

Positionen Ronsards im „Barock“ der europäischen Renaissance-Lyrik

Am Beispiel von zwei Ikarus-Sonetten

Die Stilgeschichte der europäischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock läßt sich zu einem guten Teil durch die Modifikationen ihres Verhältnisses zum italienischen Petrarkismus beschreiben. Im Laufe des 16. Jahrhunderts sind wechselnde Präferenzen für bestimmte Modellautoren auszumachen, und so wie die Vorbilder einem materialen Kanonwandel unterliegen, entstehen ebenfalls Wandlungsprozesse, welche die formalen Tendenzen von Imitation oder Ämulation betreffen. Bei einer Betrachtung der französischen Sonettdichtung jener Epoche fällt beispielsweise die zentrale Rolle auf, die dem Vorbild Ariosts in Du Bellays *L'Olive* zukommt, während die zwei bis drei Jahrzehnte später verfaßte Dichtung Philippe Desportes' in gleichem Ausmaß durch das Vorbild Angelo Di Costanzos geprägt wird. Selbstverständlich impliziert der Kanonwandel von Ariost zu Di Costanzo auch signifikative poetologische Änderungen. Solche Änderungen im Stilprinzip werden unmittelbar sichtbar, wenn man verfolgt, wie verschiedene Autoren – offenkundig miteinander wetteifernd – dasselbe Gedicht bearbeiten, wie etwa einmal du Bellay (*De grand' beauté ma Déesse est si pleine*) und ein andermal Ronsard (*Son chef est d'or, son front est un tableau*) Ariosts berühmtes Sonett *Madonna, sete bella e bella tanto* adaptieren und verwandeln¹.

Nun meine ich, nach einem gewissen komparatistischen Lektüreüberblick einige Hypothesen über die Auswahlkriterien und Rezeptionstendenzen formulieren zu können, welche den französischen (oder auch spanischen) Umgang mit der Lyrik des Cinquecento lenken. Sie sollen hier – gleichsam mit heuristischer Funktion – vor jeder näheren Textanalyse zunächst tentativ umrissen werden, zumal

1 Vgl. dazu J. DuBellay, *L'Olive*, hrsg. E. Caldarini, Genève 1974, S. 61f.; Ronsard, *Les Amours*, hrsg. H. und C. Weber, Paris 1963, S. 116; Ariosto, *Le opere minori*, hrsg. G. Fatini, Firenze 1986 (1. Ausg. 1915), S. 300. Eine vergleichende Interpretation dieser Sonette, welche auch noch Jean-Antoine de Baïfs *Ma Francine est par tout excellentement belle* einschließt, bietet H. Weber, *La création poétique au XVIe siècle en France de Maurice Scève à Agrippa D'Aubigné*, Paris 1956, S. 263ff. Daß *Madonna, sete bella e bella tanto* als Ausgangspunkt einer solchen Variationskette besonders geeignet erscheint, mag daran liegen, daß es sich – mit Fatini zu sprechen – der Struktur nach in der Tat um „uno dei sonetti più semplici e più efficaci della lirica ariostesca“ handelt (vgl. Ariosto, *Opere minori*, S. 300). Fatinis Tadel der „chiusa veramente poco felice“ verrät dagegen einen Geschmack, der von dem des 16. Jahrhunderts radikal verschieden ist.

sie, soweit ich sehe, nicht unbedingt einem verbreiteten Forschungskonsens entsprechen. Dabei ist grundsätzlich festzuhalten, daß die außeritalienische Fortüne des Petrarkismus kaum oder nur in Ausnahmefällen dessen höchste Stilebene privilegiert hat. Auf dieser höchsten, sowohl epischeren wie tragischeren Stilebene bewegt sich eine Diskurstadtition, die idealtypisch von Petrarca über Bembo zu Giovanni Della Casa führt und in einzelnen Gedichten Torquato Tassos nachklingt². Aus ihr werden außerhalb Italiens wohl manche lexikalischen Elemente übernommen; doch tut man sich in Frankreich (und in Spanien zumindest vor Góngora) schwer bzw. hat wenig Interesse, dem Pathos der Worte auch durch eine syntaktisch-elokutionelle Pathetisierung nachzukommen. Statt dessen läßt der Kanon häufig adaptierter Gedichte eine Vorliebe für relativ leicht überschaubare und strukturell scharf konturierte Textfügungen erkennen. Solche Bauformen fungieren im Dienst einer Rhetorik, deren Glätte vor allen programmatischen Konzeptismen immer schon Züge eines latenten, aber gleichwohl umfassenden Konzeptismus begünstigt hat, wie er durch die syntaktischen Komplikationen des hohen Stils eben hintangehalten oder gedämpft werden sollte. Es sind das Züge, die einerseits aus der volkssprachlichen Lebenswelt höfischer Geselligkeit hervorgehen (für die Autoren wie Tebaldeo oder Serafino repräsentativ erscheinen³) und andererseits den epigrammatischen Kleinformen der lateinischen Dichtung verpflichtet sind⁴. Mit dem Petrarkismus war die neulateinische Lyrik in Frankreich oder Spanien auf jeden Fall leichter kompatibel als in Italien, da Petrarcas *Canzoniere*

2 Zu den Höhepunkten dieser Tradition vgl. beispielsweise A. Noyer-Weidner, *Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht*, RF 86 (1974) S. 314–358; U. Schulz-Buschhaus, *Giovanni Della Casa und die Erschwerung des petrarkistischen Sonetts*, in *Poetica* 23 (1991) S. 68–94, oder G. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*, Tübingen 1987, bes. S. 229–244.

3 Zur Bedeutung, welche die Traditionslinie der leichteren „*lirica cortigiana*“ neben jener des – im doppelten Sinn sublimierenden Bemboschen Petrarkismus für die Dichtung im 16. Jahrhundert erlangt bzw. bewahrt hat, vgl. die klassische, aber nach wie vor ergiebige Studie von J. Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier 1909, oder neuerdings M. Santagata, *La lirica aragonesa. Studi sulla poesia napoletana del Secondo Quattrocento*, Padova 1979. Wie die situations- und *concetto*-freudige höfische Lyrik auch und gerade im *Secondo Cinquecento* fortwirkt, zeigt Gerhard Regn an einem eindringlichen Vergleich von Torquato Tassos *Rime*, deren *Parte prima* der Bemboschen Tradition im wesentlichen treu bleibt, und Giovan Battista Pignas Gedichtsammlung *Il ben divino*, die sich demgegenüber als eine ingeniose „*cronaca di corte*“ präsentiert; vgl. Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik*, S. 147–195.

