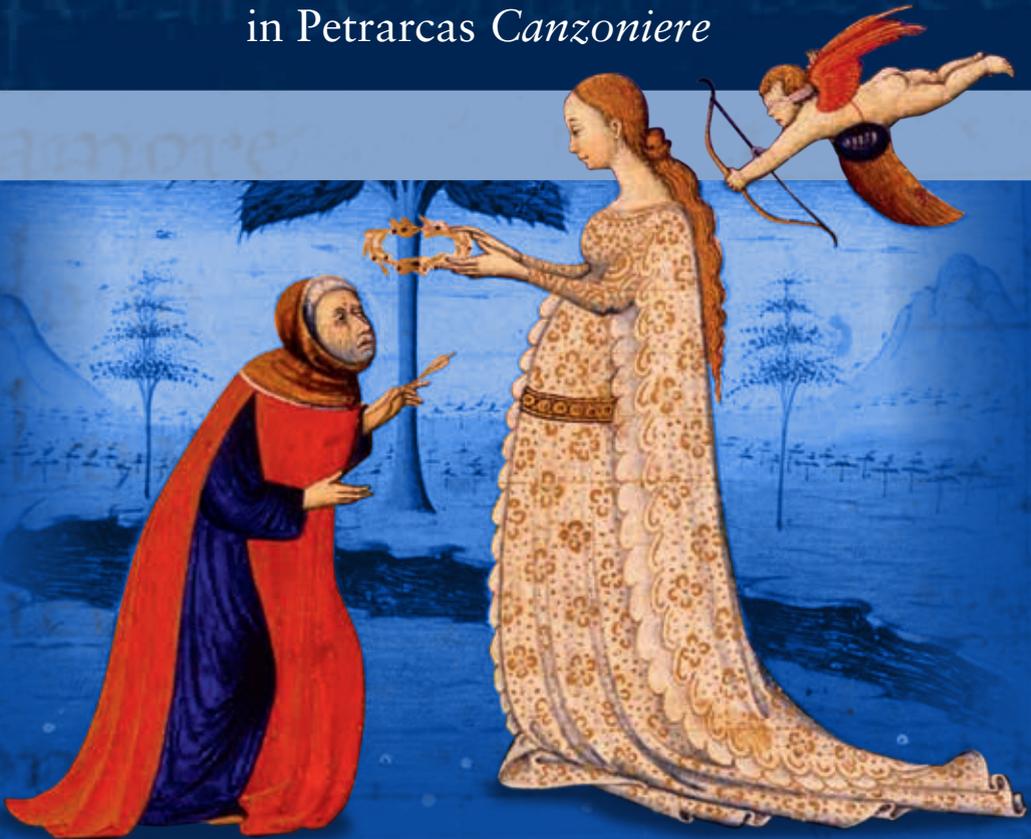


GERHARD REGN

Poetik des Aufschubs

Augustinus, Dante und
die antiken Klassiker
in Petrarcas *Canzoniere*



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



NEUES FORUM
FÜR ALLGEMEINE UND VERGLEICHENDE
LITERATURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Horst-Jürgen Gerigk
Maria Moog-Grünwald

Band 60



GERHARD REGN

Poetik des Aufschubs

Augustinus, Dante und
die antiken Klassiker
in Petrarcas *Canzoniere*

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashb. 1263, f. 7r
Su concessione del MiC è vietata ogni ulteriore riproduzione con
qualsiasi mezzo / Laut Vereinbarung mit dem MiC ist keine
weitere Vervielfältigung in irgendeiner Form gestattet.

Verantwortlicher Herausgeber für diesen Band
Maria Moog-Grünewald

ISBN 978-3-8253-4939-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2022 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

in memoriam Alfred Noyer-Weidner
(31.8.1921–26.12.2001)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	11
1 AUGUSTINUS, DANTE UND DIE ANTIKEN KLASSIKER: LEITFRAGEN DER <i>CANZONIERE</i> -INTERPRETATION	13
1.1 Santagatas <i>Canzoniere</i>	13
1.2 Petrarcas ‚Original‘: Der Text und seine historisch möglichen Leser	22
1.3 Konversion und Konfession	35
1.4 Autobiographie und Fiktion	54
1.5 Ganze Fragmente: Zum Verhältnis von Einzelgedicht und Gedichtverbund	67
2 <i>RIME SPARSE</i> UND ANDERE KLEINIGKEITEN: DER <i>CANZONIERE</i> , DIE BRIEFSAMMLUNGEN UND DAS <i>SECRETUM</i> (ZU <i>RVF</i> I)	73
2.1 Die Fokussierung des Ich: Seelenporträt, Affektprogramm und Stilregister	74
2.2 Mündlichkeit und Schriftlichkeit	89
2.3 Petrarcas Koffer: Eine Anekdote über den Konnex von volkssprachlicher Lyrik und humanistischer Literatur (<i>Fam.</i> I 1, 3-11)	92
2.4 Poetologische Markierungen: <i>rime sparse</i> , <i>sparsa carmina</i> , <i>nugae</i> und die Formierung eines humanistisch perspekti- vierten Gattungsensembles	102
2.5 Reue und Rechtfertigung: Der ciceronianische Eklektizis- mus und die Funktion der forensischen Rhetorik	109
2.6 Der offene Schluss des <i>Secretum</i> im Epilog des <i>Canzoniere</i> : Ruhmsucht und halbierte Konversion	122
3 1327, AM 6. APRIL, ZUR MORGENSTUNDE: DIE <i>COGITATIO</i> <i>AMORIS</i> ZWISCHEN ZEUGNIS, KONFESSION UND FIKTION (ZU <i>RVF</i> CCXI, CCCXXXVI UND III)	141
3.1 Modalitäten des Bekennens: Augustinus’ <i>Confessiones</i> und Petrarcas <i>Canzoniere</i>	141

3.2	Lyrik als <i>historia</i> : Die Annalen der Laura-Liebe und die Poetik der Zeitangaben	148
3.3	Petrarcas Karfreitag: Erinnerung, Rhetorik der Rechtfertigung und Passionsphantasma	165
3.4	Der 6. April 1348 und der Ausfall christlicher Symbolik	180
3.5	Die <i>cogitatio amoris</i> und der Seinsstatus der Seelenbilder	185
3.6	Rhetorik als Fiktionsgenerator – eine Anmerkung zum Fiktionsbegriff der Vormoderne	192
4	IM PARADIES DER ERINNERUNG: POETIK DER UNBESTIMMTHEIT, LITERARISCHE MEMORIA UND AUGUSTINISCHES SÜNDENBEKENNTNIS (ZU <i>R/V F CXXVI</i>)	203
4.1	Sprechsituation, Fiktion und Minnemeditation: Petrarca Poetik der Apostrophe	208
4.2	Zwischen Properz und Dante – die Konditionierung der Minnemeditation durch die literarische Memoria	220
4.3	Erinnerung, <i>compositio</i> und rhetorische Evidenz: Techniken fiktionaler Vergegenwärtigung	227
4.4	Die imaginierte Vision: Das irdische Paradies im <i>Canzoniere</i>	232
4.5	Konfession, Intertextualität und Sammlungskonstitution	237
5	EIN GRÜNER LORBEER, EINE EDLE SÄULE: DIE HERRIN, DER KARDINAL UND DIE ARCHITEKTUR DES <i>CANZONIERE</i> (ZU <i>R/V F CCLXVI</i> UND <i>CCLXIX</i> SOWIE <i>R/V F CCCLIX</i> BIS <i>CCCLXII</i>)	249
5.1	Eine Geschichte von Sündenfall und Erlösung? Numerologie, Kalender und die Zweiteilung des <i>Canzoniere</i>	252
5.2	Petrarcas Ketten: Der doppelte Dienst, die Liebe und der Ruhm: <i>R/V F CCLXVI</i>	268
5.3	Aufschub und Selbsttäuschung: <i>R/V F CCLXIX</i>	286
5.4	Die Ambivalenzen des Endes: Zeit, Natur und Gnade	295
6	AMOR SCHREIBT INS HERZ: DIE NAMEN DER HERRIN, DIE ZEICHEN DES DICHTERS UND DIE FIKTIONALISIERUNG DER ETYMOLOGISCHEN DENKFORM (ZU <i>R/V F V</i>)	323
6.1	Namensinterpretation, etymologische Denkform und die Funktion der poetischen Doppelung	328

6.2	Namensrealismus und Poetik des Heils bei Dante: <i>Io mi senti' svegliar dentro allo core</i> (VN 15, 7–9)	341
6.3	<i>res sunt consequentia nominum</i> : Namensinterpretation als Instrument poetischer Selbstermächtigung	354
7	AUF ZUM HELIKON! DER HUMANIST, DIE MINNEDAME UND DIE HELDEN DER MODERNE (ZU RVF VII UND RVF CLXXXVI)	369
7.1	Der Humanist als Held	369
7.2	Komposition und Exegese: Der Subzyklus RVF VII–X im erweiterten Prolog	381
7.3	Überblendung: Das stilisierte Fremdporträt als Instrument der Selbstdarstellung	397
7.4	Petrarca, die Colonna und Livius	404
7.5	Ein ungeschliffen' Lied? Laura, Scipio, und die Helden- lyrik im <i>volgare</i>	414
8	DER SCHATTEN DES KAISERS: ROM-KULT UND FRÜH- NEUZEITLICHER NATIONALISMUS (ZU RVF CXXVIII)	435
8.1	Krieg und Frieden: <i>Italia mia</i> im Sammlungskontext	436
8.2	Politische Rhetorik: Alte Römer, moderne Italiener und transalpine Barbaren	446
8.3	Politik im Horizont der Heilsgeschichte: Die Italien- Invektive in Dantes <i>Purgatorio</i>	460
8.4	Petrarca, der Urslinger und die Kaiser des <i>Sacrum Imperium</i>	464
8.5	Der augustinische Gott, die römische Tugend und der Ausfall der Heilsgewissheit	474
9	FEIGENBAUM UND BUCHE: AUGUSTINISCHE KONVERSION UND POETISCHE BERUFUNG (ZU RVF LIV)	477
9.1	Petrarcas Konversionserzählungen: Augustinus, Paulus und Dante	479
9.2	Der falsche Baum: Konversion, Selbsttäuschung und die ‚narrative‘ Funktion der Intertextualität	499

10	Inhaltsverzeichnis	
10	LAURA WARTET: EROS UND ESCHATOLOGIE IN DEN <i>RIME IN MORTE</i> (ZU <i>RVF</i> CCCII)	513
10.1	Konzeptuelle und chronologische Koordinaten der Liebe nach dem Tod	513
10.2	Rendezvous im Jenseits: Minnemeditation und Vision bei Petrarca und Dante (<i>RVF</i> CCCII und <i>VN</i> 30, 10–3)	518
10.3	Petrarcas Venushimmel und seine Intertexte: <i>RVF</i> CCLXXXVII, II <i>Cor.</i> 12, 2–4 und <i>Pd</i> VIII–IX	531
10.4	Die Auferstehung im Fleisch: Dogma und Phantasma	539
	LISTE DER ABKÜRZUNGEN	561
	BIBLIOGRAPHIE	563
	PERSONENREGISTER	589

VORWORT

Der vorliegende Band baut auf einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit Petrarca – aus rein pragmatischen Gründen hier meist *Canzoniere* genannten – *Rerum vulgarium fragmenta* auf. In ihn eingeflossen sind erwartungsgemäß mehrere meiner Studien, die ich im Laufe der Zeit auf Deutsch, Italienisch oder Englisch zu diesem Autor veröffentlicht habe. Diese früheren Schriften wurden nicht nur auf den aktuellen Forschungsstand gebracht, ergänzt, vertieft und häufig auch einschneidend korrigiert, sondern sie haben mit Blick auf das gedankliche Design des Buches ein neues konzeptuelles Profil erhalten. Um die Lesbarkeit zu erhöhen, werden die zahlreichen lateinischen Zitate neben dem Original auch in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Die Übersetzungen sind von mir, im Fall des *Secretum* und der *Africa* sind sie jeweils der zweisprachigen Ausgabe von Huss/Regn entnommen (= Petrarca 2013 und Petrarca 2007a); die Übersetzungen der Vulgata folgen der Einheitsübersetzung.

Ziel des Bandes ist es, im kritischen Dialog mit der oft exzellenten Petrarca-Forschung die Koordinaten der *Canzoniere*-Interpretation, deren Chiffre die Konstellation aus Augustinus, Dante und den antiken Klassikern ist, neu zu vermessen. Petrarca's Lyrikbuch wird dabei als ein augustinisches Bekenntnis gelesen, doch anders als in den *Confessiones* des Bischofs von Hippo erfolgt die Rückschau auf die erotischen Verstrickungen der frühen Tage nicht durch einen Erzähler in einem theologisch unterfütterten Gespräch mit Gott, sondern durch den in die Jahre gekommenen Dichter. Dieser schlüpft in die Rolle des Herausgebers, der seine (angeblich) in der Vergangenheit entstandenen Gedichte als die poetischen Testimonien des eigenen Jugendirrtums dergestalt arrangiert, dass sie retrospektiv den Charakter von veritablen Bekenntnissen gewinnen. Auf diese Weise kann selbst noch eine spiritualisierte Minnedichtung, die sich auf Dante beruft, zum Indikator eines moralisch fragwürdigen Begehrens werden, dessen unterschwellige Sinnlichkeit nicht zuletzt durch die subtil gesetzten Rekurse auf die antiken Erotiker zum Tragen kommt. Wenn am Ende des *Canzoniere* der Protagonist schließlich seiner irdischen Liebe entsagt und sich der Jungfrau Maria (und Gott) zuwendet, dann ist diese Abkehr keine augustinische Konversion, denn sie geht nicht, wie dies nötig wäre, mit der Absage an die weltliche Dichtung einher. Vielmehr inszeniert Petrarca sein lyrisches Bekenntnisbuch in der Volkssprache als das Werk eines gekrönten Dichters, der in antikisierender Manier auf literarische Anerkennung durch die Nach-

geborenen setzt, so dass an die Stelle von Augustinus' religiösem Gespräch mit Gott das irdische mit den Menschen tritt.

Im Zug der Abfassung der Studie habe ich viel Unterstützung von Freunden und Kollegen erhalten, aus dem deutschsprachigen Raum, aus Italien und auch von jenseits des Kontinents. Diejenigen, die es betrifft, wissen um meine Dankbarkeit, so dass ich den Lesern eine lange Namensliste ersparen kann. Doch ohne drei kurze Nennungen geht es nicht: Sascha Resch (München) hat mit Akribie das Manuskript gelesen und mich bei der Korrektur der Fahnen unterstützt, das Team des Winter-Verlags (Heidelberg) hat mit Kompetenz das Manuskript für den Druck eingerichtet und Maria Moog-Grünwald (Tübingen) hat mein *Canzoniere*-Projekt nicht nur von Anfang an mit Interesse und steter Ermunterung begleitet, sondern den Band auch in die von ihr mitherausgegebene Reihe *Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* aufgenommen. Gewidmet sei der Band dem Andenken von Alfred Noyer-Weidner, der mich Petrarca lesen gelehrt hat und heuer 100 Jahre alt geworden wäre.

München, im Dezember 2021

Gerhard Regn

1 AUGUSTINUS, DANTE UND DIE ANTIKEN KLASSIKER: LEITFRAGEN DER *CANZONIERE*-INTERPRETATION

1.1 Santagatas Canzoniere

Ende 2020 hat die an großen Namen nicht gerade arme Petrarca-Forschung mit Marco Santagata einen ihrer größten verloren. Er hat auf der Basis einer Revision von Continis kritischer Edition des *Canzoniere*-Textes 1996 in erster und 2004 in zweiter erweiterter Auflage einen der wirkmächtigsten Kommentare zu Petrarcas Gedichtbuch vorgelegt. Voraussetzung dafür war eine Vielzahl wichtiger Studien zur Lyrik des *Canzoniere*, deren Kulminationspunkt die inhaltlich stimulierende und stilistisch elegante Abhandlung *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* ist: 1992 erstmals erschienen, gehört dieses Buch mittlerweile zu den Klassikern der Petrarca-Literatur. Seine Ergebnisse sind nicht nur in das umfangreiche Vorwort von Santagatas weitverbreiteter und seit 2011 auch mehrfach im Taschenbuchformat publizierter *Canzoniere*-Ausgabe eingegangen, sondern sie bilden darüber hinaus die Grundlage der 2014 veröffentlichten Monographie *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura*,¹ die den größten italienischen Lyriker einem breiteren Kreis von Lesern erschließt, ohne dabei Abstriche an der wissenschaftlichen Substanz zu machen. Santagata hat klarer als andere vor ihm die wichtigsten Parameter einer historisch kontextualisierten *Canzoniere*-Hermeneutik benannt, deren Chiffre das Autorenensemble aus Augustinus, Dante und den antiken Klassikern ist. Was es damit auf sich hat, sei im Folgenden skizziert.

Santagata schält in *I frammenti dell'anima*² heraus, wie Petrarca um 1350, genauer zwischen 1349 und 1353, das Projekt einer literarischen Autobiographie („progetto autobiografico“, S. 55) im Zusammenspiel diverser, aber zueinander komplementärer Gattungen entworfen hat. Den Kern bilden drei größere Textensembles, die jeweils aus kleinen Einzelstücken gefügt sind: die Prosabriefe der *Familiars*, die Versepisteln der *Epystole* und die lyrischen Gedichte des *Canzoniere*. Das volkssprachliche Lyrikbuch tritt darüber hinaus zu einem weiteren lateinischen Werk in Bezug, und zwar zum *Secretum*, einem fiktiven Dialog zwischen dem

¹ = Santagata 2014.

² Seitenangaben im Fließtext in Klammern nach der Erstausgabe von Santagata 1992.

Kirchenvater ‚Augustinus‘³ und Franciscus, dem Alter Ego des Autors. Die vier Werke haben zum Zeitpunkt ihres Entstehens eins gemeinsam: In allen geht es um die als dringlich empfundene Änderung von Petrarcas Leben („mutatio vitae“, S. 39). In den beiden Briefbüchern blickt der autobiographisch markierte Ich-Sprecher ebenso wie im Lyrikbuch aus der Perspektive der vollzogenen Umkehr auf sein vergangenes Leben zurück, während im *Secretum* die Umkehr des Franciscus als das angestrebte Resultat des Gesprächs mit ‚Augustinus‘ in Aussicht gestellt wird. Die *mutatio vitae* ist zunächst einmal ein moralphilosophischer Akt der Selbstsorge von dominant stoizistischem Zuschnitt, der jedoch nicht autonom ist, sondern vor allem in *Secretum* und *Canzoniere* in einen christlichen Horizont augustinischer Prägung eingerückt wird. Mittels der Briefbücher integriert Petrarca seine volkssprachliche Lyrik in einen lateinhumanistischen Kontext, denn *Familiars* und *Epystole* wollen als Nachahmung der antiken Klassiker Cicero bzw. Horaz wahrgenommen werden. Mehr noch, der Wille zur klassizistischen Markierung schlägt direkt auf die volkssprachliche Lyrik durch, denn insbesondere die rezeptionssteuernde Prologsequenz des *Canzoniere*, deren Kern aus den Gedichten 1 bis 5 besteht, zeichnet sich, wie Santagata im Anschluss an Rico 1988 betont, durch einen stark markierten Rekurs auf Horaz, Propertius und Ovid aus. Die Botschaft ist klar, die *Rerum vulgarium fragmenta* sollen als ein Gedichtbuch zur Geltung kommen, welches sich mit den Sammlungen der antiken Lyriker und Elegiker messen kann. Der solcherart auf den Weg gebrachte *Canzoniere* findet 1358 in der sogenannten Correggio-Fassung seine erste Gestalt („Il primo *Canzoniere*“, S. 143–90), die allerdings, wie Santagata ausdrücklich betont, nur hypothetisch greifbar ist. Bei dieser hypothetischen Rekonstruktion, bestehend aus RVF I–CXX, *Donna mi vène spesso ne la mente*,⁴ CXXII–CXLII und CCLXIV–CCXCII, übernimmt Santagata hinsichtlich des Gedichtbestandes den Vorschlag von Wilkins 1951. Lediglich die Annahme des amerikanischen Petrarca-Forschers, dass bereits die Correggio-Fassung zweigeteilt gewesen sei, verwirft er.⁵ Anders als Wilkins, dessen These

³ Der ‚Augustinus‘ des *Secretum* wird als Figur einer Dialogfiktion stets in einfache Anführungszeichen gesetzt, um ihn vom historischen Augustinus zu unterscheiden.

