

Elektronischer Sonderdruck aus:

Dialoge zwischen
Wissenschaft, Kunst und Literatur
in der Renaissance

Herausgegeben von
Klaus Bergdolt und Manfred Pfister

(Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 27,
in Zusammenarbeit mit dem
Wolfenbütteler Arbeitskreis für Renaissanceforschung
herausgegeben von der Herzog August Bibliothek)

ISBN 978-3-447-06605-1

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden 2011
in Kommission

Vorträge gehalten anlässlich einer Tagung
des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung
in Kooperation mit dem European Thematic Network ACUME 2 (Bologna)
in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 6. bis 8. Oktober 2008.

Motiv auf dem Umschlag: Bildteppich mit Apokalypse, Chateau d'Angers:
Venus als alternatives Erkenntnismodell, vgl. S. 255 Abb. 2 im Beitrag Wehle.
© Bildarchiv Foto Marburg.

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.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the
Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

www.harrassowitz-verlag.de

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2011

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG, Memmingen
Printed in Germany

ISBN 978-3-447-06605-1

ISSN 0724-956X

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
VITA FORTUNATI	
Foreword	13
MANFRED PFISTER	
Renaissance Dialogues of Literature and the Sciences	17
UTE BERNS	
Ways of Seeing: Anatomy and Natural Philosophy in Shakespeare's <i>King Lear</i>	27
MARIA DEL SAPIO GARBERO	
Troubled Metaphors: Shakespeare and the Renaissance Anatomy of the Eye	43
MADDALENA PENNACCHIA	
Stones on Canvas and on Stage. Early Earth Sciences in Leonardo's <i>Virgin of the Rocks</i> and Shakespeare's <i>The Tempest</i>	71
ANDREAS MAHLER	
Wissen und Imaginieren bei Montaigne und Bacon. Beobachtungen zur Spreizung wissenschaftlicher und literarischer Rede in früher Neuzeit	87
MARIANGELA TEMPERA	
A Trail of Body Parts. Inflicting, Treating, and Staging Mutilations in Early Modern Italy and England	103
VITA FORTUNATI e CLAUDIO FRANCESCHI	
Zerbi, Cornaro e Bacon: una rivisitazione delle concettualizzazioni sulla vecchiaia/longevità nel Rinascimento	117
MARIACARLA GADEBUSCH BONDIO	
Die Muse der Krankheit. Francisco Delicado, die Syphilis und die heilende Lozana	135

HEIDI MAREK „Two Cultures“ in der Renaissance? Poetologischer und natur- philosophischer Diskurs im Werk von Pontus de Tyard	161
FRANÇOIS ROUDAUT Science et poésie chez quelques kabbalistes chrétiens de la Renaissance française	179
ELIO NENCI Tra fantasia e realtà: la machina nella scienza e nell'arte del Rinascimento	195
JOACHIM LEEKER Literatur aus der Feder eines Historikers und Politikers: Der Fall Machiavelli	221
WINFRIED WEHLE Formen der Dichtung und Formate des Wissens. Zur Struktureinheit von Petrarcas <i>Canzoniere</i>	249
THOMAS RICKLIN Antonio Averlinos <i>fantasia</i>	287
Personenregister	327

WINFRIED WEHLE

Formen der Dichtung und Formate des Wissens

Zur Struktureinheit von Petrarcas *Canzoniere*

1. Anthropologie der Leidenschaft

Kaum einer ist mit wahrhaft historischen Ehrentiteln so bedacht worden wie Petrarca. Der erste moderne Mensch sei er gewesen (J. Burckhardt/Groythusen), der erste moderne Dichter nach Meinung von Croce; gar ein „Genie der Anfänge“ (Stierle).¹ Auf ihre je verschiedene Weise sahen sie in ihm jenen Schritt über die Schwelle verkörpert, der in die Neuzeit führt und damit die Vorgeschichte der Moderne einleitet. Wie viel an dieser Modernisierung Petrarca selbst, wie viel andererseits seinen modernen Interpreten zuzuschreiben ist, die in ihm ihr eigenes Selbstverständnis klärten, sei hier nicht weiter verfolgt. Festzuhalten bleibt jedenfalls: Wer seine Bedeutung am Maßstab von Modernität abliest, bezieht sich auf ein relationales Urteilsschema, das den Neuigkeitswert vor allem nach seinem polemischen Charakter, am Ausmaß des Bruchs mit Herkömmlichem ermittelt.² Als modern bestimmen ließe sich von daher, was sich als Abstoßung von sich selbst innerhalb eines historisch gegebenen Referenzrahmens artikuliert. Eine solche anknüpfende Abhebung wäre historisch-systematisch mithin nur dann befriedigend respektiert, wenn das Neue als gezielte Aufkündigung von Traditionsvorgaben aufträte. Hier aber kommt, so oder so, historisches Wissen ins Spiel – und mit ihm die Frage im engeren Sinne, *wie* Literatur und Künste allgemein mit diesem historisch vorrätigen Wissensprogramm kommunizieren. Aus epistemologischer Perspektive wurde mit guten Gründen und Nachweisen argumentiert, dass dieser historische Wissensfundus – auch – den Künsten nicht als beliebige Dispositionsmasse zur Verfügung stand,³ vielmehr gerade in seinen historisch gebundenen Formatierungen

1 Karlheinz Stierle: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts, München 2003, S. 9.

2 Vgl. Cornelia Klinger: Modern/Moderne/Modernismus, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2002, Bd. IV, S. 121–167. Die These, dass sich eine ästhetische Moderne ab 1800 nach einem Prozess der Ausdifferenzierung erschließen lasse, widerspricht dem ‚revolutionären‘ Paradigma ästhetischen Fortschritts, dem sich die Künste kompensatorisch zur gescheiterten gesellschaftlich-politischen Revolution verschrieben haben.

3 Die folgenreiche These von Michel Foucault, grundgelegt in: *Les mots et les choses*, Paris 1966; dt. unter dem treffenden Titel: *Die Ordnung der Dinge*, München 1974. Fol-

angesprochen sein wollte. Hinzu kommt, dass diese zu unterschiedlichen Zeiten ganz unterschiedlichen Stabilitätskriterien gehorchten. Hinter ihnen wirken, wenn man es mit Foucault sagen wollte, Dispositive der Macht (oder der Ohnmacht), die auf Ordnung in ihrem Sinne drängten.

