

Maß und Exzess: Emotionalität in den Amor-Lauden des italienischen Mystikers Jacopone da Todi

Sprechen über die Liebe ist stets in besonderer Weise von Emotionalität geprägt. Literarisches Sprechen über die Liebe transponiert dieses schwer fassbare anthropologische Phänomen in eine reflektierte künstlerische Form, die ihrerseits auf Freisetzung von Emotionen auf Seiten des Zuhörers beziehungsweise des Lesers zielt. Maß und Exzess markieren zwei Pole, zwischen denen sich das Sprechen über die Emotion der Liebe in der italienischen Lyrik des ausgehenden 13. Jahrhunderts bewegt. Beschritt Dante in seiner dichterischen Entwicklung zunehmend den Weg des rechten Maßes, verurteilte die transgressiven Formen der Liebe in seinem *Inferno* und inszenierte sich in der Begegnung mit Beatrice im Irdischen Paradies seiner *Divina Commedia* als zerknirschter Sünder, der dank der strengen Beatrice aus dem Jenseits zur rechten Gottesliebe fand, ging Jacopone da Todi einen radikaleren Weg. Aus der Poesie des italienischen Mittelalters ragen die Gedichte Jacopones wie ein erratischer, inkohärenter Block heraus, bis heute sind Zuordnung oder Deutung umstritten, werden in der aktuellen Forschung nicht zuletzt aufgrund ihrer religiösen Thematik vernachlässigt. Für den Mystiker Jacopone bot sich in der Lauda die Möglichkeit, seine extreme Gefühlslage literarisch zu bannen. Unter den umstrittenen Künstlern und Gestalten des christlichen Glaubens, die Dante Alighieri in seiner *Divina Commedia* auftreten lässt, fehlt überraschenderweise der Spirituale und Mystiker Jacopone da Todi, auch wenn viele Forscher heute davon ausgehen, dass Dante Jacopones Werke gekannt hat.¹ Von dem Rigorismus des Spiritualen Ubertino da Casale, der 1317 aus dem Franziskanerorden ausgeschlossen wurde, distanzierte sich Dante bekanntlich explizit in *Paradiso* (XII: 124), über Jacopone schweigt er sich aus. Politische Vorsicht und eine gegen Lebensende zunehmende Orthodoxie mögen ihn dazu veranlasst haben. Mir scheint es aber auch möglich, Jacopones

¹ Cf. Canettieri (2001: 181) zu zahlreichen intertextuellen Bezügen. Man vergleiche „nave senza nocclero rompe en tempestanza“ (*Lauda* 46: 4) und „nave senza nocchiere in gran tempesta“ (*Purgatorio* VI: 77). Allerdings handelt es sich hier um eine politische Anklage Dantes gegen sein Vaterland.

Poetik als Gegenposition zu Dantes Mesotes-Position zu lesen. In der *Nikomachischen Ethik* II präzisierte Aristoteles sein Ideal von der Mesotes (*Nikomachische Ethik* II, Abschnitt 6: 1106b-1107a). Er stellte klar, dass

die Tugend nach der Mitte zielt, die sittliche oder Charaktertugend wohlverstanden, da sie es mit den Affekten und Handlungen zu tun hat, bei denen es eben ein Übermaß, einen Mangel und ein Mittleres gibt. Beim Zagen z.B. und beim Trotzen, beim Begehren, Zürnen, Bemitleiden und überhaupt bei aller Empfindung von Lust und Unlust gibt es ein Zuviel und Zuwenig, und beides ist nicht gut (ibid.: 35).

Irdische Liebe, aber auch die Liebe zu Gott artikulieren sich in der Spätphase von Dantes Schaffen innerhalb des Ordnungsprinzips des rechten Maßes, ja Dante rückt in seiner *Divina Commedia* deutlich von seiner in der Jugendzeit vertretenen Position ab. Beide Dichter, Dante wie Jacopone, setzten sich mit der Liebe als Passion auseinander. Dante ging von profanen Liebesgedichten um verschiedene Frauengestalten aus, um sich später immer stärker von der Konzeption leidenschaftlicher sinnlicher irdischer Liebe zu entfernen und selbst seine Beatrice-Liebe immer stärker zu sublimieren. Für den Juristen Jacopone dagegen bildete der tragische Tod seiner Ehefrau ein tiefes Trauma, das ihn in die Radikalität mystischer Gottesliebe führte. Als Dichter vertritt und praktiziert er fortan dezidiert eine Poetik der Maßlosigkeit, des Exzesses.² Im Folgenden sollen einige seiner Gedichte nicht so sehr als Zeugnisse individuellen Glaubens oder naiven mystischen Erlebens, sondern als bewusst konstruierte poetische Gebilde gelesen werden, die einen elaborierten Gegenentwurf zur dominierenden Liebesdichtung seiner Zeit darstellen. Diese Gedichte, so meine Hypothese, inszenieren Emotionen eines Ich im Ausnahmezustand und möchten ihrerseits bei ihren Adressaten starke Emotionen hervorrufen. Zu diesem Zweck setzen die Texte unterschiedliche provokative Strategien ein: Rhythmus, emphatische Syntax,³ sprachliche Bilder.

² Dante verwendet den Begriff *eccesso* nicht im Sinne der Mystik, es sei denn man sähe im Bild des Geometers Gott, der mit einem Zirkel die Welt umgrenzt, einen versteckten Hinweis auf das in der Mystik anzutreffende Kreissymbol: „non poté suo valor sì fare impresso / in tutto l’universo, che ’l suo verbo / non rimanesse in infinito eccesso“ (*Paradiso* XIX: 43-45).

³ Irene Steiger (1945: 87-90) spricht gar von einer „Auflösung der Syntax“, Lecker (2003: 309) von Jacopones „freiem Stil“. Cf. zum Beispiel Lauda 51: „O

Leben und Werk

Wir müssen davon ausgehen, dass Jacopone (nach 1234-1306) die meisten Lauden als alter Mann geschrieben hat. 1268 oder 1269 war seine Frau Vanna, wie die Viten berichten, durch eine herabstürzende Decke bei einer Hochzeitsfeier plötzlich gestorben. Nach diesem traumatischen Erlebnis wählt er für ungefähr zehn Jahre die Aussteigerexistenz eines *bizocco* – Jacopone spricht in der Gefängnislauda von *bezocone* –, das heißt er lebt in radikaler Form die Ideale von Askese, Buße und Armut. 1278 tritt er dem Franziskanerorden bei, vielleicht hatte er vorher schon zu den Franziskanern Kontakt.⁴ Ob er Laienbruder blieb, ist ungewiss (cf. Suitner 1999: 57). Jacopone schlägt sich auf Seiten der Spiritualen gegen die Konventualen, wie die antiintellektualistische Lauda 91 *Tale qual è, tal è non ci é reliione* bekundet. Er kämpft mit den Colonna für die Absetzung des Papstes Bonifaz VIII. Deshalb inhaftiert und exkommuniziert Bonifaz ihn nach der Eroberung der Colonna-Festung Palestrina, wo sich Jacopone aufgehalten hat. Erst drei Jahre vor seinem Tod befreit ihn der nachfolgende Papst Benedikt XI. Die Legende und auch manche Forscher machten aus Jacopone einen weltfremden, verrückten Phantasten und ungebildeten Gaukler Gottes. Der Literaturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts Adolfo Bartoli behauptete, bei Jacopone gebe es keine Kunst, sondern lediglich *sentimento*, „ein Gefühl, das Überschwemmung ist, Wirbelsturm und Erdbeben in einem, und das in unseren Augen wahrlich erschreckender Wahnsinn wird“ (Bartoli, zitiert nach Casella 1920: 287). Heute wissen wir, dass der Jurist Jacopone literarisch hochgebildet war, die profane Liebeslyrik und die satirische burlesk-realistische Literatur ebenso kannte wie die einschlägigen mystischen und theologischen Texte. Er bediente sich wohl ganz bewusst literarischer Gattungen – wie dem dialogisch strukturierten *contrasto* – und poetischer Verfahren, um mit seiner Lyrik seine Klostermitbrüder aufzurütteln.

