

SACHLICHE,
GRAMMATISCHE UND METRISCHE ERLÄUTERUNGEN
ZU DEN
CANZONEN PETRARCAS

VON

DR. ERNST RAAB

OBERLEHRER AM NICOLAIGYMNASIUM ZU LEIPZIG.



WISSENSCHAFTLICHE BEILAGE ZUM JAHRESBERICHT DES NICOLAIGYMNASIUMS ZU LEIPZIG.

LEIPZIG 1898.

KOMMISSIONSVERLAG DER DÜRR'SCHEN BUCHHANDLUNG.

1898. Progr. Nr. 565.

9ee
6 (1898)

565 h.



840111018

GERMANISCHE UND NIEDERLÄNDISCHE BIBLIOTHEKEN

IN DEN

GERMANISCHEN BIBLIOTHEKEN

1808

DR. ERNST HAAR

VERLAG VON C. H. BUCHHANDLUNG

LEIPZIG 1808

LEIPZIG 1808

VERLAG VON C. H. BUCHHANDLUNG

LEIPZIG 1808



Sachliche, grammatische und metrische Erläuterungen zu den Canzonon Petrarca's.

Im Anschluß an meine Dissertation, Studien zur poetischen Technik Petrarca's, Leipzig 1890, die mich zu eingehender Beschäftigung mit dem großen italienischen Lyriker veranlaßt hat, gebe ich in der vorliegenden Arbeit neben einer kurzen Abhandlung über den metrischen Bau der canzone petrarchesca einen ergänzenden Kommentar zu einigen ausgewählten Canzonon, deren Verständnis besondere Schwierigkeiten bietet. Obgleich seit dem Tode Petrarca's mehr als fünf Jahrhunderte vergangen sind und die Zahl seiner Kommentatoren eine stattliche Höhe erreicht hat, bleibt für die Kenntnis seiner italienischen Gedichte auf dem Gebiete der philologischen Untersuchung und Kritik noch außerordentlich viel zu thun. Besonders ist der Inhalt seiner Canzonon, von denen die meisten einen allegorischen Charakter tragen, noch durchaus unklar, wie ein Blick in die Kommentare deutlich zeigt; die Verschiedenheit der Interpretation deutet sogar darauf hin, daß manche derselben noch heute als dunkel und unerforscht gelten können. Petrarca ist in Bezug auf die Formvollendung seiner lyrischen Schöpfungen unstreitig einer der größten Dichter aller Zeiten und Völker: er hat die Metrik zur höchsten Blüte gebracht; neben der Verwendung konventioneller Ausdrücke, die den Provenzalen und den Dichtern der sizilianischen Schule entlehnt sind, hat er es verstanden, sich eine individuelle poetische Sprache zu schaffen. Dieses uneingeschränkte Lob verdient der Inhalt seiner Gedichte durchaus nicht; sie sind im allgemeinen schwer verständlich, oft geradezu unverständlich, was seinen Grund vor allem darin hat, daß sich der Dichter nicht von der herrschenden Kunstform des Mittelalters, der Allegorie, frei machen konnte. Petrarca war in erster Linie Gelehrter, in zweiter Dichter. Sein umfassendes Wissen hat er seiner Muse dienstbar gemacht, allerdings vielfach auf Kosten der Klarheit und Durchsichtigkeit der poetischen Diktion. Zahlreiche Entlehnungen aus römischen Dichtern und Schriftstellern oder Anlehnungen an diese, eine Frucht seiner humanistischen Studien, zeigen uns seine Vertrautheit mit der Dichtkunst und Rhetorik der Römer. Das Studium der Geschichte und Mythologie, der Geographie und Astronomie, der Naturwissenschaft, seine genaue Kenntnis der Bibel und der Kirchenväter haben einen gewaltigen Einfluß auf seine Lyrik ausgeübt und geben ihr ein originelles Gepräge. Jedoch der gelehrte Charakter, der der petrarchischen Canzone eigen ist, kann nicht der einzige Grund sein für die auffällige Erscheinung, daß es noch nicht gelungen ist, für alle, so besonders IV. 3 c., eine zwingende, allgemein anerkannte Erklärung zu geben. Ich habe diesen Grund in einer falschen Voraussetzung vermutet und bin zu der festen Überzeugung gekommen, daß die Person und das Wesen Madonna

Lauras in ihrer Bedeutung für den Dichter von jeher unrichtig aufgefaßt worden sind und noch aufgefaßt werden. Von einer nicht neuen, aber modifizierten Voraussetzung ausgehend, die mit der gewöhnlichen Ansicht bricht, hoffe ich in manches Dunkel Licht zu bringen (vergl. p. 16).

Der Canzoniere Petrarcas ist oft herausgegeben und vielfach kommentiert worden: seit dem ersten Drucke vom Jahre 1470 sind bis heute etwas über 400 Ausgaben der Rime erschienen, eine Zahl, wie sie kaum ein zweiter Dichter erreicht haben dürfte.¹⁾ Scartazzini giebt für die einzelnen Jahrhunderte nur die Zahl der Ausgaben an; es ist jedoch interessant zu verfolgen, welcher Zeit die größte Anzahl angehört und welches der Grund für diese Schwankungen ist. Das fünfzehnte Jahrhundert hat 34 Drucke aufzuweisen, für den Stand der damaligen Buchdruckerkunst eine tüchtige Leistung, zugleich aber auch ein Zeichen für das Interesse, welches man den italienischen Dichtungen Petrarcas sofort entgegenbrachte, als die Verbreitung bequemer wurde. Da Petrarca im sechzehnten Jahrhundert die Lyrik Italiens allein beherrschte, so ist es erklärlich, daß es auch die meisten Ausgaben hervorgebracht hat (167). Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert tritt ein gewaltiger Rückschlag ein (17 : 46); die Lyrik macht sich frei von dem Einflusse Petrarcas. Das bücherreiche neunzehnte Jahrhundert, das die Werke der Kunst und Wissenschaft in der ganzen Welt verbreitet, hat es bis auf 140 Ausgaben der Rime gebracht. Die meisten der älteren Drucke haben nur noch litterarhistorischen Wert; sie sind veraltet in Bezug auf den Text und die Anordnung der Gedichte, auch die beigegebenen Commentare halten der wissenschaftlichen Kritik nicht mehr stand. Für die vorliegende Abhandlung war es deshalb von Bedeutung, die richtige Ausgabe zu wählen. Von den älteren kann keine in Frage kommen. Einen großen Fortschritt in der Petrarcaforschung bedeutet die Textausgabe von Marsand, Padova 1819—20, die mir vorliegt unter dem Titel: *Rime del Petrarca, secondo la lezione del professore Antonio Marsand. Mantova 1840.* Sie ist heute überflügelt durch eine treffliche neuere Ausgabe: *Il Canzoniere di Francesco Petrarca, riveduto nel testo e commentato da G. A. Scartazzini. Leipzig 1883.* Auch diese beruht im großen und ganzen auf dem Texte Marsands, dabei geht sie aber auch zurück auf den Text der besten älteren Drucke und der Autographen und wendet die wissenschaftliche Kritik an. Ein Vorzug dieser Ausgabe besteht ferner in dem Streben, sich frei zu machen von einer veralteten, störenden Interpunktion, wenn sie dieses Ziel auch nicht vollkommen erreicht. Bei einem Neudrucke würde besonders auf diesen Punkt mehr Gewicht zu legen sein. Aus den angeführten Gründen lege ich der Abhandlung den Text der Ausgabe Scartazzinis zu Grunde; sie kann bis auf weiteres für die maßgebende gelten, denn eine wirklich kritische, die allen Anforderungen der heutigen Wissenschaft entspricht, giebt es noch nicht. (*Il nostro lavoro non avanza altre pretese, da quella in fuori, di offrire ai cultori delle Lettere italiane una edizione possibilmente buona e corretta del più gentile Poeta del Trecento ecc.*²⁾ — *Finchè la vera edizione critica sia fatta, dovremo attenerci alle migliori e più accreditate stampe ecc.*³⁾)

Von anderen Ausgaben wurden besonders die folgenden berücksichtigt:

Rime di Fr. Petrarca, col commento del Tassoni, del Muratori e di altri. Padova 1826/27. Sie faßt in den Anmerkungen kurz zusammen, was frühere Ausgaben Wissenswertes enthielten

Rime di Fr. Petrarca, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini. Milano 1893.

¹⁾ Fernow, *Petrarcas Leben nebst Ausgabenverzeichnis*, hrsg. v. L. Hain, Altenburg 1818. — *Ausg. v. Scartazzini, pref. p. V.* — ²⁾ *ib. pref. p. VII.* — ³⁾ *ib. pref. p. V.*

Rime di Fr. Petrarca, sopra argomenti storici, morali e diversi, a cura di Giosuè Carducci. Livorno 1876.

Außerdem wurden folgende wegen ihrer Anmerkungen brauchbare Übersetzungen in Betracht gezogen:

Die Reime des Petrarca, übersetzt und erläutert von Karl Kekule und Ludwig von Biegeleben. Stuttgart 1874. (Abkürzung K. B.)

Francesco Petrarca's sämtliche Canzonen, Sonette, Ballaten und Triumphe. Aus dem Italienischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Karl Förster. Leipzig 1851.

Pakscher, Chronologie der Gedichte Petrarca's. Berlin 1887. Für die Datierung der Gedichte Petrarca's ist diese Untersuchung eines deutschen Gelehrten von der größten Bedeutung geworden, da sie manche unzuverlässigen Angaben älterer Kommentatoren berichtigt und selbst zu de Sade's berühmtem Werke: *Mémoires pour la vie de Pétrarque*. Amsterdam 1764—67, eine unentbehrliche Ergänzung bildet. Das Verdienst Pakscher's ist es vor allem, auf Grund eigener Forschung das Prinzip festgestellt zu haben, nach welchem Petrarca in den Autographen seine Gedichte geordnet hat; es ist das chronologische. Durch großen Scharfsinn und gelehrte Kombinationen ist es ihm gelungen, aus dem Inhalte der Gedichte und den Zeitverhältnissen die genaue Datierung mancher Gedichte überzeugend nachzuweisen, von anderen wenigstens eine Differenzzeit aufzustellen, innerhalb welcher sie entstanden sein müssen.

Zur Metrik Petrarca's.

Über den Bau der canzone petrarchesca (toscana).

Der Canzoniere Petrarca's enthält 29 Canzonen, die nach Form und Inhalt verschieden sind. Dem Inhalte nach teilt man sie gewöhnlich in drei Gruppen ein: canzoni in vita di Madonna Laura; canzoni in morte di Madonna Laura; canzoni sopra varj argomenti. Petrarca's Handschriften zeigen eine Zweiteilung; die obige Neuerung ist von Vellutello eingeführt, von Marsand übernommen und bis in die neuesten Ausgaben weiter getragen worden.¹⁾ Das Thema derselben ist ein dreifaches: Liebe, Vaterland und Moral (Religion).

Der Zahl nach überwiegen bei weitem die erotischen Canzonen, doch von ihnen sind nur sehr wenige im stande, den Leser für das ewig neue, unerschöpfliche Thema der Lyrik, die Liebe, zu begeistern: sie lassen uns kalt, da das Herz des Dichters nicht aus ihnen spricht. Dem innern Gehalte nach sind die Canzonen patriotischen und moralischen Inhaltes, die kraftvolle Überzeugung verraten, glühende Vaterlandsliebe und demütigen Glauben, den erotischen gewaltig überlegen. Hier ist zu bedauern, daß ihre Zahl so gering ist; in ihrer Pflege hätte der Dichter seinen Ruhm suchen sollen, sie sind Meisterwerke in jeder Beziehung.

Während das Sonett eine specifisch italienische Kunstform ist, ist die Canzone schon von den provenzalischen Dichtern gepflegt und ausgebaut worden; ihre Entwicklung bis zur Vollkommenheit in der Form verdankt sie Petrarca.²⁾ Eine knappe, treffende Charakteristik der canzone petrarchesca giebt Ebert.³⁾ „Die Canzone hat einen mächtigeren, reicheren Bau als das Sonett; er

¹⁾ Pakscher, a. a. O. p. 5 ff. — ²⁾ Blanc, Grammatik der italienischen Sprache. Halle 1844.

³⁾ Handbuch der italienischen National-Litteratur. Marburg 1854 p. 18.

gestattet eine größere Freiheit der Bewegung und ist weit mannigfaltigerer Natur. Weder die Zahl der Strophen, noch die der Verse der einzelnen Strophen, noch endlich die Zahl der Silben der Verse, obwohl sie meistens¹⁾ Elf- und Siebensilbler und zwar gemischt sind, ist wie im Sonett strikt vorgeschrieben: vielmehr das allein, daß die erste Strophe hierin gesetzgebend sei. Ihrer innern Natur nach, aber im modernen und italienischen Geiste, entspricht die Canzone der antiken Ode, wie denn auch die Anfänge ihres Ursprungs auf diese, entfernt wenigstens, hindeuten. Für den höchsten Schwung der Phantasie, den vollsten Erguß der Gefühle ist diese Form ebenso wohl geeignet, als für die sich ausbreitende Entwicklung reizender Betrachtungen und Anschauungen. Würde mit Anmut gepaart ist ihr Charakter. Wenn man so sagen darf, beherrscht die eine im ersten, die andere im zweiten Teile die Strophe. Dort sich noch leicht fesselnd, entfaltet sie sich hier zur freiesten Bewegung.“

Über den architektonischen Bau der Canzonen Petrarca's ist zu bemerken, daß nicht zwei derselben vollkommen gleichartig konstruiert sind. Diese Eigentümlichkeit beruht sicherlich nicht auf Zufall, denn nicht nur auf Formenschönheit, auch auf Formenverschiedenheit legte der Dichter den größten Wert, was besonders deutlich bemerkbar ist am Versbau (Wahl der Versart und Accentuierung). Am ähnlichsten ist die Bauart von I. 6. 7. 8 (gleiche Reimformel, gleiche Abwechslung zwischen Endecasillabo und Settenario, dasselbe Geleit, nur die Anzahl der Stenzen ist verschieden). Diese Übereinstimmung in der Form hat ihren bestimmten Grund; sie sind um dieselbe Zeit entstanden (1338—40) und behandeln das nämliche Thema (Lob der schönen Augen Lauras). Deshalb führen sie auch den Namen Schwestercanzonen (*canzoni sorelle*). Eine auffallende Ähnlichkeit haben auch I. 10. und I. 11; in letzterer ist an die Stelle eines Sett. ein Endec. getreten. — **Strophenzahl.** Die Zahl der Strophen (ohne Rücksicht auf das Geleit) schwankt zwischen 5 und 10. Eine genauere Untersuchung giebt folgendes Bild: 5 st. (6); 6 st. (8); 7 st. (11); 8 st. (2); 10 st. (2). Aus dieser Zusammenstellung ist ersichtlich, daß Petrarca den Canzonen mit geringerer Stanzenzahl den Vorzug giebt, daß er die siebenstrophige für besonders geeignet hält, um ein lyrisches Thema erschöpfend zu behandeln. Die provenzalische Lyrik hatte auch hinsichtlich der Strophenzahl der Canzone bestimmte Gesetze: Die Zahl der Strophen hält sich auf fünf bis sechs; sieben sind selten, acht kommen fast niemals vor.²⁾ Zieht man zum Vergleiche die neunzehn Canzonen Dantes heran, die in der Vita nuova, dem Convito und dem Canzoniere verstreut sind, so erhält man folgendes Ergebnis: 4 st. (2); 5 st. (11); 6 st. (3); 7 st. (3); bei ihm überwiegt also die fünfstrophige Canzone, er geht in der Anzahl der Strophen nicht so weit wie Petrarca. — Anmerkung. Hierbei werden nicht berücksichtigt die rime di dubbia autenticità, die einen Anhang zu den neueren Ausgaben Dantes zu bilden pflegen. — **Verszahl.** Die Zahl der Verse einer Stanze schwankt zwischen 9 und 20 (I. c. 2. mit sieben Versen lasse ich als *canzone di stanza continua* außer Betracht). Die beliebteste Verszahl ist 15, die 10 Canzonen aufweisen; dann folgen: 13 (5); 14 (3); 11. 12. 16 (je 2); 9. 10. 18. 20 (je 1). Dante geht von 12 bis zu 21 Versen; ein genaueres Bild geben die folgenden Zahlen: 12 (1); 13 (4); 14 (4); 15 (4); 16 (1); 18 (2); 19 (1); 20 (1); 21 (1). — **Versbau.** Der für die Canzone maßgebende Vers ist der Endecasillabo (*verso maggiore* oder *intero*). Es gilt bei Petrarca als Regel, daß

¹⁾ Petrarca hat in den Canzonen nur Elf- und Siebensilbler; ganz ausnahmsweise finden sich drei Zehnsilbler in I. 9 c. 2.

²⁾ Diez, Poesie der Troubadours. 2. Aufl. v. Karl Bartsch. Leipzig 1883. p. 94.

die fortlaufende Reihe der Endec. wenigstens einmal unterbrochen werden muß durch einen Settenario (I. c. 1; IV. c. 2; II. c. 5). Dante befolgt diese Regel nicht in der Vita nuova, cap. XIX; Convito, tratt. II. canz. I; Canzoniere, canz. III. VII. Die Anzahl der eingestreuten Sett. hängt vom Thema des Gedichtes, von der Stimmung des Dichters ab. Strophen, in denen die Elfsilbler nur spärlich durch Siebensilbler unterbrochen werden, sind besonders geeignet zur Darstellung erhabener, ernster Stoffe, zum Ausdruck schwermütiger Gefühle und Gedanken (I. c. 1; c. 5; c. 7; c. 12; c. 16). Hierher gehören der Natur ihres Inhaltes nach vor allen Dingen die canzoni in morte di M. L. und die politischen Canzonen. Ist die Stimmung des Dichters heiterer, sind seine Verse der Ausdruck der Freude oder Hoffnung, dann greift er gern zum Siebensilbler (I. c. 3; I. c. 11); es wäre jedoch falsch, eine Regel daraus machen zu wollen, wie I. c. 10 beweist. Im allgemeinen bleibt aber der Endec. der herrschende Vers der Canzone. Ausnahme: Beide Versarten kommen in gleicher Anzahl vor in I. c. 3 (8 : 8); die Sett. überwiegen sogar in I. c. 11 (4 End., 9 Sett.) und in I. c. 10 (3 End., 10 Sett.). Daß Petrarca selbst diese letztere Canzone nicht schön gefunden hat, auch in Bezug auf die Form, deutet das Geleit an: *O poverella mia, come se' rozza!* Was den Versausgang anlangt, so ist der verso piano der allein gebräuchliche Vers. Nur an einer Stelle kommt der verso tronco vor (I. c. 9. st. 2), um einer ausgesprochenen Behauptung einen besonderen Nachdruck zu geben; der verso strucciolo fehlt ganz. In diesem Zusammenhange kann ich es nicht unterlassen, auf die mannigfaltige rhythmische Gestaltung der Verse hinzuweisen, in der Petrarca unerreichter Meister bleibt: bei ihm fügt sich der Vers dem Gedanken, der Gedanke wird nicht in den Rahmen des Verses hineingezwängt. Bekanntlich zeigt der Endecasillabo eine vierfache Messung. Die vorletzte Silbe trägt naturgemäß immer den Ton; außerdem sind betont: 1) die vierte und achte; 2) die vierte und siebente; 3) die dritte und sechste; 4) die sechste Silbe. Die unter 1) angeführte rhythmische Bewegung des Verses kommt am häufigsten vor, aber auch die anderen drei Arten sind in reicher Abwechslung zu beobachten. Einzelne Beispiele anzuführen wäre zwecklos; ich verweise aber besonders auf I. c. 1, auf die Petrarca, besonders in metrischer Beziehung, die ganze Kraft seiner dichterischen Gestaltungsgabe verwandt haben muß. Nicht nur hinsichtlich des Inhaltes seiner Gedichte, auch um die versteckten Schönheiten seiner Verskunst zu erkennen, verlangt Petrarca eine fast „mikroskopische“ Beobachtung und Untersuchung. — **Reim.** Für die canzone petrarchesca gilt der Grundsatz, daß ein und dasselbe Reimwort durch das ganze Gedicht hindurch nicht wiederkehren darf. Eine Ausnahme hiervon macht I. c. 2 (canzone di stanza continua), die aus 8 Strophen und Geleit besteht. Die Strophe ist an sich reimlos (versi sciolti), jedoch reimen die einzelnen Stanzas unter sich nach der Formel a b c d e f g. Eine freiere Form hat I. c. 15. Die Zahl der Reime ist auf drei beschränkt; sie kehren wieder in der Art, daß je zwei aufeinander folgende Stanzas dieselbe Reimstellung haben. Es sind dies Abarten der Canzone, die sich ähnlich schon bei den Provenzalen finden;¹⁾ auch Dante kennt sie (Canzoniere c. 7). Im übrigen hat sich Petrarca im Bau der Canzone von Reimkünsteleien frei gehalten. — **Poetische Lizenzen in Bezug auf die Reimwörter.** Gleiche Worte mit verschiedener Bedeutung sind erlaubte Reime: passo I. 5 c. 3; innaspro: aspro ib.; vela II. 3 c. 2; lassa I. 17 c. 2; parte II. 7 c. 6; parve: disparve I. 1 c. 6; es reimt sogar: (per)tempo und (gran)tempo IV. 3 c. 1; I. 5 c. 2. Schon bei den provenzalischen Lyrikern durfte der Reim aus zwei

¹⁾ Diez, Poesie der Troubadours. p. 80.

