassen.

Im folgenden Abschnitt soll eine kurze Probeanalyse eine Einführung in die Begrifflichkeiten und Thesen, an welcher sich diese Arbeit orientieren wird, bieten und damit kurz die methodische Vorgehensweise anhand eines konkreten Beispiels umreißen.

Sonett von Petrarca (1460):

*Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dì ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer lugo et tempo
aspetta.*

*Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi e negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.*

*Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,*

*overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò,
aitarme.⁴⁸*

*[Um anmutig Vergeltung zu üben und an
einem Tag gleich tausend Kränkungen zu
bestragen,
nahm Amor heimlich den Bogen auf,
wie einer, der Ort und Zeit abwartet, um
Unheil zu stiften.*

*Meine Tugend war im Herzen versammelt,
Um sich dort und in den Augen zu
verteidigen,
als der tödliche Stoß bis dahin kam,
wo jeder Pfeil abzubrechen pflegte.*

*Aber verwirrt vom ersten Ansturm
fand sie weder Kraft noch Zeit,
dass sie in der Not zur Waffe hätte greifen
können,*

*oder um mich auf beschwerlichen und
hohen Berg
aus der Pein vorsichtig fortzuziehen,
von der sie mich heute beschützen will und
nicht kann.]*

Petrarca schreibt dieses Sonett noch stark in der Tradition des mittelalterlichen Minnegesangs verhaftet. Die Liebe wird als Krankheit dargestellt, als „tödlicher Stoß“

⁴⁸ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 98.

für alle Tugend, die sonst im Herzen eines Mannes wohnen sollte. Gleichzeitig ist ein Gott, Amor, der für die Liebespein verantwortlich zeichnet. Er ist allerdings ein römischer, heidnischer Gott, was mitunter Aufschluss darüber liefert, dass es sich um eine ungesunde Gefühlsregung handelt. Die Liebe wird mit Kriegsvokabular beschrieben. Sie ist dem lyrischen Ich mehr Pein als Wohltat. Die Tugend will das lyrische Ich beschützen, kann es aber nicht. Die Liebe richtet sich gegen die Tugend, was noch als mittelalterliche Geisteshaltung gelten kann.

Gedicht von Thomas Wyatt (1530):

*Th'enemy of liff, decayer of all kynde,
That with his cold wethers away the grene,
This othre nyght me in my bed did fynde,
And offered me to rid my fiever clene;
And I did graunt, so did dispaire me blynde.
He drew his bow and arrowe sharp and kene,
And strake the place where love had hit before,
And drave the first dart deper more and more.⁴⁹*

Als derjenige, der die Sonettform und den Kanon Petrarcas in England bekannt gemacht hat, orientiert sich Thomas Wyatt sehr stark an dem italienischen Dichter. Die Emulation ist eindeutig. Auch Wyatt bedient sich der Pfeilmetapher. Doch erste Anpassungen an die Renaissance werden deutlich. Das erste was auffällt ist, dass die strenge Struktur des Sonetts nicht mehr ganz so akribisch eingehalten wird. Die Liebe wird hier weitgehend immer noch als Krankheit (*my fiever*), ja sogar als lebensfeindlich (*Th'enemy of liff; decayer of all kynde*) wahrgenommen. Gleichzeitig erscheint sie jedoch in einem viel ambivalenteren Licht und ist gleichzeitig Quelle und Heilmittel des Unwohlseins. Die Gottheit, die in römischer und griechischer Mythologie gleichsam Pfeil und Bogen als Attribut trägt ist natürlich Amor oder auch Cupido. Obgleich verantwortlich für die Situation, kommt er nun als Heiler, doch auch das ist ambivalent. Auf der einen Seite bietet er dem lyrischen Ich an *to rid my fiever clene* doch wird schon in den nächsten Zeilen klar, dass er eine Heilung im Sinne eines Fortnehmens

⁴⁹ Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*. London: Butler & Tanner, 1949, S. 48.

des Gebrechens nicht im Sinn hat. Denn anstatt den Pfeil der Liebe wieder zu entfernen *[he] drave the first dart deeper more and more*. Amor übernimmt hier die Rolle der angebeteten Dame. Er wird in dem Gedicht mit höchst zwiespältigen Worten beschrieben.

Das Bett kann einerseits als die gewöhnliche Liegestätte eines Erkrankten angesehen werden, andererseits ist es im Hinblick darauf, dass dies der Ort ist, an dem der Liebesgott hier wirkt, auch mit der sexuellen Liebe verknüpft. Das Fieber könnte auch als die Hitze sexueller Erregung, die nur geheilt werden kann, wenn Amor selbst zu ihm ans Bett tritt, interpretiert werden. Dies tritt bei Petrarca nicht oder zumindest nie so deutlich hervor.

Gedicht von Heine (1815):

Das Wirken eines externen Gottes, der die Liebe noch dazu als eine Art Bestrafung oder Krankheit verhängt, sucht man in den Werken der Romantik vergebens.

*Schöne Wiege meiner Leiden,
Schönes Grabmal meiner Ruh,
Schöne Stadt, wir müssen scheiden, -
Lebe wohl, ruf ich dir zu.*

*Lebe wohl, du heilige Schwelle,
Wo da wandelt Liebchen traut;
Lebe wohl! du heilige Stelle,
Wo ich sie zuerst geschaut.*

*Hätt ich dich doch nie gesehen,
Schöne Herzenskönigin!
Nimmer wär es dann geschehen,
Daß ich jetzt so elend bin.*

*Nie wollt ich dein Herze rühren,
Liebe hab ich nie erfleht;
Nur ein stilles Leben führen
Wollt ich, wo dein Odem weht.*

*Doch du drängst mich selbst von hinnen,
Bittere Worte spricht dein Mund;
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,
Und mein Herz ist krank und wund.*

*Und die Glieder matt und träge
Schlepp ich fort am Wanderstab,
Bis mein müdes Haupt ich lege
Ferne in ein kühles Grab.⁵⁰*

Um den Übergang zum 19. Jahrhundert hin kommt es zu einer Abweichung, der alteuropäischen Liebessemantik. Die strenge Sonettform ist nicht mehr stilgebend. Obgleich Heinrich Heine auch Verfasser zahlreicher Sonette ist, ist sie nicht seine bevorzugte Form.

Der Liebesgott Amor spielt in Heines Version überhaupt keine Rolle mehr. Vielmehr ist die Liebe nun eher auf einen Zufall, denn auf göttliches Wirken reduziert. Was den Menschen Krankheit schafft, ist nicht mehr ihre Erfüllung, sondern ihre Nichterfüllung. „Doch du drängst mich selbst von hinnen“ – dieser Satz deutet darauf hin, dass die Angebetete die Gefühle des lyrischen Ichs nicht erwidert. Im Gegensatz zum ausgehenden Mittelalter und der Renaissance, wo der weibliche Gegenpart selten bis gar nicht zur Sprache kommt, ist dieser zumindest vermittelte Dialog eine Art kommunikativer Revolution. Dies spricht auch dafür, dass Liebe für eine erfolgreiche Beziehung nun als notwendig angesehen wird. In diesem Zusammenhang spricht Luhmann auch von einer „Demokratisierung der Liebe“⁵¹, die zwar in der Romantik mit dem Zugeständnis, dass Liebe keine sozialen Grenzen kennt, ihren Anfang nimmt, aber noch nicht ihre Vervollkommenheit findet. Dies kann gemäß Luhmann erst in der Moderne geschehen, wenn die romantische Liebe ihre moralischen Ketten komplett abstreift und die Gesellschaft sich von einem stratifikatorischen Aufbau wegbewegt.

Die Romantik entsteht, folgt man den Thesen Luhmanns als ein letztes Aufbäumen gegen die unweigerliche Trivialisierung der Liebe und der Ehe, wie sie mit der Liberalisierung der bürgerlichen Moral einhergeht. Die Romantik schafft auf diese Weise die Voraussetzungen für die auch heute noch gültige Verbindung zwischen Ehe, Liebe und Sexualität.

⁵⁰ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007, S. 68.

⁵¹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 175.

Zur gleichen Zeit wie Luhmann entwickelte auch der russische Semiotiker Juri Lotman eine ähnliche These, die die von Luhmann um einen Punkt erweitert. Er sieht die Semiosphäre als ein kulturelles System, eine Gesellschaft, innerhalb derer eine bestimmte Sprache funktioniert⁵². Sprache begreift Lotman dabei nicht ausschließlich von einem linguistischen Standpunkt aus. Für ihn umfasst die Bezeichnung ebenso die innerhalb einer Gesellschaft oder Kultur geführten Diskurse und kulturelle Phänomene, womit er sich stark dem Code-Begriff von Luhmann annähert. Für Lotman versteht es sich dabei von selbst, dass keine historische Epoche nur durch einen kulturellen Code geprägt wird⁵³, worin er die Vielfältigkeit dieser Systeme sogar in einem größeren Ausmaß anerkennt als Luhmann. Weitere Überschneidungen der beiden Theorien finden sich in der Tatsache, dass auch für Lotman die Sprachen innerhalb einer Semiosphäre nicht zwangsläufig miteinander vereinbar sind: *„The languages which fill up the semiotic space are various, and they relate to each other along the spectrum which runs from complete mutual translatability to just a complete mutual untranslatability.”*⁵⁴

Und dadurch, dass auch Lotman ein System der internen Selbstorganisation ähnlich dem Autopoiesis-Begriff bei Luhmann kennt:

*“The idea that ‘thinking’ semiotic structures need an initial impulse from another thinking structure and that text-generating mechanisms need a text from outside to set them going reminds us on the one hand of so-called autocatalytic reactions, [...] And, on the other hand, this question finds a parallel in the as yet unsolved problem of the ‘beginning’ of culture and the ‘beginning’ of life. [...] This is the approach we shall be adopting.”*⁵⁵

Bei allen Gemeinsamkeiten gibt es jedoch auch Unterschiede in den Theorieansätzen von Lotman und Luhmann. So sieht Lotman die Abhängigkeit von Semiosphäre und Peripherie viel stärker gegeben als Luhmann jene zwischen System und Umwelt.

⁵² Vgl. Lotman, Yuri, *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London: I.B. Tauris & Co. LTD, 1990, S. 123.

⁵³ Vgl. ebd., S. X.

⁵⁴ Ebd., S.125.

⁵⁵ Ebd., S. 3

Es ist dennoch wichtig, Lotman für diese Arbeit zu erwähnen, da er zwar eine grundsätzliche Machbarkeit der Analyse der Texte nach soziokulturellen Gegebenheiten annimmt, aber auch gleichzeitig die Grenzen der eigenen Theorie in ihrer Anwendbarkeit auf die Literatur erkennt:

„So if we make a the mental experiment of imagining a model of a semiotic space where all the languages came into being at one and the same moment and under the influence of the same impulses, we still would not have a single coding structure but a set of connected but different systems. For instance, we construct a model of the semiotic structure of European Romanticism and mark out its chronological framework. Even within such a completely artificial space there would be no homogeneity since inevitably where there are different degrees of iconism there can be no mutually complete semantic translatability, but only conventional correspondence.”⁵⁶

Die Kritik Lotmans ist insofern ernstzunehmen, da eine literarische Strömung wie die Romantik – um bei dem im Zitat erwähnten Beispiel zu bleiben – nie vollkommen homogen verläuft und es dementsprechend auch immer Abweichungen von den eigentlichen Charakteristika der Bewegung gibt. Dies erschwert seinerseits die Zuordnung der zu analysierenden Liebessemantik der diversen Epochen zu den soziologisch sehr homogen und historisch stringent aufgebauten Thesen Niklas Luhmanns. In diesem Punkt soll Lotman Recht behalten. Es ist wichtig, dies anzusprechen.

Diese Problematik wird dadurch umgangen, dass es sich bei den analysierten Beispielen erstens um sehr charakteristische Exemplare ihrer jeweiligen Strömung handelt, die teilweise ihrerseits dazu beigetragen haben die Parameter für die Zuordnung eines Werkes zu einer literarischen Epoche zu prägen und die zweitens nicht nur auf ihre Übereinstimmung mit dem Petrarkismus und den Behauptungen Luhmanns untersucht werden sollen, sondern auf eventuelle Diskrepanzen.

Für die Forschungsfrage dieser Arbeit kann demnach folgendes Fazit gefunden werden. Jede Kultur einer Gesellschaft ist abhängig von Kommunikation und damit ein durch und durch von semantischen Codes durchdrungenes Konstrukt. Die

⁵⁶ Lotman, Yuri, *The Universe of the Mind*, 1990, S. 125

Funktionalität einer Gesellschaft steht und fällt – gemäß der Systemtheorie Niklas Luhmanns, der Gesellschaften als soziale System erachtet – mit der Effizienz ihrer kommunikativen Handlungen. Nun macht aber jedes soziale System im Zuge seines Bestehens eine Entwicklung durch, infolge derer das Komplexitätsniveau zu- aber auch wieder abnehmen kann. Soziale Veränderung in der Gesellschaft macht sich demgemäß auch in einer Veränderung der Semantik bemerkbar. Derartige Veränderungen im Komplexitätsniveau eines Gesellschaftssystems erfolgen epigenetisch. Steigerung der Komplexität ist weder eine sinnvolle Zielvorstellung gesellschaftlichen Handelns noch ein normales kontinuierlich eintreffendes Resultat gesellschaftlicher Revolution.⁵⁷ *„Wenn das Komplexitätsniveau der Gesellschaft sich jedoch ändert, muß die das Erleben und Handeln führende Semantik sich dem anpassen, weil sie sonst den Zugriff auf die Realität verliert.“*⁵⁸ Man kann in dieser Weise semantische Korrelate einer strukturellen Gesellschaftsentwicklung auffinden und insoweit die theoretische Hypothese einer Korrelation belegen.⁵⁹ In der Literatur, die als Produkt und Spiegel gesellschaftlicher Gegebenheiten betrachtet werden kann, schlagen sich diese semantischen Veränderungen nieder, weswegen die Analyse zeitgenössischer Werke lohnt.

*Das Nachzeichnen einer solchen Evolution in evoluierenden Systemen stellt an Analyse und Sprache hohe Anforderungen. Man muß mehrere Systemreferenzen, also auch mehrere System/Umwelt-Differenzierungen zugleich im Blick behalten. Man muß die Differenzierung der evolutionären Mechanismen für Variation, Selektion und Stabilisierung auf der Ebene des gesamtgesellschaftlichen Systems unterscheiden von der Differenzierung dieser Mechanismen im Bereich innergesellschaftlicher Evolutionen. Man muß außerdem nicht nur Unterscheidungen behandeln, sondern vor allem auch der Frage nachgehen, ob und wie gesamtgesellschaftliche Evolution interne Evolutionen ermöglicht, bedingt, erzwingt; ob sie zum Beispiel einzelne Mechanismen der internen Evolution vorfixiert, zum Beispiel Stabilisierungsbedingungen vorschreibt, oder ob sie nur einen internen Komplexitätsdruck erzeugt, der, wenn sich interne Systeme bilden, als deren Umwelt frei spielende Evolution ermöglicht.*⁶⁰

⁵⁷ Vgl. Luhmann, Niklas, *Gesellschaft und Semantik*, 1980, S. 22-23.

⁵⁸ Ebd., S. 22.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 36.

⁶⁰ Ebd., S. 42.

5. Erste Blüte des Petrarkismus – Renaissance und Barock

Die erste Blüte des Petrarkismus bezeichnet eine literaturgeschichtliche Periode, die sich etwa im 16. bis 17. Jahrhundert verorten lässt. Der doch beachtliche Zeitraum rührt daher, da sich diese Strömung in verschiedenen Sprachräumen mit unterschiedlicher Geschwindigkeit entwickelt hat. Von den beiden zu untersuchenden Sprachräumen (von Nationen kann man in der damaligen Zeit noch nicht sprechen) ist England jener, der sich in puncto Petrarkismus als literarischer Vorreiter entpuppt. Der Petrarkismus etabliert sich dort bereits in der Renaissance. Aus diesem Grund erscheint es auch als sinnvoll für diese Untersuchung mit England zu beginnen, was mit Sir Thomas Wyatt und William Shakespeare beginnen soll.

5.1 Petrarca bei Sir Thomas Wyatt

Von einem konzeptionellen Standpunkt aus gesehen, ist es sinnvoll den Teil dieser Arbeit, der sich mit der Renaissance in England beschäftigt, mit Sir Thomas Wyatt (1503-1542) zu beginnen. Er ist ein gutes Beispiel für einen Dichter am Beginn der englischen Renaissance. Als Höfling lebte er im England der Tudor-Epoche unter Heinrich VIII. und gehört damit der Generation vor William Shakespeare an. Seine Stellung bei Hofe hat sich bezüglich seiner literarischen Bestrebungen als nützlich erwiesen und nicht zuletzt dabei geholfen, ihn als „First Great Petrarchan“⁶¹ Englands dauerhaft zu etablieren. In der heutigen Forschung gilt Wyatt als derjenige Dichter, der die Lyrik Petrarcas und dessen bevorzugte Form, das Sonnet wiederentdeckte und in seiner Heimat bekannt machte. Dieser Ruf als großer Wiederentdecker Petrarcas ist nicht ganz zutreffend, da bereits in Geoffrey Chaucers Werk *Troilus and Creseyde* aus den 1380er Jahren sich ein liebeskranker Troilus petrarkischer Diktion bedient.⁶² Man kann demnach konstatieren, dass Petrarca schon etwa 150 Jahre zuvor in England bekannt war. Was man Wyatt dennoch zugutehalten kann ist eine „Wiederentdeckung“

⁶¹ Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities. Rethinking Petrarchan Desire from Wyatt to Shakespeare*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 2017, S. 42.

⁶² Ebd., S. 8.

und Aemulatio, die nicht nur im Rahmen kleiner lyrischer Stellen und Fußnoten stattfand, sondern im „ganz großen Stil“ geschah. Mit dieser „Wiederentdeckung“ Petrarcas standen er und England keinesfalls alleine da. Genau genommen bildeten das 15. und das 16. Jahrhundert sogar die erste große Blütezeit des Petrarkismus, an der ganz Europa beteiligt war.

*„To writers of the fifteenth and sixteenth centuries, Petrarch's sonnets, with their polished Latinate style building the image of a powerful, if struggling poetic self, became models of art and sometimes even of life, themselves deemed as worthy of imitation as the writings of Horace, Catullus, and Propertius. Indeed, Petrarch's sonnet form, his most distinctive themes, his phrases, his imagery, were often blindly repeated not only in Italy, but throughout Western Europe.“*⁶³

Ein Teil seines lyrischen Werkes beruht auf direkten Übersetzungen seines italienischen Vorbilds. In diesem Kapitel soll nur den selbstgeschriebenen und von Petrarca beeinflussten Dichtungen Wyatts Beachtung geschenkt werden.

Das England der damaligen Zeit, das von gewaltigen religiösen und gesellschaftlichen Umbrüchen gekennzeichnet war, befand sich mitten im Aufbruch in die Neuzeit. Es kam zu einer Abwendung von den mittelalterlichen Traditionen und Petrarca war für Wyatt wie für seine Zeitgenossen eindeutig noch als mittelalterlich zu klassifizieren. Diese Entwicklung zeigt sich nicht zuletzt in den literarischen Aufzeichnungen dieser Zeit. Die Loslösung vollzieht sich keineswegs übergangslos und so verwundert es nicht, dass viele aus dem Mittelalter tradierte Formen auch in der Literatur noch deutlich zu erkennen sind. Eine komplettere Abkehr nicht vom Stil aber von der Themenwelt Petrarcas wird schließlich erst Shakespeare vollziehen. Die Wiederentdeckung steht bei Wyatt noch vor der Weiterentwicklung. Dies bedeutet nicht, dass nicht bereits bei Wyatt Elemente gefunden werden können, die eine Modernisierung der Motive Petrarcas erkennen lassen.

Niklas Luhmann beschreibt in seinem Werk *Liebe als Passion* die natürliche Weiterentwicklung der Liebessemantik als einen historischen Prozess, der mit der Hinwendung zur so genannten „paradoxen Liebe“ einhergeht. Das heißt, dass die

⁶³ Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities*, 2017, S. 57.

Liebe ihren Ursprung und ihre Rechtfertigung nicht länger in der ideal sublimen Herrlichkeit der angebeteten Geliebten, sondern vielmehr in der Vorstellungskraft der Liebenden selbst, findet. Geliebt wird nun etwas oder jemand, der real nicht existiert.⁶⁴ Dies bedeutet, dass die tatsächliche Tugend oder Schönheit des Liebesobjekts keine vorrangige Rolle mehr spielen. Stattdessen kreiert das Idealisierungspotential, das dem Liebhaber selbst zu eigen ist, ein Bild der Verherrlichung, das mit den Eigenschaften des Liebesobjekts nichts mehr zu tun hat. Das macht Liebe einerseits zugänglicher, da sie nicht mehr auf der Perfektion des Individuums fußt, aber gleichzeitig auch schwieriger, sie dauerhaft aufrecht zu erhalten, da die Imagination des Liebhabers oder auch der Liebhaberin früher oder später an ihre Grenzen stößt, wodurch die Illusion und damit auch die Zuneigung zu bröckeln beginnt. Diese sprichwörtliche Desillusionierung wird auch in der Dichtung angesprochen, ist aber nicht zwingend mit der Abwendung vom Geliebten gleichzusetzen, sondern geht vielmehr mit der Akzeptanz der neuen Herausforderung einer irdischen und nicht sublimen oder gar göttlichen Liebe einher.

Gleichzeitig zeigt die Liebessemantik der englischen Renaissancedichtung aber auch noch eine starke Verankerung in der mittelalterlichen Tradition der *amour lointain*, die, noch ganz von der Vorstellung höfischer Liebe beherrscht, von einer Ausschließung möglicher sexueller Beziehungen ausgeht.⁶⁵ Erotik ist in der Lyrik der Renaissance zwar vorhanden, wird aber zumeist als eine die Gesellschaft störende Kraft behandelt. Erste Modernisierungsprozesse lassen sich demnach zwar erkennen, geschehen allerdings - wie es gesellschaftlichen Veränderungen häufig zu eigen ist - lediglich langsam. Zudem sollte man auch nicht den Fehler machen, davon auszugehen, dass Wandlungsprozesse – in der Literatur und generell – lediglich durch radikale Überwindung des Alten gekennzeichnet sind.⁶⁶ Bewährtes wird oft beibehalten und lediglich in angepasster also modernisierter Weise in die neue Zeit übernommen. Diese Prozesse lassen sich schrittweise in der Literatur nachweisen. Bei Wyatt wird

⁶⁴ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 29.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 34.

⁶⁶ Vgl. Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 71.

erotisches Potential im Sinne körperlicher Liebeserfüllung verschämt und schemenhaft angedeutet und ist damit, obgleich es subtil und zurückhaltend bleibt, bereits ein erster Schritt Wyatts in Richtung eines modernen Liebesverständnisses.

Damit bewegt er sich im Rahmen der Erotik des *Canzoniere*. Sinnlich-erotische Anspielungen nehmen bei Francesco Petrarca einen untergeordneten Stellenwert ein. Ganz in der Tradition der hohen Minne wird hier ehrenhafte Zurückhaltung geübt. Eine gewisse Sinnlichkeit kann und sollte Petrarcas Werk allerdings nicht abgesprochen werden. Bei gründlicher Literatur des *Canzoniere* finden sich Stellen, die eine sinnliche Interpretation nahelegen.

In Sonett LXXI beispielsweise nimmt das lyrische Ich die Rolle von Schnee ein, der, getroffen durch die glühenden Strahlen der Sonne, zu schmelzen droht.

[...]
*Quando agli ardenti rai neve divegno,
vostro gentile sdegno
forse ch'allor mia indignitate offende,
[...]*⁶⁷

Dies kann als eindeutige Metapher für Begehren gelesen werden. Das lyrische Ich sagt eindeutig, dass es bereit ist sich hinzugeben, sofern die Furcht allein nicht ausreicht, die Gluthitze zu mindern.

[...]
*Oh, se questa temenza
non temprasse l'arsura che m'incende,
beato venir men! ché 'n lor presenza
m'è più caro il morir che 'l viver senza.
[...]*⁶⁸

Bei genauer Lektüre der Gedichte und Sonette des *Canzoniere* lassen sich weitere Ausdrücke finden, wie beispielsweise „angelico seno“⁶⁹ (Sonett 126, Vers 9), die

⁶⁷ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 326.

⁶⁸ Ebd., S. 155-156.

⁶⁹ Ebd., S. 502.

darauf hinweisen, dass gegenüber den physischen Aspekten der Liebe keine Abneigung besteht. Beinahe explizit in seinem sinnlichen Sehnen wird Petrarca an folgender Stelle des Werks, dem Gedicht mit der Nummer 22, in welchem er von einer niemals enden wollenden Nacht in Lauras Armen träumt:

*[...]
Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o torni giù ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole.*

*Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.
[...]⁷⁰*

Der *Canzoniere* ist aller Zurückhaltung zum Trotz mit sinnlichen Anspielungen gespickt, die dem Begehren auch eine körperliche Dimension verleihen, was angesichts der empfundenen Liebe auch pausibel erscheint. Die erotischen Gedanken bleiben allerdings in der Welt der Phantasie verbannt, was natürlich auch daran liegt, dass die Angebetete nicht nur sozial, sondern für einen großen Teil des Werks auch physisch vollkommen außer Reichweite ist, bis hin zur vollkommenen Abwesenheit aus der Welt.

Ebenso eindeutig tritt heraus, dass die körperliche Liebe in Petrarcas poetischer Vorstellung als inferiore Form hinter die idealisierte Liebe zurückzuweichen hat. Zusammenfassend lässt sich der Zugang zur Liebe im *Canzoniere* demnach als nicht physisch motiviert beschreiben.

⁷⁰ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 155-156.

Die Unterschiede zwischen einem Gedicht Petrarcas und einem Wyatts wurde bereits im letzten Kapitel zum Zwecke einer Demonstration der theoretischen Grundlage kurz angerissen. Nun soll in diesem Kapitel nochmals vertieft darauf eingegangen werden.

*My heart I gave thee, not to do it pain;
But to preserve, it was to thee taken.
I served thee, not to be forsaken,
But that I should be rewarded again.*

*I was content thy servant to remain
But not to be paid under this fashion.
Now since in thee is none other reason,
Displease thee not if that I do refrain,*

*Unsatiated of my woe and thy desire,
Assured by craft to excuse thy fault.
But since it please thee to feign a default,*

*Farewell, I say, parting from the fire:
For he that believeth bearing in hand,
Plougheth in water and soweth in the sand.⁷¹*

Hier bleibt Thomas Wyatt formal der Sonetttradition von Petrarca treu. Auch motivisch finden wir vieles, das an das Vorbild erinnert. Allen voran ist die Thematik am mittelalterlichen Minnesang orientiert. Das lyrische Ich schlüpft, wie üblich, in die Rolle des treuen Dieners, der von der Treulosigkeit seiner Herrin bitter enttäuscht worden ist.

Das Feuer steht stellvertretend für die Liebe, wie man es bei Petrarca oft gelesen hat und durch die Zeile „Farewell, I say, parting from the fire“ nimmt der Handelnde des Gedichts symbolisch Abstand von der enttäuschten Liebe. Wiederum wird hier deutlich, dass es sich nicht um die Anbetung einer bereits verstorbenen Frau handelt, da sich das lyrische Ich sonst nicht von ihr distanzieren müsste. Es ist keine Wehmut

⁷¹ Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, 1949, S. 54.

in dem Gedicht zu lesen, sondern Enttäuschung.

Ein Motiv, dem wir bei Thomas Wyatt immer wieder begegnen und, welches bei ihm noch viel stärker im Vordergrund steht als bei Petrarca, ist das lyrische Ich als Diener der Herzdame, womit er sich sogar stärker am typischen, ritterlichen Minnesang orientiert als Petrarca. Das Werk erinnert dem Inhalt nach sehr stark an das Gedicht *Mai non vo' più cantar*⁷². Diese Dienerschaft ist nicht vollkommen uneigennützig, sondern belohnungsorientiert (*I served thee, not to be forsaken, But that I should be rewarded again. I was content thy servant to remain But not to be paid under this fashion.*) Dieses Gefühl, eine Belohnung für dargebotene Liebe und Treue zu verdienen, zeugt von einer Ablehnung der Einseitigkeit der Beziehung. Petrarca himmelt eine Dame an, die durch ihre Abwesenheit nichts mehr geben kann, außer künstlerische Inspiration und Sehnsucht. Wyatt hingegen konzentriert sich in seinem lyrischen Liebeswerben auf eine lebendige Angebetete, von der sich der Sprecher des Gedichts durchaus eine Kompensation für seine Bemühungen erwartet.

*Ye know my herte, my ladye dere,
That sins the tyme I was your thrall
I have bene yours bothe hole and clere,
Tho my rewarde hathe bene but small:
So am I yet and more than all,
And ye kno well how I haue serued;
As yf ye prove it shall apere
Howe well, how long,
How faithefulye,
And soffred wrong
How patientlye!
Then sins that I have neuer swarfide, (sverwed)
Let not my pain be ondeseruid.*

*Ye kno also, though ye saye naye,
That you alone are my desire;
And you alone yt is that maye
Asswage my fervent flaming fire;
Soccour me then I you require.
Ye kno yt ware a just request,
Sins ye do cause my heat, I saye,
Yf that I bourne,
That ye will warme,*

⁷² Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 427 ff.

*And not to tourney
All to my harme
Sending suche flame from frozen brest
Against all right for my vnrest.*

*And I knowe well ho frowerdly
Ye have mystaken my true intent
And hetherto how wrongfully
I have founde cause for to repent:*

*But deth shall ryd me redely
Yf your hard hert do not relent;
And I knowe well all this ye knowe,
That I and myne
And all I have
Ye may assigne
To spill or save.
Why are ye then so cruell foo,
Vnto your owne that loveth you so?* ⁷³

Obgleich Thomas Wyatt als Verfechter und Anhänger der Sonetttradition gilt, weicht er in vielen seiner Werke auch stark davon ab. Seine Werke sind tendenziell länger und auch das Reimschema ist abgeändert. Was die Motivik angeht, zeichnet sich der Einfluss Petrarcas auch in diesem Gedicht deutlich ab. Es finden sich mehrere Metaphern und poetische Formeln, die auf das italienische Vorbild zurückgehen. Diese sollen nicht in jedem Kapitel aufs Neue wiederholt werden, sondern stattdessen die Unterschiede behandelt werden.

Der Tod wird hier nicht mehr als Element der Wiedervereinigung betrachtet, sondern dient dem lyrischen Ich dazu, um der Grausamkeit seiner Geliebten in der irdischen Welt zu entfliehen. Durch diese Bedeutungsumkehr zeichnet sich eine Abwendung vom stets präsenten Jenseitsbezug des Mittelalters ab, die im Vanitas-Motiv des Barocks ihren Höhepunkt finden wird. Herrschte zu Zeiten Petrarcas noch die allgemeine Gewissheit, eines besseren ewigen Lebens nach dem Tod, werden die Vorzüge des Todes gegenüber dem Irdischen in der beginnenden Renaissance wenn auch zögerlich erstmals hinterfragt. Das Zeitalter Wyatts markiert den Beginn eines stärkeren Diesseitiglaubens, der sich in der Dichtkunst widerspiegelt.

Ein weiterer Bezug auf die Wichtigkeit des Lebens lässt sich in der Tatsache erkennen,

⁷³ Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, 1949, S. 32.

dass die Angebetete Wyatts in diesem Werk noch am Leben ist. Dabei ist es unerheblich, ob sie real existent ist oder schlichtweg als lyrisches Motiv gehandhabt wird. Der Dichter spricht zu einer lebendigen Frau und beschuldigt sie der Kälte, was wiederum typisch petrarkistisch ist.

*Comfort thy self, my wofull hert,
Or shortly on thy self the wreke,
For length redoubleth dedly smert:
Why sighes thou, hert, and woulst not breke?*

*To wast in sighes were pitious deth;
Alas, I fynd the faint and weke.
Enforce thy self to lose thy breth:
Why sighes thou, hert, and woulst not breke?*

*Thou knowest tight well that no redresse
Is thus to pyne and for the speke.
Pardy, it is remediles:
Why sighes thou then, and woulst not breke?*

*It is late for to refuse
The yoke when it is on thy neck;
To shak it of vaileth not to muse:
Why sighes thou then and woulst not breke?*

*To sobbe and sigh it were but vain,
Syns there is none that doeth it reke;
Alas, thou doyst prolong thy pain:
Why sighes thou then, and woulst not breke?*

*Then in her sight, to move her hert,
Seke on thy self thy self to wreke,
That she may knowe thou sufferdst smert:
Sigh there thy last, and therewith breke!⁷⁴*

Der Form des Sonetts wird in diesem Beispiel vollständig abgeschworen. Das Gedicht gleicht mit der sich am Ende jeder Strophe wiederholenden Zeile formal einem Rondell. Der sich in jeder Strophe wiederholende Vers kann aber ebenfalls als eine Anlehnung an Petrarca verstanden werden, der auch selbst zeitweise zu diesem Stilmittel der

⁷⁴ Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, 1949, S. 57-58.

Betonung zurückgreift. Man denke beispielsweise an das Sonett *Benedetto sia 'l giorno* ⁷⁵.

Die Liebe wird in diesem Werk als Bürde, genauer gesagt als Joch (*The yoke when it is on thy neck*) dargestellt, was mit der Grausamkeit dieses Gefühls bei Petrarca vergleichbar ist. Eine weitere Interferenz mit dem italienischen Vorbild ist der stete aber bis zuletzt nicht gänzlich geglückte Versuch, (*Why sighes thou then, and woulst not breke?*) sich von der Quelle der Qual loszureißen und sei es durch das in Kauf Nehmen des eigenen – aber womöglich – nur vorübergehenden Unglücks, während im Falle von Bleiben die Tortur noch ewig andauern könnte. Das lyrische Ich bei Thomas Wyatt fordert sein eigenes Herz mehrmals dazu auf, endlich zu brechen (*Why sighes thou then and woulst not breke?*). Bei Petrarca hat der Leser jedoch stets den Eindruck, dass er den Wunsch nach Aufgabe der Geliebten nicht vollkommen ernst meint. Wyatt hingegen vermittelt dies, was auf eine Hinwendung zu einer realistischeren Einstellung zur Liebe hindeutet. Die andere wird mehr einbezogen und damit menschlicher.

Mit dem Fortschreiten der Moderne, wird nicht erwiderte Liebe weniger idealisiert und sublimiert und als poetisches Motiv zunehmend verfänglicher⁷⁶. Bei Wyatt zeichnet sich dies ab. Dieser Wunsch nach einer Liebschaft, die – aus welchem Grund auch immer – nicht auf bloßer Einseitigkeit beruht, kann hier nicht einmal mehr dem lyrischen Ich die alleinige Befriedigung geben.

Zumindest einen großen Schritt in Richtung Modernisierung vollzieht Thomas Wyatt in seiner Poesie und zwar den, der begehrten Dame eine eigene Stimme zu geben und sie auf das Liebeswerben des Poeten antworten zu lassen. Diese Art von Gesprächsgedicht ist etwas, das bei Petrarca nie vorkommt, da Laura niemals direkt mit dem lyrischen Ich spricht.

⁷⁵ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 293 f.

⁷⁶ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 40.

Louer. *It burneth yet, alas, my hartes desire,*
 Lady. *What is the thing that hath inflamed thy hert?*
 Louer. *A certain point, as feruent as the fyre.*
 Lady. *The heat shall cease, if that thou wilt conuert.*
 Louer. *I cannot stoppe the feruent raging yre.*
 Lady. *What may I do, if thy self cause thy smart?*
 Louer. *Heare my request and rew my weping chere.'*
 Lady. *With right good wyll. Say on: lo! I thee here.*
 Louer. *That thing would I, that maketh two content.*
 Lady. *Thou sekest perchance of me, that I may not.*
 Louer. *Would god thou wouldst, as thou maist, well assent.*
 Lady. *That I may not, thy grief is mine, God wot.*
 Louer. *But I it fele what so thy words haue ment.*
 Lady. *Suspect me not: my words be not forgot.*
 Louer. *Then say, alas, shall I haue help, or no?*
 Lady. *I see no time to answer yea, but no.*
 Louer. *Say ye, dere hart, and stand no more in dout.*
 Lady. *I may not grant a thing that is so dere.*
 Louer. *Lo! with delayes thou drieues me still about.*
 Lady. *Thou wouldest my death: it plainly doth appere.*
 Louer. *First may my hart his bloode and life blede out [sic!]*
 Lady. *Then for my sake, alas, thy will forbere.*
 Louer. *From day to day thus wastes my life away.*
 Lady. *Yet, for the best, suffer some small delay.*

 Louer. *Now, food, say yea: do once so good a dede.*
 Lady. *If I sayd yea, what should thereof ensue?*
 Louer. *An hart in pain of succour so should spede.*
 Twixt yea and nay my doute shall styll renew.
 My swete, say yea and do away this drede.
 Lady. *Thou wilt nedes so; be it so: but then be trew.*
 Louer. *Nought would I els, nor other treasure none.*

*Thus hartes be wonne by loue, request, and mone.*⁷⁷

Das Erste, was an diesem Gedicht naturgemäß ins Auge sticht ist die Dialoghaftigkeit des Aufbaus. Es handelt sich nicht um einen Liebhaber, der sich in Lobeshymnen über die Vorzüge einer unerreichbaren Angebeteten ergeht, sondern das lyrische Ich befindet sich mit der Lady im direkten Zwiegespräch. Inhaltlich finden sich einige der typisch petrarkistischen Liebesmetaphern. Es ist jedoch eine andere Zeile, die dem

⁷⁷ Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*, 1949, S.177-178.

Leser auf der Stelle auffallen muss, nämlich „What may I do, if thy self cause thy smart?“. Diese eine Zeile ist insofern revolutionär, da diese Lady ihrem Verehrer hier unverhohlen vor Augen führt, dass er selbst für seinen Liebesschmerz verantwortlich ist und nicht etwa sie. Dennoch stimmt sie zu, ihn in seinen Klagen anzuhören („I thee here.“)

Es geht hier auch darum eine Frau zu erobern, und nicht einfach zu besingen. Die Liebesklage bleibt nicht mehr ungehört im stillen Studierzimmer des Liebeskranken. Durch die Bereitschaft, in einen direkten Dialog zu treten, zeigt sich auch eine gewisse Entwicklung. Liebesverse sind nun nicht allein dazu gedacht, eine Dame zu erhöhen. Stattdessen sind bereits erste Anfänge erkennbar, die später zu einer Poetik führen soll, die in späterer Folge und Jahrhunderten den Weg zu einer echten, irdischen Liebe ebnen sollen.

Bei aller Innovation ist es auf einer semantischen Ebene wichtig zu begreifen, dass es in der Renaissance nicht zu einer großartigen Neuerfindung der petrarkistischen Grundmovitik, sondern vielmehr zu einer Neu- bzw. Umgewichtung des bestehenden Gedankengutes kommen wird.⁷⁸

Um diese Umgewichtung in Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Wandel zu begreifen, nutzt es, auf das Etagenmodell der Geschichte von Fernand Braudel zurückzugreifen, welches er in seinem Hauptwerk *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* beschreibt. Während die erste Etage der „longue durée“ von der Beziehung der Menschen zu ihren jeweiligen geographischen Bedingungen und ihrer Beziehung zu ihrer Umwelt geprägt ist und sich nur sehr langsam verändert, so umfasst Braudels Definition der zweiten Etage der „moyenne durée“ die soziale Geschichte, also jene der Gruppen und Gruppierungen. Hierzu rechnet er auch Ökonomien, Staaten, Gesellschaften und ganz allgemein Zivilisationen. Die dritte Ebene umfasst gemäß der Theorie die allseits bekannte und in der Schule gelehrt Ereignisgeschichte, die sich durch den höchsten Grad an Dynamik auszeichnet.⁷⁹ In

⁷⁸ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 50.

⁷⁹ Vgl. Braudel, Fernand, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Erster Band*, 1994, S. 20-21.

einer Gesellschaft koexistierten alle Etagen miteinander und nebeneinander. Dieses Modell findet so in der Literatursoziologie Beachtung, da der Petrarkismus als Grundmodell der Liebessemantik, welches jahrhundertlang die Literatur prägte und zur zweiten Etage gerechnet werden kann. Generell kann diese als die Etage beschrieben werden, „auf der Prozesse des Wandels in der Literatursoziologie vornehmlich behandelt werden.“⁸⁰ Der Grund dafür liegt darin, dass sich auf dieser Etage hauptsächlich ein intrinsischer sozialer Wandel abspielt. Laut Magerski und Karpenstein-Eßbach ist diese auch nochmals aufzuspalten in eine „sozialgeschichtliche sowie eine psychohistorische Dimension“⁸¹. Zur Erklärung des ersten Strangs bieten Magerski und Karpenstein-Eßbach passenderweise das Beispiel des Minnesangs. Eine Frau anzubeten und sie in Liedern anzubeten, obwohl sie für immer unerreichbar ist, mag einem modernen Publikum in seiner sadomasochistischen Komponente unverständlich, ja geradezu befremdlich erscheinen. Betrachtet man die sozialen Gegebenheiten der Zeit, so wird deutlich, dass sich „das politische Vasallitätsverhältnis des Herrendienstes auf den Liebesdienst gegenüber der Frau semantisch transferiert“⁸². Der Minnesang ist der in das soziale Feld der Liebe umgelegte Umstand der mittelalterlichen Lehnstreue gegenüber einem höherstehenden Herrn – meistens aus dem Adel, was erklärt, warum eine derart besungene Frau sich sozial und moralisch auf einer höheren Ebene befinden muss, um die Idealisierung zu rechtfertigen. Diese extreme Form des Feudalismus verliert jedoch mit der zunehmenden Entstehung eines selbstbewussten Bürgertums mehr an Bedeutung. Gleichzeitig steigt der Alphabetisierungsgrad, womit eine literarisch interessierte und mündige Öffentlichkeit entstehen konnte, deren soziale Voraussetzungen und Erwartungen ganz anderen waren. Es ist diese Entwicklung, die im 15. Jahrhundert mit der zunehmenden Verstädterung ihren Anfang nahm und sich im 16. Jahrhundert, in dem Wyatt lebte und wirkte, weiterhin konsolidierte.

⁸⁰ Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 66.

⁸¹ Ebd., S. 66.

⁸² Vgl. ebd., S. 68.

5.2 Petrarca und William Shakespeare

Zur Zeit der europäischen Renaissance fand die erste Blüte des Petrarkismus, also der Emulation und Weiterentwicklung von Petrarcas Liebeslyrik, statt. Fast wichtiger als die strikte Nachahmung von Petrarcas Semantik wurde alsbald die gewissenhafte Einhaltung der Stilvorgaben des Sonetts.⁸³ Einer der wichtigsten Vertreter dieser Strömung in England ist gleichzeitig einer der bekanntesten, William Shakespeare. Zusammen mit Sir Philipp Sidney und Edmund Spenser u.a. markiert er ab den 1580er Jahren die zweite Stufe der Gattungsentwicklung in England.⁸⁴ Der Einfluss Petrarcas auf Shakespeare ist einer der am häufigsten diskutierten und wohl auch einer der fruchtbarsten in der Literaturgeschichte⁸⁵ und trug erheblich dazu bei, die Bedeutung des Sonetts in der europäischen Literatur zu erweitern und zu konsolidieren. Shakespeare übernimmt die strenge Form sowie viele thematische Elemente und Metaphern von Petrarcas Sonettdichtung für seine Lyrik.

*„No more bee greeu'd at that which thou hast done:
Roses haue thorns, and siluer fountaines mud,
Clouds and eclipses stain both Moone and Sunne,
And loathsome canker liues in sweetest bud.
All men make faults, and euen I in this,
Authorizing thy trespass with compare,
My selfe corrupting, saluing thy amisse,
Excusing their sins more than their sins are:
For to thy sensuall fault I bring in sense,
Thy aduerse party is thy Aduocate,
And gainst my selfe a lawfull plea commence.
Such ciuill war is in my loue and hate
That I an accessary needs must be
To that sweet theefe which sourly robs from me.”⁸⁶*

⁸³ Vgl. Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities*, 2017, S. 77.

⁸⁴ Vgl. Roche, Thomas P., *Petrarch and the English Sonnet Sequences*. In: *Ams Studies in the Renaissance*. London: Ams Pr Inc, 1989, S. 74.

⁸⁵ Shakespeare, William, *The Sonnets and A Lover's Complaint*. Edited by John Kerrigan, London: Penguin Group, 2009, S. xxxi.

⁸⁶ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*. Edited by Colin Burrow. New York: Oxford University Press, 2002, S. 451.

Das erste, was inhaltlich auffällt ist die vermehrte Konzentration auf die irdische, zwischenmenschliche Liebe als Ziel oder als stark angedeuteter Wunsch des Dichtenden. Die in diesem Gedicht beschriebene Liebe ist keine perfekte oder gar himmlische und richtet sich nicht an eine Verstorbene. „Excusing thy sins more than thy sins are;“: obgleich er als Liebender Entschuldigungen für ihre Sünden sucht, behauptet er nicht, dass sie keine hätte. Mit Worten wie „roses have thorns, and silver fountains mud“ beschreibt er, dass das reine Ideal einer Liebe nicht dort existieren kann, wo beide Parteien an menschliche Schwächen gebunden sind. *„Die Beziehung zu dem geliebten Menschen ist nun ausgewogener, potentiell zweiseitig und damit eher repräsentativ für ein normales menschliches Verhältnis, aspektreicher und stärker veränderungsfähig.“*⁸⁷

Die Renaissance schafft mit ihrer Konzentration auf irdische Freuden einen offeneren Zugang zu der Idee der Körperlichkeit⁸⁸ als es noch im Mittelalter der Fall war. Eine damit einhergehende Notwendigkeit ist die Vermenschlichung des geliebten Wesens. Ein erster eindeutiger Hinweis darauf ist, dass Shakespeare sich nicht wie Petrarca auf eine einzige Angebetete konzentriert. Die eine auserkorene Laura gibt es in Shakespeares Sonetten nicht. Er zieht verschiedene Personen als Objekte für seine dichterischen Versuche heran: Unter anderem einen „lovely boy“⁸⁹ oder auch „dear friend“⁹⁰ und eine „Dark Lady“⁹¹. Schon allein aufgrund der großen Vielfalt des Tons, den diese Sonette anschlagen⁹², kann es trotz des mit einer einheitlichen Bezeichnung angesprochenen Adressaten nicht ausgeschlossen werden, dass es sich auch bei diesen generischen Begriffen nicht einfach um zwei, sondern um mehrere Menschen oder generell um Produkte der Fantasie des Dichters handelt. In der Tat ist eines der auffälligsten und häufigsten Merkmale der neuen Geisteshaltung der Renaissance, wie

⁸⁷ Atkins, Carl D., *Shakespeare's Sonnets. With Three Hundred Years of Commentary*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2007, S. 106.

⁸⁸ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 96.

⁸⁹ Winny, James, *The Master-Mistress. A Study of Shakespeare's Sonnets*, London: Chatto & Windus, 1968, S. 26.

⁹⁰ Ebd., S. 51.

⁹¹ Ebd., S. 26.