4 Zu den Impulsen, die von der (neu)lateinischen Epigrammatik auf die Transformation des Petrarkismus im Sinne einer zunehmend pointierten Argutia-Ästhetik eingewirkt haben, vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg v. d. H.-Berlin-Zürich 1969, bes. S. 59–65 und S. 148–166; L. Forster, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge 1969, oder ders., *Petrarkismus und Neulatein*, in: K. W. Hempfer/G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, Stuttgart 1993, S. 165–185. Den von Leonard Forster und von mir selbst vorgelegten Studien sind unter anderem die Hinweise auf Giovanni Gioviano Pontanos tatsächlich exemplarische *Hendecasyllabi* (I 15) *Cum rides, mihi basium negasti* und auf das „immense Prestige“ (L. Forster) von Julius Caesar Scaligers *Poemata* gemeinsam.

hier ja nicht als ein im Sinne Bembos schlechthin autoritatives Sprachmodell gelten konnte⁵. Die gewissermaßen natürliche Affinität zu neu- bzw. altlateinischen Epigrammen, Elegien und Oden brachte außerhalb Italiens dann auch ein prononciertes Interesse an mythologischen Motiven und Referenzen mit sich, welches dem orthodoxen Petrarkismus, der gegenüber antiken Überlieferungen eine größere Distanz bewahrte, widerstreben mußte. Demnach spricht vieles dafür, daß Mythologisierung wie Konzeptismus, also Tendenzen, die im hohen Bemboschen Stil insgesamt marginal blieben, in den Nachbarliteraturen den Diskurs der Liebesdichtung um einiges früher – wenn man so will: präbarock – bestimmten.

Für diese Hypothesen, welche der französischen oder spanischen Lyrik, und zwar speziell der Sonettistik, eine generell stärker ausgeprägte ‚präbarocke‘ Stilbewegung zusprechen als der italienischen, lassen sich zahlreiche Belege geltend machen. Eines der aufschlußreichsten und zugleich komplexesten Beispiele bildet meines Erachtens die Liebesdichtung Ronsards, die in der hier umrissenen Entwicklung sicher nicht aufgeht, an ihr aber in wesentlichen Momenten ähnlich partizipiert, wie das in Spanien etwa die Lyrik Gutierre de Cetinas tut. Deshalb bietet sich an, das bislang Skizzierte am Fall einer Textserie zu präzisieren, bei der zwei Ronsardsche Sonette in den Vordergrund treten. Beide haben – wie es für die *Amours* anders als für die *Rime* Bembos oder Della Casas kennzeichnend ist – mit einem Mythos zu tun, der hier in der Geschichte des Ikarus besteht.

I

Das erste Sonett, das themenkonstitutiv auf Ikarus anspielt, findet sich in den *Amours* von 1552 und lautet:

Ce fol penser pour s'en voler plus hault,
Après le bien que haultain je desire,
S'est emplumé d'ailles jointes de cire,
Propres à fondre aux raiz du premier chault.

Luy fait oyseau, dispost de sault en sault,
Poursuit en vain l'object de son martire,
Et toy, qui peux, & luy doys contredire,
Tu le vois bien, Raison, & ne t'en chault.

Soubz la clarté d'une estoile si belle,

5 Zur bereits für die inneritalienischen Verhältnisse hilfreichen Unterscheidung zwischen einer Rezeption Petrarcas als „modello di poesia“ und einer Rezeption als „modello di lingua“ vgl. A. Vallone, *Di alcuni aspetti del Petrarchismo napoletano (con inediti di Scipione Ammirato)*, in *Studi petrarcheschi* 7 (1961) S. 355–375.

Cesse, penser, de hazarder ton aïse,
Ains que te voir en bruslant desplumer:

Car pour estaindre une ardeur si cuizante,
L'eau de mes yeulx ne seroit suffisante,
Ny suffisants toutz les flotz de la mer⁶.

Die Liebessehnsucht („Ce fol penser“) wird in diesem Gedicht allegorisch durch die Figur des Ikarus dargestellt, dessen vermessener Höhenflug Gefahr läuft, am unlöschbaren Feuer der Sonne (der begehrten Frau) zu scheitern. Dabei ist die argumentative Struktur des Sonetts so deutlich ausgezeichnet, daß es den Hypotext, der ihm zugrunde liegt, umstandslos zu erkennen gibt. Es handelt sich um das folgende Sonett Ariosts:

Del mio pensier, che cosí veggio audace,
Timor, freddo com'angue, il cuor m'assale;
Di lino e cera egli s'ha fatto l'ale,
Disposte a liquefarsi ad ogni face.

E quelle, del desir fatto seguace,
Spiega per l'aria, e temerario sale,
E duolmi ch'a ragion poco ne cale,
Che devria ostarli, e sel comporta e tace.

Per gran vaghezza d'un celeste lume
Temo non poggi sí ch'arrivi in loco
Dove s'incenda e torni senza piume.

Saranno, ohimè, le mie lagrime poco
Per soccorrergli poi, quando nè fiume
Nè tutt'il mar potrà smorzar quel foco⁷.

Unverkennbar gehört Ronsards Gedicht einer frühen Phase seines Schaffens an. Dafür spricht, daß er hier dem gleichen Musterautor folgt, den auch Du Bellay in der *Olive* bevorzugt. Überdies und mehr noch wird die Nähe zur *Olive* durch die bemerkenswert enge Orientierung am italienischen Hypotext angezeigt, wie sie in Ronsards späteren Phasen kaum mehr vorkommt: Die Kommentatoren Henri und Catherine Weber meinen sogar, daß Ronsard sich damit ‚begnüge‘, das Ariostsche Sonett schlicht zu

6 Ronsard, *Les Amours*, S. 107f.

7 Ariosto, *Opere minori*, S. 291f.

„übersetzen“⁸. Tatsächlich entfernt der Hypertext sich auch nicht allzu weit von seiner Vorlage; doch sind an den kleinen Varianten trotzdem Indizien abzulesen, welche in die Richtung einer schon durchaus konsequent entwickelten Poetik weisen.

