

**Der Mensch in vierzehn Versen.
Zur Genese des Porträt-Sonetts und zur Tradition des
'sonetto-autoritratto' zwischen Renaissance und Moderne**

Von Porträtgemälden geht seit jeher eine vieldiskutierte Faszination aus. Sie gründet, solange die Kunstgattung noch relativ jung ist, primär in der illusorischen Vergegenwärtigung des Abwesenden, später zunehmend in der 'unergründlichen' Individualität des Einzelnen. Obwohl die Dichtung eine eigene Tradition der Personenbeschreibung besitzt, die in der rhetorischen *descriptio personae* wurzelt, reagiert sie auf pikturale Porträts in der Frühen Neuzeit auf zweifache Weise: mit der motivischen Reflexion des Porträtgemäldes und mit dem Bestreben, diesem Konkurrenz zu machen.¹ Auffallend häufig werden pikturale Darstellungsverfahren gerade in Sonetten simuliert. Erklären lässt sich dies mit Blick auf deren kulturhistorischen Entstehungskontext.

Das Sonett ist eng mit bestimmten historischen Diskursen verbunden.² Der Ursprung der Gattung im 13. Jahrhundert fällt mit dem Beginn eines Bild-Diskurses zusammen, der sich bald im Sonett manifestiert. Bemerkenswert ist die zeitliche und geografische, im italienischen Kulturraum verortbare Koinzidenz der Etablierung und raschen Ausbreitung des Sonetts im Zuge des Petrarkismus sowie der 'Geburt des autonomen Porträts'.³ Beide Kunstformen erleben in der Renaissance ihre erste Blütezeit. Berührungspunkte ergeben sich zum einen im von Anfang an für das Sonett thematisch typischen Liebesdiskurs, denn der Legende nach entstand das erste Porträt aus Liebe; zum anderen in der später im Sonett

¹ Zu besagten intermedialen Relationen vgl. die epochenübergreifend-komparatistische Studie: Vf., *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt*, Köln u.a. 2010. Daraus gingen basale Erkenntnisse in den vorliegenden Beitrag ein, der seinerseits die Studie mit dem neuen Fokus auf 'sonetti-autoritratti' ergänzt.

² Vgl. dazu umfassend und stellvertretend für Einzeluntersuchungen Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009.

³ Vgl. dazu Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1986.

ausgetragenen und spezifisch darauf bezogenen Debatte um Kunst/Künstlichkeit vs. Natur/Natürlichkeit, die auch in Bezug auf das pikturale Porträt stattfindet. Die Verschmelzung vollzieht sich schließlich im Porträt-Sonett, in dem vielfach der von der Kunsttheorie ausgehende *paragone* in seiner Variante des Wettstreits zwischen Malerei und Dichtung ausgetragen wird.

Pikturale Porträts erfüllen je nach soziokulturellem Kontext in öffentlichen wie privaten Zusammenhängen verschiedene Funktionen: Sie kompensieren für Abwesenheit, repräsentieren und substituieren die porträtierte Person, bewahren ihr Andenken und dienen bisweilen gar als Fetisch. Hinsichtlich Format und Ausschnitt reicht das Spektrum von der Ganzfigur über das Kniestück bis zum Brust- und Kopfbild, wobei dem Gesicht meist die größte Aufmerksamkeit gilt. Als verbale Äquivalente dazu kann man Gedichte ansehen, die sich ausschließlich der Darstellung einer Person widmen. Der Text ist die Projektionsfläche des evozierten Bildes; dieses fügt sich in einen vorgegebenen Rahmen, der beim Sonett streng fixiert ist. Darin gleicht es dem Bild, das durch zwei Waagrechten und zwei Senkrechten begrenzt ist. Der Bildrahmen dient der Stabilisierung des Blicks, erleichtert die Wahrnehmung des Objekts und das Erlangen eines Gesamteindrucks. Wie das Porträtmalerei zeichnet sich das Sonett durch 'Überschaubarkeit' aus. Mit der optischen Gemeinsamkeit ist eine semantische verbunden: die durch das Format vorgegebene Notwendigkeit zur Konzentration auf das Wesentliche. Sie ist Angelpunkt einer transmedialen Definition des Porträts. Dass die formale Begrenzung und die Einpassung eines Objekts in die vorgegebene Fläche seit jeher als Herausforderung angesehen wurden, belegen metapoetische Anspielungen von Porträtdichtern, insbesondere in ekphrastischen Sonetten, d.h. in solchen, die Gemälde beschreiben.⁴

⁴ Beliebt ist die Rede davon, dass große Schönheit auf kleinem Raum untergebracht werden müsse, z.B. "Gran luce in breve tela il buon pittore/ tentò chiudere indarno [...]" (Großes Licht auf kleine Leinwand zu bannen/ versuchte der gute Maler vergeblich [...]) Torquato Tasso, *Sopra un ritratto di Donna Marfisa d'Este*. In: *Le rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe*, hg. v. Angelo Solerti, Bd. III, Bologna 1900, Nr. 398.

Porträt-Sonette findet man in der Renaissance in drei diskurshistorischen Zusammenhängen, deren Entwicklungen sich berühren: erstens im Petrarkismus (und damit meist als Bild der Dame, seltener, im weiblichen Petrarkismus, als Bild des Mannes), zweitens in der Panegyrik (wo ein relativ ausgewogenes Geschlechterverhältnis vorherrscht) und drittens als Dichter-Selbstporträts (bei denen solche von Männern überwiegen, gemäß der männlichen Dominanz veröffentlichter Autoren mindestens bis in die Moderne). Vor einigen Jahren wurden die sonetti-autoritratti von Vittorio Alfieri und Ugo Foscolo wiederentdeckt, die zu ihrer Erscheinungszeit als "una novità assoluta nella storia della lirica italiana"⁵ galten und im Folgenden erstmals an zweihundert Jahre ältere Verläufer, wie das autoritratto von Luigi Groto, angeschlossen werden sollen. Die Interdependenzen kann man bis zum petrarkistischen Damenporträt zurückverfolgen, in dem ein augenfälliges Modell für die Vertextung des Menschen im Einklang mit den Proportionen des Sonetts entwickelt wurde, tradiert über Pietro Bembo's Mustersonett *Crin d'oro*. Bevor eine von der Renaissance bis in die Moderne reichende Reihe von sonetti-autoritratti mit verschiedenartigen Bild-Bezügen vorgestellt wird, sei die Vorgeschichte des Porträt-Sonetts skizziert.

1. Wie kommt das Porträt ins Sonett? (Giacomo da Lentini, Petrarca)

Die Frage nach der Entstehung des Porträt-Sonetts führt zurück zu den Ursprüngen des Sonetts sowie zu denen des lyrischen Porträts überhaupt. Bekanntlich gilt Giacomo da Lentini, der zwischen 1233 und 1245 am sizilianischen Hof Friedrichs II. tätig war, als Erfinder des Sonetts, welches er aus der provenzalischen Kanzzone ableitete. Zugleich elaborierte er die ebenfalls von der Trobadoryrik inspirierte Vorstellung, dass der Dichter ein Bild seiner Geliebten im Herzen trägt,⁶ die in bestimmten Formulierungen im *dolce stil novo*, spätestens in Dantes *Vita Nuova*, topisch wird. Die Genese des Topos kann hier nicht detailliert nachvollzogen werden, einige Stichpunkte müssen genügen: In einem der Sonette Giacomos, und

⁵ Vgl. Guglielmo Gorni, Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell' Alfieri e del Foscolo. In: *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 160 (1983), 93-113, hier 105.

⁶ Vgl. dazu Sebastian Neumeister, Das Bild der Geliebten im Herzen. In: *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter*, hg. v. Ingrid Kasten u.a., Sigmaringen 1998, 315-330.

damit in einem der allerersten Sonette überhaupt, beschreibt erstmalig in italienischer Dichtung ein lyrisches Ich, wie es sich infolge eines visuellen Eindrucks ein Gedächtnisbild einer Dame macht und dieses im Herzen aufbewahrt. Hierbei ist die Rede von einem 'Abbild der Gestalt' ("così per gli occhi mi pass' a lo core/ no la persona, ma la sua figura" V. 10-11 – dt: "so gelangt in mein Herz/ nicht die Person, sondern ihr Bild").⁷ In mehreren Kanzonen (z.B. *Madonna, dir vo voglio* und *Meravigliosamente*), die mit dem Sonett thematisch-motivisch verknüpft sind, schildert der Sprecher die Entstehung eines Gemäldes in einem Malakt; eben darin besteht die Neuerung gegenüber der provenzalischen Dichtung; es ist die Rede von *pingere*, *dipingere* und *pintura* (also von 'malen' und 'Gemälde'), der Dichter präsentiert sich als Maler. Sein Unvermögen, die richtigen Worte für die Dame zu finden, korreliert er mit der Kern-Problematik des pikturalen Porträtierens: der Schwierigkeit, ein ähnliches Abbild zu schaffen. Unklar bleibt dennoch, ob er metaphorisch von einem mentalen oder mitunter von einem materiellen Bild spricht. Zu jener Zeit steht dem Dichter kein Begriffsrepertoire zur Verfügung, das eine klare Differenzierung erlaubt. Zu bedenken ist, dass das Porträtgemälde damals noch nicht etabliert ist und das Bild in Abwesenheit der Dame entsteht. Fest steht, dass es sich keinesfalls um eine Referenz auf ein reales Gemälde handelt. Im Hinblick auf vorliegendes spezifisches Interesse darf man Dantes Modifikation des Topos überspringen, um zwei Gedichte Petrarcas zu erwähnen, in denen eindeutig von einem materiellen Porträt die Rede ist.⁸ Gemeint sind die Sonette Nr. 77 und 78 aus dem *Canzoniere*, die ein Porträt Lauras erwähnen, das der Sieneser Maler Simone Martini, mit dem Petrarca um 1340 in Avignon in Kontakt stand, angefertigt habe.⁹ Wie das Porträt konkret aussehen soll, das der Dichter in seinen Versen in Auftrag

⁷ Besagtes Sonett (*Or come pote sì gran donna entrare*. In: Giacomo da Lentini, *Poesie*, hg. v. Roberto Antonelli, Rom 1979, 291) besteht aus acht alternierend reimenden Versen plus sechs anderen, alternierenden Reimen. Erkennbar ist also von Beginn an die Zweigliedrigkeit, bisweilen grafisch sichtbar gemacht durch Majuskeln bzw. hervorgehobene Anfänge von Oktett und Sextett oder durch Abrücken beider Teile von einander.