⁹² Vgl. Winny, James, *The Master-Mistress*, 1968, S. 90.

man schon bei Wyatt und später in etwas anderer Weise und wie es in diesem Kapitel noch an einigen ausgewählten Beispielen gezeigt werden wird auch bei den deutschen Dichtern sehen wird, ist die Abkehr von distanzierter Sublimation. Diese Abkehr von der starken Fokussierung auf ein einziges Liebesobjekt mag ein Ausdruck des größeren Realismus der Liebe sein, für den die Dichtkunst der Renaissance steht. Die Angebetete wird nach wie vor besungen aber nicht mehr so stark idealisiert wie noch im auslaufenden Mittelalter, das in der Tradition des Minnesangs verhaftet war.

Shakespeare greift sie mit symbolischen Motiven Petrarcas mehrmals explizit in seinen Werken auf. Zuweilen rückt er sie dabei stark ins Ironische und erfüllt die als übertrieben wahrgenommene Vergöttlichung der Geliebten mit mehr Menschlichkeit, als dies noch bei Petrarcas a priori abwesender Laura der Fall war.

*O, lest the world should task you to recite
What merit lived in me that you should love
After my death, dear love, forget me quite;
For you in me can nothing worthy prove,
Unless you would devise some virtuous lie
To do more for me than mine own desert,
And hang more praise upon deceased I
Than niggard truth would willingly impart.
O, lest your true love may seem false in this,
That you for love speak well of me untrue,
My name be buried where my body is,
And live no more to shame nor me nor you.
For I am shamed by that which I bring forth,
And so should you, to love things nothing worth.”⁹³*

In diesem Sonett greift Shakespeare explizit die Totenanbetung auf. Er vertauscht dabei nicht nur die traditionellen Rollen – er, der Dichter ist derjenige, der nach seinem Tod gepriesen wird („O, lest the world should task you to recite what merit lived in me that you should love after my death“) – er rät von allzu übertriebenen Lobesworten ab. Als Begründung gibt er an, dass alles von der Geliebten erdachte im Nachhinein doch

⁹³ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems. Edited by Colin Burrow*. New York: Oxford University Press, 2002, S. 525.

ohnehin nur eine „virtuous lie to do more forme than mine own desert“ wäre, was man durchaus als Seitenhieb auf Lauras Totenkult lesen könnte.

William Shakespeare fand einen Weg, sich der Vorgabe Petrarcas nicht nur zu entziehen, sondern auch eigene literarische Botschaften zu übermitteln. Seine selbst eingebrachte Originalität kommt nicht zu kurz. Sehr deutlich wird die zuvor bereits erwähnte Tradition einer kreativen Aemulatio im Sonnet 130. Es zählt auch heute noch zu seinen berühmtesten.

*My Mistres eyes are nothing like the Sunne,
Currall is farre more red, than her lips red,
If snow be white, why then her breasts are dun:
If haire be wiers, black wiers grow on her head:
I haue seene Roses damaskt, red and white,
But no such Roses see I in her cheekes;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my Mistres reeks.
I loue to heare her speake, yet well I know
That Musicke hath a farre more pleasing sound:
I graunt I neuer saw a goddesse goe,
My Mistres when shee walks treads on the ground.
And yet, by heauen, I think my loue as rare
As any she beli'd with false compare.⁹⁴*

Das Sonnet 130 gilt weithin als das petrarkistischste und antipetrarkistischste zugleich. Und auf den ersten Blick wird ersichtlich wieso. Die Liebesmetaphorik Petrarcas wird hier auf beinahe komödiantisch enttarnende Weise eingesetzt. Ganz unverblümt gibt er zu, dass die Farbe von Wangen und Lippen seiner Geliebten nicht an das satte Rot einer Rose oder einer Koralle herankommt, dass Musik unbestreitbar schöner klingt als ihre Stimme, bevor er zu dem Schluss kommt, sie dennoch zu lieben und noch viel wichtiger lieben zu können. Nichtsdestotrotz wäre es vorschnell, in diesem Sonett eine simple antipetrarkistische Fingerübung zu sehen. Das Gedicht ist weniger als eine Inversion von Petrarcas Liebessemantik als vielmehr ein Auflehnen gegen den Vergleich

⁹⁴ Atkins, Carl D., *Shakespeare's Sonnets*, 2007, S. 322.

einer Geliebten (und womöglich der Liebe selbst) zu verstehen.⁹⁵ Der wichtigste Anhaltspunkt für diese Interpretation liegt in der Phrase „false compare“.

„False compare‘. Comparisons are ‚false‘ in Sonnet 130 not just because ‘eyes’ cannot really compete with the ‘sun’ for brightness but because to ‘compare’ is necessarily to belie. Similarity depends on difference; for without difference there is identity, not similitude. ‘Identity’, writes Wallace Stevens, ‘is the vanishing point of resemblance. [...] Everywhere in the Sonnets, Shakespeare writes with a keen sense of the difference in similitude.’⁹⁶

Dieser Logik folgend ist Petrarcas Geliebte schön und lieblich wie eine Rose aus dem einfachen Grund, weil sie nun einmal keine Rose ist. Das wichtigste Wort des Satzes ist das „wie“. Shakespeare Gründe für dieses auf den ersten Blick in seiner Metaphorik antipetrarkistische Sonett gehen also weitaus tiefer. Er wehrt sich gegen den Vergleich als legitimen Liebesbeweis allgemein und besteht auf eine starke Eigenständigkeit des geliebten Menschen wie auch seiner Gefühle, die beide zu ihrer Legitimierung keiner Gleichsetzung mit anderen schönen Dingen bedürfen.

Eine weitere Auseinandersetzung mit der Ungerechtigkeit des Vergleichs finden wir in diesem sehr berühmten Sonett von Shakespeare.

*Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines
and often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometimes declines,
By chance or nature's changing course untrimmed;
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st;
Nor shall death brag thou wander'st in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.⁹⁷*

⁹⁵ Shakespeare, William, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, 2009, S. xxviii.

⁹⁶ Ebd. S. xxix.

⁹⁷ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, 2002, S. 417.

Dieses Gedicht trägt das „compare“ schon in der ersten Verszeile und scheint auf den ersten Blick sehr petrarkistisch zu sein, da bei genauerer Analyse die Unterschiede bemerkbar werden, denn dieses Gedicht schrieb Shakespeare nicht zu Ehren einer Frau, sondern eines Mannes, der als „dear friend“ bezeichnet wird. Obgleich er sich offenkundig zur Schönheit des Freundes hingezogen fühlt, wird eine sexuelle Komponente der Beziehung schon in Sonett 20 mit der Zeile „And by addition me of thee defeated, By adding one thing to my purpose nothing.“⁹⁸ ausgeschlossen. Dadurch bringt er in seinen Sonettzyklus eine neue Art der Liebe ein, und „überwindet damit die Begrenztheit des Petrarkismus.“⁹⁹

Diese Anprangerung des Vergleichs kann als erster literarischer Beweis der Hinwendung zu einer neuen Ära des Liebescodes in seiner kulturellen Bedeutung und Auswirkung gesehen werden. In der Renaissance erleben wir den Anfang dessen, was Niklas Luhmann als paradoxe Liebe¹⁰⁰ bezeichnet. Es sind nicht länger die noblen Eigenschaften der oder des Geliebten selbst, die den Wunsch nach Anbetung wecken. Tugenden sind nicht mehr der primäre Grund für die Begierde des Liebhabers, viel wichtiger wird nun stattdessen die Phantasie. Durch seine Vorstellungskraft kann der Liebhaber seine anfängliche Abscheu gegenüber der tatsächlichen Unvollkommenheit des begehrten Wesens überwinden. Wo die essentiellen Eigenschaften zur Liebenswürdigkeit fehlen, werden sie nun einfach imaginiert. Dem Prinzip der paradoxen Liebe folgend kann in ein Gegenüber aber natürlich alles hineininterpretiert werden¹⁰¹. Zumindest eine Zeitlang. Die größte Stärke der paradoxen Liebe ist damit auch gleichzeitig ihre größte Schwäche.

Bereits zur Zeit der Minnelyrik und der Liebessemantik von Petrarca lag es auf der Hand, dass ein normaler Mensch ein unvollkommenes Geschöpf ist. Zur Anbetung erwählte man daher Frauen, die entweder bereits tot (wie Laura) oder auf eine andere Weise unerreichbar (beispielsweise durch starke Standesunterschiede) waren. Diese

⁹⁸ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, 2002, S. 421.

⁹⁹ Shakespeare, William, *The Sonnets/Die Sonette*, 2014, S. 216.

¹⁰⁰ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 66.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 59.

Entfernung und damit einhergehende Unkenntnis des wahren Charakters der Geliebten war der Grundstein, auf dem die Lobpreisung überhaupt erst stattfinden konnte. Will man jemanden allerdings zu einem Ideal stilisieren, bedarf es eines gewissen „Sicherheitsabstandes“, um Mängel (und damit Menschlichkeit) gar nicht erst zu bemerken.

Die stärkere Betonung des Irdisch-Realistischen und die langsame Hinwendung zum Code der paradoxen Liebe darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Idee der Liebe auch in der hereingebrochenen Renaissance nach wie vor eine bittere war.¹⁰² Eine bodenständigere Betrachtung tut dem Dichter nicht unbedingt gut. Durch die Abwesenheit von objektiver Perfektion geht der endlosen Anbetung nun die Rechtfertigung verloren.¹⁰³ Gleichzeitig sehnen sich aber auch die Poeten der Renaissance noch stark nach der sublimierten, „hohen“ Liebe vergangener Zeiten, die aller Diesseitsorientierung zum Trotz nach wie vor eine beliebte Vorstellung bleibt. Die Erkenntnis, dass es eine solche Liebe zu einem realen Menschen wohl niemals geben kann, bedeutet keinesfalls, dass die Sehnsucht danach nicht mehr existiert. In diesem Punkt sind sie noch in einer mittelalterlichen Denkweise verpflichtet. In Shakespeares Sonetten kommt dieser Wunsch ebenfalls immer wieder zum Tragen, wie beispielsweise in den letzten Verszeilen des Sonetts 29.

[...]
*Yet, in these thoughts myself almost despising,
Haply I think on thee, and then my state,
Like to the lark at break of day arising
From sullen earth, sings hymns at heaven's gate;
For thy sweet love remembered such wealth brings
That then I scorn to change my state with kings.*¹⁰⁴

Die erhöhende und erhöhte Liebe wird mit Symbolen des Himmels wie der „lark“ beschrieben und mit dem Paradies („heaven's gate“) direkt in Verbindung gebracht. Sie ist es, die hier vor dunklen Gefühlen, in diesem Falle Neid, bewahrt. Daraus lässt

¹⁰² Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 57.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁰⁴ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, 2002, S. 439.

sich schließen, dass die Vorstellung einer göttlichen bestimmten Liebe noch nicht vollkommen erloschen ist.

So gut wie durchwegs treu bleibt Shakespeare Petrarca und seinen poetischen Vorgängern durch den Vergleich der Liebe mit Zwist und oft auch Krankheit. „Such civil war ist my love and hate“ bezeugt sehr deutlich die Disharmonie, die die Liebe in einem Menschen verursachen kann. Shakespeare liegt genau an der Schnittstelle, an welcher diese Progression und gleichzeitig die noch tiefe Verwurzelung in der mittelalterlichen Pathologievorstellung erkennbar wird.¹⁰⁵

„[I]n Shakespeare’s sonnets the uses of this Petrarchan trope – love as a sickness that delights the lover, as Petrarch says [...] – preserve memories of two distinct imaginative frameworks developed in medieval English poetry. One of these entails a figurative alignment of bodily infirmity, erotic desire, and pecuniary lack present in some of Shakespeare’s young man sonnets. [...] The other medieval scenario of subjectivity [...] appears in the dark lady sonnets in the form of the speaker’s pathological desire for a diseased female body that threatens to pollute the speaker.”¹⁰⁶

Dieser Topos ist beispielsweise auch in William Shakespeares Sonett Nummer 147 zu finden, in dem die Liebe oder das Gefühl als Krankheit konkret angesprochen wird.

*My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease,
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th’ uncertain sickly appetite to please.
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madmen’s are,
At random from the truth vainly expressed:
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.”¹⁰⁷*

¹⁰⁵ Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities*, 2017, S. 225.

¹⁰⁶ Ebd., S. 225.

¹⁰⁷ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, 2002, S. 675.

Dieses Sonett steht exemplarisch für die noch aus dem Mittelalter tradierte unheilvoll krankhafte Komponente des Liebestaumels, die den Liebenden wie im Wahn handeln und fühlen lässt. Hier wie bei Petrarca ist zu erkennen, dass der so Gequälte in Wahrheit kein Verlangen danach hat, sich aus der Besessenheit zu befreien („longing still fort hat which longer nurseth the disease“). Es ist ein Zustand des Wahns, der bar jedweder Vernunft ist („Past cure I am, now reason is past care“).

Dieses Werk zeigt passagenweise starke Ähnlichkeiten mit dem Sonett 211 von Petrarca, in welchem er folgende Strophe schreibt:

[...]
*e 'l misero la prende, et non s'accorge
di nostra cieca et disleale scorta:*

*regnano i sensi, et la ragion è morta;
de l'un vago desio l'altro risorge.*
[...]¹⁰⁸

[...]
*und der Elende ergreift sie und wird
unserer blinden und treulosen Begleitung
nicht inne:*

*Die Sinne herrschen, und die Vernunft ist
tot;*

*Aus einem schweifenden Begehren
entspringt ein anderes.*
[...]¹⁰⁹

Als eine Sonderform der Thematik der Liebeskrankheit kristallisieren sich im 15. und 16. Jahrhundert jene Gedichte heraus, welche sehr offen die Wollust anprangern. Bei allem Fortschritt durch größere Akzeptanz des Menschlichen und damit auch des körperlichen Aspekts der Liebe, kann es dennoch auch keinen Zweifel darüber geben, dass sich auch die Renaissance mit dem Motiv der Sexualität noch nicht angefreundet hatte, obgleich sie als Motiv sehr häufig Erwähnung findet. Vor allem Williams Shakespeare schrieb dazu seine „Dark Lady“-Gedichte, ein Name, der die Problematik bereits andeutet.

¹⁰⁸ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 755 f.

¹⁰⁹ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, 2006, S. 132 u. S. 133.

*Th' expense of spirit in a waste of shame
 Is lust in action; and till action, lust
 Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,
 Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
 Enjoyed no sooner but despised straight;
 Past reason hunted, and no sooner had
 Past reason hated, as a swallowed bait,
 On purpose laid to make the taker mad,
 Mad in pursuit, and in possession so,
 Had, having, and in quest to have, extreme;
 A bliss in proof, and proved, a very woe;
 Before, a joy proposed; behind, a dream.
 All this the world well know; yet none knows well
 To shun the heaven that leads men to this hell.¹¹⁰*

Die Sexualität wurde als subtiles Motiv in der Dichtung nunmehr zwar akzeptiert, besitzt allerdings den Beigeschmack der Zerstörung der Ordnung, des Dunklen und Unansehnlichen. Das Gefühl der Lust als Krankheit findet sich nach wie vor in Zeilen wie „On purpose laid to make the taker mad“. Das Hauptproblem liegt jedoch auf einer emotionalen Ebene und vor allem wesentlich tiefer. Obwohl der Frau in dieser Zeit – zumindest lyrisch – bereits eine größere, aktivere Rolle zugestanden wird, steht sie in der Gesellschaftsstruktur unverrückbar unter dem Mann. Seine Lust liefert ihn ihr doch unumgänglich aus, wodurch sie zur Komplizin seiner niederen („savage, extreme, rude, cruel, not to trust“) Instinkte wird. Die Erotik, die in den anfänglichen Liebesbegriffen nur eine unbedeutende Rolle im Schatten eines mächtigen Ideals spielte, wird nun nach und nach in den Liebesdiskurs eingeführt. Allerdings kann sie das zu Beginn nur als eine die gesellschaftlichen Konstrukte störende Kraft¹¹¹, die mit der wahrhaft empfundenen Liebe noch nicht kompatibel ist.

Die große Progression der Renaissance liegt in zwei Punkten. Auf der einen Seite die Anerkennung dessen, dass dieser Mechanismus, in jemandem nur das Gute und Schöne sehen zu wollen, auch bei lebendigen und nahestehenderen Menschen funktioniert, und zweitens die Erkenntnis, dass sich in der Liebe Schwierigkeiten auftun, sobald die berühmt berüchtigte Rosarote Brille mit der Zeit verschwindet, und

¹¹⁰ Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems*, 2002, S. 639.

¹¹¹ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 30.

die negativen Eigenschaften zu offensichtlich werden, um sie noch durch genügend Phantasie zu kaschieren. Aufgrund dessen hat die Liebe auch in der Epoche von Shakespeare und Wyatt nach wie vor sowohl den Beigeschmack der absoluten Tugend (seitens des Begehrten) als auch den der Krankheit (seitens des Begehrenden), da auch hier die Liebe weiterhin als Ausnahmezustand anerkannt wird. Die in William Shakespeares Werk gefundenen petrarkistischen Motive vermitteln dem zufolge einen Eindruck von dem ersten Schritt, den die mittelalterliche Liebe auf dem Weg in die Moderne geht und zeigen anschaulich, wie derartige Entwicklungen sich nicht ausschließlich durch abrupte Zäsuren bemerkbar machen. Der eigentliche Prozess kann viel subtiler vonstattengehen und von äußeren Faktoren beeinflusst werden. Welche Auswirkungen beispielsweise die erzwungene Abkehr vom Katholizismus und die Hinwendung Englands zum Protestantismus in dieser Zeit eine Rolle in der Wahrnehmung eines religiös gefärbten Liebesideals spielten, gälte es noch zu erforschen. Ebenso kann ein Rückschritt zu alten Mustern einen genauen Aufschluss darüber geben, welchen gesellschaftlichen Konventionen und Machtverhältnissen Liebescodes in einem bestimmten Zeitalter noch unterliegen.

5.3 Petrarca und Martin Opitz

Die Dichter, die sich im deutschsprachigen Raum mit Petrarca befassen und die Teil der Analyse dieser Arbeit sind, wie Martin Opitz und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau gehören mit ihren im 17. Jahrhundert verankerten Biographien bereits ins Zeitalter des Barock. Das liegt daran, dass im deutschsprachigen Raum der Petrarkismus etwas später Einzug hält als in England¹¹². Dies soll nicht bedeuten, dass es nicht schon davor Dichter im deutschsprachigen Raum gab, die das Werk Petrarcas studierten und auch imitierten. Als wichtige Vorläufer sind etwa Georg Rodolf Weckherlin (1584-1653) oder Christoph Dietrich von Schallenberg (1561-1597) zu nennen. Der Grund liegt vielmehr in der anfänglichen Verhaftung in strikt

¹¹² Vgl. Hoffmeister, Gerhard, *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973, S. 57.

neulateinischen Traditionen.¹¹³ In den deutschen Ländern fiel die Wertung der Literatur – im Gegensatz zu England – immer noch sehr stark zugunsten der Schriften in lateinischer Sprache aus, wodurch Petrarcas in italienischer Sprache verfasstem *Canzoniere* sowohl die Breitenwirkung als auch die theoretische Auseinandersetzung fehlten. Generell mangelte es an einem nationalsprachlichen Diskurs, wie er in Italien von Dante und Petrarca u.a. und in England bereits durchgeführt worden war. Der Einflussbereich der italienischsprachigen petrarkischen Poetik war demnach einigermaßen eingeschränkt. Dennoch halfen erste literarische Versuche bereits dabei, den petrarkistischen Motivschatz anzulegen und zu verbreiten. Es ist jedoch wichtig anzumerken, dass gerade bei neulateinischen Werken oft nicht bis zuletzt geklärt werden kann, ob es sich tatsächlich um petrarkistische Versuche handelt, oder ob die Überschneidungen der dargestellten Liebessituationen eher auf Zufall und einem gewissen ähnlichen Metaphernrepertoire beruhen.¹¹⁴ Um den Petrarkismus im deutschen Barock besser zu verstehen, ist es bedeutsam anzumerken, dass die Werke Petrarcas oft nicht allein in ihrer originalen italienischen oder lateinischen Version rezipiert wurden, sondern häufig von sekundären Quellen bezogen wurden. Peter Burgard beschreibt, dass es zu einer vorgeseiebten Rezeption Petrarcas in Deutschland kam.

*Along with the Petrarchan erotic system came a standard poetic form, the Petrarchan sonnet, but by the time both made their way into the German poetic consciousness, it was no longer a direct reception of Petrarch, but primarily a reception of his reception by early modern French, English, and Dutch poets. In other words, here as well as in the realm of poetics, Opitz and his followers were receiving a system handed down to them by the Renaissance, and by the time they received it [...] it was an exceptionally formulaic affair, best embodied in the Petrarchistic Formelschatz [...].*¹¹⁵

Warum sich die deutschen Barockdichter neben der lateinischen Dichtung auch auf

¹¹³ Vgl. Hoffmeister, Gerhard, *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973, S. 58.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 59.

¹¹⁵ Peter J. Burgard, *Dead Metaphor Society? From Opitz to Hoffmannswaldau*, in: *Neophilologus* (2009) 93:295-310.

jene aus Süd- und Westeuropa stützten, mag daran liegen, dass dort bereits das geschehen war, woran man in Deutschland noch arbeitete: „Die Erneuerung der volkssprachlichen Dichtung auf humanistischer Basis.“¹¹⁶ Diese Art der Rezeption aus zweiter Hand brachte zwei Hauptkonsequenzen mit sich, die für eine Analyse der Arbeit Martin Opitz‘ von grundlegender Bedeutung sind. Einerseits sorgte sie dafür, dass die petrarkistischen Motive in seinem Werk zu einer noch größeren Formelhaftigkeit und Redundanz neigen. Der Grund dafür ist in einer selektiven Vorauswahl zu finden. Petrarca wurde von anderen Dichtern auf ihre kulturellen Empfindsamkeiten hin aufbereitet und mal verwässert, mal konzentriert. Andererseits zog sie auch weniger Ehrfurcht vor der Meisterschaft Petrarcas nach sich, da bereits ein breites Spektrum von Bearbeitungen existierte und führte dadurch zu einer mannigfaltigeren Anwendung seiner Kommunikationscodes, wie wir es bei Martin Opitz immer wieder erkennen können, wenn er die petrarkistische Liebessemantik auch auf anderen Gebieten als der Verehrung einer Dame anwendet. Die lyrischen Bilder Petrarcas werden stärker als Floskeln gehandhabt, was ihnen ein breiteres Anwendungsgebiet eröffnet. Darin liegt gleichzeitig eine Modernisierungsleistung.

Diese Verschiebung in der Rezeptionsgeschichte und der damit einhergehende Sprung in ein neues Zeitalter, bringt den Vorteil, dass eine Weiterentwicklung der Liebessemantik, genauer gesagt eine Anpassung an deutsche Gegebenheiten, deutlich zu sehen ist. Der Barock führt weiter, was die Renaissance begann. Diese brachte einen ersten Versuch einer Zusammenführung von oder – wie Luhmann es ausdrückt – *Konzentrierung von Liebe und Sexualität* ¹¹⁷, wenn auch noch keine komplette Versöhnung dieser beiden Begriffe. Das 17. Jahrhundert überhöht diese erste Entwicklung zu einer Floskel. Das neue Zeitalter ist laut Luhmann durch eine *Paradoxierung der Liebessemantik* gekennzeichnet, wodurch die Auflösung der alten

¹¹⁶ Hinderer, Walter, *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite, erweiterte Auflage, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, S. 80.

¹¹⁷ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 53.

Kontrastierung von „hoher“ und „sinnlicher“ Liebe, wie sie einst das Mittelalter einfuhrte, vollkommen abgeschlossen wird ¹¹⁸.

5.3.1 Petrarkismus im Werk von Martin Opitz

Der 1597 geborene Martin Opitz ist also nachweislich nicht der erste deutsche Dichter, der sich mit Petrarcas Motivkanon beschuftigt oder die Wichtigkeit einer deutschen Poetik begreift. Opitz besonderer Verdienst besteht nicht in seiner bahnbrechenden literarischen Originalitdt, sondern in seiner Unermudlichkeit, seine Konzepte und Inhalte auch zu verbreiten. Nicht allein, dass er dem italienischen Vorbild durch seine Bezugnahme in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* eine grduessere Breitenwirkung im deutschsprachigen Raum verschafft, er ist auch der erste, sich ganz explizit auf das italienische Vorbild beruft und diesen Einfluss auch metatextuell beschreibt. Gerhard Hoffmeister analysiert die besondere Leistung von Martin Opitz folgendermaassen: „Nachdem alle Versuche, italienische Modedichtung in Deutschland heimisch zu machen, ohne spurbare Resonanz verlaufen waren, gelingt es Opitz‘ organisatorischem Talent und seiner Autoritat endlich – mit zwei Generationen Verspatung im Vergleich zu Frkr. und Engld. – das „[...] Petrarquiser“ in den deutschen Landen allgemein einzufuhren.“¹¹⁹

Lied

*Jetztundt kompt die nacht herbey /
Vieh und Menschen werden frey /
Die gewunschte Ruh geht an /
Meine Sorge kompt heran.*

*Schone glenzt der Mondenschein /
Und die guldnen Sternelein /
Froh ist alles weit und breit /
Ich nur bin in traurigkeit.*

*Zweene manglen uberal
An der schonen Sternen zahl /*

¹¹⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 53.

¹¹⁹ Hoffmeister, Gerhard, *Petrarkistische Lyrik*, 1973, S. 65.

*Die zween Sternen / so ich mein /
Sind der Liebsten Äugelein.*

*Nach dem Monden frag ich nicht /
Dunkel ist der Sternen licht /
Weil sich von mir weggewendt /
Asteris, mein Firmament.*

*Wann sich aber naht zu mir
Dieser meiner Sonnen zier /
Acht ich es das beste sein /
Daß kein Stern noch Monde schein.¹²⁰*

Dieses Gedicht ist in seinen petrarkistischen Anleihen wie der typischen Petrosenmotivik und in der Absicht der Anbetung einer Geliebten sehr eindeutig. Asterie ist bei Opitz ein beliebter Name, den Opitz immer wieder gerne für seine Liebesgedichte verwendet. Bezeichnenderweise ist es jedoch, im Gegensatz zu Petrarca, nicht der einzige, der verwendet wird, was eine erste Abkehr vom Vorbild Petrarca bedeutet.

Martin Opitz kannte Petrarca demnach ganz zweifelsohne und beschäftigte sich eingehend mit dem Phänomen des Petrarkismus, was an seinen Erwähnungen Petrarcas in der *Poeterey* eindeutig zu erkennen ist. Gedichte wie eben dieses an eine schöne Schäferin sprechen gegenüber jenen, die mit dem semantischen Kanon Petrarcas vertraut sind, für sich selbst. Hatte Petrarca seine Laura, so hatte Opitz seine Asterie.

[143.] An seine Bultschafft

*Asterie du Edle Schäfferin
Werd ich dich sehen schier?
In deiner huld ich ganz verschlossen bin,
Und lebe weit von dir,
Nur bey den wilden Thieren,
Vnd in dem wüsten Walt,*

¹²⁰ Schöne, Albrecht (Hg.), *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1963, S. 805.

*Muß ich mein leben füren/
Das ilt mein vffenthalt,*

*Kein schöner Baum. kein zartes Blümelein,
Kein Orth mich trösten mag,
Kein Kalter Brun mit springender Fontein
Erleschet meine Plag,
Mein augen auch wie Brunnen
Sein gantz von Threnen naß,
Auch sasst gar außgerunnen
Durch Weinen ohne maß.*

*Kein Rath noch Hülff ohn dich mein Hertz erfreut,
Kein Edler Lautenklang,
Kein grüner Platz erquicket mich in Leidt,
Kein lieblicher Gesang,
Voll Zittern, Forcht vnd Zagen
Ist mir die gantze Welt,
Nur trawren, seufftzen/ Klagen
Alleine mir gefelt.*

*Ach komm, ach komm du sehr gewünschter Tag,
Ihr Stunden eilet fort,
Daß ich doch bald mit frewden kommen mag
Zu meines Lebens hort,
Laß Eolus die Winde
Mich füren von dem Landt,
Neptun vns gib geschwinde
Mich in der Liebsten Handt.*

*Gehabt euch wohl jhr Nimfen in der Heidt,
O Pan ich muß von dir,
Gehabt euch wohl, mein Schiff ist schon bereit,
Das mich von hinnen führ,
Adie ich will verlassen
Der Weisheit Lob vnd Ehr,
Minerva mag mich hassen,
Mein Augentrost ist mehr.¹²¹*

¹²¹ Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke Kritische Ausgabe. Band I: Die Werke von 1614-1621*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1968, S. 111.

Obgleich Opitz, was die formalen Kriterien angeht, hier sehr frei arbeitet, und sich explizit nicht an die Sonettform Petrarcas hält, nimmt er doch bei der Motivik klare Anleihen bei Petrarca. Das Gedicht ist an eine Herzdame gerichtet, Asterie, die auch in anderen Werken von Opitz als literarische Figur verwendet wird. Von Opitz' größerer Bodenständigkeit und der barocken Abkehr der Unterscheidung zwischen hoher und niedriger Minne zeugt der Umstand, dass die Geliebte keine hohe Dame ist, sondern eine einfache Schäferin. Auch die Naturmotivik, die Anrufung antiker Gottheiten sowie Sehnsucht nach einer fernen Geliebten wecken Reminiszenzen an Petrarcas Sonette 323 und 324, die er auch formal sehr frei und in ähnlicher Thematik hält. Der wahre Stil von Martin Opitz offenbart sich jedoch nicht in diesem eindeutig petrarkistischen Gedicht, sondern vielmehr in jenem, welches unmittelbar darauffolgt. Auch in der Nummer 144 wird die geliebte Asterie direkt angesprochen, der Ton ist nunmehr aber ein vollkommen anderer, wie schon der allererste Vers deutlich zeigt.

[144.]

*Asterie mag bleiben wer sie will,
Ich weiß nit mehr von jhr,
Ade Jungfraw, ein sehr vil höher Ziel
Hab ich gestellet mir,
Jetzundt will ich mich schwingen
Weit von der Erden Kreiß,
Und nuhr alleine singen
Der tugent Ehr und Preiß.*

*Wie selig ist, der in vollkommenheit
der Weißheit sich verliebt
Die süsse giffet der schnöden Eitelkeit
Ihn nimmermehr betrübt.
Er weicht von den Wegen
Der Vppigkeit der Welt ,
Darauff zuvor erlegen
Manch freyer küner Helt.*

*Die Schönheit zwar veracht ich genzlich nicht,
Weil sie von oben kümpt,
Das sag ich nur, daß sie gar leichte bricht,
Und bald ein ende nimmt,
Der rote Mundt, die Wangen,*

*Der schönen Augen glantz,
Ja aller pracht vnd prangen,
Ist wie ein Rosenkrantz,*

*Wer tugent liebt, der stirbet nimmermehr,
Er dringt durch alle noth,
Durch alle Welt erklingt sein Lob und Ehr,
Er lebet nach dem Todt,
Drumb will ich nichts mehr schreiben
Von zeitlicher begier,
So wird mein Lob bekleiben
Ohn ende für vnd für.*

*Weg Venus, weg, Cupido geh beiseit,
Ich selbst vergesse mein,
Und will jetzt gehen den lauff der Ewigkeit,
Und nit mehr irdisch sein,
Mir thut nur kunst gefallen,
Die Tugent ist mein Ziel,
Asterie mit allen
Mag bleiben wie sie will.¹²²*

Als Antwort auf das zuvor noch mit Liebesschwüren gespickte Gedicht ist das Nachfolgestück höchst interessant. Wollte das lyrische Ich in 143 für seine Asterie noch der Welt des Intellekts entsagen, so lässt sich hier ein defensiver Unterton feststellen, als hätte Opitz das Gefühl, sich für die Entscheidung, zu seiner Liebsten aufzubrechen oder auch über sie zu schreiben, rechtfertigen zu müssen. Um derartige Gedichte zu schreiben, muss er sich erst von Minerva, der Göttin der Weisheit verabschieden und der Weisheit Lob und Ehr entsagen. Und wenn er sich doch einmal in Liebeswerben ergeht, so folgt die *Palinodie oder widerruf deß vorigen Lieds* – so der offizielle Titel des obigen Gedichts – auf dem Fuß. „Die Notwendigkeit, des Dichters Beschäftigung mit erotischer Lyrik in mythologischen Anspielungen anekdotisch zu entschuldigen und «bessere» Werke, das heißt gelehrte oder religiöse Schriften für die Zukunft zu versprechen, legt beredtes Zeugnis von dem hierarchischen Denken der Zeit ab,

¹²² Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke Kritische Ausgabe. Band I*, 1968, S. 111

welches das menschliche Leben streng nach Sphären trennte, jede mit ihrer festen Rangordnung. Erotische Lyrik steht unten in der Werteskala, darüber die weltlich-lehrhafte Dichtung und zuoberst die religiöse Dichtung.“¹²³ Opitz verwehrt sich ganz gezielt gegen eine Vereinnahmung als Liebesdichter. Er sieht es als inferiore Kunst, oder spielt zumindest mit dem entsprechenden Gestus.¹²⁴

Dies kann als sehr stoizistische Geisteshaltung gesehen werden, die Martin Opitz in vielen seiner Werke vertrat. Gemäß dem Stoizismus liegt die größte Tugend in der Mäßigung und im Ablassen von allzu starken Affekten und Gefühlsausbrüchen. Eine zu leidenschaftliche Hingabe an die Empfindsamkeit oder gar an Liebespassion darf es bei Opitz dementsprechend aus erzieherischen Gründen nicht geben. Dies sollte aber nicht zum falschen Schluss führen, Opitz sei der Liebe vollkommen abgeneigt, nur will er sie – wie in seinem Werk häufig erkennbar – auf sichere, soll heißen zweckbetonte, Bahnen lenken.

Im Gegensatz zu vielen anderen ist Opitz nicht davon überzeugt, dass sich ein guter Dichter an der Nachahmung des petrarkistischen Diskurses versuchen sollte. Er beschäftigt sich mit dem Sonettzyklus des italienischen Dichters eher im Sinne der literaturgeschichtlichen Vollständigkeit. Zum einen, um den Neologismus „Petrarkist“ zu erklären – „das wort *Petrarquiser*, das ist / wie Petrarcha buhlerische reden brauchen“¹²⁵. Zum anderen, um die Rolle Petrarcas – und das ist bei Martin Opitz wohl sogar das bedeutsamere Motiv – in der Entwicklung des Italienischen als Literatursprache hervorzuheben – „Wiewohl auch bey den Italienern erst Petrarcha die Poeterey in seiner Muttersprache getrieben hat.“¹²⁶ Es wird an dieser Stelle einerseits schnell ersichtlich, dass Opitz bereits zu einer Generation von Petrarkisten gehört, die

¹²³ Gellinek, Janis Little, *Die weltliche Lyrik des Martin Opitz*. München: Francke AG Verlag Bern, 1973, S. 60.

¹²⁴ Borgstedt, Thomas/Walter, Schmitz (Hg.), *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 143.

¹²⁵ Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke Kritische Ausgabe. Band II: Die Werke von 1621-1626, 1. Teil*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1978, S. 376.

¹²⁶ Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke Kritische Ausgabe. Band II*, 1978, S. 358.

sich kritisch mit dem metatextuellen Moment (wie zuvor bei Borgstedt beschrieben) auseinandersetzt; die petrarkistische Sprache nicht nur anwendet, sondern auch darüber zu reflektieren versucht. Andererseits zeigt sich durch diese Bemerkungen auch, dass Opitz' Anerkennung weniger der inhaltlichen Brillanz von Petrarca's Werk als vielmehr dessen Bedeutung für die italienische Sprache und Nation gilt. Seine Bewunderung für den italienischen Dichter ist dem Wunsch geschuldet, Ähnliches für die deutsche Sprache zu leisten. Albrecht Schöne beschreibt dies in seinem Werk zum deutschen Barock sehr gut mit den Worten: „Knittelversfähig war die deutsche Sprache längst. Jetzt hatte man ihre Ebenbürtigkeit mit der durchgeformten neulateinischen Dichtersprache und den romanischen Sprachen, auch mit dem Niederländischen und Englischen zu erweisen.“¹²⁷

Bei Opitz wird eine Verschiebung des reinen Petrarkismus hin zu einem Phänomen, das Borgstedt in seiner „Topik des Sonetts“ als „Bembismo“ oder auch als „poetologischen Petrarkismus“¹²⁸ bezeichnet. Dies meint die systematische Anwendung des *imitatio*-Konzepts auf die volkssprachliche Dichtkunst. Der „Scheinhaftigkeit“¹²⁹ der Liebeslyrik Petrarca's kann Martin Opitz wenig abgewinnen. In der Tat attestiert ihm auch Thomas Borgstedt eine „grundsätzliche Distanz zum kanonischen petrarkistischen Liebessonett“¹³⁰ sowie eine „tendenzielle Abwertung der Liebesdichtung insgesamt“¹³¹. Diese Rationalisierungstendenz fußt auf der Philosophie des Neustoizismus, zu dessen Vertretern auch Martin Opitz gehört. Diese Strömung bildete zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein gesellschaftliches Leitkonzept und prägte Opitz' Vorstellungen einer nützlichen, didaktischen Aufgabe der Poesie. „Für die Entwicklung des Petrarkismus spielt der Neustoizismus insofern eine Rolle, als es sich hier um durchaus widerstreitende Konzepte handelt, die nicht ohne

¹²⁷ Schöne, Albrecht (Hg.), *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1963, S. V-VI.

¹²⁸ Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*. Niemeyer, 2009, S. 271.

¹²⁹ Vgl. Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 297, 312.

¹³⁰ Ebd., S. 297.

¹³¹ Ebd., S. 333.

Modifikation zu vereinbaren waren.“¹³² Der Petrarkismus durchläuft zur Schaffenszeit Opitz‘ einen essentiellen Wandel durch Pluralisierung, die „von einer imitatorischen Orthodoxie zu einer mehr oder weniger reflektierten Eklektik der Nachahmung führt.“¹³³ Opitz verwendet und verarbeitet Petrarcas Werke nicht werturteilsfrei oder kritiklos. Nicht einmal direkte Übersetzungen sind vor den Versuchen sicher, den Gedichten einen gesellschaftlichen Nutzen zu geben. Diese Umwertung hin zu einer unbedingten Nützlichkeit der Dichtkunst stehen im Gegensatz zu den strikten Imitationskonzepten, wie sie noch in der Renaissance vorherrschend waren. Aufgrund dessen übersetzt und überträgt Martin Opitz viele petrarkistische Werke sehr frei ins Deutsche, was im weiteren Verlauf untersucht werden soll. Seine Vorbehalte gegenüber den als unmoralisch empfundenen Inhalten Petrarcas zeigen sich auch in einer kleinen Spitze gegen den Dichter, die er sich in seinen *Tröstgedichtgedichten gegen die Widerwertigkeit deß Krieges* leistet.

*Die tugendt liegt in keinem bette; sie will herfür gesucht / gefordert vndt auff die probe geleget werden. Vbel vndt vnglück ist jhre beste gelegenheit. Sie klaget nicht himmel / erde / lufft vndt dergleichen an / wie die Poeten thun / die eines theils lieber zue anderer als zur zeit der anfechtung zue lesen sindt: wie dann Petrarcha sonderlich hierinnen Meister ist.*¹³⁴

Wieso wird jemand, der die als pathetisch wahrgenommene Liebeslyrik Petrarcas für die eigenen stilistischen Ambitionen ablehnt, zu einem seiner wichtigsten Verbreiter im deutschsprachigen Raum? Welche Schlüsse kann man über die skeptische Einstellung gegenüber Petrarcas Dichtung über die sozialen und kulturellen Entwicklungen in Bezug auf die Liebessemantik ziehen?

Die Antwort auf erstere Fragestellung liegt mit großer Wahrscheinlichkeit in Opitz‘ Rezeption von sekundären Quellen. Obgleich Opitz vom gesellschaftlichen Nutzen der petrarkischen Lyrik nicht überzeugt war, scheint er deren Übersetzung doch als lohnende Fingerübung für sein eigentliches Ziel, der Entwicklung und Stärkung einer

¹³² Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 332-333.

¹³³ Vgl. ebd., S. 271.

¹³⁴ Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke Kritische Ausgabe. Band I*, 1968, S. 189.

deutschen Nationalsprache, angesehen zu haben. Sicherlich auch mit dem Hintergedanken, die Gedichte im Sinne seiner Zeit zu modernisieren, was sich oft in sehr freien Übersetzungen äußert. Damit folgt er auch dem Trend seiner Zeit, in der die strenge Maxime des imitatio-Konzepts antiker Vorbilder immer mehr dem Wunsch nach gesellschaftlichem Nutzen der Literatur weicht.¹³⁵ Bei dem folgenden Beispiel handelt es sich wahrscheinlich um das berühmteste Sonett, das Opitz direkt Francesco Petrarca und nicht einer anderen Quelle nachdichtete. Zum besseren Vergleich wird das Original Petrarcas in Anschluss gesetzt.

Martin Opitz XVI. Francisci Petrarchae

*Ist Liebe lauter nichts / wie daß sie mich entzündet?
Ist sie dann gleichwohl was / wem ist ihr Thun bewusst?
Ist sie auch gut vnd recht / wie bringt sie böse Lust?
Ist sie nicht gut / wie daß man Frewd' auß ihr empfindet?*

*Lieb' ich ohn allen Zwang / wie kan ich Schmetzen tragen?
Muß ich es thun / was hilfft's daß ich solch Trawen führ'?
Heb' ich es vngern an / wer dann befiehlt es mir?
Thue ich es aber gern' / vmb was hab' ich zu klagen?*

*Ich wancke wie das Graß so von den kühlen Winden
Vmb Vesperzeit bald hin geneiget wird / bald her:
Ich walle wie ein Schiff das durch das wilde Meer*

*Von Wellen vmbgejagt nicht kan zu Rande finden.
Ich weis nicht was ich will / ich will nicht was ich weis:
Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß.¹³⁶*

Petrarca Sonett 132

*S'Amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?*

*S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?*

¹³⁵ Vgl. Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*. Niemeyer, 2009, S. 341.

¹³⁶ Schulz-Behrend, George, *Opitz: Gesammelte Werke Kritische Ausgabe*, Bd. II, 1. Teil, 1978, S. 303

*Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,*

*sí lieve di saver, d'error sí carica
ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio,
et tremo a mezza state, ardendo il verno.¹³⁷*

Sieht man sich die beiden Sonette im direkten Vergleich an, so fallen einige formale Unterschiede sowie inhaltlich Abweichungen auf, obgleich es sich eigentlich um eine Übersetzung handeln sollte. Es zeigt uns, wie Opitz die Werke nicht nur übersetzt, sondern auch den Konventionen seiner Zeit anpasst, indem er neustoizistische Maximen darauf anwendet. Auch der teilweise stark ironisierende Unterton, den manche Quellen bereits als antipetrarkistisch einstufen würden, kann einem kaum entgehen.

Auch auf anderer inhaltlicher Ebene gibt es deutliche Unterschiede. Petrarca konzentriert sich auf die Erforschung des widersprüchlichen Wesens der Liebe. Die Liebe ist dabei etwas, was von göttlicher Quelle kommt, um zu foltern und um zu entzücken. Die Leitfrage Petrarcas lautet also „Was macht die Liebe so folgewidrig?“ Martin Opitz bewegt sich hingegen in eine andere Richtung. Sein Leitmotiv dreht sich um die Frage „Warum liebe ich?“ und schwenkt damit den Fokus weg von dem Gefühl an sich hin zu demjenigen, der es empfindet. Ganz der Tradition von Petrarcas Vorstellung einer Liebespassion entsprechend, empfängt der passive Liebende die ihm zukommenden Effekte dieses Gefühls. Opitz Liebender legt diese Passivität weitgehend ab. Er schwankt und weiß sich in seinen Wirren nicht immer ganz zu helfen. Seine Gefühle sind allerdings keine ihm unschuldig aufgezwungene Passion, sondern kommen aus seinem eigenen Inneren. Der Gedanke, dass er so fühlen muss, drängt sich ihm zwar kurz auf, wird aber auch sofort wieder abgelegt, da ein eventueller göttlicher Ursprung für seinen Schmerz ohnehin keinen Unterschied macht. Dies verwundert nicht. Die Entwicklung der Renaissance hin zu einer stärkeren Eigenverantwortung des Individuums und einer Loslösung vom alles bestimmenden

¹³⁷ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 543 f.

Willen Gottes ist abgeschlossen. Im Barock verstärkt sich diese Konzentration weiter in Vorbereitung der Aufklärung.

Interessant ist in diesem Kontext ebenso, dass Opitz auch den moralisierenden Charakter von Petrarca abändert. Er spricht nicht länger von einem „error“ oder Fehler der Liebesempfindung. Dies scheint auf den ersten Blick widersprüchlich, kann sich Opitz ansonsten mit der stark als sentimental wahrgenommenen Liebespoetik Petrarcas bestenfalls in Maßen anfreunden. Die Liebesdichtung selbst mag Martin Opitz nicht besonders hoch ansehen, doch das Gefühl selbst sieht er keinesfalls durch die Brille des pathologischen Zustands. Auf einen zweiten Blick suggeriert diese Änderung im Ton des Sonnets eine stärkere Emanzipation des Gefühls, die sich der noch im Mittelalter vorherrschenden Krankheitsmeinung entgegenstellt. „Im Mittelalter hatte man die aus der Antike stammende Vorstellung, Liebespassion sei eine Art Krankheit, noch ganz medizinisch genommen [...]. Im 17. Jahrhundert ist davon noch die Metapher geblieben, die rhetorische Floskel; aber man geht deswegen nicht zum Arzt. [...] Die Figur kontinuiert – aber nur als auf beiden Seiten durchschaute Metapher.“¹³⁸

Der Theorie von Niklas Luhmann zufolge ist dies auch eines der bedeutendsten Merkmale der Liebessemantik des 17. Jahrhunderts in Deutschland. Bereits in der englischen Renaissance wurden diese Änderungen stark angedeutet. Nun sehen wir, wie sie sich auch – leicht verspätet wie schon eingangs erwähnt, da sich der Petrarkismus nach einer gewissen Vorlaufzeit durchsetzen konnte – im Deutschland des Barocks vollziehen. Das sind vor allem die stärkere Miteinbeziehung der in den Werken angesprochenen Frau, die Abkehr von dem Gedanken, dass die Liebe eine von überirdischen Mächten auferlegte Passion und Krankheit ist, sowie erste Versuche der Vereinbarung mit sinnlicher Liebe.

„Petrarcas Liebender ist überwältigt von einem unverstandenen Prinzip, der Opitzsche dagegen lässt sich überwältigen aus Unbeständigkeit und Schwäche. Damit verschiebt sich die Ambivalenz der Petrarkistischen Liebeskonstellation hin zu einer verstärkt

¹³⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 63.

*didaktischen Analyse und Entlarvung vor dem Hintergrund stoizistischer Überzeugungen.*¹³⁹ Diese Entwicklung kann als sehr wichtig auf dem Weg zu einer modernen Liebesauffassung angesehen werden. Es ist nun im beginnenden Zeitalter des Barocks möglich, sich der Liebe nicht einfach gleich wie von einer Krankheit niedergestreckt auszuliefern, sondern darüber zu reflektieren. War die Liebe früher kein Thema didaktischer Diskurse, so schwingt sie sich nun zu einer Angelegenheit auf, über welche eine rationale Diskussion möglich ist. Opitz will in seiner Poesie nicht einfach ein Gefühl wiedergeben, er möchte erziehen.