Dabei hat die Übersetzungsnähe dieser ‚Imitation‘ zur Folge, daß die *sensu stricto* inhaltlichen Differenzen wohl nur geringes Gewicht erlangen. Bei Ariost mag die Markierung der Liebesthematik durch die „gran vaghezza d’un celeste lume“ um eine Nuance deutlicher ausfallen als in der ungefähr analogen Wendung von „la clarté d’une estoile si belle“ (vgl. jeweils V. 9); dafür kompensiert Ronsard solche Zurückhaltung in V. 6 aber mit der evidenten zur Liebessprache zählenden Periphrase „l’object de son martire“, während Ariost an der korrespondierenden Stelle lediglich ein „desir“ erwähnt. Ausgelassen wird von Ronsard die Emphase der ‚schlangenkalt‘en Furcht, die bei Ariost in einer – freilich durch das Versende verschleierte – Antithese zum „pensier [...] audace“ auftritt (vgl. V. 1f). Möglicherweise erschien sie einer noblen *Bienséance* nicht ganz angemessen, weshalb Ronsard sie durch ein anderes Rhetoricum, das statt niedriger Schlangenassoziationen nun die gleichsam verdoppelte („hault“ – „haultain“) Hochherzigkeit des lyrischen Ich unterstreicht, ersetzt hat.

Weit offener treten dagegen die Unterschiede der rhetorischen Fügung zutage. Sie bestehen zunächst darin, daß Ronsard den Duktus seiner Rede im Verhältnis zu Ariost ausgesprochen dramatisiert. Während Ariosts Gedicht nach dem emphatischen Auftakt einen gedämpften Ton elegischer Klage beibehält, unterbricht Ronsard die Klage durch zwei kräftige Apostrophen. Von ihnen richtet sich die erste mit besonderer Energie, das heißt: mit emphatischer Dopplung des Personalpronomens („toy“ – „Tu“) an die „Raison“ (vgl. V. 7f.), und zwar ebendort, wo die analoge Wendung bei Ariost gewollt resignativ klingt („E duolmi ch’a ragion poco ne cale“)⁹. Die zweite Apostrophe gilt imperativisch dem ikarischen „penser“ (V. 10). Er wird mit dem erneut energisch formulierten Befehl konfrontiert, den vernunftwidrigen Flug zu beenden, während Ariost an dieser Stelle wieder nur – mit wesentlich geringerem Eklat – eine Befürchtung äußert, deren Gegenstand außerdem periphrastisch aufgeschoben wird (vgl. V. 10f).

Durch die Apostrophen gewinnt das bei Ariost essentiell elegisch gestimmte Gedicht also an Eklat, Energie und Emphase. Damit bekennt sich Ronsard zu einer entschieden demonstrativen Rhetorik, welche nicht zuletzt dem Ziel dient, den argumentativen Linien, auf denen das *Concetto* des Sonetts

8 Vgl. Ronsard, *Les Amours*, S. 574. Der Ariost-Text, den die Herausgeber der *Amours* ihrem Kommentar begeben, erscheint in mehreren Punkten suspekt. Mit Sicherheit ist statt „andare“ (V. 1) „audace“ zu lesen, da „andare“ die Reimordnung zerstören würde. Statt „disposto“ (V. 4) wirkt „disposte“ grammatisch wie argumentativ plausibler, und auch bei Sonettbeginn muß man Fatinis Lesart „*Del mio pensier*“ wohl der Lesart „*Nel mio pensier*“, in der ich ebensowenig wie Fatini einen „significato soddisfacente“ erblicken kann, vorziehen.

9 Ariosts Vers bezieht sich – wie Fatini richtig sieht – auf Petrarca, *Rvf* 141, V. 7: „Che ‘l fren de la ragion amor non prezza“. Die Nähe der Verse drängt sich um so mehr auf, als auch die Bildmotive der beiden Sonette – die fatalen Wirkungen leuchtender Augen auf den Schmetterling und der Sonne auf die Flügel des Ikarus – durchaus ähnlich sind.

basiert, mehr Relief zu verleihen. Die sprachlichen Mittel, die hierfür eingesetzt werden, bestehen vor allem aus Wiederholungen, Antithesen und Distinktionen, welche die gedanklichen Zusammenhänge, die Ariost mit einem meditativen *Chiaroscuro* umgibt, sowohl vereinfachen wie verdeutlichen. Zu solchen Mitteln gehören etwa die Akzentuierung der Distinktion von „peux“ und „doys“ in V. 7 oder die zweigliedrige Antithese von „Tu le vois bien“ und „ne t'en chault“ in V. 8 (wo Ariost eine im Grunde analoge Antithese durch ein dreigliedriges *glissando* mildert). Für die Gesamtstruktur des Sonetts ist die Opposition bedeutend, die sich zwischen den Lexemen „emplumé“ (V. 3) und „deplumer“ (V. 11) ergibt; auch hier verfährt Ariost weniger akzentuiert, indem er die partielle, der semantischen Antithese dienende Wiederholung vermeidet und in V. 3 von „ale“, in V. 11 von „piume“ spricht.

Am auffälligsten kontrastieren die unterschiedlichen Rhetoriken schließlich in der Pointe des zweiten Terzetts. Sie ist der Sache bzw. dem Sinn nach in beiden Texten identisch, aber jeweils anders, das heißt: mit anderen semiotischen Intentionen, inszeniert. Ariost verfolgt wie schon durch das ganze Gedicht eine – wenn man so will – klassische Rhetorik der Rhetorikverschleierung. In ihr wird die pointierte Antithese zwischen dem Naß von Tränen, Fluß oder Meer und dem Feuer des „celeste lume“ wohl exponiert, doch zugleich auch halb verborgen. Die partielle Kaschierung zeigt sich am bewußten Verzicht auf syntaktisch-prosodische Symmetrien und insbesondere an dem Umstand, daß die antithetische Beziehung von „lagrime“ und „foco“ dank dem unspezifischen Verb „soccorrer gli“ (V. 13) zunächst unakzentuiert bleibt und erst gleichsam verspätet durch das (ebenfalls nicht übermäßig eklatante) Verb „smorzar“ (V. 14) zum Ausdruck kommt. Ronsard verleiht der Pointe dagegen von vornherein Nachdruck, indem er ihr Thema schon am Anfang des Terzetts durch das spezifische Verb „estaindre (une ardeur si cuizante)“ offenlegt. Dazu kommt dann als entscheidendes Moment die chiasmatische Struktur der letzten beiden Verse. In ihr bildet die Wiederholung von „ne seroit suffisante,/ Ny suffisants“ die Mittelglieder, während die Außenposition von „L'eau de mes yeulx“ und „toutz les flots de la mer“ effektiv die Hyperbelrelation als konklusive Spitze des *Concetto* hervorkehrt.