⁸ Mehr zu Dantes und Petrarcas lyrischen 'Porträts' s. Vf., *Gesicht im Gedicht*, 75-108.

⁹ Von Martini sind übrigens keine selbständigen Bildnisse einzelner Personen erhalten, jedoch erscheint in einem seiner Heiligenbilder die wahrscheinlich erste erkennbar individualisierte Herrscherfigur.

gibt, wird verschwiegen, in den Sonetten geht es primär um die fiktive Entstehungssituation des Bildes im Paradies, zu lesen vor dem Hintergrund eines Prozesses der langsamen Herauslösung des Einzelnen aus religiösen Darstellungen. Beachtenswert ist, dass nun von *ritrarre* – italienisch für *porträtieren* – die Rede ist. Damit belegen die Sonette, die zu den frühesten neuzeitlichen Stellungnahmen zum Bildnis zählen, den aufkommenden Diskurs über das Porträt.

Dass Petrarca zu Martini in Konkurrenz tritt und Laura in vielen Sonetten ansatzweise beschreibt, ist bekannt. Ein Sonett, das ganz in der Beschreibung Lauras aufgeht, und damit ein idealtypisches Porträt-Sonett wäre, findet sich im *Canzoniere* allerdings nicht. Dennoch zeugt die Übertragung von Termini aus der Bildkunst in die Dichtung vom Anspruch, Äquivalente zum Porträtgemälde zu schaffen. Wie sehr sich Petrarca der Tatsache bewusst ist, artikuliert er mit der Formel 'pinger cantando', die besagt, dass er 'dichtend zeichnet' oder 'zeichnend dichtet'.

2. Der Leib-Seele-Dualismus im Korsett des Sonetts (Bembo)

Mit zunehmender Selbstverständlichkeit präsentieren Petrarcas Nachfolger ihre Liebesgedichte als *ritratti* – auch ohne sich auf die Malerei zu berufen. Zu beobachten ist eine stetige Erweiterung des Schönheitskatalogs. Unter den Vorzeichen der Liebesdichtung feiern die Petrarkisten den Körper der Geliebten, dessen Konturen konkreter werden, je weiter man literarhistorisch in Richtung Barock fortschreitet. Derartige 'Körper-Texte' wurden inzwischen ausgiebig untersucht, wobei ihre Realisierung in Sonettform meist als selbstverständlich behandelt und somit die spezifische Formsemantik und die prinzipiellen Möglichkeiten der Interaktion von Sonett und katalogischem Porträt ungenügend reflektiert werden.

Die poetische Darstellung von Gesicht und Körper beruht auf Verfahren der Dekonstruktion bzw. Fragmentarisierung und Segmentierung der Gestalt, der Selektion einzelner Komponenten und ihrer (Re-)Kombination zu einer ästhetischen Komposition, d.h. ihrer Transformation in einen Text-Körper. Wegen besagter analytischer Operation kann man solche Porträts mit der zur selben Zeit aufkommenden Anatomie assoziieren. Bedenkenswert ist, dass dem Sonett themenunabhängig als überzeitliches

Merkmal eine zunächst analytische, aber letztlich synthetisierende Argumentationsstruktur attestiert wird.

Die gängigen Strukturmerkmale des petrarkistischen Porträts zeigen sich bereits an Pietro Bembo (1470-1547) *Crin d'Oro* (erstmal erschienen 1530), das als eines der am häufigsten imitierten Gedichte eine Schlüsselrolle für die weitere Kanonisierung des Sonetts spielte.

Crin d'oro cresco e d'ambra tersa e pura,
ch'a l'aura su la neve ondeggi e vole,
occhi soavi e più chiari che 'l sole,
da far giorno seren la notte oscura,
riso, ch'acqueta ogni aspra pena e dura,
rubini e perle, ond'escono parole
sì dolci, ch'altro ben l'alma non vòle,
man d'avorio, che i cor dstringe e fura,
cantar, che sembra d'armonia divina,
senno maturo a la più verde etade,
leggiadria non veduta unqua fra noi,
giunta a somma beltà somma onestade,
fur l'esca del mio foco, e sono in voi
grazie, ch'a poche il ciel largo destina.¹⁰

Haar aus krausem Gold und Bernstein, rein und klar,
das in der Luft über dem Schnee wogt und fliegt,
Augen, süß und heller als die Sonne,
fähig, die dunkle Nacht zu hellem Tag zu machen,
Lachen, das jede bittere und harte Qual stillt,
Rubine und Perlen, aus denen Worte kommen
so süß, daß die Seele kein anderes Glück will,
Hand aus Elfenbein, die das Herz zerreißt und raubt,
Singen, das von göttlicher Harmonie zu sein scheint,
reifer Geist im grünsten Alter,
Anmut, niemals unter uns gesehen,
verbunden mit höchster Schönheit höchste Ehrbarkeit,
nährten mein Feuer und sind in Euch
Gnaden, die der weite Himmel nur wenigen zugesteht.¹¹

¹⁰ Pietro Bembo, *Prose e Rime*, hg. v. Carlo Dionisotti, 510f.

¹¹ Interlinearübers. v. Vf.

Die Bekanntheit des Gedichts erlaubt es, gezielt nur bestimmte Aspekte zu fokussieren, zuerst die Anordnung der erwähnten Körperteile im Text. Das in den antiken und mittelalterlichen Rhetoriken für die *descriptio personae* vorgeschriebene Schema 'von oben nach unten' oder 'von Kopf bis Fuß' wird meist grob, aber keineswegs strikt im Detail eingehalten. Da ein Verbalporträt aufgrund seiner medialen Konstitution auf die sukzessiv lineare Anlage festgelegt ist, müssen die Körperteile in eine syntagmatische Abfolge gebracht werden. Annäherungsweise 'naturgetreue' Nachbildungen des menschlichen Körpers sind gegeben, wenn sich dessen Aufbau in der vertikalen Abfolge der im Text situierten Körperteile spiegelt. Eine Intensivierung erfährt die Anordnung, wenn überdies mehrere realiter etwa auf einer Höhe situierte Körperteile in einem einzigen horizontalen Vers nebeneinander Platz finden, zum Beispiel Nase und Ohren, oder wie bei Bembo, dessen Sonett längst nicht die Aufnahmekapazität an Körperteilen ausschöpft, Lippen und Zähne.

Gemäß der Standard-Abfolge von oben nach unten wird in Sonetten des romanischen Typus (mit der Standard-Segmentierung in zwei Quartette und zwei Terzette) der Kopf fast immer (nur) im ersten Quartett oder in den beiden Quartetten situiert. Auch bei Ausweitung des Katalogs auf den gesamten Körper kennzeichnet die meisten petrarkistischen Porträts ein Übergewicht des Kopfs. Nimmt das Gesicht die Quartette ein, so findet man häufig im ersten die Bündelung von Stirn/Brauen/Augen, und im zweiten von Teint/Wangen/Mund, so dass Gesicht und Gedicht in zwei Partien zerlegt werden, in deren Zentrum jeweils die Organe des Sehens und des Sprechens stehen. Es ist erstaunlich, wie viele Porträts des orthodoxen Petrarkismus dieselbe vertikale Abfolge aufweisen. Eine Beschränkung der kombinatorischen Möglichkeiten besteht durch das begrenzte Vokabular für die Körperteile und die ihnen zuweisbaren Adjektive sowie durch das vorgegebene Reimschema. Dennoch ließe dieses Korsett Spielraum für kombinatorische Variation. Die *variatio* findet aber hauptsächlich auf horizontaler Ebene in Syntax, Rhetorik und Metaphorik statt. Dass dabei die Abfolge von oben nach unten meist eingehalten wird, zeigt, wie stark die intermediale Referenz auf das menschliche Vor- und sein piktorales Abbild ist.