Wörtern gebildet werden: *calonja*: non ja (Diez, a. a. O. p. 82); vergl. hierzu: *onoro*: d'oro I. 1 c. 9; *possa*: d'ossa I. 3 c. 8; *mortali*: l'ali I. 3 c. 2; *desio*: ch'io I. 3 c. 4; *mortali*: dat'ali II. 7 c. 10. — Accentverschiebung zu Gunsten des Reimes habe ich nur beobachtet bei *simile*: vile II. 7 c. 9 und recht häufig bei *umile* (I. 1 c. 7; II. 8 c. 10; I. 12 c. 3). — **Strophenbau.** Die einfachste Form der Canzonestrophe zeigt I. c. 13. — *a b c a b c* (I); *c* (*concatenatio*); *d e e d f f* (II). Durch die *concat.* (v. 7) wird die Strophe syntaktisch in zwei ungleiche Teile gegliedert, *fronte* und *sirima* genannt, wenn sie nicht von neuem teilbar sind. Der erste Teil der Stanze besteht aus zwei Terzetten, die immer einen dreifachen Reim zeigen; eine Ausnahme hiervon macht nur I. c. 14. Die Reimstellung in den Terzetten ist an keine bestimmte Regel gebunden; neben der oben angeführten symmetrischen Stellung kommt am häufigsten vor *a b c b a c*. Der erste Teil der Strophe giebt das Thema an, das im zweiten Teile, der gewöhnlich länger ist, weiter ausgeführt wird. Bei einem tadellosen Bau der Canzonestrophe muß deshalb nach v. 6 ein Gedankenabschluss zu finden sein, der sich durch mehr oder weniger starke Interpunktion kenntlich macht.

Je stärker die Interpunktion ist, um so abgeschlossener wird auch der Gedanke sein. Der beide Teile verknüpfende Vers 7, der häufig ein *Settenario* ist (bei 18 Canzonen), schließt sich mit dem Reime an den letzten Vers des zweiten Terzettes an (einzige Ausnahme I. c. 9), syntaktisch gehört er jedoch zum zweiten Teile. Der Bau von I. c. 13 entspricht vollkommen den hier aufgestellten Gesetzen. Doch auch Petrarca, der im großen und ganzen peinlich auf einen regelrechten Strophenbau Gewicht legt, erlaubt sich in diesen Punkten mancherlei Freiheiten. So hat z. B. in I. 10 c. 6. der die Terzette abschließende Vers keine Interpunktion, auch gehört die *concat.* syntaktisch zum ersten Teile. (Vergl. hierzu: I. 11 c. 5; IV. 1 c. 5; I. 5 c.) Abweichungen dieser Art finden sich so häufig, daß weitere Belegstellen überflüssig sind. — I. c. 13 ist auch insofern als *Mustercanzone* zu bezeichnen, als die Terzette für sich einen abgeschlossenen Sinn haben; gleich regelrecht gebaut ist I. c. 1 bis auf st. 3. In diesem Falle führen die beiden Teile den Namen *piede*. Ist die zweite Hälfte der Canzonestrophe dem Sinne nach teilbar, so heißen die Teile *volte*. Diese Bauart wird besonders zu erwarten sein bei langen Strophen. Da nun Petrarca die Neigung hat, den zweiten Teil der Strophe möglichst auszunutzen (3—14 Verse), um für die poetische Entwicklung seiner Gedanken freien Spielraum zu gewinnen, so giebt er dieser Konstruktion entschieden den Vorzug. Die Teilbarkeit ist oft schon äußerlich kenntlich an der Anordnung der Reime; man vergl. z. B. I. c. 13: *d e e d f f*; sie ist innegehalten bis auf st. 4. — II. c. 3: *c d e e d f*; st. 2.: *c d e e d f*. — IV. c. 1: *c d e e d f d f*; st. 1.: *c d e e d e f d f*. Die gegebenen Beispiele mögen genügen; sie lassen erkennen, daß die Teilbarkeit nach keinem bestimmten Schema durchgeführt ist. Bei einigen Canzonen tritt sie uns in noch mannigfaltigerer Abwechslung entgegen, doch man darf keine Nachlässigkeit des Dichters in dieser freieren Gestaltung finden wollen, der Grund ist auch hier das Streben nach Formverschiedenheit. — **Schlussstanze.** Die kürzere Schlusstrophe, für die man, je nach ihrem Inhalte, verschiedene Namen hat (*ripresa*, *tornata*, *comiato*, *licenza*, *congedo*, *chiusa*), fehlt I. c. 5; I. c. 9. Die Mehrzahl der Canzonen schließt, nach dem Brauche der Provenzalen, mit einer Apostrophe des Dichters an sein Werk (21); zwei sind gerichtet an die Geliebte (I. 2; II. 7); eine an Amor (II. 2); eine an die h. Jungfrau (II. 8); ein Geleit ohne Anrede (*chiusa*) zeigen I. c. 15 und II. c. 6. — Bei Dante fehlt die Schlussstanze oft ganz; die Anrede ist dafür enthalten in der letzten, vollständigen Stanze (*Canzoniere* c. 1. 3. 5. etc.). Diese

Freiheit im Bau der Canzone findet sich bei Petrarca nicht. — Die Zahl der Verse ist an keine Regel gebunden, sie bewegt sich zwischen 2 und 10. (I. c. 2; I. c. 17). Canzonen, deren Strophen eine lange Verszahl haben, zeigen gern ein kurzes Geleit; besonders beliebt ist die Dreizahl mit der Reimformel a b b (I. 6. 7. 8. 10. 11; II. 3). Einen gewissen Zusammenhang zwischen Geleit und Strophe finden wir schon bei den Provenzalen. „Sehr selten bildet das Geleit eine ganze Strophe, sondern stellt nur den letzten Teil oder Schluß der Strophe dar, und zwar so, daß seine Verse von unten hinauf gezählt mit denen der letzten Strophe des Liedes zusammen reimen und sie gleichsam nachhallen.“¹⁾ Petrarca hat dieses Gesetz noch vertieft. Nicht bloß die Reime des Geleites stimmen mit denen der Strophen überein, auch die Versart; d. h. wenn man von dem Schlußverse der Stanze und des Geleites ausgeht, so wechseln Endec. und Sett. gleichmäßig ab, auch die Reimformel ist in beiden Strophen dieselbe (rima accoppiata a a b b; rima alternata a b a b; rima chiusa a b b a). Beispiel: IV. c. 4. a b c b a c c d e e d d f g f g (Stanze); a b c c b b d e d e (Congedo). Die durch den Druck hervorgehobenen Buchstaben bezeichnen den Endreim eines Settenario. Petrarca hält diese Regel streng ein; Dante befolgt sie im ganzen ebenfalls, doch durchbricht er sie auch, z. B. . . . d d f f e g g : a a b c c b (Conv. tratt. IV. c. 1); Vita nuova cap. XXXII.

Sachliche und grammatische Erläuterungen zu ausgewählten Canzonen.

P. I. c. 9.

Wie das den Canzoniere einleitende Sonett I. kann auch diese Canzone gleichsam als eine Einleitung zu den Liebesgedichten Petrarcas betrachtet werden, da sie in großen, unbestimmten Zügen die Geschichte von des Dichters Liebe zu Madonna Laura in allegorischer Einkleidung wiedergibt. Daß Petrarca selbst diese Canzone für eine seiner besten lyrischen Schöpfungen gehalten hat, beweist die Mühe, die er bei wiederholter Überarbeitung auf die Vervollkommnung von Form und Inhalt verwandt hat: keine andere Canzone hat in den Autographen eine so außerordentliche Anzahl von Korrekturen und Randbemerkungen aufzuweisen wie diese.²⁾ Unsere Annahme wird außerdem bestätigt durch I. c. 5. In dieser Canzone verherrlicht der Dichter die Namen der bedeutendsten provenzalischen und italienischen Lyriker jener Zeit, eines Arnolfo Daniello, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri und Cino da Pistoja, indem er vier Stenzen derselben mit einem ihnen entlehnten Verse schließen läßt; die fünfte und letzte Stanze schließt mit dem Anfangsverse unsrer Canzone: Nel dolce tempo della prima etade.³⁾ Sicherlich würde Petrarca nicht diesen Vers gewählt haben, wenn er nicht geglaubt hätte, sich mit obiger Canzone würdig an ihre Seite stellen zu können.

Zeit der Abfassung. Pakscher setzt den ersten Entwurf in die Jahre 1330—1333. Er begründet seine Annahme mit der Stellung der Canzone in Hs. V¹, durch die saubere, kalligraphische Wiedergabe in Hs. V², wie mit der großen Anzahl von Korrekturen.⁴⁾ Der Vollständigkeit halber darf ich zwei eigenhändige Bemerkungen Petrarcas nicht übergehen, die für die Datierung von Wichtigkeit sind; sie sind an gleicher Stelle abgedruckt. Am Schlusse der

¹⁾ Diez, Poesie der Troubadours. p. 80. — ²⁾ Pakscher, Chronologie der Gedichte Petrarcas. p. 91. —

³⁾ Eine provenzalische Canzone dieser Art weist Diez bei dem Mönch von Foissan nach. (Poesie der Troub. p. 81.

— ⁴⁾ Pakscher, a. a. O. p. 91.

Canzone finden sich die Worte: *explicit, sed nondum correctum est et est de primis inventionibus nostris. scriptum hoc 1351 April 28. iouis. nocte incumbente*; über dem Anfange ist zu lesen: *transscriptum in ordine post multos et multos annos, quibusdam mutatis 1356 Iouis in vesperis 10 novembr. Mediol.* Auch Lodovico Beccadelli, der anfangs des 16. Jahrhunderts lebte und Hss. Petrarcas vor Augen gehabt hat, hält diese Canzone für die erste des Dichters. Er sagt in seinen *Notizie degli autografi del Petrarca*¹⁾: *La prima Canzone scritta in vita di Madonna Laura, che comincia: Nel dolce tempo della prima etade ecc. la ricorresse del 1356, otto anni dopo la morte di lei.* Durch diese und verschiedene andere Argumente kommt Pakscher zu dem Schlusse, daß unser Gedicht 1351 im wesentlichen die gegenwärtige Form hatte, daß 1356 nur unbedeutende Veränderungen vorgenommen worden sind. Wenn derselbe Gelehrte p. 92 weiter sagt, die ersten drei Verse der VIII. Stanze könnten uns nicht abhalten, das Gedicht in die Zeit von 1330—33 zu verlegen, so möchte ich diese Stelle gerade als beweiskräftig für die Behauptung aufstellen, daß die letzten Strophen einer späteren Zeit angehören. Petrarca hat oft persönliche Erlebnisse und Beziehungen in bestimmter Form oder auch nur andeutungsweise in seinen Gedichten erwähnt. Die genannten Verse deuten nach meiner Ansicht sicher auf eine hinter ihm liegende Reise in ferne, ihm noch unbekannte Länder hin (*spebunche deserte e pellegrine*). Hierbei kommt in Betracht die Reise nach der Schweiz und Belgien (1329), besonders aber die gröfsere Reise vom Jahre 1333. Nel 1333 Petrarca parte da Avignone e va in Francia, in Fiandra, nei Paesi Bassi, a Colonia e per la selva delle Ardenne e Lione ritorna ad Avignone dopo un'assenza di otto mesi.²⁾ Wenn ich auch auf die formelhafte Wendung *molt'anni* kein Gewicht legen möchte, so scheint mir das in Parenthese stehende *mi rimembra* nicht ohne Grund und Absicht beigefügt zu sein. Will man diesen Ausdruck zwanglos erklären, so mufs man sich zwischen der Abfassung dieser Strophe und der Reise des Dichters eine gröfsere Anzahl von Jahren verfließen denken. — Was st. V angeht, so möchte ich ihre Abfassungszeit auf Grund einer Anspielung um das Jahr 1343 ansetzen. Die Worte: *Morte mi s'era intorno al core avvolta* beziehen sich auf eine ernste Krankheit des Dichters; eine solche fällt in das Jahr 1343. In quel torno (1343) si era sparsa la voce che il Petrarca fosse morto, e già molti poeti ne avevano deplorato in versi la gran perdita, fra i quali messer Antonio dei Beccari ferrarese, cui il Petrarca scrisse il sonetto: *Quelle pietose rime ecc. (IV. s. 13).*³⁾ In diesem Antwortsonett auf die Canzone des maestro Antonio de' Beccari da Ferrara bestätigt Petrarca, daß er dem Tode nahe war: *infin all'uscio del suo albergo (della morte) corsi.* (v. 8.)

Inhalt. Um die Härte Madonna Lauras zu schildern, die seine Liebe unerwidert läßt, häuft der Dichter eine Anzahl von Allegorien, die den Metamorphosen Ovids entlehnt sind.

st. I. Die erste Strophe hat einen einleitenden Charakter; sie giebt das Thema an, das der Dichter behandeln will, um seinen Kummer zu lindern. Seine Gedichte, denen er oft seinen Schmerz anvertraut hat, sind schon weit und breit bekannt; doch er greift wieder zur Feder, um die Zeit der Jugend zu besingen, die Zeit der Freiheit, wo er der Liebe Trotz bot; dann, um Amor anzuklagen, dessen bittere Rache er deshalb fühlen mufs. Wenn ihm das Gedächtnis nicht treu ist, um alle Einzelheiten zu verzeichnen, so sollen die Qualen ihn entschuldigen, die er zu ertragen hat: er ist nur noch ein Körper; die Seele, das Herz ist bei der Geliebten.

¹⁾ Ausg. von Scartazzini, appendice II. p. 419. — ²⁾ Rime di Fr. P. con l'interpretazione di G. Leopardi etc. pref. p. 13. — ³⁾ ib. p. 24.

Erläuterungen.¹⁾ 1—6. Konstr. 4. 5. 1. 2. 3. 6. — 1. *prima etade*; 5. *libertade*: urspr. volle Form für lat. aetatem, libertatem, jetzt gekürzt in età, libertà; des Reimes wegen findet sich häufig auch die Tenuis: etate I. 8 c. 3; II. 4 c. 7.²⁾ 2. *quasi in erba*: Wie die Blume zuerst von der Blatthülle umgeben ist, dann hervorbricht, so war die wilde Leidenschaft (la fera voglia) in der Jugend unentwickelt und verborgen schon vorhanden; im Ausdruck eine Anlehnung an Ovid: tua messis in herba est. Her. 16, 203 (Card.). — 4. *Perchè, cantando, il duol si disacerba*: Minuentur atrae carmine curae. Hor. C. IV. 11, 35. — 6. *a sdegno s'ebbe*: eine Erklärung giebt I. s. 2. (Per far una leggiadra sua vendetta E punir in un dì ben mille offese ecc.) — 9. *Di ch'io son fatto a molta gente esempio*: ähnlich I. s. 1: al popol tutto favola fui gran tempo. — 10—14. Diese Verse scheinen allerdings darauf hinzudeuten, daß die Canzone erst entstanden sein kann, als Petrarca sich schon einen Namen gemacht hatte als italienischer Dichter, was im Widerspruch stände mit der obigen Datierung. Ich verweise zu diesem Punkte auf Pakscher (a. a. O. p. 92), welcher wegen der bombastischen Übertreibung unsere Canzone gerade für ein Jugendgedicht erklärt. — 16. *Come suol fare, iscusinla i martiri*: la scusino. Das Pron. ist gegen die Hauptregel an die Verbalform angefügt, auch fehlt die Konsonantenangleichung (iscusilla). Obgleich der Inf. fare ausgeschrieben ist und nach demselben die Interpunktion steht, läßt der Dichter aus euphonischen Gründen das r des Inf. auf das s impurum einwirken, um den volleren Vokal i zu bekommen. — 17. *dalle*: le dà (alla memoria.) — 18. *fa*: face (v. 19.) — 20. *quel d'entro*: Herz, Seele; *la scorza*: die Rinde, die das Herz umschließt, der Leib. (vergl. I. s. 128; la cangiata scorza II. s. 81.)

st. II. Seit dem Tage, wo Amor den Dichter zum ersten Male bestürmte, sind schon viele Jahre verflossen, so daß er die Jugend schwinden sieht. Damals bewegten ernste Gedanken sein Inneres; alle Angriffe Amors prallten wirkungslos an der Härte seines Herzens ab. Er kannte die Thränen der Liebe noch nicht, die den Schlaf rauben, es erschien ihm unverständlich, wunderbar, wenn er die Anzeichen dieses Kummers an anderen beobachtete. Doch man soll den Tag nicht vor dem Abend loben. Amor kannte seinen harten, kalten Sinn und rächte sich für sein erfolgloses Mühen. Um den Dichter seine Macht fühlen zu lassen, ruft er eine hehre Frau zu Hilfe, und weder Verstand noch Willenskraft schützen ihn, er unterliegt. Beide im Bunde, verwandeln ihn in den Lorbeer (Ov. M. I. 452 ff.). Die Verwandlung des Dichters in den Lorbeer bedeutet die Identifikation mit der Geliebten, die, wie Apolls Daphne, mit dem Lorbeer eins ist³⁾. Sinn: Wenn die Geliebte (Laura) im Verein mit Amor den Dichter in den Lorbeer (laurus) verwandelt, so giebt sie zu erkennen, daß sie seine Neigung erwidert oder wenigstens Mitleid mit ihm fühlt. Zu dieser Verwandlung hat in erster Linie der Name der Geliebten Anlaß gegeben. Wie sehr er dem Dichter sympathisch war, giebt er selbst zu, indem er dem h. Augustinus die Worte in den Mund legt: Daß die Eigenschaft der Seele die Flamme genährt hat, will ich nicht leugnen; hat ja doch selbst der Name dazu beigetragen,⁴⁾ oder an einer anderen Stelle: Weil sie Laura heißt, war dir der Lorbeer teuer.⁵⁾ Aus dieser Vorliebe für den Namen der Geliebten erklären sich auch die vielen, oft trivialen Wortspiele von Laura, l'aura, lauro, l'auro, die man bei dem ernstesten Gelehrten und großen Dichter nicht suchen sollte, die aber im Munde eines Verliebten verzeihlich erscheinen.

¹⁾ Die Erläuterungen sind lediglich aufzufassen als eine **Ergänzung** der von Scartazzini gegebenen Kommentation. — ²⁾ Rimario del Canzoniere di Fr. P., compilato da Giuseppe Coen. Firenze 1879. — ³⁾ Reime des Fr. P. von Kekule und Biegeleben. I. 101. — ⁴⁾ Petrarca, De contemptu mundi. K. B. I. 28. — ⁵⁾ ib. I. 31.

21. *P dico che*: vergl. IV. 3 c. 2. Diese formelhafte Wendung findet sich häufig in der Prosa der Trecentisten;¹⁾ auch in Dantes *Vita nuova* cap. X. XIV. XXX u. ö. — Aus dem Anfange der 2. Strophe geht zweifellos hervor, daß der Dichter schon früher, ehe er Madonna Laura kennen lernte, mit einer Liebesregung zu kämpfen hatte, die jedoch nicht von Bedeutung für sein Leben war, wie v. 32—34 beweist. — 22. *molti anni*: ein formelhafter Ausdruck, der sich bei Petrarca oft wiederholt; auch Dante benutzt ihn vielfach, um bestimmte Zeitangaben zu umgehen. — 23. *Si ch'io cangiava il giovanile aspetto*: Als Petrarca Laura zum ersten Male sah, war er noch nicht 23 Jahre alt, wie aus I. s. 157 leicht zu berechnen ist. Man muß also nach obigen Versen annehmen, daß er schon sehr früh alterte. Man könnte zwar vermuten, hier liege eine rhetorische Übertreibung vor, aber Petrarca bestätigt auch an anderer Stelle, daß er schon in jungen Jahren weißes Haar bekam.²⁾ — 24—25. *solidumve in pectore ferrum aut adamanta gerit*. (Dan.) Ov. M. IX. 614. — 33. *percossa*: Subst. ohne Art. — 34. *non essermi passato* (Gr. 929). — 36. *vér*: verso. — 38. *ei*: essi. — 30—40. Der Lorbeer bleibt auch im Winter grün; vergl. *come in lauro foglia, conserva verde il pregio d'onestade*. I. 2 c. 7.

st. III. Ausführlichere Schilderung der in st. II. angedeuteten Verwandlung. Zuerst verwandelt sich das Haar des Dichters in die Blätter des Lorbeerbaumes; schon lange hat er gehofft, daß ein Kranz dieser Blätter sein Haupt schmücken möchte. Seine Füße werden zu Wurzeln, aber nicht am Ufer des Peneus, sondern an einem stolzeren Strome, der Rhône; die Arme werden zu Zweigen (v. 41—49). Ov. M. I. 550. — Hieran schließt sich die zweite Verwandlung. Der Dichter bemerkt mit Schrecken, wie sich sein Körper mit weißen Federn bedeckt: sein Hoffen, das zu hoch gestiegen ist, liegt wie vom Blitze niedergeschmettert. Tag und Nacht irrt er am Ufer des Stromes umher, klagend über die verlorene Hoffnung. Mit der Farbe des Schwanes nimmt er auch dessen Stimme an (v. 50—60). Anspielung auf Phaëton und Cygnus (Ov. M. II. 367 ff.). Für diese beiden Verwandlungen ist die Erklärung Castelvetro's, die ich hier wiedergebe, treffend und allgemein anerkannt: *La natura di questa e delle seguenti trasformazioni è diversa dalla prima; chè la prima significa innamoramento, e queste accedenti avversi che gli avvennero in amore. Amando adunque il Poeta, sperò di godere Laura; la quale speranza gli fu tolta da Laura. Finge adunque ch'ella, la speranza, sia stata simile a Fetonte, il quale, siccome innalzandosi troppo, fu fulminato da Giove, così la sua speranza fu fulminata dallo sdegno di Laura. Onde egli, nella guisa che Cigno, zio di Fetonte, l'andò cercando e piangendo intorno al Po, ed al fine fu convertito in uccello: così egli, affannandosi per la passione della ripulsa, divenne canuto, e pianse la morte della sua speranza intorno al fiume.* —