Zumal in vormoderner Ära kam einer solchen Systematik des Wissens ein höherer Rang zu als der Mehrung des Wissens. Für die Zeit, um die es hier gehen soll, nahmen Episteme wie die *arbor porphyriana* des Raimundus Lullus, die *Etymologien* Isidors von Sevilla, Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* den Rang von Kathedralen profanen Wissens ein. Was neu hinzukam, wurde in ihre Architektur des Innenraumes eingetragen, ohne die Systematik zu verändern – so lange dies möglich war. Dante hatte so versucht, das unerhört angewachsene Aufgebot an Wissen noch einmal in einer geschlossenen Formation von Gott und der Welt zusammenzuhalten. Angesichts der Faszination antiker Lebenslehre und dem Andrang gesteigerten Weltwissens über den Menschen war Petrarca dies nicht mehr möglich.⁴ Er geht gerade das Wagnis ein, sich innerhalb der Konfigurationen des Überlieferten dem Drama pluralisierten Wissens zu stellen; zuzulassen, dass nicht das Viele in Einem und Allem aufgehen soll – mit der Konsequenz, dass die praktizierten Wissensformulare und ihre Distinktionen höchst verschiedenen, ja gegenläufigen Eintragungen Raum zu bieten hatten und gleichsam polyphon wurden.

Dies ist jedoch zugleich das kritische Moment solch historischer Systematiken, die auf Invarianz-Modellen aufbauen. Je mehr sie aufzunehmen haben, desto mehr nähern sie sich dem Punkt, wo sie überlasten und einen Umschlag im tragenden System selbst auslösen. Dies muss, zumal in vormoderner Ära, jedoch nicht schon zu einer ‚wissenschaftlichen Revolution‘ führen.⁵ Petrarca gibt gerade ein Beispiel dafür, dass er nicht eigentlich mit

genreich insofern, als sich Epistemologie auch als Paradigma zur Erschließung literarischer Diskurse zu empfehlen schien, weil alle Diskurse Ordnungshandlungen ausüben, also nach Strategien der Ein- und Ausschließung vorgehen, das Ausgeschlossene aber latent gleichwohl, als Konterdiskursivität, in sich enthalten und vernunftkritisch operationalisierbar gemacht werden kann: Den Künsten, namentlich den modernen, wird dadurch gerade eine diskursive Sonderstellung entzogen, mit der sie ihren Erkenntnisanspruch begründeten.

4 „Infinite sunt varietates homines, nec maior mentium similitudo quam frontium“, heißt es zu Beginn der *Familiares* (vgl. Francesco Petrarca: *Le Familiari*, libri I–XI, hrsg. von U. Detti, 2 Bde., Urbino 1974, hier Bd. I, S. 19).

5 Wie es die wissenschaftstheoretische These von Thomas S. Kuhn behauptet, die, im Grunde unreflektiert, wissenschaftlichen Fortschritt nach einem Paradigma entwirft, das in dieser Konsequenz erst ‚moderne‘ Kunst (seit dem Ende des 18. Jh.) entwickelt hat. (Vgl. ders.: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962, dt.: *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1977).

den zeitgenössischen Wissensgebäuden brechen wollte.⁶ Seinen Aufbruch gewann er vielmehr durchaus noch der zumal literarisch eingeführten Hermeneutik der Responion ab. Sie verarbeitet Neues nicht nach einem neuen Paradigma, sondern paradigmatisch, indem sie an das ‚Alte‘ anknüpft und es mit Neuem überschreibt und so eintretende Pluralisierungen zu binden sucht – eine Art umgekehrte Technik des Palimpsestes,⁷ deren Modell auf eine profanierte Allegorese verweist. Petrarca geht das frühneuzeitliche Wagnis ein, sich gerade auf das Differenzverhältnis von Gott und der Welt einzulassen.⁸ Sie treten dadurch in Transzendenz und Immanenz auseinander – und schufen das Problem ihrer Vermittlung. Woran sollte sie Maß nehmen? Petrarcas Werk wird, lebenslang, von der Frage herausgefordert, wie das Bild des Menschen nicht nur mit dem Schöpfer, sondern auch mit den Bedingungen seiner Geschöpflichkeit abzustimmen wäre. Mit anderen Worten: Es öffnet sich der Horizont einer innerweltlichen Anthropologie. Sie bereitet damit den Weg zum ‚homo novus‘ des Renaissance-Humanismus. Das kunstvoll verspiegelte Werk des Francesco Petrarca hat sich deshalb dem Projekt einer ästhetischen Anthropologie verschrieben. Dies gilt in besonderem Maße für das Buch, das heute Weltruhm besitzt: den *Canzoniere*.

Obwohl sie ihn bis unmittelbar vor seinem Tode nicht losließen, nannte er dessen 366 Lieder „Verstreute Verse“, „Kleinteile“, „Bruchstücke“. Doch man sollte sich nicht täuschen lassen. Das ist nicht nur Bescheidenheitstupos. Petrarca war sich seines Kunstverstandes höchst bewusst. Dass er die Uneinheitlichkeit seines Werkes so betont, gibt zugleich einen verschlüsselten Hinweis auf seinen Darstellungswillen und damit auf dessen Struktureinheit.⁹ Beides erschließt sich von einer – geheimen – Seite her,

6 Dies ist die grundsätzliche Konsequenz, die Bernhard König zieht, seine Petrarca-Studien zusammenfassend. Vgl. ders.: Petrarcas ‚Rerum vulgarium fragmenta‘ als Liederbuch (*Canzoniere*). Kompositionsprinzipien, Form und Sinn, Paderborn 2007 (Nordrh.-Westf. Akad. d. Wiss.; Vorträge G 414), hier S. 30.

7 Vgl. Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982, dt. 1996. – Dies hatte auf seine stillkritische Weise bereits Alfred Noyer-Weidner für das erste Gedicht festgehalten, dass die Syntax programmatisch auf ein Zusammenspiel mehrfacher Beziehungen und Bezugsmöglichkeiten angelegt ist (Vgl. ders.: Poetologisches Programm und ‚erhabener‘ Stil in Petrarcas Einleitungssonett zum *Canzoniere*; in: Italienische Studien 8 (1985), S. 5–26).

8 Konkretisiert im Gegensatz von Dante und antiker Geisteskultur, die Santagata in seiner repräsentativen Ausgabe der *Rime* als „controrivoluzione“ bezeichnet hat. Vgl. Marco Santagata (Hrsg.): Francesco Petrarca – *Canzoniere*, Mailand 1996 ff. (I Meridiani), S. XLIII. Zitate des Textes und seiner Kommentare nach dieser Ausg. – Zum intensiven minnelyrischen Dialog, der dem ermöglichend zugrunde liegt, vgl. Peter Kuon: *L’Aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei RVF di Francesco Petrarca*, Florenz 2004.