⁴ Die Ballata *Donna mi vène* ist nicht Teil des *Canzoniere* in seiner letzten Fassung und hat heute ihren Platz im Korpus der *Rime estravaganti*, vgl. Petrarca 1996a, S. 729.

⁵ Vgl. Santagata 1992, S. 369. Die Gedichtabfolge selbst, und hier folgt

der neun Fassungen kanonisch wurde und erst in den letzten Jahren unter heftigen Beschuss geraten ist,⁶ konzentriert sich Santagata auf zwei Fassungen, die er ‚Redaktionen‘ nennt:⁷ Gemeint sind die eben erwähnte „redazione ‚Correggio‘“ (S. 143) sowie die „redazione vaticana“ (S. 295) – letztere ist uns in Gestalt des teils idiographen, teils autographen Kodex Vat. lat. 3195 überliefert, in den Petrarca in den letzten Monaten seines Lebens nochmals eingegriffen hat, um die letzten 31 Gedichte durch Randnummerierungen umzustellen und der Gedichtabfolge die Ordnung zu geben, in der wir den *Canzoniere* heute lesen.⁸ Die Stadien vor der Correggio-Fassung sind für Santagata nicht Teil des *Canzoniere*-Projektes, und die Fassungen zwischen *primo Canzoniere* (= Correggio-Fassung) und *ultimo Canzoniere* (= *redazione vaticana* plus Umnummerierung der *ultime rime*), also die Chigi-, die Giovanni-, die Malatesta- und die Queriniana-Fassung, sind bloße Erweiterungen auf dem Weg zur definitiven Lösung. In anderen Worten, Santagata stellt zwei Redaktionen des Lyrikbuchs einander gegenüber, wobei für ihn der *ultimo Canzoniere* der Versuch ist, die Probleme zu beheben, die sich im Zug der Ausarbeitung des *primo Canzoniere* eingestellt haben.

Was charakterisiert den *primo Canzoniere* in seiner Eigenschaft als Gedichtbuch? Nach Santagata ist es der nicht befriedigend gelungene Versuch, zwei verschiedene Sammlungen zu einer zusammenzubinden: zum einen die Geschichte einer augustinisch perspektivierten Konversion, deren Protagonist eine Figur des Autors ist, die ‚Ich‘ sagt, und zum anderen einen „Canzoniere di Laura“ (S. 246), der reines Frauenlob ist, mit der Herrin als Protagonistin. Der autobiographischen Dimension der Konversionsgeschichte ist das dichte Netz aus Wirklichkeitsreferenzen geschuldet, die allerdings meist nur im Modus der Allusion gesetzt werden – auf diesen Aspekt, den Santagata nicht eigens erwähnt, kommen

Santagata der vorherrschenden Meinung, ist *grosso modo* identisch mit derjenigen der Chigi-Fassung, die uns in der Abschrift durch Boccaccio überliefert ist. Vgl. ebd., S. 147–8.

⁶ Vgl. bes. Barolini 2007.

⁷ „riserverò il termine ‚redazione‘ al primo e all’ultimo *Canzoniere* e quello di ‚forma‘, introdotto negli studi italiani da Wilkins, ai libri intermedi“ (Santagata 1992, S. 156).

⁸ Die vatikanische Fassung umfasst zusammen mit der dort eingetragenen Umnummerierung der letzten 31 Gedichte für Santagata 1992 die beiden zeitlich gestaffelten Stufen des von ihm so genannten „ultimo *Canzoniere*“, vgl. ebd., S. 295.

wir im Verlauf dieser Einleitung noch zu sprechen. Fast alle der zahlreichen Verweise auf historische Personen gelangen mit der Correggio-Fassung in den *Canzoniere*, wobei den Mitgliedern des großen römischen Adelsgeschlechtes der Colonna eine herausgehobene Bedeutung zufällt. Dabei ist von besonderem Belang, dass es sich aus der Warte des Jahres 1358, als die Sammlung an Azzo da Correggio geschickt wurde, vorwiegend um Tote handelt. Die „*sfilata di tombe*“ (S. 158) erklärt sich aus dem Grundanliegen des *Canzoniere*-Projektes. Das Gedichtbuch ist als eine Rückschau auf das eigene Leben konzipiert, für die das Pestjahr 1348 mit seinen Toten den Anstoß gegeben hat. Die Einkehr im Zeichen der *meditatio mortis* ist demnach der Ermöglichungsfaktor für die anvisierte Umkehr. Komplementär zu den historischen Personen sind die Schauplätze, die für die Biographie Petrarcas bis Anfang der fünfziger Jahre von Bedeutung sind: Avignon, die nahe der Papststadt gelegene Vacluse, die Selvapiana bei Parma sowie Rom. Die Örtlichkeiten geben die Koordinaten für die Bewegungen des Ich im Raum vor: Der *primo Canzoniere* spielt mittels der Gedichtabfolge auf die vielen realbiographisch belegten Ortswechsel Petrarcas an, die jedoch, so dürfen wir Santagata ergänzen, im Lyrikbuch zum Ausdruck der inneren Unruhe des Ich und seines Ausgeliefertseins an die Macht des Schicksals werden. Die Evokation biographischer Wirklichkeit in Raum und Zeit setzt nun den Rahmen für die Entfaltung der Laura-Liebe, die auf diese Weise ein dezidiert ‚narratives‘⁹ Profil erhält. Die Liebe zur Herrin ist am Beginn ganz *passio*, also ein sowohl vernunftwidriges als auch sündhaftes, erotisches Verlangen. Die ethisch ungezügelten Affekte des Liebenden sind deshalb, wie das Einleitungsgedicht im Rückblick auf die Geschichte des Ich klarmacht, ein Irrtum, den es im Nachhinein zu bereuen gilt. Im Rahmen des erweiterten Prologs („*prologo*, *allargato*“, S. 169), der sich bis zum zehnten Sonett erstreckt, indiziert dies vor allem das sechste Gedicht mit seinem programmatischen Beginn: „*Sì traviato è 'l folle mi' desio*“ (*RVF VI, 1*). Diesem Verlangen entzieht sich

⁹ Santagata gebraucht, wie ja schon der Titel seiner Studie von 1992 zu erkennen gibt, die Begriffe *narratività* bzw. *racconto* im Sinn von ‚Vermittlung einer Geschichte‘, und zwar selbst dann, wenn dies ohne Rekurs auf einen Erzähler im engeren Verstehen des Terminus geschieht. Dies ist im Gefolge postmoderner Diskurspraxis à la Lyotard mittlerweile allenthalben üblich geworden. Derartige Verwendungen von ‚narrativ‘, ‚Narration‘ oder ‚Erzählung‘ setze ich in einfache Anführungszeichen, um sie vom erzähltheoretisch korrekten Begriffsgebrauch zu unterscheiden.

die Herrin, die deshalb ‚hart‘ genannt wird und die Kennmarke einer „Laura ‚petrosa““ (S. 217) angeheftet erhält. Der Begriff mit seiner Anspielung auf Dante und dessen Gedichte für die Frau aus Stein, it. *donna pietra*, blendet freilich ab, dass die Härte der Geliebten zunächst einmal weniger in ein volkssprachliches als ein antikisierendes Gewand gehüllt ist: Generator der lyrischen Liebesgeschichte ist nämlich der Mythos von Daphne und Apoll, der die Keuschheit der Frau dem sinnlichen Begehren des Mannes gegenüberstellt.¹⁰ Neben diese *Laura petrosa* tritt die „Laura ‚stilnovista““ (S. 224), die insbesondere auf die Herrin von Dantes *Vita nova* verweist und deshalb auch „Laura-Beatrice“ (S. 214) heißt. Der *primo Canzoniere* führt nun vor, wie die ‚petrose‘ Geliebte, die mit ihrer Verweigerung den Liebenden zum Leidenden macht und ihn dabei ins (religiöse) Verderben zu stürzen droht, sich zunehmend in eine Frau verwandelt, die beglückt, beseligt, ja sogar zur Retterin und damit zur Herrin des Heils wird. Dieses ‚Narrativ‘, das mit den autobiographischen Referenzen personaler, räumlicher und temporaler Natur vernetzt ist, erzeugt Petrarca mittels der Komposition der Texte. 145 Gedichte bilden das Korpus *in vita*, dessen letzte vier Gedichte einen eigenen Schlussblock bilden, an den sich dann noch eine kleine Sequenz von 35 Gedichten *in morte* anschließt. Rechnet man den gerade erwähnten Schlussblock heraus, dann bildet die Kanzone 70 die Mitte der *in vita*-Serie. Zwar sind in beiden Hälften der *in vita*-Serie die beiden konträren Erscheinungsweisen der Herrin kopräsent, so dass es zu konzeptuellen Kurzschlüssen („cortocircuiti ideologici“, S. 231) kommt. Gleichwohl lässt sich auf der Achse der Textabfolge eine klare Verschiebung der Dominanten erkennen. Ab *RVF LXX* drängt die ‚stilnovistische‘ Laura immer deutlicher in den Vordergrund, wobei dieser Prozess durch die *rime in morte* nicht nur weiter verstärkt wird, sondern sogar eine neue Qualität gewinnt. Dies vor allem deshalb, weil die in die Seligkeit eingegangene Protagonistin nunmehr eine rundheraus aktive Rolle einnimmt: Sie tröstet, ermahnt und führt den Liebenden auf den rechten, gottgefälligen Weg. In anderen Worten, Laura wird, wie einst Beatrice in der *Vita nova*, zur Herrin des Heils. Die Geschichte, die der *primo Canzoniere* ‚erzählt‘, ist deshalb in den Worten Santagatas eine solche „dall’amorepassione alla ‚caritas““ (S. 217). Damit gerät sie jedoch in einen manifesten Konflikt mit dem augustinischen Konversionsprojekt, das die Option einer Spiritualisierung irdischer Liebe in christlichem Geist gerade ausschließt und stattdessen auf eine Abkehr von den erotischen Ver-

¹⁰ Zur Keuschheit Daphnes vgl. *Met.* I, 486–7.

fehlungen der Jugend setzt, die das retrospektive Einleitungsgedicht dann auch als vollzogen postuliert. Der Schluss des *primo Canzoniere* überspielt diesen Widerspruch eher schlecht als recht, indem er die Sammlung mit dem elegischen Rückblick von *Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente* (RVF CCXCII) ausklingen lässt: Dieses letzte Sonett spart nämlich sowohl das Reuemotiv als auch das dazu alternative Thema der Rettung durch Liebe als Caritas einfach aus. Im Einklang mit diesem Befund bringt Santagata die Problematik des *primo Canzoniere* auf den Nenner des Kreises, der sich nicht schließt: „Un cerchio che non si chiude“ (S. 191–252). Eine Möglichkeit der Problembehebung eröffnet sich für Petrarca erst mit der *redazione vaticana* des *ultimo Canzoniere*, und sie besteht im Abbau der ‚narrativen‘ Dimension: „rinuncia alla narrativa“ (S. 296). Unser Dichter verzichtet demnach ganz gezielt darauf, über die Anordnung der Gedichte den Eindruck zu erwecken, man habe es mit einem Fortschreiten auf der Ebene der Geschichte des Ich zu tun.¹¹ Äußeres Zeichen dafür ist die weitestgehende Ausparung geographischer und chronologischer Indikatoren in den neu hinzukommenden Gedichten, in denen zudem die Verweise auf historisch referenzierbare Personen drastisch ausgedünnt sind. Korrelat des Verzichts auf die Signale des ‚Narrativen‘ („sparizione dei [...] segnali di narrativa“, S. 299) ist einerseits der Ausbau von Minizyklen, die dem Prinzip der paradigmatischen Variation gehorchen, und andererseits die Forcierung der sammlungskonstitutiven Kontraste: Die (sündhafte) Irrationalität des begehrenden Ich und die Spiritualisierung seiner Liebe werden ebenso gegeneinander montiert wie die Manifestationen der ‚stilnovistischen‘ Laura gegen die der ‚petrosen‘ Herrin.¹² Man hat es also mit einer kalkulierten Vorführung der Widersprüche zu tun, die sowohl liebeskonzeptueller als auch ideologischer Natur sind. Santagata betont dabei, dass der Verzicht auf eine ‚narrative‘ Kohärenzbildung, der die eben skizzierten Effekte zeitigt, nicht nur für die *rime in vita* gilt, sondern auch für diejenigen *in morte*.¹³ Der Weg, den Petrarca in der *redazione vaticana* wählt, dient also dazu, die plakativen Interferenzen, die sich bei der Option für eine ‚narrativ‘ ausgerichtete Verknüpfung der Gedichte eingestellt haben, dadurch semantisch zu legitimieren, dass der Anspruch auf eine in sich stimmige

¹¹ Diese Position vertritt in zugespitzter Form rezent Peterson 2016.

¹² Vgl. Santagata 1992, S. 300–12.

¹³ *rime in vita* und *rime in morte* sind die seit der Renaissance eingespielten Bezeichnungen für die beiden Teile des Lyrikbuches, und zwar ungeachtet der Tatsache, dass der Tod Lauras nicht als formales Gliederungssignal fungiert.

‚Erzählung‘ gar nicht mehr erhoben wird.¹⁴ Wie aber gelangt man von der ‚antinarrativen‘ Inszenierung der Diskrepanzen zu der Konversion, die das programmatische Einleitungsgedicht verlangt? Santagatas Antwort ist ebenso verblüffend wie einfach: indem man das Lyrikbuch selbst sprechen lässt („fare parlare il libro stesso“, S. 316), genauer seine formale Gestalt. Das Einleitungsgedicht postuliert nämlich ein Doppeltes. Es verlangt erstens die Wiedergewinnung des rationalen Selbst durch die stoische Distanzierung der vergangenen Liebeswirren, deren Zeugnisse die *fragmenta vulgaria* sind. Sichtbarer Ausdruck der gelungenen Selbstsorge ist die Fügung dieser lyrischen Testimonien zur Ordnung eines Buches, das es erlaubt, die Vergangenheit im Licht der wiedererlangten Vernunft zu betrachten:

Nella prospettiva del ravvedimento stoico il messaggio etico del Canzoniere è dunque racchiuso nel semplice fatto che il libro in forma del Canzoniere esiste. (S. 316)

Doch dies ist nur die eine Seite der Medaille, weil bei Petrarca der Stoizismus der paganen Antike nicht autonom ist, sondern erwartungsgemäß eine christliche Orientierung erhält. Die zweite Seite der Medaille besteht deshalb in der christlichen Markierung der Buchform. Die christliche Funktionalisierung des Stoizismus garantiert im *Secretum* bekanntlich ein ‚Augustinus‘, der ungeachtet seiner Nähe zur Moralphilosophie Ciceros und Senecas zuallererst ein Präzeptor der katholischen Wahrheit ist. In der *redazione vaticana* des *Canzoniere* übernimmt jedoch überraschenderweise nicht der Bischof von Hippo diese Rolle, sondern Dante. Denn es ist der Dante der *Vita nova*, an dem sich Petrarca orientiert, wenn er in das Buch der Laura-Lyrik eine zahlensymbolische Ordnung einzieht, die es ihm gestattet, die reuige Konversion des Ich-Protagonisten als eine religiöse Erfahrung zu modellieren, die das Schema von Sündenfall und Erlösung evoziert.¹⁵ Dies geschieht durch die Ver-

¹⁴ „Dopo tanti esperimenti, Petrarca deve prendere atto che la strada dell’*itinerarium salvationis*, o anche, meno ambiziosamente, quella che dalla *concupiscentia* porta alla *virtus*, sono impraticabili. Agostino gli preclude l’accesso a quest’ultima soluzione, verso la quale lo sospingeva una secolare tradizione lirica; d’altra parte, Dante aveva neutralizzato Agostino e la donna beata non tollerava di essere coinvolta nel ciclo dei falsi valori. Entrambi i veti chiudevano, inesorabilmente, la via del racconto“ (Santagata 1992, S. 316).

¹⁵ Die Überblendung der augustiniischen Konversionsfigur mit dem Schema von Sündenfall und Erlösung ist naheliegend, weil das Gelingen der Um-

knüpfung der numerischen Struktur der Gedichtsammlung mit dem liturgischen Kalender, und zwar auf der Basis des Eckdatums der Laura-Liebe, welches der 6. April ist. Am Karfreitag des 6. April 1327, der so zum Tag des „peccato originale“ (S. 327) wird, verliebt sich Petrarca in Laura, die am 6. April 1348, der ein Passionssonntag („dominica in passione Domini“, S. 327) ist, stirbt. Ordnet man ausgehend vom 6. April jedem Gedicht einen Tag zu, dann erreicht man mit der Nummer 264, mit der justament der zweite Teil des Lyrikbuches beginnt, den 25. Dezember und damit das Weihnachtsfest, das nach dem für Petrarca verbindlichen römischen Kalender zugleich der Beginn des Neuen Jahres ist. Führt man die Zählung fort, dann gelangt man mit dem letzten Gedicht, das die Nummer 366 trägt, wieder zum 6. April, so dass sich, unter Valorisierung dieses ‚heiligen Datums‘ („data sacra“, S. 321) der Rundlauf des Jahres schließt: Das letzte Gedicht ist ein Mariengebete, in dem sich der reuige Sünder mit der Gottesmutter als Mittlerin dem Erlöser (vgl. *RVF CCCLXVI*, 40–52) anheimgibt. In Anbetracht des Einleitungsgedichtes, dessen Bezugshorizont das *Secretum* ist, ist die Lösung, zu der die *redazione vaticana* findet, jedoch nur suboptimal. Deshalb stellt Petrarca die letzten Gedichte dergestalt um, dass sich ein Schluss ergibt, in dem Dante in Augustinus seine komplementäre Ergänzung findet, denn die Reuegedichte, die nun der Marienkanzone vorausgehen, weisen eine dezidiert augustiniische Faktur auf:¹⁶ Spät, aber gerade noch rechtzeitig vor dem eigenen Ende, schließt sich der Kreis („La chiusura del cerchio“, S. 335), so dass der *Canzoniere*, wenn auch im Modus der Komplexitätssteigerung, zum ursprünglichen Projekt zurückfindet. Santagata arbeitet in den *Frammenti dell'anima* luzide die Probleme heraus, die sich für Petrarca aus der Engführung von augustinischem Konversionsprojekt und der ‚stilnovistischen‘ Modellierung der Minnedame ergeben. Damit erhebt er Einspruch gegen den Hang zur simplifizierenden Harmonisierung der Gegensätze, die nicht wenige *Canzoniere*-Studien charakterisiert, und zwar bis in die unmittelbare Gegenwart. Denn von Martinelli 1977 bis zu Peterson 2016 wird wiederholt der Versuch unternommen, den *Canzoniere* als die lyrisch vermittelte ‚Erzählung‘ einer religiös kodier-

kehr aus augustinischer Perspektive nach dem göttlichen Gnadenwirken verlangt, das im Erlösungsgeschehen der Inkarnation seinen heilgeschichtlichen Dreh- und Angelpunkt hat: In der Konversion eröffnet sich der Horizont der Erlösung.

