Oster-Stierle, Patricia

Der Schleier im Text Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären

München 2002

PVB 2002.9102
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041027-7

Patricia Oster

Der Schleier im Text

Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:

Simone Martini, *Allegoria Virgiliana,* um 1340,
Mailand, Biblioteca Ambrosiano S. P. 10/27

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

ISBN 3-7705-3571-5

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Pablo Picasso, *Minotaure et une jeune fille au voile,* 1936

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 1999 als Habilitationsschrift zur Erlangung der venia legendi in Romanischer Philologie und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Neuphilologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen angenommen. Mein besonderer Dank gilt Maria Moog-Grünewald, die mich nach Tübingen holte, mir in jeder Hinsicht stets freundschaftlich und ermutigend zur Seite stand und das Buch durch anregende Gespräche förderte. Rudolf Behrens, Luzius Keller, Detlef Müller, Franz Penzenstadler, Andreas Spira und Axel Wasmuth haben mir für die Überarbeitung wertvolle Hinweise gegeben.

Angelika Lochmann und Sabine Narr halfen mir bei der Vorbereitung der Drucklegung. Der Wilhelm Fink Verlag betreute das Buch mit Kompetenz und Engagement.

Die Deutschen Forschungsgemeinschaft übernahm die Druckkosten und unterstützte das Projekt im Rahmen der Forschergruppe „Konstitution und Funktion fiktionaler Texte" an der Universität Konstanz.

Jacob und Kay waren immer dabei.

Ihnen allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Inhalt

Einleitung

Der Schleier ist im elementaren Sinne eine Anschauungsform. Der Blick auf den Gegenstand bricht sich an dem Widerstand seiner Textur und erschafft ein Bild aus Wahrnehmung, Wahrnehmungsirritationen und imaginären Supplementen der entzogenen Wahrnehmung. Daraus geht ein Faszinosum hervor, das schon immer die erotische und religiöse Bildphantasie beschäftigte. Besteht das erotische Faszinosum des weiblichen Schleiers in dem Akt des Verhüllens, der es der Imagination erlaubt, Bilder hinter den Schleier zu projizieren, so materialisiert sich im religiösen Schleier das Geheimnis als sinnlicher Hinweis auf die verborgene Gottheit. Dieser Bewegung der Geheimnis bewahrenden und die Imagination anregenden Verhüllung entspricht eine aufklärerische Bewegung der Enthüllung, bei der Entschleierung als emphatischer Akt der Gewinnung der ‚nackten Wahrheit' selbst erscheint. Der Schleier wird so nicht als ein die Imagination stimulierendes Gewebe, sondern einzig als zu entfernender, den Blick verstellender Widerstand erfahren.

Eine Anschauungsform[1] ist der Schleier jedoch in noch weit komplexerer Hinsicht. Denn er gehört in seiner materiellen Struktur dem Anschauungsfeld der Gewebemetaphorik an, das in ganz besonderer Weise für den Text als Textur fruchtbar wurde.[2] Unter den Bildern, die die Schreibkunst der Webkunst verdankt, kommt dem Schleier dabei eine herausragende Bedeutung zu. Denn im Unterschied zu vielen anderen Bildern, die die Textur des Textes reflektieren, ist für den Schleier eine Durchsichtigkeit wesentlich, die durch Leerstellen in dem textilen Geflecht aus Kette und Schuß entsteht. Da diese Leerstellen im Gewebe den Blick nur partiell freigeben, reizen sie den Betrachter, die Leerstellen mit Hilfe seiner Imagination zu besetzen.[3] Der Prozeß der Lektüre läßt sich mit dieser besonderen Form der Wahrnehmung vergleichen. Denn der Leser wird durch

---

1 Der Begriff der Anschauungsform fehlt in Ritters *Historischem Wörterbuch der Philosophie*, aber er findet seit Cassirers Kant-Rezeption (in der *Philosophie der symbolischen Formen*) vielfältige Verwendung in Philosophie und Kunsttheorie und hat immer wieder auch Eingang in die Sprache der Literaturwissenschaft gefunden. Auf die Bedeutung des Konzepts bei Fiedler hat neuerdings Lambert Wiesing in seinem Aufsatz „Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin" hingewiesen (in: *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, hrsg. von Stefan Majetschak, München 1997, S. 189-208, hier S. 199).

2 Erika Greber geht in ihrer groß angelegten Darstellung *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik* (erscheint Köln/Wien 2002) der poetologischen Tradition und Funktion der Gewebemetaphorik nach.

3 In prägnanter Weise unterscheidet sich die Textmetapher des Schleiers hier von der des Teppichs, wo aus vielfältigen Fäden ein imaginäres Gewebe entsteht, das prinzipiell in seiner undurchdringlichen Konkretheit gemeint ist. Vor allem romanzo und Roman als kunstvolle Verknüpfungen des Vielfältigen werden immer wieder als ein Teppich des Lebens aufgefaßt. Sekundär kann aber auch hier der Schleier als Darstellungsmodus zur Geltung kommen.

ein Textgewebe konditioniert, das ihn anregt, imaginäre Projektionen erst zu erzeugen. Insofern kann der Schleier als ein Bild für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser interpretiert werden. Der literarische Textbegriff wird dabei um das Moment des Imaginären und dessen ästhetische Realisierung erweitert. Die Literatur macht sich den Schleier aber auch in seinem erotischen und religiösen Kontext zu eigen. Dabei reflektiert sie in der Freiheit ihrer fiktionalen Darstellungsform insbesondere seine Fähigkeit, die Wahrnehmungsmodalitäten von Wirklichkeit zu konditionieren. Darüber hinaus kann der Schleier im Sinne einer Textallegorie auf die Strukturen des Textgewebes verweisen.

Obwohl sich neuerdings Untersuchungen mehren, die das Bild des Schleiers im Titel haben oder im Hinblick auf Einzelaspekte gelegentlich dem Bild eine eigene Beachtung schenken[4], wurde die Produktivität der Schleiermetaphorik für die Geschichte der neuzeitlichen Literatur bisher noch kaum wahrgenommen.

Mehr als die literarische Potentialität des Bildes hat seine anthropologische, kulturwissenschaftliche und religionswissenschaftliche Bedeutung Aufmerksamkeit gefunden. In den großen Weltreligionen ist der Schleier immer schon eine Anschauungsform für ein Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit, von Verborgenheit und Offenbarung, von Ausdrücklichkeit und Unausdrücklichkeit. Jan Assmann begreift die ägyptische Religion als „Prototyp einer Schleieroffenbarung".[5] So konnte der Schleier der Isis im Gegenzug zum aufklärerischen Pathos der kritischen Entschleierung in der Romantik zum Inbegriff des Naturgeheimnisses werden.[6] Franz Vonessen untersucht den „Mythos vom Weltschleier", der

---

4 Aleida und Jan Assmann haben in den letzten Jahren eine Reihe von Kolloquien über die Figuren von *Schleier und Schwelle* veröffentlicht. Während es in *Schleier und Schwelle I,* München 1997, um das Verhältnis von Geheimnis und Öffentlichkeit geht, tritt in dem zweiten Band das Moment von Verschleierung und Offenbarung in den Mittelpunkt: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung,* München 1998. Der letzte Band hat das Verhältnis von Geheimnis und Neugierde zum Gegenstand: *Schleier und Schwelle III. Geheimnis und Neugierde,* München 2000. Die Zeitschrift *Contretemps* widmete 1997 dem *Voile* eine Sondernummer: „Voile". *Contretemps* 2/3/1997. Der Schleier wird hier unter ganz verschiedenen Aspekten in den Blick genommen. So verwendet Hélène Cixous in ihrem Beitrag „Savoir" das Bild des Schleiers als Metapher für Formen reduzierter Wahrnehmung (S. 4-9); Jacques Derrida geht in „Un ver à soie" der Gewebemetaphorik des Schleiers nach (S. 10-39); Hillis Miller verfolgt in „Le mensonge, le mensonge parfait, theories of lying in Proust and Derrida" Sprachverschleierungen in der Lüge (S. 207-219); Georges Didi-Huberman untersucht in „Dans les plis de l'ouvert" die Ikonographie der Himmelfahrt als „jeux subtils entre l'ouvert et le fermé, le visible et l'invisible, l'ici et l'au-delà, la chose captée et la chose qui capte, le devant et le dedans."(S. 238-249, hier S. 238). Die Beiträge von H. Cixous und J. Derrida sind unter dem Titel *Voile* bei Galilée, Paris 1998, wieder erschienen.

5 *Schleier und Schwelle II*, vgl. Anm. 4, S. 10.

6 Jan Assmann hat in seinem Buch *Moses der Ägypter* (München/Wien 1998, hier bes. S. 200f.) und in seiner Studie *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre griechischen und ägyptischen Hintergründe* (Stuttgart/Leipzig 1999) erstmals die komplexen Wege dieser Rezeptionsgeschichte verfolgt. Regula Fankhauser arbeitet in ihrer Untersuchung *Des Dichters Sophia. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Novalis* (Köln/Weimar/Wien 1997) den motivgeschichtlichen Kontext der verschleierten Isis zu Sais heraus (S. 65-90). Ernst H. Gombrich hat in seiner Studie „Das Symbol des Schleiers. Psychologische Betrachtungen zu Schillers Dichtung" die Bedeutung

in der religiösen Vorstellung als Schleier der Maja im Brahmanismus seinen Ursprung hat.[7] Im antiken Judentum hat die Vorstellung von einem himmlischen Vorhang und einem Vorhang vor dem Thron Gottes eine herausragende Bedeutung, die Otfried Hofius in seiner umfassenden Studie *Der Vorhang vor dem Thron Gottes* verfolgte.[8] Johann Konrad Eberlein geht in seinem Buch *Apparitio regis – revelatio veritatis* der Darstellung des Vorhangs vor dem religiösen Geheimnis in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters nach.[9] Die mit der mechanischen Beweglichkeit zusammenhängende Doppelfunktion des Vorhangs, der dem Verhüllen wie dem Enthüllen dient, steht im Mittelpunkt seines Interesses. Der gottgewollten „velatio" des Judentums[10] entspricht die christliche Vorstellung der „revelatio", der Offenbarung. Die Textur des Vorhangs geht hier gleichsam in die Textur der Schrift selbst ein, denn das Zerreißen des Tempelvorhangs beim Tod Christi wird zum Bild für die Offenbarung des im alten Testament noch Verhüllten, das durch die Erlösung nunmehr enthüllt ist.[11] Eine Theologie der Verschleierung im Sinne des Verhältnisses

---

des Bildes im Werk Schillers beleuchtet. In: ders., *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 89-116.

7 Franz Vonessen, „Der Mythos vom Weltschleier", in: *Antaios IV*, Stuttgart 1963, S. 1-31. Vgl. auch Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris [3]1969, bes. S. 254ff. Schopenhauer nimmt in seinem Werk immer wieder auf den Schleier der Maja Bezug. Sie repäsentiert für ihn den „Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt" (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I,3). In der *Kritik der Kantischen Philosophie* wird die Lehre von der Maja – eine Hauptlehre der Veden und Puranas – als das verstanden, „was Kant die Erscheinung im Gegensatze des Dinges an sich nennt: denn das Werk der Maja wird eben angegeben als diese sichtbare Welt, in der wir sind, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesenloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen, ein Schleier, der das menschliche Bewußtsein umfängt, ein Etwas, davon es gleich falsch und gleich wahr ist zu sagen, daß es sei, als daß es nicht sei." (In: Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 Bde., Darmstadt 1961-1965, Bd. 1 (1965), S. 37 und S. 567.

8 Vgl. Otfried Hofius, *Der Vorhang vor dem Thron Gottes. Eine exegetisch-religionsgeschichtliche Untersuchung zu Hebräer 6,19f. und 10,19f.*, Tübingen 1972. Peter Schäfer untersucht das Verhältnis von Geheimnis und Offenbarung in der jüdischen Merkava-Mystik: „Der göttliche Name. Geheimnis und Offenbarung in der Merkava-Mystik", in: *Schleier und Schwelle II*, (wie Anm. 4) S. 143-159.

9 *Apparitio regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982. Hélène Papastavrou untersucht in ihrem Aufsatz „Le Voile, symbole de l'incarnation. Contribution à une étude sémantique" (in: *Cahiers archéologiques* 41/1993, S. 141-167) die christliche Ikonographie des Schleiers, den sie als einen Archetyp interpretiert (S.142).

10 Vgl. Exod. 26,31ff., Exod. 36,35f.

11 Vgl. Mt. 27,51, Mk. 15,38 und Lk. 23,45. Mit Bezug auf Exod. 26,31ff. und Exod. 34,33 wird das Verhältnis von revelatio und velatio mit polemischer Ausdrücklichkeit bei Paulus im zweiten Korinther-Brief (3.12-18) formuliert. Das Zerreißen des Tempelvorhangs beschreibt Bernard von Clairvaux mit folgenden Worten: „At vero Ecclesia, scisso velo occidentis litterae in morte Verbi crucifixi, [...]" (*Sancti Bernardi Sermones super Cantica Canticorum*, 1-35, in: *Opera*, hrsg. von J. Leclercq, C. H. Talbot und H. M. Rochais, 5 Bde., Roma 1957-1977, Bd. 1 (1957), XIV,4, S. 78.) Auch Petrus von Poitiers spricht in seinen *Allegoriae* davon, daß am Tage der Passion das bis dahin über die Welt gebreitete *velum* zerriß: „[...] revelata sunt fundamenta orbis terrarum [...] nunc ablatum est velamen de facie Moysi [...] (*Petri Pictaviensis Allegoriae super taber-*

von integumentum und revelatio wird im Mittelalter zu einer eigenen hermeneutischen Auslegungstechnik weiterentwickelt. Für deren Erfassung waren vor allem Erich Auerbachs große Abhandlung *Figura*[12], Hennig Brinkmanns *Mittelalterliche Hermeneutik*[13] sowie die Arbeiten Henri de Lubacs[14] zum vierfachen Schriftsinn und Friedrich Ohlys Untersuchungen zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung[15] bahnbrechend.

Eine besondere Bewandtnis hat es mit dem Schleier in der religiösen Vorstellungswelt des Islam. Der Schleier der muslimischen Frau, der den verbotenen Blick abweist und damit umso mehr herausfordert, hat insbesondere die Phantasie der westlichen (Männer-) Welt beschäftigt und seit den frühen Anfängen des Orientalismus Literatur- und Bilddarstellung inspiriert. Neuerdings wird vor allem der Schleier als Symbol weiblicher Unterdrücktheit in feministischem Kontext diskutiert.[16]

In ganz anderer Weise ist der Schleier verbunden mit der Kulturgeschichte des Erotischen. Schon immer spielt die Erotik mit Verbergen und Entblößen des Körpers. Gerade hier kommt dem Schleier eine besondere Funktion zu.[17] Der

---

naculum Moysi, hrsg. von Philip S. Moore und James A. Corbett, Notre Dame (Indiana) 1938, I („De Materia tabernaculi"), S. 11. Vgl. in diesem Zusammenhang Friedrich Ohly, der auch die oben zitierten Texte anführt, „Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter", in: ders., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 2-31, hier bes. S. 4) und Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, S. 172f. Brinkmann führt ein Zitat aus der Sequenz *Ave preclara maris stella* von Hermann von der Reichenau an: „quod typus figurabat, iam nunc abducto velo datur perspici."(Ebd.).

12 Erich Auerbach, „Figura" (1938), in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55-92.

13 Der Vorhang vor dem Allerheiligsten wird zum Sinnbild der Allegorie, zum Symbol des „velamen litterae". Schon in der Antike wird Allegorie mit den Bezeichnungen integumentum, involucrum oder velamen beschrieben. Hennig Brinkmann verweist auf die Ursprünge der Termini „involucrum" und „integumentum" in der Antike und in der mittelalterlichen Hermeneutik (in: *Mittelalterliche Hermeneutik*, wie Anm. 11, und ders., „Verhüllung (‚*Integumentum*') als literarische Darstellungsform im Mittelalter", in: *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin/New York 1971, S. 314-339). In seiner Studie „*Contextio* und *conjointure*. Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie" geht Gerhart von Graevenitz auch auf die involucrum-Lehre ein und rückt das Verhältnis von contextio und velamen in den Blick. (In: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1992, S. 229-257).

14 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture* I,1.2, II,1.2. (Théologie. Etudes publiées sous la direction de la faculté de théologie S. J. de Lyon-Fourvière 41,42,59), Paris 1959, 1961, 1964.

15 In seinen *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (Darmstadt 1977) hat Friedrich Ohly mehrfach gezeigt, wie das Figuralschema der Bibelexegese bereits im frühen Mittelalter auch auf die weltliche Literatur ausgreift und wie es dort produktiv wird.

16 So schreibt Anne-Emmanuelle Berger über „The newly veiled women. Irigaray, specularity and the Islamic veil", in: *Diacritics*, Spring 1998, S. 93-119. Auch in der Nummer „Voile", *Contretemps* 1997 (wie Anm. 4) befassen sich viele Beiträge mit dem Schleier des Islam. So Anne Berger, „Comment peut-on être Persane?" (S. 76-97), Fethi Benslama, „Le voile de l'Islam" (S. 99-111) und Ghania Hammadou, „Les voiles de mon enfance" (S. 112-123). Zum Verhältnis von Repräsentation und orientalischem Schleier vgl. Alain Buisine, *L'Orient voilé*, Paris 1993.

17 Vgl. in diesem Zusammenhang *Lendemains* 51/1988: „Le Nu et le texte. Der Akt und der Text". Michel Delon untersucht hier die erotische Funktion des Schleiers in der Aufklärung: „Utopie du nu et poétique de la gaze au siècle des Lumières" (S. 53-60); Renée Morel reflektiert ausge-

Schleier setzt Distanz und verspricht zugleich eine umso verlockendere Nähe. Ein großes Beispiel für die erotische Verlockung des Schleiers aber auch für das Faszinosum der Berührung von religiöser und erotischer Sphäre ist der Schleier der Salome. Während die Evangelien[18] nur von einem Tanz berichten, mit dem die Tochter der Herodias ihren Stiefvater König Herodes Antipas so betört, daß er ihr das Haupt des Johannes opfert, wird der Schleiertanz der Salome in der bildenden Kunst (Gustave Moreau), Musik (Richard Strauss) und Literatur der Jahrhundertwende zum Inbild einer dramatischen Konfrontation von Erotik und Religion.[19] In Flauberts Novelle *Hérodias* (1877) entspricht die erotische Faszinationskraft des Schleiertanzes der religiösen Faszinationskraft, die der Täufer auf den König ausübt. Der Schleier der Salome verdichtet sich bei Flaubert zu einem Bewußtseinsschleier, der in dem Augenblick zerreißt, als Herodes Antipas das Haupt des Johannes erblickt, in dem sich das Christentum offenbart.[20] Oscar Wilde suggeriert in seiner Tragödie *Salomé* (1891) eine Korrespondenz zwischen dem Tanz der sieben Schleier Salomes und dem Vorhang vor dem Allerheiligsten.

Die Kunst hat immer wieder die erotische Verführungskraft des Schleiers,[21] aber auch den Schleier als Medium der Entrückung und Verklärung zum ästheti-

---

hend vom Schleier der Olympia auf dem Gemälde Manets über „Dévoi(l)ements du Nu" (S. 86-91). In dem von Dietmar Kamper und Christoph Wulf hrsg. Sammelband *Der Schein des Schönen* (Göttingen 1989) geht Nicolaus Sombart in seinem Beitrag „Die ‚schöne Frau'. Ein Beitrag zur Sexualpsychologie der Erkenntnis" auf Schillers Gedicht „Das verschleierte Bild zu Sais" und auf Goyas „bekleidete und nackte Maja" ein (S. 346-379). Mario Perniola verfolgt in demselben Band die „Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung" in der bildenden Kunst (S. 427-451). In *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement* (Paris 1983) geht Eugénie Lemoine-Luccioni in dem Kapitel „Le Voile" (S. 73-79) auf den Brautschleier ein, der von ihr im Sinne Lacans als ein Bild für „placenta et l'hymen" (S. 73) gedeutet wird.

18 Mt. 14, 1-12, Mk 6,17-29.

19 Vgl. Thomas Rohde, der Salome in dem Nachwort zu seiner Anthologie *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, (Leipzig 2000) als eine Ikone der Jahrhundertwende bezeichnet: „Salome wird zur Ikone der Jahrhundertwende, gerade weil sie sich dem Blick entzieht. Hinter den Schleiern ist sie nicht sichtbar, ebenso wie sie ohne die Schleier nicht gesehen werden kann. Sie hat die Macht über den Blick auf sie, gerade weil sie nicht gesehen werden kann."(S. 289).

20 Bereits in Flauberts Roman *Salammbô* (1863) bildet die religiöse Schleiermetaphorik den Ausgangspunkt für eine Phänomenologie des religiösen Bewußtseins. Im Medium des geheimnisvollen „zaïmph saint" der Göttin Tanit wird die Erfahrung des Göttlichen in ihrer Vieldimensionalität ausspekuliert. Der Schleier wird hier zum Fluchtpunkt erotischer, machtpolitischer und religiöser Projektionen, in deren verwirrender Vielfalt sich der Leser verlieren soll. Vgl. Vf., „Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung. Vier Beispiele aus Frankreich", in: *Schleier und Schwelle II. Geheimnis und Offenbarung,* wie Anm. 4, S. 233-252.

21 Nach Botticellis grandioser Verwendung des bewegten, die Gestalten umfließenden Schleiers in seiner „Primavera" ist vor allem Lukas Cranach der Ältere ein Meister des verhüllend-enthüllenden Schleiers. Bei seinen Frauengestalten ist der transparente Schleier ein beständig wiederkehrendes Moment der Steigerung des Erotischen, so in seinem „Urteil des Paris", in den Darstellungen der „Venus", der „Lucrezia" und der „Judith".

schen Moment des Bildes selbst gemacht.[22] Eine umfassende Untersuchung über den Schleier im Bild steht noch aus. Doch hat soeben Klaus Krüger in seiner groß angelegten Studie *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*[23] den Schleier als Anschauungsform für eine neue Bildauffassung in der Renaissance in den Mittelpunkt gestellt. Krüger zeigt, daß sowohl religiöse als auch profane Bildkunst der italienischen Renaissance noch immer an der Tradition einer mittelalterlichen Bildtheologie von Verschleierung und Entschleierung teilhaben. Doch sind es jetzt neue ästhetische Repräsentationsformen, die den Zugang zu einer „unsichtbare[n] immaterielle[n] Wirklichkeit"[24] eröffnen. Paradoxerweise wird die ästhetische Eigenwertigkeit funktionalisiert, um das Unsichtbare sichtbar zu machen, indem es nicht mehr symbolisch bedeutet, sondern ästhetisch figuriert wird. Unter den „Medien der Kunst" weist nach Krüger „insbesondere das Bild eine ausgeprägte strukturelle Nähe zur Vorstellung vom Schleier auf [...], weil sich mit seiner Bedeutung und Funktion in verwandter Weise einerseits ein metaphorisch-übertragener, andererseits ein durchaus materiell, stofflich-konkreter Aspekt verbindet."[25] Wenn Krüger weiterhin feststellt, daß das Bild wie der Schleier durch ein „wechselreiches Widerspiel von Offenbaren und Verbergen, von Präsenz und Absenz, von Transparenz und Materialität"[26] bestimmt sei, so gilt dies in noch sehr viel grundsätzlicherer Weise für den Text. Dies läßt sich besonders gut an einem von Krüger analysierten Portrait der Laura Battiferri zeigen (ca. 1555-60), in dem die Portraitierte ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hält. Hier treten Text und Bild ins Verhältnis, weil der Maler Agnolo Bronzino in dem aufgeschlagenen Buch den Text zweier Sonette Petrarcas an Laura abgebildet hat. Die prinzipiell abwesende Laura, der Petrarca in seinen Gedichten eine imaginäre Präsenz vermittelt, tritt hier ins Verhältnis zu der prinzipiell anwesenden Laura Battiferri, die das Bild vergegenwärtigt. Versteht man die Textur der im Bild deutlich sichtbaren Schriftzeichen der Sonette (*RVF* LXIV und CCXL) als einen Schleier, so ist dieser durchsichtig auf die im Gedicht von Petrarca besungene Laura. Der Text macht in seiner Materialität die ‚Durchsicht' auf die ideal imaginierte Laura möglich. Im Gegensatz dazu muß der Betrachter, der das Bild der Laura Battiferri wie Klaus Krüger als Schleier ihres unsichtbaren „Ethos" hinter der „linearen

---

22 Moshe Barasch untersucht in seinem Aufsatz „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike" die Bedeutung des Schleiers in griechisch-römischen, jüdischen und christlichen Darstellungen von der Antike bis zum Mittelalter. Im Schleier erblickt er eine Möglichkeit der Materialisierung des Geheimnisses, einen sinnlichen Hinweis auf etwas Unsinnliches, Verborgenes. (In: *Schleier und Schwelle II*, wie Anm. 4, S. 181- 201).

23 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001. Da die Darstellung Krügers, der immer wieder den Dialog mit der Literaturwissenschaft sucht und eine Vielzahl von Beispielen aus der italienischen Literatur heranzieht, erst nach der Fertigstellung unseres Manuskripts erschien, konnte sie im Einzelnen für die Drucklegung nicht mehr berücksichtigt werden.

24 Ebd. S. 11.

25 Ebd. S. 9.

26 Ebd.

Agnolo Bronzino, *Portrait der Laura Battiferri*, ca. 1555-60, Florenz, Palazzo Pitti

Agnolo Bronzino, *Portrait der Laura Battiferri*, Detail

Widerspiegelung in äußerlicher Deskription" interpretiert[27], gleichsam gegen die Materialität ihrer Präsenz im Bild eine Durchsicht imaginieren.
In anderer Weise als mit den Medien des Bildes ist der Schleier mit dem Medium des Textes in seiner Materialität unmittelbar verbunden. In dem Augenblick, wo sich die Literatur das Bildfeld zu eigen macht, wie es aus dem Bereich des Religiösen und des Erotischen hervorgeht, tritt zu der Relevanz einer anthropologischen Anschauungsform, die immer ein Verhältnis von Präsenz und Absenz faßt, der Aspekt der Textualität. Wenn das Medium des Textes also in einer spezifischen Affinität zur Anschauungsform des Schleiers steht, so ist die Literatur der Ort, wo dieses Verhältnis in einer besonderen Weise zur Darstellung kommen kann. Wie die neuzeitliche Literatur diese Möglichkeit ergreift, wird Gegenstand der folgenden Untersuchung sein.

Die prinzipielle Reichweite des literarischen Themas von Verschleiern und Entschleiern wurde erstmals von Jean Starobinski erkannt, der die Relevanz des Bildes im Denken Rousseaus verfolgte. Schon im Titel seiner wegweisenden Rousseau-Studie *La transparence et l'obstacle*[28] kommt die Doppelstruktur der Schleier-Metaphorik in prägnanter Form zum Ausdruck. Starobinski macht deutlich, daß Rousseau den aufklärerischen Topos einer Enthüllung der Wahrheit maßgeblich transformiert, indem er seinen Text zum Schauplatz einer Dialektik zwischen „voile" und „dévoilement" werden läßt.

Die an Rousseau gewonnene Einsicht in diese Dialektik wird von Starobinski in dem Aufsatz „Le voile de Poppée" aus seiner Sammlung *L'œil vivant*[29] neu perspektiviert. Starobinski interpretiert hier ein Argument aus Montaignes *Essai* „Que nostre desir s'accroit par la malaisance". Montaigne hatte sich dort gefragt, warum Poppaea, die Gemahlin Neros, ihr Gesicht verschleiert habe, und gemutmaßt, dies sei geschehen, um ihren Liebhabern um so reizvoller zu erscheinen: „Pourquoy inventa Poppaea de masquer les beautez de son visage, que pour les rencherir à ses amans?"[30] In seiner Reflexion entwickelt Starobinski eine Betrachtungsmöglichkeit der Schleiermetaphorik, die sich für die folgende Untersuchung als zentral erweisen wird. In der Interpretation Montaignes ist Poppaea

---

27 Krüger deutet das geöffnete Buch mit zwei Sonetten Petrarcas als „Referenz auf den Umstand", daß auch „die Dargestellte, Frau des Bildhauers Bartolomeo Ammannati und selbst Dichterin" den Namen ‚Laura' trage: „Der augenfällige Kontrast, der unaufhebbar zwischen jenem Ideal und ihrer Wirklichkeit besteht, unterliegt hier keinerlei Versuch einer überformenden Verschleierung, sondern wird vielmehr fruchtbar gemacht zur Übermittlung der Einsicht, daß es gerade die inneren Werte der Dargestellten, ihr Ethos und der Zauber und Adel ihrer Poesie sind, die sich jedem Unterfangen einer linearen Widerspiegelung in äußerlicher Deskription entziehen." (S. 218f., Abb. 178).

28 *La transparence et l'obstacle*, Paris 1958.

29 „Le voile de Poppée", in: *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 9-27.

30 Montaigne, *Œuvres complètes*, hrsg. von Albert Thibaudet und Maurice Rat, Paris 1962, II,15, S. 596-601, hier S. 598. Montaigne bezieht sich in seiner Reflexion über die Wirkung des weiblichen Schleiers auf Tacitus, der in den *Annalen* (XIII, 45) Poppaea, die zweite Frau Neros, beschreibt.

schön, weil sie sich den Blicken verschleiert darbietet. Starobinski geht hier aber noch einen Schritt weiter. Für ihn dringt der Blick durch den Schleier in das Imaginäre einer Schönheit, die der verschleierten Schönheit entspringt und sie übertrifft:

> Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule [...]. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant: un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible.[31]

Es bedarf also des Schleiers, damit das imaginäre Objekt entspringen kann.[32] So wird der Schleier über die erotische Erfahrung hinaus zum Bild der ästhetischen Erfahrung.[33] Starobinskis theoretische Reflexion über die Funktion der Schleiermetaphorik öffnet eine Perspektive, die das literarische Thema des Schleiers in entscheidender Weise bestimmt, weil sie die Dimension des Imaginären ins Spiel bringt.

Eine andere Perspektive des Imaginären macht Ralf Konersmann zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen zur historischen Semantik in *Der Schleier des Timanthes*[34]. Auch hier ist Montaigne mit seinem besonderen Interesse an der Bedeutung des Imaginären für das Denken der Vermittler einer antiken Überlieferung. In seinem *Essai* „De la tristesse"[35] reflektiert er die Funktion eines Schleiers, mit dem der Maler Timanthes, wie Plinius und Cicero überliefern[36],

---

31 „Le voile de Poppée", wie Anm. 29, S. 10.

32 Lea Ritter-Santini führt in ihrem Aufsatz „Ver-Kleidung", in dem die Arbeit des Übersetzens als Ver-kleidung oder Ver-schleierung interpretiert wird, eine Episode aus Thomas Manns *Geschichten Jaakobs* an, in der das imaginäre Potential des weiblichen Schleiers eine zentrale Rolle spielt. Thomas Mann erfindet hier einen Schleier, den die Genesis nicht kennt. Labanus kauft das kostbare Gewebe von einem Händler und schenkt es Rahel. Doch bei der Hochzeit des Jaakob verbirgt er – an Stelle der von Jaakob geliebten Rahel – Lea unter dem Schleier. Als Jaakob nach der Hochzeit verbittert die Täuschung und Verwechslung erkennt, antwortet Labanus: „Leas war die Wirklichkeit, aber die Meinung war Rahels." Dem Schleier entspringt das imaginäre Objekt der Leidenschaft, weil Jaakob die geliebte Rahel hinter den Schleier der Lea projiziert. Ritter-Santini interpretiert den Schleier als Moment der Vermittlung von Wirklichkeit und Imagination: „Für die kurze Dauer einer Nacht konnte der glänzende Schleier, geschmückt mit Figuren, die die Wirklichkeit und die Meinung vereinen, die Grenzen des Subjekts mit denen des Objekts vertauschen. Der Schleier hatte die Macht, das zu sein, was er darstellen sollte, der Ursprung der Lust und ihr Vermittler." In: *Vom Übersetzen*, hrsg. von Martin Meyer, München/Wien 1990, S. 104-117, hier S. 106f.

33 Charles Grivel vertritt in dem Aufsatz „Le vêtement de l'objectif" die These, daß die Photographie selbst als „voile photographique" dem „voile vestimentaire" entspreche, weil sie in ihrer scheinbaren Transparenz die Wahrnehmung konditioniere. In: *Le Vêtement*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, hrsg. Von F. Monneyron Paris 2001, S. 145-183.

34 Ralf Konersmann, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt a. M. 1994.

35 Montaigne, *Œuvres complètes*, wie Anm. 30, I, 2, S. 16.

36 Plinius Secundus, *Historia Naturalis*, 35, 72f. und M. T. Cicero, *Orator*, 22,74.

das Gesicht des Agamemnon bei der Opferung seiner Tochter Iphigenie verhüllt habe, weil es ihm unmöglich war, die Trauer des Vaters darzustellen. Im Kontext seines *Essais* steht für Montaigne die Unangemessenheit des emotionalen Überschwangs im Vordergrund, so daß der Maler – in Montaignes Deutung – den Schmerz des Agamemnon mit Rücksicht auf den Dargestellten hinter einem Schleier verbarg. Für Konersmann wird der ‚Schleier des Timanthes' zu einem Emblem für eine sehr viel weiter reichende Überlegung zur historischen Semantik. In seiner Deutung steht eine rezeptionsästhetische Perspektive im Vordergrund. Der Maler setze mit dieser Substitution „[...] auf die Unterstützung eines Betrachters, der bereit sein würde, das Sichtbare nicht als es selbst, sondern als verweisendes Zeichen aufzunehmen und zu deuten."[37] Konersmann betrachtet den Kunstgriff des Timanthes als hypothetische Urszene des Verstehens, in der das Undarstellbare durch das Zeichen ebenso ersetzt wie verdeckt wird: „Die in der Timanthes-Anekdote implementierten und nicht von ungefähr gewählten Metaphern des Verschleierns, des Verhüllens und Verhängens machen diesen Vorgang sinnfällig. Indem sie performativ die Elementarität des Metaphorisierungsprozesses gegenwärtig halten, demonstrieren sie, daß ‚verstehen' keinesfalls heißen kann, Verhülltes zu ‚entschleiern'."[38]

In der Deutung Starobinskis ist der Schleier der Poppaea ein Bild für die ästhetische Erfahrung. Der Schleier des Timanthes kann über den von Konersmann herausgestellten Aspekt des Verstehens hinaus als noch komplexeres Modell für die ästhetische Erfahrung interpretiert werden, weil der Betrachter hier nicht allein einer verschleierten Frau (Poppaea) gegenübersteht, sondern einem Kunstwerk, einem fingierten Schleier, hinter dem sich der dem Imaginären des Betrachters überantwortete Schmerz des Agamemnon verbirgt. Die Imagination des Betrachters wird zum Bestandteil des Kunstwerks selbst.

In literar- und texttheoretischer Perspektive können vor allem die Arbeiten von Roland Barthes, Paul de Man und Wolfgang Iser die Anschauungsform des Schleiers erhellen.

Barthes setzt in *Le plaisir du texte* der Auffassung vom Text als einem durchsichtigen Gewebe, einem Schleier vor dem Imaginären, das er wachruft, die Konzeption des Textes als Produktion, als Textarbeit entgegen:

> *Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile.[39]

---

37 *Der Schleier des Timanthes*, wie Anm. 34, S. 13.
38 Ebd. S. 14.
39 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, S. 100f.

Da Barthes die sprachliche Produktivität mit dem Text gleichsetzt, reduziert sich sein Blick auf die Materialität des signifiant. Damit entzieht sich ihm aber die Doppelnatur von Abwesendem und Anwesendem, die jedem Zeichen und zumal dem Zeichenschleier des Textes eignet. Denn jedes Zeichen birgt die Aufforderung, seine Materialität zu transzendieren. Barthes' strukturalistische Textauffassung radikalisiert den Text in seiner Materialität, indem er seine imaginäre Potenzierung negiert.[40]

Die Reduzierung des voile auf seine Textualität wird mit Paul de Mans Konzeption einer „allegory of reading" neu perspektiviert. In de Mans selbstreferentieller Lektüre verweist jeder Text auf seine eigene Lesbarkeit: „[...] any narrative is primarily the allegory of its own reading [...]. All that will be represented in such an allegory will deflect from the act of reading [...]."[41] Ohne daß Paul de Man dem Bild des Schleiers besondere Aufmerksamkeit schenkt, könnte doch gerade dieses als eine spezifische Form der „allegory of reading" aufgefaßt werden. Die Metapher des Schleiers tritt in der neuzeitlichen Literatur immer wieder dann auf, wenn Grenzen zwischen Wahrheit und Schein, Illusion und Desillusion, realer und fiktiver Welt berührt werden. Unter den Bedingungen des Schleiers erhalten diese Grenzübergänge eine Ambiguität, denn der Blick kann sich zwar über die Grenze hinwegsetzen, ist aber immer ungesichert, weil unklar bleibt, in welcher Weise die Welt durch den Schleier verfremdet erscheint. Somit ist der Schleier entweder mit der Vorstellung verbunden, daß er die Wahrheit verdeckt und diese erst entschleiert werden muß, oder er wird umgekehrt zum Inbild eines durch die Vorstellungskraft geweckten Imaginären, in dem sich über jede Realität hinausreichend Vollkommenheit konkretisieren kann. Diese zwei Grundmodelle der Schleier-Metaphorik gewinnen eine neue Dimension, wenn der Schleier zum Bild des Textes wird und der Text selbst als ein Schleier erscheint, der das, was er heraufruft, einerseits erkennen läßt und andererseits entzieht. In dieser Perspektive ist der Schleier eine Metapher für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser, also eine Allegorie des Lesens im Sinne von Paul de Man.

Die Erfahrung des Imaginären, die der Schleier ins Spiel bringt, läßt sich im Rückgriff auf Wolfgang Isers grundlegende Untersuchung *Das Fiktive und das Imaginäre*[42] noch genauer fassen. Iser entwickelt dort ein ternäres Modell von Realem, Fiktivem und Imaginärem[43]:

---

40 Bei Barthes ist dies freilich nur die radikalste Position einer ästhetischen Zuwendung zur Konkretheit des Textuellen, die er als „plaisir du texte" bezeichnet, der er aber als eine zweite Komplementärfigur die „jouissance du texte" entgegensetzt. (*Le plaisir du texte*, wie Anm. 39, S. 36).

41 Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven/London 1979, S. 76f.

42 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.

43 Iser versteht das Imaginäre „als vergleichsweise neutrale und daher von traditionellen Vorstellungen noch weitgehend unbesetzte Bezeichnung". (Ebd. S. 20).

> Bezieht sich also der fiktionale Text auf Wirklichkeit, ohne sich in deren Bezeichnung zu erschöpfen, so ist die Wiederholung ein Akt des Fingierens, durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen. Ist Fingieren aus der wiederholten Wirklichkeit nicht ableitbar, dann bringt sich in ihm ein Imaginäres zur Geltung, das mit der im Text wiederkehrenden Realität zusammengeschlossen wird. So gewinnt der Akt des Fingierens seine Eigentümlichkeit dadurch, daß er die Wiederkehr lebensweltlicher Realität im Text bewirkt und gerade in solcher Wiederholung das Imaginäre in eine Gestalt zieht [...]. Daraus läßt sich folgern, daß die triadische Beziehung des Realen, Fiktiven und Imaginären eine basale Beschaffenheit des fiktionalen Textes verkörpert.[44]

Iser stellt als erster die Frage nach der grundsätzlichen anthropologischen Relevanz des Imaginären. Er versteht das Zusammenspiel von Fiktivem und Imaginärem als Zeichen einer anthropologischen Disponiertheit, aus der das Fiktionsbedürfnis des Menschen entspringt. Da sich der Mensch „als die Entfaltung seiner selbst niemals gegenwärtig zu werden vermag"[45], empfinde er das Grundbedürfnis, sich einen Möglichkeitsspielraum zu schaffen, in den er sich spielerisch projizieren könne. In diesem fiktiven Raum werde Wirklichkeit in Möglichkeit verwandelt:

> Die Akte des Fingierens [...] bringen durch ihre Intentionalität Imaginäres im Text zu kontrollierter Entfaltung. [...] Da immer etwas Bestimmtes durchgestrichen, latent gemacht bzw. irrealisiert wird, bewirkt die vom Fingieren ausgelöste Modifikation des Imaginären die Verwandlung von Wirklichkeiten in Möglichkeiten.[46]

Wie der Akt des Fingierens hebt auch der Schleier das von ihm Verborgene vom Wirklichen ins Mögliche. Läßt sich Paul de Mans Modell einer Allegorie des Lesens im Bild des Textschleiers in idealer Form einlösen, so ermöglicht es gerade Isers Modell, über das bloße Ausweisen der autoreferentiellen Textstruktur hinauszukommen, weil der Schleier eine Anschauungsform ist, die der ästhetischen Realisierung des Imaginären in besonderer Weise entspricht.[47]

Der Schleier ist eine elementare Metapher dafür, wie der Text in seiner Durchsichtigkeit auf das, was er als Text gerade nicht ist, erfaßt werden kann. Unter den Gewebemetaphern, in denen der ‚Text' sich selbst reflektiert, erweist sich das Bild des Schleiers vor allem deshalb als zentral, weil es anders als der Textbegriff selbst von vornherein das Imaginäre ins Spiel bringt. Unter dieser Voraussetzung

---

44 Ebd. S. 20f.
45 Ebd. S. 405.
46 Ebd. S. 401.
47 Iser sieht Fiktionalität vor allem in der Maske verbildlicht. Seine Interpretation sieht in Sidneys *Arcadia* den Versuch zweier verkleideter Prinzen, sich den von ihnen geliebten Frauen in ihrer Maskierung zu offenbaren, die Person durch die Maske hindurchschimmern zu lassen, als eine „Verbildlichung von Fiktionalität", wofür aber das in diesem Zusammenhang gebrauchte Bild eines „verhüllenden Entschleierns" nur erst metaphorisch einsteht. Die spezifisch stoffliche Qualität des Schleiers, der durchsichtig ist und doch zugleich verdeckt, scheint aber eher als die Maske geeignet, den Text in seiner Fiktionalität, der zugleich setzen und entziehen kann, abzubilden (Ebd. S. 136).

soll im folgenden eine Gruppe von Texten untersucht werden, die für die Geschichte des Fiktionsbewußtseins von wesentlicher Bedeutung sind und bei denen jeweils dem Bild des Schleiers eine besondere Funktion zukommt. So läßt sich eine große intertextuelle Achse des Selbstverständnisses von Literatur rekonstruieren, die vom ersten Erscheinen des Bildes bei Dante über Petrarca, Tasso, Rousseau, Goethe, Nerval und Proust bis zu seinen jüngsten Manifestationen bei Claude Simon reicht.

In der Herausarbeitung dieser Achse soll zugleich die Arbeit der intertextuellen Ausdifferenzierung und Komplexitätssteigerung des Bildes im einzelnen verfolgt werden. Die Studie versucht im Sinne von Lévi-Strauss' dynamischem Modell des Mythos[48] eine Arbeit an der Anschauungsform des Schleiers nachzuzeichnen. Dabei geht es darum, qualitative Sprünge in dieser Arbeit der Ausdifferenzierung des Bildes in einem Experimentierfeld herauszupräparieren. Bei jedem der behandelten Autoren bekommt das Bild eine qualitativ neue Dimension. Zugleich werden aber die einmal erreichten Positionen nicht aufgegeben, sondern sie stehen weiterhin zur Disposition. Intertextualität wird dabei im Sinne einer produktiven Rezeption als flexible heuristische Kategorie betrachtet, deren Konkretisation sich aus dem jeweiligen Kontext ergibt.[49] Die Rekonstruktion dieser durch ein hohes Maß an intertextueller Verknüpfung begründeten Filiation bedingt notwendigerweise eine Begrenzung des Textkorpus. Nicht alle für das Schleierbild einschlägigen Texte und Rezeptionsverläufe können berücksichtigt werden, sondern nur jene, die für die hier vorgeschlagene selegierende Rezeptionsgeschichte von unmittelbarem Belang sind.

Die italienische Literatur ist die erste Literatur in Europa, die in einem dichten intertextuellen Zusammenhang ein neues Fiktionsbewußtsein entfaltet, das die Selbstreferentialität des Textes einschließt. Die ursprüngliche Doppelbedeutung des Begriffs Fiktion ist hier von unmittelbarer Relevanz. Denn das Verb „fingere" betrifft sowohl die Evokation des Imaginären als auch das Herausarbeiten einer bestimmten Figur aus der unbestimmten Masse des Tons oder das Herstellen eines Gewebes.[50] Schon Dante faßt Fiktion nicht mehr einfach als Bedingung für

---

48 Vgl. Claude Lévi-Strauss, „La structure des mythes", in: ders., *Anthropologie structurale*, (1958), Paris 1974, S. 227-255, hier bes. S. 254.

49 Insofern geht sie auch über „Relationen zwischen einzelnen Texten, d. h. zwischen *parole*-Akten", hinaus, wie es das Intertextualitätskonzept Klaus W. Hempfers vorsieht. Vgl. K. W. H., „Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: die italienische Ritterepik der Renaissance", in: *Interpretationen. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, hrsg. von K.W. Hempfer und G. Regn, Wiesbaden 1983, S. 1-31, hier S. 36.

50 Karlheinz Stierle hat gezeigt, daß bei Ovid, dessen *Metamorphosen* einen tiefgreifenden Einfluß auf die Entwicklung eines mittelalterlichen und neuzeitlichen Fiktionsbegriff hatten, „fingere" zuerst der elementare Akt des Töpfers ist, der aus Ungeformtem Geformtes und Simulacren herstellt, daß es aber zugleich „im Medium der Sprache der Trug (‚ficta loqui'), die Lüge, und schließlich der im Ästhetischen aufgehobene durchsichtige Trug, die fiktive Rede" ist. (in: K. S.,

die Freisetzung des Imaginären auf, sondern versteht Fiktion im Sinne einer Dialektik von Medium und Bedeutung, bei der immer schon die Konkretheit der poetischen Textur in den Blick kommt. Wenn Claude Simon in seinen Romanen die Betrachtung auf den Text selbst in seiner semantischen Konkretheit lenkt, das Geflecht von ‚Kette und Schuß' bloßlegt und damit die Illusion einer unvermittelten Referenz in Frage stellt, so läßt sich bereits bei Dante ein erster Ansatzpunkt für diese spätere Entwicklung finden.

Dante versteht das Bild noch im Kontext der hermeneutischen Auslegung der Bibel. Doch es kommt bei ihm zu einer Ästhetisierung, die die Grundlage für die weitere Tradition wird. Das topische Bild des Schleiers, das seinen Ort im wesentlichen im Zusammenhang der christlichen Offenbarungstheologie hat, wird bei Dante in Bewegung versetzt, indem komplexe ästhetische Prozesse und Verfahren im Bild des Schleiers erfaßt werden. Auf diese Weise hebt Dante das Bild aus seiner topischen jederzeitigen Verfügbarkeit. Es kommt eine Dimension des Ästhetischen ins Spiel, das nicht mehr theologisch oder erotisch abgearbeitet werden kann. Der Schleier wird zum Reflexionsmedium des Textes selbst, er veranschaulicht das Verhältnis zwischen dem Text und dem Imaginären, dem Text als Quelle des Imaginären und der Natur des Imaginären, das sich nicht als Mimesis preisgibt, sondern in Bewußtseinsgestalten des Sichentziehens, des Sichzeigens und Verbergens, des Sichsteigerns auftritt. Dante ist der eigentliche Einsatzpunkt für die neuzeitliche Besetzung der Metapher des Schleiers.

Von Dante an wird das Bild zum Moment einer intertextuellen Bezugnahme, deren Komplexität sich immer weiter steigert. Dabei erweisen sich Petrarca und Tasso als Hauptstationen auf dem Weg zu Rousseau. In der Aufnahme der Metapher bei Petrarca läßt sich zeigen, daß Dantes Einfluß auf Petrarca sehr viel intensiver war, als man lange annahm. Bei Petrarca wird zum ersten Mal ein Prozeß der Intertextualität erkennbar, in dem es zugleich um Anspielung, Anknüpfung und Absetzung, um Variation und Überbietung geht. Die intertextuell vermittelte Dynamik der Schleiermetaphorik führt dabei zur Erschließung neuer poetischer Bereiche, in die das Bild hineingetragen wird. Petrarca macht den entscheidenden Schritt in der Verwendung des Bildes für eine textzentrierte lyrische Selbstaussprache des liebenden Ich in einem komplizierten Verhältnis zwischen sprechendem Ich und angesprochener Dame, deren Verschleierung das lyrische Ich immer wieder auf die eigene Subjektivität zurückverweist. Schleier und Entschleierung setzen eine Dialektik von Abwesenheit und Anwesenheit in der Abwesenheit frei. Mit Tasso setzt eine neue Entwickung ein. Auf der Grundlage vielfacher intertextueller petrarkistischer Bezüge erschließt er sich in seinen lyrischen Gedichten einen Spielraum, der die Bedingung für die Ausdifferenzierung des Bildes im narrativen Prozeß darstellt. In seinem Schäferspiel *Aminta* über-

---

Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff, München 1997, S. 286). Vgl. auch K. S., „Fiktion", in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs und F. Wolfzettel, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S. 380-428, hier S. 282ff.

führt er die petrarkistische Spannung zwischen Frau und Mann in die grundsätzliche Spannung zwischen Kultur und Natur. Der Schleier wird zu einer textorganisierenden Anschauungsform für das Verhältnis von Reflexion und verlorener Unmittelbarkeit. In der *Gerusalemme liberata* kommt dem Bild wiederum eine neue Wertigkeit zu, indem es in die Konstruktivität eines großen narrativen Werkzusammenhangs eintritt.

Der von Starobinski herausgestellte Neuansatz der Verwendung des Bildes bei Rousseau kann in seiner Voraussetzungshaftigkeit erst vor der von Dante über Petrarca zu Tasso führenden intertextuellen Linie ganz erfaßt werden. Wie Starobinski bereits deutlich gemacht hat, ist der Schleier im Denken Rousseaus eine zentrale Metapher für eine Erfahrung des Bewußtseins von sich selbst im Zeichen von Entfremdung, Undurchsichtigkeit und Uneinholbarkeit. Darüber hinaus ist er aber auch ein Bild für eine Dimension der ästhetischen Erfahrung des Imaginären. Gerade diese Konfiguration zwischen dem Bild des sich selbst durchdringenden oder durchdringen wollenden Bewußtseins und der Erfahrung des Imaginären, das dadurch seine besondere Mächtigkeit bekommt, daß es sich nicht fassen läßt, sondern im sich Entziehen das Bewußtsein in Tätigkeit versetzt, zeichnet die Bedeutung des Bildes im Werk Rousseaus aus.

Die bisher noch nicht wahrgenommene Dynamik, die bei Dante aufbricht und zur großen Realisierung des Bedeutungspotentials des Bildes bei Rousseau führt, ist zugleich der Ansatzpunkt für eine weitere Ausdifferenzierung der Schleiermetaphorik, die in ihren wesentlichen Rezeptionsstufen von Rousseau zu Goethe, von Goethe zu Gérard de Nerval, von Gérard de Nerval zu Marcel Proust und von Marcel Proust zu Claude Simon führt. Zweifellos ist Goethe nach Rousseau der Dichter, der dem Bild des Schleiers in seiner Dichtung am vielfältigsten Raum gegeben hat. In der Geschichte der intertextuellen Entfaltung und Potenzierung der Schleiermetaphorik ist Goethe ein Abschluß, insofern er sich auf das Beziehungsgeflecht zwischen Dante, Petrarca, Tasso und Rousseau unmittelbar zurückbezieht. In seinem Werk realisiert sich die Kopräsenz dieser ganzen Tradition. Darüber hinaus greift Goethe auf topische Grundfiguren des Schleiers zurück und vergrößert schließlich selbst produktiv den Möglichkeitsspielraum der Metaphorik. Das Bild des Schleiers erscheint auch bei ihm als Generator der Imagination, aber er erweitert den Projektionsraum des Imaginären hinter dem Schleier, indem er im Kontext seiner Faust-Phantasmagorien eine Poetik der diaphanen und sich überlagernden Schleier begründet.

Bei Goethe erscheint das Schleierbild in einer Vielfalt wie nie zuvor. Dennoch ergibt sich von ihm aus noch einmal eine bisher nicht wahrgenommene intertextuelle Entfaltung des Bildes die zu Nerval, Proust und Claude Simon führt. Gérard de Nerval, der den *Faust* übersetzte, übernimmt Goethes Poetik der Diaphanie in einen eigenen Erfahrungshorizont mythischer Selbststilisierung. Das Ich erfaßt sich selbst als diaphanes Gewebe, hinter dem Erinnerungsbilder und Visionen in unvordenkliche Erinnerungsräume führen. Aber erst Marcel Proust, der in Gérard de Nervals Poesie der diaphanen persönlichen und überpersönlichen Erinnerungsbilder wesentliche Anregungen für seine eigene Ästhetik fand,

hat der autobiographischen Dimension bei Nerval die Werkgestalt einer neuen Poetik der Erinnerung gegeben. Wie bei Nerval werden die subjektiv erfahrenen Erinnerungsmomente als eine Folge aufeinander durchsichtiger Bildsequenzen verstanden, doch Proust überführt diese Diaphanie aus der Sphäre des Privatmythos in eine komplexe Pluralität der Selbsterfahrung. Dabei akzentuiert er die poetische Dimension der Schleiermetaphorik, die in Zusammenhang mit Marcels Erfahrung der Kunst ihre höchste Steigerung findet. So erscheinen die Verse Racines als durchsichtiger Sprachschleier, dessen imaginäre Potentialität durch die verschiedenen semiotischen Systeme der Interpretation und durch die Erinnerung eine ästhetische Intensivierung erfährt. Marcel verweist den Leser auf die kunstvoll zu einer „trame" verwebten narrativen Fäden der *Recherche*, ohne allerdings die Betrachtung auf den Text selbst in seiner semantischen Konkretheit lenken zu wollen. Vielmehr eröffnet die Fiktion eine Annäherung an die tiefere Wirklichkeit der Palimpseststruktur des Bewußtseins. Claude Simon ist es, der auf Prousts Poetik der Erinnerung aufbauend das Geflecht von Kette und Schuß bloßlegt. Bei Simon wird der Blick nicht mehr durch das oszillierende Gewebe eines Schleiers oder Vorhangs gelenkt, der eine Wirklichkeit verbirgt, die die Imagination zu erschließen sucht, sondern er wird auf die Oberfläche des Gewebes gerichtet und verweist den Leser auf die Materialität der Textur selbst. Simon nimmt die moderne sprachzentrierte Textheorie, wie sie von Roland Barthes formuliert wurde, auf und macht sie für immer neue literarische Produktionen fruchtbar. Zugleich überschreitet er aber auch Roland Barthes Position, insofern sich die „trame mise à nu" in seinen Romanen nicht selbst genügt, sondern nur bloßgelegt wird, um ihrerseits in ihrer Funktion für die Bindung von Erfahrung sichtbar zu werden.

Die große Bewegung der Arbeit am Bild des Schleiers, das immer zugleich eine Anschauungsform für die ästhetische Erfahrung des Imaginären und für die Arbeit am Text selbst ist, erhält noch einmal eine überraschende Aktualisierung in einem spektakulären Kunstereignis, der Verhüllung des deutschen Reichstags durch den Aktionskünstler Christo und seine Frau Jeanne-Claude. Die ‚mythische' Struktur der Schleiermetaphorik, das immer neue Hervortreiben latenter Aktualisierungsmöglichkeiten, wird hier in frappanter Form vor Augen geführt.

I „Sotto il velame"
Die Ästhetisierung des vierfachen Schriftsinns bei Dante

Steht Dantes Dichtung unter dem Gesetz des vierfachen Schriftsinns, wie er den biblischen Texten zugesprochen wird[1], oder hat er sich davon bereits gelöst? Diese Frage wurde höchst kontrovers beantwortet.[2] So hat der avantgardistische Schriftsteller und Literaturkritiker Philippe Sollers in der Perspektive moderner Texttheorie die Auffassung vertreten, daß einzig eine poetologische Perspektive Dantes Dichtung gerecht werden könne. Er stellt in seinem Essay „Dante et la traversée de l'écriture" den Akt des Schreibens in den Mittelpunkt seiner Lektüre der *Commedia*:

> Il faut affirmer le poème entier comme tourné vers ce lieu vide qui le lit et auquel il s'adresse pour se rendre à lui-même lisible. [...] Il est la lecture du texte, mais aussi son écriture, dans la mesure où, de la première ligne à la dernière, selon le déroulement temporel d'un récit qui s'achève dans la fin de tout récit et le recommencement sans fin d'un poème ou d'une langue unique, anonyme, il n'a pas été autre chose que la naissance continue du scripteur à l'intérieur de cette langue adressée à quelqu'un de continuellement naissant, en même temps que celle du sens qui dispo-

---

1 Vgl. vor allem Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 2 Bde., Paris 1959-1964 und den Artikel „Allegoria" von Jean Pépin in der *Enciclopedia dantesca* (6 Bde., Rom 1970-1978), hier Bd. I (1970), S. 151-165). Schon in der Antike wird Allegorie mit den Bezeichnungen integumentum, involucrum oder velamen beschrieben. Hennig Brinkmann verweist auf die Ursprünge der Termini „involucrum" und „integumentum" in der Antike und in der mittelalterlichen Hermeneutik (in: *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, und „Verhüllung (‚integumentum') als literarische Darstellungsform im Mittelalter", in: *Der Begriff der repraesentatio im Mittelalter*, hrsg. von Albert Zimmermann, Berlin/New York 1971, S. 314-339). In seinen *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung* (Darmstadt 1977) hat Friedrich Ohly mehrfach gezeigt, wie das Figuralschema der Bibelexegese bereits im frühen Mittelalter auch auf die weltliche Literatur ausgreift und wie es dort produktiv wird. Vgl. auch die Einleitungskapitel von Alastair J. Minnis in der von Minnis und A. B. Scott hrsg. Anthologie *Medieval Literary Theory and Criticism. C. 1100 – C. 1375; The Commentary-Tradition*, Oxford (1988) [2]1998, S. 1-39, insb. zum Bild des Schleiers S. 172f., zu Dante S. 373-394.

2 Bereits Giambattista Vico hatte in der 1725 erschienen ersten Fassung seiner *Scienza Nuova* die Behauptung aufgestellt, daß Dante ein größerer Dichter geworden wäre, wenn er weder die Scholastik gekannt noch Latein verstanden hätte: „[...] se [Dante] non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino, sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella arebbe avuto da contrapporlo ad Omero, che la latina non ebbe." (G. B. Vico, *La Scienza Nuova Prima*, hrsg. von Fausto Nicolini, Bari 1931, S. 180). Benedetto Croce sollte den hier postulierten Gegensatz zwischen Bildung und Dichtung in seiner 1921 veröffentlichten Studie *La poesia di Dante* noch vertiefen, indem er die Einheit der *Commedia* in Frage stellt und zwischen lyrischer Dichtung und philosophischem Lehrgehalt unterscheidet. (B. C., *La poesia di Dante*, Bari 1921, bes. S. 7f. und S. 14-18). Vgl. auch Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert. History and Allegory in the* Divine Comedy, Princeton 1979, S. 226-230 und August Buck, „Bildung und Dichtung bei Dante", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 60/1985, S. 97-115, hier bes. S. 97f.

> sait d'eux pour partout, pour toujours. Telle est l'expérience qu'exige de nous le livre – „expansion totale de la lettre", comme le dira Mallarmé.[3]

Auch das vieldiskutierte Buch von Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy,* das im Untertitel sein Programm ankündigt: „Detheologizing Dante", versucht, die produktionsästhetische Seite der Werke Dantes in den Blick zu rücken. So heißt es in ihrer Einleitung: „What follows is an attempt to analyze the textual metaphysics that makes the *Commedia*'s truth claims credible and to show how the illusion is constructed, forged, made – by a man who is precisely, after all, ‚only' a *fabbro*, a maker ... a poet."[4] Barolini bricht mit einer langen Tradition in der Dante-Auslegung, die in Dante in erster Linie den theologischen Dichter sieht, dessen Werk unter der Voraussetzung des vierfachen Schriftsinns steht.[5] In jüngster Zeit tritt die theologische Deutung wieder in den Vordergrund. Aber jetzt wird Dantes innovativer Umgang mit dem theologischen Schriftsinnschema in differenzierten Analysen herausgestellt und die Bezugsebenen allegorischer Referenz werden zum eigentlichen Thema gemacht. So hat Andreas Kablitz am Beispiel des Proemiums verfolgt, wie Dante in seinem sacro poema das „überkommene hermeneutische Muster" des vierfachen Schriftsinnschemas „sprengt".[6] Diese Transformation der tradierten Poetik hat für Kablitz eine theologische Motivation. Dante verstehe seine Dichtung als „Anleitung zur Lektüre der Offenbarung".[7] Auch Otfried Lieberknecht hat in seinem Buch *Allegorese und Philologie* in erster Linie Dantes theologischen Kontext im Blick. Mit Hilfe bibel-

---

3 Philippe Sollers, „Dante et la traversée de l'écriture", in: P. S., *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris 1968, S. 17.

4 Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton 1992, S. 20.

5 Wegweisend war hier die typologische Interpretation Erich Auerbachs, der die irdische Wirklichkeit als „figura", als Präfiguration der zukünftigen Ordnung betrachtet, die sich in der *Divina Commedia* bereits dargestellt findet. Die biblische Typologie – das Alte Testament als „figura" des Neuen Testaments – wird somit auf das Verhältnis von historischer Wirklichkeit zu ihrer Umformung in der *Göttlichen Komödie* übertragen: „Die *Komödie* ist eine Vision, die die figurale Wahrheit als schon erfüllt sieht und verkündet [...]" (E. A., „Figura" (1938), in: *Archivium Romanicum* 22 (1938), S. 436-489, wieder in E. A., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55-92, hier S. 86). Einen Überblick über die wesentlichen Positionen der allegorischen Auslegung der Werke Dantes, in der sich vor allem die Arbeiten von Robert Hollander (*Allegory in Dante's* Commedia, Princeton 1969), Étienne Gilson (*Dante et la philosophie*, Paris ²1953), Charles S. Singleton (*Dante Studies I. Commedia: Elements of Structure*, Cambridge/Mass. 1954 und *Dante Studies II. Journey to Beatrice*, Cambridge/Mass. 1958, sowie sein Aufsatz „The Irreducible Dove", in: *Comparative Literature* 9/1957, S. 129-135), Alain C. Charity (*Events and Their Afterlife: The Dialectics of Christian Typology in the Bible and Dante*, Cambridge 1966) und Johan Chydenius (*The Typological Problem in Dante. A Study in the History of Medieval Ideas*, Helsingfors 1958, hier S. 11-44) als relevant erweisen, findet sich in der grundlegenden Arbeit von Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris 1970 und neuerdings auch in Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie. Überlegungen zum Problem des mehrfachen Schriftsinns in Dantes* Commedia, Stuttgart 1999, S. 1-58.

6 Andreas Kablitz, „Poetik der Erlösung. Dantes *Commedia* als Verwandlung und Neubegründung mittelalterlicher Allegorese", in: *Commentaries – Kommentare*, hrsg. von Glenn W. Most, Göttingen 1999, S. 353-379, hier S. 353.

7 Ebd. S. 361.

exegetischer Quellen sucht er den „biblischen Subtext"[8] der *Commedia* zu identifizieren, um so die Grundlage der allegorischen Sinnebenen des Werks kenntlich zu machen.

Allegorische und poetologische Deutung werden in der Forschung oftmals polemisch gegeneinander gesetzt. Es ist ein Zeichen für diese Kontroverse, daß Mario Pazzaglia in dem Artikel *Vita Nuova* der *Enciclopedia dantesca* der poetologischen Lektüre von Sollers den Vorrang vor einer allegorisierenden Deutung einräumt[9], während Klaus W. Hempfer andererseits die „permanente Lektüre-Allegorie" bei Sollers kritisiert, von dessen Aufsatz es bei ihm heißt, daß er „insgesamt [...] wohl zum Absurdesten gehört, was bisher über diesen Autor geschrieben wurde".[10]

Gerade das Bild des Schleiers, das in Dantes Werk eine bisher kaum wahrgenommene Bedeutung hat, scheint eine Möglichkeit der Vermittlung beider Positionen bereitstellen zu können. Wenn einerseits der Schleier ein Bild ist, das auf eine religiöse Vorstellung von verborgenem und zu entschleierndem Sinn zurückverweist, so bringt es doch zugleich als Metapher für den Text immer auch die Materialität des Textes und seine ästhetische Realisierung zu Bewußtsein. Es kann im folgenden also nicht darum gehen, abstrakt die Bedeutung der traditionellen allegorischen Auslegungsmöglichkeit in Frage zu stellen, aber ebensowenig darum, allegorische Deutungen schematisch auf Dantes Dichtung anzuwenden. Vielmehr soll in genauen Interpretationen der Texte, die unter diesem Gesichtspunkt bisher nicht betrachtet wurden, die jeweilige Funktion des Bildes herausgearbeitet werden, um möglichst textnah Zugang zu den komplexen Voraussetzungen zu gewinnen, unter denen die Verwendung des Schleierbildes bei Dante steht. Denn nur so läßt sich eine Vorstellung von der Freiheit gewinnen, mit der Dante sich das Schema des allegorischen Sinns aneignet und dieses ästhetisiert.[11]

Vita Nuova

Die *Vita Nuova* ist der Ort, wo dem Bild des Schleiers bei Dante zum ersten Mal eine bedeutende Funktion zukommt. Bereits in diesem frühen Werk werden ästhetische Prozesse und Verfahren im Bild des Schleiers erfaßt. Die *Vita Nuova*

---

8 Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, wie Anm. 5, S. 59.

9 Mario Pazzaglia, „Vita Nuova", in: *Enciclopedia dantesca*, wie Anm. 1, Bd. V (1976), S. 1086-1095, hier S. 1093f.

10 Klaus W. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976, S. 26.

11 Dantes Ästhetisierung der allegorischen Schleiermetaphorik wiederholt sich unter neuen Bedingungen bei dem englischen Renaissancedichter Spenser, der auch eines der großen Paradigmen für das Verhältnis von Imagination und Fiktion bei Wolfgang Iser ist (W. I., *Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*, Krefeld 1970). Vgl. zu Schleier und Allegorie bei Spenser das Buch von Michael Murrin, *The Veil of Allegory. Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance* (Chicago/London 1969).

setzt mit einer Selbstreflexion des Dichters ein. Der Blick des Lesers wird auf die vielschichtige Struktur einer Verfahrensweise gelenkt, die die Komplexität der eigenen Bewußtseinsprozesse abzubilden sucht:

> In quella parte del libro de la mia memoria [...] si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nuova.* Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemplare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenzia. (I, 1)[12]

Indem der Dichter seine Erinnerung als „libro de la mia memoria" versteht[13], interpretiert er sie als Werkzusammenhang, aus dem er einen besonders zentralen Abschnitt herausgreift. Die Erinnerungsbilder wurden als Einheit thesauriert und in einem Prozeß der Erinnerungsarbeit transkribiert. Die antike Mnemotechnik eines thesaurierenden Bewahrens[14] sucht Dante in der *Vita Nuova* mit dem Memoria-Konzept des Augustinus zu vermitteln.[15] Wie bei Augustin bewirkt die innere Aneignung von Wirklichkeit eine Transformation und Steigerung der Erinnerungsbilder, die nicht als reale, sondern nur als von der Erinnerung gleichsam imprägnierte Bilder in dem „libro de la [...] memoria" bewahrt werden. Die verdichtende Aneignung von Erfahrung durch die Memoria erscheint bei Dante in der Metaphorik der Schrift („Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole"). Dieser immaterielle Text aus Bildern der Erinnerung wird nunmehr, in einem poetischen Akt der Aneignung, in die Materialität der Schrift des „libello" übertragen. Das komplexe Verfahren erfährt indes noch eine Steigerung, indem das „libello" seinerseits aus verschiedenen Textschichten – „ragioni"[16], „parole per

---

12 Dante Alighieri, *Vita Nuova*, hrsg. von D. De Robertis, Milano/Napoli 1980, S. 27f. Nach dieser Ausgabe, die den kritischen Text von Barbi abdruckt, wird im folgenden zitiert.

13 Im Hinblick auf das Buch als Bild der Memoria bei Dante vgl. die Studie von Ernst Robert Curtius, „Das Buch als Symbol", in: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, (1948) Bern [10]1984, S. 306-352, hier S. 329-335, und Charles S. Singleton, *An Essay on the* Vita Nuova, (1949) Cambridge/Mass. 1968, S. 25-54.

14 Zur antiken Mnemotechnik vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne,* Frankfurt a. M. 1990, S. 13-50, Frances A. Yates, *The Art of Memory*, (1966) London 1984 und Hartwig Blum, *Die antike Mnemotechnik*, Hildesheim/New York 1969.

15 Hugo Friedrich verfolgt in seiner Studie „Zur Deutung der *Vita Nova*" den Begriff der Memoria als Moment der „denkenden Innerlichkeit". Dabei stellt er vor allem den Bezug zu Augustins Konzeption der Memoria heraus. (In: H. F., *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 103-123). Zum Memoria-Konzept des Augustin vgl. Gerard O'Daly, *Augustine's Philosophy of Mind*, London/Berkeley 1987 (hier S. 131-151, S. 199-204, S. 211f.) und seinen Aufsatz „Remembering and Forgetting in Augustine, *Confessions* X", in: *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik. XV), hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. 31-46.

16 Während Singleton davon ausgeht, daß die „ragioni" erzählen „how those poems come to be" (*An Essay on the* Vita Nuova, wie Anm. 13, S. 51) macht Klaus W. Hempfer deutlich, daß sie eine Doppelfunktion haben, weil sie vielfach mehr erzählen und erklären, als in den Gedichten steht. (K. W. H.,„Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57/1982, S. 7-39, hier S. 26f.).

rima"[17] und „divisioni"[18] – besteht, die ein Gegenspiel von histoire und discours inszenieren. Denn obgleich das „libello" mit einem fiktiven autobiographischen Diskurs einsetzt, wird dieser fiktionsimmanent als eine spätere Textschicht ausgewiesen, die der narrativen Kontextualisierung von 31 Gedichten dient, denen jeweils wiederum ein kurzer Kommentar zugeordnet ist. Winfried Wehle hat gezeigt, daß dieses Verfahren eine Verdoppelung der Sprecher-Instanz zur Folge hat: „Wenn das dichtende Ich in seinen Versen ein ihnen vorausliegendes Minneerlebnis poetisch versprachlicht hat, veranstaltet es in der *Vita Nuova*, die diese Verse zum Gegenstand macht, eine grundlegende Verdoppelung des Sprechens: ein Sprechen (‚dire'; XLII, 1) über das Sprechen (‚dire per rima'; III, 9) über die Minne."[19] Klaus W. Hempfer verwendet in diesem Zusammenhang Hugo Kuhns Begriff der „erzählten Allegorie"[20], insofern in der *Vita Nuova* der "Deutungsvorgang in einem Erzählprozeß fiktionalisiert"[21] sei.

Das erste poetische Zeugnis des Buches macht exemplarisch das Spannungsverhältnis zwischen einem rätselvollen Erinnerungsbild, das sich in den „parole per rima" verdichtet hat, und seiner Auslegung zum Thema. Der Text setzt mit der fiktionsimmanent als die spätere Textschicht ausgewiesenen narrativen Kontextualisierung des folgenden Gedichts ein. Neun Jahre nach seiner ersten Begegnung begegnet der Dichter der inzwischen zu einer jungen Frau herangereiften Beatrice erneut. Von ihrem höflichen Gruß bis ins Innerste getroffen, flüchtet er sich in die Einsamkeit seines Zimmers und beginnt, über das Erlebnis nachzusinnen: „[...] e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima" (III, 2). In der subjektiven Bewegung des „pensare" kommt die Intensität der verinnerlichten Anschauung zum Ausdruck. Indem der Dichter sich ganz auf diese innere Welt einläßt und sich auf die Bewegung des „pensare" konzentriert, erfährt er eine Vision: „E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione" (III, 3). Da nicht nur ein Erinnerungstext aus der Immaterialität der Gedächtnisschrift in die Materialität der Schrift des „libello" transponiert wird, sondern die Erinnerung an eine visionäre Erfahrung Gegenstand der Transkription ist, wird das imaginäre Potential vervielfacht. Denn nicht nur die Erinnerungsarbeit hat das zu erinnernde Erlebnis verändert, auch die Vision selbst entzieht sich dem unmittelbaren Zugriff, weil sie der Imagination und nicht der Realität entspringt. Die dem Gedicht vorausgehenden „ragioni" versuchen dieses komplexe Verhältnis

---

17 In III, 9 nimmt der Dichter Bezug auf seine eigenen Versuche in der Poesie, auf die „arte del dire parole per rima".

18 Die primäre Funktion der divisioni ist es, den vorgegebenen Text entsprechend der mittelalterlichen-scholastischen Kommentartradition in Bedeutungseinheiten zu gliedern. Vgl. Étienne Gilson, „La mirabil visione", in: E. G., *Dante et Béatrice. Études dantesques*, Paris 1974, S. 103-117, hier S. 104.

19 Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes* Vita Nuova*: die Aufhebung des Minnesangs im Epos*, München 1986, S. 23f.

20 Hugo Kuhn, „Allegorie und Erzählstruktur", in: W. Haug, (Hg.) *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979, S. 206-218, hier S. 206.

21 Klaus W. Hempfer, „Allegorie und Erzählstruktur", wie Anm. 16, S. 27.

der sich entziehenden Erinnerung an eine sich entziehende Wahrnehmung mit Hilfe von Bildern und Metaphern zu veranschaulichen. Ein roter Nebel umgibt das Geschaute und läßt zunächst nur die Konturen einer männlichen Gestalt erkennen: „[...] che mi parea vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno segnore [...]“(III, 3). Auch die Worte des später als Amorgestalt identifizierten „segnore“ bleiben zum größten Teil unverständlich: „[...] ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche [...]“. In der enigmatischen Erscheinung Beatrices kulminiert die Erfahrung der sich entziehenden Wahrnehmung: „Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggeramente [...]“(III, 4). Das zarte Gewebe eines durchsichtigen roten Tuches, das alle Eigenschaften eines Schleiers hat, gibt den Blick auf eine schlafende nackte Frauengestalt frei und bildet zugleich ein optisches Hindernis, das den Betrachter an der eigenen Wahrnehmung zweifeln läßt: „mi parea vedere“, „involta mi parea in un drappo sanguigno“. Zweifellos unterstreicht der Text auf diese Weise einerseits, daß es sich um ein visionäres Sehen handelt[22], doch andererseits insistiert er auch auf der sich entziehenden Wahrnehmung.[23] Das träumende Ich muß den zweifachen roten Schleier aus Nebel („nebula di colore di fuoco“) und Gewebe („drappo sanguigno“) durchdringen, um in der Frauengestalt schließlich Beatrice zu erkennen: „[...] la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare“ (III, 4). Undeutlich glaubt es sodann, eine rätselhafte Szene zu beobachten, in der Amor die widerstrebende junge Frau zwingt, das Herz Dantes zu verzehren:

> E ne l'una de le mani *mi parea* che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e *pareami* che mi dicesse queste parole: „Vide cor tuum“. E quando elli era stato alquanto, *pareami* che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le facea mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa *mi parea* che si ne gisse verso lo cielo [...]. (III, 5, Hervorh. P.O.)

Die visionäre Szene entspringt hinter dem zweifachen Schleier aus Nebel und Gewebe. Gerade die undeutliche Wahrnehmung regt die Imagination an, so daß sich die Vision in Bildern des Unbewußten konkretisiert, die der Dichter hinter den Schleier projiziert.[24] Robert P. Harrison, der in seinem Buch *The Body of*

---

22 Vgl. Dino S. Cervigni, „Visionary structure and significance in the *Vita Nuova*“, in: D. S. C., *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze 1986, S. 39-70.

23 Ignazio Baldelli weist in seinem Aufsatz „Visione, immaginazione e fantasia nella *Vita Nuova*“ auf das Verhältnis von Imagination und verminderter Wahrnehmung hin. (In: *I sogni nel Medioevo*, hrsg. von T. Gregory, Roma 1985, S. 1-10).

24 Eine interessante tiefenpsychologische Deutung des „drappo“ als Schleier hat Klaus Heitmann in seinem Aufsatz „Tiefenpsychologische Beiträge zur Deutung der *Vita nuova*“ (*Deutsches Dante-Jahrbuch* 49/50, 1974/75, S. 7-35) vorgelegt. Beatrice wird von ihm vor dem Hintergrund mythischer und religionsgeschichtlicher Vorstellungen des „Ewig-Weiblichen“ als „Magna Mater“

Beatrice das den nackten Körper Beatrices umgebende „drappo" ebenfalls als einen Schleier interpretiert, hat das erotische Potential der Szene und ihre unbewußten Zensurmechanismen herausgearbeitet. Nur an dieser einzigen Stelle im Werk Dantes trete Beatrice in ihrer erotischen Körperlichkeit in Erscheinung und selbst hier figuriere noch ein Schleier als Selbstzensur des Dichters:

> Insofar as it guards the presence of the naked body by veiling it, the cloth grants Dante the permission to look at the body and to see without seeing, so to speak. It permits such seeing not only in accordance with medieval codes of courtesy but above all in the etymological sense of *per-mittere*: to send through.[25]

Ein solche Interpretation greift zu kurz, weil der Blick durch den Schleier nicht nur ein männlicher Blick des Begehrens ist, sondern sich in ihm vielmehr der ungesicherte Blick des Betrachters manifestiert. Dies wird vor allem in der Gegenüberstellung von narrativer Prosa-Evokation der Vision und ihrer ‚Verdichtung' in einem Sonett deutlich.