9 Dokumentiert von Santagata (s. Anm. 8), S. 6ff.

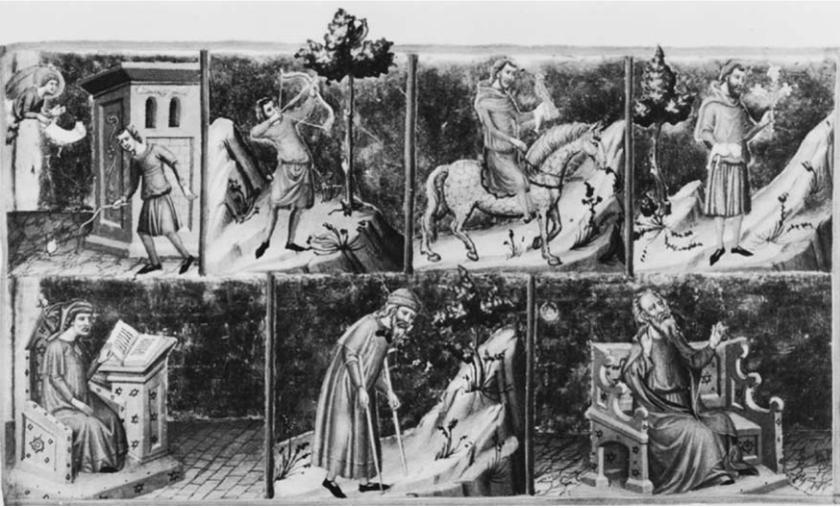


Abb. 1: „Die sieben Lebensalter“ (Illustration von Psalm 89/90). Paris, BNF ms. lat. 8846, fol. 161r. Adoleszenz, das dritte Stadium (oberes Fries, von links) weist in diesem moraldidaktischen Kontext nur diskret auf den – libidinösen – Übermut des Jünglings. Das Jagd- und Falkenmotiv wird woanders deutlicher mit Tauben, einer Requisite von Venus, identifiziert (vgl. München, Bay. Staatsbibl. Lgm. 312, fol. 98r. – ein Rad des Lebens)

die lange schon als privilegiert gilt: dem *Secretum*.¹⁰ Petrarca lässt darin den Kirchenvater Augustinus ein fingiertes Grundsatzgespräch mit seinem alter ego führen. Dessen ‚Seelenkrankheit‘ bildet den exemplarischen Anlass, um allgemein die Frage nach der ‚conditio humana‘, dem wahren Menschsein, aufzuwerfen.¹¹ Was er hier aufdeckt, ist grundlegend ins Fundament seines *Canzoniere* eingegangen. Den Entfaltungsrahmen gibt das christlich geprägte Strukturbild der Lebensalterlehre vor.¹² Das Zeitalter Petrarcas rechnete vornehmlich mit sieben Stadien der irdischen Existenz zwischen Geburt, Kindheit, Alter und Tod. Ihre Erfüllung sollte sie mit 70 Jahren finden (Abb. 1). Autorität für diesen lebensweltlichen Zeitplan war Augustinus. Vor allem das Universallexikon des Isidor von Sevilla hat ihn popula-

10 Als Ausgabe empfiehlt sich: Francesco Petrarca – *Secretum meum*, lat.-dt., hrsg., übers., mit einem Nachwort von Gerhard Regn/Bernhard Huss, Mainz 2004. Zit. nach dieser Ausgabe.

11 Medizingeschichtlich eingehend gewürdigt von Klaus Bergdolt: *Arzt, Krankheit und Therapie bei Petrarca. Die Kritik an Medizin und Naturwissenschaft im italienischen Frühhumanismus*, Weinheim 1992, bes. S. 77 ff., 104 f.

12 Vgl. Elizabeth Sears: *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986, S. 54 ff.

riert (Buch XI, 2).¹³ Zahlreiche schriftliche und bildliche Zeugnisse haben ihn übernommen. Petrarca rechnet erkennbar nach dieser Lebensalterlehre, aber selbstständig, wie er es mit allen Wissensordnungen hält. Namentlich im *Secretum* – aber auch im *Canzoniere* – konzentriert er sich vor allem auf die Wendepunkte, an denen sich Lebensläufe in der Regel entscheiden: Auf die Anfänge in der Kindheit (‚*puerizia*‘), die Adoleszenz, die Lebensmitte, das Ende, von dem her das Leben vor allem geordnet wird.

Mit seltener Offenheit gesteht Francesco, dass die Liebe zum Studium und zur Poesie gleichsam eine frühkindliche Fixierung war (*Secretum meum* [im Folgenden: *Secr.*] III, S. 284–285). Lange vor der Liebe zu Laura galt seine Liebe also bereits dem ‚*lauro*‘, dem Lorbeer der Dichterkrone. Als er dann in den Bann ihres Anblicks geriet, ereignete sich im Grunde nur eine Art Anagnorisis der eigenen poetischen Berufung. Er gibt den Minnedienst, den er ihr lebenslang gewidmet hat, bis zuletzt nicht auf – noch die beschließende Kanzone seines Liederbuches, eigentlich ein Gebet an die Jungfrau Maria, ist von ihr durchdrungen: Der Dichtende braucht den Liebenden und seine Geliebte, um seine Liebe zu Gott sprachlich ins Leben rufen zu können; unvermindert selbst noch, als Laura längst ihre irdische Gestalt verlassen hatte, d. h. für den gesamten zweiten Teil des *Canzoniere*.

Die Mahnreden des Augustinus über so viel Weltverfallenheit von Francesco haben im Übrigen wenig genutzt. Doch nicht das scheint dem *Secretum* entscheidend; viel eher die Hinweise, mit denen Petrarca zu verstehen gibt, warum dies so ist oder gar sein muss. Nach zeitgenössischer anthropologischer Auffassung werden die Lebensweichen – er selbst ist sich das beste Beispiel – im Stadium der Adoleszenz gestellt (*Secr.* III, S. 266 ff.). Mit ihr endet geradezu naturgesetzlich der naive Zustand von Freiheit, Ungetrübtheit und Gottesfurcht, den Kindheit und frühe Jugend gewähren. Dann setzt der ‚große Umschlag‘ im Denken und Betragen ein. Er entzweit das bisher konkordante Gemüt. Fortan sieht es sich zwischen zwei ganz ursprünglichen, aber gegenläufigen Lebensansprüchen hin- und hergerissen. Auf der einen Seite verlangt die Leibnatur Gehorsam für das, was sie bewegt, die Leidenschaften – ‚*passiones*‘. Auf der anderen fordert die Geistnatur ihr Recht, wie es dem Menschen nicht nur durch das Gebot Gottes, sondern auch durch seine Gottesebenbildlichkeit aufgetragen ist. Petrarca hat dies mit feierlicher Entschiedenheit in seiner Schrift *Über die Heilmittel beiderlei Glücks* (*De remediis utriusque fortunae*; II, 93) begründet. Eigentliche Ursache dieser lebensgeschichtlichen Bewusstseinspaltung aber sind die ‚*passiones*‘, und unter ihnen wiederum die erste, die Amor verkörpert.