Die Inspiration für die meisten von Opitz petrarkistischen Gedichten stammt allerdings nicht direkt von der Rezeption des *Canzoniere*. Die Arten der petrarkistischen Rezeption in Deutschland anhand diverser ausländischer Nachahmungsdichtung wurde zuvor schon umfassend behandelt. Der Hauptanteil aller petrarkistischen Übersetzungen und Übertragungen ist nachweislich auf sekundäre Quellen zurückzuführen. Dies bedeutet nicht, dass der Petrarkismus in diesen Gedichten weniger ausgeprägt ist. Die zuvor angesprochene Rezeption petrarkistischer Gedichte auch aus sekundären Quellen ist insofern vorteilhaft, dass die kulturellen Erneuerungen und Anpassungen an neue Gesellschaftsformen von Dichtern anderer Nationen bereits vorgenommen wurden. Somit kann Opitz jene gleich übernehmen und in sein Werk einpassen.

Eines der beliebtesten Vorbilder des deutschen Dichters ist die italienische Dichterin und Petrarkistin Veronica Gambara (1485-1550)¹⁴⁰, die er in seinen Werken immer wieder preist. Dass seine Wahl zur Übersetzung petrarkistischer Gedichte auf Veronica Gambara fiel, ist insofern vielsagend, da sie als weibliche Autorin in ihren Gedichten von der traditionellen Minnesituation in Ansätzen abweicht. Aus Gründen des gebotenen Anstands, der bei Frauen mit weit mehr Nachdruck eingefordert wurde als bei Männern, konnte sie sich nicht einfach als klassische Werberin um einen Mann darstellen. Umgehen konnte sie dieses Problem unter der Andeutung ehelich züchtiger Verbundenheit. Auf Opitz mag diese Lösung des Anstandskonfliktes so passend

¹³⁹ Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 312.

¹⁴⁰ Ebd., S. 333 und S. 308.

erschienen sein, dass er das Thema übernahm und in seiner Übersetzung noch weiter ausbaute. Er bleibt Gambaras Original insofern treu, dass er in seiner Übersetzung die weibliche Sprecherrolle beibehält.

Martin Opitz

*Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara;
wie auch nechstfolgende sechse.*

Sie redet die Augen jhres Buhlen an / den sie vmbfangen

*SO offt ich ewren Glantz / jhr hellen Augen / schawe /
Bin ich in grosser Lust vertäufft so hoch und weit /
dass ich mich frewen muss auch in Trübseligkeit
Und eusserster Fortun / in dem ich auff euch bawe.*

*Hergegen schätz' ich mich für die betrübste Frawe /
Wann jhr nicht wie zuvor geneigt und freundlich seyd:
Ich bin mir selber gram / mein Leben ist mir leidt /
Dieweil ich euch nicht hab' auff die ich ewig trawe.*

*Ihr jrrdisches Gestirn' / jhr sterblichen Planeten
Ihr mein Sonn' und Mond' / jhr / die jhr mich könnt tödten /
Ohn euch ist alle Lust nichts als ein blosses Bild.*

*Was wundert jhr euch dann / dass ich zu euch muss eilen /
Mein bester Trost? es fleucht ein jeder für den Pfeilen
Des Todes / wider welch' ihr seyd mein starcker Schild.¹⁴¹*

Zum Zwecke des direkten Vergleichs mit dem Original wir hier das italienische hintenangestellt:

Veronica Gambara

*Dal veder voi occhi lucenti e chiari,
nasce un piacer ne l'alma, un gaudio tale
ch'ogni sdegno, ogni affanno, ogni gran male
soavi tengo, e chiamo dolci e cari.*

*Dal non vedervi, poi, lucenti e rari,
lumi del viver mio segno fatale,
un sì fiero dolor quest'alma assale
chi i giorni miei fa più che assenzio amari.*

Quanto contemplo voi sol vivo tanto,

¹⁴¹ Schulz-Behrend, George, *Opitz: Gesammelte Werke*, Bd. II, 2. Teil, 1989, S. 704.

*limpide stelle mie soavi e liete;
il resto de mia vita è doglia e pianto;*

*però se di vedervi ho sì gran sete
maraviglia non è, ch'uom fugge quanto
che può il morire, onde voi schermo sete.*¹⁴²

Daran wird ersichtlich, dass es sich hier bei Opitz eher um eine Übertragung, denn um eine wörtliche Übersetzung handelt. Gambara beschreibt in ihrem Gedicht eine schwer fassbare, affektgeladene Hingabe an ihren Geliebten. Sie greift auf die typischen Schmerzen zurück, den das lyrische Ich durch die Abwesenheit empfindet. Diese Abwesenheit des Geliebten ist für sie gleichzusetzen mit dem Tod („ch'uom fugge quanto che può il morire, onde voi schermo sete“). Opitz, auf der anderen Seite, gibt dem Sonett einen eindeutigen Schliff hin zu einer größeren Beständigkeit der Liebe. Wir bekommen einen Hinweis darauf, dass die Liebe des lyrischen Ich vor Entstehung dieses Gedichts erhört wurde, nämlich durch die Worte „wie zuvor“ im sechsten Vers. Gambara hingegen lässt eine eventuelle Vorgeschichte völlig offen. Formulierungen wie „in dem ich auff euch bawe“ oder „auff die ich einig trawe“ betont ein bestehendes Vertrauensverhältnis. Opitz nimmt einige wichtige Veränderungen in der allgemeinen Aussage des Sonettes. Auf diese Weise wird es, wie es scheint, eine Ode an das Fundament der Liebe – Schutz, Beständigkeit und Treue. Diese Prinzipien passen allerdings besser zum Konzept eines Ehebündnisses als zu den programmatischen außerehelichen Liebessituationen bei Petrarca und des Petrarkismus. Borgstedt führt das Aufkommen des Treuemotivs insgesamt auf einen Säkularisierungsprozess zurück, durch den sich eine entidealisierte Liebesauffassung herauskristallisiert.¹⁴³ Das Deutschland der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts befindet sich inmitten großer gesellschaftlicher und konfessioneller Umbrüche, der zu einer starken Ehebezogenheit der ausdrückbaren Liebescodes führte.

Die Schlussfolgerung, Opitz wäre der petrarkistischen Liebesdichtung gänzlich abgeneigt ist demnach schlichtweg falsch, solange sie neustoizistischen Prinzipien der

¹⁴² Gambara, Veronica, *Rime*. Alan Bullock (Hg.), Florenz, Perth: University of Western Australia, 1995, S. 11

¹⁴³ Vgl. Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 337.

Beständigkeit und der Treue zumindest ansatzweise folgt. Allerdings lässt sich in Opitz' Werk eindeutig eine hierarchische Wertung der Themen feststellen. Dass er die Minnedichtung inhaltlich als minderwertiger gegenüber anderen Werken erachtete, beweist schon allein die Anordnung ganz hinten in seiner *Poeterey*. Diese hierarchische Sichtweise soll der Analyse der Gedichte in dieser Arbeit aber keinen Abbruch tun.

Es wäre trotzdem ein Fehler, die gesamte Lyrik von Martin Opitz auf seine didaktische Komponente zu reduzieren. Es finden sich in seinem Werk genug Übersetzungen und eigenständige Gedichte, in welchen der Petrarkismus auf eine emotional expressive Weise Anwendung findet. Zudem ist bekannt, dass er sich zumindest in seinen Jugendjahren während ausgedehnter Aufenthalte in Heidelberg und in der Pfalz vorwiegend der Liebeslyrik widmete.¹⁴⁴ Aus diesem Grund kann man davon ausgehen, dass die erzieherische Thematik die bisher bekannte, gefühlvolle Seite der petrarkistischen Liebesmetaphorik nicht ausschließt, sondern sie im Gegenteil das Spektrum um einen spannenden und kreativen Aspekt der Anwendung erweitert.

„Luhmann bescheinigt dem 17. Jahrhundert eine deutliche Abkehr von dem „einfachen Mittel der Idealisierung, die die Begründung in der Vollkommenheit des Gegenstandes sah“¹⁴⁵. Geht man nun dazu über, die Geliebte nicht länger als glorifiziertes, gewissermaßen schon gottgleiches Geschöpf zu sehen und mehr zu vermenschlichen, wie es in der Renaissance begonnen wird, so bringt den Dichter oder den Liebenden allerdings in jene Misslichkeit, dass seine Leidenschaft – seine Passion – plötzlich nicht länger begründbar ist. Die geistige Überhöhung der Liebe kann nicht mehr als realistisch oder realisierbar angesehen werden. Gleichzeitig fehlen aber nach wie vor die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, um der uneingeschränkten Erfüllung in der körperlichen Liebe das Feld zu ebnen. Diese gilt nach wie vor im englischen wie im deutschsprachigen Raum als Privileg einer ehelichen Verbindung, weswegen sich

¹⁴⁴ Vgl. Solbach, Andreas, *Rhetorik des Trostes*: Opitz' Trostgedichte in Widerwertigkeit deß Krieges. In: Borgstedt, Thomas/Walter, Schmitz (Hg.), *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 223.

¹⁴⁵ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S.57.

viele dieser Werke gewissermaßen als voreheliches Liebeswerben lesen lassen. Die Einwilligung der Frau spielt dabei eine wichtige Rolle.

Der erotische Aspekt ruft bei Opitz gewöhnlich Carpe-Diem-Argumente hervor: Genieße die Jugend solange sie andauert. Aber auch hier spielt die <verewigende> Poesie eine Rolle, denn der Liebhaber ist ein Poet, der seiner Geliebten ewigen Ruhm in seiner Dichtung verspricht, wenn sie seine Liebe erwidert.“¹⁴⁶

Der Verlust des himmlisch Idealen und der damit einhergehenden Konzentration auf das Irdische führt in den politisch wie religiös unsicheren Zeiten des Barocks zur literarischen Verarbeitung der Lebensumstände im so genannten Vanitas-Motiv.

*Es kommt gelegentlich zu einer Gegenüberstellung von Argumenten aus der weltlichen und der erotischen Sphäre, und oft gehen die Beschreibungen des tugendhaften, gelehrten Stoikers in die religiöse Sphäre über oder umgekehrt. Seltener ist eine Vermengung der erotischen und der religiösen Sphäre, obwohl auch diese Variante vorkommt. Das Motiv der <verewigenden Poesie> ist also direkt mit der Vanitasthematik unter weltlichem, bzw. erotischem Aspekt verknüpft und gehört zu den am häufigsten benutzten Motiven in der frühen Dichtung von Opitz.*¹⁴⁷

Wie die Anwendung des Vanitastropus auf die Motivik Petrarcas aussehen kann, zeigt Opitz zuweilen sehr deutlich. In diesem Gedicht aus den Teutschen Poemata tritt das Motiv ganz besonders deutlich hervor.

[145.] Beschluß Elegie

[...]

Wo soll die schönheit sein, wann alles wird vergehen,
Die Lippen von Corall, diß Alabaster Bilt,
Die Augen, so ihr secht, gleich alß zwo Sonnen, stehen,
Der rote Rosenmundt, der weissen Brüste schilt?
Sie sollen, wie ich hör, alß Asch und Staub entfliehen,
Und gehen allzugleich den weg der Eitelkeit,
Pracht, Hoffart, Gut und Gelt, warumb wir usn bemühen,
Wird Wind und flügel noch bekommen mit der Zeit.
Ich laß es alles stehn: das ende meiner Jugent,
Die frucht der liebes luft beschließ ich ganz hierein,

¹⁴⁶ Gellinek, Janis Little, *Die weltliche Lyrik des Martin Opitz*, 1973, S. 59.

¹⁴⁷ Ebd., S. 59.

*Ein ander höher Werck, der anfang meiner Tugend
Wo dieses vuntergeht, soll nimmer sterblich sein.
[...]¹⁴⁸*

Die Qualen des Liebhabers entstehen in diesem Gedicht nicht aus dem direkten Schmerz, den die Abwesenheit oder die Kühle der Geliebten bereitet, sondern aus dem unvermeidlichen Wissen, dass alle irdische Schönheit früher oder später „den Weg der Eitelkeit“ gehen muss. Dieses Gefühl tritt in einem weiteren Gedicht sogar noch deutlicher hervor.

Martin Opitz: Ach Liebste lass uns eilen (1624)

*Ach Liebste, laß uns eilen,
Wir haben Zeit,
Es schadet uns verweilen
Uns beyderseit.*

*Der edlen Schönheit Gaben
Fliehen Fuß für Fuß,
Daß alles, was wir haben,
Verschwinden muß.*

Der Wangen Ziehr verbleichet,

*Das Haar wird greiß,
Der Augen Feuer weichet,
Die Brunst wird Eiß.*

*Das Mündlein von Corallen
Wird ungestalt,
Die Händ' als Schnee verfallen,
Und du wirst alt.*

*Drumb laß uns jetzt geniessen
Der Jugend Frucht,
Eh' als wir folgen müssen
Der Jahre Flucht.*

*Wo du dich selber liebest,
So liebe mich,*

¹⁴⁸ Schulz-Behrend, George, *Opitz: Gesammelte Werke*, Bd. II, 1. Teil, 1978, S. 182.

*Gieb mir das, wann du giebtest,
Verlier auch ich.*¹⁴⁹

Von einem motivischen Aspekt ausgesprochen scheint Opitz vor allem die Vergänglichkeitsmotivik Petrarcas anzusprechen, was angesichts des beliebten Vanitas-Motivs des Barocks nicht überraschend ist. Es fügt sich auch gut in ein Phänomen, das Niklas Luhmann in seiner Auflistung der Evolution der Liebescodes als „Zeitprobleme“¹⁵⁰ bezeichnet. Geht nun in einer irdischeren Liebesvorstellung die Verweigerung der Erfüllung eines Liebeswunsches voraus, so ist dem Liebenden nun klar, dass dies nicht aus einem göttlichen Willen heraus geschieht, sondern aus einer bloßen Laune, so ist Moment der Ablehnung ein Teil des Liebesgeschehens selbst.¹⁵¹ Wo in früheren Liebessemantiken noch Stabilität durch die Hingabe an ein Ideal geschaffen wurde, ist man sich im 17. Jahrhundert nun der Instabilität eines Gefühls wie auch einer zwischenmenschlichen Beziehung schmerzhaft bewusst. Dieses Eingeständnis sorgt aber dafür, dass der semantische Code trotzdem funktional bleibt. Gerade ob dieser Erkenntnis der Flüchtigkeit und des Problems der Gleichzeitigkeit muss Liebe intensiver erlebt werden. Das Schöne ist nur schön, weil es irgendwann hässlich werden wird. Das Vergängliche wird durch diese Gewissheit schließlich wieder zu etwas Dauerhaftem und Beständigem. Man ist sich dessen bewusst, dass man niemandem ewige Liebe schwören kann. Am Liebesgefühl des Moments ändert dieser Umstand jedoch kaum etwas. Luhmann bezeichnet diesen psychologischen Vorgang als „Paradoxie“¹⁵². Durch Paradoxien kann schließlich ein Zustand hergestellt und ein Code formuliert werden, mit dem auf einer semantischen Ebene eine Stabilität für das Instabile geschaffen werden kann¹⁵³. Auf diese Weise kann die Kommunikation wieder glücken und der semantische Code trotz der erkannten Unzulänglichkeiten der Menschen und der Zeit selbst erneut funktionieren. Die Menschen sind in ihrem Lieben freier und keiner Krankheit mehr unterworfen. Dadurch fällt der pathologische Zwang weg, wodurch ein Gelingen der Kommunikation theoretisch nicht mehr gewährleistet

¹⁴⁹ Schulz-Behrend, George, *Opitz: Gesammelte Werke*, Bd. II, Teil 2, S. 666f.

¹⁵⁰ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S.71.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S.72.

¹⁵² Ebd., S.72.

¹⁵³ Vgl. ebd., S.72.

ist. Die Paradoxierung trägt dazu bei, genau dieses Problem zu lösen. Luhmann fast es folgendermaßen zusammen:

Die Gründe dafür [die Flucht in die Idealisierung oder Scheinrationalität] lassen sich klären, wenn man fragt, welche spezifischen Strukturprobleme der Intimkommunikation durch Paradoxierung gelöst werden. Sie ergeben sich auf verschiedene Weise aus der Abhängigkeit von freier Entscheidung. Dies schließt es aus, die Regeln so zu fassen, daß das Verhalten durch sie direkt konditioniert wird. Paradoxiert man dagegen den Code, kann das daran orientierte Verhalten als sinngelunden, zugeordnet und zugleich als frei dargestellt werden.¹⁵⁴

Was zu Zeiten von Opitz auf jeden Fall feststellbar ist, ist eine stärkere Heterogenisierung der Anwendung petrarkistischer Metaphern. Unter seinem tendenziell didaktisierenden Ansatz nutzt Martin Opitz die petrarkistische Semantik allerdings auch für andere Betätigungsfelder, wie einem Liebeslied an seine Heimat.

*[1.] An die Teutsche Nation
Du Teutsche Nation voll Freyheit Ehr und Tugendt,
Nimb an diß kleine Buch, die früchte meiner Jugendt,
Biß daß ich höher steig und deiner Thaten zahl
Werd unablässiglich verkünden uberal.
Diß Buchist mein beginn in Lieb und auch das ende:
Ein ander besser Werck zu dem ich jetzt mich wende,
Das soll vor diesem Buch so vielmahl besser sein,
Je besser Weißheit ist als Venus süsse Pein.¹⁵⁵*

Auch an diesem Beispiel kann man die Auswüchse der zunehmenden Paradoxierung des Liebescodes, die sich im 17. Jahrhundert vollzieht, erörtern. Die Paradoxierung bei Luhmann geht von der Prämisse aus, dass das Ideal zur Floskel wird.¹⁵⁶ Wenn alles, was unter diese Semantik fällt in die Banalität absinken, dann geht damit allerdings auch ihr vorerst noch streng reglementierter Handlungsspielraum verloren. Kurz gesagt, eine schlichte Metapher, die allgemein als eine solche verstanden wird, beschränkt sich nicht länger auf die Idealisierung einer angebeteten Frau, sondern ist

¹⁵⁴ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S.69.

¹⁵⁵ Schulz-Behrend, George, *Opitz: Gesammelte Werke*, Bd. II, 2. Teil, 1989, S. 108.

¹⁵⁶ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 53.

auch auf andere Bereiche des gleichen Gefühls im weitesten Sinne anwendbar. Gleichzeitig steigt die Erkenntnis, dass literarische Darlegung und Ausdruck einer echten Emotion nicht mehr so streng miteinander verbunden sein müssen. Genau dies geschieht hier bei Opitz. Es erfolgt eine Flexibilisierung des petrarkistischen Diskurses. Luhmann äußert sich in seinem Werk zu dieser Entwicklung folgendermaßen:

„Die Absonderung von Liebesverhältnissen läßt bewusst werden, daß der Code »nur ein Code« und die Liebe ein literarisch präformiertes, geradezu vorgeschriebenes Gefühl ist, nicht mehr dirigiert durch gesellschaftliche Mächte wie Familie und Religion, wohl aber in ihrer Freiheit um so [sic!] mehr gebunden an ihre Semantik [...].“¹⁵⁷

Während sich Luhmann in seiner Analyse hauptsächlich auf die französische Literatur bezieht, sehen wir in der deutschsprachigen Literatur einen ähnlichen Trend der (über)generalisierten Kommunikationscodes.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Opitz ein sehr vielseitiges, manchmal in sich widersprüchliches Bild der petrarkistischen Poetik zeichnet. Borgstedt erklärt das in seinem Werk zur Topik des Sonetts folgendermaßen:

Die konzentrierte Ausbildung und allmähliche Auflösung und Pluralisierung des orthodoxen Petrarkismus ist im 16. Jahrhundert unmittelbar verknüpft mit der Stilentwicklung vom Renaissanceklassizismus hin zum so genannten Barockstil des 17. Jahrhunderts. Die petrarkistische Imitatorik bildet dabei eins der poetologisch zentralen Konzepte der klassizistischen Kunstauffassung in der volkssprachlichen Literatur.¹⁵⁸

In Übereinstimmung damit zeigt sich eine stärkere Öffnung und beginnende Liberalisierung des Liebescodes bei gleichzeitig erfolgreicher stärkerer Rationalisierung desselbigen. Dies ist einerseits auf den Zug der Zeit zurückzuführen. Es wurde gezeigt, dass Opitz in so mancher Vernunfts- und Erziehungsbestrebung beginnt, ein Fundament für die Aufklärung des 18. Jahrhunderts zu legen. Die Abkehr von der Unterscheidung von hoher und niedriger Minne ist im Barock bereits vollkommen abgeschlossen, ebenso zeigt sich auch hier wie schon bei den englischen Dichtern

¹⁵⁷ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 53.

¹⁵⁸ Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts*, 2009, S. 341.

der Renaissance eine Distanzierung von Liebe von göttlicher Fügung. Von seinem Dilemma wird der Liebende dadurch aber nicht erlöst, es verlagert sich nur. Ist die Liebe nicht länger als eine von einer göttlichen Macht auferlegte Passion, so kommt sie aus dem Menschen selbst. Somit muss dieser Einfluss darauf nehmen können. Da man von einem moralischen Standpunkt aus, der sinnlichen Liebe im 17. Jahrhundert aber nach wie vor mit Skepsis und Argwohn gegenübersteht, ist es nunmehr die Aufgabe des so Empfindenden seine Gefühle durch die Einbringung einer erzieherischen Komponente zu rechtfertigen und sich im besten Fall schnell wieder lohnenderen Aufgaben zu widmen.

Zum Abschluss dieses Kapitels lässt sich sagen, dass Martin Opitz zum Zeitpunkt seines Todes genug zur erfolgreichen Etablierung des Petrarkismus ebenso wie zum nationalsprachlichen Diskurs im deutschsprachigen Raum beigetragen hatte und diese Verdienste im Bewusstsein seiner Berufskollegen präsent genug waren, sodass seine dahingehenden Verdienste dem ebenfalls deutschen Dichter und Prediger Johann Rist sogar eine Erwähnung in seinem *Lob- Trawr- vnd Klag- Gedicht* auf den Kollegen Wert war.

[...]
Noch war jhm das zu schlecht / Hebreisch / Griechisch können
Vnd gut Latein dazu / der Welsche must' jhm gönnen /
Daß er in seiner Sprach das fassete mit Lust
156 Was dem TOSCANER selbst vielleicht war vnbewust.
Was rühm' ich aber viel? PETRARCHA sol es sagen
Der Florentiner Pracht / den FAMA auff den Wagen
Der Ewigkeit gesetzt / den Opitz sehr geliebt
160 Vnd jhn in Teutsche Sprach zu bringen sich geübt
Doch etwas weinigs nur. Die Reimen vnd Sonnette
So die VERONICA GAMBARA in die Wette
Mit jhrem Liebsten sang vor seiner Augen Liecht /
164 Wenn sie beklagte / daß sie jhn stets sehe nicht /
Wenn sie den schönen Ort oft priese mit verlangen
Da sie zum ersten mahl' ADONIS hat' vmbfangen /
Ja wenn sie auch den Wind thet bitten / daß er jhr
168 Von jhrem Liebsten nur ein Stäubelein zuführ' /
Vnd was sie sonst mehr von buhlerin vnd lieben
Wie auch von Erbarkeit sehr künstlich hat beschrieben

*In jhrer Muttersprach / das / sag' ich zeuget klar /
172 Wie fertig vnd geschickt mein Freund im Welschen war.
[...]*¹⁵⁹

5.4 Petrarca und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau

*Dass die Liebe der Wetzstein sei, an dem die Poeten ihren subtilen Verstand schärften, dieses Wort von Opitz könnte für die Kunst Hoffmannswaldaus geprägt worden sein. Trotz einer Anzahl von geistlichen Liedern, Begräbnisgedichten und >lyrischen Diskursen< über verschiedene Gegenstände herrscht das Thema der sinnlichen Liebe vor. Hoffmannswaldau zeigt, »was die Liebe vor ungeheure Spiele in der Welt anrichtet« (Deutsche Übersetzungen II, S. [439]).*¹⁶⁰

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616-1679) war nur wenig jünger als Martin Opitz, mit ihm persönlich aus Breslauer Zeiten bekannt und durch dessen dichterisches und poetologisches Schaffen beeinflusst. Inhaltlich ist er vor allem für seine Liebesgedichte bekannt, in welchen das Vorbild Petrarca eindeutig ist. Aufgrund der Tatsache, dass seine Liebeslyrik nicht gerade als sexuell zurückhaltend bezeichnet werden kann – vor allem für das 17. Jahrhundert – wird als einer seiner größten stilistischen Einflüsse oft die galante Dichtung genannt. Dieses gesellschaftsethische Ideal des Galanten wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich im Umfeld der so genannten *Précieuses* entwickelt, zeichnet sich durch Freizügigkeit und erotische Doppeldeutigkeit aus, die bei Poesie aus dieser Zeit oft verwundert. Seine Wirkungskraft in Deutschland entfaltet sich erst erheblich später und in einem veränderten kulturhistorischen Umfeld.¹⁶¹ Der aufmerksame Leser bemerkt an dieser Stelle wohl ein chronologisches Problem. Hoffmannswaldau starb 1679 und damit einen erheblichen Zeitraum, bevor die galante französische Dichtung in Deutschland

¹⁵⁹ Rist, Johann, *Sämtliche Werke. Zwölfter Band, Verstreute Schriften*. Alfred Noe/Hans-Gert-Roloff (Hg.), Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, S. 29.

¹⁶⁰ Vgl. Meid, Volker (Hg.), *Barocklyrik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008, S. 142.

¹⁶¹ Borgstedt Thomas, Du schickst mir einen brief / und greiffst mir nach dem hertzen. Hoffmannswaldau, die erotische Versepistel und der galante Diskurs. In: Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), *Der Galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Dresden: Thelem bei w.e.b., 2001, S. 13.

richtig Fuß fassen konnte. Berühmte andere deutsche Vertreter sind alle mindestens fünfzig Jahre jünger als Hoffmannswaldau. Gleichzeitig greift Hoffmannswaldau dennoch bevorzugt auf lyrische Gattungen zurück, die sich vor allem bei den Galanten großer Beliebtheit erfreuen.¹⁶² Er ist demnach einerseits zu alt, um als direkter Vertreter galanter Lyrik im damaligen deutschsprachigen Raum zu gelten, andererseits scheint er in vielen Dingen wie etwa der offensichtlichen Sexualität seiner Werke der galanten Poesie vorzugreifen. Um die manchmal fehlerhafte Einordnung Hoffmannswaldaus zu erklären, wird ein kurzer Exkurs gemacht. Dadurch können später Fehler in der Analyse seines vom Petrarkismus beeinflussten Werks vermieden werden.

Eine sehr wahrscheinliche Erklärung für diese Diskrepanz bietet Borgstedt in seinem Werk zum Galanten Diskurs.

Hoffmannswaldau ist generationsgleich mit Andreas Gryphius, und so stellt sich die Frage nach dem Verhältnis seiner Zeitgenossenschaft zu seiner Signifikanz für die galante Literaturbewegung am Ende des Jahrhunderts. [...] Bei Hoffmannswaldau zeigt sich [...] eine diskursiv entfaltete Kontrastierung von Rhetorik und Wahrheit, die im Zeitalter des Galanten direkt anschließbar blieb. Und während Gryphius die erotische Liebe entweder der Gottesliebe entgegensetzt [...] oder sie ebenfalls gut lutherisch der obrigkeitlichen Zucht überantwortet [...], kommt bei Hoffmannswaldau auf naturrechtlichem Fundament jener zentrale Gegensatz von vernünftiger und von unvernünftiger Liebe zum Ausdruck, der eine grundsätzliche Positivierung der Affektivität selbst impliziert. Daraus lässt sich folgern, daß es wohl vor allem die Konzentration auf säkuläre poetische und gelehrte Modelle war, die Hoffmannswaldau zukunftsträchtig werden ließ. Dies betrifft die Gattungswahl, die Thematik und die veränderte Affektauffassung, vor deren Hintergrund die Liebesdichtung entfaltet wird. Aufgrund der verschobenen Wirkung wird dieser Autor in Literaturgeschichten geführt, als stehe er am Schluß einer Epoche, aus deren Zentrum er hervorgegangen ist. Seine barocke Konstitution zeigt sich in manch anderer Hinsicht. Er ist der Vertreter eines hochrhetorischen lieblichen Stils, der zugleich metaphernreich und argut ist, und der zu den Forderungen nach sprachlicher Natürlichkeit schlecht passen will, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts erho-

¹⁶² Vgl. Borgstedt Thomas, Du schickst mir einen brief / und greiffst mir nach dem hertzen. Hoffmannswaldau, die erotische Versepistel und der galante Diskurs. In: Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), *Der Galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Dresden: Thelem bei w.e.b., 2001, S. 14.

ben werden. Auch die grellen moralischen Zuspitzungen, die man in den Heldenbriefen finden und die man als juristische Fallstudien verstehen kann, waren für das nachfolgende Jahrhundert eher unverdaulich. Es waren vornehmlich diese Eigenschaften, die Hoffmannswaldau vom gefeierten Vorbild der Galanten zum Schreckbild des Barockschwulsts mutieren ließen. Insofern kann man die Problematik der epochalen Zuordnung des Autos auf differente, aber keineswegs grundsätzlich widersprüchliche Merkmale seines Werks zurückführen. ¹⁶³

Diese zeitliche Verschiebung hat voraussichtlich andere Gründe, von denen einer mit Hoffmannswaldaus dichterischen Einflüssen, der anderer mit seiner Rezeptionsgeschichte zu tun hat. Zum einen fehlten der deutschen Sprache anfangs noch das stilistische und lexikalische Mittel, die sensualistische Kunst eines Giambattista Marino, eines italienischen Vorbilds, das Hoffmannswaldau neben Francesco Petrarca zu vielen seiner Gedichte inspirierte, zu imitieren. ¹⁶⁴ Erst Hoffmannswaldau selbst schuf hierzu nebst anderen die notwendigen Werkzeuge. Zum anderen dachte der im Gegensatz zu Opitz aus einer Patrizierfamilie stammende Poet wohl nicht daran, es seinen nach Dichterruhm und dem damit verbundenen sozialen Aufstieg strebenden bürgerlichen Kollegen dieser Zeit gleichzutun, und seine Werke im Druck zu veröffentlichen. Seine Dichtungen kursierten zunächst streng ständisch restriktiv. Erst mit dem Auftreten von unrechtmäßigen Drucken und Raubkopien entschloss er sich zu einer ersten Ausgabe seiner Werke, die allgemein zu erwerben war ¹⁶⁵. Diese Verschlossenheit gegenüber einer möglichen Breitenwirkung seiner Dichtung mündete schließlich in einen Coup, der der Rezeptionsgeschichte Hoffmannswaldaus noch eine weitere beinahe widersprüchliche Besonderheit verleiht. Trotz der vorhergehenden Ausführung gibt es nämlich ein Detail, dass es letzten Endes nicht unmittelbar falsch erscheinen lässt, von Hoffmannswaldau als direkten Vorfahren der deutschen galanten Dichtung zu sprechen: Gegen Ende des 17. Jahrhunderts mehrte sich in Deutschland die Forderung nach einer „zeitgemäßen, galanten und ungezwungenen, an höfischen

¹⁶³ Borgstedt Thomas, Du schickst mir einen brieff / und greiffst mir nach dem hertzen. In: Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), *Der Galante Diskurs*, 2001, S. 34-35.

¹⁶⁴ Vgl. Meid, Volker (Hg.), *Barocklyrik*, 2008, S. 141.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 142.

Umgangsformen orientierten Literatur“¹⁶⁶. Diesem Bedürfnis kommt der findige Herausgeber Benjamin Neukirch mit einem literarischen Großprojekt nach, das ab 1695 erscheint. Die Anthologie mit dem Titel *Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte* beinhaltet vor allem die bislang unveröffentlichte erotische Dichtung Hoffmannswaldaus¹⁶⁷. Dieser war zum Zeitpunkt des Erscheinens der Anthologie bereits sechzehn Jahre tot. Die Tatsache, dass diese Lyrik demnach bereits etwas überholt war, tat ihrem Erfolg allerdings nicht den Geringsten Abbruch. Die Anthologie bildet den Ausgangspunkt eines deutschsprachigen Modells galanten Dichtens, das bald von vielen Lyrikern aufgegriffen und weiterverfolgt wird. Aus diesem Grund gilt Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau bis heute als erster galanter Dichter Deutschlands, auch wenn er selbst diese Strömung niemals kennenlernte oder gar vertrat. So faszinierend die Rezeptionsgeschichte Hoffmannswaldaus gerade im Hinblick auf die Galante Dichtung ist, so muss sie doch an dieser Stelle beendet werden.

Da diese Arbeit keine gattungstheoretische, sondern motivanalytisch-soziologische ist, sollen die Streitigkeiten um eine präzise Einordnung Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus anderen überlassen werden.

Als Conclusio geht aus dem Exkurs hervor, dass Hoffmannswaldau stilistisch kein unmittelbarer Vertreter der galanten deutschen Dichtung ist, aber einen wichtigen Grundstein für die Entwicklung selbiger legte.

Welches aber sind nun die Merkmale, die Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus Lyrik zum Wegweiser für diese Dichtung machten und welche Rolle spielt der Petrarkismus in seinem und für sein Werk?

Den Petrarkismus Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus zeichnet, das wird in dem Beispiel sofort ersichtlich, seine Anstößigkeit und Explizitheit aus. Diese heben

¹⁶⁶ Borgstedt Thomas, Gezielte Anstößigkeit: Geschlechterverhältnisse eines »galanten« Petrarkismus bei Schoch und Hoffmannswaldau. In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 244.

¹⁶⁷ Vgl. Dirk Niefanger, Die Chance einer ungefestigten Nationalliteratur. Traditionsverhalten im galanten Diskurs. In: Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), Der Galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Dresden: Thelem bei w.e.b., 2001, S. 155.

ihn auch von allen bisher behandelten Petrarkisten ab. Sexualität wird als weitgehend naturgegeben begriffen, womit man sich wie selten zuvor in der Literaturgeschichte gegen die körperfeindlichen Dogmen des Katholizismus wandte. Die satirische Behandlung und Dekonstruktion selbiger lassen sich in Hoffmannswaldaus Lyrik ebenfalls erkennen. Das heißt jedoch nicht, dass gesellschaftlicher Anstand vollkommen außen vorgelassen wird. Zeitweilige Andeutungen, dass es sich bei den Gedichten etwa um Traumvorstellungen handelt, schwächen allzu Explizites ab und verleihen der erotischen Lyrik eine gewisse Legitimation. Was hier auffällt ist, dass die Rolle der Frau keinesfalls passiv bleibt und in die Handlung miteinbezogen wird. Dies ist eine Entwicklung, die nicht erst mit dem Barock beginnt, sondern die sich schon vorher ansatzweise abzeichnet und die von Hoffmannswaldau aufgegriffen wird. Die idealisierte Frauenliebe wird aufgebrochen und damit auch die klassischen Geschlechterkonstellationen des *Canzoniere* Francesco Petrarcas. Dies sind eben die Merkmale, die wir in Hoffmannswaldaus Lyrik finden, wie am ersten Gedichtbeispiel zu sehen ist.

*Ihr hellen mörderin / ihr augen schliest euch zu /
Jedoch die schönen brüste /
Als zunder meiner lüste /
Geniessen keine ruh /
Ihr aufgeblehter schnee rafft alle krafft zusammen /
Und bläst in meine flammen.*

*Es muß dein athem ja wohl glut und hitze seyn /
Denn was daraus erqvillet
Ist auch mit brand erfüllet:
Bezeuget als rubin sich auff der berge spitzen /
Mich armen zu erhitzen.*

*Du schläffst in sichrer ruh / ich aber wach allhier /
Verirret in den schrancken
Voll schlüpffriger gedancken /
Ich schaue dich in mir /
Und ich bemühe mich / den unmuth zu versüssen /
Im geiste dich zu küssen.*

*Ich fühle / wie mich hier des ambers lieblichkeit /
Den deine zunge giebet /*

*Wenn sie am schärffsten liebet /
Mit anmuth übersetret /
Und wünsche / daß dein geist auch in dem schlaffe spüre /
Was ich im sinne führe.*

*Es muß ein süsser traum von liebes=schelmerey
Dir durch die adern dringen /
Und ich zu etwas zwingen /
So dir gantz fremde sey /
So dich zu früher zeit / so bald du wirst erwachen /
Auch schamroth könne machen.*

*Der liebes=engel selbst / so neidisch ist wie du /
Der will sich itzt bemühen
Den fürhang fürzuziehen /
Von wegen deiner ruh;
Doch must du mit der zeit mir ungescheut entdecken /
Wie dir die träume schmecken.¹⁶⁸*

An Petrarkismen ist das gesamte Repertoire vorhanden. Edelsteinmetaphorik, Ode an den Körper der Geliebten, ein schmachsender Verehrer. Gleichzeitig sind die sexuellen Anspielungen des Gedichts so explizit wie nie zuvor. An dieser Stelle ist es wohl wichtig zu erwähnen, dass Hoffmannswaldau seine allzu offenherzigen Werke nicht mit der Intention der Publikation schrieb. Wie bereits zu Beginn des Kapitels erwähnt, wurden Teile seiner Lyrik als nicht autorisierte Raubkopien veröffentlicht. Von Sublimierung oder Vergöttlichung der Frau kann nicht die Rede sein, die beschriebene Angebetete ist sehr irdisch und real. Der Grund, aus dem sich Hoffmannswaldau eine derartige Freizügigkeit überhaupt erlauben kann, liegt an einem Umdenken, das im Zuge der lutherischen Reformation stattfand. Es war diese neue protestantische Tradition, mit der Hoffmannswaldau in Breslau aufgewachsen war. Theologisch verkürzt erklärt ging die katholische Orthodoxie von einer grundsätzlichen Verderbtheit des Menschen durch die Erbsünde aus. Bei Luther findet eine Mitigation dieser Lehren statt. Das Bildnis, dass er von der menschlichen Verfassung zeichnet, ist ein positiveres Bild. Hoffmannswaldau bedient sich in seinem Werk vor allem des Bildes des „imago Dei“,

¹⁶⁸ Kiermeier-Debre, Joseph/Fritz Franz Vogel (Hg.), *Die Entdeckung der Wollust. Erotische Dichtung des Barock*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, S. 27-28.

also der Vorstellung, dass der Mensch als Ebenbild Gottes geschaffen daher in seiner Grunddisposition gut ist. Er dehnt diese Idee auch auf die Körperlichkeit aus und schließt daraus, dass der Körper göttlich bzw. paradiesisch ist. Sich seiner zu schämen wäre eine Beleidigung von Gottes Werk.¹⁶⁹ Es ist leicht, sich vorzustellen, dass diese Art der Dichtung schon zu Hoffmannswaldaus Zeiten aber auch bei späteren Theoretikern und Kritikern als anstößig oder zumindest zu frivol empfunden wird. Einzig ein wenig Zurückhaltung ist erkennbar, wenn Hoffmannswaldau andeutet, dass es sich bei den im Werk beschriebenen Sinnesfreuden lediglich um einen süßen „traum von liebes=schelmerey“ handelt und er sie ausschließlich „im geiste“ zu küssen versucht. Ein weiteres Mal betont er Wunschhaftigkeit der Erlebnisse im letzten Vers mit „wie dir die träume schmecken“. Erlaubt sich das lyrische Ich gegenüber der Geliebten auch eine bisher unbekannte Freizügigkeit gegenüber einer sehr realen, lebendigen Frau, so ist die Distanz nach wie vor ein wesentlicher Faktor um die gesellschaftliche Akzeptanz zu gewährleisten. In Hoffmannswaldau aus Gründen seiner Lyrik sofort einen liberalen Vordenker und Freigeist, der dem klassizistischen Opitz zumindest um Jahrzehnte voraus war, sehen zu wollen, wäre allerdings falsch. In der Tat könnte man sagen, dass der Unterschied zu seinem schlesischen Kollegen weniger in Art als vielmehr in Ausmaß liegt¹⁷⁰. Auch bei Opitz finden sich bei genauerer Betrachtung genug frivole Stellen, allerdings wendet Hoffmannswaldau derartige Metaphern wesentlich häufiger an. Hoffmannswaldau bedient sich am enormen Metaphernreichtum und an der – oft auch kritisch hervorgehobenen – Übertriebenheit und Schwülstigkeit des selbigen und treibt diese Semantik ins Extreme, wobei er eng in den typischen Merkmalen der Barockpoesie verhaftet bleibt¹⁷¹. Aufmerksame Leser erkennen in Hoffmannswaldaus „Jst dieses schnee?“ eine eindeutige Hommage an Opitzens Sonnet über die Augen der Astree. Im vorherigen Kapitel wurde konstatiert, dass Martin Opitz ansatzweise Dekonstruktion des Petrarkismus oft in der Überspitzung seiner Liebessemantik lag, was auch notwendig war, um deren

¹⁶⁹ Vgl. Schmid, Heinrich, *Die Dogmatik der evangelisch-lutherischen Kirche*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1979.

¹⁷⁰ Vgl. Peter J. Burgard, *Dead Metaphor Society? From Opitz to Hoffmannswaldau*, in: *Neophilologus* (2009) 93:302.

¹⁷¹ Vgl. ebd., 93:302.

Kommunikationsfähigkeit aufrecht zu erhalten. Das gleiche könnte nun über Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau gesagt werden. Nur entschließt er sich, dieses Konzept mit anderen Inhalten weiter auf die Spitze zu treiben. Kritik und Modernisierung durch Exzess scheint seine Devise zu lauten. Dies soll freilich nicht heißen, dass kein Zuwachs an poetischen Freiheiten stattgefunden hat. Dieser geht nur nicht so schnell voran, wie Hoffmannswaldaus Lyrik es auf den ersten Blick glauben macht.

Das Problem der erotischen Dichtung ist, dass sie von allen lyrischen Künsten im größten Widerspruch zur Tradition des christlichen Mittelalters steht, das die Körperlichkeit stark verdammt. Schon gar nicht ist Sinnlichkeit ohne eheliche Bindung oder der Voraussetzung der Standesdifferenzen (Minne), die eine idealisierte Anbetung ohne körperliche Erfüllung gewährleistet, denkbar.¹⁷² Erotische Lyrik ist laut Schlaffer ¹⁷³ nur dann akzeptabel, sofern einer der beiden Parts – im Regelfall der weiblichen Geliebten – die christlichen Moralvorstellungen verkörpert und damit den heidnischen Liebeschwüren des Verführers eine klare Absage erteilt. Spuren dieser Erwartungshaltung sind bei Hoffmannswaldau eindeutig zu erkennen, wenn es zum Beispiel in dem petrarkistisch geprägtem Sonnet „Er ist ein unglücklicher wecker“ heißt:

*Ich eilte Lesbien aus kurzweil zu erwecken /
Als gleich Aurorens glanz um ihr gesichte stund /
Die rosen krönten ihr die wangen und den mund /
Durch weisses helffenbein ließ sich der hals bedecken.*

*Ich wolte meine hand auff ihre brüste strecken /
Es tat ein nasser kuß ihr meine geilheit kund.
Es ruffte Lesbie: Ist dein verstand gesund /
So führe kein brunst in meine keusche hecken.*

Ich war darob bestürzt / und fluchte dem gelücke /

¹⁷² Rasch, Woldietrich, Lust und Tugend. Zur erotischen Lyrik Hoffmannswaldaus. In: Rasch, Woldietrich (Hg.) *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift Günther Weydt*. Bern, München: Francke Verlag, 1972, S. 447-448.

¹⁷³ Vlg. Schlaffer, Heinz, *Musa locosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1971, S. 164.

*Und fuhr den himmel an / und seine reiche blicke.
Ich sprach: Wo rosen stehn / da müssen dornen seyn.*

*Weil mich denn ihr befehl verjaget und vertrieben /
So hab ich dieses wort in ihr gemach geschrieben:
Auff morgenröthe folgt gar selten sonnenschein.¹⁷⁴*

Lesbie steht hier ganz klar für die anstandsvolle, religiös verordnete Ablehnung der Avancen ihres Liebhabers. Während das Sonnet formal wie semantisch sehr stark an Petrarca erinnert, ist der Inhalt ganz ein anderer. Das etwas brüsk wirkende Liebeswerben des lyrischen Ich hat abgesehen von der eingestanden Schönheit der Begehrten nicht mehr mit der zurückhaltend idealisierenden Sublimierung von Laura gemein.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau kann als der erste deutschsprachige Dichter erachtet werden, der sich diesen Erwartungen nicht zur Gänze beugen will. Sein lyrisches Ich geht gegen diese strengen Sittlichkeitsvorstellungen vor, indem es versucht, das Pendant mit den eigenen argumentativen Waffen zu schlagen. Ihre Unerreichbarkeit wird dadurch zusehends nicht mehr die einzige Position, die die Frau einnehmen kann, wodurch im 17. Jahrhundert immer häufiger Spezialcodes für die passionierte Liebe entstehen ¹⁷⁵. Dies heißt nicht, dass dieses neue Paradigma sofort weitgehend angenommen, oder sogar von Hoffmannswaldau selbst befürwortet wurde. Seine Gegenwehr gegen vorherrschende religiöse Dogmen, die gerade zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges und in den Jahrzehnten danach auf sehr fruchtbaren Boden gefallen ist, ist bemerkenswert. In einem Gedicht an eine „freundin Flavia“ kehrt Hoffmannswaldau diese neu gefundene aktive Rolle auf beiden Seiten hervor.

*[...]
Du aber / Flavia / gebrauchst verschwenderey /
Du thust mir deine gunst durch einen brieff zu wissen /
Und daß ich auch davon noch mehr versichert sey /*

¹⁷⁴ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*. Berlin: Verlag der Contumax GmbH/Hofenberg, 2013, S. 28-29.

¹⁷⁵ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 57-59.

So wilst du bald darauf mein schlechtes haus begrüßen.

[...] ¹⁷⁶

Die Dame hat Hoffmannswaldau gar einen Brief geschickt, was ein Grad an Handlungsfähigkeit ist, den wir bisher von einer dichterisch beschriebenen Geliebten kaum kennen. Sie hat die Initiative ergriffen und sich selbst in das Haus des lyrischen Ichs eingeladen. Leider zeigt sich in den nächsten Zeilen, dass die scheinbar gefundene Freiheit nicht ganz aufgehen kann. Flavia versetzt ihn, was als Überbleibsel des Zögerns im Sinne des Anstands gedeutet werden kann:

[...]

Es stund mein treuer sinn in steiffer zuversicht /

In meinem hause dich / als freundin / zu empfangen;

Ach blumen ohne frucht! Ich armer fand dich nicht /

Du warst zu meiner noth mir allzubald entgangen /

[...] ¹⁷⁷

In den vorhergehenden Kapiteln wurde bereits festgestellt, dass die Berufung auf die Passion, die in ihren sinnlichen Ausprägungen den freien menschlichen Willen einschränkt und vernebelt, die sinnliche Liebe bis zu einem gewissen Grad legitimieren können. Im 17. Jahrhundert sind neben der Sublimierung und minnehafter Idealisierung einer ätherischen Geliebten auch andere Möglichkeiten, diese zum Ausdruck zu bringen, dazugekommen. Auch Niklas Luhmann stellt fest, dass das soziologische Spektrum breiter wird:

Offen ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Form, in der die Bezugnahme auf Sexualität die Generalisierung des symbolischen Mediums Liebe ermöglicht. Die Möglichkeiten, die bedacht werden, pendeln zwischen: (1) Sublimierung durch vorläufigen oder auch definitiven Ausschluß möglicher sexueller Kontakte; (2) Modellierung des Verlaufs von Liebesgeschichten in heimlicher Analogie zum Geschlechtsverkehr (Kontaktaufnahme – Steigerungsspiel – Höhepunkt – Indifferenz und Notwendigkeit des Sich-Trennens); (3) Verlagerung der Generalisierung in eine Alternative, in der sexuelle Beziehungen nicht in Betracht

¹⁷⁶ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*, 2013, S. 28-29.