Der Dichter verarbeitet nach dem Erwachen die Vision erneut in einer vorreflexiven Bewegung des „pensare": „Pensando io a ciò che m'era apparuto [...]"(III, 9). Während der ersten inneren Verarbeitung der Begegnung mit Beatrice eine Traumvision entsprang, mündet die zweite Bewegung des „pensare" in einem Gedicht:

> A ciascun'alma presa e gentil core
> nel cui cospetto ven lo dir presente,
> in ciò che mi rescrivan suo parvente,
> salute in lor segnor, cioè Amore.
> Già eran quasi che atterzate l'ore
> del tempo che onne stella n'è lucente,
> *quando m'apparve Amor subitamente,*
> *cui essenza membrar mi dà orrore.*
> *Allegro mi sembrava Amor tenendo*
> *meo core in mano, e ne le braccia avea*
> *madonna involta in un drappo dormendo.*
> *Poi la svegliava, e d'esto core ardendo*
> *lei paventosa umilmente pascea:*
> appresso gir lo ne vedea piangendo. (III, 10-12, Hervorh. P.O.)

---

gedeutet. (S. 13). In diesem Zusammenhang treten die anthropologischen Wurzeln der Schleiermetaphorik in den Blick: „So etwa das Tuch (‚drappo'), das die von Amor auf den Armen getragene Frau einhüllt. Dünn und durchsichtig wie es gedacht werden muß, entspricht es den Schleiern der Isis und der Mâyâ, der Gattin Brahmas, die das weibliche Prinzip der Weltschöpfung repräsentiert. Attribut des Weiblichen ist das umhüllende Tuch zugleich auch als Symbol des Enthaltenseins: ähnlich wie Nest, Wiege, Bett [...] bezeichnen auch Kleid, Hemd, Mantel, Schleier und Netz als Sinnbilder des Schutzes den weiblichen Gefäßcharakter. Schließlich weist noch eine dritte konstante Symbolbedeutung in die gleiche Richtung: Tuch, Schleier und Gewand sind Produkte von Verrichtungen wie Flechten, Weben, Knüpfen, Knoten und Spinnen, die ‚zum schicksalbestimmenden Tun des Weiblichen' gehören, ‚welches als Natur [...] die Große Wirkerin und Spinnerin ist'."(S. 14).

25 Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice,* Baltimore/London 1988, S. 23f.

Im Unterschied zur kommentierenden Prosa ist in dem Gedicht die in Amors Armen liegende Beatrice zwar in ein „drappo" gehüllt, dieses scheint aber nicht mehr transparent, da es die Nacktheit der Frauengestalt nicht erkennen läßt („madonna involta in un drappo dormendo"). Auch der Nebel fehlt in der ‚verdichteten' Vision. Während die Auslegung des Gedichts den ungesicherten Status der enigmatischen Szene in dem ungesicherten Blick durch die Schleier-Textur des „drappo" und den roten Nebel veranschaulicht, wird in dem Gedicht die subjektive Perspektive des lyrischen Ich einzig in dem Verb „mi sembra" angedeutet. Indem die Indikatoren einer möglichen Trübung der Wahrnehmung in dem Sonett über die Vision aber fehlen, erfährt die enigmatische Szene eine Objektivierung. Ihre Rätselhaftigkeit kann nicht mehr auf eine verminderte Wahrnehmung und daraus resultierende imaginäre Projektionen oder auf die ‚Arbeit' der Erinnerung zurückgeführt werden. Die Dunkelheit des sensus litteralis findet sich in dem Gedicht über die Vision potenziert. Damit ist zugleich die Notwendigkeit einer Allegorese gegeben.[26]

Dies wird eigens thematisiert, wenn im Anschluß an das Gedicht in Dantes Selbstkommentar[27] die Reaktion der „Fedeli d'Amore" angesprochen wird, die der Dichter um eine Auslegung gebeten hatte:

> A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie; [...] Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici. (III, 14-15)

Die Leser vermochten den prätendierten tieferen Sinn des Gedichts nicht zu erkennen.[28] Das rätselhaft ‚verdichtete' Bild der Vision entzieht sich jeglicher Deutung. Warum wurde Beatrice gegen ihren Willen gezwungen, das brennende

---

26 Zweifellos ist die Vision im Kontext der Traum- und Visionstheorie zu sehen, wo das auslösende Faktum einer allegorischen Deutung die Dunkelheit des sensus litteralis des Traums oder der Vision ist. Vgl. W. Haubrichs, „Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden", in: W. Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, wie Anm. 20, S. 243-264 und Christel Meier, „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen", in: *Frühmittelalterliche Studien* 10/1976, S. 1-69. Klaus W. Hempfer hat ausgehend von Vittore Brancas Arbeit über strukturelle Entsprechungen zwischen *Vita Nuova* und zeitgenössischer, insbesondere franziskanischer Hagiographie („Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella *Vita Nuova*", in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, S. 123-148) die Notwendigkeit einer allegorischen Lektüre der *Vita Nuova* über deren Referenz auf die Diskurstypen der Traum- und Visionstexte, bzw. die Träume und Visionen in dem Diskurs der Hagiographie begründet, die von Branca nicht untersucht wurden. (In: „Allegorie und Erzählstruktur", wie Anm. 16, S. 35-39).

27 Zu Dantes Kommentierung der eigenen Werke vgl. Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967, hier S. 50-57 und S. 93ff., L. Jenaro-MacLennan, „Autocomentario en Dante y comentarismo latino", in: *Vox Romanica* 19/1960, S. 82-123, Gian Roberto Sarolli, „Prolegomena alla *Commedia*: autoesegesi dantesca e la tradizione esegetica medievale", in: *Convivium* 34/1966, S. 77-112.

28 Die bekannten Antwortgedichte geben eine allegorische Deutung im eingeschränkten Sinn, aber sie legen den Text nicht im spirituell-religiösen Sinn aus. Vgl. die Texte von Cino da Pistoia und Guido Cavalcanti in: *La Vita Nuova*, con il commento di Tommaso Casini, terza edizione rinnovata e accresciuta di una scelta del *Canzoniere* per cura di Luigi Pietrobono, Firenze 1968, S. 14f.

Herz Dantes zu verzehren?[29] Warum verändert sich nach dem Verzehr die Stimmung Amors? Wie ist seine Verzweiflung zu deuten? Die Vielfalt der entstandenen Interpretationen der Vision zeugt von der Schwierigkeit, der Szene einen eindeutigen Sinn zuzuweisen.[30]

Klaus W. Hempfer hebt in seinem Aufsatz „Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*" hervor, daß der Leser in „beständig variierender Distanz zum ‚Sinn' der ‚Geschichte'" gehalten werde[31]. Er interpretiert das Gedicht über die Amor-Vision als mise en abyme der Textstruktur:

> Wenn solchermaßen das erste Gedicht der *Vita Nuova* die Notwendigkeit der Auslegung selbst zum Gegenstand hat, läßt es sich als *mise en abyme* der Textstruktur insgesamt begreifen, insofern eine bestimmte Situation der ‚Geschichte', die Amor-Vision, so vermittelt wird, daß sie zugleich die für den Text insgesamt konstitutive Notwendigkeit der Relationierung eines literalen Sinns mit einer ‚tieferen' Bedeutung illustriert.[32]

Während es Hempfer vor allem darum geht, ein „System von Indikatoren" aufzuweisen, „die eine allegorische Lektüre des Textes zwingend ‚vor-schreiben'"[33], verfolgt Winfried Wehle in seinem Buch *Dichtung über Dichtung* eine Lektüre der *Vita Nuova*, bei der die poetologische Reflexivität des Werks im Mittelpunkt steht:

> Das rückblickende Ich scheint im Verlaufe der *V. N.* selbst eine wachsende Einsicht dafür zu gewinnen, daß hinter seiner Minne und Minnedichtung ein verborgener Sinn waltet. Das erste, geradezu prophetische Zeichen gibt das Ende des III. Kapitels. Über seine Traumvision hieß es: „lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno" (III, 15). Mit dem ersten poetischen Zeugnis des Buches

---

29 Das Thema ist ein bekanntes mittelalterliches Motiv. Michelangelo Picone geht in seinem Aufsatz „Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*" den verschiedenen Deutungen des Bildes nach. Er selbst erkennt zentrale Intertexte in dem *Roman de Tristan* und in Chrétien de Troyes *Cligès* (in: *Vox Romanica* 55/1996, S. 1-14). Guglielmo Gorni verweist in seinem Kommentar der *Vita Nuova* auf die *vida* des Guilhelm de Cabestanh (S. 20), von der sich die Novelle IV, 9 des *Decameron* inspirieren ließ.

30 Für Michelangelo Picone („Presenze romanzesche nella *Vita Nuova*") deutet die Szene bereits auf das Ende der *Vita Nuova* hin: „Il significato profondo del sogno, che nessuno dei ‚risponditori' seppe allora trovare [...] è ora (dopo la visione finale di Beatrice in gloria) chiaro anche alle persone meno abili nell'esegesi onirica (e testuale). Significato che non può dunque consistere nella profezia della morte di Beatrice [..] ma va riferito proprio alla premonizione del destino glorioso di Beatrice, e quindi del suo poeta. [...] L'inizio drammatico (il sogno del cuore mangiato) annuncia così, sebbene in modo enigmatico, la conclusione felice della vicenda amorosa dell'io."(Wie Anm. 29, S. 5). Auch Charles S. Singleton deutet die Szene als Hinweis auf einen Weg von der höfischen Liebeskonzeption zur christlichen caritas (in: *An Essay on the* Vita Nuova, wie Anm. 13, S. 20ff.). Winfried Wehle interpretiert den Traum hingegen als „Amorpoetik der Stilnovisten": „Seine Traumallegorie zeigt Amor als Herrn der Herzen [...]. Die einleitende Prosa identifiziert ihn jedoch zugleich als Herrn der Sprache. Die in seinen Armen ruhende Madonna ist auch die Dichtung, die er in einem liebend entflammten Gemüt [...] erweckt". (In: *Dichtung über Dichtung*, wie Anm. 19, S. 64).

31 „Allegorie und Erzählstruktur", wie Anm. 16, S. 32.

32 Ebd. S. 31f.

33 Ebd. S. 39.

> wird also bereits eine Spannung gestiftet zwischen einem vorhandenen und einem verheißenen Sinn. [...] Nach alledem scheint der Schlüssel für die Auflösung der Sinnfrage in der raffinierten Inszenierung des Buches als einer Dichtung über die eigene Dichtung zu liegen.[34]

Gerade vor dem Hintergrund der von Hempfer und Wehle aufgewiesenen komplexen Verweisungsstruktur des Textes kann nunmehr die poetologische Funktion der Schleiermetaphorik genauer erfaßt werden. Die Bedeutung des Bildes erschließt sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Instanzen der Rede. Erlebendes Ich, dichtendes Ich und kommentierendes Ich, Sollers spricht in diesem Zusammenhang von „trois ‚lignes de notations' (prétexte, texte, contexte)"[35], nehmen dieselbe enigmatische Szene aus unterschiedlicher Perspektive in den Blick. Die kontextualisierende narrative Auslegung akzentuiert die subjektive Perspektive des Erlebenden, indem ein Schleier die Wahrnehmung konditioniert. In dem Gedicht über die Vision fehlt dieser Schleier. Der folgende Kommentar läßt aber das Gedicht selbst als einen Textschleier erscheinen. Denn er verweist auf einen nur scheinbar leicht zugänglichen tieferen Sinn der Vision, postuliert also die Transparenz eines Textes („ma ora è manifestissimo a li più semplici"), der zugleich dem Leser undurchdringlich bleiben muß. Denn es gelingt weder der narrativen Kontextualisierung noch dem folgenden Kommentar, das Gedicht von seiner textilen „vesta" zu befreien.[36] Der Schleier, der die Gestalt Beatrices in der Vision umgab, scheint auf diese Weise in die Textur des Gedichtes einzugehen.[37] Die im Sonett ‚verdichtete' Vision erhält selbst die Qualität des Beatrice umgebenden Gewebes, das einerseits den Blick auf ihre Nacktheit freizugeben scheint, diese andererseits aber dem Blick des Betrachters entzieht. Indem Dante mit den verschiedenen Sinnebenen des Textes spielt, den der Leser zu durchdringen scheint, während er dennoch auf ihn zurückbezogen bleibt, wird zugleich die

---

34 Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung*, wie Anm. 19, S. 28f.

35 Philippe Sollers, „Dante et la traversée de l'écriture", wie Anm. 3, S. 27.

36 K.W. Hempfer hat im Hinblick auf ein anderes Gedicht der *Vita Nuova* ebenfalls auf die Differenz zwischen Prosa und Poesie hingewiesen. Für ihn stellen die auslegenden Passagen in Prosa „einen spiritualisierenden Reinterpretationsprozeß" dar, der ein „zentraler Hinweis auf die mit dem Text insgesamt intendierte Bedeutung" sei. („Allegorie und Erzählstruktur", wie Anm. 16, S. 26). Gerade am Beispiel des ersten Gedichts läßt sich zeigen, daß die spiritualisierende Auslegung, indem sie das Bild des Schleiers einführt und damit auf die von der „vesta" zu befreienden „parole" anspielt, zugleich auch die Materialität der Zeichen in ihrer Textualität in den Blick rückt.

37 Jacqueline Risset, die in ihrem „Essai" *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, Paris 1982, wie Philippe Sollers die „traversée de l'écriture" (wie Anm. 3, S. 15) in den Mittelpunkt ihrer Interpretation von Dantes Gesamtwerk stellt, sieht in der Traumvision einen Überschuß an Verschlüsselung, der auf den Text selbst verweist: „L'image du cœur en feu donné à manger suscite un surplus fantasmatique qui ne se réabsorbe pas. Il faut admettre que Dante, ici comme en une foule de lieux de son texte futur, touche ce que Freud appelait un ‚ombilic du rêve' – le point où le réseau associatif et interprétatif, trop serré, fait échec à l'interprétation, la fait heurter encore et encore contre le mystère, mystère par ailleurs jamais emphatisé, jamais hypostasié: il est dans la lettre." (S. 27).

Oberflächenstruktur des Textes, die ästhetische Realisierung des Gedichts, akzentuiert.[38]

Der ersten Traumvision der *Vita Nuova* entspricht eine zweite Vision, in der Dante den Tod Beatrices in der Imagination antizipiert. Auch hier kommt dem Schleier eine wichtige Funktion zu. Er markiert jetzt die Grenze zwischen Leben und Tod.

Wieder entspringt die Vision einer intensiven Arbeit des „pensare", der sich der während einer Krankheit fiebernde Dichter melancholisch hingibt:

> Io dico che ne lo nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilemente, a me giunse uno pensero lo quale era de la mia donna. E quando ei pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita; [...]. (XXIII, 2f.)

Während es sich bei der ersten Vision um einen Traum gehandelt hatte, unterstreicht Dante in seiner zweiten Vision die primäre Rolle der Imagination und Phantasie. In der dem Gedicht vorangestellten narrativen Kontextualisierung werden die einzelnen Bewegungen der Imagination sorgfältig festgehalten: „[...] che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a imaginare in questo modo: che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne [...]."(XXIII, 4) Die imaginierende Bewegung („imaginare") folgt dem „errare che fece la mia fantasia" zu ersten Konkretisationen in „certi visi di donne". Nach diesem diffusen Herumirren der Phantasie, das noch ein zweites Mal hervorgehoben wird („Così cominciando ad errare la mia fantasia [...]", XXIII, 5), konkretisiert sich das Bild. Wieder werden die einzelnen Sequenzen der Vision mit dem Verb „parere" eingeleitet, das den ungesicherten Status des von der Phantasie geleiteten Blicks unterstreicht:

> [...] e vedere *mi parea* donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; *e pareami* vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; *e pareami* che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi tremuoti."(XXIII, 5-6, Hervorh. P.O.)

Zu den optischen Eindrücken der Vision tritt eine Stimme, die Dante als die eines nicht näher bestimmten Freundes identifiziert: „E maravigliandomi in cotale

---

38 Auch Robert Harrison interpretiert den Schleier als Bild für den Text. Allerdings betrachtet er nicht das Gedicht über die Vision, sondern die Traumvision selbst als Schlüsselerlebnis für Dantes ganzes späteres Werk: „In its occultation of the body and its refiguration of it behind the veil and *as* the veil, the cloth in effect generates the dream. As such, the body of Beatrice remains the undisclosed substance of revelation. Its accessibility only through a phenomenal veil binds Dante's new life to the aesthetic order, binds it, in short, to a quest for revelation through the poetic enterprise."(*The Body of Beatrice*, wie Anm. 25, S. 28) So richtig es sein mag, daß ein komplexes ästhetisches Verfahren im Bild des Schleiers zum Ausdruck gebracht wird, so vorschnell muß es doch erscheinen, wenn hier Beatrice und der Schleier in eins gesetzt werden: „[...] the body and its refiguration of it behind the veil and *as* the veil". Denn die Ineinssetzung von Körper und Schleier zerstört den Zwischenraum, der notwendig ist, um hinter der Textur des Schleiers Bilder der Imagination aufscheinen zu lassen.

fantasia, e paventando assai, *imaginai* alcuno amico che mi venisse a dire: ‚Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo'." (XXIII, 6, Hervorh. P.O.) Diese Nachricht vom Tod Beatrices bewirkt einen so großen Schock, daß die Grenze zwischen Vorstellung und Realität einbricht und wirkliche Tränen das Unglück beweinen: „Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime." (Ebd.) Aus dieser Situation des Schmerzes, dessen Intensität Dante durch das Aufheben der Differenz von Realität und Imagination deutlich macht, entspringt nunmehr die eigentliche Vision :

> Io imaginava di guardare verso lo cielo, e *pareami* vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebuletta bianchissima. A me *parea* che questi angeli cantassero gloriosamente [...]. Allora mi *parea* che lo cuore, ove era tanto amore, mi dicesse: „Vero è che morta giace la nostra donna". E per questo mi *parea* andare per vedere lo corpo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la *erronea fantasia*, che mi mostrò questa donna morta: e *pareami* che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e *pareami* che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umilitade, che *parea* che dicesse: „Io sono a vedere lo principio de la pace". (XXIII, 7-9, Hervorh. P. O.)

Wie in der ersten Vision ist jetzt ein dichter Nebel Ausdruck und Bild der in dem Verb „parere" beständig präsent gehaltenen Uneindeutigkeit des Gesehenen. Teodolinda Barolini spricht von einer Narration „through the veil of *parere*"[39]. Während es sich bei dem ersten Traumbild um einen roten Nebel handelte, dem das durchsichtige rote Gewebe entsprach, das den Körper der Beatrice umgab, ist der Nebel nunmehr von hellem Weiß („nebuletta bianchissima"). Ebenso konkretisiert sich die „erronea fantasia" des Dichters in einem „bianco velo". Hinter dem von den Frauen über Beatrice gebreiteten Schleier glaubt Dante, den Gesichtsausdruck der verstorbenen Beatrice zu erkennen. Indem er explizit darauf hinweist, daß nur ihr Gesicht verschleiert wird („e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa"), ruft er das Bild des von einem roten Gewebe umgebenen nackten Körpers Beatrices auf und negiert es zugleich. Im Tod hat Beatrice ihre Körperlichkeit verloren. Der Blick konzentriert sich auf ihr Antlitz. Dabei projiziert der Dichter seine Vorstellung von einem friedvollen Schauen Gottes hinter den Schleier, indem er den Ausdruck Beatrices interpretiert: „e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umilitade, che parea che dicesse: ‚Io sono a vedere lo principio de la pace'."

Der Schleier markiert an dieser Stelle die Grenze zwischen Leben und Tod. Der Tod in seiner Undurchdringlichkeit verleitet die Imagination, in die Welt jenseits des Schleiers zu blicken. Diese Welt stellt sich als helle Welt der Hoff-

---

39 Teodolinda Barolini, „*Cominciandomi dal principio infino a la fine* (*V.N.* XXIII, 15): forging anti-narrative in the *Vita Nuova*", in: *La gloriosa donna de la mente. A commentary on the* Vita Nuova, hrsg. von Vincent Moleta, Firenze 1994, S. 119-140, hier S. 130. Obwohl Barolini das Verhältnis von Prosa und Lyrik in der *Vita Nuova* zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht, geht sie nicht auf die unterschiedliche Funktion des Schleiers in den Beschreibungen der Visionen und in den Gedichten über die Visionen ein.

nung dar, die in Dante den Wunsch nach dem eigenen Tod, nach dem Übertreten der Grenze weckt: „In questa imaginazione mi giunse tanta umilitade per vedere lei, che io chiamava la Morte, e dicea: ‚Dolcissima Morte, vieni a me [...].'"(XXIII, 9) Soweit hat das imaginierende Ich bereits selbst die Schwelle überschritten, daß einige Frauen den Dichter für tot halten: „E quando mi videro, cominciaro a dire: ‚Questi pare morto' [...]."(XXIII, 14)

Bereits in der *Vita Nuova* führt die Imagination an die Schwelle eines Jenseits, das durch den Schleier der Beatrice markiert scheint. Die Bedeutung dieser Schwelle wird auch in dem auf die Vision folgenden Gedicht akzentuiert. Denn während sich in dem Sonett über die erste Vision eine Objektivierung vollzog, die die subjektive Perspektive des Erlebenden auszublenden schien, steht die Canzone über die Todesvision, *Donna pietosa e di novella etate*, ganz im Zeichen der Verschleierung:

Poi *vidi cose dubitose molte,*
nel *vano imaginare* ov'io entrai;
ed esser *mi parea* non so in qual loco, [...]
Poi *mi parve vedere* a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella,
e pianger elli ed ella;
cader li augelli volando per l'are,
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco,
dicendomi: – Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sì bella. -[...]
Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;
e quand' io l'avea scorta,
vedea che donne *la covrian d'un velo*;
ed avea seco umilità verace,
che parea che dicesse: – Io sono in pace. – (XXIII, 23-26, Hervorh. P.O.)

Mehr als in der narrativen Kontextualisierung ist in der Canzone über die Vision die Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination markiert. Denn immer wieder wird auf der ungesicherten, ja sogar trügerischen Wahrnehmung („Lo imaginar fallace") insistiert.[40] Da die Geliebte noch am Leben ist, muß die Todesvision

40 Rainer Warning hat in seinem Aufsatz „Imitatio und Intertextualität" darauf hingewiesen, daß in der *Vita Nuova* die allegorische Bestimmtheit ein Merkmal der Prosa, Unbestimmtheit aber ein Merkmal der Poesie sei: „Die Lyrik der *Vita Nuova* arbeitet allein mit Konnotationen, die zwar jeweils christlich-theologische Positionen evozieren, nicht aber zur Bestimmtheit eines allegorischen Referenzsystems sich zusammenschließen." Während in dem Gedicht über die erste Vision die Lyrik gerade einen höheren Grad an Bestimmtheit aufzuweisen scheint, da die Metaphorik des Schleiers fehlt, trifft Warnings Beobachtung auf das Gedicht über die Todesvision zu, weil hier das unbestimmte, konnotative Sprechen in den Vordergrund tritt. („Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire", in: *Ästhetischer Schein*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982, S. 168-207, hier S. 184).

als Fieberwahn erscheinen. Doch im Vollzug des Gedichts erfährt „imaginar fallace“ eine Korrektur. Auf semantischer Ebene wird die Sinnfiguration mit Hilfe des Reims „fallace“ – „verace“ und „pace“ sekundär gesteuert. Auf diese Weise wird über die phonologische Entsprechung hinaus eine sekundäre Semantik aktiviert, die ein oszillierendes Spannungsverhältnis zwischen scheinbarem Tod und vermeintlichem Leben suggeriert. Beatrice ist nicht wirklich am Leben, sondern sie lebt in einer anderen, jenseitigen Welt. Mit Hilfe der Sprache gelingt es dem Dichter, die Grenze zwischen Tod und Leben, den verhüllenden Schleier, zu durchdringen.

Im abschließenden Gedicht der *Vita Nuova*, in dem die Geliebte nach ihrem Tod endgültig zur himmlischen Gestalt erhoben wird[41], wenn sie in einer letzten Vision erscheint, akzentuiert der Dichter die im Schleier zur Anschauung kommende Textmetaphorik, indem er die von Amor eingegebene Sprache des Herzens als „sottile“ charakterisiert:

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.
Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna, che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.
Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, *sì parla sottile*
al cor dolente, che lo fa parlare.
So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care. (XLI, 10-14, Hervorh. P.O.)

Wehle deutet „sottile“ an dieser Stelle als erneuten Hinweis auf Dantes dichtungstheoretisches Programm, nach dem das Dichten innerhalb der *Vita Nuova* „vom Dolcestil über das stilnovistische Frauenlob bis zur Schwelle des höchsten ‚Genus dicendi‘“ reifte[42]: „Der höhere Plan, den das Ich in seiner Minnevita aufzudecken wußte, hängt unmittelbar jedoch von der Verstehensordnung seiner poetischen Zeugnisse ab. Einen ‚senso sottile‘ kann, so das verhüllte Resümee der *V. N.* im letzten Gedicht [...], nur eine ‚intelligenza nova‘ [...] bergen.“[43] Im Hinblick auf das Bild des Schleiers sind vor allem die etymologischen Wurzeln von „sottile“ von Interesse, weil sie auf subtilis und tela verweisen und somit er-

41 Vittore Branca hat die strukturellen Entsprechungen zwischen der *Vita Nuova* und zeitgenössischer, insbesondere franziskanischer Hagiographie herausgearbeitet und neben zahlreichen Bezügen auf der Ebene der dargestellten Ereignisse auch zum Teil wörtliche Anklänge der *Vita Nuova* an Sprachformen der Heiligenlegende nachweisen können. (In: „Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella *Vita Nuova*“, wie Anm. 26, S. 123-148).
42 Winfried Wehle, *Dichtung über Dichtung*, wie Anm. 19, S. 140.
43 Ebd. S. 29.

neut die Textualität der Verse in den Blick rücken.[44] In der Textur des Gedichts selbst eröffnet sich der Zugang zu einer höheren Wirklichkeit. Eine abgespaltene Instanz des Ich, die im Bild eines das Herz verlassenden „sospiro" oder eines „peregrino spirito" evoziert wird, hat auf Grund einer von Amor verliehenen „intelligenza nova" eine himmlische Vision der Geliebten. Doch diese in actu erfahrene Vision läßt sich der Sprecher-Instanz des Ich nicht vermitteln: „Vedela tal, che quando 'l mi ridice,/ io no lo intendo, sì parla sottile/al cor dolente, che lo fa parlare." Das Ich kann die feingesponnene Rede („sì parla sottile") des „peregrino spirito" nicht durchdringen, es versteht nicht, was das Herz erfährt („io no lo intendo"). Es vernimmt jedoch den Namen „Beatrice", und dies ermöglicht ihm, einen Sinn hinter den Wortschleier zu projizieren: „So io che parla di quella gentile,/ però che spesso ricorda Beatrice,/ sì ch'io lo 'ntendo ben". Der Text inszeniert ein Gegenspiel von Schriftlichkeit und schriftlich repräsentierter Mündlichkeit. Dem in der Rede des „spirito peregrino" wiederholt erklingenden Namen „Beatrice" („spesso ricorda Beatrice") entspricht auf der Ebene des Textes der Reim „ridice – Beatrice", wobei das sich im Reim vollziehende „ridice" selbst noch einmal durch die Bedeutung des Wortes als Wiederholen in die semantische Ausdrücklichkeit gehoben wird. Die suggestive Präsenz des Namens auf der Ebene der histoire wird in einer mise en abyme mit Hilfe des Reims auf der Ebene des discours in actu vollzogen.

Michelangelo Picone stellt das Gedicht „Oltre la spera" auf Grund der Thematik des „peregrino spirito" in den Kontext der vorhergehenden Episode, die in dem Gedicht „Deh peregrini che pensoso andate" (XV, 9-10) mündet. In der dieses Gedicht explizierenden ragione berichtet der Dichter von einer Begegnung mit einer Pilgergruppe auf dem Weg nach Rom zum Schweißtuch der Veronika:

> Dopo questa tribulazione avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura, la quale vede la mia donna gloriosamente, che alquanti peregrini passavano per una via la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna. (XL, 1)

Picone vergleicht die Bedeutung des Tuchs für die Pilger mit der Bedeutung Beatrices für den „spirito peregrino" des folgenden Gedichts:

> [...] è vero che Dante, d'accordo con tutta la tradizione lirica romanza, arresta la sua ricerca al Significato che la Donna riveste alla fine del cammino di perfezionamento dell'io, ma è altrettanto vero che la Donna è immagine della Verità che si trova al di là di essa, è specchio in cui si riflette la luce della Presenza eterna. Ecco dove si rivela la funzionalità strutturante del precedente episodio dei „romei": Beatrice è per Dante

44 Der zu dem Gedicht hinführende Kommentar, in dem sich ‚ragione' und ‚divisione' verbinden, insistiert geradezu auf dem Adverb „sottilmente", wenn er am Ende schließt: „Potrebbesi più sottilmente ancora dividere, e più sottilmente fare intendere; ma puotesi passare con questa divisa, e però non m'intrametto di più dividerlo."(XLI, 9) Sollte es hier vielleicht weniger um eine Selbstkritik des Kommentators gehen als um eine Konditionierung der Aufmerksamkeit des Lesers, der auf diese Weise auf ein Gedicht vorbereitet wird, das gar nicht genug kommentiert werden kann, um seine Bedeutung ganz zu offenbaren, „sì parla sottile"?

> quello che la Veronica è per quest'ultimi. Come i „romei" non arresteranno la loro *queste* alla visione del velo (all'„imagine benedetta"), ma cercheranno di andare oltre, di arrivare a vedere direttamente la „bellissima figura" del Cristo, così l'io cercherà di scoprire oltre l'immagine della beatrice, della sua „donna benedetta", la faccia di Colui *„qui est per omnia secula benedictus"*.[45]

Indem Picone das Tuch als „velo" interpretiert, lenkt er den Blick auf eine weitere zentrale Parallele zwischen dem Bild Christi auf dem Schleier und der himmlischen Vision der Beatrice in dem Gedicht Dantes, dessen Textur in dieser Perspektive von neuem in den Blick gerät. Denn die in das Tuch eingeprägten Züge Christi verweisen nicht nur auf den Abwesenden, sondern auf den in eine andere Wirklichkeit entrückten Christus, wie der Name Beatrice in dem Gedicht auf die abwesende, visionär erschaute Geliebte verweist. Und wie den Pilgern, die nach Picones Worten „non arresteranno la loro queste alla visione del velo (all'„imagine benedetta"), ma cercheranno di andare oltre", ergeht es auch dem Sprecher-Ich des Gedichts. Für ihn erfüllt das „parlar sottile" des erleuchteten „peregrino spirito" die Funktion eines Schleiers, in den die Züge der Geliebten in der Form ihres Namens eingeprägt sind und den es zu transzendieren sucht. Erst im Anschluß an das Gedicht wird die von Picone angesprochene göttliche Vision evoziert:

> Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta [...]. E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*. (XLII, 1-2)

Für Robert Hollander unterscheidet sich diese „mirabile visione" maßgeblich von den vorhergehenden Visionen, weil es hier um eine christliche Offenbarung gehe:

> Dante's *mirabile visione* is not a vision in a dream, a Macrobian veiled presentation of the truth, as were the first two dreams; nor is it to be confounded with perception of earthly reality [...]; it should most likely be taken as the result of a *raptus*, of a sudden seeing *in gloria*, with heavenly sight.[46]

Hollander spricht im Hinblick auf die beiden ersten Visionen von einer „Macrobian veiled presentation of truth". Er nimmt damit Bezug auf die literarische Darstellungsform der Verhüllung (integumentum, involucrum, velamen), die Macrobius im zweiten Kapitel seines Kommentars zu Ciceros *Somnium Scipionis* diskutiert. Er geht hier der Frage nach, wann es den Philosophen gestattet sei, Fabeln zur Veranschaulichung von philosophischen Wahrheiten zu verwenden. Macrobius kommt zu dem Schluß, daß es legitim sei, „sub pio figmentorum

---

45 Michelangelo Picone, „Peregrinus amoris: *la metafora finale*", in: M. P., Vita Nuova *e tradizione romanza*, Padova 1979, S. 188.

46 Robert Hollander, *Studies in Dante*, Ravenna 1980, S. 24f.

velamine"[47] Wahrheiten zu verbergen. Homer und Vergil sind für ihn ‚klassische' Vertreter einer „narratio fabulosa", die unter der Hülle der Fiktion Wahrheit ausspricht.[48] Brinkmann erläutert, daß der „Begriff des *integumentum* [...] eine Abgrenzung zwischen antiker Mythologie und christlicher Offenbarung [liefert]. Christlicher und antiker Aussage ist gemeinsam, daß sie ein verborgenes Geheimnis haben (*misterium habent occultum*), eine verhüllte Wahrheit (*involucrum*). In der Heiligen Schrift aber wird die gemeinte Wahrheit in wirkliches Geschehen (*sub historica narratione*) gehüllt, in der antiken Mythologie dagegen in eine fiktive oder fiktionshaltige Erzählung (*sub narratione fabulosa*). Die eigentliche Allegorie bleibt der Heiligen Schrift vorbehalten [...]."[49] Indem Macrobius den dichterischen fabulae eine moralisierende Funktion zugestand, eröffnete er dem lateinischen Mittelalter eine moralphilosophische Rezeption dichterischer Texte.[50] Dante selbst betreibt eine philosophische Valorisierung seiner Poesie, indem er die eigenen poetischen Texte deutet und auf diese Weise eine poetisch verhüllte Wahrheit enthüllt. In der *Vita Nuova* spricht er selbst noch nicht von einer allegorischen Lesart, aber er spielt zweifellos auf das involucrum-Konzept an, wenn er in dem zentralen poetologischen Kapitel XXV der *Vita Nuova* die Poesie als ein textiles Gewand aus Tropen und Figuren bezeichnet, von dem der Dichter die Sprache jederzeit wieder befreien können müsse, um den wahren Gehalt zu entdecken:

---

47 Macrobio, *Commento al „Somnium Scipionis"*, Libro I, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Mario Regali, Pisa 1983, I, 2, 11, S. 42.

48 Ebd. Vgl. die ausführliche Darstellung bei Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, wie Anm. 1, S. 170f., ebenso seinen Aufsatz „Verhüllung (‚integumentum') als literarische Darstellungsform im Mittelalter", wie Anm. 1, hier bes. S. 323 und Christel Meier, „Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung", wie Anm. 26, S. 11. Gerhart von Graevenitz hat in seinem Aufsatz „*Contextio* und *conjointure*, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie, (in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hrsg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1992, S. 229-257) die Rezeption des Macrobius-Kommentars bei Chrétien de Troyes insbesondere auch im Hinblick auf die involucrum-Lehre und das Bild des „velamen" untersucht. (S. 230- 239). Daß man in diesem Zusammenhang möglicherweise eine Verbindung zwischen Chrétien und Dante herstellen könnte, zeigt Michelangelo Picones Untersuchung von Dantes Verhältnis zur „tradizione arturiana" und damit auch zu den Romanen Chrétiens. Denn der von Dante in *De vulgari eloquentia* im Hinblick auf die „lingua *oïl*" verwendete Begriff der „ambages pulcerrime" wird von Picone als eine Form des „velamentum" gedeutet: „‚Ambages' è ‚*non*-ystorie': occupa lo spazio semantico più o meno ricoperto dal termine retorico di *fabula*: narrazione cioè di avvenimenti il cui livello letterale è *cortex* o *velamentum* di un significato più profondo."(„Dante e la tradizione arturiana", in: *Romanische Forschungen* 94/1982, S. 1-18, hier S. 3). Zum Begriff der „ambages" vgl. Pio Rajna, „Arturi regis ambages pulcerrime", in: *Studi danteschi* 1/1920, S. 91-99.

49 Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, wie Anm. 1, S. 170.

50 Vgl. Francis Chevenals Einleitung zu Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, Italienisch/Deutsch, hrsg. unter der Leitung von Ruedi Imbach, 4 Bde., Hamburg 1993-1998, Bd. 4/I: *Convivio*. Übersetzt von Thomas Ricklin. Eingeleitet und kommentiert von Francis Chevenal, Hamburg 1996, S. XXVIIf.

> [...] però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. (XXV, 10)

Im Kontext einer poetologischen Reflexion wird in dem Bild der „vesta" [51], der rhetorischen Verkleidung, das traditionelle Deutungsschema aufgerufen.[52] Auf der Textebene der *Vita Nuova* zeigt sich aber, daß Dante mit dem Schema experimentiert, indem er die Aufmerksamkeit des Lesers auch auf das verhüllende Gewand selbst lenkt. Poetologische Reflexion und ästhetische Realisierung treten auseinander. Zwar scheint hinter dem Text die Wahrheit eines Weges zu einer neuen Konzeption von Dichtung im Licht einer inneren Erneuerung auf, aber zugleich wird immer auch die Oberfläche der „vesta" selbst reflektiert. Wie die Pilger das Tuch der Veronika in seiner Materialität aufsuchen[53], um sich imaginär über seine Textur hinwegzusetzten, indem sie die ihm eingeprägte „imagine benedetta" durchsichtig machen auf die „bellissima figura di Cristo", lenkt Dante den Blick auf die Textur der „vesta", mit den ihr eingeprägten Schrift-

---

51 Carlo Paolazzi (*La* Vita nuova. *Legenda sacra e historia poetica*, Milano 1994) deutet das von Dante mit „vesta" bezeichnete Gewebe als einen Schleier. Er versteht Dantes poetologische Reflexion als Hinweis darauf, daß die „natura poetica" der *Vita Nuova* in einer „verità autobiografica nascosta sotto il velo delle figure [...]" bestehe (S. 57).

52 Manfred Lentzen weist in seinem Aufsatz „Zur Konzeption der Allegorie in Dantes *Convivio* und im Brief an Cangrande della Scala" (in: *Dante Alighieri 1985: in memoriam Hermann Gmelin*, hrsg. von Richard Baum und Willi Hirdt, Tübingen 1985, S. 169-190) darauf hin, daß zwar eine allegorische Auslegung für die *Vita Nuova* nicht wie später für die Kanzonen des *Convivio* vom Autor ausdrücklich vorgesehen und vorgeschrieben worden sei, man aber auf Grund des Hinweises auf den „verace intendimento", der sich „sotto vesta di figura o di colore rettorico" verberge, von einer übertragenen Bedeutung im Sinn der „allegoria dei poeti" sprechen könnte. Zu fragen bleibe aber, „was denn die im Stil des rhetorischen ‚ornatus' gesetzten ‚voces' bedeuten, für welche ‚res' sie Sinnträger sind." Darüber gebe Dante keine direkte Auskunft. (S. 179) In der Tat prätendiert ja bereits das programmatische erste Gedicht der *Vita Nuova* auf einen tieferen Sinn, den die Leser nicht zu ‚entdecken' vermochten („Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno [...]", III, 14-15, S. 43f.) Dante spielt mit den verschiedenen Sinnebenen des Textes, auf den der Leser zurückbezogen bleibt, obwohl er ihn zu durchdringen scheint. Auf diese Weise wird der Blick auf die ästhetische Realisierung des Gedichts gelenkt.

53 Ewa Kuryluk nimmt in ihrer Arbeit *Veronica and her cloth. History, Symbolism and Structure of a „True" Image* (Cambridge/Oxford 1991) das Tuch der Veronika zum Ausgangspunkt für eine Reflexion über „texture" und „text" und „icon": „A blank fabric is a texture; a textile with woven, embroidered, painted or written words a text; a cloth with images an icon. Each is created by a different procedure and inspires a different symbolism, but each can be used to visualize the inner dimension of remembrance and fantasy, thinking and dreaming, imagery and language. Light, portable, and flexible, cloth is ideal for picturing the flow and raptures of inner life. Cloth, as it is folded and unfolded, stored away and unrolled, seems suitable for representing memory, both as a texture woven in a laborious process, and as a sequence of images and words impregnating the fabric with mercurial speed." (S. 180) Der Kunsthistoriker Gerhard Wolf beschreibt die Veronika in der päpstlichen Basilika von St. Peter als „gleichsam oberhalb der Ebene menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit angesiedelt": „es erscheint zugleich gleißend hell und schwärzlich dunkel, es ist eine aporetische Amalgamierung von Spur und Aura." G. W., „Innozenz III.(?): Veronika. Paradoxien des wahren Bildes", in: *Porträt*, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 150-155, hier S. 153. Vgl. auch seine Studie „Dante Alighieri: Im Jenseits der Bilder", ebd. S. 168-175.

und Lautzeichen, um sie durchsichtig zu machen auf die mehrfache semiotische Bedeutung der Zeichen in ihrem Verweisungscharakter.[54] So sind entgegen der Auffassung von Hollander die ersten Visionen nicht einfach eine „Macrobian veiled presentation of truth", sondern der Schleier wird als Textschleier inszeniert, ohne dabei freilich in die Selbstreferentialität der Schrift zu führen, da er seine ‚Verhüllungs-', bzw. allegorische Verweisungsfunktion nicht verliert.
Die absolute Erfahrung einer göttlichen Offenbarung in der „mirabile visione" am Ende der *Vita Nuova* kennt keinen Schleier, aber sie kann auch nicht Text werden. Der Name Gottes wird im Gegensatz zum Namen Beatrices, der in die Textur der Verse eingeht und der vorangehenden Vision als Schlüssel dient, nicht genannt, sondern nur umschrieben („colui *qui est per omnia secula benedictus*", XLII, 1-2). Der Dichter versagt sich die Sprache oder die Sprache versagt sich dem Dichter: „io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta"(ebd.). Der Text der *Vita Nuova* bricht ab. Erst in der *Divina Commedia* wird auch die Welt Gottes zur Projektionsfläche der Imagination, die aber in der Reflexion auf den „senso sottile" immer zugleich auf das Medium der Sprache zurückbezogen bleibt.

---

54 Das Tuch der Veronika erscheint auch in der *Commedia*. Ein Bezug zur *Vita Nuova* ist insofern gegeben, als das Tuch hier in dem Augenblick angesprochen wird, als der Jenseitswandernde an den Ort gelangt, den auch sein „peregrino spirito" in dem Gedicht „Oltre la spera" der *Vita Nuova* erreicht hat: In *Paradiso* XXXI deutet der Heilige Bernhard auf den himmlischen Sitz Beatrices, die trotz einer großen Distanz mühelos zu erkennen ist: „Da quella regïon che più sù tona/occhio mortale alcun tanto non dista, [...] quanto lì da Beatrice la mia vista;/ ma nulla mi facea, ché süa effige/non discendëa a me per mezzo mista." (*Par.* XXXI, 73-78). Das Bild der Beatrice („effige") erscheint ungetrübt, gleichsam vom Schleier befreit, vor den Augen des sprechenden Ich. Doch der Anblick Beatrices ist, wie bereits in der *Vita Nuova*, nur ein erster Schritt auf dem Weg zum Anblick der höchsten himmlischen Erscheinung. So erklärt der Heilige Bernhard: „veder lui t'acconcerà lo sguardo/ più al montar per lo raggio divino."(98f.) In diesem Zusammenhang vergleicht sich der Jenseitswandernde nunmehr mit einem Pilger auf dem Weg zum Tuch der Veronika: „Qual è colui che forse di Croazia/ viene a veder la Veronica nostra,/che per l'antica fame non sen sazia,/ ma dice nel pensier, fin che si mostra:/ ‚Segnor mio Iesù Cristo, Dio verace,/ or fu sì fatta la sembianza vostra?';"(103-108). Auch in der *Vita Nuova* erscheinen die Pilger „molto pensosi"(XL, 2,), der erste Vers des Gedichts lautet: „Deh peregrini che pensosi andate" (XL, 6) Das „pensare" der in Gedanken versunkenen Pilger bezieht sich zweifellos auf die mit dem Tuch verbundene Frage nach der wahren „figura di Cristo". Die Frage, die sich dem Pilger „nel pensier" in der *Commedia* stellt, suggeriert ebenfalls einen Blick, der auf der Suche nach dem „Dio verace" durch das dem Tuch eingeprägte Abbild dringt. „Verace" läßt auf der Textebene den Namen Veronica anklingen, zumal die Etymologie des Namens auf „vera icon" verweist, wie der Kommentar G. Vandellis zeigt: „Veronica: dal lat. *vero* e dal gr. *icon*, vera icon, cioè vera immagine."(In: Dante Alighieri, *Divina Commedia*, hrsg. von Giuseppe Vandelli, Milano 1983, S. 900). In der *Vita Nuova* wird der Namen der Veronica noch nicht angesprochen. Aber der Text spielt mit dem Namen Beatrices, der, als Signifikat vergleichbar dem ikonischen Zeichen, eine Präsenz suggeriert, die sich hinter der Textur verbirgt. Zum Prinzip des „veriloquium nominis" in der *Vita Nuova* vgl. K. W. Hempfer, *Allegorie und Erzählstruktur*, wie Anm. 16, S. 22ff.

Commedia

Auch Dantes *Commedia* ist ein „libro della memoria". Es folgt indes einem anderen memoria-Modell. Während sich in der *Vita Nuova* die Erinnerungsbilder bereits in der memoria zu einem „libro" konstituiert hatten, erscheint das Verhältnis von „libro" und „memoria" in der *Commedia* als ein dynamischer Prozeß. Die ungleich größere Mächtigkeit der Weltvision macht einen so überwältigenden Eindruck auf das Bewußtsein des Dichters, daß das Erinnerungsvermögen oftmals zu versagen droht. Dante ist auf die Hilfe von Inspiration und Imagination angewiesen, um sein anspruchsvolles Projekt zu verwirklichen. Zu Beginn des zweiten canto, mit dem die eigentliche Vision der Jenseitsreise einsetzt, heißt es:

> O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
> o mente, che scrivesti ciò ch' io vidi,
> qui si parrà la tua nobilitate. (*Inf.* II, 7-9)[55]

Erscheint die *Commedia* vergleichbar mit der *Vita Nuova* einerseits als Mitschrift der memoria („mente che scrivesti ciò ch' io vidi"), so wird andererseits in dem zunächst traditionell erscheinenden Musenanruf deutlich, daß die Inspiration als Supplement der Erinnerung benötigt wird[56], wenn Poïesis die versagende Erinnerungsleistung kompensieren muß („o muse, o alto ingegno, or m'aiutate"). Dante kann sich mit Hilfe poetischer Bilder an Erfahrungen annähern, die sich ihm auf dem Weg der memoria verweigern. Hatte das Bild des Schleiers bereits in der *Vita Nuova* im Hinblick auf die sich zweifach entziehende Erfahrung einer erinnerten Vision einen zentralen Stellenwert, so läßt sich die unerhörte Steigerung der visionären Erfahrung in der Aufnahme und Weiterentwicklung des Bildes in der *Commedia* verfolgen. Gerade im Hinblick auf das komplizierte Verhältnis von festgeschriebener und sich zugleich entziehender memoria erschließt sich die Bedeutungsdimension der Metapher, in der sich die Erfahrung zwischen memoria und ingegno in vielfacher Weise immer neu konkretisiert.

Inferno

Dante führt das Bild des Schleiers im 9. canto des *Inferno* mit großem Nachdruck ein, ja es entsteht der Eindruck, als ob er in einer Art Engführung alle Vorstellungsinhalte, die bereits in der *Vita Nuova* ansatzweise mit dem Bild verbunden waren, nunmehr zur Prägnanz einer imaginären Figur zusammenzieht.

---

55 Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 Bde., Milano 1991-1997. Nach dieser Ausgabe, die im wesentlichen den von Giorgio Petrocchi (*La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano 1966-1967) erstellten Text übernimmt, wird im folgenden zitiert.

56 Vgl. die Studie von Karl August Ott, „Die Bedeutung der Mnemotechnik für den Aufbau der *Divina Commedia*", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62/1987, S. 163-193, hier bes. S. 188-193.

Dante und Vergil befinden sich im 9. Gesang vor den Toren Dites. Die rauchgeschwärzte Luft und ein dichter Nebel machen es Vergil unmöglich, sich zu orientieren:

> Attento si fermò com' uom ch'ascolta;
> ché l'occhio nol potea menare a lunga
> per l'aere nero e per la nebbia folta. (*Inf.* IX, 4-6)

Diese Erfahrung der sich gänzlich entziehenden Wahrnehmung der Umgebung findet in einem zweiten Schritt in der sich Dante entziehenden Rede Vergils ihre Steigerung. Vergil, der auch an der Möglichkeit einer Fortsetzung der Reise zu zweifeln scheint, unterbricht angesichts von Dantes Erschrecken seine besorgte Rede und schließt mit einer hoffnungsverheißenden Wendung:

> „Pur a noi converrà vincer la punga"
> cominciò el, „se non ... Tal ne s'offerse.
> Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!" (*Inf.* IX, 7-9)

Was wird ihnen zustoßen, wenn sie der Herausforderung nicht gewachsen sind? Wie sollte der unterbrochene Satz „se non..." enden? Weder Dante noch der Leser werden es erfahren. Vergil erinnert vielmehr an die schützende Rolle Beatrices („Tal ne s'offerse") und deutet an, daß er mit himmlischer Unterstützung rechnet („oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga"). Dante durchschaut die Taktik Vergils, ohne dabei jedoch durch das über die ursprünglich beabsichtigte Rede gebreitete Wortgewebe[57] zu dringen:

> I' vidi ben sì com' ei ricoperse
> lo cominciar con l'altro che poi venne,
> che fur parole a le prime diverse; (*Inf.* IX, 10-12)

Der Text unterstreicht die herausragende Bedeutung der dem verdeckenden Wortgewebe („ricoperse") entspringenden Imagination, indem er Dante seinerseits nunmehr die Befürchtung äußern läßt, er könne in seiner Angst hinter die Deckrede Vergils weit Schlimmeres projizieren, als Vergil eigentlich zu sagen beabsichtigt hatte:

> ma nondimen paura il suo dir dienne,
> perch' io traeva la parola tronca
> forse a peggior sentenzia che non tenne. (*Inf.* IX, 13-15)

---

57 Bereits in canto IV des *Inferno* wird die Gesprächssituation eines „parlar coverto" zwischen Vergil und Dante inszeniert, wenn Dante taktvoll nach dem Schicksal der Ungetauften zu fragen sucht, indem er jede Anspielung auf Vergil vermeidet und dennoch verstanden wird: „uscicci mai alcuno, o per suo merto/ o per altrui, che poi fosse beato?"/ E quei che 'ntese il mio *parlar coverto,/* rispuose [...] (49-52, Hervorh. P. O.). Christoph Schwarze hat in seiner Studie „Indirektheit in der *Divina Commedia*" (in: *Dante Alighieri 1985*, wie Anm. 52, S. 89-102) eben diese Phänomene der Indirektheit", die „über den Aspekt der formalen Formulierungstechnik hinaus, inhaltlich motiviert sind", in den Mittelpunkt gestellt: „Indirektheit ist [...] in der *Divina Commedia* erstens ein *Gegenstand* der Darstellung, und sie ist zweitens ein Mittel zur Lösung bestimmter *Darstellungsprobleme* in der Kommunikation zwischen Autor und Leser." (S. 90).

Schon Boccaccio wies in den *Esposizioni sopra la Comedia* auf die in dem Wort „forse" unterstrichene Unsicherheit Dantes hin.[58] Robert Hollander vertritt die These, daß Vergil seinen Ort in der Vorhölle nicht auf Grund seines Heidentums, sondern auf Grund seiner Zweifel an Gott habe.[59] Deshalb deutet er den unterbrochenen Satz Vergils als Ausdruck seiner „mancanza di fede":

> Il suo dubbioso „se non..." rivela appunto una momentanea mancanza di fede nel più alto potere celeste. [...] Nel dubbio momentaneo di Virgilio possiamo avvertire la percezione dantesca della mancanza di fede di Virgilio. [...] siamo forse testimoni di un ripetersi del peccato che ha relegato Virgilio in inferno.[60]

Erahnt Dante den Glaubenskonflikt seines Lehrers, und ist er deshalb in so großem Maße erschüttert? Oder projiziert er seine eigenen Ängste hinter den Wort-Schleier Vergils? Um von dem imaginierten hintergründigen Sinn des Nichtausgesprochenen abzulenken, stellt Dante Vergil schließlich die Frage, ob jemals ein Bewohner des Limbus den Weg nach Dite genommen habe:

> „In questo fondo de la trista conca
> discende mai alcun del primo grado,
> che sol per pena ha la speranza cionca?" (*Inf.* IX, 16-18)

Auch er bedient sich einer verdeckten Rede. Hinter der allgemeinen Formulierung „discende mai alcun del primo grado" verbirgt sich die bange Frage, ob Vergil überhaupt in der Lage sein werde, den Weg zu finden.
Vergil durchschaut seinerseits die Worte Dantes und antwortet mit einer Geschichte, in der das Verhältnis von verborgenem und offenbartem Sinn eine weitere Steigerung erfährt. Er berichtet, schon einmal auf Geheiß einer thessalischen Hexe nach Dite vorgedrungen zu sein:

> Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
> congiurato da quella Eritón cruda
> che richiamava l'ombre a' corpi sui.
> Di poco era di me la carne nuda,
> ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
> per trarne un spirto del cerchio di Giuda. (*Inf.* IX, 22-27)

Bei Lucan ist von der Hexe Erichtho die Rede, die für Sextus Pompeius den Geist eines toten Soldaten beschwört (*Pharsalia* VI, 507-830). Doch in der

---

58 In den *Esposizioni* heißt es: „[...] dice ‚forse' perché ancora certeza non aveva di ciò che Virgilio s'avesse inteso per le parole moze; [...]." In: Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hrsg. von Vittore Branca, 10 Bde., Milano 1964-98, Bd. VI, 1965, hrsg. von Giorgio Padoan, S. 473.
59 Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: Tragedia nella* Commedia, Firenze 1983.
60 Ebd. S. 128.

mittelalterlichen Mythenbildung um den mago Vergil, dem übernatürliche Fähigkeiten zugesprochen wurden,[61] gibt es keinen Hinweis auf eine Verbindung zwischen Erichtho und Vergil. In Boccaccios *Esposizioni sopra la Comedia* heißt es im Hinblick auf diese Episode: „[...] che istoria questa si fosse non mi ricorda mai aver né letta né udita, da quello in fuori che di sopra n' è detto."[62] Vandelli folgert in seinem Kommentar:

> Perchè apparisse naturale la conoscenza che V. [Virgilio] mostra del cammino infernale, D. [Dante] inventò lui che Eritone sopravvivesse a V. [Virgilio] e facesse già vecchia rivivere un altro morto, cosa ignota alla leggenda.[63]

Hat der Autor der *Commedia* die Begegnung zwischen Vergil und Erichtho erfunden, um Vergils Kenntnis des *Inferno* rechtfertigen zu können? Bedurfte es überhaupt einer solchen Rechtfertigung?

Könnte es sich nicht vielmehr um eine Deckrede Vergils handeln, der – auf der Ebene der histoire – die Geschichte erfindet, um den Jenseitswanderer zu beruhigen: „[...] ben so 'l cammin; però ti fa sicuro." (*Inf.* IX, 30) Der römische Dichter Vergil hatte in seiner Poesie bereits mehrmals den descensus beschrieben, wenn Orpheus (*Georgica*, IV, 407-506) und Aeneas (*Aeneis*, VI) bis in den Hades vordrangen.

Auf Vergils Fähigkeit der imaginären Vergegenwärtigung in der Fiktion wird explizit im achtundzwanzigsten Gesang des *Purgatorio* angespielt. Matelda erklärt hier, daß Statius und Vergil bereits das „Paradiso terrestre" poetisch dargestellt hätten, indem sie das goldene Zeitalter besangen: „Quelli ch'anticamente poetaro/ l'età de l'oro e suo stato felice,/ forse in Parnaso esto loco sognaro." (*Purg.* XXVIII, 139-141) Dante wendet sich darauf den Dichtern zu, die ihn voller

---

61 Vgl. Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, hrsg. von Giorgio Pasquali, Vol. I, Firenze 1955, S. 266f. und Edward Moore, *Studies in Dante. First Series: Scripture and Classical Authors in Dante*, Oxford 1896, S. 234-237.

62 *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, wie Anm. 58, S. 475. Gerade weil Boccaccio nicht auf eine Sage hinweist, die zu Lebzeiten Dantes existierte, sind die Mutmaßungen Friedrich von Falkenhausens recht unwahrscheinlich, der von einer nicht überlieferten Sage ausgeht, auf die Dante zurückgegriffen haben soll: „Die Vermutung ist wohl nicht allzu gewagt, daß zu Dantes Zeiten eine uns verlorengegangene Sage – ob Gedicht oder mündliche Überlieferung, ob mittelalterlich oder noch aus der Antike überkommen – in Umlauf war, die den Geist des Brutus, von Erichtho beschworen, warnend vor Augustus erscheinen ließ und die Dante benutzt hat, um seinem Führer das Bekenntnis in den Mund zu legen, daß er bei dieser Gelegenheit, von ihr entsandt, den Weg bis zum Grund der Hölle kennengelernt habe. („Erichthos Beschwörung [Inf. IX v. 25ff.]", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 21/1929, S. 144-147, hier S. 147).

63 In: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, hrsg. von Giuseppe Vandelli, wie Anm. 54, S. 67. Ähnlich hieß es bereits in dem *Commento* Francesco di Bartoldo da Butis (1324-1405): „[...] questa fizione; cioè che Eriton scongiurasse Virgilio, fa l'autor nostro da sè poetando: chè questo non si truova appo li autori, nè non è da dire che qui l'autore faccia allegoria; ma finge questo per dare verisimilitudine alla sentenzia litterale, considerato ch' avea finto di sopra che Virgilio era di quelli del primo cerchio." In: *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, hrsg. von Crescentino Giannini, Pisa 1858-1862, 3 Bde., photomechan. Nachdruck Pisa 1989, Bd. 1, S. 252.

Stolz über diese himmlische Anerkennung ihrer poetischen Vision anlächeln: „Io mi rivolsi 'n dietro allora tutto/ a' miei poeti, e vidi che con riso/ udito avëan l'ultimo costrutto;" (ebd., 145-147).

Erklärt Matelda Vergils Kenntnis des „Paradiso terrestre" mit seiner Vorstellungskraft („forse in Parnaso esto loco sognaro"), so reichte die in *Aeneis* und *Georgica* unter Beweis gestellte Imagination Vergils vollkommen aus, um seine Kenntnis des *Inferno* zu rechtfertigen. Dante brauchte also den Auftrag der thessalischen Hexe nicht, um Vergils Kenntnis des *Inferno* glaubhaft zu machen, wie es allgemein in den Kommentaren vermutet wird. Vielmehr kann die Geschichte vor dem Hintergrund der vorangegangenen Episode nunmehr ebenfalls als Deckrede interpretiert werden, die Vergil ersinnt, um Dante zu beruhigen. Denn die Geschichte selbst, die in der Forschung meist übergangen wird, ist im höchsten Maße unwahrscheinlich. Sollte dem Auftrag Beatrices tatsächlich der Auftrag einer thessalischen Hexe vorangegangen sein, den Vergil eilfertig ausführte oder dem er sich unterwerfen mußte? Dem himmlischen Auftrag würde auf diese Weise der Auftrag einer grausamen Hexe („congiurato da quella Eritón cruda") gleichwertig zur Seite gestellt. Alles scheint darauf hinzuweisen, daß Vergil die Geschichte selbst erfunden hat, daß er mit Hilfe seiner poetischen Vorstellungskraft eine Analogie zwischen Hades und christlichem Jenseits herstellte. Kurz bevor Vergil seine Rolle als Führer Dantes in *Purgatorio* XXVII abgibt, hebt er selbst hervor, daß er auf eben die Fähigkeiten zurückgreifen mußte, denen er auch als Dichter seine Ausdruckskraft verdankte, nämlich auf „ingegno" und „arte", um Dante sicher durch die Unterwelt zu geleiten: „Tratto t' ho qui con ingegno e con arte". (*Purg.* XXVII, 130)

In der Deckrede Vergils, die sich „ingegno" und „arte" verdankt, wird ein komplexes Verhältnis von verborgenem und nur scheinbar offenbartem Sinn inszeniert. Die ebenso kunstvoll wie rätselhaft ‚verdichtete' Geschichte verhindert ein leichtes ‚Durchdringen' der Textur der Verse in einer allegorischen Deutung. Der Blick des Lesers wird auf die Oberfläche des Textes gelenkt.

Die rätselvolle Geschichte findet ihr Ende schließlich in einer Leerstelle. Offenbar hat sich der Nebel etwas gelichtet, und Dante läßt sich von dem Blick auf die in Erscheinung tretenden Gorgonen ablenken. Er vernimmt die Worte Vergils nicht mehr und muß deshalb eine Erinnerungslücke eingestehen: „E altro disse, ma non l'ho a mente". (*Inf.* IX, 34) Der Text suggeriert insofern auch die Frage, wie viele Lücken des Gedächtnisses der Jenseitswanderer seinerseits im Hinblick auf diese Episode mit Hilfe der Imagination schloß, wie sich memoria und ingegno an dieser Stelle zueinander verhalten. Wo reißt die Erinnerung Dantes ab? Verdankt der Leser Fragmente – und welche Fragmente der Geschichte – dem ingegno Dantes oder der mehr oder weniger zuverlässigen Erinnerung Dantes an das erzählerische ingegno Vergils? Das immer wieder neu inszenierte Sich-Entziehen des Textes erfährt auf diese Weise eine komplexe Potenzierung.

Konnte Dante die Worte Vergils nicht mehr aufnehmen, weil die Gorgonen seinen Blick fesselten, so entspricht dieser akustischen Einschränkung in einem

neuen Schritt der Entzug eben dieses Anblicks. Auf Geheiß Vergils muß er sich von Medusa abwenden:

„Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
che se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso."
Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi. (*Inf.* IX, 55-60)

In dem expliziten Hinweis auf den zweifachen Schutz der Augen Dantes durch die eigenen und die besorgt über sie gelegten Hände Vergils, erfährt das Motiv einer sich entziehenden Bildlichkeit eine weitere Steigerung.

Nachdem Dante das Umfeld der Schleiermetaphorik in der sich durch Rauch und Nebel entziehenden Wahrnehmung, in dem verdeckenden Wortgewebe Vergils und der über die Erinnerungslücke gelegten Deck-Imagination des Jenseitsreisenden, der seine Augen schließlich zum eigenen Schutz verhüllen muß, ausspekuliert hat, stellt er das Bild selbst in das Zentrum einer Reflexion über die verschleierten Schichten seines Textes. Hier findet die Summierung des Rätselhaften, das seinen Kulminationspunkt in der Geschichte Vergils zu haben scheint, seine ästhetische Realisierung:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani. (*Inf.* IX, 61-63)

Indem der Text auf eine unter dem Schleier der Verse verborgene „dottrina" hinweist, wird ein Bezug zu dem allegorischen Deutungsschema hergestellt, auf das sich Dante bereits im *Convivio* bezogen hatte, einer Schrift, in der er eine Auswahl seiner eigenen Kanzonen auslegt. Zu Beginn des zweiten Buchs stellt Dante hier seine Kommentarmethode in den Kontext der Theorie des vierfachen biblischen Schriftsinns und differenziert senso litterale, senso allegorico, senso morale und senso anagogico.[64] Seine Erläuterungen erweisen sich vor allem im Hinblick auf die Unterscheidung von senso litterale und senso allegorico von Interesse, weil er hier versucht, einen Unterschied zwischen Theologie und Poesie herauszuarbeiten:

L'uno si chiama litterale [e questo è quello che non va oltre a ciò che suona la parola fittizia, si come ne' le favole dei poeti. L'altro si chiama allegorico][65] e questo è

64 Zu dem Traditionszusammenhang, in dem Dantes in keiner Weise originellen Ausführungen stehen, vgl. die umfangreiche Untersuchung von Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, wie Anm. 1. Auch Jean Pépin weist in seinem Artikel „Allegoria" der *Enciclopedia dantesca* auf den Traditionshintergrund hin, vor dem Dantes theoretische Reflexionen über die Lehre vom vierfachen Schriftsinn stehen: „All'epoca di Dante niente era più comune dell'ammettere, com'egli fa, un quadruplice senso della Scrittura."(wie Anm.1, Bd. 1, S. 155).

65 Die Klammern im Text verweisen auf ein textkritisches Problem. Das *Convivio* ist in 46 Handschriften überliefert. Die Erläuterung des ‚senso litterale' fehlt in allen Handschriften bis auf

> quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna; [...] Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.[66]

Die poetische Fiktion wird wie bereits in der *Vita Nuova* im *Convivio* als „manto di [...] favole" und „bella menzogna" verstanden, hinter der sich eine „veritade ascosa" verbirgt. Otfried Lieberknecht vertritt in seiner Arbeit *Allegorese und Philologie* die These, daß Dante an dieser Stelle keinen kategorischen Unterschied in der theologischen oder poetischen Auffassung der Allegorie zum Ausdruck gebracht habe, sondern nur partiell in der inhaltlichen Füllung des „senso allegorico" vom vierstufigen Schriftsinnmodell abweiche:

> Der allegorisch-typologische, inhaltlich auf Christus und die Kirche bezogene Schriftsinn der Bibelexegese wird von ihm im *Convivio* [...] durch einen profanwissenschaftlich ausgerichteten Textsinn der Dichterexegese substituiert, unter gleichzeitiger Beibehaltung der beiden übrigen nicht-litteralen Textsinne (‚senso morale' und ‚senso anagogico') des bibelexegetischen Modells [...].[67]

Die in den Kanzonen des *Convivio* verborgene „veritade ascosa sotto bella menzogna" beziehe sich insofern nicht auf Christus oder auf den christlichen Glauben, sondern bleibe im Bereich profanwissenschaftlich-philosophischer Aussage.[68] In der *Epistola a Cangrande*, deren Autorschaft bis heute umstritten ist[69], überträgt Dante die Lehre vom vierfachen Schriftsinn auf die *Commedia* selbst. Dabei stellt sich die häufig in der Forschung aufgeworfene Frage nach dem Status der Fiktion in der *Commedia*. Ist der allegorische Sinn, wie im *Convivio*, „secondo che per li poeti è usato"[70] auszulegen, oder ist die *Commedia* im Sinne der „allegoria dei teologi"[71] zu verstehen?

---

zwei, deren Text als nachträgliche Füllung einer bereits im Archetyp gegebenen Lücke gilt. Vgl. Maria Simonelli, *Materiali per un' edizione critica del* Convivio *di Dante*, Roma 1970, S. 89-91, den Kommentar von Thomas Ricklin, in: Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, Bd. 4, II, (1996), wie Anm. 50, S. 106ff. und die ausführliche Darstellung bei Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, wie Anm. 5, S. 5.

66 *Convivio* II, I, 3-4, in: Dante Alighieri, *Il Convivio*, edizione critica a cura di Maria Simonelli, Bologna 1966, S. 31.

67 Otfried Lieberknecht, *Allegorese und Philologie*, wie Anm. 5, S. 8.

68 Ebd.

69 Zur Frage der Echtheit des Briefes vgl. die ausführliche Darstellung der Forschungspositionen bei Otfried Lieberknecht, ebd.

70 Eine Auslegung „secondo che per li poeti è usato" formuliert Francesco Zambon: „[...] la narrazione del viaggio compiuto da Dante nei tre regni dell'Aldilà dovrebbe essere considerata non come il resoconto di un viaggio reale, ma come una bella favola sotto la quale il lettore è invitato a cercare il significato allegorico." F. Z., „Allegoria e linguaggio dell'ineffabilità nell'autoesegesi dantesca dell' *Epistola a Cangrande*", in: *L'Autocommento* (Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano. 17), hrsg. von Gianfelice Peron, Padova 1994, S. 21-30, S. 22.

71 Robert Hollander interpretiert die *Commedia* wie bereits Singleton im Sinne der „allegoria dei teologi". Vgl. *Allegory in Dante's* Commedia (wie Anm. 5) und Charles Singleton, „Dante's Allegory", in: *Speculum* 25/1950, S. 78-85.

In dem Brief an Cangrande wird die Vieldeutigkeit des Werkes postuliert: „Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum [...].“[72] Dabei nimmt der Autor einerseits eine deutliche Unterscheidung zwischen sensus litteralis und sensus allegoricus vor, die in der Theologie begründet scheint:

> Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est.[73]

Andreas Kablitz interpretiert diese Stelle als eine „Transgression der überkommenen Poetik“, weil „bereits der Literalsinn hier eine transzendente Wirklichkeit – die klassische Domäne des *sensus anagogicus*“ bezeichne:

> Aufällig an diesem Satz ist das Verhältnis der allegorischen Bedeutung zum Literalsinn. Denn der *sensus litteralis* bezeichnet nun das Ziel dessen, was der *sensus allegoricus* beinhaltet. Die Applikation des Schriftsinnschemas auf den Text also bewirkt eine signifikante Verkehrung seiner gewohnten Hierarchie. Diese Verwandlung der systematischen Differenz innerhalb der exegetischen Ordnung in ein strukturierendes Moment der erzählten Geschichte aber macht die Jenseitsreise zugleich zu einem Erkenntnisweg, der das Scheitern diesseitiger Zeichenhaftigkeit besiegelt. So wird dieser Weg der Erkenntnis zugleich zu einem Erlösungsweg, der den stumm und wirkungslos gewordenen Zeichen dieser Welt ihre Bedeutung zurückgewinnt.[74]

Während Kablitz in seiner voraussetzungsreichen Analyse die Transformation der tradierten Poetik zum Ausgangspunkt für eine Neubestimmung der theologischen Implikationen der *Commedia* macht, kann gerade der Aspekt einer Transgression des Schriftsinnschemas auch zu einer neuen Valorisierung seiner medialen Realisierung führen, die im folgenden Absatz des Briefs an Cangrande ebenfalls zur Sprache kommt:

> Forma sive modus tractandi est poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus, et cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus.[75]

Die Vielzahl der sich zum Teil sogar widersprechenden Definitionen macht deutlich, daß Dante den ästhetischen Spielraum seines Werkes möglichst wenig begrenzen will. Alastair J. Minnis interpretiert Dantes „clumsiness“ im Umgang mit dem Begriff der Allegorie als ein Zeichen für das innovative Potential seines Versuchs, die theologisch-allegorische Sinnebene und die sekular-ästhetische Sinnebene in neuer Weise miteinander zu konfrontieren:

---

72 *Epistola* XIII, 20, in: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, in: *Philosophische Werke*, wie Anm. 50, Bd. 1, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Thomas Ricklin, Hamburg 1993, S. 8.

73 Ebd. XIII, 24-25, S. 10.

74 Andreas Kablitz, „Poetik der Erlösung“, wie Anm. 6, S. 362.

75 *Epistola* XIII, 27, S. 10-12.

> [...] the discussions of allegorical interpretation found in the *Convivio* and the Can Grande epistle seem to be exploring the common ground which medieval literary theory was defining between poetic fiction which is in some sense true and scriptural truth which can on occasion be expressed through figures, fictions, and enigmas. The slight clumsiness and rather tentative nature of Dante's account of allegory in the *Convivio* is invaluable to the historian of literary criticism because it provides an indication of the unusualness of what is happening. Dante was the great innovator who saw the possibilities with an insight that no one else had shown. The very introduction of theological allegory into a discussion of the meaning of secular poems was something new, or at least something which was done with a definite sense of occasion. And the main feature of that occasion was the aggrandisement of the vernacular. Very little of the theological exegetical system was germane to Dante's specific interpretative needs in the *Convivio*, but its invocation served his general polemical purpose very well.[76]

Der von Minnis hervorgehobene innovative Umgang Dantes mit der Lehre vom vierfachen Schriftsinn läßt sich im *Convivio* auch im Hinblick auf die mediale Realisierung des sensus litteralis beobachten. Einerseits deutet Dante den buchstäblichen Sinn ganz entsprechend der traditionellen Auslegung als eine Sinnschicht seiner Kanzonen, die er im *Convivio* zu erklären sucht: „sopra ciascuna canzone ragionerò prima la litterale sentenza e, appresso di quella, ragionerò la sua allegoria, cioè la nascosa veritade" (II, I, 15)[77]. Andererseits hebt er im *Convivio* aber auch die materielle Seite des Literalsinns hervor:

> Ancora: è impossibile, però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, sanza prima essere diposto lo subietto sopra che la forma dee stare; sì come impossibile la forma d[e] l'oro è venire, *se la materia*, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata, e la forma de l'arca venire, *se la materia, cioè lo legno*, non è prima disposta e apparecchiata. Onde, con ciò sia cosa che *la litterale sentenza sempre sia* subietto e *materia de l'altre*, massimamente de l'allegorica, impossibile è prima venire a la conoscenza de l'altre che a la sua.(II, I, 10ff., Hervorh. P.O.)[78]

Dante reflektiert an dieser Stelle die mediale Realisierung der „litterale sentenzia" anstelle ihrer referentiellen Ebene.[79] Dieser neue Blick auf den Literalsinn tritt

---

76 Alastair J. Minnis, „The Transformation of Critical Tradition: Dante, Petrarch, and Boccaccio", in: *Medieval Literary Theory and Criticism*, wie Anm. 1, S. 386.

77 Dante Alighieri, *Il Convivio*, hrsg. von Maria Simonelli, wie Anm. 66, S. 33.

78 Ebd. S. 32.

79 Auch wenn, wie Rainer Stillers hervorhebt, im *Convivio* „Formales für das Verstehen nur die Bedeutung einer Vorstufe hat" (in: „Zum impliziten Literaturbegriff und Textverstehen in Dantes *Convivio*", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57/1982, S. 85-107, hier S. 93) zeigt sich doch, daß Dante immer wieder die materielle Schicht des Textes reflektiert. So unterstreicht er im ersten Teil des *Convivio* die Unübersetzbarkeit von Poesie mit dem Hinweis auf ihre ästhetische Realisierung: „E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia." (I, VII, 14, wie Anm. 66, S. 15). Dante lenkt den Blick seiner Leser auch auf die ästhetische Realisierung seines eigenen Textes, wenn er im Hinblick auf die im *Convivio* verwendete Volkssprache hervorhebt „[...] si vedrà l'agevolezza de le sue sillabe, le proprietadi de le sue co[stru]zioni e le soavi orazioni che di lui si fanno; le quali chi bene agguarderà, vedrà essere piene di dolcissima e d'amabilissima

auch in den hier zu interpretierenden Versen in besonderer Weise ans Licht. Denn der sensus litteralis ist nicht wie ein durchsichtiger Schleier einfach über den sensus allegoricus des Textes gebreitet. Wenn Dante die Leser auffordert: „mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani" (*Inf.* IX, 62f.), so ist fraglich, ob sich diese Aufforderung überhaupt einlösen läßt, wie die große Zahl verschiedenster Deutungen zeigt. Warum werden die Verse als „strani" bezeichnet? Welche „dottrina" verbergen sie? Als Beispiel für die Deutungsvielfalt sollen einige zeitgenössische Positionen herangezogen werden. So ist für den Autor des *Ottimo Commento* „strano" bezogen auf die „[...] materia strana da noi, così perchè è materia non usata, così perchè questi esempli trattano di gente straniera da noi, cioè di quelle tre Furie [...]".[80] Der verborgene allegorische Sinn bezieht sich nach seiner Ansicht vor allem auf die Deutung des versteinernden Blicks der Medusa.[81] Boccaccio schlägt in seinen *Esposizioni sopra la Comedia* (um 1373) eine andere Deutung vor. Im Kontext einer offenbar polemisch geführten zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Deutung der *Commedia* versteht er die Verse als Anweisung Dantes an seine Leser, über den sensus litteralis hinauszugehen. „Strani" ist nach Boccaccio ein Synonym für „volgari". Dante habe auf die Besonderheit dieses ersten großen Werks in der Volkssprache hinweisen wollen.[82] Francesco da Buti konzentriert sich in seinem *Commento* (1339-1385) auf die allegorische Deutung der Szene selbst: „le furie [...] significano le radici, e lo nascimento del peccato della superbia e della invidia procedenti da malizia [...]."[83] In der Vielfalt möglicher Deutungen wird offenbar, wie schwer es bereits

---

bellezza."(I, X, 13, ebd. S. 21). *De vulgari eloquentia* ist ein beredtes Zeugnis für die Bedeutung, die Dante der Sprache in ihrer materiellen Realisierung, ihrem Klang, ihrer Syntax und ihrer Semanik, beimaß: „Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est; hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit; quapropter diligentissime videtur esse tractanda." (*De vulgari eloquentia*, in: *Opere minori*, hrsg. von Alberto del Monte, Milano 1966, XI, S. 598). Das in „contextum" evozierte Bild des Verwebens von Verszeilen wird in „uno eptasillabo contexta" (ebd. S. 599), „carmina contexendo" (XII, S. 601) und „eptasillabum intexitur unum" (ebd. S. 602) noch einmal aufgenommen.