13 San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, hrsg. von Luis Cortés y Gongora/Santiago Montero Díaz, Madrid 1951, S. 276 ff.

Im Alter der Adoleszenz also kommt das Leben an eine Wegscheide. Von da an muss es zugleich auf zwei separaten Bahnen („bivium“, *Secr.* III, S. 268) fortgeführt werden. Seit langem schon ist Francesco so unterwegs, als Augustinus ihn zur Rechenschaft zieht. Nun deckt er nicht nur den Grund seines inneren Zerwürfnisses, seines „dissidio“, auf, den das Ich (hier und im *Canzoniere*) in vielen Variationen durchspielt: Dass das unvergleichliche Naturereignis seiner Adoleszenz von der Erscheinung Lauras ausgelöst wurde. Seitdem, so sein Resümee, folgt seine Vita einem anthropologischen Plan in Gestalt eines Y (*Secr.* III, S. 268).¹⁴ Für einen kostbaren Moment deckt er die Souterrains seines Denkgebäudes auf. Er beruft sich dabei auf die Pythagoräer; *de facto* aber erklärt er dem Kirchenvater Augustinus seinen bisherigen Lebensweg – eine besondere Pointe des *Secretum* – mit der Anthropologie des Kirchenvaters Laktanz. Dieser Spur Petrarcas nachzugehen lohnt sich.

Die *Divinae Institutiones* des Laktanz (vor allem Buch 6, 3)¹⁵ bieten einen sorgfältig verwahrten Schlüssel zur Struktur des *Canzoniere*. Ein Curriculum im Bilde des Y erfasst im unteren Teil, im Stamm des Zeichens, die beiden ersten Lebensalter mit ihrer ungeteilten Gemütsseinfalt, die noch den Seelenfrieden der Naivität kennen. In der Adoleszenz aber, nach dem 14. Jahr etwa, gerät der junge Mensch an eine Verzweigung seines Lebenslaufes, repräsentiert in den beiden Zweigen des Y: Ein linker und ein rechter Weg öffnen und verschränken sich zu einer Zwei-Wege-Lehre. Erst von Laktanz her lässt sich Petrarcas Denkfigur ganz entschlüsseln. Im Grunde gibt es an dieser Stelle keine Wahl: Unvermeidlich, weil naturgesetzlich, *muss* der Adoleszente den linken Weg einschlagen, wo Amor, die „fera voglia“ (*Rerum vulgarium fragmenta* [im Folgenden: *RVF*] 23, 3), der Stachel des Fleisches, die Richtung bestimmt – eine anthropologische Deutung der Lehre vom Sündenfall? Amor verletzt das Herz elementar, weil es am Ausgang der ‚puerizia‘ noch schutzlos ist wie die Menschheit am Karfreitag (so im zweiten und dritten Gedicht des *Canzoniere*). Die Leidenschaftlichkeit, die Amor in der Gestalt Lauras verkörpert, bekundet ihr verhängnisvolles Wesen entsprechend in der semiotischen Entstellung von Schmerzen, Seufzer und Tränen (*RVF* 264). Doch dies ist nur der halbe Aufschluss. Wie Laktanz weiter erklärt (6, 3, 14), wohnt auch diesem Passionsweg der Liebe ein eigenes, untergründiges Ziel (‚Führer‘) inne, das eine – wenn auch ‚verdammte‘ – Erfüllung verspricht: Eine Unsterblichkeit eigener Art. Unausdrücklicher Garant dieses ewigen Lebens aber ist Venus (*Abb.* 2). Sie stellt einem Leben zum

14 Vgl. Wolfgang Harms: *Homo viator in bivio*, München 1970; Petrarca: *Secretum* (s. Anm. 10), S. 456.

15 Zit. nach: Laktanz: *Divinae Institutiones* (lat.-dt.), in: Wolfram Winger: *Personalität durch Humanität. Das ethikgeschichtliche Profil christlicher Handlungslehre bei Laktanz*, Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 93–251, hier bes. S. 187 ff.



Abb. 2: J. Bondol, „Tapiserie apocalyptique“; Chateau d'Angers (Detail: „la grande prostituée“). Venus als alternatives Erkenntnismodell, repräsentiert durch das rhizomatische Laubwerk, semiotisch aufgelöst im Y als Ursache des bivium

Tode ihr Gesetz der kreatürlichen Erneuerung des Lebens entgegen. Das ist Petrarca's Anknüpfungspunkt. So leidvoll unerfüllbar die Liebe seines Ich zu Laura sein mochte – auf höherer Ebene war damit auch ihm eine Unsterblichkeit in Aussicht gestellt, die in ihrem verheißungsvollen Namen und in seinem Interesse lag: Das schöpferische Vermögen des ‚lauro‘, des Nach-

ruhms, den der erhält, der den Lorbeer des Dichters erringt. Petrarca wurde damit bereits 1341 in Rom, mit 37 Jahren also, ausgezeichnet.¹⁶

Doch was auf der linken Spur – wo das menschliche Begehrungsvermögen herrscht – zu gewinnen war, musste aus der Sicht des rechten Weges, zumindest damals, als korrespondierende Versündigung an der menschlichen Geistnatur erscheinen. Nicht nur, dass sie den sensiblen Unterschied, die ‚*differentia specifica*‘, zwischen Mensch und Tier ausmacht. Auf sie baut zugleich das religiöse und kirchliche Gebot der Vergeistigung. Es sah gerade in der Unterdrückung, Mortifikation des sinnlichen Begehrens, des anderen Weges also, die einzig rechte Wegweisung des Menschen zu wahrer, weil ewiger Unsterblichkeit.