41. *quando primier*: (primiero) für tosto che. Petrarca hat das Bestreben, in seiner poetischen Sprache die Konjunktionen möglichst zu vermeiden, wie auch die Adverbia, die er häufig durch Adjektiva ersetzt. Konj. wie: *avvegnachè, ancorchè, posciachè, perochè* etc., die der Sprache Dantes geläufig sind, wird man bei Petrarca selten finden. Beide Erscheinungen haben ihren Grund in dem Streben des Dichters nach Wohllaut der Sprache. — 43. *capei*: capelli, daneben *cape'* (Gr. 423. 1115).³⁾ — 44. *lor corona*: pleonast. Possessivum an Stelle des

¹⁾ David, Über die Syntax des Ital. im Trecento, p. 29. — ²⁾ Petrarca, *De cont. mundi*. K. B. p. 37. 38. — *Ep. senil. lib. VIII. ep. 1.* (K. B. I. p. 4.). — ³⁾ Die Abkürzung **Gr.** im Texte verweist auf Diez, Grammatik der romanischen Sprachen. 5. Aufl. 1882.

bestimmten Art. (Gr. 815); *quella fronde* ist hierbei als Pluralbegriff aufzufassen. — 47. *sovra l'onde*: sopra, gebraucht wie das frz. *sur* bei Gewässern in der Bedeutung *an*. — 48. *Non di Peneo, ma d'un più altero fiume*: die Rhône. Das Epith. *ornans* deutet auf diesen Fluß, nicht auf die Sorgues, wie Leopardi erklärt; diese Auffassung ist schon deswegen hinfällig, weil der Peneus der Hauptfluß Thessaliens und ganz Griechenlands ist. — 49. *mutarsi*: Inf. abhängig von *vidi* (v. 43). — 51. *l'esser covertò poi di bianche piume*: von dem nominalen Inf. kann ein Nomen im Gen. abhängen (Gr. 921. 1). — 55. *mel ritrovassi*: me lo '(il mio sperar). — 59. *potèo*: poet. Form für *potè*. — 60. *Ond'io presi col suon color d'un cigno*: nach v. 51 wäre zu erwarten: *col color (il) suon d'un cigno*. Umstellung aus metrischen Gründen. —

st. IV. In einen Schwan verwandelt, schwimmt der Dichter an den geliebten Ufern der Rhône umher; was er sprechen will, muß er singen. Mit fremdartiger Stimme bittet er um Verzeihung, doch das harte Herz der Geliebten ist nicht zu erweichen. Welche Qualen der Erinnerung hat er auszustehen! Doch noch Schlimmeres ist ihm von seiner süßen, bitteren Feindin widerfahren; kaum ist es in Worte zu fassen. Sie, die mit ihren Blicken die Herzen an sich reißt, öffnet ihm die Brust und nimmt das Herz heraus, indem sie die Worte hinzufügt: Hierüber schweige! Fortan erscheint sie wieder milder und freundlicher, so daß er sie kaum wiedererkennt. Durch ihr Benehmen kühn gemacht, wagt er ihr von neuem von Liebe zu reden. Da wird sie wieder streng und ernst wie früher und verwandelt ihn in einen Felsen. Anlehnung an die Verwandlung des Battus in einen Stein durch Mercur. Ov. M. II. 667 ff. — Die Allegorie ist durchsichtig. Trotz der Härte Madonna Lauras fährt der Dichter fort, sie zu besingen. Sie dankt ihm dafür, indem sie ihm freundlich entgegenkommt, was der Dichter als eine Erwidern seiner Neigung auffaßt. Die symbolische Handlung in v. 72—74 scheint dies zu bestätigen; andererseits deuten die Worte *di ciò non far parola* (v. 74) darauf hin, daß dieses Geständnis nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Jedenfalls sind von diesem Zeitpunkte an die poetischen Ergüsse des Dichters stürmischer geworden, und Madonna Laura sah sich gezwungen, ihm in Rücksicht auf ihre gesellschaftliche Stellung streng zu verbieten, sie fernerhin in seinen Gedichten zu besingen.

62. *Che volendo parlar, cantava sempre*: *Quidquid temptabam dicere versus erat*. Ov. Trist. IV. 10, 26. — 66. *s'umiliasse*: der Diphthong *ia* gilt hier als zweisilbig; metrische Lizenzen dieser Art sind oft zu beobachten. — 69. *dolce ed acerba mia nemica*: Oxymoron. Die Verwendung rhetorischer Mittel im Kunststile Petrarcas habe ich an anderer Stelle ausführlich behandelt.¹⁾ — 72. *col mirar*: *cogli occhi*. — 79. *oimè lasso*: beliebte Interjektion zum Ausdruck des Schmerzes, entstanden aus *oh, ohi* in Verbindung mit dem Personalpronomen (Gr. 761). — 80. *d'uom*: In der Weglassung des Artikels erlaubt sich Petrarca die größten Freiheiten: so steht *uomo* immer ohne denselben. Über die Apokope bemerkt Diez: Die Abkürzung der Wörter auf *m* ist am meisten eingeschränkt; von den Subst. erlaubt sie nur *uomo* (Gr. 1115).

st. V. Zitternd hört der in einen Felsen verwandelte Dichter, wie ihm Madonna Laura beim Fortgehen zürnend die Worte zuruft: *I non son forse chi tu credi*. In dieser Lage kommt er zu der Einsicht, daß, wenn sie ihn aus dem Steine erlösen wollte, ihm das Leben nicht mehr traurig und lästig sein würde: er bittet Amor, zurückzukehren und ihm seine Thränen wiederzugeben. Plötzlich fühlt er wieder Leben in sich, er kann die Füße bewegen. Für die ausgestandenen

¹⁾ Studien zur poetischen Technik Petrarcas. Diss.

Qualen kann der Dichter niemand Schuld geben als sich selbst. Die Folge davon ist eine schwere Krankheit; den ganzen Tag lang schwebt er zwischen Leben und Tod. Noch viele von seinen Erinnerungen möchte er der staunenden Welt berichten, doch da die Zeit flüchtig ist, muß er sich auf wenig beschränken. Schon windet sich der Tod ihm um das Herz; schweigend kann er es ihm nicht überlassen; die gekränkte Tugend kann er auch nicht besänftigen, da ihm verboten ist, mit der Geliebten zu sprechen. Deshalb ruft er ihr in Versen zu: Ich gehöre nicht mir! Wenn ich sterbe, so hast du den Schaden!

Der Inhalt dieser Strophe deutet auf ein ernstes Zerwürfnis zwischen dem Dichter und Madonna Laura hin, und zwar ist sie die Beleidigte. Dafs Petrarca's Neigung ursprünglich eine rein platonische war, darf als sicher angenommen werden; sie drohte jedoch in eine sinnliche Leidenschaft auszuarten, was auch die kühnen Worte in I. sest. 1 beweisen. Vielleicht sollen jene zornigen Worte gerade eine Antwort auf dieses Gedicht sein. Die Zeit der Abfassung steht dieser Ansicht nicht im Wege, da die Sestine zwischen 1330—33 gedichtet ist.¹⁾ „Sie liefs es weder an Beispiel noch an Tadel fehlen, und als sie mich störrig und zügellos fand, wollte sie mich lieber mir selbst überlassen als mir folgen.“²⁾ — Der Dichter fühlt Reue über sein ungestümes Benehmen; gern will er den Kummer seines Lebens weiter tragen, wenn ihm die Geliebte gestattet, sie ferner zu verherrlichen. Amor kehrt zurück, um ihn aus den Fesseln des Steines zu befreien, d. h. seine Liebe läfst sich nicht unterdrücken. Aus Kummer über dieses Zerwürfnis verfällt der Dichter in eine schwere Krankheit; er glaubt, sein Ende sei gekommen. Er kann nicht sterben ohne ihre Verzeihung; andererseits kann er die beleidigte, tugendhafte Geliebte nicht versöhnen, da eine Unterredung mit ihr unmöglich ist. So muß die Poesie den Vermittler machen, und seine Abschiedsworte klingen in dem Verse aus: *Non son mio, no: s'io moro, il danno è vostro.*

82. *fea*: faceva. — 84. *se costei mi spetra*: Indic., um eine bestimmte Erwartung auszusprechen. — 85. *fia noiosa*: poetisch oft für sia, sii. — 91. *gir*: gire, andare. — 92. *più cose*: più tritt unmittelbar vor sein Subst., ohne Genitivpartikel (Gr. 872). — 94. *a chi l'ascolta*: all' ascoltatore; eine der lat. Sprache geläufige Umschreibung eines Subst. durch einen Relativsatz (ii qui audiunt: auditores), die seit Petrarca im Italienischen sehr beliebt ist (Gr. 765).³⁾ — 98. *interditte*: interdette, des Reimes wegen. — 99. *ond'io gridai con carta e con inchiostro*: eine etwas prosaische Umschreibung für das an anderen Stellen gebrauchte Particip *poetando*. 100. *Non son mio, no: s'io moro, il danno è vostro*: ein der provenz. Lyrik entlehntes Bild. Der Geliebte schenkt der Geliebten das Herz; wenn er stirbt, hat sie den Verlust zu beklagen. [Peire Rogier: lo cor el sen vos ai trames, si qu'aissi no sui, on tum ves.⁴⁾ Vergl. ferner: Bernart de Ventadorn II. 4.]⁵⁾

st. VI. Durch die letzten Worte der vorigen Strophe glaubt der Dichter des Mitleides der Geliebten sicher zu sein, ihre Vergebung zu erlangen; er findet in dieser Hoffnung wieder neuen Lebensmut. Doch Demut löscht bald den Zorn, bald facht sie ihn nur noch mehr an. Das letztere widerfährt ihm. Lange Zeit ist er von Dunkelheit umgeben, da auf obige Worte hin sein Licht völlig verschwunden ist. Suchend irrt er umher, die Geliebte läfst sich nirgends

¹⁾ Pakscher, a. a. O. p. 130. — ²⁾ Petrarca, De cont. mundi. K. B. I. p. 29. — ³⁾ David, Syntax des Italienischen im Trecento p. 121. — ⁴⁾ Bartsch, Chrest. provençale, 4ième éd. p. 83. — ⁵⁾ ib. p. 61.

blicken. Ermüdet sinkt er eines Tages im Grase nieder; er bricht in Klagen und Thränen aus und wird unter einer Buche zur Quelle. — Anlehnung an die Verwandlung der Biblis in eine Quelle. Ov. M. IX. 663 ff.

Da Madonna Laura nicht zu versöhnen ist, da sie jedes Zusammentreffen mit dem Dichter meidet, kommt er zu der Einsicht, daß seine Neigung so vergeblich ist wie die der Biblis; sein Schmerz macht sich in Thränen Luft.

102. *d'indegno*: d'(un) indegno di mercè. — 103. *spene*: speme, poet. für speranza. — 107. *sparito*: sparso. — 108. *intorno intorno*: durch Geminatio wird der Begriff des Positivs gesteigert; er erhält superlative Bedeutung (Gr. 753). — 113. *Alle lagrime triste allargai 'l freno*: Dimisi habenas lacrymis et prorupuerunt flumina oculorum meorum. Augustini Confess. ed. Raumer, lib. VIII. cap. 12 pag. 198.

st. VII. Die Seele ist göttlichen Ursprungs, deshalb hat sie auch göttliche Eigenschaften, besonders die, dem wahrhaft Reuigen zu vergeben. Wenn sie nicht sofort bereit ist, Verzeihung zu gewähren, so thut sie es nur, um nachhaltiger auf den Sünder einzuwirken, worin sie Gott selbst nachahmt: denn der zeigt keine aufrichtige Reue, der nach der Vergebung von neuem Böses thun kann. — Als Madonna Laura sieht, daß des Dichters Vergehen mit seiner Strafe und Reue gebüßt ist, empfindet sie Mitleid und schaut ihn wieder gnädig an: sie verwandelt ihn zurück in einen Menschen. Aber der Kluge soll auf nichts in der Welt vertrauen. Da der Dichter seine Leidenschaft nicht unterdrücken kann, wird er von ihr in einen harten Kiesel verwandelt; nichts bleibt zurück als die Stimme, die bald nach dem Tode, bald ihren Namen ruft. Anlehnung an die Verwandlung der Echo in einen Stein. Ov. M. III. 339—401. Sinn: Der Dichter sucht sich durch Vernunftgründe über die Härte der Geliebten zu trösten, die ihn lange vergeblich auf Verzeihung warten läßt; endlich erhält er sie. Aber seine alte Leidenschaft ist nicht zu zügeln, so daß Madonna Laura sich abermals gezwungen sieht, ihm Schweigen aufzuerlegen.

125. *a chi*: a chi che, colui che. — *con sembante ùmile*: die Verlegung des Versaccentes von der drittletzten auf die vorletzte Silbe ist in den metrischen Erläuterungen besprochen worden. — 129. *E fal perchè 'l peccar più si pavente*: In pathetischen Stellen oder um dem Gedanken einen besonderen Nachdruck zu verleihen, verwendet Petrarca gern das Kunstmittel der Alliteration (vergl. auch VII. 134).¹⁾ — 130. 136. Da sich Petrarca's Gelehrsamkeit in seiner poetischen Diktion widerspiegelt, ist von vornherein auf einen Stil zu schließen, der reich ist an Sentenzen und sprichwörtlichen Redensarten, die allgemeine Lebensweisheiten enthalten.²⁾ 136. *in ch'uom saggio*: bei uomo fehlt der Artikel selbst dann, wenn das Subst. durch ein Attribut erweitert ist. — 140. *Chiamando Morte e lei sola per nome*: Augustinus. „Bedenke, wie du, seit diese Pest deine Seele befiel, dich in Klagen erschöpft, dich an Thränen und Seufzern mit verderblicher Wonne geweidet, den geliebten Namen im Munde die Nächte durchwacht, wie du alles andere verachtet, das Leben verschmäht, den Tod herbeigewünscht, den Schmerz gesucht und die Menschen geflohen hast.“³⁾

st. VIII. Als unstäter, gequälter Geist irrt der Dichter durch fremde, einsame Höhlen und beweint viele Jahre hindurch sein zügelloses Sehnen. Da kommt auch das Ende dieser Leiden: er kehrt zurück in die menschlichen Glieder, aber nur um noch größere Qualen auszustehen.

¹⁾ Raab, a. a. O. p. 6. — ²⁾ ib. p. 64—66. — ³⁾ Petrarca, De cont. mundi. K. B. I. 30.

Die nun folgende Verwandlung gründet sich auf Ov. M. III. 131—252. Actaeon wird von der badenden Diana in einen Hirsch verwandelt, der von den eigenen Hunden zerrissen wird. Ein Gleiches widerfährt dem Dichter: durch die Geliebte in einen Hirsch verwandelt, jagt er von Wald zu Wald, von der eigenen Meute verfolgt.

Augenscheinlich ist auch der in v. 148—155 geschilderte Vorgang rein allegorisch aufzufassen; der Stelle liegt nicht, wie Vellutello annimmt, eine wirkliche Begebenheit zu Grunde. — Um Zerstreuung zu suchen und um zu vergessen, reist der Dichter in fremden Ländern umher (140—143). Er kehrt nach der Heimat zurück (144—146), doch noch gröfsere Leiden erwarten ihn hier: beim Wiedersehen der Geliebten bricht die alte Leidenschaft von neuem hervor (147). Wie Actaeon von den eigenen Hunden zerrissen wird, wird der Dichter verfolgt und gequält von den Gedanken an die hartherzige Geliebte. — 141. *Spirto doglioso*: spirito. Die Kürzung der Worte im Inneren ist dichterisch: vergl. frale: fragile; carico: carico; medesmo: medesimo; desio: desiro; opra: opera u. a. m. — 140—143: Im Westen und Norden, bis an den Ocean, suchte ich sie (die Freiheit); du siehst, wie vergeblich. Ich floh, aber der Todespfeil blieb in der Wunde; überall schleppte ich mein Übel nach.¹⁾ — 147. *tanto avanti*: Dem Sinne nach ist *quanto* zu ergänzen. — 151. *quando 'l Sol*: In der Ausgabe Scartazzinis ist der grofse Anfangsbuchstabe durchgeführt bei den Wörtern Sole, Cielo, Paradiso, Natura, Morte u. a., eine Schreibweise, die jedenfalls auf die Autographen zurückzuführen ist. — 156. *forse e' parrà menzogna*: Das Pronomen e' (egli, gli, ei) ist besonders hinzugefügt, um das vorausgehende *vero dirò* stark hervorzuheben. —

st. IX. In der Schlufsstrophe beteuert der Dichter, er sei niemals jene Wolke gewesen, die als goldener Regen herabfiel, um Jovis Glut zu lindern (Ov. M. IV. 611. 698 (Scart.)); er sei wohl zur Flamme geworden, aber nicht in der Absicht Semeles, der sich Jupiter auf ihre Bitten in dieser Gestalt nahte (Ov. M. III. 298 ff.); doch er vergleicht sich dem Adler, der den Ganymed emportrug zum Himmel (Ov. M. X. 155 ff.). Die beiden ersten Vergleiche enthalten die Versicherung, dafs des Dichters Liebe stets eine platonische geblieben ist; der dritte deutet an, dafs er sich bewußt ist, Madonna Laura durch seine Gedichte unsterblich gemacht zu haben. — **Schlufsgedanke** (167—169). Trotz der verschiedenen Gestalten, die der Dichter in der Reihe von Verwandlungen angenommen hat, ist er doch nur der Lorbeer geblieben (st. I); d. h. trotz aller Widerwärtigkeiten, die sich seiner Neigung entgegenstellten, trotz der Härte der Geliebten hat er nie von seiner Liebe abgelassen. Der Schatten des Lorbeers (hier ist unter lauro Laura zu verstehen), die geringste Gunst Madonnas steht ihm höher als jedes andere Glück. —

Diese Erklärung von l. c. 1, die von zahlreichen Kommentatoren Petrarcas anerkannt wird und von der Annahme ausgeht, die vielbesungene Laura sei ein Wesen von Fleisch und Blut gewesen, erscheint auf den ersten Blick klar und einleuchtend, trotz mannigfacher Schwierigkeiten, die eine allegorische Einkleidung immer im Gefolge hat. — Zweifellos steht fest, dafs die gegebene Erklärung nach dem Wortlaute des Textes und nach den Resultaten der heutigen Lauraforschung durchaus sinngemäfs ist;²⁾ ebenso gewifs ist es, dafs eine solche Kommentierung in

¹⁾ De cont. mundi. K. B. I. p. 33. — ²⁾ Abbé de Sade, Mémoires pour la vie de Pétrarque. Amsterdam 1764—67. — Woodhouselee, an historical and critical essay on the life and character of Petrarch. Edinburgh 1810. — Marsand, Biblioteca petrarchesca. Milano 1826. — Blanc, Ersch und Grubers Encycl. Sect. 3. Teil 19. p. 204—254. — Grion, Madonna Laura chi fosse? 1894. — Mezières, Pétrarque, études d'après de nouveaux documents. Paris

der Absicht Petrarca's gelegen hat: der Dichter wollte seine Liebe von Mitwelt und Nachwelt als eine wirklich existierende, ideale Liebe aufgefaßt haben. Doch schon zu Lebzeiten Petrarca's erhoben sich ernste Bedenken über die reale Existenz dieser Frau: einer seiner Freunde hat schon die Meinung ausgesprochen, unter der gefeierten Madonna Laura dürfte wohl der Lorbeer und unter diesem die Sehnsucht nach dem Dichterruhme zu verstehen sein.¹⁾ Dasselbe Urteil hatte sein Freund und Schüler Boccaccio; auch er hielt sie lediglich für ein allegorisches Dichtergebilde, das die Sehnsucht nach dem Lorbeer bedeute.²⁾ Ein Dichter der sizilianischen Schule, Jacopo da Lentino, bittet Petrarca in einem Sonette um Rat in Liebesangelegenheiten.

Messer Francesco, con Amor sovente
Voi ragionate de' vostri desiri.
Date un consiglio a' miei caldi sospiri
Da scaldar lei che nulla d'amor sente.

In den Schlußversen fügt er eine Beteuerung hinzu, die entschieden Argwohn oder Ironie durchblicken läßt.

Voi che fareste in questo viver greve?
E sappiate che ciò che io scrivo e istorio
È vero, che non v'è cosa bugiarda.

Von den ältesten Biographen Petrarca's wissen wir so gut wie nichts über diese Frau, eine auffällige Erscheinung, die obige Ansicht nur wahrscheinlicher macht. Die Laurafrage tauchte erst im 16. Jahrhundert auf, als Petrarca's Lyrik die Poesie beherrschte. Seitdem ist über diese geheimnisvolle Persönlichkeit viel geschrieben und gestritten worden, ohne daß man bis jetzt zu einem allgemein anerkannten Resultate gekommen wäre, wenn auch die Ansicht von der realen Existenz Madonna Lauras aus Mangel an zwingenden Gegenbeweisen durch die Jahrhunderte hindurch die Oberhand behalten hat, da sie ja fraglos die natürlichste ist. Auch der bedeutendste neuere Biograph Petrarca's, Körting, tritt dieser Ansicht bei. „Denn daß diese Laura wirklich und leibhaftig existiert hat, daß sie nicht bloß eine Abstraktion der dichterischen Phantasie, ein allegorisches Bild des Lorbeerbaumes (laurus) und der Poesie, oder auch der Tugend oder der Philosophie gewesen ist, das darf ganz unzweifelhaft vorausgesetzt werden.“³⁾ Aber Zweifler hat es immer gegeben, und in neuerer Zeit besonders ist die Existenzfrage Lauras wieder lebhafter erörtert worden, so von Francesco Costèro, der in einer lesenswerten Abhandlung durch Vernunftgründe nachzuweisen sucht, daß jene vielbesungene Frau nichts weiter sein kann als ein Phantasiegebilde des Dichters.⁴⁾ Ich muß dieser Ansicht ebenfalls beitreten, so schwer es mir wird, Petrarca den Nimbus nehmen zu wollen, der ihn wegen seiner rührenden, aufopfernden Liebe zu Laura de Sade umgiebt, deren Schönheit und Keuschheit er 21 Jahre hindurch besang, die er noch nach ihrem Tode in zahlreichen Gedichten wie eine Heilige verehrte. Ich habe diese Überzeugung gewonnen trotz der glühenden Leidenschaft, die uns aus Petrarca's

1867. — Geiger, Petrarca. Leipzig 1874. — Antona-Traversi, Gli amori del Petrarca. Napoli 1878. — Körting, Petrarca's Leben und Werke. Leipzig 1878. p. 700 ff. — Gaspary, Die italienische Litteratur im Mittelalter. Berlin 1885. p. 404 ff.