Weitaus weniger Beachtung als dem vertexteten Körper schenkt die Petrarkismus-Forschung dem Lob der Seele, also der *descriptio intrinseca*, mit der sich die *descriptio superficialis* den Raum des Sonetts (zumindest vor der exzessiven barocken Körperfixiertheit) teilen muss. Es findet also ein Wechsel von der Außen- zur Innenperspektive statt. Bei Porträt-Sonetten mit klarer Zweiteilung in die beiden Bereiche *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* lässt sich als beliebtestes Muster die Opposition Quartette/Äußeres vs. Terzette/Inneres feststellen. Fast immer sind diese Aspekte antithetisch aufeinander bezogen. Dieser Dualismus entspricht der dem Sonett seit seinen Anfängen inhärenten inneren Zweigliedrigkeit und der Neigung zur antithetischen Struktur. Es tritt also augenfällig zutage, dass sich Sonettsemantik und die seit der antiken Rhetorik etablierte Dualität der Personenbeschreibung bestens miteinander arrangieren lassen. Sichtbar gemacht wird dadurch der dialektische Gegensatz zwischen Innen und Außen – eine semantische Auffälligkeit, die sich schon in Giacomo da Lentinis Sonetten manifestiert –, seinerzeit diskursiv debattiert im Leib-Seele-Dualismus. Auch dieser Aspekt ist ein Argument für die spezielle Kompatibilität von Sonett und Verbalporträt. Trotz innerer Zweiteilung bilden die beiden Teile eine Einheit – wenn auch nicht derart untrennbar wie im piktoralen Porträt.

3. Das sonetto-autoritratto als Frontispiz (Groto)

Einen anderen thematischen Typus des Porträt-Sonetts verkörpert das autoritratto des Dichters, das einen eigenen, bislang kaum beachteten Traditionsstrang bildet. Am Anfang desselben steht *Descrittione di se stesso* (erstmal erschienen 1610) aus der Feder des seinerzeit sehr bekannten Luigi Groto (1541-1585), auch genannt "Il Cieco d'Adria" ("der Blinde von Adria"). Hierbei handelt es sich nicht nur um eine der ersten 'ernsthaften', sowohl Physis als auch Psyche berücksichtigende Selbstbeschreibungen in Sonettform jenseits burlesker Dichtung. Außerdem ist es als Frontispizporträt einer Gedichtsammlung konzipiert, das dem Leser einen Eindruck vom Autor vermitteln will und als solches ein piktorales Frontispiz ergänzen oder gar ersetzen könnte. In der postumen Edition der *Rime* von 1610 sind Text und Bild untereinander abgedruckt.

Chi vedrà ò haurà notitia d'huom, che porta
La barba rabuffata, il crine incolto,
Le luci lagrimose, afflito il volto,
La fronte aversa al Ciel, la guancia smorta.
Le piante lasse, la favella morta,
L'aspetto fosco, il ciglio hirsuto, e folto,
Le fatezze, il color d'un huom sepolto,
Squalido il mento, la cervice torta.
Senza alma il core, e senza core il petto,
Il seno hor pien di foco, hor pien di gelo,
I pensier dietro à un folle amor dispersi.
La destra dolce, de sue tempie, letto,
La manca, eterno de suoi pianti, velo,
Sappia, che è il conditor di questi versi.¹²

Wer einen Mann sehen oder von ihm hören wird,
dessen Bart zerzaust, die Haare ungepflegt,
die Augen tränenreich, das Gesicht betrübt,
die Stirn himmelwärts, die Wange bleich,
die Glieder müde, die Sprache tot,
der Anblick dunkel, die Brauen borstig und dicht,¹³
die Gesichtszüge, die Farbe eines Begrabenen,
düster das Kinn, der Nacken krumm,
ohne Seele das Herz, und ohne Herz die Brust,
die Brust mal voll Feuer, mal eisig,
die Gedanken hinter wahnsinniger Liebe zerstreut;
die Rechte, sanftes Bett für seine Stirn,
die Linke, ewiger Schleier für seine Tränen,
Wisse, dass er der Verfasser dieser Verse ist.

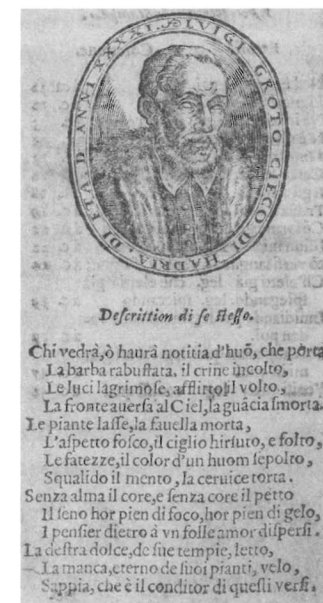


Abb. 1: Frontispiz der *Rime*, 1610

¹² Luigi Groto Cieco d'Hadria, *Rime* (Con la vita dell'Autore. Parte Prima), Venedig 1610, o.S.; im Besitz und digitalisiert von der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek [Obige Abschrift korrigiert evidente Druckfehler].

¹³ Interlinearübers. v. Vf.

Die Positionierung als Prologgedicht ist dem Text eingeschrieben, verweisen doch seine letzten Wörter auf eine nachfolgende Lyrik-Sammlung. Als deren Verfasser weist das aus einem einzigen Satz bestehende Sonett niemanden namentlich, sondern stattdessen mithilfe einer Personenbeschreibung aus. Interesse verdient daher der funktionale Zusammenhang zwischen dem Selbstbild des Autors und seinen anderen Gedichten.

Auch dieses Porträt¹⁴ – dies sei gleich zu Beginn vermerkt – beginnt mit der Beschreibung des Äußeren und basiert auf der Trennung von *descriptio superficialis* und *descriptio intrinseca* nach der üblichen Aufteilung auf die Quartette und die Terzette. Nur der erste und der letzte Vers sind nicht Teil der Selbstbeschreibung, sondern bilden deren argumentativen Rahmen mit zweifacher Apostrophe an den Leser. Streng symmetrisch konzipiert, besteht die *descriptio superficialis* selbst aus vierzehn Elementen, je zwei davon pro Vers, so dass jeder Vers zwei Aspekte des Porträtierten anspricht, allesamt je durch ein negatives Adjektiv qualifiziert.¹⁵ Tauschte man Letzteres gegen ein positives aus, so würde sich das negative Bild in sein Gegenteil umkehren. Das einzige Element, das aus heutiger Perspektive nicht der Beschreibung des Äußeren zuzuordnen wäre, ist die Metapher für das Versiegen poetischer Kreativität im ersten Vers des zweiten Quartetts und damit exakt in der Mitte der *descriptio superficialis*. Der Vers ragt nicht nur grafisch, sondern auch semantisch insofern heraus, als er bilanziert und das Sichtbare interpretiert. Folglich zeichnen sich eine horizontale und eine vertikale Symmetrieachse ab.

Die Komponenten des Selbstporträts kennt man aus petrarkistischen Frauenporträts. Auf den ersten Blick scheint ihre Negativierung prinzipiell den Porträts in der antipetrarkistischen Dichtung zu entsprechen (man denke an Francesco Bernis berühmtes *Sonetto alla sua donna*). Im Unterschied dazu ist der Beschriebene hier jedoch nicht per se hässlich, sondern derangiert; es handelt sich um einen verursachten, seelisch bedingten Zu-

¹⁴ Die Wiederentdeckung desselben ist Margot Kruse zu verdanken, die Paratexte, pikturale Frontispizporträts sowie editorische Umstände recherchierte. Vgl. Margot Kruse, Autorporträt und Selbstdarstellung bei Luigi Groto. In: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, hg. v. Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn, Wiesbaden 1983, 170-190. Kruse hält es übrigens für wahrscheinlich, dass *Descrittione de se stesso* erst nachträglich mit seinem Titel versehen wurde, da die Mehrzahl von Grotos Gedichten titellos waren.

¹⁵ Vgl. auch ebd., 187.

stand. An der petrarkistischen Tradition partizipiert dieses Porträt nicht nur aufgrund von Darstellungsform und -verfahren: Vor Augen geführt wird dem Leser das Bild eines vom Liebesleid Zerrütteten und damit eben des typischen lyrischen Ichs.¹⁶ Dementsprechend ist auch die interne Ordnung der an sich von oben nach unten verlaufenden *descriptio superficialis* derangiert.

Neu ist, dass Groto auf ein sprechendes, aussagekräftiges Äußeres setzt, das seinen Zustand nach dem Prinzip der Pathognomik sichtbar macht. Die bloßen Qualitäten der Gesichtselemente erhalten einen Ausdruck. Dadurch werden trotz Zweigliedrigkeit des Porträts Außen- und Innenperspektive miteinander überblendet; sein Inneres wird nach Außen gekehrt. Grotos Selbstporträt ist die Veräußerlichung dessen, was Petrarca als emotionale Verfassung im *Canzoniere* expliziert, aber nicht sichtbar macht. In diesem Sonett nimmt der unsichtbare Sonett-Dichter eine bedröhtige Gestalt an. Es ist auch ein Körper-Text, sozusagen das Komplementärbild zur schönen Dame; genauer, das Bild ihres Schöpfers, der wegen ihrer Schönheit selbst physisch wie psychisch verfällt, dessen Liebe ihn im wahrsten Sinne des Wortes ruiniert hat. Die Projektion des Inneren aufs Äußere gewinnt durch die bekannte Blindheit des Dichters, der sich nie selbst im Spiegel gesehen hat, an Brisanz.