Jedes Lebensalter danach sieht sich dadurch einer zerreißenen („*strazio*“, *RVF* 2, 13) Doppelwahrnehmung ausgesetzt: Was auf der linken Spur, mithin nach irdischen Verhältnissen, als wegweisend gilt, erscheint aus der Sicht der anderen, rechten, gleichzeitig und unvereinbar als Irrweg. Wie fundamental für Petrarca diese Verschränkung des Gegenläufigen war, hat er nicht nur im *Secretum* auseinandergelegt. Was der Welt gefällt, heißt es dort, ist dem Irrtum („*error*“) geschuldet, dem der Liebende im Alter der Adoleszenz verfallen ist („*in sul mio primo giovenile errore*“, *RVF* 1, 3). Am Ende seiner Kanzone 23 erhebt er das Adolenzengeschehen im Spiegel von Ovids Metamorphosen abermals zum Innenwelt ereignis des Ich schlechthin. Selbst am Ende seiner poetischen Biographie, im letzten der 366 Gedichte, befindet sich das Ich unvermindert noch in diesen Richtungsstreit („*guerra*“, *RVF* 366, 12) verstrickt. Unverkennbar spielt es wieder auf Laktanz an („*militia*“). Bei ihm findet sich schließlich auch der letzte Aufschluss für diesen lebenslangen Seelenstreit. Im Grunde entwickelt er geradezu eine Erkenntnistheorie menschlichen Irrs. Unter ihrer Anleitung scheint es möglich, hinter den Wirrungen der fragmentierten Liebes- und Leidensgeschichte des Ich eine geniale Ordnung aufzuspüren, die Text- und Menschenbild ineinander aufgehen lässt.

Kühn behauptet Laktanz, Gott habe die Natur des Menschen bewusst so geschaffen, dass sich Tugend und Laster „wechselseitig immer bekämpfen müssen“ (6, 3, 13). Deshalb, und das ist der brisante erkenntnistheoretische Kern seiner Lehre, lasse sich des Guten stets nur im Bewusstsein seines Gegenteils, des Unguten, innewerden und umgekehrt. Der linke, der Weg durch die Sinne, lockt zwar mit den lustvollen Mitteln der Schönheit (6, 4, 4). Doch sie haben keinen Bestand. Mussten zum Beweis dessen nicht Dantes Beatrice und ihre jüngere Schwester Laura sterben? Erst im Durchgang durch diesen Trug der Sinne wird ewige Wahrheit sinn-

16 Dazu Michele Feo: Per l'esegesi della IIIa egloga del Petrarca, in: *Italia medioevale e umanistica* X (1967), S. 385–400.

haft erfahrbar – eine semiotische Nachfolge Christi? Der Irrweg, auf den die Leidenschaften führen, ist deshalb zeichentheoretisch eine Notwendigkeit. Den geraden Weg erkennen können wir nur im Bewusstsein der Abirring. Beides gehört deshalb zusammen; ist aber andererseits doch unvereinbar. Laktanz hebt es jedoch in einem „ordo conversus“, einer Umkehrordnung auf; nach heutigen Begriffen in einer dialektischen Antinomie. Petrarca hat sich wiederholt zu diesem „doppio thesauro“ (RVF 269, 5) bekannt. Hätte er eine bessere Legitimation für die Not seiner Liebeslust als einer Notwendigkeit seiner Zeichenlust finden können? Gottgeschaffen sei sie, versichert Laktanz. Entspricht sie damit nicht der negativen Sprachtheorie, die Jahwe als Strafe dem Menschengeschlecht mit der babylonischen Sprachverwirrung auferlegt hatte, um zu verhindern, dass es werden konnte wie er (Gen. 11, 7)?

Wie planvoll Petrarca sein Liederbuch nach dieser Anleitung entworfen hat, demonstriert gerade der Prolog der ersten vier Sonette.¹⁷ Nach dem Eröffnungsgedicht (*Voi ch'ascoltate in rime sparse*, RVF 1) setzt die Seelengeschichte des Ich unmittelbar mit dem Rückblick auf das „innamoramento“ (RVF 2) ein, dem Schlüsselereignis der Adoleszenz.¹⁸ Die beiden folgenden Texte (RVF 3 und 4) explizieren sogleich dessen Folgen, die Dramaturgie des „bivium“: Das Ich in seiner Perspektivenspaltung, Ausdruck seiner inneren Zwietracht („dissidio“). Bereits das dritte Gedicht hebt seinen Fall („exempio“, RVF 23, 9) auf die Höhe eines heilsgeschichtlichen Glaubenskampfes, der sich für den ganzen *Canzoniere* als horizontbildend erweisen wird. Die lebensentscheidende Peripetie, als der Anblick der Laura ihn auf den linken, irrigen Weg der Liebe und des ‚lauro‘ brachte, erscheint im Gegenlicht des rechten Weges als ein fatales Karfreitagsgeschehen seiner Seele. Die Geburt seiner Liebe korrespondiert von daher mit dem Abstieg seines Geistprinzips zur Hölle, wie es im Credo der christlichen Liturgie heißt.

Programmatisch entfaltet das folgende Sonett (RVF 3) daraus die Passionsgeschichte des Ich: Leidend an Herz und Sinn, weil die liebenden Blicke, durch die Laura bei ihm eingeht, aus seinen Augen als Tränen wieder austreten („gli occhi [...] di lacrime son fatti uscio et varco“, RVF 3, 10–11). Sie versinnbildlichen das affektive Tal der Tränen, eine Welt im Zustand des Sündenfalls („il secol pien d'errori“, RVF 366, 45). Das nächste Sonett (RVF 4) antwortet darauf ebenso grundsätzlich im Modus des ‚ordo conversus‘. Wieder die Rückbindung an die Heilsbiographie Christi; der Blick je-

17 Vgl. dazu Michelangelo Picone: L'inizio della storia, in: ders. (Hrsg.): Il *Canzoniere*. Lettura micro e macrotestuale, Ravenna 2007, S. 25–52.