¹⁶ „Petrarca, *in extremis*, ha ritrovato la spiritualità delle parole stesse del *Secretum*“ (Santagata 1992, S. 340).

ten Selbstfindung zu präsentieren, in der die graduelle Änderung der Einstellung zur Geliebten dem Liebenden das Gelingen der *mutatio vitae* ermöglicht. Transformation der Minnedame, Konversion und Erlösung werden auf diese Weise zu den Konstituenten einer ‚narrativen‘ Figur, deren Schlüssigkeit jedoch nur um den Preis herstellbar ist, dass, anders als bei Santagata, die manifesten Diskrepanzen des Lyrikbuchs einfach ausgeblendet werden.¹⁷

Für Santagata ist das *Canzoniere*-Projekt aus der Absicht geboren, die pagane und die christliche Antike in humanistischem Geist engzuführen: Der Kirchenvater Augustinus und die römischen Klassiker, zu denen neben Dichtern wie Horaz, Properz und anderen auch Philosophen wie der stoische Cicero gehören, bilden die Referenzpunkte für eine Selbstdarstellung, die zugleich moralphilosophische Selbstsorge und christliche Einkehr sein will. Im Zug der Ausarbeitung tritt dann jedoch immer stärker Dante und mit ihm die volkssprachliche Minnelyrik mit ihrer Tendenz zur Spiritualisierung, ja sogar Sakralisierung der weltlichen Liebe hinzu. Das Resultat sind gravierende Widersprüche, die erst im *ultimo Canzoniere* unter Kontrolle gebracht werden. Doch dies geschieht, wie eben skizziert, gerade durch den Verzicht auf ‚narrative‘ Kohärenzbildung, indem eine durch Dante inspirierte Komposition auf zahlen-symbolischer Grundlage die spiritualisierte Minne, deren prominentester Repräsentant ja kein anderer als Dante selbst ist, als einen Bestandteil der Liebeswirren demaskiert. Erst auf diese Weise wird die reuevolle Liebesabkehr ermöglicht, die dann zugleich christliche Erlösung sein kann: „pentimento e [...] redenzione“ (S. 340). In der Konstellation aus antiken Klassikern, Augustinus und Dante behauptet am Ende Dante, obschon seine Minnekonzeption der Verurteilung anheimfällt, die zentrale Position, denn er stellt die (kompositorischen) Mittel bereit, die den Vollzug einer augustinish modellierten Konversion garantieren. In der vorliegenden Arbeit geht es darum zu prüfen, ob sich die Dinge

¹⁷ Einige Interpreten betonen die stilnovistische Modellierung Lauras so stark, dass für den Konversions-Gedanken überhaupt kein Platz mehr bleibt. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn die Liebe zur Herrin als eine sich linear entfaltende ‚narrative‘ Figur konzipiert wird, in der der Liebende sein Begehren Schritt für Schritt dergestalt sublimiert, dass die profane Laura-Liebe bruchlos in die religiöse Marienverehrung einmündet. Vgl. dazu exemplarisch Suitner 1977, S. 161, der polemisch gegen die „sostenitori della ‚conversio‘ petrarchesca e quindi dell’inconciliabilità fra Maria e l’immagine laurana“ Stellung bezieht.

tatsächlich so verhalten. Das Ergebnis der Überprüfung wird sein, dass das Verhältnis, in dem Petrarca's zentrale Referenzautoren zueinanderstehen, überdacht werden sollte, mit der Konsequenz, dass auch die Interpretation des *Canzoniere* anders ausfällt und sogar die Frage nach der Konversion neu gestellt werden muss. Diese knappen Bemerkungen schaffen im Übrigen auch Klarheit, was der Untertitel der vorliegenden Studie verspricht und was nicht. Es geht nicht darum, ein verlässlich dokumentiertes Bild der Präsenz von Augustinus, Dante und den antiken Klassikern im *Canzoniere* zu zeichnen, dazu liegen zahlreiche Untersuchungen vor und auch die einschlägigen Kommentare geben in der Sache gute Auskunft. Vielmehr gilt es herauszuarbeiten, welche Funktion die Konstituenten des genannten Ensembles für die Sinnmodellierung des Lyrikbuchs spielen. Doch bevor die mit den Autorennamen verknüpften Fragenkomplexe – Konversion, und, ergänzend dazu, Konfession, Autobiographie und Fiktion – skizziert werden, sind ein paar knappe Erläuterungen sowohl zum Status des Textes, der Gegenstand der Analyse ist, angezeigt als auch zum Profil des Lesers, den er voraussetzt.

1.2 Petrarca's ‚Original‘: Der Text und seine historisch möglichen Leser

Santagata verwandelt die trockenen Befunde der Editionsphilologie in eine spannende Erzählung, die davon handelt, wie der *ultimo Canzoniere* die Geschichte einkassiert, die der *primo Canzoniere* im Zug der Realisierung des autobiographischen Projektes der frühen fünfziger Jahre ‚erzählt‘ hat. Doch die rezente Entwicklung der Petrarca-Philologie ruft recht unsanft in Erinnerung, dass die nüchterne Textkritik keine allzu große Freundin des packenden *storytelling* ist. Die genaue Überprüfung der wichtigsten Überlieferungsträger stellt nämlich Ansichten, die lange Zeit für bare Münze galten, in dem Maß infrage, in dem die methodischen Prämissen von Wilkins' Klassiker *The Making of the Canzoniere* ins Kreuzfeuer der Kritik geraten.¹⁸ Dies hat auch Folgen für die Studie von Santagata, der ja seine Interpretation der Correggio-Fassung auf der Grundlage des von Wilkins ermittelten Textbestandes und dessen, wie es heißt, allgemein akzeptierter („comunemente accettato“, Santagata 1992, S. 145) Anordnung gründet. Wir können zwar davon ausgehen,

¹⁸ Zur Kritik an Wilkins vgl. Del Puppo/Storey 2003; Zamponi 2004, S. 29–30; Barolini 2007a; Warkentin 2007.

dass Petrarca tatsächlich eine Sammlung seiner Gedichte für Azzo da Correggio angefertigt hat. Wie diese Zusammenstellung ausgesehen haben könnte, lässt sich jedoch allenfalls näherungsweise erschließen, da ein wie auch immer gearteter Textzeuge nicht greifbar ist. Ein solcher liegt erst für die spätere Chigi-Fassung vor, die Boccaccio zwischen Anfang und Mitte der sechziger Jahre¹⁹ kopiert hat, und zwar auf der Basis der zeitgenössisch zirkulierenden Abschrift einer teils fehlerhaften Vorlage, die aber auf Petrarca zurückverweist und den Bestand von *RVF I–CLXXXIX*²⁰ und *CCLXIV–CCCIV* in der uns geläufigen Anordnung enthält. Die Interpretation der Correggio-Fassung, die ja zumindest die tragenden Texte am Anfang, beim Übergang von *in vita* zu *in morte* sowie am Schluss exakt so voraussetzt, wie von Santagata im Anschluss an Wilkins behauptet, ist also ungeachtet ihrer Brillanz mit Vorsicht zu genießen.²¹ Doch eine solche Vorsicht hat ihr Gutes: Sie öffnet den Blick für Dinge, die der Autor der *Frammenti dell'anima* außen vor lässt und auch lassen muss. Für Santagata impliziert der „recupero di Dante“ (S. 204–7), dass Petrarca in der Correggio-Fassung die spiritualisierende Minnekonzeption der *Vita nova* gewissermaßen ‚nachspielt‘ oder, in poetologischer Terminologie, nachahmt. Angesichts der ‚Einflussangst‘, die Petrarca Dante gegenüber regelrecht kultiviert hat, ist eine solche Annahme, um das mindeste zu sagen, überraschend. Die genaue Analyse ausgewählter Gedichte, die deutlich auf Dante Bezug nehmen (vgl. bes. die Kapitel 6 und 10), wird denn auch erbringen, dass die ‚stilnovistischen‘ Optionen eine Doppelbödigkeit aufweisen, die anderes vermuten lässt: nämlich, dass Dante bereits dort, wo sein Minnekonzept ‚nachgespielt‘ wird, von Petrarca auf Distanz gebracht wird. In diese Richtung weist im Übrigen schon der um 1350 konzipierte Sammlungsbeginn, der das Karfreitagssonett von *RVF III* mit dem ‚Weihnachtsgedicht‘ von *RVF IV* dergestalt verknüpft, dass die Stilisie-

¹⁹ Salvatore 2013, S. 67, datiert die Kopie auf die Jahre zwischen 1359 und 1362, Pulsoni/Cursi 2013, S. 177, optieren für zirka 1365.

²⁰ An der Stelle der heutigen Nummer 121 steht die Ballata *Donna mi vène spesso ne la mente*.

²¹ Barolini 2007, S. 37–9, zeigt, dass die Bestimmung der ‚Ecktexte‘ in der Correggio-Fassung eher Ergebnis einer *petitio principii* ist als das Resultat einer methodisch stringenten Analyse des überlieferungsgeschichtlichen Materials.

rung der Minnedame zum neuen Christus als Ausdruck der Verirrung des Liebenden lesbar wird.²²

Eine entstehungsgeschichtliche Betrachtung, die sich am je aktuellen Forschungsstand der Textkritik orientiert, liefert dem Literaturhistoriker, der eine Spezies des professionellen Lesers ist, ohne jede Frage wichtige Informationen: Die Konstitution der Sammlung zieht sich über Jahrzehnte hin, sie gehorcht tendenziell dem Prinzip der kontinuierlichen Ergänzung der beiden Teile, gelegentlich gibt es nachträgliche Einfügungen, am Schluss kommt es zur Umstellung der letzten Gedichte durch hinzugefügte Randnummern. Die Gedichte stammen meistens aus einer früheren Lebensphase, doch sie werden im Zug der Integration in die Sammlung wo nötig überarbeitet; aber auch die Fälle, in denen Gedichte ganz offenkundig erst im Zug der Sammlungsbildung, also *post eventum*, geschrieben wurden, gibt es, und zwar nicht nur gelegentlich. All dies deutet darauf hin, dass Petrarca nicht einfach ein *a priori* fixiertes Konzept umsetzt, sondern dass er bis ans Lebensende experimentell nach einer passenden Lösung für sein Lyrikbuch gesucht hat, dessen Gegenstand die Darstellung des eigenen Lebens im Zeichen der Liebe ist. Der Blick auf die Beschaffenheit des Manuskriptes, das die letzte Version überliefert, bestätigt dies. Die rezenten Recherchen der *material philology* haben nicht nur bestätigt, was man längst wusste, nämlich, dass Petrarca nach der Kündigung des Kopisten, der seit kurzem nicht mehr wie bislang üblich mit Giovanni Malpaghini identifiziert wird, sondern nur noch ‚Anonymus aus Ravenna‘ heißt, die Übertragung der Gedichte in den Vaticanus latinus 3195 in Eigenregie durchgeführt hat; sie haben auch erbracht, was bis dato nicht ganz so klar war, und zwar, dass sich mit dem Wechsel des Schreibers das Manuskript von einer Reinschrift in eine Arbeitskopie verwandelt hat. Dies hat die schon in der Renaissance gestellte und seither nie völlig verstummte Frage neu befeuert, ob der *Canzoniere* als abgeschlossen zu betrachten sei oder nicht. Eine definitive Antwort wird man wohl nie finden, aber eine Mutmaßung, die allerdings weniger textphilologischer als hermeneutischer Natur ist, kann man sehr wohl anstellen: Es spricht viel dafür, dass zum Zeitpunkt von Petrarcas Tod der *Canzoniere* zumindest bezüglich seines Textbestandes eine in sich abgerundete Gestalt gewonnen hat. Dies schließt natürlich nicht aus, dass der Autor, hätte er noch länger gelebt, an einzelnen

²² Lauras Geburt wird in eine Analogiebeziehung zu derjenigen Christi gebracht, so dass das beiden gemeinsame Bild des *sol salutis* die Herrin zur Erlöserfigur für die eigene Zeit aufwertet.

Gedichten noch weitere Korrekturen (vorwiegend auf der Basis von Rasuren) angebracht und vielleicht auch noch weitere Textumstellungen ins Auge gefasst hätte.²³ Doch die Anzahl der Gedichte der Sammlung (366) wie ihrer beiden Teile (263 und 103) war nunmehr fix.²⁴ Diesbezügliche Änderungen, seien es Hinzufügungen (die ja technisch durchaus möglich gewesen wären, weil das Manuskript bei Petrarcas Tod aus ungebundenen Pergament-Faszikeln bestand) oder Streichungen, hätten ein Konzept zerstört, dessen Basis die Figur des Jahresumlaufes mit dem 6. April als Rotationspunkt ist. Die neueren Untersuchungen zum Vat. lat. 3195²⁵ haben eine ganze Reihe von Problemen sichtbar gemacht, etwa, dass der Text gerade dort, wo er Autograph ist, zahlreiche Schreibfehler aufweist, dass es viele Korrekturen, Rasuren, und Revisionen gibt, dass man sich gelegentlich mit kaum Lesbarem konfrontiert sieht oder dass sogar Hinzufügungen von späterer Hand existieren. Diese textphilologischen Befunde sind ein Monitum, den *Canzoniere* nicht für das allerletzte Wort des Dichters und damit auch nicht für ein in jeder Hinsicht endgültig abgeschlossenes Werk zu nehmen. Sie wären allerdings fehlinterpretiert, wenn man daraus auf eine prinzipielle Offenheit des Lyrikbuchs auch in konzeptueller Hinsicht schließen würde. In Gestalt des Vat. lat. 3195 hat der *Canzoniere*, pointiert gesprochen, eine relativ definitive Form gefunden, die für uns die unabdingbare Grundlage der Interpretation ist. Dies bringt uns zur Frage, welchen Leser Petrarcas Lyrikbuch fordert, das uns die Editionsphilologen in bestmöglicher Annäherung an den vom Autor hinterlassen Text zugänglich gemacht haben.

Petrarca hat sich gelegentlich dazu geäußert, was er von seinem Idealleser verlangt. Er wolle nicht, so unser Autor, dass sein Leser mühelos

²³ Savoca 2008, S. 95, stellt demgegenüber die Transformation von Vat. lat. 3195 in eine Arbeitskopie in Abrede und geht davon aus, dass der dort überlieferte Text als in jeder Hinsicht definitiv anzusehen sei: „il libro del *Canzoniere* si presenta rigorosamente compiuto e definito, tanto sul piano della scrittura e della lezione dei singoli testi quanto su quello dell’architettura“.

²⁴ Diese Auffassung wird breit vertreten; vgl. dazu Huss 2019a, S. 222, Anm. 15, der ergänzend zu Santagata weitere wichtige Verfechter dieser Mehrheitsmeinung auflistet (z.B. Martinelli 1977, S. 243; Foster 1984, S. 95–6; Jones 1984, S. 579; Leonardi 2004, S. 127–9; Savoca 2008, S. 95). Der prominenteste Repräsentant der These vom *Canzoniere* als ein Buch mit einem noch nicht kompletten Gedichtbestand ist bekanntlich (in Anschluss an die Petrarca-Gelehrten der Renaissance) Wilkins 1951, bes. S. 186–7.

²⁵ Vgl. bes. Belloni/Brugnolo/Storey/Zamponi 2004 und Storey 2007.

erfassen könne, was er selbst unter großen Mühen geschrieben habe.²⁶ In anderen Worten, sein Leser muss sich anstrengen, Lektüre ist eine Arbeit, die volle Konzentration verlangt und nicht nebenher erledigt werden kann.²⁷ Dies gilt auch für den Leser, den der *Canzoniere* fordert. Santagata hat dazu treffend angemerkt, dass der Rezipient, den Petrarca sich für seine volkssprachlichen Gedichte vorstellt, nicht der sozial etablierte und wahrscheinlich etwas oberflächliche Konsument der damals gängigen Lyrik im *volgare* sei, sondern ein ebenso gewissenhafter wie kompetenter Leser mit einem soliden humanistischen Gepäck. Als exemplarische Rezipienten, die diesen Anforderungen genügt hätten, nennt er Barbato da Sulmona und Ludwig van Kempen,²⁸ nicht zuletzt, weil sie die Widmungsträger der lateinischen Episteln sind, die zusammen mit dem *Canzoniere* das autobiographische Projekt konstituieren.²⁹ Da sich dieses Projekt im Zug seiner langen Ausarbeitung deutlich veränderte (Santagatas Stichwort dafür ist der „recupero di Dante“, S. 204), sollte man zur Illustration der Leserschaft, die Petrarca vorschwebte, Boccaccio hinzunehmen, der ja erst später, im Verlauf der fünfziger Jahre, festes

²⁶ So Petrarca in der *Familiaris* XIII 5, 23 an den Freund Francesco Nelli: „nolo sine ullo labore percipiat que sine labore non scripsi“ [„Ich will nicht, dass er [sc. der Leser] ohne jede Mühe erfassen kann, was ich nicht ohne Mühe geschrieben habe“].

²⁷ Vgl. ebd.: „Volo ego ut lector meus, quisquis sit, me unum, non filie nuptias non amice noctem non hostis insidias non vadimonium non domum aut agrum aut thesaurum suum cogitet, et saltem dum legit, volo mecum sit“ [„Ich will, dass mein Leser, wer auch immer er sei, nur an mich denkt und nicht an die Hochzeit der Tochter, an die Nacht mit der Geliebten, an die Hinterhältigkeit seiner Feinde, an Bürgschaften, sein Haus, seinen Acker, sein Vermögen, sondern dass er, wenigstens während er mich liest, bei mir ist“].

²⁸ Vgl. Santagata 1992, S. 111, unter Bezugnahme auf das *voi* des Einleitungsgedichtes: „il libro richiede lettori come Socrate e Barbato“. Zu den humanistischen Ambitionen des Kirchenmusikers Ludwig van Kempen vgl. Bilanovich 1996, S. 362–76.

²⁹ Den humanistischen Zuschnitt des Zielpublikums der Dichtung im *volgare* betont auch Ariani 1999, S. 68: „È il bilinguismo latino-volgare, testardamente perseguito da Petrarca nei fatti contro certe sue prese di distanza dalle *nuge*, destinate esclusivamente ai suoi sodali umanisti, a caratterizzare la sua intelligenza filologica“. Das Resultat ist ein prononcierter „classicismo volgare“, ebd.

Mitglied von Petrarca (früh)humanistischer *sodalitas* wurde.³⁰ Boccaccio, der anders als die beiden eben Genannten 1374 noch lebte und mit dem Petrarca bis zuletzt in ganz engem Austausch über Fragen der Literatur stand,³¹ war noch in anderer Hinsicht ein historisch möglicher ‚Idealleser‘. Denn obgleich humanistisch versiert, war er auch in der mittelalterlichen Gelehrsamkeit bestens beschlagen und besaß insbesondere eine exzellente Kenntnis der italienischen Dichtung mit Dante als ihrem eminentesten Repräsentanten. Ein Leser, der die kulturellen Voraussetzungen eines Barbato, eines Ludwig und vor allem eines Boccaccio³² in sich vereint,³³ wird das Buch der Laura-Liebe zunächst einmal vom An-

³⁰ Petrarca Schriften zirkulierten (oft in vorläufiger Version bzw. in fragmentarischer Gestalt) im Kreis der (zu einem Gutteil protohumanistisch geprägten) Freunde des Dichters, die dann in ihren eigenen Kreisen für weitere Verbreitung sorgten. Dies gilt besonders für die Episteln in Prosa- und Versform, die historiographischen Arbeiten, Teile der *Africa* und natürlich die Gedichte des *Canzoniere*.

³¹ Der allerletzte Brief Petrarca, die *Senilis* XVII 4, ist an Boccaccio gerichtet und kreist um Fragen der rechten Lektüre, genauer um die produktive Auslegung, die Petrarca Übersetzung von Boccaccios Griseldis-Novelle ins Lateinische vornimmt – die Übersetzung selbst ist der Inhalt des vorhergehenden und ebenfalls an Boccaccio adressierten Briefes (*Sen.* XVII 3). An Boccaccio sind insgesamt 28 Briefe adressiert, zehn finden sich in den *Familiars* und 18 in den *Seniles*.

³² Der übrigens seinerseits mit Barbato da Sulmona in enger Verbindung stand.