80 *L'Ottimo Commento della „Divina Commedia"*. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante, hrsg. von Alessandro Torri, 3 Bde., Pisa 1827-1829, photomechan. Nachdruck Pisa 1995, Bd. 1, S. 160.

81 In seinem Kommentar führt er aus: „[...] o vero intendi l'allegoria di questa figura, che la ragione colle sue mani, cioè potenze, chiuse gli occhi, cioè le speculazioni, a Dante, cioè allo intelletto, e al libero arbitrio umano, che non guatasse, nè considerasse Medusa, ch'è interpetrata dimenticanza, per la quale si convertisse d'uomo, animale razionale mortale intellettivo, in pietra, la quale è senza senso e senza ragione." Ebd. S. 161.

82 In den *Esposizioni* heißt es: „E fanno queste parole dirittamente contro ad alcuni, li quali, non intendono le cose nascose sotto il velame di questi versi, non vogliono che l'autore abbia alcuna altra cosa intesa se non quello che semplicemente suona il senso litterale; li quali per queste parole possono manifestamente comprendere l'autore avere inteso altro che quello che per la corteccia si comprende. E chiama l'autore questi suoi versi ‚strani', in quanto mai per alcuno davanti a lui non era stata composta alcuna fizione sotto versi volgari, ma sempre sotto litterali, e però paiono strani, in quanto disusati a così fatto stile." Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, wie Anm. 58, S. 480.

83 *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia*, wie Anm. 63, Bd. 1, S. 259f.

den zeitgenössischen Lesern fallen mußte[84], dem Appell Dantes zu folgen und die „dottrina sotto il velame" zu erkennen.

Schon in der *Vita Nuova* hatte Dante mit dem nur scheinbar leicht zu erschließenden Sinn seiner Amor-Vision gespielt. In der *Commedia* wird in Analogie zu der christlichen Bedeutungserfassung der Rede auf einen tieferen Sinn prätendiert, der sich jedoch nicht einfach preisgibt oder erschließt. In seiner Aufforderung „Voi ch'avete l'intelletto sano, mirate la dottrina" zediert Dante die Deutungskompetenz an eine ausgewählte Leserschaft. William Franke hebt in seinem Buch *Dante's Interpretive Journey* die Fokussierung der Textebene besonders hervor, auf die der Leser verwiesen werde: "The focus of attention shifts [...] to the poem as poem, with its opaque meaning and teaching, and to the hermeneutic event of reading it, a task reserved for ‚sound intellects'."[85] Aber auch diesen Lesern, denen Dante einen „intelletto sano"[86] ansinnt, erschließt sich die Bedeutung der Verse nicht unmittelbar. Er verharrt auf der Oberflächenstruktur des Textes. Mit Hilfe des Reims „sano" – „strano" inszeniert Dante einen Bedeutungszusammenklang, der zugleich einen Bedeutungszuwachs suggeriert. „Sano" erscheint unvermittelt als eine defiziente Form von „strano". So wird der Leser selbst in die undurchdringlichen Schichten des scheinbar transparenten Textes verstrickt, der als „strano" charakterisiert wird, weil er nicht in einer theologisch motivierten Allegorie aufgeht. Philippe Sollers hat, ohne im

---

84 Aber auch in den neueren Kommentaren wird die Stelle unterschiedlich gedeutet. Für Philalethes, der auf die Deutungsvielfalt der Stelle hinweist, geht es hier um eine Glaubensfrage: „Vorzüglich aber kommt es hier darauf an, den Geist von dem versteinernden Zweifel (der unter Medusa verstanden werden könnte) abzuwenden, weil man sonst, unwillkürlich in demselben verstrickt, unfähig wird, den Rückweg zum Licht zu finden." (Dante Alighieri's *Göttliche Comödie.* Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes, Leipzig (1865-1866) [4]1891, 3 Bde., Bd. 1, S. 55.). Gmelin läßt in seinem Kommentar offen, ob sich der allegorische Sinn der Figur der Medusa zuordnen läßt oder ob es vielmehr um die Figur Vergils geht, der Dante die Augen verdeckt: „Auf die Erscheinung der Medusa bezogen, fordert die Stelle den Leser auf, über deren allegorische Bedeutung nachzudenken. Speziell auf die Handlungsweise Virgils bezogen, kann sie darauf hinweisen, daß Virgil als der Vertreter der *ratio* hier selbst Dante vor dem Blick in das Antlitz der Medusa als der Gefahr der Verzweiflung oder der Irrlehre schützen muß."(Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von H. Gmelin, 3 Bde., Stuttgart (1954), [3]1994, Bd. 1, S. 172). John Freccero interpretiert hingegen die in der Gestalt der Medusa drohende Versteinerung als „interpretive and moral threat", der die Konversion Dantes zur Anschaung bringe: „[...] the aversion from the Medusa and the *conversion* to the text are related temporally, as the *before* and *after* of the same poetic event. Between those two moments, there extends the experience of the pilgrim, who has himself seen the *dottrina* and has returned as poet to reveal it to us."(„Medusa: The Letter and the Spirit", in: J. F., *Dante. The Poetics of Conversion*, Cambridge/,Mass./London 1986, S. 119-135, hier S. 121).

85 William Franke, *Dante's Interpretive Journey*, Chicago/London 1996, S. 84.

86 Zum Begriff des „intelletto sano" vgl. *Convivio* IV,15, 10ff. Hier unterscheidet Dante zwischen „intelletto sano" und „intelletto infermo". In: Dante Alighieri, *Il Convivio*, hrsg. von Maria Simonelli, wie Anm. 66, S. 176. Giuseppe Mazzotta versteht das Insistieren auf dem „intelletto sano" als Hinweis auf die Gefahr der Häresie: „The phrase ‚intelletti sani', I submit, calls immediate attention to what might be called heresy of reading and translates a commonplace of biblical exegesis." In: *Dante, Poet of the Desert*, wie Anm. 2, S. 279.

einzelnen auf den canto einzugehen, gerade diesen Aspekt der phonetischen und semantischen Materialität des Textes im Blick, wenn er von der „traversée de l'écriture" bei Dante spricht:

> „Le voile des vers étranges", c'est ce qui empêche non pas de les réduire à une signification claire et plate, de les traduire dans une suite de signes plats (une langue morte) – mais de les voir et de les vivre (de les lire) tels qu'ils sont. La „doctrine" qui se cache ainsi „sous" ce voile est une doctrine du sens à travers la multiplicité des signes, ce que nous appelons *traversée de l'écriture* puisqu'elle implique à la fois une lecture et une écriture.[87]

Giuseppe Mazzotta unterstreicht in seinem Buch *Dante, Poet of the Desert* das in der Sprache zum Ausdruck kommende Spannungsverhältnis zwischen theologischem Lehrgehalt und Fiktion, mit dem der Leser beständig konfrontiert werde:

> [...] the question of whether Dante's allegory belongs to a theological or fictional mode cannot be simply solved [...]. Dante's reader is constantly reminded, in effect, that the practice of reading deals precisely with how that decision can be made, that reading is an imaginary operation in which truth and fiction, far from being mutually exclusive categories, are simultaneously engendered by the ambiguous structure of metaphoric language.[88]

Dante ästhetisiert die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, indem eine oszillierende Deutungskomplexität an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen tritt. Es wird eine Vorstellung von Hintergründigkeit an Bedeutung assoziiert, die sich nicht mehr durch eine „dottrina" eingelöst findet und die den Leser auf die nur scheinbar transparente Oberfläche des Textes zurückverweist. Das topische Bild eines allegorischen Schleiers wird auf diese Weise zum Ort eines ästhetischen Spannungsverhältnisses zwischen Offenbarung und Verschleierung des Sinns.[89]

---

87 Philippe Sollers, „Dante et la traversée de l'écriture", wie Anm. 3, S. 45f.

88 Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert*, wie Anm. 2, S. 233.

89 In seiner Deutung der *Commedia* mit dem programmatischen Titel „*Sotto il velame*" versucht Giovanni Pascoli hingegen, Dantes spirituellen Weg zu verfolgen, indem er Parallelen zur biblischen Geschichte aufdeckt und auf diese Weise den Schleier des Textes hebt. „Il velame comincia a sollevarsi." heißt es am Ende des ersten Kapitels. In: G. P., *Opere*, 2 Bde., hrsg. von Maurizio Perugi, Milano/Napoli 1980f., Bd. 2, S. 1469-1519, hier S. 1492. Betrachtet man das Bild der von einem Schleier verdeckten „dottrina" (V. 61-63) unabhängig von seinem Kontext im neunten Gesang, wie es in der Regel auch in der neueren Forschung geschieht, so wird es auf den konventionellen Topos eines Schleiers der Allegorie reduziert. Vgl. in diesem Zusammenhang zum Beispiel Marthe Dozon, die in ihrem Buch *Mythe et symbole dans la „Divine Comédie"*, Firenze 1991, die Textstelle interpretiert: „Un enseignement (*dottrina*) se dissimule (*s'asconde*) sous la fiction (*velame*) du texte poétique (*versi strani*)." (S. 5) Auch Pasquale Tuscano versucht in seiner Studie *Dal vero al certo. Indagini e letture dantesche*, Napoli 1993, die Verse unabhängig von ihrem Kontext zu deuten: „La ‚stranezza', comunque, non deve necessariamente intendersi come sinonimo di ‚oscuro', di enigmatico. Quanto più è possibile conoscere i termini della cultura teologica di Dante, tanto più è intuibile il significato, e le diverse gradazioni di esso, di allegorie che appaiono inestricabili." Er folgert: „[...] l'allegoria dantesca, soprattutto nel supremo compimento della *Divina Commedia*, non è un ‚senso' da decodificare autonomamente, bensì da interpretare anagogicamente, nel rispetto della rigorosa articolazione stabilita nel *Convivio* e nell'*Epistola a Cangrande*." (S. 30f.) Die ästhetische Spannung, die Dante mit Hilfe eines Bildes

Das Bild des Schleier wird im neunten canto des *Inferno* zur Anschauungsform für eine hermeneutische Erfahrung, die auf einer metatextuellen Ebene das Verhältnis von Text und Leser reflektiert. Zugleich erhält der Schleier aber auch noch eine andere Funktion auf der Ebene poetischer Bildlichkeit.[90] Denn er wird kurz vor dem Übergang ins *Purgatorio* zu einem Bild für eine Poesie der Härte und Dissonanz im tiefsten Grund des *Inferno*. Der 32. Gesang setzt erneut mit einem Anruf der Musen ein:

> S' ïo avessi le rime aspre e chiocce,
> come si converrebbe al tristo buco
> sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
> io premerei di mio concetto il suco
> più pienamente; ma perch' io non l'abbo,
> non sanza tema a dicer mi conduco;
> ché non è impresa da pigliare a gabbo
> discriver fondo a tutto l'universo,
> né da lingua che chiami mamma o babbo.
> Ma quelle donne aiutino il mio verso
> ch'aiutaro Anfïone a chiuder Tebe,
> sì che dal fatto il dir non sia diverso. (*Inf.* XXXII, 1-12)

Dante bedarf der Inspiration der Musen. Er will seinem „concetto" den Vorstellungsgehalt ‚abzwingen' („io premerei di mio concetto il suco"), den er benötigt, um die furchtbare Vision, die ihn im tiefsten „fondo a tutto l'universo" begegnet, in der Sprache der Poesie zu vermitteln. Er insistiert auf dem Widerspruch zwischen der wohllautenden, mit vertrauten Konnotationen besetzten „lingua che chiami mamma e babbo"[91] und dem harten und spröden Klang der dem *Inferno* angemessenen „rime aspre e chiocce". Das Bild des Schleiers wird nun zum Paradigma für eine Anti-Poesie der Härte und Dissonanz. Denn „velame" kann auch als Synonym von „corteccia" verwendet werden. Das zarte textile Gewebe, dessen poetische Implikationen von Weichheit und oszillierender Zartheit dem Bereich der Muttersprache anzugehören scheinen, gefriert im 32. Gesang des *Inferno* zu einer dicken und schweren Eisschicht, aus der nur die Köpfe der Sünder herausragen:

---

zum Ausdruck bringt, das er in seiner ganzen Komplexität im neunten canto ausspekuliert, wird in dieser Perspektive nicht berücksichtigt.

90 Das Bild des „velo" wird an einigen anderen Stellen im *Inferno* okkasionell verwendet. In canto XXV vollzieht sich im Graben der Diebe die grauenhafte Verwandlung der Gestalten in einem verhüllenden magischen Rauch, der als „velo" bezeichnet wird: „Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela" (118). In XXXIV erfährt Dante, daß sich beim Sturz Luzifers die Erde der südlichen Halbkugel aus Furcht mit einem Meer verhüllt habe: „per paura di lui fé del mar velo" (123). In canto XXXIII berichtet Ugolino Dante von einem prophetischen Angsttraum, „che del futuro [...] squarciò 'l velame."(27).

91 Robert Hollander stellt in seinem Aufsatz „Babytalk in Dante's *Commedia*" einen Zusammenhang zwischen der ‚kindlichen Sprache' und der Sprache Adams her, von der Dante in *Paradiso* XXVI, 133-138 erfährt. (In: R. H., *Studies in Dante*, wie Anm. 46, S. 115-129).

[...] io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembiante.
Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi,
né Tanaï là sotto 'l freddo cielo,
com' era quivi; che se Tambernicchi
vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi.
E come a gracidar si sta la rana
col muso fuor de l'acqua, quando sogna
di spigolar sovente la villana,
livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna. (*Inf.* XXXII, 22-36)

Es wird deutlich, daß Dante mit den geographischen Vergleichen „Osterlicchi, Tambernicchi, Pietrapana" spielt, um die klirrende Kälte und spröde Härte des gefrorenen „grosso velo" onomatopoetisch zu evozieren. In dem Bild des gefrorenen Schleiers ist „velo" zum Synonym von „vetro" geworden. Der zu „vetro" erstarrte Schleier ist seiner Oszillationsfähigkeit beraubt. So entzieht sich der allegorische Sinn der Verse hier nicht mehr der Deutung: Die Verhärtung der Herzen findet in den zu Eis gefrierenden Sündern ihre allegorische Entsprechung. Der Schleier aus Eis markiert die Grenze zwischen absoluter Erstarrung und einer Sprachfähigkeit, die es den Sündern zumindest erlaubt, mit Dante zu sprechen, da ihr Kopf aus dem Eis ragt. Aber die innere Vereisung des Herzens läßt offenbar auch die Worte gefrieren, so daß ausgerechnet ein Verräter mit Namen „Bocca" die Sprache verweigert und von Dante mit Gewalt gezwungen wird, seine Identität preiszugeben:

Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: „El converrà che tu ti nomi
o che capel qui sù non ti rimagna". (*Inf.* XXXII, 97-99)

Das Bild evoziert eine Parallele zu dem poetologischem Vorsatz am Anfang des canto („io premerei di mio concetto il suco"), insofern Dante mit Gewalt die Worte aus dem Mund Boccas zu ‚pressen' versucht. Hatte der Jenseitswandernde bis jetzt nur teil an den Höllenstrafen, indem er die Sünder zwang, sich an das „dolce lume" der Erde zu erinnern, so wird er in diesem Höllenkreis selbst zum Vollstrecker der Strafe. Grausam tritt er einem Sünder ins Gesicht und reißt Bocca an den Haaren, um ihn zum Sprechen zu bringen. Seine eigenen Handlungen erweisen sich als „aspre e chiocce", wie die Verse, die er auf der Ebene seiner poetischen Sprache zu realisieren hofft.

In canto 33 nimmt Dante das Bild des zu Eis erstarrten Schleiers wieder auf. Die Sünder erleiden hier noch eine verschärfte Strafe, indem ihre Gesichter nach oben gewendet sind und somit die Tränen, mit denen sie sich in ihrem Schmerz

zu erleichtern suchen, auf dem Gesicht zu „visiere di cristallo“ (*Inf.* XXXIII, 98) verhärten. Einer der Gepeinigten bittet Dante und Vergil um Hilfe:

E un de' tristi de la fredda crosta
gridò a noi: „O anime crudeli
tanto che dato v'è l'ultima posta,
levatemi dal viso i duri veli,
sì ch'ïo sfoghi 'l duol che 'l cor m' impregna,
un poco, pria che 'l pianto si raggeli“. (*Inf.* XXXIII, 109-114)

Während das leichte Gewebe des Schleiers gewöhnlich weibliche Gesichtszüge verdeckt und zugleich erahnen läßt, legt sich der gefrorene Schleier als unbarmherzige kalte Maske über die Augen der Sünder und erlaubt es dem solchermaßen in die Erstarrung gezwungenen Schmerz nicht, sich in erlösenden Tränen Ausdruck zu verschaffen. Die „rime aspre e chiocce“ finden in diesem grausamen Bild des zur Foltermaske erstarrten Schleiers eine eindrucksvolle Realisierung.

Purgatorio

„Ma qui la morta poesì resurga“ – mit diesen Worten begrüßt Dante die farbige Welt des *Purgatorio*, nachdem er mit Vergil vom Mittelpunkt der Erde in der südlichen Hemisphäre bis zum Fuß der Paradiesesinsel emporgestiegen ist. (*Purg.* I, 7) Aus der Perspektive des *Purgatorio* erscheinen die „rime aspre e chiocce“ des *Inferno* als eine Form der Anti-Poesie. Indem aber Dante die Dichtung des *Inferno* als „morta poesì“ bezeichnet, negiert und affirmiert er sie zugleich. Auch die mortifizierte Dichtung ist noch immer intensivste Kunst. Das dialektische Konzept einer leblosen Poesie wird in dem Bild des seiner Oszillationskraft beraubten, gefrorenen Schleiers in besonderer Weise eingelöst. So ist es konsequent, wenn Dante im ersten Gesang des *Purgatorio* den Schleier als Inbild der Poesie nunmehr sogleich aus seiner Erstarrung löst:

Dolce color d'orïental zaffiro,
che s'accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infino al primo giro,
a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch'io usci' fuor de l'aura morta
che m'avea contristati li occhi e 'l petto.
Lo bel pianeto che d'amar conforta
faceva tutto rider l'orïente,
velando i Pesci ch'erano in sua scorta. (*Purg.* I, 13-21)

Der farblosen „aura morta“ des *Inferno* steht die leuchtende Festlichkeit des anbrechenden Tages („Dolce color d'orïental zaffiro“) im *Purgatorio* gegenüber. Der erste Eindruck des Jenseitsreisenden ist eine Farb- und Lichtfülle, die ihren intensivsten Ausdruck in dem bläulich schimmernden Licht-Schleier der Venus hat, der die sie begleitenden Sterne den Blicken entzieht („velando i Pesci

ch'erano in sua scorta"). Als Inbegriff der ‚morta poesì risorta' ist der Schleier der Venus Ausdruck einer rein ästhetischen Erfahrung oszillierender Farbigkeit. Das Bild des Lichtschleiers erhöht den Eindruck des Unbestimmten, sich der konkreten Wahrnehmung Entziehenden. Wie das Licht der Venus stehen auch die Verse Dantes in einer oszillierenden Mehrdeutigkeit, die eine unbestimmt bleibende Atmosphäre des Glücks und der Verheißung vermittelt. So lassen die Konnotationen von „dolce", „sereno", „diletto", „rider" und „amar" die Präsenz Beatrices in den Gedanken Dantes erahnen, ohne daß dieses aus beglückender Erinnerung und freudiger Erwartung gemischte Gefühl im Text eine konkrete Gestalt annehmen würde. Die hier konstatierte Mehrdeutigkeit hat freilich eine andere semantische Struktur als die in *Inferno* IX auf metatextueller Ebene thematisierte hermeneutische Erfahrung einer Oszillation des Sinns. Denn im ersten canto des *Purgatorio* realisiert sich die Oszillation weniger auf der Ebene des Diskurses als auf der Ebene der histoire. Mit Hilfe von Konnotationen vermittelt sich dem Leser eine unbestimmt bleibende Erwartung des Jenseitswanderers.[92]
Zwischen der vollkommenen Dunkelheit des *Inferno* und der blendenden Helle des absoluten Lichts im *Paradiso* steht die ‚poesì risorta' des *Purgatorio* unter ihren eigenen Bedingungen. Es ist eine Poesie der leuchtenden Farbigkeit und des gebrochenen Lichts. Während sich die Erfahrung der göttlichen Gerechtigkeit im *Inferno* in Bildern grausamer Strafen objektiviert und das absolute Licht himmlischer Seligkeit die Erfahrung des Göttlichen im *Paradiso* bestimmt, ist das *Purgatorio* eine Sphäre des Übergangs. In diesem Kontext erhält der Schleier als Medium der Herabminderung des Lichts und der Vermitteltheit eine zentrale Funktion.[93] Dies wird im 8. Gesang des *Purgatorio* besonders deutlich, weil hier der Schleier erneut in seiner poetologischen Funktion als Schleier des Textes auftritt.

Der achte Gesang beginnt mit der Evokation einer wehmütigen Abendstimmung, die von dem Gesang der Seelen erfüllt ist, deren Stimmen sich in dem gregorianischen Abendhymnus *Te lucis ante* vereinen. Dante ist in so großem Maße ergriffen, daß er das Bewußtsein zu verlieren scheint:

---

92 Mario Aversano hebt insbesondere die in den Versen konnotierte Sinnlichkeit hervor: „A ben vedere, mai la ‚dolcezza' dantesca, nella coincidenza dei valori stilistici e semantici, quale si esprime nel più rapito ‚vedere' paradisiaco, presenta modulazioni così sensuose: in quel *rider l'orïente*, che intensifica il precedente *orïental zaffiro*, l'impiego bene ostentato della dieresi [...] rinvia al motivo dell' ‚indugio', non soltanto ritmico, e si lega eminentemente a un'idea di piacere sensibile." In: M. A., *Il velo di Venere. Allegoria e teologia dell'immaginario dantesco*, Napoli 1984, S. 57f.

93 Weil es im *Inferno* kein Sonnenlicht gibt und das *Paradiso* gänzlich immateriell erscheint, wirft der Körper Dantes nur im *Purgatorio* einen Schatten. Gerade dieser Schatten wird im canto XXXIII nun im Zeichen des „velo" evoziert, wenn Forese Donati den Schatten Dantes als Schleier vor der Sonne interpretiert: „Deh, frate, or fa che più non mi ti celi!/ vedi che non pur io, ma questa gente/ tutta rimira là dove 'l sol veli". (XXIII, 112ff.) Zum Problem des Körperschattens vgl. Georges Güntert, „Dantes schattenwerfender Körper und die Schattenleiber der Seelen", in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 70/1995, S. 47-67, in diesem Zusammenhang bes. S. 48.

‚*Te lucis ante*' sì devotamente
le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente; (*Purg.* VIII, 13-15)

Der Gesang ist Ausdruck einer Versöhnung der Seelen mit Gott, der sich Dante in bewußtloser Selbstvergessenheit hingeben will. Doch noch ist das Paradies nicht erreicht. Das Ante-Purgatorio vermittelt nur einen Vorgriff himmlischer Seligkeit. Denn der Gesang vereint die Seelen vor allem in der Angst vor der nächtlichen Versuchung des Bösen, die jeden Abend von neuem in Gestalt der Schlange in Erscheinung tritt. So dürfen sich die Seelen im Gesang nicht selbst vergessen, sondern müssen sich im Gegenteil auf den gemeinsamen Glauben konzentrieren, um der Versuchung zu widerstehen. Auch Dante soll der Gefahr, die in Gestalt der Schlange erscheint, ins Auge sehen:

[...] „Vedi là 'l nostro avversaro";
e drizzò il dito perché 'n là guardasse.
Da quella parte onde non ha riparo
la picciola vallea, era una biscia,
forse qual diede ad Eva il cibo amaro.
Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia,
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia. (*Purg.* VIII, 95-102)

Vandelli weist in seinem Kommentar darauf hin, daß das Böse hier „sotto apparenze belle e seducenti"[94] („tra l'erba e' fior") an den Menschen herantrete. Die Versuchung tritt in einem nur scheinbar himmlischen Paradies unter dem Deckmantel der schönen Natur in Erscheinung. Dieser ‚Verschleierung' des Bösen, die den Seelen jeden Abend von neuem als Warnung vor Augen geführt wird, entspricht auf der Ebene des Textes nunmehr eine Warnung Dantes an den Leser, seine besondere Aufmerksamkeit auf den Schleier des Textes zu richten:

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero. (*Purg.* VIII, 19-21)

Die Textstelle hat zu divergierenden Interpretationen geführt, die sich vor allem auf die Deutung von „trapassar dentro" und „sottile" beziehen. Übersetzt man, wie dies überwiegend geschieht, „trapassar dentro" als gesteigerte Form von „passare", und „sottile" im Sinne von zart und dünn, so wäre der Schleier des Textes so subtil und durchsichtig, daß man ihn leicht zu durchdringen vermag. Warum sollte Dante dem Leser aber dann überhaupt eine besondere Aufmerksamkeitsleistung abverlangen („aguzza qui, lettor, ben li occhi")? Die große Zahl

94 Dante Aligheri, *La Divina Commedia*, hrsg. von Giuseppe Vandelli, wie Anm. 54, S. 370.

verschiedenster Deutungen der Textstelle[95] scheint ebenfalls darauf hinzuweisen, daß sich der Sinn dieser Verse nicht unmittelbar erschließt. Im Artikel „sottile" der *Enciclopedia dantesca* von Luigi Blasucci werden die unterschiedlichen Deutungen der Textstelle zusammengefaßt:

> La discordanza può nascere semmai intorno al verbo *trapassar*, secondo che lo si consideri „come intensivo di ‚passare' o come ‚passare al di là'" (Chimenz). Nel primo caso l'intero passo andrebbe così inteso: „il velo, ossia l'esposizione letterale, è tanto trasparente che è facile penetrarlo, cogliendo il significato allegorico che esso contiene": così gli antichi commentatori fino al Landino e al Daniello, e la maggior parte dei moderni. Ma trattandosi di un senso facile a cogliere, parrebbe immotivata l'esortazione di D. [Dante] al lettore, ad aguzzare bene gli occhi al vero. Nel secondo caso la spiegazione del passo sarebbe la seguente: „il velo è tanto fine, trasparente, che è facile attraversarlo, passare oltre, senza accorgersi del vero ivi contenuto": così, rifacendosi a una proposta del Vellutello, il Chimenz e il Mattalia, i quali non escludono che si possa ravvisare nell'aggettivo s. [sottile] un'ambiguità di significato [...] Quale sia poi l'allegoria nascosta a cui D. [Dante] qui alluderebbe, resta questione incerta [...].[96]

Auch Blasucci hält die erste Deutung der Verse für problematisch, weil die Warnung an die Leser unmotiviert erscheinen muß, wenn der Sinn leicht zu erschließen ist. Die Warnung vor einer Verfehlung des Sinns (– „il velo è tanto fine, trasparente, che è facile attraversarlo, passare oltre, senza accorgersi del vero ivi contenuto" –) ist schon deshalb wahrscheinlicher, als sie auch dem Kontext des canto entspricht, da sich die Seelen hier ebenfalls der Gefahr einer Verfehlung ausgesetzt sehen. Das Adjektiv „sottile" weist in dieser Perspektive auf eine „ambiguità di significato" hin und erfüllt insofern die gleiche Funktion wie bereits in der *Vita Nuova*. Die subtilen Strukturen des Textes transformieren das einfache allegorische Modell einer verschleierten Wahrheit: „aguzza qui [...] li occhi al vero, chè 'l velo è ora ben tanto sottile". „Vero" und „velo" treten in ein neues Verhältnis. Dante nötigt den Leser, ihre simulierte semantische und lautliche Nähe wahrzunehmen. Nur ein Buchstabe verwandelt „vero" in „velo" oder „velo" in „vero". Das hier evozierte lautliche Spiel imitiert den Prozeß einer Oszillation zwischen Schleier und Verschleiertem.[97] Zweifellos spielt Dante an dieser

95 So ist zum Beispiel Paolo di Somma in seiner Lectura des Gesangs der Überzeugung, daß Dante dem Leser sagen wollte: „[...] sta attento, tutto ciò che descrivo è ciò che io vidi, ma può essere una pagina intima della tua storia, o uomo in cammino verso l'aldilà: non fraintenderla." (In: Purgatorio. *Lectura Dantis Neapolitana*, hrsg. von Pompeo Giannantonio, Napoli 1989, S. 179-190, hier S. 181.). Für Giovanni Fallani geht es hingegen um den „contrappasso dantesco": „Perciò il poeta invita ad aguzzare bene gli occhi al vero: dal senso letterale si dovrà scorgere, attraverso il velo sottile, l'allegoria, cioè la verità che vi si nasconde. Se c'è stata una colpa, vi sarà anche una pena: il contrappasso dantesco, anche nella seconda cantica, ha valore." („Il canto VIII del Purgatorio", in: *Nuove letture dantesche*, Bd. 4, Firenze 1970, S. 19-33, hier S. 23).

96 Luigi Blasucci, „sottile", in: *Enciclopedia dantesca*, wie Anm. 1, Bd. 5 (1976), S. 345.

97 Obgleich Marthe Dozon das „jeu phonique" zwischen „velo" und „vero" hervorhebt und von einem „rapport de substitution" spricht, bleibt ihre Interpretation dem einfachen Modell einer verschleierten Wahrheit verhaftet: „[...] la vérité, profonde, essentielle, est recouverte par le voile

Stelle auf die erste Reflexion über den Schleier des Textes im *Inferno* an, wo er in ähnlicher Weise den Leser nötigte, die simulierte semantische Nähe von „sano" und „strano" wahrzunehmen. Geht man davon aus, daß das „proemio generale" der *Commedia* nicht im eigentlichen Sinne als erster Gesang des *Inferno* betrachtet werden kann, so würde das Bild des Schleiers nicht im neunten, sondern vielmehr im 8. Gesang des *Inferno* mit großem Nachdruck eingeführt. In einer deutlichen Parallele nimmt Dante also nunmehr im 8. Gesang des *Purgatorio* explizit („il velo è *ora* ben tanto sottile") Bezug auf seine erste theologisch-poetologische Reflexion über den Schleier des Textes. Unter den Bedingungen des *Purgatorio* erhält der Textschleier eine neue Funktion. Bereits im *Inferno* hatte Dante den Topos vom Schleier der Allegorie in ein spannungsreiches Verhältnis von scheinbar zugänglichem und sich dennoch entziehendem Sinn transformiert. Im *Purgatorio* wird der Leser aber nicht mehr dazu aufgerufen, eine verborgene „dottrina" hinter dem Textschleier zu betrachten. Der Prozeß einer in der Textur vielfach gebrochenen Auslegung, die ein verfehltes Lesen, ein „trapassar dentro" bedingen kann, steht im Vordergrund. Während in dem Bild einer „dottrina sotto 'l velame" die Vorstellung vom vierfachen Schriftsinn evoziert wird, nach der sich eine Schicht des Textes rational in eine andere übersetzen läßt, kommt in der Bewegung des „trapassar dentro" der ästhetische Prozeß selbst in den Blick. „Mirate la dottrina" ist eine Aufforderung zur Kontemplation des theologischen Lehrgehalts, auch wenn die Realisierung dieser Aufforderung problematisiert wird, während in „Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero" intellektuelle Neugierde angesprochen scheint. Der Akzent liegt hier nicht auf der Doktrin, sondern auf dem Wahrnehmungsprozeß selbst.[98] Der Leser wird nicht aufgefordert, „sotto 'l velame" zu blicken, er dringt in und durch („trapassar dentro") einen dichten Zeichenkomplex, der seine Wahrnehmung konditioniert und sein Auge in falsche Richtungen zu lenken droht.

---

et c'est vers la vérité cachée que le lecteur doit ‚aiguiser' son regard." (M. D., *Mythe et symbole dans la „Divine Comédie"*, wie Anm. 89, S. 5).

98 In der Forschung werden die beiden poetologischen Reflexionen Dantes über die Gewebestruktur des Textes in der Regel als Einheit interpretiert und unmittelbar mit der Lehre vom mehrfachen Schriftsinn in Verbindung gebracht. So heißt es in dem Artikel „sottile" der *Enciclopedia dantesca* von Luigi Blasucci: „[...] l'immagine, considerata nel contesto, ha un chiaro valore metaforico: *Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,/ chè 'l velo è ora ben tanto sottile,/ certo che 'l trapassar dentro è leggero*, dove il *velo* è la lettera che cela il *vero*, ossia un significato allegorico (cfr. *If.* IX,62-63 *mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani*)." (Wie Anm. 96, S. 345). Auch Marthe Dozon faßt die beiden Textstellen zusammen und versteht beide als „opération de décryptage": „A deux reprises, en effet, le lecteur est formellement convié à une opération de décryptage. La métaphore du ‚voile' – dans lequel s'enveloppe le message – apparaît une première fois dans *Enf.* IX, 61-63 [...]. La même image se réitère dans *Purg.* VIII, 19-21 [...]" (*Mythe et symbole dans la „Divine Comédie"*, wie Anm. 89, S. 4f.). In einer solchen Perspektive wird jedoch die fundamentale Differenz zwischen der ästhetischen Konzeption von *Inferno* und *Purgatorio* im Hinblick auf das Bild des Schleiers nivelliert. Dantes unterschiedliche Versuche, das Modell vom mehrfachen Schriftsinn in ein komplexes Textmodell zu überführen, können aus dieser Sicht ebenfalls nicht wahrgenommen werden.

Im Hinblick auf eine stets möglich erscheinende verfehlte Lektüre im Übergang von der Oberfläche des Textes zu dem dahinter verborgenen Sinn erweist sich das Verb „trapassar" als von großem Interesse. Denn es tritt noch an einer anderen Stelle der *Commedia* ebenfalls in Verbindung mit einer Verfehlung auf, ja es charakterisiert als „trapassar del segno" geradezu den Sündenfall selbst. Auch wenn das Verb „trapassar" innerhalb der *Commedia* elfmal meist in der Bedeutung des Überschreitens einer räumlichen Grenze auftritt[99], scheint eine privilegierte intratextuelle Verbindung zwischen den Syntagmen „trapassar dentro" und „trapassar del segno" durch den Kontext der im Ante-Purgatorio thematisierten Versuchung durch das Böse in Gestalt der Schlange, die bereits Eva versucht hatte („diede ad Eva il cibo amaro"), gerechtfertigt. In *Paradiso* XXVI, wo Adam dem Jenseitsreisenden den wahren Grund für die Vertreibung aus dem Paradies erläutert, charakterisiert gerade das Syntagma „trapassar del segno" den eigentlichen Sündenfall:

> Or, figliuol mio, non il gustar del legno
> fu per sé la cagion di tanto essilio,
> ma solamente il trapassar del segno. (*Par.* XXVI, 115-117)

Weil Gott die Früchte des Baumes mit einem Verbot ‚gezeichnet' hat, besteht der eigentliche Sündenfall nicht im Verzehr der Frucht, sondern in der Übertretung eines Zeichens, im Überschreiten der von Gott gesetzten Grenzen. Diese Perspektive Adams wird jedoch durch die Perspektive Evas in entscheidender Weise modifiziert. Bereits in *Purgatorio* XXIX hatte sich Dante beim Anblick der tönenden Lichterscheinung des Triumphzuges an den Sündenfall erinnert. Hätte Eva der Versuchung ehemals widerstanden, wäre der Jenseitswandernde selbst, wie alle anderen Menschen auch, schon immer in den Genuß des irdischen Paradieses gekommen, das sich ihm nun in seiner ganzen himmlischen Pracht beim Anblick des Triumphzuges offenbart:

> E una melodia dolce correva
> per l'aere luminoso; onde buon zelo
> mi fé riprender l'ardimento d'Eva,
> che là dove ubidia la terra e 'l cielo,
> femmina, sola e pur testé formata,
> *non sofferse di star sotto alcun velo;*
> sotto 'l qual se divota fosse stata,
> avrei quelle ineffabili delizie
> sentite prima e più lunga fiata. (*Purg.* XXIX, 22-30, Hervorh. P.O.)

Der Sündenfall Evas erscheint hier im Zeichen des Schleiers: „non sofferse di star sotto alcun velo". Die Grenze zwischen bewußtloser Glückseligkeit und Erkenntnis ist durch einen Schleier markiert, von dem sich Eva befreit, indem sie

99 *Inf.* III, 74 und 124 und VI, 100; *Purg.* V, 26, VIII, 21, XXIII, 20, XXIV, 73 und 115; *Par.* II, 85, XXVI, 117, XXVII, 75.

das Gebot Gottes übertritt.[100] Indem der in *Paradiso* XXVI zur Darstellung kommenden Perspektive Adams, der den Sündenfall als ein „trapassar del segno" interpretiert, die Perspektive Evas in *Purgatorio* XXIX vorangeht, die den Sündenfall als Befreiung von einem Schleier erfährt, erscheint das Übertreten des Zeichens zugleich als ein Akt der Erkenntnis. Wenn aber ein Akt der ‚Entschleierung' als Übertreten eines Zeichens interpretiert wird, gehen „velo" und „segno" eine neue Verbindung ein. „Trapassar del segno" kann im Blick auf Evas Befreiung von einem Schleier als ein ‚trapassar del velo' erscheinen. Damit geht es nicht mehr allein um den Verstoß gegen das Gebot Gottes, sondern um ein Überschreiten im Sinne eines Erkenntnisprozesses.[101]

Da das Verb „trapassar" im Kontext der Leseranweisung als „trapassar" eines Textschleiers verwendet wird („Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,/ ché 'l velo è ora ben tanto sottile,/ certo che 'l trapassar dentro è leggero") und im Kontext des Sündenfalls erneut in Zusammenhang mit der Bildlichkeit des Schleiers als „trapassar del segno" erscheint, vertieft sich die intratextuelle Verbindung zwischen den beiden Textstellen. Der Prozeß der Erkenntnis im „trapassar del segno" scheint eine neue Perspektive auf die Warnung vor den subtilen Strukturen des Textes in der Leseranweisung zu eröffnen, indem der Zeichencharakter des Textes kenntlich gemacht wird. Da jedes Zeichen nur Verweisungscharakter besitzt, muß es im Prozeß der Lektüre überschritten werden. Dabei kann das Bezeichnete („vero") immer auch verfehlt werden[102], wenn der Leser im Zeichencharakter des Textes befangen bleibt. Durch den Bezug, den die intra-

---

100 Charles S. Singleton verweist in seinem Kommentar der Verse auf *Genesis* III, 5: „Scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo, *aperientur oculi* vestri, et eritis sicut dii scientes bonum et malum." (Hervorh. P.O.) Singleton betrachtet das Entfernen des Schleiers als Bild für das Öffnen der Augen im Augenblick der Erkenntnis: „Thus Eve's veil was the veil of ignorance, its removal through sin the equivalent of opening the eyes." (In: *The Divine Comedy,* translated, with a commentary, by C. S. S., 3 Bde. (1970-1975), *Purgatorio*, Bd. 2, Princeton (1973) ²1977, S. 697).

101 Ohne auf die Bedeutung von „trapassar" einzugehen, interpretiert Mario Aversano das *Purgatorio* als einen Ort der Versuchung: „Chi non ha ceduto di buon grado alla seduzione dei versi che danno l'avvio al ‚narrato' del *Purgatorio*? [...] E diviene molto difficile pensare che, contro ogni apparenza, proprio ora il velo che copre il vero possa essere più che mai sottile e tale da consigliare ogni cautela prima di giurare sulla trasparenza dei sensi extraletterali: lo zaffiro orientale e il bel pianeta che conforta ad amare potrebbero essere emblemi di tentazione etico-intellettuale."(In: M. A., *Il velo di Venere*, wie Anm. 92, S. 53).

102 Andreas Kablitz hebt in seiner Analyse von *Purg.* X-XII eine weitere Warnung Dantes an seine Leser hervor: „Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi/di buon proponimento [...] Non attender la forma del martìre:/ pensa la succession" (*Purg.* X, 106-111). Der Leser wird an dieser Stelle daran erinnert, daß die ihm schrecklich erscheinenden Strafen der büßenden superbi, die schwere Felsblöcke tragen müssen, nur etwas Vorübergehendes sind. Kablitz interpretiert die Worte Dantes als Warnung vor einer Täuschung im Vollzug der Lektüre: „Die Worte des Textes, die der Leser vernimmt [...] erwecken ihrerseits eine Vorstellung, welche das Auge wahrnimmt und die Täuschung verursachen kann, weil sie den Blick auf den Augenblick beschränkt. [...] Denn Worte bewirken Bilder, die von der Wahrheit ablenken können." In: A. K., „Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (*Purg.* X-XII)" , in: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von A. Kablitz und G. Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 309-356, hier S. 339.

textuelle Verweisung innerhalb der *Commedia* zwischen „trapassar dentro" und „trapassar del segno" herstellt, tritt erneut die die Wahrnehmung konditionierende Zeichenhaftigkeit des Textes und die Materialität seiner Oberfläche in den Vordergrund. Immer wieder wird dem Leser auf diese Weise bewußt gemacht, daß der Text im *Purgatorio* der Umschlagspunkt zwischen dem Wirklichen und einer jenseits des Wirklichen liegenden Erfahrung ist, die aber in der Sprache vermittelt wird.

Dieses in der Sprache zum Ausdruck kommende Verhältnis von Präsenz in der Absenz und Absenz in der Präsenz bestimmt auch die Erfahrung des Lichts im achten canto. Dante erblickt zwei Engel, deren Augen von solchem Glanz erfüllt sind, daß er allerdings nur die Umrisse ihrer Gestalt und ihr blondes Haar zu erkennen vermag:

> Ben discernëa in lor la testa bionda;
> ma ne la faccia l'occhio si smarria,
> come virtù ch'a troppo si confonda. (*Purg.* VIII, 34-36)

Es herrscht bereits eine Ahnung göttlichen Lichts, eine Ahnung himmlischer Seligkeit, der Blick Dantes kann dem absoluten Licht aber noch nicht standhalten. Ebenso ist auch die Wahrheit ohne Schleier nicht faßbar. Sie wird gleichsam herabgemildert in der Textur des velo, der die Wahrnehmung konditioniert. Im Prozeß der Lektüre kann sich der Leser an das Absolute annähern, das nur vermittelt im Schriftzeichen zugänglich ist und deshalb immer die Gefahr der Fehldeutung birgt. Mit seiner Warnung sensibilisiert Dante den Leser für die subtilen Strukturen der Textur. Dem Schleier des Textes kommt auf diese Weise eine ästhetische Eigenwertigkeit zu. In ihm konkretisiert sich die Ästhetisierung des Absoluten.

Am Ende des *Purgatorio* tritt Beatrice selbst als eine Figur der Vermittlung, der Ästhetisierung des Absoluten, in Erscheinung. In ihrer zunächst verschleierten Gestalt findet die Welt ‚im Zeichen des sottile' ihre höchste Verdichtung. Der Schleier erhält nunmehr eine neue Funktion, weil er als konkreter weiblicher Schleier erscheint und zugleich ein Bild für die Selbstbefangenheit des Jenseitsreisenden wird.

Obwohl der Beatrice begleitende Triumphzug ein allegorisches Bild[103] ist, das eine Durchdringung des theologischen Lehrgehalts voraussetzt und zu vielfachen Deutungen geführt hat, legt Dante doch auch immer wieder den Akzent auf den Prozeß der Wahrnehmung selbst, auf den Prozeß eines ‚trapassar dentro'. So geht dem ersten Auftreten Beatrices eine Beschreibung des Sonnenaufgangs voraus,

---

103 Es handelt sich hier um die Allegorie der Kirche. Inmitten des Zuges auf einem von einem Greifen gezogenen Triumphwagen, der von tanzenden Jungfrauen begleitet wird, erscheint Beatrice. Vgl. den Kommentar von Giuseppe Vandelli, wie Anm. 54, S. 576. Charles S. Singleton hat den allegorischen Sinn der Szene im einzelnen herausgearbeitet. In: C. S. S., *Dante Studies I*, wie Anm. 5, S. 45-60.

die deutliche Parallelen zum ersten Gesang des *Purgatorio* evoziert. Wieder legt sich ein rötlicher Dunst wie ein Schleier über die Sonne:

> Io vidi già nel cominciar del giorno
> la parte orïental tutta rosata,
> e l'altro ciel di bel sereno addorno;
> e la faccia del sol nascere ombrata,
> sì che per temperanza di vapori
> l'occhio la sostenea lunga fïata: (*Purg.* XXX, 22-27)

Der Dunst mildert die Intensität des Lichts ab, das die Augen des Sterblichen nur in dieser vermittelten Form aushalten können. Dieselbe Funktion haben die Schleier der nunmehr in Erscheinung tretenden Beatrice:

> così dentro una nuvola di fiori
> che da le mani angeliche saliva
> e ricadeva in giù dentro e di fori,
> sovra candido vel cinta d'uliva
> donna m'apparve, sotto verde manto
> vestita di color di fiamma viva. (*Purg.* XXX, 28-33)

Der Blütenschleier („dentro una nuvola di fiori") der Beatrice ist als Gegenbild zu den gefrorenen Schleiern im *Inferno* der Inbegriff einer ‚morta poesì risorta'. Unter diesem Schleier aus Blüten trägt Beatrice noch einen weiteren „candido vel", und schließlich ist ihre ganze Gestalt von einem „verde manto" umhüllt. Beatrice entzieht sich den Blicken Dantes in dreifacher Verschleierung.

Doch nicht nur sie trägt bei dieser ersten Begegnung im Paradiso terrestre einen Schleier. Dantes Kunstgriff, der später von Petrarca übernommen werden sollte, besteht darin, daß der Schleier der Frau, auf den der Liebende blickt, gleichsam einen männlichen ‚Schleier' der Selbstbefangenheit und subjektiven Verstrickung generiert. In seiner Lectura von *Purgatorio* XXXI weist Theophil Spoerri darauf hin, daß der Läuterungsprozeß Dantes im *Purgatorio* mit einer zunehmenden Klarheit und Transparenz verbunden ist:

> La chiarezza della visione dipende dalla purezza del cuore: „Beati coloro che sono puri di cuore, perché vedranno Iddio." Così la ricerca della verità si svolge e si sviluppa insieme col maturare del carattere. Il divenire personale della conoscenza si manifesta nel trasformarsi di colui che conosce. [...] La purificazione penetra sin nella zona più intima, più occulta dell'anima. L'uomo diviene limpido e trasparente a se medesimo e agli altri.[104]

Das Bild des Schleiers, das in diesem Zusammenhang bisher nicht untersucht wurde, erlaubt es, den Prozeß der sich stufenweise entschleiernden Wahrnehmung des Jenseitsreisenden im einzelnen zu verfolgen.

---

104 Theophil Spoerri, „Il Canto XXXI del *Purgatorio*", in: *Letture dantesche*, hrsg. von Giovanni Getto, Firenze 1964, S. 1301-1330, hier S. 1301.

Erscheint Beatrice zunächst in einer dreifachen Verschleierung, so ist Dante seinerseits von Schleiern der Schuld, der Befangenheit in der Erinnerung und der aus ihr resultierenden erotischen Fixierung umgeben, die seine Wahrnehmung konditionieren. Vor seiner Begegnung mit Beatrice zu Beginn des dreißigsten Gesangs wird eigens darauf hingewiesen, daß es in diesem Bereich des Paradiso terrestre keine Rauch- und Nebelschleier mehr gebe, sondern nurmehr Schleier der Schuld: „[...] né d'altra nebbia che di colpa velo". (*Purg.* XXX, 3) Dantes ‚velo di colpa' konkretisiert sich in einer im höchsten Maße irdischen erotischen Fixierung. Bereits in canto XXIX beginnt er der Begegnung mit Beatrice, die ihm von Vergil angekündigt worden war[105], so intensiv entgegenzufiebern, daß er von Matelda heftig zur Ordnung gerufen werden muß:

> La donna mi sgridò: „Perché pur ardi
> sì ne l'affetto de le vive luci,
> e ciò che vien di retro a lor non guardi?" (*Purg.* XXIX, 61-63)

In seiner inneren Befangenheit ist Dante blind für das ihn umgebende Schauspiel. Wie ein Schleier legt sich das Erinnerungsbild vor seine Augen. Noch ohne Beatrice zu sehen, glaubt er ihre Anwesenheit in *Purgatorio* XXX wahrzunehmen:

> E lo spirito mio, che già cotanto
> tempo era stato ch' a la sua presenza
> non era di stupor, tremando, affranto,
> sanza de li occhi aver più conoscenza,
> per occulta virtù che da lei mosse,
> d'antico amor sentì la gran potenza. (*Purg.* XXX, 34-39)

Dantes Blick ist nach wie vor von seinem „antico amor" bestimmt. Gerade da Beatrice verschleiert erscheint, kann er die erinnerten Bilder hinter ihre Schleier projizieren und die Präsenz der einst geliebten Frau imaginär aufrufen. An Vergil gewandt offenbart er: „Men che dramma/ di sangue m'è rimaso che non tremi:/ conosco i segni de l'antica fiamma." (46-48) Vergil, der Dido die gleichen Worte in den Mund gelegt hatte[106], soll ihm helfen, sich von der Macht der inneren Schleier zu befreien, doch Vergil hat ihn verlassen. Der Schmerz über diesen Verlust steigert die eigene Verwirrung. Dante bricht in haltloses Weinen und Klagen aus. Beatrice reißt ihn streng aus dieser Selbstbefangenheit: „[...] pianger ti conven per altra spada."(57). Bei der folgenden Beschreibung der Beatrice liegt der Akzent erneut auf dem Prozeß der Wahrnehmung. Dante glaubt die Augen Beatrices auf sich gerichtet, doch die große Entfernung und ihr Schleier behindern seinen Blick, er vermag nicht durch das Gewebe zu dringen:

---

105 In *Purgatorio* XXVII verheißt Vergil Dante die Begegnung mit Beatrice, um ihm neuen Mut einzuflößen: „Quando mi vide star pur fermo e duro,/ turbato un poco disse: ‚Or vedi, figlio:/ tra Bëatrice e te è questo muro'." (34-36).

106 In *Aeneis* IV, 23: „adgnosco veteris vestigia flammae".

vidi la donna che pria m'appario
velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
Tutto *che 'l vel che le scendea di testa,*
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,
regalmente ne l'atto ancor proterva
continüò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro reserva: (*Purg.* XXX, 64-72, Hervorh. P.O.)

Ebenso wie Dante hinter die Schleier der Beatrice ein Erinnerungsbild projiziert, scheint er ihre gestrengen Worte als Deckrede zu interpretieren, die eine ihm freundlicher gesinnte, wärmere Stimme verheißt („e 'l più caldo parlar dietro reserva"). Doch diese Stimme erklingt noch nicht. Harsch wird Dante aufgerufen genau hinzusehen: „Guardaci ben! Ben sem, ben sem Beatrice." (XXX, 73) Sie wirft ihm seine Verfehlungen nach ihrem Tode vor, und Dante bekennt zerknirscht seine Schuld:

Piangendo dissi: „Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose." (*Purg.* XXXI, 34-36)

Kaum war ihm ihr Anblick verwehrt, gleichsam hinter dem Schleier des Todes verborgen, den er in der *Vita Nuova* evoziert hatte, wurde er von ‚falschem' Begehren ergriffen. In seiner Scham wendet er den Blick zu Boden. Beatrice zwingt ihn, sie wieder anzublicken: "[...] ed ella disse: „‚Quando/ per udir se' dolente, alza la barba,/ e prenderai più doglia riguardando'."(XXXI, 67-69) Gehorsam hebt er den Blick und erkennt, daß die Strafe durch den Anblick Beatrices eine Steigerung erfährt:

Con men di resistenza si dibarba
robusto cerro [...]
ch'io non levai al suo comando il mento;
e quando per la barba il viso chiese,
ben conobbi il velen de l'argomento.
E come la mia faccia si distese,
posarsi quelle prime creature
da loro aspersïon l'occhio comprese;
e le mie luci, ancor poco sicure,
vider Beatrice volta in su la fiera
ch'è sola una persona in due nature.
Sotto 'l suo velo e oltre la rivera
vincer pariemi più sé stessa antica,
vincer che l'altre qui, quand' ella c'era. (*Purg.* XXXI, 70-84)

Der noch unsichere Blick Dantes („le mie luci, ancor poco sicure") trifft erneut auf den Schleier der jenseits des Flusses stehenden Beatrice, die sich ihrerseits dem Greifen zuwendet. Doch es ist eine Veränderung eingetreten. Dantes nach wie vor durch den Schleier und die Entfernung gefilterter Blick trifft auf ein

neues Bild der Beatrice, das um vieles schöner scheint als das bewahrte Erinnerungsbild: „Sotto 'l suo velo e oltre la rivera/ vincer pariemi più sé stessa antica". Dante ist von seinem eigenen Schleier der erinnerten irdischen Beatrice befreit. Doch das hinter den Schleier projizierte Erinnerungsbild hatte auch eine Schutzfunktion. Denn ungeschützt kann Dante selbst der verschleierten und aus großer Distanz wahrgenommenen himmlischen Erscheinung Beatrices nicht standhalten. Überwältigt und von Reue ergriffen versinkt er in einer tiefen Ohnmacht: „Tanta riconoscenza il cor mi morse,/ ch'io caddi vinto" (88f.). Nachdem Dante im *Eintauchen* in den Lethefluß wieder zu sich gekommen ist, soll er vor die Augen Beatrices geführt werden. Doch sein Blick bedarf einer Initiation durch die Theologaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung:

> Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo
> lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi
> le tre di là, che miran più profondo. (*Purg.* XXXI, 109-111, Hervorh. P.O.)

Dantes Blick auf Beatrice erscheint im Horizont der beiden theoretischen Reflexionen über den Schleier des Textes. Denn sollte in canto VIII (19f.) noch der Leser seinen Blick schärfen („Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,/ ché 'l velo è ora ben tanto sottile"), um sich in der Struktur des Textes nicht zu verlieren, so wird jetzt der Blick des Jenseitswanderers konditioniert: „ma nel giocondo/ lume *ch'è dentro aguzzeranno i tuoi/* le tre di là". Zugleich wird mit dem Hinweis auf die Theologaltugenden „che *miran* più profondo" aber auch auf *Inferno* IX (62) „mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame" angespielt. Beatrice hat wie der Text selbst eine doppelte Funktion. Sie ist einerseits eine allegorische Figur, die eine „dottrina" enthält. Die Theologaltugenden sind berufen, Dantes Augen in die Tiefe des theologischen Lehrgehalts zu geleiten. Doch Dantes Blick führt dabei in und durch das „lume giocondo" der Augen Beatrices, die einen ästhetischen Eigenwert haben, obwohl sie nur Vermittlungsinstanz zum Absoluten sind. Dies wird in der folgenden Beschreibung der Augen Beatrices besonders deutlich:

> Così cantando cominciaro; e poi
> al petto del grifon seco menarmi,
> ove Beatrice stava volta a noi,
> Disser: „Fa che le viste non risparmi;
> posto t'avem dinanzi a li smeraldi
> ond' Amor già ti trasse le sue armi".
> Mille disiri più che fiamma caldi
> strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
> che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
> Come in lo specchio il sol, non altrimenti
> la doppia fiera dentro vi raggiava,
> or con altri, or con altri reggimenti.
> Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
> quando vedea la cosa in sé star queta,
> e ne l'idolo suo si trasmutava. (*Purg.* XXXI, 112-126)

Dante wird auf die funkelnde Schönheit der Augen Beatrices hingewiesen, die einst seine irdische Liebe fesselten und die er in der *Vita Nuova* besang: „Ne li occhi porta la mia donna Amore".(XXI, 2) Die erotische Faszination erscheint ungebrochen: „Mille disiri più che fiamma caldi/ strinsermi li occhi a li occhi rilucenti". In dieser leidenschaftlichen Bewegung hat der Blick Dantes sein höchstes Ziel jedoch noch nicht erreicht. Die Augen Beatrices üben auf Dante einen reißenden Sog aus. Doch indem er sich in sie versenkt, verliert er sie aus dem Blick. Denn in ihren Augen spiegelt sich der Greif, dessen menschliche und göttliche Doppelnatur auf diese Weise offenbar wird.[107] Beatrice vermittelt Dante die Erfahrung der Doppelnatur Christi. Dieses absolute Schauspiel wird in ihren Augen herabgemildert und kann auf diese Weise zur Anschauung kommen. Die leidenschaftliche Bewegung des „trapassar dentro" ist der ekstatischen Kontemplation des ‚mirare la dottrina' gewichen: „Pensa, lettor, s'io *mi maravigliava,/* quando vedea la cosa in sé star queta."

Doch noch immer hat sich Beatrice nicht ganz offenbart. Der Schleier vor ihren Augen scheint gefallen, aber nun bitten sie die Theologaltugenden, Dante ihren Blick zuzuwenden und sich ihm in ihrer ganzen Schönheit schleierlos zu zeigen:

„Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi",
era la sua canzone, „al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti!
Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele."
O isplendor di viva luce etterna,
chi palido si fece sotto l'ombra
sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
che non paresse aver la mente ingombra,
tentando a render te qual tu paresti
là dove armonizzando il ciel t'adombra,
quando ne l'aere aperto ti solvesti? (*Purg.* XXXI, 133-145)

Dante wird der „seconda bellezza" Beatrices ansichtig. Auch ihr Mund bietet sich nunmehr unverschleiert dar. Bereits im *Convivio* hatte Dante die Differenz zwischen „prima" und „seconda bellezza", zwischen den Augen und dem Mund als Ausdruck der Seele formuliert:

> E in questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri, dicendo: *ne li occhi e nel suo dolce riso.* Li quali due luoghi, per bella similitudine, si possono appellare balconi de la donna, che nel dificio del corpo abita, cioè l'anima; però che quivi, avvegna che quasi velata, spesse volte si dimostra. Dimostrasi ne li occhi tanto manifesta, che conoscer si può la sua presente passione, chi bene là mira.[...] Dimostrasi ne

107 Vgl. den Kommentar von Charles S. Singleton, wie Anm. 100, S. 718.

la bocca, quasi come colore dopo vetro. E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazione de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?[108]

Mund und Augen werden gleichermaßen als Schleier der Seele verstanden („quasi velata"). Durch den Mund scheint aber die innere Bewegung der Seele lebendiger und farbiger als durch die Augen: „quasi come colore dopo vetro". Vor allem im Lächeln gibt er die Gefühle unmittelbarer preis, läßt das innere Licht nach außen dringen. Die Glaskörper der Augen sind zwar durchscheinend, aber ihre ‚Glasfläche' kann andererseits auch wie ein Spiegel wirken. Dies wurde in den Augen der Beatrice deutlich, in denen sich die Gestalt des Greifen spiegelt. Ihre Schönheit erscheint gesteigert, weil ihr Mund unmittelbarer Ausdruck und nicht mehr Spiegelung der „viva luce etterna" ist. Doch die Offenbarung steht nach wie vor unter den Bedingungen der Verschleierung. Denn obwohl Beatrice keinen Schleier mehr trägt, ist sie von einer himmlisch verklärenden Verschleierung umgeben: „là dove armonizzando il ciel t'adombra". Nur in dieser Herabmilderung scheint das lebendige ewige Licht im *Purgatorio* zur Anschauung kommen zu können.

Der Entschleierung Beatrices entspricht zunächst eine Verdichtung des ‚männlichen' Bewußtseins-Schleiers. Obgleich Beatrice nicht mehr verschleiert erscheint, kann der Liebende sie noch nicht in ihrer ganzen himmlischen Schönheit wahrnehmen. Neben der Herabmilderung des ewigen Lichts im *Purgatorio*, die den Anblick verklärt, konditionieren vor allem nach wie vor die Schleier der Erinnerung und inneren Befangenheit die Wahrnehmung des Jenseitswanderers, von denen er sich erst auf einem langen Weg der Läuterung zu befreien vermag. In canto XXXII verdichtet sich zunächst erneut der Schleier des erotisch besetzten Erinnerungsbildes, der Dantes Blick auf das himmlische Schauspiel trübt. Schien die leidenschaftliche Fixierung Dantes im Spiegel ihrer Augen zu kontemplativer Ruhe zu kommen, so bricht seine Passion angesichts der Konfrontation mit der „seconda bellezza" Beatrices in unverminderter Stärke wieder auf. Der Mund der Beatrice wird nicht zum Spiegel Christi, in den Augen des ehemals Liebenden verweist er nurmehr auf sie selbst und ihre sinnliche Schönheit:

Tant' eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti.
Ed essi quinci e quindi avien parete
di non caler – così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete! – ;
quando per forza mi fu vòlto il viso
ver' la sinistra mia da quelle dee,
perch' io udi' da loro un „Troppo fiso!";
e la disposizion ch'a veder èe
ne li occhi pur testé dal sol percossi,
sanza la vista alquanto esser mi fée. (*Purg.* XXXII, 1-12)

108 Dante Alighieri, *Il Convivio*, hrsg. von Maria Simonelli, wie Anm. 66, III, VIII, 8-11, S. 97.

Obwohl das ‚dolce riso' Beatrices in der himmlischen Verklärung als „santo riso" erscheint, wird die leidenschaftliche Fixierung Dantes offenbar: „così lo santo riso/ a sè traèli con l'antica rete!" Auch die Metapher des Netzes gehört in das Umfeld der Schleiermetaphorik. Dante fühlt sich in den Maschen des feingesponnenen Netzes der Faszination erneut gefangen. Aus eigener Kraft vermag er sich nicht zu befreien, erst der gestrenge Ausruf „Troppo fiso" der Theologaltugenden, die Dantes Kopf gewaltsam abwenden („per forza"), reißt ihn aus der Selbstbefangenheit dieser Fixierung. Dante wendet sich wieder dem ihm immer rätselvoller erscheinenden allegorischen Schauspiel zu, bis ein Gesang von überirdischer Süße sein Fassungsvermögen in einem Maße übersteigt, daß er in einen tiefen Schlaf versinkt. Ein heller Schein und die vorwurfsvolle Stimme Mateldas dringen schließlich durch den „velo del sonno":

> Però trascorro a quando mi svegliai,
> e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo
> del sonno, e un chiamar: „Surgi: che fai?". (*Purg.* XXXII, 70-72)

Auch der Schlaf Dantes erscheint als eine Form der Verschleierung des Bewußtseins, das freilich hier nicht mehr durchsichtig ist. Im Schlaf entzieht sich Dante der Fülle der Eindrücke, die für ihn kaum mehr faßbar sind. Unsanft und vorwurfsvoll wird er erneut von Matelda zur Ordnung gerufen: „Surgi: che fai?".[109]

Im letzten canto des *Purgatorio* verschärft sich dieser Aspekt der überforderten Aufnahmefähigkeit des Jenseitsreisenden. Immer deutlicher führt der Text dem Leser vor Augen, daß sich seine Erfahrungen in wachsendem Maße jeder menschlichen Anschauung entziehen. Da die Anschauung aber Dantes Aufnahmefähigkeit übersteigt, vermag er die geschauten Bilder auch in der Sprache kaum zum Ausdruck zu bringen. So kann er die Schönheit der von ihren Schleiern befreiten Beatrice trotz des himmlisch verklärenden Schattens nicht in Sprache fassen. Schon im XXXI. Gesang erklärt Dante, daß kein Künstler in der Lage sei, den Anblick Beatrices in Worten wiederzugeben:

> O isplendor di viva luce etterna,
> chi palido si fece sotto l'ombra,
> sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
> che non paresse aver la mente ingombra,
> tentando a render te qual tu paresti
> là dove armonizzando il ciel t'adombra, [...] (*Purg.* XXXI, 139-144)

---

109 In der Forschung wird der Schlaf Dantes als allegorisches Bild gedeutet, das den Übergang vom Anblick der reinen Kirche zur Allegorie ihrer weltlichen Entartung markiert. Dante selbst vergleicht sein Erwachen im nachhinein mit dem der Jünger Jakobus, Petrus und Johannes, die sich angesichts des verklärten Christus zwischen Moses und Elia furchtsam zu Boden geworfen haben. Neben dieser theologischen Ebene ist es jedoch im Hinblick auf den immer wieder von Dante selbst zum Thema gemachten Wahrnehmungsprozeß notwendig, auch das gewaltsame Erwachen und den vorwurfsvollen Ruf Mateldas in Betracht zu ziehen.

In canto XXXII treten zu den jedes Fassungs- und Darstellungsvermögen übersteigenden Bildern auch die undurchdringlich erscheinenden Worte der Beatrice, die versucht, Dante das allegorische Lehrstück begreiflich zu machen. So muß der Sinn ihrer Prophezeiungen, wie sie selbst zugesteht, Dante unverständlich bleiben: „E forse che la mia narrazion buia,/ qual Temi e Sfinge, men ti persuade,/ perch' a lor modo lo 'ntelletto attuia" (*Purg.* XXXIII, 46ff.). Immer wieder hebt sie hervor, daß Dante ihren Worten nicht zu folgen vermag: „Ma perch' io veggio te ne lo 'ntelletto/ fatto di pietra e, impetrato, tinto,/ sì che t'abbaglia il lume del mio detto"(Ebd. 73ff). Dante selbst macht seine Unfähigkeit, ihre Worte zu verstehen, zum Thema: „Ma perché tanto sovra mia veduta/ vostra parola disïata vola,/ che più la perde quanto più s'aiuta?"(Ebd. 82ff.) Angesichts der Schwierigkeiten Dantes versucht Beatrice sogar, sich auf seine Ebene des Verstehens zu begeben, indem sie auf die Worthüllen himmlischer Inspiration verzichtet, die Worte gleichsam vom Schleier befreit an ihn richtet: „Veramente oramai saranno nude/ le mie parole, quanto converrassi/ quelle scovrire a la tua vista rude". (Ebd. 100ff.) Doch zu der überforderten Aufnahmefähigkeit Dantes tritt noch ein partieller Gedächtnisverlust. Als er eine Frage stellt, die Matelda zuvor bereits beantwortet hatte, folgert Beatrice: „Forse maggior cura,/ che spesse volte la memoria priva,/ fatt' ha la mente sua ne li occhi oscura." (Ebd. 124ff.)

Obwohl Dantes Gedächtnis bereits vor dem Ende der Jenseitsreise versagt, obwohl er dem Sinn der Rede Beatrices kaum zu folgen vermag, erteilt ihm Beatrice den Auftrag, das Erlebte und Gehörte genau zu notieren und den Menschen davon Kunde zu tun: „Tu nota; e sì come da me son porte,/ così queste parole segna a' vivi/ del viver ch'è un correre alla morte." (*Purg.* XXXIII, 52ff.) Dante nimmt diese Herausforderung an, indem er den Leser mit einer verwirrenden Vielfalt von Schleiern konfrontiert, hinter denen etwas ansichtig wird, was sich beständig entzieht. Er beschreibt seinen Versuch, ein vielfach verschleiertes Ereignis, das sich hinter dem Schleier seiner Erinnerung befindet, anschaulich zu machen. Der Leser wird dazu angeregt, Bilder hinter den Schleier des Textes zu projizieren. Denn indem Dante immer neue Formen der Verschleierung einführt, wird das Imaginäre des Lesers konditioniert. Auf diese Weise erhält der Text eine ästhetische Eigenwertigkeit, die nicht in einer funktional-allegorischen Bestimmung aufgeht. Obgleich der Text in den belehrenden Worten Beatrices eine ‚dottrina' verbirgt, droht sich dieser theologische Lehrgehalt dem Leser ebenso zu entziehen wie dem Jenseitswanderer. So bleibt der Leser immer auf den Text bezogen, den er mit Hilfe seiner Imagination zu durchdringen sucht. Ein beständiges Oszillieren zwischen „trapassar dentro" und „mirate la dottrina" ist die Folge.

Paradiso

Zwischen vollkommener Dunkelheit und absolutem Licht macht Dante im *Purgatorio* die Erfahrung einer sich zwar beständig entziehenden, dennoch partiell faßbaren Anschauung. So ist die Offenbarung der Beatrice nur Vorschein und Abglanz der himmlischen Offenbarung. Ausdruck dieser oszillierenden Bildlichkeit zwischen Präsenz und Absenz ist immer wieder die Metapher des Schleiers. Im *Paradiso* inszeniert Dante eine Dialektik zwischen Bildern der Verschleierung und einer absoluten Form der Evidenz, die sich nicht mehr in Zeichen zurückholen läßt. So ist die Evidenz der Lichtgestalten im *Paradiso* von so außerordentlicher Intensität, daß ihnen ihr eigenes Licht, ihre eigene Evidenz zum Schleier wird, der sie den Blicken Dantes entzieht. Besonders deutlich wird dies im fünften canto des *Paradiso.* Hier wendet sich Dante an eine in ihrem eigenen Lichtschleier verborgene Seele, die sich, vergleichbar dem von Sonnenstrahlen umfluteten Merkur[110], den Blicken der Sterblichen entzieht:

„Io veggio ben sì come tu t'annidi
nel proprio lume [...]
ma non so chi tu se', né perché aggi,
anima degna, il grado de la spera
che si vela a' mortai con altrui raggi". (*Par.* V, 124-129)

In demselben canto verwendet Dante auch das Bild der sich in ihrem eigenen Licht verschleiernden Sonne: „Sì come il sol che si cela elli stessi/ per troppa luce". (*Par.* V, 133f.) In *Paradiso* VIII wird zwar nicht von einem Schleier gesprochen, aber die Seele Karl Martells vergleicht im Gespräch mit Dante ihre Lichtumhüllung mit dem Kokon einer Seidenraupe. Auf diese Weise erhält das Licht hier eine textile Qualität:

La mia letizia mi ti tien celato
che mi raggia dintorno e mi nasconde
quasi animal di sua seta fasciato. (*Par.* VIII, 52ff.)

Die eigene Seligkeit umgibt die Seele, wie sich die Seidenraupe mit ihren eigenen Fäden umhüllt. Auch in canto XXVI wird die Wahrnehmung des Lichts in textilen Bildern erfaßt.[111] Schon im canto XXV hatte der Anblick der intensiven

---

110 Im *Convivio* heißt es auf die Merkurnebel anspielend über Merkur: „più va velata de li raggi del Sole che null'altra stella." (*Con.* II, XIII, 11). Dante vergleicht an dieser Stelle den unter einem Nebelschleier verborgenen Planeten mit der Dialektik, die ebenfalls auf Grund ihrer „sofistici e probabili argomenti" wie unter einem Schleier verborgen sei: „E queste due proprietadi [geringe Größe des Merkur und Verschleierung] sono ne la Dialettica: ché la Dialettica è minore in suo corpo che null'altra scienza, [...] e va più velata che nulla scienza, in quanto procede con più sofistici e probabili argomenti più che altra." In: *Il Convivio*, hrsg. von Maria Simonelli, wie Anm. 66, II, XIII, 11f., S. 60.

111 Dante verwendet im *Paradiso* die Gewebemetaphorik auch wiederholt als Metapher für die Rede. So nimmt er in *Par.* III auf die Webtechnik Bezug, um das unterbrochene Sprechen der Picarda zu veranschaulichen: „[...] così fec' io con atto e con parola,/ per apprender da lei qual fu la tela/ onde non trasse infino a co la spuola." (94ff.) Ebenso vergleicht Dante in *Par.* XVII

Lichtfülle, in der sich der Apostel Johannes verbirgt, Dante in so starkem Maße geblendet, daß er zu Beginn des sechsundzwanzigsten Gesangs fürchtet, sein Augenlicht verloren zu haben. Nach seiner Glaubensprüfung über die Liebe wird ihm durch Beatrice eine Entblendung zuteil:

E come a lume acuto si disonna
per lo spirto visivo che ricorre
a lo splendor che va di gonna in gonna,
e lo svegliato ciò che vede aborre,
sì nescïa è la sùbita vigilia
fin che la stimativa non soccorre;
così de li occhi miei ogne quisquilia
fugò Beatrice col raggio d'i suoi,
che rifulgea da più di mille milia:
onde mei che dinanzi vidi poi; (*Par.* XXVI, 70-79)

Die Erfahrung der langsam zurückkehrenden, wieder erwachenden Sehkraft wird in einer kühnen Gewebemetaphorik vergegenwärtigt. Das in die geblendeten Augen dringende Licht muß sich durch schwere übereinander liegende Gewebeschichten hindurch arbeiten: „splendor che va di gonna in gonna". Doch bewirkt die Heilkraft von Beatrices Augen, daß die schweren Decken der Blendung immer leichter und transparenter werden[112] bis sich auch das kleinste Hindernis auflöst: „così de li occhi miei ogne quisquilia fugò". In dem Augenblick, in dem Dante seine jetzt noch gesteigerte Sehkraft wiedererlangt, verändert sich die Fokalisierung. Wurde zunächst das von außen durch die immer transparenter wer-

---

die Rede und Gegenrede in seinem Gespräch mit Cacciaguida mit dem Aufzug und Einschlag des Tuchwebers: „Poi che,/tacendo, si mostrò spedita/ l'anima santa di metter la trama/ in quella tela ch'io le porsi ordita"(100 ff.). Schließlich macht der Autor Dante in Canto XXXII den Heiligen Bernhard zur Stimme seiner eigenen Werkkonzeption, indem er ihn im Bild eines Schneiders, dessen Tuch dem Rock zugemessen ist, auf das Ende der *Commedia* anspielen läßt: „Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna,/ qui farem punto, come buon sartore/ che com' elli ha del panno fa la gonna" (140ff.). Pamela Royston Macfie geht in ihrem Aufsatz „Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise" dem Bild der Gewebemetaphorik bei Dante im Blick auf die Figur der Arachne nach. (In: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's* Commedia, hrsg. von Rachel Jacoff und Jeffrey T. Schnapp, Stanford 1991, S. 159-201).

112 Im Übergang von *Purg.* XVI zu *Purg.* XVII erfährt Dante ebenfalls eine vergleichbare Transformation der Wahrnehmung, die im Zeichen des Schleiers evoziert wird. Im canto XVI, wo die Zornigen in dunklen Rauchwolken büßen, ist sein Blick von beißenden Rauchschleiern so behindert, daß er nur Stimmen in der Dunkelheit wahrnimmt: „Buio d'inferno [...] non fece al viso mio *sì grosso velo*/ come quel fummo ch'ivi ci coperse"(1-6). Beim Aufstieg zum vierten „girone" greift er auf das kühne Bild der von Haut bedeckten Augen des Maulwurfs zurück, um die langsame Klärung seines Blicks zu veranschaulichen, der zunächst noch wie durch Hautschichten oder Nebelschwaden schemenhaft wahrnimmt: „Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe/ti colse nebbia per la qual vedessi/non altrimenti che *per pelle talpe*,/come, quando i vapori umidi e spessi/ a diradar cominciansi, la spera/del sol debilemente entra per essi" (XVII, 4ff.). Doch in einem himmlischen Vorschein des *Paradiso* erfährt er eine neue Blendung durch einen Engel, der wie die Sonne in seiner eigenen Lichtintensität dem Auge des Betrachters verschleiert erscheint: „Ma come al sol che nostra vista grava/ e per soverchio sua figura *vela*,/ così la mia virtù quivi mancava."(XVII, 52ff). Dies ist wie ein erstes Vorspiel der für seine Augen übermächtigen Lichterfahrung, die er im *Paradiso* machen wird. (Hervorh. P.O.).

denden Membranschichten des Auges dringende Licht erfaßt, so lenkt der Text nunmehr umgekehrt den Blick auf ein neues Licht, und Dante erfährt von Beatrice, wer es ist, der sich in ihm verbirgt: „Dentro da quei rai/vagheggia il suo fattor l'anima prima" (82f.). Als Dante Adam anspricht, glaubt er in der für ihn zunächst undurchdringlichen Lichthülle eine Bewegung wahrzunehmen:

Talvolta un animal coverto broglia,
sì che l'affetto convien che si paia
per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
e similmente l'anima primaia
mi facea trasparer per la coverta
quant' ella a compiacermi venìa gaia. (*Par.* XXVI, 97-102)

Dante erkennt in dem Licht die freudige Bewegung Adams, der darauf brennt, sich ihm mitzuteilen. Erneut greift Dante hier zu einem kühnen Bild. Der Vergleich mit einer Decke („coverta") unter der man die Bewegung eines Tieres wahrnehmen kann[113], bringt in neuer Weise die Gewebemetaphorik ins Spiel. Das Licht wirkt wie ein undurchdringlicher Stoff, aber die Bewegung innerhalb des Lichts ist erkennbar. Auf diese Weise wird die Decke zu einem Schleier, der im metaphorischen Sinne etwas durchscheinen läßt: „mi facea trasparer". So wie die Membranschichten des Auges, die im Bild der Gewebemetaphorik erscheinen, eine transparente Qualität annehmen, gewinnt auch die „coverta" der Lichthülle an Transparenz.