¹⁾ Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin 1888. I. p. 33. — ²⁾ ib. p. 179. — ³⁾ Körting, a. a. O. p. 687. — ⁴⁾ Rime di Fr. Petrarca, con l'interpretazione di G. Leopardi ecc. pref. p. 11 ff.

Gedichten entgegenströmt, trotz der Anspielungen und bestimmten Angaben, die auf wirkliche Ereignisse hindeuten scheinen, auch trotz Petrarca's Schrift *De contemptu mundi*, die in cap. III das Thema seiner Liebe behandelt. Selbst Geigers Bemerkung, die gleichsam kategorisch die Anerkennung der realen Existenz dieser Frau fordert, kann mich nicht bestimmen, meine Ansicht fallen zu lassen: „Man müßte denn Petrarca für einen schlaun Betrüger halten,“ sagt er, „der in rücksichtslosester Weise darauf ausgegangen wäre, Zeitgenossen und Nachwelt über sich zu täuschen.“¹⁾ Mein Hauptgrund für diese Annahme beruht auf einer Thatsache, die nicht wegzuleugnen ist. Ungeachtet jahrhundertelanger Forschung und Geistesarbeit, die in zahlreichen Kommentaren niedergelegt ist, weist der Canzoniere eine ganze Reihe von Gedichten und eine außerordentlich große Anzahl einzelner Stellen auf, die keine Erklärung oder doch zum mindesten keine annehmbare und befriedigende Erklärung gefunden haben. Solche Stellen findet man am häufigsten in denjenigen Kommentaren, die sich auf die Annahme stützen, daß Madonna Laura schlechterdings ein Wesen von Fleisch und Blut gewesen sein muß. Das schien mir demnach ein falscher Faktor zu sein, auf den jene ungünstigen Resultate zum Teil zurückzuführen sind. Es blieb sonach nur der andere Weg offen, für die Geliebte Petrarca's einen passenden allegorischen Begriff zu finden und einzustellen. Diese Idee ist an sich durchaus nicht neu; schon einige Secentisten haben sie zu der ihrigen gemacht und mit dieser unbekanntem Größe gerechnet, neuere Interpretatoren haben sie angegriffen. Madonna Laura ist erklärt worden für ein Symbol der Philosophie, der Theologie, der Dichtkunst, der Liebe, der Tugend, der Keuschheit, des Ruhmes u. dgl., jedoch mußte man diese und ähnliche Voraussetzungen wieder fallen lassen, da auf Grund derselben eine einheitliche, ungezwungene Erklärung des Canzoniere nicht zu erreichen war. Meine Ansicht, die ich ausspreche, nachdem ich sie an verschiedenen Canzonon, Sonetten, Sestinen, Madrigalen und Ballaten auf ihre Richtigkeit hin geprüft habe, ist die folgende: die Gestalt Madonna Lauras hat für den Dichter eine doppelte Bedeutung.

1. Sie ist die allegorische Personifikation der italienischen Dichtkunst [Lyrik] im Gegensatz zur klassischen Poesie. [Nach dem Begriffe Petrarca's umfaßt die letztere zugleich die Rhetorik und Altertumswissenschaft.²⁾]

2. Sie ist das Symbol einer idealen Frauengestalt, die dem Dichter als fester Halt für seine lyrischen Empfindungen vorschwebte. Die Konstruktion dieses abstrakten Begriffes nach Form und Inhalt geht zurück auf die ritterliche Poesie der Provenzalen und der Dichter der sizilianischen Schule; dort ist ihr Urbild zu suchen. Aber dieses Bild ist hier mit kräftigeren, farbenreicheren Strichen gezeichnet, es tritt plastisch hervor, der Dichter scheint ihm Leben eingehaucht zu haben, es handelt. — Die zweite Hypothese ist für die vorliegende Abhandlung insofern von geringerer Bedeutung, als sie sich auf erotische Gedichte nicht allegorischen Inhaltes bezieht; es gilt vor allem die erste Hypothese zu stützen, die für das Wesen der petrarkischen Lyrik und ihr Verständnis von der größten Tragweite ist. — Die Allegorie, ein Produkt der Reflexion, ist fast nie allgemeinverständlich; die Beziehungen zwischen dem wahren Begriffe und seiner Personifikation sind nicht immer durchsichtig genug, ja sie sind oft mit Absicht verhüllt. Wenn diese Undurchsichtigkeit ein notwendiges Erfordernis einer guten Allegorie ist, so ist Petrarca ein Meister in dieser Kunst, denn er versteht es, seine symbolischen Gestalten durch

¹⁾ Geiger, Petrarca. p. 214. — ²⁾ Voigt, a. a. O. p. 177.

dunkle Anspielungen und gelehrtes Beiwerk so zu verschleiern, dafs ein klares Erkennen oft unmöglich ist. Nicht gerade ermutigend für die Erklärer Petrarca's ist eine Bemerkung über seine lateinischen Eclogen, die durch ihren allegorischen Inhalt zu einer Art von Rätseln geworden sind. Petrarca sagt: „Es ist die Natur dieser litterarischen Gattung diese, dafs, wenn der Verfasser selbst nicht eine Erklärung des Sinnes giebt, derselbe vielleicht erraten, aber durchaus nicht verstanden werden kann.“¹⁾ Ähnlich verhält es sich mit den italienischen Gedichten. Die Hauptschwierigkeit für die Erklärung liegt hier in dem Umstande, dafs der Dichter sowohl die italienische wie die klassische Poesie durch Frauengestalten allegorisiert, denen er gleiche oder ähnliche Attribute beilegt, die er mit dem gleichen Namen bezeichnet (Madonna, donna oder auch unbestimmt durch ella, questa, quella, costei, colei),²⁾ deren Gegenliebe (die Gewährung des Dichterruhmes, der Unsterblichkeit des Namens) er bald zu erlangen hofft, an der er bald verzweifelt: nur darin besteht die Liebe des Dichters; das ist seine Liebe und sein Geheimnis, die er vor der Welt verbergen mußte und geschickt zu verbergen verstanden hat. Die hier gegebene Auffassung der Allegorie ist der Schlüssel zum Canzoniere für Gedichte, in denen es sich um das Thema der Liebe handelt. Oft weifs man allerdings nicht, ob sich ein Gedicht auf die italienische oder lateinische Muse beziehen soll; eins aber steht fest, die Mehrzahl derselben läuft auf die Verherrlichung **der klassischen Poesie** hinaus. Die lateinische Sprache lag dem Gelehrten unendlich mehr am Herzen als die lingua volgare, die Beherrschung der lateinischen Poesie bereitete ihm aber naturgemäfs auch bedeutend gröfsere Schwierigkeiten als die italienische Verskunst. Da es Petrarca's ausgesprochenes Streben war, sich als Gelehrter, als lateinischer Dichter einen unsterblichen Namen zu machen, so pflegte er die Zeit und Mühe, die er auf die Muttersprache verwandte, für nutzlos und verloren anzusehen; seine Gedichte nennt er später Jugendthorheiten, deren er sich schämen müsse, die er bereut verfaßt zu haben.³⁾ Welches ist nun das Verhältnis der beiden Frauengestalten zu einander und zum Dichter? Beide suchen ihn durch ihre Schönheit an sich zu fesseln, die klassische Muse besonders durch den Ernst und die Erhabenheit ihres Charakters, die italienische durch die Freundlichkeit und Lieblichkeit ihres Wesens; von beiden winkt ihm der Minnelohn, der Lorbeer. Nach der Auffassung der ritterlichen Poesie der Provenzalen, die Petrarca zu der seinigen gemacht hat, ist die Liebe ein Dienen; die Gunst und Neigung Madonnas muß durch Treue und Anhänglichkeit erworben werden; besonders ist es aber die Pflicht des Dichters, den Ruhm der Geliebten zu singen und zu verbreiten, da er auf ihn zurückfällt.⁴⁾ Die Neigung der klassischen Muse zu gewinnen, wird dem Dichter schwer; deshalb nennt er sie wohl auch guerrera, nemica, avversaria; erst nachdem sie seine Treue erprobt hat (hier ist an Petrarca's Thätigkeit als lateinischer Schriftsteller und Dichter zu denken), schaut sie ihn gnädig an. Ein Hindernis, dieses hohe Ziel zu erreichen, ist seine Liebe zur italienischen Muse, die er deshalb aus seinem Herzen reißen will. Dieser Gedanke bestürmt ihn oft, doch er vermag ihn nicht auszuführen, auch ihr gehört ja seine Neigung. Das ist der Grundgedanke, der sich durch Petrarca's Lyrik hindurchzieht, weshalb sie auch im grofsen und ganzen einen sentimentalischen Charakter tragen muß. — Zur Begründung der obigen Ausführung citiere ich zuerst einige Sonette.

¹⁾ Gaspary, a. a. O. p. 432. — ²⁾ Um die Verwirrung noch gröfser zu machen, tritt für M. L. als Personifikation der italienischen Lyrik Amor ein, oder beide Musen erscheinen in der Begleitung Amors, um die Liebe zur Dichtkunst im allgemeinen anzudeuten. — ³⁾ Gaspary, a. a. O. p. 448. — ⁴⁾ Diez, Poesie der Troub. p. 119 f.

1) Vergognando talor ch'ancor si taccia,
 Donna, per me vostra bellezza in rima,
 Ricorro al tempo ch' i' vi vidi prima (.)
 Tal che null' altra fia mai che mi piaccia.
 Ma trovo peso non dalle mie braccia,
 Nè ovra da polir con la mia lima:
 Però l'ingegno, che sua forza estima,
 Nell' operazion tutto s'agghiaccia.
 Più volte già per dir le labbra apersi:
 Poi rimase la voce in mezzo 'l petto.
 Ma qual suon poria mai salir tant' alto?
 Più volte incominciai di scriver versi:
 Ma la penna e la mano e l'intelletto
 Rimaser vinti nel primiero assalto.

I. s. 16.

2) Mille fiate, o dolce mia guerrera,
 Per aver co' begli occhi vostri pace,
 V'aggio profferto il cor; ma a voi non piace
 Mirar si basso con la mente altera:
 E se di lui forse altra donna spera,
 Vive in speranza debile e fallace;
 Mio, perchè sdegno ciò ch'a voi dispiace,
 Esser non può giammai così com'era.
 Or s'io lo scaccio, ed e' non trova in voi
 Nell' esilio infelice alcun soccorso,
 Nè sa star sol, nè gire ov'altri 'l chiama:
 Poria smarrire il suo natural corso;
 Che grave colpa fia d'ambeduo noi,
 E tanto più di voi, quanto più v'ama.

I. s. 17.

ad 1. — In den meisten Ausgaben findet sich als Überschrift die folgende Inhaltsangabe: Tentò e ritentò più volte, ma indarno, di lodare le bellezze della sua Donna (Scart.). 2. *Donna*: die klassische Muse. — 3. Schon als Jüngling beschäftigte sich Petrarca eifrig mit klassischen Studien. — 4. *null' altra (donna)*: die italienische Muse. — Erst später (seit 1327) wandte sich Petrarca der Vulgärpoesie zu. — 6. Technische Kunstausdrücke der provenzal. Dichter. — *ovra* (prov. obra): Werk, Gedicht. — *lima*: quan n'aurai passat la lima. Arnaut Daniel (cf. Diez). — 12. *scriver versi*: diesen Ausdruck gebraucht Petrarca nur von lateinischen Gedichten. — Beide Terzette heben denselben Schlufsgedanken nachdrücklich hervor. — Die wenigen Erläuterungen genügen, um einen Sinn zu erhalten, der sich ohne jeden Zwang mit der oben entwickelten Theorie deckt. Ebenso glatt fügt sich ihr das andere Sonett, dessen Erklärung bei Scartazzini und seinen Vorgängern gezwungen und gesucht erscheint: Dimostra il Poeta che il suo cuore sta in pericolo di morire, se Laura nol soccorre. Der wahre Inhalt tritt sofort deutlich zu Tage, wenn einige unklare Ausdrücke bestimmter gefasst werden. — 1. *dolce mia guerrera*: die klassische Muse. — 5. *altra donna*: die italienische Muse; desgl. v. 11 (altri). — 2. Die schönen Augen der Geliebten zu besingen wird der Dichter nicht müde, denn durch sie geht der Weg zum Herzen; sie sind die Boten des Herzens, sie verraten die Gunst oder Ungnade der Herrin. Dieses Bild ist den Provenzalen entlehnt; so singt Bernart von Ventadour:

Mi dons soi hom et amix e servire,
 E non l'enquier nuill autras amistatz,
 Mas c'a selat los sieus belz oillz me vire,
 Que gran be-m fai l'esgartz quan soi iratz.

Diez, Poesie der Troub. p. 138.

Car li huelh son totz temps del cor messatge.

Partimen de Guiraut e de Peironet. Gaspari, Sizilianische Dichterschule p. 69.

Man vergleiche hierzu die folgende Apostrophe an die lateinische Muse:

Gentil mia donna, i' veggio
 Nel mover de' vostr' occhi un dolce lume,
 Che mi mostra la via ch'al Ciel conduce. I. 7 c. 1.

Diese Stelle wird erklärt wie folgt: Die strengen, ernsten Augen Madonna Lauras, denen dennoch ein milder, sanfter Ausdruck nicht fehlt, zeigen dem Dichter den Weg der Tugend, der zum Himmel

führt. Aber nicht der Weg zur Seligkeit ist gemeint, sondern zur Unsterblichkeit, zu ewigem Ruhme, nach dem Petrarca als Gelehrter und lateinischer Dichter strebte. — Eine ganz ähnliche Stelle findet sich I. s. 10.12, und vorher heisst es:

Da lei ti vien l'amoroso pensiero
Che, mentre il segui, *al sommo Ben t'invia.*

Aber nicht Gott ist darunter zu verstehen, wie die Erklärer meinen, sondern wiederum der Ruhm, die Unsterblichkeit des Namens. Die hohe Wertschätzung des Ruhmes, die Petrarca bei den Alten vorfand, finden wir bei Schiller wieder: „Von des Lebens Gütern allen ist der Ruhm das höchste doch.“¹⁾ — Der Exkurs mag zeigen, dafs auch einzelne Stellen in einem ganz anderen Lichte erscheinen, wenn man die alte Theorie fallen läfst. —

Ch' i' non son forte ad aspettar la luce
Di questa donna, e non so fare schermi
Di luoghi tenebrosi o d'ore tarde.
Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
Mio destino a vederla mi conduce:
E so ben ch' i' vo dietro a quel che m'arde. I. s. 15.

Der Dichter vergleicht sich dem Schmetterling, der nach dem Lichte fliegt, weil es glänzt und blendet, und der darin umkommt. Unter dem Lichte sind die Augen Madonna Lauras zu verstehen, der italienischen Muse. Ihr Blick fesselt den Dichter, er sucht ihn, obgleich es sein Verderben ist. — Dem Inhalte nach schliesst sich treffend an I. s. 126.

Amor mi sprona in un tempo ed affrena,
Assecura e spaventa, arde ed agghiaccia,
Gradisce e sdegnà, a sè mi chiama e scaccia;
Or mi tène in speranza ed or in pena.

Soll der Dichter zu Gunsten der lateinischen Poesie auf die italienische verzichten? Soll er sie weiter pflegen trotz der geringen Aussicht auf den Lorbeer? Dieser Gedanke kommt hier in einer Reihe von Antithesen zum Ausdruck. Nach dem Vorgange der provenzalischen Dichter tritt Amor (il signore) an die Stelle von Madonna Laura. —

Ein ähnliches Thema führt I. s. 44 weiter aus: ein warnender Zuruf der klassischen und eine bittende Aufforderung der italienischen Muse drängen sich dem Dichter auf, wie er in Rom verweilt.

- | | |
|---|---|
| <p>a) L'aspetto sacro della terra vostra
Mi fa del mal passato tragger guai,
Gridando: <i>Sta su misero; che fai?</i>
E la via di salir al Ciel mi mostra.</p> <p>c) I', che 'l suo ragionar intendo allora,
M' agghiaccio dentro in guisa d'uom ch'ascolta
Novella che di subito l'accora:</p> | <p>b) Ma con questo pensier un altro giostra,
E dice a me: <i>Perchè fuggendo vai?</i>
<i>Se ti rimembra, il tempo passa omai</i>
<i>Di tornar a veder la Donna nostra.</i></p> <p>d) Poi torna il primo, e questo dà la volta.
Qual vincerà, non so; ma infino ad ora
Combattut' hanno, e non pur una volta.</p> |
|---|---|

Die bedeutsamen Worte des Sonettes sind in der zu Grundeliegenden Ausgabe kursiv gedruckt, was andeuten soll, dafs sie im Manuskripte Petrarcas unterstrichen sind. Sie müssen demnach für den Dichter von besonderer Bedeutung gewesen sein. Und in der That fafst dieses Sonett den gesamten Inhalt des Canzoniere zusammen, ein Thema, das schon früher ausführlicher in I. 1 c.

¹⁾ Schiller, Das Siegesfest.

behandelt worden ist. — Der Dichter befindet sich in Rom, er hat zum ersten Male den heiligen Boden des klassischen Altertums betreten (1337). 1. *della terra vostra* (Anrede an die lat. Muse). — 2. vergl. dei passati vaneggiamenti amorosi: dopo i perduti giorni, dopo le notti vaneggiando spese I. s. 40. Der Anblick der ewigen Stadt mit ihren historischen Denkmälern begeistert ihn von neuem für seine Wissenschaft, aber er erinnert ihn auch schmerzlich an die verlorene Zeit, die er der volgare widmet. Da glaubt er die warnende Stimme der klassischen Muse zu vernehmen, die ihm zuruft: Sta su misero, che fai? und die ihm damit den Weg zum Himmel d. h. zum Ruhme zeigt. — 8. *la Donna nostra*: d'Amore e del Poeta, die italienische Muse. — Aber auch das Heimweh nach den lieblichen Thälern der Provence beschleicht den Dichter: dort sind ja die meisten seiner Lieder entstanden. Es ist ihm, als höre er die klagende Stimme der verlassenen Muse: Warum bist du fortgegangen, warum fliehst du mich? Vergifs nicht, bald zu deiner Herrin zurückzukehren! Der Dichter erschrickt, als er sich bei diesem Gedanken ertappt. — Nach unserer Auffassung bietet auch der Schluss des Sonettes keine Schwierigkeit mehr. Schon lange streiten sich die beiden Musen um des Dichters Herz; welche von ihnen endlich den Sieg davontragen wird, er weiß es nicht. — Der Gedankengang ist jetzt so einfach, daß man nicht mehr zu Vermutungen seine Zuflucht zu nehmen braucht. Vor allem hatte die Anrede im ersten Verse Schwierigkeiten gemacht. An wen ist das Sonett gerichtet? Die meisten Erklärer dachten hierbei an irgend einen Römer, andere wissen auch bestimmte Namen anzuführen, so Vellutello einen römischen Senator Orso Anguillara, Tassoni den Bischof von Lombes, Jacopo Colonna, wengleich diese Annahmen durch nichts gerechtfertigt sind. — Durch obige Ausführungen, auf die ich mich für jetzt beschränken muß, glaube ich wenigstens das Fundament etwas erschüttert zu haben, auf dem die Erklärung des Canzoniere aufgebaut ist. Meine Hauptaufgabe wird es sein, die ausgesprochene Theorie vor allem auf I. 1 c. anzuwenden, da diese Canzone gleichsam als ein Prolog aufzufassen ist, der der Sammlung von Petrarcas Gedichten erklärend vorangehen soll.