³³ Die Hypothese eines kompetenten *Canzoniere*-Lesers, zu deren Veranschaulichung die Namen Barbato, Ludwig und Boccaccio dienen, ist, wie man sieht, nicht identisch mit dem eher blutleeren theoretischen Konstrukt eines Ideallesers, das letztlich nichts anderes ist als das bloße Spiegelbild des ‚abstrakten‘ Autors und damit im Grunde überflüssig. Vielmehr handelt es sich um einen historisch möglichen Leser. Dieses Konzept soll verdeutlichen, dass Petrarca, der ja ohne Frage auch die Nachwelt als Leserschaft im Auge hatte, die Kompetenzerwartung an seinen Leser nicht als solitäres ‚Genie‘, das seiner Zeit weit voraus war, formuliert hat, sondern im Rückbezug auf eine konkrete kulturelle Situation, für die exemplarisch Boccaccio steht. Denn anders als Barbato und Ludwig lebte der im Dezember 1375 verstorbene Boccaccio noch, als Ende 1366 die Übertragung der Gedichte in den Vat. lat. 3195 begann und mit ihr die Arbeit am *Canzoniere* in ihre entscheidende Phase eintrat. Als Figur des historisch möglichen kompetenten Lesers ist natürlich auch Boccaccio ein Konstrukt. Ob der wirkliche Boccaccio (dessen Philologie sich übrigens deutlich von derjenigen Petrarca unter-

fang bis zum Schluss durchlesen, um sich auf diese Weise ein Bild von den widerstreitenden Gefühlslagen des Ich-Protagonisten zu machen, der nach jahrelanger Verstrickung in die Liebe seiner Passion absagt. Das Layout des vatikanischen Manuskriptes,³⁴ das sich radikal von der Präsentation unterscheidet, in der wir die Gedichte des *Canzoniere* heute lesen, trägt übrigens dazu bei, eine fortlaufende Lektüre der Gedichte zu befördern. Die 366 Gedichte werden nämlich mit Ausnahme der neun Sestinen so auf der Seite platziert, dass der Effekt eines tendenziell kontinuierlichen Textflusses über die ganze Seite bis zum rechten Rand entsteht. Die Annäherung an das Druckbild von Prosatexten ist unverkennbar, wobei bei einigen der Kanzoneen der Unterschied fast zur Gänze eingeebnet erscheint.³⁵ Der *Canzoniere* wird dem Leser in gewisser Weise also schon formal durch das Schriftbild als ein zusammenhängendes Werk präsentiert, das mehr sein will als die bloße Addition einzelner *fragmenta*. Es ist ein Buch, das trotz des Verzichtes auf die Narration im gattungspoetologischen Verstehen des Begriffs eine Geschichte vermittelt und dabei die Anmutung hat, als wäre es, um den Untertitel von Santagatas Monographie von 2014³⁶ aufzugreifen, ein ‚Laura-Roman‘ in lyrischer Gestalt. Doch anders als bei einem normalen Roman kann der Leser, den Petrarca im Auge hat, nach dem letzten Gedicht das Buch nicht einfach zuklappen und sich damit begnügen, dem Gelesenen in

scheidet), wenn er den Kodex Vat. lat. 3195 ganz wie Petrarcas Schwiegersohn oder all die anderen an der Verwertung des literarischen Erbes Beteiligten tatsächlich in Händen gehalten und gewissenhaft studiert hätte, auch alle Instruktionen Petrarcas adäquat dechiffriert hätte, ist natürlich keineswegs ausgemacht. Bekanntlich hat in der ersten Rezeptionsphase des Vat. lat. 3195 niemand die Umnummerierungen angemessen ins Kalkül gezogen, dies geschah erst viele Jahrhunderte später. Vgl. Storey 2011, S. 30.

³⁴ Vgl. dazu bes. Storey 2004.

³⁵ Die Verse der Sonette, die mit 317 Exemplaren die mit Abstand am häufigsten vertretene Gattung (vor der Kanzone mit 29 Exemplaren) sind, werden paarweise hintereinandergeschaltet, so dass sich sieben fortlaufende Zeilen ergeben, die die Seite jeweils bis zum rechten Rand ausfüllen, wobei in der Regel vier Sonette auf eine Seite passen. Als Beispiel für die Gattung der Kanzone sei *RVF XXIII* angeführt, die, was ihr Druckbild betrifft, einem Prosatext zum Verwechseln ähnelt. Allein die Sestinen erhalten eine Sonderbehandlung, denn sie werden nach dem Vertikalprinzip platziert, mit zwei Kolonnen auf einer Seite. Zum Layout vgl. besonders Brugnolo 2004.

³⁶ Der vollständige Titel lautet: *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura* (= Santagata 2014).

einem Moment der Muße vielleicht noch etwas in Gedanken nachzuhängen. Die Machart des *Canzoniere* verdeutlicht, warum das so ist. Petrarcas Geschichte in Gedichten bewegt sich weder kontinuierlich noch folgerichtig auf ihr Ende zu, welches in der Absage an die Laura-Liebe besteht, vielmehr kommt der Schluss unvermittelt. Der Leser, für den sich die Herrin von der Heilsmittlerin, zu der Laura vor allem gegen Ende der *in morte*-Sektion geworden war, plötzlich in eine todbringende Medusa (*RVF CCCLXVI*, 111) (zurück)verwandelt, sieht sich mit einem Rätsel konfrontiert, das zu lösen er nur dann hoffen darf, wenn er sich nochmals über das Gelesene beugt, und zwar nicht bloß einmal und schnell, sondern wiederholt und geduldig, ganz so, wie dies der Philologe Petrarca selbst nicht nur mit seinen römischen Klassikern zu tun pflegte, sondern auch mit den großen Texten der christlichen Antike.³⁷

Was wird der geschulte Leser sehen, der das Lyrikbuch genau durchmustert? Zunächst einmal werden ihm einige Besonderheiten im Formalen auffallen. Er wird registrieren, dass aufeinanderfolgende Gedichte immer wieder durch Konnektoren verknüpft werden: In den meisten Fällen geht es darum, dass sukzessive Anfangsverse durch identische oder qua *figura etymologica* bzw. Paronomasie abgewandelte Wörter oder Wortverbindungen miteinander verknüpft werden; gelegentlich sind es die Schlussverse, die die Verlinkung erzeugen; manchmal erfolgt die Verkettung durch die Verbindung des Endverses eines Gedichtes mit dem Initium des nachfolgenden;³⁸ doch auch der umgekehrte Fall, in

³⁷ Zu denen neben Augustinus und anderen Kirchenvätern (wie z. B. Laktanz) natürlich die Bibel gehört, und zwar vor allem dort, wo sie wie bei den Psalmen poetischer Natur ist.

³⁸ Eine systematische Darstellung der Konnektoren findet sich in Santagata 1989. Nachfolgend einige wenige Beispiele, die ich beim Durchblättern des *Canzoniere* notiert habe: In *RVF CXXXI*, *CXXXII* und *CXXXIII* sind die Auftaktverse durch *amor* verbunden: *Io canterei d'amor; S'amor non è; Amor m'à posto*; in *RVF CXLVI* und *CXLVII* ist das Incipit jeweils spiegelbildlich verknüpft: *O d'ardente vertute ornata et calda* und *Quando 'l voler che con duo sponi ardenti*; *RVF LXXXII* kehrt den Beginn von *RVF LXXXI* ins Gegenteil: *Io non fu' d'amar voi lassato unquanchio* und *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico* (wobei *stanco* und *unquanchio* zusätzlich einen Binnenreim bilden); in der Paarung *RVF CCL* und *CCLI* wird der letzte Vers des erstgenannten mit dem ersten Vers des zweitgenannten durch eine *figura etymologica* verbunden: „non sperar di **vedermi** in terra mai“ und *O misera et horribil visione*; in *RVF CLXIX* wandelt das Incipit den *dolce pensiero* des Beginns von *RVF CLXVIII* zum *vago penser* ab; in *RVF CCLIX* stellt das

dem ein Anfangsvers mit dem Schlussvers des Folgetextes verknüpft ist, kommt vor; und sogar antonymische Konstruktionen der respektiven Gedichtanfänge (wie *Cantai, or piango* und *I' piansi, or canto*),³⁹ die regelrecht ins Auge stechen, gibt es, und noch anderes mehr. Doch nicht nur dies. Der für die formalen Ordnungsprinzipien sensibilisierte Leser wird sehr rasch auf ein weiteres Strukturprinzip aufmerksam werden, und zwar das Verfahren der Cluster-Bildung, bei dem ein Set verschiedener Parameter zum Tragen kommt: Es gibt Gedichtgruppen, die nach metrischen Gesichtspunkten gebildet werden (etwa die Kanzonen-Gruppen *RVF LXX–LXXIII* oder *CXXV–CXXIX*, oder der Block aus *RVF LII* bis *LIV*, in dem zwei Madrigale eine Kanzone rahmen, oder die in den Sonett-Kontext eingelassene Verbindung von Sestine und Kanzone in der Zweiergruppe *RVF XXII* und *XXIII*); ferner solche, die, wie die Invektiven auf Avignon,⁴⁰ die Preisgedichte auf die Hand der Herrin⁴¹ oder die Todesahnungen,⁴² ein identisches Thema variieren; des Weiteren gibt es Serien auf der Basis pragmatischer Kriterien, etwa wenn, wie in *RVF VII–X*, in die Liebesgedichte Korrespondenzsonette eingelassen sind, die an Personen aus dem Umfeld Petrarcas adressiert sind; und schließlich finden sich Gedichtgruppen, in denen das gleiche rhetorische Prinzip (z. B. Antithese⁴³ oder Paronomasie⁴⁴) durchdekliniert wird. Die

vide des letzten Verses eine Verbindung zum *vidi* (in Reimposition) des Incipit von *RVF CCLX* her. In *RVF CXLIX* und *RVF CL* werden die Gedichte durch das *speranza*-Motiv im jeweils letzten Vers miteinander verknüpft; in *RVF CCLXXI* und *RVF CCLXXII* ist das Reimwort des jeweils ersten Verses, das *hora* lautet, identisch; in *RVF CCCLI* verweist der Auftakt mit *Dolci durezze* nicht nur auf den ersten Vers von *RVF CCCLII* (*Spirto felice che dolcemente*), sondern auch auf den letzten: „et *dolce* incominciò farsi la morte“. Hervorhebungen von mir.

³⁹ *RVF CCXXIX*, 1, und *RVF CCXXX*, 1.

⁴⁰ *RVF CXXXVI–CXXXVIII*.

⁴¹ *RVF CXCIX–CC*.

⁴² *RVF CCXLVI–CCLIV*, wobei *RVF CCXLVII* die thematische Kohärenz aufbricht, um die *variatio* nicht in *satietas* abgleiten zu lassen.

⁴³ *RVF CXXXII–CXXXIV*.

⁴⁴ *RVF CXCIV–CXCVIII*. Diese berühmte Serie dekliniert in exponierter Gedichtanfangsposition die Laura-Paronomasie durch: *L'aura gentil*, *L'aura serena*, *L'aura celeste*, *L'aura soave*. *RVF CXCIV* durchbricht zur Vermeidung der *satietas* die Serie, bleibt aber im Thema, denn das Sonett kreist in seiner ersten Strophe um den *lauro*, der im vierten Vers qua Periphrase genannt wird: „l'arbor che né sol cura né gielo“.

Cluster, die natürlich auch der semantischen Reliefgebung dienen, lenken bei aller Unterschiedlichkeit im Einzelnen die Aufmerksamkeit des Lesers zuvörderst auf die eminente Bedeutung, die Petrarca dem artistischen Raffinement bei der Konstitution seines Gedichtbuches beimisst. Im Verbund mit den eben erwähnten Konnektoren schärfen sie den Blick für die formalen Verfahren, die die Realisierung der Gesamtarchitektur des *Canzoniere* überhaupt erst ermöglichen. In anderen Worten, die formalen Konnektoren kommen auch über große Textdistanzen hinweg zum Tragen, und zwar dergestalt, dass sie an den statisch entscheidenden Punkten des Textes – Anfang, konzeptuelle Mitte und Schluss – die Ausbildung von strukturell exponierten Gedichtblöcken befördern, die erst in ihrer respektiven Bezogenheit das überwölbende Sinngebäude formen können. So sind die Entsprechungen zwischen den sechs Gedichten des Eröffnungsblocks des zweitens Teils (*RVF CCLXIV–CCLXIX*) und den sieben Gedichten des Schlussblocks (*RVF CCCLX–CCCLXVI*) derart dicht gesetzt, dass sie gar nicht überlesen werden können (vgl. Kap. 5.4). Die Aussage von *RVF CCLXIV*, 99–100, dass man Menschliches nie so bedingungslos lieben dürfe, wie es Gott gebühre, ist erst aufgrund der demonstrativen Entsprechung im Formalen als Vorgriff auf das letzte Sonett (*RVF CCCLXV*, 2) erkennbar, in dem sich der Sprecher genau dieser Sünde bezichtigt, und zwar mit den gleichen Worten: „mortal cosa amar“ wird in kunstvoller Variation als „amar cosa mortale“ wieder aufgegriffen. Die Präzisierung dessen, was damit konkret gemeint ist, liefert die Kanzone 360, die die Verstrickung des Ich in die Dinge der irdischen Welt in Dialogform verhandelt und damit das konzeptuelle Pendant zur Dialog-Kanzone *RVF CCLXIV* darstellt, die exakt das gleiche Thema zum Gegenstand hat. Denn in den Versen 136 bis 144 von *RVF CCCLX* preist sich der ruchlose („empio“, 1) Amor als Konterpart des christlichen Gottes wahrheitswidrig dafür, die ins Bild der „cose mortali“ gesetzte Laura-Liebe zur Himmelsleiter gemacht zu haben, die zum Schöpfer führe: „scala al Fattor“. Damit ist klargestellt, was die *RVF CCCLX* vorausliegenden Gedichte sind, in denen der Liebende Laura als eine Heilsbringerin imaginiert, die den Weg zu Gott weist: Sie sind die auf die Spitze getriebenen Irrungen, die in der Jugendzeit begonnen haben. Der geduldige Leser, der die vom Autor gelegten Fährten verfolgt, kann also für die zunächst rätselhafte Kehrtwendung des Schlusses eine schlüssige Erklärung finden. Doch damit ist es nicht getan. Denn wenn er von der konzeptuellen Mitte den Bogen zurück zu den ersten sechs Gedichten des Beginns schlägt, tun sich weitere Fragen auf. Diese betreffen vor

allem die Figur von Sündenfall und Erlösung, die nicht bloß professionelle Literaturhistoriker wie Santagata unter Einsatz ihres umfassenden geschichtlichen Wissens in den Fokus nehmen, sondern auf die auch der Leser, den Petrarca im Auge hatte, aufmerksam werden kann, wenn er nur gewissenhaft liest.

Stellen wir uns deshalb einfach vor, Boccaccio, mit dem Petrarca in seinem letzten Lebensdrittel auch engen persönlichen Umgang pflegte, hätte den *Canzoniere* in der Form zu Gesicht bekommen, in der der Autor ihn hinterlassen hat. In seiner Eigenschaft als versierter Kopist und tüchtiger Philologe hätte er die Umstellungen der letzten Gedichte durchaus erkennen können, denn Umordnungen durch Randnummern waren in der Kopierpraxis der Zeit nicht unbekannt. Vielleicht hätte er auch schon den Index der Gedichtanfänge vorgefunden, der vermutlich kurz nach Petrarcas Tod dem Vat. lat. 3195 beigefügt wurde.⁴⁵ Das Verzeichnis der Initia hätte ihm jedenfalls eine erste Bestandsaufnahme erleichtert,⁴⁶ deren korrektes Resultat in der aussagekräftigen Anzahl von 366 Texten besteht. Die auffällige Rekurrenz der Jahrestag-Gedichte hätte in einem nächsten Schritt das Augenmerk auf den Kreis vom 6. April zum 6. April gelenkt und den Karfreitag der ersten Begegnung in Bezug zum Tod der Herrin gebracht, der das zentrale Thema des zweiten Teiles ist. Die demonstrative Verknüpfung von Passion und Geburt Christi in *RVF* III und *RVF* IV hätte bei gleichzeitiger Korrelierung mit dem Auftakt der Laura-Liebe bereits im Prologteil unweigerlich das Erlösungsgeschehen evoziert und als Erwartungshorizont für die Entfaltung der Liebesgeschichte aufgebaut. Unter diesen Voraussetzungen hätte unser gewissenhafter Leser, der ja die Engführung von Kalendertagen und Gedichtnummern im Auge hat, wahrgenommen, dass der zweite Teil mit einem Gedicht eröffnet wird, das zahlensymbolisch das Weihnachtsgeschehen aufruft und damit die Erlösungserwartung zu bestätigen scheint. Wie gesagt, Boccaccio hätte dieser Leser gut und gern sein können. Dies nicht zuletzt, weil er Petrarca vor dem Hinter-

⁴⁵ Vgl. Vatasso 1905, S. X. Der Index ist alphabetisch konzipiert, wobei die Gedichte, die unter einen bestimmten Buchstaben fallen, gemäß ihrer Anordnung im Text aufgelistet werden.

⁴⁶ Dies gilt ungeachtet der Tatsache, dass im Index ein Text fehlt, und zwar die große und im exponierten Schlussteil platzierte Dialogkanzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*RVF* CCCLX). Die Korrelation der Gedichtanzahl mit der Zahl der Tage des Jahres wäre sicher auch bei der Summe von 365 Initia evoziert worden.

grund Dantes rezipiert hat und damit auch die bei Dante zentral gestellte Rolle der Zahlensymbolik für die Konzeption und Komposition von Dichtung präsent hatte. Das eindringlichste Zeugnis dafür ist die Chigi-Anthologie (Chig. L V 176), die Boccaccio um die Mitte der sechziger Jahre zusammengestellt hat.⁴⁷ Der Kodex, der Petrarca dediziert ist,⁴⁸ wird durch eine Dante-Biographie eröffnet, an die sich erst der Text der *Vita nova* anschließt,⁴⁹ gefolgt von Cavalcantis großer liebetheoretischen Kanzone *Donna mi prega*, die im Verbund mit Dino del Garbos ‚naturwissenschaftlichem‘ Kommentar wiedergegeben wird; danach platziert der Herausgeber 15 *canzoni distese* – also lange Kanzenen – Dantes, bevor er das Konvolut mit der schon erwähnten Chigi-Fassung des *Canzoniere*, der ersten uns überlieferten Version von Petrarca's Lyrikbuch, zum Abschluss bringt. Nicht unerwähnt bleiben soll, dass das kleine Cavalcanti-Korpus die Stelle einnimmt, die ursprünglich der großen *Commedia* zugedacht war – diese Kopie des *poema sacro*, die uns als Chigi-Manuskript L VI 213 überliefert ist, hat Boccaccio offenkundig deshalb wieder herausgenommen, weil er in Modifikation des ursprünglichen Plans, der das Oeuvre Dantes im Fokus gehabt hatte, eine ‚Edition‘ der repräsentativen Lyriker des *volgare* vorlegen wollte. Ungeachtet dessen erinnert die Genese der Chigi-Anthologie daran, dass für Petrarca kompetente Leser auch die *Commedia* als Bezugstext des *Canzoniere* in Anschlag zu bringen ist. Dies gilt unter anderem für die numerisch regulierte Komposition, die auf der Basis der christlich semantisierten Zahlen 1, 3, 33 und 100 die einzelnen ‚Episoden‘ des *poema sacro* zum Ganzen fügt. Boccaccio ist nun in der Tat ein perfekter Kronzeuge, der beweisen kann, dass das Dispositiv zahlensymbolischer Textstrukturierung christlichen Zuschnitts ein halbes Jahrhundert nach Dantes Tod vor allem dazu dient, einen ‚frommen‘ literarischen Erwartungshorizont deshalb aufzubauen, um dessen Durchbrechung effektiv in Szene setzen zu können. Boccaccio hat ja seinerseits mit dem *Decameron* ein Buch aus narrativen Einzelstücken gefügt und dabei ersichtlich auf Dante Bezug genommen. Die 3, die 7, die 10, die 100 und *last but not least* die 1⁵⁰ sind Zahlen mit einer

⁴⁷ Zum Chigi-Manuskript vgl. zuletzt Eisner 2013 und Banella 2016.

⁴⁸ Die Dedikation erfolgt in dem mittig im Kodex platzierten lateinischen Poem *Ytalie iam certus honos*.

⁴⁹ Boccaccio hat die sogenannten *divisioni*, in denen Dante die Gedichte des Prosimetrums unter formalen Gesichtspunkten kommentiert, aus dem Text ausgegliedert und als Glossen markiert.

⁵⁰ Mit Dioneo gibt es einen Erzähler, der aus der Reihe fällt; zudem sorgt die

potentiell christlichen Semantik, die Boccaccio jedoch in kalkulierter Weise entleert, um seine ‚ideologische‘ Distanz zu Dante zu markieren. Die vermeintlich ‚heiligen‘ Zahlen entpuppen sich als Produkt einer Kontingenzt, aus der der Autor eine menschengemachte Ordnung erzeugt, deren auf Zeit gestellte Perfektion das Chaos der Pest kompensiert, deren Ursache im Unbestimmten bleibt.⁵¹ Als Leser des *Canzoniere* hätte Boccaccio, der in seinem *Decameron* den Ausfall der Heilsgeschichte während des Pestdramas pointiert in Szene setzt, sich vermutlich die Frage gestellt, ob in Petrarcas lyrisch vermittelter Geschichte einer großen Liebe in den Zeiten der Pest nicht Vergleichbares vorliegt. Er hätte sich in anderen Worten gefragt, ob die gezielt geweckte Erwartung auf eine Erlösung in christlichem Geist am Ende nicht mehr ist als eine bloße Hoffnung, der die Erfüllung versagt bleibt. Und je intensiver er sich um die Entschlüsselung der Botschaft des Lyrikbuchs bemüht hätte, desto deutlicher hätte sich sein Verdacht erhärtet, dass eine heilsgeschichtliche Lektüre die Wahrheit des Textes nicht schlüssig zu erfassen in der Lage ist. Er hätte dabei aber zugleich die Erfahrung gemacht, dass die zunächst stetig anwachsende Schwierigkeit bei der Dechiffrierung von Petrarcas Lyrikbuch direkt proportional zur Steigerung des intellektuellen (und zugleich ästhetischen) Vergnügens ist, das die Freilegung der Botschaft bereitet, die der Dichter mit seinem Werk vermittelt.⁵² In

Novelle, die in die Einleitung zum vierten Tag eingelassen ist, dafür, dass aus den projektierten 100 Novellen 101 werden.