18 Vgl. M. Schwarze: Unsagbare Augen-Blicke. Das *innamoramento* in Francesco Petrarca's *Canzoniere*, in: Michael Neumann (Hrsg.): Anblick/Augenblick, Würzburg 2005, S. 109–129.

doch nicht auf seinen Abschied von dieser Welt, sondern auf sein Kommen und seine Geburt an Weihnachten in Bethlehem gerichtet. Als Schöpfer der Erde tritt er nun in Erscheinung, der ihr zugleich – im Neuen Testament – ihre wahre Hermeneutik („illuminar le carte / ch’avean molt’ anni già celato il vero“, *RVF* 4, 5–6) offenbart und dafür Jünger gewinnt („tolse Giovanni da la rete et Piero“, V. 7). In den Terzetten jedoch stellt das Ich seine frohe Botschaft geradezu blasphemisch auf den Kopf. Was die Welt dem Heilsbringer verdankt, setzt das Ich mit Laura gleich. In dem Moment, als sich die Erde im Tod Christi verdunkelte, ging in seinen Augen eine neue Sonne auf (V. 12). Der linke Weg, den sie erhellt, weiß mithin von einer eigenen, kreatürlichen Erkenntnis der Welt. Da aber Laura immer auch den ‚lauro‘ meint, setzt Petrarca damit zugleich die Dichtung als alternative Lesart diesseitigen Lebens ins Recht. Diese Perspektive nimmt das anschließende Gedicht (*RVF* 5) sogleich auf und verleiht ihr mit Berufung auf den Sonnengott Apoll, den unglücklich liebenden Dichter der Daphne, gleichsam eine mythologische Genesis mit einem eigenen Baum des Lebens („Arbor victoriosa triumphale“, *RVF* 263, 1) inmitten des Venusgartens der Laura-Liebe.

Grundsätzlicher als in der Exposition der Gedichte 3 und 4 hätte Petrarca das durchwaltende Gesetz einer dialektischen Antinomie in seinem Seelenkampf kaum in Kraft setzen können. Bis zuletzt, wie die beschließende Kanzone zeigt (*RVF* 366, 9–13), gibt es daraus kein Entkommen. Das Ich sieht sich dadurch der höchst bedrängenden Frage ausgeliefert, wie es sich auf seinem Doppelweg durch die Lebenszeit verhalten soll. Das Mindeste, was es tun kann: Nicht völlig dem Gehalt der Gottesliebe, der „fera voglia“, dem linken Weg zu verfallen. Mit anderen Worten: Das Prinzip Hoffnung zu erhalten, das dem Antagonismus des Liebesleids inneohnt. Petrarca setzt dabei auf eine Strategie, die zum ehernen Bestand einer Anthropologie der Lebensalter gehört, auf das ‚memento mori‘. Übereinstimmend mit Laktanz (6, 3, 9) verpflichtet ihn Augustinus im *Secretum* (324 ff.) auf dieses ‚Ziel ihres Gesprächs‘. Darin bestehe die wahre Lebensphilosophie: „Tota philosophorum vita commentatio mortis est“, heißt es dort mit Berufung auf Cicero. Dies aber stellt die menschliche Existenz ihrerseits unter eine unerbittliche Gegenläufigkeit, die die Dialektik des doppelten Weges unter zeitlicher Perspektive aufnimmt. Mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit ist sie dem kreatürlichen Gesetz alles Lebendigen, seinem ‚Stirb und werde‘, unterworfen. Ihre Thematik hat Petrarca korrespondierend der Struktur des *Canzoniere* mitgeteilt. Die kalendarisch, von Tag zu Tag fortschreitende Chronologie eines Lebens zum Tode entspricht dem von Gedicht zu Gedicht fortgeführten Minnetagebuch des Ich, dessen 366 Einträge, von Karfreitag (6.4.1327) zum Jahrestag dieses Karfreitags (6.4.1348, zugleich Passionssonntag des Gregorianischen Kalenders),

einen symbolischen Jahreszyklus bilden, der diskret das Liebesleiden des Ich auf die Formel eines amorologischen Kirchenjahres bringt. Die erotisch erweckte Geistnatur (des Menschen) andererseits vermag diese strikte Biologie jedoch zu durchkreuzen, indem sie einem diesseitigen ‚ordo conversus‘ folgt und Tagen liebenden Leidens Tage poetisch gedeihender Freuden abgewinnt (*Arbor victoriosa* [...] / *quanti m'ài fatto di dogliosi et lieti in questa breve mia vita mortale*, *RVF* 263, 1–4). Je mehr die im Lorbeer liegende Lebenslust ansteigt, desto schärfer das kontrapunktische Bewusstsein vom irigen Weg und damit die paradoxe Gewissheit, den richtigen Weg nicht aus den Augen zu verlieren. In diesem Sinne hat ja auch das *Secretum* die Einsicht in eine gottgewollte ‚mutatio animi‘ an den natursprachlichen Diskurs der ‚mutatio corporis‘ geknüpft (*Secr.* III, 67, S. 338). Das ist, resümiert Augustinus im *Secretum*, der rechte Weg in die (ewige) Heimat.

Die Laura-Welt des *Canzoniere* baut sich durchgängig nach diesem Umkehrschema auf. Der erste (*RVF* 1) und der letzte Eintrag (*RVF* 366) in dieses Buch erheben es geradezu zu einer Rahmenperspektive. Der Fortschritt zwischen Anfang und Ende besteht nicht eigentlich im vorgesehenen Gesinnungswandel,¹⁹ vielmehr in einer Zunahme der Selbsterkenntnis, des „conoscer chiaramente“ (*RVF* 1, 13), die sich auch quantitativ – 14 zu 137 Versen – abbildet. Wo der Tod aber als ein Ende gilt, an dem gleichwohl nichts zu Ende sein soll, gerät dadurch alles, was den Liebenden bewegt, zugleich in eine stetig wachsende Spannung zu dem, was ein jenseitiges Leben ermöglicht. Und dies umso mehr, als gegen Ende des Mittelalters die Vorstellung an Boden gewonnen hatte, dass jeder unmittelbar nach seinem Ableben und entsprechend seinem letzten Sündenstand gerichtet wird. Die Lehre von den sieben Lebensaltern hat dies ihrerseits verbindlich in ihre Zielvereinbarung aufgenommen. Namentlich drei Stationen der Lebenszeit ragen als Wendepunkte einer Lebensentscheidung besonders heraus: Neben der Adoleszenz und dem letzten Schritt die Mitte des Weges.

Es ist faszinierend, wie systematisch Petrarca die Minnebiographie seines Ich nach diesem Modell eingerichtet hat. Von dessen adoleszenter Bewusstseinspaltung war schon die Rede. Eine ebenso dramatische Anspannung ereignet sich jedoch dementsprechend in der Mitte seiner ‚via d'amor‘. Plangemäß käme der irdische Aufenthalt mit 70 Jahren in seine Fülle. Mit 35

19 Michael Bernsen hat in diesem Sinne (von scholastischer Habitus-Psychologie aus) Petrarca's Dekonstruktion eines narrativen Schemas vom „ascensus“ des Liebenden nachvollzogen und „keine Anzeichen für eine christliche Bekehrungsgeschichte des Zyklus erkennen“ können (siehe ders.: Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter. Eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalern bis zu Petrarca, Tübingen 2001 [Beiheft z. Zeitschrift f. Rom. Philologie; 313], bes. S. 286 ff.).