Ein Abgleich des Gedichts mit dem von Gasparina Pittonia angefertigten Porträt zeigt, dass es sich wohl kaum um eine Ekphrasis handelt, weist die Selbstbeschreibung mit dem Bild doch keinerlei Ähnlichkeit auf –

¹⁶ Der Petrarca-Bezug wird unterstrichen durch eine parodistische Allusion auf Petrarcas Sonett 248 (*Chi vuol veder quantunque pò natura*) im ersten Vers von Grotos Sonett. Schon Berni (1497-1535) hatte das Incipit aufgegriffen in seinem *Sonetto in descrizione dell' Arcivescovo di Firenze*, das zu den im frühen 16. Jahrhundert beliebten satirisch-burlesken versifizierten Karikaturen gehört. Trotz der gemeinsamen negativen Schilderung des Äußeren, die man sonst meist in Form von *capitoli* findet, haben solche Scherze freilich eine andere Funktion als *autoritratti* wie dasjenige Grotos. Dessen Kernaussage, der Verlust von Seele und Herz aufgrund unerwidelter Liebe, ist längst topisch; im Speziellen rekurriert Groto hier aber wohl auf Serafino dall' Aquila's Sonette *Effetti d'Amore* und *Mando el ritratto mio*, in dessen fiktiver Rahmenhandlung der Dichter der Geliebten ein Porträt schickt, das seine Veränderung zeigt (vgl. Kruse, die intertextuelle Bezüge aufdeckt, ebd., 183-189). Jedoch weist aufgrund fehlender *descriptio intrinseca* keiner der dort genannten 'Prätexte' die bei Groto gegebene formale und semantische Dualität auf.

abgesehen von der auf die Blindheit verweisenden Kopfhaltung (V. 4), die mit dem 'leeren' Blick im Bild korrespondiert. Grotto wurde mehrfach porträtiert, mitunter sogar von Jacopo Tintoretto im Großformat; und für seine Werke wurden mehrere Frontispiz-Stiche produziert.¹⁷ Das Porträt, nahezu immer ein Brustbild, wird meist gerahmt in ornamentalem Oval präsentiert, das oft Namen und Entstehungsdatum des Porträts beinhaltet. Betrachtet man die Text-Bild-Anordnung in Grotos *Rime* von 1610, so nimmt das Sonett hier quasi die Stelle einer epigrammatischen Bildunterschrift ein, wie man sie aus der Emblematik kennt. Dadurch situiert sich dieses Sonett gewissermaßen auf der Schnittstelle zwischen petrarkistischer Sonetttradition und Epigrammatik.¹⁸

In der sich an Grotos autoritratto anknüpfenden Tradition sind weitere tatsächliche Berührungen zwischen Sonetten und Porträtzeichnungen bzw. -gemälden zu verzeichnen.

¹⁷ Allerdings ist keine der beiden zu Lebzeiten des Autors erschienenen Ausgaben seiner *Rime* mit dem hier abgedruckten Frontispiz ausgestattet; ebenso wenig ist der Sammlung darin das Selbstporträt vorangestellt.

¹⁸ Namentlich Borgstedt affirmiert die Verbindung des Sonetts mit zwei verschiedenen Traditionen: einerseits mit der Kanzonendichtung und in diesem Zusammenhang thematisch mit der Liebeslyrik; andererseits, nach der Wiederentdeckung der antiken Dichtung, mit der Epigrammatik. Siehe ders., *Topik*, insbesondere S. 223: "Dem Objektbezug des Sonetts im Zeichen des Epigramms entspricht eine universelle Ausweitung seiner Gegenstände. Auch wenn darauf hinzuweisen ist, dass die Sonetttradition bereits im Anschluss an Guittone und an die burlesk-realistische Tradition eine Vielzahl von Stoffen eroberte, so ist diese Ausweitung des Gegenstandsbereichs im 16. Jahrhundert mit der Epigrammatisierung in Verbindung zu bringen. Sie korrespondiert dem Herauslösen des Sonetts aus dem Zykluskontext und der zunehmend objektbezogenen Themenwahl." – Das Porträt-Sonett ist ein interessanter Fall, weil es auf unterschiedliche Weise an beide Traditionen anknüpft. Dadurch lassen sich die semantischen und ästhetischen Unterschiede erklären zwischen petrarkistischen Porträt-Sonetten aus dem Rahmen der Liebesdichtung und oft ekphrastischen Herrscherporträts, die als Gelegenheitsgedichte im Rahmen höfischer Panegyrik entstanden.

Vittorio Alfieri

Sublime specchio di veraci detti,
Mostrami in corpo e in anima qual sono:
Capelli, or radi in fronte, e rossi pretti;
Lunga statura, e capo a terra prono;
Sottile persona in su due stinchi schietti;
Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono;
Giusto naso, bel labro, e denti eletti;
Pallido in volto, più che un re sul trono;
Or duro, acerbo, ora pieghevole, mite;
Irato sempre, e non maligno mai;
La mente e il cor meco in perpetua lite;
Per lo più mesto, e talor lieto assai;
Or stimandomi Achille, ed or Tersite:
Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai.¹⁹

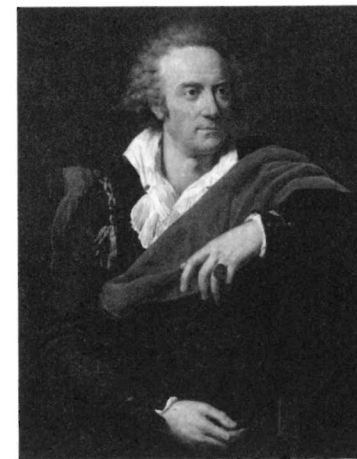


Abb. 2a: François-Xavier Fabre, *Alfieri*, 1793

Erhabener Spiegel wahrhaftiger Kunde,
Zeig mich in Körper und in Seele, wie ich bin:
Haare, jetzt spärlich auf der Stirn und echt rot;
Lange Gestalt und Kopf zur Erde geneigt;
Dünne Person auf zwei geraden Beinen;
Weiße Haut, blaue Augen, gutes Aussehen;
Gerade Nase, schöne Lippen und edle Zähne;
Blasser im Gesicht als ein König auf dem Thron;
Einmal hart, herb; einmal nachgiebig, mild;
Zornig immer und nie nicht böseartig;
Der Verstand und das Herz mit mir im ewigen Streit;
Meistens traurig, manchmal ziemlich fröhlich;
Einmal halte ich mich für Achill, einmal für Thersites:
Mensch, bist du groß oder niedrig? Sterbe, dann wirst du es wissen.²⁰



Abb. 2b: Ausschnitt

¹⁹ Vittorio Alfieri, *Rime. Edizione critica*, hg. v. Francesco Maggini (*Opere di Vittorio Alfieri*, Bd. IX), Asti 1954, 141.

²⁰ Interlinearübers. v. Vf.

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti;
 Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto;
 Labbro tumido acceso, e tersi denti;
 Capo chino, bel collo, e largo petto;
 Giuste membra; vestir semplice eletto;
 Ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;
 sobrio, umano, leal, prodigo, schietto;
 Avverso al mondo, avversi a me gli eventi;
 Talor di lingua, e spesso di man prode;
 Mesto i più giorni e solo, ognor pensoso;
 Pronto, iracondo, inquieto, tenace;
 Di vizj ricco e di virtù, do lode
 Alla ragion, ma corro ove al cor piace:
 Morte sol mi darà fama e riposo.²¹

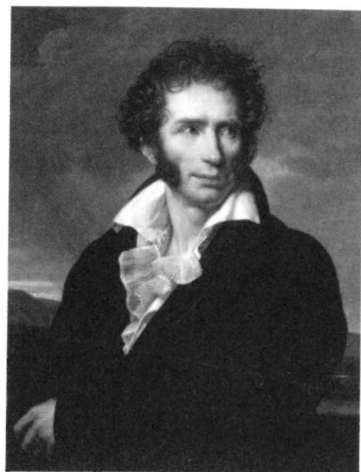


Abb. 3a: François-Xavier Fabre, *Foscolo*, 1813

Gefurcht die Stim, die Augen tief und schnell;
 Das Haar fast rot, hohlwangig, selbstbewußt;
 Die Lippen glänzend, voll, die Zähne hell;
 Geneigt das Haupt, Hals schön, auf breiter Brust;
 Die Glieder maßvoll, Einfachheit beim Kleiden;
 Geschwind – wie Denken, Tun und Wort – der Schritt;
 Großzügig, offen, menschlich treu, bescheiden;
 Distanz zur Welt, die mir entgegentritt;
 Im Wort und mehr in Taten voller Mut;
 In Trauer muß ich, einsam, sinnend leben;
 Bin rasch, auch zornig, zäh und ohne Ruh;
 An Lastern reich, an Tugend auch; und gut
 Scheint mir Verstand – dem Herzen neig ich zu:
 Der Tod erst wird mir Ruhm und Ruhe geben.²²



Abb. 3b: Ausschnitt

²¹ Ugo Foscolo, *Poesie e Carmi*, hg. v. Francesco Pagliai u.a., Florenz 1985 (= Edizione Nazionale, Bd.I), 93. Siehe auch ebd. (fortan zitiert als EN) die Varianten zu Sonett 7: 7b-7g, 101-106.