⁵¹ Vgl. in pointierter Abgrenzung von Brancas *Boccaccio medievale* (= Branca 1981) Regn 2018a, S. 183–7. Die Novellenerzähler sind drei und sieben an der Zahl, doch dies ist, wie der Rahmenerzähler klar macht, nicht Ausdruck der Providenz, sondern Produkt des Zufalls. Diese zehn Binnenerzähler, zu denen übrigens eine den irdischen Vergnügungen nicht abgeneigte Lauretta gehört, geben sich die Regeln für das Erzählen selbst, das nicht bloß deshalb endet, weil nach zwei Wochen (unter parodieverdächtiger Doppelung der Woche der Genesis) die ‚perfekte‘ Zahl 100 (und damit die Zahl der Gesänge der *Commedia*) erreicht ist (die durch die Hinzufügung einer überzähligen Novelle durch den Rahmenerzähler ohnehin ironisch kommentiert wird), sondern weil ein durch und durch irdisches Kriterium es gebietet: die *convenevolezza* des sozialen Dekorums.

⁵² So wie Boccaccio ein Leser des *Petrarca volgare* war, war Petrarca ein Leser des volkssprachlichen Boccaccio und hier vor allem des *Decameron*, welches ihm ja den Anlass gibt, das Buch seiner Altersbriefe mit einer lateinischen Übersetzung der Griseldis-Novelle (vgl. *Sen.* XVII 3) und einer daran anschließenden Reflexion (vgl. *Sen.* XVII 4) zu Ende zu bringen. Petrarca

der *Senilis* XII 2 an Giovanni Dondi dell'Orologio benennt Petrarca exakt dies als die Aufgabe, die der Dichter seinem anspruchsvollen Leser schuldet, wenn er festhält, dass die Findung der Wahrheit umso schöner ist, je schwieriger sich die Suche nach ihr gestaltet.⁵³ (Vgl. dazu Kap. 3.6)

1.3 Konversion und Konfession

Die Skepsis gegenüber einer heilsgeschichtlich konnotierten Lektüre des *Canzoniere* bedeutet nicht, dass das Konversions-Argument hinfällig wäre. Das Lyrikbuch endet ja mit einer Absage an die Liebe, die sich ausnimmt, als würde sie auf eine christlich ausgerichtete Änderung des Lebens hinauslaufen. Doch was auf den ersten Blick selbstevident zu sein scheint, wirft bei näherem Zusehen Fragen von erheblicher Tragweite auf. Das Lyrikbuch ist, wie schon angetippt, eng mit dem *Secretum* verknüpft. Sichtbarstes Zeichen der Verknüpfung ist die große Kanzone *RVF CCLXIV*, die den zweiten Teil eröffnet. *I' vo pensando* ist ein gereimtes Kondensat des dritten Buches der Selbsterforschung, in dem ‚Augustinus‘ und Franciscus in einem fiktiven Dialog über Liebe und Ruhm als die zwei Begehren disputieren, die Franciscus stärker als alles andere an die Welt ketten. Denn exakt darum geht es auch in der Kanzone, in der Amor und Gloria die zwei Stimmen sind, die das Ohr des Ich haben. In beiden Texten, die auch entstehungsgeschichtlich miteinander verkoppelt sind, endet die Debatte über die Macht der Affekte offen. Zwar wissen Franciscus und das Kanzenon-Ich, die beide Figuren des affektgesteuerten Petrarca sind, dass sie sich aus dem Griff von Liebe und Ruhm befreien müssten, aber sie können es nicht. Es geht also in beiden Fällen um die als dringlich erkannte *mutatio vitae*, die nicht voll-

beiläufige Bemerkung, er habe abgesehen vom Anfang und vom Schluss das frivole Novellenbuch aus den Jugendjahren des Freundes bloß durchgeblättert und ein wenig darin herumgelesen (vgl. *Sen.* XVII 3, 1–5), ist ebenso wenig wörtlich zu nehmen wie die herablassenden Bekundungen über die eigenen ‚Jugendsünden‘ in der Volkssprache, als die er die Gedichte des *Canzoniere* bezeichnet (vgl. *Sen.* XIII 11, 9–11). In beiden Fällen handelt sich um ein *understatement*, welches der rhetorisch geschulte Leser als solches erkennen kann und soll.

⁵³ Vgl. *Sen.* XII 2, 50: „veritas elucescat eo gratior inventu quo difficilior sit quesitu“ [„aufleuchten soll die Wahrheit, die zu finden je schöner ist, desto schwieriger sich die Suche nach ihr gestaltet“].

zogen wird.⁵⁴ Im *Secretum* ist es ‚Augustinus‘, der eine Änderung des Lebens fordert, deren Kern die Selbstsorge im Zeichen der *cogitatio mortis* ist. Der Präzeptor der katholischen Wahrheit⁵⁵ argumentiert dabei über weite Strecken wie ein Stoiker,⁵⁶ der auf Selbsterkenntnis, Herrschaft der Vernunft und Ausmerzung der schädlichen Affekte setzt. Die christliche Todesmeditation, die Dreh- und Angelpunkt für den Gewinn des ewigen Lebens ist, wird auf die Weise zu einer Angelegenheit, deren kompetenter Sachwalter die antike Philosophie ist.⁵⁷ Kurz vor Schluss des Dialogs bündelt ‚Augustinus‘ seine Ratschläge deshalb in der Empfehlung, Franciscus möge sich wie ein wahrer Philosoph verhalten, denn „das ganze Leben der Philosophen ist eine Vorbereitung auf den Tod“ (*Secr.* III, 100).⁵⁸ Die Maxime ist ein Cicero-Zitat aus den *Tuskulanen*,⁵⁹ die Petrarca im *Secretum* als seine wichtigste stoische Weisheitslehre ins Feld führt.⁶⁰ Es ist somit nicht weiter überraschend, dass unser Autor im Verlauf des *Secretum* die stoizistische Modellierung seines ‚Augustinus‘ dadurch zur Schau stellt, dass er den fiktiven Kirchenvater sich ebenso explizit wie häufig auf den stoischen Cicero beziehen lässt.⁶¹ (Vgl. Kap. 2.6)

⁵⁴ Der Konnex von *Secretum* und *RVF* CCLXIV hat in der Petrarca-Forschung erwartungsgemäß große Aufmerksamkeit gefunden. Vgl. bes. die diesbezüglichen Anmerkungen in Fenzi 1992, S. 69–72, der in Übereinstimmung mit der derzeit konsensuellen Datierung die Entstehungszeit auf die Jahre 1349 und 1350 eingrenzt (zu den verschiedenen Datierungen vgl. im Detail Bettarini 2005, S. 1175), mit Hinweis auf den Konnex mit der Genese des *Secretum*.

⁵⁵ So die Selbstcharakterisierung des ‚Augustinus‘ in *Secr.* I, 36.

⁵⁶ In den Worten von Fenzi 1992, S. 69: „un Agostino forse troppo ‚stoicizzato‘“. Zum Augustinismus des *Secretum* vgl. auch Lee 2012, S. 63–112, mit Hinweis auf die besondere Bedeutung der Frühschriften des Kirchenvaters.

⁵⁷ Die Engführung von christlicher und stoischer *meditatio mortis* geht erwartungsgemäß nicht ohne Friktionen ab, denn das christliche Nachdenken über den Tod zielt nicht auf die Ausbildung von Apathie, sondern bleibt unlösbar auf emotionale Erschütterung angewiesen, vgl. bes. *Secr.* I, 26.

⁵⁸ „Tota philosophorum vita commentatio mortis est“.

⁵⁹ *Tusc.* I 31, 75, vgl. Huss/Regn 2013, S. 484, Anm. 144.

⁶⁰ In *De Remediis* wird dann Seneca, der im *Secretum* deutlich seltener als Cicero zitiert bzw. genannt wird, diese Rolle vom Autor der *Tuskulanen* übernehmen.

⁶¹ Vgl., ohne Anspruch auf Vollständigkeit, *Secr.* I, 6; I, 36–7; II, 36; II, 59; II, 66; II, 71; III, 6; III, 15; III, 34; III, 37; III, 40; III, 55; III, 67; III, 73; III, 82; III, 88; III, 101.

Der vernunftgesteuerte Voluntarismus von Petrarcas Kirchenvater, der im Einklang mit der ciceronischen Ethik steht, hat nun nicht wenige (und zudem prominente) Forscher dazu verleitet, den ‚Augustinus‘ des *Secretum* als eine zutiefst antiaugustinische Figur zu begreifen.⁶² Dingfest gemacht wird dies besonders an Passagen wie *Secr. I, 10*,⁶³ wo der fiktive Kirchenvater die Sünde zur willentlichen Handlung erklärt, die aufhören würde, Sünde zu sein, wenn der Wille zu sündigen fehlen würde.⁶⁴ 2004 hat Francisco Rico etwas ungnädig im Ton, aber völlig gerechtfertigt in der Sache klargestellt, dass der vermeintliche Anti-Augustinismus des fiktiven Kirchenvaters weniger auf das Konto Petrarcas als auf das seiner späteren Interpreten zu buchen ist.⁶⁵ Hauptgrund der Fehlbuchung dürfte der Hang sein, Petrarca ein durch die späte Gnadentheologie geprägtes Augustinus-Verständnis zuzuschreiben. Petrarca jedoch hat die Werke des Bischofs von Hippo nicht wie ein moderner Theologie-Historiker diachron im Hinblick auf ihre Entwicklung gelesen, sondern synchron.⁶⁶ Das Oeuvre, in dem für ihn neben den *Confessiones* vor allem die *Enarrationes in Psalmos*, die *Soliloquia*, *De libero arbitrio*, *De vera religione*, *De civitate Dei*, aber auch *De gratia et libero arbitrio*, *De correptione et gratia* und die

⁶² In *Conf. VIII 8, 20*, konzipiert Augustinus die Unfähigkeit zum rechten Wollen als Kritik am ethischen Voluntarismus der Stoa und formuliert auf diese Weise eine Position, die kontrapunktisch zur Auffassung ist, die der an *De vera religione* anknüpfende ‚Augustinus‘ des *Secretum* vertritt.

⁶³ Das *Secretum* wird zitiert nach der Ausgabe von Huss/Regn (= Petrarca 2013), die, anders als die Ausgaben von Carrara oder Fenzi, zusätzlich zur Zählung der Bücher auch eine solche nach Paragraphen einzieht. Die Paragraphenzählung ist aus der *Secretum*-Ausgabe von Dotti aus dem Jahr 2000 übernommen (= Petrarca 2000).

⁶⁴ „dic michi: quem hominem putas peccasse coactum, cum velint sapientes peccatum esse voluntariam actionem usque adeo ut, si voluntas desit, desinat esse peccatum?“ [„Sag mir, welcher Mensch sündigt aus Zwang? Wo doch die Weisen sagen, dass die Sünde eine willentliche Handlung ist, und zwar derart, dass es sich nicht mehr um eine Sünde handelt, wenn kein Wille vorhanden ist?“], *Secr. I, 10*.

⁶⁵ Vgl. Rico 2004. Ebd., S. 40–1, listet Rico mit Levi 1933, Heitmann 1960 und 1961, Trinkaus 1970 und Quillen 1998 eine Reihe von *Secretum*-‚Sündern‘ auf, denen man noch weitere Namen hinzufügen könnte, wie etwa den des von Heitmann beeinflussten Küpper, der in seiner *Secretum*-Studie von 1991 (erneut in Küpper 2002) Petrarcas Kirchenvater gar zum Thomisten promoviert.

⁶⁶ Vgl. Rico 2004, S. 44.

Retractationes von Belang waren,⁶⁷ bot sich ihm als ein Tableau dar, in dem die düsteren Seiten der späten Prädestinationslehre eher abgeblendet waren. Dies gilt insbesondere für das *Secretum*, in dem die Frühschriften des Augustinus mit ihrem Vernunftvertrauen, ihrer Akzentuierung des freien Willens und ihren zahlreichen Kontaktpunkten zu Platonismus und Stoa⁶⁸ primärer Orientierungspunkt sind. Darauf macht Petrarca selbst ausdrücklich aufmerksam, wenn er in *Secr. I*, 36 seinen ‚Augustinus‘ sagen lässt, dass die Doktrin von *De vera religione* zum großen Teil philosophisch („magna ex parte philosophicam [...] fuisse doctrinam“) gewesen sei und einen ihrer wichtigsten Impulsgeber in Cicero gehabt habe. Die Aussage von *Secr. I*, 10 zur Freiwilligkeit der Sünde, die aufgrund ihrer zentralen Bedeutung für die Argumentation des fiktiven Kirchenvaters zu den eben erwähnten Irritationen bei einigen nicht ganz unwichtigen Petrarca-Forschern unserer Zeit führte, ist nun in der Tat ein fast wörtliches Zitat aus *De vera religione* XIV, 27, das zwar nicht auf Cicero, so aber doch auf den stoischen Seneca zurückverweist.⁶⁹ Die Passage ist zentral, weil sie den Blick auf den moralphilosophischen Kern des *Secretum* lenkt: die Willensschwäche des Franciscus. Diese zu korrigieren ist Ziel des Gesprächs, das ‚Augustinus‘ mit Franciscus führt. Dessen Klage, dass er sehr wohl sein Leben ändern wolle, aber eben nicht könne, pariert der fiktive Kirchenvater mit den Worten, dass es dem Wollen des immerhin bald Vierzigjährigen⁷⁰ bloß an der nötigen Unbedingtheit fehle. Als Beispiel für das rechte Wollen führt er seine eigene Lebensänderung ins Feld, bei der es sich um nichts anderes handelt als die Bekehrung im Mailänder Garten (*Conf. VIII* 12, 28–30). Erst als er den vollen Willen gehabt habe, habe er zu einem radikal neuen Augustinus werden können:

Als ich ganz und gar – „plene“ – wollte, konnte ich auch auf der Stelle, und mit wundersamer und beglückendster Schnelligkeit verwandelte ich mich in einen anderen Augustinus, dessen ganze Geschichte du aus meinen *Bekennnissen* kennst, wenn ich mich nicht täusche. (*Secr. I*, 13)⁷¹

⁶⁷ Vgl. die Liste von Petrarcas *codici postillati* in Feo 2003, S. 461–94.

⁶⁸ Vgl. Flasch 2003, S. 99–120.

⁶⁹ Wobei Petrarca, wie seine einschlägige Glosse zu *De vera religione* im Augustinus-Kodex des Par. lat. 2201 belegt, diesen Zusammenhang genau registriert hat, vgl. Rico 2004, S. 41–3.

⁷⁰ Das Gespräch findet an der Wende zum Jahr 1343 statt, vgl. Huss/Regn 2013, S. 525.

⁷¹ „Itaque postquam plene volui, ilicet et potui, miraque et felicissima celeritate

Das Schlüsselwort ist *plene*. Es signalisiert, dass die Rückhaltlosigkeit des Wollens die Bedingung für die Konversion ist. Gleichzeitig deutet der ‚Augustinus‘ des *Secretum* nur beiläufig an, dass der Schritt von der Voraussetzung zum Resultat an ein Tertium gebunden ist, das nicht in der Verfügungsmacht des Menschen steht. Die Verwandlung sei, so der fiktive Kirchenvater, in einer unglaublichen Schnelligkeit geschehen, die er mit dem Adjektiv *mirus*, also ‚wundersam‘, benennt. Dass dies ein Verweis auf das Gnadenwirken Gottes ist, stellt der Dialogpartner Franciscus in seiner Antwort klar:

Natürlich kenne ich sie, und ich muss immer an jenen heilbringenden Feigenbaum denken, in dessen Schatten sich dieses Wunder ereignete. (*Secr. I, 13*)⁷²

Der Registerwechsel vom Adjektiv *mirus* zum Substantiv *miraculum*, das zugleich durch das einschlägige Beiwort ‚heilbringend‘ (*salutifere*) in seiner theologischen Bedeutung präzisiert wird, zeigt an, dass sich die Wahrheit des Gesprächs erst im Schlagabtausch zwischen den beiden Dialogpartnern herauskristallisiert. Es ist das „Menschlein“ („homuncio“, *Secr. I, 1*) Franciscus, welches die Gnadenproblematik ins helle Licht rückt, die der das Menschenmaß übersteigende Kirchenvater abdimmt,⁷³ weil er sein ethisches Ziel, den ihm Anempfohlenen zum rechten Handeln zu bewegen, nicht durch kontraproduktive theologische Erörterungen beeinträchtigen will. Die ganze Wahrheit, die der Dialog fokussiert, besteht darin, dass der volle Wille erst dann zu einem solchen wird, wenn Gottes Gnade ihre Wirksamkeit entfaltet. In einer Glosse zu *De gratia et libero arbitrio* (Par. lat. 2103, fol. 4) merkt Petrarca deshalb theologisch ebenso präzise wie stilistisch konzise an: „Gratia adiuuans liberum arbitrium“.⁷⁴ Die Glosse bezieht sich auf eine Passage, in der der

transformatus sum in alterum Augustinum, cuius historie seriem, ni fallor, ex *Confessionibus* meis nosti.“

⁷² „Novi equidem, illiusque ficus salutifere cuius hoc sub umbra contigit miraculum, immemor esse non possum.“

⁷³ Vgl. *Secr. I, 6*.

⁷⁴ „Die Gnade als Helferin des freien Willens“. Die Glosse lässt sich als Metakommentar zu Petrarcas Umgang mit der Gnadentheologie lesen. Petrarca beschränkt sich nämlich auf die griffige Indikation des augustinischen Kerngedankens, dass der freie Wille ohne Gnade die Zuwendung zu Gott nicht zu erlangen vermag. Er geht damit ganz bewusst auf Distanz zu der komplexen Ausdifferenzierung (und konzeptuellen Veränderung) der augustinischen Vorgaben, die die Scholastiker von Abaelard über den Lom-

späte Augustinus das Matthäus-Evangelium (*Mt* 26, 41: „Wacht und betet, damit ihr nicht in Versuchung geratet“)⁷⁵ dahingehend kommentiert, dass das Gebet dem guten Willen (*voluntas bona*) dabei hilft, das schlechte Begehren (*mala concupiscentia*) zu bekämpfen.⁷⁶ Es bedarf also der Gnade, um den Willen zum Guten wirkmächtig zu machen, gleichzeitig steht außer Frage, dass man selber so intensiv als nur irgend möglich wollen muss. Die glossierte Stelle gibt dabei klar und deutlich zu verstehen, worin der Königsweg zur Erlangung des vollen – will heißen: des begnadeten – Wollens besteht: im inbrünstigen Gebet an den Christengott, den der stoische Philosoph der Antike nicht kennt. Wie eben schon erwähnt, tippt ‚Augustinus‘ die Gnadentheologie am Beginn des *Secretum* nur diskret an, weil er der stoischen Ethik eine maximale Schlagkraft verleihen will. Doch im weiteren Verlauf des Gesprächs kommt auch er auf die wichtige Rolle zu sprechen, die dem Gebet zufällt. Besonders im dritten Buch, in welchem es um die große Macht geht, die die Laura-Liebe über Franciscus hat, trägt der Kirchenvater der Tatsache Rechnung, dass Vernunftgründe allein nicht zur Sprengung der Liebesketten ausreichen, und beendet die lange Debatte über *amor*, indem er dem Verliebten nachdrücklichst das Gebet empfiehlt:

[...] du musst den Himmel mit demütigen Gebeten anrufen und die Ohren des himmlischen Herrschers mit frommen Bitten bestürmen. Keinen Tag und keine Nacht darfst du ohne tränenreiche Beschwörungen verstreichen lassen, ob etwa der Allmächtige sich erbarmen und so großen Leiden ein Ende setzen möchte. Diese Dinge musst du tun [...]. Befolgst du sie recht achtsam, so wird dir hoffentlich⁷⁷ göttliche Hilfe zuteilwerden

barden und Thomas bis hin zu Duns Scotus (ausgehend vom terminologischen Paar der *gratia praeveniens/operans* und der *gratia subsequens/cooperans*) in systematisierender Absicht vorangetrieben haben. Vgl. dazu kompakt Hauschild 1984, bes. S. 480–95. Zur Präsenz des scholastischen Gnadentheologie bei Boccaccio (in dessen *Commedia*-Kommentar) und bei einigen der frühen Petrarca-Kommentatoren der Renaissance (bes. Vellutello) vgl. Busjan 2013, S. 158–65.