Das Phänomen eines „trasparer" erscheint hier als eine Kategorie der Wahrnehmung. Es kann aber auch auf die Materialität des Textes selbst bezogen sein. Im siebten canto des *Paradiso* wird die durchscheinende Struktur der Signifikanten in der Anschauung der Beatrice selbst zum Thema gemacht. Beatrice tritt hier vor dem Hintergrund eines Lichtschleiers in Erscheinung, der über die sich schnell entfernende Seele des Kaisers Justinianus gebreitet scheint: „ed essa e l'altre mossero a sua danza,/e quasi velocissime faville/mi si velar di sùbita distanza." (*Par.* VII, 7-9) Die im Zeichen des Schleiers evozierte, rasch zunehmende Distanz zwischen den nunmehr zu Lichtfunken sublimierten Seelen bildet den Hintergrund für die unmittelbar folgende Evokation der Anschauung der Beatrice. Dante möchte Beatrice eine Frage stellen, aber sein übergroßer Respekt läßt ihn verstummen und bannt seinen Blick, so daß sein Kopf wie im Schlaf nach unten sinkt:

Io dubitava e dicea ‚Dille, dille!'
fra me, ‚dille' dicea, 'a la mia donna
che mi diseta con le dolci stille',
Ma quella reverenza che s'indonna
di tutto me, pur per *Be* e per *ice*,
mi richinava come l'uom ch'assonna. (*Par.* VII, 10-15)

---

113 Hermann Gmelin äußert in seinem Kommentar die Vermutung, daß hier der Vergleich mit der Seidenraupe wiederaufgenommen werde, die sich in ihrer Verpuppung bewege wie die Seele Adams in seiner Lichthülle. In: Dante, *Die Göttliche Komödie*, wie Anm. 84, Bd. 3, S. 469.

So sehr hat sich der einstmals weltlich fixierte Blick Dantes unter den Bedingungen des *Paradiso* verändert, daß das ehrfürchtige Erfassen Beatrices bis zur Verehrung einzelner Silben ihres Namen geht. Von alpha bis omega, von „*Be*" bis „*ice*" reicht seine Ehrerbietung. Wurde Beatrice im *Purgatorio* in der Differenz von Auge und Mund wahrgenommen, so erscheint sie jetzt in der Doppelheit zweier Fragmente desselben Signifikanten, dessen Anfang und Ende sie sind, wie alpha und omega als Anfang und Ende in der Reihe der Buchstaben Anfang und Ende der Welt symbolisieren.[114] Die gemeinsame Referenz der Signifikanten-Fragmente ist nicht die sinnliche Erscheinung Beatrices, sondern ihre in dem Namen Beatrice zur Anschauung kommende geistige Erscheinung. Da es die „reverenza" Dantes verbietet, Beatrice in ihrer sinnlichen Gestalt wahrzunehmen, tritt eine Fixierung auf die Textur ihres Namens an die Stelle der erotischen Fixierung. So erscheint Dante im Selbstgespräch nunmehr auf die Fragmente „Be" und „ice" fixiert, die für die Totalität des Signifikanten „Beatrice" einstehen, der seinerseits auf das Signifikat Beatrice verweist. Der Materialität des Textes wird auf diese Weise selbst eine Substanz verliehen, ja die Signifikanten-Fragmente erhalten gleichsam eine sinnliche Präsenz, die den Blick des Lesers arretiert, denn er wird mit einer Leerstelle zwischen „Be" und „ice" konfrontiert und genötigt, die metonymische Relation zwischen den Fragmenten wahrzunehmen.[115] Obwohl Beatrice also nunmehr unverschleiert ist und Dante selbst vom Schleier der Schuld und der sinnlichen Begierde befreit wurde, realisiert sich in seinem Respekt eine neue Form der Verschleierung.[116] Er vergegenwärtigt Beatrice jetzt hinter der Textur ihres Namens, der sich wie ein Schleier über ihre sinnliche Prä-

---

114 In *Paradiso* XXVI, während seiner Prüfung über das Wesen der Liebe, insistiert Dante auf der Signifikantenebene des Wortes Amore, das alpha und omega umgreift: „Lo ben che fa contenta questa corte,/Alfa e O è di quanta scrittura/mi legge Amore o lievemente o forte." (16ff.)

115 W. Theodor Elwert verweist in seiner Interpretation der Verse, die er als Spiel mit dem Namen Beatrices interpretiert, auf Dantes mittelalterlich-realistische Sprachphilosophie: „A noi moderni ciò potrebbe parere puerile. Non lo è per il Poeta. *Nomina sunt consequentia rerum*, da questo concetto deriva il vezzo comune a tutti i poeti del Medioevo di sillogizzare sul significato intrinseco dei nomi e di estrarne il significato con riflessioni pseudoetimologiche." Die Funktion dieses Spiels besteht für ihn aber lediglich in einem „abbellimento del discorso". (W. T. E., „Il Canto VII del *Paradiso*", in: *Letture dantesche*, hrsg. von Giovanni Getto, wie Anm. 104, S. 1465-1486, hier S. 1473f.

116 Im *Paradiso* hat sich der konkrete Schleier der Beatrice in einen Textschleier verwandelt, der Dantes übergroßen Respekt deutlich werden läßt. In anderer Weise verwandelt sich der konkrete Schleier des Clarissinnenordens in *Paradiso* III zu einem interiorisierten „vel del cor". Dante trifft hier auf die mit Gewalt zum Brechen ihres Gelübdes gezwungenen Seelen der Piccarda Donati und der Costanza. Piccarda evoziert die weltliche Entsagung im Zeichen des Schleiers, wenn sie im Blick auf die Gründerin des Ordens, Chiara d'Assisi, erklärt: „‚Perfetta vita e alto merto inciela/ donna più sù', mi disse, ‚a la cui norma/ nel vostro mondo giù si veste e *vela*'" (*Par.* III, 97ff., Hervorh. P. O.). Im Hinblick auf das Schicksal der Costanza, wird das Wegreißen des Schleiers zum Inbild der weltlichen Gewalt, mit der man sie gezwungen hatte, das Kloster zu verlassen, um Heinrich VI. zu heiraten: „così le fu tolta/ di capo l'ombra de le sacre bende". (113f.) Auch dieser konkrete Schleier erfährt aber eine Entmaterialisierung, indem er als ein interiorisierter „velo del cor" erscheint, der die innere Treue der Costanza zu ihrem Gelübde zur Anschauung bringt: „Ma poi che pur al mondo fu rivolta/ contra suo grado e contra buona usanza,/ non fu dal vel del cor già mai disciolta". (III, 115ff.)

senz legt. Auch auf Beatrice trifft also zu: „mi si vela[r] di sùbita distanza." Beatrice scheint durch die Textur ihres Namens, wie die Bewegung Adams durch seine Lichthülle scheint („mi facea trasparer per la coverta").[117]
Doch Dantes Wahrnehmung bleibt nicht lange auf die Signifikanten „Be" und „ice" fixiert. Sein Geist erfährt im *Paradiso* eine so große Transformation, daß er im 23. Gesang schließlich das „dolce riso" Beatrices gänzlich unverhüllt betrachten kann.[118] Proportional zu seiner gesteigerten Wahrnehmungsfähigkeit schwindet allerdings die Möglichkeit, das Wahrgenommene zu erinnern und darzustellen:

Come foco di nube si diserra
per dilatarsi sì che non vi cape,
e fuor di sua natura in giù s'atterra,
la mente mia così, tra quelle dape
fatta più grande, di sé stessa uscìo,
e che si fesse rimembrar non sape. (*Par.* XXIII, 40-45)

Wurde das ingegno Dantes bereits im *Inferno* und dann in gesteigertem Maße im *Purgatorio* zum Supplement der Erinnerung Dantes, so muß es jetzt gänzlich die Erinnerung ersetzen. Doch auch das ingegno versagt angesichts der letzten Offenbarung Beatrices, die ihn auffordert: „Apri li occhi e riguarda qual son io;/[...]/ se' fatto a sostener lo riso mio". (Ebd. 46 u. 48):

Se mo' sonasser tutte quelle lingue
che Polimnïa con le suore fero
del latte lor dolcissimo più pingue,
per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;
e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso. (Ebd. 55-63)

---

117 Ein Beispiel für die durchscheinende Textur der Signifikantenebene des Textes findet sich bereits zu Beginn des *Inferno*, wenn Dante im fünften canto nach dem Schatten Didos fragt und die Antwort erhält: „L'altra è colei che s'ancise amorosa,/ e ruppe fede al cener di Sicheo". (V,61f.): Vergil nennt den Namen Didos nicht, und seine Diskretion geht so weit, daß er nur den Namen des Ehemanns der Dido, Sichäus, erwähnt und den Namen des von ihr geliebten Aeneas, nach dessen Abreise sie sich das Leben nahm, unerwähnt läßt. Doch der Name des Geliebten scheint durch die Signifikanten des Verbs „s'ancise", das den Selbstmord Didos bezeichnet, weil der Name seines Vaters Anchises anklingt. Auf diese Weise ist der Name des Aeneas hinter der Textur der Signifikanten verborgen und scheint dennoch durch sie hindurch. Vgl. auch die Interpretation des Tuchs der Veronika (*Par.* XXXI), wo der Signifikant „verace" über „vera icon" auf Veronika verweist. Vgl. Anm. 54.

118 Die gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit entspricht Dantes Bemühen um ein immer tieferes Verstehen. In canto XIX wird sein Versuch, eine Antwort auf die ihn beunruhigende Frage nach der Gerechtigkeit Gottes zu erhalten, im Bild eines Schleiers zum Ausdruck gebracht, der ihn noch von der Wahrheit trennt. So wendet er sich an den Jupiteradler, das Symbol der gerechten Herrschaft: „Ben so io che, se 'n cielo altro reame/ la divina giustizia fa suo specchio,/ che 'l vostro non l'apprende con velame." (XIX, 28ff.).

In einem Unaussprechlichkeitstopos kapituliert Dante angesichts der Absolutheit der Erfahrung. Hatte das ingegno als Supplement der Erinnerung noch eine Referenz, die ihrerseits auf eine Referenz verwies, so droht der Text an dieser Stelle, jede Referenz zu verlieren. Dante setzt deshalb eine Leerstelle, die sein Werk wie ein Hindernis überspringen muß: „Convien saltar lo sacrato poema". Während im *Inferno* der Schleier zu Eis gefror und im *Purgatorio* als ein farbiger Blütenschleier oszillierte, hat er im *Paradiso* seine Materialität gänzlich verloren.[119] Da der Autor innerhalb seines Werks zu einem Sprung über die Leerstelle der Beschreibung ansetzt, ist der Leser gezwungen, mit Hilfe seiner Imagination Bilder des Unvorstellbaren in die Leerstelle zu projizieren. Dabei blickt er weder „sotto il velame", noch dringt er in die subtile Gewebestruktur des Textes ein. Der Text ist, seiner Materialität beraubt, nur noch als Negation, gewissermaßen als immaterieller Schleier präsent, der den ‚Sprung' der Imagination bedingt und konditioniert.

Da jede Evidenz ihrerseits wieder der Schleier einer gesteigerten Evidenz ist, bleibt auch der Anblick Beatrices, dem Dante im XXIII. Gesang des *Paradiso* schließlich standzuhalten vermag, nur eine Stufe in einer Kette der Evidenzen, die in dem Anblick Gottes ihre höchste Steigerung erfährt. In canto XXVIII trifft sein Blick erstmals auf das absolute Licht Gottes, das sich seinerseits aber in den Augen Beatrices spiegelt. In seiner Beschreibung läßt Dante wieder deutlich werden, daß die Erinnerung an diese Erfahrung ihrerseits auch nur ein Abglanz bleibt:

come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero, [...]
così la mia memoria si ricorda
ch' io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda. [...]
un punto vidi che raggiava lume
acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume; (*Par.* XXVIII, 4-18)

Kaum hat sich das Auge Dantes in einer Anschauung bewährt, folgt die nächste Herausforderung, der er von neuem geblendet gegenübersteht. So beklagt er im dreißigsten Gesang erneut seine von einem Lichtschleier behinderte Sicht: „così mi circunfulse luce viva,/e lasciommi fasciato di tal velo/del suo fulgor, che nulla

119 Alfred Noyer-Weidner hat in seiner Studie *Symmetrie und Steigerung als stilistisches Gesetz der Divina Commedia*, Krefeld 1961, am Beispiel des sechsten Gesangs gezeigt, daß dem Weg Dantes vom *Inferno* über das *Purgatorio* zum *Paradiso* auf stilistischer Ebene eine Verwandlung von „epischer Dichte" zu „lyrischer Dichte" entspricht: „An die Stelle der epischen Dichte, die den Anfang der *Divina Commedia* auszeichnet, tritt so in allmählichem Wandel eine lyrische Dichte." (S. 36) In der Metaphorik des Schleiers, der sich aus einem Eisschleier in einen Blütenschleier und schließlich in einen immateriellen Schleier verwandelt, findet die subtile Beobachtung Noyer-Weidners eine Bestätigung. Doch stellt sich gerade im Hinblick auf den ‚immateriellen' Schleier im *Paradiso* die Frage, ob man anstelle von ‚lyrischer Verdichtung' hier nicht auch von lyrischer Transparenz sprechen könnte.

m'appariva." (*Par.* XXX, 49ff.) In einer großen Anstrengung vermag er es aber, den Schleier zu durchdringen und einer neuen Sphäre ansichtig zu werden: „io compresi/ me sormontar di sopr' a mia virtute;/ e di novella vista mi raccesi/ tale, che nulla luce è tanto mera,/ che li occhi miei non si fosser difesi" (*Par.* XXX, 57-60). Im letzten canto begegnet sein Blick schließlich der höchsten und absoluten Evidenz, die nurmehr auf sich selbst verweist: „la mia vista [...] più e più intrava per lo raggio/ de l'alta luce che da sé è vera." (*Par.* XXXIII, 52ff.) Angesichts dieser absoluten Erfahrung versagen Sprache und Erinnerung: „Da quinci innanzi il mio veder fu maggio/ che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,/ e cede la memoria a tanto oltraggio." (Ebd. 55ff.) Dante verliert das Bewußtsein. Wieder konfrontiert der Autor seine Leser mit einem nur in der Negation vorhandenen Text, einem immateriellen Schleier, der am Ende der *Commedia* steht und den Leser zum ‚Sprung' in das Unvorstellbare einlädt: „convien saltar lo sacrato poema".

Das Werk Dantes ist der eigentliche Einsatzpunkt für eine neuzeitliche Geschichte der Metapher des Schleiers. Im Blick auf Blumenbergs These von der Legitimität der Neuzeit[120] ist das Bild des Schleiers im Werk Dantes besonders aufschlußreich, denn es wirft die Frage nach der Legitimität eines Ästhetischen[121] auf, das nicht mehr nur funktional die Aufgabe hat, die religiöse Erfahrung in sich ihr annähernden Bildern zu fassen. Vor dem Hintergrund einer Freisetzung des Ästhetischen aus seinen theologischen Bindungen an der Schwelle zum vierzehnten Jahrhundert[122] löst Dante in der *Vita Nuova* und in noch stärkerem Maße in der *Commedia* das Bild des Schleiers aus der theologischen Tradition einer Metaphorik der Verschleierung und Offenbarung. In Analogie zur christlichen Bedeutungserfassung der Rede im vierfachen Schriftsinn wird auf einen tieferen Sinn prätendiert, der sich nicht unmittelbar preisgibt oder erschließt. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Textes und seine ästhetische Realisierung gelenkt, ohne daß dies zur Selbstreferentialität der Schrift führen würde, wie sie eine modernistische Literaturtheorie postuliert hat. Die Eigendynamik und Werkhaftigkeit des Poetischen tritt so in ihrer Konkretheit in den Blick. Mit dieser Verschiebung kommt zugleich ein weiterer sensus ins Spiel, den man als ‚sensus aestheticus' bezeichnen könnte. Unter sensus aestheticus wäre ein Sinn zu verstehen, der sich weder mit einem theologischen Lehrgehalt verrechnen ließe noch im sensus litteralis aufginge. Dieser ‚fünfte' Sinn ist mit dem Bild des Schleiers in neuer Weise aufs engste verknüpft. Der Schleier dient in dieser Perspektive allerdings nicht als Metapher, derer sich die Exegese wie eines Werk-

120 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966.

121 Aleida Assmann hat in ihrem Buch *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München 1980, die Auseinandersetzung mit der biblischen Hermeneutik am Beispiel der englischen Literatur verfolgt. Bei ihr steht aber nicht die ästhetische Medialität, sondern das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion im Mittelpunkt.

122 Vgl. Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos* [1957], Frankfurt a. M. 1990, S. 116-120, und Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1962, insbes. S. 109-113.

zeugs bedient, sondern er ist eine Anschauungsform für die ästhetische Erfahrung selbst, die ihrerseits die theologische Referentialität des Textes dynamisiert und problematisiert.[123] Denn das Bild des Schleiers bezieht sich einerseits auf den Text in seiner Materialität, und es hat andererseits eine ästhetische Funktion im Blick auf das hinter ihm liegende Imaginäre. Während es in der theologischen Textexegese darum geht, hinter dem Schleier der Texte die absolute Wahrheit zu erkennen, dient bei Dante der Schleier dazu, die unaufhebbare Komplexität der Vermittlung des Absoluten zur Anschauung zu bringen. Dabei wird der Text selbst zu einer Quelle des Imaginären, das sich nicht einfach als Mimesis preisgibt, sondern sich in Bewußtseinsgestalten des Sichentziehens, des Sichzeigens und Verbergens, des Sichsteigerns darstellt. In einem Prozeß des „trapassar del segno" dringt der Leser in die subtilen Strukturen des Textes, die ihn immer auch der Gefahr aussetzen, den Sinn oder die hinter den Signifikanten durchscheinende Bedeutung zu verfehlen. Es handelt sich aber nicht allein um eine ästhetische Erfahrung, denn der Leser nähert sich auf diese Weise auch der absoluten visionären Erfahrung des Jenseitswanderers an, die nur herabgemildert durch die Textur des velo zugänglich ist. Da der Schleier eine ästhetische Eigenwertigkeit erhält, konkretisiert sich in ihm auf diese Weise eine Ästhetisierung des Absoluten. Es bedarf der Gewebestruktur der poetischen Realisierung, um die alle Vorstellung sprengende visionäre Erfahrung Dantes zur Imagination des Lesers werden zu lassen.

---

123 Andreas Kablitz spricht in seinem Aufsatz „Videre – Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums" (in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74/1999, S. 137-188) von der „theologischen Grammatik" Dantes. Am Beispiel des Verses „tu ne conduci [...] come condur si vuol" (*Purg.* V,17) zeigt er, wie mit Hilfe der Homonymie von „conduci" und „condur" die „Differenz zwischen fremder Steuerung und eigenem Verhalten" aufgehoben wird und zugleich mit der zwischen Aktiv und Passiv angesiedelten Form „si vuol" eine „Aufhebung zwischen *agens* und *patiens*" bewirkt werde: „Nun zeigt die Sprache selbst an, daß der Gegensatz von eigenem Willen und göttlichem Gebot nur ein scheinbarer ist. Es ist gewissermaßen eine theologische Grammatik, mit deren Hilfe Dante hier aus den Bedeutungen der Sprachzeichen die Lösung für das theologisch Kontroverse entwickelt." (S.153) Die Beobachtung von Kablitz macht deutlich, welche entscheidende Funktion die Sprachzeichen in ihrer Konkretheit gerade auch im Hinblick auf die theologische Dimension des Textes erhalten.

II „Sì mi governa il velo"
Der Schleier der Subjektivität im Werk Petrarcas

In der poetischen Bildwelt Petrarcas erhält der Schleier erneut eine zentrale Funktion. Dabei zeigt sich einerseits eine starke Bindung Petrarcas an die Verwendung des Bildes bei Dante und andererseits eine bewußte Absetzung von dem großen Vorgänger. Gerade in der Aufnahme der Metapher bei Petrarca läßt sich zeigen, was auch in der neueren Forschung immer klarer zu Tage tritt[1], daß Dantes Einfluß auf Petrarca sehr viel enger und intensiver war, als man lange annahm. So wird bei Petrarca ein Prozeß der Intertextualität erkennbar, in dem es zugleich um Anspielung, Anknüpfung und Absetzung, um Variation und Überbietung geht. Die intertextuell vermittelte Dynamik der Schleiermetaphorik führt dabei zur Erschließung neuer poetischer Bereiche, in die das Bild hineingetragen wird.

Allegorischer Schleier und ästhetische Erfahrung

Petrarca steht wie Dante in der Tradition der mittelalterlichen Hermeneutik. Im Kontext der theoretischen Legitimierung der Dichtung, die die Poetik des frühen Humanismus wesentlich bestimmt[2], setzt er sich immer wieder mit der schola-

---

1 Obwohl Petrarca in einem Brief an Boccaccio (*Fam.* XXI, 15) aus dem Jahre 1359, der ihm eine Abschrift der *Commedia* übersandt hatte, beteuert, er habe das Werk nicht besessen und kaum von ihm Kenntnis gehabt, denn er habe den Einfluß Dantes bei seinem eigenen Werk vermeiden wollen, so hat doch bereits Castelvetro die Nähe zwischen Dante und Petrarca gesehen (*Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, (Basel 1582), 2 Bde., Venezia 1756). In Einzelperspektiven ist sie vor allem von Paolo Trovato in seinem Buch *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei* Rerum vulgarium fragmenta (Firenze 1979) untersucht worden. In der neuen Ausgabe von Marco Santagata ist sie nunmehr durch eine Fülle von Einzelnachweisen im Kommentar gesichert (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Milano 1996). Vgl. auch Marco Santagata, „Dante, il maestro negato", in: M. S., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990, S. 9-91, Michelangelo Picone, „Riscritture dantesche nel *Canzoniere* di Petrarca", in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 2/1993, S. 115-125, und Alfred Noyer-Weidner, „Was bedeutet Dante für die beiden anderen ‚Kronen von Florenz', insbesondere für Petrarca?", in: *Mitteilungsblatt der Deutschen Dante-Gesellschaft* Juni 1982, S. 16-24, wieder abgedruckt in: A. N.-W., *Umgang mit Texten*, 2 Bde., Stuttgart 1986, Bd. 1, S. 193-201. Zur Theorie und Praxis der Imitatio vulgärsprachlicher Autoren bei Petrarca vgl. Hermann Gmelin, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in: *Romanische Forschungen* 46/1932, S. 83-360, zu Dante bes. S. 125f. und S. 146f. und Bernhard König, „*Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung stilnovistischer Elemente in Petrarcas *Canzoniere*", in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, hrsg. von Fritz Schalk, Frankfurt a. M. 1975, S. 113-138.

2 Vgl. Rainer Stillers, „Frühhumanistische Literatur und Poetik", in: *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 1992, S. 56-59.

stisch-theologischen Kritik an der fiktional verhüllenden Darstellungsweise der Dichtung auseinander. In der programmatischen Rede anläßlich seiner Dichterkrönung, die im April 1341 auf dem Capitol in Rom stattfand, insistiert Petrarca deshalb auf dem Wahrheitsgehalt der Dichtung „sub velamine figmentorum".[3] Er stellt sich dabei in die Tradition von Macrobius[4] und vor allem von Laktanz, der in der *Epitome Divinarum Institutionum* den Wahrheitskern der mythischen Göttergeschichten hervorhebt und die dichterische Freiheit von dem Vorwurf der Lüge zu befreien sucht. Die Dichter verwandeln wirklich Geschehenes ästhetisch in andere Erscheinungsweisen, indem sie es mit einem farblich oszillierenden Schleier verhüllen:

> Sed dicet aliquis ficta haec esse a poetis. non est hoc poeticum sic fingere, ut totum mentiare, sed ut ea quae gesta sunt figura et quasi uelamine aliquo uersicolore praetexas. hunc habet poetica licentia modum, non ut totum fingat, quod est mendacis et inepti, sed ut aliquid cum ratione commutet.[5]

Nach Hennig Brinkmann verbindet sich bei Laktanz mit dem Begriff der Fiktion „die Vorstellung, daß religiöse und natürliche Wahrheiten unter einer Verhüllung ausgesprochen werden, die dem Unberufenen den Zugang erschwert und den Bemühten ein Verdienst für ihre Mühe verschafft."[6] Petrarca nimmt in der *Collatio laureationis* auf die allegorische Deutung der Poesie im Sinne von Laktanz Bezug, um die Dichtung vor dem Hintergrund einer ‚theologischen Poetik'[7] zu nobilitieren.[8] Die fiktional verhüllende Darstellungsweise der Dichtung wird

---

3 *Collatio laureationis* IX, 5 und 7, in: *Opere latine*, hrsg. von Antonietta Bufano, Torino 1975, 2 Bde., Bd. 2, S. 1270.

4 Vgl. Kapitel I, S. 40f.

5 L. Caeli Firmiani Lactanti *Epitome Divinarum Institutionum*, hrsg. von Eberhard Heck und Antonie Wlosok, Stuttgart/Leipzig 1994, c. 11. 1, S. 12.

6 Hennig Brinkmann, *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, S. 172.

7 August Buck hat im einzelnen verfolgt, wie Petrarca zur Verteidigung der Poesie mit der „theologischen Poetik" argumentiert. In: A. B., *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952, S. 9-87, hier S. 75f.

8 Wie Petrarca beruft sich auch Boccaccio in seiner Verteidigung der Dichtung auf die Tradition von Macrobius und Laktanz. In seinem Kommentar zur *Divina Commedia* und in seiner Erklärung der Götterfabeln in den *Genealogie deorum gentilium* geht er vom vierfachen Schriftsinnschema aus. In den *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* erklärt er zu Beginn, es gehe ihm darum, die „sublimità de' sensi nascosi sotto il poetico velo della *Comedìa* del nostro Dante" zu erläutern (in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hrsg. von Vittore Branca, 10 Bde., Milano 1964-1998, Bd. VI, hrsg. von Giorgio Padoan, 1965, Accessus 3, S.1). In Buch XIV der *Genealogie* arbeitet er den Unterschied zwischen philosophischen und poetischen Texten im Bild des Textschleiers heraus, dessen ästhetische Funktion er besonders unterstreicht: „Phylosophus, ut satis patet, silogizando reprobat quod minus verum existimat, et eodem modo approbat quod intendit, et hoc apertissime, prout potest; poeta, quod meditando concepit, sub velamento fictionis, silogismis omnino amotis, quanto artificiosius potest, abscondit. Phylosophus, stilo prosaico ut sepius, et eius fere parvipendens ornatum, scribere consuevit; poeta, metrico, summa cum cura exquisito decore conspicuo." (In: *Tutte le opere*, Bd. VII-VIII, hrsg. von Vittorio Zaccaria, Milano 1998, XIV.XVII.4, S. 1468). In Kapitel VII desselben Buches hebt er hervor, daß gerade das Moment der Verhüllung durch Fiktionen die Poesie auch von der Rhetorik unterscheide: „Habet enim suas inventiones rethorica; verum apud integumenta fictionum nulle sunt rethorice partes; mera poesis est, quicquid sub velamento componimus et exponitur exquisite."

mit der theologischen Poetik vor allem im Hinblick auf die Verfahren bildhaft-allegorischer Rede gleichgesetzt. Schon bei Dante zeichnete sich eine Ästhetisierung des traditionellen allegorischen Modells ab. Aber Petrarca fügt der einfachen Vorstellung eines verhüllenden velo noch eine entscheidende Perspektive hinzu, indem er die ästhetische Wirkung des Schleiers reflektiert. Dies wird besonders deutlich im neunten Buch seines Epos *Africa*, wenn der römische Dichter Ennius dem Feldherrn Scipio erklärt, warum die Dichter wie die Feldherrn nach Lorbeer streben können. Der besondere Anspruch der Dichtung rechtfertigt sich für ihn in der ästhetischen Wirkung des verhüllenden Gewebes:

Scripturum iecisse prius firmissima veri
Fundamenta decet, quibus inde innixus amena
Et varia sub nube potest abscondere sese,
Lectori longum cumulans placidumque laborem,
Quesitu asperior quo sit sententia, verum
Dulcior inventu. Quicquid labor historiarum est
Quicquid virtutum cultus documentaque vite,
Nature studium quicquid, licuisse poetis
Crede: sub ignoto tamen ut celentur amictu,
Nuda alibi, et tenui frustrentur lumina velo,
Interdumque palam veniant, fugiantque vicissim.[9]

(XIV.VII.8, S. 1402). Anna Cerbo unterstreicht die Bedeutung der ästhetischen Realisierung und hebt ihre Wirkung auf den Leser bei Boccaccio hervor: „Il Boccaccio indica le differenze di linguaggio e di scrittura, mentre insiste nel sottolineare il piacere creativo e l'approfondimento intellettuale del poeta e poi del lettore." In: A. C., *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli 1984, S. 92. Vgl. auch das Einleitungskapitel von Alastair J. Minnis in der von Minnis und A. B. Scott hrsg. Anthologie *Medieval Literary Theory and Criticism*, Oxford 1988, S. 387-392 und den Kommentar von Brigitte Hege zu Buch XIV der *Genealogie*, in: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den* Genealogie deorum gentilium, *Buch XIV, Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen 1997. In seiner Rechtfertigung der Dichtung vertritt Boccaccio wie Petrarca den Standpunkt, daß die Anstrengung in der Auffindung des verhüllten Sinns dem Leser die größte Befriedigung verschafft. Doch Boccaccio geht über den humanistischen Dichtungsbegriff hinaus, indem er sich nicht in erster Linie auf den von der Allegorie verhüllten Wahrheitsgehalt beruft, um die Dichtung zu nobilitieren. (Vgl. in diesem Zusammenhang August Buck, *Italienische Dichtungslehren*, wie Anm. 7, S. 82). Das „Erfinden" selbst erhält bei Boccaccio einen zentralen Stellenwert. Nach Bodo Guthmüller ist „Dichtung [...] für Boccaccio [...] auch als solche, als fiktionale Gestaltung, von Interesse, nicht nur aufgrund ihrer tieferen Sinne." (In: B. G., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, hier S. 28). Während Boccaccio im Kontext der Exegese immer wieder auf das Bild des Schleiers Bezug nimmt, erhält es in seinen eigenen Werken keine tragende Funktion als selbstreferentielles Bild für den Text. Als ein reines Erzählmotiv ist es dagegen von Bedeutung im *Filocolo* (entst. 1336-39): Die Liebe zwischen Florio und Biancifiore wird auf eine harte Probe gestellt durch einen Schleier, den Biancifiore dem sie ebenfalls liebenden Fileno anläßlich eines Turniers überläßt, ohne dies allerdings als Liebesgabe zu verstehen. Darüber hinaus ist ihr Schleier hier Anschauungsform einer irregeleiteten Imagination, einer „falsa imaginazione", die die männlichen Protagonisten ergreift. (*Filocolo* II,21, in: *Tutte le Opere*, Bd. 1, hrsg. von Antonio Enzo Quaglio, 1967, S. 284).

9 Francesco Petrarca, *L'Africa*, hrsg. von Nicola Festa, Firenze 1926, IX.92-102, S. 264.

Der Textschleier erscheint zunächst im Bild einer das Wahrheits-Fundament des Textes verhüllenden Wolke („sub nube“).[10] In einem nächsten Schritt wird die Reaktion der Leser reflektiert. Je schwerer der Text auf Grund seiner Verhüllung zu entschlüsseln ist, um so süßer erscheint das Leseerlebnis. Im Vordergrund des Interesses steht hier nicht das Resultat der Ent-deckung, sondern das ästhetische Vergnügen, das aus der Präsenzerfahrung eines beständigen Umspringens hervorgeht, das das Auge des Lesers herausfordert: „frustrentur lumina velo, interdumque palam veniant, fugiantque vicissim.“

Petrarca nimmt in seinem Werk an vielen Stellen auf den poetischen Schleier der Dichtung Bezug.[11] Er legt in einem Brief an seinen Bruder Gherardo (*Familiares* X,4)[12] sein *Bucolicum Carmen* nach dem allegorischen Schriftsinnschema aus, indem er die allegorische Verschlüsselung seiner bukolischen Dichtung mit den Verfahren in biblischen und theologischen Texten vergleicht. Daß auch das *Secretum* einem poetologischen „Verfahren der Verschleierung“ gehorcht, konnte Joachim Küpper in seiner Studie „Das Schweigen der veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance“ herausarbeiten.[13]

---

10 Auch im zweiten Buch des *Secretum* läßt Petrarca Augustinus die Textur der Dichtung mit einer Wolke vergleichen, durch die das Licht scheint: „Preclare lucem sub nubibus invenisti. Sic nempe poeticis inest veritas figmentis, tenuissimis rimulis adeunda.“(*Secretum* II, in: *Opere latine*, wie Anm. 3, Bd. 1, S. 140). In der Textur des Textes geben feinste Spalten oder Risse den Blick auf die Wahrheit frei.

11 In der gegen einen Arzt gerichteten Streitschrift zur Verteidigung der Dichtung, *Invective contra medicum*, hebt Petrarca die von den Lesern geforderte Anstrengung der Durchdringung des schmückenden Schleiers hervor: „Poete – neque enim me hoc nomine dignari ausim, quod tu michi, demens, ad infamiam obiecisti – poete, inquam, studium est veritatem rerum pulcris velaminibus adornare, ut vulgus insulsum, cuius tu pars ultima es, lateat, ingeniosis autem studiosisque lectoribus et quesitu difficilior et dulcior sit inventu.“ (In: *Opere latine*, wie Anm. 3, Bd. I, S. 844). Ganz ähnlich argumentiert Petrarca auch in einem seiner Briefe (*Seniles* XII,2): „officium eius [poetae] est fingere, id est componere atque ornare, et veritatem rerum, vel mortalium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus, et velo amoenae fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gratior inventu, quo difficilior sit quaesitu.“ (In: Francisci Petrarchae *Opera omnia*, Basel 1554, photomech. Nachdruck Ridgewood, New Jersey 1965, 3 Bde., Bd. II, S. 1001). Vgl. auch *Rerum senilium libri* IV.5; VI. 7.1, *Rerum familiarium libri* XVII.1.27; XIX.18.27; XXIV.12.29 und *Sine nomine liber*, prefatio 2).

12 In diesem Brief (*Ad Gerardum*) an seinen in ein Kloster eingetretenen Bruder wird die grundsätzliche Vereinbarkeit von Theologie und Poesie postuliert: „theologie quidem minime adversa poetica est.“ (In: Francesco Petrarca, *Le Familiari*, hrsg. von Vittorio Rossi und Umberto Bosco, Firenze 1933-1942, 4 Bde., (ed. naz. X-XIII), Bd. 2, S. 301-320, hier S. 301).

13 Franciscus mache sich hier zu „einer Art Sprachrohr des authentischen Augustinus“. Aus „Sicht der Zeit“ sei „das ‚verquere‘ Verhältnis der Namen zu den Positionen, das die Identität dieser Positionen zunächst wie ‚verschleiert‘ (involucrum, integumentum, velamen), kein exzeptionelles, vielmehr ein Moment, das signalisiert, daß dieser Text, als zugleich ästhetischer und philosophischer, eine ‚Wahrheit‘ verbirgt.“ Küpper geht davon aus, daß im Gegensatz zu der „semiotischen Struktur“ der „älteren, an das Konzept des integumentum gebundenen Dichtung“, in der neueren (‚symbolischen‘) Dichtung „die Vorstellung des ‚Schleiers‘ besagt, daß das eigentlich Gemeinte konstituiert ist. Es bedarf nur des Wissens um das je spezifische Prinzip der allegorischen Encodierung, um das eine durch das andere [...] ersetzen und sodann die Substanz des Textes in vorbehaltsloser Prägnanz erfassen zu können.“ J. K., „Das Schweigen der veritas. Zur Kontingenz von Pluralisierungsprozessen in der Frührenaissance. (Francesco Petrarca, *Secretum*)“, in: *Poetica* 23/1991, S. 425-475, hier S. 469.

In Petrarcas Vergil-Exegese in den *Epystole* und *Seniles* läßt sich sein Interesse an den Verfahren der allegorischen Verschleierung und ihrer Wirkung auf die Leser besonders gut verfolgen. In einem Brief (*Epystole* II.11) an Zoilus, hinter dem sich vermutlich einer seiner literarischen Gegner verbirgt, formuliert Petrarca in polemischer Absicht seine Vorstellungen von der Aufgabe der Dichtung:

> Quedam divina poëtis
> Vis animi est veloque tegunt pulcerrima rerum
> Ambiguo quod non acies nisi lyncea rumpat,
> Mulceat exterius tamen alliciatque tuentes [.] [14]

Die mit göttlicher Kraft versehenen Dichter verhüllen den schönen Inhalt ihrer Werke mit einem so undurchdringlichen Schleier („veloque tegunt pulcerrima rerum"), daß ihn die größte Sehschärfe nicht zu durchdringen vermag, es sei denn das Auge des Luchses. Dem normalen Leser, der nicht mit einer außerordentlichen Kraft der Durchdringung ausgestattet ist, zeigen die Verse nur ihre oberflächliche Seite. Wie bereits bei Dante treten Deutungskomplexität und Oszillation an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen. Doch findet sich bei Petrarca keine theologisch motivierte „dottrina sotto il velame". Vielmehr erzeugt der verhüllende Schleier eine vieldeutige Komplexität („ambiguo"). Der Schleier des Textes tritt als Ausdruck der ästhetischen Erfahrung selbst in den Blick: „mulceat exterius tamen alliciatque tuentes". Die Oberfläche des Textes berührt den Betrachter sanft und verlockt ihn zur Lektüre.

Im folgenden stellt Petrarca Vergil als leuchtendes Beispiel eines großen Dichters in den Mittelpunkt seiner Reflexion. Wieder erhält das Bild des Schleiers eine zentrale Bedeutung. Zugleich tritt Petrarcas vehemente Polemik gegen die Kritiker der Dichtung in den Vordergrund:

> [...] paucos altum tenuisse videmus.
> Aspice Virgilium: nunquid pueriliter ille
> Terrarum celique plagas et sidera lustrat?
> Ista palam. Quam multa latent?[15]

Hinter den zunächst klar erscheinenden Versen des großen Dichters ist vieles verborgen, das sich nicht unmittelbar in der Lektüre preisgibt, obwohl es so scheint, als sei das Textgewebe gleichsam durchsichtig. Deshalb besitzt die Dichtung einen hohen Anspruch und ist alles andere als knabenhaft. In der folgenden Darstellung der verborgenen Seiten des Vergilschen Werks, das Petrarca

14 *Epystole metrice*, hrsg. von Raffaele Argenio, Roma [s.d.], II.10.162-165. Die CD-Rom *Francesco Petrarca. Opera omnia*, hrsg. von Pasquale Stoppelli, Roma 1997, ermöglicht neuerdings wieder den Zugriff auf diese Ausgabe der *Epystole*.

15 Ebd. II.10.212-215.

nunmehr selbst mit ‚Luchsaugen‘ zu durchdringen scheint, fragt er sich im Anschluß an eine Reihe von Interpretationen verschiedenster Bilder und Episoden im Werk Vergils: „Quo feror? Hic nullum invenies sine tegmine versum.“[16] Der Versuch, einzelne, besonders enigmatische Stellen im Werk Vergils zu deuten, erweist sich als schier unlösbare Aufgabe, weil es keinen Vers ohne Schleier, ohne Verhüllung („sine tegmine“) gibt.

Gerade weil Petrarca auf die Verschleierung der Verse Vergils hinweist, ohne in jedem Fall den Schleier wie Servius aufzuheben, erregt seine Interpretation die Aufmerksamkeit des jungen Dichters Frederico Aretino. Viele Jahre später bittet dieser Petrarca um eine weitere Erläuterung seiner in dem Brief an Zoilus formulierten Reflexionen. Petrarca geht auf diese Bitte in einem Brief ein (*Seniles* IV,5), in dem er noch einmal auf den „allegoriarum velo“[17] im Werk Vergils zurückkommt. In seiner Auslegung Vergils nimmt er den Topos eines allegorischen Schleiers jedoch nur als Ausgangspunkt. Denn wieder geht es ihm vordringlich um die Frage der Rezeption. Gerade weil sich kein Vers schleierlos darbiete („nullus apud hunc Poëtam versus, sine tegmine est“, ebd.), erweise sich eine eindeutige Festlegung auf einen Sinn als unmöglich:

> nam et ingeniorum infinita dissimilitudo est, nullus autem, qui novorum dogmatum castiget audaciam, et res ipsas tales, quae multos ac varios capiant intellectus. qui si et veri sint, et litera illos fert, quamvis iis, qui fabulas condiderunt, nunque fortassis in mentem venerint, non erunt repudiandi. nam quis inter tot ambages rerum, quid in re qualibet studiose abdita veri insit, sic vaticinari audeat, ut indubitanter affirmat, hoc illos, ante annorum millia sensisse non aliud, satis est unum aliquem ex verbis, aut multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem [...].[18]

Der Textschleier generiert eine Vielzahl möglicher Deutungen, die sich einer eindeutigen allegorischen Lesart entziehen. Dantes Warnung in *Purgatorio* VIII „Aguzza qui, lettor, bene gli occhi al vero/ chè 'l velo è ora ben tanto sottile,/ certo che'l trapassar dentro è leggero“ (19-21), scheint hier um eine entscheidende Nuance erweitert. Bei Dante wird der Leser davor gewarnt, die richtige Deutung („il vero“) in der subtilen Struktur des Textgewebes zu verfehlen. Petrarca geht von einer Pluralität der Bedeutungen aus, die er auch mit der Schwierigkeit der Entschlüsselung vor allem im Hinblick auf die zeitliche Distanz zwischen Autor und Leser begründet. Thomas Greene stellt Petrarcas „bridging of time“ deshalb der mittelalterlichen Hermeneutik des „piercing of a veil“ entgegen und spricht von der „archaeological hermeneutic“ Petrarcas, für die er den Begriff des „subreading“ prägt.[19] Petrarca stellt die Möglichkeit einer einzigen zutreffenden

16 Ebd. II.10.227f.

17 Fran. Petrarcha Frederico Aretino, *De quibusdam fictionibus Virgilij* (*Rerum senilium lib.* IV,5), in: Francisci Petrarchae *Opera omnia,* Basel 1554, wie Anm. 11, Bd. II, S. 867-873, hier S. 868.

18 Ebd.

19 Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/ London 1982, S. 94.

Deutung, die der Leser verfehlen könnte, in Frage, wenn er sie auch nicht ganz ausschließt. „Il vero" erscheint in einer neuen hermeneutischen Perspektive bei ihm im Plural: „satis est unum aliquem ex verbis, aut multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem." Eberhard Müller-Bochat hat in seiner Interpretation des Briefes hervorgehoben, daß Petrarca hier die allegorische Form der Textbegegnung ebenso gutgeheißen wie durchschaut habe. Sein „Verstehen" sei in ganz neuer Weise „nicht auf die Subjektivität eines einzelnen Autors" gerichtet, sondern „alle Deutungen, die den Velleitäten des Wortsinns eine tiefere und allgemeinere Wahrheit unterzulegen wüßten, seien [...] akzeptabel."[20] In der folgenden Vergilexegese seines Briefes greift Petrarca dann einzelne Episoden aus der *Aeneis* heraus, um die verborgenen Seiten des Textes aufzudecken.[21]

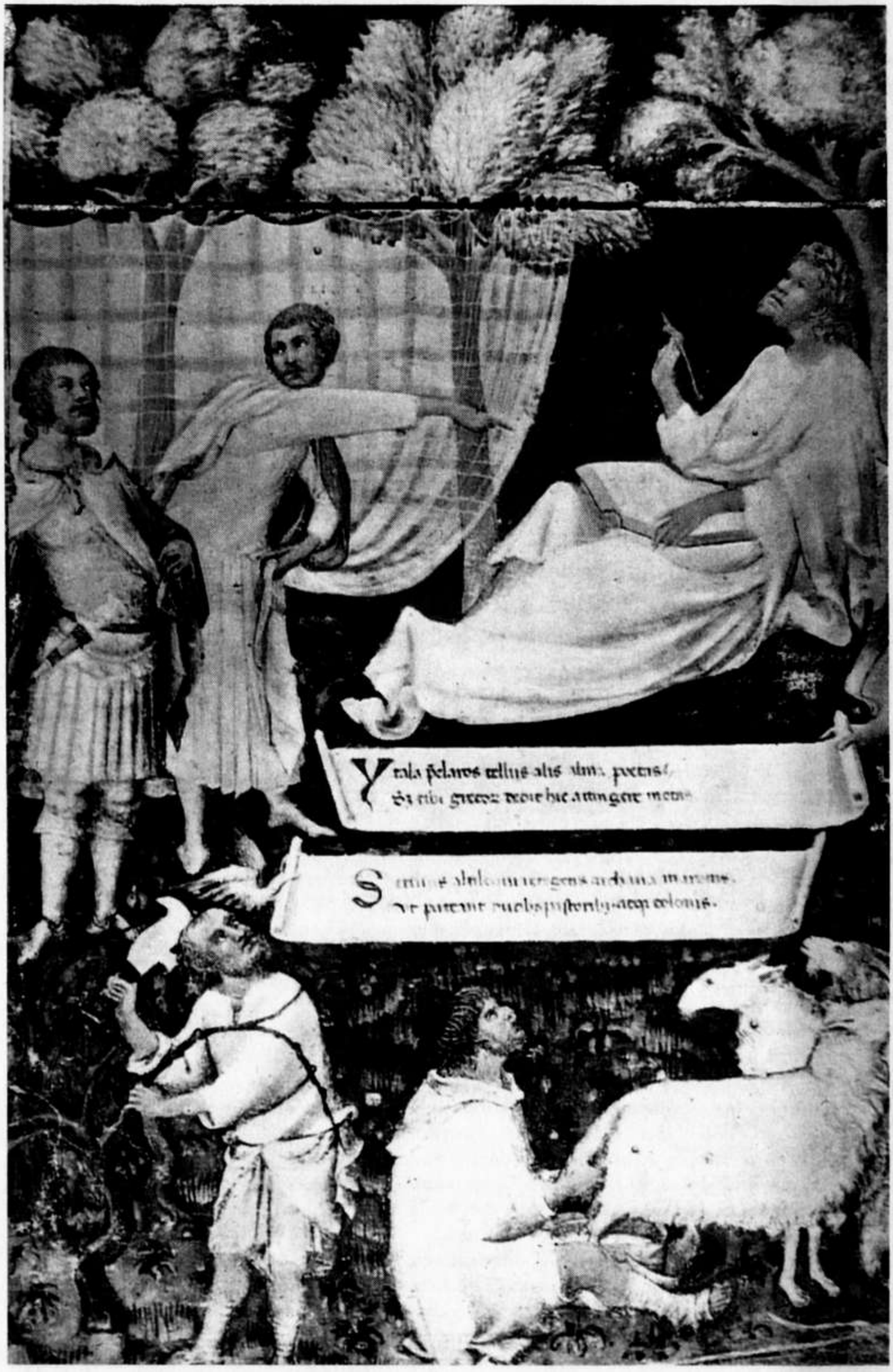
Der Textschleier im Bild: Petrarca und Simone Martini

Wie intensiv sich Petrarca mit dem Verfahren der Exegese auseinandersetzte und welche Bedeutung er dabei der ästhetischen Wirkung des Schleiers beimaß offenbart sich insbesondere in der von ihm angeregten Illustration Simone Martinis in seinem Vergilkodex (Biblioteca Ambrosiana Milano, S. P. Arm. 10, scaf. 27, fol. I v.). Deren Konzeption verdankt sich wesentlich dem ästhetischen Programm Petrarcas.

---

20 Eberhard Müller-Bochat, „Allegorese und Allegorie. Zu Petrarcas Vergildeutung (*Seniles* IV,5)", in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, wie Anm. 1, S. 198-208, hier S. 206f.

21 Von besonderem Interesse ist seine Deutung von *Aeneis* I, 586-589, weil das Bild des Schleiers hier auf der Ebene des Vergilschen Textes selbst erscheint. Venus hüllt ihren Sohn Aeneas und einen Gefährten in eine Wolke, um sie vor allen Blicken verborgen an den Thron Didos gelangen zu lassen. Hier gibt sie Aeneas unverhofft in strahlender Schönheit den Blicken preis, indem die Wolke nunmehr transparent erscheint: „Vix ea fatus erat, cum circumfusa repente/ scindit se nubes et in aethera purgat apertum./ restitit Aeneas claraque in luce refulsit/ os umerosque deo similis;" (P. Vergili Maronis *Aeneidos Libri I-VI.*, hrsg. von Otto Ribbeck, Leipzig 1895, I, 586-589, S. 256). Petrarcas Deutung konzentriert sich auf das Bild dieser Wolke: „[...] et fusca nube circundatum, quae quidem nubes, hac mystica nube reconditur, quod interdum accidit, ut solius fama virtutis exciti sub obtentu, primum humanitatis ac misericordiae moveantur animi, ad ferendam opem miseris egentibus. considerata postmodum, et conspecta illorum nobilitate ac forma, velum illud scinditur, et filius Veneris nudus remanet, turpiterque incipit amari." (*Seniles*, wie Anm. 11, S. 869f.). Er interpretiert die Wolke als ein Bild für Gefühle der Hochachtung, Bewunderung und des Mitleids, die Dido zunächst beim Anblick des irrfahrenden Aeneas zu ergreifen scheinen, seine plötzliche Enthüllung durch Venus steht für ihre wahren Gefühle unmittelbarer Leidenschaft, die sie bei seinem Anblick ergreift. Die Wolke ist für Petrarca das Bild einer verschleiernden Empfindung, die sich über die wahren, vielleicht noch unbewußten Gefühle der Passion legt. Im Akt des Enthüllens vermittelt Venus den zunächst unsichtbar und verdunkelt erscheinenden Gefühlen Transparenz. In der Deutung Petrarcas ‚springt' das Bild gleichsam aus dem innerfiktionalen Raum in den Interpretationsraum der Exegese, indem wiederum die Wolke selbst als Schleier der Deutung erscheint.



Simone Martini: *Allegoria Virgiliana,* um 1340, Milano, Biblioteca Ambrosiana S. P. 10/27

In diesem Bild hebt der Kommentator Servius einen Schleier auf, hinter dem der Dichter Vergil im Zustand der Inspiration zum Vorschein kommt. Der Dichter lehnt gleichsam entrückt an einem Baum, die Hand mit der Feder bereits erhoben, um im nächsten Augenblick seine Vision in Schrift zu transponieren. Vor dem Schleier auf der Seite des Kommentators befinden sich ein Krieger, ein Bauer und ein Hirte. Unterhalb Vergils werden zugleich zwei Schriftrollen geöffnet. Im oberen Text steht der Dichter Vergil im Mittelpunkt: „Itala praeclaros tellus alis alma poëtas/ Sed tibi Graecorum dedit hic attingere metas". Italiens Erde nährt berühmte Dichter, aber Vergil bewirkte, daß es die Kunst der Griechen erreichte. In der Figur des Bauern, der eine Weinrebe beschneidet und des Hirten, der inmitten einer blühenden Wiese eines seiner Schafe melkt, kommt die Fruchtbarkeit der Erde Italiens auch im wörtlichen Sinne zur Anschauung. In der zweiten Schriftrolle wird das Bildprogramm selbst formuliert: „Servius altiloqui retegens archana Maronis/ Ut pateant ducibus pastoribus atque colonis."[22] Der Kommentator entschleiert die Geheimnisse Vergils für den Bauern, den Hirten und den Herrscher.

Die Dichtung wird im Sinne des mehrfachen Schriftsinns als Schleier der Wahrheit aufgefaßt, den der Kommentator nur wegzuziehen braucht, um die ‚dottrina sotto il velame', wie es bei Dante heißt (*Inf.* IX, 62f.), zu offenbaren. Doch das Bild Simones läßt eine weitaus komplexere Deutung zu, denn Krieger, Bauer und Hirte sind zugleich allegorische Personifikationen für die drei großen Werke Vergils, *Aeneis*, *Georgica* und *Bucolica*. In dieser Lesart verweist der Kommentator die erfundenen Helden auf ihren eigenen Dichter. Die Blickrichtung ist somit verkehrt. Der Blick führt nicht vom Autor zu den von ihm hervorgebrachten imaginären Gestalten, der Betrachter befindet sich vielmehr im Jenseits der Fiktion und blickt hinüber in das Diesseits des Fingierens, das aber von Servius als Jenseits präsentiert wird. Simone Martini inszeniert in seinem Bild einen intentionalen Chiasmus, in dem das Jenseits der Fiktion als Diesseits aufgefaßt wird, von dem aus das Diesseits als Jenseits erscheint. Die Trennungslinie zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen dem Dichter und seinen imaginären Gestalten markiert ein Schleier. Während der Blick auf eine verschleierte Frau, wie es Starobinski in „Le voile de Poppée" gezeigt hat[23], die Imagination anregt, Bilder hinter den Schleier zu projizieren, ist hier der Blick umgekehrt. Aus der Perspektive des Projektierten blickt man durch den Schleier zurück in das produktiv Imaginäre des Künstlers. Der Schleier bezeichnet die Grenze zwischen dem Dichter und seinem Werk, die Schwelle des Imaginären in ihrer Transparenz. Er erweist sich dabei als eine in zweifacher Weise durchlässige

---

22 Zit. nach: *L'opera completa di Simone Martini*. Presentazione di Gianfranco Contini, apparati critici e filologici di Maria Cristina Gozzoli, Milano 1970, S. 101.

23 In „Le voile de Poppée" heißt es im Hinblick auf die von der verschleierten Frau ausgehende Faszination: „La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule [...]. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant: un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible." In: J. S., *L'œil vivant*, Paris 1961, S. 10. Vgl. unsere Darstellung in „Einleitung" S. 16.

Scheidewand: denn er ist einerseits transparent, und er kann andererseits wie ein Vorhang zurückgeschoben werden. Auf diese Weise werden zwei Stadien der Rezeption im Bild sichtbar. Hinter dem transparenten Schleier, dessen ästhetischer Eigenwert in der von zarten Mustern durchzogenen Struktur deutlich wird, ist die Landschaft wie im Nebel schemenhaft zu erkennen. In der zweiten Bildhälfte ist der Schleier ganz entfernt, und dem Betrachter öffnet sich ein klarer Blick auf den im Zustand der Inspiration entrückten Dichter und auf die Bäume, unter denen er lagert. Mit diesem Akt der Entschleierung ‚entdeckt' Servius die Geheimnisse Vergils, wie im Text des Bildes selbst kommentiert. Simone malt, was der Dichter vor seinem inneren Auge sieht. Wie Simone die imaginäre Vision der Laura Bild werden läßt, visualisiert er jetzt eine Vision Vergils, kurz bevor sie Text geworden ist. Der Betrachter kann auf diese Weise bereits betrachten, was erst einen Augenblick später Text werden wird, weil es auf der Bildfläche in der Abbildung von Bauer, Hirte und Herrscher bereits Gestalt gewonnen hat. Der Maler suggeriert eine Simultaneität von Vorzeitigkeit und Nachzeitigkeit: der Dichter ‚vor' dem Text und die imaginären Gestalten ‚nach' dem Text sind zugleich sichtbar. Der Text zwischen Dichter und Gestalt gewordener Imagination ist im Bild des Schleiers selbst visualisiert. Er steht zwischen der Imagination des Dichters und der Gestalt gewordenen Imagination des Rezipienten, der sich, wie Simone Martini, seine eigene Vorstellung von Aeneas, von einem Bauern oder einem Hirten bildet. So wird der Schleier zur Metapher für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser. Aus der Perspektive des Lesers, der durch den Schleier des Textes auf den Autor blickt, erscheint die Wahrnehmung getrübt, obgleich er Umrisse schemenhaft zu erkennen vermag. Der Kommentator hat im Bild Simones die Aufgabe, zwischen dem Rezeptiv-Imaginären des Lesers und dem Produktiv-Imaginären des Autors zu vermitteln. Er kommentiert die imaginären Gestalten im Kopf des Lesers und führt sie auf den imaginierenden Autor zurück. Dabei entfernt er den Schleier bzw. den Text partiell, denn er geht von der idealen Fiktion aus, daß es den Text als komplexe Vermittlungsinstanz nicht gebe. Als habe der Text in seiner Medialität keinen Brechungseffekt, postuliert Servius in seiner Geste die Unmittelbarkeit von Diesseits und Jenseits der Fiktion. Sein Kommentar hebt die Existenz des Textes als Schleier im wahrsten Sinne des Wortes auf.[24]

Doch der Text wird zugleich in seiner Textur inszeniert. Ja, er nimmt im Bild Simones mehr als die Hälfte der eigentlichen Bildfläche ein, da Servius den Schleier nur partiell entfernt. In der zarten Struktur des transparenten Gewebes, das der hinter ihm schemenhaft sichtbar werdenden Landschaft einen besonderen Reiz vermittelt, findet die ästhetische Funktion des Schleiers mit Blick auf das Imaginäre ihren Ausdruck. Es geht jedoch nicht wie noch bei Dante um eine

---

24 Der Kommentar Maria Cristina Gozzolis macht unfreiwillig auf die Ambivalenz des Bildes aufmerksam, das sich einer einfachen Deutung entzieht: „[...] il commentatore Servio libera dal trasparente velo le oscurità di Virgilio, che siede ispirato, e indica a Enea il suo cantore". (In: *Simone Martini*, wie Anm. 22, S. 101).

Annäherung an das Absolute, das in der Textur des velo herabgemildert und ästhetisiert wird. Bei Simone bewirkt der Blick durch den Schleier als Bewegung eines „trapassar del segno" eine Ästhetisierung der Landschaft. Auf dem Stamm der Bäume, auf dem Blattwerk, das in seiner Farbigkeit nur leicht verblaßt, erscheinen die zarten Linien der Textur, die ihrerseits durch das Azur des Himmels einen bläulichen Schimmer erhält. Im Blick durch den Schleier wird eine imaginäre Steigerung, ja eine Poetisierung der Landschaft erfaßbar.

Zweifellos verdankt Simone sein im höchsten Maße komplexes Bildprogramm einer Vorgabe Petrarcas.[25] Petrarca selbst bat Simone 1340, seinen Vergilkodex[26] zu illustrieren, und setzte folgenden Kommentar unter das Bild: „Mantua Virgilium qui talia carmina finxit/ Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit." Die Geburtsstätten der Künstler, Mantua und Siena, werden genannt und die unterschiedlichen Weisen der künstlerischen Realisation einander gegenübergestellt: „finxit/ pinxit". Indem Petrarca Dichtung und Malerei ins Verhältnis setzt, bringt er auch sein eigenes Verhältnis zu Simone in den Blick.[27] Der Dichter Pe-

---

25 Dies wird auch in einem fiktiven Brief an Vergil deutlich, den Petrarca 1349 während eines Aufenthalts in Mantua verfaßt und in dem er indirekt auf die Illustration in dem von Simone illustrierten Kodex Bezug nimmt. Denn vor das Auge des Schreibenden tritt das imaginäre Bild Vergils, der in der Landschaft um Mantua unter einem Schatten spendenden Baum im Gras lagert: „Hic tibi composui que perlegis, otia nactus/Ruris amica tui, quonam vagus avia calle/Fusca sequi, quibus in pratis errare soleres,/Assidue mecum volvens, quam fluminis oram,/Que curvi secreta lacus, quas arboris umbras,/Quas nemorum latebras collisque sedilia parvi/Ambieris, cuius fessus seu cespitis herbam/Presseris accubitu, seu ripam fontis ameni;" (in: *Le Familiari* XXIV.11, 43-49, wie Anm. 12, Bd. IV, S. 252f.). Nur die Feder, die Vergil im Bild Simones in der Hand hält, um seine Inspiration sogleich in Schrift zu übersetzen, ist ihm von der Imagination Petrarcas gleichsam aus der Hand genommen, denn Vergil gibt sich jetzt der Muße in der ihn umgebenden Landschaft hin. Wie im Bild Simones sind die Werke Vergils, *Aeneis, Georgica* und *Bucolica*, deren ruhmreiches Fortleben in der Nachwelt Petrarca Vergil bezeugt, im Text präsent. Auf diese Weise wird der von Simone Martini visualisierte poetische Akt in seiner Visualität erinnert und zugleich von neuem in die Schrift überführt. Petrarca wird sich selbst in der Rolle des Vergil-Nachfolgers stilisieren, wenn in seinem Epos *Africa* Ennius dem Scipio Africanus berichtet, wie ihm im Traum Homer erschienen sei und ihn zu einem Ort geführt habe, wo er ihm den kommenden großen Dichter zeigte. Ennius stellt zunächst die Frage: „Dux o carissime, quisnam est,/Quem video teneras inter consistere lauros/Et viridante comas meditantem incingere ramo?"(*Africa*, wie Anm. 9, IX, 217ff.). Er erhält die auf Petrarca deutende Antwort: „Ille diu profugas revocabit carmine Musas/Tempus in extremum, veteresque Elicone Sorores/Restituet, vario quamvis agitante tumultu;/Francisco cui nomen erit;" (IX, 229-232). An späterer Stelle nimmt das Bild des Dichters noch präziser die Züge Vergils auf dem Bild Simones an, indem Franciscus mit einer Feder in der Hand inmitten einer idyllischen Landschaft lagernd erscheint: „Conspicio curis gravidum sub flore iuvente/Et calamo herentem viridique in gramine septum/Arboribus variis nitidissima flumina iuxta/Ac gelidos inter fontes rupesque prealtas./‚Respice' dux inquit ‚que sint umbracula ruris/Effigiesque sui. Namque hic ad talia primum/ Eriget ingenium;"(IX, 274-280).

26 Zur Geschichte dieses Codex, der Petrarca 1326 gestohlen worden war und den er erst 1338 wiedererlangte, vgl. Giuseppe Billanovich, „L'alba del Petrarca filologo. Il Virgilio Ambrosiano", in: G. B., *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova 1996, S. 3-40.

27 Zu dem Verhältnis von Petrarca und Simone Martini vgl. Gianfranco Contini, „Petrarca e le arti figurative", in: *Francesco Petrarca. Citizen of the World.* Proceedings of the World Petrarch Congress Washington D. C. 6. -13.4.1974, Padova 1980, hrsg. von Aldo S. Bernardo, S. 115 -131, bes. S. 122-125. Hier heißt es auch im Hinblick auf den Vergilkodex Petrarcas: „È ovvio che la

trarca entwirft ein Bildprogramm, das der Maler Simone realisiert. In der komplexen Konzeption des Bildes geht es – wie in einer mise en abyme – um ein spezifisches Verhältnis von Poesie und Malerei. Denn der Maler kann den poetischen Akt visualisieren, kann Prozeß und Resultat des produktiv Imaginären kopräsent ineinanderblenden. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Text und seine Aktualisierung durch den Leser, der im Bild des Schleiers in seiner ästhetischen Funktion Gestalt gewinnt.

Petrarca überschreitet die traditionelle hermeneutische Konzeption des mehrfachen Schriftsinns, indem er insbesondere im Hinblick auf die Dichtung Vergils vielfältige Erscheinungsformen, Funktionen und Deutbarkeiten ins Spiel bringt und der Rezeptionserfahrung der Oszillation einen eigenen ästhetischen Wert zuerkennt. Sind die in den Texten Vergils vermittelten Inhalte bereits komplex und vieldeutig, so potenziert der poetische Schleier diese Ambiguität. Wie im Bild Simones bannt die zarte Textur der Textoberfläche die Blicke der Leser und hält das Auge geradezu davon ab, in die tieferen Schichten vorzudringen. Im Gegensatz zu Dante geht es aber hier nicht mehr um eine Ästhetisierung des Absoluten, das nur herabgemildert in der Textur des velo zugänglich ist, sondern um eine ästhetische Erfahrung, die in der medialen Reflexionsfigur des Schleiers zum Ausdruck kommt. Diese ästhetische Erfahrung tritt in der Lyrik Petrarcas in den Mittelpunkt, wo sich das Bild des Schleiers ganz aus seiner traditionellen Vereinnahmung durch die Allegorese befreit.

Rerum Vulgarium Fragmenta

Petrarca macht den entscheidenden Schritt in der Verwendung des Bildes für eine lyrische Selbstaussprache des liebenden Ich in einem komplizierten Verhältnis zwischen sprechendem Ich und angesprochener Dame, deren Verschleierung das lyrische Ich immer wieder auf die eigene Subjektivität zurückverweist. Rainer Warning, der in seinem Aufsatz „Imitatio und Intertextualität" die Grußsonette Petrarcas vor dem Hintergrund der *Vita Nuova* betrachtet, stellt die Identität des lyrischen Ich bei Dante der inszenierten Subjektivität[28] in den Gedichten Petrarcas gegenüber:

> Das inszenierte Begehren behielt bei Dante sein unverrückbares Zentrum im göttlichen Amor, so daß semiotische Differenz auf der Ebene der Fiktion überführt wurde in Identität. Petrarca ersetzt den göttlichen Amor durch die Subjektivität des lyri-

---

miniatura del Virgilio sarà stata eseguita su precise istruzioni del proprietario, come sarà certo accaduto in altre meno luculente occasioni." (S. 125).

28 Zur Interpretation von Subjektivität in der frühen Neuzeit als „Sich-Entzogen-Sein und Von-Sich-Differieren", vgl. Verena Olejniczak, „Heterologie. Konturen frühneuzeitlichen Selbstseins jenseits von Autonomie und Heteronomie", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 101/1996 (*Sprache und Subjektivität* I, hrsg. von Wolfgang Klein und Brigitte Schlieben-Lange), S. 6-36, hier S. 7.

> schen Ichs. Er psychologisiert die „memoria" zu einer „rimembranza", die sich selbst erschafft, wovon sie zehrt. Das lyrische Ich weiß seine Glücksmomente der Illusion ausgesetzt, es findet seine Identität nicht mehr in der Partizipation an metaphysischer Anwesenheit und Fülle, sondern in der Vorläufigkeit, in der „différance" seiner erinnernden Projektionen.[29]

Auch die Begegnung zwischen Dante und Beatrice in der *Commedia* wird unter den neuen Formbedingungen der lyrischen Rede in der Begegnung des lyrischen Ich mit Laura umformuliert. Dem imaginären Raum der Begegnung im Jenseits, in dem die irdische Leidenschaft nurmehr als „antica fiamma" (*Purg.* XXX, 48) erscheint, wird der konkrete diesseitige Raum des Irdischen entgegengesetzt. Da die innerweltliche Erfahrung von Schönheit, erotischer und intellektueller Faszination zum eigentlichen Thema wird, kann Petrarca auch die von Dante erschlossene Funktion des Schleiers im Zusammenhang eines sensus aestheticus unter neuen Bedingungen weiterführen und eine ihm eigene Poetik des Schleiers entwickeln. Verweist der Schleier als Bild des sich reflektierenden ästhetischen Sinns bei Dante auf eine sich entziehende metaphysische Welt, so wird er bei Petrarca zum Moment eines diskontinuierlichen Inneseins. Erinnerung und Reflexion, Absenz und Präsenz, Affirmation und Negation treten in ein oszillierendes Spannungsverhältnis, dessen Variationsvielfalt Petrarca in seinen Gedichten ausschreitet.

Die Analyse folgt nicht der Reihenfolge der *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Denn diese steht nicht primär in einer narrativen Linearität, sondern ist, wie Bernhard König feststellt, eine „variierende Durchführung eines beschränkten thematischen Materials, dessen Grundelemente ambivalenter Natur sind."[30] Daher läßt sich die Darstellung von den thematischen Variationen des Bildes leiten und sucht den ganzen Spielraum der Anschauungsform in ihren Ausdifferenzierungen bei Petrarca vor dem Hintergrund der *Vita Nuova* und der *Commedia* zu erschließen.

Die Funktion des Schleiers im poetischen Bilderhaushalt des *Canzoniere* blieb bis auf wenige Ausnahmen unbemerkt. Ugo Foscolo ist wohl der erste, der seine Bedeutung in der Lyrik Petrarcas gesehen hat. Doch geht er nicht auf die konkrete Gestalt einzelner Gedichte und ihre Verwendung des Schleiers ein. Für ihn unterscheidet sich Petrarcas Liebesdichtung deshalb wesentlich von der antiken Dichtung, weil er Amor mit einem Schleier umgeben habe. So rühmt er Petrarca in seinem lyrisch-philosophischen Gedicht *Dei Sepolcri* (1806):

> e tu i cari parenti e l'idïoma
> desti a quel dolce di Calliope labbro

---

29 Rainer Warning, „Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire", in: *Ästhetischer Schein*, hrsg. von Willi Oelmüller, Paderborn/München/Wien/Zürich 1982, S. 168-207, hier S. 197.

30 Bernhard König, „*Dolci rime leggiadre*. Zur Verwendung stilnovistischer Elemente in Petrarcas *Canzoniere*", wie Anm. 1, S. 125.

che Amore in Grecia nudo e nudo in Roma
d'un velo candidissimo adornando,
rendea nel grembo a Venere celeste. (175-179)[31]

In seinem „Saggio sull'Amore del Petrarca" hebt Foscolo die Transparenz dieses Schleiers hervor, mit dem Petrarca Amor umgeben habe: „Benché il Petrarca siasi studiato di gettare un leggiadro velo sulla figura di Amore, che i poeti greci e romani ebbero vaghezza di rappresentar nudo, questo velo è sì trasparente, che lascia tuttavia discernere le stesse forme."[32] Für Foscolo gewinnt der transparente Schleier Lauras aber keine materielle Konsistenz:

> Il costei volto cuopre l'usato velo: modestia: elevazione di mente, tenerezza, melanconia, mistero e civetteria sono così frammiste da non lasciare scorgere distintamente lo stato reale del suo cuore; – laddove nel viso dell'amante suo predomina l'estasi della passione e la intensità dell'illusione, come se leggesse chiaramente negli occhi di Laura sentimenti invisibili a tutti i circostanti: „Quel vago impallidir che 'l dolce riso/d'un'amorosa nebbia ricoperse,/con tanta maestade al cor s'offerse,/che gli si fece incontro a mezzo 'l viso." (CXXIII)[33]

Bei Foscolo erscheint das Bild des „usato velo" als allegorische Veranschaulichung der undurchdringlichen Oszillation des weiblichen Minenspiels, das als ein unsichtbares und zugleich undurchdringliches Hindernis zwischen Laura und dem Liebenden steht und Sinnlichkeit nur als subjektive Projektion der Imagination zuläßt. Die Frage, warum Foscolo aber nicht einen Schritt weiterging und sich dem Bild des Schleiers in der Konkretheit der Gedichte Petrarcas zuwandte, wird sich wohl kaum beantworten lassen.[34]

---

31 Ugo Foscolo, *Poesie e prose d'arte*, hrsg. von Enzo Bottasso, Milano 1996, S 93f.

32 Ugo Foscolo, „Saggio sull'Amore del Petrarca", in: *Saggi critici*, hrsg. von di Enzo Bottasso, Bd. 2, Milano 1981, S. 115.

33 Ebd. S. 127f.

34 Foscolo nimmt selbst auf seine Reflexionen über den Schleier in der Liebesdichtung Petrarcas Bezug, wenn er in seinem Gedicht über den Ursprung der Grazien *Le Grazie* (1803-1822) in der dritten Hymne die Erschaffung eines Schleiers beschreibt, der die Grazien vor dem menschlichen Begehren schützen soll, damit sie ihren göttlichen Auftrag, die Menschheit zu vervollkommnen, vollenden können. Dem Gedicht ist der Kommentar eines neu entdeckten antiken griechischen Hymnenfragments vorangestellt, der den Übergang zu seiner eigenen Dichtung herstellt. Insbesondere der „velo delle Grazie" („Di un antico inno alle Grazie. Dissertazione", in: *Poesie e prose d'arte*, wie Anm. 31, S. 101-180), den auch Antonio Canova, dem das Gedicht gewidmet ist, in seiner Plastik *Le tre Grazie* abzubilden sucht, erregt hier das Interesse Foscolos: „Ma come le violente passioni avrebbero distrutte le più miti ispirazioni delle Grazie, sovvenne al poeta l'avventuroso pensiero di proteggere quelle Deità con un velo dagli assalti dell'Amore, che governa questo globo impetuosamente e tiranno. È sì trasparente quel velo, che non pur asconde, ma neanche adombra le bellissime forme; e a guisa di amuleto invisibile le difende dal fuoco delle passioni divoratrici". (Ebd. S. 112). Daß auch in den Augen Foscolos dieser Schleier für die Textur des poetischen Textes steht, zeigt sich im Insistieren auf der produktionsästhetischen Seite des Gewebes: „Di questo velo fu per avventura creduto che altro non fosse se non un simbolo di modestia; ma se si consideri in che modo è descritto, ci è mestieri supporre che nella sua allegoria avvolgeasi un senso più astruso e molteplice. Esso è lavoro di molte Dee, cui dirige Pallade. Le fila dell'ordito son tratte dai raggi del sole e acconce al telaio dalle Ore; una porzione dello stame interminabile (quello di che il destino fila la vita degli Dei, e che trasparente e flessi-

Kein anderes Gedicht Petrarcas hebt das Bild des Schleiers in so unmittelbar sinnliche Anschauung wie die auf den ersten Blick spielerisch erscheinende Ballata „Lassare il velo" (*RVF* 11):

Lassare il velo o per sole o per ombra,
donna, non vi vid'io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.

Mentr'io portava i be' pensier' celati,
ch'ànno la mente desiando morta,
vidivi di pietate ornare il volto;
ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
et l'amoroso sguardo in sé raccolto.
Quel ch'i' più desiava in voi m'è tolto:
sì mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.[35]

Das lyrische Ich klagt über den Schleier der Geliebten, der ihm, seit sie von seiner Liebe erfahren hat, den Anblick ihrer Augen verwehrt. In dem Kommentar Castelvetros heißt es: „Si lamenta del velo, che gli nascondesse gli occhi."[36] Das Gedicht ist indes nicht so einfach, wie das Argumentum es vorgibt. Denn Petrarca inszeniert eine komplexe Bewegung zwischen innerer und äußerer Verschleierung, in sich befangener und nach außen projizierter Subjektivität.

Zunächst verbirgt sich das lyrische Ich selbst vor den Augen der Geliebten: „io portava i be' pensier' celati". Solange es seine Gefühle ‚verschleiert', verzichtet die Dame darauf, sich zu verbergen, ja sie wendet sich dem unglücklich in sich Befangenen sogar mitleidig zu: „vidivi di pietate ornare il volto". Kaum offenbart der Liebende aber seine Empfindungen, so verschleiert sie sich ihrerseits: „fuor i biondi capelli allor velati,/ et l'amoroso sguardo in sé raccolto."[37] Der in sich ge-

---

bile come l'aria ha pur lo splendore e la durezza del diamante) è messo nella spola delle Parche. Psiche siede silenziosa, compresa dalla memoria della lunga serie de' suoi affanni, e tesse; mentre Tersicore le si volge intorno al telaio, danzando, per divertirla e animarla a finir l'opera. Iride dà i colori e Flora li moltiplica in mille varietà di tinte e figure, di che eseguire il ricamo, che Erato le detta cantando al suono della lira di Talìa." (Ebd.) In seinem Roman *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* nimmt Foscolo das Bild des Schleiers in der intertextuellen Bezugnahme auf Petrarca, Rousseau und Goethe wieder auf. (Vgl. unten Kapitel V, Anm. 142).

35 Francesco Petrarca, *Canzoniere,* hrsg. von Marco Santagata, wie Anm. 1, S. 52. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

36 *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per* Lodovico Castelvetro, wie Anm. 1, S. 29.

37 James V. Mirollo weist in dem Kapitel „Visage and Veil: The *bel viso* and the *bel velo*" seiner Arbeit *Mannerism and Renaissance Poetry* (New Haven/London 1984, S. 99-124) darauf hin, daß es sich bei dem Schleier Lauras in den meisten Gedichten um einen Gesicht und Haupt gleichermaßen bedeckenden Schleier handelt, wie man ihn auch von Portraits der Zeit kenne: „[...] we can make a case, based on contemporary painting and Petrarch's other texts, that Laura's veil was of the fully enveloping kind (resembling, if not in fact, the hood of a cloak) that does not merely frame the face but partly covers and conceals it." (S. 103).

kehrte Blick der jungen Frau ist ein Zeichen dafür, daß auch bei ihr mehr im Spiel ist, als einzig ein materieller Schleier, weil es hier ebenfalls um eine Wendung von außen in den subjektiven Innenraum („in sé raccolto") geht. Das Wechselspiel in der Umkehr der Situation macht auch eine Konnotation von „volto" hörbar, das sich auf den Gesichtsausdruck der Dame bezieht („di pietate ornare il volto"), zugleich aber auch auf „volgere" – umkehren, umdrehen – zu verweisen scheint. Auch der Reim bildet ein komplexes Wechselspiel in der Folge cde/dce ab.

Armando Balduino hat in seiner Lectura[38] der Ballata (*RVF* 11) gezeigt, daß der erste Vers ein anagrammatisches Spiel mit dem Namen Lauras ist[39], wenn man von der „interscambiabilità grafica tra *u* e *v* " ausgeht:

*LA*ssare il *U*elo o per sole o per omb*RA*

Für Balduino handelt es sich hier um ein „gioco, non solo letterario ma anche di società", das darin bestehe, eine „segreta adorazione"[40] in den Versen zu verbergen. Betrachtet man das anagrammatische Spiel mit dem Namen Lauras aber im Kontext der Schleiermetaphorik, so eröffnet sich eine neue Perspektive der Interpretation. Denn der „velo" Lauras scheint an dieser Stelle in die Textur des „verso" selbst überzugehen.[41] Wie sie sich den Blicken des Liebenden hinter dem Schleier entzieht, so verbirgt sich ihr Name in der Materialität der Buchstaben. Indem Petrarca innerhalb des Verses, der das Thema des „velo" in den *Canzoniere* einführt, den Namen Lauras selbst auf der Ebene der Textur verschleiert erscheinen läßt, macht er deutlich, welchen hohen Anspruch er mit der Bildlichkeit des Schleiers verbindet.[42]

---

38 Armando Balduino, „La ballata XI", in: *Lectura Petrarce*. Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, XV-XVI (1995-1996), Padova 1997, S. 301-316, hier S. 307.