²² Ugo Foscolo, Sonetti. Kommentierte Übersetzung von Hinrich Hudde In: *Ginestra* 8 (Mai 1998), 14-22, 19.

4. "Des passeports en rimes" (Alfieri, Foscolo)

Nicht nur weil beide Autoren ihr Selbstbildnis in Sonettform schufen, liegt es nahe, die *autoritratti* von Vittorio Alfieri (1749-1803) und Ugo Foscolo (1778-1827) zu vergleichen. Der jüngere Dichter empfiehlt dies, indem er das Gedicht seines Vorbilds abschreibt, um ihm das eigene an die Seite zu stellen und beide als Doppelpor­trät zu präsentieren.²³ Allzu verblüffend sind die semantischen und strukturellen Gemeinsamkeiten der in der ersten Person²⁴ verfassten Sonette, in denen die Selbstbeschreibung erneut nach dem Schema 'von außen nach innen' erfolgt. Ein kaum beachteter kleiner (aber feiner) Unterschied besteht in der Gewichtung der beiden Bestandteile, den es zu deuten gilt. Ein eventuelles Abhängigkeitsverhältnis der Texte kann nur einseitig sein: Alfieris *Sublime Specchio* ist auf 1786 datiert. Die Erstfassung von *Solcata ho fronte* entstand 1801, Foscolo modifizierte den Text allerdings bis in sein Todesjahr 1827.

Den beiden autoritratti kann man vergleichend sogar ein drittes Sonett zur Seite stellen, das der damals sechzehnjährige Alessandro Manzoni (1785-1873) im selben Jahr wie Foscolo verfasste, jedoch nie publizierte.²⁵

²³ Vgl. das Autograf aus der Biblioteca Bodmeriana, genauer aus der Sammlung von Stefan Zweig, selbst Verfasser zahlreicher Prosa-Porträts; zitiert bei Gorni, *Il poeta*, 110-113. Das Besondere an dem 6-seitigen Faszikel ist die französische 'Rahmung' der Sonette mit einführenden Bemerkungen zum vermeintlichen Entstehungshintergrund sowie explikativen Paraphrasen sämtlicher italienischer Verse. – Ohne Hinweis auf Fosclos Korrelation werden die Sonette zusammen präsentiert in der Anthologie von Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*, 2 Bde., Göttingen 2002 [Dort ist Alfieris Sonett abweichend von der kritischen Werkausgabe auf 1794 datiert]. Den beiden Sonetten werden neben den bekannten Werken beider Autoren nicht viel Aufmerksamkeit zuteil. In den letzten Jahren erschienen jedoch zwei Beiträge, die sie (basierend auf Gorni) vergleichen, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen: Daniela Aronica, *Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratti dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni*. In: *Quaderns d'Italia* 4/5 (1999/2000), 117-130; Pietro Bernaschina, *Sugli autoritratti in versi di Alfieri e di Foscolo*, in: *Versants* 35 (1999), 135-163.

²⁴ Siehe dazu Anm. 35.

²⁵ Auffälligerweise entstanden die Sonette von Foscolo und Manzoni beide am Ende desselben Jahres, 1801, in dem schon dasjenige von Alfieri erschienen war. Fosclos Sonett erschien erstmals in seiner ersten Fassung 1802; Manzoni hingegen gab seines nie in den Druck. Es ist nur in Form des auf 1801 datierten Manuskripts (im Besitz der Mailänder Biblioteca Nazionale Braidense, VS.IX.2) und einigen Abschriften überliefert; abgedruckt ist es bei Aronica, *Appunti*, 130. Zweifelsohne ist Alfieris Sonett der gemeinsame Bezugspunkt der

Während sich die Anlehnung ans Sonett des Ältesten natürlich in der Wahl der Form und auf semantischer Ebene deutlich zeigt,²⁶ ist auch die emulative Abgrenzung davon sofort im Reimschema sichtbar: Foscolo und Manzoni modifizieren das von Alfieri gewählte traditionelle Schema.²⁷

Die Sonette von Alfieri und Foscolo sind nicht nur künstlerisch interessanter, sondern auch aufgrund ihrer mehrfachen materiellen Verbindung zu pikturalen Porträts der Dichter: Alfieri schrieb sein Gedicht auf die Rückseite der Leinwand des Porträts, das sein Freund François-Xavier Fabre 1793 in Florenz gemalt hatte und das heute in den Uffizien zu sehen ist (Abb. 2a).²⁸ Nachdrücklicher hätte Alfieri seine Überzeugung, ein verbales Äquivalent zum pikturalen Porträt geschaffen zu haben, wohl kaum demonstrieren können. Foscolo, der sich bezeichnenderweise ebenfalls von Fabre porträtieren ließ (Abb. 3a), tut es seinem großen Vorbild nicht nur einmal gleich: Er schrieb sein sonetto-autoritratto auf die Rückseite eines Frontispizporträts für die Züricher Ausgabe seines autobiografischen Briefromans *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* von 1816.²⁹ Eine Abschrift des Sonetts findet sich unterhalb eines von Tito Perlotto angefertigten Porträts aus dem Jahr 1820, geschrieben auf den passepartout-artigen Träger-Karton der Zeichnung.³⁰ Und ein weiteres Autograf ist auf der

jüngeren, während die Interdependenz zwischen diesen unklar ist, obwohl Manzoni wahrscheinlich Foscolos Sonett noch 1801 in seiner handschriftlichen Fassung und damit vor dessen Publikation kannte. Vgl. Aronica, ebd., 118, bes. Anm. 4.

²⁶ Eine tabellarische Gegenüberstellung der drei Sonette, die ihre Elemente (Körperteile und deren Qualitäten) in der vertikalen Abfolge auflistet und zahlreiche Übereinstimmungen sichtbar macht, bietet Aronica, Appunti, 119. Sie konstatiert ebenso viele Analogien in der psychologischen Selbst-Charakterisierung, verweist jedoch nur auf die 'Traurigkeit' (vgl. Alfieri, V. 12; Foscolo V. 10 und Manzoni, V. 10).

²⁷ Alfieri: ABAB ABAB CDC DCD; Foscolo: ABAB BABA CDE CED; Manzoni: ABAB BAAB CDC EDE.

²⁸ Vgl. Luciano Berti, *Gli Uffizi*, Florenz 1999, 346 [Inv. 1000].

²⁹ Besagtes Autograf ist im Besitz der Biblioteca Marucelliana in Florenz. Vgl. John Lindon, Per la storia del sonetto-autoritratto, dei ritratti e dei ritrattisti del Foscolo. In: *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 17 (1988), 199-214, hier 204.

³⁰ Diese ist im Besitz des Museo Civico, Vicenza. Zu sehen auf den Seiten des Ministero per i Beni e le Attività Culturali: <http://www.culturaitalia.it/pico/catalogo/content.html?id=oi:artpast.org:0500292829&T=1328453456096> [30.11.2011]

Rückseite eines 1822 von Filippo Pistrucci gemalten Porträts angebracht.³¹ In für ihn typischer mystifikatorischer Manier behauptet Foscolo sogar im Kontext des oben erwähnten 'Doppelporträts', dass die beiden "portraits morales", das heißt die Porträtgedichte von Alfieri und ihm selbst, seitens des Malers [Fabre] von den Dichtern als Beigabe für seine Bilder erbeten worden seien. Damit deklariert er sie fälschlicherweise als Ekphrasen. Im Übrigen betont er, dass sie nicht als "Poesie", sondern als "passeports en rime" anzusehen seien.³² Dass Foscolo ein derartiges Spiel mit den poetischen und pikturalen Porträts beider treiben würde, konnte Alfieri natürlich nicht wissen.

Alfieris *Sublime specchio*

Vittorio Alfieri, der heute dank seiner klassizistischen Tragödien vorrangig als Dramatiker bekannt ist, eröffnet sein autoritratto mit einer Apostrophe an den Spiegel: Dieser solle ihm nicht nur sein Äußeres widerspiegeln, sondern das Innere offenbaren, womit die Dualität vorgegeben ist. Diese folgt dem bereits bekannten Schema Quartette/Physis und Terzette/Psyche. Die Spiegelthematik manifestiert sich auch im Reimschema: Auf zwei einleitende Verse (AB) folgen sechs Verse (ABABAB) mit der *descriptio superficialis*; die *descriptio intrinseca* nimmt die nächsten fünf Verse (CDCDC) ein, komplettiert durch eine *conclusio* (D). Die Selbsterforschung beginnt ganz oben beim Haar, nimmt dann die gesamte Gestalt in den Blick, kehrt zum Gesicht zurück und fokussiert einzelne Merkmale, deren Fazit in einen überbietenden Vergleich mit einem König mündet.³³

In den der Introspektion gewidmeten Terzetten werden charakterliche Widersprüche aufgezählt, die, so lautet das Fazit des ersten Terzetts, auf den Streit zwischen Verstand und Gefühl zurückgehen. Um diesen Aussagekern ist die *descriptio intrinseca*, anders als die ungeordnet wirkende, einen umherschweifenden Blick imitierende *descriptio superficialis*, kunstvoll symmetrisch angeordnet. Man kann sich also eine vertikale Achse

³¹ Vgl. Lindon, ebd. Welche Varianten des Sonetts jeweils auf die Bilder geschrieben bzw. geklebt sind, lässt sich leider nicht ohne Weiteres ermitteln, da keine Aufnahmen der rückseitigen Kunstwerke erhältlich sind.