II

Das zweite Ronsardsche Ikarus-Sonett, das in unserem stilgeschichtlichen Zusammenhang aufschlußreich ist, steht am Beginn der 1578 veröffentlichten *Sonets et Madrigals pour Astrée*:

Dois-je voler emplumé d'esperance,
 Ou si je dois, forcé du desespoir,
 Du haut du Ciel en terre laisser choir
 Mon jeune amour avorté de naissance?

Non, j'aime mieux, leger d'outrecuidance,
Tomber d'enhaut, & fol me decevoir,
Que voler bas, deussé je recevoir
Pour mon tombeau toute une large France.

Icare fit de sa cheute nommer,
Pour trop oser, les ondes de la mer:
Et moy je veux honorer ma contree

De mon sepulchre, et dessus engraver,
RONSARD VOULANT AUX ASTRES S'ESLEVER,
FUT FOUROYÉ PAR UNE BELLE ASTREE¹⁰ .

Daß dies Gedicht einer späteren Phase in Ronsards Schaffen angehört als *Ce fol penser pour s'en voler plus hault*, wird unter anderem durch den veränderten Umgang manifest, den es mit der italienischen Lyrik unterhält. Seine intertextuelle Verfaßtheit ist insofern von der des früheren Gedichts verschieden, als es sich nicht mehr an einem einzigen Hypotext orientiert, sondern in freierer Bindung über die Anregungen zweier – und jeweils sehr prominenter – Hypotexte verfügt. Es sind das die Sonette *Icaro cadde qui: queste onde il sanno* von Jacopo Sannazaro und *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto* von Luigi Tansillo: Sonette also, die zwar selber wieder ganz unterschiedliche Phasen der italienischen Renaissancedichtung repräsentieren, aber – wie ihre Fortüne zeigt – gleichermaßen eine besondere ‚präbarocke‘ Prägnanz zu besitzen scheinen.

Im Gang unserer Analysen wenden wir uns zunächst dem Sonett Sannazaros zu, das die Namensnennung seines Protagonisten bereits mit dem ersten Wort vornimmt:

Icaro cadde qui: queste onde il sanno,
Che in grembo accolser quelle audaci penne:
Qui finì il corso, e qui' l gran caso avvenne,
Che darà invidia agli altri che verranno.

Avventuroso, e ben gradito affanno,
Poi che morendo eterna fama ottenne:
Felice chi in tal fato a morte venne,
Che sì bel pregio ricompensi il danno.

Ben può di sua ruina esser contento;
S'al ciel volando a guisa di colomba,
Per troppo ardir fu esanimato, e spento:

Ed or del nome suo tutto rimbomba

10 Ronsard, *Les Amours*, S. 373.

Un mar sì spazioso, un'elemento:

Chi ebbe al mondo mai sì larga tomba?¹¹

Offenkundig handelt es sich bei diesem Sonett, das Francesco Sansovino mit dem *Argomento* „Tocca la favola d'Icaro, e di Dedalo, essendo egli in mare“ versehen hat¹², nicht um ein sensu stricto petrarkistisches Gedicht; denn es fehlt der explizite Bezug auf eine Liebessituation, ja überhaupt auf das Erleben eines lyrischen Ich. Allenfalls wird die Präsenz des Ich indirekt durch die nachdrücklich hervorgehobene lokale Deixis (man beachte in V. 1 und 3 das dreifach wiederholte „qui“ sowie „queste onde“) suggeriert, welche den in der Tat ja auch durch Sansovinos *Argomento* bestätigten Eindruck vermittelt, das Gedicht würde aus dem *Hic et nunc* einer Seefahrt an eben dem Punkt gesprochen, an dem einst Ikarus im Meer zu Tode kam. Ansonsten hat das Gedicht einen eher unpersönlich enkomiaistischen Charakter, der typologisch schon manche Stücke der *Galeria* Giovan Battista Marinis antizipiert. Gefeierte wird das „ardir“ des Ikarus und seiner „audaci penne“, die ihm in tendenziell paradoxaler Verschränkung zugleich Verderben und Glück, Untergang und ewigen Ruhm eingetragen haben.

Zweifellos sind es diese latenten Paradoxien, denen das Gedicht seinen Erfolg in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verdankt. Dafür bietet die wohl berühmteste Bearbeitung des Gedichts aus der Feder von Philippe Desportes ein exzellentes Zeugnis. Gemeint ist das Sonett, welches dem Zyklus *Les Amours d'Hippolyte* als Exordium dient:

Icare est cheut icy le jeune audacieux,
Qui pour voler au Ciel eut assez de courage:
Icy tomba son corps degarni de plumage,
Laisant tous braves cœurs de sa cheutte envieux.

O bien-heureux travail d'un esprit glorieux,
Qui tire un si grand gain d'un si petit dommage!
O bien-heureux malheur plein de tant d'avantage,
Qu'il rende le vaincu des ans victorieux!

Un chemin si nouveau n'estonna sa jeunesse,
Le pouvoir luy faillit mais non la hardiesse,
Il eut pour le brûler des astres le plus beau.

Il mourut poursuivant une haute adventure,
Le ciel fut son desir, la Mer sa sepulture:

11 J. Sannazaro, *Opere volgari*, Padova (Comino) 1723, S. 390.

12 Vgl. ebd. S. 330.

Est-il plus beau dessein, ou plus riche tombeau?¹³

Wenn wir an Ronsards Adaption des Ariost-Sonetts zurückdenken, stellt sich heraus, daß charakteristische Stiltendenzen, die dort zu beobachten waren, hier ziemlich genau wiederkehren. Auch beim jungen Desportes handelt es sich um eine verhältnismäßig treue ‚Imitation‘, die weithin einem einzigen Hypotext folgt¹⁴. Dabei weisen die Varianten in die Richtung der gleichen Poetik, welche bereits die Modifikationen des jungen Ronsard steuerte. Auch hier werden die argumentativen Linien also im Sinne einer Rhetorik, die sich nicht verbirgt, schärfer nachgezogen oder allererst angelegt. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß Desportes’ demonstrative Rhetorik die Ronsards – und natürlich erst recht jene Sannazaros – durch die Akkumulation und zugleich Verdichtung ihrer Konzeptismen resolut zu überbieten trachtet.