glorioso stare en *nihil* quietato, / lo 'ntelletto pusato e l'affetto dormire!“ (V. 61-62)

⁴ Zur Diskussion, ob Jacopone den *Fratelli del Libero Spirito* angehört habe, cf. s.v. „R. Guarnieri“, in: *Dizionario degli istituti di perfezione*. Bd. IV, 633-652. Guarnieri (ibid.: 636) zitiert Jacopones Lauda *O amor de povertate*: „Povertate è nulla avere - e nulla cosa puoi volere / e onne cosa possedere - en spirito de libertate.“

Jacopone da Todis *Laude*, so meine These, sind nicht nur bloße Glaubenszeugnisse eines Spiritualen und Mystikers, sondern bewusst komponierte, hochelaborierte Poesie. Mit Hilfe einer aggressiven Bildersprache entwerfen sie eine Ästhetik violenter Körperlichkeit, die noch an Schärfe gewinnt, wenn man sie vor dem Hintergrund der profanen Dichtung seiner Zeit betrachtet. Jacopone nimmt zum einen Ansätze zur Darstellung der Wirklichkeit, wie sie ihm von der satirisch-realistischen Dichtung geboten wurden, auf und übersteigert im Dienste der asketischen Selbsterprobung und der Polemik gegen die Amtskirche den Realismus der Ich-Aussage zur Groteske. Zum anderen greifen seine *Laude* auf den von der profanen Liebeslyrik entwickelten Liebesdiskurs zurück und schmelzen deren Stileme und Ideologeme in einen dezidiert religiösen Diskurs ein.

Zwischen den Stühlen der Forschung

Dass Jacopone in der deutschen Italianistik bislang auf wenig Interesse stieß, lässt sich nur teilweise durch die schwierige dialektale Prägung der *Laude* erklären. Zwar genießt Jacopone in der franziskanischen Theologie hohe Wertschätzung, doch hat vor allem die jüngere deutsche Italianistik die religiöse Poesie Jacopones bislang zu wenig beachtet.⁵ Dazu treten sprachliche Verständnishürden wie altitalienische dialektale grammatikalische Formen und Wortschatz sowie bezüglich der mystischen *Lauden* inhaltliche Komplexität, die theologische Kenntnisse voraussetzen. Die süßlich-trivialisierende Übertragung H. Federmanns aus dem Jahre 1918 mit ihren Jacopones Rhythmik verfälschenden Reimen führt zudem eher von Jacopone weg, als dass sie einen Zugang zu seinem Œuvre ermöglichte.

Seit Francesco De Sanctis werden Jacopones *Lauden* einer Poetik der Aufrichtigkeit subsumiert. Dessen wirkmächtiger Literaturgeschichte verdankt sich der Mythos vom literarisch wie theologisch ungebildeten, von göttlicher Liebe erfüllten Heiligen Jacopone, der ohne poetischen Anspruch kraft spontaner Inspiration seine volkstümlichen Werke aus

⁵ Neben der immer noch lesenswerten kurzen Dissertation Irene Steigers aus dem Jahre 1945 und dem Beitrag des germanistischen Mediävisten Kurt Ruh in seiner *Geschichte der Mystik* (Bd. 2: 473-485), widmet Elisabeth Lecker in ihrer Dissertation aus dem Jahr 2003 über die Gattungsgeschichte der *Lauda* Jacopone ein umfangreiches Kapitel (cf. *ibid.*: 271-347).

sich herausstößt. Kunstlosigkeit und mangelnder Stilwillen werden im Munde romantischer Literaturgeschichte zu Qualitätsmerkmalen:

Non sa di provenzali, o di trovatori, o di codici d'amore: questo mondo gli è ignoto. E non cura arte, e non cerca pregio di lingua e di stile, anzi affetta parlare di plebe con quello stesso piacere con che i santi vestivano vesti di povero. E nondimeno c'è in Jacopone una vena di schietta e popolare e spontanea ispirazione, che non trovi ne' poeti colti finora discorsi. Se i mille trovatori italiani avessero sentito amore con la caldezza e l'efficacia, che desta tanto incendio nell'anima religiosa di Jacopone, avremmo avuto una poesia meno dotta e meno artistica, ma più popolare e sincera. (De Sanctis 1983: 91)

Dezidiert situiert De Sanctis Jacopone sowohl außerhalb von Theologie und Philosophie, kurz der Scholastik, als auch außerhalb der Traditionen abstrakt-elitären lyrischen Sprechens und charakterisiert ihn abwertend als grotesk und disharmonisch (cf. *ibid.*: 97). In den Gedichten des Heiligen mit seinen Ekstasen und Extravaganzen fände sich Plebeisches, Indezentes und Abstoßendes mit edlen Affekten gemischt, als Ausdruck nicht gesuchten Kunstwillens, sondern roher Natur (*rozza natura*) in einer widersprüchlichen Mischung, wie man ihr eben in der Wirklichkeit begegne (cf. *ibid.*: 98). Bewusst akzentuiert De Sanctis einen scharfen Gegensatz zwischen der abstrakten, uniformen und konventionellen Liebeslyrik der *trovatori* und der natürlichen, unausgegorenen Ursprünglichkeit Jacopones (cf. *id.*). So sieht der neapolitanische Literaturhistoriker auch in Jacopones Moralismus die Imagination des Volkes am Werk. In den Lauden Jacopones mit seiner auf Maria konzentrierten Mutterliebe findet er die phantasieerfüllten Paradiese seiner Kindheit wieder. Derart beeinflusst, tendierte die Forschung in der Folge dazu, Jacopones Lauden als spontane Äußerungen intensiver Religiosität zu deuten, auch wenn mittlerweile Bezüge zur lyrischen Tradition, etwa zur sizilianischen Dichterschule, nachgewiesen sind (cf. Cudini 1968: 561-572). Auch Erich Auerbach betont noch in seiner Teilanalyse der *Lauda Donna del paradiso* die „vollkommene Einbettung des erhabenen und heiligen Vorgangs in die zugleich zeitgenössisch-italienische und jederzeitliche Wirklichkeit“ und hebt das Volkstümliche in der sprachlichen Gestalt hervor (cf. Auerbach 1946: 164-165).