³² Zit.n. Gorni, Il poeta, 110.

³³ Es sei daran erinnert, dass der blasse Teint als Zeichen aristokratischer Schönheit galt.

denken, welche die fünf Verse mittig teilt in überdeutliche semantische Oppositionen und damit die beiden Seiten der Person zeigt – eine Technik, die dem *chiaroscuro* der Malerei vergleichbar ist.³⁴ Die Widersprüche werden durch Zeitadverbien eingeleitet, die Unbeständigkeit suggerieren, letztlich aber auch Unsicherheit im Urteil über sich selbst. Der Widerstreit zwischen Verstand und Gefühl, bei Alfieri übersetzbar als Überzeugung von der Sinnlosigkeit allen Tuns einerseits und dem Streben nach Sinnfindung in der heroischen Tat (verkörpert in Achilles, V. 13) andererseits, ist freilich mehr als ein psychologisches Problem: nämlich ein Indiz für die Epochenschwelle zwischen Aufklärung und Romantik, aber auch poetologisch lesbar als Reflex auf die Formsemantik des Sonetts.

Die zuerst gehaltene Balance ist im letzten Terzett bedroht durch ein Übergewicht an Traurigkeit (V.12: 'meistens' vs. 'manchmal') – wobei nicht zu vergessen ist, dass die Melancholie seinerzeit als Distinktionsmerkmal des sensiblen Menschen sozusagen in Mode war.³⁵ Letztlich wird die Entscheidung aufgeschoben in der Überzeugung, dass erst der Tod den Wert des Menschen zeigt, je nachdem, wie der hier nicht erwähnte, aber erhoffte Nachruhm ausfällt.

Die Unmöglichkeit einer Urteilsfindung scheint in Alfieris Augen also weniger dem Porträt generell inhärent oder gar medienspezifisch bedingt zu sein. Keineswegs wird die im Selbstporträt aufgrund fehlender Distanz nie erreichbare Objektivität problematisiert, die aus moderner Perspektive selbstverständlich ist, seinerzeit aber auch schon thematisiert wurde.³⁶ Im Gegenteil, bereits im apostrophischen Auftakt drückt Alfieri einen Wahr-

³⁴ Vgl. Aronica, Appunti, 120-121.

³⁵ Vgl. Bernaschina, Sugli autoritratti, 147, der darauf hinweist, dass Alfieri die in seiner *Vita* oft erwähnte Traurigkeit auf den amoralischen Zustand der Gesellschaft zurückführt. Mit der Referenz auf Thersites (V. 13) beschuldigt er sich selbst der Feigheit, obwohl er wie Achilles vom Zorn gegen jegliche Tyrannei erfüllt ist.

³⁶ So nämlich im Zuge florierender Autobiografik und im Rahmen wechselseitiger Portraiture, wie sie in literarischen Salons als Gesellschaftsspiel praktiziert wurde. – Wahrscheinlich um größere Objektivität zu suggerieren, hat Foscolo in seiner zweiten Überarbeitung [vgl. 7c, Anm. 20] die erste Person durch die dritte ersetzt, dies aber im nächsten Schritt wieder rückgängig gemacht. – Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang die Auffassung des frühen Sonetts als 'Form der Objektivität', also gerade nicht als Medium lyrischer Subjektivität; vgl. Borgstedt, *Topik*, 162.

heitsanspruch aus und bemüht sich zumindest anfänglich (bis V.6) um eine objektive Beschreibung seines Äußeren durch Verzicht auf wertende Adjektive. Interessant ist, dass der Sprecher keinerlei Schwierigkeiten hat, sein Äußeres zu beschreiben, und es als stabil darstellt, weil er darin keinerlei Widersprüche entdeckt und den zeitlichen Wandel nicht thematisiert. Alfieri traut sich zu, gerade das zu beschreiben, was sein Medium weniger gut evozieren kann. Beobachten lässt sich ein wachsendes Selbstbewusstsein des Verbalporträts nach dem Abklingen des zuvor omnipräsenten *paragone*. Im Rahmen der fingierten Sprechsituation ist es der Spiegel, der dem Ich die Wahrheit sagen soll, tatsächlich aber ist es natürlich das Sonett, das dem Leser die Wahrheit vermitteln soll.³⁷ Signalwirkung besitzt das erste Wort des Sonetts, das die gegen die Regeln der Poetik erfolgende Anhebung auf die Stilhöhe des Sublimen direkt ankündigt. Indem Alfieri dem Genre heroisch-tragische Züge einschreibt, nobilitiert er es gegenüber dem petrarkistischen Porträt.

Foscolos *Solcata ho fronte*

Auf eine Einleitungsformel verzichtend, beginnt Foscolos *autoritratto* in *medias res* mit der Beschreibung des Äußeren – eine kühne, wenn nicht gar aufgewühlte Erscheinung –, die er wider dem bewährten Schema auf die ersten fünf Verse (erstes Quartett = Brustbild) beschränkt.³⁸ Inhaltlich erweitert er sie aber durch den Hinweis auf die Kleidung (V.5), die selten thematisiert wird, zumal ihr im Sonett kein fester Platz gebührt. Der darauffolgende Vers erhöht die Anzahl der Kennzeichen und vermischt kategorial unterschiedliche Aspekte der Person. Nur weil sie allesamt durch ein einziges Adjektiv ('schnell') qualifiziert sind und der nachfolgende Vers nurmehr Adjektive aneinander reiht, finden derart viele in je einem Vers Platz. Allein schon die Art der beschleunigten Aufzählung weist den Sprecher als ruhelos aus, so dass der Text sprachlich nachahmt, was er aussagt

³⁷ Vgl. dazu Gornis Lesweise von Alfieris *Incipit* als eine Variation des Narziss-Mythos, welche die Spiegelung im Text betont, in Ders., *Il poeta*, 94.

³⁸ Foscolo lässt in seiner Selbstbeschreibung aus, was ihm nicht an sich gefällt, z.B. die bei Alfieri und Manzoni vorhandene Nase. Aronica (Appunti, 122) verweist darauf, dass der junge Foscolo deren Form als "aquilino e grosso" beschreibt, s. Brief an Gaetano Fornasini, Ugo Foscolo, *Epistolario I* (= EN, Bd. XIV), hg. v. Plinio Carli, Florenz 1949, 12.

(V. 11). Desgleichen vermittelt das beschriebene Aussehen, das hier nicht anders denn als Zeichen eines Temperaments gelesen werden kann, vorrangig den Eindruck eines Ruhelosen. Jedoch ist auch dieses Selbstbildnis nicht frei von Widersprüchen, denn der Tatendrang wird durch Traurigkeit gedämpft, das Engagement wird durch Introversion gebremst. Erklären ließe sich dies durch ein Schwanken zwischen äußerer und innerer Rebellion, die stets von der eventuellen Resignation bedroht ist. Ein anderer, innerliterarischer Grund für Inkohärenzen liegt in den Referenzen auf diverse Prätexte, vor allem denjenigen Alfieris, aber auch Petrarcas. Um nur ein Beispiel zu nennen: Auch Foscolo präsentiert sich (wie Alfieri in V. 4) 'gebeugten Hauptes' und verschreibt die Mehrzahl seiner Tage dem Trübsinn, überbietet Alfieri allerdings mithilfe Petrarcas an Einsamkeit und Nachdenklichkeit ("Mesto i più gioni e solo, ognor pensoso" V. 10 – vgl. Alfieri: "Per lo più mesto" V. 12; sowie Petrarcas berühmtes "Solo et pensoso"). Die Imitation beider Autoren zeigt sich im Bemühen um semantische wie stilistische Ausgewogenheit, die Foscolo metapoetisch mit den "giuste membra" ('wohlproportionierten Gliedern' V.5) thematisiert, jedoch nicht durchsetzt. Dies zeigt sich zentral an seiner Adaption der Opposition von Verstand und Gefühl: Anders als bei Alfieri (V. 11) wird der Einfluss von 'Hirn und Herz' nicht ausbalanciert; Foscolo lobt zwar den Verstand, eilt aber, wohin ihn das Herz lenkt (v. 12-13). Angetrieben wird er mitunter, so suggeriert es die kaschierte Referenz auf das von Alfieri übernommene Vorbild Achilles,³⁹ vom Zorn über die politischen Verhältnisse. Anders als bei Alfieri wird der Einfluss dieses Vorbilds in Foscolos Erstfassung nicht durch ein zweites, komplementäres begrenzt, sondern erst bei späterer Überarbeitung ausgetauscht. Folgerichtig endet das autoritratto nicht wie Alfieris Gedicht mit dem Versprechen der Erkenntnis, sondern der Ruhe.