Evident wird dieser Überbietungsversuch vor allem im zweiten Quartett, wo auch Sannazaro schon die meisten antithetischen Wendungen entwickelt hatte („Avventuroso“ vs. „affanno“, „felice“ vs. „morte“, „pregio“ vs. „danno“). Desportes verleiht ihnen einen höheren Grad an konzeptistischer Virtuosität, indem er etwa zwischen V. 5 und V. 7 eine anaphorische Symmetrie herstellt oder indem er die Antithese zum Oxymoron („O bien-heureux malheur“) pointiert. Wie der lexikalischen Gestalt dieses Oxymorons zu entnehmen ist, spielen in Desportes’ Konzeptismen Polyptota und Annominationen eine so herausragende Rolle, als habe er noch die etymologischen Kunststücke der Rhétoriciens vor Augen. Sie machen beispielsweise die Pointe von V. 8 aus, wenn Desportes Sannazaros „Che sì bel pregio ricompensi il danno“ (oder „morendo eterna fama ottenne“) zu der – ebenfalls oxymorischen – Figura etymologica „Qu’ il rende le vaincu des ans victorieux!“ umformt. Weniger aufdringlich sind sie auch bereits im ersten Quartett präsent, wo „courage“ (V. 2) mit „cœurs“ (V. 4) verbunden ist und wo beide Glieder dieser Figura etymologica in einer antithetischen Spannung zu „son corps“ (V. 3) stehen.

Von selbst versteht sich, daß die größte konzeptistische Anstrengung erneut auf die Schlußpointe des Gedichts verwendet wird. Was sie betrifft, hat Desportes aus der Conclusio Sannazaros übernommen, was immer für seine *Argutia*-Ästhetik von Nutzen sein konnte: in erster Linie die rhetorische Frage und dann das letzte Wort „tombeau“, das ein Grabmal bezeichnet, welches ein Monument ist und doch paradoxal mit der Weite des Meeres übereinstimmt. Daneben hat er Sannazaros Conclusio indessen noch um weitere und neue Antithesen bereichert. Sie werden in V. 13 und 14 – dank den metrischen Gegebenheiten des Alexandriners – jeweils in symmetrische *Hémistiches* gefaßt. Wenn Sannazaros Sicht

13 P. Desportes, *Les Amours d’Hippolyte*, hrsg. V. E. Graham, Genève-Paris 1960, S. 11f.

14 Gegenüber *Icaro cadde qui: queste onde il sanno* tritt Tansillos Sonett, das von Ronsard mit der Vorlage Sannazaros kontaminiert wird, ganz in den Hintergrund. Allerdings scheint es nicht völlig vergessen zu sein; denn V. 10 („Le pouvoir luy faillit mais non la hardiesse“) greift ja unverkennbar Tansillos Schlußvers „La vita venne men, ma non l’ardire“ auf.

das Meer zum Grabmal machte, versetzt Desportes die beiden Größen der paradoxalen Äquivalenz überdies in einen Gegensatz, der das Meer auf den Himmel bezieht, das Grabmal auf den Plan (hoher Eroberung bzw. einer „haute adventure“) und – um die Dyade mit einer Triade zu ergänzen – den in „sepulture“ figurierten Tod auf ein „desir“, das hier klarer als bei Sannazaro ein Liebesbegehren anzudeuten scheint¹⁵.

III

Das andere Sonett, das Ronsards *Dois-je voler emplumé d'esperance* inspiriert, stammt – wie gesagt – von Luigi Tansillo und kann vielleicht als dessen berühmtestes Gedicht gelten, ein Gedicht, das neben dem thematisch verwandten *Poi che spiegata ho l'ale al bel desio* bezeichnenderweise noch in Muratoris *Perfetta poesia italiana* die Ehre erfährt, zitiert und als modellhafter Text, dem „egregiamente“ eine „maniera affatto poetica“ zu eigen sei, empfohlen zu werden¹⁶. In der Lesart, die wohl insbesondere dem spanischen Erfolg des Sonetts zugrunde liegt, lautet der Text folgendermaßen:

Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto
Le spiega l'animoso mio pensiero,
Che, ad ora ad ora sormontando, spero
A le porte del ciel far novo assalto.

Tem'io, qualor giù guardo, il vol tropp'alto,
Ond'ei mi grida e mi promette altero,
Che, s'al superbo vol cadendo, io pero,
L'onor fia eterno, se mortal è il salto.

Ché s'altri, cui disio simil compunse,
Diè nome eterno al mar col suo morire,
Ove l'ardite penne il sol disgiunse,

Ancor di me le genti potran dire:
– Quest'aspirò a le stelle, e s'ei non giunse,
La vita venne men, ma non l'ardire! –¹⁷

15 Die allegorische Transparenz des individuellen Liebesbegehrens wird bei Desportes in erster Linie natürlich durch die Position des Gedichts als Exordialsonett der *Amours d'Hippolyte* vermittelt. Textintern hat indessen auch die periphrastische Verwandlung der Sonne in „des astres le plus beau“, also den die Geliebte evozierenden ‚schönsten der Sterne‘, eine analoge Funktion.

16 Vgl. L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Venezia 1770, Bd. 2, S. 317f.

17 Zitiert nach der Anthologie *Lirici del Cinquecento*, hrsg. L. Baldacci, Firenze 1957, S. 600. Baldaccis Anthologie hält sich hier an den Text der Tansillo-Ausgabe von Erasmo Percopo (*Il canzoniere edito ed inedito*, Napoli 1926).

Anders als bei Sannazaro und Desportes tritt in Tansillos Sonett, wie es in der petrarkistischen Tradition üblich ist, wieder ein lyrisches Ich hervor. Mit Ikarus, der im ersten Terzett periphrastisch genannt wird, teilt dies Ich die Gefahren des himmlischen Höhenflugs, ohne sich mit der mythischen Gestalt indes völlig zu identifizieren. Was das Ich, dem Amor Flügel verleiht, antreibt, ist die kühne Hoffnung, nach einem eventuellen Absturz aufgrund seines Wagemuts einmal ähnlichen Ruhm zu ernten, wie er vormals Ikarus zuteil wurde, der einem ganzen Meer den Namen gab.

Die europäische Wirkung, die von Tansillos Sonetten und Canzonen ausging, umfaßt neben Frankreich vor allem auch Spanien¹⁸. Was die spanische Lyrik des 16. Jahrhunderts anbelangt, hat Tansillo für die Dichtung Gutierre de Cetinas offenbar eine vergleichbar wichtige Rolle gespielt wie sein neapolitanischer Landsmann Angelo Di Costanzo für jene Philippe Desportes', und in beiden Fällen läßt schon die bestimmte Wahl der Vorbilder den ‚präbarocken‘ Zug ahnen, der im außeritalienischen Petrarkismus frühzeitig zu dominieren beginnt¹⁹. Er wird aufs neue aber auch durch die stilistische Richtung bestätigt, die Gutierre seinen Versionen von Gedichten Tansillos mitzuteilen weiß und die von den französischen Tendenzen, welche in den Texten Ronsards oder Desportes' historisch etwas später manifest werden, überraschend wenig differiert. Unter diesen Versionen gehört Gutierres Bearbeitung des Sonetts *Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto* vielleicht zu den aufschlußreichsten:

Amor mueve mis alas, y tan alto
Las lleva el amoroso pensamiento,
Que de hora en hora así subiendo siento
Quedar mi padescer más corto y falto.