¹⁷⁷ Ebd., S. 28-29.

gezogen werden, (Freundschaft). Innerhalb dieser Varianten bleibt auch die Weiterentwicklung eines Code [sic!] für Intimbeziehungen offen.¹⁷⁸

War also zuvor das Liebesbekenntnis zu einer Frau nur über die Sublimierung möglich, so findet nun eine Differenzierung der Möglichkeiten statt. Da die Liebe als Krankheit spätestens im 17. Jahrhundert jedoch seine Gültigkeit vollkommen verliert, kann sich der Dichter nicht mehr in einen wahnsinnähnlichen Zustand als Ausflucht retten. Darum muss eine gewisse Distanz gewahrt werden. Eben jener Abstand zu einer begehrten Frau kann nur aufgehoben werden, wenn sich der Dichter in sozial anerkannte Formen der Liebe rettet. Hoffmannswaldau wendet diese in seiner Lyrik auch aktiv an, wie zu sehen ist, wenn man sich das bereits zuvor präsentierte Gedicht an Flavia ein wenig weiter ansieht:

*Mein größter kummer war zu bergen meine pein /
Mein blut stund schon gerüst / verrätherey zu üben /
Doch must ich in der noth als eiß gefrohren seyn.
Wie übel paart sich sich doch behutsamkeit und lieben!
Wie der verdruß hernach mir meinen tisch gedeckt /
Wie nichts als Traurigkeit mir oben an gesessen /
Wie bitter mir hierauf das mittags-mahl geschmeckt /
Das kanst du / liebst du mich / auch vor dich selbst ermessen.
Es schloß der unmuth mir die heisse kähle zu;
Mich hätte der verdruß auch endlich selbst erstecket /
Und läge wohl vielleicht itzt in der bleichen ruh /
Wann nicht mein hofnungs-stern mich wieder auffgewecket.
Ist eine wehmuth noch vor mich in dieser welt /
So trockne / Flavia / mir meine nasse wangen;
Du weist es / da mir doch kein ander tuch gefällt /
Als das ich armer kann aus deiner hand erlangen.
Schau meine liebe nicht als wollust-sprossen an /
Die aus dem hertzen nichts als geile blüthe treiben /
Du weist es / daß man auch vernünftig lieben kann /
Und lieb und tugend wohl Geschwister können bleiben.
Ich schliesse meinen brieff / doch meine hoffnung nicht /
Dich / liebste Flavia / in kurtzer zeit zu schauen;
Und so der himmel uns nicht allen fürsatz bricht /
So wollen wir ein haus von zucker-rosen bauen.
Doch weil du rose bist, so will ich biene seyn /*

¹⁷⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 141.

*Die bienen mögen sich in blätter ja verstecken;
Vielleicht fällt dir / wie mir / noch der gedancken ein /
Daß bienen zwar ein blat berühren, nicht beflecken.*¹⁷⁹

Dieses Gedicht mutet zu Beginn wie die typische Einladung zu einem damals moralisch fragwürdigen erotischen Stelldichein an. Man gewinnt den Eindruck, das lyrische Ich versuche damit, Flavia doch noch zu überzeugen, zu ihm zu kommen. Das ist wohl auch in der Tat so, doch gegen Ende des Gedichts ändert sich der Ton, als das lyrische Ich betont, dass sein Verlangen nicht der bloßen Lust, sondern aufrichtiger Liebe geschuldet sei. Sexualität und idealisiert poetische Liebe schlossen sich im Mittelalter noch aus. Bei Hoffmannswaldau gewinnt der Wunsch nach Sexualität Natürlichkeit und führt schließlich wie in dem oben angeführten Gedicht zu einer leidenschaftlichen Apologie der erotischen Liebe. Hoffmannswaldau appelliert an seine Leserschaft, dass Sinnlichkeit und genuin empfundenes Liebesgefühl sich nunmehr nicht mehr ausschließen (Vielleicht fällt dir / wie mir / noch der gedancken ein / Daß bienen zwar ein blat berühren, nicht beflecken). „Was wir hier finden, ist das bekannte Hoffmannswaldausche Arsenal der erotischen Apologetik, hinter der eine platonisierende Liebesmetaphysik und ein entsprechendes Naturrechtsverständnis steckt, [...]“¹⁸⁰ So verdient die Vorwürfe der Frivolität an Hoffmannswaldau an manchen Stellen durchaus sein mögen, so ist er sich der sozialen und ideologischen Grenzen seiner Zeit bewusst. Die Anerkennung der Sexualität als Teil einer normal funktionierenden Liebesbeziehung kann daher gewiss als fortschrittlich, seine Dichtung aber nicht als revolutionär angesehen werden.

Hinzu beweist Hoffmannswaldau in seinem dichterischen Werk des Öfteren, dass er den Petrarkismus auch auf viel klassischere Art und Weise einzusetzen weiß, obgleich sich auch hier eindeutige Modernisierungsbestreben zeigen, indem er den verwendeten Metaphern Petrarcas keinesfalls unkritisch gegenübersteht.

¹⁷⁹ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*, 2013, S. 28.

¹⁸⁰ Borgstedt Thomas, Du schickst mir einen brief / und greiffst mir nach dem hertzen. In: Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), *Der Galante Diskurs*, 2001, S. 18.

*Jst dieses schnee? Nein, nein, schnee kann nicht flammen führen.
 Jst dieses helffenbein? Bein weiß nicht weis zu seyn.
 Jst hier ein glatter schwan? Mehr als der schwanen schein,
 Jst weiche woll allhier? Wie kann sich wolle rühren?
 Jst alabaster hie? Er wächst nicht bei saphiren,
 Jst hier ein lilien-feld? der acker ist zu rein.
 Was bist du endlich doch? weil schnee und helffenbein,
 Weil alabaster, schwan, und lilie sich verlieren.
 Du schaust nun Lesbie, wie mein geringer mund
 Vor deiner schulter, weiß kein rechtes wort zu finden,
 Doch daß ich nicht zu sehr darf häuffen meine sünden,
 So macht ein kurtzer reim dir mein gemüthe kund:
 Muß Atlas und sein hals sich vor den himmel biegen,
 So müssen götter nur auf deinen schultern liegen.¹⁸¹*

In diesem Gedicht an eine fiktive Geliebte, die bei Hoffmannswaldau oft den Namen Lesbie trägt, ist die Anlehnung an den Petrarkismus eindeutig. Er bedient sich der typischen Oxymora („schnee kann nicht zu flammen rühren) und Vergleiche, um Haut, Haar und Augen der Geliebten zu loben. Doch gibt das Lyrische Ich auch zu, dass er mit diesen Worten die Dame nicht auf eine Weise zu ehren weiß, in der sie es verdiente („wie mein geringer mund, Vor deiner schulter, weiß kein rechtes wort zu finden“). Der Dichter will damit sagen, dass der Petrarkismus allein in seiner originalen Form nicht ausreicht, um die Liebe zu Lesbie ausgiebig zu beschreiben. Das Gedicht erinnert in seiner Grundform ein wenig an das „false compare“-Sonett William Shakespeares, doch ist sein Resümee ein anderes. Während Shakespeare dem Leser nahelegt, dass für das Lyrische Ich jeder Vergleich der Geliebten mit der Schönheit der Natur scheitern muss und somit jede Huldigung automatisch obsolet ist, so lässt Hoffmannswaldau die Möglichkeit offen, dass Vergleich angebracht ist, wo sich nur ein werterer Freier finden ließe als der (zu) demütige Dichter. Diese Unsicherheit kommt auch durch die Fragen zum Ausdruck. Die sonst unerschütterliche – zumindest auf der persönlichen Ebene des lyrischen Ichs – Realität des Vergleiches scheint Hoffmannswaldau nicht aufrecht erhalten zu wollen. Die Abkehr von der Sicherheit der Liebesemotion erinnert an die Abkehr des Ideals der Liebe, eine Entwicklung, die in England schon in der

¹⁸¹ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*, 2013, S. 96.

Renaissance anklingt und mit dem beginnenden Barock auch in Deutschland endgültig vollzogen wird. Auch hier ist der Weg nun frei für das Paradox des Liebescodes, für welches dieses Werk von Hoffmannswaldau als emblematisch erachtet werden kann. Hoffmannswaldau gibt den Liebescode auch noch auf eine andere Weise dem Paradox preis. Er verfremdet die Metaphern, indem er ihnen neue Wendungen gibt, oder sie auch zu wörtlich nimmt. „Jst alabaster hie? Er wächst nicht bei saphiren“ – selbstverständlich wachsen Saphire oder Alabaster nicht auf natürlichem Wege. Auch ist nicht vollkommen klar, in welchem Zusammenhang der Verherrlichung des Körpers der Geliebten hier auf einmal die Saphire auftauchen. Es fehlt der Vergleich mit einer bestimmten Körperpartie. Es scheint, als wolle der Dichter hier einen sehr üblichen Petrarkismus durchbrechen, um die Leserschaft stutzig zu machen, oder zumindest zum Aufhorchen zu bewegen. Diese Häufung der Metaphern bis zu einem Punkt der Überladenheit – in Barocktermini auch oft Schwülstigkeit genannt – scheint hier vollkommene beabsichtigte Selbstironie zu sein. Windfuhr etwa bezeichnet die Metaphorik der damaligen Zeit als „affekthaft-pathetisch, mystisch, grotesk und schwülstig“¹⁸². Doch gerade diese zeitweise überzeichnete Bildsprache erfüllt laut Niklas Luhmann einen Zweck. Extreme Überzeichnung sieht er als Überwindungsmechanismus auf dem Weg zur gesellschaftlichen Anerkennung. In diesem Fall die Anerkennung der Erotik, die den Grundstein für die Romantik legt. Hoffmannswaldau spielt mit den Möglichkeiten der petrarkistischen Semantik, um die Metaphern mit neuem Gehalt zu füllen, um sie so wieder zugänglich zu machen. Somit bietet dies ein gutes Beispiel für das, was Luhmann Paradoxieren nennt: „Auf der Ebene der semantischen Formulierung [entstehen] aber Merkmale, die diese Bedingungen überschreiten, nämlich Paradoxien, bewußt gemachte Illusionierungen, Formen mit entgegengesetzten Auswertungsmöglichkeiten, kurz strategische Ambivalenzen, die die Überleitung in einen andersartigen Gesellschaftsaufbau vermitteln.“¹⁸³ Luhmann meint, wenn er von „diesen Bedingungen“ spricht in erster Linie die schichtmäßige Gesellschaftsdifferenzierung. Seine These vom

¹⁸² Windfuhr, Manfred, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1966, S. 235.

¹⁸³ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 67.

Grundparadox aller Kommunikation, nämlich, dass sie unwahrscheinlich ist und Codes nur der Überbrückung dieser Unwahrscheinlichkeit dienen, und dessen Entwicklung von sozial hingenommenen und wenig reflektierten Manifestationen bis zur Bewusstwerdung der Funktion des Codes und dessen darauffolgender Diskussion auf einer Metaebene, ist das, was Luhmann als Paradoxieren versteht. Diese Evolution lässt sich ebenso gut in der an sich strikt normierten Liebeslyrik nachvollziehen.

Eine andere Form der Paradoxierung soll noch besprochen werden. Hoffmannswaldau wählt erneut die Form des Sonetts für ein Gedicht, dass dem Geist Petrarcas einerseits sehr entspricht, seine Metaphern aber andererseits aufgebrochen werden.

Sonnet.

Beschreibung vollkommener schönheit.

*Ein haar so kühnlich trotz der Berenice spricht /
Ein mund / der rosen führt und perlen in sich heget /
Ein zünglein / so ein giffit vor tausend hertzen träget /
Zwo brüste / wo rubin durch alabaster bricht /
Ein hals / der schwanen-schnee weit weit zurücke sticht
Zwey wangen / wo die pracht der Flora sich beweget /
Ein blick / der blitze führt und männer niederleget /
Zwey armen / derer krafft oft leuen hingericht /
Ein hertz / aus welchem nichts als mein verderben quillet /
Ein wort / so himmlisch ist / und mich verdammen kann /
Zwey hände / derer grimm mich in den bann gethan /
Und durch ein süßes giffit die seele selbst umhüllet /
Ein zierrath / wie es scheint / im paradieß gemacht /
Hat mich um meinen witz und meine freyheit bracht.¹⁸⁴*

Ein anderes Bild als das Paradies des weiblichen Körpers zeichnet Hoffmannswaldau in diesem Sonnet. Interessant ist das Lob von Körperteilen, die typischerweise in der petrarkistischen Dichtung sonst wenig Beachtung finden, wie Hände, Blick, Herz, Arme und Zunge. Außerdem werden gerade diese Bereiche in einen negativen Kontext gesetzt. Das „zünglein träget ein giffit vor tausend hertzen“, während der „blick blitze führt und männer niederleget“. Diese Frau ist nicht mehr das Paradies allein, sie ist

¹⁸⁴ Maché U./V. Meid (Hg.), *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam, 1980.

auch die Hölle und damit gefährlich. Der aufmerksame Leser fühlt sich stark an den „Dark Lady“ Topos erinnert. Es gibt allerdings einen wichtigen Unterschied. Nahm die „Dark Lady“ Thematik noch stark Bezug auf die Liebe als Krankheit, so ist dieses bei Hoffmannswaldau nicht mehr gegeben. Er schafft in diesem Gedicht eine Gegenüberstellung. Zu den fünf schrecklichen Charakteristiken der Frau gesellen sich auch fünf schöne (Haar, Mund, Brüste, Hals und Wangen), wobei der Dichter auch bei diesen zwar auf petrarkistisches Vokabular zurückgreift, die typischen Metaphern jedoch verfremdet. Das „rubin, das durch Alabaster bricht“ hat beinahe etwas Brutales. Das „süsse giff“ bringt den Verehrer schließlich um seinen „witz und seine freyheit“. Insofern birgt diese Art der Liebe neben Ambivalenz auch einen Grad an Masochismus, der erneut an die Krankheitsthematik zu erinnern scheint. Dieses Vorgehen passt in die von Niklas Luhmann konstatierte Entwicklung der Liebessemantik Richtung Paradox, das – fast logischerweise möchte man meinen – in Ambivalenzen zum Ausdruck kommt. So schreibt er etwa: „Zugleich entstehen auf der Ebene der semantischen Formulierung aber Merkmale, die diese Bedingungen [Anm.: die einer nach wie vor strikt stratifikatorisch reglementierten Gesellschaft] überschreiten, nämlich Paradoxien, bewußt gemachte Illusionierungen, Formeln mit entgegengesetzten Auswertungsmöglichkeiten, kurz strategische Ambivalenzen, die die Überleitung in einen andersartigen Gesellschaftsbau vermitteln.“¹⁸⁵ Das Barock steht zwischen der ersten und der zweiten Blüte des europäischen Petrarkismus und befindet sich daher an einem Schwellenpunkt, an dem die gesellschaftliche Freiheit, Liebe zu äußern sowie die Individualität der Semantik zwar steigt, die gesellschaftlichen Erwartungen an eine tatsächliche Beziehung allerdings immer noch sehr stark von rigider Moral geprägt sind.

Diese stete Ambivalenz passt gut ins Zeitalter des Barock, in der Mensch wie Kunst oft zwischen unbändiger Lebenslust und Todesvorhersage schwanken. Es gibt Gedichte, in welchen Christian Hoffmanns von Hoffmannswaldaus Verankerung im Barock noch deutlicher zum Tragen kommt.

¹⁸⁵ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 67.

Obgleich in Hoffmannswaldaus Lyrik womöglich eine gewisse Grundsteinlegung für kommende Generationen stattfindet, so ist er selbst doch trotz gegenteiliger Behauptungen nicht seiner Zeit voraus und bleibt durch seine Motivik eindeutig im Barockzeitalter verhaftet. Memento Mori, Carpe Diem und Vanitas sind thematische Dreh- und Angelpunkte in seinem Werk. Hoffmannswaldaus Lyrik besticht in erster Linie durch raffinierte Wortspiele, umfangreichen Wortschatz und den ausladenden Gebrauch von Metaphorik und überschwängliche Epitheta. Die Menschen sollen ihre Schönheit und Jugend nutzen, und sich Genüssen hingeben solange sie andauern, da sie schon morgen der Tod ereilen könnte. Diese noch sehr barocke Einstellung zeigt sich in folgendem Sonnet.

1. Sonnet
Vergänglichkeit der schönheit

*Es wird der bleiche tod mit seiner kalten hand
Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen /
Der liebliche corall der lippen wird verbleichen;
Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand /
Der augen süßer blitz / die kräfte deiner hand /
Für welchen solches fällt / die werden zeitlich weichen /
Das haar / das itzund kann des goldes glantz erreichen /
Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.
Der wohlgesetzte fuß / die lieblichen gebärden /
Die werden theils zu staub / theils nichts und nichtig werden /
Denn opfert keiner mehr der gottheit seiner pracht.
Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen /
Dein hertze kann allein zu aller zeit bestehen /
Dieweil es die natur aus diamant gemacht.¹⁸⁶*

Die Petrarkismen in diesem Gedicht sind unübersehbar. Allerdings ist die Botschaft des Werkes eindeutig eine andere, als man es noch aus dem *Canzoniere* gewöhnt ist. Die Edelsteinmotivik dient hier nicht dem Zweck der Erhöhung einer Geliebten, sondern macht die Gegenüberstellung der irdischen Blüte mit dem bleichen Tod nur noch greifbarer und tragischer. Ganz ähnlich wie bei Martin Opitz fällt auf, dass nicht nur das Spektrum der sinnlichen Ausdrucksweisen allmählich variantenreicher wird, auch

¹⁸⁶ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*, 2013, S. 114.

die Anwendungsgebiete des petrarkistischen Formelschatzes werden breiter. Dass Hoffmannswaldau trotz relativer Zeitgleichheit und ähnlichen historischen Gegebenheiten und Erfahrungen in einem anderen literarischen Kontext schreibt, ist ein Zeichen dafür, wie reichhaltig die Möglichkeiten für den Petrarkismus im Barockzeitalter bereits ist. Dazu beigetragen hat sicherlich auch die Rezeption der Semantik aus zweiter Hand und die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen. Inwieweit sich hier Literatur und soziale Strukturen gegenseitig bedingen kann nicht restlos geklärt werden.

Auff Lesbien

*ES dachte Lesbia/ sie sässe gantz allein/
Dieweil sie wohl verwahrt die fenster und die thüren;
Doch ließ sich Sylvius den geilen fürwitz führen/
Und schaute durch ein loch in ihr gemach hinein.
Auff ihrem lincken knie lag ihr das rechte bein/
Die hand war höchst bemüht/ ihr schüchlein zuzuschnüren/
Er schaute/ wie der moß zinnober weiß zu zieren/
Und wo Cupido will mit lust gewieget seyn.
Es ruffte Sylvius: wie zierlich sind die waden
Mit warmen schnee bedeckt/ mit helffenbein beladen!
Ich sahe selbst den ort!/ wo miene hoffnung stund.
Es lachte Lesbia/ sie sprach: du bist verlohren/
Zum schertzen bist du dir/ und mir zur pein erkohren:
Denn deine hoffnung hat ja gar zu schlechten grund.¹⁸⁷*

Dieses sehr neckische und sinnliche Gedicht hat etwas sehr Melancholisches. Es ist nicht schwierig, darin – sowie in Hoffmannswaldaus Gesamtwerk – eine wichtige Inspirationsquelle der galanten Lyrik zu erkennen. Diese ist es dann, die gemäß Niklas Luhmann einen Übergangsmechanismus darstellt. Sie stellt die Brücke dar zu einer literarischen Epoche, deren Paradigma schließlich die Legitimation des Gefühls sein wird.¹⁸⁸

Es wäre literaturgeschichtlich gewiss nicht korrekt in Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau einen direkten Vorreiter der Romantik zu sehen. Dafür steht eine zu große Zeitspanne zwischen den beiden Epochen, die die Differenz in der Intention der

¹⁸⁷ Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*, 2013, S. 98.

¹⁸⁸ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 99-100.

jeweiligen Dichtung zu groß erscheinen lässt. Mit einiger Gewissheit lässt sich sagen, dass die Freimütigkeit seiner Lyrik und die metaphorische Vielfalt der Werkzeuge für eine Art zu Dichten, wie sie in der Romantik schließlich stattfand, erst möglich machte.

6. Zweite Blüte des Petrarkismus – Romantik

Nachdem der Petrarkismus in Europa nach dem Barock erst abgeflaut ist, folgt nicht ganz 200 Jahre später eine erneute „Wiederentdeckung“ des petrarkischen Stils. Im Rahmen der erstarkenden Literaturepoche der Romantik, die als hoch sentimentale und sensualistische Störmung die Liebe als literarisches Motiv feiert, wie kaum eine andere Epoche zuvor, ist es leicht nachvollziehbar, dass hier großen Wert auf eine ausdrucksstarke Liebessemantik gelegt wird. Unter welchen Voraussetzungen der Petrarkismus nach etwa 200 Jahren wieder auflebt, welche Autoren und Autorinnen ihn maßgeblich mitbeeinflusst haben und welche Ausformungen diese zweite Blüte prägen, soll anhand der Erläuterungen in den folgenden Abschnitten dargestellt werden.

6.1 Petrarca und Heinrich Heine

»Heine ein Petrarkist?« Oder sollte man die Frage mit den Worten Gerhart Hoffmeisters noch zugespitzter formulieren: Ist Heine »der letzte große Petrarkist deutscher Zunge«?¹⁸⁹

Mit dem Kapitel von Heinrich Heine wird ein Zeitsprung von der Mitte des 17. Jahrhunderts hin zur Schwelle des 19. Jahrhunderts gemacht. Die Zeit dazwischen ist für das Thema der Arbeit weniger interessant, da der Petrarkismus im 18. Jahrhundert nur eine vergleichbar geringe Rolle in der modernen Literatur spielt und erst gegen Ende des Jahrhunderts wieder mehr Fahrt aufnimmt.¹⁹⁰ Dies hat damit zu tun, dass das vernunft- und bildungsbetonte Zeitalter der Aufklärung nur vergleichsweise wenig Spielraum für jenen Sentimentalismus lässt, der mit der Liebessemantik Petrarcas einhergeht. Ein wesentlich kopflastigeres Herangehen an Gefühle in diesem Zeitraum

¹⁸⁹ Danilo Bianchi, *Heine – ein Petrarkist?* In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland*, 2006, S. 501.

¹⁹⁰ Hoffmeister, Gerhart zitiert nach Danilo Bianchi, *Heine – ein Petrarkist?* In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 501.

spiegelt sich auch im Liebescode wider, dessen Entwicklung Luhmann auf folgende Weise zusammenfasst:

Auf die paradoxe Codierung des amour passion folgt ein Insistieren auf moralischen Gefühlen, die zumindest das lesende Bürgertum miterfassen und einbeziehen. Liebe wird auf Freundschaft zurückgetrimmt, wobei das psychologische Raffinement, das im Kontext umsichtiger Galanterie entwickelt worden war, beibehalten wird. [...] Nachdem die Synthese all dieser Bestrebungen als romantische Liebe und diese Voraussetzung der Ehe formuliert war, kommt es zu neuen Inklusionsbemühungen.¹⁹¹

Für Luhmann hingegen markiert das 18. Jahrhundert den großen Umbruch von der traditionellen hin zur modernen Gesellschaft. Mit der Entstehung eines neuen Verständnisses von Individualismus entsteht auch die Grundlage für die Idee der romantischen Liebe als Ausgangspunkt für zwischenmenschliche Beziehungen und sogar der Ehe. Damit einher geht ein ausgeprägtes Streben nach Einzigartigkeit. Die Romantik ist das Zeitalter der Erkenntnis, dass sich individuelle Liebschaften keinem Schema beugen. Ganz grundsätzlich lässt sich sagen, dass sich mit der Romantik ein ganz neues Verständnis von und für Individualismus in Liebesbeziehungen formt. Ein Trend, der sich auch in der Poesie der Zeit widerspiegelt.

Diese Arbeit das Mittelalter mit seinem Code der Idealisierung (Petrarca) durchwandelt, die schrittweise Auflösung desselbigen in der Renaissance (Shakespeare und Wyatt) bis hin zur Paradoxierung des Liebescodes im 17. Jahrhundert (Opitz und Hoffmannswaldau) behandelt und gelangt nun um 1800 an die Schwelle der romantischen Liebe, die von Autonomie und Selbstreflexion geprägt ist. Dies liegt daran, dass in dieser Zeit der Umbau von einer stratifikatorischen hin zu einer funktionalen Gesellschaftsordnung begonnen hat. Hauptmerkmal jeder Epoche ist eine Veränderung in der Begründung, warum man jemanden liebt.

Solange es um ein Ideal ging, war eine Kenntnis der Eigenschaften eines Objekts nötig. Im Bereich paradoxer Codierung rechtfertigt sich Liebe durch Imagination. Wenn schließlich die Autonomie von Intimbeziehungen durchgesetzt und zur Reflexion gebracht ist, genügt für die Begründung die (unerklärliche) Tatsache, daß man liebt. Als selbstreferentieller Kommunikationszusammenhang rechtfertigt

¹⁹¹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 55.

*die Liebe sich selbst. Die Schönheit der Geliebten zum Beispiel ist jetzt nicht mehr notwendigerweise Tatbestand, auch nicht notwendige Einbildung, sie ist nicht mehr ein Grund, sondern für die Liebenden selbst eine Folge der Liebe.*¹⁹²

6.1.1 Einordnung des Liebescodes bei Heine

Die freundschaftliche Beziehung gilt als passionstechnisch weniger gefährlich als Basis für eine langfristige Bindung als gesündere und beständigere Alternative. „Romantische Liebe“ ist hier das eigentliche Stichwort. Erst mit der aufkommenden Epoche der Romantik, besinnen sich die Dichter erneut rigoroser auf den Metaphernschatz der *Canzoniere*. So ebnet dieser Geschichtsabschnitt nach englischer Renaissance und deutschem Barock auch den Weg für die zweite Blüte des Petrarkismus. Dabei ist diese Art der Liebe trotz ihres Namens keine Erfindung der Romantik. Ihr Wurzeln liegen in Wahrheit schon im Minnegesang des Mittelalters. Die Errungenschaft der Romantik ist hingegen ihre Institutionalisierung als einzige moralisch vertretbare Ehegrundlage.¹⁹³ Eine Grundsteinlegung und ein erster Versuch der Versöhnung von Sexualität und Ehe. Dabei darf man allerdings nicht dem Irrglauben unterliegen, dass dies im 19. Jahrhundert gleich gesellschaftliches Standardmodell wird. Der Durchsetzung dieses Prinzips geht ein bis weit ins 20. Jahrhundert fortschreitender Prozess voraus. Die Grundsteinlegung auch für unsere heutige Auffassung von romantischer Liebe als einzige modern anerkannte Rechtfertigung einer Paarbeziehung – wie es zumindest in der westlichen Welt der Fall ist – erfolgte allerdings in dieser Epoche.

Heine befindet sich erst am Anfang der Entwicklung dieses Liebescodes und wird ihn durch seine Überwindung bisher bekannter Liebesmodelle mitformen. Aber welcher Natur ist die Liebessemantik, die Heine in seiner Epoche vorfindet? Zum einen haben wir eine neugefundene Akzeptanz körperlicher Liebe. Der Sturm und Drang hat hier die Vorarbeit geleistet, der die „Ablehnung der aufs Tierische zurückgeführten

¹⁹² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 52-53.

¹⁹³ Vgl. Kieserling, André (Hg.), *Niklas Luhmann. Liebe, Eine Übung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 33.

Sexualität zerfetzt sieht.“¹⁹⁴

Das weitere große Stichwort des Liebesdiskurses des 18. Jahrhunderts und der Aufklärung lautet weiterhin „Inkommunikabilität“. Dies hängt, wie Luhmann es in *Liebe als Passion* beschreibt, mit der neuentdeckten dramatischen Tauglichkeit normaler Menschen – im Gegensatz zu Angehörigen der Oberschicht – zusammen, die im Laufe dieses Jahrhunderts immer mehr an literarischer Beachtung erfährt. Anstelle von Tugend und Selbstüberwindung und den daraus entstehenden moralischen Zwistigkeiten treten nun Kommunikationsprobleme in den Vordergrund, um die notwendige dramatische Spannung herzustellen. Inkommunikabilität wird, wie es scheint, zur Entbanalisierung der Mittelmäßigkeit erfunden. Auf diese Weise erlebt das 18. Jahrhundert das Ende des technischen Vertrauens in die Kommunikation.¹⁹⁵ Authentische Kommunikation kann nicht erfolgen, da es zunächst die Moral nicht zulässt und man später dahinterkommt, dass Echtheit nicht möglich ist. Aus diesem Grund greift man auf alte Codes zurück, die aber nicht den Erwartungshaltungen des Gegenübers entsprechen, weswegen die Kommunikation hier an ihre Grenzen stößt. Paradoxe, Zynismus und Ironie sind daher eine Möglichkeit, sich diesen Mangel einzugestehen, indem man zeigt, dass man sich seiner bewusst ist und ihn absichtlich anwendet. Dieses Programm, das vor allem in der Aufklärung seine Blüte hat, wird allerdings mit der beginnenden Romantik immer obsoleter, da diese Epoche „die Einheit des Code in die Selbstreferenz der Liebe selbst verlegt.“¹⁹⁶ Die Liebe entsteht nun aus und für sich selbst, wodurch ihr keine weiteren Verbindungen oder Verpflichtungen mehr erwachsen. „Die Liebe entsteht wie aus dem Nichts, entsteht mit Hilfe von kopierten Mustern, kopierten Gefühlen, kopierten Existenzen und mag dann in ihrem Scheitern genau dies bewußt machen.“¹⁹⁷ Dieser Satz kann als programmatisch für die Liebeslyrik der Romantik angesehen werden.

¹⁹⁴ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 170.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 153.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁹⁷ Ebd., S. 54.

6.1.2 Heines Beziehung zum Petrarkismus

Die Bezeichnung Heinrich Heines als Petrarkist ist für die meisten nicht unbedingt eine Selbstverständlichkeit. Die meisten verbinden den aus Düsseldorf stammenden und später im französischen Exil lebenden und schreibenden Schriftsteller eher mit beißendem Witz und entlarvender Polemik als mit schmachtender Liebeslyrik. Die angenommene Unvereinbarkeit Heines mit Petrarca ist darauf zurückzuführen, dass in der Forschung lange Zeit nur Goethe, die Romantik und das Volkslied als hauptsächliche Einflussquellen auf Heine galten und älteren Strömungen wenig Beachtung geschenkt wurde¹⁹⁸, obwohl viele von Heines Topoi und Inhalten eindeutig dem petrarkistischen Liebescode zuzurechnen sind.

„Um die literaturhistorische Bedeutung der petrarkistischen Elemente in Heines Werk zu erörtern, ist einerseits zu bedenken, daß »die Koexistenz verschiedener Liebesdiskurse, ihre Verschmelzung sowie die Inversion, Kontrafaktur und Karikatur des petrarkistischen Systems« charakteristisch für den deutschen Petrarkismus ist.“¹⁹⁹ Vor allem gilt das für die zweite Blüte des Petrarkismus, wo die direkte Quelle Petrarca auf derselben Stufe steht wie all jene, die seine Semantik bereits rezipiert und weiterverarbeitet haben. Der Petrarkismus fließt wie bei Opitz und Hoffmannswaldau zuvor, auch oder womöglich sogar hauptsächlich aus sekundären Quellen in das Werk Heines ein.

„Für die Petrarca-Rezeption des jungen Heine mögen zwei weitere Aspekte entscheidend gewesen sein: Zum einen der epochale Wandel zwischen dem ersten und zweiten Petrarkismus, nämlich der »poetologische Umbruch vom Imitationsprinzip zur Genielehre des 18. Jahrhunderts«. Zum anderen die Vermittlerrolle von Heines Universitätslehrer August Wilhelm Schlegel, [...]“ Es gilt heute als gesichert, dass Heine von Schlegel das erste Mal Näheres über den Francesco Petrarca, dessen Werk und den Petrarkismus erfuhr, als er dessen Vorlesungen an der damals neu

¹⁹⁸ Vgl. Windfuhr Manfred, *Rätsel Heine. Autorprofil – Werk – Wirkung*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997, S. 216.

¹⁹⁹ Danilo Bianchi, Heine – ein Petrarkist? In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland*, 2006, S. 489.

gegründeten Universität Bonn besuchte. Schlegel ist in seiner Rolle als frühromantischer Literaturtheoretiker auch die Schaffung des theoretischen Fundaments für die um 1750 einsetzende Neukanonisierung Petrarcas zuzurechnen. Es kann als sein Verdienst erachtet werden, mit seiner Forderung nach Imitation von Petrarcas italienischer Liebeslyrik die formale und stoffliche Aneignung, die bisher im Wesentlichen in getrennten Bahnen verlaufen war, zusammengeführt zu haben.²⁰⁰ Analysiert man Heines Werk dezidiert auf Spuren des Petrarkismus so wird erkennbar, dass das Ausmaß an Emulation durchaus bemerkenswert ist. Neben dem typischen Inventar an Metaphern, um die Schönheit einer Geliebten zu beschreiben, finden sich auch Thematiken wie der an seinem Liebesleid Sterbende und die unerreichbare, grausame Angebetete. Sein wiederholt gebrachtes Motiv der verfehlten Liebe, die ambivalenten Gefühlen und die Formelhaftigkeit seiner Gedichte binden ihn von allen anderen Liebeskonzeptionen, die die Dichter der Romantik beeinflussten, am engsten an die Tradition des Petrarkismus.²⁰¹ Ob er selbigen nun eher unreflektiert zur bildhaften Untermalung seiner Liebesklagen anwendet oder den inflationären Gebrauch seines durch die Jahrhunderte übertragenen Metaphernschatzes dekonstruiert ist für die Zwecke dieser Arbeit irrelevant. Heine hat sich intensiv mit dem Petrarkismus und mit großer Wahrscheinlichkeit auch dem *Canzoniere* auseinandergesetzt und deren Inhalt in seinem Sinn und nicht zuletzt dem Geist seiner Epoche entsprechend weiterverarbeitet. Mit gutem Gewissen lässt sich behaupten, dass der Petrarkismus Heines wichtigste Basis und sein lyrischer Ausgangspunkt ist. Er belebt ihn neu, entwickelt ihn in einem modernen Sinne weiter, sodass Heine gleichsam als Erneuerer und Zerstörer des Petrarkismus in der deutschen Romantik gelten kann, sowie er gleichzeitig Vertreter und Überwinder der Romantik selbst ist.

„Freilich trifft die Annahme einer konsequenten Aneignung des petrarkistischen Systems nur für eine kurze Schaffensperiode zu. Denn, obwohl Heines >petrarkistische Lehrjahre< auch in späteren Werken Spuren hinterlassen haben, so

²⁰⁰ Koch Karin, *Der Zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Aachen: Mainz, 2000, S. 207-208.

²⁰¹ Vgl. Windfuhr Manfred, *Rätzel Heine*, 1997, S. 220.

zeigen die sukzessiven Absagen Heines – an seinen Lehrer und an dessen Schule, an Calderon und schließlich den Petrarkismus –, wie sehr Heines >Petrarkismus< dichtungstheoretisch fundiert ist.“²⁰² Dies soll heißen, dass gerade in Zeiten der Romantik, und Heine ist hier keine Ausnahme, der Reiz des Petrarkismus fast mehr in Schulungs- und Kompletierungszwecken poetologischer Natur und sicherlich auch in dessen simplem und allseits verständlichen Metapherninventar als in inhaltlicher Originalität zu suchen ist. Letzteres schaffen sich die Dichter selbst, zwar teilweise durch Verwendung des Kanons, aber vor allem durch Neuinterpretation. Bereits Niklas Luhmann sieht diese Übungen als wichtige Grundlage eines literarischen Erneuerungsprozesses. Er formuliert es folgendermaßen:

*Man kann, anders gesagt, keinen historischen Prozeß erkennen, der anhand von Neuerscheinungen einteilbar wäre. Gerade Veränderungen sind dafür zu stark auf stabile Strukturen und auf durchgehaltenes Gedankengut angewiesen. Dennoch gibt es deutliche Unterschiede, die, wenn sie sich durchgesetzt haben, Vergangenes neu gewichten und Künftiges in anderer Weise zugänglich machen.*²⁰³

Spuren dieser ersten petrarkischen Jahre finden sich wie zuvor kurz angedeutet hauptsächlich in Heines frühen Werken. Wer beide Werke – *Das Buch der Lieder* und *Canzoniere* nebeneinander liest, wird kaum anders können, als eine gewisse strukturelle Verwandtschaft zu bemerken – vereint in einer durchgängigen Liebesklage, wenn auch mit etwas anderem – modernerem – Unterton. Es mag folglich wie historische Ironie erscheinen, dass die meisten Mitte des 19. Jahrhunderts erschienenen italienischen Übersetzungen von Heines früher Gedichtsammlung den Titel *Il canzoniere* wählten.²⁰⁴

Als Dichter, der seinen eigenen Stil noch suchte, tendierte er wie viele andere auch besonders stark zur Orientierung an Universitätslehrern und älteren Vorbildern. Später jedoch, als er seine Stimme gefunden hatte, wird seine (oft ironische oder sogar

²⁰² Danilo Bianchi, *Heine – ein Petrarkist?* In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland*, 2006, S. 502.

²⁰³ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 50.

²⁰⁴ Windfuhr, Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 223.

sarkastische) Abkehr von den einstigen Vorbildern immer deutlicher, wodurch ein Modernisierungsprozess eingeleitet wird.

6.1.3 Petrarkismus und formaler Antipetrarkismus in Heinrich Heines Werk

Es kann nicht bestritten werden, dass Heinrich Heine in einigen poetischen Zügen sehr petrarkistisch ist. Gleichzeitig ist er ein großer Modernisierer des Liebeskanons, was schon an einigen formalen Entscheidungen erkennbar wird. Heine liegt die typische Lyrikform Petrarcas nicht. Nur ausgesprochen selten verwendet er für seine Gedichte die für das italienische Vorbild paradigmatische Sonettform. Stattdessen überträgt er die Inhalte in die romantische Liedform. Heine ist zwar keineswegs der Erste, der eine formale Loslösung von der sehr akademischen Sonettform anstrebt. Schon bei Hoffmannswaldau und Opitz sahen wir ähnliche Entwicklungen. Allerdings gelingt es Heine wesentlich besser, die tendenziell schwere Thematik der Liebesklage mit der liedhaften Leichtigkeit zu verbinden²⁰⁵. Anstatt für ein ausgewähltes, gebildetes Publikum zu schreiben, setzt Heine auf Breitenwirkung in einer stetig wachsenden bürgerlichen Schicht.

XII

*Die blauen Veilchen der Äugelein,
Die roten Rosen der Wängelein,
Die weißen Liljen der Händchen klein,
Die blühen und blühen noch immerfort,
Und nur das Herzchen ist verdorrt.*²⁰⁶

Dieses Gedicht besteht aus gerade mal fünf Versen und kann dennoch bereits als emblematisch für die berühmte – wie berüchtigte – Ironie gelten, die Heines Werk so nahbar und unterhaltsam macht. Wie kaum ein anderer versteht er es, das scheinbar perfekt harmlos Liebesgedicht zu schreiben, das trotz seiner wenigen Zeilen in seiner Aussagekraft und seiner Nutzung petrarkistischer Motive überaus dicht ist, nur um

²⁰⁵ Windfuhr Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 229.

²⁰⁶ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007, S. 146.

ihm mit dem allerletzten Vers eine scharfe Wendung zu verpassen. Bei aller körperlichen Schönheit, ist das Innere der Dame jedoch „verdorrt“ (S. V. 5) und leer. Die Liebe, die ihr geschenkt wird, will und kann sie nicht erwidern. Es ist eine pointierte Abwendung seitens Heine – nicht von der Semantik Petrarcas, sondern von dessen inhaltlicher Botschaft. In der Tat ist es programmatisch für die Liebeslyrik des deutschen Dichters, dass seine Liebschaften nur selten an äußeren Gegebenheiten, wie der sozialen Unterreichbarkeit und schließlich dem Tod bei Laura, scheitern. Stattdessen ist es einem charakterlichen Versagen oder gar einer innerlichen Verdorbenheit der Frau geschuldet, dass sich die beschriebenen Szenarien einem Erfolg versagen. Heines „Herrin“ fehlt es stets an Qualitäten, die sie in seinen Augen zu einer würdigen Geliebten macht. In seinen Liebesgedichten schwebt stets etwas Unheimliches, beinahe Gefährliches mit, was auch im folgenden Werk zum Ausdruck kommt.

VIII

*Ich lag und schlief, und schlief recht mild,
Verscheucht war Gram und Leid;
Da kam zu mir ein Traumgebild,
Die allerschönste Maid.*

*Sie war wie Marmelstein so bleich,
Und heimlich wunderbar;
Im Auge schwamm es perlengleich,
Gar seltsam wallt' ihr Haar.*

*Und leise, leise sich bewegt
Die marmorblasse Maid,
Und an mein Herz sich niederlegt
Die marmorblasse Maid.*

*Wie bebt und pocht vor Weh und Lust,
Mein Herz, und brennet heiß!
Nicht bebt, nicht pocht der Schönen Brust,
Die ist so kalt wie Eis.*

*»Nicht bebt, nicht pocht wohl meine Brust,
Die ist wie Eis so kalt;*

*Doch kenn auch ich der Liebe Lust,
Der Liebe Allgewalt.*

*»Mit blüht kein Rot auf Mund und Wang
Mein Herz durchströmt kein Blut;
Doch sträube dich nicht schaudern bang,
Ich bin dir hold und gut.«*

*Und wilder noch umschlang sie mich,
Und tat mir fast ein Leid;
Da kräht der Hahn – und stumm entwich
Die marmorblasse Maid.²⁰⁷*

Die Form mag anders gewählt sein, der petrarkistische Bildkatalog ist aber auf den ersten Blick wiedererkennbar. Das Gedicht beginnt sehr petrarkistisch mit typischer Preziosenmotivik sowie dem Herauskehren bestimmter Körperpartien und der Laudatio auf selbige (Die blauen Veilchen der Äugelein, Die roten Rosen der Wängelein, Die weißen Liljen der Händchen klein). Weiters erinnert an Petrarca das Motiv des Traumgebildes. Die tatsächliche Anwesenheit der Geliebten bleibt ein Wunschtraum, der sich über die Absolutheit des Todes stellt, weswegen die ersehnte Zusammenkunft in eine irreale Sphäre verlagert wird (Ich lag und schlief und schlief recht mild). Damit erinnert das Gedicht teilweise an Sonnet 282 des *Canzoniere*.

*Alma felice che sovente torni
a consolar le mie notti dolenti
con gli occhi tuoi che Morte non à spenti,
ma sovra 'l mortal modo fatti adorni:
[...]²⁰⁸*

*[Glückliche Seele, die du oft
zurückkehrst,
um meine schmerzreichen Nächte zu
trösten
mit deinen Augen, die der Tod nicht
ausgelöscht,
sondern sein sterbliches Maß verschönt
hast.
[...]²⁰⁹*

²⁰⁷ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007, S. 76.

²⁰⁸ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 956 f.

²⁰⁹ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar – Italienisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 2006, S. 150 und 151.

Es ist eine Technik, die dazu dient, einer zu lustvollen Begegnung die moralische Anstößigkeit zu nehmen. Es ist zu erkennen, dass in der ersten Strophe Heine auf beinahe verstörende Weise mit dem italienischen Vorbild bricht. „Und nur das Herzchen ist verdorrt“ gibt dem Gedicht eine gewisse Schauerhaftigkeit, da der Rezipient sofort spürt, dass das lyrische hier nicht einfach von einer guten, sanften und schon gar nicht idealisierten Geliebten spricht. Im Gegenteil. Ein verdorrtes Herz lässt nichts Gutes erahnen. Heine könnte poetisch harmloser von einem toten oder kühlen Herzen sprechen, doch verdorrt lässt an etwas denken, das selbst nach dem Tod noch weiter verwitterte und jedes Lebenssaftes beraubt wurde. Damit stellt er die Geliebte gleich zu Beginn in ein unheilschwangeres Licht, was Petrarca nie tut. Diese Technik erinnert vielmehr an Shakespeares Dark Lady, wie wir es auch bei Hoffmannswaldau gesehen haben. Die Romantik liebt den Topos der grausamen Geliebten und ähnlich dem Barock pflegt die Romantik eine ganz besondere Beziehung zur Toten als Geliebte. Dies tut natürlich auch Petrarca, nur bekommt der Tod hier eine ganz andere Gewichtung. Für den italienischen Dichterfürsten ist der Tod jenes schreckliche Schicksal, das ihm seine Laura entreißt. Das Wissen, dass die Beziehung ohnehin niemals zur Erfüllung gelangt, verleiht ihr dennoch einen ganz eigentümlichen Reiz. Die ewige Anziehungskraft der Beziehung geht von der Distanz aus. In der Romantik liegt die Grazie der Geliebten oft in deren Todesmerkmalen selbst. Es ist ganz besonders diese Thematik um die unerfüllte Liebesbeziehung, mit welcher die Romantik und ihre Dichter gerne spielen. Was unweigerlich folgt ist die Erkenntnis, dass die wahrhaft perfekte Liebe ohnehin nur die unerfüllte sein kann, ein Motiv, das Heine in seiner späteren Dichtung immer wieder bearbeitet und mit dem sich diese Arbeit im Zuge dieses Kapitels noch genauer befassen wird.

Den Romantikern hingegen gilt der Tod an sich mitunter als schön. Die Romantik liebt ihre siechen Frauen, sind sie doch mit ihrer blassen Haut und ihrer körperlichen wie seelischen Schwäche der wahre Inbegriff an Sanftheit und Passivität. Das sich in dieses Ideal auch die natürlich gruselige Kälte und die Verwesung, die der Tod mit sich bringt, hineinmischen, ist nur umso mehr Grund, dies literarisch zu verarbeiten.

Auch in einem weiteren Gedicht wird deutlich, wie sehr Heinrich Heine es liebte, in ein auf den ersten Blick so zahnlosen Liebesgedicht eine Unheil prophezeiende Finesse einzubauen.

*Saphire sind die Augen die,
Die lieblichen, die süßen.
-, dreimal glücklich ist der Mann,
Den sie mit Liebe grüßen.*

*Dein Herz, es ist ein Diamant,
Der edle Lichter sprühet.
-, dreimal glücklich ist der Mann,
Für den es liebend glühet.*

*Rubinen sind die Lippen dein,
Man kann nicht schönre sehen.
-, dreimal glücklich ist der Mann,
Dem sie die Liebe gestehen.*

*-, kennt ich nur den glücklichen Mann,
-, daß ich ihn nur fände,
So recht allein im grünen Wald,
Sein Glück hätt bald ein Ende.²¹⁰*

Die so typische Edelsteinmetaphorik diene immer einer Entmenschlichung der Geliebten. Bereits Petrarca selbst zerpflückt und vergegenständlichte die Frau, um nur einzelne Charakteristiken und Eigenschaft anzupreisen. Während sie aber früher dem Zweck diene, die Dame dadurch zu einem höheren Wesen – oder auch höherem Objekt – zu erklären, so verfolgt sie nun das Ziel der monströsen Entmenschlichung. Der Vergleich mit starren, leblosen Dingen lässt die Dame kalt und ungeheuerlich erscheinen. Dafür sorgt allein die letzte Zeile, die beinahe zur Drohung wird „Sein Glück hätt bald ein Ende.“

²¹⁰ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, 2007, S. 202f.