Zu bedenken ist, dass Foscolos Sonett in der Erstfassung ein Jugendbildnis ist, wohingegen sich Alfieri als reifer Mann porträtiert. Der einen repräsentativen Selbstdarstellung steht ein sich wandelndes und durch andere Selbstentwürfe in Vers und Prosa ergänztes autoritratto gegenüber. Foscolo überarbeitet sein Selbstbildnis zwischen 1801 und seinem Todes-

³⁹ Die Adjektiv-Reihe in V. 11 verweist auf die Charakterisierung des Achilles in der Horaz'schen *Ars Poetica*, V. 121 (vgl. Gorni, *Il poeta*, 108).

jahr 1827,⁴⁰ wobei sicher nicht alle Abweichungen intendiert waren, schrieb er es doch im Verlauf der Jahrzehnte mehrmals aus dem Gedächtnis nieder, um es Briefen beizugeben. Dies tat er weniger mit der Absicht, ein Kunstwerk zu präsentieren, als piktorale Porträts zu korrigieren und Auskunft über sich selbst zu geben.⁴¹ Die realpragmatische Funktion erklärt fortlaufende Aktualisierungen, die auf seinen Reifungs- bzw. Alterungsprozess verweisen. Andere Modifikationen sind primär poetologisch motiviert. Bisweilen überschneiden sich intra- und extraliterarische Motivation, wie zum Beispiel in einer der wesentlichen Änderungen in der *descriptio superficialis*, dem Austausch der 'breiten' gegen eine 'struppige' Brust ("irsuto petto")⁴². Damit ersetzt er das Vorbild Achilles durch Herkules, wie ihn Properz beschreibt – eine Entscheidung, die man als Wechsel zu einem stoischen Ideal interpretieren kann.⁴³ Im selben Überarbeitungsschritt eliminiert er die Zähne, um zu betonen, dass ihm nicht leicht ein Lächeln zu entlocken sei. Mit den Zähnen tilgt er eine offensichtliche Referenz auf Alfieri, aber auch ein Element, das wenig Ausdruckskraft besitzt, um einer aussagekräftigen Bemerkung zur Mimik Raum zu schaffen. Etwas später werden die 'tief liegenden' Augen zu 'finster blickenden'⁴⁴ – ein weiteres Beispiel für die Tendenz zur pathognomischen Aufladung des Porträts. Übrigens gehören die ersten drei Wörter des Sonetts zu den wenigen, die keiner Überarbeitung zum Opfer fallen: Sicher weil sie anagrammatisch auf den ungewöhnlichen Nachnamen verweisen.

⁴⁰ Vgl. die Übersicht der handschriftlichen (Autografen sowie Abschriften) und gedruckten Varianten bei Guido Bezzola, *Un nuovo autografo del sonetto-autoritratto di Ugo Foscolo* [zuerst 1982]. In: Ders., *Schede critiche*, Milano 1989, 259-266, hier 261; auch abgedruckt bei Gorni, *Il poeta*, 106f., und Aronica, *Appunti*, 126.

⁴¹ Foscolo sorgte sich um die Reaktionen auf sein piktorales Porträt und misstraute der Malerei, weil sie seine inneren Stärken nicht offenbart, dafür aber seine äußeren Schwächen enthüllt. Mit verbalen Selbstporträts versucht er dem entgegen zu wirken. Vgl. z.B. das Briefgedicht *Il ritratto* (kein Sonett), worin er sich selbst als hässlich, aber feinsinnig beschreibt. In: Ugo Foscolo, *Tragedie e Poesie minori*, hg. v. Guido Bezzola, Florenz 1961 (=EN, Bd.II), 246f. Zu diesem und weiteren Selbstbeschreibungen aus Briefen sowie stark autobiografischer Fiktion vgl. Enzo Neppi, *Foscolo e i dilemmi della rappresentazione di sé*. In: *Rivista di letterature moderne e comparate*, Bd. 48 (1995), 357-378.

⁴² Siehe Fassung 7b, EN, 101.

⁴³ Vgl. den Verweis auf Properz (IV ix 49) bei Gorni, *Il poeta*, 108.

⁴⁴ Vgl. 7g, EN, 106.

Auch die explizite Selbstcharakterisierung verzeichnet Modifikationen,⁴⁵ die sich auf das Reimschema der Terzette auswirken (ab 7b: CDEDEC). Schon bei der ersten Überarbeitung wird Vers 9 – das Bekenntnis zu Wort und Tat – vollständig getilgt, wodurch die Anspielung auf die schriftstellerische Tätigkeit wegfällt. Enttäuschung und Einsamkeit werden stattdessen in den Vordergrund gerückt. Die anfängliche Sicherheit, wenigstens im Tod Ruhm und Ruhe zu finden, weicht (in 7e und 7f) einem 'vielleicht', das erst in der letzten Fassung (7g) wieder verschwindet, weil der Sprecher seinen Wunsch nach Ruhm streicht und sich nurmehr endlich Ruhe erhofft. Im Sonett spiegeln sich also äußere, innere und poetologische Entwicklungen Foscolos.

Die stetige Überarbeitung des eigenen Selbstbilds bei Foscolo kann man als Indiz für ein dynamisches Identitätsverständnis lesen, wohingegen Alfieris Porträt eher einem statischen entspricht.⁴⁶ Für Foscolo scheint das Porträt aufgrund von nicht synthetisierbarer Komplexität und zeitlichem Wandel unabschließbar. In kultur- bzw. ideologiegeschichtlicher Perspektive kann man die autoritratti beider Dichter mit Bernaschina als Belege für eine epochentypische 'existenzielle Unruhe' lesen, waren dem Menschen doch zwei wesentliche Referenzhorizonte entzogen: der soziale und der metaphysische.⁴⁷ Positiv gewendet bedeutet dies ein Erstarken des Individualismus.

Indem beide Dichter die Zeugnisse ihrer Einsamkeit und Vereinzelung in Sonette gießen, stellen sie immerhin eine Bindung sicher: diejenige an eine in Italien besonders wichtige Tradition. Foscolo nutzt die Form nicht nur in einmaliger Imitation Alfieris, sondern wegweisend als Medium autobiografischer Selbstbespiegelung.⁴⁸ Von seiner intensiven Beschäfti-

gung mit dem Genre zeugt außerdem die von ihm zusammengestellte und kommentierte Anthologie *Vestigi della storia del sonetto italiano* (verf. 1815), die anhand von 26 Sonetten die Tradition bis in die Gegenwart und damit bis zu sich selbst rekonstruiert.⁴⁹ Die Geschichte des italienischen Sonetts ist ein Musterbeispiel an Kontinuität, da es auch im 18. Jahrhundert in stetigem Gebrauch bleibt, während es in den anderen Ländern mit dem Abklingen des Petrarkismus aus der Mode kommt, bevor es die Romantiker wiederentdecken. Alfieri und Foscolo erfüllen die Form mit 'neuer Inständigkeit der Exklamation', so Kemp in seiner Anthologie.⁵⁰ Sichtet man die rund dreihundert Sonette Alfieris, zeigt sich, dass sie ungeachtet ihrer jeweiligen Thematik größtenteils seinen Tragödien sprachlich relativ ähnlich sind. Foscolos zwölf Sonette schwanken zwischen Pathos und Reflexion, lyrischer und dramatischer Sprache. Hier resultiert die Überblendung der Paradigmen von Neoklassizismus und Frühromantik in einer Mischung aus heroischer und empfindsamer Selbstdarstellung.

Im Vergleich dazu ist Manzonis autoritratto deutlich bescheidener: Die nur das erste Quartett einnehmende *descriptio superficialis*, ein Brustbild, ist um realistischere Züge bemüht;⁵¹ seine *descriptio intrinseca* ist ausgewogener, zwar teilweise auch auf Kontrasten basierend, diese jedoch

tet wurden. Zu Foscolos allesamt zwischen 1798 und 1803 entstandenen Sonetten vgl. Silvana Ghiazza, Note per una linea foscoliana nei Sonetti. In: *Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana* 17 (1988), 103-109; Valerio Vianello, Memoria, sentire, immaginazione: I tempi della scrittura nei sonetti foscoliani. In: *Rivista Quaderni Veneti* 19 (1994), 93-121.

⁴⁹ An den Anfang der Geschichte setzt Foscolo Guittone d'Arezzos *Quanto più mi distrugge il mio pensiero*, das er vage auf 1220 datiert. Die Wahl begründet er damit, dass Guittone das Sonett als feste Form etabliert habe; doch spielte Guittones autobiografische Stilisierung sicher auch eine Rolle. Vorletzter Autor ist erwartungsgemäß Alfieri. Foscolo stellte die Anthologie, von der 1816 in Zürich zunächst nur drei Exemplare gedruckt wurden, im englischen Exil zusammen. Da er vor Ort kaum Zugriff auf italienische Dichtung hatte, schrieb er die Sonette angeblich aus dem Gedächtnis nieder. Im Kommentar unterzieht er sie mit literaturkritischem Impetus einer sentimental gefärbten Lektüre: Er sieht die Qualität der Gedichte zuvorderst im authentischen Gefühlsausdruck, dessen Genialität verloren gehe, sobald die Form dominant werde.

⁵⁰ Vgl. Kemp, Das europäische Sonett, 150.

⁵¹ Dies wird sogleich am Verzicht auf eindeutig wertende Adjektive sichtbar.

⁴⁵ Am instabilsten ist V. 7, in dem Adjektive mehrfach ausgetauscht werden. Bernaschina zeigt die (teils wieder rückgängig gemachten) Änderungen in einem Schaubild, vgl. Ders., *Sugli autoritratti*, 153; zu weiteren Modifikationen siehe ebd., 148-155.

⁴⁶ Dass Alfieri sich selbst auch schon fast dreißig Jahre früher so gesehen hat, belegt eine frühe Selbstbeschreibung in Prosa, wiedergegeben bei Aronica, Appunti, 124.