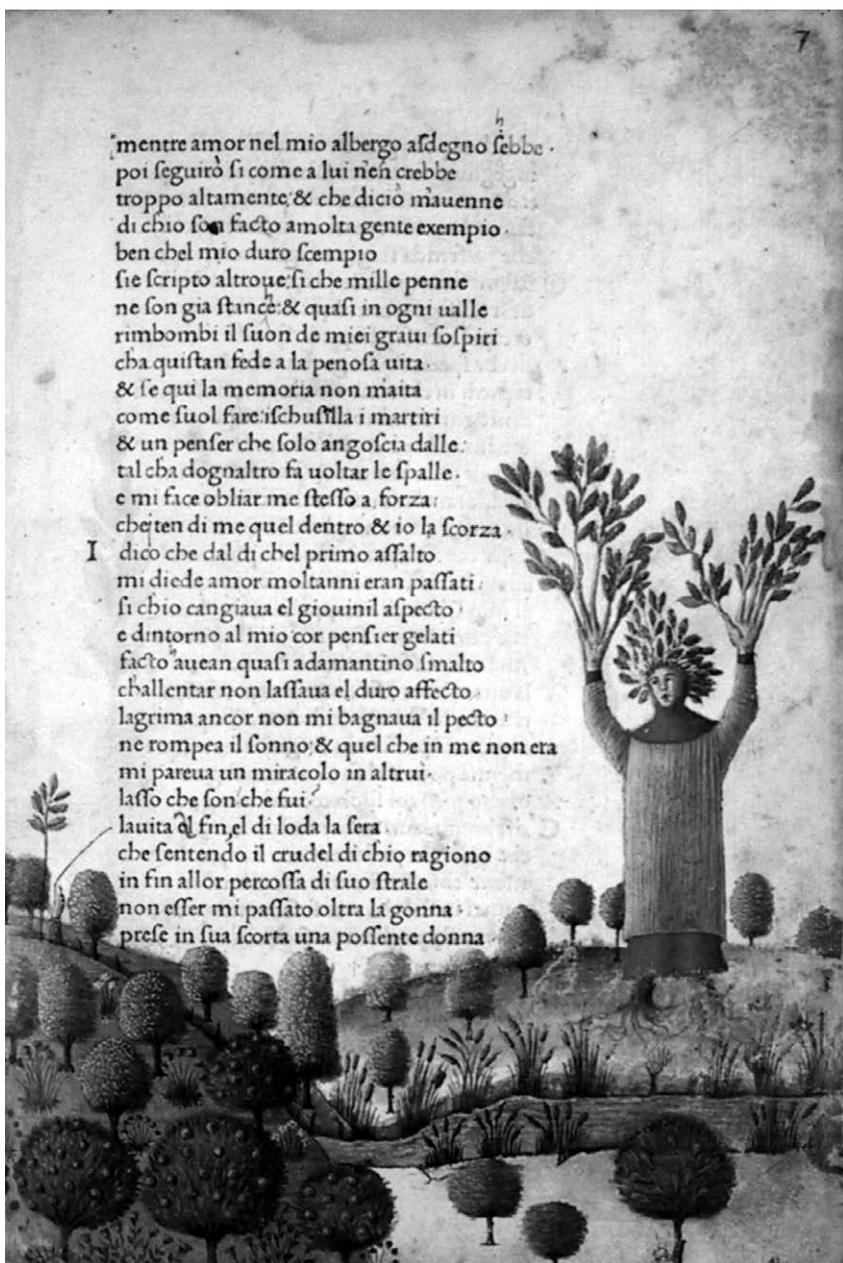


Abb. 3: Francesco Petrarca, „Canzoniere/Trionfi“, Venezia (Vindelino da Spira) 1470 (Bibl. Queriniana di Brescia, BQ BS, G.V. 15) – Petrarca ist in der Retrospektive dieser Illustration selbst zu Daphne geworden. Die Liebe zu Laura, die ihn verfolgt (RVF 23), hat ihn in einen Lorbeerbaum verwandelt, dessen „Blätter“ seine Gedichte sind.

wäre er an der Hälfte seiner Frist angelangt. Nicht nur Petrarca hat diesen Höhepunkt der Vitalität mit dem Signal verbunden, dass es nun Zeit wird für die Hinwendung zur Geistnatur des Menschen, für die ‚mutatio animi‘. Entsprechend hat er auch diesen Umschlag mit der Wucht einer Peripetie ausgestattet. Er griff zum äußersten Mittel, das einen Liebenden auf den rechten Weg bringen konnte: Er lässt die Geliebte aus der Welt scheiden (*RVF* 336). Damit ist sein Ich ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit entzogen. Mit starken Zeichen versieht der Autor diese Schwelle zur zweiten Lebenshälfte: Ihr Tod scheidet den *Canzoniere* in zwei Teile.²⁰ Das Manuskript letzter Hand (Cod. Vat. lat. 3195) erhebt ihn zu einer Diskurskatastrophe. Durch Laura hatte das Ich zur Sprache des ‚Iauro‘ gefunden. Ihr Tod aber verschlägt sie ihm auf radikale Weise. Sieben Seiten der kostbaren Pergamenthandschrift bleiben an diesem Wendepunkt (zwischen *RVF* 263 und 264) leer: Ein Verstummen, das den Verlust ihrer Sichtbarkeit poetisch demonstriert. Ein bedeutender moralischer Appell geht traditionsgemäß von diesem Ende aus. Petrarca lässt es unübersehbar wieder auf einen 6. April (1348) fallen und rückt es damit in die Perspektive seines Minne-Karfreitags (*RVF* 336, 12) und seiner hoheitlichen Dunkelheit im Tod Christi (Mk. 15, 33), als seine Liebe zu Laura geboren wurde und seine ungeteilte Liebe zu Gott starb. In genauer dialektischer Umkehrung zu damals ergeht nun der Ruf an ihn, den Weg des Heils wieder aufzunehmen. Denn das ‚memento mori‘ der Kanzone 264 verschränkt sich, vom Tag des ‚innamoramento‘ an gerechnet (6.4.1327), exakt mit dem 25. Dezember, der Geburt Christi. Mit dem Untergang seiner sinnlichen Sonne könnte – müsste – von jetzt an in der Dunkelheit seines Geistes wieder das übersinnliche Licht der Gottessonne aufgehen.