39 Das poetische Spiel mit dem Namen Laura und seiner semantischen Potentialität findet sich in zahlreichen Gedichten des *Canzoniere*. Alfred Noyer-Weidner konnte dies insbesondere im Sonett V vor Augen führen. („Il nome di Laura nel *Canzoniere* petrarchesco: intorno all'enigma onomastico del sonetto V ed alle sue funzioni poetiche", in: *Literarhistorische Begegnungen*. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König, hrsg. von Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 293-309). Vgl. auch Cesare Segre, „I sonetti dell'aura", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, III (1983), Padova 1984, S. 57-78. Sara Sturm-Maddox hat in ihrem Buch *Petrarch's Laurels* (Pennsylvania 1992) den poetischen Status der Konfiguration Laura – lauro im *Canzoniere* mit einer übergreifenden Perspektive verfolgt. Sie versteht den Mythos des lauro als eine frühe ‚allegory of reading' und reduziert ihn auf einen Mythos der Dichtung und des Dichtens.

40 Wie Anm. 38, S. 307.

41 Ingrid Rossellini geht in ihrer äußerst spekulativen Deutung des Gedichts so weit, den Schleier der Geliebten sogleich als Schleier und Schatten des Lorbeers und damit als Bild für die Schrift zu deuten: „Il ‚velo' che copre lo sguardo della donna, non può non rimandare, allusivamente, al velo dell'alloro/scrittura: l'*ombra* che *sgombra* ogni altra voglia". Diese ‚allegory of reading' wird dem Bild in seiner Differenziertheit jedoch kaum gerecht. In: I. R., *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei* Rerum vulgarium fragmenta, Firenze 1995, S. 96.

42 Wie bei Dante wird auch bei Petrarca die Textur des Gedichts im Bild der Gewebemetaphorik reflektiert, die ihrerseits wiederum auf das Bild des Textschleiers verweisen kann. Insbesondere in

Obgleich Balduino das anagrammatische Spiel mit dem Namen Lauras nicht mit dem Bild des Schleiers in Verbindung bringt, gehört er doch zu den wenigen, die auf die Bedeutung der Metaphorik im Werk Petrarcas hinweisen. Ja Balduino vertritt sogar die These, daß Petrarca der Erfinder des Themas der verschleierten Geliebten sei:

> Quanto allo schermo (che è poi anche dolorosa schermaglia) costituito da codesto velo, preme a questo punto dire che sembra *trattarsi di invenzione tutta petrarchesca: nessun antecedente* affiora dai poeti latini (niente di paragonabile, in particolare, nel prolifico Ovidio) e neppure dalla poesia volgare a Petrarca prossima e nota [...]. Da parte sua, su analoghe situazioni (evidentemente considerate esemplari per le ansie e frustrazioni contemplative che punteggiano la sua vicenda amorosa) Petrarca insisterà invece in varie altre circostanze. (Hervorh. P.O.)[43]

Für Balduino ist Petrarca der erste Autor überhaupt, der die Situation der sich dem Liebenden hinter einem Schleier entziehenden Geliebten immer wieder inszeniert. Balduino sieht in einer Ballata der *Vita Nuova* allerdings einen zentralen Intertext für die Ballata Petrarcas, weil hier auch bei Dante eine Situation beschrieben werde, in der Beatrice „si sottrae e si chiude in sé".[44] Die Bedeutung, die dem Schleier der Beatrice in den Traumvisionen der *Vita Nuova* und in der *Commedia* zukommt, wird von Balduino nicht berücksichtigt.[45] Vor Balduino hatte aber schon Richard L. Poss in seinem Aufsatz „The veil in *Rime 52*"[46] auf die Bedeutung des Bildes hingewiesen. Im Gegensatz zu Balduino sieht er einen Bezug zu der Verwendung des Bildes bei Dante. Allerdings beschränkt sich seine

---

RVF 40 erscheint Dichten als das Verweben von Fäden zu einer Textur: „S'Amore o Morte non dà qualque stroppio/ *a la tela novella ch'ora ordisco*/ [...] mentre che l'un coll'altro vero accoppio,// i' farò forse un mio lavor sì doppio/ tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco,/ che, paventosamente a dir lo ardisco,// [...] Ma però che *mi mancha a fornir l'opra*/ *alquanto de le fila benedette*/ ch'avanzaro a quel mio dilecto padre [...]." (40.2, Hervorh. P. O.). In *RVF* 26 wird auf Amor als einen „buon testor degli amorosi detti" Bezug genommen (26.10). In *RVF* 332 erscheint die Dichtung im Bild des Versewebens: „quando i pensieri electi tessea in rime". (332.47). Auch in seinen lateinischen Schriften verwendet Petrarca häufig das Verb „texere", im Hinblick auf die Komposition von Texten. So zum Beispiel in *De viris illustribus*: „historiam texere (Hercules.1), in *Rerum familiarium libri*: „narrationes texere (III,22.8), „fabulam texere" (IV,5.3) und „texere carmen" (XVIII, 15.2). Zur Gewebemetaphorik auch in den lateinischen Schriften Petrarcas vgl. Marco Santagata, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di Rerum vulgarium fragmenta 7,10,28 e 40*, Lucca 1988, S.64ff.

43 „La ballata XI", wie Anm. 38, S. 310.

44 So zeigt er zahlreiche intertextuelle Übereinstimmungen zwischen dem Gedicht Petrarcas und einer Ballata in *Vita Nuova* XII: „Anche nella *Vita nuova* (ed esattamente nel cap. XII) ha forma di ballata, dopo i sonetti per le donne dello schermo, la prima poesia che Dante scrive espressamente per la donna amata e che a lei in persona, per il tramite di Amore, propriamente indirizza; ed è anche in quel caso une donna che, col proprio adoratore, si mostra a tal punto „adirata" da togliergli la beatitudine del saluto: una Beatrice quindi che, offesa (e sia pure per tutt'altri motivi), si sottrae e si chiude in sé [...]." (Wie Anm. 38, S. 303).

45 Marco Santagata scheint sich in seinem Kommentar der Verse der Lectura Balduinos anzuschließen: „il motivo del ‚velo' [...] che nasconde [...] sembra invenzione tutta petrarchesca (Balduino 1995, p. 310)". (In: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, wie Anm. 1, S. 53).

46 Richard L. Poss, „The Veil in *Rime* 52: Petrarch's Secular Butterfly", in: *Italian Culture* VII/1986-1989, S. 7-16.

allegorische Deutung des Schleiers bei Dante auf einige Stellen aus der *Commedia*, die für ihn in einem religiösen Kontext[47] stehen: „This veil [...] comes to represent the inaccessibility of the divine presence [...]"[48]. In dieser Perspektive betrachtet er auch das Motiv des Schleiers bei Petrarca: „The meaning of the world „velo" has progressed from ‚a mere veil' to ‚body' to ‚mortality', and on to something larger. [...] finally the world is a veil to Heaven."[49] Aus diesem Grund ist der Schleier in *RVF* 11 für ihn von geringem Interesse: „If there is a place where the veil seems to have little or no symbolic function it is Poem 11, where Petrarch first uses the image. It is an artificial, almost precious complaint."[50] Balduino stellt in seiner Interpretation der Ballata XI ebenfalls eine allegorische Deutung in den Vordergrund:

> Per il resto, *„velo" sarà nel* Canzoniere *sempre e solo metafora di „corpo"*, splendido ma caduco involucro che racchiudeva l'anima („Velamen dicitur corpus, quasi animae involucrum" cita il Lessico del Forcellini); e ovviamente saremo allora in una prospettiva religiosa ed esistenziale di tutt'altro genere. (Hervorh. P. O.)[51]

Gerade vor dem Hintergrund unserer Interpretation der Schleiermetaphorik in der *Vita Nuova* und der *Commedia* läßt sich aber nunmehr die Potentialität einer Anschauungsform ermessen, deren Möglichkeitsspielraum über das allegorische Bild eines Schleiers zwischen Mensch und Gott und die religiös konnotierte Vorstellung von einem Körperschleier weit hinausgeht.[52] Dabei tritt vor allem der ‚männliche' Schleier subjektiver Selbstbefangenheit in den Blick, den bereits Dante dem weiblichen Schleier entgegengesetzt hatte.

---

47 Richard L. Poss evoziert die Vorstellung von einem himmlischen Vorhang und einem Vorhang vor dem Thron Gottes im antiken Judentum und die mit dem Offenbarungsgedanken verbundene christliche Schleiersymbolik. Ein herausragendes Beispiel für die religiöse Funktion des Schleiers in der *Commedia* ist für ihn *Purgatorio* XXIX, wo Dante im Zeichen des Schleiers auf den Sündenfall anspielt: „This veil of obedience is of course related to the long and complicated history of ecclesiastical veils in all the Judeao-Christian churches, and to the ancient practice among women of the East of wearing a head-covering or veil as a visible sign of submission to higher authority." (Wie Anm. 46, S. 12, vgl. unsere poetologische Deutung von *Purgatorio* XXIX, 22-30 in Kapitel 1, S. 63ff.). Man könnte das Bild des Tempelvorhangs möglicherweise mit Petrarcas Canzone 28 in Verbindung bringen. Hier wird die Erkenntnis der Notwendigkeit eines Kreuzzugs zur Befreiung Jerusalems im Bild eines vor den Augen zerreißenden Schleiers evoziert: „ora è 'l tempo da ritrare il collo/ dal giogo antico, et da squarciare il velo/ ch'è stato avolto intorno agli occhi nostri" (28.62). Es liegt nahe, an dieser Stelle einen Bezug zu dem Zerreißen des Tempelvorhangs beim Tod Christi herzustellen.

48 Ebd. S. 10.

49 Ebd. S. 15.

50 Ebd. S. 8.

51 Armando Balduino, „La ballata XI", wie Anm. 38, S. 311.

52 Der Schleier hat einzig die Funktion eines „corporeo" oder „mortal velo" in *RVF* 264.114; 268.38; 277.12; 302.11; 313.12; 319.14; 331.56; 352.10 und 362.4. Eine rein allegorische und das heißt nicht eigentlich ästhetische Funktion hat der Schleier in der Canzone ‚della Gloria' (119), wo der Ruhm dem lyrischen Ich zunächst verschleiert erscheint („mostrandomi pur l'ombra o 'l velo o' panni", 119.20), bis er sich dem Dichter entschleiert offenbart ([...] et ella, che remosso avea già il velo/ dinanzi a' miei [occhi], mi disse [...]" 119.36f.).

So beschränkt Petrarca seine Auseinandersetzung mit dem Bild des Schleiers in *RVF* 11 keineswegs auf das elegante Spiel wechselseitiger Verschleierung. Zwar ist das lyrische Ich von der inneren Befangenheit befreit, indem es seine Gefühle nicht mehr zu verbergen sucht, es wird aber angesichts der verschleierten Geliebten in doppelter Weise auf seine eigene Subjektivität zurückverwiesen. Denn es ist jetzt einer quälenden Unbestimmtheit ausgesetzt. Verbirgt die Dame hinter dem Schleier in ihr aufkeimende Gefühle der Zuneigung? Verhält sie sich also wie er selbst, als er seine Liebe vor ihr verheimlichte? Oder manifestiert sich in dem Schleier die Ablehnung der jungen Frau, die sich auf diese Weise vor zudringlichen und als unlauter empfundenen Blicken schützen will? Es kommt ein oszillierendes Moment von Unbestimmtheit ins Spiel, das aber zugleich den eigentlichen ästhetischen Reiz ausmacht. Denn für den Leser öffnet sich ein poetischer Raum mehrfacher Lesbarkeit. Aus dem Kontext des Verses „ma poi ch'Amor di me vi fece accorta" läßt sich schließen, daß Amor die Dame auf die Liebe des jungen Mannes aufmerksam machte, bzw. daß das lyrische Ich seine Gefühle in so starkem Maße nach außen dringen ließ, daß sie ihrer gewahr werden mußte. Doch es kommt noch eine zweite Lesart ins Spiel, in der sich eine subjektive Hoffnung des lyrischen Ich zu artikulieren scheint. Denn der Vers ließe sich auch in der Weise verstehen, daß Amor die Dame auf den jungen Mann selbst aufmerksam macht, also in ihr die Liebe zu ihm weckt. Dann wäre die folgende Verschleierung wirklich Zeichen einer schamhaft verborgenen Liebe. Zu dieser möglich erscheinenden doppelten Lesart tritt mit dem Adjektiv „amoroso" noch eine weitere Uneindeutigkeit, die ebenfalls die Gefühle der Dame betrifft, die ihren „amoroso sguardo" hinter einem Schleier verbirgt. Obwohl „amoroso" in diesem Kontext im Sinne von „che ispira amore"[53] zu interpretieren ist, schwingt die zweite Bedeutung von ‚innamorata' mit, in der wiederum die Hoffnung des Liebenden durchscheint, daß sich hinter dem Schleier auch Gefühle der Zuneigung verbergen könnten. In dem Kommentar Castelvetros heißt es: „Amoroso, non perche ella fosse inamorata, ma amoroso, cioè, generante in altrui amore. Per amoroso intendi piacevole et amico."[54] Daß es Castelvetro überhaupt für nötig hält, eine mögliche Lesart so dezidiert auszuschließen, ist ein Hinweis darauf, daß der Vers zwei Lesarten zuläßt und daß dies dem Interpreten auch bewußt war. Mit Hilfe undurchsichtiger Formulierungen wird der Eindruck einer oszillierenden Textur erzeugt, die der Gewebestruktur des weiblichen Schleiers entspricht.

In den *Trionfi* scheint Petrarca diese Ambiguität im Rückblick aufzuheben, indem Laura dem lyrischen Ich in einem Traum begegnet und ihre eigene Perspektive – ‚von der anderen Seite des Schleiers' – artikuliert:

> Ma non si ruppe almen ogni vel, quando
> soli i tuo' detti, te presente, accolsi,
> 'Di più non osa il nostro amor' cantando?

---

53 Francesco Petrarca, *Rime*, hrsg. von Guido Bezzola, Milano 1976, S. 99.
54 *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, wie Anm. 1, S. 29.

Teco era il core; a me gli occhi raccolsi.
Di ciò, come d'iniqua parte, duolti,
se'l meglio e 'l più ti diedi, e 'l men ti tolsi!
Né pensi che, perché ti fossin tolti
ben mille volte, e più di mille e mille
renduti e con pietate a te fur vòlti.
E state fôran lor luci tranquille
sempre ver' te, se non ch'ebbi temenza
delle pericolose tue faville.[55]

Im Traum fragt Laura den Liebenden, ob nicht wenigstens das Gedicht „Di più non osa il nostro amor“ den Schleier des Bewußtseins zerreißen konnte, („si ruppe ogni velo“), der ihm verwehrte, ihre Liebe wahrzunehmen. Explizit wird der nach innen gerichtete Blick („amoroso sguardo in sé raccolto“) nunmehr aus der liebenden weiblichen Perspektive interpretiert: „Teco era il core; a me gli occhi raccolsi.“ Laura gibt im Traum auch eine Begründung für die Verschleierung ihres „amoroso sguardo“, der jetzt in der Tat als ein liebender Blick frei von jeder Ambiguität erscheint. Heißt es in *RVF* 11 „Quel ch'i' più desiava in voi [amoroso sguardo] m'è tolto“, so lautet die Replik der erträumten Laura: „Né pensi che, perché ti fossin tolti [gli occhi]/ ben mille volte, e più di mille e mille/ renduti e con pietate a te fur vòlti.“ Während der Liebende über den Entzug ihrer Augen hinter dem Schleier klagt, blicken ihn ihre Augen heimlich tausendfach voller Mitleid und Liebe an. Auch der Grund für die Verschleierung ihres Blicks wird genannt. Nicht seine Liebe, sondern die Angst vor den eigenen Gefühlen, die seine Blicke in ihr entfachen, die „temenza delle pericolose tue faville“, läßt sie sich vor seinen Blicken verbergen. Doch die von jedem Schleier befreite Laura, die sich offen zu ihren Gefühlen bekennt, entspringt nur der Imagination des lyrischen Ich, das seine Wünsche in die Traumvision des *Triumphus mortis* projiziert.

Der intratextuelle Bezug der *Trionfi* auf *RVF* 11 läßt die Bedeutung des programmatischen ersten Gedichts über den Schleier deutlich werden, das seinen Abschluß in einer Betrachtung über die das Leben des Liebenden geradezu gewaltsam bestimmende Natur des Schleiers findet: „sì mi governa il velo/ che per mia morte, et al caldo et al gielo,/de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.“ Der Liebende sieht sich bis zu seinem Ende auf die eigene Subjektivität zurückgeworfen. Das „dolce lume“ der geliebten Augen bleibt für immer hinter einem Schleier verborgen. Auch wenn eine unmittelbare Bezugnahme auf Dante sich hier nicht stringent nachweisen läßt, so könnte Petrarca das Bild doch an dieser Stelle vor dem Hintergrund des im *Inferno* evozierten „dolce lume“ verwenden.[56]

---

55 Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli Abbozzi*, hrsg. von Vinicio Pacca und Laura Paolino, Milano 1996, „Triumphus Mortis“ II. 148-159, S. 338ff.

56 Dante verwendet auch im *Purgatorio* XIII einmal die Wendung „dolce lume“ (16), wenn Vergil sich der Sonne zuwendet, die als Licht der göttlichen Gnade erscheint. Sonst findet sich der Ausdruck noch bei Cino da Pistoia in einem Gedicht auf den Tod Heinrichs VII., dessen Ruhm die Welt mit einem „dolce lume“ erfüllte. (*Poesie*, 163.8, in: *Poeti del dolce stil nuovo*, hrsg. von

Im *Inferno* (X, 69) sind es die zu Höllenstrafen Verdammten, die sich vergeblich nach dem Licht der diesseitigen Welt sehnen. Dante selbst, den die Schleier der Schuld, der Erinnerung, der erotischen Fixierung und schließlich der unzureichenden Erkenntniskraft behindern, wird Beatrices im *Paradiso* endlich vollkommen ansichtig – doch sie ist ihm nurmehr Spiegel des höchsten, des göttlichen Lichts. Petrarca scheint die diesseitige Qual des Liebenden, dem das „dolce lume" der Welt nichts ist, weil die geliebten Augen verschleiert erscheinen, dem Jenseitswanderer entgegenzusetzen. Der Schleier ist hier keine Metapher für Schuld oder mangelnde Erkenntnisfähigkeit. In seinem Bild materialisiert sich vielmehr das dialektische Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit. Die Geliebte hinter dem Schleier ist anwesend, aber sie ist gleichzeitig abwesend, weil der Liebende sie nur durch den Schleier imaginieren kann. Das sanfte Licht ihrer Augen ist einzig präsent als Erinnerung an einen Augenblick der beseligten Wahrnehmung, von dem sich das lyrische Ich für immer getrennt erfährt. Zugleich ist es in seiner Subjektivität für immer in der Qual der Unbestimmtheit befangen. Verbirgt sich wirklich das ‚dolce lume' ihrer Augen hinter dem Schleier, oder blickt sie ihn kalt und abweisend an? Diese unermüdliche Anstrengung[57] der zwischen Hoffnung und Enttäuschung, Affirmation und Negation beständig zerrissenen Imagination wird zugleich auf die Ebene des Textes selbst übertragen. LA[ssare il]U[elo o per sole o per omb]RA scheint durch die Textur eines Verses, dessen Oszillation den Wahrnehmungsprozeß des Liebenden abbildet.[58] Es liegt nahe, an dieser Stelle auf die Reflexion des Dichters Ennius in Petrarcas *Africa* zurückzukommen, der die ästhetische Wirkung des verhüllenden Textgewebes als Präsenzerfahrung eines beständigen Umspringens beschreibt, das das Auge des Lesers herausfordert: „frustrentur lumina velo" (IX.101). In der Inszenierung des weiblichen Schleiers findet dieses Umspringen seine poetische Realisierung.

M. Marti, Firenze 1969). Petrarca selbst hat auch in drei weiteren Gedichten den Blick Lauras im Bild des „dolce lume" erfaßt (*RVF* 72.2, 106.8 und 142.31). In *RVF* 163.9 deutet das „dolce lume" auf die aus der Entfernung imaginierte Präsenz Lauras. Lorenzo de' Medici wird in seinem *Canzoniere* (89.1; 126.2) und in den *Poemetti in ottava rima* (1.19; 1.34) das Bild des „dolce lume" wiederholt aufgreifen.

57 Die unermüdliche Anstrengung des Liebenden ist bereits im ersten Vers erahnbar, weil sich „lassare" durch die starke o-Alliteration von „velo" – „o" – „sole" – „ombra"- „donna"- „non" – „io" auf lautlicher Ebene in „lasso" zu verwandeln scheint. „[Oimè] lasso", wie es etwa in *RVF* 15.4; 23.79 und 122.9 heißt, klingt auf diese Weise an, ohne im Text ausdrücklich gemacht zu werden.

58 Nach Joachim Küpper stellen die „Laura-Paronomasien, die fast alle auf die Geliebte bezogenen Gedichte des Zyklus markieren", ein ganz neues Verfahren dar, weil der „gesamte Kosmos zum ‚*vestigium Laurae*' wird" und damit auf eine Technik der Deutung repliziert werde, „vermittels derer spätestens seit Isidor von Sevilla die Omnipräsenz Gottes nicht allein in der Welt der Dinge, sondern auch der der Zeichen zur Evidenz gebracht wurde." Küpper begreift diese Substitution als „poetologische Metapher", die Ausdruck einer „Inszenierung von Subjektivität" sei. (Joachim Küpper, „Mundus imago laurae – Petrarcas Sonett *Per mezz'i boschi* und die ‚Modernität' des *Canzoniere*, in: *Romanische Forschungen* 104/1992, S. 52-88, hier S. 82) Die verschiedenen Formen der Verschleierung der Geliebten, die in dem oszillierenden Schleier des Textes ihre höchste Verdichtung finden, können ihrerseits als Anschauungsformen dieser inszenierten Subjektivität interpretiert werden.

Das programmatische erste Schleiergedicht Petrarcas eröffnet den Spekulationsraum für ein Bild, das in immer neuen Variationen zur Figur der alles beherrschenden Subjektivität des Liebenden wird: „sì mi governa il velo".[59]
In *RVF* 38 experimentiert Petrarca mit verschiedenen Bildern der Begrenzung des Blicks, die im Schleier der Dame ihre höchste Steigerung erfährt. Das lyrische Ich wendet sich klagend an seinen Freund Orso dell'Anguillara. Auf der Suche nach Bildern in der Natur, die der schmerzlichen Erfahrung des weiblichen Schleiers entsprechen könnten, der ihm den Anblick der geliebten Augen verwehrt, muß er erkennen, daß die optischen Phänomene der Behinderung des Blicks in der Natur weniger absolut erscheinen als der Schleier vor dem weiblichen Antlitz. Die fünffache Wiederholung der Konjunktion „né", die auch viermal als Anapher verwendet wird, unterstreicht dabei die an das Bild des Schleiers gebundene Erfahrung der Negation:

Orso, e' non furon mai fiumi né stagni,
né mare, ov'ogni rivo si disgombra,
né di muro o di poggio o di ramo ombra,
né nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni,

né altro impedimento, ond'io mi lagni,
qualunque più l'umana vista ingombra,
quanto d'un vel che due begli occhi adombra,
et par che dica: Or ti consuma et piagni.

---

59 Selbst nach dem Tod Lauras ist dieser Bann des Schleiers nicht gebrochen. So reflektiert Petrarca in den *Familiares* den Tod Lauras noch einmal im Zeichen des Schleiers, der die Ambivalenz von aus dem Verlust hervorgegangener Freiheit und der Verweigerung dieser unter den Bedingungen des Verlusts stehenden Freiheit zum Ausdruck bringen soll: „[...] velumque, quo oculi mei tegebantur, ablatum est, ut videam quid inter Vallem Clausam Venesini et apertas Italie valles collesque pulcerrimos et urbes amenissimas ac florentissimas intersit, interque unicum Sorgie fluvium ac fontem et tot lucidos fontes, tot vaga flumina, tot piscosos lacus, duo longe clarissima maria, Italiam curvis et speciosis anfractibus hinc inde vallantia, ut reliquas nature prestantissimas dotes sileam atque in primis ingenia moresque hominum, de quibus non hic dicendi locus est. Et tamen vide quantum prime impressiones animis hereant, quantum ve consuetudo longior possit in rebus omnibus. Ut enim, iuxta perfecte legem amicitie, omnes tibi pectoris mei fluctus aperiam, sensum hac in parte rationi rebellantem sentio et, fateor, vallem illam nunc vel maxime repudians suspiro; meque vel invitum nescio quis locorum amor vellicat."(*Le Familiari*, wie Anm. 12, Bd. 2, S. 161). Der Tod der Geliebten, die seinen Blick in einem Maße fesselte, daß ihm Vaucluse zur Welt wurde, weil es von ihrer Anwesenheit durchdrungen schien, erlöst sein Auge aus dieser erstarrten Fixierung. Plötzlich eröffnet sich ihm die Welt in ihrer Schönheit, die Landschaft Italiens scheint selbst zum neuen Raum der Faszination zu werden, den zuvor die Leidenschaft besetzt hielt. Ein überlanger, fast atemloser Satz wird zum Ausdruck der unersättlichen Lust des nunmehr befreiten Auges. Doch auch diese Augenlust steht wie die Leidenschaft unter der Bedingung der Negation. Da der Tod der Geliebten die Befreiung des Blicks bedingt, wird der Blick als Frevel empfunden. Das Ich wünscht sich die Verschleierung seiner Augen herbei, ohne jedoch den Blick von der Landschaft wenden zu können, die um so schöner erscheint, als ihr Anblick mit dem Tod der Geliebten erkauft ist. Auch an dieser Stelle manifestiert sich im Bild des Schleiers das dialektische Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit. Die alles beherrschende Subjektivität des Liebenden projiziert einen Schleier in die Landschaft, die gleichsam durch die Textur des interiorisierten velo wahrgenommen wird und sich doch zugleich der Augenlust entzieht.

In den beiden Quartetten wird ein spannungsreicher Gegensatz von Entgrenzung und Begrenzung inszeniert. Denn die Enumeratio verschiedener Bilder der Behinderung des Blicks, des „impedimento", zeichnet sich dadurch aus, daß immer zugleich ein Moment der Entgrenzung konnotiert ist. In einer Klimax folgt auf die Beispiele von Fluß und Teich das Bild des Meeres, in das sich jeder Fluß verströmt, bzw. in dem sich jeder Fluß ‚auflöst'. Das Verb „disgombrare" bezeichnet hier die Aufhebung jeder Begrenzung in der Weite des Meeres. Auch in dem folgenden Beispiel wird eine Reihe optischer Hindernisse, ein Baum, eine Mauer und ein Hügel im Bild des von ihnen geworfenen Schattens evoziert, der ebenfalls Grenzen aufhebt, indem er konkrete Umrisse verzerrt und erweitert. Die intensivste Erfahrung einer Entgrenzung in der Begrenzung wird im Bild des Nebels evoziert, der die ganze Welt verhüllt und damit alle Grenzen aufhebt, zugleich aber den Blick vollkommen begrenzt.

Wenn Petrarca diese Naturphänomene im zweiten Quartett schließlich auf die konkrete Erfahrung des lyrischen Ich überträgt, so ist vor allem das Bild der absoluten Entgrenzung von Interesse, weil es zunächst der Erfahrung des Schleiers zu widersprechen scheint. Denn ein Schleier markiert ja gerade eine Grenze, ein „impedimento" (V.5) für den Blick des Betrachtenden. Petrarca experimentiert hier mit dem Effekt, den der Schleier auf den Liebenden ausübt, und der in dem Spiel der Reime „disgombra", „ombra", „ingombra" „adombra" seinen Ausdruck findet. Denn neben der Begrenzung des Blicks erzeugt der Schleier, wie bereits in *RVF* 11 deutlich wurde, auch einen Moment der Unsicherheit, der das lyrische Ich auf seine eigene Imagination verweist. Dies kommt in der imaginären Antwort des Schleiers – der Sprachrohr der imaginierten Worte der Geliebten scheint – zum Ausdruck: „par che dica: Or ti consuma et piagni." Die vom Schleier erzeugte Ungewißheit bedingt eine Entgrenzung des Ich, das auf die Grenzenlosigkeit der eigenen Subjektivität, der eigenen Begierde zurückgeworfen ist und jeden Anhaltspunkt verliert. Die Metapher des alles umgebenden Nebels, der die Umwelt undurchdringlich macht („nebbia che 'l ciel copra e 'l mondo bagni"), entspricht diesem Effekt des Schleiers genau. So wie der Nebel die Welt formlos erscheinen läßt, verliert sich der abgewiesene Blick im Gestaltlosen.

In den Terzetten konkretisiert sich das Phänomen der Ungewißheit in einer Folge von Bildern der undurchdringlichen Begrenzung, die die Dame dem Liebenden entgegenstellt:

> Et quel lor inchinar ch'ogni mia gioia
> spegne o per humiltate o per argoglio,
> cagion sarà che 'nanzi tempo i' moia.
>
> Et d'una biancha mano ancho mi doglio,
> ch'è stata sempre accorta a farmi noia,
> et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio.

Durch den Schleier glaubt er ein Senken ihrer Augen wahrzunehmen, für das er sogleich eine Erklärung sucht. Handelt es sich um weibliche Scheu oder vielmehr um eine Geste des Hochmuts („o per humiltate o per argoglio")? Ist ihre Abwehr

indirektes Zeichen ihrer Liebe oder entschiedene Verweigerung? Die abweisend erhobene Hand könnte ein deutlicheres Zeichen sein, aber sie wird nicht im Hinblick auf die vermeintlich zum Ausdruck gebrachten Gefühle der Dame analysiert. Vielmehr scheint sich in der Imagination des Liebenden die weiße Hand in Stein zu verwandeln: „contra gli occhi miei s'è fatta scoglio“. Die ganze Gestalt erstarrt in den Augen des lyrischen Ich zu einem Emblem der Negation, die sein Leben verzehrt. [60]

Wirft die vom Schleier erzeugte Ungewißheit in *RVF* 38 das lyrische Ich auf die Grenzenlosigkeit der eigenen Subjektivität zurück, so variiert Petrarca in *RVF* 127 die Wirkung des Schleiers, indem er jetzt die Imagination in positiver Form stimuliert. So heißt es in der fünften Strophe:

Non vidi mai dopo nocturna pioggia
gir per l'aere sereno stelle erranti,
et fiammeggiar fra la rugiada e 'l gielo,
ch'i' non avesse i begli occhi davanti
ove la stancha mia vita s'appoggia,
quali io gli vidi a l'ombra d'un bel velo;
et sì come di lor bellezze il cielo
splendea quel dì, così bagnati anchora
li veggio sfavillare, ond'io sempre ardo. (57-65)

Das lyrische Ich erblickt die leuchtenden Augen Lauras im Schatten ihres Schleiers, wie es im Morgengrauen in der von Tau getränkten eisigen Luft vereinzelte Sterne wahrzunehmen vermag. Hinter dem Schleier, der die Züge der Geliebten auszublenden scheint, öffnen die wie von fern funkelnden Augen den Raum des Imaginären. Das Verb „sfavillare“ deutet auf einen aktiven, Funken sprühenden Blick der Geliebten hin. So wird das Bild einer freundlich gesinnten, ja liebenden Laura in den Raum des Imaginären projiziert:

pensando nel bel viso più che humano
[...]
ove fra 'l biancho et l'aurëo colore
sempre si mostra quel che mai non vide
occhio mortal, ch'io creda, altro che 'l mio;
et del caldo desio
che, quando sospirando ella sorride,
m'infiamma [...] (46-54)

Nicht zufällig entspringt das imaginäre Bild der Geliebten hier einer Bewegung des pensare („pensando“). Die Beschreibung „fra 'l biancho et l'aurëo colore“ ist doppelt lesbar. In dem Kommentar Bezzolas heißt es: „tra il candore del riso e

60 Für Richard L. Poss ist der Schleier auch in diesem Gedicht von geringer Bedeutung, weil er keine religiös-allegorische Deutung zuläßt: „Addressed to the Roman nobleman Orso dell'Anguillara, it [the poem] makes formal complaint, as though it were a petition to the Senate, that this veil causes him so much harm.“ („The Veil in *Rime* 52“, wie Anm. 46, S. 8).

l'oro dei capelli (negli occhi, dunque)."[61] Es könnte sich aber auch um die zwischen dem Weiß des Schleiers und dem Gold des Haares aufblitzenden Augen Lauras handeln. Adelia Noferi weist in ihrer Lectura der Canzone darauf hin, daß auch dieses Gedicht ein anagrammatisches Spiel mit dem Namen der Geliebten inszeniert. In der Perspektive eines „gioco anagrammatico delle paronomasie" stellt sie eine Verbindung her zwischen „*l'aur*ëo colore" und den Versen 80-84 ("Ma pur che *l'òra* un poco/ fior' bianchi et gialli per le piaggie mova,/ torna a la mente il loco/ e 'l primo dì che'i' vidi a *l'aura* sparsi/ i capei d'oro, ond'io sì sùbito arsi.")[62]. Auch dieses anagrammatische Spiel läßt sich vor dem Hintergrund einer Analyse der Schleiermetaphorik in neuer Weise deuten. Wieder scheint der Schleier Lauras in die Textur der Verse überzugehen. Anstelle des sich entziehenden Bildes, das in *RVF* 11 zum Thema gemacht wurde, glaubt der Liebende aber nunmehr, „fra 'l biancho et l'aurëo colore" eine unter Seufzern lächelnde Laura wahrzunehmen („sospirando ella sorride"), die sich nicht entzieht, sondern ihre Gefühle im Gegenteil deutlich zum Ausdruck bringt. Dieser in der Imagination positivierten Präsenz Lauras hinter dem Schleier entspricht auf der Ebene des Textes eine sich in zahlreichen Paronomasien („laurëo", „l'òra", „l'aura") affirmierende Präsenz der Geliebten in der Textur der Verse. Im übermäßigen Glück über diese, sich gleichsam in seiner Sprache spiegelnde Vision findet das Imaginäre des Dichters einen neuen Projektionsspielraum in der Landschaft, die zum Abbild der ihm freundlich gesinnten Geliebten wird: „Se 'l sol levarsi sguardo,/ sento il lume apparir che m'innamora;"(66f.). Die mit dem Schleier verbundene Unsicherheit des Liebenden scheint in diesem Gedicht aufgehoben. War der alles umgebende Nebel in *RVF* 38 ein Bild für die Orientierungslosigkeit des lyrischen Ich angesichts der verschleierten Geliebten, so hat es in Canzone 127 „fra la rugiada e 'l gielo" in den hinter dem Schleier aufleuchtenden Augen einen Anhaltspunkt gefunden. Die Zweifel einer in sich kreisenden Subjektivität sind einer ebenso subjektiven Affirmation gewichen.

RVF 182 hat eine besondere Form der durch den Schleier bedingten, in sich kreisenden Subjektivität zum Thema: die Eifersucht.

Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo,
di gelata paura il tèn constretto,
et qual sia più fa dubbio a l'intellecto,
la speranza o 'l temor, la fiamma o 'l gielo.

Trem'al più caldo, ard'al più freddo cielo,
sempre pien di desire et di sospetto,
pur come donna in un vestire schietto
celi un huom vivo, o sotto un picciol velo. (1-8)

---

61 Petrarca, *Rime*, wie Anm. 53, S. 276. Auch in der neuen Edition Santagatas heißt es: „fra il candore della pelle e il biondo, aureo colore dei capelli, cioè negli occhi", wie Anm. 1, S. 605.

62 Adelia Noferi, „La Canzone CXXVII", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, II (1982), Padova 1983, S. 3-20, hier S. 19.

Die Reizung des Bewußtseins, der „dubbio a l'intellecto“, die der Schleier der Geliebten hervorruft, findet in diesem Gedicht ihre höchste Steigerung. Jetzt geht es nicht mehr allein um die Frage einer hinter dem Schleier freundlich gesinnten oder sich abweisend zeigenden Dame. Der Verdacht, sie könne einen anderen bevorzugen, wird vielmehr so übermächtig, daß er das Bild eines Mannes hinter den Schleier projiziert. Ja, selbst ein „picciol velo“ vermag, in der Imagination des eifersüchtig Halluzinierenden, die Vision eines von der Geliebten hinter diesem Schleier verborgenen Mannes zu generieren: „Celi un huom vivo [...] sotto un picciol velo“.

In *RVF* 52 kommt die Komplexität der mit dem Schleier verbundenen Subjektivitätsstruktur in einem zunächst ganz einfach erscheinenden Madrigal[63] zum Ausdruck:

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

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

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.

Der Liebende scheint Laura in den Kontext einer Pastorella zu versetzen und mit Diana zu vergleichen, die selbst gänzlich entblößt ihren Liebhaber nicht so zu faszinieren vermochte wie ihn der Anblick der einen leichten Schleier waschenden Laura. Bereits Castelvetro sucht vergeblich nach einer Erklärung dafür, daß Petrarca Laura in die wenig schmeichelhafte Rolle einer wäschewaschenden „pastorella alpestra et cruda“ projiziert: „[...] inclinammo a quella opinione, che egli intendesse L. [Laura] sotto nome di pastorella; forse parendogli scemare dignita, et honesta, se havesse detto d'haverla trovata spogliata a lavare.“[64] Würde Petrarca allerdings der pastoralen Tradition entsprechend tatsächlich Laura in der Schäferin sehen, so müßte er den verliebten Blick des Wanderers auf der „pastorella“ ruhen lassen. Sie müßte in ihrem Liebreiz zur Darstellung kommen, und ihr Äußeres dürfte nicht einzig durch die Adjektive „alpestra“ und „cruda“ charakterisiert sein.[65] Doch nicht die unverschleierte bellezza erregt sein Interesse. Er sieht

63 Pierluigi Petrobelli hat in seinem Aufsatz „‚Un leggiadretto velo‘ ed altre cose petrarchesche“ (in: *Rivista italiana di musicologia* X/1975, S. 32-45), die Musikalität der Form des Madrigals bei Petrarca untersucht. Diese gattungsgeschichtliche Perspektive verfolgt auch die Lectura des Gedichts von Guido Capovilla: „I Madrigali (LII, LIV, CVI, CXXI)“, in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, III (1983), Padova 1984, S. 5-40.

64 *Le Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro*, wie Anm. 1, S. 110.

65 Santagata weist in seinem Kommentar auf die in „alpestra“ konnotierte „rusticità“ hin (S. 268). Er hält ferner für möglich, daß es sich bei der pastorella nicht um Laura handelt: „[...] numerosi indizi inducono a ipotizzare che in quella fase la ‚pastorella‘ non si identificasse con Laura“ (ebd.

vielmehr an ihr vorbei auf den „leggiadretto velo", den sie zunächst beim Waschen in den Händen hält und nun („or") offenbar zum Trocknen ausgebreitet hat, wo sein Weiß in der Sonne brennt, so daß das lyrische Ich ihn wie gebannt betrachtet[66]: „tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,/tutto tremar d'un amoroso gielo." Petrarca dissoziiert in diesem nur auf den ersten Blick einfach erscheinenden Gedicht Schleier und Trägerin. Der Schleier erhält eine eigene imaginäre Potentialität.[67] Er verschleiert die pastorella nicht, doch das lyrische Ich projiziert hinter den Schleier die Erinnerung an Laura hinter dem Schleier. Denn kaum fällt der Blick des Liebenden zum ersten Mal auf den „leggiadretto velo", erscheint Laura auf der semantischen Ebene des Textes. In der Formulierung „ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda", ist sie unter dem Wortschleier des homonymen Windhauchs „l'aura" verborgen und sichtbar zugleich. Dieses Verhältnis von Abwesenheit und Anwesenheit prägt die Struktur des Gedichts. In der anwesenden Aura ist die abwesende Laura enthalten.

Doch nicht nur die Erinnerung an die verschleierte Laura, sondern auch der Anblick der unverschleierten Augen der Geliebten wird hinter den Schleier projiziert. Auch der verbotene Anblick des unverschleierten Körpers der Geliebten ist im Gedicht präsent und absent zugleich. Er wird in dem Bild der einzig von einem durchsichtigen Wasserschleier umgebenen Diana beschworen, das freilich nur in der Negation zugänglich ist: „*Non* al suo amante più Dïana piacque,/ quando per tal ventura tutta ignuda/ la vide in mezzo de le gelide acque". Bereits in *RVF* 23 hatte Petrarca Laura im Bild der von Actaeon beim Bad überraschten Diana beschrieben[68]: „in una fonte ignuda/ si stava, quando 'l sol più forte ar-

---

Anm. 6). Zu den verschiedenen Möglichkeiten der Deutung vgl. auch William D. Paden „Aesthetic Distance in Petrarch's Response to the Pastourelle: *Rime* LII", in: *Romance Notes* 16/1975, S. 702-707. Petrarca verwendet „cruda" ein einziges Mal im Zusammenhang mit Laura, hier geht es aber nicht um ihr Äußeres, sondern um die Grausamkeit der abweisenden Geliebten, ja ihr engelsgleiches Antlitz und ihr grausames Verhalten bilden hier sogar eine Oppositionsfigur: „Aspro core et selvaggio, et cruda voglia/in dolce, humile, angelica figura". (265.1f.) Die Pastorella zeichnet sich aber keineswegs durch eine „angelica figura" aus. „Cruda" wird durch seine enge Beziehung zu „alpestre" unzweifelhaft auf die Bedeutung von ländlich, bäuerlich festgelegt.

66 Santagatas Deutung von „egli" als pleonastischer Konstruktion, die sich auf das nachfolgende „il cielo" beziehe (S. 268), scheint nicht zwingend. Zumal Santagata selbst darauf hinweist, daß diese Konstruktion bei Petrarca äußerst selten vorkommt. Im Hinblick auf Vers 38.1, auf den er an dieser Stelle verweist, heißt es in seinem Kommentar: „costruzione pleonastica che Petrarca non usa con frequenza" (S. 213). „Egli" könnte sich weiterhin auf „vago et biondo capel" beziehen. Dann wäre allerdings das Zeitadverb „or" nicht zu erklären, denn die Haare der Schäferin sind ja von Anfang an nicht unter einem Schleier verborgen. Es scheint deshalb nahe zu liegen, daß sich „egli" auf „velo" bezieht, und folglich „velo" auch Subjekt von „mi fece" ist.

67 Ulrich Schulz-Buschhaus hat in seiner Studie *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock* (Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich 1969) auf den „höheren Anspruch von Petrarcas Madrigalistik" hingewiesen: „Die Dimension des idyllischen Raumes verwandelt sich für Petrarca [...] in eine allegorische Seelenlandschaft; alles Räumliche wird aufgelöst und energisch eingeschmolzen in die mittelalterlich verschlüsselte Darstellung von Psychischem." (S. 26).

68 Auch Guido Capovilla weist in seiner Lectura des Madrigals auf den Bezug zu *RVF* 23 hin („I Madrigali", wie Anm. 63, S. 29).

dea."(150f.) Zwar trägt Laura hier keinen Schleier, aber sie wird dennoch den Blick des Liebenden trüben, indem sie ihm Wasser in die Augen spritzt:

> Io, perché d'altra vista non m'appago,
> stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
> e per farne vendetta, o per celarse,
> l'acqua nel viso co le man' mi sparse. (152-155)

Auch in den *Metamorphosen* Ovids wehrt Diana die neugierigen Blicke Actaeons ab, indem sie ihn mit Wasser besprengt. Als Strafe für den frevelhaften Blick wird er in einen Hirsch verwandelt. Auf diese Weise möchte Diana vor allem verhindern, daß er anderen offenbart, sie hüllen- bzw. schleierlos gesehen zu haben: „‚Nunc tibi me posito visam *velamine* narres,/ Si poteris narrare, licet.'" (III, 192f., Hervorh. P.O.)[69] *RVF* 23 und *RVF* 52 bilden zwei Stufen der Aneignung Ovids in einer dezidiert ‚modernen' Dichtung.[70] Die Metamorphose Actaeons wird in Canzone 23 psychologisch motiviert und auf diese Weise subjektiviert. Der Wasserschleier in den Augen des Liebenden bedingt den Verlust des Anblicks der Geliebten und hat einen Selbstverlust zur Folge:

> Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
> ch'i' sentì' trarmi de la propria imago,
> et in un cervo solitario et vago
> di selva in selva ratto mi trasformo:
> et anchor de' miei can' fuggo lo stormo. (156-160)

Während Actaeon von seinen eigenen Hunden verfolgt wird, erfährt das Bild in einem Prozeß der Subjektivierung bei Petrarca eine Transformation. An die Stelle der Hunde treten in seinem Text die eigenen Gedanken, das Phantasma der entblößten Geliebten, das den Liebenden verfolgt und in sich selbst entzweit: „sentì' trarmi de la propria imago".[71] In *RVF* 52 ist das Bild der einzig von einem durchsichtigen Wasserschleier umgebenen Laura nurmehr über den Umweg des negierten antiken Zitats im Text präsent. Das lyrische Ich hat selbst einen Textschleier über das obsessionshafte Bild gebreitet, es wagt nur im Bild des Mythologems zu denken, was es sich in der direkten Hinwendung zu seiner Leidenschaft nicht erlauben würde. Im Gegensatz zu einer einfachen, unvermittelten antiken Sinnlichkeit, wie sie in den *Metamorphosen* Ovids zum Ausdruck

---

69 P. Ovidii Nasonis *Metamorphoseon*, Libri XV, hrsg. und übersetzt von Hermann Breitenbach, Zürich 1958, S. 166.

70 Zum Mythos von Apollo und Daphne bei Petrarca vgl. die Studie von Carlo Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bologna 1942, vor allem Kapitel II, Marga Cottino-Jones, „The Myth of Apollo and Daphne in Petrarch's *Canzoniere*: The Dynamics and Literary Function of Transformation", in: *Francis Petrarch, Six Centuries Later: A Symposium*, hrsg. von Aldo Scaglione, Chapel Hill/Chicago 1975, S. 152-176 und Peter R. J. Hainsworth, „The Myth of Daphne in the *Rerum vulgarium fragmenta*" , in: *Italian Studies* 34/1979, S. 28-44.

71 Marco Santagata hebt in seiner Lectura von *RVF* 23 diesen Ich-Verlust ebenfalls hervor: „Cosicché il discorso del desiderio viene a collocarsi nella canzone entro i termini di una doppia frustrazione, tra una perduta pienezza ed una inattingibile alterità."(„La canzone XXIII", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, I (1981), Padova 1982, S. 49-78, hier S. 59).

kommt, inszeniert Petrarca eine indirekte, vermittelte Erotik, die in der Metapher des Schleiers ihren komplexesten Ausdruck findet.[72]

Der Schleier erhält als Stimulationsobjekt des Imaginären in *RVF* 52 die Funktion eines Fetischs. Dieser Fetisch wird vermittelt wirksam, weil es sich nicht um den Schleier der Geliebten selbst handelt. Das lyrische Ich ist beim Anblick des zufällig erblickten „leggiadretto velo" vielmehr plötzlich von einer Erinnerung getroffen und sieht durch den Schleier den imaginären Schleier, der zugleich Schleier der Erinnerung ist. Das Motiv eines unverhofft erblickten Gegenstandes, der zum Fetisch wird, weil er ein blitzhaft aufscheinendes Erinnerungsbild evoziert, findet sich bereits bei Chrétien de Troyes, der Petrarca, wie schon Bernhard König nachwies[73], bekannt gewesen sein dürfte. In Chrétiens Roman *Le Chevalier de la charrette* erblickt der Ritter in einem Wald nahe einer Quelle einen Kamm, den die von ihm leidenschaftlich geliebte Königin Guenièvre hier offenbar zurückgelassen hat:

> Et lors s'abeisse, et si le prant.
> Quant il le tint, molt longuemant
> l'esgarde, et les chevox remire; (1391ff.)[74]

Kaum bestätigt sich die unbewußte Ahnung, daß es sich um den Kamm und die Haare der Geliebten handelt, wird Lancelot in einem Maße von seinen Emotionen überwältigt, daß auch er einen Selbstverlust erleidet, indem er in eine tiefe Ohnmacht fällt. Als er schließlich erwacht, löst er die Haare aus dem Kamm. Sie werden ihm zum Fetisch:

> Ja mes oel d'ome ne verront
> nule chose tant enorer,
> qu'il les comance a aorer,
> et bien. c^m. foiz les toche
> et a ses ialz, et a sa boche,
> et a son front, et a sa face;
> n'est joie nule qu'il n'an face: (1460-1666)[75]

Obgleich die metonymische Struktur der Erinnerung bei Chrétien und Petrarca vergleichbar ist, geht Petrarca doch einen Schritt weiter, indem er das Spannungsverhältnis auf der Kontiguitätsachse erhöht. Während das metonymische Verhältnis zwischen der Geliebten und ihrem Haar bei Chrétien direkt erscheint, weil die Erinnerung an die Geliebte unmittelbar an die physische Präsenz ihrer

---

72 Zum neuen Mythologieverständnis Petrarcas vgl. Alfred Noyer-Weidner, „Zur Mythologieverwendung in Petrarcas *Canzoniere*", in: *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, wie Anm. 1, S. 221-242.

73 Bernhard König, „Der Liebende im Wasser. Ein höfisches Motiv in einem Sonett Petrarcas", in: *Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte.* Festschrift für Hellmuth Petriconi zum siebzigsten Geburtstag, Hamburg 1965, S. 43-73.

74 *Les Romans de Chrétien de Troyes*, édités d'après la copie de Guiot, Bd. 3: *Le Chevalier de la charrette*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1975, S. 43.

75 Ebd. S. 45.

Haare gebunden bleibt, ist die zu überbrückende metonymische Differenz bei Petrarca ungleich größer. Denn der erblickte Schleier ist nicht der Schleier Lauras, sondern der Schleier einer „pastorella alpestra et cruda", dessen imaginäre Potentialität die abwesende Laura heraufbeschwört. Der Anblick des Schleiers setzt einen subjektiven Reflexionsprozeß in Gang, der erst objektiviert und vergegenständlicht wird, wenn er im Gedicht selbst seinen Ausdruck gefunden hat.

Auch *RVF* 199 „O bella man" hat die erotische Fixierung durch einen Fetisch zum Thema. Allerdings handelt es sich hier nicht um ein blitzhaft aufscheinendes Erinnerungsbild, sondern um einen geraubten Handschuh. Nachdem in den Quartetten des Sonetts zunächst in der Tradition der provenzalischen Liebeslyrik die Schönheit der Hand der Geliebten besungen wurde („man ov'ogni arte et tutti loro studi/ poser Natura", 3f.), tritt in den Terzetten der geraubte Handschuh in den Vordergrund:

> Candido leggiadretto et caro guanto,
> che copria netto avorio et fresche rose,
> chi vide al mondo mai sì dolci spoglie?
>
> Così avess'io del bel velo altrettanto!
> O inconstantia de l'umane cose!
> Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie.

Weil sich das lyrische Ich in den Besitz des Handschuhs bringen konnte, erblickt es nun die entblößte Hand der Geliebten, die seine Imagination in Bewegung versetzt. In einer Art Freudschen Verschiebung wird dabei die Begierde vom Gesicht, das verschleiert bleibt, auf die Hand gelenkt. Dem entspricht eine Verschiebung auf semantischer Ebene. „Leggiadretto", das in der Lyrik Petrarcas wiederholt den Schleier der Geliebten charakterisiert[76], bezieht sich hier auf den Handschuh, der auf diese Weise im Horizont des Schleiers erscheint.[77] Der eigentliche Fetisch ist, wie bereits in *RVF* 53, der Schleier der Geliebten, in dessen Besitz sich das lyrische Ich aber zu seinem Bedauern nicht zu bringen vermochte:

---

76 So in *RVF* 52.6: „un leggiadretto velo" und *RVF* 319.14 in leichter Abwandlung „suo leggiadro velo". In *RVF* 127.35 erscheint der Körperschleier Lauras als „dolce leggiadretta scorza". „Leggiadretta" wird nur in *RVF* 246.3 in einem andern Zusammenhang verwendet, hier bezeichnet es die sanften Bewegungen Lauras, die an dieser Stelle aber auch als leichter Windhauch ausgelegt werden können (vgl. den Kommentar Santagatas S. 997).

77 Manlio Pastore Stocchi stellt das Verhältnis von Handschuh und Schleier in den Mittelpunkt seiner Lectura der „sonetti del guanto": „Infatti, per più di un esteriore riguardo, il ‚leggiadretto ... guanto' di seta bianca ricamata a filo d'oro, che nasconde la mano femminile e insieme ne evoca, in una sorta di frustrante sineddoche memoriale, la nudità preziosa di ‚netto avorio et fresche rose', fa ripensare al ‚leggiadretto velo' (madrig. 52,5) che copre e trattiene i capelli e adombra gli occhi di Laura, e altrove nel canzoniere [...] dà luogo, con colori in verità più luminosi e con incanto più leggero, a adoranti deprecazioni dello schermo delicato e invidioso donde la beltà della persona è tanto negata o sostituita allo sguardo quanto resa acutamente presente al desiderio."(„I sonetti del guanto (CXCIX, CC, CCI)", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, XIV (1994), Padova 1995, S. 251-262, hier S. 252f.).

„Così avess'io del bel velo altrettanto!" Denn der Handschuh vermag nur, eine Hand zu evozieren, im Schleier sind Gesicht, Ausdruck und Hinwendung der Geliebten enthalten. Doch dieser Fetisch ist nur als Leerstelle, in der Negation im Text präsent: „Così avess'io del bel velo altrettanto". Wie auch die entblößte körperliche Präsenz Lauras auf die „diti schietti soavi, a tempo ignudi"(7) beschränkt bleibt. Ja selbst der Besitz des geraubten Handschuhs scheint nur von kurzer Dauer, weil die Besitzerin ihn zurückzufordern droht: „et vien chi me ne spoglie."

Mit *RVF* 329 „O giorno, o hora, o ultimo momento" erweitert Petrarca den Variationsspielraum der Schleiermetaphorik erneut. Wurde der Schleier vor dem Antlitz der Geliebten zur Projektionsfläche imaginärer Kommunikation oder zum Stimulationsobjekt von Erinnerungsbildern, die das lyrische Ich auf die Grenzenlosigkeit seiner Subjektivität zurückwarfen, so verlagert sich das Bild hier ganz auf die Seite des Liebenden. Das lyrische Ich vergegenwärtigt die Situation einer Abschiedsszene, bei der der Dichter Laura zum letzten Mal vor ihrem Tod gesehen hatte. Im Rückblick sucht er ihren letzten Blick zu erinnern, der vielleicht schon vom Tod gezeichnet war. Die Mischung aus gekränktem Stolz, Überdruß und Schmerz über den bevorstehenden Abschied erscheinen ihm jetzt wie ein Schleier, der es ihm zum damaligen Zeitpunkt unmöglich gemacht hatte, in dem Antlitz der unverschleierten Laura die Zeichen ihres bevorstehenden Todes zu lesen:

O giorno, o hora, o ultimo momento,
[...]
O fido sguardo, or che volei tu dirme
partend'io per non esser mai contento?
[...]

Ché gia 'l contrario era ordinato in cielo,
spegner l'almo mio lume ond'io vivea,
et scritto era in sua dolce amara vista;

ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo
che mi fea non veder quel ch'i' vedea,
per far mia vita sùbito più trista.

Während sich bei Dante die sinnliche Begierde wie ein Schleier vor die Augen des Liebenden legt, wird der Liebende bei Petrarca in diesem Gedicht durch einen Bewußtseinsschleier daran gehindert, das zu sehen, was er erkennen müßte, so daß er paradoxerweise sieht, ohne zu sehen: „'nnanzi agli occhi m'era post'un velo/ che mi fea non veder quel ch'i' vedea". Nicht der Schleier der Geliebten verweist den Liebenden hier auf seine eigene Subjektivität, sondern die Befangenheit in dieser Subjektivität wird im Bild des Schleiers reflektiert. Nur in der Erinnerung imaginiert er einen unverschleierten Blick auf die sich ihm offenbarenden Zeichen: „scritto era in sua dolce amara vista". Das folgende Gedicht

nimmt das Thema noch einmal auf, indem das lyrische Ich jetzt dem letzten Blick der Geliebten eine Stimme verleiht:

> Quel vago, dolce, caro, honesto sguardo
> dir parea: – To' di me quel che tu pôi,
> ché mai più qui non mi vedrai da poi
> ch'avrai quinci il pe' mosso, a mover tardo.– (330.1-4)

Der Liebende hat den Raum der subjektiven Befangenheit jedoch nicht verlassen, auch wenn er seine Augen nunmehr von jedem Schleier befreit glaubt, denn der letzte Blick Lauras kann nur in Form einer Rückprojektion imaginiert werden. Movens der Imagination ist ein Schuldgefühl, das zu Selbstvorwürfen führt: „Intellecto veloce più che pardo [...] come non vedestù nelli occhi suoi/ quel che ved'ora, ond'io mi struggo et ardo?"(330.5-8)

Auch in Canzone 70 „Lasso me" erscheint der Liebende selbst im Zeichen eines Schleiers. Hier handelt es sich jedoch nicht um einen Bewußtseinsschleier, sondern wie bei dem Jenseitswanderer in Dantes *Commedia* um den „mortal velo" der irdischen Befangenheit. Die sogenannte ‚Canzone der Canzonen' enthält zugleich eine exemplarische Gattungsgeschichte der Form, weil Petrarca jede der fünf Strophen mit der ersten Zeile einer zitierten Canzone der Dichter Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia und seiner selbst abschließt.[78] Im Kontext dieser poetologischen Reflexivität wird in der dritten Strophe der Canzone die Ohnmacht der lyrischen Sprache beleuchtet, die es nicht vermag, in das Herz der Geliebten vorzudringen:

> vedete che madonna à 'l cor di smalto,
> sì forte, ch'io per me dentro nol passo. (23f.)

Grund für die Verhärtung ihres Herzens ist die weltliche Fixierung des ihrer irdischen Erscheinung verfallenen Dichters:

> Ella non degna di mirar sì basso
> che di nostre parole
> curi, ché 'l ciel non vòle (25ff.).

Während Laura in der Pose Beatrices („non degna mirar sì basso") den ersten Teil der Canzone bestimmt, tritt mit der vierten Strophe eine Wendung ein. Nun wird die eigene irdische Befangenheit zum Angelpunkt einer Selbstkritik des Dichters:

> Che parlo? o dove sono? e chi m'inganna,
> altri ch'io stesso e 'l desiar soverchio?
> Già s'i' trascorro il ciel di cerchio in cerchio,
> nessun pianeta a pianger mi condanna.

---

78 Vgl. Marco Santagata, „Il giovane Petrarca e la tradizione poetica romanza: modelli ideologici e letterari", in: *Rivista di letteratura italiana* I/1983, S. 11-61 und Maurizo Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova 1985.

Se mortal velo il mio veder appanna,
che colpa è de le stelle,
o de le cose belle?
Meco si sta chi dì et notte m'affanna,
poi che del suo piacer mi fe' gir grave
la dolce vista e 'l bel guardo soave. (31-40)

Die Strophe setzt mit dem Topos des amourösen Außersichseins[79] ein: „Che parlo? o dove sono?" Das lyrische Ich hat sich selbst aus dem Blick verloren. Es vermag aber in der Selbstreflexion diesen Selbstverlust einzuholen. Nicht das scheinbar von einer harten Emailleschicht umgebene Herz Lauras, sondern eine Trübung des eigenen Blicks bedingen seine Befangenheit in einer sich selbst verzehrenden Leidenschaft: „mortal velo il mio veder appanna". Das Übermaß seiner Begierde („desiar soverchio") fesselt ihn an seine Körperlichkeit, er kann nur mit den Augen des Begehrens sehen. Deshalb ist er eingeschlossen in eine in sich kreisende Subjektivität: „Meco si sta chi dì et notte m'affanna". In der letzten Strophe der Canzone wird ein nur für kurze Augenblicke möglich erscheinender schleierloser Blick auf Laura evoziert:

Tutte le cose di che 'l mondo è adorno
uscîr buone de man del mastro eterno;
ma me, che così adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
et s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non pò star fermo,
così l'à fatto infermo
pur la sua propria colpa, et non quel giorno
ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
nel dolce tempo de la prima etade. (41-50)

Die Komplexität der Schleiermetaphorik wird erneut verdichtet. Kann der Liebende für den Bruchteil einer Sekunde das Gute erschauen, so wird sein Auge doch sogleich wieder von der Schönheit abgelenkt: „et s'al vero splendor già mai ritorno,/ l'occhio non pò star fermo,/ così l'à fatto infermo". Zweifellos orientiert sich Petrarca hier in starkem Maße an der *Divina Commedia.* Im Kontext der Schleiermetaphorik thematisiert Dante immer wieder die irdische Befangenheit des Jenseitswanderers, dem der Blick auf die immaterielle, himmlische Gestalt Beatrices lange durch einen Schleier verwehrt bleibt, weil sein Auge vom Schleier der Begierde, von der Erinnerung an die irdische Schönheit der Geliebten getrübt ist. Sein Blick bedarf einer Initiation durch die Theologaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung: „Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo/ lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi/ le tre di là, che miran più profondo" (*Pur.* XXXI, 109ff.). In Canzone 70 erfährt das lyrische Ich Petrarcas keine solche Initiation.

---

79 Vgl. Vergil, *Aeneis* IV, 595: „quid loquor, aut ubi sum? quae mentem insania mutat,/infelix Dido?" (wie Anm. 21, S. 412). Vgl. den Kommentar von Marco Santagata, *Canzoniere*, wie Anm. 1, S. 352.

Nur in der Erinnerung an das eigene Gedicht „*nel dolce tempo de la prima etade*", das er am Ende der Canzone zitiert, gelingt das interesselose und auf die Erscheinung der reinen Form fixierte Schauen. Während das lyrische Ich selbst nicht vermag, die Geliebte interesselos zu betrachten, wird in der Dichtung diese physische Defizienz kompensiert, die sich unvermeidlich in der Erfahrung des Begehrenden einstellt. So daß die Dichtung zum Supplement[80] der versagenden Wahrnehmung wird, da sie selbst essentielle Form ist und insofern das Immaterielle fassen kann. Indem sich das lyrische Ich zunächst in die Vielfalt fremder Stimmen projiziert und schließlich zum Echo der eigenen Stimme macht, gelingt es ihm, sich von dem ihn behindernden Schleier zu befreien und eine Vorstellung von der nur in der Negation zugänglichen idealen Anschauung der Geliebten zu vermitteln. Denn mit dem ersten Vers von Canzone 23 „Nel dolce tempo de la prima etade", der als Selbstzitat im Text erscheint, wird die Erinnerung an die beglückenden Augenblicke der ersten Liebe evoziert[81], die der Dichter in seiner Schrift gewordenen Stimme, jenseits des „mortal velo", aufgehoben weiß.

In *RVF* 122 „Dicesette anni ha già rivolto il cielo" wird das Thema des eigenen „mortal velo" noch einmal unter dem Aspekt der Zeitlichkeit aufgenommen. Der Dichter blickt auf siebzehn Jahre unerfüllter Leidenschaft zurück und muß erkennen, daß ihn selbst das Alter nicht vom Schleier der Begierde befreit:

> Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo
> anzi che 'l vezzo, et per lentar i sensi
> gli umani affecti non son meno intensi:
> ciò ne fa l'ombra ria del grave velo. (5-8)

Der „mortal velo" gewinnt im Alter noch an Gewicht[82] und verwandelt sich in einen schweren Schleier der Körperlichkeit („ombra ria del grave velo"), der den Menschen tiefer in die Materialität zu ziehen scheint, anstatt ihn davon zu befreien. So kann er nur seinen Wunsch zum Ausdruck bringen, sich einmal von dem schweren Schleier der materiellen Fixierung zu befreien, um der geistigen Gestalt Lauras ansichtig zu werden:

---

80 Jacques Derrida hat diesen Begriff in Rousseaus Abhandlung über den Ursprung der Sprache in *De la Grammatologie* (Paris 1967) freigelegt. Im zweiten Kapitel „Nature, culture, écriture" (S. 134-234) zitiert er Rousseau: „ce dangereux supplément" (S. 203f.).

81 Santagata weist in seinem Kommentar darauf hin, daß der mit Canzone 23 evozierte „giorno dell'innamoramento" von sinnlichem Begehren bestimmt war: „[...] nella canzone giovanile la donna era del tutto priva di connotazioni angeliche e [...] in quel testo le richieste dell'amante muovevano dal più intenso desiderio sensuale." In: *Canzoniere*, wie Anm. 1, S. 355.

82 Im *Secretum* wird das Bild des „mortal velo" in der Perspektive des nahenden Todes reflektiert. Nur indem der Mensch sich ganz auf seinen unabänderlichen Tod konzentriere, werde sein Auge schließlich von den Schleiern der Körperlichkeit befreit: „His igitur posthabitis, te tandem tibi restitue atque, ut unde movimus revertamur, incipe tecum de morte cogitare, cui sensim et nescius appropinquas. Rescissis velis tenebrisque discussis, in illam oculos fige." (*Secretum* III, in: *Opere latine*, wie Anm. 3, Bd. 1, S. 250ff.).

> Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei
> quel' aria dolce del bel viso adorno
> piaccia a quest'occhi, et quanto si convene? (12ff.)

Die Beschreibung der Geliebten ist selbst Ausdruck der Verstrickung des lyrischen Ich, denn die Einsicht in die Notwendigkeit einer Abkehr von der Sinnlichkeit wird implizit im Text unterlaufen. Einerseits offenbart sich der Wunsch nach einer durchaus sinnlichen Augenlust („aria dolce del bel viso adorno/ piaccia a quest'occhi") und andererseits soll dieses ‚piacere' von jedem sinnlichen Begehren frei sein, wie aus dem nachgeordneten, wie verdrängt erscheinenden „et quanto si convene" hervorgeht, das die guten Vorsätze artikuliert. Wie bereits in Canzone 70 geht es hier um das Verhältnis von Form und Materie im mittelalterlichen Sinne. Der rein geistigen Form als dem zeitlos Idealen steht die Materialität in der Gestalt des „grave velo" der Physis gegenüber.[83]

Das bereits Canzone 70 und *RVF* 122 bestimmende Thema der Weltverfallenheit des Dichters, der vergeblich versucht, sich von seiner irdischen Begierde zu befreien, bestimmt auch die Canzonen 71, 72 und 73, die sogenannten „Canzoni degli occhi"[84]. Konnte sich das lyrische Ich in Canzone 70 aber nur Kraft der eigenen Dichtung von seinem „mortal velo" befreien, so nimmt es in erneutem direkten Bezug zu Dante ebenfalls Zuflucht zu den Theologaltugenden. Nicola Zingarelli stellt in seinem Kommentar die „virtù teologali" geradezu als das verbindende Element der drei Canzonen dar:

> Il legame, a ben considerare addentro, è fondato sull'unione di tre sentimenti fondamentali, che si riesce a riconoscere, e son destinati a convertirsi in virtù teologali, la carità nell'ardore della prima c., la speranza chiaramente espressa nella seconda, e la fede nel credere oltre al visibile, nella terza.[85]

Im Gegensatz zu den allegorischen Gestalten in der *Commedia*, mit deren Hilfe sich Dante der himmlische Anblick Beatrices offenbart, sind carità, speranza und fede bei Petrarca interiorisierte Instanzen des lyrischen Ich, die in dem dauernden Wechselspiel zwischen Befreiung und Verstrickung die verschiedenen Grundstimmungen des Dichters widerspiegeln.

Obwohl das Bild des Schleiers nur in Canzone 72 erscheint, ist es für die Interpretation unabdingbar, die „Canzoni degli occhi" in ihrem inneren Zusammenhang zu betrachten, weil sich die Augen Lauras, als Ausdruck himmlischer

---

83 Richard L. Poss bleibt in seiner Interpretation des Schleiers in *RVF* 122 ganz auf die Materialität des Körperschleiers bezogen: „In Poem 122 he feels himself aging seventeen years after the initial vision of Laura and though his passions are still intense his senses are worn and dulled by the ‚l'ombra ria del grave velo' [...]. As Petrarch ages, the veil comes more to express the weary weighing-down of the body on the soul, as well as the clouding of perception that it causes."(„The Veil in *Rime* 52", wie Anm. 46, S.11).

84 Vgl. die Lectura der Canzonen von Ettore Bonora, „Le ‚Canzoni degli occhi' (LXXI, LXXII, LXXIII)", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, IV (1984), Padova 1985, S. 301-326.

85 *Le* Rime *di Francesco Petrarca*, con saggio introduttivo e commento di Nicola Zingarelli, Bologna 1964, S. 540f.

Verheißung, dem Liebenden in allen Canzonen gleichermaßen offenbaren und entziehen. In Canzone 71 wähnt sich der Dichter zunächst von dem Schleier der Begierde befreit und durch die Liebe zu Laura geläutert:

Occhi leggiadri dove Amor fa nido,
a voi rivolgo il mio debile stile,
pigro da sé, ma 'l gran piacer lo sprona;
et chi di voi ragiona
tien dal soggetto un habito gentile,
che con l'ale amorose
levando il parte d'ogni pensier vile.
Con queste alzato vengo a dire or cose
ch'ò portate nel cor gran tempo ascose. (7-15)

Bisher verborgene Gedanken können nunmehr in der Textur des „habito gentile“ der gereimten Verse vor die Augen der Geliebten treten. Doch die euphorische Stimmung des lyrischen Ich währt nicht lange. Schon bald dringt die Verzweiflung durch den „habito gentile“ seiner Rede: „Dolor, perché mi meni/ fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?“(46f.) Schließlich stärkt ihn das Mitgefühl Lauras in einem Maße – hier tritt die erste Theologaltugend auf den Plan („vostra mercede, i' sento in mezzo l'alma/ una dolcezza inusitata et nova“, 77f.) – , daß er ein Werk zu schaffen hofft, das seine materielle Existenz zu überdauern vermag. Bedingung für diese Kreativität ist ein Rückzug in den Innenraum der Selbstreflexion :

a me ritorni, et di me stesso pensi.

L'amoroso pensero
ch'alberga dentro, in voi mi si discopre
tal che mi trâ del cor ogni altra gioia;
onde parole et opre
escon di me sì fatte allor, ch'i' spero
farmi immortal, perché la carne moia. (90-96)

Während Dantes Augen mit Hilfe der Theologaltugenden geschärft und auf den unmittelbaren himmlischen Anblick Beatrices vorbereitet werden („nel giocondo/ lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi [occhi]/ le tre di là, che miran più profondo“, *Purg.* XXXI, 109ff.), ersetzt Petrarca den direkten Blick in die Augen der Geliebten durch die innere Anschauung („a me ritorno“). In der subjektiven Bewegung des ‚pensare‘ („et di me stesso pensi./ L'amoroso pensero“) offenbart sich ihm („mi si discopre“) ein Bild der Geliebten, das in das Werk des Dichters eingeht und das die der Zeit unterworfene irdische Leidenschaft – den „mortal velo“ zu überwinden scheint.

In der folgenden Canzone 72 werden die Augen Lauras direkt in den Blick genommen:

Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce; (1ff.)

Io penso: se là suso,
onde 'l motor eterno de le stelle[86]
degnò mostrar del suo lavoro in terra,
son l'altr'opre sì belle,
aprasi la pregione, ov'io son chiuso,
et che 'l camino a tal vita mi serra. (16-21)

Auch an dieser Stelle findet sich eine deutliche Parallele zu Dante, der die Augen Beatrices in *Paradiso* XV in vergleichbarer Weise beschreibt:

ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso
tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
de la mia grazia e del mio paradiso. (34ff.)

Die Augen Lauras werden wie die Augen Beatrices zum Ausdruck himmlischer Verheißung und vermitteln die Hoffnung, endlich von dem „mortal velo", der jetzt im Bild der „pregione" evoziert ist, befreit zu werden. Auch die zweimal verwendete Metapher des Weges („la via ch'al ciel conduce" und „che 'l camino a tal vita mi serra") ist eine deutliche Anspielung auf Dantes Weg durch das Jenseits. In der dritten Strophe erscheint dann explizit der Name Beatrices, der freilich unter dem Textschleier eines Adjektivs verborgen bleibt:

Vaghe faville, angeliche, *beatrici*
de la mia vita, ove 'l piacer s'accende
che dolcemente mi consuma et strugge (37ff., Hervorh. P.O.)

Sara Sturm-Maddox ist in ihrer Arbeit *Petrarch's Laurels* vielen Bezügen zwischen Beatrice und Laura nachgegangen. Dabei stellt sie sich im Hinblick auf Laura die Frage:

> Was she, like the stilnovist *donna angelicata* and like Dante's Beatrice, his guide to Heaven as well as his sublime poetic inspiration? Or was she, wittingly or no, the embodiment of an earthly beauty so overwhelming that it foreclosed for the poet on all other concerns, including concern for his salvation?[87]

Beatrices Augen als Spiegel des göttlichen Lichts werden von Sturm-Maddox der irdischen Ausstrahlung Lauras entschieden entgegengesetzt: „Beatrice is not herself a source of light in the redemptive itinerary of her own poet-pilgrim; instead, her eyes function as mirrors, and they reflect a higher order."[88] Doch bereits bei Dante ist der Prozeß der Wahrnehmung, wie im ersten Kapitel verfolgt werden konnte, in komplexer Form inszeniert. Der Jenseitswanderer ist immer wieder versucht, die irdische Erscheinung Beatrices hinter den sie verbergenden Schleier zu projizieren, die Erinnerung an das lebendige Feuer ihrer Augen läßt seine Leidenschaft von neuem erwachen. So in *Purgatorio* XXXI, 118f.: „Mille disiri più

86 Santagata verweist in seinem Kommentar dieses Verses auf *Purgatorio* XXV,70 „motor primo" und *Paradiso* XXXIII, 145 „l'amor che move il sole e l'altre stelle", in: *Canzoniere*, wie Anm. 1, S. 375.
87 Sara Sturm-Maddox, *Petrarch's Laurels*, wie Anm. 39, S. 9.
88 Ebd. S. 120.

che fiamma caldi/ strinsermi li occhi a li occhi rilucenti“. Ebenso in *Purgatorio* XXXII, 5ff.: „- così lo santo riso/ a sé traéli con l'antica rete! -; /quando per forza mi fu vòlto il viso“. Vor dem Hintergrund der Erfahrung des Liebenden in der *Commedia*, dessen Blick auf Beatrice durch den doppelten Schleier der eigenen irdischen Begierde und der weiblichen Verhüllung erschwert wird, inszeniert Petrarca den Blick des lyrischen Ich in die Augen Lauras:

Quanta dolcezza unquancho
fu in cor d'aventurosi amanti, accolta
tutta in un loco, a quel ch'i' sento è nulla,
quando voi alcuna volta
soavemente tra 'l bel nero e 'l biancho
volgete il lume in cui Amor si trastulla;
et credo da le fasce et da la culla
al mio imperfecto, a la Fortuna adversa
questo rimedio provedesse il cielo.
Torto mi face il velo
et la man che sì spesso s'atraversa
fra 'l mio sommo dilecto
et gli occhi, onde dì et notte si rinversa
il gran desio per isfogare il petto,
che forma tien dal varïato aspetto.[89] (46-60)

Während die „occhi lucenti“ Beatrices die Quelle eines Lichtes sind, in dem sich irdische und himmlische Sehnsucht gleichermaßen brechen, macht Petrarca diese Spannung in der Bewegung des Auges nunmehr selbst präsent. Das Spiel der dunklen Pupille im weißen Augapfel bedingt den Reiz der von ihren Blicken ausgehenden Faszination. Auf einer zweiten Ebene wird in dem Gegensatz von schwarz und weiß und der in diesem Zusammenhang thematisierten Kehrtwendung („volgete il lume“) auch die Wahrnehmung des Liebenden zum Ausdruck gebracht, die zwischen irdischer Fixierung und vergeistigter Kontemplation schwankt. In diesem Kontext ließe sich auch ein Bezug zu dem im *Secretum* verwendeten Begriff der „atra voluptas“ herstellen, da hier die Farbe schwarz („atra“) geradezu für die weltliche Gebundenheit und irdische Verstrickung steht, im Gegensatz zu der blendenden Helle des transzendentalen Lichts.[90] Im dauernden

---

89 „Varïato aspetto“ scheint auch die poetischen Bedingungen der Canzone selbst hervorzuheben. Denn im Gegensatz zum Sonett ist der immer wieder inszenierte Umschlag ihr wesentliches Strukturierungsprinzip. Die Oszillation zwischen Realität und Supplement erscheint in dieser Canzone unter den Bedingungen des „varïato aspetto“.