⁴⁷ Bernaschina erklärt die Unentschiedenheit der Porträts mit einem Sinnvakuum infolge einer pessimistischen, agnostischen Weltsicht, vgl. Ders., *Sugli autoritratti*, 161-163.

⁴⁸ Erwähnt werden müssen vor allem die Sonette *Non son chi fui* [Ich bin nicht, der ich war] und *Che stai?* [Was bist du?], die wie *Solcata ho fronte* zu den ersten acht im Jahr 1802 veröffentlichten Sonetten Foscolos gehören, danach jedoch nicht mehr überarbei-

stets versöhnend. Sein Selbstbild wirkt ethischer und weniger narzisstisch als dasjenige Foscolos.⁵² Die augenfälligste Abgrenzung von beiden anderen Autoren, die sich letztlich der Autorität des Todes unterwerfen, erfolgt in den letzten Versen des sehr jungen Dichters: "poco noto ad altrui, poco a me stesso:/ Gli uomini e gli anni mi diran chi sono."⁵³ ("anderen wenig bekannt, wenig auch mir selbst:/ die Menschen und die Jahre werden mir sagen, wer ich bin."⁵⁴). Gerade anhand der autoritratti von Alfieri, Foscolo und Manzoni – das heißt, der drei wichtigsten italienischen Dichter des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts – kann man den Stilpluralismus um 1800 zeigen.

5. Coda

Angesichts der Tatsache, dass Manzoni sein autoritratto nicht publiziert hat, wird fälschlicherweise angenommen, Foscolo stehe am Ende der Tradition der sonetti-autoritratto.⁵⁵ Dem widersprechen Sonette von so unterschiedlichen Autoren wie Giuseppe Giusti (1809-1850) und Umberto Saba (1883-1957). Giustis *I trentacinque anni* (1844) und Sabas *Così passo i miei giorni* (im 1921 erschienenen *Canzoniere*) ist gemeinsam, dass sie ganz ohne *descriptio superficialis* auskommen und in diesem Punkt mit der aus der Rhetorik in die Sonettistik eingegangenen binären *descriptio personae* brechen. Sie knüpfen jedoch auf je eigene Weise an verschiedene andere Traditionsstränge an. In Giustis selbstironischer, heiter-versöhnlicher Bilanz zur 'Lebensmitte'⁵⁶ klingt der humoreske oder burleske Modus an, an dem schon Luigi Grotos autoritratto partizipiert. Besonders gelungen ist das autoreferenziell-metapoetisch lesbare zweite Quartett, in dem die Gattungsstile als Metaphern für die Lebensführung eingesetzt sind (V.6). Auch hier wird, wie bei Foscolo, die Balance gesucht: zwischen Prosa und

Poesie.⁵⁷ Als Lebensziel setzt sich der politische Dichter in seiner Imagination schließlich einen Grabstein, auf dem vermerkt ist, dass er, gemäß dem Ideal der *constantia*, nie die Fahnen gewechselt habe. Sabas autoritratto schließt in anderer Hinsicht ebenso an Foscolo an: Letztes Wort und letztes Ziel ist die 'Ruhe', die er lebendig nur in der Natur und im Schlaf findet. Das seinem *Canzoniere* entnommene Selbstbild des einsamen, isolierten Melancholikers, der seine Erinnerungen als Irrtümer entlarvt, rekuriert semantisch und lexikalisch wiederum stark auf Petrarca. Während Giusti ansonsten Sonett und Porträt nicht verschmolzen hat, macht Saba dies in zwei Sammlungen zum Programm: in seinem fünfzehnteiligen Sonettzyklus *Autobiografia* (1924), eine lyrische und zugleich diskursiv-narrative Lebensgeschichte in einzelnen Stationen, sowie im ebenfalls autobiografischen fünfzehnteiligen Zyklus *I Prigioni* (1924), in dem jedes Sonett einen jeweils im Titel genannten Charakterzug fokussiert, so dass man die Texte auch als Typenporträts lesen kann. So versöhnt Saba beide an sich gegenläufigen Impulse der Subjektivierung und der Objektivierung im Sonett.

Speziell im sonetto-autoritratto zeigt sich, wie Innen- und Außenperspektive gerade in dieser Form auf singuläre Weise synthetisiert werden können, so dass sie ein Ganzes ergeben, ihre Komplementarität aber sichtbar bleibt. Jenseits der einzelnen historischen Phänomene zeichnet sich also eine spezifische Kompatibilität von Portraiture bzw. *descriptio personae* und Sonett ab, basierend auf beiden gemeinsamer Dualität, Gliedhaftigkeit und Antithetik. Mit anderen Worten: Als ein Analyse und Synthese beförderndes, gegliedertes Symmetriesystem mit der Hauptantithese zwischen Oktett und Sextett kommt das Sonett der analytischen Selbsterkundung des eigenen Äußeren und Inneren entgegen wie keine andere Gedichtform.

Ihre Eignung zur Realisation von Porträts bleibt selbst bestehen, wenn sich in diesen die Dichotomie zwischen Leib und Seele verschiebt auf

⁵² Vgl. Aronica, Appunti, 123.

⁵³ Zit. n. ebd., 130.

⁵⁴ Übs. v. Vf.

⁵⁵ Vgl. Gorni, Il poeta, 99, der keine anderen italienischen autoritratti mehr nennt, ebenso wenig wie die anderen, die sich mit Alfieri, Foscolo und Manzoni's Sonetten beschäftigen.

⁵⁶ Man denke an Dantes Incipit "Nel mezzo del cammin di nostra vita..." (*Divina Commedia*, I,1) als Paraphrase für sein 35. Lebensjahr.

⁵⁷ "Mi comincia un'età meno agitata/ di mezza prosa e mezza poesia;/ età di studio e d'onesta allegria,/ parte nel mondo e parte ritirata." [Für mich beginnt ein weniger bewegtes Alter/ halb Prosa und halb Poesie;/ ein Alter des Lernens und anständiger Freude,/ halb unter Menschen und halb zurückgezogen." *Opere di Giuseppe Giusti*, hg. v. Nunzio Sabbatucci, Torino 1976, 347.

(bzw. ergänzt wird durch) eine zwischen Verstand und Gefühl,⁵⁸ wie in den autoritratti von Alfieri und Foscolo. Damit transformiert sich auch der in der Renaissance virulente *paragone* (als Wettstreit zwischen verba-
lem und pikturalem Porträt) zu einer konfliktuösen Konkurrenz von Affekt und Norm, der nach Selbstaffirmierung verlangt. Für Alfieri und Foscolo war das Sonett attraktiv, weil es beides gleichermaßen erlaubte: die klassizistische *imitatio auctorum* und subjektiven Gefühlsausdruck.

Porträt-Sonette referieren jedoch nicht nur auf ein menschliches Individuum, sondern überdies immer auch auf das pikturale Porträt, das heißt auf das (Ab-)Bild des Individuums. Ist ein Text etwa bereits im Titel als "Porträt" ausgewiesen, handelt es sich meist nicht um eine allgemeine Referenz auf die altermediale Kunstform, sondern um ein Signal für eine tiefergreifende Intermedialität. Die Simulation von Strukturen des anderen Mediums wird erleichtert durch die ostentative grafische Gestaltung des Sonetts. Am offenkundigsten ist die intermediale Konfiguration in ekphrastischen Porträtgedichten, da sich darin beide nicht nur auf ein und dieselbe Person beziehen, sondern der Text direkt auf ein Bild referiert. Das Bewusstsein von semantischen und formalen Äquivalenzen zwischen Porträt-Sonett und -Bild wird außerdem sichtbar, wenn Sonette, wie in Grotos *Rime*, einem bildlichen Frontispiz zur Seite gestellt werden oder dies gar ersetzen. In jedem Fall partizipieren die poetischen Porträts dank ihrer Assoziation mit pikturalen an deren Illusionsbildung, das heißt, an deren Fähigkeit zur Vergegenwärtigung einer Person.

Überblickt man die Entwicklung des Porträt-Sonetts anhand der ausführlich vorgestellten Exemplare und den genannten aus der Folgezeit, so ist festzustellen, dass Texte in dieser Form nicht primär darauf abzielen, weitere Verfahren zur Evidenzsteigerung hervorzubringen. Vielmehr knüpfen sie intertextuell stets an den einen oder anderen Strang der Sonett-Tradition an und variieren diesen vor dem Hintergrund diskursgeschichtlicher Innovationen bezüglich menschlicher Individualität. Die Beobachtung, dass die autoritratti motivisch so eng miteinander verwoben

sind wie schon die petrarkistischen Frauenbildnisse, belegt erneut die gattungstypische Disposition zu einer kombinatorischen Intertextualität. Gerade im Hinblick auf die Erschütterung des statischen Identitätskonzepts und seine Ablösung durch die Vorstellung dynamischer Entität beweist sich die formale Beständigkeit der Gattung, zugleich aber auch ihre inhaltliche Aktualisierbarkeit.

⁵⁸ Hier sei erinnert an eine in der Sonettforschung berühmt gewordene Bestimmung der Dialektik des Sonetts: "Das Sonett ist die vollendete Krasis von Gemüt und Verstand, Herz und Geist, Seelischem und Intellektuellem" (Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, 40).