Umwertende Funktionalisierung der *poesia comico-realista*

Die berühmte Gefängnislauda *Que farai, fra Iacovone?* verzerrt die Wirklichkeit polemisch (cf. Canettieri 2001: 192-202; Suitner 1999: 181 ff.). Jacopone greift hier das Gattungsmuster der Dichterklage auf, um sie für seine konkreten kirchenpolitischen wie persönlichen Zwecke zu instrumentalisieren. Realismus und groteske Übertreibung wollen die für seine Haft Verantwortlichen anklagen und fordern die Anteilnahme seiner Leser und Zuhörer ein. Er möchte damit demonstrieren, dass er durch keinerlei äußere Zwänge von seiner radikalen Position des asketischen Spiritualen abgebracht werden kann. Selbstverhöhnung und Selbsthass stehen im Dienst der Buße vor Gott. Die Komik der Darstellung, die vor den niedrigsten Körperfunktionen nicht haltmacht, funktionalisiert schließlich die traditionelle Selbstklage zur bewusst bejahten Selbstverleugnung um. Die Darstellungsweise ist primär deskriptiv, zu Beginn erhält die an sich selbst gestellte Frage zusammen mit der Apostrophe Appellcharakter. Zugleich distanziert der Sprecher sich ironisch von sich selbst und seiner Situation. Mit dem vehementen Einstieg ist durch den fast identischen Wortlaut eine Rückanbindung an die vorhergehende Lauda über den Einsiedlerpapst Pier da Morrone gleich Coelestin V. gegeben, lediglich die Namen sind ausgetauscht: „Que farai, Pier da Morrone ((fra Iacovone)) /Èi venuto al paragone.“ Damit werden Parallelen und Unterschiede zu Pier da Morrone betont: Jener hatte bislang als Einsiedler gelebt („Vederimo èl lavorato / ché en cell'ài contemplato“ (V. 3-4)) und muss nun seine Fähigkeit unter Beweis stellen, dieser (Jacopone) dagegen sitzt nun im Gefängnisverlies eines Klosters, nachdem er die Belagerung von Palestrina 1297-1298 erlebt hat und dort metaphorisch gesprochen krank wurde (*malina*). Im Folgenden liefert die Lauda in ironisch-zynischen Worten Informationen, wie es zur Haft kam, eine detaillierte Deskription des Gefängnisses und eine Selbstdeskription. Jacopone transgrediert die Realismus-Topik des 13. Jahrhunderts. Er kennt zwar die klerikale Topik der didaktisch-moralistischen Literatur, in der scheinbar realistische Elemente als Beispiele für Vergänglichkeit dienen oder in der die Klage über Armut und Not Bestandteil einer gezielten Petition sind, er funktioniert sie aber aufgrund einer von radikaler Spiritualität und aggressiver franziskanischer Armutsliebe geprägten Lyrizität um und bringt so eine für die mittelalterliche Dichtung ungewöhnliche Selbstaussage zur Anschauung. Was ruft diesen Eindruck von

Realismus hervor? Es ist die Detailgenauigkeit, mit der Jacopone sein Gefängnis beschreibt, zum Beispiel hebt er hervor, dass sein Gefängnis sich unter der Erde in einer Art Keller („*casa sotterrata*“) befindet, in den die Latrine („*privata*“) mündet, was dazu führt, dass es in seiner Behausung nicht nach Moschus duftet („*non fa fragar de moscone*“). Er ist angekettet und wird nicht einmal zum Schlafen von seinen Ketten befreit. Essen und Trinken erhält er nur über einen heruntergelassenen Korb: altbackene Brotstücke und Zwiebeln. Keiner außer der Wächter, der ihn sofort denunziert, darf mit ihm sprechen. Wie ein Sperber trägt Jacopone Riemen, die beim Gehen klingeln und einen ‚neuen Tanz‘ erklingen lassen. Nach dieser ironischen Selbstbeschreibung mündet die Darstellung in eine Satire seiner prassenden Mitbrüder ein, die „*cornuti*“, also mit der Bischofsmitra gehörnt, vom Papsthof zurückkehren. Die Klage gerät zur Anklage. Jene haben sich nicht mit der von Franziskus geforderten Armut vermählt. Der spätere Teil der *Lauda* wendet in einem rhetorischen Schachzug die Strafe und damit auch den Hyperrealismus der Gefängnisbeschreibung in die selbstgewählte Entscheidung für Christus und die franziskanischen Primärtugenden um. Drastische, körperbetonte Wortwahl findet sich auch hier noch: Die Demütigungen muten dem Sprecher wie Schweinsblasen der Gassenjungen an, die zerplatzen und nichts als leere Luft enthalten (cf. V. 133-134).

In zahlreichen *Lauden* sprengt Jacopone gleichsam die Sprache, explodiert in Ausrufe, setzt unflektierte Verben, verbohrt sich in einzelne Substantive, die er staccatoartig wiederholt. Drastisch ist von einer brennend heißen Zunge (*Lauda* 39: 115) oder von einer gabelartig stechenden Zunge die Rede, die Verletzungen zufügt und diese wieder heil lecken soll: „*Co la lingua forcuta / m'ài fatta esta feruta; / che co la lingua ligne / e la plaga ne stigne*“ (*Lauda* 55: 5 ff.). Der Körper wird von der Seele aggressiv als völlig durchfault beschimpft („*O corpo enfracedato*“, *Lauda* 31: 1). Als Jacopone in *Lauda* 40 von der Stigmatisierung des Hl. Franziskus in la Verna erzählt, lässt er die Hl. Chiara sich mit den Zähnen ins Fleisch von Franziskus verbeißen („[...] *Santa Clara se cci appiccio co dente*“ (V. 85-86)). Andererseits löst sich das Herz des Heiligen vor *amor divino* bei der mystischen Umarmung Christi wie Wachs, das ein Siegel erhält (V. 145-146). In *Lauda* 65 *Omo chi vòl parlare* beschreibt er den Vorgang mystischen Aufschwungs in Termini des Zeugens und Gebärens: Die Liebe hat das Herz ‚geschwängert‘, das voller Begehren ist. Schwanger löst es sich auf, kommt schmachmend nieder und gebiert einen Raptus