90 So heißt es im *Secretum*: „[...] hec autem pestis tam tenaciter me arripit interdum, ut integros dies noctesque illigatum torqueat [...]. Et (qui supremus miseriarum cumulus dici potest) sic lacrimis et doloribus pascor, *atra quadam cum voluptate, ut invitus avellar.*“(Hervorh. P.O., in: *Secretum* II, wie Anm. 3, S. 142) Maria Moog-Grünewald führt diese Textstelle in ihrem Aufsatz „Zum Ursprung modernen Literatur- und Kunstverständnisses: Petrarcas *Secretum*“ als Beispiel für die Doppelgesichtigkeit der accidia im *Secretum* an. Humane Selbstbehauptung in der Lust am Dasein und Trauer um den Verlust des Seins durchdringen einander: „Die Lust am Dasein setzt den Verlust des Seins voraus, der Verlust des Seins bedingt die Lust am Dasein. Zugleich

Wechselspiel von weiß und schwarz findet die Aporie des Dichters zwischen Befreiung und Verstrickung ihren subtilsten Ausdruck, denn der Konflikt „tra 'l bel nero e 'l bianco" wird hier in die Augen Lauras selbst projiziert. Mit Hilfe der Metapher des Schleiers erfährt die Komplexität des Bildes aber noch eine weitere Steigerung. Der Schleier unterbricht zu Unrecht, wie es dem lyrischen Ich scheint („torto mi face il velo"), die Verbindung „fra 'l mio sommo dilecto/ et gli occhi". Der Übergang von Vers 57 zu Vers 58 bildet gleichsam auf der Textebene den Augenblick des Umschlagens zwischen beglückendem Anblick („sommo dilecto") und den dem Blick entzogenen Augen („et gli occhi") ab. Dem Dichter verbleibt nur die Möglichkeit, die Erfahrung des „sommo dilecto" in der Dichtung noch einmal zu wiederholen und präsent zu halten. Dabei übersetzt er die Wahrnehmungserfahrung in sein Medium, das der Schrift.[91] Nachdem „bianco" und „nero" der Augen Lauras durch den Schleier entzogen wurden, ist die Schrift die Antwort auf diesen Entzug. Im Gedicht selbst entsteht somit als Supplement der Augen Lauras ein neues „bianco" und „nero". Die Schrift vermag auch die im Bild des Schleiers zum Ausdruck gebrachte Erfahrung von Präsenz und Entzug wiederzugeben, insofern die Schrift in besonderer Weise Präsenz und Absenz zugleich ist. Die Schriftzeichen sind präsent, aber sie verweisen auf etwas Abwesendes, zugleich kann die Schrift nur zwischen „bianco e nero" existieren: zwischen der Anwesenheit des Zeichens und der Abwesenheit des Bezeichneten. Doch in einer erneuten Wende negiert der Dichter am Ende des letzten Gedichts der „Canzoni degli occhi" den Supplementcharakter der Schrift, indem sich das lyrische Ich wieder ganz in den Innenraum der Subjektivität zurückzieht:

> Canzone, i' sento già stancar la penna
> del lungo et dolce ragionar co.llei,
> ma non di parlar meco i pensier' mei. (73.91ff.)

In *RVF* 77 und 78 tritt zu dem Medium der Schrift das Medium der Malerei. Der Dichter imaginiert hier einen schleierlosen Blick auf Laura, der aber nicht der Wahrnehmung des lyrischen Ich selbst entspringt. Der Maler Simone Martini versucht vielmehr, der vom Dichter imaginierten Laura in einer Zeichnung Gestalt zu verleihen. Im Medium der Malerei erfährt die Idealität der Geliebten eine Steigerung. Diese vermittelt sich dem Leser aber wiederum einzig über das Medium der Schrift, nämlich über das Gedicht, das aus Anlaß des Bildes entstanden ist. In komplexer Form inszeniert Petrarca das Verhältnis von Text und Bild, das charakteristisch für eine moderne Auffassung von Kunst wird, die aus der Differenz zur antiken Kunst entwickelt wird. Denn das Gedicht konfrontiert

---

aber ist letztere begleitet, gezeichnet, fast möchte man sagen: stigmatisiert vom ersteren. Darauf weist die rhetorische Figur des Oxymorons – atra quadam cum voluptate." (Manuskript S. 10).

91 Zur außerordentlichen Bedeutung, die Petrarca selbst der Schrift beimaß, vgl. Armando Petrucci, *La Scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967 und Furio Brugnolo, „Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, XI (1991), Padova 1992, S. 259-290.

die in Laura zur Anschauung kommende Schönheit zunächst mit antiken Schönheitsidealen:

> Per mirar Policleto a prova fiso
> con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
> mill'anni, non vedrian la minor parte
> de la beltà che m'ave il cor conquiso. (77.1-4)

Die Künstler der Antike wurden einer mit Laura vergleichbaren Schönheit niemals ansichtig. Dies impliziert, daß auch die antike Dichtung niemals einen Künstler inspirierte, ein Werk zu realisieren, das dem von Simone Martini geschaffenen Bild der Laura gleichkäme. Die Hyperbeln „per mirar [...] mill'anni“ und „non vedrian la minor parte“ unterstreichen die Absolutheit der hier postulierten Differenz. Im zweiten Quartett tritt die Kunst Simone Martinis in den Vordergrund:

> Ma certo il mio Simon fu in paradiso
> onde questa gentil donna si parte:
> ivi la vide, et la ritrasse in carte
> per far fede qua giù del suo bel viso. (5-8)

Zunächst weicht der Absolutheitsanspruch des Urteils einer einschränkenden Wendung der Mutmaßung: „Ma certo“. Die Affirmation scheint auf eine irreale Komponente des Folgenden hinzudeuten. Zudem tritt der Maler Simone Martini nicht als herausragender Künstler in Erscheinung, wie etwa Poliklet im ersten Quartett. Vielmehr wird auf ihn in einer freundschaftlichen Wendung Bezug genommen, die nur seinen Vornamen nennt: „il mio Simone“. Dichter und Maler treten in ein Verhältnis der Nähe und Vertrautheit. Simone erscheint geradezu als alter ego des lyrischen Ich („il mio“), der an seiner Stelle eine Art Jenseitsreise unternimmt, um Laura im Paradies aufzusuchen, wo sie, wie Dantes Beatrice, den ihr angemessenen Platz zu haben scheint. Petrarca entwickelt seine Konzeption auch in diesem Gedicht ganz offensichtlich vor dem Hintergrund der *Divina Commedia*. Während die Schönheit der Beatrice bei Dante nur Abglanz des absoluten himmlischen Lichts bleibt, tritt Lauras Schönheit aber als solche in Erscheinung, wird ihr „bel viso“ vom Künstler porträtiert („la ritrasse in carte“) und der irdischen Welt ansichtig gemacht. Die zu Lichtfunken sublimierte Seele der Beatrice nimmt in der *Divina Commedia* Gestalt an, um der Vorstellungskraft des Jenseitswanderers entgegenzukommen, bei Petrarca ist es der Künstler Simone Martini, der der gestaltlos schönen Emanation der Laura eine Gestalt verleiht, um der irdischen Welt eine Vorstellung zu vermitteln.[92] Es scheint kein Zufall,

---

92 Ein ‚Urbild‘ der „forma vera“ der Geliebten evoziert Petrarca auch in *RVF* 16 „Movesi il vecchierel canuto et biancho“. Hier wird die Suche des lyrischen Ich nach der „forma vera“ der Geliebten mit dem Bedürfnis eines alten Mannes verglichen, der vor seinem Tod nach Rom pilgert, um dort die „sembianza di Colui/ ch'ancor lassù nel ciel vedere spera [...]“ zu sehen. Wie der Pilger so hofft auch der Liebende die wahre Gestalt (‚vera icon‘) der Geliebten zu finden. Dabei verspricht jede Präsenz das prinzipiell Abwesende zum Vorschein zu bringen. So heißt es im letzten Terzett: „così, lasso, talor vo cerchand'io,/ donna, quanto è possibile, in altrui/ la disiata vostra

daß gerade im Kontext dieser Bezugnahme auf Dante das Bild des Schleiers aufgenommen wird:

> L'opra fu ben di quelle che nel cielo
> si ponno imaginar, non qui tra noi,
> ove le membra fanno a l'alma velo. (9ff.)

Die sinnliche Schönheit der irdischen Körperlichkeit verschleiert den Blick auf die vergeistigte innere Schönheit Lauras. Aus diesem Grund kann das Werk Simones nur im Himmel selbst entstanden sein. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Verb „imaginar". Im Zustand des begnadeten Außersichseins dringt die Imagination Simones durch den Körperschleier der Laura und wird ihrer absoluten, himmlischen Schönheit ansichtig.[93] Die künstlerische Imagination übersetzt etwas in eine imago, was nicht imago ist: der Maler erblickt in der Welt der geistigen Schönheit etwas gestaltlos Schönes, das er erst in eine Gestalt bringen muß.[94] Aber auch der Künstler kann die ideale Schönheit Lauras nur in einem privilegierten Augenblick der Exaltation erfassen. Schon bald umgibt ihn wieder sein eigener „mortal velo":

> Cortesia fe'; né la potea far poi
> che fu disceso a provar caldo et gielo,
> et del mortal sentiron gli occhi suoi. (12ff.)

Kaum ist der Künstler wieder an seine eigene sinnliche Körperlichkeit gebunden, wird sein Blick getrübt, seine Imagination vermag die ideale Schönheit Lauras

---

forma vera." Die ‚vera icon' der Abwesenden kann nur in ihrer uneinholbaren différance erfahren werden. Der Text selbst verleiht der Geliebten aber als ikonisches Zeichen eine Präsenz, indem der Name Lauras als Anagramm im letzten Vers des Gedichts erscheint: „*la* disiata *u*ostra forma ve*ra*". Schon Dante, auf den Petrarca hier zweifellos Bezug nimmt, hatte in der *Vita Nuova* das Bild der ‚vera icon' im Schweißtuch der Veronika mit Blick auf die abwesende und dennoch in seinem Gedicht in der Schrift präsente Beatrice evoziert. Vgl. unsere Darstellung in Kapitel I, S. 39-43. Der Kunsthistoriker Gerhard Wolf sieht neben dem Bezug zu Dante, auf den auch Santagata in seinem Kommentar hinweist (wie Anm. 1, S. 70), einen engen Zusammenhang zwischen dem Bild Simones und der in *RVF* 16 imaginierten „forma vera" der Geliebten: „Der Liebende sucht also nach der wahren Gestalt der Geliebten in anderen Menschen. Auch hier handelt es sich um eine Verschränkung der Urbild-Abbildbeziehung mit der Bildhaftigkeit der als Gottesbilder untereinander ähnlichen Menschen (gleichsam Veroniken), doch bleibt deren individuelle Differenz als Defizienz des Bildes und somit als Erfahrung der Absenz des Urbildes schmerzhaft bewußt, wie dies Petrarca noch für das Portrait eines Simone Martini gilt." („Dante Alighieri: Im Jenseits der Bilder", in: *Porträt*, hrsg. von Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, Berlin 1999, S. 168-175, hier S. 175).

93 Giuseppe Mazzotta versteht die Vision Simones als „esthetic construction": „The icon, in its visionariness, opens our eyes to the knowledge that images force us to look within them. If for Dante and the mystics a visionary experience comes forth as a real event, in sonnet 77 vision is an esthetic construction, the effect of art." (G. M., „Antiquity and the New Arts in Petrarch", in: *Romanic Review* 79/1988, S. 22-41, hier S. 39).

94 Die Wahrnehmung Simones entspricht der „visio" bei Thomas von Aquin, die mit dem Erkennen gleichzusetzen ist. Und gerade diese visio vermag der Liebende nicht zu erreichen, weil er auf die sinnlichen Reize des Körperschleiers reagiert. Vgl. Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987, S. 124f.

nicht mehr zu beschwören. Doch das Kunstwerk zeugt von dieser Schönheit, die sich nun auch dem Betrachter schleierlos darbietet.[95]

Nachdem in Sonett 77 die produktionsästhetische Seite des von Simone Martini geschaffenen Kunstwerks im Vordergrund stand, tritt in dem folgenden Sonett 78 die Perspektive des Rezipienten in den Mittelpunkt des Interesses:

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intellecto,

di sospir' molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri à più caro, a me fan vile:
però che 'n vista ella si mostra humile
promettendomi pace ne l'aspetto. (78.1-8)

Produktion und Rezeption sind durch ein komplexes Ineinander sich überlagernder Ebenen des Imaginären untrennbar miteinander verbunden. Im ersten Quartett wird deshalb noch einmal auf das enge Verhältnis zwischen Dichter und Maler eingegangen. Das Imaginäre des Dichters, der in seinen Gedichten die Schönheit Lauras evoziert, findet sich in der Konkretisation des von ihm selbst inspirierten Kunstwerks reflektiert: „l'alto concetto ch'a mio nome gli pose in man lo stile“. Dies hat eine Steigerung der imaginären Präsenz zur Folge. Über das von Simone geschaffene, der Materie enthobene Bild Lauras eröffnet sich dem Liebenden ein Zugang zu der Geliebten, der nur in der Kunst realisiert werden kann.[96] Zum einen hat das lyrische Ich die Möglichkeit, die sich in Wirklichkeit beständig entziehende Geliebte in Ruhe zu betrachten, da sie sich nunmehr unverhüllt seinen Blicken preisgibt. Dabei tritt ihre Körperlichkeit als Körperlichkeit nicht in Erscheinung. Wie der Künstler im Vollzug des Schaffensprozesses ist zudem auch der Betrachter jetzt vom inneren Schleier der Begierde befreit und kann das Bildnis mit interesselosem Wohlgefallen wahrnehmen. Solange sich das lyrische Ich dieser Erfahrung hingibt, ist es von Zuversicht erfüllt, scheint seine innere Ruhelosigkeit aufgehoben: „che 'n vista ella si mostra humile/ promettendomi pace ne l'aspetto.“ Doch die Steigerung der imaginären Präsenz der Geliebten im Kunstwerk Simones hat in dem von ihr ausgehenden

95 Willi Hirdt hat in seiner Analyse des Gedichts den Abstraktionscharakter des Bildes hervorgehoben und in der gotischen Kunst begründet: „Si toccano qui il procedimento di astrazione da ogni elemento sensuale-concreto che caratterizza la concezione di Laura e le tendenze dell'espressività gotica, tipiche dello stile di Simone Martini. Ciò che ha spinto Petrarca a chiedere a Simone un ritratto di Laura dovrebbe essere stata l'alta spiritualizzazione delle sue figure femminili [...]“ (W. H., „Sul sonetto del Petrarca *Per mirar Policleto a prova fiso*, in: *Dal medioevo al Petrarca. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 Bde., Firenze 1983, Bd. 1, S. 435-447, hier S. 446f.).

96 Im 5. Buch der *Rerum familiarium libri* hebt Petrarca Simone Martini neben Giotto als einen der großen zeitgenössischen Künstler hervor: „Atque ut a veteribus ad nova, ab externis ad nostra transgrediar, duos ego novi pictores egregios, nec formosos: Iottum, florentinum civem, cuius inter modernos fama ingens est, et Simonem senensem;“ (in: *Le Familiari* V.17.6, wie Anm. 12, Bd. 2, 1943, S. 39).

Frieden ihren Endpunkt noch nicht erreicht. In dem folgenden Terzett findet vielmehr ein Umschlag statt:

> Ma poi ch'i' vengo a ragionar co.llei,
> benignamente assai par che m'ascolte,
> se risponder savesse a' detti miei. (78.9ff.)

Im Vollzug des Betrachtens entzündet sich die Imagination des Liebenden. Was dem Künstler am Ende seines Schaffensprozesses widerfuhr, trifft nun auch auf den Betrachter zu: „del mortal sentiron gli occhi suoi". Er zieht das Bild von neuem in die Materialität, in die Wirklichkeit der Begierde hinein, indem er ein imaginäres Gespräch beginnt. Die interesselose Kontemplation weicht einem liebenden „ragionar", das im Hin und Her des vertraulichen Gesprächs die Geliebte zu Zugeständnissen zu überreden sucht. Doch Laura bleibt stumm und antwortet den beredten Blicken des Betrachters nicht, so gerne diese auch eine zufriedenstellende Antwort in die gemalten Gesichtszüge projizieren wollen („benignamente assai *par* che m'ascolte"). In dem Maße, wie die von Simone Martini als körperlos geistige Schönheit festgehaltene Laura die Imagination des Liebenden in Bewegung versetzt, vergrößert sich der Riß zwischen dem Bild und der Projektion des betrachtenden Subjekts. Das Bild scheint sich „qui tra noi" in seiner Idealität ‚abzunutzen'. In dem Augenblick, wo ein sinnlich liebender Blick auf das Kunstwerk trifft, beginnt es, sich in seiner Idealität zu entziehen, es stellt nurmehr ein gemaltes Bild dar. In seinem Gedicht versucht Petrarca die beständige Bewegung zwischen der Täuschung des Bewußtseins und dem Bewußtsein der Illusion zur Darstellung zu bringen.[97] Dies zeigt sich im Gebrauch des Konjunktivs, der im Bewußtsein des Betrachters und des Lesers einen Vorbehalt präsent hält. Aber auch mit Hilfe einer komplexen Zeitstruktur versucht Petrarca, den Umschlag von objektiver Erzählzeit der Vergangenheit („Quando giunse a Simon l'alto concetto") in das sinnliche Präsens der Subjektivität („ch'i' vengo a ragionar co.llei") zu markieren. Dem Bild der hinter einem Schleier verborgenen Laura entspricht in diesem Gedicht die Oszillation zwischen der Magie des Bildes und der Aufhebung dieser Distanz, der sogleich ein neues Distanzbewußtsein folgt.

Im letzten Terzett wird der Vergleich mit der Kunst der Antike noch einmal aufgenommen:

---

97 Im dritten Dialogteil des *Secretum* tadelt Augustinus das Verfallensein des Franciscus an seine *amor Laurae*. Als besonders frevelhaft gilt ihm, daß sich Franciscus ein Bildnis der Geliebten anfertigen ließ: „Quid autem insanius quam, non contentum presenti illius vultus effigie [...] aliam fictam illustris artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum? Veritus ne fortassis arescerent, irritamenta earum omnia vigilantissime cogitasti, negligenter incuriosus in reliquis." (*Secretum* III, wie Anm. 3, S. 198). Gerade der von Augustinus angesprochene Aspekt einer mutwillig herbeigeführten Perpetuierung des Leides in der Betrachtung des Bildes ist von Interesse, weil sich hier bestätigt findet, daß die Wirkung des Kunstwerks in der als schmerzhaft empfundenen Oszillation zwischen Präsenz und Absenz der Geliebten besteht.

Pigmalïon, quanto lodar ti dêi
de l'imagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i' sol una vorrei. (78.12ff.)

Pygmalion muß sich des von ihm geschaffenen Kunstwerks rühmen, wenn sich ihm tausendfach das erfüllte, was der Dichter nur ein einziges Mal begehrt. Auch hier begegnet man einem hypothetischen Vorbehalt. Indem das lyrische Ich im Hinblick auf die von Pygmalion geschaffene Statue von „l'imagine tua“ spricht, wird der offenbar beabsichtigte Vergleich mit dem Bildnis des Simone schärfer konturiert. [98] Das komplexe Zusammenspiel von Dichtung und Malerei in der Moderne bringt die konzeptuelle Anschauung („l'alto concetto“) einer idealen Schönheit hervor, die dem von Pygmalion geschaffenen Kunstwerk, selbst wenn es mit Leben erfüllt wurde, überlegen ist. Denn es handelt sich um eine Erfahrung jenseits der Materialität, um einen Zugang zu einer christlich inspirierten Idealvorstellung der Geliebten, die sich zunächst in Gedichten artikuliert, in der Malerei Simones eine Reflexion und Steigerung erfährt, um schließlich wiederum zum Gegenstand eines Gedichts zu werden. Bleibt man im Bild des Pygmalion, so gibt der Maler der Idee des Dichters eine Form, der der Dichter mit Hilfe seiner poetischen Sprache Leben einzuhauchen sucht. Andreas Kablitz hat in seiner Interpretation des Gedichts die Beobachtung gemacht, daß sich die „Pygmalion-Utopie, die Verwandlung des Bildes in die lebendige Person“, in dem Gedicht Petrarcas auf der Ebene der Sprache realisiert:

Beziehen sich die Verse 1-6 eindeutig auf die *opera gentile* des Malers Simone, so scheint, syntaktisch betrachtet, das Pronomen *ella* in Vers 7 dieses Substantiv zunächst aufzugreifen. Semantisch allerdings ist das Ich längst von diesem Bild zu sei-

98 Offenbar geht es Petrarca um eine Konfrontation von antiker Plastik und moderner Malerei. In diesem Zusammenhang ist es auch von Bedeutung, daß Petrarca in *RVF* 77 gerade den antiken Bildhauer Poliklet erwähnt. Schon Castelvetro stellt in seinem Kommentar die Frage: „Simone fu dipintore sanese, et qui parla il poeta d'una dipintura rappresentante L. [Laura] ma se la cosa è cosi, come è, che bisognava dir qui di Policleto, il quale non fu pittore, ma scultore?“ (wie Anm. 1, S. 159) In der Forschung wird immer wieder versucht darauf hinzuweisen, daß es auch einen antiken Maler Poliklet gegeben habe, der hier zweifellos gemeint sein müsse. So Guido Bezzola in der von ihm kommentierten Ausgabe: „[...] inteso quale pittore e non quale scultore, come del resto aveva già fatto Cicerone e altri ancora“. (*Rime*, wie Anm. 53, S. 208). Doch für Petrarca selbst steht „Policleto“ ganz offensichtlich für den großen Bildhauer der Antike, wenn er ihn zum Beipiel in *De remediis utriusque fortunae* I,41 unter „De statuis“ als einen der großen Künstler nennt. (In: Francisci Petrarchae, *Opera omnia*, wie Anm. 11, Bd. 1, S. 51.) Hannah Baader hebt im Blick auf Simone und Poliklet den Aspekt der Mediendifferenz zwischen Skulptur und Malerei besonders hervor: „Petrarcas Text legt nahe, daß die Seele allein in der Gattung der Malerei bzw. Zeichnung, die bloß erscheint, aber selbst substanzlos ist, sichtbar werden kann. In der Skulptur, in der sie sich notwendig vom Leib als Materie umschleiert zeigen muß, ist die Seele vermutlich nicht darstellbar, denn durch ihre stärkere Materialität ist diese Gattung, die schon durch ihre tangiblen Qualitäten zum sinnlichen Kontakt einlädt, der Natur in ihren Erscheinungen näher als jene.“ („Francesco Petrarca: Himmlische Seelen, irdische Körper und weibliche Schönheit“, in: *Porträt*, wie Anm. 92, S. 177-188, hier S. 183).

> nem Inhalt gewechselt, *ella* meint nun niemand anderen als die Porträtierte selbst, die Darstellung ist mit ihrem Gegenstand längst identifiziert.[99]

Konnte Simone Laura nur abbilden, so wird sie im Text des Dichters mit Leben versehen. In dieser Perspektive wird eine erneute Bezugnahme auf die *Divina Commedia* deutlich. Im 10. Gesang des *Purgatorio*, dem girone der superbi, wandern die Büßenden an einem in die steile Felswand gehauenen Relieffries vorbei, dem als göttlichem Kunstwerk die höchste ästhetische Vollkommenheit zugesprochen wird. Vor allem das dritte Relief, das die Begegnung des Kaisers Trajan mit einer alten Frau, die ihn um einen Rechtsspruch bittet, zur Darstellung bringt, ist im Hinblick auf das Bildnis Simone Martinis von Interesse. Die in dem Relief zur Anschauung gebrachten Gesten vermitteln eine so große Suggestivität, daß der Betrachter einem imaginären Dialog beizuwohnen glaubt. Dante charakterisiert diesen wirkungsästhetischen Aspekt[100] des göttlichen Kunstwerks, das in seinen Augen eine unvordenkliche ästhetische Realisierung darstellt, als „visibile parlare":

> Colui che mai non vide cosa nova
> produsse esto visibile parlare,
> novello a noi perché qui non si trova. (*Purg.* X, 94ff.)

Bei Petrarca fallen die bei Dante untrennbar miteinander verbundenen Aspekte „visibile" und „parlare" zunächst auseinander. Simone vermittelt der gestaltlosen Idee eine visibilità, der Liebende bringt das Bildnis in seinem Gedicht zum Sprechen, indem auch er einen imaginären Dialog suggeriert. Auf diese Weise wird das Gedicht selbst in seiner sprachlichen Realisierung zum Ausdruck eines „visibile parlare". Im Hinblick auf eine Überschreitung der Ästhetik Dantes erweist

---

99 Andreas Kablitz, „Pygmalion in Petrarcas *Canzoniere*. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens", in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 197-223, hier S. 218. Kablitz, bei dessen Betrachtung der Sonette vor allem der intertextuelle Bezug zu Dantes Canzone *Amor che ne la mente mi ragiona* im Vordergrund steht, hat hervorgehoben, daß sich der Liebende im Gedicht Petrarcas mit Hilfe des Bildes die Natur illusionär gefügig macht: „Und doch nutzt er [Lauras Sänger] die Reduktion alles Wirklichen auf das bloß Sichtbare und damit zugleich auf ein verfügbares Objekt, um das Bild mit einem Begehren zu besetzen, das seine Künstlichkeit illusionär vereinnahmt. Denn die porträtierte Wirklichkeit erscheint unter den Bedingungen ihrer Reproduktion mit einem Mal in einer Gefügigkeit, die ihr ansonsten fehlt." (S. 216) In dieser Perspektive kommt allerdings das Moment des Oszillierens zwischen der Magie des Bildes und dem Bewußtsein der Illusion nicht zum Ausdruck, das die Struktur des Gedichts bestimmt und in dem der eigentliche ästhetische Reiz des Sonetts besteht.

100 Andreas Kablitz sieht neben einer „Produktionsästhetik göttlicher Kunst" eine „Ästhetik der ‚Rezeption', die eine ganze Theologie der Wahrnehmung verschlüsselt." Mit ihr begründe Dante „die wesenhafte Überlegenheit der jenseitigen Bildnisse." (A. K., „Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (*Purg.* X-XII)", in: *Mimesis und Simulation*, hrsg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg i. Br. 1998, S. 309-356, hier S. 325.

sich einmal mehr das Moment der Oszillation als zentral. Denn der ästhetische Effekt der Oszillation hat bei Petrarca eine neue Funktion. Während das Oszillieren des Sinns bei Dante ontologisch verschiedene Sinnsphären betraf, geht es bei Petrarca um eine innerweltliche Oszillation zwischen Illusion und Wirklichkeit. Im göttlichen Kunstwerk ist bei Dante die mediale Überschreitung zwischen „visibile" und „parlare" realisiert. Auf Grund der Allmacht des Künstlers erfüllt sich das unmöglich Scheinende. Die Überschreitung der medialen Grenzen liegt im Objekt selbst. Im Gegensatz zu dieser medialen Erfüllung besteht der ästhetische Reiz bei Petrarca gerade in dem Zweifel an einem Gelingen des „visibile parlare", an der immer möglichen Illusion, die durch die ästhetische Wirkung in den Augen des Liebenden erzeugt werden kann. Nur für den Bruchteil einer Sekunde scheint die Geliebte eine Anwort zu geben, der Blick auf das ideale Bild droht sich beständig durch den Schleier der Begierde zu trüben. Im Dialog der Medien wird das Bild der absoluten Schönheit bei Petrarca in Bewegung versetzt. Die eigentliche ästhetische Spannung besteht in dem ständig wirksamen Oszillationsmoment, das hier in dem Bild des Schleiers seine subtilste Anschauungsform erhält.

In *RVF* 126 hat der Dichter selbst eine Vision der himmlischen Laura, die mit der Vision Simone Martinis vergleichbar ist. Während der Maler von der Imagination seines Freundes geleitet wurde, konditionieren Erinnerungsbilder und Projektionen das Imaginäre des lyrischen Ich. Ausgangspunkt der Bewegung des Imaginären ist eine Erinnerungslandschaft, an die sich der Dichter zunächst wendet:

> Chiare, fresche, et dolci acque,
> ove le belle membra
> pose colei che sola a me par donna;
> gentil ramo ove piacque
> (con sospir' mi rimembra)
> a lei di fare al bel fiancho colonna; (1-6)

Die Landschaft zeugt von der Präsenz der abwesenden Laura, die das lyrische Ich in der Erinnerung zu beschwören sucht. Der Reim „membra – rimembra" scheint dabei den Akzent auf die sinnliche Komponente des Erinnerungsbildes zu lenken. Die Absenz der in Gedanken so sinnlich präsenten Laura provoziert aber schließlich einen Umschlag in verzweifelte Todessehnsucht[101], der sich das lyrische Ich in der zweiten Strophe der Canzone hingibt. Diese Sehnsucht schlägt in der dritten Strophe in eine visionäre Zukunftsprojektion um. Der Dichter imaginiert, wie eines Tages Laura selbst auf der Suche nach ihm eben diesen Ort aufsucht und dort nur sein Grab vorfindet:

---

101 Zur Vorstellung des „suicidio fantastico" bei Petrarca vgl. die Lectura des Gedichts von Michel David, „La Canzone CXXVI dei *Rerum vulgarium fragmenta*", in: *Lectura Petrarce*, wie Anm. 38, VIII (1988), Padova 1989, S. 111-161, bes. S. 137-141.

Tempo verrà anchor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella et mansueta,
[...]
cercandomi: et, o pieta!,
già terra infra le pietre
vedendo, Amor l'inspiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
et faccia forza al cielo,
asciugandosi gli occhi col bel velo. (27-39)

Dem Bild des Schleiers kommt in diesem Gedicht eine doppelte Funktion zu. Zunächst löst die Imagination des Dichters ihn gleichsam auf, indem er eine ihm freundlich gesinnte Laura in die Zukunft projiziert, die ihre Gefühle nicht zu verbergen trachtet, sondern sich des Schleiers bedient, um die Tränen zu trocknen, die sie im Schmerz um den verstorbenen Dichter vergießt.[102] Diente der wirkliche Schleier Lauras vor allem der Abwehr, so wird er in der imaginären Projektion von Lauras Tränen benetzt – Zeichen ihrer Liebe und ihres Bedauerns. Zugleich kennzeichnet „velo" aber eine Scharnierstelle zwischen der in die Zukunft projizierten Vision einer um den Dichter trauernden Laura und einer erinnerten Vision an die Erscheinung einer von einem Blütenschleier umgebenen, verklärten Laura:

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.(40-45)

Hatte bereits die Vision Simones im Zeichen des „visibile parlare" Dantes gestanden, so hat auch die Vision des Dichters ihren Ursprung in der *Commedia*.[103]

---

102 Michael David hebt in seiner Lectura des Gedichts („La Canzone CXXI dei *Rerum vulgarium fragmenta*", wie Anm. 101) diese erstaunliche ‚Umfunktionalisierung' des Schleiers, die in den Kommentaren vor ihm nicht gesehen wurde, besonders hervor: „Ed ecco che una situazione nuovissima si presenta e non mi pare che i commentatori, pur alcune volte dissacratori nel '500, abbiano rilevato l'*umiltà* del gesto di Laura. Che il ‚bel velo', *ciador* delle donne sposate, simbolo di tutte le difese reali simboliche o allegoriche, specialmente nei *RVF*, pezzo di vestiario quasi banalizzato nella sua frequenza, sia qui assunto alla funzione di un volgare fazzoletto, dovrebbe pur essere preoccupante." (S. 136). David deutet den Schleier aber einzig als religiös konnotiertes Bild: „[...] mi pare che il più vero motivo dell'icona breve della 3ª stanza sia religioso. [...] Questa Laura [...] che ora impetra il cielo facendogli forza, eccola detergersi il volto, auto-Veronica, e così aggiungere un nuovo elemento alla tonalità penitenziale e cristica della canzone." (S. 137).

103 Santagata weist in seinem Kommentar auf den Bezug zu Dante hin, ohne die Funktion des Schleiers und die Transformation des Motivs bei Petrarca zu untersuchen. (*Canzoniere*, wie Anm. 1, S. 592). Vgl. auch Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice*, Baltimore/London 1988, S. 103f. und Domenico De Robertis, „Petrarca petroso", in: *Revue des Études italiennes*

Denn auch Dante erblickt, wie bereits im letzten Kapitel gezeigt, Beatrice hinter einem Schleier von Blüten, als er ihr zum ersten Mal im Jenseits begegnet:

così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinto d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto. (*Purg.* XXX, 28-32)

Während Dante die Gestalt Beatrices in einer „nuvola di fiori“ wahrnimmt, arretiert Petrarca das Bild der fallenden Blüten, ja er scheint jede einzelne Blüte in ihrem Fall wie in Zeitlupe zu verfolgen:

Qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì, a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual, con un vago errore
girando, parea dir: Qui regna Amore. (46-52)

Dem imaginären „ragionar“ mit dem Bildnis Simones entspricht in der poetischen Vision ein imaginäres Gespräch mit den herabfallenden Blüten, die zunächst die Blicke des Liebenden zum Schoß, zum Saum des Kleides und zu dem geflochtenen goldenen Haar Lauras führen. Dann scheinen sie ihn auf das Reich Amors zu verweisen: „qual, con un vago errore/ girando, parea dir: Qui regna Amore.“ Das lyrische Ich scheint sich auch hier der Illusion bewußt („parea dir“); nur zu gerne gibt es sich aber dem „vago errore“ der von der Vision ausgelösten erotischen Phantasie hin. Doch der absolute Augenblick der visionären Erscheinung weicht schon in der nächsten Strophe einem reflexiven Moment, das den Prozeß einer Rückkehr zum Bewußtsein einleitet:

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era. (53-63)

Wurde Simone einer Laura ansichtig, die nur außerhalb der irdischen Welt „ove le membra fanno a l'alma velo“ in ihrer wahren Schönheit portraitiert werden

---

29/1983, S. 13-37, bes. S. 24. Enrico Fenzi hat die Geschichte des Motivs in seinem Aufsatz „*Rerum Vulgarium Fragmenta* CXXVI, ‚Chiare, fresche, et dolci acque‘ (in: *Italianistica* 20/1991, S. 455-486, bes. S. 462-469) bis zu Vergil, Horaz und Claudian zurückverfolgt.

konnte, so verhält es sich bei der Vision des Dichters umgekehrt. Der Zustand des Außer-Sich-Seins wird als „diviso da l'imagine vera" empfunden. Dies hat seine Ursache in der Natur der Vision. Denn obwohl der Dichter von dem „divin portamento" Lauras spricht, die wie Beatrice aus dem Paradies zu kommen scheint („per fermo nacque in paradiso"), und er selbst sich während der Vision im Himmel wähnt („credendo esser in ciel"), hat ihn seine Imagination in das Reich Amors geleitet. Er war im Gegensatz zu Simone nie frei vom Schleier des Begehrens. Seine Augen fixierten nicht die Seele der himmlisch verklärten Laura, sondern den Fall der Blüten, die seine Sinne im „vago errore" reizten und seine Blicke auf den Schleier des geliebten Körpers lenkten.

Am Ende von Petrarcas *Trionfi* scheint hingegen auch der Triumph über die sinnliche Fixierung des Liebenden vollzogen. Denn Laura wird an dem Ort imaginiert, wo auch Simone ihr „bel viso" (77.8) durch ihren Körperschleier gesehen hatte, „ove le membra fanno a l'alma velo". (77.11) Die letzte Vision der *Trionfi* ist das in der Ewigkeit arretierte Bild der vergeistigten Körperlichkeit Lauras im Zeichen des Schleiers:

A riva un fiume che nasce in Gebenna
Amor mi die' per lei sì lunga guerra
che la memoria anchora il cor accenna.
Felice sasso che 'l bel viso serra!
Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,
se fu beato chi la vide in terra,
or che fia dunque a rivederla in cielo?[104]

Das Bild des Schleiers, das hier programmatisch am Ende der *Trionfi* steht, ist zugleich Ausdruck einer poetologischen Reflexion. Denn wenn Petrarca auf den Steinsarg Lauras („Felice sasso che 'l bel viso serra") Bezug nimmt, so liegt es nahe, diesen Steinsarg, diese „arca" aus Stein, als autoreferentielle Metapher zu deuten, mit der sich der Dichter Petr*arca*, der ja das „bel viso" Lauras in Verse faßt („serra"), selbst bezeichnet. Die Metamorphose von Erinnerung in Dichtung scheint sich hier in der Metamorphose von „bel viso" in „bel velo" zu vollziehen. Der „bel velo" der Textur der Verse wäre in dieser Perspektive die Bedingung für die ästhetische Realisierung der Idealität des „bel viso", das durch die Sprache hindurch imaginiert wird und als Triumph in die Ewigkeit der Kunst eingeht.

Dante löste das Bild des Schleiers aus der theologischen Tradition einer Metaphorik der Offenbarung und lenkte den Blick auf die Materialität des Textes und seine ästhetische Realisierung. Mit Hilfe des von ihm in den Vordergrund gerückten ‚sensus aestheticus' konnte er die unaufhebbare Komplexität der Vermittlung des Absoluten zur Anschauung bringen. Vor diesem Hintergrund entwickelt Petrarca eine ihm eigene Poetik des Schleiers.

---

104 Francesco Petrarca, *Trionfi*, wie Anm. 55, „Triumphus Eternitatis", S. 139-145, S. 536ff.

Auch Petrarca steht in der Tradition der mittelalterlichen Hermeneutik und überschreitet die Konzeption des mehrfachen Schriftsinns, indem er insbesondere in seinen Vergilexegesen von einer nicht einholbaren Sinnpluralität ausgeht, die dem Leser die größte Aufmerksamkeit und Konzentration abnötigt. Die Schwierigkeit der Entschlüsselung begründet Petrarca im Blick auf die Texte Vergils mit dem historischen Argument einer zeitlichen Distanz zwischen Autor und Leser. Die ästhetische Erfahrung der Rezeption steht im Vordergrund seines Interesses, deshalb tritt die oszillierende Oberfläche des Textschleiers, der das Auge des Lesers irritiert, in den Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit: „frustrentur lumina velo“.[105]

Petrarca akzentuiert die rezeptionsästhetische Perspektive des ‚sensus aestheticus'. In der von ihm maßgeblich konzipierten Illumination Simone Martinis realisiert sich sein ästhetisches Programm auf der Bildebene. Der Schleier bezeichnet dabei die Grenze zwischen dem Dichter und seinem Werk, die Schwelle des Imaginären in ihrer Transparenz, die aber zugleich in ihrer zarten Gewebestruktur einen eigenen ästhetischen Wert gewinnt. Indem der Maler zugleich den Dichter ‚vor' dem Text wie die imaginären Gestalten ‚nach' dem Text sichtbar werden läßt, wird der Text zwischen Dichter und Gestalt gewordenem Imaginären im Bild des Schleiers selbst visualisiert.

Bereits in der Illumination Simones vollzieht sich eine Ästhetisierung des ‚allegorischen' Schleiers. In seiner Lyrik befreit Petrarca das Bild ganz aus seiner scholastisch-theologischen Tradition. Während der Schleier in der *Commedia* den Prozeß einer progressiven Offenbarung begleitet, verursacht er bei Petrarca eine Reizung des Bewußtseins, einen „dubbio a l'intellecto“ (*RVF* 182.3). Das Auge Dantes mußte sich in einem Prozeß der inneren Reinigung erst an den Anblick der himmlischen Beatrice gewöhnen, die am Ende nurmehr Spiegel des göttlichen Lichtes bleibt. Das lyrische Ich Petrarcas ist hingegen mit einem sich beständig entziehenden Du konfrontiert, in das es immer wieder von neuem ein erwünschtes, erträumtes, erinnertes, ein erhofftes oder aber auch ein befürchtetes Du hineinprojiziert. Der Schleier wird zur Projektionsfläche imaginärer Kommunikation, zum Stimulationsobjekt von Erinnerungsbildern, ja zum Fetisch, der einen subjektiven Reflexionsprozeß in Gang zu setzen vermag. Im Bild des Schleiers erhält das quälende Moment einer oszillierenden Unbestimmtheit zwischen Schein und Erscheinung, Hoffnung und Enttäuschung, Affirmation und Negation seine ästhetische Konkretisation. In der Diskontinuität der poetischen Artikulation einzelner Bewußtseinszustände tritt der Schleier aber auch als Bild einer komplizierten Selbsterfahrung von Selbstgegebenheit und Selbstentzug ein. Das bereits bei Dante zu beobachtende Phänomen eines Schleiers, der gleichsam von der verschleierten Dame auf das lyrische Ich übergeht, das sich selbst im Zeichen eines ‚velo' begreift, wird von Petrarca aufgenommen und zu einer Figur in

105 Vgl. Kapitel II, S. 85f., Francesco Petrarca, *L'Africa*, wie Anm. 9, IX.101, S. 264.

sich kreisender Subjektivität verdichtet. Das lyrische Ich ist angesichts der verschleierten Geliebten einer beständigen Spannung zwischen irdischer Fixierung und vergeistigter Kontemplation ausgesetzt. Die Selbstbefangenheit in der Grenzenlosigkeit der sich im Gestaltlosen verlierenden Leidenschaft erscheint ebenso im Zeichen des Schleiers wie die Körperlichkeit, deren „grave velo" den Menschen immer tiefer in die Materialität seiner irdischen Begierde zu ziehen scheint.[106]

Wurde das Bild des Schleiers bereits bei Dante aus der theologischen Tradition einer Metaphorik der Offenbarung gelöst, indem es eine ästhetische Funktion mit Blick auf das Imaginäre erhält und sich selbstreferentiell auf den Text bezieht, so wird diese mediale Reflexivität des Bildes von Petrarca aufgenommen und in vielfältiger Weise akzentuiert. Die mediale Vorstellung der Textur des velo wird auf einer ersten Reflexionsstufe auf die Materialität der Schriftlichkeit bezogen. Denn die Schrift vermag die im Bild des Schleiers zum Ausdruck gebrachte Erfahrung von Präsenz und Entzug wiederzugeben, insofern auch die Schrift „fra il bianco e 'l nero" zwischen der Anwesenheit des Zeichens und der Abwesenheit des Bezeichneten steht. Zugleich kann der Text die geliebte Laura wie ein Schleier mit Hilfe von Paronomasien immer wieder auf der Ebene der Schrift durchscheinen lassen und ein oszillierendes Spiel zwischen ‚laura' und ‚lauro' inszenieren. In einer weiteren Reflexionsstufe setzt Petrarca Schrift und Bildtext ins Verhältnis, indem er einen Dialog zwischen Maler und Dichter imaginiert, der auf ein Bild bezogen ist, das selbst der Sprache entspringt. In der durch Sprache vermittelten Kunst versucht er, die Erfahrung des sich Entziehenden als sich Entziehendes zur Darstellung zu bringen. Das von Simone Martini geschaffene Abbild Lauras schien eine imaginäre Präsenz der Geliebten in ihrer Idealität zu vermitteln, doch schon bald entsteht ein Riß zwischen dem Bild und der Projektion des betrachtenden Subjekts, der sich in einem Hin und Her zwischen Absenz und Präsenz, Illusion und Bewußtsein um die Illusion realisiert. Produktions- und rezeptionsästhetische Momente entfalten sich in einem Dialog der Medien, in dessen Verlauf das Bild der absoluten Schönheit in eine beständig oszillierende Bewegung versetzt wird, die im Bild des Schleiers ihre Anschauungsform erhält. Zu dem Medium der Schrift tritt hier auch das Medium der

106 James V. Mirollo, der das Bild des Schleiers bei Petrarca mit Blick auf seine Rezeption im Manierismus untersucht („Visage and Veil", wie Anm. 37), hebt die Komplexität der „veil-poems" hervor, die „*in nuce* the paradoxes, complexities, and conflicts – moral, spiritual, and artistic – that dominate the *Rime* as a hole" enthielten. Gerade auf Grund der vielfachen Verwendung des Schleiers als reales weibliches Kleidungsstück und imaginäre Präsenz, als Bild für den Text und für die Subjektivität des Liebenden, unterscheide sich Petrarca maßgeblich von seinen manieristischen Imitatoren: „But if Petrarch himself is not the first *manierato* it is because he is able to avoid the dual dilemmas of sterile adherence to his vernacular and Latin lyric models, and total immersion in a self-sufficient and totally enclosed aesthetic world. By accomodating a wide range of empirical as well as aesthetic experience, by continually transacting between nature and art, between real and imaginary veils, his poems achieve a saving tension that asks no resolution, for it is a chief source of their appealing wholeness." (S. 108).

Stimme. Denn Petrarca imaginiert einen fiktiven Dialog zwischen dem lyrischen Ich und der gemalten Laura, der von unmittelbarer Spontaneität der Zuwendung geprägt scheint. Diese Erfahrung kann jedoch nur in der Schrift als verlorener Augenblick absoluter Unmittelbarkeit und Präsenz erinnert werden.

III „O bellissimi dubbi, oh cari inganni" *Transparenz und Trübung*[1] *im Werk Torquato Tassos*

Das lyrische Werk

Bei Petrarca gewinnt das Bild des Schleiers als mediale Reflexionsfigur eine neue Komplexität. Schleier und Entschleierung setzten eine Dialektik von Faszination und Negation der Sinnlichkeit, Abwesenheit und Anwesenheit in der Abwesenheit frei, in der der Schleier als Generator der Imagination eine zentrale Funktion erhält. Mit Tasso setzt eine neue Entwicklung ein[2], die die Forschung bisher noch kaum beachtet hat. Zwar ist Helmut Haupt in seiner grundlegenden Studie zur *Bild- und Anschauungswelt Torquato Tassos*[3] im Kontext des Kapitels „Verhüllung und Hülle"[4] auf das Bild des Schleiers eingegangen, doch ohne dabei dessen Bedeutung für Tassos poetische Anschauung eigens zu beleuchten und ohne der Abhängigkeit des Bildes von den jeweiligen Gattungsvoraussetzungen Rechnung zu tragen.

Bereits in Tassos Lyrik läßt sich beobachten, wie Tasso auf der Grundlage vielfacher intertextueller petrarkistischer Bezüge die poetischen Möglichkeiten des Bildes erkundet, indem er das auf Laura fixierte Petrarkische Modell aufhebt und durch eine Diversifizierung ersetzt. Er wendet sich an unterschiedliche Adressaten oder stellt sich als Dichter in den Dienst eines anderen Liebenden. Aber auch in seiner enkomiastischen Dichtung experimentiert er vor dem Hintergrund der Petrarkischen Vorgabe mit einer Vielzahl neuer Verwendungsmöglichkeiten der Anschauungsform.

Das etwa zweitausend Texte umfassende Gedichtkorpus Tassos wurde nie im Sinne des von Tasso selbst angestrebten Editionsprojekts veröffentlicht. Nur die

---

1 Unter dem Titel „Transparenz und Trübung" erschien bereits 1993 eine Vorstudie, in der die Verwendung des Schleiers in Tassos *Aminta* im Mittelpunkt stand. Vgl. Patricia Oster, „Transparenz und Trübung in Arkadien. Der Schleier in Tassos *Aminta*", in: *Compar(a)ison* 2/1993, S. 65-86.

2 Im Gegensatz zu Dante und Petrarca, die das Bild des Schleiers erst aus dem Kontext des vierfachen Schriftsinnschemas lösen mußten, hat dieser Rückbezug für Tasso keine Bedeutung mehr, auch wenn er sich in der theoretischen Auseinandersetzung mit der allegorischen Textauslegung auf Dantes Explikation im *Convivio* bezieht. Vgl. Klaus W. Hempfer, „Allegorie als interpretatives Verfahren in der Renaissance: Dichterallegorese im 16. Jahrhundert und die allegorischen Rezeptionen von Ariosts *Orlando Furioso*", in: *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance.* Festschrift für Erich Loos zum 70. Geburtstag, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Enrico Straub, Wiesbaden 1983, S. 51- 75, hier S. 58-62.

3 Helmut Haupt, *Bild- und Anschauungswelt Torquato Tassos*, München 1974.

4 Ebd. S. 79-87.

noch zu seinen Lebzeiten erschienenen 180 Gedichte der für Lucrezia Bendidio und Laura Peperara verfaßten Liebeslyrik fanden 1591 in der *parte prima* seiner *Rime* die von ihm vorgesehene Form. Gerhard Regn hat die „zyklische Gestalt" dieser von Tasso selbst ausgewählten und zusammengestellten Sammlung von Liebesgedichten erstmals als eine „Relevanzfigur" verstanden, die auf ein petrarkistisches Schema zurückgreift.[5] In seiner Studie *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition* zeichnet er das „Bild einer Liebeslyrik" nach, „in der die petrarkistische Bezugsdimension trotz aller innovierenden Modifikationen integratives Zentrum des Sammlungsganzen bleibt."[6] Petrarca wird fast 180 Mal aufgerufen, wobei die petrarkistischen Belege bis auf wenige *Trionfi*-Zitate aus dem *Canzoniere* entlehnt wurden. Als Paradigma für „intertextuelle Diversifizierung und systemreferentielle Homogenisierung im kombinatorischen ‚imitatio-Verfahren'"[7] führt Regn ein Gedicht Tassos an, in dem das Bild des Schleiers als „semantischer Kern" das Sonett „petrarkisch legitimiert".[8] Gerade das programmatische Schleiergedicht Petrarcas „Lassare il velo" (*Canzoniere* 11) dient Tasso als Referenztext für sein Sonett:

Io mi credea sotto un leggiadro velo
trovar inerme e giovenetta donna,
tenera a' prieghi, o pur in treccia e 'n gonna,
come era allor che parvi al sol di gelo;
ma, scoperto l'ardor ch'a pena io celo
e 'l possente desio ch'in me s'indonna,
s'indurò come suole alta colonna
o scoglio o selce al più turbato cielo.
E lei, d'un bel diaspro avvolta, io vidi
di Medusa mostrar l'aspetto e l'arme,
tal ch'i' divenni pur gelato e roco;
e dir voleva, e non volea ritrarme,
mentre era fuori un sasso e dentro un foco:
„Spetrami, o donna, in prima, e poi m'ancidi".(6) [9]

Der Schleier wird wie schon bei Petrarca zum Bild für die psychische Befindlichkeit des lyrischen Ich. Im ersten Teil des Gedichts sieht der Liebende die Dame vermeintlich unbewehrt „sotto un leggiadro velo", hinter den er das Bild einer sanftmütigen und seinen Gefühlen zugänglichen jungen Frau projiziert. Wie in

5 Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur „Parte prima" der Rime (1591/92)*, Tübingen 1987, hier S.14.

6 Ebd. S. 16. Zu den petrarkistischen Voraussetzungen von Tassos Lyrik vgl. C. Peter Brand, „Petrarch and Petrarchism in Torquato Tasso's Lyric Poetry", in: *Modern Language Review* 62/1967, S. 256-266 und Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 426-434 und S. 477. Vgl. auch: *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Stuttgart 1993.

7 Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, wie Anm. 5, S.82.

8 Ebd. S. 84.

9 Torquato Tasso, *Rime* 6, in: *Opere*, a cura di Bruno Maier, 5 Bde., Milano 1963-1965, Bd. 1, S. 217. Im folgenden werden die *Rime* nach dieser Ausgabe Bd. 1 [1- 1312], Milano 1963 und Bd. 2 [1313- 1708], Milano 1964 zitiert.

Petrarcas programmatischem Schleiergedicht verursacht aber die Offenbarung seiner Leidenschaft eine Transformation der Situation. Während Laura sich bei Petrarca fortan hinter einem Schleier verbirgt, der es ihm unmöglich macht, ihre wahren Gefühle zu ergründen, wird in Tassos Gedicht aus der „inerme e giovenetta donna" eine wehrhafte Medusa („di Medusa mostrar l'aspetto e l'arme"). Der glücklichen Illusion, die der leichte Schleier hervorrief, folgt ein Zustand der Selbstentzogenheit, der das lyrische Ich in eine fast autistische Erstarrung versetzt, die ihm schlimmer als der Tod erscheint: „e dir voleva, e non volea ritrarme,/mentre era fuori un sasso e dentro un foco". Regn spricht im Hinblick auf die transformierte Verwendung des Schleiermotivs von einer „*imitatio e contrariis*"[10]. Diese Funktionsverkehrung wird aber ihrerseits durch die Bezugnahme auf ein anderes Gedicht Petrarcas legitimiert. Denn auch im *Canzoniere* Petrarcas erscheint Laura in der Rolle der Medusa.[11] Regn verfolgt in seiner Analyse die Verarbeitung zahlreicher „petrarkischer, petrarkistischer oder petrarkistisch rückgebundener Zitate", und betont, daß Tasso von der „Transparenz" eines „intertextuellen Spiels"[12] ausgehe:

> Diese Transparenz garantiert nicht nur ganz allgemein die Wahrnehmbarkeit der vorherrschenden Traditionsbindung; sie ist auch Bedingung für die volle Entfaltung des ästhetischen Vergnügens. Erst vor dem Hintergrund der aufgerufenen Modellvorgaben gewinnt der je spezifische *artificio* sein klares Profil, und erst durch den Einblick in die *imitatio*-Arbeit läßt sich die je besondere Eigenleistung des mit seinen Vorbildern wetteifernden Dichters recht ermessen.[13]

Die intertextuelle Transparenz verweist aber ihrerseits auf das Bild des Schleiers. Der Schleier aus Petrarcas programmatischem ersten Schleiergedicht „Lassare il velo" scheint hinter der Textur von „Io mi credea sotto un leggiadro velo" auf. Um dieses Spiel mit dem durchsichtigen Textschleier der intertextuellen Transparenz zu akzentuieren, insistiert Tasso auch auf der Semantik des Signifikanten „velo", der als Anagramm" in „voleva" und „volea" verborgen ist.

Als Beispiel eines „integralen imitatio-Verfahrens" führt Regn Tassos Ballata 13 an, die ebenfalls auf Petrarcas Ballata 11 Bezug nimmt[14]:

> Lasciar nel ghiaccio o ne l'ardore il guanto
> Amor più non solea,
> da poi che preso e 'n suo poter m'avea
> nel laccio d'oro ond'io mi glorio e vanto.

---

10 Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, wie Anm. 5, S. 84.

11 So in *Rime* 179, 9-11: „Ecciò non fusse, andrei non altramente/ a veder lei, che 'l volto di Medusa,/ che facea marmo diventar la gente." Auch in dem letzten Gedicht des *Canzoniere* „Vergine bella" erscheint Laura als Medusa: „Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso" (366,11). Vgl. Kenelm Foster, „Beatrice or Medusa", in: *Italian Studies presented to E.R. Vincent*, hrsg. von C. P. Brand, K. Foster, U. Limentani, Cambridge 1962, S. 41-56, hier S. 53 und Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo/Roma 1977, hier S. 236-39.

12 Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, wie Anm. 5, S. 89.

13 Ebd. S. 89f.

14 Ebd. S. 90ff.

Mentr'io n'andava ancor libero e scarco
il candor m'abbagliò di bianca neve,
sì che non rimirai la rete e i nodi;
poi che fui colto e di spedito e leve
tornai grave e impedito e caddi al varco,
coperse il mio diletto e 'n feri modi
sdegnò la bella man preghiere e lodi.
Ahi, crudel mano, ahi, fera invida spoglia,
chi fia che la raccoglia,
né sdegni i baci e l'amoroso pianto?

Auch dieser Text nimmt auf das zentrale Schleiergedicht Petrarcas „Lassare il velo o per sole o per ombra,/ donna, non vi vid'io/ poi che in me conosceste il gran desio" Bezug. Tasso spielt hier mit der intertextuellen Referenz, indem er die Anfangsverse variiert und den Schleier durch einen Handschuh ersetzt. Wie in der Ballata Petrarcas verhüllt sich die Dame in dem Augenblick, in dem sich der Liebende offenbart. Tasso verwandelt, wie es bei Regn heißt, „das Schleiergedicht" in ein „Handschuhgedicht", indem er wiederum „ein ganz bestimmtes der Handschuhgedichte", nämlich „O bella man" (199) aus dem *Canzoniere* „anzitiert"[15], wo die Hand mit der „spoglia" des „guanto" bedeckt wird. Entsprechend heißt es bei Tasso in leichter Abwandlung „invida spoglia".

Regns Analyse macht deutlich, daß Petrarcas programmatisches Gedicht über den Schleier Tasso offensichtlich als Modell diente, das er spielerisch imitierte und in vielfacher Weise abwandelte. Während Regn das kombinatorische imitatio-Verfahren in der zyklischen Liebeslyrik der *Parte prima* der *Rime* Tassos herausarbeitet, soll hier am Bild des Schleiers verfolgt werden, wie sich der Spielraum der Kombinatorik Petrarcas in dem umfangreichen und vielgestaltigen lyrischen Werk Tassos wesentlich erweitert und eine Vielzahl neuer Verwendungsmöglichkeiten der Anschauungsform erschlossen wird.[16]

In Anlehnung an Petrarca erscheint das Bild in seiner einfachsten Verwendung in Verbindung mit einer Dame, die sich hinter einem Schleier verbirgt. Nur in wenigen Fällen bleibt der Schleier dabei reines Attribut weiblicher Kleidung.[17] In dem Gedicht 778, „In lode de la signora Pandolfina", imaginiert das lyrische Ich die Dame mit deutlicher Bezugnahme auf Petrarcas Madrigal „Non al suo amante più Dïana piacque" (*RVF* 52) in einer pastoralen Umgebung beim Waschen eines leichten Schleiers: „ [...] or pensosa siede/ su l'erba fresca, or lava il bianco piede,/ or un leggiadro vel ne le bell'onde;" (2ff.). In dem Gedicht 131 der *Rime per Laura Peperara* wird vor dem Hintergrund Petrarcas mit dem Bild einer ‚entschleierten' Laura die Vorstellung von einer den Blicken und Gefühlen

15 Ebd. S. 92.

16 Dabei soll freilich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, da das Bild des Schleiers häufig (in 137 Gedichten) und zum Teil in wenig origineller Form auftritt.

17 Wie zum Beispiel in *Rime* 538.53, wenn er von Pallas „in bianca veste e 'n puro velo" spricht. Oder in *Rime* 1422. 10, wenn „manto e 'l velo" der Venus evoziert werden.

unmittelbar zugänglichen Geliebten[18] evoziert: „Laura si mostra senza benda o velo". In dem Gedicht 187 der *Rime per Laura Peperara,* „Eran velati i crespi e biondi crini", nimmt Tasso hingegen auf Petrarcas Sonett „Erano i capei d'oro a l'aura sparsi" (*RVF* 90) Bezug, indem er die bei Petrarca schleierlos erscheinende Laura mit einem Schleier versieht und das Bild der sich wild im Wind bewegenden Haare auf diese Weise negiert. Vor dem Hintergrund einer sich dem Blick des Liebenden in der Erinnerungsvision schleierlos offenbarenden Laura bei Petrarca („Erano i capei d'oro a l'aura sparsi/ che 'n mille dolci nodi gli avolgea,/e 'l vago lume oltra misura ardea/ di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi"), evoziert Tasso eine dem Blick des Liebenden hinter einem Schleier entzogene Geliebte:

Eran velati i crespi e biondi crini,
e 'l bel vermiglio e candido colore,
e la bocca che spira un dolce odore
fra perle orientali e fra rubini;
e breve spazio dentro a' suoi confini
rinchiudea maestà, grazia ed onore;
e solo in voi si discopriva amore
e da voi saettava, occhi divini;
e tanto m'abbagliò la vista ardita,
che pien di maraviglia e pien d'oblio
non conobbi lo stral né la ferita.
„Lasso, deh chi m'inganna?" allor diss'io;
„lumi sereni de l'oscura vita,
s'erro, vostra è la colpa e 'l danno è mio."

Tasso transformiert nicht nur das Erinnerungsbild der sich schleierlos dem Blick des Liebenden zeigenden Laura, sondern im Bild des Schleiers evoziert er zugleich das Bild einer konkreten Maskierung. Aus dem argomento des Gedichts geht hervor, daß der Schleier für eine Maske einsteht, die es dem Liebenden unmöglich macht, die Geliebte zu erkennen: „Dice di non aver conosciuta la sua donna in maschera a gli occhi abbagliati dal soverchio lume." Auch die Täuschungen, denen der Liebende zum Opfer fällt, gehören dem Petrarkischen Motivkomplex an. An die Stelle der in Petrarcas Gedichten durch die Imagination des Liebenden hervorgerufenen Illusionen tritt in Tassos Gedicht eine konkrete

18 Als Gegenbild zu dieser ‚schleierlosen' Unmittelbarkeit verwendet Tasso das Bild eines verdunkelnden Schleiers, um die Unzugänglichkeit der Geliebten zum Ausdruck zu bringen. So in *Rime* 415 „Alto e nobile obietto al mio desire": „[...] de gli sdegni il fosco velo" (415.11). Oder in 576.37ff.: „Ma se nube e se nebbia a lor fa velo,/ cela nube e vapore/ d'ira e di sdegno il vostro almo splendore." Die Wolken des Unmuts werden von dem „alma splendore" der Dame vertrieben. In dem der Duchessa di Brunswick gewidmeten Gedicht 914 „Donna, anzi duce, il bel disdegno e 'l zelo" hebt Tasso das Fehlen eines Schleiers hingegen besonders hervor, um die „dolcezza" und „gioia" ihres Blicks zu betonen: „Perché il dolce splendor che senza velo,/in cui d'occhi sereni il raggio asconda,/tanta dolcezza instilla e gioia inonda." (914.5ff.) In *Rime* 405, „Né mai verde arboscel", einem Gedicht, das sich in den Dienst der Liebe des Signor Giulio Mosti zu der von ihm umworbenen Fiordispina stellt, stehen die schönen Augen der Dame, die mit der von einem Kälte- oder Nacht-Schleier befreiten Natur verglichen werden, im Vordergrund: „Né mai verde arboscel le chiome ombrose/spiega sì belle allor che 'l freddo gelo/o de la notte si dilegua il velo [...]" (405.1ff.).

Maske, die wie der Schleier ein Moment der Oszillation verursacht, weil die Geliebte einerseits den Blicken entzogen ist, ihre Blicke aber andererseits durch einen schmalen Spalt („breve spazio") dringen und den Liebenden in einer Weise blenden, daß ihm ein Erkennen unmöglich wird. In dem folgenden Gedicht 188 nimmt Tasso das Thema der sich hinter einer Maske entziehenden Geliebten wieder auf („sotto mentite larve ad arte incolta,/ non la conobbi in quella guisa involta", (2f.). Der durch ihre Verkleidung auf den Liebenden treffende Blick Lauras leuchtet jetzt in so strahlender Helle, daß ihre Seele in ihrem eigenen Licht verborgen erscheint: „quando gli occhi leggiadri in me converse:/ ch'a lo splendor fui vinto e no 'l sofferse/l'alma, ch'in lei s'è trasformata e volta;/ e l'alma luce in se medesma accolta/ ne' suoi raggi s'ascose e ricoperse."(188.4-9) Hugo Friedrich hat darauf hingewiesen[19], daß Tasso sich hier auf einen Vers aus Dantes *Commedia* bezieht, der die Intensität des Lichts im Bild des Schleiers evoziert: „Ma come al sol che nostra vista grava/ e per soverchio sua figura vela [...]"(*Purg.* XVII, 52f.). Friedrich hebt vor allem die Transformation des Verses in der Lyrik Tassos hervor: „Tasso löst nicht nur den Lakonismus Dantes auf, indem er auf zwei Verse verteilt, was dort in einem gesagt war, sondern er versetzt auch das Bild aus seiner kosmischen Dimension in die galante und etwas preziöse Sprache dieses Liebesgedichtes [...]."[20]

In *Rime* 442, einem Gedicht, das Tasso „Ad istanza del signor Curzio Ardizio", wie es im argomento heißt, verfaßt hat[21], wird das Verfehlen der Geliebten in umgekehrter Weise akzentuiert. Nicht sie ist hinter einer verschleiernden Maske verborgen, sondern der Blick des Liebenden erscheint verschleiert, so daß er die erwartete Dame bei einem nächtlichen Rendezvous nicht erkennt:

Sotto l'aperto ciel, tra gigli e rose
e verdi erbette ed odorate piante,
notturno e cheto e solitario amante
la mia donna attendea com'ella impose.
Quando passò ma come, o desiose
luci, non conosceste il bel sembiante?
e tu, vago mio sguardo? oh chi davante
pur quasi un velo al suo passar mi pose?
Passò madonna, e seco ogni mio bene
e la fortuna mia passata è seco
che in quel candido seno io preso avrei.
Oh! più d'Amore e di Fortuna cieco
allora io fui, ché or tardi e senza speme
veggio il mio male e piango i dolor miei.

---

19 Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, wie Anm. 6, S. 427.
20 Ebd.
21 Tasso erweitert das petrarkistische Schema, indem er seine Stimme in den Dienst verschiedenster Perspektiven stellt. So versetzt er sich in *Rime* 423 in die Rolle einer Frau beim Abschied ihres Geliebten. Wie der dunkle Mantel der Nacht umgibt der schwarze Schleier der Melancholie die Liebende: „ed io sì tenebroso ho dentro il core,/ e tra queste ombre e in questo negro velo/ il figuro e vagheggio, ed ardo e 'l celo."(423.7ff.).

Das lyrische Ich stellt sich selbst die Frage, wie es möglich war, daß es die erwartete Dame, die offenbar an den vereinbarten Treffpunkt kam, nicht erkannte. Im Bild des Schleiers versucht es seine momentane Blindheit zu visualisieren: „quasi un velo al suo passar mi pose?" Obgleich es nicht um das Verfehlen der vielleicht einzigen großen Liebe in Gestalt einer vorbeigehenden Passantin in der Großstadt geht, scheint hier ein Motiv aus Baudelaires großem Parisgedicht *A une passante* vorweggenommen. Das Verb „passare" enthält die ganze histoire dieser Verfehlung: „Quando passò" – „quasi un velo al suo passar mi pose" – „passò madonna" – „la fortuna mia passata". Unwiederbringlich scheint jetzt die Hoffnung auf ein neues Treffen verloren („senza speme"). Doch im Gegensatz zu der absoluten Verfehlung in dem Gedicht Baudelaires („Fugitive beauté/ [...] Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?/ [...] Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!")[22] geht es in dem Gedicht Tassos vor allem um ein sinnliches Abenteuer, auf das der Liebende verzichten muß: „la fortuna mia passata è seco/che in quel candido seno io preso avrei." Wie bereits vor ihm Dante und Petrarca imaginiert Tasso einen verschleierten männlichen Blick der Subjektivität. Allerdings geht es hier nicht um Schleier der schuldhaften sinnlichen Begierde wie in der *Divina Commedia*. Vielmehr wird die bei Petrarca wiederholt inszenierte in sich kreisende Subjektivität des liebenden Ich in eine konkrete Situation überführt. Ein Liebender, in dessen Situation Tasso sich stellvertretend versetzt, erwartet eine Dame in der Dunkelheit eines Parks. Obwohl sie zu dem vereinbarten Treffpunkt kommt, erkennt er sie nicht. Es bleibt offen, warum sich ein Schleier vor seine Augen legte. War es eine verdrängte innere Abwehr? Suchte er sich unbewußt aus der Affaire zu ziehen? Oder kannte er die Dame zu wenig, um sie in der Dunkelheit zu erkennen?

Auch in seinen enkomiastischen Gedichten experimentiert Tasso mit dem Verhältnis von Maske und Schleier. In den der Herzogin von Ferrara gewidmeten Gedichten 991 und 992 wird sich in einer kühnen paradoxalen Wendung die Herzogin selbst zur Maske bzw. zum Schleier. Rime 991 beschwört zunächst den Abend eines Festes. In der dunkeln Nacht sieht man viele maskierte Gesichter („mille imagini false errando intorno"), bis die Herzogin erscheint. Die Natur selbst befreit sich bei ihrem leuchtenden Auftritt von allen dunklen Wolkenschleiern: „né 'l seren puro de la bianca luna/ nube celava od altro oscuro velo,/ quando alta donna in lieto coro apparve/ ed illustrò con mille raggi il cielo". Dieser Negation eines „oscuro velo" entspricht in dem folgenden Gedicht 992 nunmehr auch das Verhalten der Herzogin selbst, die im Gegensatz zu ihrem Hofstaat keine Maske trägt:

Nudo era il viso, a cui s'agguaglia in vano
opra di Fidia o già per fama intesa
quella a cui vita fu la fiamma accesa,
e nuda ancor la bella e bianca mano;

22 Charles Baudelaire, „A une passante", in: *Tableaux parisiens, Œuvres complètes*, hrsg. von Claude Pichois, 2 Bde., Paris 1975, Bd. 1, S. 92f.

ed ella dir parea: „Dal ciel sovrano
per meraviglia sono a voi discesa
e l'imagine porto al vel sospesa,
perch'è 'n vece di larva aspetto umano“.
E per temprare i raggi e 'l vago ardore
chiudea gli occhi ed apriva, ed era intanto
cortese il sonno e più cortese Amore.
Cortese il suo bel velo e 'l caro guanto;
né sol cortese, ma pietoso il core
ne l'altrui riso: or che sarà nel pianto?

Das Paradox ihrer Maskierung besteht darin, daß die Herzogin zwar keine Maske trägt, ihre eigene irdische Gestalt („aspetto umano“) aber als Maske („'n vece di larva“) ihrer wahren göttlichen Erscheinung aufgefaßt wird. Diese Körpermaske wird im Bild eines Körperschleiers evoziert: „l'imagine porto al vel sospesa“. Das Bild, das sie den Blicken bietet, erscheint auf dem Schleier ihres Körpers, der ihre göttliche Gestalt erahnen läßt. Die in den ersten Versen des Gedichts hervorgehobene Nacktheit ihres Gesichts und ihrer Hand werden deshalb in dem zweiten Terzett des Sonetts als Schleier ihres göttlichen Wesens besungen: „Cortese il suo bel velo e 'l caro guanto“.

Neben dem Bild der Maske, das wiederholt im Zeichen des Schleiers erscheint, steht der weibliche Schleier bei Tasso jedoch auch für den ästhetischen Reiz der Ambiguität. Dies wird in dem Gedicht „Quanta bellezza un picciol corpo aduna“ (*Rime* 1019) deutlich. Das Gedicht steht im Kontext eines Zyklus, der einer Hofdame der Herzogin von Ferrara, der Zwergin Isabella „bellissima di corpo e di mirabile ingegno“, wie es im argomento heißt, gewidmet ist:

Quanta bellezza un picciol corpo aduna
in leggiadretta gonna e vaghi panni,
quanta ne copre un velo,
quanta ne scopre il cielo!
O bellissimi dubbi, oh cari inganni!
Oh scherzo di Natura e di Fortuna,
che di tutti i suoi doni e tutti i pregi
par che t'adorni e fregi!
O trastullo d'Amore,
o dilettoso gioco e dolce errore!

Der „picciol corpo“ Isabellas erfährt durch einen Schleier eine Transformation. Der Blick des Betrachters wird zum ungesicherten Blick, der hinter dem Schleier bald ein Kind, bald eine schöne junge Frau zu erkennen glaubt. Das Spiel der Verschleierung und zufälligen Entschleierung setzt seine Imagination in Gang: „quanta ne copre un velo,/ quanta ne scopre il cielo“. Wie das Mädchen, so entzieht sich an dieser Stelle auch die Sprache dem eindeutigen Zugriff. Handelt es sich in Vers vier um eine hyperbolische Parataxe für ‚unzählige Sterne'? Oder steht „cielo“ für einen heftigen Windstoß, der unverhofft den Blick auf die junge Frau preisgibt, oder aber für das Walten Fortunas, die diese Entschleierung her-

beiführt? Die erotische Faszination geht ganz im Spiel der Täuschung und des Zweifels auf. Ja, sogar die Schönheit selbst scheint von der hinter dem Schleier evozierten „bellezza" des „picciol corpo" auf die „bellissimi dubbi" überzugehen. Die „cari inganni" der Illusionen verursachen den besonderen ästhetischen Reiz Isabellas. Die von der mädchenhaft kleinen, aber vollendet schönen Isabella ausgehende Ambivalenz erfährt durch den Schleier eine Steigerung, die die Imagination reizt, so daß in einer poetischen Pointe schließlich Amor selbst als der ideale Liebhaber dieses „dilettoso gioco e dolce errore" erscheint: „Oh trastullo d'Amore". In seiner Hommage an die verschleierte Isabella offenbart sich Tassos Interesse an einem Imaginären, das oszilliert.

Das oszillierende Spiel des Schleiers kommt insbesondere in dem Gedicht der *Rime amorose estravaganti* „Deh, nuvoletta, in cui m'apparve Amore" (*Rime* 253) zum Ausdruck. Amor treibt sein Spiel mit dem lyrischen Ich, indem er ihm eine Schönheit zeigt, ohne sein Begehren zu erfüllen. Metapher für dieses heitere Entziehen im Offenbaren ist eine kleine Wolke, in der Amor erscheint und die sich wie ein leichter Schleier vor die Augen des Liebenden legt:

Deh, nuvoletta, in cui m' apparve Amore
e fece a gli occhi miei candido velo,
e, se m'ascose la beltà del cielo,
mostrò la sua di cui più vago è 'l core!
Nuvoletta gentil, non fusti piena
di fredda pioggia o di gelata neve
o ver di fiamme ardenti,
ma d'uno spiritel volante e leve
e di lieto color tutta serena;
e i miei lumi contenti
pareano al lampeggiar d'occhi ridenti;
e, se'l vago candor sì dolce adombra,
bramo la luce di cangiar con l'ombra
e la vista del sol col mio signore.

Es gelingt dem Liebenden, Amor zu überlisten, indem er sich nicht zu großer Leidenschaft hinreißen läßt, sondern sein Glück gerade angesichts der verschleierten „occhi ridenti" findet: „[...] i miei lumi contenti [...]". Auf diese Weise bleibt er sowohl vor den Strahlen der glühenden Sonne („fiamme ardenti") wie vor Eis und Kälte der Abweisung („fredda pioggia", „gelata neve") geschützt. Deshalb gibt er sich mit dem Blick auf den Schleier der vermittelnden Instanz, mit dem Blick auf Amor zufrieden: „bramo la luce di cangiar con l'ombra/ e la vista del sol col mio signore".

Doch der weibliche Schleier steht nicht nur für das oszillierende Spiel der Ambiguität ein, sondern der Körper der Dame selbst erscheint in einer Reihe von Gedichten als Schleier, als „leggiadro velo". In der Leichtigkeit des Materials wird ein Moment der Durchsichtigkeit evoziert, das ein Spiel der Imagination erlaubt, die hinter dem Schleier Vollkommenheit zu erahnen glaubt. Tasso greift dabei auf den Topos eines die Seele umgebenden Körperschleiers zurück, der aber im

Gegensatz zu Dante und Petrarca an dieser Stelle keine religiöse Dimension besitzt. Der leichte Schleier wird zum eigentlich ästhetischen Medium, in dem sich das Auge bricht, das durch die feine Zartheit des Körpergewebes eine vollkommene Seele zu erblicken wähnt. So heißt es in einem der Herzogin von Ferrara gewidmeten Gedicht: „Alma real, che per leggiadro velo/ splendi qual per cristallo il sol traluce [...]". (670.1f.) Eine Variante dieser Verse findet sich in einem Vittoria Scandiana Tassona zugedachten Gedicht: „Alma leggiadra, il cui splendor traluce/ qual sol per nubi dal suo vago velo [...]". (704.1f.)[23] In beiden Gedichten verwendet Tasso das Verb „tralucere", um die die Imagination anregende, scheinbare Durchsichtigkeit zu betonen. Insbesondere in den enkomiastischen Gedichten kann mit Hilfe des durchsichtigen Körperschleiers auf die Tugenden der Dame jenseits ihrer sinnlichen Präsenz angespielt werden. Dies wird in einem Isabella Gonzaga gewidmeten Gedicht (*Rime* 1410) besonders deutlich:

Ciò che versò per meraviglia il cielo
in cento eroi famosi in cento lustri,
che fanno adorna Italia, e prima illustri
fer le parti soggette al duro gelo,
accolse in voi dentro un leggiadro velo
sotto un color di rose e di ligustri
ne l'anima gentile, onde s'illustri
Napoli più di Creta e Delfo e Delo.
L'antica gloria in voi di scettri e d'armi
con tanti d'onestade onori e pregi,
son pur semi e faville, e non già spente; (1-11)

Der Körperschleier erlaubt es, den Blick des Betrachters auf die ‚männlichen' Tugenden („gloria in voi di scettri e d'armi") der weiblichen Erscheinung zu lenken. Unter dem zarten Schleier ihrer rosigen Haut („sotto un color di rose e di ligustri") scheinen sich die „faville" der „cento eroi famosi", die die „antica gloria" ihrer Familie begründeten, wieder zu entzünden.