P. I. c. 1.

Die Anwendung der aufgestellten Hypothese auf I. 1 c. wird zu einem Gedankeninhalte führen, der selbstverständlich von dem früher gegebenen grundverschieden ist. Wenn wir in unserer Canzone auch einige Stellen nicht entziffern können, so ist der Hauptinhalt doch durchaus klar. Die Grundidee ist folgende: Zwei allegorische Gestalten, Amor, der hier an Stelle Madonna Lauras als Personifikation der italienischen Lyrik erscheint, und eine mächtige Frauengestalt (*una possente donna st. 2*), die antike Muse, bieten dem Dichter den Lorbeer an, wenn er sich ihrem Dienste widmet. Er ist unentschlossen, welchem Rufe er folgen soll. Der Gedanke, die gefeierte Dichtkunst der Alten fortzusetzen, zieht ihn mächtig an, aber auch der Gedanke, seiner Muttersprache auf dem Gebiete der Lyrik ein unsterbliches Denkmal zu setzen, erfüllt ihn mit Begeisterung. Diesen innern Zwiespalt des Dichters, der seine Seele jahrelang quält und ihn keine Ruhe finden läßt, schildert die erste Canzone, indem sie an die Metamorphosen Ovids anknüpft.

st. 1. Eine Hauptschwierigkeit für die Erklärung liegt zuerst in den Worten: *La fera voglia che per mio mal crebbe* (3). Ausnahmslos haben die Kommentatoren obigen Vers auf die unglückliche Liebe des Dichters bezogen, und dieser Gedanke liegt ja auch am nächsten. Solche unbestimmte Ausdrücke finden sich zu tausenden in Petrarcas Gedichten: sie sind ab-

sichtlich allgemein gefasst, man muß Beziehungen auf seine Liebe herauslesen, und doch ist der Sinn ein ganz anderer. Hier ist seine wilde, unbezähmbare Sucht nach dem litterarischen Ruhme zu verstehen, den er auch als Dichter in der *lingua volgare* zu erreichen hoffte, aber nicht zu erreichen befürchtete. Unzweifelhaft war für Petrarca der Ruhm Dantes, der schon zu seiner Zeit hell erstrahlte, der Sporn, diesen Weg auch zu betreten. Nicht ohne Neid blickte er auf Dante, und da dieser auf dem Gebiete der italienischen Epik unerreichbar war, wandte er sich dem der Lyrik zu. Sich als lyrischer Dichter in der *lingua volgare* den Lorbeer zu verdienen, das war ein Jugendgedanke (*nel dolce tempo della prima etade, che nascer vide . . .*), der ihn mit solcher Gewalt packte, daß er einen Teil seiner Zeit seinen humanistischen Studien entzog und auf die italienische Dichtung verwandte, auf die dem Gelehrten minderwertige Sprache, die zu nichts gut war, als um sich im Leben verständlich zu machen. Bald gewann er die neue Beschäftigung so lieb, daß er nicht mehr von ihr lassen mochte und konnte, obgleich er seine italienischen Gedichte später oft verwünscht, ja mit Verachtung von ihnen spricht.¹⁾ Die Unbeständigkeit in der Anschauung und in den Grundsätzen, die Petrarca's Charakter im hohen Grade eigentümlich ist, zeigt sich auch hier.²⁾ Unter der Zeit der Freiheit (*com'io vissi in libertade v. 4*) versteht der Dichter die Periode seines Lebens, wo er, von der Sucht nach dem Ruhme noch frei, nicht daran dachte, in der *volgare* zu dichten; er umschreibt diese glückliche, zufriedene Zeit näher durch die Worte: *mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe* (6). Wie schon oben angedeutet, sind dem Dichter die Begriffe Amor und Laura oft identisch; unter beiden Gestalten ist dann die Personifikation der italienischen Lyrik zu verstehen. Laura ist die Herrin (*Madonna, donna*), Amor der Herr (*il mio signore, il signore*); ihrem Dienste hat er sich gewidmet. [Anlehnung an die Poesie der Provenzalen: der Dichter steht im Verhältnisse eines Lehnsmannes zum Lehnsherrn (*dons, donz, dom*) und der Herrin (*domna, dompna, donna*); auch hier tritt oft *dons* für *domna* ein.] 7—9. — Amor zürnt dem Jünglinge, weil er sich seinem Dienste entzieht, deshalb läßt er ihn seine Rache fühlen: er legt in sein Herz den unwiderstehlichen Trieb, von Liebe zu singen. Obgleich es ihm eine Qual ist (*un duro scempio*), muß er singen: seine Klagen über Amors Rache tönen in seinen Gedichten wieder; bald wird er weit und breit im Volke bekannt (10—14). Wenn er den qualvollen Seelenzustand, in den Amors Forderung ihn versetzt hat, nicht ausführlich schildern kann, so ist ein Gedanke besonders daran schuld, der die anderen verdrängt: es ist die Befürchtung, bei der Zersplitterung seiner dichterischen Gaben wohl auch auf den Lorbeer verzichten zu müssen, den er als lateinischer Dichter hätte erringen können. Dieser Gedanke ist gleichsam die Seele seines Ichs, ohne denselben ist er ein bloßer Körper (15—20). Das ist der Sinn, der der ersten Stanze zu Grunde liegt; er wird durch die folgenden näher begründet, was der Dichter schon durch die einleitenden Worte der zweiten Strophe andeutet: *I dico che . . .*

st. II. *dal dì che 'l primo assalto mi diede Amor*: Für unsere Darstellung und Beweisführung können die Worte nichts anders bedeuten als den Zeitpunkt, wo Petrarca sein erstes italienisches Gedicht verfaßte. Diese Zeitbestimmung deckt sich mit einer bestimmteren: der Dichter giebt an einer anderen Stelle an, wann er Madonna Laura zum ersten Male gesehen haben will.

Mille trecento ventisette appunto
 Su l'ora prima il dì sesto d'aprile
 Nel labirinto intrai; nè veggio ond' esca. I. s. 157.

¹⁾ Gaspary, a. a. O. p. 448 ff. — ²⁾ ib. p. 453 ff.

Unsere Ansicht stimmt somit ziemlich genau mit der Pakschers überein, welcher als Abfassungszeit für I. son. 2—6 das Jahr 1327/28 ansetzt.¹⁾ — 24—29. Mit der schwindenden Jugend ziehen ernstere Gedanken in des Dichters Herz ein: er beschäftigt sich mit der Wissenschaft, die italienische Dichtkunst vernachlässigt er. Sorgen und Thränen, die ihm in späteren Jahren Ehrgeiz und Ruhmsucht verursachen, kennt er noch nicht; er wundert sich darüber, wenn er an anderen dieses Streben beobachtet. — 30. *Lasso, che son? che fui?* Da kommt ihm plötzlich der Gedanke: Was bin ich, was war ich? Was habe ich geleistet, was ist mein Verdienst? 31. Mit jedem Tage eilt das Leben dem Ende entgegen, dann wird es sich zeigen. — 32. *il crudel*: Amor. — 32—34. Amor hat ihm mit seinem Pfeile nur das Gewand gestreift: die Beschäftigung des Dichters mit der italienischen Lyrik ist bis jetzt nur eine nebensächliche. — 32. *Chè sentendo il crudel di ch'io ragiono*: Amor kennt das Streben des Dichters, der sich durch die Pflege der lateinischen Poesie den Dichterkrantz verdienen will. — 35. Da zeigen sich ihm zwei allegorische Gestalten, Amor in Begleitung einer mächtigen Frau, unter der die Personifikation der klassischen Poesie zu verstehen ist. Ihr gegenüber fühlt er sich klein an Geist und Kraft; er wagt es nicht, sie um Verzeihung zu bitten, daß er ihr untreu geworden ist (36. 37). — Beide verwandeln ihn in den immergrünen Lorbeer: *Ei duo mi trasformaro in quel ch' i' sono* (un lauro verde). — 38. Durch die Worte: „*in quel ch' i' sono*“ giebt der Dichter zu, daß der Dichterruhm das Ziel seines Lebens und Strebens ist. Er wird von beiden Gestalten in den Lorbeer verwandelt, d. h. Petrarca gesteht seine Liebe zur lateinischen wie zur italienischen Dichtkunst ein; von der einen wie von der anderen erwartet er unsterblichen Ruhm. —

Nach dieser Klärung der Allegorie kann ich mich kürzer fassen. Ich übergehe Nebensächliches, um Wiederholungen, die oft nicht zu vermeiden sind, möglichst aus dem Wege zu gehen.

st. III. Der Dichter wird zum Lorbeer, doch nicht am Peneus, sondern an einem stolzeren Flusse, der Rhône. In seinen Jugendjahren ist die Liebe Petrarca's zur italienischen Poesie größer als die zur klassischen; das bekennt er in diesen Versen (41—49). Damit ist aber die Aussicht, von der lateinischen Muse den Lorbeer zu erhalten, vernichtet. Trostlos irrt er deshalb am Ufer des Flusses umher, weinend und klagend über die verlorene Hoffnung. Aus Mitleid verwandelt ihn die lateinische Muse in einen Schwan. —

st. IV. 62. *Che volendo parlar, cantava sempre*: mit Bezug auf seine italienischen Dichtungen, von denen er meistens das Verbum *cantare* braucht. — 63. *Mercè chiamando con estrania voce*: in lateinischen Versen bittet er die Muse um Verzeihung. — 65. *amorosi guai*: Liebe zur lateinischen Muse. — 66. *che 'l cor s'umiliasse aspro e feroce*: die Muse hat kein Erbarmen. — 69. *della dolce et acerba mia nemica*: der Begriff *Feindin*, die Beiwörter *süß* und *bitter* bedürfen in diesem Zusammenhange keiner Erklärung. — 72. *Questa (possente donna) che col mirar gli animi fura*: jene gewaltige Frauengestalt, die durch ihren Blick die Seelen an sich reißt (die antike Muse). Dieses Bild ist der provenzalischen Lyrik entnommen und wiederholt sich ähnlich oft bei Petrarca. — 73. *M'aperse il petto, e 'l cor prese con mano*: der Dichter soll nur ihr angehören. (Anlehnung an Dante, *Vita nuova* cap. III.) — 74. *Di ciò non far parola*: Das Auferlegen des Stillschweigens erklärt sich aus dem Umstande, daß die lateinische und die italienische Muse gleichsam als Rivalinnen zu betrachten sind. Die symbolische Handlung

¹⁾ Pakscher, a. a. O. p. 130.

hat eine doppelte Bedeutung. Des Dichters innerste Neigung gehört der lateinischen Muse; bei seinen italienischen Dichtungen ist das Herz nicht beteiligt (vergl. später). — 75—76. Später sieht der Dichter sie allein (ohne Amor); sie ist freundlicher wie früher, so daß er sie kaum wiedererkennt. Da faßt er Mut und gesteht ihr die Wahrheit, d. h. daß er nicht von der italienischen Muse lassen kann. 78—80. Hierauf nimmt die antike Muse wieder ihre ernste, zürnende Gestalt an und verwandelt den Dichter in einen Felsen. (Verbot, weiter in lateinischer Sprache zu dichten.)

st. V. 83. Zitternd hört er die Worte, die sie ihm zornig zuruft: *I non son forse chi tu credi*. Sinn: Ich lasse mich nicht hintergehen; ich dulde keine andere Liebe neben mir. — 84—85. *Se costei mi spetra*: Wenn jene (die antike Muse) mich aus dem Steine erlösen würde, d. h. wenn sie mir ihre Liebe wieder zuwenden wollte, dann sollte mir das Leben, wie es auch wäre, nicht mehr traurig und kummervoll sein. — 86—87. *A farmi lagrimar, signor mio, riedi*: Da er nicht hoffen kann, von der Beleidigten Verzeihung zu erhalten, ruft er Amor zu Hilfe, der ihm die menschlichen Glieder wiedergiebt. Sinn: Die obigen Verse schildern den Wankelmut des Dichters, der sich nicht klar ist, auf welcher Seite er den Ruhm suchen soll; die Ansicht gewinnt wieder die Oberhand, daß er den Lorbeer auch durch die italienische Dichtkunst erringen kann. — 88—89. *Non altrui incolpando, che me stesso*: Er macht sich selbst Vorwürfe über diesen Wankelmut, der ihm manche bittere Stunde bereitet. — 90—94. Die Zeit ist flüchtig, deshalb kann er nicht alle inneren Qualen schildern, die die Folgen dieser fortwährenden Unentschlossenheit sind. — 95—99. Auch für seinen Körper bleiben schlimme Folgen nicht aus; er verfällt in eine ernste Krankheit und glaubt sich dem Tode nahe. Die Stelle ist bildlich aufzufassen, da Petrarca in seinen lateinischen Prosaschriften seine grenzenlose Eitelkeit und Ruhmsucht geradezu eine schwere Krankheit nennt, die er nicht bändigen kann.¹⁾ — 100. Da die lateinische Muse ihn verstossen hat, ruft er ihr noch die Worte zu: *Non son mio, no: s'io moro, il danno è vostro*: Dieser Vers hat schon früher eine Erklärung gefunden, die auch auf diese Deutung der Allegorie sinngemäße Anwendung findet: Er ist der Ausdruck eines großen Selbstbewußtseins, einer maßlosen Selbstüberschätzung, der wir in Petrarca's lateinischen Werken oft genug begegnen: wenn er stirbt, so hat die lateinische Poesie den Schaden.²⁾ —

st. VI. 100—103. Durch die letzten Worte der 5. Strophe, die zugleich seine Verehrung für das Altertum verraten, glaubt er das Mitleid der Muse erregen zu können, und die Hoffnung auf Verzeihung macht ihm wieder Mut. — 104—105. Hieran knüpft der Dichter den Erfahrungssatz: Demut, Unterwürfigkeit (*umiltà*) dämpft bisweilen den Zorn, bisweilen erregt sie ihn nur um so heftiger von neuem. — 105—109. Er muß das letztere erfahren: seine Worte haben die Muse verscheucht. — 110—117. Wie ein müder Wanderer legt er sich eines Tages im Grünen nieder; er beklagt den flüchtigen Strahl des Glückes (*st. IV. 70—80*); dann läßt er seinen Thränen freien Lauf, er wird zur Quelle. Sinn: Der Dichter hat den Entschluß gefaßt, sich ganz der lateinischen Poesie zu widmen, doch die rechte Lust und Liebe zu dieser ernsten Beschäftigung fehlt ihm; er fühlt sich mächtig hingezogen zur italienischen Dichtkunst, von der er den Nachruhm nie erhoffen kann. Das ist der Grund seines Kummers und seiner Klagen. —

st. VII. Den gleichen Gedanken enthält die folgende Strophe. Sie beginnt mit einer kurzen, philosophischen Betrachtung über das Wesen der Seele. Da sie göttlichen Ursprungs

¹⁾ Voigt, a. a. O. I. p. 136. — ²⁾ ib. p. 124; Gaspari, a. a. O. p. 431.

ist, muß sie, wie Gott, auch endlich vergeben. Auch die Muse (Madonna), von Mitleid bewegt, verzeiht dem Dichter seine Untreue, da sie aufrichtige Reue bemerkt, und nimmt ihn wieder zu Gnaden an (121—135). Sinn: Es gelingt dem Dichter, seine Leidenschaft für die italienische Dichtkunst zurückzudrängen; er verwendet seine ganze Kraft auf die lateinische Poesie. — 136—138. Aber auch der vernünftige Mensch soll auf nichts bauen. Kaum hat er die Verzeihung der lateinischen Muse erlangt, so fühlt er sich wieder zu ihrer Gegnerin hingezogen. Tief gekränkt, verwandelt ihn die erstere in einen Kiesel (Echo). 139. Nur die Stimme ist geblieben; sie ruft nach ihr oder nach dem Tode. Sinn: Trotz des festen Vorsatzes, die lingua volgare zu meiden, fühlt sich der Dichter immer wieder gedrungen, in seiner Muttersprache zu dichten. Diese zwecklose, eines Gelehrten unwürdige Beschäftigung¹⁾ hält ihn von dem Ziele seines Lebens ab, sich den Lorbeer des lateinischen Dichters zu erringen. Er will lieber frühzeitig sterben als darauf verzichten.

st. VIII. 141—143. Sinn: Auch auf seinen Reisen in fremde Länder verfolgt ihn dieser Gedanke. — 144—145. *E ritornai nelle terrene membra*: Die Rückverwandlung deutet darauf hin, daß der Dichter jetzt ruhiger geworden ist, daß er in seiner Beschäftigung mit den Alten volle Befriedigung findet. — 147—160. Die lateinische Muse hat ihm jedoch noch nicht verziehen; sie rächt sich an dem Dichter und bestraft ihn für seinen Wankelmut. Als er eines Tages auf der Jagd ist, überrascht er sie (*quella fera bella e cruda*), wie sie in einer Quelle badet; er erblickt sie unverhüllt, in ihrer ganzen Schönheit. Um sich zu rächen oder zu verbergen, spritzt sie ihm mit den Händen Wasser ins Gesicht und verwandelt ihn in einen Hirsch, der, von Wald zu Walde eilend, den eigenen Hunden zu entkommen sucht (Ov. M. III. 131—252). Die symbolische Verwandlung ist durchaus klar. Nachdem der Dichter durch eifriges, ernstes Studium die ganze Schönheit der klassischen Poesie erkannt hat, wird er von Gewissensbissen verfolgt, weil er so lange Zeit sein Glück verscherzt hat, indem er nutzlos Zeit und Kraft auf die italienische Dichtkunst verwandte.

st. IX. 161—163. *Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d' oro*: Wenn der Dichter sich Jupiter vergleicht, so will er sagen, er habe nie nach sinnlicher Liebe gestrebt, wie man nach dem Inhalte seiner Gedichte vielleicht vermuten könnte. Auch in diesen Worten liegt das verhüllte Zugeständnis, daß Madonna Laura nur ein Phantasiegebilde ist. — 164. *Ma fui ben fiamma, ch' un bel guardo accense*: Der Blick der Geliebten facht die Liebesglut an, ein Bild, das in der provenzalischen und altitalienischen Lyrik oft Verwendung findet.²⁾ Gemeint ist hier der Blick Lauras, d. h. der italienischen Muse, womit der Dichter eingesteht, daß ihn die Schönheit der italienischen Sprache zu seinen Gedichten begeisterte. So nennt er Vergil und Cicero, deren Stil und Beredtsamkeit ihm mustergiltig sind, geradezu die „Augen“ der lateinischen Sprache.

A man a man con lui cantando giva
Il Mantoan, che di par seco giostra:
Ed uno al cui passar l'erba fioriva.

Quest' è quel Marco Tullio, in cui si mostra
Chiaro quant' ha eloquenza e frutti e fiori;
Questi son gli occhi della lingua nostra.
Trionfo della fama, cap. III. v. 16 ff.

165. *E fui l'uccel che più per l'aere poggia*: Wie der Adler den Ganymed emportrug zu Jupiter, so macht der Dichter die italienische Poesie unsterblich durch seine Werke (*alzando lei: Laura*). Daß hier die italienische Dichtkunst gemeint ist, geht schon aus dem Worte *detti*

¹⁾ Gaspari, a. a. O. p. 448. — ²⁾ Diez, Poesie der Troub. p. 138.

hervor, das Petrarca immer in genanntem Sinne verwendet. Zu dem selbständig gebrauchten *più* ist *alto* zu ergänzen; auch das zweite Glied des Vergleichssatzes fehlt. Obgleich versteckt, so kommt auch hier des Dichters Eitelkeit und Selbstverherrlichung zum Durchbruch: der Flug seines Genius ist höher als der jedes anderen Dichters. — 167. *il primo alloro*: der erste Lorbeer, der bedeutendere Ruhm, den er von jeher als Gelehrter und lateinischer Dichter erhoffte. — *nova figura*: jene neue Gestalt, Laura (die italienische Muse), zugleich Anspielung auf il lauro, der ihm gleichfalls begehrenswert ist. — 168. *la sua dolce ombra*: del primo alloro. — 169. *ogni men bel piacer*: die Beschäftigung mit der italienischen Lyrik. — 167—169. Der Dichter gesteht seine Begeisterung für die italienische Dichtkunst ein, doch ist er entschlossen, auf sie zu verzichten, da ihm die lateinische Poesie unendlich höher steht. — Petrarca hat seinen Vorsatz nicht ausgeführt, doch das darf uns nicht wundern, denn die Unbeständigkeit ist einer der größten und ausgeprägtesten Charakterfehler des Dichters: „der Widerspruch durchzieht sein Leben und Denken in allen Richtungen“.¹⁾

Schlussbemerkung zu I. c. I. Vorstehende Erklärung der Allegorie fügt sich dem Texte mindestens ebenso glatt und zwanglos wie die früher gegebene, die jene Frauengestalt auffasste als die symbolische Personifikation Madonna Lauras, der Geliebten Petrarcas. Es ist somit der Beweis erbracht, daß der Dichter zwei verschiedene Allegorien nebeneinander herlaufen läßt. Wenn man die Allegorie als das Wesen der Poesie bezeichnet, wie es Dante, Petrarca und Boccaccio erweislich thaten, so ist in diesem Sinne das besprochene Gedicht ein Meisterwerk: es legt Zeugnis ab von der hervorragenden Gestaltungsgabe des Dichters, von einer Beherrschung der Sprache, die erstaunlich ist. Sicherlich hat Petrarca mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, um die Doppelallegorie unauffällig durchzuführen, das beweisen die früher gemachten Angaben über die Entstehung der Canzone. So stellt sich unser Gedicht nicht als ein Produkt der tiefen, inneren Empfindung des Herzens dar, es ist ein Erzeugnis der gelehrten Reflexion,²⁾ der Grübeleien. Und nicht nur hier ist die **Doppelallegorie** durchgeführt, sie durchzieht den **ganzen Canzoniere**. Daher kommt es, daß uns die petrarkische Lyrik trotz aller Überschwenglichkeiten kalt läßt: sie geht nicht zu Herzen, da sie nicht von Herzen kommt, da das besungene Idol nichts anderes ist als ein imaginäres Wesen. —

P. I. c. 4.

Diese Canzone behandelt ein Lieblingsthema des Dichters, eine Klage, die uns aus vielen seiner Gedichte entgegenschallt: die unerwiderte Liebe zu Madonna Laura läßt ihn den inneren Frieden nicht finden. Durch eine Reihe anmutiger Vergleiche sucht der Dichter diesen Zustand seines Innern zu schildern. Allen Geschöpfen bringt die Nacht nach des Tages Last und Mühen die ersehnte Ruhe, nur er findet sie nicht. Nach unserer Erklärung bedeutet hier wie in analogen Stellen diese Unruhe der Seele nichts anderes als den Zweifel, ob der Dichter durch rastlose Tätigkeit auf dem Gebiete der italienischen Lyrik sich den Lorbeer wird erringen können, oder ob er die liebgewonnene Tätigkeit aufgeben und sich ganz der lateinischen Poesie widmen soll. Denn sich die Unsterblichkeit des Namens zu sichern, das war eine Idee, die ihn ganz und gar beherrschte. „Als Jüngling liefs sie ihn nicht ruhen und nicht schlafen, und noch als Greis

¹⁾ Voigt, a. a. O. I. p. 125. — ²⁾ Körting, a. a. O. p. 707.

mußte er trotz aller Einwendungen gestehen, der mächtigste Sporn für hochherzige Geister sei die Liebe zum Ruhme. Auf sie führt er seinen Trieb zu den Wissenschaften, sein unermüdeliches Arbeiten und seine Nachtwachen zurück.¹⁾ Wenn der Grundgedanke dieser Canzone auch einfach ist, so verraten doch einige Strophen in dem Dichter den Gelehrten, den Philologen von Beruf. Stellen aus lateinischen Schriftstellern sind teils aus sachlichem, teils aus formalem Interesse verwandt, oder wenigstens ist die Ausdrucksweise durch das klassische Vorbild beeinflusst. Wie in vielen seiner Gedichte setzt Petrarca auch für das Verständnis dieser Canzone eine gelehrte Bildung voraus, ein Beweis dafür, daß sie und manche andere wohl nicht für die Öffentlichkeit, für die große Menge bestimmt waren. Wenn Madonna Laura wirklich gelebt hätte, so mußte sie, um die Huldigungen des Dichters zu verstehen, ein umfassendes Wissen besitzen, was den Bildungsverhältnissen jener Zeit durchaus nicht entspricht. Auch diese Erwägung scheint mir ein Beweis für die Annahme zu sein, daß eine Madonna Laura Petrarca's nicht existiert hat. In erster Linie hat der Dichter die Canzone jedenfalls zu seiner eigenen Beruhigung verfaßt, höchstens hat sie im Kreise gelehrter Freunde Verbreitung gefunden. — Ich habe sie zur Erklärung gewählt, weil der *Congedo* Schwierigkeiten bietet und meines Wissens bis jetzt eine befriedigende Erklärung nicht gefunden hat.