(„parturesce un ratto“, V. 65-70). In der Lauda 58 *O vita penosa* zentriert Jacopone das Motiv des *Contemptus mundi* auf sein Ich und präsentiert eine Art Miniautobiographie, die die Negation der Welt und Weltverachtung am eigenen Leben und Körper zu demonstrieren sucht. Obgleich das Gedicht didaktisch argumentiert und den Einzelfall als Exemplum für das Menschsein überhaupt darbietet, wirkt es aufgrund der hohen Präzision, Emphase und Konkretheit der Selbstaussage innovativ: „O vita penosa, continua bataglia! / Con quanta travaglia la vita è menata!“ (V. 1-2). Seine pessimistische Sicht des Menschen gestaltet Jacopone als erdichtete Autobiographie. Er porträtiert sich etwa in negativen Termini als im engen Bauch seiner Mutter Eingeschlossenen, mit dem aus dem Alltag entnommenen Bild des Sackes und des Mantels für die Fruchtblase: „Vinni recluso en un saccarello / e quel fo 'l mantello co' vinni adobato;“ (V. 9-10). Die fortgesetzte Isotopie qualvoller Inklusion befördert den Eindruck von Klaustrophobie. In Opposition zum marianischen Dulden der Mutter steht der dem Kind verhasste Vater, der ihn mit körperlicher Züchtigung zum Lernen zwingt. Fast freudianisch sinnt der Junge auf den Vatermord, weil er nicht mit den anderen Kindern spielen darf: „se non già a la scola, giame frustanno / e svinciglianno con meo lamentare; / stava a ppensare meo pate moresse, / ch'eo plu no stiaesse a questa brigata!“ (V. 53 ff.). Die Tradition satirisch-realistischer Selbstbeschreibung nimmt Lauda 81 *O Signor, per cortesia, / manname la malsania!* auf, um sie mittels der Figur der Hyperbel ins Groteske zu treiben: Das Ich bittet Gott, ihm alle nur erdenklichen Krankheiten zu schicken. Über sieben Strophen hinweg, die jeweils mit „A mme“ beginnen, wünscht sich das Ich im Katalog präzise benannter Krankheiten vier verschiedene Arten von Fieber. Ersehntes Ziel ist die völlige Selbstausslöschung, denn das Ich wünscht sich, seine Leiche möge von einem Wolf gefressen werden und imaginiert sich zu Exkrementen zwischen Dornengestrüpp aufgelöst: „e l'arlique en cacatura / en espineta e rogaria“ (V. 61-62). Mit dem Neologismus der *cacatura* ist der Endpunkt der masochistischen Selbstzerstörung erreicht: Von ihm soll nur noch ein Haufen Tierdreck übrig bleiben.

Das Mittelalter zeigt sich in höchstem Maße fasziniert vom menschlichen Körper, auch die Beziehung zu Gott wird körperlich erfahren und in bald grausig-abstoßenden, bald erotisch-sinnlichen Körperbildern zum Ausdruck gebracht, so wissen wir nicht zuletzt dank der Forschungen von Caroline Walker Bynum (1987). Immer wieder

artikuliert Jacopone autolesive Gewalt, so etwa in der Lauda 81 *O signor per cortesia* (cf. Canettieri 2001: 222), wo Jacopone von Gott erbittet, ja fordert, mit allen erdenklichen, höchst konkreten Krankheiten und Qualen getroffen zu werden. Sein masochistischer Wunsch nach Selbstentäußerung geht soweit, dass er sogar auf die Belohnung im Jenseits verzichten will. Jacopone inszeniert sich bewusst als Gegenheiligen, der sich ewige Verdammnis ersehnt. Die Nachwelt soll sich über ihn entsetzen. Um Christi willen strebt er nach der völligen Selbstausslöschung (cf. *ibid.*: 226).

Als blanker Zynismus mutet der Anfangsvers „O Signor, per cortesia manname la malsania“ an, der mit dem Begriff der Höflichkeit anhebt. Der Topos der Liebeskrankheit aus der Minnelyrik wird hier sarkastisch pervertiert. Besonders markiert zu Beginn und am Ende der Lauda, apostrophiert das Ich Gott als Lehnsherrn wie die Liebenden der Trobadors, Sizilianer und Stilnovisten und kehrt den Begriff in der Redewendung *per cortesia* blasphemisch um. Nicht wie das lyrische Ich der Liebesdichtung stimmt hier das Ich seine Liebesklage an und nennt die Symptome der Liebeskrankheit, sondern es leitet mit der ganzen Wucht der Sprache die eigene Vernichtung ein. Doch all der rhetorische Aufwand versagt vor der Ungeheuerlichkeit, dass das Ich („eo“) Gott völlig unhöflich („a villania“) getötet hat, obgleich dieser ihn in seiner Liebe geschaffen hat (cf. Canettieri 2001: 222). Emblematisch rückt Lauda 87 den Begriff der *cortisia* ins Blickfeld. ‚Verstand und Höflichkeit scheint es mir, um des schönen Messias willen wahnsinnig zu werden‘ („Senno me par e cortisia / empazzir per lo bel Messia“ (V. 1-2)). So radikal beschrieben selten Dichter vor Jacopone die Torheit um Christi willen. Ganz dezidiert greift der Dichter zu Schlüsselbegriffen des Liebesdiskurses, um ihn zu destruieren und neu zu füllen. Dem verstandesgeleiteten Maß und der Höflichkeit, die das männliche Ich in der Liebesdichtung leiten und es um die schöne Dame werben lassen, setzt er die irrationale Maßlosigkeit entgegen. Wer um Christi willen zum *pazzo* geworden ist, ist gelehrter als jeder Pariser Theologe, höhnt Jacopone. Die Ironie gewendet heißt das: Der Spirituale Jacopone mag mit dem Theologisieren der Konventualen genauso wenig wie mit dem abstrakten Philosophieren der Stilnovisten zu tun haben (cf. V. 3-6). Immer wieder spielt Jacopone ironisch die Bilder der profanen Liebesdichtung gegen

sein Ideal mystischer Gottesliebe aus. Wer sich in diesen Tanz⁶ heiligen Wahnsinns einreihen will, findet eine andere Art Amor, nämlich *amor d'esmesuranza*, nicht ins festnormierte Ordnungssystem höfischen Verhaltens gebannte Liebe, sondern die Maßlosigkeit der Gottesliebe (cf. V. 19-20).

Jacopones Amor-Lauden

Thomas von Aquin hatte in seiner *Summe der Theologie* die Mystik als „affektive beziehungsweise experimentelle Erkenntnis göttlicher Güte“ definiert, „wenn jemand in sich selbst den Geschmack göttlicher Süße und das Gefallen des göttlichen Willens erfährt“ (Thomas, *Summa theologiae* II/II (3), q. 97, a. 2, re 2).⁷ Die mystische Ausnahmeerfahrung gestaltet der Dichter Jacopone in einer Reihe höchst ungewöhnlicher Gedichte poetisch nach, die auch für seine frühen Biographen eine interpretative Herausforderung darstellten (cf. *Lauda* 9, 14, 18, 36, 51, 78, 84, 87, 89, 92). Wie raffiniert sich Jacopone des Modells profaner Liebeslyrik für seine Poesie mystischer Gottesliebe bedient, scheint die in einer Handschrift des ausgehenden 14. Jahrhunderts greifbare *Vita* Jacopones intuitiv erfasst zu haben.⁸ Jacopone da Todi wurde einmal, so berichtet seine *Vita*, von heftigen Gelüsten nach dem Verzehr von Tierinnereien heimgesucht. Um seine Gier nach der Delikatesse zu besiegen, besorgt er sich eine *coratella* – ein von *cuore* abgeleiteter Begriff, den die Wörter-

⁶ Ein hervorragendes Beispiel für das Thema der *danza sacra* bietet Guittone d'Arezzo mit seinem Tanzlied *Vegna, - vegna - chi vole giocundare, / e a la danza se tegna* (Canettieri 2001: 132-134).

⁷ Cf. Rosenau 1999: 548. In *S. th.* II/II, q. 97 a. 2, re 2 spricht Thomas von Aquin von der „cognitio divinae bonitatis seu voluntatis affectiva seu experimentalis, dum quis experitur in seipso gustum divinae dulcedinis et complacentiam divinae voluntatis, sicut de Hierotheo dicit Dionysius, II cap. de Div. Nom. quod didicit divina ex compassione ad ipsa. Et hoc modo monemur ut probemus Dei voluntatem et gustemus eius suavitatem.“ (Thomas Aquinas 2000, o. S.)