Ein Gedicht, das im Zusammenhang mit Heinrich Heines Petrarkismus als exemplarisch gelten kann und das viele Reminiszenzen an das obige enthält, ist das *Liedchen von der Reue*.

[...]
*Zwei Röslein sind die Lippen dort,
Die lieblichen, die frischen;
Doch manches häßlich bitt're Wort
Schleicht tückisch oft dazwischen.*

*Drum gleicht dieß Mündlein gar genau
Den hübschen Rosenbüschen,
Wo gift'ge Schlangen wunderschlau
Im dunklen Laube zischen.*

*Dort jenes Grübchen wunderlieb
In wunderlieben Wangen,
Das ist die Grube, worein mich trieb
Wahnsinniges Verlagen.*

*Dort seh ich ein schönes Lockenhaar
Vom schönsten Köpfchen hangen;
Das sind die Netze wunderbar,
Womit mich der Böse gefangen.*

*Und jenes blaue Auge dort,
so klar, wie stille Welle,
Das hielt ich für des Himmel's Pfort',
Doch war's die Pforte der Hölle.*
[...] ²¹¹

Das erste, was hier ins Auge fällt, ist die eindeutig antithetische Haltung gegenüber der Geliebten. Das Motiv, einer Herrin ausweglos verfallen zu sein, gebraucht auch schon Petrarca, wenn er etwa in seinem Sonnet 211 schreibt:

[...]
*Vertute, Honor Bellezza, atto gentile,
dolci parole ai be' rami m'àn giunto
ove soavemente il cor s'invesca.*

[...]
*[Tugend, Ehre, Schönheit, edles Tun,
süße Worte haben mich an das schöne
Gezweig gebunden,
in dem mein Herz wohltuend sich verfangen
hat.*

²¹¹ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb, 2007, S. 90.

*Mille trecento ventisette, a punto
Su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
nel laberinto in trai, né veggio ond'esca.*²¹²

*Eintausenddreihundertsiebenundzwanzig,
genau
zur ersten Stunde, am sechsten Tage des
Aprils
betrat ich das Labyrinth, und ich sehe nicht,
wo ich hinauskomme.]*²¹³

Der Irrgarten Petrarcas und das Gezweig erinnern zwar beide an das Netz Heines, es scheint jedoch zumindest das Labyrinth mit seinen stark religiösen Untertönen der Hölle nicht vergleichbar zu sein. Petrarca kreiert zudem mit Worten wie „soavemente“ oder „dolci parole“ eine ganz andere, freundlichere Stimmung als Heine, der die Schönheit des Beschriebenen am Ende jeder Strophe sofort in ihr Gegenteil verkehrt. In der Romantik sehen wir eine immer größere werdende Ambivalenz der Liebe selbst. Durch die stetig steigende Individualisierung wird der Liebescode an sich zunehmend instabil, was dazu führt, dass die Wahrnehmung der Liebe in Extreme abdriftet. Die Liebe changiert nun zwischen immer facettenreicheren Szenarien. Die Romantik ist sich der Tatsache bewusst, und arbeitet auch daran, es den Lesenden bewusst zu machen, dass Liebe Himmel und Hölle zugleich sein kann. Wichtig ist dabei die menschliche Komponente. Während es bei Petrarca noch ein theologisches Fundament dafür gab, wird dies nun immer weiter abgeschafft. Somit wird anstatt des grausamen Schicksals die Liebe zur quälenden Instanz.

Hier wird die Geliebte mit der Hölle gleichgesetzt, was bei Petrarca allem Liebesleid zum Trotz nie so ist. Hier wird die Schuld für die Qual der Frau gegeben, während es bei Petrarca der Tod oder der Liebesgott Amor ist.

Dass man das Liebeskonzept der Grausamkeit gerade in der Romantik gerne auf die Spitze treibt, zeigt ein anderes Gedicht von Heinrich Heine. Zwischen Erfüllung der Lust und Todesklage gibt es aber bei Heine und in der Romantik noch ein starkes Motiv, das sich bereits bei Petrarca findet, aber in moderne Bahnen gelenkt, wörtlicher

²¹² Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 755 f.

²¹³ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, 2006, S. 132 und 133.

genommen wird und andere Funktionen erfüllt als noch im Mittelalter und das ist die Grausamkeit der Frau in Bezug auf ihren Liebhaber.

Petrarcas *Canzoniere* ist eine Hommage an die Gesamtheit der Liebesempfindungen, die von himmelhochjauchzend bis zu Tode betrübt alle Register bedient. Auch die Grausamkeit der Herrin spielt bei Petrarca schon eine gewisse Rolle. Obgleich diese der Anbetung stark untergeordnet ist, findet man doch Verse wie:

[...]

*Dagli occhi vostri uscìo 'l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede, et parvi un gioco,
il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale.*

*I pensier' son saette, e 'l viso un sole,
e 'l desir foco: e 'nseme con quest'arme
mi punge Amor, m'abbaglia et mi distrugge
[...]*²¹⁴

[...]

*[Aus euren Augen kam der tödliche Schlag,
gegen den mir weder Zeit noch Ort helfen;
von Euch allein kommt – es erscheint Euch
ein ein Spiel –*

*die Sonne und das Feuer und der Wind,
durch die ich so geworden bin.*

*Die Gedanken sind Pfeile, und das Antlitz
eine Sonne,
und das Begehren das Feuer; und mit all
diesen Waffen
trifft mich Amor, blendet und vernichtet
mich.]*²¹⁵

Vom Barockzeitalter hebt sich die nunmehr Verehrte dadurch ab, dass sie in romantischen Gedichten nun oft eine geradezu sadistische Ader entfaltet. War die Distanzierung der Frau bis dahin vor allem den Gründen der moralischen Integrität geschuldet – um ihrer Ehre Willen konnte sich die angebetete Frau auf kein Liebesabenteuer einlassen – so entdeckt die Partnerin des lyrischen Ich in der Romantik ihre Freude am Hinhalten und sogar am Quälen, wodurch sie zeitweise gar als ungeheuerlich erscheinen mag. Wurde die Schuld der Frau am Liebesschmerz des Dichters im Barock noch nicht explizit genannt, so ist es den Romantikern das bevorzugte Thema. Heines zentrale Erfahrung ist, dass die Geliebte den Mann

²¹⁴ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 545 f.

²¹⁵ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, 2006, S. 112 und 113.

bewusst und absichtlich zugrunde richtet. Sie macht ihm Versprechungen, die sie nicht hält, sie küsst ihn und verlässt ihn dann und heiratet einen anderen.²¹⁶ Für die Thematik der grausamen Geliebten gibt es wohl kein exemplarisches Beispiel als Nummer VIII aus *Zu: Junge Leiden*, in welchem die Dame im wahrsten Sinne des Wortes zum Folterknecht mutiert.

VIII

*Die Welt war mir nur eine Marterkammer,
Wo man mich bei den Füßen aufgehangen,
Und mir gezwickt den Leib mit glühnden Zangen,
Und eingeklemmt in enger Eisenklammer.*

*Wild schrie ich auf, vor namenlosem Jammer,
Blutströme mir aus Mund und Augen sprangen, –
Da gab ein Mägdlein, das vorbegegange,
Mir schnell den Gnadenstoß mit gold'nem Hammer.*

*Neugierig sieht sie zu, wie mir im Krampfe
Die Glieder zucken, wie im Todeskampfe
Die Zung' aus blut'gem Munde hängt und lechzet.*

*Neugierig horcht sie wie mein Herz noch ächzet,
Musik ist ihr mein letztes Todesröcheln,
Und spottend steht sie da mit kaltem Lächeln.²¹⁷*

Das goldene Haar wird zum „gold'nem Hammer“. Das Krankheitsmotiv der Liebe ist seit dem Mittelalter weithin bekannt, doch die Folter und die Pein, wie Heine es hier tut, derart bildlich darzustellen, ist ein Novum. Die Grausamkeit der Geliebten begründet sich in Egoismus, Betrug, Verrat und Gleichgültigkeit. Die Liebe, die das lyrische Ich bietet, wird nicht nur abgelehnt, sondern strafend abgeschmettert. Man könnte dabei an frauenfeindliche Tendenzen denken, doch ist der Hintergrund für Heine vielmehr ein Streben hin zu Naturalismus, der vor allem die dunkelsten Triebe

²¹⁶ Windfuhr Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 231.

²¹⁷ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, 2007, S. 102.

rund um das Thema Liebe und Leidenschaft erforscht. Dazu gehört auch, die empfundene Grausamkeit auf die Spitze zu treiben. Das Szenario mag übertrieben wirken, es vollzieht sich dadurch aber eine radikale Wendung hin zur menschlichen Natürlichkeit. Anzeichen für eine solche Entwicklung fanden sich schon bei den Autoren der ersten Blüte des Petrarkismus, doch ist es erst Heine, der „die wirksame Entlarvung des idealisierten Liebesbildes vollzieht. [...] Er ist der Ansicht, daß das hohe Bild der Liebe unwahr ist und durch ein sensualistisches ersetzt werden muß. [...] Er [der Petrarkismus] ist ihm trotz der humanistischen Ansätze noch zu spiritualistisch.“²¹⁸ Sentimentale Liebesbeziehungen, die in einen rein mentalen Raum abgerückt werden sind Heines Sache nicht. Den Naturalismus wendet er an, um diese empfundene Blutleere wieder zu füllen und zu zeigen, dass die Liebe nicht nur erheben kann, Glück oder Schmerzen bereitet, sondern uns auch in die tiefsten Abgründe zu führen vermag.

Als Konsequenz existiert die erhabene Herrin Francesco Petrarca bei Heine nicht mehr. An ihre Stelle tritt eine lebendige Frau oder im Sinne des Naturalismus viele verschiedene Frauengestalten. Diese tragen auch nicht mehr artifiziell wirkende Namen wie Astrée, Flavien oder Lesbien, sondern heißen u.a. Jenny, Katharina und Ilse. Zudem zeigen sie sich im psychologischen Facettenreichtum eines Menschen. Die Metaphern und die Thematiken sind als petrarkistisch erkennbar, doch findet eine eindeutige Entideologisierung statt. Die Kontexte, in welchen die Liebessemantik angewendet wird, ist breiter als jemals zuvor. So kann Heine es sich auch gestatten, in seinen Werken, die (sexuelle) Erfüllung des Liebeswerbens anzudeuten.

6.1.4 Erfüllung der Liebe...

Will Heinrich Heine die Liebesdichtung zugänglicher und natürlicher machen, so muss er auch auf eine durchaus auch eintretende Konsequenz des Liebeswerbens

²¹⁸ Windfuhr, Manfred, *Rätzel Heine*, 1997, S. 232.

eingehen, nämlich dessen Erhörung und anschließende Erfüllung. Exemplarisch dafür kann folgendes Gedicht gelten.

Die weiße Blume

*In Vaters Garten heimlich steht
Ein Blümchen, traurig und bleich;
Der Winter zieht fort, der Frühling weht,
Bleich Blümchen bleibt immer so bleich.
Die bleiche Blume schaut
Wie eine kranke Braut.*

*Zu mir bleich Blümchen leise spricht:
"Lieb Brüderchen, pflücke mich!"
Zu Blümchen sprech' ich: Das thu' ich nicht,
Ich pflücke nimmermehr dich.
Ich such' mit Müh' und Not
Die Blume purpurrot.*

*Bleich Blümchen spricht: "Such hin, such her,
Bis an deinen kühlen Tod,
Du suchst umsonst, findest nimmermehr
Die Blume purpurrot.
Mich aber pflücken tu,
Ich bin so krank wie du.*

*So lispelt bleich Blümchen, und bittet sehr, -
Da zag' ich, und pflück' ich es schnell.
Und plötzlich blutet mein Herze nicht mehr,
Mein inneres Auge wird hell.
In meine wunde Brust
Kommt stille Engellust.²¹⁹*

Die Metapher von der gepflückten Blume ist denkbar einfach zu durchschauen. Die Allegorie mit der gesuchten purpurroten Blume kann als sublimierte Herrin interpretiert werden, die die Dichter zwar überall – in seinen Gedichten – suchen kann, die aber stets ein Hirngespinnst bleiben muss und niemals die tatsächlich erfüllende „Engellust“ verspricht. Die Krankheit, von der die weiße Blume spricht, ist die der Liebe oder zumindest des Verlangens. Die Conclusio des Gedichts ist ganz im Sinne des

²¹⁹ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, 2007, S. 19.

Naturalismus. Die Liebe, die man von einer echten Frau haben kann, ist der idealen, erhabenen aber non-existenten vorzuziehen. In diesem Sinne ist das Gedicht auch eine Absage an Petrarca.

Was wir nun in der Romantik beobachten können, und wofür dieses Gedicht ein gutes Beispiel ist, ist die (sexuelle) Erfüllung der Liebe. Die Geliebte muss nun kein fernes, ätherisches Wesen mehr bleiben.

6.1.5 Entideologisierung des Petrarkismus durch Ironie

Neben einer Modernisierung der Thematiken ist Heinrich Heine auch dafür bekannt, bei seinen Liebesgedichten oft einen deutlich ironischeren Unterton anzuschlagen, als das früher der Fall war. Heine ist in der Tat einer der bekanntesten Ironiker der romantischen Standards und trachtet auch stets danach, diese zu dekonstruieren. Durch die Anwendung und gleichzeitige Ironisierung typisch petrarkistischer Motive bricht er mit den teilweise inflationär gebrauchten und abgeschmackten Wortformeln. Der Wiedererkennungswert bleibt erhalten, doch die Bedeutung wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Erste Spuren dieser Technik finden sich schon in seinen frühen Werken.

6

*Teurer Freund, du bist verliebt,
Und dich quälen neue Schmerzen;
Dunkler wird es dir im Kopf,
Heller wird es dir im Herzen.*

*Teurer Freund, du bist verliebt,
Und du willst es nicht bekennen,
Und ich seh des Herzens Glut
Schon durch deine Weste brennen.²²⁰*

²²⁰ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, 2007, S. 197.

Der stark ironische Unterton ist kaum zu verkennen, wenn Heine mit Versen wie „dunkler wird es dir im Kopf“ zu verstehen gibt, dass sich Verliebtheit nicht gerade positiv auf den Verstand auswirkt. Auch der Konversationston ist eine typische Technik von Heine, um dem Gedicht einen modernen Dreh zu geben. Anstatt nur die eigene Erfahrung zu schildern, wird hier ein verliebter „Teurer Freund“ ganz direkt angesprochen. Dies schafft eine ironische Distanz, wenn sich das lyrische Ich gewissermaßen psychologisierend anbietet, die Situation des Gegenübers zu erklären. Eine bestimmte Dame hingegen wird hier überhaupt nicht erwähnt.

Einer sehr typisch petrarkistischen Metapher bedient sich Heinrich Heine hier dennoch. Das „Feuer der Liebe“ oder wie in diesem Fall „des Herzens Glut“ ist eines der semantischen Mittel, die man noch am allerstärksten mit Petrarca in Verbindung bringt. Durch die Wörtlichnahme – sie brennt buchstäblich durch die Weste des von Liebe Besessenen – der beim italienischen Vorbild stehts metaphorisch gemeinten Glut, entideologisiert er die veraltete Liebessemantik durch einen Witz.

Diese Techniken dienen dazu, um der Liebesklage die beispielhafte Schwere zu nehmen, womöglich dient es sogar dem Eigentrost, denn die Ironisierung klischeehaft gewordener Petrarkismen sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Kummer trotz allem ernst gemeint ist. Heine „ironisiert nicht den Schmerzzustand selbst, sondern die entleerte Beschreibung solcher Zustände.“²²¹ Die Semantik der Liebe muss verständlich bleiben, weswegen es keinen Sinn hätte, sie vollkommen auszutauschen. Stattdessen bedient sich Heine des gesamten petrarkistischen Zeichensystem, während er die Worthülsen mit neuen Bedeutungen ausstattet und sie gleichzeitig in neue kontextuelle Zusammenhänge packt. Die daraus entstehenden Neuerungen sind nicht linguistischer, sondern konnotativer und kontextueller Natur. Niklas Luhmann beschreibt diesen Prozess als „Umdisposition der Humansemantik, aus der sich für das Thema Liebe neue Konnotationen und neue Formulierungsmittel ergeben.“²²²

²²¹ Windfuhr, Manfred, *Rätzel Heine*, 1997, S. 232.

²²² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 1982, S. 173.

Ein sehr ähnliches, wenn auch kürzeres liedähnliches Gedicht findet sich als Nummer 14 in seinem Lyrischen Intermezzo.

XIV

*Auf meiner Herzliebsten Äugelein
Mach ich die schönsten Kanzonen.
Auf meiner Herzliebsten Mündchen klein
Mach ich die besten Terzinen.
Auf meiner Herzliebsten Wängelein
Mach ich die herrlichsten Stanzen.
Und wenn meine Liebste ein Herzchen hätt,
Ich machte darauf ein hübsches Sonett.²²³*

Das Thema der grausamen Geliebten wird hier noch einmal aufgegriffen und dadurch entlarvt, dass bei der Angebeteten des lyrischen Ichs die typische Form Petrarcas nicht gelten kann, da sie im Gegensatz zu Laura kein Herz besitzt, auf welches man gute Verse schreiben könnte. Dieses Gedicht stellt eine direkte Absage an die alten Formen Petrarcas dar, die im Kontext einer neuen Zeit nicht länger greifen. Heine benutzt den typischen Katalog der körperlichen Huldigungen (Äugelein, Mündchen, Wängelein), um zum Schein mit einer lyrischen Anbetung zu beginnen. Hier verwendet er stets den Indikativ. Erst in den letzten beiden Versen kommt es zur überraschenden Wende. „Wenn meine Liebste ein Herzchen hätt, Ich machte darauf ein hübsches Sonett.“ ist der bedeutendste Vers dieses Gedichts. Erachtet man das Sonett als die typischste der petrarkischen Formen, das man nur dazu nutzen kann, die Tugenden einer Frau zu besingen, so spottet Heine mit seinen letzten Zeilen diesem Ideal. Er wechselt in den Konjunktiv, um zu verdeutlichen, dass er eben keine hohe Herrin Laura hat, auf die es sich Sonette zu dichten lohnt. Das kurze Gedicht kann als Nachruf auf den noch stark im Minnesang verwurzelten Stil Petrarcas gedeutet werden, der im 19. Jahrhundert und für Heine keine Gültigkeit und kaum noch Anwendbarkeit besitzt. Die bitter-ironische Pointe [...]zeig[t], daß Heine schon früh andere poetische Absichten vorschwebten, als nur petrarkistische Liebessprache

²²³ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, 2007, S. 147.

aufzugreifen.²²⁴ Dies ist im Sinne der Weiterentwicklung des Liebescodes weder nötig noch gewünscht.

6.1.6 Die logische Konsequenz der erfüllten Liebe

Findet man in Heinrich Heine einen Dichter, der in seinen Werken explizit die sexuelle Erfüllung der Liebe anspricht, so erscheint es nur logische Konsequenz, dass er dieses Szenario weiterdenkt. Nach dem Vollzug folgt die Beziehung und in letzter Konsequenz die Ehe mit der geliebten Frau. Glaubt man den süßen Worten der petrarkistischen Lyriker, so sollte man meinen, dies sei das Ziel. Doch Heine ist Realist und in seiner Lyrik Naturalist genug, um zu begreifen, dass das einmal gefundene Liebesglück ein solches nicht lange bleibt. Ist man des Sehns und Hoffens erstmal beraubt, und tritt an deren Stelle Gewissheit, so ist das dem Trieb des Dichters, sein Innerstes auf Papier festzuhalten nicht gerade zuträglich. Das genaue Gegenteil ist der Fall. So verwundert es kaum, dass sich alsbald Strophen finden, wie jene, die hier folgt:

[...]
*Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen.*
[...]²²⁵

Die Botschaft Heines ist, dass die glückliche Liebe keine produktive ist, weil eine Liebe nicht lange glücklich bleibt, lebt man einmal in Gemeinschaft miteinander. Dies ist zumindest für ein romanisches Dichtergenie der Fall. Wer glücklich ist, schreibt keine Gedichte darüber, oder zumindest keine guten. Diese ironische Situation bringt er

²²⁴ Vgl. Danilo Bianchi, Heine – ein Petrarkist? In: Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland*, 2006, S. 497f.

²²⁵ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb, 2007, S. 398ff.

selbst am besten mit der Aussage auf den Punkt: „Sonderbar, die glückliche Liebe schreibt gar keine Verse, kaum erlaubt sie einem in Prosa zu schreiben.“²²⁶

Dieses Gedicht macht deutlich, was für Heine alternativ nach den petrarkistischen Schwärmereien kommt. Die Liebe geht entweder in die Brüche, womit das gebrochene Herz wieder Grund zur Lyrik liefert, oder man heiratet eine der Damen. Dadurch entstehen auch wieder Gedichte, diese besitzen aber einen ganz anderen Tonus als die schwärmerische Poesie des ersten Verliebtseins.

*Hier, auf gewalkten Lumpen, soll ich
Mit einer Spule von der Gans
Hinkritzeln ernsthaft halb, halb drollig,
Versifizierten Firlefanz –*

*Ich, der gewohnt mich auszusprechen
Auf deinem schönen Rosenmund,
Mit Küssen, die wie Flammen brechen
Hervor aus tiefstem Herzensgrund!*

*O Modewut! Ist man ein Dichter,
Quält uns die eigne Frau zuletzt,
Bis man, wie andre Sangeslichter,
Ihr einen Reim ins Album setzt.²²⁷*

Dieses Gedicht ist insofern sehr interessant, weil Heine darin erst die typisch romantisierte Vorstellung der Liebe erschafft und sie im selben Moment wieder zerstört. Das hier gezeichnete Bild der Ehe ist kein romantisches Zierbild. Die eheliche Verbindung regt zwar einerseits auch wieder zum Dichten an, allerdings aus einem anderen Grund. Das Dichtergenie verwehrt sich gegen eine erzwungene Sprache, doch ist dies genau das, was hier geschieht. Die Ehefrau drängt auf Verewigung in einem Gedicht, welche sie auch bekommt, obschon diese womöglich anders ausfällt als erwartet. Mit der letzten Konsequenz einer konsequenten Liebe entsteht damit für

²²⁶ HSA Bd. 21, S. 246 - Brief von Heinrich Heine an August Lewald vom 01. Januar 1838; Quelle: [Das Heinrich-Heine-Portal \(uni-trier.de\)](http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0678); <http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0678>; Letzter Zugriff am 10.09.2022 um 22:15.

²²⁷ Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb, 2007, S. 508.

den Dichter eine seltsame Balance, die ihn zwar zum produktiven Dasein zwingt, aber nicht unbedingt die Erfüllung seiner poetischen Ambitionen ist. Die letzte Frau, die das dichtende Ich hat, ist niemals die Frau, die es wirklich haben will. Heinrich Heine entwickelt mit diesem Ansatz den Liebescode in einem moderneren Sinn als die Romantik ihn haben will weiter. Niklas Luhmann gibt in seinem Werk zu verstehen, dass es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt zu Themenentwicklungen kommt, die die Semantik von Liebe, Sexualität und Ehe auf einer nichtromantischen Basis miteinander verschmelzen und sie sozusagen ins Triviale herunterstimmen. Einen solchen Versuch sehen wir in diesem Gedicht von Heine.

*Solche Anforderungen müssen die Semantik der Intimität berühren und ändern. Je individueller das Persönliche gedacht wird, desto unwahrscheinlicher wird es auch, daß man Partner mit erwarteten Eigenschaften trifft. [...] Die evolutionären Bedingungen für eine solche Weiterentwicklung des Kommunikationsmediums Liebe und für die vorläufig abschließende Formgebung der Romantik kommen nicht in Frankreich, sondern in Deutschland zusammen, und zwar im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.*²²⁸

Heine ist in diesem Kontext einer der ersten modernen deutschen Liebesdichter, weil er ein Konzept schafft, das dem Realismus nah genug steht um aufzuzeigen, dass eine Liebe trotz oder wegen ihrer Erfüllung unglücklich bleiben kann. In diesem Sinne ist er vermutlich der erste deutsche Dichter, der den Liebesbegriff als einen stark individualistischen auffasst und als solchen verarbeitet. Die zunehmende Individualisierung der Liebessemantik konstatiert auch Niklas Luhmann in Bezug auf den Code der Romantik.

*Die Veränderung liegt nicht allein in den Situationen, Bildern, Gelegenheiten, die Liebe beobachtbar und beschreibbar werden lassen; sie liegt in deren Ausweitung und Reduktion. Die Komplikationen, die man sich eingehandelt hatte, als man Liebe in sozialer Reflexivität zu begreifen begann, müssen jetzt noch einmal überboten werden. Er damit kommt man zur Romantik. die Liebessemantik bezieht sich auf eine Beziehung von individuellem Subjekt und Welt.*²²⁹

²²⁸ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 170.

²²⁹ Ebd., S. 168.

Petrarca ist zwar in der Liebesdichtung immer noch ein Ideal, aber mittlerweile ist er eines unter vielen geworden. Der *Canzoniere* ist nun bei Weitem nicht mehr die einzige Inspirationsquelle, aus welcher sich ehrgeizige Dichter speisen können. Andrea Battistini drückt es folgendermaßen aus:

In questo modo Petrarca, ancorché ammirato per la sua eleganza, non è più, almeno in linea di principio, un modello da imitare o una pietra di paragone su cui valutare ogni alto autore, ma l'esempio di uno stile dotato di caratteristiche sue proprie, diverse da quelle non meno degne di altri poeti. ²³⁰

Die überkommene Liebesklage transponiert in die Umgebung und Sprechweise einer neu entstehenden und entstandenen bürgerlich-demokratischen Welt. Damit entwickelte er ein sechstes Liebesmodell, das neben Anakreontik, Petrarkismus, Volkslied, Romantik und das Vorbild Goethes tritt und, das eine ganz eigene, europäische Wirkung hatte ²³¹ und hebt die deutsche Liebesdichtung in die Moderne. Die Dichtung greift damit der Entwicklung des heutzutage präsenten Liebescodes vor, die Luhmann in *Liebe als Passion* folgendermaßen charakterisiert:

Die Form des Code scheint sich vom Ideal über das Paradox zum Problem hin gewandelt zu haben, [...]. Skepsis gegenüber Hochstimmungen jeder Art verbindet sich mit anspruchsvollen, hochindividualisierten Erwartungshaltungen. Die Alternative des Abbrechens und des Alleinbleibens wird als Lebensplan ernst genommen und verstanden. ²³²

Am Ende steht der Individualismus. Anstelle einer einzigen Liebesgeschichte gibt es nun mehrere Möglichkeiten, die zur Wahl bereitstehen. ²³³

Auf die eingangs im Zuge eines Zitats gestellte Frage, ob Heinrich Heine nicht sogar als der letzte große Petrarkist deutscher Zunge bezeichnet werden sollte, muss man aus diesem Grund mit einem „ja“ beantworten.

²³⁰ Battistini, Andrea, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi* (Gravina, Muratori, Vico). In: Gentili, S./Trenti, L. (Hg.), *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, Roma: Bulzoni, 2006, S. 11.

²³¹ Vgl. Windfuhr, Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 235.

²³² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 197.

²³³ Windfuhr, Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, 232.

6.2 Entwicklung Petrarcas in England – Mary Robinson

*Petrarch in Romantic England? Isn't it a misprint for Renaissance England? Few readers, even among scholars, would think of Romanticism as a Petrarchan age. In fact, this is correct for all European countries except one: England. The Petrarchan revival in the late eighteenth-century England was a unique phenomenon which involved an impressive number of scholars, translators and poets.*²³⁴

Wie dieses Zitat zeigt, wurde der Einfluss von Petrarcas Dichtung auf die englische Romantik oft wenig beachtet. Edoardo Zuccato sieht in seinem analytischen Werk über diese Situation den Grund für diese Wahrnehmung allerdings eher in einer Überschätzung des Einflusses Dante Alighieris als in einer tatsächlichen Geringschätzung Francesco Petrarcas: „The importance of Petrarch for the Romantic age has been obscured by other writers, like Dante and Sappho, whose revivals have long been considered more relevant. So much has been written on the Romantic recovery of Dante that even scholars often forget that at the turn of the century he was far less popular than Petrarch.“²³⁵

Die zweite Blüte des Petrarkismus in England steht unter anderen Zeichen als jene der Renaissance, an deren Spitze noch Namen wie Shakespeare standen. Diesmal sind die Vorreiter des Wiederauflebens häufig weibliche Dichter. „Poetry has unquestionably risen high in British literature from the production of female pens; for many English women have produced such original and beautiful compositions, that the first critics and scholars of the age have wondered, while they applauded.“²³⁶ Dies mag zunächst widersprüchlich erscheinen, wurden in der nachaufklärerischen Zeit eine naturgegebene Dichotomie zwischen den Geschlechtern propagiert, die die vorhin schon unterprivilegierte Position der Frau noch weiterhin verstärkte. Die perfekte Frau hatte nun häuslich, anpassungsbereit, physisch und psychisch zart, intellektuell

²³⁴ Zuccato, Eduardo, *The Revival of Petrarch in Eighteenth-Century England*. Milano: Arcipelago Edizioni, 2005, S. 9.

²³⁵ Ebd., S. 9.

²³⁶ Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1997, S. 448.

zurückhaltend, asexuell und moralisch bestimmt²³⁷ zu sein. Vor allem verheirateten Frauen wurde jedwede Eigenständigkeit, auch von rechtsstaatlicher Seite oft gedeckt, abgesprochen. Dies hängt damit zusammen, dass das 18. Jahrhundert zwar auch in Bezug auf Ehe und Liebe eine niemals zuvor gekannte Individualität zulässt, dies aber nicht dazu verleiten sollte, das damalige Verständnis dieses Prinzips mit dem heutigen gleichzusetzen. Im Zuge der Aufklärung war man wohl schnell bereit, dem Zwang und damit auch der Zwangsheirat vordergründig abzuschwören, doch erwartete man nach wie vor von den Menschen sich in einen vorbestimmten Platz zu fügen. Furcht und Liebe gegenüber dem Ehegatten gleichermaßen zu empfinden sah man nicht als Widerspruch, war das doch mit der Hingabe an Gott gleichgesetzt. Die Zwanglosigkeit dieser Epoche bezog sich weniger auf ein Ausleben eigener Passionen nach heutigem Verständnis, sondern vielmehr auf die frei entwickelte (weil vernunftorientierte) Solidarität in einer gegebenen Ordnung.²³⁸ Dem ist hinzuzufügen, dass sich in einer weiteren Facette die Idee der Individualität, obgleich schon in der Freundschafts- und Liebesliteratur am Anfang des 18. Jahrhunderts propagiert, zunächst lediglich auf die Negation des Standes als relevanter Gesichtspunkt für eine Intimbeziehung beruft. Individuum ist man insofern, als es in Beziehungen sozialer Intimität nicht darauf ankommt, ob man Adelige oder Bürger ist.²³⁹ Spätestens die Französische Revolution schuf ein völlig neues Verständnis der gottgewollten Ordnung und dafür, wozu Bürger – auch einzelne – imstande sind. Die Frauen, die aktiv in der Revolution mitgekämpft und ihre Ideale verteidigt hatten, wollten sich nun nicht einfach zurückdrängen lassen und die Errungenschaften der Aufklärung allein auf männliche Banner heften. Somit verwundert es kaum, dass sich im Schatten dieser Entwicklungen erste Keimzellen des frühen Feminismus entwickelten. Olympe de Gouges (1748-1793) in Frankreich und Mary Wollstonecraft (1759-1797) sind nur zwei der bekanntesten frühen Verfechterinnen des Frauenrechts. Angespornt von diesen revolutionären Ideen einer Gleichstellung aller Menschen – und damit ipso facto auch der beiden Geschlechter – , weigerten sich viele gebildete Frauen, sich erneut in die ihnen von der Gesellschaft

²³⁷ Vgl. Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte*, 1997, S. 336.

²³⁸ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 163-164.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 166.

zugedachten Rollen zu fügen. In diesem Klima entwickelte sich eine Art weiblicher Strömung der Romantik, die von Literaturkritikern kaum zu ignorieren war. England kam hier eine Vorreiterrolle zu:

In diese gemeineuropäische Struktur der Hausherrschaft werden zunächst in England die ersten Breschen geschlagen. In England – dies hängt damit zusammen, daß hier nicht so sehr die gesellschaftliche als vielmehr die häusliche Stellung der Frau vor dem Hintergrund einer religiös- hierarchischen Vorherrschaft des Mannes zum Thema geworden war.²⁴⁰

Dies geschah manchmal aus Trotz heraus, manchmal aber aus schierer Not, weil die Ehemänner ihren Beitrag des angedachten sozialen Vertrags der Familienernährung nicht einhielten und sich daher die Frauen gezwungen sahen, aller sozialen Restriktion und gesellschaftlichem Argwohn zum Trotz den Lebensunterhalt zu sichern.

Die stärkere strukturelle Differenzierung von Familie und politischer Herrschaft erzeugt mithin ihrerseits die semantische Differenz, die die Evolution des Codes für Intimbeziehungen vorantreibt. Jedenfalls ist das der institutionelle Hintergrund, vor dem allein die Intensität und der literarische Erfolg der neuen Semantik des Gefühls zu verstehen ist.²⁴¹

Eines der großen Vorbilder, auf das sich viele Dichterinnen dieser Zeit stützen war eben eine der drei sogenannten Kronen der italienischen Dichtung, Francesco Petrarca, was aus mehreren Gründen in dieser Zeit durchaus bemerkenswert war. Obgleich für diese Zeit in England ein erneuter genereller Anstieg des Interesses für italienischen Poesie festgestellt werden kann, so ist jedoch auch zu beobachten, dass sich diese Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf das Werk von Dante Alighieri konzentrierte. Das lag, wie viele Literaturwissenschaftler mutmaßen, an der extremen Diskrepanz in der Wahrnehmung für die beiden Dichter. Dante war als Politiker bekannt, als ein Mann von starken Prinzipien und unumstößlichen ideologischen Überzeugungen, für deren Verteidigung er sogar das Exil hingenommen hatte. Petrarca hingegen sah man als gelehrten Feingeist, als verweichlichten Ästheten und

²⁴⁰ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 164.

²⁴¹ Ebd., S. 166.

Melancholiker, der sich im Laufe seines Lebens bei vielen Fürsten nur zu gerne lieb Kind gemacht hatte und, dessen größte Leistung aus einigen sentimental Liebesgedichten bestand.²⁴² So ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die meisten männlichen Dichter im langen Schatten, den die Französische Revolution nach wie vor warf, lieber mit jemandem wie Dante identifizierten. Die Frauen hingegen sahen sich eher in einem Poeten wie Petrarca repräsentiert. „It is striking, in effect, that virtually all the best women poets of the time were involved in the revival of Petrarch and the sonnet, whereas they generally all disliked Dante. [...] On the other hand, it is natural that most women poets preferred Petrarch to a masculine, muscular figure like Dante.“²⁴³

Es ist feststellbar, dass das Urteil über die beiden Dichter stark an die Rezeption ihrer jeweiligen Biographien geknüpft war und weniger an eine konkrete zeitkonforme Analyse ihrer beiden Werke. Der große stilistische und inhaltliche Einfluss auf die englische Dichtung der Renaissance, der von Petrarca ausgegangen war, war großteils vergessen und nur wenige zeitgenössische Wissenschaftler konnten mit seinem Werk viel anfangen. Zuccato analysiert dazu:

*„Dies geschah in einer Zeit, in der man Petrarca ansonsten, trotz eines insgesamt großen Fokus auf die Liebesdichtung wenig zu schätzen wusste. [...] [F]ew British poets and translators paid any attention to all the Canzoniere. For example, there were translations of the poems that describe Petrarch's religious repentance of his sentimental obsession, but they were neither admired nor discussed nor imitated. The same happened to many sonnets rich in conceits and mythological references. In other words, the British readers of the Romantic age treated the Canzoniere as though it were a collection of 'scattered rhymes'“*²⁴⁴

Obgleich man Petrarcas Vorbild also nicht mehr unbedingt in formalen Kriterien suchte und seine poetische Sprache teilweise den Ruf hatte, redundant zu sein, so fand sein Werk doch gefallen, in den Händen eben jener Dichterinnen und Poetinnen, die Laura und Petrarca Beatrice und Dante als Motive ihrer eigenen Werke vorzogen.

²⁴² Vgl. Zuccato, *The Revival of Petrarch in Eighteenth-Century England*, 2005, S. 10.

²⁴³ Ebd., S. 10.

²⁴⁴ Ebd., S. 12 f.

*What kind of role did Petrarch play in England? Of course, here Petrarchism was not as influential as in Italy. In England a function of the same kind was performed by the eighteenth-century novel. However, the role of the Petrarchan tradition is not negligible. [...]; and there is the eighteenth-century revival of Petrarch, whose important poetry of Sensibility and Romanticism has so far remained undefined.*²⁴⁵

Eine dieser Frauen, die der Wiederauferstehung des Petrarkismus zu Beginn der englischen Romantik Vorschub geleistet hat, ist Mary Robinson. 1757 im englischen Bristol geboren hatte sie als Feministin avant-la-lettre, Schauspielerin und Geliebte des Kronprinzen ein sehr bewegtes Leben. Ihre spannende und in Teilen nach den Maßstäben der damaligen Zeit pikante Biographie stand lange Zeit einer seriösen Anerkennung ihres hochwertigen literarischen Schaffens im Weg. Hinzu kam, dass sie dem Zirkel der so genannten Della-Cruscans rund um Robert Merry angehörte, einer poetischen Schule, die, obwohl durchaus erfolgreich, bei Kritikern schnell im Ruf stand, vor allem affektierte, rhetorisch überladene und qualitativ wenig überzeugende Lyrik hervorzubringen. Erst im 20. Jahrhundert begann man langsam, sich ihres umfangreichen Oeuvres anzunehmen, es aufzuarbeiten und schließlich zu analysieren, wobei hier sogar heute noch Nachholbedarf besteht.²⁴⁶ Ihr erster Gedichtband „Poems by Mrs. Robinson“ erschien 1775. Ab der 1780er Jahre war ihre Dichtung so bekannt, dass man sie als „the English Sappho“ betitelte. Es folgten die weiteren Bände „Poems by Mary Robinson“ (1791) und erneut „Poems by Mrs. Robinson“ (1793). Neben ihrer Tätigkeit als Lyrikerin schrieb sie auch Theaterstücke und Romane, wofür sie ebenfalls von Kritikern gelobt wurde. Trotz ihres vielseitigen und fruchtbaren literarischen Schaffens und der kritischen Anerkennung, die sich Zeit ihres Lebens erfuhr, starb sie im Jahr 1800 in verarmten Verhältnissen und geriet nach ihrem Tod lange Zeit weitgehend in Vergessenheit.

Ihre Dichtung ist jedoch ein sehr gutes Beispiel für den frühen, langsam wieder aufkeimenden Einfluss, den Petrarcas *Canzoniere* auf die die damals moderne romantische Dichtung gewann und wie dieser von den Dichterinnen und Dichtern der

²⁴⁵ Zuccato, Edoardo, *The Revival of Petrarch in Eighteenth-Century England*, 2005, S. 11-12.

²⁴⁶ Robinson, Daniel, *The Poetry of Mary Robinson. Form and Fame*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, S. 9.

englischen Romantik weiterverarbeitet wurde.

Dass Mary Robinson Petrarca und sein Werk kannte, kann allein durch die Lektüre ihrer Gedichte belegt werden, die sich oft auf Petrarca beziehen – sie benennt ihn nicht selten konkret und bezieht sich auch intertextuell auf ihn. Ein grandioses Beispiel dafür ist dieses sehr lange Gedicht, das sich auf einen Abschnitt aus Petrarcas Leben bezieht und in welches Robinson sehr präzise viele Selbstverständlichkeiten und Motive des Petrarkismus hineinpackt. Dadurch, dass sie als lyrisches Ich Petrarca selbst gewählt hat, gibt sie dem Motivrepertoire einen ironischen Twist. Dabei geht sie oft nicht nur implizit, sondern ganz explizit auf die Vorbildwirkung ein, die Francesco Petrarca auf ihre Dichtung ausübte. Nicht selten erwähnt sie ihn namentlich. Wie auch im folgenden Werk dargestellt:

Petrarch to Laura

Supposed to have been written during his retirement at Vacluse a short time before her death.

[...]

*AH, LAURA! canst thou seal the dread decree
That tears thy PETRARCH from his GOD and THEE?
That gives his mental hopes, his fond desires
To conscious anguish and consuming fires?
Canst thou with unrelenting vengeance urge
A trembling soul to fate's extremest verge;
And while subdu'd it supplicates relief,
Dash the doom'd suff'rer to eternal grief?
Why, soft enchantress, spread the fatal snare
That lures thy struggling victim to despair?
Why with meek smiles my wand'ring sense reclaim?
Why feed with pitying looks my hopeless flame?*

[...] ²⁴⁷

Das Gedicht ist insofern petrarkistisch, als dass es die typischen Motive wiedergibt. Das stille, niemals endende Sehnen, den Vergleich der Liebesempfindung mit Feuer, die Anklage an die Frau, diesen Qualen nur noch weiter zu betreiben, wo sie doch

²⁴⁷ Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*. Peterborough: Broadview Press, 1999, S. 126.

Petrarca einfach in Frieden lassen könnte. Allerdings wendet sich Mary Robinson hier von der typischen Spielweise des Petrarkismus durch ein Rollenspiel ab. Anstatt eigene Liebesverse zu verfassen und diese mit den klassischen Metaphern zu schmücken, versetzt sie sich in die Person Francesco Petrarca selbst. Sie greift einen Abschnitt seiner Biographie auf, nämlich als sich der Dichterstürm einige Zeit in Vacluse aufhielt – auch wenn dies in Wahrheit nicht der Ort war, an welchem er sich zur Ruhe setzte.

Damit zeigt sie einerseits, dass sie als Poetin mit dem Leben eines der Gründerväter der modernen Poesie vertraut ist, durch die petrarkistische Sprache, dass sie gleichzeitig aber auch mit seinem Werk vertraut ist. Womöglich stand hinter dem ausgefeilten Hintergrundgedanken die Absicht, sich poetologisch und historisch ein wenig zu profilieren. Indem sie ihre Worte Petrarca selbst in den Mund legt, kann sie in dem langen Gedicht alle Register der petrarkistischen Kunst ziehen. Das Gedicht beginnt mit einfühlsamer Naturpoetik („Ye mountains black’ning o’er the thorny vale; Ye lucid lakes that trembling meet the gale“²⁴⁸), bevor es dann in zornige Tiraden über die Schmerzen der Liebe übergeht (Dear last asylums of long-cherish’d care; Eternal solitudes! where LOVE retires To bathe his wounds, and quench his fatal fires“²⁴⁹). Fortgeführt wird das Gedicht, das sich wie ein innerer Monolog liest, mit leidenschaftlichen Lobeshymnen auf Laura („Pure as the spirit oft he saint ador’d, Her auburn tresses veil’d her spotless breast! [...] As low she bow’d before the throne of Grace, A cherub’s softness harmoniz’d her face;“²⁵⁰ die zur Erkenntnis führen, dass die Hoffnung auf Rettung für das lyrische Ich, das in diesem Fall den Namen Petrarca trägt, sinnlos ist („No more fond HOPE sustains my sickn’ning soul, Resistless passion spurns her meek controul“²⁵¹). Erleichterung bietet einzig die selbstgewählte Einsamkeit in Vacluse („VAUCLUSE they sylvan solitudes I chose To cure my passion, or conceal my woes;“²⁵²). Angespornt durch die Schönheit der französischen Landschaft, wenden sich die Gedanken des lyrischen Ichs der Heimat Italien zu. Über

²⁴⁸ Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*, 1999, S. 302.

²⁴⁹ Ebd., S. 302

²⁵⁰ Ebd., S. 303

²⁵¹ Ebd., S. 303

²⁵² Ebd., S. 304

Rom führt der immer träumerischere anmutende Weg nun zur Erinnerung des Dichters Krönung mit dem Lorbeerkranz auf dem Kapitol („When ROME her proud applause exulting gave, And round my car her laurels stoop'd to wave! When borne triumphant o'er the scared ground, By holy hands with flow'ry chaplets crown'd"²⁵³). Nach dem Überschwang endet das Gedicht jedoch trotzdem in der Erkenntnis, dass ohne Laura alle irdischen Errungenschaften wertlos sind. Am Ende der Verse bleibt allein die wehmütige Hoffnung auf baldige Erlösung durch den Tod. Das Gedicht endet mit folgenden melancholischen Worten:

*'Tis but a gleam of INTELLECTUAL light
That feebly glances o'er my MENTAL sight,
And for a moment dissipates the gloom,
To point my weary footsteps TO THE TOMB.*²⁵⁴

Das Gedicht ist ein regelrechtes Palimpsest an petrarkischen wie petrarkistischen Anspielungen und eine geschickte literarische Spielerei. Es ist eine Biographie und ein lyrischer Reigen, der Petrarca's gesamtes Werk sowie seine bekanntesten Motive in einem einzigen literarischen Bogen umspannt. Es ist ein Streifzug durch das Motivrepertoire von Francesco Petrarca's *Canzoniere*. Fast könnte man es einen Nachruf nennen, doch Mary Robinson erklärt sich innerhalb des lyrischen Ichs selbst stellvertretend zu Petrarca und spricht in diesem Gedicht in der 1. Person. Diese komplette Vereinnahmung der Dichterpersönlichkeit kann als Versuch interpretiert werden, Petrarca von seinem Podium herabzuholen und in eine neue modernere Welt zu übertragen. Dazu übernimmt sie typisch petrarkistische Semantik, die bei der gebildeten Leserschaft als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, während sie das Gedicht formal gleichzeitig entschieden lang und einfach hält. Sie entscheidet sich für den Paarreim, anstelle einer typischen Sonettform.

Wie als Sujet von Petrarca bekannt, hadert er in diesem Gedicht. Mit sich selbst, aber vor allem mit Laura, die einerseits in höchste Höhen gelobt, andererseits für ihre bloße Existenz verdammt wird, die dem Dichter nun das Leben so schwer macht. Wir wissen

²⁵³ Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*, 1999, S. 305.

²⁵⁴ Ebd., S. 306

aus den *Canzoniere*, dass Laura verheiratet ist, und aus diesem Grund den Liebenden nicht erhören kann und will – der womöglich in Wahrheit im Hinblick auf den Erhalt seiner kreativen Schaffenskraft gar nicht erhört werden will.

Wie weibliche Schriftsteller den Kanon Petrarcas anwenden und neu verarbeiten ist insofern interessant, weil der Fokus sich oft verschiebt. Die Identifikation erfolgt nun nicht selten mit der Geliebten anstelle des Liebhabers. Ein sehr gutes Beispiel für einen bei Robinson erfolgten Perspektivenwechsel, eine Technik, die sie gerne zur Demaskierung veralteter Liebessemantiken anwendet.