Inhalt: Wenn der Abend hereinbricht, eilt die müde, alte Pilgerin beschleunigten Schrittes der Herberge zu und findet hier, am Ziele ihrer Tagereise, eine kurze Ruhe (1). Nach gethauer Arbeit kehrt der Ackersmann fröhlich singend nach seiner ärmlichen Hütte zurück; ein bescheidenes Mahl erwartet ihn, dann legt er sich zufrieden zur Ruhe nieder (2). Der Hirt verläßt die Trift, er treibt die Herde ein, er macht sich ein Lager zurecht, dann schläft er in seiner einsamen Hütte sorglos ein (3). Wenn die Sonne sinkt, suchen die Schiffer einen sicheren Hafen aus und strecken die müden Glieder auf dem harten Deck zur Ruhe aus (4). Ihres Joches ledig kehren die Stiere am Abend von den gepflügten Feldern nach ihrem Stalle zurück (5). „In jeder Strophe haben wir ein besonderes kleines Gemälde, und jede schließt mit einem Seufzer über die eigene Ruhelosigkeit im Vergleich mit dem Frieden, den die anderen genießen.“²⁾

st. I. *Nella stagion che 'l ciel rapido inchina* . . . Umschreibung für den Abend auf Grundlage antiker Weltanschauung. Weitläufige prosaische und poetische Umschreibungen bestimmter Zeitabschnitte durch astronomische Begriffe sind schon eine ausgeprägte Eigentümlichkeit des Danteschen Stiles (*Vita nuova*, cap. II; *Canzoniere* c. 8). Petrarca, der den dunklen Ausdruck liebt und seine Gelehrsamkeit gern zur Schau trägt, hat Dante hierin nachgeahmt; daß er die *Vita nuova* und den *Convito* gekannt hat, steht außer allem Zweifel. Er wendet solche gelehrte Periphrasen mit einer sichtlichen Vorliebe an, obgleich sie dem Wesen der Lyrik durchaus nicht angemessen sind (I. s. 8. 20). — 2. *verso Occidente*: Nach *verso* darf bei Zeit- und Ortsbestimmungen streng grammatikalisch der Artikel nicht fehlen (Gr. 897). — 3. *A gente che di là forse l'aspetta*: Zu Petrarca's Zeiten waren die Länder der westlichen Halbkugel noch nicht entdeckt, deshalb setzt er in Anlehnung an Vergil ein zweifelndes *forse* hinzu: *illic, ut perhibent, aut intempesta silet nox . . . semper et obtenta densantur nocte tenebrae, . . . aut redit a nobis Aurora diemque reducit*. Verg. G. I. 247. Bestimmter deutet er das Dasein der Antipoden an: *Quando la sera scaccia il chiaro giorno . . . E le tenebre nostre altrui fanno alba*. I. 1. sest. 3. — 5. *La stanca vecchierella pellegrina*: Den Accentsilben fällt für den Rhythmus des Verses

¹⁾ Voigt, a. a. O. I. p. 127. — ²⁾ Gaspary, a. a. O. p. 464.

eine große Rolle zu. Über eine Abart der Onomatopöie, die rhythmische Lautmalerei, habe ich an anderer Stelle gesprochen;¹⁾ ich benutze die Gelegenheit, um über das dort angezogene Beispiel einiges zu berichtigen. Diese phonetische Figur versucht den Sinn des Verses durch den Rhythmus schon äußerlich dadurch anzudeuten und zu unterstützen, daß die Anzahl der Accente vermehrt oder vermindert wird. Die angeführte Belegstelle ist eine der besten, in denen der Dichter seine Herrschaft über Vers und Accent darthut. In obigem Verse wird ein altes Mütterchen geschildert, das sich, vom langen Wege müde, langsam dahinschleppt. Er zeigt nur zwei Hauptaccente (6. und 10. Silbe) und einen Nebenaccent (2. S.) und enthält zwei viersilbige Worte; hierdurch erhält der Gang des Verses in der That etwas Schleppendes und Langsames und malt treffend die alte Frau, die sich nur mühsam fortbewegt. — 6. *Raddoppia i passi, e più e più s'affretta*: Im folgenden Verse erhöht der Dichter die Anzahl der Accente auf drei Hauptaccente (4. 8. 10. S.) und zwei Nebenaccente (2. 6. S.) und gebraucht mehr und wesentlich kürzere Worte. Dies bewirkt einen schnelleren, fließenderen Rhythmus, der ganz im Einklange steht mit dem Sinne und dazu zwingt, sich jetzt auch die schneller laufende Alte vorzustellen. Viele solcher Stellen beweisen, bis in welche Einzelheiten Petrarca seine Verse durchdachte und ausfeilte. — 13. *qualor*: qualora, allorchè (Gr. 1017).

st. II. 16. *onde*: lat. unde; über die causale Bedeutung dieses Wortes in den romanischen Sprachen vergl. Gr. 1034. — 17. *dagli altissimi monti maggior l'ombra*: maioresque cadunt altis de montibus umbrae. Verg. E. I. 83. — *maggior*: maggiormente. — 18. *L'avarò zappador l'arme riprende*: illa seges demum votis respondet avari agricolae. Verg. G. I. 47. — *quae sint duris agrestibus arma, quis sine nec potuere seri nec surgere messes* ... Verg. G. I. 160. — 21. 22. *E poi la mensa ingombra di povere vivande*: seraque revertens ... nocte domum dapibus mensas onerabat inemptis. Verg. G. IV. 132. — 23. *Simili a quelle ghiande* ... *Le qua' fuggendo tutto 'l mondo onora*:

Contentique cibus nullo cogente creatis
Arbuteos fetus montanaeque fraga legebant
Cornaque et in duris haerentia mora rubetis
Et quae deciderant patula Jovis arbore glandes. Ov. M. I. 103.

st. III. 33. *Lassando l'erba e le fontane e i faggi*: Eine treffende Erklärung, warum Petrarca gerade diese Naturgegenstände aufgezählt hat, giebt Castelvetro: l'erba per pascere le pecore, le fontane per abbeverarle, i faggi per stare all' ombra di meriggio. Die Buche ist der Lieblingsbaum des Dichters; so steht auch I. 1. c. 4 faggio an Stelle von ilex (Ov. M. IX. 665). Das Interesse für die Natur und ihre Schönheiten, das im Mittelalter verloren gegangen war, tritt in Petrarca's Dichtungen zuerst wieder bestimmt hervor.²⁾ — 39. *ma tu allor più m'informe*: informi. In der älteren und in der poetischen Sprache wird im Praes. Ind. e für i gesetzt (Gr. 507). — 40. *d'una fera*: Laura, die italienische Poesie. — 39—42. Amor führt das Epitheton *crudo*, weil er den Dichter für die italienische Poesie begeistert; dieser beklagt sich, daß er die lateinische Muse (*lei*) nicht an ihn fesselt, die sich vor ihm verbirgt und ihn flieht.

st. IV. *E i naviganti in qualche chiusa valle*: Anspielung auf Vaucluse, wo der Dichter keine Ruhe findet. — 44. *Gettan le membra* ... *sul duro legno*: ... placida laxabant membra

¹⁾ a. a. O. p. 14. — ²⁾ Zumbini, studi sul Petrarca. Del sentimento della natura p. 1. 72.

quiete . . . sub remis fusi per dura sedilia nautae. Verg. A. V. 836. — 52. *Fine non pongo al mio ostinato affanno*: Ich mache dem hartnäckigen Kummer kein Ende, den mir die zwecklose Beschäftigung mit der italienischen Dichtkunst macht. — 53. *E duolmi ch'ogni giorno arroge al danno*: I. l. c. 5. 100; vergl. Abhandlung p. 23. Es schmerzt mich, daß ich jeden Tag den Schaden vergrößere, den ich der lateinischen Poesie zufüge, die ich wegen der italienischen vernachlässige. — 55—56. *Ben presso al decim' anno*: Der Dichter beschäftigt sich schon fast 10 Jahre lang mit immer wachsender Begeisterung mit der lingua volgare. Diese Zahlenangabe setzt die Entstehungszeit des Gedichtes ungefähr in das Jahr 1337.

st. V. 57. *E, perchè un poco nel parlar mi sfogo, veggio . . .* ein elliptischer Satz; zu ergänzen ist etwa *allegherò che . . .* — 60. *I miei sospiri a me perchè non tolli?* Die Voranstellung des Subj. im Fragesatze hebt dasselbe besonders hervor; auch das Pron. pers. ass. an Stelle des Pron. cong. weist nachdrücklich auf den Gegensatz hin. — 63. *Misero me! che velli?*: heu heu, quid volui misero mihi? Verg. E. II. 58. — 63—69. Diese Verse beziehen sich wieder auf die lateinische Muse. Sinn: Was nahm ich mir vor, als ich im Anfange meines Schaffens meine Augen so fest auf ihr schönes Antlitz richtete, um es meinem Herzen einzuprägen (in parte), woraus, wie ich meinte, es weder durch Gewalt noch durch List entfernt werden könnte, bis ich eine Beute des Todes werde. — 70. *Nè so ben anco che di lei mi creda*: Doch ich weiß auch nicht gewiß, ob ich mich auf *sie* verlassen kann, ob *sie* mir den Lorbeer zuerkennen wird. — *Nè so ben anco che*: für das bei Petrarca gebräuchlichere *anche*, um die Kakophonie *anche che* zu vermeiden. —

Wie wir gesehen haben, hat der Dichter durch diese Canzone die gesuchte Seelenruhe nicht gefunden; er schwankt noch immer, auf welcher Seite er den Dichterruhm suchen soll.

VI. Congedo. Über den Sinn der ersten vier Verse des Congedo sind die verschiedensten Erklärungen vorgebracht worden. Scartazzini führt einige der besten an, ohne davon befriedigt zu sein. Er bemerkt zu dieser Stelle: Muratori confessa di non intendere; altri, Leopardi, Wagner, Bozzo ecc. tirano via; anche noi non sappiamo sciogliere l'enigma. Den richtigen Weg zur Lösung der Frage deutet jedenfalls Gaspary an; er meint, hier dürfte Dantes Canzone *Jo son venuto al punto della rota* als Vorbild gedient haben. Dieser Ansicht kann ich nicht beitreten, denn das betreffende Gedicht hat mit dem unsrigen weiter nichts gemeinsam, als daß sich auch ein Grundgedanke durch alle Strophen hindurchzieht: Alles in der Welt unterliegt dem Wechsel, der Veränderung, nur die Liebe Dantes zu Beatrice bleibt sich immer gleich. — Aber I. c. 4 kann kein Originalgedicht Petrarca's sein.

Canzon, se l'esser meco
Dal mattino alla sera
T'ha fatto di mia schiera,
Tu non vorrai mostrarti in ciascun loco.

Aus der Anrede geht ziemlich deutlich hervor, daß der Dichter seine Worte an eine fremde Canzone richtet. „Wenn dich der Aufenthalt bei mir vom Morgen bis zum Abend zu einer von meiner Schar gemacht hat, so wirst du dich trotzdem nicht überall zeigen wollen,“ (weil man dich in dieser veränderten Gestalt doch wiedererkennen möchte). Der Dichter war zu stolz, eine Entlehnung oder Anlehnung zu verschweigen, deshalb deutet er, wenn auch verblümt, den Ursprung der Canzone an. Als Original liegt wahrscheinlich eine italienische oder provenzalische Vorlage zu Grunde; es käme nun allerdings darauf an, ein Gedicht ähnlichen Inhaltes nachzuweisen. Wenn auch der Hauptgedanke nicht originell ist, die Vollendung in der Form ist

Petrarcas Werk, auch hat er der Canzone seinen individuellen Stil aufgeprägt: deshalb darf er mit Recht behaupten, daß sie nun zu seiner schiera di canzoni gehört. Ein charakteristisches Merkmal der poetischen Diktion Petrarca's ist seine Anlehnung an die Antike, die in diesem Umfange bei keinem früheren Dichter zu finden ist, selbst bei Dante nicht. Um dieser Begründung willen habe ich die lateinischen Stellen ausführlich wiedergegeben, obgleich schon bei Scartazzini und in früheren Kommentaren darauf hingewiesen ist. — 71. Im Konditionalsatze steht der Indic. Praes., der Vordersatz soll also eine Thatsache aussprechen; hierdurch wird obige Ausführung nur unterstützt. — *t'ha fatto*: Das Partic. congruiert hier mit dem Subj., weil dieses besonders hervorgehoben werden soll. — I. s. 161 hat denselben Gedankeninhalt. Nach dem Schlufsterzett:

„Più l'altrui fallo che 'l mio mal mi dole:
Chè pietà viva e 'l mio fido soccorso
Vedem' arder nel foco e non m'aita.“

stelle ich für *viva pietra* (v. 78), das hier keinen rechten Sinn giebt, die Konjektur *pietà viva* auf. Die Verse lauten demnach:

Ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio
Come m'ha concio il foco
Di questa pietà viva ov'io m'appoggio. —

P. IV. c. 3.

Le due donne simboliche.

In dem Congedo macht der Dichter selbst auf die Schwierigkeit des Inhaltes obiger Canzone aufmerksam, die dem Leser dunkel, unverständlich sein wird. Während Gesualdo (16. Jahrhundert) schon auf die große Anzahl von Erklärungen hinweist, die wiederzugeben zu weit führen und auch zu beschwerlich sein würde, muß Muratori (18. Jahrhundert), einer der besten Petrarca-Kenner, eingestehen, daß er den Inhalt nicht zu enträtseln vermag, daß er auch mit seiner Ansicht nicht das Richtige getroffen zu haben glaubt. Die Beantwortung der Hauptfrage: Was will der Dichter unter den beiden allegorischen Frauengestalten verstanden wissen? von deren Richtigkeit der wahre Inhalt der Canzone wesentlich abhängt, ist recht verschieden ausgefallen. Gesualdo nahm an „l'Eloquenza e la Sapienza“, Muratori „la Filocalia“ e la Filosofia“, andere ältere italienische Erklärer „la Teologia e la Filosofia“ oder sonstige abstrakte Begriffe. Was die neueren Interpretatoren angeht, so sagt Scartazzini: In generale i moderni espositori s'accordano nel risponderci che il Poeta parla della Fama (o della Gloria) e della Virtù (Vellutello, Castelvetro, Tassoni, Leopardi, Carrer, Bozzo ecc.). Questa opinione ci sembra la più probabile. Conviene tuttavia confessare che questa esposizione ha essa pure le sue difficoltà. Er fügt dann hinzu: In somma, Canzon, la tua ragion è ancor oscura!¹⁾

st. I. *Una donna più bella assai che 'l Sole e più lucente.* Eine Hauptschwierigkeit in der Erklärung der petrarkischen Lyrik liegt oft in dem Umstande, daß man die Gedankenassociation des Dichters, die ihm einen Begriff oder ein Bild eingegeben hat, zurückverfolgen

¹⁾ Wegen des beschränkten Raumes, der mir zur Verfügung steht, gebe ich nur noch Sacherklärungen grammatische Erläuterungen nur dann, wenn sie unbedingt zum Verständnisse nötig sind.

mufs bis auf den Grundgedanken. So auch hier. Die Sonne zum Vergleiche heranzuziehen, um etwas Grofsartiges, Erhabenes zu bezeichnen, ist ein Lieblingsgedanke Petrarcas. Deshalb nennt er den heiligen Augustin die Sonne der Kirche;¹⁾ er selbst wollte als Weltweiser hoch über seinem Zeitalter thronen, bewundert und verehrt wie eine Sonne, von deren Strahlen man nicht weifs, was sie sind und von wannen sie kommen.²⁾ Von einem Pseudonymus erhielt er ein Sonett, in welchem er die einzige Sonne und das einzige Licht der Welt genannt wird.³⁾ Was ist natürlicher, als dafs er auch Madonna Laura mit der Sonne vergleicht, ja sie geradezu eine Sonne nennt: I. s. 4; s. 8; I. 1 sest. 3; II. s. 7; II. 38; II. 66; II. 83 u. ö.). Da wir Madonna Laura als die Personifikation der italienischen Lyrik im Gegensatz zur klassischen Poesie auffassen, so folgt von selbst, dafs bei der Verehrung Petrarcas für das Altertum unter dieser Frauengestalt, die schöner und strahlender ist als die Sonne, nichts anderes zu verstehen ist als die lateinische Poesie. (Abhandlung p. 16.) 2. *d'altrettanta etade, con famosa beltade*: Diese Attribute sind treffend gewählt und jetzt leicht verständlich. — 4. *Acerbo ancor, mi trasse alla sua schiera*: Als der Dichter noch ein Jüngling war, zog sie ihn schon heran zur Schar ihrer Jünger. Der junge Petrarca war von seinem Vater für das Rechtsstudium bestimmt worden und besuchte zu diesem Zwecke die Hochschule zu Montpellier. Über seinen dortigen Aufenthalt lesen wir bei Costèro folgende Bemerkung, die zur Illustration obiger Stelle dienen mag:⁴⁾ *Ivi stette quattro anni studiando indefessamente non tanto il gius civile e canonico quanto i grandi scrittori della romana antichità. Il suo ingegno essendo acconcio ad ogni disciplina, quantunque alla morale filosofia e all'arte poetica particolarmente disposto, non è a dirsi che non approfittasse pure nello studio della scienza delle leggi; ma egli sentivasi dalla natura tratto più a leggere e meditare i volumi di Cicerone e Vergilio che non le Decretali e il Digesto. Il padre, cui stava a cuore l'avvenire del figliuolo informandosi spesso dei libri che aveva più frequentemente alla mano, venne un giorno a sapere che lo studio della poesia lo teneva occupato assiduamente parecchie ore del giorno e della notte. Un bel giorno il padre arriva inaspettato a Mompellieri, lo sorprende immerso nella lettura di Cicerone e Virgilio; imbizzarrito a tal vista gli strappa dalle mani i libri e li butta nel fuoco. Il figlio ne prova un così acuto dolore che si stempra in copiose lacrime e si dispera come se avesse perduto la cosa più cara del mondo. — 6. *Però ch' è delle cose al mondo rade*: Petrarca ist ja erst der eigentliche Wiederentdecker des klassischen Altertums. In seiner Wissenschaft hatte er nur wenige Vorläufer, einen Albertino Mussato, Ferreto von Vicenza, Giovanni da Cermenate und Dante Alighieri; auch seine Schüler, Boccaccio, Luigi de' Marsigli und Coluccio de' Salutati haben ihren Meister nicht im entferntesten erreicht. — Den Mangel an Interesse für die Wissenschaft beklagt Petrarca in einem Sonette: Wohlleben und Trägheit haben jedes ernste Streben nach höheren Zielen aus der Welt verbannt.*

Qual vaghezza di lauro? qual di mirto?
Povera e nuda vai, filosofia. IV. s. 1. 9 ff.

8. *Sempre innanzi mi fu leggiadra, altera*. Der wichtigste Begriff ist hier das Adv. *innanzi*. Es bedeutet die Zeit, bevor sich Petrarca mit der lingua volgare befaßte, wo ihm die lateinische Sprache allein in Werken, Gedanken und Worten anmutig und erhaben erschien (v. 5—8).

¹⁾ Voigt, a. a. O. p. 87. — ²⁾ ib. p. 96. — ³⁾ ib. p. 101. — ⁴⁾ Rime di Fr. R. con l'interpretazione di Leopardi e con note inedite di Camerini, pref. p. 9 ff.