⁸ In dem Vortrag „*Amor, amor, lo cor sì me sse speza* – faulende Herzen und dichterische Inspiration“ an der Universität Innsbruck am 2.5.2003 hatte ich mich bereits näher mit der Thematik beschäftigt. Hinrich Hudde übersetzte und interpretierte 2003 in der *Biblioteca poetica, Italienisch* 50, 102-108, Jacopones *Lauda O iubelo de core* neu und ging dabei ebenfalls auf den Bericht der *Vita* ein.

bücher mit ‚Geschlinge‘ übersetzen.⁹ Er verwahrt diese *coratella* in seiner Schlafzelle, wo sie allmählich von Würmern zerfressen wird und entsetzlich stinkt. Voll Freude betrachtet und berührt Jacopone täglich das rohe Fleisch. Als dagegen seine Mitbrüder die Ursache des Gestanks herausfinden, sperren sie Jacopone voller Wut zusammen mit der *coratella* auf ein noch stinkenderes Örtchen: „lu portarono ne lo necessario e miselo dentro en quella puza dicendo: Poichè te sa cussì bona la puza, toglitene e saziatene mo quanto tu voli“ (Tobler 1878: 306-307). Dort soll Jacopone voller Begeisterung die Lauda *O iubelo de core, che fai cantar d'amore* gedichtet haben, wofür er durch eine Christuserscheinung belohnt wurde.

Jacopones *Vita* arbeitet mit Bildern der Minnedichtung: Die *coratella*, nach der Jacopone gelüftet, evoziert das literarische Motiv der Herzmäre, das Bild des Liebenden, der das Herz der Geliebten verspeist. Die heute abstrus bis degoutant erscheinende Entstehungsgeschichte eines Gedichts über mystische Liebe verweist implizit auf einige Aspekte, die mir wichtig sind: Im Begriff der *coratella* treffen sich nämlich semiotisch betrachtet radikale Körperlichkeit, religiöse Inbrunst und poetischer Liebesdiskurs. Die Erzählung von der *coratella* ruft ein ganz anders artetes Herzstück in Erinnerung, nämlich Dantes *meravigliosa visione* im dritten Kapitel seiner *Vita nova*, wo mit der Einverleibung des Herzens nicht nur onirisch-symbolische Liebesvereinigung und Vorankündigung von Beatrices Tod angedeutet wird, sondern auch die Geburtsstunde des Liebedichters. In der *Vita* Jacopones veranschaulicht die stinkende, faulige *coratella* Jacopones Liebesbegehren, seine Sehnsucht nach mystischer Christusvereinigung. Paradoxerweise ist auch in der Lauda 9 *O iubelo de core* vom Herzen die Rede, diesmal aber ist das Herz der Sitz der Gefühle des Ichs, das von der Liebe Christi überwältigt nach Ausdruck drängt. Das Ich amalgamiert in seinem Preis den Diskurs der Mystik mit dem weltlichen Liebesdiskurs: Entbrennen („aceso“), Süße („dolzore“, „dolce gaudio“), das verwundete Herz („cor frito“) oder der Ineffabilitätstopos. Doch die Liebe des Mystikers übersteigt profane Liebe, kennt kein Maß („parlanno esmesurato“). Das Gedicht benennt sehr präzise die Zunge, die stammelt („la lengua barbaglia“). Rekurrenzstrukturen („O iubelo“ (V. 1), „Quando iubel“ (V. 3), „Quando iubel“ (V. 9), „Quando iubelo“ (V. 15), „O iubel“ (V. 21)) und Ausrufe unterstützen die Steigerung bis

⁹ Federmann (1924: 14-16) übersetzt „coratella“ mit ‚Leber‘, wodurch der Bezug zu „cuore“ verlorengeht.

hin zum Schrei: „stridenno el fa gridare [...] non pò esser soffrente / che non faccia clamore“ (V. 13; 25-26).

Auch die profane Liebeslyrik benutzt bisweilen aggressive Körperbilder. Jacopones Zeitgenosse Guido Cavalcanti spricht vom Pfeil, der das Herz des Mannes durchbohrt und zerteilt (cf. Cavalcanti 1990: IX, 38-39) oder vom Tod, der sein Herz, in Kreuzesform zerschnitten, trägt (cf. ibid. XII, 13-14).¹⁰ Sind aber selbst bei dem Psychologen Cavalcanti solche Metaphern singulär, treten sie bei Jacopone derart vehement auf, dass sie die Ordnung konventionellen lyrischen Sprechens sprengen und eine Art Gegendiskurs aufbauen. Jacopone bevorzugt geradezu brutale Körperbilder, so spricht er etwa in Lauda 83 von einer mörderischen ‚Fleischerzunge‘ („O lingua macellara“ (V. 59)). Zu Recht charakterisierte Steiger eine solche Haltung als Selbsthass und Leidensbegierde (cf. Steiger 1945: 48). Eine Analyse der Lauda 89 *Amor de caritate* soll nachweisen, wie diese psychischen Dispositionen in eine stringente Ästhetik transformiert werden.

Jacopones Poetik des Exzesses: *Amor de caritate*

Auf den ersten Blick scheint Jacopones Lauda 89 *Amor de caritate* mit ihren 36 Strophen der von Jacopone in Lauda 65 selbst formulierten Poetik der Kürze zu widersprechen. Eine langatmige Argumentation, so hieß es da, kann Verdruss bei den Zuhörern hervorrufen, deshalb entschied sich das Ich für Kürze und einen knappen Vortrag. Dagegen inszeniert die Lauda *Amor de caritate* eben dieses mystische Erleben als unmittelbar nachvollziehbares, den zeitlichen und diskursiven Rahmen sprengendes Drama. Die Faszination des Textes liegt eben in der Fähigkeit begründet, dieses innere Drama entgegen der eigenen Behauptung – „non pòzzo dar figura de che veio semblanza“ (V. 17) – plastisch und emphatisch ins Bild zu setzen. Die kaum mehr ertragbare Länge des Gedichts, die viele Interpreten veranlasste, es als unpoetisch abzulehnen, hat, so meine ich, die bewusst einkalkulierte Funktion, den Zuhörer in die Liebesqualen des Mystikers mit hinein zu nehmen. Der Maßlosigkeit

¹⁰ Cavalcantis Herrin schneidet alle Süße Amors weg und durchsticht ihn (XLII, V. 10-11). In Gedicht XII fragt sich das lyrische Ich, warum ihm nicht die Augen ausgestochen wurden, um den Blick der Herrin zu vermeiden (cf. V. 1-2) oder zeichnet sein Herz, wie es lebendig im Schiffswrack verbrennt (XLIV b, cf. V. 10-11).