⁷⁵ „vigilate et orate ut non intretis in temptationem“

⁷⁶ Vgl. Rico 2004, S. 48–50.

⁷⁷ Mit dem Adverb ‚forte‘ (‚vielleicht‘, im Verstehen von ‚hoffentlich‘) signalisiert ‚Augustinus‘, dass Gottes Gnade nicht meritokratisch als geschuldete Gegenleistung gedacht werden darf, sondern als ein Akt einzustufen ist, der in letzter Instanz menschlicher Verfügbarkeit entzogen bleibt. In anderen Worten: Rechtes Verhalten führt nicht automatisch zur Rechtfertigung vor Gott.

und die rechte Hand des unüberwindlichen Erlösers dir Beistand leisten.
(*Secr.* III, 71)⁷⁸

Die Tränen der Liebe können also nur dann versiegen, wenn die Tränen des Gebets Gottes helfende Gnade – *gratia adiuuans* – auf den Plan rufen. Dies führt uns zurück zur Konversionsproblematik des *Canzoniere*.

Das Ich des *Canzoniere* teilt mit dem Franciscus des *Secretum* die gleiche Charaktereigenschaft: Beide leiden als Figur des Autors an ein und derselben Willensschwäche, die sie daran hindert, das Richtige zu tun und sich aus den Verstrickungen einer Liebe zu befreien, die weder mit der Vernunft noch mit den Erfordernissen der Religion kompatibel ist. Am pointiertesten formuliert dies der Liebende des Gedichtbuchs am schon zitierten Schluss der Kanzone, die den zweiten Teil eröffnet, wenn er festhält, dass er wohl wisse, was er zu tun hätte, dazu aber nicht in der Lage sei: „vedo 'l meglio, et al peggior m'appiglio“ (*RVF* CCLXIV, 136). Dass dies so ist, hängt auch damit zusammen, dass das Ich nicht so zum Gebet findet, wie dies laut ‚Augustinus‘ geboten wäre. Dieser Befund mag den Leser des *Canzoniere* überraschen, da er sich in dem Sonett *Padre del ciel* relativ zügig mit einem lupenreinen Gebetsgedicht konfrontiert sieht, in dem der Liebende aus Anlass der elften Wiederkehr⁷⁹ der ersten Begegnung am Karfreitag des Jahres 1338 Gott inständig⁸⁰ bittet, ihn aus den Fesseln der Liebe zu befreien. Bei der Platzierung des Sonetts hält sich Petrarca nicht an die proportionale Gestaltung von Zeit- und Diskursverlauf, die er bei der Konstituierung der Makrostruktur des Gedichtbuchs in der Regel beachtet:⁸¹ *Padre del ciel* trägt die Nummer 62

⁷⁸ „[...] celum devotis orationibus pulsandum; aures Regis etherei piis precibus fatigande. Nulla dies nulla nox sine lacrimosis obsecrationibus transigenda est, si forte miseratus Omnipotens finem laboribus tantis imponeret. Hec agenda tibi [...] sunt; que diligentius observanti aderit divinum auxilium, ut spero, et invicti Liberatoris dextra succurret“. Zum Konnex von Gebet und Gnade vgl. auch *Secr.* II, 44, bei gleichzeitigem Gebrauch einschlägiger augustinuscher Begrifflichkeit wie *iustificatio* und *gratia*.

⁷⁹ Die Mehrheit der Kommentatoren interpretiert Vers 9 („Or volge, Signor mio, l'undecimo anno“) dahingehend, dass seit der ersten Begegnung elf volle Jahre verstrichen seien. Die Meinung, *volge* indiziere den Beginn des elften Jahres, so dass die temporale Deixis auf das Jahr 1337 verweisen würde, ist minoritär. Vgl. Santagata 2004, S. 317.

⁸⁰ Stilistischer Indikator der Inständigkeit der Bitte ist der liturgische Beginn von Vers 12: „*miserere*“.

⁸¹ Der erste Teil, der den Zeitraum von 21 Jahren abdeckt, besteht aus 263 Ge-

und ist damit in der Gedichtabfolge stark nach vorn gezogen, denn dem elften Jahr würde bei einer Synchronisierung von Diskurs und Geschichte eigentlich die Gedichtnummer 128 entsprechen. Die verfrühte Platzierung entspringt einem durchsichtigen rezeptionsästhetischen Kalkül, denn sie weckt für das 366 Texte umfassende Korpus die Erwartung auf weitere Bitten an den Allmächtigen, Gnade walten zu lassen, den Liebenden von seiner Pein zu erlösen und ihm die Konversion zu ermöglichen.⁸² Die Erwartung wird jedoch enttäuscht. Erst ganz am Schluss kehren mit *RVF* CCCLXIV–CCCLXVI die Gebete in Gedichtform wieder und schließen das Gedichtbuch ab. Dies geschieht jedoch erst nach der definitiven Liebesabkehr, die das Sonett *RVF* CCCLXIII bezeugt. Damit ist klar, dass diese theologisch in jeder Hinsicht tadellosen Gebete, die eine Gruppe bilden und zeitlich auf das Jahr 1358 verweisen,⁸³ nicht dazu dienen, Gottes Gnade für die Lösung aus den Banden der Laura-Liebe zu erflehen. Es handelt sich vielmehr um Gedichte, in denen der Sprecher sein verflissenes Tun bereut und Gottes Beistand für eine rechte Lebensführung bis in die Stunde seines Todes erbittet. Es geht also um eine Zukunft, für welche die der Vergangenheit angehörende Verstrickung in die Liebesproblematik nicht mehr von Belang ist.

Dieser Belang war vor dem Jahr 1358 gegeben. Doch über die lange Strecke von über 300 Texten, deren Zeitäquivalent 20 Jahre sind, findet das Gebetssonett von *RVF* LXII keinen einzigen würdigen Nachfolger. *RVF* CCXXXI endet zwar mit einer Anrufung Gottes, die freilich das glatte Gegenteil dessen bezweckt, was für ‚Augustinus‘ der Sinn des Gebetes sein sollte. Der Liebende bittet Gott nämlich um die Genesung Lauras, die ernsthaft erkrankt ist, und er tut dies, weil er fürchtet, seinen Lebensquell zu verlieren.⁸⁴ Es geht dem Betenden also nicht um die Lösung aus seiner Verstrickung in eine sündhafte Liebe, sondern umgekehrt um deren Perpetuierung. Hinwendungen zu Gott, die ‚Augusti-

dichten, während der zweite Teil mit seinen 10 Jahren 103 Gedichte zählt. Das Verhältnis ist also auf beiden Ebenen in etwa 2:1.

⁸² Der Konnex von Gnade und Konversion klingt deutlich hörbar in den Versen 5 und 6 an: „piacciati omai, col Tuo lume, chi'io torni / ad altra vita [...]“

⁸³ Auf dieses Jahr verweist die temporale Deixis des Sonetts *RVF* CCCLXIV, das in den Versen 1 und 4 festhält, dass der Liebende 31 Jahre in die Banden der Laura-Liebe geschlagen war.

⁸⁴ „che 'l sol de la mia vita è quasi spento“ (*RVF* CCXXXI, 8). Die Bitte hat einen blasphemischen Touch, denn Sonne des Lebens kann nur Gott als der wahre *sol salutis* sein und nicht die vergötterte Laura.

nus‘ belobigt hätte, finden sich dreimal, aber sie bleiben sporadisch und konstituieren keine Gebetsgedichte, die dem Muster von *RVF* LXII folgen würden. Die Sestine 80 ist ein Gedicht der Einkehr, in der das Ich über seine Irrungen reflektiert und dabei die drei Verse des textbeschließenden Geleits nutzt, um Gott in Form einer Apostrophe kurz und bündig zu bitten, er möge das Schifflein des Lebens in einen sicheren Hafen einlaufen lassen.⁸⁵ In *RVF* CCLXIV, der großen Kanzone der Selbstprüfung am Beginn des zweiten Teils, apostrophiert der Sprecher inmitten seiner Reflexion recht unvermittelt Gott mit der Frage, warum dieser ihn denn nicht von den beiden Ketten der Ruhmsucht und der Liebe befreie. Was eigentlich eine Bitte sein sollte, kommt im Gewand einer Frage einher, die eine rhetorische ist und deshalb weniger demütig als fordernd klingt.⁸⁶ Bleibt die Sestine 214, in der der Liebende in Form einer Waldallegorie (also analog zu Dante) sein bisheriges Leben in Leid und Irrtum rekapituliert, aus dem Gott ihn befreien möge. Wie schon in der Sestine 80 mündet *RVF* CCXIV als Gedicht der Einkehr in seinen letzten Versen in eine Hinwendung zu Gott,⁸⁷ die formal Gebetscharakter hat. Doch auch hier ist das Gedicht im Ganzen nicht als Gebet angelegt.⁸⁸ Die drei letztgenannten Gedichte mit den Nummern 80, 264 und 214 illustrieren die defizitäre Intensität bei der Adressierung Gottes in geradezu exemplarischer Weise. Sie sind textstrukturell keine Gebete, sondern anders geartete Texte, in die gebetshafte Passagen lediglich in Form von Apostrophen eingefügt werden. Kennzeichen der Apostrophe

⁸⁵ Das Geleit endet meist mit einer Apostrophe des Gedichts, die im vorliegenden Fall durch eine solche an Gott ersetzt wird, vgl. *RVF* LXXX, 37–9: „Signor de la mia fine et de la vita, / prima ch’i’ fiacchi il legno tra li scogli / drizza a buon porto l’affannata vela.“

⁸⁶ *RVF* CCLXIV, 84–7: „Tu che dagli altri, ch ’n diversi modi / legano ’l mondo, in tutto mi disciogli, / Signor mio, ché non toglì / omai dal volto mio questa vergogna?“. Warum, oh Herr, so die Frage, befreist du mich nicht von der Schande der Ruhmsucht und Liebesverstrickung, wo Du mich doch aus den anderen Banden – gemeint sind die *peccata*, von denen ‚Augustinus‘ Franciscus im zweiten Buch des *Secretum* weithin freigesprochen hat – gelöst hast (vgl. dazu auch Santagata 1996, S. 1052, und Bettarini 2005, S. 1183).

⁸⁷ Das Gebet beginnt in der vorletzten und erstreckt sich bis zum Ende der letzten der sechs Sestinen-Strophen. Im Geleit, das eine Reflexion in drei Versen ist, ist es wieder absent.

⁸⁸ Der Sprechakt ‚Gebet‘ wird in lediglich neun der insgesamt 39 Verse vollzogen.

ist bekanntlich, dass sie ein bloßes ‚Einsprengsel‘ in eine anderweitig bestimmte Sprechsituation ist. Man hat es also im wahrsten Sinn des Wortes mit bloßen Gebetsfragmenten zu tun, deren Fragment-Charakter metatextuell die Unzulänglichkeit der Hinwendung zu Gott anzeigt.

Kurz vor Ende des *Canzoniere*, im Sonett *RVF* CCCLXIII, verkündet das Ich, dass es sich nun endlich aus den Banden der Liebe gelöst habe. Die Verlautbarung ist gewissermaßen eine Vollzugsmeldung, denn sie präsentiert sich als Umsetzung der Einsicht, von der kurz zuvor *RVF* CCCLXI berichtet hat: Das Ich, so heißt es dort, sei plötzlich („Sùbito“, 7) aus einem langen Schlaf („lungo [...] sonno“, 8) erwacht, den man als denjenigen der Vernunft deuten kann.⁸⁹ Das Motiv der Plötzlichkeit lässt an die Konversion des Kirchenvaters denken, so wie sie das erste Buch des *Secretum* schildert (*Secr.* I, 13). Eine gründliche Analyse der in Frage stehenden Gedichte ergibt jedoch, dass für eine solche Annahme wenig spricht (vgl. dazu Kap. 5.4). Die augustinische Konversion ist nämlich weniger ein Szenario, das ‚nachgespielt‘ wird, als vielmehr eine Kontrastfolie, die die Unterschiede zwischen dem Bischof von Hippo und dem Humanisten des 14. Jahrhunderts sichtbar machen soll.⁹⁰ Zunächst einmal geht die Plötzlichkeit der Erkenntnis nicht mit einer solchen der Lebensänderung einher, im Gegenteil. Auch wenn das Ich einsieht, dass die Zeit der Liebe aufgrund des fortgeschrittenen Alters definitiv vorbei ist, kann es diese Erkenntnis nicht mit jener wunderbaren Schnelligkeit („miraque [...] celeritate“, *Secr.* I, 13) umsetzen, die Zeichen der Gnade ist. Dies anzuzeigen ist die Funktion des zwischengeschalteten Sonetts 362, in dem das Ich sich nochmals und sogar in besonders zugespitzter Form in den Irrtum der Laura-Liebe verstrickt.⁹¹ Dies ist nicht zuletzt deshalb so, weil es keine manifesten Zeichen für jene Unbedingtheit des Wollens („plene volui“, *Secr.* I, 13) gibt, die der ‚Augustinus‘ des *Secretum* von Franciscus einfordert. Sichtbares Zeichen dafür hätte das flehentliche Gebet sein können, das jedoch – anders als in der Konversionsszene der *Confessiones*⁹² – ausfällt. Dieser Ausfall erhält

⁸⁹ Vgl. Bettarini 2005, S. 1593.

⁹⁰ Vgl. die ähnliche, aber nicht ganz deckungsgleiche Einschätzung von Moevs 2009, S. 226: „In stark contrast to the Augustinian model, in Petrarch conversion is never done: it remains an unattainable goal, a mirage, a quest only partially fulfilled because never fully willed.“

⁹¹ Dies geschieht durch eine Vergottung Lauras, die die Differenz zwischen Schöpfer und Geschöpf einebnet.

⁹² Wenn Augustinus sich unter dem Feigenbaum zu Boden wirft, dann ver-

ein starkes rezeptionsästhetisches Profil dadurch, dass Petrarca augustini- sch kolorierte Gebetsgedichte (vgl. Kap. 2.6) durchaus einbringt, aber eben erst nach der vollzogenen Liebesabkehr. Die Funktion dieser Ge- bete (*RVF* CCCLXIV–CCCLXVI) ist evident. Sie rufen am Schluss die prinzipielle Gnadenbedürftigkeit des Menschen in Erinnerung, und zwar unabhängig davon, ob ihm ein Konversionserlebnis augustini- scher Art zuteilgeworden ist oder nicht. Dass für den Petrarca des *Canzoniere* die zweite der gerade genannten Möglichkeiten anzusetzen ist, indiziert ein weiteres Detail. Wir haben gesehen, dass der ‚Augustinus‘ des *Secre- tum* ganz im Einklang mit dem Autor der *Confessiones* bilanziert, dass er dank seines gnadengestützten Wollens augenblicklich zu einem anderen Menschen geworden sei: „transformatus sum in alterum Augustinum“ (*Secr.* I, 13). Im Einleitungsgedicht, das für den Leser ja das zeitlich letz- te Gedicht des Lyrikbuches ist, betont der autobiographisch referenzierte Sprecher, dass er jetzt, wo er auf die Geschichte seiner Liebe zurück- blicke, ein anderer sei als der, der er einmal gewesen sei. Dies nimmt sich aus wie ein Verweis auf den Konversionsbericht des Bischofs von Hippo, so wie ihn das *Secretum* wiedergibt. Doch wie so häufig bei Petrarca ist auch hier der erste Anschein trügerisch. Denn der Autor des Einleitungs- gedichts nimmt eine kleine, aber folgenschwere Änderung vor. Er sagt nicht einfach, er sei ein anderer geworden, sondern schränkt die Aussage ein. Nicht ganz, sondern bloß teilweise habe er sich geändert, so der Sprecher, der auf seine Vergangenheit zurückschaut: „quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’sono“ (*RVF* I, 4). Folgeschwer ist diese Ein- schränkung, weil sie den Kern des augustini- schen Konversionskonzeptes betrifft. Für Augustinus ist die Konversion ein Ereignis, das den Men- schen in seiner Gänze erfasst, denn nur unter dieser Bedingung kann er zum *homo novus* werden, der in Gott ruht. Dass Petrarca dies bewusst war, belegt das Incipit des *Secretum* im Codex Laurentianus XXVI sin. 9. Dieses lautet: „De secreto conflictu curarum mearum liber primus in-

bindet er diese Geste der Prostration mit einem ebenso verzweifelten wie inbrünstigen Gebet: „et tu, domine, usquequo? usquequo, domine, irasceres in finem? ne memor fueris iniquitatum nostrarum antiquarum [...]. iacta- bam voces miserabiles: ‚quamdiu, quamdiu, ‚cras et cras‘? quare non modo? quare non hac hora finis turpitudinis meae.“ [„Und du, oh Herr, wie lange noch? Wann, oh Herr, hat dein Zorn ein Ende? Oh mögest du doch meine alten Verfehlungen vergessen! [...]. Ich stieß jammervolle Worte aus: ‚Wie lange noch, wie lange noch dieses ‚Morgen, morgen‘? Warum nicht gleich? Warum endet meine Schmach nicht zu dieser Stunde.“], *Conf.* VIII 12, 28.

cipit, facturus totidem libros de secreta pace animi, si pax erit“.⁹³ Das *Secretum*, das mit seinem dritten Buch offen endet, weil sich zum Zeitpunkt des Dialogs, also an der Wende zum Jahr 1343 für Franciscus die Lösung seines inneren Konfliktes und damit die Konversion noch nicht einstellt, hätte mithin nach einer erfolgreichen Lebenswende nochmal drei Bücher hinzugefügt bekommen sollen, die den Seelenfrieden des Konvertierten zum Gegenstand gehabt hätten. Diese Bücher sind nie geschrieben worden, weil ihre Voraussetzung, die genuin augustinische Konversion, nicht gegeben war. Petrarca hat dies 1358, also exakt im Jahr der definitiven Abkehr von der Laura-Liebe, in einer Randglosse zum Incipit des Dialogs bekräftigt.⁹⁴ Die Bekräftigung gibt zu verstehen, dass mit dem Abschied von der Minnedame im besten Fall die halbe Strecke auf dem Weg zum Ziel, ein radikal anderer zu werden, zurückgelegt ist, und das „in parte“ (*RVF* I, 4) des Einleitungsgedichtes zeigt dies auch dem aufmerksamen Leser des *Canzoniere* an. Warum dies so ist, ruft das *Secretum* in Erinnerung.

Die Begierden, denen Franciscus aufgrund seiner Willensschwäche ausgeliefert ist, sind zwei: die Liebe zu Laura und die Ruhmsucht, deren prägnanteste Manifestation der Griff nach der Dichterkrone ist. Diesen ‚Befund‘ bringt Petrarca auch im *Canzoniere* zur Sprache, und zwar in der großen Kanzone *RVF* CCLXIV, die den zweiten Teil eröffnet. Auch der Auftakt zum Schlussblock, den die Kanzone *RVF* CCCLX gibt, greift die Thematik von *amor* und *gloria* nochmals auf, allerdings in modifizierter Gestalt. Der Dichter-Ruhm ist nun hauptsächlich das Resultat der Laura-Liebe, die zum alles bestimmenden Faktor aufsteigt – es bildet sich also anders als in *RVF* CCLXIV eine klare Hierarchie der Werte heraus: Der literarische Ruhm betrifft in *Quel’antiquo mio dolce empio signore* nach Ansicht des personifizierten Liebesgottes weniger das Ansehen, das die mit dem Lorbeer prämierten Werkfragmente wie die *Africa* oder die Römer-Viten einst Petrarca verschafft haben, sondern die

⁹³ „Hier beginnt das erste Buch des geheimen Konfliktes meiner Sorgen, zu machen sind ebenso viele Bücher über den geheimen Frieden der Seele, wenn Friede sein wird.“ Zum Incipit vgl. den *Secretum*-Kommentar von Huss/Regn in Petrarca 2013, S. 403.