9. *Solo per lei tornai da quel, ch' i'era*: Unsere Canzone fällt nach Pakscher in das Jahr 1343/44. Die Jahre 1341 und 1342 waren vorzugsweise der lateinischen Poesie gewidmet.¹⁾ — *quel, ch' i'era*: italienischer Dichter. — 10. *Poi ch' i' sofferi gli occhi suoi da presso*: Für Petrarca ist das Auge der Inbegriff der Schönheit, da es ein Abbild des Herzens ist. Die schönen Augen hat er gern und oft verherrlicht, besonders in den drei Schwestercanzonen I. c. 6. 7. 8. — Als der Dichter den strahlenden Glanz der Augen der lateinischen Muse in der Nähe ertragen konnte, d. h. je mehr er die Schönheit der lateinischen Sprache zu fassen vermochte, desto lieber und eifriger beschäftigte er sich mit ihr. Dieses petrarkische Bild gebraucht Voigt treffend in dem Satze: Nur in einzelnen der poetischen Briefe leuchtet das Auge der Muse durch. — 11. 12. *A faticosa impresa assai per tempo*: Anspielung auf sein episches Gedicht, die Africa. Nach Gaspary begann er sie zwischen 1338 und 1340 in Vacluse (Petrarca war demnach erst etwa 35 Jahre alt); sie wurde dann in Parma 1341—42 mit wunderbarer Schnelligkeit zu Ende geführt, während der Schluß 1343 hinzugefügt wurde.²⁾ — 13. *s' i' arrivo al desiato porto*: Petrarca meinte mit diesem Epos ein selten herrliches Werk geschaffen zu haben, aber während der Arbeit zweifelte er oft an der Vollendung.³⁾ — 14. *Spero per lei gran tempo viver*: Von seinen lateinischen Werken im allgemeinen, vor allem aber von seiner Africa erwartete er unsterblichen Ruhm. — 15. *quand altri mi terrà per morto*: un' altro, Amor (Personifikation der italienischen Lyrik). „Von seinen Reimen sprach er immer nur wie von jugendlichen Spielereien in welchen er dem Geschmacke des ungelehrten Volkes (profanum vulgus) gehuldigt und von denen er die Unsterblichkeit seines Namens nicht erwartete.“⁴⁾

Durch die ausführliche Analyse der ersten Strophe glaube ich den Beweis erbracht zu haben, daß die von mir gegebene Erklärung der Allegorie die allein richtige sein kann; die Erläuterungen zu den übrigen Strophen sollen diese Behauptung bekräftigen.

st. II. *Questa mia donna mi menò molt' anni*: Die beiden Pronomina heben den Gegensatz (Madonna Laura) stark hervor. — 17. *Pien di vaghezza giovenile ardendo*: Das Part. praes. *ardendo* bezieht sich auf das Objekt (Gr. 952). — 18—21. In des Dichters Jugendjahren prüft die antike Muse seine Anhänglichkeit an ihre Person: er sieht nur ihren Schatten, ihren Schleier, das Gewand, kurz ihre Gestalt, doch das Gesicht verbirgt sie ihm. In der Jugend konnte die Beschäftigung des Dichters mit dem klassischen Altertum nur eine oberflächliche, nebensächliche sein, da ihn seine juristischen und theologischen Studien in Anspruch nahmen und er darauf bedacht sein mußte, sich eine Lebensstellung zu schaffen. So bekam er wohl eine Idee von der Schönheit der Antike, eine gründliche Kenntnis konnte er nicht erlangen. — 22—24. *tutta l'età mia nova*: die Jugend; Anspielung auf Dante (vita nuova). Der Dichter glaubte schon genug von ihr gesehen zu haben, d. h. er glaubte in die Tiefen seiner Wissenschaft eingedrungen zu sein, deshalb verbrachte er die Jünglingsjahre in Zufriedenheit und dachte noch später an diese Zeit seines Lebens und Schaffens mit Freuden zurück. — 28. *scoperse*: scoperse, neben scopri. — 28. *un ghiaccio nel core*: beliebte metaphorische Wendung zur Bezeichnung des Schreckens, der Furcht, der Beklemmung (I. ball. 4; I. sest. 3; gli spirti miei s'agghiaccian I. s. 13). Der Dichter giebt selbst die Erklärung in st. III. la paura o 'l gelo. — 29. *ed evvi ancora*: vi è. — 30. *e sarà*: e vi sarà. — 25—30. Später zeigt sich die Muse dem Dichter

¹⁾ Pakscher, a. a. O. Chronologische Tabelle der Gedichte Petrarca's. — ²⁾ Gaspary, a. a. O. p. 426. — ³⁾ Voigt, a. a. O. p. 154. — ⁴⁾ ib. p. 23.

unverhüllt, ohne Schleier; er ist von ihrer Schönheit bezaubert, Freude und Schrecken zugleich bemächtigen sich seiner bei diesem herrlichen Anblicke: er will nicht von ihr lassen, bis sie ihn in seine Arme schließt. — Hier ist die allegorische Darstellung so klar und durchsichtig, daß sie einer eingehenden Erklärung nicht bedarf. — Solche prächtige Stellen können den Leser mit dem Wesen der Allegorie aussöhnen, doch leider kommen sie bei Petrarca recht selten vor. —

st. III. IV. Gespräch zwischen der lateinischen Muse und dem Dichter. — 31. *mel tolse: mi lo tolse (il gelo)*. — 38. *quanto par si convenga*: quanto pare che si convenga. — 45. *Che temer e sperar mi farà sempre*: Besorgnis und Hoffnung, daß die Muse die Liebe des Dichters erwidert und sie ihm erhält. — 46. *Rado fu al mondo, fra così gran turba . . .* Die Erinnerung an das klassische Altertum war niemals ganz erloschen. Die Bestätigung finden wir bei Voigt, a. a. O. p. 4 f. „Wie die römischen Rechtsbücher, so blieb auch die geschichtliche, philosophische und poetische Litteratur der Römer niemals ganz unbeachtet liegen, immer sind Sallustius und Livius, einzelne Schriften Ciceros und Senecas, Vergilius und Lucanus, Horatius und Ovidius, Terentius und Plinius einmal in der stillen Klosterzelle gelesen und in die kirchlichen, scholastischen und geschichtlichen Werke verwebt worden.“

Ma l'avversaria mia, che 'l ben perturba,
Tosto la spegne; ond' ogni virtù more,
E regna altro signore,
Che promette una vita più tranquilla. (50—53.)

La gola e 'l sonno e l'oziose piume
Hanno del mondo ogni virtù sbandita.
IV. s. 1. 1—2.

Indem ich diese Stelle in Verbindung bringe mit den Anfangsworten des obigen Sonettes erkläre ich *l'avversaria mia* für eine Personifikation der Genußsucht, des Wohllebens (la gola), *un altro signore ecc.* für die des Müßigganges (l'ozio). Beide Laster sind Feinde der Wissenschaft, beide lähmen die Thatkraft (virtù). — 54. *Della tua mente Amor, che prima aprilla*: Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse. II. s. 41. — 55—57. Aus diesen Worten geht hervor, daß der Dichter doch auch von seinen italienischen Gedichten den Nachruhm erwartete, wenn er auch oft das Gegenteil sagt. Man vergleiche hierzu folgende Stelle, die zweifelnd denselben Gedanken ausspricht:

Per far forse pietà venir negli occhi
Di tal che nascerà dopo mill'anni,
Se tanto viver può ben culto lauro. I. 2. sest. 6.

58—60. Die klassische Muse zählt den Dichter zu ihren seltenen Freunden, deshalb will sie ihm eine andere Frauengestalt sehen lassen, deren Anblick ihn noch glücklicher machen wird als der ihrige: es ist die Göttin des Ruhmes (della fama).

st. V. *Quand' ella*: Verbaellipsen finden sich häufig bei Petrarca, besonders in den Trionfi. — 62. *Or mira, e leva gli occhi un poco*: Hysteron Proteron. — 66. *Sentendo novo dentro maggior foco*: Beschämt erkennt der Dichter, wie die innere Glut sich steigert, als er diese neue Erscheinung sieht. Die Wissenschaft war ihm nicht nur Selbstzweck, das giebt er hier zu; als Endziel seines Strebens betrachtete er die Unsterblichkeit des Namens. — 67. 68. *I veggio ben, dove tu stai*: Lächelnd giebt ihm die Muse zu verstehen, daß sie seine innersten Gedanken kennt; sie zürnt ihm nicht, wenn er sie nicht nur um ihrer selbst willen liebt. — 73. *da' miei*: da' miei amici. — 74. *Chè questa e me (siamo) d'un seme*: Beide sind eines und zwar göttlichen Ursprungs, vergl. st. VII. 1. — 75. *Lei davanti e me poi produsse un parto*: Die Poesie und der Dichterruhm (fama) sind gleichsam Zwillingsschwestern.

st. VI. *Allor quand' io del suo accorger m'accorsi*: der Dichter empfindet ein Gefühl der Scham, wie er sieht, daß die Muse sein Herz durchschaut hat, daß sie seine Ruhmsucht und Eitelkeit kennt. — 81. *Beato il padre (Dio) e benedetto il giorno che . . .* vergl. I. son. 39; I. s. 10. — 84. *E se mai della via dritta mi torsi*: durch die Pflege der italienischen Dichtkunst.

st. VII. 93. *Miseri*: zu ergänzen mortali (I. s. 161; II. s. 64). — 94. *Me' v'era che da noi fosse 'l difetto*: Besser wäre es für euch Menschen, wir wären unvollkommen, sterblich, da man sich wenig um uns kümmert, uns fast nicht kennt. — 95. *Amate, belle, gioveni e leggiadre fummo alcun tempo*: im klassischen Altertum. — 97. *Che costei batte l'ale per tornar all' antico suo ricetta*: Die Göttin des Ruhmes regt schon die Flügel, um zum Himmel emporzufliegen, da sie von den Menschen nicht mehr beachtet und verehrt wird. — 99. *I per me sono un' ombra*: die lateinische Poesie (der Inbegriff der klassischen Kunst und Wissenschaft) ist nur noch ein Schatten ihrer früheren Größe. — 103—105. Anspielung auf die Dichterkrönung Petrarca's auf dem Kapitol zu Rom, am 8. April 1341.¹⁾

VIII. Congedo. 108. *ch'altro messaggio*: ein anderer Bote (Canzone). — Der Dichter trägt seinem Werke auf, den Leser, der den Sinn dunkel finden wird, auf eine folgende Canzone zu verträsten, die in klareren Worten über ihren wahren Inhalt Aufschluß geben soll. — 110. *Io venni sol per isvegliare altrui*: Ich bin nur gekommen, um den Dichter zu einer anderen Canzone anzuregen. — 110. 111. *Se chi m'impose questo . . . Non m'ingannò*: Wenn der Dichter, der mir diesen Auftrag gab, mich nicht darüber täuschte, daß der Sinn dieses neuen Gedichtes wirklich klarer und verständlicher ist als der des vorliegenden. Diese Bemerkung deutet auf eine Canzone hin, die für das Verständnis noch größere Schwierigkeiten hat als IV. c. 3. — Gemeint kann nur sein I. c. 9, eine canzone frottola. —

P. I. c. 9.

Non ti curar di lei, ma guarda e passa!

Scartazzini stellt dem Texte die angeführte Warnung voran, die nur zu berechtigt ist, denn die Canzone ist schlechterdings nicht zu entziffern gewesen und wird auch dunkel bleiben, was in der Art und Weise ihrer Konstruktion bedingt liegt. Man könnte sie ein Meisterwerk des chiuso parlare nennen, wenn eine Anerkennung für ein derartiges Opus überhaupt am Platze ist. Die Italiener nennen eine solche Canzone, die aus kurzen, abgerissenen Sätzen, aus Sentenzen und sprichwörtlichen Redensarten zusammengewebt ist, eine canzone frottola; ihr Ursprung geht wohl auf die Provenzalen zurück. Schon bei Arnaut Daniel ist die dunkle Rede nachzuweisen; vielleicht hat er sogar den Anlaß zu der geschmacklosen und zwecklosen Neuerung gegeben, die bei späteren Dichtern Gebrauch wurde und unter dem Namen „verdecktes, dunkles, spitzfindiges“ Dichten bekannt ist. Mit Recht bekämpfte der berühmte provenzalische Dichter Guiraut von Borneil jene Unsitte, auch Lanfranc Cigala sprach sich kräftig gegen diese Unart aus.²⁾ Daß unsere Canzone für den Dichter einen Sinn gehabt hat, daran ist nicht zu zweifeln, aber für den Leser ist es eine Unmöglichkeit, seinen Gedankensprüngen zu folgen. *I so ben quel ch'io dico* ruft er dem Leser zu (st. III. 32); an einer anderen Stelle tönt ihm aber ein ominöses: *Intendami chi può* entgegen (st. II. 17), was nicht gerade Vertrauen erweckend klingt. Nichts-

¹⁾ Gaspari, a. a. O. p. 411. — Voigt, a. a. O. p. 129 f. — ²⁾ vergl. Diez, Poesie der Troub. p. 60 ff.

destoweniger haben die Kommentatoren ihren Scharfsinn auch an diesem Monstrum versucht, ja es giebt sogar eine deutsche Übersetzung.¹⁾ Aber die Mehrzahl der Erklärer gesteht freimütig ein, daß sie den Sinn nicht verstehen, daß sie über bloße Vermutungen nicht hinauskommen. Ich verweise hierzu auf eine interessante Zusammenstellung der Urteile der bedeutendsten Petrarckenner bei Scartazzini pag. 88. — Wenn ich eine Erklärung der beiden ersten Strophen versuche, so mafe ich mir durchaus nicht an, das Rätsel lösen zu wollen; es liegt mir nur daran, die in der Abhandlung ausgesprochene Hypothese auch auf diese Canzone angewendet zu sehen. —

st. I. 1. *Mai non vo' più cantar com'io soleva*: Nachdem Petrarca auf dem Kapitol zu Rom als Gelehrter und lateinischer Dichter mit dem Lorbeer bekränzt worden ist,²⁾ fafst er den Entschluß, nicht mehr in der Vulgärsprache zu dichten (*cantare*). — **2.** *Ch'altri non m'intende-
deva; ond' ebbsi scorno*: Analog den vorangehenden Erläuterungen, setze ich hier für *altri* Amor ein. Amor hat mich nicht verstanden, d. h. von der italienischen Poesie habe ich bis jetzt keinen Dank, keinen Ruhm gehabt, nur Beschämung. Der Sinn obigen Verses deckt sich vollkommen mit I. s. 1. 12: *E del mio vaneggiar (cantare) vergogna è 'l frutto*. — **3.** *E puossi in bel soggiorno
esser molesto*: Auch etwas Schönes kann lästig werden, z. B. ein schöner Aufenthalt. Das zweite Glied des Vergleiches ist zu ergänzen. Der Dichter spielt auf die italienische Dichtkunst an, die ihm lästig geworden ist, obgleich er ihre Schönheit nicht leugnen kann. — **4.** *Il sempre sospirar
nulla rileva*: *il sospirar sempre non mi rileva*: das fortwährende Seufzen (Ersehnen des Dichter-
ruhmes) hilft mir nichts. Vergl. I. s. 1. *Il suono di quei sospiri ond'io nudriva il core* (2). — *Del vario stile, in ch'io piango e ragiono* — — *Fra le vane speranze e l'van dolore* (5. 6). — **5.** *Giù su per l'alpi neva d'ogn' intorno*: Metaphorische Umschreibung für das hereinbrechende Alter (*l'alpi sono le tempie, la neve i capelli canuti. Card.*). — **6.** *Ed è già presso al giorno*: Der Tod wird metonymisch häufig bezeichnet als *ora estrema* I. s. 91; *ultima sera* I. 7. sest. 2; *ultimo anno* II. 8 c. 7; am häufigsten aber als *ultimo dì* I. 2. sest.; I. s. 69; *ultimo giorno* I. s. 193 oder, wie hier, ohne jedes Epitheton: *Il dì s'appressa, e non pote esser lunge*. II. 8 c. 11. — **6.** *ond'io son desto*: *sto desto*. Der Dichter will wachsam, auf der Hut sein, damit er die kostbare Zeit nicht vergeudet durch seine Beschäftigung mit der *lingua volgare*. — **7.** *Un atto dolce onesto è gentil cosa*: diese Attribute der Schönheit legt der Dichter des öfteren der symbolischen Gestalt *Madonna Lauras* bei. — **8—10.** *Ed in donna amorosa ancor m'aggrada*: die lateinische Muse, bei der der Dichter Gegenliebe findet; zu ihrem Lobe häuft er die Epitheta: *in vista vada altera e disdegnosa, non superba e ritrosa*. — **7—10.** Sinn: Der Dichter weiß die Vorzüge der italienischen Dichtkunst zu würdigen, doch die erhabene Sprache der Römer bleibt sein Ideal. Die lateinische Muse hat sich seinem Schaffen gegenüber nicht ablehnend und stolz verhalten, sie hat ihm bereits den Lorbeer verschafft, von ihr erhofft er auch einst unsterblichen Nachruhm. — **11.** *Amor regge suo imperio senza spada*: Seine Gedanken sollen nicht mehr im friedlichen Reiche Amors weilen, er will in einem gewaltigen Epos die Heldenthaten der Alten feiern. Anspielung

¹⁾ Karl Förster, a. a. O. p. 40. 124 ff. — ²⁾ Anmerkung: Pakscher setzt für die Canzone 1341/42 an, sie ist also jedenfalls nach der Dichterkrönung entstanden; für IV. c. 3 jedoch das Jahr 1343. Diese Zeitbestimmungen stehen im Widerspruch mit der von mir entwickelten Ansicht, daß I. c. 9. als eine Fortsetzung von IV. c. 3. anzusehen ist. Ich bleibe trotzdem bei meiner Auffassung, indem ich annehme, Petrarca hat in den Autographen wesentlich eine Umstellung der beiden Canzonen vorgenommen, um den Sinn von I. c. 9 möglichst dunkel und unerklärlich zu machen.

auf seine Africa, deren Held Scipio Africanus ist. — 12. *Chi smarrito ha la strada, torni indietro*: Wer auf einem Irrwege ist, mag umkehren (mit Bezug auf die italienische Lyrik). — 13. *Chi non ha albergo, posisi in sul verde*: Wer kein Obdach hat, lege sich ins Grüne — eine sprichwörtliche Redensart, welche besagen soll: wem nicht viel gegeben ist, der sei mit wenig zufrieden. Sie soll zur Erklärung der letzten beiden Verse beitragen: *Chi non ha l'auro o 'l perde, . . . Spenga la sete sua con un bel vetro*. Wer keinen goldenen Kelch hat oder ihn verliert, stille seinen Durst mit einem schönen Becher (Glas). — Sinn: Der ruhmvolle lateinische Dichter ist dem zu vergleichen, der seinen Durst aus einem goldenen Kelche stillen kann; dem italienischen Dichter kommt gleichsam nur ein schöner Becher zu. Auch diese Verse, so versteckt ihr Sinn ist, verraten das Selbstbewußtsein des gelehrten Kenners des klassischen Altertums.

st. II. *P die' in guardia a san Pietro*: Io mi diedi . . . Ich gab mich St. Peter in Obhut. Nel tempo stesso (1341) Petrarca fu nominato arcidiacono della chiesa di Parma.¹⁾ Die Übertragung der hohen geistlichen Würde bestärkte Petrarca in dem Vorsatze, die Liebespoesie fallen zu lassen. In diesem Sinne ergänze ich die an sich unverständlichen Worte des ersten Verses: *or non più, no in: or non voglio più cantare, no*. Ich finde hierzu ein Analogon in der Geschichte der provenzalischen Litteratur. „Merkwürdig ist es,“ sagt Diez, „dafs selbst Pfaffen den Dichtern der Liebe sich beigesellten; zwar suchte die Kirchengewalt diese Mißbräuche abzustellen: einer derselben, Gui von Uisel, mußte dem päpstlichen Legaten versichern, dafs er nimmer wieder dichten wollte.“²⁾ — 17. *Intendami chi può, ch' i' m'intend'io* — zu ergänzen: so ben ch' i' m'intendo, io. — 18. *Grave soma è un mal fio a mantenerlo*. In dieser Fassung ist der Vers schlechterdings nicht zu verstehen; ich schlage folgende Lesart vor: *Grave soma è un mal, fio (è) a mantenerlo*. Unter der schweren Last, die ein Übel genannt wird, ist der Lorbeer zu verstehen. Der Dichter hat ihn gleichsam als Lehen erhalten, und es ist seine Lehnspflicht, dieses Übel zu tragen. Die Erklärung scheint auf den ersten Blick etwas unwahrscheinlich zu sein, aber ich bin in der Lage, sie durch einige Stellen aus Voigt stützen zu können. „Bei seiner Dichterkrönung sprach Petrarca in einer längeren Rede über die Poesie, über die Liebe zum Ruhme, die den Weisesten und Besten angeboren sei, und über die grofse Aufgabe, die er mit dem Ruhme auf sich nehme, den steilen Parnafs zu erklimmen. Der Tag, an dem ihm der Kranz des Ruhmes feierlich zugesprochen worden, war immer ein Lichtblick seiner Erinnerung. Aber er vergafs auch nicht, wie er um diesen Kranz gebuhlt und dafs er darum sein philosophisches Gewissen preisgegeben. In einer Stunde rühmte er sich freudig der seltenen Zier, die ihm allein zu teil geworden, und fragte sich doch, warum ihm ewig dieser Lorbeer im Sinne liege, den doch nur das gemeine Volk wie einen Schauspielschmuck bewundere, ob er nicht besser gethan hätte, durch Feld und Wald, unter Hütten und Landleuten zu wandeln, die von seinen Gesängen nichts wüfsten, als das Kapitol der königlichen Stadt zu besteigen.“³⁾ An einer anderen Stelle heifst es: Der Nachruhm und der Dichterlorbeer, diese beiden Idole, die Petrarca im ewigen Kampfe bald anbetete, bald von sich wies etc.⁴⁾ — 19. *Quanto posso mi spetro, e sol mi sto*: senza Amore (Verzicht auf die italienische Dichtkunst). — 20. *Fetonte odo che'n Po cadde, e morio*: Phaëton hasse ich, der mit geringer Aussicht auf Erfolg nach einem hohen Ziele strebte und dabei zu Grunde ging; ich hasse ihn, weil er mir in meiner Lage ein

¹⁾ Rime di Fr. P. con l'interpretazione di Leopardi e di Camerini, pref. p. 23. — ²⁾ Diez, Poesie der Troubadours, p. 30. — ³⁾ Voigt, die Wiederbelebung des klassischen Altertums I. p. 130. — ⁴⁾ ib. p. 181.

warnendes Beispiel sein muß. Der Dichter fürchtet, sein hohes Ziel, Cicero und Vergil gleich zu kommen, nicht zu erreichen, wenn er neben seiner gelehrten Beschäftigung auch fernerhin die italienische Poesie pflegt. — 21. *E già di là dal rio passato è l' merlo*: Nach Förster ein in der Lombardei gewöhnliches Sprichwort: Il merlo ha passato il Po, aber der Sinn desselben paßt nicht zu dem Verse.¹⁾ Unter *il rio* verstehe auch ich den Po als Hauptfluß des nördlichen Italiens. „Von jenseits des Po kommend, ist schon die Amsel vorbeigeflogen“, d. h. der Winter naht. Auch dieser Vers ist wie st. I. 5 als eine metaphorische Umschreibung für das herannahende Alter aufzufassen, das den Dichter erst recht auffordert, sein Ziel fest im Auge zu behalten. — 22. *Deh venite a vederlo: or io non voglio* (più cantare): Ach, kommt und seht, wie ich alt geworden bin! — 23. 24. In den folgenden beiden Versen wird die italienische Poesie verglichen mit einer Klippe im Meere (*uno scoglio in mezzo l'onde*), mit einer Leimrute, die unter dem Laube versteckt ist (*un visco intra le fronde*). Diese Vergleiche bedürfen keiner weiteren Begründung. — 25. 26. Der Dichter beklagt sich über den übermäßigen Stolz der italienischen Muse, der viele gute Eigenschaften (Gegenliebe, Dankbarkeit, Anerkennung) nicht zur Geltung kommen läßt. Warum fürchtete Petrarca, der doch sonst so stolz und selbstbewußt ist, als italienischer Dichter bald der Vergessenheit anheim zu fallen? Weil die lingua toscana schon ein gewaltiges Werk besaß, das einzig, unerreichbar war: die Divina Commedia Dantes. Es lag nicht in dem Charakter Petrarcas, zu seinem großen Vorgänger, dessen unsterblicher Ruhm sein Jahrhundert erfüllte, neidlos emporzublicken! — 27. *Alcun è che risponde a chi nol chiama*: der Tod. — 28. *Altri, chi 'l prega, si dilegua e fugge*. Altri è chi 'l prega, e si dilegua e fugge: Ein anderer (mancher) ruft nach dem Tode und er hört ihn nicht. Hier ist der Tod im wirklichen Sinne zu verstehen. — 29. *Altri al ghiaccio si strugge*: cioè per quella donna che è come ghiaccio, senza amore (Card.); [die italienische Muse]. — 30. *Altri di e notte la sua morte brama*: Der Dichter ruft den Tod herbei — eine Metapher, deren Sinn man in dem Worte „Weltschmerz“ zusammenfassen kann; hierzu I. 1 c. 7. 140, besonders aber I. 3 c. 5: *Ed io son un di quei che 'l pianger giova*.