Amors entspricht Jacopones Poetik der Maßlosigkeit, wie allein die Rekurrenz des Begriffs belegt: „Amor esmesurato“ (V. 145); aber auch „esmesurato“ (V. 189), „Amor d’esmesuranza“ (V. 202), „Amor esmesurato“ (V. 210).¹¹ Ein Widerspruch zu Lauda 46 ergibt sich nur auf den ersten Blick: Die in der Lauda 46 *Amore contraffatto* geforderte *temperanza* gilt nur für die zwischenmenschliche körperliche Liebe, der Wechsel des Begriffs *amor* zu *caritate* (cf. V. 27) offenbart dies.¹²

Wenn in *Amor de caritate* rhetorische Verfahren der Emphase, wie klagende Ausrufe („oimè“), rhetorische Fragen oder Dialogisierungen sowie eine Fülle oft rekurrenter Liebestopi aus der provenzalischen oder sizilianischen Liebeslyrik aufgerufen werden, dann hat diese hyperbolische Häufung die Funktion, den unaussprechbaren Mehrwert des *Amor Dei* zum sprachlichen Ausdruck zu bringen. Der Anfang meißelt fest, auf was sich der Zuhörer in der Folge einlässt. Die Lauda hebt mit der Apostrophe an den *Amor de caritate* an, gemeint ist hier die Liebe von und zu Gott, mit der anklagenden Frage, weshalb er den Sprechenden derart zugerichtet hat. Gleich zu Beginn finden wir das Vokabular aggressiver Gewalt: die Rede vom zerschnittenen, brennenden Herz, wie es unzählige Male variiert auf den Leser beziehungsweise Zuhörer einprasseln wird. Das Ich gibt zunächst eine Zustandsbeschreibung: Sein Herz ist zerrissen und brennt aus Liebe, es ist gebunden, kann nicht fliehen, verzehrt sich wie Wachs im Feuer. Es bemüht das von Giacomo da Lentini her vertraute Liebesparadox: Leben gleich sterben, Auflösung im Schmachten. Das Herz des Sprechers versucht zu fliehen, und findet sich doch in einem Schmelzofen gefangen.

Jacopones Lauda kennt nur das Extrem, das Paradox und die Rhetorik der Negation, der Antithese und des Oxymorons. In der antithetischen Gegenüberstellung von Einst und Jetzt verschärft sich die gegenwärtige Situation völligen Selbstverlustes, ja der Nihilierung von Realität überhaupt („Ià non pòzzo vedere creatura, / al Creatore grida tutta mente“ (V. 51-52)). Abrupt wechselt die Darstellung von der Schil-

¹¹ Man beachte neben der Häufung des Begriffs *amore* (z. B. erstes und letztes Wort der Ripresa) auch die Wiederkehr des Reims „-ore“ im achten Vers jeder Strophe.

¹² „Amore contraffatto, spogliato de vertute, / non pò far le salute là ’v’è lo vero amare. / Amor se fa lascivo senza la temperanza, / nave senza nocclero rompe en tempestanza, / cavallo senza freno curr’en pricipitanza; / sì fa la falsa amanza senza vertute, annare. [...] O caritate, è’ vita, c’onne altro amor è morto! [...]“ (Canettieri 2001: 182-184).

derung der einzelnen Stufen des mystischen Aufstiegs bis zur Vereinigung immer wieder zu Beschreibungen bestimmter Ich-Zustände innerhalb der mystischen Phasen, wie zum Beispiel der Selbstauflösung, oder finden sich dialogische Partien (zwischen Ich und Seele oder gar Christus zum Ich) eingebaut. Auffällig erscheint, dass einige Bildbereiche in immer neuen Varianten aufgerufen werden, wie der des Feuers, Brennens, der Verwandlung, des Einschmelzens oder des Zerspaltens. Das Bild des brennenden Herzens kennzeichnet das passive Erleben des Ichs, das der Herzspaltung markiert zunächst einmal einen aktiven Vorgang, einen aggressiven Akt durch Amor. Zum Teil werden beide Bereiche miteinander kombiniert: Das Ich erlebt die Qual, sein Herz spalte sich durch die enorme Hitze („ch’el cor sì me fendesse per calura“ (V. 16)) oder es scheint ihm, es werde mit einem Messer zerteilt („lo cor par che sse fenda con coltello“ (V. 110)) und ein ihn nährender Liebesbaum werde ihm ins Herz gepflanzt (cf. V. 23). Das ebenfalls rekurrente Bild der „pazzia“ (V. 19, 33, 60 usw.) kombiniert die Tradition des Liebeswahnsinns mit der der paulinischen *stultitia per Christum*. Der Schrei aber spiegelt gleichsam den Duktus des gesamten Gedichts („grida“ (V. 52, 67, 89, 113 usw.)). Aus dem profanen Liebesdiskurs übernimmt Jacopone das Motiv des Herzraubs (cf. V. 131, 163). Nicht die *donna*, sondern Christus aber hat dem Ich das Herz gestohlen (cf. V. 163). Bisweilen dialogisiert das Ich mit seiner Seele (cf. V. 49), bisweilen sprechen Himmel und Erde (cf. V. 69). Als gewitzter Jurist lässt Jacopone Christus selbst auftreten und das Ich, genauer *l’alma*, die Seele, zur Ordnung rufen (cf. V. 146), doch in der 21. Strophe geht Jacopone über die Argumente der theoretischen Schriften zur Mystik hinaus. Rhetorisch geschickt wendet er nun Christi Rede um, schiebt Christus die Verantwortung für seinen Wahnsinn, seine Un-Ordnung zu. Im Laufe des Gedichts kommt es zu einer Verschiebung vom abstrakten *amor de caritate* hin zu *amor-Iesu*. Der Wunsch nach Christusnachfolge zeigt sich in der Evokation der *Vita Christi* und dem Drang, eben zu Christus zu werden. Gemäß mittelalterlicher Licht-Metaphysik, wie wir sie auch bei Dante kennen, steigert sich das wahrgenommene Licht von der „luce pia“ (V. 74) zur „luc’esmesurata“ (V. 82). Durch dessen Schönheit fühlt sich der Sprecher aus sich selbst ins Unbekannte herausgezogen und sein *cor* findet sich als *Figura Christi* wieder (cf. V. 83 ff.), ja seine *mente* erlebt eine Metamorphose zu Christus: „En Cristo trasformata, è quasi Cristo, /cun Deo conionta tutta sta devina.“ (V. 99-100).

Im impliziten Rückverweis auf die Maßhaltungsthesen der Lauda 46 fordert ihn Christus auf, seine Liebe in Ordnungsstrukturen zu überführen (cf. V. 177), die Isotopie von *ordene* beziehungsweise *ordena* unterstreicht dies. Doch der Sprecher begehrt dagegen auf, argumentiert in scholastischer Manier: Wie solle es ihm möglich sein, seine Mens auf die Liebe hin zu disponieren? Wenn er nun verrückt sei, dann habe ihn Christus, die höchste Weisheit, dazu gemacht. Alle bekannten Bilder der Mystik werden bemüht. Die Metapher des Kleidertausches bereitet seine Neuwerdung, seine „nova vita“ (V. 184), vor, bis ‚alle Türen zerborsten sind‘ und ‚iaccio teco, Amore‘ (V. 186).

A tal fornace perché me menavi,
se volivi ch'eo fuss'en temperanza?
Quanno si esmesurato me tte davi,
tollivin' da me tutta mesuranza (V. 187-190).