Temo tal vez mientras mi vuelo exalto,
Mas llega luego a mí el conocimiento
Y pruébase que es poco en tal tormento
Por inmortal honor un mortal salto.

Que si otro puso al mar perpetuo nombre
Do el soberbio valor le dio la muerte,

18 Hauptmotiv dieser Wirkung dürften kaum die „sensibilità paesistica“ oder die „ariosità secentesca“ gewesen sein, welche Tansillo wohlwollend, aber ungenau von Luigi Baldacci zugesprochen werden (vgl. *Lirici*, S. 598). Treffender erscheint die Einschätzung von Giulio Ferroni und Amedeo Quondam, die den latent konzeptistischen Charakter der für Tansillo typischen Sonettstruktur hervorheben; vgl. G. Ferroni/A. Quondam, *La „Locuzione artificiosa“*. *Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma 1973, S. 274: „La struttura essenziale del sonetto tansilliano è costituita tutta dalla tensione di tutto l'organismo alla chiusura concettosa“.

19 Charakteristisch dafür ist beispielsweise das Lob Fernando de Herreras, der in Tansillo „uno de los más hermosos y excelentes y ingeniosos(!) poetas de Italia“ erblickt; vgl. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, S. 378. Im gleichen Sinne, aber mit umgekehrter Wertung, wirkt der Tadel symptomatisch, mit dem Malherbe Desportes' Sonett *Le tyran des Hebreux transporté de furie* versieht: „Imagination bestiale, prise d'Angelo Costanzo, mot à mot“; vgl. Desportes, *Les Amours*, S. 135.

Presumiendo de sí más que podía,
De mi dirán: „Aquí fue muerto un hombre
Que si al cielo llegar negó su suerte,
La vida le faltó, no la osadía.“²⁰

Dabei hat Begoña López Bueno durchaus Recht, wenn sie zu Gutierres Tansillo-Versionen auch in bezug auf *Amor mueve mis alas, y tan alto* bemerkt: „Sorprende el alto grado de dependencia que en muchos casos puede calificarse sin paliativo de traducciones“²¹. Es ist das die gleiche Einschätzung, die Henri und Catherine Weber bei Ronsards Ariost-Bearbeitung *Ce fol penser pour s'en voler plus hault* äußern, und tatsächlich kann man im Grad der Nähe zu den italienischen Hypotexten zwischen Gutierre und dem frühen Ronsard (oder auch dem Du Bellay der *Olive*) eine weitgehende Übereinstimmung konstatieren. Übereinstimmung herrscht zwischen Ronsards Ariost-Imitation und Gutierres Tansillo-Imitation indessen ebenfalls, was die – bei Gutierre freilich noch weniger prononcierten – Indizien betrifft, die einen gewissen rhetorischen Akzentwechsel verraten.

Als erstes fällt an Gutierres Text wie bei Ronsard, der Ariosts ‚schlangenkalt‘ Furcht eskamotierte, ein unverkennbarer Wille zur Heroisierung auf. Dazu gehört, daß das lyrische Ich bei Gutierre in V. 5 nicht nach unten schaut oder daß sein Scheitern in V. 13 einem feindlichen Geschick („su suerte“) und weniger dem eigenen Fall zugeschrieben wird. Besonders eklatant treten die heroisierenden Akzente bei der Ikarus-Evokation im ersten Terzett hervor. Sie betont durch das „presumiendo de sí más que podía“ (V. 11) den – wenngleich exzessiven – Wagemut und spricht vor allem von einem „soberbio valor“ (V. 10) als Ursache des Todes, wo in Tansillos psychologischer Begrifflichkeit lediglich der Petrarca nähere Begriff „disio“ (V. 9) auftaucht.

Die Energie, die in solcher Heroisierung zum Ausdruck kommt, prägt nun gleichfalls die unmittelbar sprachliche Gestaltung des Gedichts. Auch durch sie stimmt Gutierre mit dem frühen Ronsard und dessen Versuch überein, die argumentative Struktur seiner Vorlage mit mehr konzeptistischem Eklat zu versehen. Dazu bedient Gutierre sich weithin der gleichen Mittel wie Ronsard als Ariost-Bearbeiter (oder später Desportes bei seiner Sannazaro-Version), indem er die Stringenz des gedanklichen Zusammenhangs durch Elemente nachdrücklicher Wiederholung und Antithetik zu steigern trachtet. Für diese Absicht spricht zunächst die Reprise von „Amor“ (V. 1) im „amoroso pensamiento“ der folgenden Verszeile: eine annominative bzw. derivative Figur, welche allerdings auch schon einer

20 Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, hrsg. B. López Bueno, Madrid 1981, S. 171.

21 Vgl. ebd. S. 38. Weitere Fälle solcher „traducciones“ sind nach López Bueno die Gedichte *Cuál fiera tempestad, cuál accidente* (ebd. S. 147), *Llorando vivo, y si en el fiero pecho* (ebd. S. 153) und *Yo diría de vos tan altamente* (ebd. S. 233ff). Zuhnen gesellen sich dann noch eine Reihe von „imitaciones muy estrechas“ sowie von Gedichten, die Texte Tansillos als „fuente de inspiración“ erkennen lassen.

verschiedenen Lesart des Tansillo-Sonetts entstammen könnte²². In die gleiche Richtung zielt die Figura etymologica, die „muerte“ (V. 10) mit „muerto“ (V. 12) verbindet, vielleicht auch die weitgespannte Korrespondenz von „falto“ (V. 4) und „faltó“ (V. 14). Daneben steht die Synonymie „corto y falto“ (V. 4), für die Tansillo keine Äquivalenz bietet, in einer antithetischen Beziehung zu „tan alto“ (V. 1), während „subiendo“ (V. 3) eine antithetische Entsprechung in „quedar“ (V. 4) erhält. Besonders symptomatisch erscheint unter der Perspektive konzeptistischer Profilierung die Fassung, welche Gutierre in V. 7f. dem zentralen *Concetto* seiner Vorlage gibt. Sie übersetzt die hypotaktisch reich variierte Formulierung Tansillos in einen reinen Nominalstil²³, der den Begriff „tormento“ gleichsam in die gegensätzlichen Aspekte eines ideellen „honor“ und eines physisch-materiellen „salto“ zerlegt. Und auch die Gegensätzlichkeit der jetzt blockartig konfrontierten Aspekte wird noch einmal emphatisch pointiert, indem das Epitheton „mortal“ in eine etymologisch prononcierte Antithese zu „inmortal“ statt – wie bei Tansillo – zu „eterno“ („L’honor fia eterno“) eintritt.