Ich breche hier ab, die Fortsetzung der Erläuterungen dieser Canzone anderen Interpreten überlassend, die an minutiöser Grübelelei Gefallen finden. Den Schlüssel zum Rätsel glaube ich gefunden und die Richtung angegeben zu haben, in der eine vollständige Lösung zu suchen ist. Die wiederholt mit Bestimmtheit ausgesprochene Absicht, auf die Vulgärpoesie ganz zu verzichten, da auf diesem Gebiete kein Ruhm zu holen sei, das ist der Faden, der die Canzone durchzieht. Freilich steht die große Anzahl der noch folgenden Gedichte hierzu in direktem Widerspruche. Aber die mannigfachen Schwankungen im Charakter Petrarcas, in seinem Willen und Thun, sind so häufig nachzuweisen, daß auch diese Sinnesänderung durchaus erklärlich ist. Faßt er doch noch im vorgerückten Alter den Entschluß, in der lingua volgare ein Epos zu schreiben: *Trionfi in vita ed in morte di Madonna Laura*, durch das er Dantes Ruhm zu verdunkeln hofft. —

Schlussbemerkung: Es ist nachgewiesen worden, daß Madonna Laura für den Dichter eine doppelte Bedeutung hat: sie ist die Geliebte, die er besingt und verherrlicht, andererseits ist sie eine Personifikation der lyrischen Vulgärpoesie. Mit letzterem Nachweise ist zugleich gesagt, daß sie dann auch nur ein Symbol, ein imaginäres Wesen sein kann. Die erste Auffassung war für die Welt bestimmt, die zweite sollte des Dichters Geheimnis bleiben. Nicht eine Frau hat ihn

¹⁾ K. Förster a. a. O. p. 125.

zu seinen erotischen Gedichten begeistert, sondern die Eitelkeit und Ruhmsucht; nicht der Geliebten wegen konnte er sich so schwer von der Provence trennen, die Nähe des päpstlichen Stuhles war der alleinige Grund. Hier lebte die hohe Geistlichkeit, hier wurden die Pfründen vergeben, nach denen Petrarca zeitlebens zu jagen nicht müde wurde, und er war darauf angewiesen, denn er konnte sich nie entschließen, jemals ein öffentliches Amt zu bekleiden. Die Eitelkeit war ihm sicher der erste Antrieb, in der *volgare* zu dichten. Der junge Petrarca fühlte sich geschmeichelt, als Dichter bewundert und wegen seiner unglücklichen Liebe bedauert und bemitleidet zu werden. Sein Geheimnis mußte er allerdings sorgfältig verbergen und hüten, wenn er nicht der Lächerlichkeit, dem Spotte der Mitwelt anheimfallen wollte, was sicherlich geschehen wäre, wenn man in Erfahrung gebracht hätte, daß alle die Klagen und Seufzer, die uns aus dem Canzoniere entgegenhallen und das Mitgefühl erregen, nur eitel Lug und Trug waren, daß die Reize der Geliebten und ihre Tugend, die er überschwänglich und begeistert zu schildern weiß, nur in seiner Einbildung bestanden. Das erkannte Petrarca sehr wohl, und er handelte darnach. Man lese in diesem Zusammenhange das rührende und oft citierte Sonett I. 1., das sozusagen als Prolog gedichtet ist. Es ist auf Petrarcas Liebe zu Madonna Laura bezogen worden: wenn man aber zwischen den Zeilen zu lesen versteht, so enthält es ein verstecktes Zugeständnis des eben Gesagten. Der Dichter bittet den Leser, der die wahre Liebe kennt, nicht bloß um Verzeihung seiner Täuschung, sondern auch um Mitleid (v. 7—8). Die eitle Hoffnung auf Ruhm (*le vane speranza*) veranlaßte ihn dazu, sich in eitler Schmerze (*van dolore*) in seinen Gedichten zu verzehren (v. 5—6). In reiferen Jahren, wo er erkennt, daß aller Ruhm nichts ist als ein kurzer Traum, da überkommt ihn das Gefühl der Scham und Reue, die Welt durch seine Liebesklagen getäuscht zu haben (v. 12—14). — Um diese Täuschung so glaubhaft wie möglich zu machen, um einen Zweifel an der realen Existenz der Geliebten gar nicht aufkommen zu lassen, durfte er sich auch nicht scheuen, ganz bestimmte Angaben über ihre Person zu erdichten, oder doch wenigstens hier und da Andeutungen anzubringen, die ihre Existenz wahrscheinlich machen sollten. So erkläre ich mir die biographischen Notizen über Madonna Laura, die Petrarca eigenhändig auf ein vorgeklebtes Blatt eines Vergilcodex geschrieben hat,¹⁾ so wäre möglicherweise auch die Aufschrift einer Medaille zu erklären (M. L. M. J.), die de Sève im Jahre 1533 mit einem italienischen Sonett auf Lauras Tod in einer Gruft der Franziskanerkirche zu Avignon entdeckte. Die Bedenken, die Gaspary geltend macht, bestimmen jedoch auch mich, hier eine Fälschung anzunehmen.²⁾ Größere Schwierigkeiten scheint ein anderes Selbstzeugnis Petrarcas zu bieten. In seiner lateinischen Schrift „*De contemptu mundi*“ spricht er sich über seine Liebe näher aus, doch auch hier ohne den Namen Lauras bestimmt zu erwähnen. Das genannte Werk, das sich seinem Inhalte nach an die *Confessiones* des heiligen Augustinus anlehnt, enthält eine eingehende und offenerzige Beichte Petrarcas über seine Charakterfehler, über sein Leben und Streben. Als ihm aber Augustinus die verwerfliche Leidenschaft seiner Liebe vorwirft, da dreht und windet er sich und will nicht offen mit der Sprache heraus. Er gesteht ein, daß ihn schon der bloße Name der Geliebten begeistert hat, dann beteuert er, seine Neigung sei eine ideale gewesen, weil er nur die Seele geliebt habe, endlich giebt er zu, den Körper und die Seele geliebt zu haben. Aber auch dieses Geständnis ist weiter nichts als eine Fortsetzung der Täuschung, eine Sophisterei: der Name Laura hat Ähnlichkeit mit *lauro*, dem

¹⁾ Gaspary, a. a. O. p. 405. — ²⁾ *ib.* p. 406. — Vergl. ferner Körting a. a. O. p. 688. 693.

Lorbeer, und unter Körper und Seele der Geliebten versteht er die Schönheit und das innere Wesen der italienischen Sprache und Dichtkunst (Lyrik), die trotz ihrer Vorzüge nicht würdig war, von dem Gelehrten gepflegt zu werden. Aus welchem Grunde hat Petrarca diesem Büchlein den zweiten Titel gegeben: *De secreto conflictu curarum mearum* oder kurzweg *Secretum*? Welches ist denn dieses Geheimnis in einem Buche, das sonst die Bekenntnisse des heiligen Augustinus an Offenheit noch übertrifft? Es kann nur die fingierte Liebe zu dieser Madonna Laura sein, die der Dichter aus den oben angeführten Gründen durchaus verheimlichen mußte, die im Grunde genommen nichts anderes bedeutet, als das unbezähmbare Streben nach dem Ruhme, das Petrarca in reiferen Jahren selbst streng verurteilt, wo die Hoffnung auf die ewige Seligkeit die Sucht nach weltlicher Anerkennung zurückdrängt. — Die Idee, eine symbolische Gestalt poetisch zu verherrlichen, sie zum Ausgangspunkte zu nehmen für lyrische Empfindungen und philosophische Gedanken, ist durchaus nicht originell, denn auch Dantes Beatrice Portinari ist wie Petrarca's Laura de Sade nur ein Symbol, eine allegorische Personifikation¹⁾, und die *Vita nuova*²⁾ kann in dieser Beziehung ebenso wenig Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen wie *De contemptu mundi*. Petrarca war kein schöpferisches Genie, wie seine lateinischen Werke bezeugen, und auch für seine Lyrik bedurfte er eines Vorbildes: er durchschaute mit scharfem Blicke das Geheimnis Dantes und ahmte ihn glücklich nach. So stellt sich Petrarca's Canzoniere als ein Werk der allegorischen Lyrik dar, wie es großartiger und tiefer kein anderes Volk aufzuweisen hat. —

¹⁾ Dante Alighieri, *La vita nuova, il Convito etc.* con prefazione di Fr. Costèro. Milano 1878. — ²⁾ Gaspari, a. a. O. p. 239.

Verzeichnis

Das Verzeichnis der Bücher, die in der Bibliothek der Universität zu Köln aufbewahrt werden.

- 1491. ...
- 1492. ...
- 1493. ...
- 1494. ...
- 1495. ...
- 1496. ...
- 1497. ...
- 1498. ...
- 1499. ...
- 1500. ...
- 1501. ...
- 1502. ...
- 1503. ...
- 1504. ...
- 1505. ...
- 1506. ...
- 1507. ...
- 1508. ...
- 1509. ...
- 1510. ...
- 1511. ...
- 1512. ...
- 1513. ...
- 1514. ...
- 1515. ...
- 1516. ...
- 1517. ...
- 1518. ...
- 1519. ...
- 1520. ...
- 1521. ...
- 1522. ...
- 1523. ...
- 1524. ...
- 1525. ...
- 1526. ...
- 1527. ...
- 1528. ...
- 1529. ...
- 1530. ...
- 1531. ...
- 1532. ...
- 1533. ...
- 1534. ...
- 1535. ...
- 1536. ...
- 1537. ...
- 1538. ...
- 1539. ...
- 1540. ...
- 1541. ...
- 1542. ...
- 1543. ...
- 1544. ...
- 1545. ...
- 1546. ...
- 1547. ...
- 1548. ...
- 1549. ...
- 1550. ...
- 1551. ...
- 1552. ...
- 1553. ...
- 1554. ...
- 1555. ...
- 1556. ...
- 1557. ...
- 1558. ...
- 1559. ...
- 1560. ...
- 1561. ...
- 1562. ...
- 1563. ...
- 1564. ...
- 1565. ...
- 1566. ...
- 1567. ...
- 1568. ...
- 1569. ...
- 1570. ...
- 1571. ...
- 1572. ...
- 1573. ...
- 1574. ...
- 1575. ...
- 1576. ...
- 1577. ...
- 1578. ...
- 1579. ...
- 1580. ...
- 1581. ...
- 1582. ...
- 1583. ...
- 1584. ...
- 1585. ...
- 1586. ...
- 1587. ...
- 1588. ...
- 1589. ...
- 1590. ...
- 1591. ...
- 1592. ...
- 1593. ...
- 1594. ...
- 1595. ...
- 1596. ...
- 1597. ...
- 1598. ...
- 1599. ...
- 1600. ...

Verzeichnis

der seit 1867 den Jahresberichten des Nicolaigymnasiums beigegebenen Abhandlungen.

(Format 4°, nur 1889 8°.)

1867. Lipsius, Apparatus Sophoclei supplementum. Mit Schulnachrichten vom Rektor. 28 S.
1868. Roberti Naumanni narratio de Adamo Oleario, conrectore quondam scholae Nicolaitanae Lips., celeberrimo saeculi XVII. peregrinatore. Mit Schulnachr. vom Rektor. 40 S.
1869. O. Lehmann, Über Dezimalbrüche, welche aus gewöhnlichen Brüchen abgeleitet sind. Mit Schulnachr. vom Rektor. 39 S.
1870. Caroli Jacobitz specimen lexicæ Herodotei. Mit Schulnachr. vom Rektor. 56 S.
1871. Fr. C. Hultgren, Observatt. metricæ in poetas elegiacos Graecos et Latinos. Pars. I. Mit Schulnachr. vom Rektor. 59 S.
1872. Fr. C. Hultgren, Observatt. metricæ etc. Pars II. Mit Schulnachr. vom Rektor. 51 S.
J. H. Lipsius, Zur Einweihung der neuen Nicolaischule am 15. April 1872: Die Nicolaischule im ersten Jahr. ihres Bestehens. 21 S.
1873. Adelbert Gebhardt, Die Auflösung dreigliedriger algebraischer Gleichungen durch Reihen, mit einer Tabelle u. s. w. 44 S.
1874. Emil Dohmke, Die Nicolaischule im 17. Jahrh. Mit Schulnachr. vom Rektor. 63 S.
1875. Gustav Wustmann, Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter, 1497—1580. (Erste Hälfte.) Mit Schulnachr. vom Rektor. 70 S.
1876. Otto Knauer, Zur altfranzös. Lautlehre. 46 S.
1877. Bernhard Döring, Bemerkungen über Stil u. Typus der isländischen Saga. 44 S.
1878. Bernhard Döring, Eine altisländische Brandlegung. 32 S.
1879. Emil Preuß, Quaestiones Boeoticae. 40 S.
1880. Viktor Ryssel, Üb. den textkritischen Wert der syrischen Übersetzungen griech. Klassiker. I. Tl. 48 S.
1881. Viktor Ryssel, Üb. den textkritischen Wert der syrischen Übersetzungen griech. Klassiker. II. Tl. 56 S.
1882. Kurt Steffen, Zu Pind. Nem. VII u. zu Horat. carm. I 22. 18 S.
1883. Richard Meister, Zur griech. Dialektologie. I. Bemerkungen z. dor. Accentuation. II. Die Excerpte *περί διαλέκτων*, namentlich in Bezug auf die Abschnitte *περί Δωριδος*. 16 S.
1884. Georg Erler, Zur Gesch. des Pisanischen Konzils. 40 S.
1885. Friedr. Traumüller, Die Mannheimer meteorologische Gesellsch. (1780—99). Ein Beitrag z. Gesch. d. Meteorologie. 24 S.
1886. Georg Berlit, Leipziger Innungsordnungen aus dem XV. Jahrh. 40 S.
1887. Oskar Brugmann, Üb. den Gebrauch des condicionalen *NI* in der älteren Latinität. 34 S.
1888. Woldemar Glafey, Die Streitigkeiten zwischen dem Rate und der Bürgerschaft der Stadt Leipzig während des 30jährigen Krieges. 40 S.
1889. Georg Steffen, Stichworte zu dem Unterrichte in der Geschichte des germ. Altertums, des Mittelalters u. der Neuzeit. 1. Heft. 122 S.
1890. Johannes Baunack, Aus Epidauros. Eine epigraphische Studie. 20 S.
1891. Ernst Riedel, Üb. die elektrische Verteilung auf der Reziprozitätsfläche eines Rotationsellipsoids. 20 S.
1892. Karl Koch (†), Kleine Beiträge zur deutschen Sprachgesch. u. zum deutschen Unterricht. 32 S.
1893. Hans Voigt, Zur Geschichte der Nicolaischule im 18. Jahrh. 34 S.
1894. Richard Krieger, Ein Beitrag zur Kenntnis der Hymenopterenfauna des Königreichs Sachsen. 50 S.
1895. Heinrich Kahnis, Die natürliche Freiheit des Menschen. Ein Beitrag zur Kritik des modernen Determinismus. Außerdem Gustav Wustmann, Urkundliche Beiträge zur frühesten Gesch. der Nicolaischule mit einer Nachbildung der Urkunde Papst Bonifazius des Neunten üb. die Stiftung der Nicolaischule vom 11. März 1395 u. Jahresb. vom Rektor. 34 u. XXXVII S.
1896. Ernst Tischer, Üb. die Begründung der Infinitesimalrechnung durch Newton u. Leibniz. 46 S.
1897. Ernst Friedr. Bischoff, Das Lehrerkollegium des Nicolaigymnasiums 1816—1896/7. Biographisch-bibliographische Beiträge zur Schulgeschichte. 76 S.
1898. Ernst Raab, Sachliche, grammatische und metrische Erläuterungen zu den Canzonen Petrarca's. 40 S.

der seit 1867 den Jah

1867. Lipsius, Apparatus S
1868. Roberti Naumanni
saeculi XVII. peregrina
1869. O. Lehmann, Über D
Rektor. 39 S.
1870. Caroli Jacobitz spec
1871. Fr. C. Hultgren, Obs
Rektor. 59 S.
1872. Fr. C. Hultgren, Obs
J. H. Lipsius, Zur F
Jahrh. ihres Bestehens.
1873. Adelbert Gebhardt,
u. s. w. 44 S.
1874. Emil Dohmke, Die N
1875. Gustav Wustmann,
nachr. vom Rektor. 70
1876. Otto Knauer, Zur alt
1877. Bernhard Döring, Be
1878. Bernhard Döring, Ei
1879. Emil Preuß, Quaestio
1880. Viktor Ryssel, Üb. d
1881. Viktor Ryssel, Üb. d
1882. Kurt Steffen, Zu Pind
1883. Richard Meister, Zu
περί διαλέκτων, namentl
1884. Georg Erler, Zur Ges
1885. Friedr. Traumüller,
Meteorologie. 24 S.
1886. Georg Berlit, Leipzige
1887. Oskar Brugmann, Üb
1888. Woldemar Glafey, Die
des 30jährigen Krieges.
1889. Georg Steffen, Stichw
der Neuzeit. 1. Heft. 1
1890. Johannes Baunack, A
1891. Ernst Riedel, Üb. die
1892. Karl Koch (†), Kleine I
1893. Hans Voigt, Zur Gesch
1894. Richard Krieger, Ein
1895. Heinrich Kahnis, Die n
Außerdem Gustav Wus
Nachbildung der Urkund
1395 u. Jahresb. vom Rek
1896. Ernst Tischler, Üb. die
1897. Ernst Friedr. Bischof
graphische Beiträge zur S
1898. Ernst Raab, Sachliche,

is beigegebenen Abhandlungen.

- vom Rektor. 28 S.
m scholae Nicolaitanae Lips., celeberrimo
m abgeleitet sind. Mit Schulnachr. vom
Rektor. 56 S.
Latinos. Pars. I. Mit Schulnachr. vom
r. vom Rektor. 51 S.
April 1872: Die Nicolaischule im ersten
chungen durch Reihen, mit einer Tabelle
vom Rektor. 63 S.
1497—1580. (Erste Hälfte.) Mit Schul-
m Saga. 44 S.
ungen griech. Klassiker. I. Tl. 48 S.
ungen griech. Klassiker. II. Tl. 56 S.
dor. Accentuation. II. Die Excerpte
16 S.
780—99). Ein Beitrag z. Gesch. d.
S.
älteren Latinität. 34 S.
ürgerschaft der Stadt Leipzig während
s germ. Altertums, des Mittelalters u.
S.
he eines Rotationsellipsoids. 20 S.
utschen Unterricht. 32 S.
des Königreichs Sachsen. 50 S.
r Kritik des modernen Determinismus,
Gesch. der Nicolaischule mit einer
ung der Nicolaischule vom 11. März
Newton u. Leibniz. 46 S.
s 1816—1896/7. Biographisch-biblio-
den Canzonen Petrarca's. 40 S.

A

1

2

3

4

5

6

M

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

R

G

B

W

G

K

C

Y

M

TIFFEN® Gray Scale

© The Tiffen Company, 2007