Schließlich, so der Sprecher, habe Christus in Leben und Sterben am Kreuz selbst maßlose Liebe gezeigt (cf. V. 202) und verheißen (cf. V. 210). So sei es nur folgerichtig, dass ihn Christi Liebe wahnsinnig werden lasse. Derartige Selbstcharakterisierungen durchziehen das Gedicht – ‚pazzo si so' tenuto‘ (V. 33), ‚tale Amore me fa pazzo gire‘ (V. 60), ‚eo vo empazzato et en me senno perdo con fortezza‘ (V. 229-230) – und verstärken sich durch Argumentationsstrukturen, die dem normalen linearen gedanklichen Aufbau zuwiderlaufen.

Von der 31. Strophe bis zum Ende der 36. Strophe eskaliert Jacopones poetisches Sprechen nochmals, um jegliches Maß aufzugeben und die Ekstase in konvulsivischer Sprache auszuleben.¹³ Nahezu fünfzig Verse lang hämmern Amor-Anaphern auf den Leser ein, werden Jacopones Appelle zu einem einzigen Schrei nach Liebe: ‚Amor, Amore, che si m'ài frito, / altro che amore non pòzzo gridare‘ (V. 243-244). Bereits vorher im Gedicht gestaltete Momente finden sich hier nochmals auf den Punkt gebracht: Verletzung, Schrei, Unio, Umarmung, Raptus, Ausdehnung des Herzens, Bewusstseinsverlust und endlich die Bitte um den

¹³ In Jacopones Lauda lassen sich wesentliche Aspekte der Ekstase ausmachen, wie sie Hugo von St. Cher qu. 480, I, ad 7; B, 130^{va-vb} nüchtern definierte: ‚Secundus raptus est quando anima non solum ab exterioribus vacat, sed etiam omnium sensuum corporis officio sive usu ablato, solo mentis intuitu non ipsa res sed rerum imagines Dei revelatione contemplatur, et dicitur extasis sive excessus sive alienatio mentis‘ (zit. nach Torrell 1992: 13).

Tod. In der 32. Strophe hat das Ich sein Ziel erreicht, das erste Mal benutzt Jacopone hier die Gleichsetzung von *amor* und Jesus Christus („Amor, Amor-Iesù, so' iont'a pporto“), der Moment der Vereinigung ist da und wird dank der *amor*-Anaphern als permanenter Liebesschrei dramatisch in Szene gesetzt. Jacopone bedient sich verschiedener Bilder, die uns in Dantes *Divina Commedia* in gezähmter Gestalt wiederbegegnen: Amor, so Jacopone, sei der runde Kreis (cf. V. 263), wer mit ganzem Herz in diesen Kreis eintritt, liebe ihn immer, denn für den, der ihn liebt, sei Amor *stame e trama*, Faden und Schussfaden, d. h. wie die beiden Fäden das Gewebe der Kleidung bilden, so eng sei die Seele mit Amor verbunden (cf. Strophe 33). Die Ästhetik der Negation und Zerstörung verbindet sich mit der positiv konnotierten Brautmystik. Sie konzentriert sich auf die Vokabeln der Süße („dolce amare“ (V. 176), „pasce cun dolzore“ (V. 210), „per sì gran dolcezza“ (V. 228), „sì dolce sentire“ (V. 266), „dolce languire“ (V. 273), „dolce meo sposo“ (V. 285)) und der Umarmung (freilich am Kreuz, cf. V. 215, 226, 234, 246, 256, 262, 284) und reicht bis zur Koitus-Metapher („rotte sì so' le porte e iaccio teco, Amore“ (V. 186)).

Amor, Amor-Iesù descideroso,
 Amor, voglio morire te abbracciando,
 Amore, Amor-Iesù, dolce meo sposo,
 Amore, Amor, la morte t'ademando,
 Amore, Amor-Iesù, sì delettoso,
 tu me tt'arènni en te me trasformando!
 Pensa ch'eo vo pasmano, Amor, non so o' me sia,
 Iesù, speranza mia, abissame enn amore! (V. 283-290)

In der Abschlussstrophe 36 häufen sich noch einmal die Amor-Apostrophen, nun spricht das Ich von *amor-Iesù desideroso*. Nicht eine Frau in Liebesekstase wendet sich hier an ihren Geliebten *dolce meo sposo* im Augenblick höchster sexueller Erregung, sondern der Mystiker an Jesus. Das Ich will in der Umarmung mit Jesus sterben, es bittet ihn um den Tod. Jacopone hat den abstrakten, introvertierten Liebesdiskurs der Stilnovisten weit hinter sich gelassen. An der Schwelle zum 14. Jahrhundert darf kein Dichter so über die Liebe zwischen Mann und Frau sprechen, nur der Mystiker nimmt sich diese ungeheuerliche Freiheit, um das Ineffabile des *amor de caritate* sagbar zu machen. Wir haben hier ein Ich vor uns, das die Momente der ekstatischen Liebesvereinigung minutiös in

einer äußerst klaren, körperlichen Begrifflichkeit als Vorgang beschreibt („quanto tu me fai“ (V. 267), „tanto me tte dàì“ (V. 269), „tanto preso m'ài“ (V. 271)) und zugleich mittels der Imperativformen weiterdrängt („famme en te transire“ (V. 272)). Nur in diesem Moment erlaubt sich Jacopone erstmals die Häufung von Adjektiven, um die Verzückung auszumalen: „dolce languire“ (V. 273), „amor-Iesù descideroso“ (V. 283), „amor Iesù, delettoso“ (V. 287). Mit einer Kette von Aufforderungen verleiht das Ich seinem unstillbaren Begehren Ausdruck, bis es in den verschiedenen Absturz-Figuren des Liebestodes seinen Paroxysmus („anegam'enn amore“ (V. 274), „voglio morire“ (V. 284), „la morte t'ademandò“ (V. 286), „abissame enn amore“ (V. 290)) und im Abgrund der Liebe seinen Schlusspunkt findet. Mit der Lauda *Amor de caritate* hat Jacopone das Drama seiner Liebe zu Gott in irdische Worte gebannt. Trotz vielfacher Ohnmachtsbeteuerung spricht aus dem Gedicht ein extrem starker Wille, voller Aggressivität und Gewalt, die das Äußerste nicht scheut, um die äußerste Liebeserfahrung in Worte zu fassen.

Jacopones poetische Innovation

Die bisweilen brutale Konkretheit von Jacopones Sprache, der aggressive Ton und die Vorliebe für das grausige Detail gehen über das in der mittelalterlichen Literatur Gewohnte hinaus, speisen sich aber aus der gelehrten Literatur an der Grenze zur Häresie, von den pseudo-dionysischen Schriften, über die Viktoriner zu Bonaventura, ja bis zu den Spiritualen eines Ubertino (cf. Suitner 1999: 214). Jacopone versteht, so sahen wir, diese alle menschlichen Kategorien übersteigende Liebe als Gewalt und antwortet auf die Extremerfahrung seinerseits mit einer gewalttätigen Sprache. Er konnte sich bei der Suche nach einer angemessenen Sprache auf einen lateinischen Theoretiker der Mystik stützen, den Pariser Abt von St. Viktor Richard und seine Schrift *Über die Gewalt der Liebe (De quattuor gradibus violentae caritatis)*. „O vehementia dilectionis, o violentia charitatis“ (Richard von St. Victor 1855: 1208) ruft der mittelalterliche Theologe aus. „Caritas vulnerat, caritas ligat, caritas languidum facit, caritas defectum adducit“ präzisiert er bereits lange vor Jacopone die Auswirkungen mystischer Liebe. An anderer Stelle fasst Richard die Phasen mystischen Erlebens zusammen, die wir auch in der Lauda *Amor de caritate* gefunden hatten: „In primo intrat meditatione, in secundo ascendit contemplatione, in tertio retroducitur in jubilatione, in quarto