Wie Tasso den Körper der Frau als Schleier der Seele oder der Tugend wahrnimmt, betrachtet er auch die blühende Natur als Schleier der Erde. So in Rime 621 „Non s'agguagli ad Alcide", wenn es heißt: „[...] rimirando la terra e 'l suo bel velo"(8). In Rime 1013 „Nel mar de' vostri onori" kommen beide Bildbereiche zusammen. Das lyrische Ich imaginiert, wie die Natur die Herzogin von Ferrara mit Perlen von Tau und Blumen schmückt:

e sovra il caro velo
vi sparge a mille a mille
minute perle e rugiadose stille;
e pare un lieto maggio
fiorir di vaghi gigli
a' vostri piedi e di bei fior vermigli. (22-27)

---

23 Vgl. ebenso *Rime* 1190 „Quando v'ordiva il prezioso velo/ l'alma Natura e le mortali spoglie". (1190.1f.) und *Rime* 1361 „l'Alba t'invidia il leggiadretto velo". (1361.14)

Indem der Dichter den Körper der Dame als „caro velo" bezeichnet, schließt er erotische Konnotationen an dieser Stelle ganz aus. Der Körperschleier der Dame scheint wie ein Spiegel die Schönheit der Natur zu reflektieren, die ihrerseits aber selbst den Glanz der Herzogin widerspiegelt. Ähnlich verhält es sich auch in *Rime* 999 „Voi, che passate". Hier besingt Tasso das Schloß Belvedere von Ferrara und die es umgebende Landschaft. Die Wasser des Po werden hier als Schleier wahrgenommen, der einen Engel zu verbergen scheint:

non è sirena usa a celar ne l'onda
quel c'ha di pesce a male accorte genti,
ma un'angioletta, che i suoi raggi ardenti
par ch'in bel velo a gli occhi nostri asconda.
La real Margherita in ciel le stelle
arrestar può con l'armonia celeste: (5-10)

Wie der Körper der Dame ein Schleier ihrer Seele ist, so wird auch die Natur als ein Schleier dieser Seele betrachtet: hinter dem Wasserschleier scheint sich die engelhafte Natur der Herzogin zu verbergen.

In Tassos lyrischem Werk wird der Schleier zum immer wieder neu inszenierten Bild einer Erfahrungsstruktur zwischen partieller Offenbarung und Entzug. Dies gilt für die komplexe Struktur der Wahrnehmung der geliebten Dame oder der Landschaft ebenso wie für die Erfahrung der eigenen Natur, die sich dem Menschen zu entziehen droht. Aber auch Erfahrungen des Todes und die Erfahrung des Göttlichen finden bei Tasso in dem Bild des Schleiers ihre ideale Anschauungsform.

Im Kontext des Todes erhält die Metapher des Körperschleiers eine neue Funktion. War er im Zusammenhang mit der Schönheit der besungenen Frau Abbild und Ausdruck ihrer Seele, so ist er jetzt auf der Erde verbleibende Hülle, in der sich aber die Züge des Verstorbenen, seine Nähe und Präsenz zu bewahren scheinen. In einem Gedicht am Grabmahl des Fürsten Alfonso I. von Ferrara heißt es:

Férmati, o tu che passi; è qui sotterra
il grand' Alfonso, io dico il mortal velo:
ché 'l nome e l'alma termine non serra,
ma l'un riempie il mondo e l'altra il cielo. (622.1-4)

Auch hier nimmt Tasso Bezug auf den bei Petrarca wiederholt thematisierten „mortal velo". Ganz ähnlich heißt es in *Rime* 567 am Grab des Don Francesco d'Este:

Ma del suo velo è albergo, onde conforto
quasi d'ambrosia e di celeste odore
par che traspiri, qual in erba o 'n fiore
l'aura non nutre o 'n chioma amante accorto.
E dentro il velo e fuori il nome impresso,
solo di sé né d'altra lode adorno (5-10).

Auch in zahlreichen anderen Gedichten wird auf den „mortal"[24], oder „sacro"[25], aber auch auf den „bel"[26], „prezioso"[27] und „caro"[28] velo Bezug genommen, der auf Erden die Erinnerung an die Verstorbenen bewahrt.

Erscheinen einerseits die sterblichen Überreste der Toten im Bild eines „mortal velo", so wird andererseits auch der Tod selbst als dunkler Schleier empfunden, weil er einen Endpunkt verbirgt, den der Lebende niemals erblickt. Auf immer wieder neue Weise experimentiert Tasso mit dem schwarzen Schleier, der die Grenze zwischen Tod und Leben markiert. In einem Gedicht aus Anlaß des Todes der Signora Flaminia (*Rime* 398) „ad istanza del signor Giulio Mosti" ist der „negro velo" der Nacht die Bedingung für das Aufscheinen eines himmlischen Lichts, das als Zeichen der auferstandenen Seele gedeutet wird:

La bella fiamma che m'ardeva il core,
dove le sue faville io serbo e celo,
in terra è spenta, ma raccesa in cielo
tra gli altri lumi c'hanno eterno onore.
Ivi la veggio scintillar d'amore
quando spiega la notte il negro velo
e sparge intorno il rugiadoso gelo,
e sento insieme il suo vivace ardore. (1-8)

Tasso nutzt auch hier den Spielraum der Schleiermetaphorik, indem er das Verhältnis von vollkommener Verschleierung und möglicher Offenbarung inszeniert. Das verloschene irdische Licht („spenta") wird jenseits des Todes am Nachthimmel wieder erleuchtet („accesa"). Dieser Oppositionsfigur entspricht der „negro velo" der Nacht, an dem helle Sterne aufleuchten („scintillar"). So wird der „negro velo" zum Schleier des Todes, der dennoch einen Blick auf das jenseitige ewige Licht freigibt.

In einem Gedicht auf den Tod des Fra Sisto Medici (*Rime* 508) scheint sich dagegen der Todesschleier über die hinterbliebenen Trauernden zu legen, während sich für den Sterbenden eine lichte Welt öffnet:

---

24 So in *Rime* 1109 „De le fila, onde ordì tela sì bella": „l'anima sciolta del mortal suo velo" (3).
25 In *Rime* 644 „A Pocaterra poca terra asconde": „le ceneri raccor del sacro velo" (13).
26 In *Rime* 752 „Mentre ch'alberga ne la reggia antica,": „Or qui, dove depose il suo bel velo" (12). Sogar das oftmals erotisch konnotierte Bild des „leggiadro velo" wird aus Anlaß des Todes eines kleinen Mädchens verwendet. Jetzt steht er für die Fragilität des kindlichen Körpers, den die Seele viel zu früh verlassen hat: „Alma gentil, quel leggiadretto velo/ che la madre ti diè lasciasti in fretta." (*Rime* 829.1f.).
27 In *Rime* 751 „Quest' urna il velo prezioso asconde" (1).
28 So in *Rime* 548 „O tu che passi e 'l guardo a i marmi giri" anläßlich des Todes der Fürstin Tassoni. Das lyrische Ich imaginiert die Sehnsucht des hinterbliebenen Ehemanns, der Frau in den Tod zu folgen und seinen ‚Körperschleier' neben dem ihren ruhen zu lassen: „e che 'l suo velo unisca al caro velo." (14).

Come in turbato ciel lucida stella
lampeggiar suol con chiome aurate e bionde,
che, mentre illustra questa parte e quella,
invida ed atra nube in sé l'asconde,
così fra noi splendesti, anima bella,
nel fosco orror ch' intorno or si diffonde;
ma chiuse il tuo splendor morte empia e fella,
né più tal lume in noi deriva altronde.
Ella a te no, ben nocque a noi, che mesti
restiam poi che ne toglie oscuro velo (1-10)

Das Licht, das der Pater um sich verbreitete, ist für immer erloschen. Er nimmt es mit in die Ewigkeit, während die Welt im „fosco orror" erstarrt und selbst Abbild des „oscuro velo" zu werden scheint, der die Lebenden von den Toten trennt. „Oscuro" beschreibt nicht nur die dunkle Farbe des Schleiers, sondern konnotiert die geheimnisvollen Momente des Todes, der in seiner Undurchdringlichkeit die Imagination der Menschen herausfordert.

Tasso selbst imaginiert in einem Gedicht (*Rime* 58) die Schwelle des Todes, an der das lyrische Ich sich im Schmerz über den Abschied von der geliebten Dame wähnt:

Sentiva io già correr di morte il gelo
di vena in vena ed arrivarmi al core,
e folta pioggia di perpetuo umore
m'involgea gli occhi in tenebroso velo,
quando vid' io con sì pietoso zelo
la mia donna cangiar volto e colore,
che non pur addolcir l'aspro dolore,
ma potea fra gli abissi aprirmi il cielo. (1-8)

Der Todesschleier erscheint im Bild eines dichten Regenschauers, der seinerseits eine Metapher für den Tränenstrom zu sein scheint, der die Augen des Liebenden verdunkelt. Tassos Kunstgriff besteht nun darin, daß die Augen sich nicht dem ewigen Licht jenseits des Todesschleiers öffnen, sondern dem irdischen Licht, das von der barmherzigen Dame selbst ausgeht, die ihr Mitleid beim Anblick des Trauernden zu erkennen gibt. Dieses irdische Licht ist seinerseits aber nur Widerschein des himmlischen Lichts: „ma potea fra gli abissi aprirmi il cielo." Der imaginierte Tod ist somit Schleier und Entschleierung zugleich: die Augen verdunkeln sich und öffnen sich im selben Moment auf eine andere Welt, die gewöhnlich dem Sterblichen verschlossen bleibt, die sich dem lyrischen Ich aber angesichts der mitleidigen Dame im Vorgriff offenbart.

Es wird deutlich, daß Tasso in seinen Gedichten den Möglichkeitsspielraum ausspekuliert, den ihm das Bild des Schleiers eröffnet. Dabei reflektiert er auch die ästhetischen Bedingungen des Bildes, indem er den Schleier im Prozeß der Imagination herausstellt und geradezu eine Poetik des Bildes entwickelt. So wird in dem Gedicht „È la bellezza un raggio" (270) aus den *Rime amorose estravaganti*

von 1561 der Schleier explizit als Metapher für den Akt des Dichtens verwendet. Das Gedicht ist eine poetisch-philosophische Betrachtung über die Darstellbarkeit des Schönen. In einem ersten Teil wird zunächst dessen Undarstellbarkeit postuliert:

È la bellezza un raggio
di chiarissima luce
che non si può ridir quanto riluce,
né pur quel ch'ella sia. (1-4)

Im Denken dieses Gedankens entwickelt das Gedicht in einem zweiten Schritt aber einen Zugang zu dem Unfaßbaren der Schönheit:

Chi dipinger desia
il bel con sue parole e i suoi colori,
se può dipinga il sol, e no 'l contempre
sì ch'ei n'abbagli e stempre,
né sian l'ombre il suo velo,
ma vive carte, e l'oriente il cielo. (5-10)

Am Beispiel der Sonne wird die Schwierigkeit erörtert, die sich dem Dichter angesichts der Blendkraft von Sonne und Schönheit gleichermaßen stellt. Will er mit Hilfe der Sprache und der colores rhetorici („con le sue parole e i suoi colori") die Sonne vergegenwärtigen, so muß er der Versuchung widerstehen, ihre Leuchtkraft abzumildern. Die abendlichen Schatten sollen nicht als abdunkelnde Schleier dienen, sondern „vive carte" stellen den geeigneten Schleier für ein solches Unterfangen dar („né sian l'ombre il suo velo,/ ma vive carte"). Von der Deutung dieser „vive carte" hängt die Interpretation des Gedichtes ab. Das Gedicht steht im Kontext der *Rime estravaganti*. In diesen Gedichten macht Tasso die Lyrik zum Experimentierfeld, indem er bis an die Grenzen der Sprache und Bilder geht. „Vive carte" ist in prägnanter Weise zweideutig. Interpretiert man sie als Bild für das blendende Weiß der Seite, das der blendenden Sonne entspricht, die ihrerseits die blendende Schönheit bezeichnet, so würde sich das Undarstellbare im leuchtenden Weiß des Papiers spiegeln, auf dem keine Buchstaben zu erkennen sind. In dieser Konstellation würden Schleier und Verschleiertes zusammenfallen, weil das Weiß des Papiers den Blick geblendet zurückwirft und keine Durchsicht erlaubt. Aber „vive carte" läßt sich auch in umgekehrter Form deuten. Denn „vive" kann auch im Sinne von „vivace" die Farben der dichterischen Einbildungskraft bezeichnen. Der Text selbst wäre dann ein filternder Schleier, der überhaupt erst eine poetische Annäherung an das absolut Schöne ermöglicht. Bei Sonnenaufgang („oriente il cielo") entwickelt das erste Licht einen ‚farbigen Abglanz', dessen Erscheinung in Bildern festgehalten werden kann.[29] In diesem Sinne wäre Tassos Gedicht selbst ein Paradigma für das, was er

29 Allerdings nur in der Dichtung. Die Malerei scheint in dieser Hinsicht der Sprache unterlegen, wie Tasso in dem Gedicht 1172 deutlich macht: „Come pittor non ben colora in carte/ i colori che 'l sol confonde in cielo/ di vaga nube nel leggiadro velo/ quando ei più s'alza o quando viene

„vive carte" nennt, weil es zwischen der Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit des Schönen oszilliert. Im Gegensatz zu dem Abglanz des Lichts im Schatten, vermittelt der farbige Abglanz einen Vorgriff auf die Absolutheit des Lichts. In diesem Zusammenhang spielt die Negation eine herausragende Rolle. Indem der Text die Darstellbarkeit der Schönheit verneint („non si può ridir quanto riluce,/ né pur quel ch'ella sia"), regt er die Imagination des Lesers an, über den Text hinauszugehen und mit Hilfe der Vorstellungskraft hinter dem Schleier des Gedichts die ideale Vorstellung absoluten Lichtes oder absoluter Schönheit wahrzunehmen. Die Metapher des Schleiers wird in diesem Gedicht explizit zur Textmetapher.

In dem Madrigalzyklus (464-499), den Tasso für Carlo Gesualdo zur Vertonung geschrieben hat, reflektiert er in zwei Gedichten das Verhältnis von sinnlicher und absoluter Schönheit im Zeichen des Schleiers. Das erste Gedicht des Zyklus (464) hat die Gedankenfigur eines Paradoxons. Die vom lyrischen Ich geliebte Dame ist nicht schön und erscheint dennoch von himmlischer Schönheit:

Scrissi, e dettollo Amore,
che la mia donna altera
divina sì, ma pur bella non era.
Or mia ragione intenda,
che se un sol raggio suo fiammeggi e splenda,
si fa più bello il cielo,
l'aria più bella e 'l mare,
e via più bella appare
la terra adorna di frondoso velo.
Non bella adunque, o donna,
ma par vera bellezza in treccia e 'n gonna.

Das Gedicht beginnt zunächst mit der Negation der bellezza: „divina sì, ma pur bella non era." Diese Negation erfährt aber eine Positivierung, indem der Dame eine überirdische Schönheit zugesprochen wird, die sich in dem Strahlen ihrer Augen offenbart. Die Erkenntnis dieser inneren, geistigen Ausstrahlung der Dame entspringt einer reflexiven Bewegung des lyrischen Ich: „Or mia ragione intenda". Der Blick der Dame scheint die Welt zu verändern: „un sol raggio suo [...]/ si fa più bello il cielo,/ l'aria più bella e 'l mare,/ e via più bella appare/ la terra adorna di frondoso velo." Nur vermittelt durch die von ihr illuminierte sinnliche Erfahrung der Welt, den Anblick des Meeres, des Himmels und der mit Laub verschleierten Erde, tritt also die zunächst negierte Schönheit der Dame in Erscheinung („appare"). In der Wendung „frondoso velo" offenbart sich einmal mehr der Spielraum der semantischen Experimente Tassos mit der

o parte". (1-4) Die „carte" der Malerei können die Dynamik des sich ständig verändernden farbigen Schleiers, den das Sonnenlicht an den Himmel zeichnet, nicht abbilden, weil sie einen Augenblick fixieren müßten.

Anschauungsform des Schleiers. Der „frondoso velo" der Erde schirmt einen Bereich der Innerweltlichkeit von der himmlischen Sphäre ab, der die „donna altera divina" angehört. Zugleich scheint aber der „raggio suo" durch den Schleier aus Laub, wie die Sonne durch zartes Blattwerk. In dem Bild des „frondoso velo" könnte man darüberhinaus möglicherweise auch noch präziser einen Lorbeer‚schleier' vermuten, der wiederum auf die Laura Petrarcas verwiese. Das Licht der Dame würde in dieser Perspektive die Welt verändern und erlauben, wie durch einen Schleier die jenseitige Welt zu erahnen. Das Strahlen ihrer Augen ist nicht nur Supplement für fehlende Schönheit, sondern es wird zu ihrer Essenz, insofern als sich auch die Dame selbst in der von ihr geschaffenen Aura zu verwandeln scheint. So heißt es in den letzten Versen des Gedichts: „Non bella adunque, o donna,/ ma par vera bellezza in treccia e 'n gonna." Die wahre, absolute Schönheit scheint durch die Augen der Dame und illuminiert ihre ganze Gestalt („par vera bellezza"). Die vom Leser erwartete Auflösung des Paradoxons führt zu Plotins Vorstellung von der Schönheit als einem Abglanz des Geistigen, die Tasso zweifellos durch Ficinos Plotin-Übersetzung bekannt war und auf den er sich, wie auch auf Ficino selbst, wiederholt in seinen *Discorsi* bezieht. Für Plotin realisiert sich wahre Schönheit nicht in der sinnlichen Körperlichkeit, sondern in einer Durchgeistigung, die eine Ahnung des Göttlichen vermittelt:

> Est igitur pulchritudinis ratio in natura exemplar pulchritudinis hujus, quæ apparet in corpore: exemplar autem pulchritudinis naturalis est ratio quædam in anima pulchrior, a qua profluit pulchritudo naturæ. Clarior autem hæc est in anima proba et pulchritudine jam ipsa progrediens: nempe exornans animum, lumenque præbens a majori lumine, quod prima etiam est pluchritudo.[30]

Für Plotin ist die sinnliche Schönheit nur „niedrige Erscheinungsform eines geistigen Gehalts"[31]. Nur dieser innere geistige Gehalt berührt den Betrachter: „Nos autem cum nihil intimum inspicere soleamus, et intima penitus ignoremus, nimirum extrinseca sequimur, ignorantes interea intrinsecus latere, quod movet, [...]."[32] Tasso zieht die Konsequenz aus dieser Auffassung, indem er sinnliche und geistige Schönheit nicht miteinander konfrontiert, sondern das Paradox einer nicht schönen und dennoch schönen Frau ersinnt. Ihre Augen sind Ausdruck einer himmlischen Illuminierung, die es vermag, eine Vorstellung von der absoluten Schönheit zu vermitteln. Unter dem Diktat Amors ist das lyrische Ich zunächst auf die fehlende sinnliche Schönheit der Dame fixiert, doch in einer refle-

---

30 *Plotini Enneades cum Marsilii Ficini interpretatione castigata*, hrsg. von Friedrich Creuzer und Georg Heinrich Moser, Paris 1855, *Enneadis* V Lib. VIII („De intelligibili pulchritudine"), III, S. 351.

31 Hierin besteht nach Oskar Walzel ein wesentlicher Unterschied zwischen Platon und Plotin, denn Platon „schränkt das Sinnlichschöne auf wenige regelmäßige Formen und Figuren ein". In: „Plotins Begriff der ästhetischen Form", in: O.W., *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig 1922, S. 1-57, hier S. 13.

32 *Plotini Enneades cum Marsilii Ficini interpretatione castigata*, wie Anm. 30, *Enneadis* V Lib. VIII („De intelligibili pulchritudine"), II, S. 350.

xiven Bewegung („mia ragione intenda") folgt die Erkenntnis ihrer geistigen Ausstrahlung, ihrer „vera bellezza".
Im zweiundzwanzigsten Gedicht des Zyklus (485) wird das Thema der in den Augen der Dame erscheinenden absoluten Schönheit noch einmal variiert, indem sich nunmehr die Perspektive verändert. Nicht der Liebende, sondern die Schönheit selbst ergreift jetzt das Wort:

Già la Bellezza io fui,
pura e divina luce,
or sono un chiaro sol ch'a voi traluce;
e dove altrui mi celo,
gloria ho meco di me, con voi del velo.
Tu, che mi cerchi in vano
in Dafne ed in Giacinto
né mi vedesti ancor se non dipinto,
non varcar terre e mari
co' naviganti avari
per ritrovarmi, o boschi, o monti, o fiumi:
ch'io sono in duo be' lumi.
Quindi in te sol rimira
ed in me ricercando al cielo aspira.

Die Schönheit, die als reines göttliches Licht, als „pura e divina luce" erscheint, hat sich aus ihrer Evidenz in eine Entfernung zurückgezogen und läßt sich von außen nur als Abglanz, als eine verschleierte Sonne erahnen: „or sono un chiaro sol ch'a voi traluce". Während sie im Ideenreich eine Einheit mit dem Göttlichen bildet, ist sie im Diesseits nur indirekt hinter einem Schleier erahnbar: „dove altrui mi celo,/ gloria ho meco di me, con voi del velo". Das lyrische Ich suchte sie vergeblich in der paganen irdischen Schönheit von Daphne und Hyazinth. Beide entziehen sich durch die Metamorphose ihrer körperlichen Schönheit. Nur als ein Abglanz ist sie in der Malerei zu finden („se non dipinto"). Aber auch große Reisen über Land und Meer („non varcar terre e mari"), die eine Erfahrung der Landschaft vermitteln („o boschi, o monti, o fiumi"), führen nicht zur Schönheit in ihrer Evidenz. Vielmehr ent-deckt sich die Schönheit in den Augen der Geliebten („ch'io sono in duo be' lumi"). Die Bellezza wurde am Anfang des Gedichts mit einem „chiaro sol" verglichen, der durch einen Schleier hindurchscheint („traluce"). Dieses Bild wird jetzt wieder aufgenommen. In einer komplizierten Verschränkung findet sich das nach der Schönheit suchende lyrische Ich dazu angehalten, in die Augen der Dame zu sehen, die als Schleier der Schönheit fungieren, und selbstversunken in diesem Anblick, den Abglanz des Himmels zu erfahren: „Quindi in te sol rimira/ ed in me ricercando al cielo aspira." Führte zunächst der Weg vom Absoluten zum Relativen („Già la Bellezza io fui/ [...] or sono un chiaro sol"), so verhält es sich jetzt umgekehrt, über das Relative wird das Absolute erfahrbar („in me ricercando al cielo aspira"). Der Akt des Dichtens überführt das in der Selbstvertiefung erfahrene unmittelbare Absolute wieder in die Schrift, die mit Hilfe der Negation eine Vorstellung von dem Phänomen der Schönheit vermittelt. So scheint die absolute Schönheit durch die

Textur des Gedichts, wie sie hinter dem Augenschleier der Dame erahnbar wird.[33] Erneut wird die Metapher des Schleiers zur Textmetapher.

Daß Tasso in dem Bewußtsein, selbst einen Textschleier herzustellen dichtet, wird in *Rime* 532 besonders deutlich. Der Schleier des Textes verbirgt den Namen der Eleonora d'Este, der das Gedicht gewidmet ist, und gibt ihn dennoch als ein Spiel der Adnominatio frei:

Mentre ch'a venerar movon le genti
il tuo bel nome in mille carte accolto,
quasi in sacrato tempio idol cel*este*;
e mentre che ha la Fama il mondo volto
a contemplarti e mille fiamme ardenti
d'immortal lode in tua memoria ha d*este*;
deh! non sdegnar ch'anch'io te canti, e 'n qu*este*
mie basse rime volontaria scendi,
né sia l'albergo lor da te negletto,
[...]
Forse, come talor candide e pure
rende Apollo le nubi e chiuso intorno
con lampi non men vaghi indi traluce,
così vedrassi il tuo bel nome adorno
splender per entro le mie rime oscure
e 'l lor fosco illustrar con la sua luce;
[...]
costei *le onora* col bel nome santo. (1-9,15-20,106, Hervorh. außer Vers 106 P.O.)

Der durchscheinende Glanz Apolls erhöht die Schönheit der Wolken. Ebenso dringt der Name der edlen Dame durch den Textschleier des Dichters und verleiht ihm Glanz. Zugleich legt sich der Text aber auch wie ein Schleier über die Schönheit der Dame, die deshalb nicht in ihrem vollen Licht erstrahlen kann:

e forse anco per sé tanto riluce
che, ov'altri in parte non l'asconda e tempre
l'infinita virtù de' raggi sui,
occhio non fia che in lui
fiso mirando non s'abbagli e stempre:
onde, perch'ad altrui
col suo lume medesmo ei non si celi,
ben dei soffrir ch'io sì l'adombri e veli. (21-28)

Ebenso scheinen in einem andern Preisgedicht (*Rime* 900) auf Marfisa d'Este Name und Vorname der Dame durch die Verse Tassos, die zugleich die Unmöglichkeit eines ihr angemessenen Lobgedichts reflektieren:

---

33 Hugo Friedrich spricht von einer „fast körperlosen, traumhaften Lyrik" Tassos und beschreibt die „vorintellektuelle Subjektivität" des Dichters als „Verschleierung und Entgliederung, – zitternder, schwebender Hauch, fließendes Tönen." (*Epochen der italienischen Lyrik*, wie Anm. 6, S. 417) Die Analyse der Schleiermetaphorik zeigt, daß Tasso den von Friedrich beschriebenen Eindruck höchst bewußt hervorruft, indem er selbst die Schleiermetaphorik als Bild für den Text verwendet und auf diese Weise die für ihn mit dem Bild verbundene Poetik deutlich macht.

Qu*est*a leggiadra *e* gloriosa donna
di *nome* altero e di pensier non crudo,
[...]
Pur inerme non *è*, ma 'l ca*st*o p*e*tto,
lo qual si prende il vano amore a scherno,
copre d'un lucidissimo diamante.
Or chi ritrar lo puote a l'occhio interno?
Qual fabro umano a divin'opra eletto
d'asso*m*igli*ar* il ver *fi*a che *s*i v*a*nte? (1-4, 9-14, Hervorh. P.O.)

Insbesondere in dem letzten Vers „d'asso*m*igli*ar* il ver *fi*a che *s*i v*a*nte" dementiert das anagrammatische Spiel mit dem Vornamen Marfisa die Infragestellung einer Ähnlichkeitsrelation auf der Textebene („d'assomigliar il ver"), indem die Textur des Verses wie ein Schleier den „*nome* altero" der Dame durchscheinen läßt. In *Rime* 1040, einem Preisgedicht auf Lucrezia d'Este, findet dieses Spiel mit der Textur der Verse eine Entsprechung in dem Gewebe eines „leggiadro velo", an dem die Fürstin selber stickt:

O bella man, che nel felice giorno
fra preziose gemme e dolci odori
il serico trapunto e i nostri cori
passavi insieme e saettavi intorno,
quando pria rimirai nel seno adorno
le variate forme e i bei colori:
„È' prato" dissi „d'odorati fiori
questo, ch'a gli altri fa vergogna e scorno".
Pur mi riscossi; e nel leggiadro velo
io riconobbi la mirabil arte
e d'angelica man l'opra ingegnosa,
simile a quella che figura in cielo
tante imagini vaghe e ben comparte
le chiar*e st*elle ne la notte ombrosa. (Hervorh. P.O.)

Indem der Dichter die Schönheit des unter den Händen der Dame entstehenden „leggiadro velo" besingt, webt er selbst an einem Textschleier, in den der Name der Dame ebenso wie „variate forme e i bei colori" auf der Ebene der sprachlichen Zeichen eingehen. In *Rime* 1190 ist wiederum der Körperschleier[34] der Bella d'Asia Ausgangspunkt für ein Preisgedicht, das auf der Ebene der Textur den Körperschleier in einen Textschleier zu verwandeln scheint:

Quando v'ordiva il prezioso velo
l'alma Natura e le mortali spoglie,
il bel cogliea, sì come il fior si coglie,
togliendo gemme in terra e lumi in cielo;
[...]

34 Zum Schleier als Körperschleier vgl. auch Anm. 23.

ella, che fece il bel sembiante in prima,
poscia *il nome* formò, che i vostri onori
porti e rimbombi e sol *bellezza* esprim*a*.
Felici l'alme e fortunati i cori,
ove con lettre *d'*oro *A*mor *s'i*mprim*a*
ne l'imagine vostra e 'n cui s'adori! (1-4, 9-14, Hervorh. P.O.)

Wie die sich einprägenden „lettre d'oro" Amors vermag der Dichter den Namen der Dame, hinter dem Textschleier verborgen, der Kunst einzuprägen („s'imprima").

Rime 897 „Gran luce in breve tela" steht in der Tradition der Bildgedichte. Man könnte aber fragen, ob Tasso sich hier nicht vor allem auf Petrarcas Gedichte über Simone Martinis Bildnis von Laura bezieht. Treten Malerei und Dichtung bei Petrarca in ein wechselseitiges Verhältnis von Ergänzung und Entsprechung, ja wird dem Dichter dank des Portraits die Illusion eines Augenblicks schleierloser Hinwendung zuteil, so kehrt Tasso das Verhältnis um, wenn er das Werk eines Malers im Bild des Schleiers evoziert. Wie ein Schleier legen sich die gemalten Züge über das wahre Bild der Dame, der nur die Dichtung ihre Gestalt zurückzugeben vermag:

Gran luce in breve tela il buon pittore
tentò chiudere indarno e da sovrana
bellezza vinto che trafigge e sana,
sol formò l'aria dolce e 'l bel colore.
Onde, come del sole il puro ardore,
qual sorge o cade oltre la terra ispana,
chi vuol ritrar prende fatica vana
perché l'opra è de l'arte assai maggiore,
così appena adombrata ora si vede
l'imagin bella, e struggerebbe il gelo
se fosse insieme espresso il lume vago.
Nuti, ma tu, cui tanto il ciel concede,
scopri i suoi raggi a me senza alcun velo,
a me che gli occhi e 'l mio pensier n'appago.

In seinem Bestreben, die Dichtkunst über die Malerei zu stellen, interpretiert Tasso ein Gedicht Giulio Nutis über das Portrait der Marchesa di Massa als einen Akt der Entschleierung: erst der Dichter lasse die volle Schönheit der Dame „senza alcun velo" in seinen Versen erstrahlen. Da der Schleier der Malerei der Imagination keinen Raum läßt, muß der Maler in seinem Versuch, die Schönheit der Natur abzubilden, scheitern: „chi vuol ritrar prende fatica vana/ perché l'opra è de l'arte assai maggiore". Der Schleier der Dichtung läßt der Phantasie aber genügend Raum. So vermag das Gedicht über das Portrait die fixierten und stilisierten Züge von „aria dolce e 'l bel colore" abzutragen, um dahinter die Schönheit der Dame zu evozieren, die in der Imagination des Lesers – in diesem Fall handelt es sich um Tasso selbst, der das Gedicht Nutis liest – Gestalt gewinnt.

Das Bild des Schleiers wird im Kontext der petrarkistischen Überbietungsrhetorik Tassos zum Angelpunkt einer experimentierenden Aneignung, die in der Vervielfachung, Versinnlichung und Diversifizierung der Petrarkischen Kombinatorik besteht. Das Oszillationsmoment der Schleiermetaphorik bestimmt eine Erfahrungsstruktur zwischen partieller Offenbarung und Entzug, deren Spektrum vom ästhetischen Reiz der „bellissimi dubbi" und „cari inganni" in der Oszillation des Blicks bis zu der Erfahrung des „negro velo" reicht, der die Schwelle zwischen Leben und Tod markiert. Zugleich reflektiert Tasso in seinen Gedichten aber auch die ästhetischen Bedingungen der Schleiermetaphorik, indem er eine Poetik des Bildes entwickelt, das als Metapher für den Text in immer neuer Weise in Erscheinung tritt.

Aminta

In seinem Schäferspiel *Aminta* (1573) überführt Tasso die in Anlehnung und Auseinandersetzung mit Petrarca entwickelte Rhetorik des geistreichen Metaphernspiels in einen gänzlich neuen Kontext. Der Schleier erscheint jetzt als Ausdruck der grundsätzlichen Spannung zwischen Kultur und Natur. Damit ist in der Geschichte des Bildes eine wesentlich neue Stufe erreicht. Das Bild, das sich in der Petrarca-Rezeption zu automatisieren drohte, lädt sich poetisch auf, indem es in die großen Antagonismen von Kultur und Natur eintritt. Ist das Verhältnis von Kultur und Natur seit Sannazaro ein Grundproblem der pastoralen Dichtung, so wird es in der späten Renaissance erstmals zu einer Erfahrung der irreversiblen Differenz von Natur- und Kulturzustand. In dem komplizierten Arkadien von Tassos Schäferspiel *Aminta* führt die Berührung mit der Kultur zu einer Trübung der ursprünglichen natürlichen Verhältnisse, die ihrerseits aber Bedingung für die Hoffnung auf eine neue, gesteigerte Form von Unmittelbarkeit und damit von Transparenz wird. Tasso selbst hat dieses Verhältnis von Transparenz und Trübung in dem Bildfeld des Schleiers zur Anschauung gebracht, das im *Aminta* eine Schlüsselstelle einnimmt.

Im ersten Akt, in einem Gespräch zwischen dem unglücklich verliebten Schäfer Aminta und seinem Vertrauten, dem Dichter Tirsi, ist zum ersten Mal von einem Schleier die Rede. Tirsi versucht, Aminta von der Fehlbarkeit des Sehers Mopso zu überzeugen, der Aminta gerade geweissagt hatte, daß er die Liebe der sich ihm verweigernden Nymphe Silvia nie erringen werde. Der Seher habe Tirsi einst vor der falschen und blendenden Welt der Stadt und des Hofes gewarnt, aber seine Voraussagen hätten sich als „fallace antiveder"[35] erwiesen. Einmal am Hof, unzweifelhaft ist hier der Hof von Ferrara gemeint, wie aus einer referentiellen Anspielung („la gran cittade in ripa al fiume", I, 2, 569) hervorgeht, habe sich ihm eine märchenhafte Welt erschlossen:

35 Torquato Tasso, *Aminta*, in: *Opere*, hrsg. von Bruno Maier, wie Anm. 9, Bd. 1, hier I, 2, 609.

Oh che sentii? che vidi allora? I' vidi
celesti dee, ninfe leggiadre e belle,
novi Lini ed Orfei; ed oltre ancora,
senza vel, senza nube, e quale e quanta
a gl'immortali appar, vergine Aurora
sparger d'argento e d'or rugiade e raggi; (I, 2, 625-630)

Bei seinem Besuch in der Stadt ist der unerfahrene, naive Dichter-Hirte dem Zauber des Hofes verfallen, den er als ein zweites goldenes Zeitalter, als einen Ort der Transparenz „senza vel, senza nube“ besingt. Die Realitätsferne seiner mythisch gesteigerten Beschreibung des Hofes, wo Göttinnen und Nymphen sich ihm schleierlos offenbaren, wird durch die Pathos-Exklamationen „Oh che sentii? che vidi allora?“ noch unterstrichen.[36] Auch seine poetische Stimme hat sich in der Stadt verändert, er hat nun die Befähigung erlangt, in einem höheren Stil, mit einer „voce più altera e più sonora“ (I, 2, 642), zu singen. Doch seine Stimme versagt nach einer offenbar traumatischen Begegnung mit dem Seher Mopso, dessen böser Blick ihn zu versteinern scheint:

Udimmi Mopso poscia; e con maligno
guardo mirando affascinommi: ond'io
roco divenni, e poi gran tempo tacqui,
quando i pastor credean ch'io fossi stato
visto dal lupo, e 'l lupo era costui. (I, 2, 644-648)

Warum vermag der Blick („maligno guardo“) des Sehers, den Tirsi mit Bezug auf seine Erfahrungen am Hof zunächst des „fallace antiveder“ zieh, ihn seiner Stimme zu berauben? Von welcher Art ist diese Schockerfahrung, die ihm im Wald plötzlich zuteil wird?

Unmittelbar nach der Erzählung Tirsis preist der Chor am Ende des ersten Aktes noch einmal das goldene Zeitalter und setzt es in Kontrast zur Gegenwart, einer Welt im Zeichen der onestà. Doch ist dieses nicht das von Tirsi besungene neue goldene Zeitalter am Hof, sondern das seit Sannazaro immer wieder verklärte goldene Zeitalter einer der Vergangenheit angehörenden idealen Hirtenwelt. Zunächst führt der Chor eine ganze Traditionsreihe arkadischer Topoi auf, die als naive Vorstellungen von einer Welt des ewigen Frühlings, in der Milch und Honig fließen, negiert werden: „Oh bella età de l'oro,/ non già perché di latte/ sen' corse il fiume [...]/ non perché i frutti loro/ dier da l'aratro intatte/ le

36 Auch Giovanni Getto unterstreicht in seiner Interpretation des *Aminta* die unauflösliche Ambiguität in der Beurteilung des Hofes durch Mopso und Tirsi: „Si rimane incerti sul peso che si deve attribuire a questo contenuto polemico [Darstellung Mopsos. P.O.], sulla sua responsabilità definitiva, quando da un lato si pensi che esso è subito definito ‚fallace antiveder', e viene immediatamente raccordato all'elogio della corte [...], e quando dall'altro lato si consideri che questo contenuto ha pur un risalto di pungente verità e convoglia in sé una specie di implicito irresistibile consenso da parte del lettore.“ (In: G. G., *Interpretazione del Tasso*, Napoli 1951, S. 127) In seiner Studie „The Shepherd and the Court: Pastoral Poetics in Spenser's *Colin Clout* and Tassos *Aminta*“ (in: *Canadian Review of Comparative Literature* 7/1980, S. 394-410) interpretiert David R. Shore Mopsos „portrayal of the nature of court life“ dagegen als „satirical generalization“, während er Tirsis Erfahrung am Hof als „a single realized ideal“ ernst nimmt. (S. 408).

terre [...]/ non perché nuvol fosco/ non spiegò allor suo velo" (656-663). Im goldenen Zeitalter trübte keine dunkle Wolke, kein Schleier die Klarheit des ewigen Frühlingshimmels, der für eine Form vollkommener Transparenz steht. Indem dieser topische Kontext aber in der Negation erscheint („non perché"), wird der Spielraum für eine neue Verwendung der Metapher eröffnet, in der sich das Bild nunmehr konkretisiert. In der folgenden Erinnerung an das verloren geglaubte ‚wahre' goldene Zeitalter einer unschuldigen Sinnlichkeit erhält der Schleier eine neue Funktion.[37]

ma sol perché quel vano
nome senza soggetto,
quel che dal volgo insano
onor poscia fu detto,
che di nostra natura il feo tiranno,
non mischiava il suo affanno
fra le liete dolcezze
de l'amoroso gregge;
[...]
la verginella ignude
scopria sue fresche rose,
ch'or tien nel velo ascose,
e le poma del seno acerbe e crude; (I, 2, 669-692)

Die Metapher des Schleiers steht hier zunächst für die Bekleidung des weiblichen Körpers, dem Gesetz des „onor" gehorchend, verdeckt sie die natürliche Körperlichkeit der Schäferinnen, die sie den Augen der liebenden Schäfer einst unmittelbar preisgaben. Das tyrannische Gesetz des onor wird dem sich zwanglos in spontanem Gefallen manifestierenden Naturgesetz gegenübergestellt, für das Tasso in demselben Zusammenhang seine Formel „che natura scolpì: ‚S'ei piace, ei lice'." findet (ebd. 681).

Zweifellos ist, wie immer wieder betont wurde, Arkadien ein Produkt der Kunst und die hier zur Darstellung kommende ‚Natur' von hoher Künstlichkeit.[38] Mit Schillers berühmter Unterscheidung zwischen naiver und sentimenta-

---

37 Wie Hellmuth Petriconi in seinem Aufsatz „Über die Idee des goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos" (in: *Die Neueren Sprachen* 4/1930, S. 265-283) nachwies, finden sich in Tassos Darstellung der Liebesfreiheit im goldenen Zeitalter zahlreiche intertextuelle Verweise auf die *Arcadia* Sannazaros. Das Bild des Schleiers fügt Tasso aber eigenständig hinzu, was ein Licht auf die neue Konzeption wirft, die Tasso mit der Metapher des Schleiers verband.

38 Vgl. Bruno Snell, „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft", in: B. S., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946, S. 233-259, hier bes. S. 241ff. Wolfgang Iser versteht Arkadien als „ein Modell der Literatur", weil es „einen Überschuß bereit[hält], der auf die geschichtlichen Konfliktsituationen zurückgekoppelt werden kann." Als Fiktion ermögliche es die „Wiederholung von Situationen der Lebenswelt, die gerade durch diese Wiederholung von einem unentrinnbaren Handlungszwang entlastet werden [...]". (In: *Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance*, Köln 1970, S.42f.) Winfried Wehle hat am Beispiel von Sannazaros *Arcadia* gezeigt, wie sich die „Kunstwelt der Schäfer" als „Fiktion" behauptet. („Arkadien. Eine Kunstwelt", in: *Die*

lischer Dichtung könnte man sie auch sentimentalisch nennen. So heißt es bei Schiller: „Das Gegenteil der naiven Empfindung ist nämlich der reflektierende Verstand, und die sentimentalische Stimmung ist das Resultat des Bestrebens, *auch unter den Bedingungen der Reflexion* die naive Empfindung, dem Inhalt nach, wiederherzustellen."[39] Gerade die Künstlichkeit des Sentimentalischen widerlegt das anthropologische Faktum der Sehnsucht nach der Natur und ihrer Ursprünglichkeit nicht, sondern ist ihre Affirmation. Anders als später bei Rousseau, geht es bei Tasso aber nicht um den tragischen Konflikt von Natur und Kultur. Am Beginn seiner „favola boschereccia" wird die nostalgische Erinnerung an eine als ‚ursprünglich' imaginierte Natur beschworen, die durch die Berührung mit der Kultur eine Negation erfahren hat. Im „Reflexionsraum"[40] des *Aminta* imaginiert Tasso aber die Möglichkeit, diese Negation unter den Bedingungen der Kultur aufzuheben.

Als Folge der kulturell vermittelten Vorstellung der ‚onestà' treten die Freuden der Liebe, wie der Chor im ersten Akt beklagt, nur noch als vom Schmerz getrübte, gemischte Empfindungen auf: „non mischiava il suo affanno/ fra le liete dolcezze [...]" (ebd. 675f.). Wenn Tirsi an späterer Stelle beschreibt, wie sich die pastorale Welt auf Grund ihres immer intensiver werdenden Kontaktes mit der Welt der Stadt verändert habe[41], spricht auch er von einer Vermischung: „Or son mischiate/ schiatte e costumi." (II, 2, 896f.) Die Vermischung von Kultur und

---

Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, hrsg. von Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle, München 1987, S. 137-165, hier S.158). Verena Olejniczak Lobsien verfolgt in ihrem Aufsatz „Aporien der pastoralen Imagination" wie sich die Pastorale „von einer spielerischen Selbstvergewisserung des Humanen im Gewand des Literarischen zu einer innovativen Reflexion seiner Natürlichkeit als Artifizialität wandelt [...]."(In: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München 2000, S.145-185, hier S. 152. Vgl. auch dies., *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur*, München 1999, S. 180-229).

39 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, 3 Bde., München 1966, Bd, 2, S. 584.

40 Reinhold R. Grimm vertritt im Hinblick auf das Arkadien Sannazaros, Montemayors und Cervantes' die These, daß die frühneuzeitliche Pastoraldichtung die Welt als „Reflexionsraum" eröffnet habe. „Arcadia und Utopia. Interferenzen im neuzeitlichen Hirtenroman", in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie,* hrsg. von Wilhelm Voßkamp, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1985, S. 82-100, hier S. 94. Volker Kapp hebt unter Hinweis auf die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen im *Aminta* den „literarischen Charakter dieses Naturverständnisses" hervor, der einen „Freiraum für das Ausleben einer von zivilisatorischen Zwängen freien Phantasiewelt" eröffne. (In: V. K., „Cinquecento: Die Herausbildung von Konzepten, Formen und Poetiken des Theaters", in: *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp, Stuttgart/Weimar 1992, S. 145-154, hier S. 153.). Ganz im Sinne von Isers Vorstellung der „Wiederholung von Situationen aus der Lebenswelt" in der Fiktion (s. Anm. 38) kann in dem Kunstraum der Pastorale die Sehnsucht nach natürlicher Ursprünglichkeit unter der Bedingung der Kultur reflektiert werden.

41 So heißt es in II,2 im Zusammenhang: „Forse allora /non usavan sì spesso i cittadini/ ne le selve e ne i campi, né sì spesso/ le nostre forosette aveano in uso/ d'andare a la cittade. Or son mischiate /schiatte e costumi." (892-897).

Natur[42] führt zunächst zu einer Trübung der usprünglichen Transparenz, Arkadien erscheint im Schatten der modernen Welt. Dieses Verhältnis von Natur und Kultur findet in dem Bild des Schleiers eine ideale Entsprechung, denn ein Schleier zeichnet sich im Gegensatz zu jedem anderen Stoff dadurch aus, daß er das, was er entzieht, zugleich erkennen läßt. So bleibt die Natur also weiterhin präsent, obwohl sie der ‚onor' verschleiert, die natürliche Sinnlichkeit wird zwar negiert, aber nicht völlig ausgelöscht. Tasso selbst hat dieses komplizierte Verhältnis von Schleier und Negation in den Vordergrund gestellt, wenn er die Metapher in einem nächsten Schritt wiederum von der Konkretisation des Kleidungsstückes löst und sie zum zentralen Bild des onor überhaupt macht:

> Tu prima, Onor, velasti
> la fonte de i diletti,
> negando l'onde a l'amorosa sete; (I, 2, 695ff.)

Der Schleier wird hier ganz explizit mit dem Prinzip der Negation („negando") verbunden. In der von der Kultur durchdrungenen Natur erscheint die Negation als kulturelle Leistung der Triebversagung. Der Schleier ist ein wesentliches Bild dieser Negation, da die Negation das Negierte niemals ganz zum Verschwinden bringen kann. So greift, in den zitierten Versen, der Chor als kollektives Gedächtnis auf die Welt des Negierten, auf die Welt des goldenen Zeitalters, zurück, indem er das Negierte erinnert.

Das von Tirsi besungene zweite goldene Zeitalter einer städtischen Kultur steht dem vom Chor erinnerten vergangenen goldenen Zeitalter einer idealisierten Hirtenwelt entgegen. Arkadien wird zum Ort, wo sich das Drama der Unmittelbarkeit, der Erinnerung an die Unmittelbarkeit, des Verlusts und einer scheinbar wiedergewonnenen zweiten Unmittelbarkeit abspielt.[43] Dieses Spannungsverhältnis wird in den Charakteren des *Aminta* ausgetragen, wo die Kultur zu liebesfeindlicher Verweigerung und selbstzerstörerischer Leidenschaft treibt, zugleich aber auch die utopische Aufhebung der Negation zu ermöglichen scheint.

---

42 Diese Vermischung von Kultur und Natur spiegelt sich auch in der besonderen Situation der Inszenierung des *Aminta* am Hof von Ferrara inmitten einer ‚künstlichen Natur', die Giovanni da Pozzo analysiert: „[...] il luogo stesso della finzione è uno spazio organizzato della corte all'interno di una natura che diventa essa stessa ‚ficta' (l'artificiale coltivazione di piante e allevamento di animali nell'isola famosa)." (In: G. d. P., *L'ambigua armonia. Studio sull'* Aminta *del Tasso*, Firenze 1983, S. 10). Der Blick des Hofes auf die Natur manifestiert sich in dem Versuch, sich selbst auf der Insel Belvedere eine künstliche Natur zu erschaffen, die jetzt der pastoralen Fiktion als Hintergrund dient.

43 C. Peter Brand untersucht in seinem Aufsatz „Per la struttura dell'*Aminta*" (in: *Letteratura e critica*. [Studi in onore di Natalino Sapegno], hrsg. von Walter Binni, 5 Bde., Rom 1974-1979, Bd. 4 (1977), S. 213-221) die antithetische Struktur des *Aminta*, die für ihn nicht in der einfachen Opposition von Hof und Natur aufgeht. Vielmehr seien beide Bereiche in sich entzweit: „La Corte dell'*Aminta* ha due facce da opporre alle due facce dei boschi; e gli ideali della natura e della civiltà contrastano con la corruzione di questi due ambienti."(S. 218) Die Möglichkeit, im *Aminta* das Ideal einer durch die Kultur vermittelten Natur zu imaginieren, kommt in dieser Perspektive nicht in Betracht.

In der Gestalt Silvias, die sich der Liebe des verzweifelten Schäfers Aminta versagt, um ihre Ehre zu bewahren („Odio il suo amore/ ch'odia la mia onestate [...]" (I, 1, 202f.), kommt die Verweigerung als kulturelle Haltung gegen die Natur der Triebe zur Anschauung. Das Bild des Schleiers findet in der sich verhüllenden und enthüllenden, die Liebe negierenden und bejahenden Silvia erst seinen ganzen Möglichkeitsspielraum.

Silvia ist als Gestalt progressiv und regressiv zugleich. Einerseits orientiert sie sich an den neuen Gesetzen der Kultur, indem sie den weiblichen Ehrbegriff zur höchsten Norm erklärt. Andererseits ist sie eine Jägerin, die mit ihren Gefährtinnen die Wälder durchstreift und das Wild mit eigener Hand erlegt. Dafne, der mütterlichen Vertrauten Silvias, ist nicht entgangen, daß Silvia in einem komplizierten Verhältnis zu sich selbst begriffen ist und ihre Verweigerung in ihrer Unschuld und Naivität keine Begründung finden kann.[44] So erklärt sie Tirsi: „Ora, per dirti il ver, non mi risolvo/ se Silvia è semplicetta, come pare/ a le parole, a gli atti." (II, 2, 851ff.). Sie berichtet, wie sie die in narzißtischer Selbstbetrachtung versunkene Silvia an einer Quelle beobachtete:

> [...] Io la trovai
> là presso la cittade in quei gran prati,
> ove fra stagni giace un'isoletta,
> sovra essa un lago limpido e tranquillo,
> tutta pendente in atto che parea
> vagheggiar se medesma, e 'nsieme insieme
> chieder consiglio a l'acque in qual maniera
> dispor dovesse in su la fronte i crini,
> e sovra i crini il velo, e sovra 'l velo
> i fior che tenea in grembo; [...] (854-863)

Bereits der Ort ihrer Selbstbetrachtung ist ein Bild ihrer inneren Zerrissenheit. Es ist ein locus amoenus („in quei gran prati,/ ove fra stagni giace un'isoletta, sovr'essa un lago limpido e tranquillo"), der aber nicht, wie man vermuten würde, inmitten der einsamen Natur liegt, sondern in der Nähe der Stadt: „presso la cittade". Es ist kein Zufall, daß die ‚kultivierte' Silvia, die sich den onor zu eigen macht und als dessen Zeichen einen Schleier trägt, die Nähe der Stadt sucht, um sich der einsamen Selbstbetrachtung hinzugeben. Sie geht aber nicht in die Stadt oder an den Hof, sondern an einen natürlichen Ort, einen Teich auf einer idylli-

---

44 Auf Grund der von Tasso selbst an dieser Stelle thematisierten Komplexität ihrer Motivationen wird Silvia in der Forschung ganz unterschiedlich beurteilt. Auf der einen Seite erscheint sie als „unerfahrenes Naturkind" (vgl. Karl Vossler, „Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung", in: *Studien zur vergleichenden Literatur Geschichte* 6/1906, S. 26-40, hier S. 37), das immer dem „impulso della Natura" (Mario Sansone, *L'*Aminta *del Tasso*, Messina 1941, S. 55) folge. Auf der andern Seite gibt es Deutungen, die ihre „volontà di ferire, di far male" hervorheben, mit der sie die „distruzione fisica e psichica" Amintas betreibe (in: Torquato Tasso, *Aminta*, a cura di Giorgio Barberi Squarotti, Padova 1968, „Introduzione", S. 12f.). Giovanni Iorio stellt in seinem Aufsatz „Antinomie nell'unità dell'*Aminta*" (in: *Atti e memorie dell' Arcadia* III, 2/1978, S. 177-198) dagegen Silvias „dimensione psicologica complessa" (S. 182) heraus, ohne allerdings einen Zusammenhang mit dem Spannungsverhältnis von Natur und Kultur zu sehen.

schen Insel.[45] Denn Silvia ist ja keine Hofdame, sondern eine Jägerin, die sich in der Natur der Kultur öffnet.

Die Selbstbefangenheit der in die eigene Betrachtung versunkenen Silvia wird in der Formulierung „vagheggiar se medesma, e 'nsieme insieme" besonders akzentuiert. Der Unmittelbarkeit einer subjektlosen Hingegebenheit an das andere Geschlecht – das goldene Zeitalter scheint Liebende nur als in Gruppen gurrende Schäfer und Schäferinnen zu kennen[46] – steht das Moment einer Selbstreflexion gegenüber, die den ersten Schritt auf dem Weg zur Selbstfindung darstellt. Diese Form der Selbstentdeckung ist die Voraussetzung für einen Bewußtwerdungsprozeß, eine Einübung ins Ich-sein fern des „gregge amoroso" Arkadiens, den der Chor nostalgisch erinnert. Natur und Subjektivität treten hier in ein kontrastives Verhältnis, das in der Metapher des Schleiers in idealer Form zur Anschauung kommt: „in qual maniera/ dispor dovesse in su la fronte i crini,/ e sovra i crini il velo, e sovra 'l velo/ i fior". Der Blick Silvias in den Spiegel des Wassers reflektiert ein komplexes Arrangement, das in der wiederholten Formulierung „in su, e sovra, e sovra, e sovra" besonders betont wird: über der Stirn das Haar, über dem Haar der Schleier und über dem Schleier die Blumen. Der narzißtische Blick Silvias ist ein Blick des reflektierenden Inneseins, wobei sie sich selbst in ihrer natürlichen bellezza entdeckt und diese mit ihrer kulturell durch den Schleier vermittelten Identität konfrontiert.

In einem nächsten Schritt scheint sie sich mit der Natur messen zu wollen, wenn sie nun ihre eigene Schönheit mit der Schönheit der Blumen vergleicht:

or prendeva un ligustro, or una rosa,
e l'accostava al bel candido collo,
a le guancie vermiglie, e de' colori
fea paragone; e poi, sì come lieta
de la vittoria, lampeggiava un riso
che parea che dicesse: „Io pur vi vinco,
né porto voi per ornamento mio,
ma porto voi sol per vergogna vostra,
perché si veggia quanto mi cedete". (Ebd. 864-872)

---

45 Dante della Terza äußert in seinem Aufsatz „La corte e il teatro: il mondo del Tasso" (in: *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano 1980, S. 51-63) die Vermutung, es könne sich bei der hier beschriebenen Insel um die Insel Belvedere in der Nähe von Ferrara handeln, auf der die Erstaufführung des *Aminta* stattfand. (S. 51) Geht man von der Richtigkeit dieser Vermutung aus, so würde Tasso auf den Ort des Publikums als einen Bereich zwischen Kultur und Natur explizit Bezug nehmen. Sucht Silvia die Nähe der Stadt, um sich der Selbstbetrachtung hinzugeben, so könnte man vielleicht folgern, daß das höfische Publikum in dem künstlichen Paradies der Insel Belvedere (vgl. Anm. 42) umgekehrt die Nähe der Natur sucht, um sich selbst in den Schäfern zu begegnen. ‚Reflexionsmedium' wäre in diesem Fall nicht mehr das Wasser, sondern das Schäferspiel *Aminta*.

46 So berichtet der Chor vom „gregge amoroso" des goldenen Zeitalters: „Allor tra fiori e linfe/ [...] sedean pastori e ninfe/ meschiando a le parole/ vezzi e susurri, ed a i susurri i baci/ strettamente tenaci". (I, 2, 682-688).

Während sich Silvias kulturelle Identität an der Welt des Hofs orientiert, führt die Entdeckung ihrer natürlichen Identität zu einer Orientierung an der Natur, mit der sie in ein Konkurrenzverhältnis zu treten scheint, wenn sie die eigene bellezza mit der Schönheit der Blumen in ihrem Haar vergleicht. Der weibliche Narziß begegnet im Spiegel des Wassers der eigenen Weiblichkeit in ihrer Natürlichkeit und findet Gefallen an dieser neuen Instanz des Ich. Das unterscheidet Silvia von ihrem männlichen Gegenbild, dem Narziß Ovids, der sich selbst nach einem illusionären Du verzehrt, das kein Du ist, sondern das Ich.[47] Silvias Selbstbetrachtung setzt einen Reflexionsprozeß frei, eine Einübung ins Ich-Sein, in der verschiedene Ich-Instanzen durchlaufen werden. Der weibliche Narziß befreit sich von der eigenen Pose einer ‚kultivierten' Silvia, für die der Schleier im Haar steht, und betrachtet fasziniert die eigene Weiblichkeit in ihrer natürlichen Schönheit.

Tasso versucht hier zweifellos den klassischen Mythos zu überbieten. Er zeigt einen weiblichen Narziß, der in einem komplizierten Verhältnis zu seinem Spiegelbild begriffen ist und der, ein weiterer Akt der Überbietung, von einer anderen Frau in seiner Reflexion beobachtet wird. Kaum bemerkt Silvia nämlich Dafnes Blick, schreckt sie auf, und auf das Lachen Dafnes reagiert sie mit Erröten:

> Ma mentre ella s'ornava e vagheggiava,
> rivolse gli occhi a caso, e si fu accorta
> ch'io di lei m'era accorta, e vergognando
> rizzossi tosto, e i fior lasciò cadere.
> In tanto io più ridea del suo rossore,
> ella più s'arrossia del riso mio. (Ebd. 873-878)

Diese Verlegenheit und ihr Erschrecken deuten darauf hin, daß sie sich, ganz auf sich selbst fixiert, ihrer Empfindungen noch nicht bewußt ist, sondern in einem Augenblick zwischen Selbstverlust und Selbsterkenntnis überrascht wurde. Aber die Narzißszene hat ihr Ende noch nicht gefunden. Denn Silvia kann der Versuchung nicht widerstehen, immer wieder flüchtig zu ihrem Spiegelbild zurückzukehren. Dabei betont Tasso das komplizierte Spiel der sich begegnenden und fliehenden Blicke:

> Ma perché accolta una parte de' crini
> e l'altra aveva sparsa, una o due volte
> con gli occhi al fonte consiglier ricorse,
> e si mirò quasi di furto, pure
> temendo ch'io nel suo guatar guatassi;
> ed incolta si vide, e si compiacque
> perché bella si vide ancor che incolta.
> Io me n'avvidi, e tacqui. (Ebd. 879-886)

---

47 Reinhart Herzog versteht daher Ovids Narziß-Mythos als narrative Poetik einer sich in sich selbst spiegelnden Fiktion, in der es um die Bestimmung der Grenzen und Leistungen des Illusionären gehe. In: R. H., „Ovid: Narziß und Echo. Zur Ästhetik der Illusion" (Manuskript).

Daß Dafne Silvia in einem spannungsreichen Konflikt zwischen kultureller und natürlicher Identität überrascht, wird im Text dadurch betont, daß nur ein Teil ihres Haars unter dem Schleier arrangiert wurde, während sie den anderen Teil noch offen trägt: „accolta una parte de' crini/ e l'altra aveva sparsa". Der subtilen Dafne entgeht nicht, daß Silvia das neue Bild ihrer natürlichen Schönheit immer wieder verstohlen im Spiegel des Wassers sucht: „in*colta* si vide, e si compiacque/ perché bella si vide, ancor che in*colta*." (Hervorh. P.O.) Das Bild dieser ‚Silvia incolta' zieht sie magisch an, zugleich fürchtet sie aber, diese Faszination zu verraten.

Dafne betont am Ende ihres Berichts, sie habe das Spiel der Blicke schweigend verfolgt: „Io me n'avvidi, e tacqui." Warum steht ihr Schweigen am Ende dieser Szene? Will sie Silvia die unbewußte Freude an der eigenen Natürlichkeit nicht bewußt machen, weil sie sonst einen erneuten Versuch der Verschleierung hervorriefe?[48] Eher schweigt Dafne wohl aus Besorgnis über Silvias allzu große Eitelkeit. Denn Dafne schätzt die Situation falsch ein, weil sie trotz ihres weiblichen Einfühlungsvermögens unfähig ist, die neue Situation des jungen Mädchens in einem Arkadien im Schatten der modernen Welt zu beurteilen:

> [...] non erano pria le pastorelle
> né le ninfe sì accorte; né io tale
> fui in mia fanciullezza. Il mondo invecchia,
> e invecchiando intristisce. (Ebd. 889-892)

Dafne ist wie der Chor noch ganz an der Vergangenheit orientiert und trägt der zivilisatorischen Entwicklung nicht Rechnung. Wenn sie von dem Bewußtsein der ‚modernen' Schäferinnen und Nymphen spricht („sì accorte"), meint sie nur das eitle Innesein der eigenen Reize. Dagegen scheint Silvias narzißtische Bindung an das eigene Bild gerade Ausdruck der unsicheren Suche nach sich selbst und nach einer neuen weiblichen Identität zu sein. Nur weil Dafne noch in der alten Welt lebt und die Motivationen Silvias, die in der aktuellen Welt mit neuen Problemen konfrontiert ist, nicht versteht, kann Dafne Aminta darauf den befremdlichen Rat geben, Silvias Widerstand notfalls mit Gewalt zu brechen, da dies dem tieferen Willen der Frau entspreche[49]:

---

48 Während das Tugendideal des onor bei Silvia eine unbewußte Verdrängung der natürlichen Gefühle hervorruft, führt es am Hof, wie Giorgio Barberi Squarotti in seinem Aufsatz „Il forestiero in corte" ausführt, zu einer bewußten Entzweiung, zu Täuschung und Falschheit: „La corte è il luogo dove regna l'onore come fine dei comportamenti, delle virtù, delle azioni, della dottrina dei cortigiani: ed è, di conseguenza, giusto che vi domini la simulazione e che la legge che vi regge sia la dissimulazione, proprio perché l'onore insegna a simulare le arti della seduzione e a dissimulare la bellezza, il desiderio d'amare, la gioia e il piacere di godere nell'amore." (In: *Lettere Italiane* 1/1982, S. 328-347, hier S. 332).

49 In der Forschung werden Tirsi und Dafne in der Regel als die „erfahrenen Kulturmenschen" verstanden, die Tasso den „unerfahrenen Naturkindern" zur Seite stellt (Karl Vossler, „Tassos *Aminta* und die Hirtendichtung", wie Anm. 44, S. 37). Für Mario Fubini repräsentiert Dafne gar eine der „dame della corte estense" („*L'Aminta*: intermezzo alla tragedia della *Liberata*", in: M. F., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, (1948) Firenze ²1971, S. 200-215, hier S. 210). Dafne selbst berichtet Silvia aber von ihrer eigenen „cieca simplicitate" (I, 1, 165f.), mit der sie

[...] Chi imparar vuol d'amare,
disimpari il rispetto: osi, domandi,
solleciti, importuni, al fine involi;
e se questo non basta, anco rapisca.
Or non sai tu com'è fatta la donna?
Fugge, e fuggendo vuol che altri la giunga;
niega, e negando vuol ch'altri si toglia; (II, 2, 905-911)

Insbesondere die Verweigerung Silvias erfährt in den Worten Dafnes eine falsche Interpretation. Das Verhalten Silvias entspricht dem alten ‚Liebescode', so wie ihn Dafne versteht, nicht mehr. Ihre Negation („niega e negando") ist kein strategisches Spiel mit dem sie umwerbenden Mann.[50] Vielmehr geht es um eine neue Bestimmung ihrer weiblichen Identität. Aminta hatte die Radikalität ihrer Verweigerung von Anfang an verstanden, wenn er klagt: „ma niega d'esser donna" (I, 2, 346). Die Liebe muß erst eine absolute Negation durchlaufen, bevor sie auf höherer Ebene möglich wird. Dabei erfordern der Verlust der natürlichen Unmittelbarkeit und das neue kulturelle Bewußtsein eine neue Definition des Weiblichen und des Männlichen.

Denn der Kontakt mit der Kultur hat auch Aminta in seinem männlichen Selbstverständnis verändert. Dafne könnte ebenso von ihm behaupten ‚niega d'esser uomo'. So wird er von seinem Vertrauten Tirsi angehalten, doch Dafnes Ratschläge zu befolgen und endlich als Mann zu reagieren: „ma fa d'uopo/ d'esser un uomo Aminta un uomo ardito." (II, 3, 1050f.) Tasso stellt Aminta den ursprünglichen, nur seinen Trieben gehorchenden Satyr entgegen, der Silvia gleichfalls begehrt und tatsächlich versucht, ihren Widerstand gewaltsam zu brechen. Das Urteil des Satyrs über die von der Kultur veränderten Schäfer unterstreicht den Kontrast zwischen ‚homme naturel' und ‚homme cultivé'[51]:

---

einst die Liebe abwehrte, bevor sie sich ihr ergab. Silvia ist, um mit Dafnes eigenen Worten zu sprechen, alles andere als „semplicetta". Sie steht vor einem andern Problem als Dafne, die sich den Gesetzen der onestà und damit den Gesetzen der modernen Welt noch nicht zu stellen brauchte.

50 Im allgemeinen werden die Ratschläge Tirsis und Dafnes als Resultat ihrer zynischen und desillusionierten Liebeskonzeption interpretiert. Vgl. in diesem Zusammenhang besonders Mia Irene Gerhardt, „Pastorale et scepticisme: l'*Aminta* du Tasse", in: M. I. G., *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Assen 1950, S. 110-126. Obwohl Dafne und Tirsi im Hinblick auf ihr eigenes Verhältnis zur Liebe desillusioniert erscheinen, sind ihre Ratschläge weniger auf Zynismus, als auf ein mangelndes Verständnis zurückzuführen. Für Dafne ist die Verweigerung Teil eines Spiels zwischen Mann und Frau, für Silvia ist sie absolute Negation.

51 Konrad Schoell hebt in seinem Aufsatz „Liebe, List und Gewalt in der pastoralen Dichtung. Drama und Gesellschaft bei Tasso und Guarini" (in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 4/1980, S. 182-198) die große Entfernung des „propagierte[n] Schäferleben[s]" von „konkreter Beschäftigung" hervor. „Das Verhalten der Schäfer bzw. Jäger bei Tasso" sei „durchaus höfisches Verhalten." (S. 193) Es stellt sich allerdings die Frage, ob man bei Tasso überhaupt von „propagiertem Schäferleben" sprechen kann, da er ja selbst die immer größer werdende Entfernung von der Natur zum Thema des *Aminta* macht.

Che vuoi tu far di questi tenerelli,
[...]
che con arte
dispongono i capelli in ordinanza?
Femine nel sembiante e ne le forze
sono costoro. (II, 1, 768-773)

Aus der Perspektive des Satyrs nehmen die Schäfer weibliche Züge an, wenn sie Zärtlichkeit zeigen und „con arte" – also den künstlichen Sitten der Kultur gehorchend – ihre Haare pflegen. Es stellt in diesem Zusammenhang eine interessante Parallele dar, daß auch Silvia in der Szene ihrer narzißtischen Selbstbefangenheit kunstvoll ihre Haare arrangiert.

Die entscheidende Gegenüberstellung der ursprünglichen und der neuen ‚femininen Männlichkeit' erfolgt in der Szene der versuchten Vergewaltigung Silvias. Der Satyr hat sie an ihren eigenen Haaren nackt an einen Baum gefesselt und ist entschlossen, ihrer Negation mit Gewalt zu begegnen:

io perché non per mia salute adopro
la violenza, se mi fé natura
atto a far violenza ed a rapire?
Sforzerò, rapirò quel che costei
mi niega, ingrata, in merto de l'amore: (I, 1, 801-805)

Das Naturrecht des Stärkeren scheint ihm die Macht über die sich verweigernde Frau zu geben. Ganz anders verhält sich der hinzueilende Aminta. Nachdem er den Satyr in die Flucht geschlagen hat, befreit er Silvia von ihren Fesseln. Dabei vollzieht er an sich selbst einen Akt der Negation, der dem der Frau zuvorkommt:

Ei si trasse in disparte riverente,
non alzando pur gli occhi per mirarla,
negando a se medesmo il suo piacere
per torre a lei fatica di negarlo. (III, 1, 1290-1294)

Silvia trägt an dieser Stelle keinen Schleier und ist Aminta in ihrer Nacktheit unmittelbar preisgegeben. Doch er interiorisiert den Schleier, indem er sich den Blick auf die weibliche Schönheit selbst versagt und die Mittelbarkeit der Kultur zwischen sich und die unmittelbare Sinnlichkeit ihres Körpers denkt. Wie bei einem Schleier ist das Negierte jedoch nach wie vor präsent. Der erste Anblick ihres Körpers nach der Vertreibung des Satyrs bleibt in seiner Erinnerung haften: „egli rivolse/ i cupidi occhi in quelle membra belle,/ che, come suole tremolare il latte/ ne' giunchi, sì parean morbide e bianche." (Ebd. 1254-1257) So kann Aminta, obwohl er sogleich den Blick wieder senkt, die körperliche Schönheit Silvias nicht ganz ausblenden. An späterer Stelle klagt er deshalb in diesem Zusammenhang sein Schicksal an, das ihm das Negierte auch noch in schönster Pracht vor Augen geführt habe: „s'anco a pieno/ non m'era dimostrato/ quel che m'era negato." (III, 2, 1351ff.) Dieses Verhältnis von Absenz und Präsenz in der Negation wird im Text offenbar, denn der beobachtende Tirsi und nicht Aminta beschreibt die Szene für die Zuschauer, und Tirsi berichtet mit geöffneten Au-

gen. Auf diese Weise kann der Zuschauer in der Vorstellung verfolgen, was sich Aminta selbst versagt. Das Negierte wird im Text selbst sichtbar.

Die Schockerfahrung der erzwungenen Selbstpreisgabe und der ‚heroische' Akt der männlichen Selbstnegation können die natürlichen Emotionen jedoch noch nicht aus ihrer Erstarrung lösen. Silvia entflieht, versetzt sich bei einer Freundin von dem natürlichen Zustand („ingnuda", III, 2, 1380) wieder in den Zustand der Kultur („rivestita", ebd. 1382), für den erneut der eigens von der Freundin arrangierte Schleier[52] steht, der ihr später fast zum Verhängnis werden soll. Dann begibt sie sich sofort auf die Jagd und verfolgt allein einen besonders gefährlichen Wolf, dem sie fast zum Opfer fällt, weil sie ihn, was ihr sonst niemals zu passieren scheint, mit dem Pfeil aus nächster Nähe verfehlt hat:

> Io l'aspettava ardita, e con la destra
> vibrava un dardo. Tu sai ben s'io sono
> maestra di ferire, e se mai soglio
> far colpo in fallo. Or, quando il vidi tanto
> vicin, che giusto spazio mi parea
> a la percossa, lanciai un dardo, e 'n vano:
> ché, colpa di fortuna o pur mia colpa,
> in vece sua colsi una pianta. (IV, 1, 1501-1508)

Warum zieht es Silvia unmittelbar nach der Schockerfahrung in den Wald zur Jagd, warum sucht sie den Zweikampf mit dem Wolf, und warum verfehlt sie ihn im entscheidenden Moment? Auch hier liegt eine Form der Negation vor. Zweifellos steht der Wunsch, den Wolf zu töten, für ihren Haß auf den Satyr, für ihren Haß auf die Natur. In ihrer mangelnden Treffsicherheit deutet sich aber ein innerer Konflikt an. Sie ist nicht mehr fähig oder willens, die Natur in Gestalt des Wolfes abzutöten. Erscheint ihr plötzlich die eigene Natur oder die Natur Amintas in einem anderen Licht? Sie selbst scheint die in ihr sich vollziehende Veränderung zu bemerken, wenn sie die außerordentliche Seltenheit ihres Fehlschusses hervorhebt und die Ursache für ihr ‚Versehen' offenläßt („colpa di fortuna o pur mia colpa"). Silvia hat, wie noch niemals vorher, als Jägerin versagt. Kurz zuvor hatte sie noch dem sie befreienden Aminta mit ihrer Zugehörigkeit zum Kult der Diana gedroht: „Pastor, non mi toccar: son di Diana." (III, 1, 1286). Sagt sich Silvia unbewußt von Diana los, indem sie den Wolf verfehlt?

In der nun folgenden Flucht der wehrlosen Silvia vor dem reißenden Wolf wird der Schleier zum Band zwischen Leben und Tod:

> un vel, ch'avea involto intorno al crine,
> si spiegò in parte, e giva ventilando,
> sì ch'ad un ramo avviluppossi. Io sento
> che non so chi mi tien e mi ritarda.
> Io, per la tema del morir, raddoppio
> la forza al corso, e d'altra parte il ramo

52 Nerina berichtet, daß sie den Schleier, den sie im Wald fand, eigenhändig in ihrem Haar befestigt habe: „[...] un bianco velo ch'io stessa le [Silvia] ravvolsi al crine [...]." (III, 2, 1402f.).

non cede, e non mi lascia; al fin mi svolgo
del velo, e alquanto de' miei crini ancora
lascio svelti co 'l velo; e cotant' ali
m'impennò la paura a i piè fugaci,
ch'ei non mi giunse, e salva uscii del bosco. (IV, 1, 1514-1524)

Es ist kein Zufall, daß gerade ein Schleier, der kaum ein geeignetes Kleidungsstück für die Jagd sein dürfte, das Leben Silvias gefährdet, ja sie bindet und zurückhält: „non so chi mi tien e mi ritarda". Der Schleier, von dem sie sich in höchster Todesnot befreit, steht jetzt für eine falsch verstandene, übertriebene Achtung kultureller Gesetze, die sie in einem Kampf mit den atavistischen Mächten, mit der Natur, die sie auch in sich weiß, aber nach außen projizierte, hinter sich läßt.

Der im Wald gelassene Schleier hat indes sein Schicksal noch nicht erfüllt, denn er führt nicht nur fast zum Tode Silvias, er hat auch einen Selbstmordversuch Amintas zur Folge, der angesichts des gefundenen blutbefleckten Schleiers den Tod Silvias beweint und versucht, sein Leben ebenfalls zu beenden. In diesem Zusammenhang kommt es erneut zu einer signifikanten Verbindung von Schleier und Negation, denn die Freundin Silvias, die den Schleier fand, möchte ihn Aminta nicht geben, weil sie Schlimmes befürchtet:

Aminta: Ninfa, dammi, ti prego,
quel velo ch'è di lei
[...]
e con la sua presenza
accresca quel martire,
ch'è ben picciol martire
s'ho bisogno d'aiuto al mio morire.
Nerina: Debbo darlo o negarlo?
La cagion perché 'l chiedi
fa ch'io debba negarlo.
Aminta: Crudel, sì picciol dono
mi nieghi al punto estremo? (III, 2, 1444-1458)

Die Verweigerung Silvias findet in der Verweigerung ihres Schleiers nach ihrem scheinbaren Tod eine grausame Fortsetzung. Die Negation ist an das Bild des Schleiers gebunden. Für Aminta wird er in seiner Präsenz („e con la sua presenza/ accresca quel martire") zum Bild einer absoluten Negation, nämlich der absoluten Absenz der Geliebten, ihrer ewigen Verweigerung im Tod. Dieses im Bild des Schleiers enthaltene Spiel von Absenz und Präsenz wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß auch hier wieder in der Negation das Negierte, nämlich das Leben Silvias, erhalten bleibt. Denn Silvia ist nicht tot, die Befreiung von dem Schleier, den Aminta als Zeichen ihres Todes deutet, ist vielmehr ein erster Schritt aus der Verweigerung, ein erster Schritt auf ihrem Weg zu Aminta.[53]

53 Der Intertext für diese Episode eines vom Liebenden im Wald gefundenen und falsch gedeuteten Schleiers ist das tragische Schicksal von Pyramus und Thisbe in den *Metamorphosen* Ovids (Liber 4.55-166). Thisbe verliert auf der Flucht vor einer Löwin ihren ‚Schleier' (velamina), den Pyra-

Wie die Helden Chrétiens verläßt Silvia den Wald als einen Ort der Begegnung mit sich selbst. Sie läßt den Schleier, die Trübung, das Gesetz des onor in seiner Abstraktheit hinter sich. Die Befreiung von dem sie behindernden, zurückhaltenden Schleier ist eine innere Befreiung. Die Phase ihrer narzißtischen Selbstreflexion hinter dem Schleier ist beendet. Jetzt kann aus der Ich-Einstellung eine Du-Einstellung werden, die nicht mehr im eigenen Spiegelbild aufgeht. Denn Silvia kann jetzt auf den Schleier verzichten, ohne einen Selbstverlust zu befürchten. Die Begegnung mit einem Mann, der bereit war, in dem Augenblick ihrer Bedrohung durch den Satyr die eigene Männlichkeit zu negieren und ihr Ich in so großem Maße zu respektieren, daß er ihren nicht vorhandenen Schleier interiorisierte, ist in dieser Entwicklung maßgeblich. Das Verhalten des ‚kultivierten' Mannes, der des ostentativ zur Schau getragenen Schleiers nicht bedarf, um die Spontaneität seiner eigenen Natur zu negieren, gibt Zutrauen in eine durch die Kultur vermittelte Natur. In diesem Sinne könnte man sagen, daß auch Silvia auf den Schleier der onestà verzichtet, weil sie ihn in dem Prozeß ihrer Selbstreflexion als Teil ihres neuen Ich interiorisierte. Erst dieser ‚selbstbewussten' Silvia ist es möglich, nunmehr ein über das Ich hinausführendes Gefühl zu empfinden. Diese Emotion ist zunächst noch nicht Liebe, sondern Mitleid bei der Nachricht vom vermeintlichen Selbstmord Amintas:

> Ohimè, che tu m'accori, e quel cordoglio
> ch'io sento del suo caso inacerbisce
> con l'acerba memoria
> de la mia crudeltate,
> ch'io chiamava onestate; e ben fu tale;
> ma fu troppo severa e rigorosa:
> or me n'accorgo e pento. (IV, 1, 1591-1597)

Es wird deutlich, daß Silvia ihre kulturelle Identität nicht preisgibt, sondern den Ehrbegriff – jetzt da er Teil ihrer selbst geworden ist – in seiner Abstraktheit relativiert. Sie erkennt, daß ihre Selbstbezogenheit eine inhumane Selbstbefangenheit bewirkte, die jede menschliche und damit auch natürliche Regung im Keim erstickte. „Tu sei pietosa, tu?" (ebd. 1599) fragt Dafne daraufhin ungläubig. Onestà und pietà sind gleichermaßen kulturell vermittelt. Beide sind christliche Tugenden, die zugleich einem höfischen Liebescodex zugeordnet werden können. Während der Ehrbegriff aber eine Form der Ich-Konzentration und Isolation bewirkt, bedeutet die pietà eine Aufhebung dieses Prinzips. „Sin qui vissi a me stessa,/ a la mia feritate: or, quel ch'avanza,/ viver voglio ad Aminta" (IV, 2, 1809ff.) ruft Silvia, als sie den Tod Amintas für sicher hält. Es wird deutlich, daß die Selbstkonzentration einer Einübung ins Ich-sein die Bedingung der Selbstüberschreitung ist, denn diese setzt notwendig ein ‚Selbst' voraus. Im Gegensatz

---

mus blutbefleckt und von dem wilden Tier zerrissen vorfindet und als Zeichen ihres Todes deutet. Er tötet sich, und Thisbe nimmt sich darauf beim Anblick seines Leichnams das Leben. Vor dem Hintergrund Ovids, bei dem das Motiv des Schleiers nur eine narrative Funktion hat, wird die vielfältige Funktionalisierung des Bildes bei Tasso sinnfällig.

zu der über das kulturelle Bewußtsein vermittelten onestà, ist das Mitleid eine Emotion von natürlicher Spontaneität. Das Unglück über Amintas vermeintlich grausamen Tod löst den Schmerz in seiner Unmittelbarkeit. Erst dieser Schock der pietà erlaubt es den Gefühlen Silvias, sich aus der Verdrängung des Willens zu befreien. „Oh potess'io/ con l'amor mio comprar la vita sua" (IV, 1, 1629f.) wird sie schließlich in ihrer Verzweiflung wünschen. Pietà und amor verbinden sich zu einer neuen Form der Hingabe an den andern. Die Liebe muß erst eine radikale Negation durchleben, bevor sie auf höherer Ebene motiviert werden kann. Der Wille Silvias zur Selbstpreisgabe ist kein Rückfall in einen vorkulturellen Zustand der Bewußtlosigkeit, sondern die neue Dimension einer zweiten Unmittelbarkeit unter den Bedingungen des Bewußtseins, der Reflexion. Tasso versucht, mit der Emotion der pietà eine vermittelnde Kraft zu imaginieren, die eine neue Unmittelbarkeit unter der Bedingung von Selbstwerdung und Bewußtsein herzustellen vermag. Am Ende schließt Silvia den nur leicht verletzten Aminta in die Arme, und sie verbinden sich „viso a viso e bocca a bocca" (V, 1, 1943). Damit scheint die Weise der unvermittelten Nähe und Transparenz wiederhergestellt, die der Chor nostalgisch besang. So kann er auch jetzt zu einem Schlußgesang anheben, der die ‚Reintegration aller Herzen' („reintegrando i cori", V, 1, 1996) an das Ende der Pastorale stellt.