IV

Nach den Ausblick auf Desportes und Gutierre de Cetina lohnt es sich doppelt, zu Ronsards zweitem Ikarus-Sonett *Dois-je voler emplumé d’esperance* zurückzukehren. Im Vergleich zu anderen und früheren Beispielen petrarkistischer Intertextualität zeigt es vor allen weiteren Eigentümlichkeiten – wie gesagt – eine Souveränität im Gebrauch seines intertextuellen Materials, welche man wohl als neuartig bezeichnen darf. Dabei beschränkt sich der Wille zur Manifestation des Eigenen keineswegs auf den schon erwähnten Umstand, daß der späte Ronsard zwei italienische Hypotexte miteinander kontaminiert. Wesentlicher erscheint noch die kalkulierte Sparsamkeit der Übernahmen, die außerdem in jedem Fall energisch variiert und – was die Gesamtkomposition des Gedichts angeht – umgestellt werden.

So übernimmt Ronsard von Sannazaro die namentliche Nennung des Ikarus, um sie jedoch bis zum ersten Terzett (V. 9) aufzuschieben. Sannazaros konklusive Pointe von der „tomba“, die Ikarus im ‚weiten Meer‘ findet, wird dagegen vorgezogen und auf das lyrische Ich dergestalt übertragen, daß sich – den geographischen Umständen entsprechend und mit größerer Konkretheit – „Un mar sí spazioso“ in „toute une large France“ (V. 8) verwandelt. Von Sannazaro stammt gleichfalls die Wendung „Pour trop oser“ (V. 10, vgl. V. 11: „Per troppo ardir“); doch ist bezeichnend, daß der exzessive Wagemut

22 So zitiert Muratori dessen zweiten Vers in der Tat als „Le spiega l’amoroso mio pensiero“; vgl. Muratori, *Perfetta poesia*, Bd. 2, S. 317.

23 Wie er in bemerkenswert analoger Weise auch die Gedichte kennzeichnet, die Góngora aus dem Italienischen adaptiert hat; vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, *Der frühe Góngora und die italienische Lyrik*, 20 (1969) S. 219–238, bes. S. 225 (zu den prononciert nominalen Übersetzungstendenzen in *La dulce boca que a gustar convida*, der Imitatio von Torquato Tassos *Quel labro che le rose han colorito*).

bei Sannazaro etwas Negatives begründet („Per troppo ardir fu esanimato, e spento“), während er bei Ronsard etwas letztendlich Positives erklärt: „Pour trop oser, [...] fit de sa cheute nommer [...] les ondes de la mer“. Womöglich noch ökonomischer verfährt Ronsard mit den Übernahmen aus Tansillos Sonett. Ihm verdankt er vor allem die explizite Applikation des Ikarus-Mythos auf die Selbstaussage eines Liebesgedichts, wie sie schon durch die Frage(n) des ersten Quartetts dramatisiert wird. Eine Zuspitzung erfährt die Applikation dann noch im zweiten Terzett, wo Ronsard nicht nur die Wendung „Quest’ aspirò a le stelle“ amplifiziert, sondern die „stelle“ alias „ASTRES“ als Gegenstand seiner Ambition auch geistreich mit dem Namen der Geliebten verknüpft.

Demnach endet Ronsards Sonett mit dem eklatantesten *Concetto*: Es resultiert, formal gesehen, aus der annominativ unterstrichenen Äquivalenz von „ASTRES“ und „ASTREE“, die mit der scharfen Opposition von „VOULANT [...] S’ESLEVER“ und „FUT FOU DROYÉ“ verschränkt wird. Trotzdem hat man keineswegs den Eindruck, daß Ronsard solche Konzeptismen um ihrer selbst willen akkumulieren möchte, wie Desportes das exemplarisch in seiner Version von Sannazaros *Icaro cadde qui: queste onde il sanno* tut. Wenn der späte Ronsard sich von Desportes unterscheidet²⁴, so liegt eine hauptsächliche Differenz eben im bewußten Verzicht auf eine – im Falle Desportes’ tatsächlich manieristisch zu nennende – überschwengliche Multiplikation von *Concetti*, welche die Transparenz der Tektonik des Gedichts mindern könnte. Was im Exordialsonett der Astrée-Serie stilistisch und kompositionell angestrebt wird, ist statt dessen ein Effekt geradezu monumentaler – und in dieser Hinsicht auch ‚barocker‘ – Überbietung, durch die das lyrische Ich namens „RONSARD“ sich noch über den Ruhm eines mythischen Archetyps erhebt.

Dabei ist von vornherein unverkennbar, daß Ronsard – mit freilich weit größerer Entschiedenheit – die gleiche Heroisierungstendenz verfolgt, welche sich bereits bei Gutierre de Cetina manifestierte: Hier mögen unter anderem auch die sublimierten Werte der *noblesse d’épée* ihre Bedeutung haben. Eine solche Tendenz äußert sich beispielsweise in der Frage oder – genauer – den Fragen des ersten Quartetts, durch die eine Alternative zum ikarischen Flug ja allenfalls simuliert, aber nicht wirklich formuliert wird. Den Flug selbst zu unterlassen, bleibt offenbar außerhalb der Fragestellung, und der Widerspruch des zweiten Quartetts gegen das erste bezieht sich lediglich auf das Objekt des Falls: Zurückgewiesen wird die Möglichkeit, den „jeune amour“ fallenzulassen, heroisch akzeptiert dagegen die Aussicht, selber zu fallen. So steigert Ronsard gewissermaßen die Vertikalität, welche immer schon die Sinndimension

24 Zum oft behandelten Konkurrenzverhältnis zwischen Ronsard und Desportes, das höfische Ambitionen mit poetologischen Interessen verbindet, vgl. unter anderem M. Morrison, *Ronsard and Desportes*, BHR 28 (1966) S. 294–322, C. Faisant, *Les relations de Ronsard et de Desportes*, BHR 28 (1966) S. 323–353, oder A.-M. Lebersorger-Gauthier, *Les voix du mythe dans les „Sonets pour Melene“ de Pierre de Ronsard* (Fora, 5), Essen 1995, S. 15–40.

der Ikarus-Gedichte ausgemacht hatte, indem er die Position der Höhe (V. 3: „Du haut du Ciel“, V. 6: „enhaut“) nicht nur mit jener der Erde (V. 3: „en terre“) kontrastiert, sondern als einzig in Erwägung gezogene Alternative und Zwischenposition allein ein „voler bas“ (V. 7) gelten läßt.