egreditur ex compassione.“ (ibid.: 1217) Wie für den Kenner mittelalterlicher Mystik Georges Bataille stellt auch für Jacopone die erotische Begegnung des Mystikers eine bewusste Transgression der gesellschaftlichen Ordnung dar. Das Subjekt strebt den Selbstverlust, die Selbstverausgabung im mystischen Delirium geradezu an. Im Übermaß dieses Selbstverlustes artikuliert sich für Jacopone die mystische Erfahrung wie für Bataille die *expérience intérieure* (cf. Bataille 1973: 15-17). Präzis die Realität des Körpers benennend, roh, überbordend im Ausdruck, vornehmlich Figuren der Negativität benutzend, präsentiert sich Jacopones religiöse Poesie fast als Gegengesang zum *Cantico delle creature* des Ordensgründers Franziskus. Der Liebessprache wird mit unglaublicher Freiheit und leidenschaftlicher Aufrichtigkeit eine expressive Gewalt übertragen. Jacopone wird zum Sprachschöpfer, der neue Worte bildet, vorhandenes Sprachmaterial umbiegt oder mit neuem Sinn füllt, weil ihm die vorhandene Sprache nicht ausreicht, um das Unsagbare sagbar zu machen. Die volkstümliche Struktur der vielstrophigen Lauda mit der charakteristischen vorangestellten Ripresa und ihren vielen End- und Binnenreimen erlaubte dem Dichter extreme, bis ins Ekstatische reichende Rhythmisierung. Mit seinen Amor-Lauden leistete Jacopone, so sollte angedeutet werden, einen bedeutsamen Beitrag zur Innovation der italienischen Dichtung. Mit ihnen destruierte er die blutleere Abstraktheit des Stilnovismo und präsentierte in seiner dezidiert visuellen Ich-Zentriertheit und seiner exzessiven sprachlichen Ausdruckskraft einen ernstzunehmenden Gegenentwurf.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Alighieri, Dante (2011): *La Commedia – Die Göttliche Komödie. II. Paradiso / Läuterungsberg*. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (1995): *Nikomachische Ethik*. Bd. III, Übersetzt von Eugen Rolfes, bearbeitet von Günther Bien. Hamburg: Meiner.
- Cavalcanti, Guido (1990): *Sämtliche Gedichte. Tutte le rime*. Hg. und übersetzt von Tobia Eisermann u. Wolfdietrich Kopelke. Tübingen: Narr.
- Jacopone da Todi (1974): *Laude*. Hg. von Franco Mancini. Roma und Bari: Laterza (die Versangaben folgen dieser Ausgabe).
- (1952): *Laude*. Hg. von Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Monnier.
- (1991): *Jacopone da Todi. Laudi*. Hg. von Liliana Scrittore, Piero Dorazio. Disegni di A. Miniucchi. Roma-Bari: Laterza.
- (1969): *Jacopone e il Laudario Urbinate*. Hg. von Bettarini, Rosanna. Firenze: Sansoni.
- (1924): *Lauden des Jacopone da Todi*. Hg. und übersetzt von Hertha Federmann. München: Beck.
- Richard von St. Victor (1855): „Tractatus de quatuor gradibus violentae charitatis.“ In: I. P. Migne (Hg): *Patrologia latina* Bd. 196, 1207-1224.
- (1969): *Über die Gewalt der Liebe. (De quattuor gradibus violentae caritatis)*. Hg. und übersetzt von Margot Schmidt. München.
- Thomas Aquinas (2000): *Opera Omnia*. Hg. von Roberto Busa SJ, Eduardo Bernot und Enrique Alarcón, <http://www.corpus-thomisticum.org/sth3092.html> (zuletzt eingesehen am 01.07.2015).
- Tobler, Alfons (1878): „Vita del beato fra Jacopone da Todi.“ In: *Zeitschrift für Romanische Philologie*. Bd. 2, 25-39.

Sekundärliteratur:

- Auerbach, Erich (1946): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 164-166.
- Bataille, Georges (1973): *Œuvres complètes*. Bd. 5. Paris: Gallimard.
- Battail, Marie-Hélène (1993): „Ironie et mystique dans les Laudes de Jacopone da Todi.“ In: *Filigrana*. Bd. 1, 8-31.
- Bynum, Caroline Walker (1996): *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*. Frankfurt: Suhrkamp (engl. 1991).

- (1987): *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. London: University of California Press.
- Canettieri, Paolo (2001): *Iacopone e la poesia religiosa del Duecento*. Milano: Rizzoli.
- Casella, Mario (1920): „Jacopone da Todi.“ In: *Archivum Romanicum*. Bd. 4, 281-339.
- Cudini, Piero (1968): „Contributi ad uno studio di fonti siciliane nelle laude di Jacopone da Todi.“ In: *Giornale storico della letteratura italiana*. Bd. 145, 561-572.
- De Sanctis, Francesco (1983): *Storia della letteratura italiana. (I classici della BUR)*. Bd. 1. Milano: Rizzoli.
- Getto, Giovanni (1956): „Il realismo di Jacopone da Todi.“ In: *Lettere Italiane*. Bd. 8, 223-269.
- Guarnieri, Romana: „Fratelli del Libero Spirito.“ In: *Dizionario degli istituti di perfezione*. Bd. IV, 633-652.
- Hudde, Hinrich (2003): „Biblioteca poetica: Iacopone da Todis ‚O iubelo del core‘.“ In: *Italienisch*. Bd. 50, 102-108.
- Lecker, Elisabeth (2003): *Die Lauda: Entwicklung einer italienischen Gattung zwischen Lyrik und Theater*. Tübingen: Narr.
- Rosenau, Hartmut (1999): „Mystik.“ In: *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 23, 547-592.
- Ruh, Kurt (1993): *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 2. *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*. München: Beck.
- Sapegno, Natalino (1926): *Frate Jacopone*. Torino: Baretta.
- (1923): „La ‚santa pazzia‘ di Frate Jacopone e le dottrine dei mistici medievali.“ In: *Archivum Romanicum*. Bd. 7, 349-281.
- Scheel, Hans Ludwig (1989): „Die Lauda und das Werk von Jacopone da Todi.“ In: *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. X/2, 124-128.
- Steiger, Irene (1945): *Jacopone da Todi. Welthass und Gottesliebe*. Diss. Zürich.
- Suitner, Franco (1999): *Iacopone da Todi. Poesia, mistica, rivolta nell'Italia del medioevo*. Roma: Donzelli.
- Torrell, Jean-Pierre (1992): *Recherches sur la théorie de la prophétie au moyen âge. XII-XIV^e siècles. Etudes et textes*. Fribourg: Editions universitaires.
- Wittschier, Heinz Willi (2000): *Die italienische Literatur des Duecento*. Frankfurt: Lang.