Doch sind Kultur und Natur im Arkadien Tassos wirklich versöhnt, oder vermag nur der Chor den imaginären Augenblick eines schwebenden Gleichgewichts im Gesang festzuhalten?[54] Hat die aus der Trübung hervorgehende Transparenz Bestand, oder begegnen wir auch hier dem Prinzip der Negation, das das Negierte niemals ganz auszulöschen vermag? Silvia und Aminta finden am Ende der Pastorale in einer rührenden Szene zueinander. Doch auf der Bühne begegnen sie sich während des ganzen Stückes nicht. Selbst die Schlußversöhnung spielt sich nicht vor den Augen der Zuschauer ab, sondern nur im Text, in den Worten des berichtenden Elpino.[55]

Kehrt man zu dem Dichter Tirsi zurück, der am Anfang der Pastorale an einem Textschleier webt, durch den der Blick auf die gesteigerte Wirklichkeit eines

---

54 Für Richard Cody stellt sich der Konflikt zwischen Kultur und Natur nur als Allegorie dar: „Life in the woods means the acting out of certain inner states which for the Renaissance find their classic symbol in shepherdliness. These, however, are conceivable only as the mental states of courtly or urbane persons." (*The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's* Aminta *and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford 1969, hier S.49). Macht man sich diese Perspektive zu eigen, so könnte man folgern, daß Tasso im *Aminta* die verschiedenen „mental states" von ‚homme naturel', ‚homme cultivé' und ‚homme naturel-cultivé' ausspekuliert.

55 Tasso positiviert das tragische Schicksal von Pyramus und Thisbe (siehe Anm. 53), indem er den Selbstmordversuch Amintas scheitern läßt und das Paar glücklich zusammenführt. Indem er aber dem Publikum diese Schlußversöhnung auf der Bühne vorenthält, wird die Positivierung auf die Ebene des Textes reduziert, und ein möglicher tragischer Ausgang nach dem Ovidschen Vorbild bleibt als Folie des *Aminta* weiterhin präsent, selbst wenn er im Text nicht eigens erwähnt ist. In keiner Weise kann man den mißlungenen Selbstmord Amintas deshalb als komisch-ironische Replik auf Ovid deuten, wie es James J. Yoch versucht. („The Limits of Sensuality: Pastoral Wilderness, Tasso's *Aminta* and the Gardens of Ferrara", in: *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 16/1982, S. 60-81, hier S. 70f.).

zweiten goldenen Zeitalters „senza vel" fällt, so kann sein scheinbar unmotiviertes Verstummen im Wald vielleicht jetzt eine Erklärung finden. Der Versuch des Dichter-Hirten, seine durch die Erfahrungen am Hof veränderte Stimme in den Wäldern erklingen zu lassen, Kultur und Natur im Gesang zu versöhnen, findet in dem durchdringenden Blick Mopsos ein Ende. Er erstarrt, so daß die Hirten denken, er sei im Wald einem Wolf begegnet: „roco divenni e poi gran tempo tacqui,/ quando i pastor credean ch'io fossi stato/ visto dal lupo, e 'l lupo era costui." I ,2, 555ff.). Tasso inszeniert an dieser Stelle eine entscheidende Parallele zu der Situation Silvias im Wald. Auch für sie eskaliert der Konflikt zwischen Natur und Kultur bei ihrer Begegnung mit dem Wolf. Sie hinterläßt im Wald den Schleier der Kultur, den sie im Vollzug der Selbstreflexion interiorisierte. Auch Tirsi verläßt nach seiner Erfahrung den Wald. Er schweigt lange Zeit („gran tempo tacqui"), aber offenbar nicht für immer. Wann beginnt er von neuem zu singen? Und was ist das Thema seiner Dichtung nach der Begegnung mit dem ‚Wolf'? Sollte er in seinem neuen Lied Aminta besingen? Ist die Pastorale also sein Werk? In diesem Fall wäre der Blick des Sehers Mopso, vergleichbar dem interiorisierten Schleier Silvias, in die Pastorale als beständiger Zweifel, als Trübung der nur scheinbar möglichen Transparenz hineinkomponiert. Dieser durchdringende Blick verhindert die Vereinigung des Paares vor den Augen der Zuschauer. Nur der Dichter vermag eine Harmonie zwischen der wilden Natur der Brutalität und der jede Spontaneität unterbindenden Kultur, wie sie die Welt des Hofes von Ferrara repräsentiert, zu imaginieren. Die Liebe ist als poetischer Akt gedacht, der dem poetischen Akt des Dichtens entspricht. Indem aber der Text eine Versöhnung darstellt, die er zugleich negiert, wird der Schleier zum Bild des Textes und der Text erscheint selbst als ein Schleier, der das, was er heraufruft einerseits erkennen läßt und andererseits entzieht.[56]

Gerade wegen dieser Doppelstruktur konnte die Renaissancebukolik für Wolfgang Iser zum Paradigma literarischer Fiktionalität werden: „Als Grenzüberschreitung zwischen einer historischen und einer künstlichen Welt veranschaulicht der Schäferroman literarische Fiktionalität, die weder in der künstlichen noch in der historischen Welt zu lokalisieren ist, sondern einen Akt verkörpert, die Welt in der Welt überschreitbar zu machen."[57] Den Versuch der verkleideten Prinzen in Sidneys *Arcadia*, sich den von ihnen geliebten Frauen in ihrer Maskierung zu offenbaren, die Person durch die Maske hindurchschimmern zu lassen,

---

56 Auch Wehle hebt in seiner Interpretation des *Aminta* eine Versöhnung hervor, die nurmehr poetischer Natur ist. Er versteht Tassos Kunst als „eine hochbewußte Nachschrift der Verheißungen, die Arkadien geweckt hatte. Sie kann dem natürlichen Bedürfnis des Menschen nach Glück nur noch ästhetisch, mit einer Kunst entsprechen, die weiß, daß Natürlichkeit allein künstlich zu haben ist. Er hat damit die im Begriff der ‚dignitas hominis' enthaltene Fiktion als ihre Bedingung ausgewiesen." (W. W., „Diaphora. Barock: eine Reflexionsfigur von Renaissance. Wandlungen Arkadiens bei Sannazaro, Tasso und Marino", in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, wie Anm. 38, S. 95-143, hier S. 120).

57 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, S. 96.

„um diese als Täuschung zu entblößen"[58], versteht er als Beispiel einer „Verbildlichung von Fiktionalität"[59], wofür aber das in diesem Zusammenhang gebrauchte Bild eines „verhüllenden Entschleierns"[60] nur metaphorisch einsteht. Während das Ineinander von Abwesenheit und Anwesenheit bei Sidney in der Doppelrolle der Protagonisten als Maske und Person erscheint, ist bei Tasso der Konflikt der beiden Welten interiorisiert und tatsächlich im Bild des Schleiers veranschaulicht. Die spezifisch stoffliche Qualität eines Schleiers, der durchsichtig ist und doch verdeckt, scheint in noch stärkerem Maße als die Maske geeignet, den Text, der zugleich setzen und entziehen kann, in seiner Fiktionalität abzubilden. In dieser Perspektive erscheint der Schleier in *Aminta* als eine Metapher für den Text und seine Aktualisierung durch den Leser.

Gerusalemme liberata

In seinem pastoralen Drama *Aminta* überführt Tasso das Bild des Schleiers in ein dramatisches Spannungsverhältnis, das über die petrarkistische Situation der sich entziehenden Geliebten hinausführt, indem es jetzt als eine Anschauungsform für die antagonistische Spannung zwischen Kultur und Natur erscheint. Das Lyrische findet in der Pastorale eine neue Darstellungsform, weil es in einen narrativen Spannungsbogen eingeht.[61] In Tassos christlichem Epos *Gerusalemme liberata* (entst. 1570-75, veröff. 1581) erfährt die poetische Komplexität des *Aminta* eine weitere Steigerung. Gegen die Tradition des romanzo mit ihrem Höhepunkt, Ariosts *Orlando furioso*, sucht Tasso die Form des Epos zurückzugewinnen, wie sie Aristoteles in seiner Poetik beschreibt, die seit ihrer Wiederentdeckung bei den Literaturtheoretikern der italienischen Renaissance normative Geltung gewonnen hatte. Doch ist Tassos modernes Epos eine hybride Form, die sowohl Strukturen des romanzo und der Pastorale als auch eine subjektive Dimension des Lyrischen in sich aufnimmt. Tasso selbst hat die Freiheit des Epos, sich die Sprache der Lyrik anzueignen, in seinen um 1564 entstandenen *Discorsi dell'arte poetica*[62] ausdrücklich festgehalten:

---

58 Ebd. S. 136.
59 Ebd.
60 Ebd. S. 137.
61 Dies unterstreicht auch Claudio Varese in dem Kapitel „*L'Aminta*: Petrarchismo e teatro" seines Buchs *Torquato Tasso. Epos – Parola – Scena* (Messina/Firenze 1976): „Il Tasso, nella tela del suo dramma pastorale, ha spesso bisogno di un tono narrativo piano, evidente e talora si vale del linguaggio petrarchesco, togliendo da una diversa situazione lirica e sentimentale frasi, versi, parole, per inserirli in un nesso di racconto" (S. 163). Bruno Maier nennt in der von ihm kommentierten Ausgabe des *Aminta* (vgl. Anm. 9) eine große Zahl von intertextuellen Bezugnahmen auf Petrarca.
62 Die *Discorsi dell'arte poetica* wurden 1587 ohne seine Einwilligung veröffentlicht. Nach einer Überarbeitung brachte er sie selbst 1594 unter dem Titel *Discorsi del poema eroico* heraus.

> Dichiarato adunque e perché fiorito lo stile del lirico, e perché puro e semplice quello del tragico, l'epico vedrà che, trattando materie patetiche o morali, si deve accostare a la proprietà e semplicità tragica; ma, parlando in persona propria o trattando materie oziose, s'avvicini a la vaghezza lirica;[63]

Vor allem aber wird die Komplexität der narrativen Struktur der *Gerusalemme*, wie Gerhard Regn heraushebt, bestimmt durch ihre Integration der offenen Erzählform des ‚romanzo':

> Tasso entwirft seine *Gerusalemme liberata* [...] als ein ‚poema eroico', das direkt in seine Globalstruktur den Bezug zum ‚romanzo' eingeschrieben erhält, und zwar im Sinne eines bewußt problematisierten Bezuges. Die Präsenz des ‚romanzo' im ‚poema eroico' leistet bei Tasso einen ganz entscheidenden Beitrag zur Erneuerung des Epos, das auf diese Weise trotz des gewollten Rekurses auf die Antike als eine Gattung von entschieden moderner Prägung Gestalt gewinnen kann.[64]

Schließlich wird der Erzählraum der *Gerusalemme* geöffnet auf die Welt des Übernatürlichen, das als christlich Wunderbares und als heidnischer Zauber in Erscheinung tritt. Diese komplexen Überlagerungen von kultureller, natürlicher und übernatürlicher Welt und die daraus hervorgehenden Zweideutigkeiten und Oszillationen eröffnen einen Spielraum, in dem die Anschauungsform des Schleiers vielfältige Funktionen übernehmen kann.

Bereits zu Beginn der *Gerusalemme liberata* wird das religiöse Potential des Bildes aufgerufen. Nachdem im ersten canto Gottes Auftrag an Gottfried und die Formierung des christlichen Heeres beschrieben wurde, setzt Tasso dieser von rationalen Erwägungen bestimmten epischen Welt der christlichen Befreiungsaktion[65] im zweiten canto eine Welt des Aberglaubens und Zaubers entgegen.[66] Der Kunstgriff Tassos besteht dabei darin, das Christentum aus der Perspektive der Heiden in den Blick zu nehmen. So erhält die Rationalität des Christentums

---

63 Torquato Tasso, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano/Napoli 1959, S. 395. In seinem großen Werk *Epochen der italienischen Lyrik*, wie Anm. 6, stellt Hugo Friedrich die lyrischen Strukturen der *Gerusalemme* eigens heraus: „Die *Gerusalemme Liberata* ist ein Doppelgebilde aus episch-pathetischem und idyllisch-lyrischem Stil, im modulierenden Übergang des einen in den anderen. [...] Tasso pflegte, der Schulterminologie seiner Epoche folgend, die *materia eroica* und die *materia oziosa* zu unterscheiden, den heroischen und den ‚tatenlosen' Stoff, wobei er, ebenfalls schulgerecht, den ersteren dem Epos, den anderen der Lyrik zuwies. Sein eigenes Epos indessen bekundet, daß er in der dichterischen Praxis die beiden Stoffe und Stilarten nicht voneinander trennen wollte." (S. 416) Auch Helmut Haupt stellt in seiner Untersuchung der „bildhaften Vorstellung innerhalb der dichterischen Anschauungswelt" Tassos die lyrische Dimension der *Gerusalemme* in den Vordergrund. In: H. H, *Bild- und Anschauungswelt Torquato Tassos*, wie Anm. 3, hier S. 8.

64 Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepik in der italienischen Spätrenaissance", in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*, hrsg. von Michael Titzmann, Tübingen 1991, S. 45-68, hier S. 66.

65 Vgl. Giovanni Getto, „Goffredo e il tema epico-religioso", in: G.G., *Nel mondo della* Gerusalemme, Roma (1968) ^{2}1977, S. 9-71.

66 Vgl. Sergio Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla* Gerusalemme liberata, Milano 1983.

dämonische Züge, wenn der heidnische Zauberer Ismeno ein verschleiertes Bildnis der Jungfrau Maria beschreibt, das sich im unterirdischen Gewölbe des christlichen Tempels befindet:

Nel tempio de' cristiani occulto giace
un sotterraneo altare, e quivi è il volto
di Colei che sua diva e madre face
quel vulgo del suo Dio nato e sepolto.
Dinanzi al simulacro accesa face
continua splende; egli è in un velo avvolto.
Pendono intorno in lungo ordine i voti
che vi portano i creduli devoti. (II,5)[67]

Gerade weil das Bild verschleiert ist, hat es in den Augen des Heiden eine magische Funktion. Die Anbetung des christlichen ‚Idols', durch die von Ismeno als „creduli devoti" bezeichneten Gläubigen, führt in einen der Rationalität entgegengesetzten Bereich. In dem Schleier, der das „simulacro" verhüllt, bricht sich der Blick auf das vermeintliche ‚Idol', das auf diese Weise ins Imaginäre enthoben wird. Der Schleier kann zum Projektionsraum des Imaginären werden. Diesen Raum des Imaginären hinter dem Schleier hat Ismeno im Blick, wenn er versucht, ausgerechnet dieses christliche Bildnis in den Dienst der Mohammedaner zu stellen. Er empfiehlt Aladin, dem Herrscher über Jerusalem, den Christen das Bildnis zu rauben und in die Moschee bringen zu lassen:

Or questa effigie lor, di là rapita,
voglio che tu di propria man trasporte
e la riponga entro la tua meschita:
io poscia incanto adoprerò sì forte
ch'ognor, mentre ella qui fia custodita,
sarà fatal custodia a queste porte;
tra mura inespugnabili il tuo impero
securo fia per novo alto mistero. (II, 6)

Mit Hilfe eines Zauberspruchs will er die Macht des „alto mistero" brechen und das Abbild („effigie", „simulacro") hinter dem Schleier in fremde Dienste stellen: „Nel profan loco e su la sacra imago /susurrò poi le sue bestemmie il mago." (II, 7) Es erweist sich in diesem Zusammenhang als interessant, daß der Zauberer, der früher Christ war, auch als Mohammedaner den alten Riten treu bleibt und christlichen und mohammedanischen Kult in seinem Zauberwerk vermischt („anzi sovente in uso empio e profano/ confonde le due leggi a sé mal note", II, 2). Neben dem von rationalen, ja kriegstechnischen Interessen geleiteten Kreuzzug Gottfrieds erscheint also von Anfang an eine nur indirekt erfahrbare, sich ins Imaginäre entziehende Welt der Verschleierung, die sowohl von Magie und Zauber wie von wahrer göttlicher Kraft bestimmt ist. Gott selbst scheint die

67 Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano 1979. Nach dieser Ausgabe wird im weiteren zitiert.

Profanierung des heiligen Abbilds zu verhindern, es verschwindet auf unerklärliche Weise aus der Moschee:

Il mago di spiarne anco non resta
con tutte l'arti il ver; ma non s'appone,
ché 'l Cielo, opra sua fosse o fosse altrui,
celolla ad onta de gl'incanti a lui. (II, 10)

Der religiöse Schleier, der das Bild der Jungfrau verhüllt und der schließlich den Verbleib des Bildes vor dem Zauberer verbirgt, findet in derselben Episode in dem Schleier der Sofronia eine Entsprechung. Die junge Christin opfert sich für ihr Volk, das Aladin für das Verschwinden des Bildes verantwortlich macht und bestrafen will, indem sie behauptet, das Bild selbst aus der Moschee entwendet zu haben. Sie wird zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. In der Beschreibung ihrer züchtig verhüllten Gestalt, die sich doch dem Blick des sie heimlich liebenden Olindo nicht zu entziehen vermag, tritt der Schleier in den Vordergrund:

Pur guardia esser non può ch'in tutto celi
beltà degna ch'appaia e che s'ammiri;
né tu il consenti, Amor, ma la riveli
d'un giovenetto a i cupidi desiri.
Amor, ch'or cieco, or Argo, ora ne veli
di benda gli occhi, ora ce li apri e giri,
tu per mille custodie entro a i più casti
verginei alberghi il guardo altrui portasti. (II, 15)

Wie man die Wächter in der Moschee überlisten mußte[68], um das Bildnis zu entwenden, so überlistet Amor die Verhüllungen der Frau, um den Blick des Liebenden auf verbotene Pfade zu führen. Konnte das Abbild der Jungfrau Maria hinter dem Schleier zum Projektionsraum religiöser Imagination werden, so wird die weibliche Verhüllung zum Projektionsraum verliebter Imagination. Tasso hebt die doppelte Funktion des Schleiers, der im Zeigen verbirgt und im Verbergen offenbart, eigens hervor, wenn er die mutige und doch züchtig verschleierte Erscheinung der Sofronia auf ihrem schweren Weg zu Aladin festhält:

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta,
non coprì sue bellezze, e non l'espose,
raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,
con ischive maniere e generose. (II,18)

Nach dem Urteilsspruch wird sie entkleidet auf einen Holzstoß gebunden. Dabei betont der Text, daß auch ihr Schleier fällt: „Già 'l velo e 'l casto manto a lei è rapito" (II, 26). Wie das Bild der Jungfrau wird auch die züchtige junge Christin durch Saladin entweiht, indem er sie den Blicken der Menge preisgibt und ihren

68 Das Verb „celare" evoziert noch einmal die Wächter, die das Bildnis bewachten („mentre ella qui fia custodita,/ sarà fatal custodia a queste porte" (II, 6), und weist voraus auf die später das Bildnis bewachenden Mohammedaner: „Come ingannò i custodi?"(II, 28).

Körper zerstören will. Es gelingt dem dazueilenden Olindo nicht, die Geliebte zu retten[69], indem er sich selbst für den Schuldigen erklärt und eine Lüge mit einer weiteren Lüge zu decken versucht. Beide werden zum Tode verurteilt, doch die ritterliche Heldin Clorinda kommt rechtzeitig hinzu, um die Begnadigung des heldenhaften Paares zu erwirken.

Mit der Gestalt der Clorinda wird ein drittes, im Kontext des weiblichen Schleiers immer wieder auftauchendes Bildfeld eingeführt. Es ist die Gewebemetaphorik, die hier via negationis in dem Bild der Arachne erscheint. Von Clorinda heißt es:

> Costei gl'ingegni feminili e gli usi
> tutti sprezzò sin da l'età più acerba:
> a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
> inchinar non degnò la man superba.
> Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi (II, 39).

Von Anfang an erscheint die Arbeit des Spinnens und Webens, die eng mit der Metapher des Schleiers verbunden ist, in der Opposition zu kriegerischer Bewaffnung[70]. Clorinda ist selbst die Verkörperung dieser Opposition, denn als Frau sind ihr die „ingegni feminili" zugeordnet, die sie aber von sich weist, um ihr Leben in männlicher Rüstung dem Kampf zu weihen: „Fuggì gli abiti molli". Clorinda verdrängt ihre Weiblichkeit ebenso wie ihre christliche Herkunft, die bis kurz vor ihrem Tod ein Geheimnis bleibt. Ohne es zu wissen trifft Tancredi die von ihm Geliebte im Zweikampf tödlich. Sterbend bittet sie ihn, ihr die Taufe zu gewähren. Ihre aus der Rüstung dringende Stimme, in der ein „non so che di flebile e soave" (XII, 66) mitschwingt, ist für Tancredi bereits ein erster Hinweis auf die wahre Identität des bezwungenen Feindes. Die Zartheit ihrer Stimme entspricht dem weichen Element des Wassers, das Tancredi in seinem Helm herbeiträgt, der wiederum für das harte, eiserne Element der Rüstung einsteht. Bei der Taufe wird sie von ihrem Helm befreit und stirbt in dem Glück ihrer wiedergefundenen christlichen Identität vor den Augen des verzweifelten Tancredi, dem erst jetzt sein tragisches Verkennen zu Bewußtsein kommt.
Die Opposition zwischen zartem Gewebe und Rüstung findet in dem Gegensatz zwischen den befreundeten Heidinnen Clorinda und Erminia noch eine Akzentuierung. Denn Erminia verkörpert gleichsam die feminine Seite Clorindas. Die beiden Frauen sind ohne ihr Wissen schicksalhaft an denselben Mann gebunden. Tancredi liebt Clorinda, die, ihr selbst unbewußt, den Christen ebenfalls liebt. Aber auch Erminia liebt Tancredi, dessen schwere Verletzungen sie nach der Be-

---

69 Das Bild der entblößten und gefesselten Sofronia ruft das Bild der vom Satyr an einen Baum gebundenen Silvia aus *Aminta* herauf. Nur daß Olindo die Geliebte nicht wie Aminta zu retten vermag.

70 Bereits bei Dante und Petrarca wurde die Gewebemetaphorik im Kontext der Anschauungsform des Schleiers verwendet. Erst bei Tasso gewinnt sie aber als weibliches Gegenbild zur männlichen kriegerischen Bewaffnung eine zentrale ästhetische Funktion.

freiung Jerusalems pflegen wird, wobei sie ihren Schleier zerreißt, um seine Wunden zu verbinden: „Ma non ha, fuor ch'un velo, onde gli fasce/ le sue ferite, in sì solinghe parti." (XIX, 112) Die zarte Erminia sieht gerade in ihrer weiblichen Kleidung, der der Schleier zugehört, ein Hindernis, dem Clorinda in ihrer Rüstung nicht ausgesetzt ist:

> Ah perché forti a me natura e 'l cielo
> altrettanto non fèr le membra e 'l petto,
> onde potessi anch'io la gonna e 'l velo
> cangiar ne la corazza e ne l'elmetto? (VI, 83)

Die Opposition zwischen männlicher Rüstung und weiblicher Kleidung wird noch einmal am Schluß der *Gerusalemme*, beim Tod des Ehepaares Gildippe und Odoardo, aufgenommen. Aus Wut über den Angriff der mutigen Gildippe, die ihrem Mann ebenbürtig um die Befreiung Jerusalems kämpft, bricht Solimano in misogyne Beleidigungen aus, in denen er die Kriegerin auf die weibliche Arbeit des Webens zurückverweist:

> Grida il crudel, ch'a l'habito raccolse
> chi costei fosse: – Ecco la putta e 'l drudo:
> meglio per te s'avessi il fuso e l'ago,
> ch'in tua difesa aver la spada e 'l vago. (XX, 95)

In der Darstellung des folgenden Todesstoßes, der die Rüstung Gildippes durchbricht, unterstreicht Tasso erneut die Differenz von Rüstung und Weiblichkeit, wenn er den tödlichen Kampfeswunden das Bild einer Verwundung durch Amor gegenüberstellt:

> Qui tacque, e di furor più che mai pieno
> drizzò percossa temeraria e fera
> ch'osò, rompendo ogn'arme, entrar nel seno
> che de' colpi d'Amor segno sol era. (XX, 96)

Die Opposition zwischen Gewebemetaphorik und Rüstung, die immer wieder von Tasso hervorgehoben wird, entspricht der Opposition zwischen Epos und romanzo, die der Grundstruktur der *Gerusalemme* eingeschrieben ist.
Gerhard Regn[71] hat verfolgt, wie Tasso in seinem „poema eroico" die Welt des romanzo als ein Moment der Gefährdung des aristotelischen Einheitskonzepts aufruft.[72] Rekurriert Tasso in seinem Epos einerseits entschieden auf die aristote-

---

71 Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters", wie Anm. 64.

72 Zur Diskussion von Epos und romanzo vgl. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 Bde., Chicago 1961; hier zu Tassos eigener Position im Kontext der gattungsgeschichtlichen Debatten seiner Zeit bes Bd. 2, Kap. 13, 19 und 20. Während Weinberg vor allem den epischen Charakter der *Gerusalemme* und den Einfluß der aristotelischen Poetik hervorhebt (S. 652), weist Klaus Werner auf Tassos neue epische Konzeption hin, die mit der Tradition des romanzo verbunden ist (in: K. W., *Die Gattung des Epos nach italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts*, Bern 1977, hier S. 132ff.). Vgl. ferner August Buck, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952 und Joseph Cottaz, *Le Tasse et la conception épique*, Paris 1942.

lischen Komponenten der Einheitspoetik und die wirklichkeitsreferentielle Dimension der Handlung, so zeigt er nach Regn aber bereits im epischen Prolog, daß sich für ihn die Distanz zwischen Epos und romanzo „nicht in einer simplen Marginalisierung oder gar einer völligen Ausblendung der Welt des ‚romanzo' niederschlägt, sondern in Form einer Problematisierung", die so gestaltet sei, „daß dem in die Distanz Gerückten gleichzeitig eine werkstrukturell höchst relevante Präsenz auf der narrativen Achse verschafft wird."[73] Denn bereits in der propositio werden neben Gottfried auch dessen Gefährten erwähnt, denen als „compagni erranti" eine wesentliche Funktion innerhalb des Epos zukommt. Das Schema vom fahrenden Ritter, das die Welt des romanzo aufruft, baue Tasso „von vornherein ganz bewußt dergestalt auf, daß davon eine Bedrohung ausgeht für die primär kollektiv fundierte Handlungswelt des ‚poema eroico'":

> [...] die fahrenden Ritter [müssen] wieder in diese Welt zurückgeführt werden, deren Stabilität sie durch ihren Auszug gefährdet hatten. Was nun für die erzählte Welt gilt, das gilt mutatis mutandis auch für die Poetik des Erzählens selbst: Auch auf dieser Ebene beinhaltet das Schema vom fahrenden Ritter ein Moment der Gefährdung, birgt es Sprengkraft für das dem aristotelischen Einheitskonzept verpflichtete ‚poema eroico'.[74]

Die Geschichte des Ritters Rinaldo, der, von der Zauberin Armida verführt, für lange Zeit das epische Projekt ‚vergisst', steht in besonderem Maße für dieses Moment der Gefährdung ein. So sieht Regn auch in dem Bereich des märchenhaft Wunderbaren und der sinnlichen Liebe, die Armida verkörpert, „überdeutlich die Welt des ‚romanzo'" entstehen.[75]

Vor dem Hintergrund dieses problematisierten Bezugs zwischen Epos und romanzo, kommt der Opposition von Rüstung und Schleier eine besondere poetologische Funktion zu. Helm, Schild und Rüstung stehen im Dienst des vorwiegend von Männern verfolgten epischen Projekts der Befreiung Jerusalems. Der farbigen Welt oszillierender Spiegelungen des romanzo entspricht hingegen von Anfang an der durch Schleier und Gewebemetaphorik charakterisierte Bereich der Phantasie, des Wunders und der Liebe, der aber zugleich auch Zauberei und Täuschung umfaßt. Erminia, das weibliche Gegenbild der Clorinda, das durch „gonna" und „velo" bestimmt ist, verwandelt die Rüstung Clorindas geradezu in ein Werkzeug der Täuschung und Verschleierung, wenn sie Jerusalem heimlich in Clorindas Rüstung verläßt, um sich aus Liebe zu Tancredi mit dem Feind zu verbinden: „finger mi vuo' Clorinda; e ricoperta/ sotto l'imagin sua, d'uscir son certa." (VI, 87). Das Verb „fingere" ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, weil es sowohl den Aspekt der ästhetischen Fiktion wie den Bereich des Scheins und der Verschleierung berührt. In der Opposition von Rüstung und Gewebemetaphorik, Epos und romanzo scheint somit auch die Konfrontation einer von einem christlichen Publikum für wahr gehaltenen Ge-

---

73 Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters", wie Anm. 64, S. 61.
74 Ebd. S. 62.
75 Ebd. S. 63.

schichte der Befreiung Jerusalems mit dem Spiel des Imaginären in der Fiktion auf.

Die Bedeutung der weiblich konnotierten Gewebemetaphorik als Gegenbild zum epischen Projekt und als Inbild der Imagination zeigt sich besonders deutlich in der Gestalt der Armida, die von dem großen Zauberer Idraote geradezu mit einem Gegenauftrag zur göttlichen Mission Gottfrieds betraut wird:

Dice: – O diletta mia, che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile ascondi,
e già ne l'arti mie me stesso avanze,
gran pensier volgo; e se tu lui secondi,
seguiteran gli effetti a le speranze.
Tessi la tela ch'io ti mostro ordita,
di cauto vecchio essecutrice ardita.
Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi
ogn'arte feminil ch'amore alletti.
[...]
Vela il soverchio ardir con la vergogna,
e fa' manto del vero a la menzogna. (IV, 24/25)

Armida soll mit Hilfe ihrer Zauberkraft ein Lügengewebe herstellen, in dem sich die christlichen Kämpfer verfangen müssen. Mit ihrer Gestalt verbinden sich in der *Gerusalemme* vielfältige Aspekte der Schleiermetaphorik. Zunächst wird der Blick auf die Gewebemetaphorik selbst im Bild des von ihr zu verwebenden Garns gelenkt: „tessi la tela". Diese Gewebemetaphorik ist mit Täuschung und Lüge verbunden: „fa' manto del vero a la menzogna". Während sich in dem gebräuchlichen Topos die Wahrheit hinter einem Schleier verbirgt, wird das Bild von Tasso umgekehrt: die Lüge soll unter einem Mantel der Wahrheit verborgen werden. Der Aspekt der Täuschung betrifft aber auch die Gestalt der Armida selbst. Denn unter ihrer blonden Haarpracht und ihrer mädchenhaften Gestalt verbergen sich ein „canuto senno e cor virile". Im Gegensatz zu Clorinda und Gildippe, die ihre weibliche Gestalt in einer Rüstung verbergen, ist ihre Gestalt gleichsam ein Schleier, der ihre wahre Natur verbirgt. Denn die traditionell der Frau zugeordnete „vergogna" soll ihren Mut verhüllen: „vela il soverchio ardir con la vergogna". Ihre weibliche Verführungskunst, „arte feminil", soll sogar Gottfried von seinem göttlichen Auftrag ablenken:

Prendi, s'esser potrà, Goffredo a l'esca
de' dolci sguardi e de' be' detti adorni,
sì ch'a l'uomo invaghito omai rincresca
l'incominciata guerra, e la distorni. (IV, 26)

Es wird deutlich, daß Armida gleichsam ‚am Faden des romanzo' webt, ihn zu einer Textur werden läßt, die dem epischen Auftrag wie dem epischen Text entgegengerichtet ist.[76] Da sie selbst aber am Ende der *Gerusalemme* durch ihre Ver-

76 Auch Volker Kapp versteht Armida vor dem Hintergrund des romanzo: „Sie löst ihn [Rinaldo] aus der geschichtlichen Sendung, die Thema des Epos ist, und möchte mit ihm in einem zeitlo-

bindung mit Rinaldo in das ‚poema eroico' eingehen und in einer deutlichen Vergil-Referenz auch vor dem Hintergrund der Dido erscheinen wird, hat sie zugleich Teil an dem ‚poema eroico', das das aristotelische Einheitskonzept als eine „Poetik der komplexen Einheitlichkeit"[77] realisiert.

Wie sehr die Gestalt der Armida mit Tassos poetologischer Konzeption des romanzo verknüpft ist, zeigt sich in Tassos *Discorsi dell'arte poetica.*[78] Hier konstruiert Tasso das christliche, nachantike Epos theoretisch, um es dann poetisch zu verwirklichen. Der Versuch, die moderne Form des romanzo in eine Theorie des Epos zu integrieren, bedingt eine kritische Aktualisierung der Epentheorie des Aristoteles. Dies ist der Kontext, vor dem sich die poetologische Funktion der Gegenspielerin des christlichen Heeres, der Zauberin Armida, erschließt. Unter den Voraussetzungen der christlichen Religion erhält das Wunderbare die Legitimation des Wahrscheinlichen, aber in der Tradition des romanzo tritt ein weiterer Aspekt der nicht christlich legitimierten Scheinhaftigkeit in den Vordergrund[79], der jenem Spiel der Täuschung zu entsprechen scheint, mit dem Armida das christliche Heer betört. So spricht Tasso selbst von der notwendigen Täuschung („ingannare") des Lesers, deren es bedarf, um eine textimmanente Wahrscheinlichkeit zu erreichen:

> Per questo, *dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori,* e non solo persuader loro che le cose da lui trattate sian vere, ma sottoporle in guisa a i lor sensi che credano non di leggerle ma di esser presenti e di vederle e di udirle, è ne-

---

sen Liebesglück leben, wie es zum ‚romanzo' passen würde." (V. K., „Die Dichtungstheorie des Cinquecento und deren Bedeutung für das Schaffen von Torquato Tasso", in: *Italienische Literaturgeschichte,* wie Anm. 40, S. 167).

77 Vgl. Gerhard Regn, „Schicksale des fahrenden Ritters", wie Anm. 64, S. 66.

78 Vgl. Guido Baldassarri, „Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso", in: *Studi tassiani* 26/1977, S. 5-38.

79 Maria Moog-Grünewald hat gezeigt, daß ‚Wunderbares' und ‚Wahrscheinliches' ihre Überzeugungskraft vor allem aus dem „Gefüge der Dichtung" gewinnen, und die Reklamation Gottes als ihre sachlich-faktische Garantie in den *Discorsi dell'arte poetica* in den Hintergrund trete: „Die Argumentationsfolge, derzufolge Dichtung, ‚ihrem Wesen nach nichts anderes als Nachahmung' sei, Nachahmung ‚nicht unwahrscheinlich' sein könne, insofern ‚Wahrscheinlichkeit nicht irgendeine Eigenschaft, die die Schönheit und Zier einer Dichtung erfordern, sondern ihr innerstes Wesen' sei, bestimmt den Begriff ‚Nachahmung' (*imitazione*) unwiderlegbar als ‚bildliche Darstellung', als *rappresentazione.* [...] ‚Nachahmung', *imitazione,* meint also bei Tasso [...] weder Antikennachahmung noch Naturnachahmung, vielmehr ästhetische Vorstellung und poetische Gestaltung, ja Poesie, Dichtung schlechthin. [...] Tasso vertritt *in nuce* bereits eine auf der Logik autonomer Einbildungskraft beruhende Dichtungskonzeption, die eine ästhetisch-immanente Totalität anvisiert."(„Tasso in den poetologischen Kontroversen des 18. Jahrhunderts", in: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts,* hrsg. von Achim Aurnhammer, Berlin/New York 1995, S. 382-397, hier S. 388f.) Zur epistemologischen Voraussetzung des Mimesis-Konzepts bei Tasso vgl. Gerhard Regn, „Mimesis und Episteme der Ähnlichkeit in der Poetik der italienischen Spätrenaissance", in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen,* hrsg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, S. 133-145.

cessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità, il che facilmente con l'autorità dell'istoria gli verrà fatto [...]. (Hervorh. P.O.)[80]

Die „sembianza della verità" realisiert sich für Tasso in einem Textgewebe, dessen Struktur der Verknüpfung[81] den wesentlichen neuen ästhetischen Reiz ausmacht: „[...] la novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita; ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. [...] novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni [...]."[82] Wird in der Tradition des romanzo mit Hilfe der Dichte der Verknüpfung ein Textgewebe geschaffen, das der Täuschung des Lesers dient, so spiegelt sich dieses Moment des „ingannare" als mise en abyme in dem „ingannare" der mit Zauberkräften begabten Armida. Die Herstellung eines Textschleiers auf der Ebene des Diskurses entspricht dem Gewebe, das sie auf Geheiß des Zauberers anfertigen soll, um das christliche Heer zu täuschen: „Tessi la tela ch'io ti mostro ordita/[...] Vanne al campo nemico: [...] Vela il soverchio ardir con la vergogna,/ e fa' manto del vero a la menzogna." (IV, 24/25)

Daß Armidas „ingannare" aus einem Faden der Phantasie und Imagination gewebt ist, wird in Tassos Darstellung der Ankunft Armidas im christlichen Heer offensichtlich. Sie wird jetzt aus der Perspektive der Soldaten geschildert:

d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
traluce involta, or discoperta appare.
Così, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol traspare,
or da la nube uscendo i raggi intorno
più chiari spiega e ne raddoppia il giorno. (IV, 29)

Armidas Gestalt erscheint von Anfang an im Zeichen des Schleiers, hinter dem sich ihre Schönheit erst verbirgt, der aber darauf auch ihre Reize erst wirklich zur Geltung bringt. Dies betrifft nicht nur ihr blondes Haar, sondern auch ihren Körper:

Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
onde il foco d'Amor si nutre e desta.
Parte appar de le mamme acerbe e crude,
parte altrui ne ricopre invida vesta (IV, 31).

Gerade das Spiel des Zeigens und Verbergens setzt die Imagination der Soldaten in Gang. Die Verhüllung ist der Ursprung einer erotischen Imagination, die

80 Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in: *Prose*, wie Anm. 63, S. 351.

81 Vgl. Karlheinz Stierle, der den Verknüpfungszusammenhang einer „testura dei nodi" als wesentliches Moment der neuen poetischen Konzeption des Epos bei Tasso herausarbeitet, ohne aber einen Zusammenhang mit dem Schleier der Armida herzustellen. K. S., „Erschütterte und bewahrte Identität. Zur Neubegründung der epischen Form in Tassos *Gerusalemme liberata*, in: *Das Epos in der Romania*. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara, Tübingen 1986, S. 383-414, hier bes. S. 388.

82 Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, in: *Prose*, wie Anm. 63, S. 352.

weiter vorzudringen begehrt und sucht, sich über das verdeckende Gewand hinwegzusetzen:

invida, ma s'a gli occhi il varco chiude,
l'amoroso pensier già non arresta,
chè non ben pago di bellezza esterna
ne gli occulti secreti anco s'interna. (IV, 31)

Wurde Olindos erratender Blick bereits in dem Bild der züchtig verhüllten Sofronia thematisiert, so entwickelt Tasso in der Gestalt der Armida, die den Schleier bewußt einsetzt, um die Phantasie der Ritter zu reizen, eine Poetik des Schleiers:

Come per acqua o per cristallo intero
trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,
per entro il chiuso manto osa il pensiero
sì penetrar ne la vietata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
di tante meraviglie a parte a parte;
poscia al desio le narra e le descrive,
e ne fa le sue fiamme in lui più vive. (IV, 32)

Tasso macht die Metapher des Schleiers zu einem Modell für die Erfahrung des Imaginären: Wie ein Sonnenstrahl sich in durchsichtigem Kristall oder im Wasser bricht, wird auch der durch das zarte Gewebe des Schleiers dringende Blick verändert. Die Imagination tritt an die Stelle der unmittelbaren, konkreten Wahrnehmung. Auf diese Weise erfährt die erotische Ausstrahlung der verschleierten Frau eine Steigerung. Der Schleier ist ein Appell an den Betrachter und seine Phantasie, über das Sichtbare hinauszuimaginieren. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, daß sich die Phantasie ein eigenes Bild macht, das als Wahrheit bezeichnet wird: „ivi contempla il vero". Der Prozeß der Imagination erschöpft sich jedoch nicht in dieser Betrachtung. Vielmehr findet er erst in der Umsetzung des Bildes in Sprache, in der Narration und der folgenden genauen Beschreibung, seinen Abschluß: „le narra e le descrive". In dem Verb „descrive" ist das Verb „scrive" enthalten. Wie an den Betrachter ist der Schleier auch ein Appell an den Leser und seine Imagination, das zu überschießen, was dargestellt wird. Die Beschreibung der Wirkung Armidas scheint weit über die konkrete Textstelle hinauszuweisen auf ein Gegenbild des Wirklichen, das der Imagination entspringt, einen eigenen Wahrheitsanspruch besitzt und sich in einem narrativen Prozeß entwickelt. An anderer Stelle heißt es im Hinblick auf Armidas Handlungen: „e gli atti suoi compone e finge." (IV, 90) Damit wird direkt auf den Akt des Fingierens, der Komposition eines Werks angespielt. Auch Georges Güntert sieht in seiner Interpetation der *Gerusalemme* eine deutliche Parallele zwischen dem Akt des Fingierens auf der Ebene der Textproduktion und der Strategie Armidas auf der Ebene der histoire:

> Il piano dell'epos storico comincia a includere le invenzioni favolose a partire dal canto IV, quando entra in azione Armida, la cui *finzione* sortisce effetti immediati e la cui *bellezza* è caratterizzata dall'ideale almeno della *varietà*. [...] Ora, come poteva

> il Tasso condannare un principio estetico di cui s'era valso ampiamente egli stesso inserendo nel suo poema una lunga fase romanzesca, tanto più interessante perché ricca di peripezie, e come poteva egli disapprovare le arti della maga se a sua volta aveva adoperato, sul piano dell'*enunciazione* innanzitutto, la tecnica della *varietas*, della *manipolazione* e della *finzione*? Armida, nelle vicende della prima parte, non faceva che svolgere una funzione analoga a quella dell'istanza enunciante che si applicava a creare sempre nuovi intrighi e a complicare l'intreccio.[83]

Tasso selbst entfaltet die beim ersten Erscheinen Armidas formulierte Poetik des Schleiers im narrativen Prozeß der Liebesgeschichte zwischen Rinaldo und Armida. In dem christlichen Helden und der heidnischen Zauberin läßt er episches Projekt und Zauberwelt des romanzo aufeinandertreffen. Weder der ganz den männlich-heroischen Kriegsidealen verpflichtete Kreuzritter noch die den Zaubermächten gehorchende, eiskalt wirkende heidnische Verführerin gehen unverändert aus dieser Liebesgeschichte hervor. Um den voraussetzungsreichen Prozeß ihrer Annäherung verfolgen zu können, der zugleich eine poetologische Konfrontation von Epos und romanzo, Geschichte und poetischer Fiktion, Rüstung und Schleier darstellt, ist es notwendig, zunächst die Bedingungen ihrer Begegnung genauer in den Blick zu nehmen.

Während viele andere Helden den Verführungskünsten Armidas erliegen und kopflos das Heer verlassen, um ihr zu folgen, ist Rinaldo, einer der jüngsten, schönsten und kühnsten Helden unter den Kreuzrittern, zunächst zu ausschließlich mit seiner ‚heroischen Identität' beschäftigt, um für weibliche Reize empfänglich zu sein. Der Erzähler scheint in einer „focalisation transposée"[84] zu suggerieren, daß Rinaldo nicht einmal ihren Namen kennt, wenn es im Zusammenhang mit dem Aufbruch Armidas heißt: „né la donzella di seguir gli cale." (V, 12). In blinder Wut tötet er einen anderen Kreuzfahrer, den norwegischen Prinzen Gernando, der ihn beleidigt hat, und er muß das Heer verlassen, um einer erniedrigenden Strafe zu entgehen. Tancredi warnt ihn noch einmal eindringlich vor dem eigenen Hochmut:

> Di transitorio onor rispetti vani,
> che qual onda del mar se 'n viene e parte,
> potranno in te più che la fede e 'l zelo
> di quella gloria che n'eterna in Cielo?
> Ah non, per Dio!, vinci te stesso e spoglia
> questa feroce tua mente superba. (V, 46/47)

Rinaldo verliert seine Identität als christlicher Ritter und wird zum irrenden Ritter, der seinen Mut allein unter Beweis stellen will. Er kann eine größere Zahl von Rittern aus der Gefangenschaft Armidas befreien, die ihn deshalb wütend

---

83 Georges Güntert, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla* Gerusalemme Liberata, Pisa 1989, S. 190.

84 Dies ist der glückliche Terminus, den Mieke Bal in einer Weiterführung der Terminologie Genettes für die Begriffe „erlebte Rede" und „style indirect libre" einführt. In: *Narratologie. Les instances du récit*, Paris 1977, S. 41.

verfolgt. Doch als sie schließlich seiner habhaft wird, verliebt sie sich in ihn, täuscht seinen Tod vor, indem sie einen unkenntlich gemachten Toten mit seiner Rüstung umgibt, und entführt ihn auf eine der isole di Fortuna.

Mit dieser utopischen Inselwelt stellt Tasso dem kulturellen Auftrag des heroisch-männlichen Kampfes ein außerkulturelles Glück inmitten einer ursprünglich paradiesischen Natur entgegen. Der bereits im *Aminta* zum Thema gemachte Konflikt zwischen Kultur und Natur wird in der *Gerusalemme liberata* unter neuen Bedingungen aufgenommen. Das Christentum erscheint als eine das große Projekt des Kreuzzugs begründende Kulturform, der aber immer die Gefahr der Lebensferne, der Naturferne und Körperferne innewohnt. Das reine Projekt des Kreuzzugs bliebe abstrakt, wenn es nicht durch die romaneske Erschließung der Spontaneität des Gefühls vermittelt würde. Nur weil Rinaldo die Erfahrung des absoluten Glücks auf den isole di Fortuna zuteil wird, kann er schließlich zum Sieg der Christen entscheidend beitragen.

Das geographisch situierbare, aber zum Zeitpunkt des Kreuzzugs noch nicht entdeckte und damit außerhalb der Kultur befindliche Inselparadies ist ein magischer Ort, wo sich Natur und Kultur, Traum und Wirklichkeit, Trug und Wahrheit berühren. Tasso vermittelt dem Leser diese nur indirekt erfahrbare Wirklichkeit einzig durch den Schleier des subjektiven Blicks, der auf sie fällt. Wie das Marienbildnis nur aus der Perspektive des heidnischen Zauberers Ismeno beschrieben wurde, besteht auch hier der Kunstgriff darin, daß nicht das Paar selbst, sondern die auf sie und ihr Paradies fallenden Blicke beschrieben werden.

Schon die ersten Blicke auf das Paar entspringen der Welt des Übernatürlichen. Der Geist Ugones berichtet Gottfried im Traum, daß Rinaldo lebt und Gott ihm den Auftrag erteile, ihn zum christlichen Heer zurückzuholen. Zwei Ritter, Guelfo und Ubaldo, werden mit dieser Aufgabe betraut. Sie finden Rat bei einem ehemals heidnischen, aber inzwischen getauften Magier, einer Gegenfigur zu dem vom Christentum abgefallenen heidnischen Zauberer Ismeno. Der Magier bringt sie in sein geheimnisvolles Unterwasserreich. In dieser phantastisch anmutenden Umgebung hebt er an:

> Or vi narrerò quel ch'appresso occorse,
> vera istoria da voi non anco intesa. (XIV, 51)

Der Magier erzählt in der Geschichte die nachgeholte Geschichte Rinaldos, den der Leser, wie die christlichen Ritter, aus den Augen verloren hatte. Diese Geschichte wird den Rittern als wahre Geschichte („vera istoria") in der unwirklichen Umgebung des Zauberers in einem Erzählprozeß („or vi narrerò") vermittelt. Der Magier verfügt über die Gabe, die Gestirne des Himmels vom Erdenschleier befreit betrachten zu können. Es ist kein Zufall, daß sich in den von ihm evozierten Sternen Venus und Mars die Welt des Krieges und die Welt der Liebe gegenüberstehen: „ivi spiegansi a me senz'alcun velo/ Venere e Marte in ogni lor sembianza" (XIV, 43). Für die Erfahrung einer dem Menschen nur indirekt zugänglichen übernatürlichen Welt tritt hier die Metapher des Schleiers ein. Nur diesem Zauberer wird es auch möglich sein, den von Armida sorgfältig gewebten

Zauberschleier, der das Geheimnis des verschwundenen und schon tot geglaubten Rinaldo umgibt, zu durchdringen. Die magische Kraft des ‚Sehers' tritt jetzt an die Stelle der Imagination, die sich ihren Weg jenseits des Schleiers bahnt und von dem Gesehenen berichtet.

Seine Geschichte setzt mit der Gefangennahme Rinaldos ein. Armida hat Rinaldo auf eine Insel gelockt und ihn dort durch den Gesang einer schönen Najade in Tiefschlaf versetzt. Dieser Gesang enthält ein Gegenprogramm zu dem christlichen Auftrag Rinaldos:

> di gloria e di virtù fallace raggio
> la tenerella mente ah non v'invoglie!
> Solo chi segue ciò che piace è saggio,
> e in sua stagion de gli anni il frutto coglie.
> Questo grida natura. Or dunque voi
> indurarete l'alma a i detti suoi? (XIV, 62)

Die Natur selbst („questo grida natura") erscheint als Gegenpol zum heroischen Projekt („di gloria e di virtù fallace raggio"). Hier wird der bereits das Schäferspiel *Aminta* wesentlich bestimmende Konflikt zwischen Natur und Kultur in einer intertextuellen Bezugnahme ausdrücklich wieder aufgenommen. Denn in den Worten „ciò che piace è saggio" klingt das Lied des Chors aus dem Schäferspiel an, der das sich zwanglos im spontanen Gefallen manifestierende Naturgesetz in der Formel „s'ei piace ei lice" (I, 2. 681) besungen hat. Wurde im *Aminta* ein weiblich besetzter Ehrbegriff als kulturelle Haltung der Natur der Triebe entgegengesetzt, so steht in der *Gerusalemme liberata* ein heroisch männlicher Ehrbegriff der Natur entgegen. Aus der Perspektive der für die Zauberin Armida sprechenden Natur erscheint die epische Welt des kriegerischen Engagements unter dem Vorzeichen des Unwirklichen und Realitätsfernen, ja als „fallace raggio":

> Nome, e senza soggetto idoli sono
> ciò che pregio e valore il mondo appella.
> La fama che invaghisce a un dolce suono
> voi superbi mortali, e par sì bella,
> è un'ecco, un sogno, anzi del sogno un'ombra,
> ch'ad ogni vento si dilegua e sgombra. (XIV, 63)

Rinaldo wird von diesem ‚Ruf der Natur' in einen totenähnlichen Schlaf versetzt. Hat das Lied tiefe Zweifel an seiner heroisch-männlichen Identität ausgesprochen, die er in sich selbst verdrängt hatte, und versetzt ihn dies in eine tiefe Ohnmacht? Noch bevor Rinaldo die glücklichen Inseln betritt, noch bevor er von Liebe zu Armida ergriffen wird, bewirkt der Gesang der Natur eine Erschütterung seiner Identität, die zu einer Metamorphose führen wird.

Armida, die selbst die Natur zu Hilfe nahm, um den Ritter kampfunfähig zu machen und Rache üben zu können, wird ihrerseits von der Natur ihrer Gefühle beim Anblick des schlafenden Jünglings überrascht. Die Gewalt der von ihr beschworenen Natur bewirkt auch in ihr eine Identitätserschütterung:

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside
poscia vicina, e placar sente ogn'ira
mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte
pende omai sì che par Narciso al fonte. (XIV, 66)

In ihrer Betrachtung Rinaldos erscheint Armida wie Narziß an der Quelle: „par Narciso al fonte". Warum nimmt Tasso an dieser Stelle auf den Mythos von Narziß Bezug? Ihre Züge spiegeln sich nicht im Wasser. Wo aber erblickt sie ihr Ebenbild? Offenbar in der Betrachtung des schlafenden Ritters. Wie kann aber der heidnischen Zauberin Armida das männliche christliche Gegenüber als Ebenbild erscheinen? Mit geschlossenen Augen erinnert der sanft entschlummerte Rinaldo nicht mehr an den kühnen und hochmütigen Kreuzritter. Er erscheint ihr so verführerisch, weil er schläft und bewußtlos nicht sich selbst erblickt. Dies gibt ihr die Möglichkeit, eine Sanftheit und Freundlichkeit („placido in vista", „un dolce atto che ride") in seinem Ausdruck zu erkennen, die vorher unter der ‚Rüstung' seiner männlich-heroischen Rolle verborgen waren. Zugleich fühlt sie bei seinem Anblick die gleiche Sanftmut und Freundlichkeit. Hatte in dem Schäferspiel *Aminta* der ‚narzißtische' Blick Silvias ins Wasser einen Reflexionsprozeß in Gang gesetzt, in dessen Verlauf sie eine Instanz ihrer selbst, eine „Silvia inculta" im Wasser erblickte, so scheint auch Armida im Antlitz des schlafenden Jünglings eine Instanz ihrer selbst zu entdecken, die ihr bis jetzt verborgen war:

Così (chi 'l crederia?) sopiti ardori
d'occhi nascosi distempràr quel gelo
che s'indurava al cor più che diamante,
e di nemica ella divenne amante. (XIV, 67)

Ihre innere Härte löst sich. Armida wird mit den „tenere sembianze", die ihr zuvor als Schleier gedient hatten, identisch. Als Teil ihrer selbst, kann der Schleier jetzt zum Ausdruck ihrer Zärtlichkeit werden, wenn sie sanft die Schweißperlen des schlafenden Rinaldo auffängt: „E quei ch'ivi sorgean vivi sudori/ accoglie lievemente in un suo velo". (XIV, 67)

Armida wird den schlafenden Jüngling in ihr zauberhaftes Inselreich entführen. Auch dieses sinnliche und zugleich übersinnliche Paradies entzieht sich dem unmittelbaren Zugang und wird dem Leser deshalb nicht direkt vermittelt. Er muß sich erneut der subjektiven Perspektive eines Blicks anvertrauen, der auf das Paar fällt. Doch handelt es sich jetzt nicht mehr um den magischen Blick eines Zauberers, sondern um den wertenden Blick der moralisch entrüsteten Ritter, denen der Magier den Weg zu den Inseln gewiesen hat und die Rinaldo aus den ‚verderbten' Armen seiner Verführerin befreien sollen. Das Paar spiegelt sich in den Augen der beiden Ritter. Auf diese Weise ist die Opposition von ritterlicher

Welt und paradiesischer Liebesinsel, von romanzo und Epos, dem narrativen Prozeß von Anfang an eingeschrieben:

> Ecco tra fronde e fronde il guardo inante
> penetra e vede, o pargli di vedere,
> vede pur certo il vago e la diletta,
> ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta. (XVI,17)

Wurde dem Leser das Schicksal Rinaldos zuvor durch die Erzählung des Zauberers vermittelt, der den Schleier der Armida zu durchdringen vermochte, so bildet jetzt das Blattwerk einen Schleier, der nur partiell offenbart und den die Blicke der Ritter zu durchdringen suchen: „il guardo inante penetra e vede, o pargli di vedere“. Schon die Formulierung „il vago e la diletta“ macht deutlich, daß hier die Perspektive der moralisch entrüsteten Ritter bestimmend ist. Dieser Blick trifft nun Armida:

> Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
> e 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
> langue per vezzo [...]
> Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle
> le posa il capo, e 'l volto al volto attolle (XVI, 18).

Der Einblicke gewährende Schleier war bis jetzt ein Instrumentarium der Verführung, dessen sich Armida bediente, um eine möglichst große Zahl von Rittern in ihren Bann zu ziehen und Unfrieden im Heer Gottfrieds zu stiften. Nun gibt er in der Selbstvergessenheit der glücklichen Umarmung intentionslos den Blick frei, ein Zeichen der bewußtlosen Hingegebenheit Armidas. Der indiskrete Blick der beiden Voyeure interpretiert ihn aber nach wie vor als ein Zeichen der schamlosen Wollust einer Verführerin, die den entmännlichten Ritter in ihren Armen birgt. Die selige Vereinigung des Paares in der Formulierung „e 'l volto al volto attolle“, erinnert an die glückliche Vereinigung zwischen Silvia und Aminta „viso a viso, bocca a bocca“. Hinter dem Schleier der moralischen Entrüstung kann der Leser die Perspektive der beiden Liebenden wahrnehmen. So verhält es sich auch in der folgenden Beschreibung des Kusses:

> S'inchina, e i dolci baci ella sovente
> liba or da gli occhi e da le labra or sugge,
> ed in quel punto ei sospirar si sente
> profondo sì che pensi: „Or l'alma fugge
> e 'n lei trapassa peregrina.“ Ascosi
> mirano i duo guerrier gli atti amorosi. (XVI, 19)

Einerseits wird deutlich, daß es hier nicht nur um eine erotische Bindung geht, sondern die Seele des einen sich mit der Seele des anderen verbindet. Andererseits wird in dem Hinweis auf die beiden beobachtenden Ritter („mirano i duo guerrier“), die diese „atti amorosi“ verurteilen, wieder auf die Möglichkeit der subjektiven Perspektivierung durch die Krieger angespielt. Denn diese gewinnen den Eindruck, daß Rinaldo in der absoluten Hingabe selbst seine Seele aufgibt,

und diese Hingabe erscheint ihnen gefährlich und unmännlich. In dieser Perspektive interpretieren sie nunmehr auch die folgende Spiegelszene:

> Dal fianco de l'amante (estranio arnese)
> un cristallo pendea lucido e netto.
> Sorse, e quel fra le mani a lui sospese
> a i misteri d'Amor ministro eletto.
> Con luci ella ridenti, ei con accese,
> mirano in vari oggetti un solo oggetto:
> ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
> gli occhi di lei sereni a sé fa spegli. (XVI, 20)

Armida besitzt einen Kristallspiegel, in dem die Ritter, deren Perspektive in Klammern – auch dies ein Hinweis auf die subjektive Perspektive, den Text im Text – wieder deutlich wird, ein Zauberwerk vermuten: „(estranio arnese)". In diesem Spiegel betrachtet sie sich, während sich Rinaldo in ihren Augen spiegelt.[85] Er scheint in ihrem Augenspiegel eine Instanz seiner selbst zu erblicken, einen sanften, hingebungsvollen, glücklichen Mann ohne Waffen und hochmütige Kampfeslust, die ihn mit Freude erfüllt. Im Gegensatz zu Rinaldo betrachtet sich Armida aber nicht in den Augen des Geliebten. Ja, sie meidet geradezu seinen Blick. Selbst als Rinaldo sie bittet, sich in seinen Augen zu spiegeln, verweigert sie sich:

> – Volgi, – dicea – deh volgi – il cavaliero
> – a me quegli occhi onde beata bèi,
> ché son, se tu no 'l sai, ritratto vero
> de le bellezze tue gli incendi miei;
> la forma lor 'l meraviglia a pieno
> più che il cristallo tuo mostra il mio seno. (XVI, 21)

Das wahre Portrait, die wirkliche Identität Armidas, ihr „ritratto vero", ist nach Ansicht Rinaldos nicht im Kristallspiegel, sondern in seinen Augen, in seinem Herzen zu finden, ja, er geht noch einen Schritt weiter, im Himmel selbst:

> Non può specchio ritrar sì dolce imago,
> né in picciol vetro è un paradiso accolto:
> specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
> puoi riguardar le tue sembianze belle. (XVI, 22)

Im Gegensatz zu der heidnischen, von Amor beherrschten Zauberwelt des Kristalls („a i misteri d'Amor ministro eletto") ist der Himmel mit seinen Sternen der wahre Spiegel Armidas. Indem Rinaldo den Himmel zum Zeugen ihrer Schönheit anruft, ruft er in indirekter Form auch die Welt Gottes zum Zeugen

---

85 Giovanni Pozzi hat das komplexe System der Spiegelungen in einer strukturalistischen Untersuchung der Szene herausgestellt. Dabei weist er auch auf anagrammatische Spiegelungen auf der Textebene hin: „RIDe ARmIDa a quel DIR", in: *La parola dipinta*, Milano 1981. Vgl. auch Paolo Braghieri, *Il testo come soluzione rituale. Gerusalemme Liberata*, Bologna 1978, der in dem Kapitel „Da specchio a specchio: la traversata del riso"(S. 259-297) dem Spiel mit dem Spiegel in der *Gerusalemme* nachgeht.

auf. Damit ist zugleich ihre Schönheit nicht mehr Trug, sondern sie wird in Wahrheit verbürgt. Rinaldo versucht offenbar, die Liebe zu Armida, die sich im Himmel, im Herzen, in seinen Augen spiegelt, als eine auch von Gott inspirierte Liebe zu begreifen, die er dem Liebeszauber des Spiegels entgegenzusetzen sucht. Zugleich macht Tasso an dieser Stelle auch deutlich, daß sich Rinaldo nicht blind und ‚verweiblicht' der Wollust hingibt, wie es die beiden Voyeure interpretieren, sondern daß er sich gerade in seiner Liebe zu Armida des göttlichen Einverständnisses sicher glaubt. Armida aber blickt Rinaldo nicht an, sondern hält an ihrem Zauberspiegel fest: „Ride Armida a quel dir, ma non che cesse/ dal vagheggiarsi e da' suoi bei lavori." (XVI, 23) Ist sie von narzißtischer Eigenliebe erfüllt, oder verbirgt sich hinter ihrer Verweigerung ein tieferer Grund? Bei der ersten Begegnung mit Rinaldo hatte sie sich in ihm gespiegelt wie Narziß im Wasser. Und dieses ‚Spiegelbild', diese in Rinaldo erblickte Instanz ihrer selbst, hatte eine Metamorphose hervorgerufen. Zweimal wird in der Szene der ersten Spiegelung darauf hingewiesen, daß sie sich nicht in seinen Augen, sondern nur in dem Gesichtsausdruck des schlafenden Jünglings ‚spiegelt', da seine Augen geschlossen sind. Zunächst heißt es: „e vide [...] ne' begli occhi un dolce atto che ride,/ benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?)" (XIV, 66). Kurz darauf wird noch einmal betont: „Così (chi 'l crederia?) sopiti ardori/ d'occhi nascosi distempràr quel gelo" (XIV, 67). „Or che fia s'ei li gira?" – diese Frage scheint sich Armida selbst zu stellen. Bleibt sie bei ihrem Zauberspiegel, um an ihrer Identität festzuhalten und sich nicht vollkommen zu verlieren? Fürchtet sie das eigene Spiegelbild in seinen Augen, die ihrerseits Abglanz der christlichen Liebe und des Himmels zu sein scheinen? Die Spiegelung ist auch hier Bild eines Bewußtseinsprozesses. Während die Silvia aus *Aminta* sich selbst im Wasser als ‚Silvia culta' und ‚Silvia inculta' begegnet, vertieft sich der Konflikt bei Armida. Auch sie steht zwischen Natur und Kultur, die Natur aber schließt die Welt des heidnischen Liebeszaubers ein, die Kultur eine Welt der himmlisch inspirierten Liebe.

In dem Bemühen, zunächst an ihrer eigenen Welt festzuhalten, versucht sie, vor dem Spiegel ihre gelösten Gewänder („Ella dinanzi al petto ha il vel diviso") wieder zu ordnen:

> Poi che intrecciò le chiome e che ripresse
> con ordin vago i lor lascivi errori,
> torse in anella i crin minuti e in esse,
> quasi smalto su l'or, cosparse i fiori;
> e nel bel sen le peregrine rose
> giunse a i nativi gigli, e 'l vel compose. (XVI, 23)

Wie bei Silvia wird das Haar geordnet, mit Blumen geschmückt, und der sorgfältig drapierte Schleier („e 'l vel compose") steht für die Zügelung der eigenen Sinnlichkeit, die einen Selbstverlust bewirken könnte. Um diesen Identitätsverlust zu verhindern, geht sie offenbar weiterhin ihren nicht genauer beschriebenen ‚Geschäften' nach, die sie täglich für einige Zeit von Rinaldo trennen: „Ma poi che vòlta a più severi uffici/ lasciò Armida il giardino e i suoi diporti" (XVI, 27).

Ganz offensichtlich ist sie bemüht, trotz der in ihr vorgehenden Veränderung, an ihrer Identität als Zauberin festzuhalten.

Wie bereits Dafne in *Aminta*, die Silvia am Wasser beobachtet, in falscher Weise deren Verhalten interpretiert, so interpretieren die beiden beobachtenden Ritter hier die Verhältnisse falsch: Armida erscheint nur als mit ihrer Macht über Rinaldo selbstverliebt spielende Verführerin, Rinaldo als schwächliches Opfer: „L'uno di servitù, l'altra d'impero/ si gloria, ella in se stessa ed egli in lei." (XVI, 21), lautet ihre Interpretation der Spiegelszene. Tasso selbst markiert die Distanz zu diesen Zeugen, indem er sie nunmehr lächerlich erscheinen läßt, wenn sie „pomposamente armati" vor dem allein zurückgebliebenen Rinaldo aus dem Gebüsch springen: „i duo, che tra i cespugli eran celati,/ scoprìrsi a lui pomposamente armati." (XVI, 27) Weder ihre Waffen, derer sie hier kaum bedürfen, noch das Versteck im Gebüsch scheinen aber wirklichen Heroen angemessen. So wird der Blick, in dem die Glückseligkeit der Liebenden als illegitim erscheint, unverhofft selbst zum illegitimen Blick in eine vermeintlich magische Welt, die in Wirklichkeit in natürlicher Weise schön ist. Die Ritter konfrontieren Rinaldo mit einem Schild, den sie ihm wie einen Spiegel vorhalten. So befolgen sie die Weisungen des alten Magiers, der geraten hatte:

> vuo' ch'a lui vi scopriate, e d'adamante
> un scudo ch'io darò gli alziate al volto,
> sì ch'egli vi si specchi, e 'l suo sembiante
> veggia e l'abito molle onde fu involto (XIV, 77).

Der diamantene Schild, den der Zauberer den Rittern übergeben hat – und von dem man nicht weiß, ob er nicht auch mit einem Zauber behaftet ist – soll Rinaldo als Spiegel dienen, soll ihm eine Instanz seiner selbst vor Augen führen, von der er sich distanzieren soll. Gerade in dem der männlichen Kriegswelt angehörenden Schild muß er seine eigene Männlichkeit in Frage stellen, wenn er sich in einem „abito molle" erblickt. Denn der gleißende weiche Stoff des „abito molle" gehört als Gegenbild zu der harten Rüstung dem Bereich der Gewebemetaphorik an, der den Frauen zugeordnet ist. Und der Magier hat die Wirkung seines Schildes richtig berechnet:

> Egli al lucido scudo il guardo gira,
> onde si specchia in lui qual siasi e quanto
> con delicato culto adorno; spira
> tutto odori e lascivie il crine e 'l manto,
> e 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira
> dal troppo lusso effeminato a canto (XVI, 30).

Der Held nimmt sich als effeminierter Mann wahr. Es fragt sich allerdings, ob der diamantene Schild aus dem Zauberreich des Magiers nicht nur ein Zerrbild Rinaldos wiedergibt. Im Schäferspiel *Aminta* verurteilte der Satyr mit ganz ähnlichen Worten die Hirten als unmännlich, weil sie Zärtlichkeit zeigten und ihre Haare pflegten: „Femine nel sembiante e ne le forze/ sono costoro". (II, 1.772f.) Die Perspektive des brutalen Satyrs, der versucht hatte, den Widerstand Silvias

mit Gewalt zu brechen, erweist sich im *Aminta* als falsch. So kann auch die harsche Selbstkritik Rinaldos die Frage aufwerfen, ob er sich hier selbst richtig beurteilt, oder ob er nicht vielmehr unter dem Einfluß der von ihm nicht als lächerlich wahrgenommenen, bis an die Zähne bewaffneten Ritter und dem Schild des alten Magiers eine Instanz seiner selbst isoliert, während er sich von sich selbst entfernt:

> Qual uom da cupo e grave sonno oppresso
> dopo vaneggiar lungo in sé riviene,
> tale ei tornò nel rimirar se stesso,
> ma se stesso mirar già non sostiene (XVI, 31).

Gewaltsam trennt er sich von dem Ich, das sich zuvor, ohne Scham zu empfinden mit Freuden in den Augen Armidas gespiegelt hatte, von dem Herzen, das von himmlischer Liebe inspiriert, der ideale Spiegel für Armida zu sein vermeinte: „squarciossi i vani fregi e quelle indegne/ pompe, di servitù misera insegne“ (XVI, 34). Es ist interessant, daß nun im Hinblick auf seine Kleidung das Wort „pompe“ fällt, das zuvor im Zusammenhang mit der Rüstung der Ritter verwendet wurde. Dies ist erneut ein Hinweis darauf, daß der Leser die Verwandlung Rinaldos hier einzig aus der Perspektive der selbst als „pomposamente armati“ beschriebenen Ritter wahrnimmt. Er wird gehorsam seine Lektion aufsagen und Armida eine moralische Ansprache halten, in der er alle genossenen Sinnesfreuden verurteilt. Der Kommentar Armidas ironisiert dieses Schauspiel: „Odi come consiglia! odi il pudico/ Senocrate d'amor come ragiona!“ (XVI, 58) Sein „pianto amaro“ (XVI, 61) beim Verlassen der vor Trauer ohnmächtig niedergesunkenen Armida ist Ausdruck seines wirklichen Schmerzes. Nur die „dura necessità“ (XVI, 62) seines hohen Auftrags bestimmt jetzt sein Handeln. Den zarten „velo“ der geliebten Armida ersetzt bei seinem Abschied eine goldschimmernde „vela“, die sein Schiff eilig hinwegträgt: „Vola per l'alto mar l'aurata vela:/ ei guarda il lido, e 'l lido ecco si cela.“ (Ebd.) Indem „vela“ durch den Reim mit dem Verb „cela“ verbunden ist, wird die phonetische Überlagerung der Bildfelder von „velo“ und „vela“ akzentuiert. Die Insel verbirgt sich vor seinen Blicken wie Armida hinter dem Schleier. Zugleich wird dem Leser die Welt des romanzo entzogen, und er wird in die Welt des christlichen Epos zurückversetzt, in der Rinaldo nun von neuem seiner Bestimmung folgt.

Wäre dieser Abschied Rinaldos von Armida endgültig, so würde sich die Perspektive der ihn begleitenden Ritter bestätigen, das Paradies in dem er sich wähnte, wäre nichts als eine Schein- und Lügenwelt, wie in Ariosts *Orlando furioso* die Welt der Alcina, mit deren Namen nicht zufällig der Name der Armida assoniert, aus der er in die Rationalität seines hohen Auftrags zurückkehrt. Doch so verhält es sich nicht.[86] Rinaldo und Armida werden nach der siegreichen Er-

86 Auch Giovanni Getto weist auf diese Differenz zwischen Alcina und Armida hin. In: *Nel mondo della* Gerusalemme, wie Anm. 65, S. 159.

oberung Jerusalems ein Paar. Deshalb muß das Inselparadies in seiner doppelten Funktion als Gegenwelt zur Kultur und als übernatürliche Welt des Zaubers und Scheins analysiert werden.

Tasso führt das Thema einer außerkulturellen Gegenwelt in der *Gerusalemme liberata* bereits vor der Episode auf den Glücklichen Inseln im 7. canto in einer pastoralen Idylle ein, die zwar viele Parallelen zu dem Zauberparadies Armidas aufweist, aber als Teil der Wirklichkeit nicht zugleich ortlos und geographisch situierbar ist. Wie die Insel Armidas ist auch die Hirtenwelt ein locus amoenus, der durch ähnliche Topoi wie singende Vögel, sanfte Flüsse und Blumen charakterisiert wird. Zufällig trifft Erminia auf diese von den Wirren des Krieges verschonte Idylle und findet dort eine Zuflucht. Nach tagelanger Flucht sinkt sie erschöpft in den Schlaf und erwacht inmitten einer paradiesischen Natur:

> Non si destò fin che garrir gli augelli
> non sentì lieti e salutar gli albori,
> e mormorar il fiume e gli arboscelli,
> e con l'onda scherzar l'aura e co i fiori.
> Apre i languidi lumi e guarda quelli
> alberghi solitari de' pastori (VII, 5).

Explizit wird die arkadische Welt als Gegenbild zu Kampf und Zerstörung konstruiert. So erklärt ein Hirte Erminia:

> così il furor di peregrine spade
> sol de' gran re l'altere teste opprime,
> né gli avidi soldati a preda alletta
> la nostra povertà vile e negletta. (VII,9)

Ebenso wie in *Aminta* stellt Tasso in der *Gerusalemme liberata* nicht einfach eine naive, bewußtlose Hirtenwelt dar, die nie mit der Kultur in Berührung kam. Vielmehr berichtet der Hirte, dessen Familie Erminia herzlich aufnimmt, daß er selbst – die Parallele zu dem Dichter Tirsi im *Aminta* ist unübersehbar – diese Welt verlassen habe, um an den Hof zu gehen, dort aber schlechte Erfahrungen machte und nun zurückgekommen sei, um glücklich im Einklang mit der Natur zu leben: „sospirai la mia perduta pace,/ e dissi: ‚O corte, a Dio.' Così, a gli amici/ boschi tornando, ho tratto i dì felici." (VII, 13). Auch in diesem Arkadien trifft man auf das Bild des Schleiers. Erminia erhält ihn als Geschenk: „La fanciulla regal di rozze spoglie/ s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo" (VII, 17). Im Gegensatz zu dem zarten Schleier im Paradies der Armida ist das rauhe und derbe Material nicht durchsichtig. Es steht für eine Wirklichkeit, die sich der Wahrnehmung nicht entzieht, weil sie nicht auf eine übernatürliche Welt verweist, deren Abglanz sie ist. Erst auf den Glücklichen Inseln, die eine Steigerung dieser pastoralen Gegenwelt sind, bringt Tasso den Abglanz einer nur indirekt erfahrbaren Wirklichkeit zur Anschauung. Dabei nimmt er Bezug auf zwei verschiedene Intertexte, die sich in komplizierter Weise überlagern und die beide auf eine Sphäre des Übernatürlichen verweisen: den *Orlando furioso* Ariosts, der in den