Mary Robinson geht in ihrem Oeuvre allerdings einen Schritt weiter, als die petrarkistische Semantik und Stilistik einfach nur für eigene Liebesgedichte zu verwenden. Vielmehr zeigt sich, dass sie sich mit dem Petrarkismus auf einer Metaebene sozusagen interpretativ beschäftigt. Sie analysiert die Inhalte des Petrarkismus ganz genau und übernimmt sie, wo es ihr passt, und ergreift die Gelegenheit zur Dekonstruktion wo immer gegeben. Ein gutes Beispiel für eben jene Herangehensweise ist das folgende Gedicht, wohl verfasst für alle jene Epigonen Petrarcas, die anscheinend zuweilen tatsächlich nicht wissen, warum eine Dame ihre leidenschaftlichen Liebeslieder nicht erhört, erlaubt sich Mary Robinson in dem folgenden Gedicht eine mögliche Antwort auf diese Frage zu geben.

*WHY, if perchance thy gaze I meet,
Glow my wan cheek with crimson die?
Why do my languid pulses beat
With quick'ning throbs when thou art nigh?
Why does my fault'ring language fail;
My trembling form its strength forego;
Why does my quiv'ring lip turn pale,
Chill'd by the touch of secret woe?
Say, when thy tuneful voice I hear,
Why does my panting bosom swell?
Why steals the fond, unbidden tear,
The soul's dire agony to tell?
Why, when my feeble hand you press,
And whisper Passion's transports sweet
Why do I shun the dear caress,
And dread thy ardent flame to meet?*

*Ah! 'tis because too well I know,
LOVE is a tyrant, fickle boy;
His smiles conceal the pangs of woe,
His dearest gift is short-liv'd joy.
He soars aloft on LOVER'S sighs;
In breaking HEARTS his temple rears;
With barb'rous pow'r he BLINDS our EYES,
Then laughing MOCKS OUR FALLING TEARS.²⁵⁵*

Liest man dieses Gedicht, so fallen die inhaltlichen Parallelen zu Petrarca, aber auch einige Unterschiede auf. Das lyrische Ich erzählt von einer Liebe, die sowohl Verzückung, als auch Sorgen und Probleme bedeutet, was als sehr petrarkistischer geprägter Grundgedanke aufgefasst werden kann. Die Liebe ist „agony“ also Agonie der Seele. Bekannt ist ebenso die Anklage des Gottes der Liebe als einen grausamen Tyrannen, der sich an den „pangs of woe“ seiner Opfer ergötzt und dessen ganzer Tempel oder Kult sogar nur von gebrochenen Herzen lebt. Aus diesem Grund hofft sogar der Liebesgott selbst gar nicht erst auf eine ewige, sondern auf eine möglichst kurzlebige Liebe. Kurz und gut, wird er hier als Folterknecht dargestellt und weniger als Freudenbringer, was Reminiszenzen an Heinrich Heine und die deutsche Romantik weckt und damit länderübergreifende Schnittstellen aufzeigt. Das Werk zeichnet ein sehr pessimistisches Bild von der Liebe, die hier, in den Befürchtungen des lyrischen Ichs kein Glück bringt. Das lässt Interpretationsspielraum dafür offen, dass lyrische Ich möglicherweise schon Enttäuschungen erlebt hat. Es kennt den Liebesgott und seinen angeklagten sadistischen Hang.

Es gibt eine Neuerung, die dieses Gedicht besonders und modern macht. Nicht nur die Autorin, sondern auch das lyrische Ich ist hier kein Mann. Schnell kristallisiert sich heraus, dass es sich in der Tat um eine Frau handelt. Dies wird zwar nicht explizit erwähnt, aber Phrasen wie „my feeble hand“ verraten es, ebenso wie die Tatsache, dass sich dieses lyrische Ich erstaunlich passiv verhält („Why do I shunt the dear caress, And dread the ardent flame to meet?“), wie es sich eher für eine Frau als für einen Mann schickt. Das verzehrende Liebesfeuer und der Wunsch nach körperlichen

²⁵⁵ Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*, S. 174.

Nähe sind in der petrarkistischen Lyrik für gewöhnlich sehr männliche Wünsche. Das Thema ist weitgehend das gleiche, wie aus dem Canzoniere bereits bekannt, aber die Perspektive hat sich verschoben. „Auch die Frau hat ein lyrisches Ich; auch für die Frau kann das Gedicht zu einem Raum werden, in dem sich ihre Subjektivität konstituiert, in dem sie ihre eigene Stimme erklingen lässt.“²⁵⁶ Petrarca nach der Interpretation einer Frau zu lesen, macht das Werk sehr interessant. Für gewöhnlich liest man in den petrarkistischen Gedichten nur von der kaltherzigen Abweisung, mit der die umworbene Geliebte dem lyrischen Ich begegnet. Regelmäßige Abweichungen von diesem Paradigma finden sich allein im geistlichen Petrarkismus²⁵⁷. Hier wird zuweilen aus dem Blickwinkel einer Frau oder zumindest einer weiblich anmutenden Perspektive die (meist) keusche Liebe zu Jesus geschildert. Das Gedicht „Liebgesang der gespons Jesv“ Friedrich Spees bietet ein gutes Beispiel dafür.

[...]
 2. Als JESV Wangen, Stirn und Mund
 Mit gnad seind vbergossen;
 Lieb hatt auß seinen äuglein rund
 Fast tausend pfeil verschossen,
 Hatt mir mein hertz verwundet sehr,
 O wee oder süssen peine!
 Für Lieb ich kaum kan rasten mehr
 Ohn vunterlaß ich weine.
 [...]²⁵⁸

Die weibliche Perspektive in einem petrarkistischen Gedicht einzunehmen ist keine Neuheit, sich dies allerdings in einem inhaltlich weltlichen Werk zu gestatten, ist keine Selbstverständlichkeit, vor allem wo das weibliche lyrische Ich dabei keinesfalls so kalt und grausam erscheint, wie oft in den zuvor zitierten petrarkistischen Werken angeklagt. Sie ist ganz im Gegenteil höchst empfänglich für die Avancen des Mannes und gibt offen zu, das Feuer der Leidenschaft in sich brennen zu fühlen (WHY, if perchance thy gaze I meet, Glows my wan cheek with crimson die?). Dennoch lehnt sie ihn ab,

²⁵⁶ Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte*, 1997, S. 462.

²⁵⁷ Pittrof, Thomas, *Geistlicher Petrarkismus?* In: *Francesco Petrarca in Deutschland*, Aurnhammer (Hg.), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, S. 257-276.

²⁵⁸ Von Spee, Friedrich, *Trutz-Nachtigal*. Stuttgart: Reclam, 1985, S. 14.

allerdings nicht aus Gründen der Schicklichkeit, wie man es noch am ehesten vermuten würde. Mary Robinson gesteht ihrem lyrischen Ich ein komplexeres Gefühlsleben und eine mit Entschlusskraft gefasste eigene Entscheidung zu. Die Dame hat den Grundtonus des Petrarkismus ebenfalls verinnerlicht, indem sie seine Motive aufgreift und die Angst vor dem Wankelmut der Liebe als Grund für die Ablehnung nennt. Man mag vermuten, dass dem Herrn die Ablehnung wohl wie Gefühlskälte vorkommen muss, was es eindeutig nicht ist. Der ganze Petrarkismus, ein Missverständnis zwischen den unterschiedlichen und gegenseitig unverstandenen Motiven der Geschlechter? Dies ist auf jeden Fall eine spannende Wendung und zeigt den Petrarkismus in einem ganz neuen Licht.

Mary Robinson ist damit ein gutes Beispiel eines extremen Multiperspektivismus²⁵⁹, wie er in der Literaturgeschichte niemals zuvor und bisher niemals wieder in diesem Ausmaß erfüllt wurde. Er erlaubt es den Autoren und Autorinnen jener Zeit vorgegebene Konzepte und Formeln in nie gekannter Weise zu durchbrechen, dekonstruieren und in neuartiger Form wieder zusammenzusetzen. Intertextualität war immer noch wichtig, um sich dichterische Glaubhaftigkeit zu sichern, die Bandbreite der Spielmöglichkeiten war so groß wie nie. Dadurch wird auch der Weg geebnet für die sich in der Romantik erst richtig durchsetzende Vorstellung des so genannten Dichtergenies. Dichtung und die Schreibkunst werden zunehmen weniger als Handwerk wahrgenommen, sondern als jemandem in die Wiege gelegte Talente. Um diesem neu gesetzten Maßstab gerecht zu werden, ist es von großer Bedeutung verstärkt Individuelles in die eigenen poetischen Werke einfließen zu lassen. War Liebesdichtung bei Petrarca und auch in den späteren Epochen noch ein sehr eng begrenztes, formal stark gebundenes und zudem standesgebundenes Kommunikationsmedium, kann sich Ende des 18. Jahrhunderts keine genaue Leitdifferenz für alle Autoren und Autorinnen durchsetzen. Luhmann definiert es in seiner Untersuchung des Liebescodes folgendermaßen, wenn er schreibt: Die Schnittlinien überschneiden sich, die Kontraste verlieren ihre eindeutigen Konturen. Wie nie zuvor [...] gelangt Persönliches in die Dichtung, und Dichtung wird auf Persönliches zurückinterpretiert.²⁵⁹ Da verwundert es nicht, dass Mary Robinson

²⁵⁹ Luhmann, *Liebe als Passion*, 2015, S. 171.

in ihrem Werk als Autorenpersönlichkeit durchscheint, wie dies in keinem früheren Jahrhundert zuvor der Fall war.

Formal betrachtet ist das Gedicht nicht sehr petrarkistisch. Es wird keine Sonettform verwendet, sondern ein simpler Kreuzreim. Durch ihre leichte Sprache schafft sie es, Petrarca modern zu machen.

*AH LOVE! thou barb'rous fickle boy,
Thou semblance of delusive joy,
Too long my heart has been thy slave:
For thou hast seen me wildly rave,
And with impetuous frenzy haste,
Heedless across the thorny waste,
And drink the cold dews, ere they fell
On my bare bosom's burning swell;
When bleak the wintry whirlwinds blew;
And swift the sultry meteors flew;
Yes, thou hast seen me, tyrant pow'r,
At freezing midnight's witching hour,
Start from my couch, subdu'd, oppres'd,
While jealous anguish wrung my breast,
[...]
Nor do I dread they vengeful wiles,
Thy soothing voice, thy winning smiles,
Thy trick'ling tear, thy mien forlorn,
Thy pray'r, thy sighs, thy oaths I scorn;
No more on ME thy arrows show'r,
Capricious Love-I BRAVE THY POW'R* ²⁶⁰

Das Gedicht trägt motivistisch petrarkistische Züge, doch Robinson schafft es mit ihrer kraftvollen, schnellen Sprache die sonst oft als verstaubt empfundenen üblichen Petrarkismen in die Moderne zu holen.

Inhaltlich ist das Gedicht insofern modern, weil nun die Entwicklung des individuell und selbstbestimmt liebenden Menschen, wie zuvor schon kurz beschrieben, weitgehend abgeschlossen ist. Die Erwartungshaltung orientiert sich langsam dahingehend, dass

²⁶⁰ Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*, 1999, S. 201.

nicht mehr die Menschen den Intimverhältnissen, sondern die Intimverhältnisse den Menschen gerecht werden sollen.²⁶¹

Den Launen des Liebesgottes ist man nicht mehr willkürlich ausgeliefert, es sei denn, man entscheidet sich dazu. Seine Macht hingegen erkennt man nach wie vor noch an (Too long my heart has been thy slave: For thou hast seen me wildly rave). Doch das lyrische Ich erkennt, dass es nicht die Sklavin Amors sein oder bleiben muss und stellt sich ihm selbstbewusst entgegen (No more on ME thy arrows show'r, Capricious Love- I BRAVE THY POW'R).

Dieser Umkehr der Geschlechter bleibt Mary Robinson in ihrem lyrischen Werk weitgehend treu. Ihre intertextuelle Orientierung an Petrarca bleibt weiterhin stark und wird auch von ihr selbst verbalisiert. Beide Punkte finden sich ebenso in dem Werk Mary Robinsons, das weithin als ihr bekanntestes gilt, nämlich der Sonettzyklus *Sappho and Phaon*. Der Untertitel *In a Series of Legitimate Sonnets* gibt bereits regen Aufschluss über die Form des Inhalts. Die Geschichte des Sonetts ist weitestgehend eine dialogische. Seit der Vervollkommnung seiner Form durch Francesco Petrarca bezieht sich jeder, der sie anwendet zumindest implizit – viele jedoch sogar explizit – auf seine Vorgänger. „[I]n *Sappho and Phaon* she [Mary Robinson] simultaneously masks her debt to her popular contemporaries while exploiting their innovations.“²⁶² Dass Mary Robinson in der Form des Sonetts durchaus sehr versiert war, erkennt man demnach vor allem an diesem Werk. Zudem zeigt sie sich als große Kennerin der Geschichte dieser Gedichtform. Sie stellt die Verbindung zu Petrarca und anderen „Vorvätern“ der Form her und greift sie im selbst verfassten Vorwort ganz explizit auf:

It must strike every admirer of poetical compositions, that the modern sonnet, [...], confines the poet's fancy, and frequently occasions an abrupt termination of a beautiful and interesting picture; and that the ancient, or what is generally denominated, the LEGITIMATE SONNET, may be carried on in a series of sketches, composing, in parts, one historical or imaginary subject, and forming in the whole a complete and connected story.

²⁶¹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 217.

²⁶² Cross, Ashley, *Mary Robinson and the Genesis of Romanticism. Literary dialogues and debts, 1784-1821*, London, New York: Routledge, 2017, S. 10.

*With this idea, I have ventured to compose the following collection; not presuming to offer them a imitations of PETRARCH, but as specimens of that species of sonnet writing, so seldom attempted in the English language; [...]*²⁶³

Gleichzeitig erklärt sie mit dem Vorwort ihren eigenen Anspruch an eine geschliffene, pure Sonettform, die sie nicht überall gegeben sieht: „*So little is rule attended to by many, who profess the art of poetry, that I have seen a composition of more than thirty lines, ushered into the world under the name of Sonnet, and that, from the pen of a writer, whose classical taste ought to have avoided such a misnomer.*”²⁶⁴ Robinsons „classical taste“ ist natürlich vollends ausgereift und an den besten Beispielen geschult, um sich im Vorwort zurückhaltend aber doch klar sich selbst als eindeutige Vertreterin der „legitimen“ Sonettform darzustellen. Dabei bleibt sie nicht nur der originalen Form des Sonetts, sondern auch dessen ursprünglichem Hauptinhalt, der Liebe, treu, wie schon der Titel allein dem mythologischen kundigen Leser zu verstehen gibt.

Treu bleibt sie ebenso ihrer feministischen Tendenz, die in diesem Werk immer wieder durchdringt, wie später auch anhand von analysierten Abschnitten gezeigt werden wird. Doch schon im Vorwort geht Robinson darauf ein, dass dieses Werk „without the talents of my illustrious country-women; who [...] persevere in the paths of literature, and ennoble themselves by the unperishable lustre of MENTAL PRE-EMINENCE”²⁶⁵ nicht zustande gekommen wäre.

Robinson greift in dem Sonettreigen den schon aus der Antike bekannten Stoff der Liebe zwischen der berühmten Dichterin Sappho und dem Fährmann Phaon auf. Da diese Liebe ein unerwidert tragische war, eignet sie sich gut für eine Verarbeitung mit petrarkistischer Semantik. Bedeutende Unterschiede sind allerdings, dass es hier die weibliche Perspektive ist, aus welcher die Geschichte erzählt wird und das ist nicht der einzige feministische Drall, den sich Mary Robinson erlaubt. Der Leser gewinnt schnell den Eindruck, dass das Bild des Menschen Sappho der jüngeren Berufskollegin

²⁶³ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon. In a Series of Legitimate Sonnets*, Whitefish: Kessinger, 2004, S. 4.

²⁶⁴ Ebd., S. 51.

²⁶⁵ Ebd., S. 47.

beinahe ebenso wichtig zu sein scheint, wie die literarische Qualität. Ganz ausführlich nimmt sie sich im Vorwort Zeit, vorurteilslastige Ansichten über Sappho anzusprechen und gebührend zu kommentieren. „To the reader“ schreibt sie: „OVID and POPE have celebrated the passion of Sappho for Phaon; but their portraits, however beautifully finished, are replete with shades, tending rather to depreciate than to adorn the Grecian Poetess.“²⁶⁶ Trotz der Subtilität der Bemerkung kann die unterschwellige Kritik am Vorgehen ihrer männlichen Berufskollegen kaum verborgen bleiben. Eine mögliche Interpretationsweise wäre auch, dass Mary Robinson sich in der berühmten altgriechischen Dichterin wiedererkannte. Auch ihr wäre es vermutlich oft lieber gewesen, man hätte sich eher für ihr literarisches Werk als ihre Liebschaften interessiert. Neben einer Profilierung als Dichterin scheint der Wunsch, Sapphos Charakter ins rechte Licht zu rücken ein ebenso großer Ansporn für das Werk gewesen zu sein. Denn auch um die Darbietung eines Motivs für diese Schmähung bleibt Robinson nicht verlegen. „The Fame which her genius spread even to the remotest parts of the earth, excited the envy of some writers who endeavoured to throw over her private character, a shade, which shrunk before the brilliancy of her poetical talents.“²⁶⁷ Zuletzt geht die Dichterin sogar noch einen Schritt weiter. Beinahe als Appell an ihre angesichts weiblichen Dichtertalents oft skeptischen Zeitgenossen schreibt sie: „[...] the liberal education of the Greeks was such, as inspired them with an unprejudiced enthusiasm for the works of genius: and that when they paid adoration to Sappho, they idolized the MUSE, and not the WOMAN.“²⁶⁸ So zumindest das ideale literaturkritische Vorgehen gemäß Mary Robinson. Das Werk hat im Vordergrund zu stehen, nicht das Privatleben des Dichters.

Der Petrarkismus des Sonettzyklus ist eindeutig, aber gleichzeitig zeigt Robinson auch große Affinität zu ihren Zeitgenossen und -genossinnen.²⁶⁹

²⁶⁶ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 107.

²⁶⁷ Ebd., S. 56.

²⁶⁸ Ebd., S. 58.

²⁶⁹ Vgl. Cross, Ashley, *Mary Robinson and the Genesis of Romanticism. Literary dialogues and debts, 1784-1821*, London, New York: Routledge, 2017, S. 153.

*The sonnets display her erudition and her formal skill. They also exhibit her knowledge of sonnet history—not just its long past but also its contemporary manifestations, which are the focus of this chapter. Appearing to rescue the sonnet from the illegitimate (Shakespearean) forms of Charlotte Smith and William Lisle Bowles and from the even looser newspaper poems that they had bred in the mass market, Sappho and Phaon elevates the sonnet and, by implication, Robinson.*²⁷⁰

Unter diesem Deckmantel der klassiktreuen Sonettform hievt sie sie in Wahrheit in die Moderne, um die alte Form endgültig in die Dichtung der Romantik miteinzubinden. Wie das geschieht, soll an dieser Stelle näher erläutert werden.

Der Gedichtreigen zeigt eine deutliche Entwicklung von Sapphos Gefühlen und könnte als Aufzeichnung der bitteren Ereignisse verstanden werden, die schließlich zu ihrem Tode führen. *Sappho und Phaon* beginnt mit einem Loblied auf die Gedichtkunst.

I
*Favour'd by Heav'n are those, ordain'd to taste
The bliss supreme that kindles fancy's fire;
Whose magic fingers sweep the muses' lyre,
In varying cadence, eloquently chaste!
Well may the mind, with tuneful numbers grac'd,
To Fame's immortal attributes aspire,
Above the treach'rous spells of low desire,
That wound the sense, by vulgar joys debas'd.
For thou, blest POESY! with godlike pow'rs
To calm the miseries of man wert giv'n;
When passion rends, and hopeless love devours,
By mem'ry goaded, and by frenzy driv'n,
'Tis thine to guide him 'midst Elysian bow'rs,
And shew his fainting soul, - a glimpse of Heav'n.*²⁷¹

Ironischerweise soll die Poesie genau all jenen Dingen Abhilfe schaffen, an denen Sappho später zu leiden hat. So wird die Aussage dieses Gedichts im Zuge des Zyklus der Lüge gestraft. Eine andere Interpretationsmöglichkeit ist, dass jene, die sich der Poesie widmen, um auf diese Weise die Gemüter und Herzen jener zu kühlen und zu befrieden, die sich in Liebesqualen ergehen, am wenigsten dazu geeignet sind,

²⁷⁰ Cross, Ashley, *Mary Robinson and the Genesis of Romanticism*, 2017, S. 52.

²⁷¹ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 74.

derartige Emotionen selbst durchzustehen.

Petrarkistisch ist das Gedicht nicht nur aufgrund seiner Sonettform, sondern, weil es sich stark der von Petrarca geprägten Semantik, Leidenschaft (passion) und Liebe (love) mit Jammer (misery) bedient. Die Poesie wird ins Himmlische erhoben, während die Liebe als „low desire“ banalisiert wird.

Der Sonettband erzählt eine zusammenhängende Geschichte vom Untergang der griechischen Dichterin. Somit zeigt sich ein deutlicher Verlauf bis hin zu einem Höhepunkt. Somit geht das zweite Sonett sogar noch einen Schritt weiter. Die Verherrlichung der Poesie wird nun auch von göttlicher Seite gestützt, während die Liebe mit dem Tumult, den sie gerne innerlich wie äußerlich stiftet, den „steps of spotless marble“²⁷² des heiligen Tempels der Keuschheit gegenübergestellt wird. Der Idealzustand der „Pale vestals kneel the Goddess to adore, While Love, his arrows broke, retires forlorn“²⁷³ ist die Ruhe und die Ordnung als Bastion vor dem Sturm, den die Liebe anrichten wird. Interpretativ ist dies wohl die Sichtweise Sapphos, bevor sie das erste Mal auf Phaon trifft – eine Begegnung, die dieses Anfangsgedicht in tragische Ironie verwandeln wird.

Der Tonus des Zyklus ändert sich schnell. Denn schon im vierten Sonett zeigt sich das lyrische Ich rettungslos verliebt in den außergewöhnlich attraktiven jungen Phaon.

IV.
*WHY, when I gaze von Phaon's beauteous eyes,
Why does each thought in wild disorder stray?*
[...] ²⁷⁴

Die Ruhe und die Ordnung sind ob eines Paares schöner Augen ganz unvermittelt dahin. Ganz ähnlich wie bei Petrarca ist mit einem Schlag, einer einzigen Begegnung, der Seelenfrieden für immer dahin.

²⁷² Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 75.

²⁷³ Ebd., S. 75.

²⁷⁴ Ebd., S. 77.

Es gibt kaum ein deutlicheres Zeichen dafür, wie sehr die Sappho Phaon verfallen ist, als das Bild, das in den nächsten Zeilen gezeichnet wird:

[...]
*Mute, on the ground my Lyre neglected lies,
The Muse forgot, and lost the melting lay;
My down-cast looks, my faltering lips betray,
That stung by hopeless passion, - Sappho dies!*
[...]²⁷⁵

Die stumm am Boden liegende Lyra ist ein Zeichen für den Verlust dessen, was Sappho bisher ausmachte, ihrer ganzen Persönlichkeit, der reinen Poesie, wie es im ersten Sonett zu verstehen gegeben wurde. Sie ergibt sich nun der Leidenschaft, um daran zu sterben. Schon an dieser frühen Stelle muss klar sein, dass die Geschichte für die Poetin kein gutes Ende nehmen kann. Der physische Tod wird hier bereits angedeutet, doch mindestens ebenso schlimm ist der metaphorische Tod. Mary Robinson nimmt den Leser, wie schon in ihrem Gedicht zur Biographie Francesco Petrarca, nun mit auf eine Reise durch die Geschichte der petrarkistischen Liebeslyrik, denn dieses erste Gedicht, das den Tod durch Leidenschaft andeutet, spiegelt die sehr mittelalterliche Vorstellung von Liebe als Passion – also als Krankheit – wider.

Zunächst wird versucht, dem neuen und überwältigenden Gefühl mit Vernunft beizukommen, wie die Fortführung des Zyklus zeigt.

VII.
*Come, Reason, come! each nerve rebellious bind,
Lull the fierce tempest of my fev'rish soul;
Come, with the magic of thy meek control [sic!],
And check the wayward wand'rings of my mind:
Estranged from thee, no solace I can find,*
[...]²⁷⁶

Doch die Anrufung der Vernunft alleine kann Sappho nun nicht mehr retten. Die Liebe ist in ihr Herz bereits eingeekehrt. Und sie bereitet ihr keinesfalls nur

²⁷⁵ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S.77.

²⁷⁶ Ebd., S.79.

Vergnügen. Luhmann definiert den im 18. Jahrhundert Liebe-gegen-Vernunft-Diskurs mit den Worten, dass die Liebe, nur in den Konflikt gedrängt, auf Souveränität poche. Die Vernunft könne die Argumente der Liebe nur als Spitzfindigkeiten, als Subtilitäten, abwerten. Und so ziehe sie, nicht die Liebe, sich schließlich auf dem Konflikt zurück.²⁷⁷ Etwas verklausuliert beschreibt dies das Phänomen, dass sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die Konvention des Sieges der Liebe über die Vernunft langsam semantisch durchzusetzen beginnt,²⁷⁸ wodurch der Romantik Vorschub geleistet wird.

Schon im nächsten Sonett, wird eines der wichtigsten petrarkistischen Motive angesprochen.

VIII.
*Why, through each aching vein, with lazy pace
Thus steals the languid fountain of my heart,
While, from its source, each wild convulsive start
Tears the scorch'd roses from my burning face?*
[...] ²⁷⁹

Die Liebe ist keine Krankheit mehr, aber sie bereitet Schmerz. Die Wortwahl mit convulse (krampfen), aching (schmerzend), scorched (verbrannt) und burning (brennend) lässt keinen Zweifel zu, in welche Kategorie das Liebesgefühl hier eingeordnet wird. Gleichzeitig bietet das Sonett mit der Verszeile "That passion mocks the empty boast of fame"²⁸⁰ einen erneuten Einblick darin, wie sehr die Liebe Sapphos Leben eine vollkommen neue Ausrichtung – nicht unbedingt ins Positive – gibt. Der Ruhm, der bisher einer der bedeutsamsten und konstantesten Aspekte darin war, erscheint ihr nun wertlos und leer.

Der komplette Wertewandel, der sich für Sappho vollzieht, wird deutlich, vergleicht man das Sonett XII. mit dem II. auf lexikalischer Ebene. Beide Sonette unterstreichen die Situation Sapphos, indem sie sie auf göttlicher Ebene reflektieren. Doch ist das

²⁷⁷ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, 2015, S. 121.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 122.

²⁷⁹ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S.80.

²⁸⁰ Ebd. S.80.

Sonett II. noch von sterilen, ehrfürchten Begriffen wie „coaeval with the skies“, „Temple“ „Chastity divine“, „transparent clouds“, „spotless marble“, „frozen“ und „deathless“ geprägt, herrscht in Nummer XII. ein anderer Ton. Die Worte werden blumiger, natürlicher, irdischer und anstelle der Keuschheit, ist es die Liebesgöttin Venus, die in diesem Loblied angerufen wird. ²⁸¹

Die bisherige Botschaft war hauptsächlich die negativen Auswirkungen des Verliebt Seins auf Sappho und ihr (bisher) unangefochtenes Selbstverständnis als Dichterin. Eine Stelle in Sonett XV. lässt den interpretativen Schluss zu, dass Sappho und damit die Dichterin zumindest kurzfristig auf eine Erfüllung innerhalb der Liebesbeziehung hofft.

[...]
*Now let his dimpling cheek with rapture glow,
While round his heart love's mystic fetters twine;
And let the Grecian Lyre its aid bestow,
In songs of triumph, to proclaim him mine!* ²⁸²

Mit den letzten beiden Versen wird ein erster und einziger Versuch einer konkreten Versöhnung von Lyra und Liebe unternommen. Bereits die ersten beiden Worte des nächsten Sonetts sind „Delusive Hope!“. Daher kann man mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass das lyrische Ich in Wahrheit um die Vergeblichkeit dieser Hoffnung weiß. Diese Stelle markiert die Mitte des Sonettzyklus und stellt auch einen Wendepunkt in der Entwicklung von Sapphos Gefühlen dar, die ab hier zunehmend dunkler und schmerz erfüllt werden. Die Liebe wird nun zusehends zu einem Zauber, dem zu enttrinnen die Poetin nicht hoffen kann. Während bei Petrarcas *Canzoniere* das Ausmaß der Liebesklage verschiedene Schattierungen annimmt, ist bei Robinson eine Entwicklung beobachtbar, die sich nun zusehends auf einen (nicht nur metaphorisch zu verstehenden) Abgrund zubewegt. Ihr bevorstehender Selbstmord wird immer öfter angedeutet. Denn nun muss die verschmähte Sappho noch erfahren, dass sie zu allem Überfluss auch noch eine Nebenbuhlerin hat:

²⁸¹ Vgl. Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S.83.

²⁸² Ebd., S. 92.

XIX.

*Farewell, ye coral caves, ye pearly sands,
Ye waving woods that crown yon lofty steep;
Farewell, ye Nereides of the glitt'ring deep,
Ye mountain tribes, ye fawns, ye sylvan bands:
On the bleak rock your frantic minstrel stands,
each task forgot, save that, to sigh and weep;
In vain the strings her burning fingers sweep,
No more her touch, the Grecian Lyre commands!
In Circe's cave my faithless Phaon's laid,
Her daemons dress his brow with opiate flow'rs;
Or, loit'ring in the brown pomgranate [sic!] shade,
Beguile with am'rous strains the fateful hours;
While Sappho's lips, to paly ashes fade,
And sorrow's cank'ring worm her heart devours!* ²⁸³

Durch diese Abweisung und den Betrug wird inhaltlich eine Situation geschaffen, die mit der Petrarcas und Lauras vergleichbar ist. Die Prämisse ist jedoch eine andere. Die Gründe warum Phaon sich von Sappho abwendet sind andere als jene, die Laura von Petrarca trennen. Weder ist er tot noch wird er sonst auf irgendeine Weise davon abgehalten, physisch bei ihr zu sein, allerdings fehlt ihm der Wille, oder die Lust, sich auf die Liebe der schmachtenden Dichterin einzulassen, was die Geschichte noch um ein Vielfaches tragischer macht als Petrarcas ewige Trennung von Laura durch Ehe und Tod. Bei Laura wissen wir nicht, ob sie sich unter anderen Umständen für ihren Verehrer interessiert hätte. Es ist diese Ungewissheit, die der niemals Erfüllung findenden Liebe doch einen Schimmer Hoffnung verleiht. Diese bleibt auch bestehen, wenn sich der Glaube nach ihrem frühen Tod in die Jenseitigkeit verlagert. Dieser Lichtblick existiert bei Robinson und ihrer Sappho nicht. In dieser Beziehung gibt es kein physisches oder soziales Hindernis und dennoch kommt sie nicht zustande – die wahre Rache aller Liebesgötter.

Zudem wird die Trennung nicht direkt durch den Tod des Geliebten vollzogen, sondern durch Nichterwiderung der Gefühle erst recht unerträglich gemacht. Im Sapphos Recht auf Wut gegen ihren Angebeteten wirkt darum wesentlich nachvollziehbarer, ebenso

²⁸³ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 94.

wie ihr Vorwurf der Herzlosigkeit. Dieser wird deutlich spürbarer, je mehr sich der Sonettzyklus seinem Ende zuneigt.

XXIII.

*To Aetna's scorching sands my Phaon flies!
False Youth! can other charms attractive prove?
Say, can Sicilian loves thy passion move,
Play round thy heart, and fix thy fickle eyes,
While in despair the Lesbian Sappho dies?
[...]*²⁸⁴

Interessant im Hinblick auf eine sich aufdrängende feministische Interpretation von *Sappho and Phaon* ist auch der, wie in Petrarca's Sonetten immer wieder vorkommende Anruf einer Liebesgottheit. Ist es bei Petrarca der männliche Gott Amor, so entscheidet sich Sappho in ihrem Leid zum Gebet an die Liebesgöttin Venus.

XXXIV.

*Venus! to thee, the Lesbian Muse shall sing,
The song, which Myttellenian youths admir'd,
[...]
Attend my pray'r! O! Queen of rapture bring
To these fond arms, he, whom my soul has fir'd;
[...]*²⁸⁵

Aller Gebete und Wünsche zum Trotz bleibt am Ende nur die schreckliche Erkenntnis „And on my breast the dews of horror rise? Phaon is false!“²⁸⁶ Der unweigerlich, im Einklang mit der mythologischen Realität, folgende Selbstmord durch den Sprung von der Klippe wird von Robinson weniger als tragisches Ende, als vielmehr als Befreiungsschlag dargestellt.

XLIII.

*While from the dizzy precipice I gaze,
The world receding from my pensive eyes,
High o'er my head the tyrant eagle flies,
Cloth'd in the sinking sun's transcendent blaze!
[...]
So shall this glowing, palpitating soul,*

²⁸⁴ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 101.

²⁸⁵ Ebd., S. 107.

²⁸⁶ Ebd., S. 107.

*Welcome returning Reason's placid beam,
[...]
Then shall my Lyre disdain love's dead control,
And loftier passions, prompt the loftier theme!*²⁸⁷

Bei Petrarca stirbt die Geliebte, bei Robinson ist es die Liebende, die sich vom Felsen stürzt und somit ihr Leben beendet aber im Endeffekt wenigstens aktiv in ihren Entscheidungen bleibt.

Dass sie durch ihr Werk auf die sozialen Gegebenheiten ihrer Zeit Einfluss nehmen konnte, war Mary Robinson durchaus klar. Anne Cross beschreibt in ihrer Analyse von Robinsons Werdegang als Dichterin ihr Bewusstsein für die Kraft der Poesie und die Funktion des Schreibens als „sozialer Akt“: embedding historical traditions in contemporary moments to shape future perspectives; interanimating subject and object, self and other; and enabling a literary history from which she and other women writers could not be excluded.²⁸⁸

X.
*Dang'rous to hear, is that melodious tongue,
And fatal to the sense those murd'rous eyes,
Where in a sapphire sheath, Love's arrow lies,
Himself conceal'd the crystal haunts among!
Oft o'er that form, enamour'd have I hung,
On that smooth cheek to mark the deep'ning dyes,
While from that lip the fragrant breath would rise,
That lip, like Cupid's vow bow with rubies strung!
Still let me gaze upon that polish'd brow,
O'er which the golden Hair luxuriant plays;
So, on the modest lily's leaves of snow
The proud Sun revels in resplendent rays!
Warm as his beams this sensate heart shall glow,
Till life's last hour, with Phaon's self decays!*²⁸⁹

*[...]
O'er the dark scroll of human destiny,
Where gaudy buds and wounding thorns are twin'd.*

²⁸⁷ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 119.

²⁸⁸ Cross, Ashley, *Mary Robinson and the Genesis of Romanticism*, 2017, S. 5.

²⁸⁹ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon*, 2004, S. 125.

*O! Sky-born Virtue! sacred is thy name!
And though mysterious Fate, with frown severe,
Oft decorates they brows with wreaths of Fame,
Bespangled o'er with sorrow's chilling tear!
Yet shalt thou more than mortal raptures claim,
The brightest planet of th' eternal sphere!*²⁹⁰

In diesem abschließenden und abrundenden Sonett schlägt Robinson melancholische Töne an, wenn dem lyrischen Ich bewusst wird, dass einer Dichterin keine Liebe, aber dafür die Verewigung in der Ruhmeshalle der Dichtkunst gegeben ist.

In her later works Robinson examines many cultural assumptions about woman, including her supposed 'frailty', and her limited intellectual abilities.²⁹¹

„She describes the Petrarchan form she uses as "the legitimate sonnet". Despite the greater difficulty of the Petrarchan rhyme-scheme, the more open pattern of the sestet suits her narrative purpose. She is revising Ovid and Pope, as well as reinstating Petrarch.“²⁹²

Somit könnte Sappho und Phaon als ein Werk interpretiert werden, dass allein schon durch die Wahl der Figur Sappho die weibliche Dichtung feiert, sich allerdings gleichzeitig deren Ein- und Beschränkungen bewusst ist. Vor allem die Liebe ist eine potentielle Bedrohung für die weibliche Schaffenskraft, während es für die männlichen Dichterkollegen oftmals genau anders herum ist. Mary Robinsons Werk steht für die Liebe als Bedrohung für alle schaffenskräftigen Frauen. Es darf an dieser Stelle mit einigem Recht angenommen werden, dass sich Robinson für diese Botschaft an Episoden aus ihrer eigenen Biographie bediente.

²⁹⁰ Robinson, Mary, *Sappho and Phaon. In a Series of Legitimate Sonnets*, Whitefish: Kessinger, 2004, S. 130.

²⁹¹ Ty, Eleanor, *Empowering the Feminine: The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelia Opie, 1796-1812*, Toronto, Buffalo, London: University Toronto Press, 1998, S. 8.

²⁹² Ruman, Carol, Poem of the week: Sappho and Phaon by Mary Robinson. Guardian UK auf <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/apr/12/sappho-phaon-mary-robinson> (Letzter Zugriff am 08.11.2020 um 22:08)

Gleichzeitig könnte das Werk der feministisch eingestellten Mary Robinson allerdings auch als Warnung, wenn nicht als Anprangerung der vorherrschenden Ungleichheit ausgelegt werden. Während eine verschmähte Liebe für einen männlichen Dichter oft der Anfang einer erfolgreichen Karriere ist, bedeutet sie für Frauen, sogar derartig begabte wie Sappho, nicht selten das Ende, nicht nur der Karriere, sondern auch des Lebens selbst.

Vom Standpunkt der Liebessemantik aus legt Mary Robinson mit ihrem Werk den Grundstein für die Romantik. Der „Inkommunikabilität“²⁹³, die das 18. Jahrhundert diffus prägte, ist sie gewahr, ihr wird aber keine vordergründige Bedeutung beigemessen. Die Möglichkeit zur Lüge und das Vortäuschen von Gefühlen haben für Mary Robinsons Werk nur geringe inhaltliche Relevanz, da gerade für Robinson einerseits der Perspektivenwechsel einer real erlebten Liebe sowie eine erhöhte Subjektivität im Vordergrund steht. Darüber hinaus wird man sich mit zunehmendem Eintritt in die Periode der Romantik der Künstlichkeit poetischer Texte bewusster. Die Änderung des Blickwinkels findet statt, um eine der Zeit angemessene, feministische Botschaft zu schicken und das Repertoire der petrarkistischen Sprache zu erweitern. Die Artifizialität entsteht dadurch, dass hier keine authentische, oder wie im Falle Petrarcas vorgeblich selbst erlebte Geschichte erzählt wird, sondern ein bekannter Mythos als Grundgerüst dient, um ein authentisch menschliches und emotionales Drama zu beschreiben. Durch die Abänderung des Ausgangs beweist die Individualität jeder Liebesgeschichte. Liebe lebt nun zunehmend von ihrem eigenen (individuellen) Erfahrungsraum²⁹⁴. Phaon bekommt in dem Sonettreigen keine eigene Stimme.

Damit wird der Themenbereich, der mit Liebe assoziiert werden kann, erweitert und zugleich auf ein zentrales Prinzip gebracht. Die Liebe ist nicht mehr allein ein Herausstellen der körperlichen und moralischen Qualitäten angewiesen. Anything goes – [...] Die Veränderung liegt nicht allein in den Situationen, Bildern, Gelegenheiten, die Liebe beobachtbar und beschreibbar werden lassen; sie liegt in deren Ausweitung und Reduktion. Die Komplikationen, die man sich

²⁹³ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 153.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 168.

*eingehandelt hatte, als man Liebe in sozialer Reflexivität zu begreifen begann, müssen jetzt noch einmal überboten werden. Erst damit kommt man zur Romantik. Die Liebessemantik bezieht sich auf eine Beziehung von individuellem Subjekt und Welt.*²⁹⁵

7. Weitere Entwicklung des Petrarkismus‘ in Deutschland und England

²⁹⁵ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 168.

Eine der wichtigsten, sofort identifizierbaren Punkte, ist die zeitliche Verschiebung. Die deutschen Lande hinken der Literatur anderer europäischer Nationen lange hinterher. Die Antwort darauf mag daran liegen, dass sich hier erst später ein Nationalbewusstsein und damit auch eine typische Literatur entwickelt.²⁹⁶

Die Romantik schließlich bringt das Zusammenspiel von, wie der Name der Epoche schon mehr als nur vermuten lässt, romantischer Liebe und Sexualität²⁹⁷. Dies soll nicht den Eindruck erwecken, dass Liebe und Sexualität in dieser Epoche keinen moralischen Restriktionen oder Verpflichtungen unterworfen ist, aber auch in der Literatur wird nun erkennbar, dass im menschlichen Wesen ein Aspekt nicht vom anderen zu trennen ist.

Die romantische Liebe hat eindeutig bereits mittelalterliche Wurzeln, doch ihre Institutionalisierung für die Ehe bleibt eine neuzeitliche Erfindung.²⁹⁸

Die Form des Code ändert sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Idealisierung zur Paradoxierung. Sie ändert sich erneut im Übergang zur romantischen um 1800 in eine Form von Reflexion von Autonomie bzw. Selbstreferenz. Die Einheit des Code ist demnach zunächst ein Ideal, dann ein Paradox und schließlich eine Funktion, nämlich die Funktion, Autonomie zur Reflexion zu bringen. [...] Entsprechend variieren die Gesichtspunkte, mit denen man Liebe begründen kann. Solange es um ein Ideal ging, war eine Kenntnis der Eigenschaften des Objektes nötig. Im Bereich paradoxer Codierung rechtfertigt sich Liebe durch Imagination. Wenn schließlich die Autonomie von Intimbeziehungen durchgesetzt und zur Reflexion gebracht ist, genügt für die Begründung die (unerklärliche) Tatsache, daß man liebt. Als selbstreferentieller Kommunikationszusammenhang rechtfertigt die Liebe sich selbst. Die Schönheit der Geliebten zum Beispiel ist jetzt nicht mehr notwendigerweise Tatbestand, auch nicht notwendigerweise Einbildung, sie ist nicht mehr ein Grund, sondern für die Liebenden selbst eine Folge der Liebe.²⁹⁹

²⁹⁶ Vgl. Bernsen, Michael (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, 2011, S. 73.

²⁹⁷ Luhmann Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 53.

²⁹⁸ Ebd., S. 33.

²⁹⁹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 52.

7.1 Petrarca und die Romantik nach Luhmann

So konstatieren auch Gerhart Hoffmann und Manfred Windfuhr Heinrich Heine als „echten Petrarkisten“. Was ihn dazu mache, sei in erster Linie die Erfahrung der „oxymoronischen Liebe“, die Benutzung des Schönheitskatalogs, die Beschreibung der kaltherzigen Geliebten und ihrer marternden Wirkung auf den Liebhaber, die Naturanrufung. Aber Heine formt die petrarkistischen Elemente um, indem er sie aus dem Sonett ins Lied überträgt, sie ironisiert, die idealische Liebe und die vergöttlichte Geliebte „entideologisiert“³⁰⁰. Während die schäferlichen Petrarkisten und zuletzt noch der junge Schiller die Geliebte völlig spiritualisieren, entlarvt Heine die „Donquichotterie“ dieser Dichter und erweitert die Liebesklage zur Klage über die ewig unerfüllte Liebe – auch bei vollem Besitz des geliebten Menschen.³⁰¹

Heine hat damit das Rad der petrarkistischen Interpretation nicht neu erfunden. Was er tut, orientiert sich an zahlreichen Vorbildern aus der ersten Blüte des Petrarkismus während der Renaissance. Auch damals ist der so genannte Antipetrarkismus schon überall dort auszumachen, wo auch der Petrarkismus herrscht. Heines Leistung, den Petrarkismus in die Welt des 19. Jahrhunderts geholt zu haben, schmälert dies jedoch nicht.

7.2 Weitere Ausformungen des Petrarkismus im 19. Jahrhundert

Mit der Romantik endet die zweite große Blüte des Petrarkismus. Diese Entwicklung kommt allerdings nicht dem Ende der Beschäftigung mit Petrarca gleich. Die intensive Auseinandersetzung mit dem italienischen Dichter während dieser Epoche führte zu einer vollständigen Rekanonisierung Petrarcas. Das Hauptaugenmerk lag nunmehr weniger auf seinen formal literarischen Leistungen als poeta laureatus, sondern auf der Wahrnehmung als berühmter tragischer Liebender. Da sich sein lateinisches Werk außerhalb von akademischen Kreisen kaum noch Bekanntheit erfreute, neigte man

³⁰⁰ Windfuhr Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 283.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 84.

dazu, den *Canzoniere* stark biographisch zu betrachten.³⁰² Diese tragische Liebe spielte dem Ideal der Romantik geradewegs in die Hände. Doch schon bei Heine finden wir Spuren der Überwindung dieses Ideals, das an die Romantik direkt anschließt. Die Vorstellung einer reinen, wunderbaren und doch dauerhaft unterfüllten Liebe verliert zusehends ihren Reiz. Dies mag darin begründet sein, dass mit dem Voranschreiten des Jahrhunderts eine Möglichkeit der Vereinbarung von Begehren und Liebe, von Verlangen und Erfüllung und vor allem von romantischer Liebe und Ehe noch nicht in allen Fällen gesellschaftlich realisierbar, aber doch zumindest immer weniger unmöglich erscheint – selbst, wenn auch diese Herangehensweise seine Tücken haben mag. Diese Entwicklung schreitet voran, bis sie sich zumindest in der westlichen Kultur der Wende zum neuen Jahrtausend schließlich als einziger propagierter Maßstab für eine glückliche Verbindung etabliert. Niklas Luhmann selbst sieht in seiner Analyse des sich verändernden Liebescodes in der Epoche der Romantik zwar einen wesentlichen Schritt in Richtung moderne, uns bekannte Liebesauffassung, allerdings eben dadurch auch neue gesellschaftliche Probleme kreiert, die es soziologisch zu überwinden gilt. Die romantische Liebe entsteht und gedeiht ausschließlich im Hier und Jetzt. Ihre gesamte Bedeutung ist auf den gegenwärtigen Moment ausgerichtet, die die Liebenden erleben. Ein solches hochsubjektives, momentanes Glücksgefühl mag für den oder die Empfindende viel Freude (oder auch Leid) bereithalten, ein wesentliches Manko dieser Beziehungsbasis ist, dass sie keine ist. Ihr fehlt schlichtweg die Zukunftstauglichkeit. Will sich die romantische Liebe als neuer standardisierter Liebescode durchsetzen, kann sie das nur, wenn sie auch Sicherheit für eine Familiengründung gibt. Diese Zusammenführung von Romantik/Leidenschaft und Voraussicht/Gewissheit ist laut Niklas Luhmann nun die Aufgabe des späteren 19. Jahrhunderts. Für den Soziologen steht exemplarisch für die Wandlung der Basisprinzipien, dass es im 17. Jahrhundert noch der Nachweis der hohen Geburt war, der dieses Fundament schaffen sollte, da

³⁰² Vgl. Koch Karin, *Der Zweite Petrarkismus*, 2000, S. 245-246.

es den Bewerber im Grunde bereits der Familie der Braut als zugehörig deklarierte, im 19. Jahrhundert an dessen Stelle der Ausdruck der Heiratsabsicht rückt.³⁰³

Die Romantik, deren gefühlvollen Ausdruck sich die literarische Epoche gleichen Namens auf die Fahnen heftete, wird dadurch vermehrt auf den Boden der Lebensstatsachen geholt, was in einer logischen Konsequenz dazu führt, dass Petrarcas Laura-Verehrung in ihrer Rezeption von der würdevollen Feierlichkeit in wirklichkeitsfremde Pathetik abgeleitet. Auf die Ehre zugunsten des eigenen Glücks zu verzichten wird im Verlauf des 19. Jahrhunderts als literarisches Motiv – wenn auch noch nicht (immer) als gelebte soziale Norm – gesellschaftsfähig³⁰⁴. „Galt Petrarca in der Romantik noch als kanonischer Autor, so zeichnet sich seit der Spätromantik in der Distanzierung von der unerfüllten Liebe des Italieners erneut die Dekanonisierung des berühmten Poeten ab.“³⁰⁵ Zusammenfassend könnte man auch konstatieren, dass das Interesse sich vom tatsächlichen Werk abwendet hin zu einem – wenn auch stets dichterisch kreativ – biographischen Fokus.