⁹⁴ „Fac de secreta pace animi totidem, si pax sit usquam 1358.“ [„Mache genauso viele über den geheimen Frieden der Seele, falls irgendwo Friede sein werde – 1358“]. Vgl. dazu Fenzi 1992, S. 8: „L’interpretazione più ragionevole della postilla marginale, è che essa fosse aggiunta da Petrarca, nel 1358, sul codice in cui il *Secretum* già era stato trascritto tempo primo.“

weit verbreitete Liebesdichtung, die für begeisterte Leser in den gehobenen Ständen (die Rede ist von „*donne et cavalier*“) gesorgt habe.⁹⁵ Wenn nun das Ich des *Canzoniere* sich von seiner Liebe abkehrt, so dürfte man eigentlich erwarten, dass damit auch die Liebesdichtung verabschiedet wäre und mit ihr das daran gekoppelte Ruhmverlangen. Eine kurze Passage in der Marienkanzone, mit der der *Canzoniere* ausklingt, scheint diese Erwartung zu bestätigen. Dort sagt der reuige Sünder, er weihe dem Namen der Gottesmutter (und damit nicht mehr dem Lauras) seine Gedanken, sein Ingenium, seinen Stil, seine Sprache, sein Herz und seine Tränen:

Vergine, i' sacro et purgo
 al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile,
 la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
 (RVF CCCLXVI, 126–8)

Die Aussage ist ein Versprechen für die Zukunft. Der Dichter, so seine Ankündigung, wolle künftig seine Poesie auf Maria ausrichten, was nichts anderes bedeutet, als dass er der weltlichen Dichtung, allen voran der Liebeslyrik, eine Absage zu erteilen gedenke. Doch das Versprechen ist ein solches nicht nur im Futur, sondern auch im Konjunktiv. Es ist an die Bedingung gebunden, dass das Gebet seine Wirkung entfaltet und dem Beter die Gnade und damit auch die Kraft gibt, seinen Vorsatz in die Tat umzusetzen:

Se dal mio stato assai misero et vile
 per le tue man' resurgo,
 Vergine, [...].
 (RVF CCCLXVI, 124–6)

Dass sich die Bedingung, die Petrarca in der Marienkanzone setzt, fürs Erste nicht so wie erhofft erfüllt, belegt das Lyrikbuch selbst. Petrarca war auch nach 1358 noch über viele Jahre hinweg mit seinem *Canzoniere* befasst. Die Leser aus seinem Umkreis wussten dies, und auch diejenigen der Nachwelt werden darüber in Kenntnis gesetzt, etwa durch die späte *Senilis* XIII 11 an Pandolfo Malatesta. Natürlich diente die Arbeit am Lyrikbuch zunächst einmal dazu, die ethische Botschaft der Bruchstücke muttersprachlicher Dinge herauszuschälen. Doch sie ging in diesem Zweck keineswegs auf. Denn Petrarca war darauf aus, seinem Gedichtbuch den größtmöglichen literarischen Schriff zu geben, um sich

⁹⁵ Vgl. RVF CCCLX, 110–20.

die Bewunderung nicht nur der Zeitgenossen, sondern vor allem der Nachgeborenen zu sichern. Dass bei der Redaktion des *Canzoniere* das Streben nach *fama*, die der Kirchenvater als Gefahr für das Seelenheil einstuft, ein wichtiger Beweggrund für die dichterische Arbeit bleibt, bezeugt das Raffinement, das Petrarca bei der Clusterbildung zum Tragen bringt – die vielen kunstvoll gestalteten Mikrozyklen wie etwa die Serie von *RVF* VII bis X (vgl. Kap. 7.2) demonstrieren, dass Sinnmodellierung und kompositorische Virtuosität Hand in Hand gehen und den Anspruch erfüllen, ein Lyrikbuch zu schaffen, das dem ästhetischen Vergleich mit den *libri* der antiken Klassiker standhalten kann. Der hohe literarische Anspruch, der vom Ruhmverlangen nicht zu trennen ist, kommt nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass Petrarca seine volkssprachliche Gedichtsammlung, die ja Rückblick im Zeichen der Reue zu sein beansprucht, in seiner Eigenschaft als gekrönter Poet in die Welt entlässt: *FRancisci petrarche laureati poete. Rerum vulgarium fragmenta*.⁹⁶ Das Verlangen nach *gloria* behält somit das letzte Wort (vgl. Kap. 2.6). Es bleibt, was es schon für den Franciscus des *Secretum* war: unzähmbar.⁹⁷

Der *Canzoniere* ist somit trotz der schlussendlichen Verabschiedung der Liebe kein ‚Laura-Roman‘, der auf eine augustinisch markierte Konversion des liebenden Dichters zugerichtet wäre. Ungeachtet dessen bleibt Augustinus der zentrale Referenzpunkt von Petrarcas Gedichtbuch. Denn beide, der Kirchenvater und der Humanist, teilen das gleiche Anliegen: die Selbsterkenntnis, die im Bekenntnis der eigenen Unbeständigkeiten, Widersprüche und Verfehlungen ihr textuelles Zeugnis findet. Der identische metaphorische Nenner, auf den beide ihre innere Verfasstheit bringen, ist derjenige der *fluctuatio*.⁹⁸ Als im ersten Buch des

⁹⁶ Schreibung nach Vat. lat. 3195.

⁹⁷ Vgl. *Secr.* III, 104, wo Franciscus kurz vor Ende des Gesprächs im Hinblick auf das Ruhmverlangen lapidar festhält: „Sed desiderium frenare non valeo“ [„Denn ich kann mein Verlangen nicht zügeln“].

⁹⁸ Zur *fluctuatio* bei Augustinus (z.B. in *Conf.* V 14, 25; *Conf.* VI 1, 1) vgl. Betarini 2004, die mit Verweis auf die Problematik des *peccatum originale* auf die Herkunft des augustinischen Konzeptes aus der Bibel aufmerksam macht, dabei allerdings (ebd., S. 95) das Buch Sirach (*Sir.* 40.4) mit Ekklesiastes verwechselt. Zur augustinischen Markierung der *fluctuatio* bei Petrarca vgl. Vecchi Galli 2012, S. 133: „Fluctuatio‘ è il lemma più agostiniano del suo [sc. Petrarca] vocabulario“. Zak 2010, S. 42 und S. 54–5, weist richtigerweise darauf hin, dass das für Petrarca konstitutive Thema der *fluctuatio* aufs Engste mit einer augustinisch geprägten Zeitauffassung verklammert ist.

Secretum ‚Augustinus‘ anmerkt, dass es für Franciscus hilfreich wäre, sich an seiner Geschichte zu orientieren, stimmt dieser zu, dass es für ihn kein besseres Beispiel geben könnte:

[...] kein anderes [Beispiel] wäre tiefer in meine Brust hinabgestiegen. Deswegen vor allem, weil ich – wenn auch mit dem riesigen Abstand, der zwischen einem Schiffbrüchigen und dem im sicheren Hafen Verweilenden, zwischen dem Glücklichen und dem Unglücklichen zu bestehen pflegt – inmitten meiner Stürme doch eine gewisse Spur deines Auf und Ab („*fluctuationes*“) erkenne. Sooft ich daher die Bücher deiner *Bekenntnisse* lese, vermeine ich zwischen zwei gegensätzlichen Gefühlen, nämlich Hoffnung und Furcht, und nicht ohne frohe Tränen bisweilen nicht eine fremde, sondern die Geschichte meiner eigenen Pilgerfahrt zu lesen. (*Secr. I, 14*)⁹⁹

Trotz der Differenz zwischen dem noch mitten in den Stürmen des Lebens stehenden Franciscus und dem in Gott ruhenden – weil glücklich konvertierten – Augustinus sind die *Confessiones* für das Alter Ego Petrarca ein Spiegelbild der eigenen Lebensgeschichte, die ebenfalls durch das Auf und Ab widerstreitender Gefühlsregungen, das Hin und Her zwischen Einsicht und Blindheit, das Oszillieren zwischen Elan und Trägheit gekennzeichnet ist. Diesen Befund bestätigt Franciscus, wenn er im letzten Satz des Dialogs der Hoffnung Ausdruck gibt, dass seine *fluctuationes* wie einst die des historischen Augustinus rechtzeitig ein Ende finden möchten:

Möchte mir doch zuteilwerden, worum du bittest – dass ich unter Gottes Führung unversehrt so vieler Wirren entrinne [...]; dass sich die Wogen der Seele („*fluctus animi*“) glätten, die Welt schweigt und das Schicksal nicht sein Getöse gegen mich richtet. (*Secr. III, 105*)¹⁰⁰

⁹⁹ „[...] neque enim aut pluribus res egebat aut aliud quodlibet in pectus hoc profundius descendisset; eo presertim quia, licet pro maximis intervallis, quanta inter naufragum et portus tuta tenentem, interque felicem et miserum esse solent, quale quale tamen inter procellas meas fluctuationis tue vestigium recognosco. Ex quo fit ut, quotiens *Confessionum* tuarum libros lego, inter duos contrarios affectus, spem videlicet et metum, letis non sine lacrimis interdum legere me arbitrer non alienam sed propriam mee peregrinationis historiam.“

¹⁰⁰ „O utinam id michi contingat quod precaris; ut et duce Deo integer ex tot anfractibus evadam [...]; subsidantque fluctus animi, sileat mundus et fortuna non obstrepat.“

Doch das große Buch der Konfessionen („michi confessionum liber ingens“), das Petrarca im Rekurs auf die *fluctuatio*-Metapher auch in *De otio religioso* ankündigt,¹⁰¹ findet seine definitive Verwirklichung nicht im Dialog, sondern im Lyrikbuch. Denn 1343, als das dreitägige Gespräch mit ‚Augustinus‘ stattfindet, ist das Auf und Ab noch lange nicht beendet, sondern es setzt sich im *Canzoniere* fort, und zwar, ohne dass es, wie wir eben gesehen haben, 1358, dem Jahr der Liebesabkehr, wirklich stillgestellt wäre.¹⁰² Die *fluctuationes* wirken fort, solange das Ich in die Dinge der Welt involviert und von seiner Willensschwäche affiziert bleibt. Deren strukturell bedeutsamste Manifestation ist die Unfähigkeit, das als recht Erkante auch in die Tat umzusetzen. Der Augustinus der *Confessiones* hat dafür einen Begriff: „differre“ (*Conf.* VIII 7, 17; VIII 7, 18),¹⁰³ aufschieben. An der Schaltstelle des Gedichtzyklus, also in der durch und durch augustinischen Kanzone *RVF CCLXIV*, mit der der zweite Teil beginnt, wird der Aufschub metapoetisch in Szene gesetzt (vgl. Kap. 5.1–3) und auf diese Weise als die Figur kenntlich gemacht, die das übergreifende Design der Sammlung bestimmt. Dies ist zugleich die Erklärung für den Titel der vorliegenden Studie: Poetik des Aufschubs.

Die augustinischen *fluctuationes* bestimmen den Rhythmus von Petrarcas Gedichtbuch. Wenig überraschend gibt es viele Gedichte, die bereits in ihrer Eigenschaft als Einzeltext den *fluctus animi* zur Darstellung bringen.¹⁰⁴ Doch wie schon angedeutet, findet dieser für den *Canzoniere* werkkonstitutive Motivkomplex seine wirklich signifikanten Ausprägungen erst auf der Ebene des Lyrikbuches. Dabei zeigt sich ein kruzialer Unterschied zu den *Confessiones*. Bei Augustinus sind die Bekenntnisse

¹⁰¹ *Ot.* II 8, 34: „[...] inter fluctuationes meas, quas si percurrere cepero et michi confessionum liber ingens ordiendus erit, Augustini *Confessionum* liber obvius fuit.“ [„Inmitten meiner Schwankungen – wenn ich anfangs, sie Revue passieren zu lassen, werde auch ich ein großes Bekenntnisbuch schreiben müssen – stieß ich auf die *Confessiones* des Augustinus“]. *De otio religioso* wurde in einer ersten Fassung 1347 niedergeschrieben und in den Mailänder Jahren überarbeitet – die Fertigstellung erfolgte nach 1357, vgl. Goletti 2006, S. 7.

¹⁰² Der Grund dafür ist, wie zu sehen war, die Fortdauer des Ruhmbegehrens.

¹⁰³ Die *Confessiones* werden in der von Juergens und Schaub überarbeiteten kritischen Ausgabe von Skutella (= Augustinus 2009) zitiert, aus technischen Gründen allerdings ohne die typographischen Hervorhebungen, mittels derer Skutella die eingewobenen Zitate aus der bzw. Allusionen auf die Bibel markiert.

¹⁰⁴ Vgl. bes. Bettarini 2004.

Resultat eines Erzählaktes, in welchem die autobiographisch markierte Erzählinstanz relevante Ereignisse ihres vergangenen Lebens offenlegt, moralisch bewertet und auf diese Weise ein Bekenntnis ablegt. Bei Petrarca liegen die Dinge anders. Im *Canzoniere* sind die Gedichte lyrische Testimonien einer Vergangenheit, die Petrarca zur Kenntnis bringt, indem er sie im Nachhinein sammelt und zum Ganzen eines Gedichtbuches fügt (vgl. Kap. 3.1). Dabei nimmt die Ordnung der Gedichte die Funktion ein, die in den *Confessiones* dem Erzähler zukommt: Die Relation, die das Buch zwischen seinen Texten stiftet, schafft ein funktionales Äquivalent zur Deutung der vergangenen Ereignisse durch den Erzähler. Während der Erzähler seine Botschaft jedoch explizit ausformuliert, signalisiert die Ordnung des Diskurses die ihre lediglich implizit. Es ist also der Rezipient, der in einem hermeneutischen Akt die Bedeutungen freilegen muss, die der Autor des Gedichtbuches diesem qua strukturiertem Gedichtverbund eingeschrieben hat. Dazu bedarf es einer beträchtlichen interpretativen Kompetenz. Diese ist in ganz besonderem Maß dort gefordert, wo die Kontextualisierung die manifeste Bedeutung der jeweils infrage stehenden Gedichte nicht bloß modifiziert oder ergänzt, sondern rundheraus dementiert. In diesen Fällen bekennt der Autor, indem er die Gedichte aus der Vergangenheit zum Buch fügt, Sachverhalte, die der Liebende, als er seine Gedichte schrieb, sich selbst nicht einzugestehen in der Lage war. Den Grund dafür macht der ‚Augustinus‘ des *Secretum* gleich zu Beginn des Dialogs dingfest. Franciscus leide wie die meisten Menschen und natürlich auch sein Alter Ego, der Protagonist des *Canzoniere*, an einem anthropologischen Ur-Übel, das für den Bischof von Hippo Folge des *peccatum originale* ist. Die Rede ist vom perversen Hang des Menschen zum Selbstbetrug.¹⁰⁵ Die Konfession, die der Autor in seiner Eigenschaft als Herausgeber der eigenen Gedichte seinem potentiell verständigen Leser zwischen den Zeilen wie zwischen den Gedichten macht (wobei Autor und Leser unter dem Vorzeichen der Intimität zueinander in Bezug treten), ist Ausdruck des Willens zum apollinischen *nosce te ipsum*, welches in Petrarcas zugleich stoischer wie platonischer Lesart des delphischen Diktums die Selbsterkenntnis als Akt der Selbstsorge begreift.¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Secr. I, 10*: „Sed est [...] in animis hominum perversa quedam et pestilens libido se ipsos fallendi, quo nichil potest esse funestius in vita“ [„Aber [...] es gibt in der Seele des Menschen eine perverse und unheilvolle Begierde danach, sich selbst zu betrügen. Nichts im Leben kann tödlicher sein“].

¹⁰⁶ Petrarca verbindet die platonische mit der stoischen Lesart des delphischen

Die Konfessionen, die Petrarca im Zug der Fügung der *fragmenta* zum Ganzen des Buches ablegt, betreffen zu einem Gutteil die Spiritualisierung der Minne im Gefolge von Dante. Durch die Art und Weise der Strukturierung seines Gedichtbuches gibt Petrarca unter gezielter Markierung der jeweils relevanten Intertextualitätsbezüge zu verstehen, worin die Verfehlungen des Ich bestehen. Die Stilisierung Lauras zur neuen Beatrice und damit zur Herrin des Heils ist nur ein weiterer und mitunter sogar zugespitzter Ausdruck des „giovenile errore“ (*RVF* I, 3), der mit dem „folle [...] desio“ (*RVF* VI, 1) des sinnlichen Eros seinen Anfang genommen hatte. Wie erkennt der Leser, dass die ins Geistige gewendete Liebe eine gefährliche Verirrung des Liebenden ist? Zunächst einmal durch die kalkulierte Engführung mit dem Gegenteil. Wenn das Sonett *RVF* CCXXVIII mit der Bekundung endet, das Ich verneige sich vor Laura und bete sie an, als wäre sie etwas Heiliges („l'adoro e 'nchino come cosa santa“, 14), kurz darauf aber eine Serie beginnt, in der der Liebende den Stürmen seiner Affekte (*RVF* CCXXXV: „fieri vènti / d'infiniti sospiri“, 9–10) ausgesetzt ist, dabei sein heißes – will sagen: sinnliches – Verlangen und den Verlust der Vernunft eingesteht (*RVF* CCXXXVI: „il mio caldo desire“, 5, „la ragion vèn meno“, 3) und schließlich völlig unverbrämt den Beischlaf ersehnt (*RVF* CCXXXVII: „sola venisse a starsi ivi una notte“, 35), dann weiß der Leser, wie er die vermeintliche Sakralisierung der Geliebten einzuschätzen hat: als ein Phantasma des Liebenden,¹⁰⁷ das dieser bedauerlicherweise für bare Münze nimmt. Und wenn gegen Ende des zweiten Teils Laura sich dem Liebenden immer insistenter als Inkarnation einer Caritas zeigt, die zu Gott führt (*RVF* CCCXLVIII, CCCXLIX, CCCLIX) oder gar als neuer Heiland (*RVF* CCCLII, 13, *RVF* CCCLVII, 9–14, *RVF* CCCLVIII, 1–8), dann macht die große Kanzone *RVF* CCCLX, die den Block der letzten Gedichte eröffnet, im Verbund mit den sammlungsbeschließenden Gebetsgedichten klar, dass die vorherige Spiritualisierung der Minne auf das Konto der menschlichen Neigung zu einem Selbstbetrug zu buchen ist, dem die spiritualisierende Liebesdichtung in der Volkssprache mit Dante als ihrem Gipfelpunkt Vorschub geleistet hat. Der Leser kann diese Einsicht gewinnen, wenn er nicht nur gedul-

Diktums. In den relativ späten *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1367 geschrieben, 1370 Donato Albanzani dediziert) wird die wahre Selbsterkenntnis dann ganz explizit an das Bewusstsein der Grenzen des eigenen Wissens gekoppelt.