Der Zuwachs an Heroismus, den das lyrische Ich erfährt, bildet indessen bloß die Vorbereitung für den zentralen Effekt, um den Ronsards Gedicht konstruiert ist. Er besteht zunächst in der Entwicklung eines Vergleichs, der Ikarus und den Sprecher des Gedichts eben durch die Analogie mehr distanziert als – nach dem Muster Tansillos – gleichsetzt. Diese Distanzierung wird überaus prononciert vollzogen; denn auf die Nennung von „Icare“ (V. 9) folgt zwei Verse später (V. 11) in ungefähr analoger Position jene des „moy“ (V. 11), das sich nach wiederum zwei Versen auch namentlich – und gegenüber der petrarkistischen Tradition ganz ungewöhnlich – als „RONSARD“ (V. 13) offenbart²⁵. Derart vergegenwärtigt das Gedicht den Ikarus nicht, um ihn wie Tansillo dem lyrischen Ich als Exempel („Ancor di me le genti potran dire“) vor Augen zu halten, sondern um ihn sozusagen als eine *figura* zu entwerfen, welche erst von „moy [...] RONSARD“ erfüllt und schließlich überboten wird.

Im Zusammenhang mit einer solchen Überbietungsstruktur ist nun auch die früher erfolgende Verwendung des Sannazaro entlehnten „tomba“-*Concetto* von Belang. Es muß ans Ende des zweiten Quartetts vorgezogen werden, damit später, vor der *Conclusio*, Raum bleibt, um ein hypothetisches „tombeau“, das „toute une large France“ wäre, wie auch die „ondes de la mer“ (V. 10), die Ikarus zum Grab wurden, einem bestimmten „sepulchre“ (V. 12) unterzuordnen, das die Namen Ronsards und seiner Geliebten trägt. Dank deren in Majuskeln gesetzter Inschrift wird Ronsards Sonett – wenn man so will – selber zu einem Monument. Es verewigt das Paar „RONSARD“ – „ASTREE“, das Anfang und Ende der Inschrift besiegelt, und ehrt zugleich – wie es heißt – „ma contrée“ (V. 11), die ihrerseits wieder „toute une large France“ aufzuwiegen scheint. Dabei macht die Folge der Überbietungen auch verständlich, weshalb Ronsard an einer Multiplikation einzelner Konzeptismen à la Desportes nicht gelegen sein konnte. Ein konzeptistisches Feuerwerk hätte sich mit dem Projekt eines verbalen Monuments nämlich kaum vertragen. Eher war für dies Monument ein kunstvoll lapidarer Stil gefragt, wie er auch sonst Ronsards Spätwerk bestimmt: in gewisser Hinsicht durchaus ein „style simple“, der indessen neben dem Register des Komödienhaften, das Hermann Lindner an den *Sonnets pour Hélène* betonen möchte²⁶,

25 Der Stolz, mit dem Ronsard solchen Texten gleich Denkmälern immer wieder den eigenen Dichternamen einschreibt, gehört seit dem *Vœu* der *Amours* von 1552–1553 zu den auffälligsten Zügen seines Werkes. Wie Alfred Noyer-Weidner im Vergleich mit Horaz festhält, hat dieser Zug, abgesehen vom Petrarkismus, auch in der antiken Dichtung nur wenig Vorbilder; vgl. A. Noyer-Weidner, *Die innere Form der Imitatio bei Ronsard*, RJB. 9 (1958) S. 174–193, hier S. 188.

26 Vgl. H. Lindner, *Petrarkismus, Komödie, Stilistik. Normerfüllung und Normdekonstruktion in Ronsards „Sonnets pour Hélène“*, in: Hempfer/Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs*, S. 387–417, bes. S. 403–411. Daß ein untergründig komödienhaftes Register beim späten Ronsard mitunter sogar bis zur brutalen Burleske abgeleiten kann, zeigt das 1578 in die *Amours diverses* aufgenommene, in der Ausgabe von 1584 allerdings eliminierte und – trotz des Votums von Henri Longnon – kaum eindeutig auf Hélène de Surgères beziehbare Sonett *Amour, je ne me plains de l'orgueil endurcy*.

gleichfalls ein Register der Monumentalität umfaßt. Durch diesen Stil doppelsinniger Einfachheit hat Ronsard die Diskurstradition des Petrarkismus am Ende der *Amours* offenbar sowohl unterlaufen²⁷ als auch mit heroischer Emphase transzendieren können.

Vgl. zu diesem statt an Petrarca an Francesco Berni erinnernden Gedicht H. Longnon, *Les déboires de Ronsard à la cour*, BHR 12 (1950) S. 60–80, oder G. de Rocher, *Ronsards Dildo Sonnet: The Scandal of Poissy and Rasse des Nœux*, in: R. C. La Charité (Hrsg.), *Writing the Renaissance. Essays on Sixteenth-Century French Literature in Honor of Floyd Gray*, Lexington, Kentucky 1992, S. 149–164.

27 Vom „refus du pétrarquisme, refus du platonisme“, der die *Sonnets pour Hélène* im Kontrast zu den *Amours Desportes* charakterisiere, spricht neben Lindner auch Lebersorger-Gauthier, *Les voix du mythe*, S. 35. Was den Ikarus-Mythos betrifft, so wird er im Kontext der *Sonnets pour Hélène* einmal explizit in einen solchen *refus* einbezogen. Jedenfalls heißt es im Exordialsonett zum zweiten Buch (Ronsard, *Les Amours*, S. 419): Lector, je ne veux estre escolier de Platon./Qui la vertu nous presche, & ne fait pas de mesme:/Ny volontaire Icare, ou lourdaut Phaëton,/Perduz pour attenter une sottise extrême. Immerhin läuft selbst diese Mythennegation, die zunächst prononciert anti-petrarkistisch wirkt, in der letzten Instanz des zweiten Terzetts erneut auf eine Figur traditionsüberbietender Selbstvergrößerung hinaus, deren Oxymoron den Anti-Petrarkismus des ersten Terzetts wenigstens teilweise wieder aufhebt: Mais sans me contrefaire ou Voleur, ou Charton,/De mon gré je me noye, & me brusle moymesme.