7.3 Deutschsprachiger Raum – George, Rilke und Balcke

Im deutschsprachigen Raum der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich bei vielen tonangebenden Lyrikern, dass dem Petrarkismus, obgleich schon davor oftmals ironisiert, modernisiert und entideologisiert, nun endgültig ein entschlossener und adversativer und auch inhaltlicher Antipetrarkismus gegenübergesetzt wird, der diesen auch als obsolet erscheinen lässt. Problematisch für die Motivsprache Petrarcas und des Petrarkismus scheint auch, dass man nun im Hinblick auf die noch frisch im Gedächtnis verhaftete Romantik die seine Inhalte bestimmende Verbindung von Liebe und Leid nicht mehr so einfach als gegeben hinnimmt. Diese für Petrarca maßgebliche Symbiose wird nun in Frage gestellt.

³⁰³ Vlg. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 186-187.

³⁰⁴ Koch Karin, *Der Zweite Petrarkismus*, 2000, S. 247.

³⁰⁵ Ebd., S. 257.

Epoche

*Mit Flammenschrift war innigst eingeschrieben
Petrarcas Brust vor allen andern Tagen
Karfreitag. Eben so, ich darf's wohl sagen,
Isst mir Advent von Achtzehnhundertsieben.*

*Ich fing nicht an, ich fuhr nur fort zu lieben
Sie, die ich früh im Herzen schon getragen,
Dann wieder weislich aus dem Sinn geschlagen,
Der ich nun wieder bis ans Herz getrieben.*

*Petrarcas Liebe, die unendlich hohe,
War leider unbelohnt und gar zu traurig,
Ein Herzensweh, ein ewiger Karfreitag;*

*Doch stets erscheine, fort und fort, die frohe,
Süß, unter Palmenjubel, wonneschaurig,
Der Herrin Ankunft mir, ein ew'ger Maitag.³⁰⁶*

Das Bild, das noch Johann Wolfgang von Goethe hier zeichnet, ist einer der ersten literarischen Hinweise auf eine Abkehr von der Idealisierung des petrarkistischen Liebesmodells mit der Spätromantik. Dem Gedenken zum Karfreitag, der traditionell religiös mit dem Leiden und Sterben Jesu Christi assoziiert ist, stellt der Dichterst Petrarca den Wonnemonat Mai entgegen.

Auch Annette von Droste Hülshoff (1797-1848) stellt die alte, petrarkistische Art Liebe und deren Sprache wie Code zu denken auf den Prüfstand, wenn sie in einem explizit zu Petrarca stellungnehmenden Gedicht schreibt:

*Mit Laura's Bilde
Im Namen eines Freundes*

[...]

*Mein Freund [gemeint ist Petrarca], wohl ist der Lorbeer uns versagt,
Doch laß uns um den schnöden Preis nicht klagen,
Von Dornen und Zypressen rings umragt.*

³⁰⁶ Goethe, Johann Wolfgang, *Gedichte. Ausgabe letzter Hand 1827*. Hofenberg, Berlin: Contumax & Co. KG, 2016, S. 256.

*Will es in einer Laura Blick mir tagen,
Dann hab' ich gern dem schweren Kranz entsagt,
Die kleine Myrte läßt sich leichter tragen.*³⁰⁷

Sowohl der Ton bei Droste-Hülshoff als auch der bei Goethe sind dabei als spöttisch-belehrend lesbar, als hätte Petrarca nicht richtig verstanden, worum es bei der Liebe genau geht. Die Tatsache, dass es dem Italiener weniger um den Ausdruck seiner aufrichtigen Liebe zu einer Person, als vielmehr um seine dichterische Profilierung ging, wird hier – obgleich mit Sicherheit auch vergangenen Generationen durchaus bewusst – explizit in einem lyrischen Kontext angesprochen und zum ersten Mal auch deutlich kritisiert.

Das Interessante und freilich auch Ironische an dieser neuen Reflexionsfreudigkeit gegenüber dem *Canzoniere* ist, dass dennoch jeder Versuch einer Liebessprache und -motivik am Ende doch wieder fast zwangsweise bei Petrarca landet. Er mag Inspiration, Prüfstein oder auch rotes Tuch sein, vollkommen um ihn herum kommt man jedoch in der Dichtkunst der Liebe nicht. Zudem sind Petrarkismus und Antipetrarkismus keine strikt entgegengesetzten Phänomene, sondern gehen zumeist miteinander Hand in Hand - sie ergänzen sich gewissermaßen. So ist es nicht verwunderlich, dass aus der ablehnenden Haltung gegenüber dem petrarkischen Liebesmodell von anderer Seite auch die Vorzüge wieder herausgestrichen werden. „Etwa seit der Jahrhundertmitte wandelt sich das negative Petrarca-Bild der Spätromantik und des Biedermeier: Denn man kritisiert fortan nicht mehr die ernste, unerfüllte Liebe des Italieners, sondern verehrt in ihm den Dichter, dem es gelang, in seiner Laura-Lyrik seine unerreichbaren Sehnsüchte zu sublimieren.“³⁰⁸ Zuvor stand noch die Entzauberung Petrarcas allzu distanzierter Liebesideal im Vordergrund. Man begegnete dem großen italienischen Dichter in seiner Rolle als „ewig Jammernder“ gewissermaßen auf Augenhöhe, wie der etwas saloppe Ton der beiden vorher angeführten Beispiele darlegt. Doch was zuvor auf den Boden der Tatsachen

³⁰⁷ Von Droste-Hülshoff, Annette, *Historisch-kritische Ausgabe. Gedichte zu Lebzeiten. Bearbeitet von Winfried Theiss*, Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 118.

³⁰⁸ Koch Karin, *Der Zweite Petrarkismus*, 2000, S. 273.

zurückgeholt werden sollten, weicht nun einer bewussten Verehrung und ehrfürchtig übertriebenen Distanz. Die Identifikation und Gleichsetzung der eigenen Liebeserfahrung mit dem *Canzoniere* sind nicht mehr angemessen. Stattdessen werten ihn die Lyriker im Zeitalter des deutschen Historismus als großen Liebesdichter und als epochale Persönlichkeit.³⁰⁹

Am Quell von Vaucluse

*Graugelber Fels, von wenig Grün umschlungen -
Senkrechter Wand, das enge Thal verschließend -
Ein Feigenbusch, aus kahlem Spalte spießend -
Stilltiefer Quell, de, Bergesgrund entsprungen:*

*Das ist der Ort, wo einst Petrarck gesungen,
Der Einsamkeiten stilles Glück genießend -
Und alte Lieb' in junge Lieder gießend -
O Thal von Vaucluse – o Erinnerungen!*

*Ein halb Jahrtausend ist thalab gerauschet,
Seit hier die Nymphen Lauras Freund belauschet -
Stumm ruft die schatt'ge Wildnis und verschwiegen,*

*Doch ewig strömt, wie hier Petrarcas Quelle.
Der Dichtung Born in bergesfrischer Welle –
Was aus der Tiefe kommt, kann nie versiegen.*³¹⁰

Von Scheffel verbindet in diesem Gedicht gleich mehrere von Petrarcas typischsten und beliebtesten Topoi. Das vordergründigste ist die Verehrung der Natur, die in der ersten Strophe sehr wörtlich geographisch interpretiert werden kann, bevor sie in der zweiten mit einem für die Dichtkunst „idealen“ Gemütszustand verquickt wird. Die Einsamkeit ist nicht negativ konnotiert, sondern im Gegenteil Voraussetzung für „stilles Glück“, welches unerlässlich ist, um „alte Lieb' in junge Lieder“ zu gießen. Das Gedicht vermittelt eine durchwegs harmonische Grundstimmung. Petrarca wird mit Liebesglück assoziiert, welches nahtlos in die Glorifizierung seiner Dichtung per se übergeht. Das Gedicht fügt somit die beiden wichtigsten Stränge der Entwicklung des Petrarkismus

³⁰⁹ Koch Karin, *Der Zweite Petrarkismus*, 2000, S. 274.

³¹⁰ Von Scheffel, Joseph Viktor, *Gedichte aus dem Nachlaß*. Stuttgart: Bonz, 1889, S. 75.

im 19. Jahrhundert zu einem Ganzen zusammen. Diese anhaltende Verehrung gilt jedoch für Petrarca eher auf biographischer und weniger auf inhaltlicher Ebene. Seine Sprache bleibt grundsätzlich zwar erhalten, wird aber nur noch hochselektiv angewandt. Ein komplettes Liebessonett nach petrarkistischem Stil, in welchem die Metaphern auf übliche Weise zur Erhöhung einer unerreichbaren Frau gebraucht werden, schreibt so gut wie niemand mehr. Stattdessen konzentriert man sich auf die einem Petrarca spezifischen Botschaften.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Anwendung von Petrarkismen immer auch eine Manifestation persönlicher Agenden des Autors ist, mit deren Anwendung häufig eine gewisse Bildung zum Ausdruck gebracht werden soll. Der Petrarkismus ist allerdings nun nicht mehr Programm, sondern nur noch Option. Nach Petrarca gedichtet wird nur noch gelegentlich³¹¹ und dann eher nur, um sich von ihm zu distanzieren.

Die Romantik schafft als Brücke für die Liebessemantik im 19. Jahrhundert das, was früheren Jahrhunderten trotz beschworener romantischer Ideale stets verwehrt blieb, nämlich die Freigabe der Eheschließung für romantisch Liebe, die sich nun endgültig durchsetzt³¹². Nun mag man die Entwicklung der Liebessemantik damit für weitgehend abgeschlossen halten, doch das Gegenteil ist der Fall. Schließlich werden durch die romantische Liebe oder gar die Vereinbarung von Liebe und Sexualität, die in der Ehe mündet, keine Vorsorgen für den Alltag nach der Vermählung geschaffen³¹³. Das Modell erweist sich bei näherer Betrachtung als wenig zukunftsorientiert, weswegen es den Epigonen der Romantik obliegt, hier auf Basis dieses allgemein anerkannten Modells nun Vorschläge für die Beständigkeit zu schaffen.

Bei Heine sehen wir bereits erste Tendenzen in Richtung einer Zerpflückung und Neuausrichtung des ursprünglichen Liebescodes. Mit dem Fortschreiten und schließlichem Ende der zweiten Blüte des Petrarkismus wird sich dieser Trend auch

³¹¹ Vgl. Hoffmeister, Gerhard, *Petrarkistische Lyrik*, 1973, S. 84.

³¹² Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion*, 2015, S. 187.

³¹³ Vgl. ebd., S. 187.

weiterhin ausprägen. Nachdem die Romantik ihren Gipfel bereits überschritten hatte, versuchten immer mehr Dichter die fröhlich optimistische Seite der Liebe herauszustreichen.

Eine konkrete gemeinsame Strömung kann nicht mehr ausfindig gemacht werden. Deshalb wird im Rahmen dieses Kapitels an mehreren verschiedenen Beispielen gezeigt, wie sich der Petrarkismus nach seiner zweiten und letzten Blütezeit in der Romantik nicht abrupt verabschiedet, sondern still ausläuft und sogar noch in moderner Dichtung immer wieder gerne verwendet wird, wenn der Vorwurf, kitschig oder altmodisch zu wirken, kein gefürchteter ist.

Ein weiteres gutes Beispiel für die neue freiere Anwendung petrarkistischer Motive findet sich bei Friedrich Rückert. Obgleich hauptsächlich Übersetzer und Sprachwissenschaftler, engagierte sich der 1788 in Schweinfurt geborene Rückert auch dichterisch. Literarisch produktiv bis zu seinem Tod im Jahr 1866 hat sich der bayerische Dichter neben seinen berühmten Kindertotenliedern auch intensiv mit italienischer Poesie beschäftigt. Der dadurch geweckten Inspiration verdanken wir auch seine *Italienischen Gedichte*, in welchen sich auch folgende Sestine findet, die einen starken semantischen, wenn auch nicht unbedingt thematischen Bezug zu Francesco Petrarca herstellt.

Sestine

*Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
Und lauten Fußtritts durch die Flur der Frost
Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
Dann ist es schön, geschirmt vom Wintersturm,
Und unvertrieben von der holden Glut
Des eignen Herde, zu sitzen still daheim.*

*O dürft' ich sitzen jetzt bei der daheim,
Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
Die mit der sonn'gen Augen sanfter Glut
Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
Und tauen sollte meines Busens Eis.*

*Erst muß am Blick des Frühlings das Eis
Des Winters schmelzen, und nach Norden heim,
Verscheucht vom Lenzhauch, ziehn der laute Sturm;
Eh' ich darf ziehn dorthin, wo ich den Schnee
Der Hand will küssen, den, weil Winterfrost
Ihn nicht erschuf, nicht tötet Sommerglut.*

*Die Sehnsucht brennt in mir wie Sommerglut,
Aufzehrend innerlich wie mürbes Eis
Mein Herz, inmitten von des Winters Frost;
Und rastlos stäuben die Gedanken heim
Nach ihrem Ziel, sich kreuzend wie der Schnee,
Den flockend durcheinander treibt der Sturm.*

*O daß mich fassend zu ihr trüg' ein Sturm,
Damit gestillet würde meine Glut!
Und dürft' ich als ein Flöckchen auch von Schnee
Nur, oder als ein Nadelchen von Eis
Das Dach berühren, wo sie ist daheim;
Nicht fühlen wollt' ich da des Winters Frost.*

*Wer fühlet, wo der Frühling atmet, Frost?
Wen schrecket, wo die Liebe sonnet, Sturm?
Wer kennet Ungemach, wo sie daheim?
Sie, die mir zuhaucht sanfte Lebensglut
So fern her über manch' Gefild von Eis
Und manch' Gebirg, bedeckt von rauhem Schnee.*

*Mit Blütenschnee schmückt sich der kahle Frost,
Das Eis wird Lichtkristall und Wohllaut Sturm,
Wo ich voll Glut zu dir mich denke heim.³¹⁴*

Friedrich Rückert bietet ebenso ein gutes Beispiel für die neuerliche Willkür der Anwendung des Petrarkismus, dessen er sich zwar eindeutig semantisch (Eis und Glut) bedient. Die Metaphern werden hier ihrer ursprünglichen Bedeutung und Anwendung entfremdet und in diesem Fall dazu genutzt, um einen Frohgesang auf die wärmende Kraft der Liebe zu formen. Der Ton könnte dem einer Klage kaum ferner sein.

³¹⁴ Rückert, Friedrich, *Poetische Werke in zwölf Bänden. Neue Ausgabe. Erster Band*, Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag, 1882, S. 58.

Diese Tendenz entspricht auch Niklas Luhmanns These, dass der Liebescode des 19. Jahrhunderts zunehmend ein erhöhtes Maß an Individualisierung zulässt. Insofern zeigt sich die poetische Interpretation der Liebe in einem neuen Variantenreichtum. Es ist eine Entwicklung, die den Liebescode jedoch auch vor ein neues Problem stellt oder, um in Luhmanns Jargon zu bleiben, einer neuen Paradoxierung Vorschub leistet, nämlich die, dass eine solch hochindividualisierte Liebessphäre, wie sie sich zwei Liebende nun schaffen, auf einer gesellschaftlichen Ebene oftmals auf Widerstand stößt. Aufgrund des Fehlens von gesellschaftlichen Normen, an welchen sich das Paar nun orientieren kann, stellt sich die gemeinsam geschaffene Welt auch als wenig beständig heraus. Die Verliebtheit alleine bietet keine Garantie für anhaltendes, dem Alltagsleben gewachsenes Glück. Die Kommunikation gelingt, aber sie wird weniger und weniger mehrheitsfähig.

Ein gutes Beispiel für die im 19. Jahrhundert fortlaufende Umgestaltung von Petrarcas Semantik nach dem Ende ihrer zweiten Hochzeit bildet zudem das frühe Werk von Stefan George (1868-1933). Stefan George wurde 1868 im damaligen Büdesheim geboren und entdeckte schon früh seine Leidenschaft für italienische Dichtung. Bereits während seiner Schulzeit am Darmstädter Gymnasium studierte er autodidaktisch die italienische Sprache und fertigte Abschriften aus dem *Canzoniere* an. Einige Zeit später in seinem Leben behauptete er 1930 in der Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, Petrarca und Tasso gelesen zu haben, noch bevor Schiller, Heine und die Freiheitssänger auf ihn zu wirken begonnen hätten.³¹⁵

In Georges Erstlingswerk, *Die Fibel*, ist dieser früher Einfluss stark spürbar. Neben tatsächlichen Übersetzungen finden sich einige Gedichte, bei denen das italienische Vorbild nicht verhehlt wird.

*Ich wandelte auf öden düstren bahnen
Und planlos floss dahin mein leben.
In meinem Herzen war kein hohes streben*

³¹⁵ Thorsten Fitton, Petrarca um 1900 – Aneignung, Anverwandlung, Abkehr. In: Aurnhammer, Achim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer, S. 539.

Es schien mich nichts an schönheit zu gemahnen.

*Da plötzlich sah ich – o wer sollt es ahnen –
Ein himmelsbild an mir vorüberschweben.
In meinem innern fühlte ich ein beben
Und Liebe pflanzte ihre siegesfahnen.*

*Ist mir auch täuschung nur und schmerz geblieben
Und kann ich Dich von glorienschein umwoben
Anbetend und begeistert still nur lieben:*

*So muss ich doch das gütige schicksal loben
Das mich durch Deine hand zur tat getrieben
Und zu den sternen mich emporgehoben.³¹⁶*

Sowohl in Thematik als auch in Wortwahl nimmt George hier starke Anleihen an verschiedenen Sonetten Petrarcas, die größte Inspiration hat es aber wohl aus dem Sonett Nummer 3 des *Canzoniere* gewonnen.

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guar-
dai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.*

*Tempo non mi pareo da far riparo
contra colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciario.*

*Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:*

*però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.³¹⁷*

*[Es war der Tag, an dem der Sonne
Strahlen
sich aus Mitleid mit ihrem Schöpfer ent-
färbten,
als ich gefangen wurde, und ich hütete
mich nicht davor,
dass Eure schönen Augen, Herrin, mich
banden.*

*Es schien mir nicht die Zeit zu sein,
Schutz zu suchen
gegen Amors Pfeile darum ging ich si-
cher dahin,
ohne Misstrauen; so begannen meine
Leiden
in dem allgemeinen Schmerz [aller
Christen].*

³¹⁶ George Stefan, *Die Fibel. Auswahl erster Verse*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003, S. 13.

³¹⁷ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 100.

*Amor fand mich gänzlich waffenlos
und offen den Weg durch die Augen ins
Herz,
die der Tränen Ausgang und Durchgang
sind:*

*Jedoch glaube ich, brachte es ihm keine
Ehre,
mich in diesem Zustand mit dem Pfeil zu
treffen,
und Euch, gewappnet, nicht einmal den
Bogen zu zeigen.]*³¹⁸

Das Gedicht bietet einen im Grunde das Programm von Francesco Petrarcas *Canzoniere* in stark komprimierter Form. Zum einen das Leben, das für den Dichter in Wahrheit erst begann, als er zum ersten Mal seinen Blick auf die Angebetete legte. Zum anderen die Beschreibung eines Liebeserlebnisses mit Metaphern des Krieges, wie der „siegesehenden“ (V.8). Die Liebe bringt nichts und lässt auch nichts zurück als die altbekannten Gefühle Schmerz und Traurigkeit.

Aufgelöst wird der typisch petrarkistische Verlauf dieses Gedichts durch die optimistische Schlussstrophe und durch das Eingeständnis des Poeten, dass er vielleicht nicht durch die Liebe selbst, aber durch den Ruhm als Lyriker nun selbst zu den „sternen emporgehoben“ (V.14) wird, was ihn mit „Laura“ gewissermaßen auf eine Stufe stellt.

Die Art wie mit dem Petrarkismus umgegangen wird, erfreut sich um die Jahrhundertwende einer bislang kaum bekannten Ungezwungenheit, was zum einen darin begründet sein mag, dass einerseits die Dichtung ein bislang unbekanntes Maß an Vorgabenfreiheit genießt, andererseits dass genau dies nun auch immer mehr für die Liebe selbst gilt. Auch Niklas Luhmann bemerkt, dass die Liebessemantik desto stärker divergiert, je näher man an die heutige Zeit heranrückt.

„Die heute vorfindbare Situation der Liebessemantik lässt sich schwerer als jede frühere unter eine Leitformel bringen. Ablehnung und verdeckte Fortführung von traditionsbestimmten Vorstellungen halten sich die Waage. Die Form des Code

³¹⁸ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, 2006, S. 16 und 17.

*scheint sich vom Ideal über das Paradox zum Problem hin gewandelt zu haben,
[...]*³¹⁹

Diese etwas kryptisch formulierte Beschreibung der Wandlung des Liebescode ist bei genauerer Betrachtung eine kluge Beschreibung von dessen Entwicklung. Ideal und Paradox ist nun hinreichend analysiert und damit bekannt. Die triviale Beschreibung des „Problems“ scheint nicht so ganz zum allumfassenden, ewig rührenden Konzept von petrarkistischer Liebe zu passen. Allerdings hat die Evolution der Semantik mittlerweile ein Stadium erreicht, in welchem menschliche Individuen menschliche Individuen lieben. Damit wird der Freiraum geschaffen, Liebe, bei aller bestehenden Schönheit und Erhabenheit, die dem Gefühl innewohnen kann, als eine alltägliche Herausforderung wahrzunehmen und zu beschreiben. Die Besonderheit der Lyrik liegt darin, dass sie die Fähigkeit verleiht, Dinge zum Ausdruck zu bringen, die andernfalls nicht ausdrückbar wären oder nicht (öffentlich) ausgedrückt werden sollten. Die Verbreiterung des Spektrums an Möglichkeiten sowie das zunehmenden Maß an Individualität im Ausdruck der Liebe, verleiht dem Thema eine bislang kaum gekannte Natürlichkeit. Wie das folgende Beispiel zeigt, geht dies nicht unbedingt mit einem Verlust an künstlerischem Stil einher. Lediglich thematisch verliert es seine Aufgeregtheit und seine Brisanz.

[...]

*Mir ist es wie Titanien ergangen:
So habe ich ein Zerrbild nur geliebt
Da eitler wahn die sinne mir umfängen
Da falscher spuk die augen mir getrübt.*

*Soll ich mich jezt [sic!] bei der entdeckung grämen?
Klag ich in nichtigem zorn das schicksal an?
Nein ich will nur mich meiner torheit schämen
Und sie vergessen – wenn ich kann.*³²⁰

Der letzte Vers „Und sie vergessen – wenn ich kann“ ist zweideutig. Das „sie könnte sich entweder auf die im Vers zuvor erwähnte „torheit“ beziehen oder – je nach

³¹⁹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 197.

³²⁰ George Stefan, *Die Fibel*, 2003, S. 15.

Interpretation – auch auf die schmähende Geliebte. Egal, welche Auffassung man hier vertritt, ist dieser letzte Vers in seiner Aussage dennoch sehr interessant. Die Torheit des Liebenden zu vergessen war bislang in der petrarkistischen Lyrik ebenso wenig eine Option wie die Angebetete selbst aus den Gedanken zu streichen.

Das Problem ist eindeutig eine verschmähte, unerreichbare Liebe. Doch anstatt im „nichtigen Zorn“ das Schicksal anzuklagen, legt dieses Gedicht nahe, dass es möglicherweise eine reifere Möglichkeit geben könnte, mit der Zurückweisung bzw. der Unerreichbarkeit umzugehen – womöglich sogar ein „weiter Machen“ oder ein „darüber hinweg Kommen“.

Womöglich ist das Problem an sich gar nicht der bedeutende Teil von Luhmanns Theorie zur Liebessemantik der (heraufziehenden) Moderne, sondern die Erkenntnis, dass eine Lösung auch aus einer solchen vorgeblich ausweglosen Situation möglich und vor allem auch gewünscht ist. Bislang bestand die große Schwierigkeit der Dichter in der Unvereinbarkeit zwischen erfüllter Liebe und Ruhm.

*Die Unterschiede der Geschlechter, die in allen Liebes-Codes bisher hervorgehoben wurden und um die herum Asymmetrien konstruiert und gesteigert wurden, schleifen sich ab. [...] Vor allem folgt aus der Freigabe sexueller Beziehungen, daß – jedenfalls im Roman – die Konditionierung umgekehrt werden muß. Das lange Schmachten vor der Erfüllung wirkt lächerlich. Das Sich-einlassen auf sexuelle Beziehungen erzeugt dagegen Prägungen und Bindungen, die ins Unglück führen. Die Tragik liegt nicht mehr darin, daß die Liebenden nicht zueinanderkommen; sie liegt darin, daß sexuelle Beziehungen Liebe erzeugen und daß man weder nach ihr leben noch von ihr loskommen kann.*³²¹

Neben diesem Optimismus ist es jedoch gleichzeitig der zweite Teil des besprochenen Verses, der die Aussicht auf Frieden wieder auf den Boden der Tatsachen zurückholt „- wenn ich kann“ impliziert ebenso, dass das Vergessen unter Umständen nicht in der Macht des lyrischen Ichs liegt. Dass der Versuch gewagt wird, ist jedoch ein deutliches Zeichen für Modernität von Georges Gedichten, wie sie auch Luhmann in seinem Werk festhält.

³²¹ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 202f.

Die Angelegenheit wird pragmatisch gesehen.

*Das Unwahrscheinliche zunächst einmal zu ermöglichen und zu plausibilisieren,
ist eine Sache; es zu ertragen, eine andere.*³²²

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nimmt die Rezeption von Petrarca zu Schulungszwecken immer weiter ab. Zudem verliert das Sonett als lyrische Form immer mehr an Bedeutung. Was natürlich wieder nicht bedeutet, dass er nicht immer wieder vereinzelt auftaucht. Um abschließend zu zeigen, dass sich die Beschäftigung mit Petrarca bis in die deutsche Moderne hineinzieht, soll an dieser Stelle noch der Autor Ernst Balcke Erwähnung finden. Der talentierte Berliner Dichter fand ein vorzeitiges Ende, als er 1912 im Alter von nur 24 Jahren bei einem Unfall ums Leben kam. Obgleich seine Gedichte schon im 20. Jahrhundert entstanden, zeigt sich seine Beschäftigung mit dem Petrarkismus. Als deutscher Dichter, der sich eindeutig ebenso auf einer Metaebene mit dem Petrarkismus beschäftigte und gleichzeitig in einem imposanten Gedicht auch damit abschloss, schrieb Ernst Balcke folgendes:

*Du, mein Petrarca, gossest der verlorenen,
geliebten Laura nach den Strom des heißen,
entflammten Blutes, und die wehen, weißen
Gesängen strömten nach der Auserkorenen.*

*Du schriest in Nächte, die kein Stern erhellte,
das Lied von Deinem tausendfachen Sterne,
Du dehntest Deinen Schmerz in jede Ferne,
im Dunkel standst Du, das Dein Sang durchwellte.*

*Dein Stern stand ewig. Meiner musste bleichen,
ich hielt ihn nicht und strahlte tausendfach,
wie Du, ihn wieder doch. O! nicht in weichen*

*Gesängen summt mein Schmerz. Ich peitsch ihn wach
Zu Dirnenaugen, die den Himmel scheuchen.*³²³

Das Gedicht liest sich beinahe wie eine Antwort auf Georges Gedicht von Vorhin und bietet ein gutes Beispiel für die gleichzeitige Abwendung und Ehrung von Petrarca in

³²² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 200.

³²³ Balcke, Ernst, *Gedichte*. Berlin: Reuss & Pollack, 1914, S. 109.

einem einzigen zusammenhängenden lyrischen Werk. Obgleich er Petrarca seinen verdienten Ruhm nicht abspricht („Dein Stern stand ewig.“) so spart er doch auch nicht mit – leicht verhüllter – Kritik an den Mitteln, durch welche dieser erworben wurde und versteht sich als glühender Verfechter einer modernen Liebesauffassung. Der Vers „Du dehntest deinen Schmerz in jede Ferne“ deutet auf die von einem modernen Publikum nunmehr weinerlich wahrgenommene Liebesklage Petrarcas hin, „im Dunkel standst du“ kann als Anspielung auf den spätmittelalterlichen Ton der Texte verstanden werden. Der Vers „Dein Stern stand ewig. Meiner musste bleichen“ ist als moderne Reaktion auf Liebeskummer zu verstehen. Die Trauer oder auch der Schmerz über eine verlorene Geliebte muss nun nicht mehr ewig währen. Ganz im Verständnis darauf, dass es stets irdische Frauen aus Fleisch und Blut sind, auf welche sich die Liebesdichtung bezieht, sucht man sich nun einfach eine neue Liebe, sobald eine verblasst. Die „weichen Gesänge“, mit welchen noch Petrarca sein Leid aufarbeitet, haben hier nichts mehr verloren, da das moderne lyrische Ich den Schmerz „wachpeitscht“, um ihn noch intensiver zu empfinden und dadurch angestachelt, sein Heil in „Dirnenaugen“, also in der käuflichen Liebe zu suchen. Eventuell könnte man diese Stelle auch eine Anspielung auf die langsam aufkeimende kapitalistische Konsumgesellschaft deuten, welche frühere emotionale und persönliche Werte zunehmend zu ersetzen beginnt. Mit Balcke ist Petrarca in der Moderne angekommen. Verändert, aber immer noch erkennbar.

Ernst Balcke scheint mit seinem Werk in gebrochener Sonettform auch den Idealen der Romantik – nicht nur der Epoche, sondern generell der emotionalen Einstellung – eine Absage erteilen zu wollen und sagt damit in gewisser Hinsicht die auch von Luhmann angekündigte weitere Entwicklung des Liebescodes in das 20. Jahrhundert und die heutige Zeit voraus. Die neu entwickelte Semantik der Intimität kann sich auf einen Faktor stützen, der nie zuvor in dieser Weise symbolische Gehalte geprägt hatte: auf die Differenz von unpersönlichen und persönlichen Beziehungen. [...] Vielmehr

liegt die Differenz, die jetzt die Form gibt, auf der Ebene der sozialen Beziehungen, in die der Einzelne entweder sein ganzes Selbst einbringen kann oder nicht.³²⁴

Manfred Windfuhr drückt es in seiner Analyse zum Rätsel Heine treffend aus, wenn er konstatiert: „Am Ende steht der Individualismus.“³²⁵ Ein Satz, der das Lebens- und Liebesgefühl und damit einhergehend die Liebessemantik der Moderne wohl so gut beschreibt wie kein anderer.

7.4 England – Rossetti und Barren Browning

Der Petrarkismus war niemals eine einheitliche Strömung, schon gar nicht, bedenkt man die diversen nationalen Formen, aber in der Weiterentwicklung seiner Semantik wenigstens historisch nachvollziehbar. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist der Petrarkismus als Liebescode zwar ob seiner allgemeinen Bekanntheit und seines enormen Wiedererkennungswerts immer noch sehr gefragt, allerdings wird er nun weniger als zusammenhängender Metaphernschatz verwendet, sondern eher als Selbstbedienungsbuffet. Der enorme Wiedererkennungswert und die Geschliffenheit der petrarkistischen Sprache sorgt dafür, dass bestimmte Dinge weiter auf eine Weise ausdrückbar bleiben, die die Menschen wiedererkennen, der semantische Hintergrund wird jedoch erneut verändert. Für die englischen Beispiele in dieser Arbeit lässt sich Neuinterpretation vor allem in jeweils zwei wichtigen Schlagworten zusammenfassen. Für Dante Gabriel Rossetti wären das wohl Zweifel und Sinnlichkeit, während für Elizabeth Barrett Browning, die hier abschließend behandelt wird, die Stichworte Subjektivität und Ehe sind.

Dante Gabriel Rossetti, 1828 in London als Sohn italienischer Eltern geboren, fand lange Zeit eher als begabter Maler Beachtung, während sein literarisches Schaffen in der Kritik nicht selten vernachlässigt wurde. Als bildender Künstler gehörte er der Mitte des 19. Jahrhunderts in England gegründeten Gruppe der Präraffaeliten an, die in ihrer

³²⁴ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S.194.

³²⁵ Windfuhr, Manfred, *Rätsel Heine*, 1997, S. 232.

Bildsprache stark von der italienischen Frührenaissance inspiriert wurde. Sein Vater Gabriele Rossetti war auch in akademischen englischen Kreisen eine anerkannte Größe in der Dante Alighieri-Forschung und so verwundert es nicht, dass er schon früh literarische Ambitionen entwickelte. Dass diese Werke lange Zeit wenig Beachtung fanden, war wohl der Tatsache geschuldet, dass sich Rossettis Werk einer eindeutigen Zuordnung zu einer literarischen Strömung zu verwehren schien. Weder die Romantik noch die typisch viktorianische Dichtung eignete sich nach der Meinung damaliger Kritiker für eine Anwendung auf Dante Gabriel Rossetti. Dies verkannten viele Kritiker und Literaturwissenschaftler bis weit ins 20. Jahrhundert, dass, wie Felix Forster in *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus* konstatiert, „das wesentliche Strukturmoment in Rossettis Gedichten darin besteht, dass er die tradierte Symbolik und die tradierten Themen aufgreift, um sie ins Negative zu kehren“³²⁶. Anstatt ihm einer standardmäßigen literarischen Strömung zuzuordnen bezeichnet Forster Rossetti als einen „desillusionierten Romantiker“³²⁷. Dieser romantische Desillusionismus bedeutet hierbei eine Weltsicht, die sich ständig präsent zweifelnde und >schwarze< Kehrseite der revolutionärmillennaren Erwartungen des >High Romantic Movement< schon in der Vorromantik herausbildete und die gesamte Romantik als »dark underside« begleitete.³²⁸ Anstelle einer gefühlsbetonten, positiven und sogar oft verträumten Weltsicht, die normalerweise die Romantik ausmacht, sind desillusioniert romantische Werke geprägt von nagendem Sinn- und Glaubensverlust sowie einem Gefühl der Unerreichbarkeit beständigen Glücks. Bei Dante Gabriel Rossetti äußert sich diese Denkweise im positivsten Fall in einer Anerkennung flüchtigen sinnlichen (auch sexuellen) Glücks und im negativsten/düstersten Fall in einem erstarrenden Nihilismus. Hier gibt es dann keine Absolution im Glauben mehr und auch keine Hoffnung auf Erfüllung nach dem Tod.

³²⁶ Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*. Göttingen: V & R unipress, 2014, S. 13.

³²⁷ Ebd. S. 13.

³²⁸ Ebd. S.13.

Das beste Beispiel für einen wesentlich größeren Stellenwert der Sinnlichkeit und Miteinbringung von dunkler Romantik in die Motivik Petrarcas ist wohl das Gedicht *Body's Beauty* von D. G. Rossetti.

*Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave.
Till heart and body and life are in its hold.*

*The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.*³²⁹

Petrarcas Semantik erweist sich über die Jahrhunderte als außerordentlich adaptiv und wandlungsfähig. Die größte Gemeinsamkeit, die alle (großflächigen) Wiederaufnahmen – denn vollkommen verschwunden war sein dichterischer Einfluss in Europa zu keiner Zeit – aufzeigen, könnte man wohl folgendermaßen zusammenfassen: Stets steht sie als Ausdruck eines Spannungsfelds zwischen alter Tradition und modernen Denkweisen, sowohl im literarischen als auch im gesellschaftlichen Sinn. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass der Dichter musterhaft selbst in der ambivalenten Spannung aus humanistischem Antikerückgriff und Erneuerung der volkssprachlichen Dichtung stand³³⁰.

„In dieser durch Francesco Petrarca initiierten >Sonett-Mode< wurde ein sinnvoll geordnetes Universum dargestellt. Diese Tradition erhält bei Rossetti eine subversive Behandlung durch die häufige Verwendung von unreinen Reimen.“³³¹

³²⁹ Rossetti, Dante Gabriel, *The House of Life*. Gloucester: Dodo Press, 2005, S. 42.

³³⁰ Bruns, Gerald L., *What is Tradition?* In: *New Literary History* 22, 1 (1991) S. 1-21, S. 5f.

³³¹ Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*, 2014, S. 91

Die subversiven Handlungen Rossettis beschränken sich jedoch nicht allein auf die Form der Gedichte, sondern auf deren Inhalt.

Alles ist ständig im Wandel, die Konstanten des menschlichen Lebens sind entweder verloren gegangen oder wurden – schlimmer noch – als immer schon trügerisch entlarvt. Die Tendenz des Dichters zum Nihilismus wird hier deutlich spürbar.

Denn Rossetti geht sogar noch ein Stück weiter und verwehrt seinem Paar gar den ewigen Stillstand in einem glückseligen Paradies nach dessen Tod.

Wie bereits erwähnt, gründet sich im Grunde der gesamte Liebeskanon Francesco Petrarcas auf die Idee der Frau als Ideal, unterbrochen zeitweise von Naturanbetung und italienisch-nationalgesinnten Gedichten. In einer tatsächlichen Beziehung, die noch dazu einige Zeit lang andauert, ist es nicht auf Dauer möglich, dieses Ideal aufrecht zu erhalten. Doch durch den Verlust des Vertrauens in das Ideal der Liebe, schwindet allmählich das Vertrauen in die Liebe an sich. Wenn sich die Liebe im Verlauf einer langen – ehelichen – Beziehung als nicht real erweist, war womöglich die empfundene Verliebtheit zu Beginn ebenso wenig Wirklichkeit. Dieses Gefühl der Ernüchterung, der Machtlosigkeit und der Ungewissheit weiß Dante Gabriel Rossetti wie kaum ein anderer in lyrische Worte zu packen und zu transportieren.

Love And Hope

*Bless love and hope. Full many a withered year
Whirled past us, eddying to its chill doomsday;
And clasped together where the blown leaves lay,
We long have knelt and wept full many a tear.
Yet lo! one hour at last, the Spring's compeer,
Flutes softly to us from some green byeway:*
Those years, those tears are dead, but only they:—
Bless love and hope, true soul; for we are here.*

*Cling heart to heart; nor of this hour demand
Whether in very truth, when we are dead,
Our hearts shall wake to know Love's golden head
Sole sunshine of the imperishable land;
Or but discern, through night's unfeatured scope,*

Scorn-fired at length the illusive eyes of Hope.

**[sic!]*³³²

Was als eine der größten Differenzen zu den Motiven von Petrarca sofort ins Auge springt, ist, dass Rossetti hier die Beschreibung einer Liebesbeziehung gewählt hat, die offensichtlich real war oder ist und bereits ein Leben lang Bestand hat, im Gegensatz zu den ungebundenen, zuweilen auch eher schnelllebigen Vernarrtheiten, die ansonsten häufig das Motiv von Liebeslyrik sind. Zu lesen ist das schon in der zweiten Zeile, wenn er mit „Full many a withered year / Whirled past us“ eine Geschichte von mehreren Jahren rückblickend zusammenfasst. Doch Rossetti stellt sich hier nur scheinbar in die Tradition der typischen petrarkistischen Liebessonette, denn was auf den ersten Blick wie eine Hymne auf eine harmonische, lebenslange Liebesbeziehung wirkt, erweist sich bei genauerer Betrachtung als ziemlich ernüchterndes Menetekel, das Felix Forster in seinem Werk zum romantischen Desillusionismus folgendermaßen beschreibt: „In der von Francesco Petrarca initiierten >Sonett-Mode< wurde ein sinnvoll geordnetes Universum dargestellt. Diese Tradition erhält bei Rossetti eine subversive Behandlung.“³³³ Schon im zweiten Vers wählt Rossetti ein unheilschwangeres Wort wie „doomsday“, um die weitere Stimmung des Gedichts anzukündigen.

Eine freudige Erlösung von irdischem Leid sowie ein gemeinsames Aufgehen in der Unsterblichkeit und ewigem Zusammensein erscheint hier unwahrscheinlich. Der Autor hat wie das lyrische Ich den Glauben daran verloren, womit Rossetti die Desillusionierung seiner Zeit widerspiegelt.

Aber wird eine bloße Trivialisierung genügen? Wenn Liebe erneut als Ideal institutionalisiert werden muß, um unwahrscheinliches Verhalten sozial zu decken und psychologisch zu präparieren, wird dann nicht der Vergleich von Ideal und Person typisch zum Nachteil der Person ausfallen? Wenn ein Code darauf spezialisiert ist, unnormales Verhalten als normal erscheinen zu lassen, wird er dann nicht versagen, wenn das Verhalten unter dem Druck realer psychischer und sozialer Bedingungen sich renormalisiert? Man entdeckt schließlich die alte

³³² Rossetti, Dante Gabriel, *The House of Life*, 2005, S. 23.

³³³ Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*, 2014, S. 91.

*Inkompatibilität neu als Problem in der Ehe: als Enttäuschung genau der Erwartungen, auf die die Ehe gegründet war.*³³⁴

Auf diese Weise versucht Niklas Luhmann – nicht ganz unplausibel – das Schwinden der Liebesgefühle nach einer gewissen Zeit der Beziehung zu erklären. Diesen Abnutzungsgedanken in ein romantisches Gedicht zu packen ist natürlich höchst unromantisch.

Luhmann versucht sich in seinem soziologischen Werk zur *Liebe als Passion* auch an mehreren Erklärungsversuchen, warum der Liebescode in seiner Geschichte und gerade in der an Bedeutung gewinnenden Romantik immer wieder an sich selbst scheitern muss. Die Liebe, wie sie die Strömung der Romantik propagiert, zeichnet sich durch ihr Bestreben aus, die amour passion als (vorgebliche) Basis einer Ehe anzupreisen, die innerhalb des abgeschlossenen Systems der Liebe auch noch grenzenlose Individualität gewähren muss. Gleichzeitig müssen diese Gefühle aufrichtig sein und auch aufrichtig kommuniziert werden. Sobald es allerdings nicht mehr möglich ist, auch unaufrichtig zu kommunizieren, führt dies den semantischen Code ad absurdum, weil dieser seit jeher dazu geschaffen ist, reale, genuine Situationen und Informationen abzubilden. Die Liebe selbst wird zum Gesichtspunkt des Scheiterns ihrer Codierung.³³⁵

Diese Thesen bilden ein mögliches soziologisch-kulturelles Erklärungsfundament für die auf literarischer – aber auch auf sentimentaler – Ebene entstehenden Probleme, wie trotz beispielloser Modernisierungs- und Liberalisierungsbestrebungen der Liebe bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts manch sensible Poeten wie Rossetti an deren (Heils-)Versprechen verzweifeln müssen. So verwundert es kaum, dass Forster den Engländern in seinem Werk als „Brück zwischen Romantik und Décadence“³³⁶ bezeichnet. Während die Liebe, wie es die Romantiker gerne darstellen möchte, die

³³⁴ Luhmann, *Liebe als Passion*, 2015, S. 191.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 179.

³³⁶ Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*, 2014, S. 196.

Errettung aus der Tragik der *conditio humana* bedeuten sollte, macht Rossetti seinen Lesern gerne klar, dass diese Hoffnung trügerisch ist.

*Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and fight,
Where ignorant armies clash at night.*³³⁷

Einerseits kann man dieses Gedicht als sehr petrarkistisch verstehen, da es die Liebe nicht als Rettung, sondern als Qual versteht. Wo Francesco Petrarca sogar in seinem Leiden oft noch optimistisch bleibt, da die Liebesqualen immerhin trotzdem noch von der süßen Liebe herkommen, teilt Rossetti diese Auffassung nicht mit seinem berühmten Poetenvorgänger.

Auch Petrarca verurteilt den Liebesboten Amor in seinen schwärzesten Stunden als Folterknecht oder verzweifelt am Leben, welches er führen darf, seiner geliebte Laura hingegen verwehrt blieb, doch letztlich siegt bei ihm das Vertrauen in Gottes Gnade, wenn zumindest noch das Jenseits als Stätte der Erfüllung des Sehnsens erscheinen kann.

279
[...]
*là ,v'io seggia d'amor pensoso et
scriva;
lei che 'l ciel ne mostró, terra
n'asconde,
veggio et odo et intendo ch'ancor viva
di sì lontano a' sospir' miei risponde:*

*»Deh, perché inanzi 'l tempo ti
consume?*

279
[...]
*dort, wo ich über Liebe sinnend sitze und
schreibe,
[dann] sehe ich sie, die der Himmel uns
zeigte, die Erde uns verbirgt,
und höre sie und meine, dass sie noch
lebend
aus der Ferne auf meine Klagen antwortet.*

*»Ach, warum verzehrst du dich vor deiner
Zeit?»*

³³⁷ Marsh, Jan, *Collected Writings of Dante Gabriel Rossetti*, London: J.M. Dent, 1999, S. 297.

*– mi dice con pietate – a che pur
versi
degli occhi tristi un doloroso fiume?*

*sagt sie zu mit voll Mitleid – »warum
vergießt du aus den traurigen Augen einen
Strom des Schmerzes?*

*Di me non piangere tu, ché' miei di
fersi,
morendo, eterni, et ne l'interno lume,
quando mostrai de chiuder, gli occhi
apersi«.³³⁸*

*Über mich sollst du nicht weinen, denn
meine Tage wurden,
als ich starb, zu ewigen; und im innern Licht
öffnete ich, als ich scheinbar sie schloss,
die Augen!«³³⁹*

In diesem Sonett Nr. 279 aus dem *Canzoniere* von Petrarca zeigt sich vor allem in der letzten Zeile das christliche Glaubensdogma von einem ewigen Leben nach dem Tod. Rossetti bleibt dieser auch tröstliche Glaube verwehrt. Beständigkeit oder Heilsversprechen in der Liebe findet Rossetti weder auf dieser noch auf der anderen Seite.

Das bei Rossetti deutlich werdende Schwinden des Glaubens und seine Tendenz zu einem anwachsenden Nihilismus in Fragen der Liebe geht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hand in Hand mit dem Verlust der Zuversicht, die die Religion bietet. Zu dieser Zeit beginnt die ehemals in der Gesellschaft verbreitete Religiosität allmählich ihre Bedeutung zu verlieren.

Bei Rossetti zeigt sich dieser Vertrauensschwund unter anderem in folgendem Werk.

BODY'S BEAUTY

*Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,*

³³⁸ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 950 f.

³³⁹ Übersetzung gemäß: Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, 2006, S. 146-147.

*Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.*

*The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.³⁴⁰*

Das Gedicht weckt Reminiszenzen an die „dark lady“ Gedichte der englischen Renaissance. Tatsächlich ist D.G. Rossetti einer jener Dichter, der die Modernisierung dieses Topos auch auf terminologischer Ebene zu verdanken ist. Felix Forster führt in seiner Analyse Rossettis als desillusionierter Romantiker aus, dass Rossetti für viele Kritiker – besonders in seinen Gemälden – den Typus der *femme fatale*, welcher dem späten Viktorianismus und dann der Décadence seinen Stempel aufdrückte³⁴¹ erschuf. Lilith wird als verführerisch und gefährlich – ja tödlich – zugleich dargestellt. Ihre Sinnlichkeit und Erotik, die in dem Gedicht zum Ausdruck kommen, ist mit Bildern wie „sweet tongue“ und „soft-shed kisses“ eindeutig. Gleichzeitig ist es interessant, dass dies eben durch die an sich unschuldig erhöhenden petrarkistischen Metaphern geschieht. Ebenso sticht ein zweites Narrativ ins Auge, das für gewöhnlich dafür bekannt ist, eher Gedanken an Sittlichkeit und Keuschheit zu wecken. Rossetti bedient sich als Inhalt des lyrischen Werks einer typischen, sehr bekannten Bibelgeschichte, was an sich schon eine enorme Ambiguität darstellt. Das Sonnet *Body's Beauty* muss demnach auf zwei Ebenen betrachtet werden. Zum einen auf der Ebene ihrer Hauptfigur, Lilith, zum anderen auf einer Metaebene der inhaltlichen Einbettung.

Die „witch“ Lilith wird der keuschen Eva, die hier als „gift“ also als Geschenk bezeichnet ist, gegenübergestellt. Obgleich die ihr zugeteilten Begrifflichkeiten weitgehend nicht gerade schmeichelhaft sind, wird sie dennoch nicht ausschließlich abwertend dargestellt. Das lyrische Ich kann sich einer gewissen gebannten Faszination und

³⁴⁰ Rossetti, Dante Gabriel, *The House of Life*, 2005, S.42.

³⁴¹ Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*, 2014, S. 99.

womöglich Sehnsucht nicht erwehren. Ihr Haar wird als „first gold“ bezeichnet und Gold ist immer etwas Erstrebenswertes. Gleichzeitig überrascht ihre Haarfarbe auch ein wenig, da sie in der traditionellen Dichtersprache eher mit Reinheit assoziiert ist, so auch mit Eva, Beatrice oder eben bei Petrarca mit der Dame Laura. Als Ideal jedoch ist die Figur der Lilith nicht gedacht. Rossetti ist hiermit einer der ersten Dichter, der diese beiden Sphären der Sinnlichkeit und die des weiblichen Ideals komplett separat betrachtet.

„Das Zelebrieren der erotischen Weiblichkeit führt demnach nicht zu der erwünschten Überblendung von Körperlichkeit und Spiritualität. Es findet auch keine Überhöhung der Liebe durch das unerfüllte Sehnen mehr statt, wie dies in der Minnelyrik der Fall ist, wo der Dichter sich mit seiner Angebeteten noch aufgehoben weiß in einem sinnerfüllten Kosmos. Körperlichkeit und Spiritualität sind [...] ihren ganz eigenen Sphären zugewiesen, wobei der sexuellen Erfüllung der Vorzug gegeben wird.“³⁴²

Diese Aufspaltung kann von zwei Standpunkten aus betrachtet werden. Die weniger vorteilhafte Konsequenz aus dieser Entwicklung würde einerseits bedeuten, dass Weiblichkeit und Sexualität damit nach wie vor nicht miteinander in Einklang gebracht werden (können). Andererseits kann man auf einer positiven Ebene auch feststellen, dass sie nun immerhin einer bestimmten Gruppe, eben den *femmes fatales*, von Frauen nicht von vornherein aberkannt wird. Von ihnen kann Erotik sogar als Waffe eingesetzt werden, auch wenn die Zugehörigkeit zu dieser Gruppierung für die Damen selbst alles andere als schmeichelhaft sein mag.

Auf der zweiten angesprochenen Ebene, der Metaebene, wird die Ambiguität der beiden ersten Frauen zur Metapher für die Unzuverlässigkeit der Religion an sich. Wo Lilith von der Bibel als Dämonin oder die Verkörperung des Bösen gescheut wird, gesteht Rossetti ihr zu, in Menschen eine gewisse Sehnsucht auszulösen, die in diesem Gedicht keineswegs verurteilt wird. Vielmehr erscheint es ein Ausdruck der Unzufriedenheit Rossettis mit den sich aufweichenden Dogmen der Kirche. Einerseits ist dies erwünscht, andererseits verbirgt Rossetti auch nicht die damit einhergehende,

³⁴² Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*, 2014, S. 105.

traurige Wahrheit, nämlich, dass die Sicherheit, die Religion ehemals geboten hatte, dadurch verloren geht.

Auch Niklas Luhmann nimmt dieses Problem der schwindenden Funktionalität der Religion zur Kenntnis, wenn er in seinem Werk *Liebe als Passion* schreibt:

Man darf annehmen, daß es zunächst die Religion war, die diese Differenz [zwischen unterschiedlichen Kommunikationssystemen] überbrücken und zusammenhalten konnte. [...] Diese Funktion der Weltrepräsentanz durch ein System in der Umwelt anderer Systeme wird durch die Reformation und durch weit darüber hinausgehende Transformationen des Gesellschaftssystems im 16. und 17. Jahrhundert tangiert. Man kann die Ausdifferenzierung eines Code für Intimbeziehungen als Komplementärgeschehen sehen. Da heißt nicht, dass die Liebe an die Stelle der Religion tritt [...]. Gerade in funktional differenzierten Gesellschaften können Funktionsbereiche nur selbstsubstitutiv fortentwickelt werden. Aber das Vakantwerden dieser Position, von der aus ein System in der Umwelt die Umwelt repräsentieren konnte, gibt für alle Funktionsbereiche besondere Probleme aus. Für Intimbeziehungen werden nun dafür Lösungen eigener Art gesucht. Das Copieren religiöser Formen tritt zurück. [...] Dem 19. Jahrhundert bleibt nach dem Copieren religiöser Formen nur noch das Copieren als solches. Das Absolute wird zur Geste.³⁴³

Der letzte Satz dieses Zitats könnte stellvertretend für das Gefühl in Rossettis Werk stehen. Wenn ein festgelegter Wert ausschließlich noch durch seine bloße Imitation oder gar nur durch das Festhalten an dessen Trugbild weiterexistiert, dann ist es nur verständlich, dass sich in diesem entstandenen Vakuum Unzufriedenheiten ob dieser reinen Künstlichkeit breitmachen. Man kann Rossettis Werk dahingehend interpretieren, dass er danach strebt, genau diese Hohlheit der alten Paradigmen aufzudecken und den Menschen vorzuhalten. Liebe funktioniert nicht länger im System der Religion, ist allerdings aus seiner Sicht noch zu schwach, ein eigenes System aufzubauen, woraus eine bei Rossetti deutlich spürbare Verzweiflung des lyrischen Ichs entsteht. Wenn es kein verlässliches Fundament mehr gibt, oder geben kann, worauf baut eine Beziehung dann noch auf, worin liegt ihre Hoffnung, worin ihr einziges Glück? Allerhöchstens noch in der vergänglichen Gegenwart. Die romantische Dichtung, mit ihrer entweder starken Vergangenheitssehnsucht oder Zukunftsfreude –

³⁴³ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 218.

und sei es im Tode – stellen diese Gedanken vor ein gravierendes Sinnproblem, was in Rossettis Dichtung deutlich wird. Genau diese Unsicherheit ist das Leitmotiv seines Oeuvres und der Grund seines Nihilismus in Sachen Liebe, der ihm häufig vorgeworfen wird.

Die um das Jahr 1800 stattfindende Romantik hat den Versöhnungsprozess zwischen Liebe, Heirat und Erotik schon beinahe abgeschlossen. Dergleichen spiegelt sich auch in der Dichtung dieser Zeit wider.

Anzuführen ist an dieser Stelle zudem, dass sich die Wertigkeit des Petrarkismus in der europäischen Lyrik mit dem 18. Jahrhundert zu verschieben beginnt. Auf Petrarca wird zwar immer noch gerne zurückgegriffen, allerdings schwindet seine Bedeutung als direkter Referenzpunkt. Mit der aufkommenden Auffassung des Dichters als Genie verschwindet langsam die Idee des Dichters als Handwerker. Eben dadurch verliert die Selbstschulung durch strikte *imitatio* alter Vorbilder an Bedeutung. Aus diesem Grund sollte man „hier nicht mehr von Erscheinungsformen des Petrarkismus sprechen, sondern von Petrarkismus, Rezeption und von petrarkisierender Intertextualität, um den grundsätzlich sekundären Charakter dieser Phänomene und ihre Distanz zur humanistischen Poetik der *imitatio* zu kennzeichnen. Im 18. Jahrhundert gerät Petrarca primär als Dichterpersönlichkeit ins Zentrum des Interesses, als Genie und als romantischer Liebhaber, nicht mehr aber als *modello della lingua* und *modello della poesia* im traditionell imitatorischen Sinn“³⁴⁴. Petrarca verliert demnach seine Bedeutung als formales Vorbild, auf einer inhaltlichen Ebene bleibt das Interesse jedoch weiterhin bestehen und für Petrarcas Leben und Persönlichkeit erwacht es sogar völlig neu. Die petrarkistische Metaphorik ist mittlerweile so fest in das europäische Lyrikinventar eingeschrieben, dass viele auf diese Formensprache zurückgreifen, ohne Petrarcas *Canzoniere* direkt zu imitieren. Das schafft einen freieren, ungezwungeneren Zugang zum Petrarkismus, während der Fortbestand und die Entwicklung seiner Semiotik immer noch erforscht werden kann.

³⁴⁴ Vgl. Korch, Katrin, *Der zweite Petrarkismus*, 1999, S. 245.

Das andere abschließende Beispiel aus England, dem sich diese Arbeit zuwendet ist Elizabeth Barrett Browning (1806-1861). In ihrem wahrscheinlich berühmtesten Werk *Sonnets from the Portuguese* benutzt sie nicht nur den typischen petrarkischen Sonettstil, sondern auch einige seiner bekanntesten Symbole und Metaphern. Schon zu ihren Lebzeiten eine namhafte Poetin, veröffentlichte sie die Kollektion von Liebesgedichten *Sonnets from the Portuguese* im Jahre 1850 vorgeblich inspiriert von ihrem späteren Ehemann, Robert Browning.

Elizabeth Barrett Browning erzählt von der gefährlichen Gradwanderung der viktorianischen Frauen sich einerseits nach Liebe, Romantik und Ehe zu sehnen, während sie mit diesem Wunsch gleichzeitig ihre Eigenständigkeit und Selbstbestimmtheit aufgeben müssen.

In Petrarcas *Rime sparse* ist die Ehe zu keinem Zeitpunkt eine Option. Die Liebe des lyrischen Ich zu Laura lebt allein von den Gefühlsregungen, die ein einziger Augenblick hervorgerufen hat. Dass dies nicht für all jene – oder auch nur für die Mehrheit der Menschen –, die lieben und geliebt werden und dies auch zum Ausdruck bringen möchten, der Realität entspricht, gilt es für immer mehr Autoren und Autorinnen, spätestens im 19. Jahrhundert, neue Wege zu finden, den alten Code auf neuem Wege einzusetzen

Was das viktorianische England in gewisser Hinsicht besonders macht, ist die starke Bezugnahme auf Ehe oder generell lebenslange Bindungen. Der Grund dafür ist, dass es eine Zeit extremen Rückzugs in eine häusliche Atmosphäre ist, wo Intimität zwischen Liebenden ausschließlich innerhalb einer festen Bindung geduldet wird. Schabert konstatiert in *Englische Literaturgeschichte* zur Sexual- und Beziehungsmoral des Viktorianischen Zeitalters folgendermaßen:

Das Begehren wird domestiziert. [...] Gesellschaftliche Regeln und Rituale wirken darauf hin, die heterosexuelle Liebe in der Ehe zu konsolidieren. Praktiken sexueller Enthaltsamkeit auch für den jungen Mann sollen das Begehren disziplinieren und das Glück der lang ersehnten Vereinigung optimieren. [...]

*Eherecht und öffentliche Moral machen die einmal eingegangene Bindung praktisch fast unwiderruflich.*³⁴⁵

Dass die Liebeslyrik von Petrarca sich gerade unter diesen Umständen so vortrefflich für die gesellschaftlichen Bedürfnisse der Viktorianer eignet, liegt wohl daran, dass die von ihm erdachten Verse wohl nie dazu gedacht waren, sexuelles Verlangen auszudrücken – zumindest nicht auf offensichtliche Art und Weise. Auch die Minnelyrik war schließlich in ihren Grundzügen dazu gedacht, eine Frau vielmehr zu besingen und als ideales Wesen in ihrer Sublimität zu preisen, als sie zu begehren. Es ist wohl dieses zurückhaltende, oft eher handzahme Charakteristikum des Petrarkismus, das ihn für englische Poeten – und vor allem Poetinnen – der Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts als Inspirationsquelle so geeignet erscheinen lässt.

Gleichzeitig schreibt Petrarca doch als männlicher Dichter aus männlicher Sichtweise. Dies ist eine Hürde, die es für Schriftstellerinnen immer wieder geschickt zu umgehen gilt. Elizabeth Barren Browning gelingt es dennoch, sich das männliche petrarkistische Werkzeug zu eigen zu machen, um damit einen femininen Blick in einer poetischen Welt zu kreieren, in der Frauen traditionell Objekte und nicht handelnde Subjekte sind. Anders als ihrer Vorgängerin Mary Robinson gelingt ihr dies auf elegante Weise ohne Zuhilfenahme eines lyrischen-Stellvertreterichs wie Sappho, während sie doch zur gleichen Zeit der Rolle als Frau treu bleibt.

Dem typischen vergegenständlichen Blick etwa entgeht Browning, indem sie etwa in einem ihrer Gedichte auffälligerweise den Spieß einfach umdreht und nicht etwa das beschriebene Objekt, sondern auch das beschreibende nur in Teilen des Körpers beschreibt.

XIV

*If thou must love me, let it be for nought
Except for love's sake only. Do not say
I love her for her smile ... her look ... her way*

³⁴⁵ Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte*, 1997, S. 523.

*Of speaking gently, ... for a trick of thought
That falls in well with mine, and certes brought
A sense of pleasant ease on such a day'—
For these things in themselves, Beloved, may
Be changed, or change for thee, — and love, so wrought,
May be unwrought so. Neither love me for
Thine own dear pity's wiping my cheeks dry,—
A creature might forget to weep, who bore
Thy comfort long, and lose thy love thereby!
But love me for love's sake, that evermore
Thou may'st love on, through love's eternity.³⁴⁶*

Das Gedicht nimmt eindeutigen Bezug auf Petrarca und petrarkische Motive. Es folgt zudem seiner bevorzugten Form, dem Sonett. Des Weiteren bedarf es keiner allzu tiefen Analyse, um festzustellen, dass Barrett Browning sich damit typisch petrarkistischer Vorgehensweise, der „Zerpflückung“ des – vorwiegend weiblichen – Körpers entgegenstellt. Die Liebe, die man „for her smile... her look ... her way of speaking gently“ empfindet bringt nichts weiter als „a sense of pleasant ease on such a day“. Diese besteht nur für einen einzigen Tag und ist da her in Brownings Auffassung kaum wert, als „Liebe“ bezeichnet zu werden. Liebe soll hier im Idealfall Bestand haben und „for love's sake“ und „through love's eternity“ gelebt werden.

Letzterem würde Petrarca vermutlich nicht einmal widersprechen, allerdings gibt es im Werk der viktorianischen Dichterin einen wichtigen Unterschied zum üblichen Sujet Petrarcas und das ist „change“, also Wandel. „For these things [also all jene Dinge, die der Liebende in der anderen Person begehrt] in themselves, beloved, may be changed, or change for thee, — and love, so wrought, may be unwrought so“. Laura kann sich nicht mehr verändern, da sie bereits tot ist. Der Tod ist ein absoluter Zustand mit absoluter Unveränderbarkeit. Will man mit demselben poetischen Werk eine noch lebende Person gewinnen, so muss man diese Person nicht nur mitbedenken, sondern

³⁴⁶ Barrett Browning, Elizabeth, *Sonnets from the Portuguese*. New York: Dover Publications, Inc., 1992, S. 8.

auch in ihrer Gesamtheit wahrnehmen. Zudem muss man davon ausgehen, dass sie sich im Laufe der Beziehung verändern wird. Dies birgt ein enormes Risiko, das Francesco Petrarca allein aufgrund des damaligen Zwecks der Liebes- als reine Verherrlichungs- und nicht zuletzt Selbstdarstellungsliryk niemals eingehen konnte. Der Wunsch nach einer geschlechtergerechteren Dichtung, schwingt mit. Barrett Browning liefert ein wunderbares Plädoyer für die „reale“ Liebe und ein herrliches Beispiel für späten Petrarkismus, während sie gleichzeitig sehr antipetrarkistisch schreibt.

Ebenfalls gänzlich unpetrarkistisch auf inhaltlicher Ebene ist Elizabeth Barret Browning Verwendung des Petrarkismus zur Erhöhung der Liebe an sich, und nicht etwa einer Person. Für die viktorianische Dichterin ist die Begegnung mit dem Geliebten nicht der Beginn des Leidens, sondern dessen Ende, was sich ganz in das gewünschte Liebesprogramm des viktorianischen Englands fügt. Die irdische Liebe verheißt in diesem Fall eben jene Glückseligkeit, die Francesco Petrarca niemals erreichen konnte (oder wollte), da seine *Canzoniere* inhaltlich ein gänzlich anderes Ziel verfolgt.

XXVI

[...]

*Then thou didst come – to be,
Beloved, what they seemed. Their shining fronts,
Their songs, their splendours, (better, yet the same
As river-water hallowed into fonts)
Met in thee and from out thee overcame
My soul with satisfaction of all wants:
Because God's gifts put man's best dreams to shame.*³⁴⁷

Am eindeutigsten wird hier der Satz „My soul of satisfaction of all wants“, der in Inhalt des Gedichts am deutlichsten wiedergibt. Das Gedicht dient dem Zweck der Anbetung ihres Ehemannes, womit sie sich auch wieder gegen Vorwürfe absichert. Indem sie die Lobpreisung für ihren Ehemann bestimmt, sichert sie sich gegen Anfeindungen ab und

³⁴⁷ Barrett Browning, Elizabeth, *Sonnets from the Portuguese*, 1992, S. 15.

macht deutlich wie sehr Barrett Browning von ihrer Zeit und deren Idealvorstellungen von reiner Liebe geprägt war.

Dies ist ebenso soziologisch erklärbar. Als Frau ist es im viktorianischen England für Barret Browning eigentlich unschicklich, einer Tätigkeit wie der Dichtkunst nachzugehen. Sie rechtfertigt ihre literarischen Bestrebungen gewissermaßen auf die einzige Weise, auf welche sie es vermag, nämlich in der Erhöhung und Anbetung ihres eigenen Ehemannes und ihrer heiligen („God’s gift“) Liebe zueinander. In gewisser Weise tritt damit erneut die Frau hinter den Mann zurück. Da es in diesem Fall eine weibliche Dichterin ist, die die Beziehung zu ihrem Mann beschreibt, bleibt die Deutungs- und vor allem die Gefühlshoheit bei ihr. Auf diese Weise betrachtet ist Elizabeth Barrett Browning eine vergleichsweise moderne Liebeslyrikerin. Im Essay „(Re)gendering Petrarch“ heißt es dazu: „Barrett Browning has transformed the outworn amatory sonnet genre into a modern mode of self-expression in which the issues of subjectivity and authorship, the relationship between gender, literature and culture as well as the subtle boundaries between literal and metaphorical meaning are exposed.“³⁴⁸

Wie gut sich Elizabeth Barrett Browning darauf versteht, übliche petrarkistische Geschlechterrollen zu dekonstruieren und gekonnt an die kulturellen Anforderungen ihrer Epoche anzupassen, zeigt sich anhand eines weiteren motivischen Beispiels.

VIII

-[...]

*Ask God who knows. For frequent tears have run
The colours from my life, and left so dead
And pale a stuff, it were not fitly done
To give the same as pillow to thy head.
Go farther! let it serve to trample on.*³⁴⁹

Das lyrische Ich wird hier bewusst physisch und psychisch geschwächt und herabge-

³⁴⁸ Marianne Van Remoortel, (Re)gendering Petrarch: Elizabeth Barrett Browning’s “Sonnets from the Portuguese”. In: Tulsa Studies in Women’s Literature, Vol. 25, No. 2 (2006) S. 247-266, S. 17.

³⁴⁹ Barrett Browning, Elizabeth, *Sonnets from the Portuguese*, 1992, S. 4.

setzt durch langes Leiden inszeniert. Der Abschnitt erinnert an das bekannte petrarkistische Motiv, auf welcher er beispielsweise auch im Sonett 298 zurückgreift: „[...] come m'avete in basso stato messo!“ [...in welch armseligen Zustand habt ihr mich versetzt] ³⁵⁰. Einerseits ist dieser Zustand ein Nebeneffekt der geradezu verzehrenden Liebe, die es empfindet, andererseits empfindet es sich eben durch seine angeschlagene Gesundheit der Zuneigung des Angebeteten nicht mehr als würdig. Krankheit und Herabwürdigung des eigenen selbst sind bei Francesco Petrarca an sich typisch männliche Tropen, die der Perfektion der Frau taktisch gegenübergestellt werden. Barrett Browning eignet sie sich selbst an und wendet sie ihrerseits geschickt an, um das beliebte viktorianische Ideal der kränklichen, zerbrechlichen Frau zu bedienen.

Ganz generell lässt sich zum Umgang Barrett Brownings mit petrarkistischen Motiven sagen, dass sie, obgleich sich deren originaler Bedeutung und Kontext sicherlich durchaus bewusst, es wie kaum eine andere Dichterin versteht, diese in einem – für ihre damalige – Zeit aktuellen Rahmen neu zu erfinden und zur Verdeutlichung einer ganz eigenen Botschaft anzuwenden.

„She [Elizabeth Barrett Browning] simultaneously holds a plea for the romance of marriage, by which her contemporaries were so charmed, and, as pointed out recently by feminist critics, for a healthy cross-fertilization between the two lovers who are at the same time each other's lover and muse, subject and object, and also between masculine and feminine literary traditions in general.“³⁵¹

Somit ist Barrett Browning ein optimales Beispiel dafür, wie die petrarkistische Prägung der europäischen Liebeslyrik gegen Ende des 19. Jahrhunderts flexibel wird und am Ende vor allem dazu dient, die eigene Liebesprogrammatik der soziokulturellen Gegebenheiten einer bestimmten Zeit zu propagieren.

Die Unterscheidung in Petrarkismus oder Nicht-Petrarkismus macht auf diese Weise in der Liebeslyrik wenig bis keinen Unterschied mehr. Dieser Liebescode ist den Dichtern, wie auch den Menschen allgemein mittlerweile auf eine Weise in Fleisch und Blut

³⁵⁰ Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani, 2015, S. 997 f.

³⁵¹ Van Remoortel, Marianne, (Re)gendering Petrarch, In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 25, (2006), S. 262.

übergegangen, dass man nicht mehr länger von *einem*, sondern von *dem* Liebescode an sich sprechen sollte.

Bei aller Freiheit bleibt die *Imitatio* nichtsdestotrotz nach wie vor das Programm der Wahl für Liebesdichterinnen und -dichter. Auf dem Weg in die Moderne wird auch dieses Vorgehen immer mehr in Frage gestellt, was im nächsten Kapitel abschließend noch beleuchtet werden soll.

8. Conclusio

*Die Passion hat ihr Ende, das Ideal seine Enttäuschung, das Problem findet
keine Lösung.* ³⁵²

Der *Canzoniere* Francesco Petrarcas ist immer interpretativ die Liebeslyrik, die eine Gesellschaft gerade zu ihrem Ausdruck benötigt. Man kann sagen, dass in ihrer Flexibilität und Wandelbarkeit durch die Jahrhunderte das Geheimnis ihres Erfolges liegt.

Am Übergang vom Mittelalter zur italienischen Renaissance – diese Spezifikation ist deshalb wichtig, weil Italien der europäische Vorreiter dieser Epoche war und sie dort entsprechend früher eingesetzt hat – ist die höfische Minne die Grundlage der Liebesdichtung. Gleiches gilt für den *Canzoniere* Francesco Petrarca, der sich noch stark an deren Anforderungen und Voraussetzungen orientiert. Die Geliebte ist ein unnahbare, himmlische und ideale. Die Liebe zu muss weder erklärt, noch auf die Probe gestellt werden, da ihr fester Grund ohnehin bereits im Ideal der Schönheit und Tugend liegt ³⁵³ und mit beidem ist die Geliebte von Natur aus reichlich gesegnet. Vom Standpunkt der Kommunikation ausgehend kann diese Form der Liebe die simpelste, da alle Hindernisse einerseits durch die Distanz, die zu überwinden weder notwendig noch gewünscht ist, andererseits durch die Perfektion des weiblichen Parts bereits im Vorfeld gar nicht entstehen können. Es geht weniger darum, als Ego etwas an ein Alter zu kommunizieren, als vielmehr etwas an andere über die Person und die Beziehung zu ihr zu kommunizieren. Es ist eine Liebe, deren Literatur „eine ernsthafte, bewahrens-werte Semantik der Liebe in Abhebung von Alltagswissen, Affären und sinnlichem Vollzug sucht“ ³⁵⁴. Solange diese Voraussetzungen gegeben sind, bleibt die Idealisierung laut Luhmann der perfekte semantische Rahmen.

³⁵² Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 213.

³⁵³ Vgl. Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 77.

³⁵⁴ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 57.

Dann folgt die Renaissance in England, die noch sehr stark an die Idealisierung anknüpft bei gleichzeitigem Versuch, das Ideal „bodenständiger, realistischer“ werden zu lassen und das Barock im deutschsprachigen Raum, in welchem wir in seinen Anfängen beobachten können, wie das Ideal zum Paradox mutiert. Dies verschafft der Gesellschaft einerseits bisher unbekannte Freiheiten in Liebesangelegenheiten – die Rolle des Standesunterschieds wird reduziert, der freie Wille der Menschen zur Liebe, die sich in Begehren äußert, kann nun als Selbstzweck betrachtet werden. Wenn der weibliche Part aus eigenem Wunsch heraus die Distanz wahrt, so braucht der männliche sich nicht länger auf ein Ideal zur Rechtfertigung seiner Leidenschaft (seiner Passion) berufen. Dieser Schritt in der Entwicklung der Semantik ist insofern ein wichtiger, da sich die Gesellschaft nun ihres eigenen kodifizierten Verhaltens vermehrt bewusst wird. Letzendlich liegt der Wert und der Sinn von symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien immer darin, unwahrscheinliche Kommunikation und noch unwahrscheinlicheres Verstehen wahrscheinlich zu machen. Letztlich ist es dieses sozialstrukturelle Paradox, das auf eine semantische Ebene transportiert und auch erneut wieder als Paradox zum Ausdruck gebracht wird. Dabei bezieht sich das Paradox weniger auf den Code an sich, sondern auf die Erwartungshaltung der Partner. „Durch Paradoxierung (und eben nicht mehr: durch Idealisierung) werden alle Normerwartungen ausgefiltert; und es wird gleichsam die Szene bereitet, auf der die Liebe erscheinen kann.“³⁵⁵

Die Romantik erklärt die Liebe schließlich zum Ziel schlechthin. „Eine im Medium Liebe gesteigerte Individualität verspricht Aussicht auf Dauer, was als Konzept der romantischen Liebe auch die bürgerliche Ehe affiziert und tragen soll. Hier können sich eine geradezu apersonale Weltbeziehung und eine personale Beziehungsliebe miteinander verbinden.“³⁵⁶

Mit dem Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts macht sich auf der einen

³⁵⁵ Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 67-68,

³⁵⁶ Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 78.

Seite, mit der zunehmenden Varietät der gesellschaftlich anerkannten Liebesmodelle eine größere Differenzierung breit. Die Idealisierung der Liebe fällt bedingt durch die Uneinheitlichkeit des Codes und dadurch entstehende Unsicherheiten nicht mehr so leicht wie früher. Zudem wirken viele der semantischen Überlieferungen des alten Codes nunmehr inflationär und schal. Je subjektiver und persönlicher eine Liebesbeziehung gestaltet wird, desto größer wird der Ruf nach einer modernen Sprache, die auch in Liebesdingen vor allem originell und einzigartig ist. So einzigartig wie nun die eigene Liebesbeziehung erlebt wird. Alte Metaphern wirken da bei aller ihnen noch zugestandenen Schönheit einfallslos und führen in der Kommunikation der eigenen Gefühle nicht mehr zum gewünschten Ergebnis. Der Realismus läutet demnach laut Magerski die "Trivialisierung"³⁵⁷ der Liebe ein.

Luhmann selbst ist sich dieses Trends wohl bewusst. Er geht in seiner Analyse sogar noch einen Schritt weiter. Wenn die Liebe nicht allein wenigen großen Liebenden vorbehalten ist und sich in ihrem Streben nach individuellen Beziehungen nicht einmal mehr an deren Modell orientiert, so wird dadurch eine Entwicklung der in Gang gesetzt, die sich stetig immer weiter Richtung Universalisierung der Liebessemantik bewegt.³⁵⁸ Da diese Evolution „als Basis für Intimität“ gleichzeitig ein „jedermann zugängliches Selbst“ voraussetzt, spricht Luhmann in diesem Zusammenhang von einer stattfindenden „*Trivialisierung des Selbst*“³⁵⁹. Anstatt sich am Ideal oder auch am Paradox zu orientieren, braucht es nun eine Semantik, die sich stark individualisierter Probleme Einzelner annimmt und diese in verständliche Worte kleidet.

Es ist ein fortschreitender Prozess, der für die moderne Liebessemantik in letzter Konsequenz den titelgebenden Leitbegriff des Werks von Niklas Luhmann, nämlich die *Passion*, ad absurdum führt. Die *Passion*, die bei Luhmann in Wahrheit die Aufgabe hat, einen gesellschaftlichen und familialen Kontrollverlust abzuwenden hatte, indem er die Unverantwortung für das eigene Fühlen und Handeln beschrieb, versagt nun

³⁵⁷ Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 78.

³⁵⁸ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 207.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 207.

dort, wo Heftigkeit und Exaltiertheit nicht mehr notwendig sind³⁶⁰, weder um eine Liebesbeziehung zu rechtfertigen, noch um diese durchzusetzen.

Schlussendlich gilt, der Liebescode Petrarcas muss aufgebrochen werden, um ihn an die immer komplexer werdende funktionale Systemdifferenzierung der modernen Gesellschaft anzupassen. Somit wäre die Anwendbarkeit der Thesen Niklas Luhmanns aus seinem Werk *Liebe als Passion* auf den Petrarkismus in der deutschen und der englischen Literatur der genannten Zeitepochen erwiesen und die Fragestellung dieser Arbeit beantwortet.

*[D]ie Gegenwärtigkeit von Literatur vergangener Zeiten (auch Klassiker genannt [...]) verweist darauf, daß die kulturellen Manifestationen, die zum Literatursystem einer Gegenwart gehören, nicht identisch mit der strukturellen Verfaßtheit einer Gesellschaft sind. Kultur und Struktur unterscheiden sich hier voneinander, und aus den alten Werken spricht eine Stimme von etwas, das zur gegenwärtigen Struktur der Gesellschaft und einer Literatur, die zu ihr im homologen Verhältnis steht, nicht passt, aber zu den Etagen ihrer Geschichte gehört, und die in diesem Fall die Kopräsenz eine longue durée in Gestalt literarischer Werke aus älterer Zeit betrifft.*³⁶¹

³⁶⁰ Vgl. Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion*, 2015, S. 209.

³⁶¹ Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie*, 2019, S. 58.

9. Bibliographie

Monographien

Primärliteratur

- Balcke, Ernst, *Gedichte*. Berlin: Reuss & Pollack, 1914.
- Barrett Browning, Elizabeth, *Sonnets from the Portuguese and Other Poems*. Stanley Applebaum (Hg.), New York: Dover Publications Inc., 1992.
- Von Droste-Hülshoff, Annette, Historisch-kritische Ausgabe. *Gedichte zu Lebzeiten*. Bearbeitet von Winfried Theiss, Tübingen: Niemeyer, 1998.
- George, Stefan, *Sämtliche Werke in 18 Bänden – Band 1. Die Fibel – Auswahl erster Verse*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Gedichte. Ausgabe letzter Hand 1827*. Hofenberg, Berlin: Contumax & Co. KG, 2016.
- Heinrich Heine. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Band 1*, Windfuhr, Manfred (Hg.) Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1975
- Heine, Heinrich, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*. Herausgegeben von Klaus Briegleb. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007.
- Heine, Heinrich, *Buch der Lieder*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Marsh, Jan, *Collected Writings of Dante Gabriel Rossetti*, London: J.M. Dent, 1999.
- Muir, Kenneth (Hg.), *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*. London: Butler & Tanner, 1949.
- Opitz, Martin, *Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben*. Georg Witkowski (Hg.), Halle a.S.: Max Niemeyer, 1902.
- Pascoe, Judith (Hg.), *Mary Robinson: Selected Poems*. Peterborough: Broadview Press, 1999.
- Petrarca, Francesco, *Liebesgedichte an Laura*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2004.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar – Italienisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 2006.

- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*. Paola Vecchi Galli (Hg.), Nuove Edizioni – Classici Italiani. In collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti), Mailand: RCS Libri S.p.A, 2015.
- Robert, Jörg (Hg.) begründet von George Schulz-Behrend. *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band V: Die Werke von 1630 bis 1633*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 2021.
- Rossetti, Dante Gabriel, *The House of Life*. Gloucester: Dodo Press, 2005.
- Rückert, Friedrich, *Poetische Werke in zwölf Bänden. Neue Ausgabe. Erster Band*, Frankfurt am Main: Sauerländer's Verlag, 1882.
- Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band I: Die Werke von 1614 bis 1621*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1968.
- Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band II: Die Werke von 1614 bis 1621, 1. Teil*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1978.
- Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band II: Die Werke von 1621 bis 1626, 1. Teil*: Stuttgart: Anton Hiersemann, 1989.
- Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band III, 1. Teil*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1970.
- Schulz-Behrend, George (Hg.), *Martin Opitz. Gesammelte Werke, Kritische Ausgabe, Band IV: Die Werke von 1626 bis 1630, 1. Teil*, Stuttgart: Anton Hiersemann, 1989.
- Shakespeare, William, *The Complete Sonnets and Poems. Edited by Colin Burrow*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Shakespeare, William, *The Sonnets and A Lover's Complaint. Edited by John Kerrigan*, London: Penguin Group, 2009.
- Shakespeare, William, *The Sonnets/Die Sonette. Englisch/Deutsch*, Stuttgart: Reclam, 2014.
- Von Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann, *Gedichte*. Berlin: Verlag der Contumax GmbH/Hofenberg, 2013.
- Windfuhr, Manfred (Hg.), *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Band 1*, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1975

- Windfuhr, Manfred (Hg.), *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Band 2*, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1983.

Sekundärliteratur

- Arendt, Dieter, *Der poetische Nihilismus in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Romantik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972
- Aurnhammer, Arnim (Hg.), *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- Bandiera, Laura/Diego, Saglia (Hg.), *British Romanticism and Italian Literature. Translating, Reviewing, Rewriting*, Amsterdam, New York: Editions Rodopi, 2005.
- Barthes, Roland, *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2015.
- Battistini, Andrea, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)*. In: Gentili, S./Trenti, L. (Hg.), *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, Roma: Bulzoni, 2006.
- Berman, Sandra L., *The Sonnet Over Time. A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*, New York: The University of North Carolina Press, 1988.
- Bernsen, Michael (Hg.), *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*. Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Bianchi, Danilo, *Die unmögliche Synthese. Heines Frühwerk im Spannungsfeld von petrarkistischer Tradition und frühromantischer Dichtungstheorie*, Bern: Verlag Peter Lang AG, 1983.
- Bloom, Harold, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel [u.a.] : Stroemfeld / Nexus, 1995.
- Borgstedt, Thomas/Andreas, Solbach (Hg.), *Der Galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*. Dresden: Thelem bei w.e.b., 2001.
- Borgstedt, Thomas/Walter, Schmitz (Hg.), *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.
- Borgstedt, Thomas, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen: Niemeyer, 2009.

- Brand, C.P., *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in early nineteenth-century*, London: The Cambridge University Press, 1957
- Braudel, Fernand, *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. Erster Band*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Cross, Ashley, *Mary Robinson and the Genesis of Romanticism. Literary dialogues and debts, 1784-1821*, London, New York: Routledge, 2017.
- DeLong, Anne, *Mesmerism, Medusa, and the Muse. The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Plymouth: Lexington Books, 2012.
- Dubrow, Heather, *Echoes of Desire. English Petrarchism and Its Counter-Discourses*, Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1995.
- Eberhöfer, Anja, *The Petrarchan Tradition in the English Sonnets of the sixteenth and seventeenth centuries*. Diplomarbeit Geistes- und Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien, 2004.
- Egyptien, Jürgen (Hg.), *Stefan George – Werkkommentar*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2017.
- Elias, Nobert, *Über den Prozeß der Zivilisation 2, Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Forster, Felix, *Dante Gabriel Rossetti und der romantische Desillusionismus*. Göttingen: V & R unipress, 2014.
- Forster, Leonard, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge: University Press, 1969.
- Gellinek, Janis Little, *Die weltliche Lyrik des Martin Opitz*. München: Francke AG Verlag Bern, 1973.
- Halle, Morris/Matejka, Ladislav/Pomorska, Krystyna/Uspenskij, Boris (Hg.), *Semiosis. Semiotics and the History of Culture – In Honorem Georgii Lotman*, Michigan: University of Michigan, 1984.
- Hempfer Gerhard/Gerhard Regn (Hg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993.
- Hinderer, Walter (Hg.), *Die Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Zweite, erweiterte Auflage*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Hoffmeister, Gerhard, *Petrarca*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1997.

- Hoffmeister, Gerhard, *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1973.
- Hollmer, Heide/Albert, Meier, *Karl Philipp Moritz. Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde*, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2006
- Hösle, Johannes (Hg.), *Texte zum Antipetrarkismus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.
- Jarfe, Günther, *Kunstform und Verzweiflung. Studien zur Typologie der Sonettgestalt in Dante Gabriel Rossettis The House of Life*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1973
- Kennedy, William J., *Petrarchism at Work. Contextual Economies in the Age of Shakespeare*, New York: Cornell University Press, 2016.
- Kiermeier-Debre, Joseph/Fritz Franz Vogel (Hg.), *Die Entdeckung der Wollust. Erotische Dichtung des Barock*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- Kieserling, André (Hg.), *Niklas Luhmann. Liebe, Eine Übung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Korch, Katrin, *Der zweite Petrarkismus. Francesco Petrarca in der deutschen Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Freiburg: Diss. Albert-Ludwigs-Universität, 1999.
- Lotman, Yuri, *The Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London: I.B. Tauris & Co. LTD, 1990.
- Luhmann, Niklas, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015 (13. Auflage).
- Luhmann, Niklas, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Band I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Luhmann, Niklas, *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag, 2002.

- Luhmann, Niklas, *Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition* in Barbara Stollberg-Rilinger (Hg.), *Ideengeschichte. Basistexte*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010, S. 187.
- Luhmann, Niklas, *Was ist Kommunikation?* In: Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995, S. 113–124.
- Maché U./V. Meid (Hg.), *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- Magerski, Christine, Karpenstein-Eßbach, Christa, *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2019.
- Meid, Volker (Hg.), *Barocklyrik*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008.
- Mortimer, Anthony (Hg.), *Petrarch's Conzoniere in the English Renaissance*. Amsterdam, New York: Editions Rodopi, 2005.
- Neely, Carol Thomas, *The Structure of English Renaissance Sonnet Sequence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Nothwang, Irene, „Die Frau, die Liebe und der Tod bei Dante Gabriel Rossetti“. Diss. Universität Tübingen, Philosophische Fakultät, 1932.
- Praz, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München: Carl Hanser Verlag, 1960.
- Rasch, Wolfdietrich (Hg.) *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift Günther Weydt*. Bern, München: Francke Verlag, 1972
- Reese-Schäfer, Walter, *Niklas Luhmann zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 1999.
- Rist, Johann, *Sämtliche Werke. Zwölfter Band, Verstreute Schriften*. Alfred Noe/Hans-Gert Roloff (Hg.), Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.
- Robinson, Daniel, *The Poetry of Mary Robinson. Form and Fame*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Roche, Thomas P., *Petrarch and the English Sonnet Sequences*. In: *Ams Studies in the Renaissance*. London: Ams Pr Inc, 1989.
- Ruhe, Cornelia, *La cite des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

- Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1997.
- Schöne, Albrecht (Hg.), *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1963.
- Schlaffer, Heinz, *Musa locosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1971
- Shukman, Ann, *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu.M. Lotman*, Amsterdam, New York, Oxford: North-Holland Publishing Company, 1977.
- Small, Helen, *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity 1800-1865*, New York: Oxford University Press Inc., 1996.
- Sokolov, Danila, *Renaissance Texts, Medieval Subjectivities. Rethinking Petrarchan Desire from Wyatt to Shakespeare*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 2017.
- Stempel, Wolf-Dieter/Karlheinz, Stierle (Hg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1987.
- Ty, Eleanor, *Empowering the Feminine: The Narratives of Mary Robinson, Jane West, and Amelia Opie, 1796-1812*, Toronto, Buffalo, London: University Toronto Press, 1998.
- Wagner, Jennifer Ann, *A Moment's Monument. Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century English Sonnet*, New York: Associated University Presses, 1996.
- White, Hayden, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1986.
- White, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden, *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957-2007*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- Windfuhr, Manfred, *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 1966.

- Windfuhr Manfred, *Rätsel Heine. Autorprofil – Werk – Wirkung*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1997.
- Winny, James, *The Master-Mistress. A study of Shakespeare's Sonnets*, London: Chatto & Windus, 1968.
- Zuccato, Eduardo, *The Revival of Petrarch in Eighteenth-Century England*. Milano: Arcipelago Edizioni, 2005.

Zeitschriften, Sammelwerke, Zeitungen und Lexika

- Aurnhammer, Achim, *Die übersetzerische Rezeption Petrarca's in Deutschland*. In: Reiner Speck (Hrsg.): *Francesco Petrarca, 1304-1374: Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca petrarchesca* Reiner Speck. Köln: DuMont, 2004, S. 153-168.
- Bruns, Gerald L., *What is Tradition?* In: *New Literary History* 22, 1 (1991) S. 1-21.
- Hintz, Benjamin, *Liebe als Medium der Kommunikation*. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik (IZPP) - Onlinezeitschrift*, 5. Ausgabe 2/2011 "Liebe und Hass" S. 1-13.
- Van Remoortel, Marianne, *(Re)gendering Petrarch: Elizabeth Barrett Browning's "Sonnets from the Portuguese"*. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 25, No. 2 (2006) S. 247-266.
- Peter J. Burgard, *Dead Metaphor Society? From Opitz to Hoffmannswaldau*, In: *Neophilologus* (2009) 93:295-310.

Internetquellen

- [Das Heinrich-Heine-Portal \(uni-trier.de\); http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0678](http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/briefe/showletter?lineref=0&mode=1&letterid=W21B0678); Letzter Zugriff am 10.09.2022 um 22:17.
- Ruman, Carol, Poem of the week: Sappho and Phaon by Mary Robinson. Guardian UK auf <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/apr/12/sappho-phaon-mary-robinson>; Letzter Zugriff am 08.11.2020 um 22:08

Abstract Deutsch

Der "Canzoniere" des italienischen humanistischen Dichters Francesco Petrarca war stilprägend für die ganze europäische Liebeslyrik. Das Ziel des Dissertationsprojektes war es herauszufinden, wie die Metaphern der Liebesprache des "Canzoniere" im Laufe der Literaturgeschichte abgewandelt wurden, um die kulturellen Veränderungen widerzuspiegeln. Die Fragestellung dieser Arbeit ist neben der literarisch-semanticen Sichtweise auch soziologisch zu verstehen, da eine soziologische Theorie anhand literarischer Beispiele veranschaulicht wird beziehungsweise ihre Anwendbarkeit auf die Literatur überprüft werden soll. Aus diesem Grund diente als theoretisches Gerüst für diese Untersuchung das Werk "Liebe als Passion" des deutschen Soziologen Niklas Luhmann. Darin vertritt er die These von Liebe als reinen Kommunikationscode, der sich, um erfolgreich zu sein, festen kulturellen Maßstäben unterwirft und sich mit diesen auch wandelt. Die Literatur dient ihm, wie auch dieser Dissertation, dabei als gesellschaftliches Messinstrument, um die Weiterentwicklung der Einstellung zur Liebe und alle ihren moralischen, wirtschaftlichen und nicht zuletzt auch emotionalen Verwicklungen zu illustrieren. Die Liebe wurde deshalb zur Aufbereitung der These gewählt, weil es kaum ein anderes literarisches Motiv gibt, das so häufig in so vielen verschiedenen Formen aufgegriffen und verarbeitet und dabei doch so kontrovers gehandhabt wurde. Um die Forschungsfrage zu beantworten, wurden im Rahmen dieser Arbeit für ihre jeweilige Epoche programmatische Autorinnen und Autoren aus England und Deutschland miteinander in Vergleich gesetzt. Dabei wurde analysiert, wie der verwendete Liebescode, einerseits den allgemeinen, andererseits den länderspezifischen Gegebenheiten der Zeit angepasst wurde. Die behandelten Autorinnen und Autoren wurden dabei sowohl nach ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten literarischen Epoche, die auch Hand in Hand mit der ersten und der zweiten Blüte des Petrarkismus in Europa gehen, ausgewählt als auch nach der Intertextualität, die ihre Oeuvres in Bezug auf die Liebessemantik Petrarcas aufweisen. Auf diese Weise konnte dargestellt werden, in welcher Weise sich der

Liebescode in der Lyrik veränderte, um für die Gesellschaften, in welchen er entstand verständlich und modern zu bleiben.

Abstract Englisch

The "Canzoniere" by Italian humanist poet Francesco Petrarca had a lasting stylistic influence on European love poetry. The goal of this dissertation project was to analyse, how the metaphors of the "Canzoniere's" love language have been modified throughout literary history in order to reflect cultural changes. In addition to the literary-semantic perspective, the research question of this work is also a sociological one. That is because a sociological theory is illustrated using literary examples and its applicability to literature. For this reason, the work "Love as Passion" („Liebe als Passion“) by the German sociologist Niklas Luhmann served as the theoretical framework for this study.

Therein he advocates the thesis of love as a code of communication. In order to be successful the code is subjected to cultural standards and changes in accordance with them. Like this thesis, he uses literature as a social touchstone to illustrate the evolution of attitudes towards love and all of its moral, economic and emotional implications.

Love was chosen to illustrate the research question because there is hardly any other literary motif that has been taken up so often and in so many different forms and yet has been handled so controversially. In order to answer the research question, programmatic authors from England and Germany were compared within the framework of this work for an analysis of their respective epochs.

It was pointed out how the love code used was adapted to both the general and the country-specific conditions of the time. The authors treated were selected both according to their affiliation to a specific literary epoch, which also goes hand in hand with the first and second flowering of Petrarchism in Europe, as well as according to the intertextuality their oeuvres show with Petrarch's love language. In this way it was possible to show how the love code in poetry changed in order to remain comprehensible and modern for the respective societies.