¹⁰⁷ Vgl. dazu auch Santagata 1992, S. 307.

dig und aufmerksam liest, sondern als Interpret agiert, der die Praktiken der Textauslegung kennt. Wenn ihm dann auch noch das *Secretum* unter die Augen kommt, das ja unmittelbar nach Petrarcas Tod zu zirkulieren begann, wird er darüber hinaus eine auktorial gestützte Bestätigung seiner Deutung erhalten. Der ‚Augustinus‘ des Dialogs nennt nun nicht nur die bis zur Sakralisierung vorangetriebene Spiritualisierung der Minne das Wahngebilde eines Verliebten, der, so dürfen wir ergänzen, heimlich¹⁰⁸ zu viel Dante gelesen hat. Vielmehr deckt er auch auf, dass die theologisch höchst fragwürdige Idealisierung der Laura-Liebe nicht selten nur ein Deckmantel für die Kaschierung des sinnlichen Begehrens ist. Als Franciscus behauptet, dass er nur Lauras Tugenden geliebt habe, weil diese ihn den Weg zu Gott gewiesen hätten, nimmt der Kirchenvater, der ja bekanntlich hart zulangen konnte, seinen Gesprächspartner in die Zange und presst ihm das Geständnis ab, dass die vermeintlich reine Liebe so unbedenklich und sauber nun auch nicht war: „turpe igitur aliquid interdum voluisti“ – du hast also manchmal etwas Schändliches gewollt, so das gnadenlose Fazit des strengen Bischofs von Hippo (*Secr.* III, 27). Eingedenk dessen ist der Leser gewarnt, und er wird tatsächlich, wenn er die Gedichte so wie vom Autor vorgesehen kontextualisiert, manches unerwartete Bekenntnis vernehmen. Er wird erfahren, dass das berückende Paradies der Blütenkanzone (*RVF* CXXXVI), in dem Laura zur Wiedergängerin der ins Irdische Paradies auf dem Läuterungsberg herniedergeschwebten Beatrice stilisiert wird, sich als irdisch bis an den Rand des Schockierenden erweist, weil sich sowohl die Erotik der mittelalterlichen Pastorelle wie die der römischen Elegiker zu Wort meldet (vgl. Kap. 4.2 und 4.5). Und ebenso wird er sich mit nicht geringer Verblüffung mit der Tatsache konfrontiert sehen, dass die imaginierten Wiederbegegnungen mit der in die Seligkeit eingegangenen Minne-

¹⁰⁸ In der *Familiaris* XXI 15, 11–2 an Boccaccio aus dem Jahr 1359, also ein Jahr nach der Abkehr von der Laura-Liebe, behauptet Petrarca bekanntlich, dass er, um sich dem Einfluss des großen Dante zu entziehen, diesen in seinen jungen Jahren (und dies sind die Jahre des „giovenile errore“, *RVF* I, 3) überhaupt nicht gelesen habe. Wir wissen, wie nicht zuletzt Trovato 1979 und Santagata 1990 gezeigt haben, dass diese Bekundungen *fake news* sind, weil Petrarca den „maestro negato“ (Santagata 1990, S. 23) schon in der Zeit der Abfassung der *Fragmenta* nicht nur gelesen, sondern bis ins kleinste Detail studiert hat. Zur Präsenz Dantes im *Canzoniere* vgl. auch Kuon 2004, der vor allem die Refunktionalisierung der Dante-Referenzen im Blick hat.

dame die Auferstehung im Fleische in einer Weise wörtlich nehmen, wie dies im Dogma der *resurrectio* nicht nur nicht vorgesehen, sondern explizit ausgeschlossen ist (vgl. Kap. 10.4). Der gewissenhafte Leser kann aber noch etwas anderes erschließen, das der ‚Augustinus‘ des *Secretum* aus gutem Grund mit Schweigen übergeht. Sobald beim Frauenpreis die manifest christliche Spiritualisierung ausgeblendet wird und der Laudator gleichsam ‚objektiv‘, also frei vom irrationalen Begehren des Liebenden, die Tugenden seiner Herrin (und hier zuvörderst ihre Keuschheit) zum Gegenstand des Rühmens macht, verliert die Lobdichtung jedwede theologische Anstößigkeit. Optimal gelingt dies insbesondere dort, wo in der Minnedame die Virtus der antiken Helden ihre Renaissance erlebt. Der Frauenpreis der volkssprachlichen Lyrik ist dann humanistisch kodiert und avanciert auf diese Weise zu einem zwar nicht gattungspoetologischen, so aber doch konzeptuellen Äquivalent der antiken Heldenepik (vgl. Kap. 7.5). Laura als Scipio der Moderne belegt, dass in der Konstellation aus Augustinus, Dante und den antiken Klassikern letzteren eine Position zukommt, die aus Sicht des Kirchenvaters mit geringerer Skepsis zu beäugen ist als diejenige Dantes, dessen Spiritualisierung der irdischen Minne für das Seelenheil gefährlicher ist als jede eventuelle Anwandlung von Konkupiszenz, die ja dank des heroischen Triumphes von Lauras Tugend ihre fatale Wirkung im Liebenden ohnehin nicht voll entfalten kann.

1.4 Autobiographie und Fiktion

Der *Canzoniere* ist Teil eines um 1350 konzipierten autobiographischen Projektes, das zwei zueinander komplementäre Dimensionen hat. Auf der einen Seite ist der Bezug zum *Secretum* von konstitutiver Bedeutung: Lyrikbuch wie Dialog sind als eine *confessio* der intimen Probleme des Selbst angelegt, deren Koordinaten die stoische Moralphilosophie und die christliche Ethik sind. Auf der anderen Seite formiert der *Canzoniere* zusammen mit den *Epystole* und den *Familiars* ein Ensemble analog strukturierter Gattungen, die jeweils aus ursprünglich separat entstandenen, also ‚verstreuten‘ Einzelstücken (Prosabriefen, metrischen Episteln, lyrischen Gedichten) gefügt sind. Das Resultat dieser Rückschau auf das eigene Leben ist ein Porträt, bei dem singuläre wie alltägliche Erlebnisse, öffentliche Themen wie private Angelegenheiten, Beziehungen zu anderen wie die Beschäftigung mit dem eigenen Selbst unter dem verbindenden Zeichen moralphilosophischer Reflexion ineinandergreifen. Be-

reits diese wenigen Worte machen klar, dass Petrarcas autobiographisches Projekt die Erwartungen, die sich üblicherweise mit dem Genre der Autobiographie verbinden, nicht erfüllt. Die Autobiographie wird, um es mit einem Klassiker der Autobiographie-Forschung zu sagen, gemeinhin als „rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz“ begriffen.¹⁰⁹ Petrarca jedoch erzählt nicht, sondern er schreibt Briefe, Gedichte oder gar einen fiktiven Dialog. Gleichwohl finden andere Kriterien autobiographischen Schreibens sorgsame Beachtung. So ist die Situation der Rückschau („in terga respicere“, *Fam.* I 1, 4) auf das eigene Leben für *Familiars*, *Epystole* und *Canzoniere*, ja sogar für das *Secretum*, von werkkonstitutiver Bedeutung.¹¹⁰ Ebenfalls ist Petrarcas Leser wie der jeder ‚normalen‘ Autobiographie gehalten, das sprechende bzw. schreibende Ich der Lyrik bzw. der Briefe mit dem wirklichen Autor zu identifizieren; mehr noch, Briefe wie Gedichte hat der Leser als echte (und nicht etwa bloß erfundene) Testimonien des vergangenen Lebens einzustufen. Dies wiederum bedeutet, dass alles, was aus der eigenen Vergangenheit berichtet wird, nicht frei erfunden sein darf¹¹¹ und in jedem Fall an das Aufrichtigkeitspostulat gebunden ist.¹¹² Dass sich dabei insbesondere im Hinblick auf das Lyrikbuch geradezu schwindelerregende Möglichkeiten auftun (z. B. dahingehend, dass die Irrungen, Wirrungen und Imaginationen des Liebenden, der ja zugleich Dichter ist, als Zeugen von dessen tatsächlichem Seelenzustand anzusehen sind), wird noch ausführlich zu erörtern sein (vgl. bes. Kap. 4). Der Autor, der über sich schreibt, muss dies also dergestalt tun, dass sein

¹⁰⁹ Gemeint ist Lejeune 1975, hier zitiert in der deutschen Übersetzung als Lejeune 1994, S. 14. Zur Geschichte der Autobiographie vgl. Misch 1949–1969. Ebd., Bd. 1/1, S. 637–77, das Kapitel zu den *Confessiones*. Zur Autobiographie im Humanismus unter besonderer Berücksichtigung Petrarcas vgl. Enenkel 2008.

¹¹⁰ In den *Familiars* erhält das Konzept der Rückschau eine sehr spezifische Wendung durch die Kombination von Retrospektive und Prospektive, vgl. Kap. 2.3.

¹¹¹ Beziehungsweise nicht als frei erfunden erkannt werden darf. Der Erfolg von Petrarcas Selbstdarstellung resultiert nicht zuletzt daraus, dass unser Autor mit seinen umfangreichen autobiographischen Schriften das Publikum mit glaubhaften Daten regelrecht ‚füttert‘ und auf diese Weise das Wissen über seine Person erfolgreich steuert.

¹¹² Die Verbindlichkeit des Aufrichtigkeitspostulats bringt das *Secretum* mittels der Allegorie der schweigenden Wahrheit zum Tragen, deren bloße Anwesenheit die Aufrichtigkeit des Gesagten verbürgen soll, vgl. *Secr. Proh.* 8.

Leser die Selbstaussagen glauben kann und auch will. Dass der dem Autor wie dem Leser gemeinsame kulturelle Kontext ersterem dabei eine beträchtliche Lizenz zur Selbststilisierung konzidiert, etwa durch die Relationierung der eigenen Person mit exemplarischen Gestalten aus Geschichte oder Literatur,¹¹³ darf als konstitutiver Teil des ‚autobiographischen Kommunikationsspiels‘¹¹⁴ an der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit in Anschlag gebracht werden: Selbstdarstellung und Rhetorik sind nicht voneinander zu trennen. Die Petrarca-Forschung beschäftigt sich seit vielen Jahrzehnten mit den vielfältigen Modalitäten autobiographischer Stilisierung bei Petrarca, so dass wir einen recht guten Einblick in die Diskrepanzen zwischen dem auktorialen Selbstentwurf und den historisch rekonstruierbaren Fakten haben. Besonders im Kontext der Vormoderne sollte man jedoch davon absehen, Stilisierung umstandslos mit Fiktionalisierung gleichzusetzen. Fiktionalisierungen sind, im Unterschied zu Fiktivem, das im Zug der autobiographischen Stilisierung in kontrollierter Weise durchaus zum Einsatz kommen kann, *per definitionem* kommunikativ markiert und damit Strategien, die das autobiographische Aufrichtigkeitspostulat konterkarieren. Autobiographische Stilisierungen sind, wie eben schon erwähnt, daran gebunden, dass der Leser bereit und in der Lage ist, die Stilisierung (etwa

¹¹³ Mein Konzept der Selbststilisierung berührt sich trotz einiger Unterschiede mit dem Begriff des *self-fashioning*, vgl. Greenblatt 1980. Die Modalitäten der Stilisierung des Selbst sind überaus vielfältig. Dies erklärt, dass sie bei ganz elementaren Dingen ansetzen können, wie etwa der Gestalt des Namens, den unser Autor (sicherlich auch mit Blick auf Dante, der eigentlich Durante hieß), von ‚Petracco‘ in ‚Petrarca‘ verwandelt, und zwar nicht nur aus Gründen der Euphonie. Vgl. dazu Ceserani 1988.

¹¹⁴ Ich bevorzuge den Begriff des ‚autobiographischen Kommunikationsspiels‘ gegenüber der von Lejeune popularisierten Metapher des ‚Autobiographie-Paktes‘ (die offenkundig analog zum kurrenten Begriff des ‚Fiktionsvertrages‘ gebildet wurde, vgl. Lejeune 1994, S. 50, wo vom ‚Vertragseffekt‘ des autobiographischen Genres die Rede ist). Der Begriff des ‚Kommunikationsspiels‘, der sich natürlich an Wittgensteins ‚Sprachspiel‘ anlehnt und eng mit dem gattungspoetologisch überaus fruchtbaren Konzept der ‚Familienähnlichkeit‘ (vgl. Wittgenstein 2001, S. 271–2) verbunden ist, stellt stärker auf die diskursiven Regularitäten ab, die sich bei der Konstituierung historischer Gattungsformationen herausbilden und dabei den Charakter von Konventionen gewinnen. Die Schwächen der Pakt-Metaphorik (Pakte werden zwischen konkreten Vertragspartnern geschlossen, die sich kennen und in die Übereinkunft einwilligen) können auf diese Weise umgangen werden.

ins Exemplarische) als angemessenes rhetorisches Mittel einer glaubhaften Selbstdarstellung einzustufen, die eine Wahrheitsaussage zu sein beansprucht.¹¹⁵

Erst indem sie im Akt des *recolligere* nachträglich zusammengetragen werden, fügen sich die verstreuten *fragmenta* der Prosabriefe, Versepisteln und lyrischen Gedichte zu autobiographisch dimensionierten Textverbänden, die aufgrund ihrer Machart anders als ‚durerzählte‘ Autobiographien keine bruchlosen Darstellungen des eigenen Lebens sein können. Der Eindruck einer allenfalls bedingten Kohärenz, der sich bei der ersten Lektüre einstellt, wird noch dadurch verstärkt, dass die drei ja auch gattungspoetologisch diversen Sammlungen sich keineswegs zu einem abgerundeten Ensemble formen. Vielmehr setzen sie jeweils verschiedene Akzente. Es entsteht also nicht die eine in sich abgeschlossene Autobiographie, sondern verschiedene autobiographische Entwürfe, die sich teils bestätigen, teils ergänzen, teils aber auch relativieren. Die hermeneutische Aussagekraft dieser Autobiographie im Plural ist beträchtlich, insbesondere für das Verständnis des *Canzoniere*. Dass das *Secretum* Entscheidendes für die Deutung des Lyrikbuchs leistet, haben wir schon gesehen. Vergleichbares gilt für die Briefbücher, insbesondere diejenigen in Prosa. Die Prologepistel der *Familiars* skizziert das Konzept, das den Prosabriefen unterliegt. In dem undatierten Brief,¹¹⁶ für dessen Abfassung der Schreiber jedoch unmissverständlich einen Zeitpunkt kurz nach dem Pestjahr 1348 suggeriert, lässt Petrarca wissen, dass er gerade dabei sei, seine vertraulichen Briefe, die bis zum Beginn der dreißiger Jahre zurückreichen, zusammenzutragen, stilistisch zu überarbeiten und nach dem Vorbild Ciceros in Buchform zu publizieren, mit der Widmung für den Intimus Ludwig van Kempen. Zudem gibt er zu verstehen, dass die Briefe *grosso modo* in chronologischer Abfolge angeordnet sind; und er fügt hinzu, dass er diese Sammlung, deren Übersendung er dem Wid-

¹¹⁵ Von Fiktionalisierungen ist in der Autobiographie-Diskussion oft die Rede, wobei allerdings die theoretische Stringenz im Begriffsgebrauch nicht selten zu wünschen übriglässt. Dies gilt auch für Standardwerke wie Wagner-Egelhaaf 2005. Meist ist nämlich nicht mehr gemeint als die Integration fiktiver Elemente. Entscheidend dabei ist, ob Fiktives (im Sinn von Erfundenem) in der Autobiographie markiert ist oder nicht. Nur wenn es markiert ist, eröffnen sich Möglichkeiten zu einer grundsätzlichen Neukonzipierung des Autobiographischen im Verstehen einer ‚poetischen Wahrheit‘, die sich von der Verpflichtung auf empirische Faktizität freistellt.

¹¹⁶ *Fam.* I 1 wird mehrheitlich auf das Jahr 1350 datiert.

mungsträger auf dessen Bitte hin in Aussicht stellt, im Lauf der Jahre kontinuierlich ergänzen wolle, denn das Gespräch mit den Freunden, das die Briefe ermöglicht, sei ein Lebenselixier und solle bis an die Schwelle des Todes fortgeführt werden. Abschließend vermerkt er noch, dass der Stil der Episteln sich im Lauf der Jahre verändert habe. In den frühen Jahren sei sein nüchterner und kraftvoller Stil („sermo fortis ac sobrio“, *Fam.* I 1, 38) Ausdruck eines starken Gemüts („valentis index animi“, ebd.) gewesen, später seien die Briefe dann in Reaktion auf die Schläge der Fortuna und die vielen Misslichkeiten des Lebens voll von weichlicher Jammerei („referta querimoniis“, ebd.) gewesen, aber für die künftig noch zu schreibenden Episteln wolle er sich wieder stärker mit männlichen Meinungen („virilibus sententiis“, *Fam.* I 1, 46) zu Wort melden und ein besseres Bild seines sittlichen Selbst vermitteln. Die Prosabriefe, die sich an die Widmungsepistel anschließen, bilden ein voluminöses Korpus, das sich aus *Familiares* und *Seniles* zusammensetzt. Die allerletzte Epistel, die Boccaccio zum Adressaten hat, ist unter der sonst nicht üblichen Jahresangabe¹¹⁷ auf den 8. Juni 1374 datiert,¹¹⁸ also ganz kurz vor Petrarcas Tod – unser Autor starb in der Nacht vom 18. auf den 19. Juli 1374. Petrarca hat folglich die Absicht, das Briefeschreiben und mit ihm den humanistischen Freundschaftskult zum unverzichtbaren Teil des Lebens zu machen, konsequent umgesetzt. Dass das Korpus aus zwei Werken besteht, ist schlicht und einfach auf das Konto der Kontingenz zu buchen. In Reaktion auf den Tod des Widmungsträgers Ludwig van Kempfen im Jahr 1361 hat Petrarca die *Vertraulichen Briefe* abgeschlossen und die *Altersbriefe* begonnen, die dem Freund Francesco Nelli dediziert sind.¹¹⁹ Dabei hat er sorgsam auf eine kunstvolle Verzahnung der beiden Sammlungen geachtet,¹²⁰ die auf diese Weise als

¹¹⁷ Petrarca nennt, wenn überhaupt, meist nur Tag und Monat. Lediglich vereinzelt finden sich, wie in einigen der fiktiven Briefe an die berühmten Autoren der Antike im 24. Buch der *Familiares* auch Jahresangaben.

¹¹⁸ Vgl. *Sen.* XVII 4, 19: „Inter Colles Euganeos, VI Idus Iunias millesimo trecentesimo LXXIII^o.“ [„Inmitten der Euganeischen Hügel, 8. Juni 1374“].

¹¹⁹ Nelli war Prior der Kirche der Heiligen Apostel in Florenz, bevor er 1361 in den Dienst des Großmarschalls Niccolò Acciaiuoli an den Hof von Neapel wechselte, wo er allerdings bereits wenige Jahre später, 1363, der Pest zum Opfer fiel – in der *Senilis* III 1, 58–62 begründet Petrarca in eben diesem Jahr 1363 Boccaccio gegenüber, warum der verstorbene Freund dennoch Widmungsträger der *Seniles* bleiben solle.

¹²⁰ Die letzte Zeitstrecke der *Familiares* überlappt mit der ersten der *Seniles*, vgl. Wallace 2009, S. 321.

die zwei Teile eines zusammengehörigen Oeuvres kenntlich gemacht werden. Lässt man die zeitlich nach der Widmungsepistel für Ludwig van Kempen platzierten Prosabriefe Revue passieren – dies sind grob gesprochen die Bücher 9 bis 24 der *Familiars*¹²¹ und die 17 Bücher der *Seniles* –, dann ist die in *Fam.* I 1, 46 in Aussicht gestellte moralische Wende eingetreten. Bei aller Vielfalt, die das umfangreiche Korpus ja erwarten lässt, präsentiert sich der Briefschreiber im Großen und Ganzen als ein Subjekt, das sein Verhalten möglichst gut an den Maximen des Stoizismus ausrichtet und *fortitudo* statt *mollities*¹²² demonstriert. Wenn es um das Nachdenken über den Tod geht, ist der Stoizismus der römischen ‚Philosophen‘ erwartungsgemäß ins Christliche gewendet. Wo hingegen die Dinge dieser Welt Gegenstand der Verhandlung sind, bleibt die durch die stoizistische Brille betrachtete Kultur der *romanitas* ein wichtiger Maßstab der Bewertung für das eigene Leben, allerdings dergestalt, dass den Normen des (durch die antike Rhetorik bestimmten) Dekorums, den Gesetzen des Zweckmäßigen¹²³ und den Möglichkeiten des Kompromisses ihr Recht belassen wird. In anderen Worten, die *sententiae viriles* stellen keine Absolutheitsforderungen auf, sondern sie ziehen im Gegenteil den Unbedingtheitsansprüchen augustinischer Provenienz deutliche Grenzen ein. Dies gilt insbesondere für das vom Kirchenvater verurteilte Ruhmverlangen, das im *Secretum* eine der beiden Fesseln ist, die Franciscus an die Welt binden.

In der an Boccaccio adressierten *Senilis* V 2 vom 28. August 1364 – also relativ kurz vor Beginn der Übertragung der *rime sparse* in den Kodex Vat. lat. 3195¹²⁴ – gewinnt in Petrarcas Denken nicht nur die Konstellation der drei Kronen, also der Autorentrias aus Dante, Petrarca und Boccaccio, erkennbare Konturen, sondern auch die Frage des Ruhmstrebens wird anders beantwortet als im *Secretum*. Ausgangspunkt für

¹²¹ Damit ist nicht das reale Entstehungsdatum gemeint, sondern die sammlungsimmanent vorgenommene (oder qua Position suggerierte) Datierung. Die Beta-Form der *Familiars* umfasst *grosso modo* die ersten acht Bücher (vgl. Feo 2003, S. 321), die der Widmungsepistel zeitlich vorausliegen.

¹²² In *Fam.* I 1, 38.

¹²³ Die Zeit, die ihm im diplomatischen Dienst der Visconti für seine *studia* verloren gegangen sei (genannt werden die Venedig-Mission von 1353, die Reise an den Prager Kaiserhof von 1356 und die Paris-Mission von 1360 bis 1361), stuft Petrarca in *Sen.* XVII 2, 80–2 als Tribut ein, der der Notwendigkeit zu zollen gewesen sei.

¹²⁴ Zur Geschichte des Vat. lat. 3195 vgl. Frasso 2001.