Das Ich hat sich damit an eine geistesgeschichtliche Schwelle begeben. War nicht auf halbem Weg auch das Ich Dantes nach dem Tod der Beatrice in eine tiefe Meditation verfallen, in der es umfassend, d. h. in Gestalt der *Divina Commedia*, die Frage nach dem rechten Weg stellte („che la via dritta era smarrita“, *Inferno* [im Folgenden: *Inf.*] I, 3)? Petrarca bezieht sich auch in dieser Hinsicht auf Dante – doch abermals nur, um in der Anknüpfung seine Abwendung zu bekunden. Wieder und wieder sagt er von sich – im *Secretum*, im ersten Gedicht und anderswo (z. B. 23) – Amor habe es „in sul mio primo giovanile“ Alter heimgesucht. Nach der üblichen Berechnung der Adoleszenz setzt der Stachel des Fleisches ab dem 14. Lebensjahr ein. Später bekennt das Ich, bis zu Lauras Tod habe es ihr 21 Jahre gedient

20 Vgl. Christoph Niederer: La bipartizione in vita/in morte del „Canzoniere“ di Petrarca, in: Vittorio Caratozzolo/Georges Güntert (Hrsg.): Petrarca e i suoi lettori, Ravenna 2000, S. 19–41.

(RVF 364, 1). Es befindet sich also in eben dem 35. Lebensjahr wie Dantes Jenseitswanderer: „Nel mezzo del cammin di nostra vita“ (*Inf.* I, 1).

Auch das Ich nimmt diesen äußeren Wendepunkt seines Lebens zum Anlass, um sich auf seine ‚mutatio animi‘ zu besinnen. Alle seine Gegensätze werden wieder ins Bewusstsein gerufen. Größer könnte der Kontrast zwischen dem letzten Sonett des ersten Teils (RVF 263) und der großen Kanzone zu Anfang des zweiten (RVF 264) nicht sein. Zuerst ein Triumphlied auf Laura, die Daphne des Ich. Aus seiner Verzichtliebe ist ihm der Lorbeer der Sprachkunst erwachsen (*Abb.* 3). Die Blätter von diesem Baum – seine Gedichte – lassen ihm die Aura Apolls zuteil werden, die sein kurzes, sterbliches Leben (V. 4) zu verewigen vermag. Poesie, der Inbegriff der Laura, huldigt ihr als der „vera donna“ (V. 5) des Erdenlebens. Erst das letzte Gedicht des zweiten Teils wird diesen Götzendienst endgültig revidieren: Die Jungfrau Maria ist, mit einem Seitenblick auf Dante, die „vera beatrice“ (RVF 366, 52). Die folgende Kanzone (RVF 264) aber arbeitet im Gegenzug zugleich die ganze darin enthaltene Verkehrtheit aus. Alle wesentlichen Abbildungsverhältnisse, wie sie der Beginn des *Canzoniere* (namentlich im dritten und vierten Gedicht) angelegt hatte, werden gesammelt wieder aufgenommen. Das Leben vom Tode her zu bedenken heißt erneut, es an seiner jenseitigen Verheißung auszurichten. Wer Apoll, dem Gott des irdischen Ruhms, folgt, erscheint, aus der Sicht christlicher Erhöhung (V. 6–7) den Niederungen der Erde („a terra giaccia“, V. 13) verfallen („cadde“, V. 12). Nichts, auch nicht die Krönung Petrarcas zum Dichter (wohl ebenfalls an einem 6.4. des Jahres 1341, offenbar dem Datierungszentrum seiner intellektuellen Biographie), nichts konnte diesen geistigen Höhenunterschied bisher überwinden („ma infin a qui niente mi releva“, V. 8). Folgerichtig sieht sich das Ich erneut auf seinen ununterbrochenen Seelenkampf („aspra guerra“, V. 111) zwischen seinen beiden – anthropologischen – Gegnern Sinnlichkeit und Verstand („ragione/sensi“, V. 103) zurückgeworfen. Es bleibt im sterblichen Gefängnis des Körpers eingesperrt („mortale carcer nostro“, V. 8), aus dem es die Flügel der Vergeistigungen hätten befreien können („quell’ ale co le quai [...] nostro intelletto al ciel si leva“, V. 6–8).

Selbst diese ‚midlife-crisis‘ kann das Ich also von seiner fatalen Verfallenheit an beides („ambeduo“, V. 65), an Laura und ‚lauro‘, nicht abbringen (V. 63). „Auch wenn die Seele sich“, sagt es in Anspielung auf die entschwundene Geliebte, „von den Gliedern des Körpers gelöst hat, kann dieses Begehren nicht abnehmen“ (V. 66–67). Der Bann Amors hält den Zwang der Sinne aufrecht („il mal costume oltre la spigne“, V. 105). So stark wirkt er, dass das Ich sogar den Tod nicht fürchtet („si forte ch’a patteggiar n’ardisce co la morte“, V. 125–26). Auch jenseits des Grabes bleibt Laura Idol seines Lebens und dieses solchermassen der irrigen Idolatrie verhaftet, in die

das Ich am Scheideweg der Adoleszenz geraten war. Deshalb muss der Liebende auch ohne Laura unverändert wie zu ihren Lebzeiten über sie sprechen. Welch ein Unterschied zum Tod der Beatrice. Als sie die Erde verließ, stieg eine Minneheilige zum Ursprung aller Liebe, zu Gott auf. Laura hingegen bleibt, was sie war: Figuration ihres Namens, Pragmasemiotik des Lorbeers. Wie sich doch die Zeichen der Zeit geändert haben.

Auch fortan wird der Liebende sich daher, trotz aller Besinnung („I' von pensando“, *RVF* 264, 1) von seiner Laurologie nicht lossagen können. Er bleibt auch diskursiv ein Gefangener. Folgerichtig kehrt das Ich wieder auf den Weg seiner dialektischen Anthropologie zurück. Einerseits, so bilanziert es, hat die seinen Blicken entzogene Laura ihm mit Macht den beschämenden Verlust des Weges rechter Hand („l viaggio da la man destra“) wieder ins Bewusstsein gehoben (V. 120 f.). Andererseits (V. 124) hat selbst ihr Tod es nicht vermocht, es vom Irrtum des „piacere“ (V. 108 und 125) abzubringen: „mi ritien con un freno“ (V. 79), obwohl gänzlich zum Gedankenbild entrückt (V. 106). Verschärft hat sich allerdings die Zeitnot. Jetzt, an der Mitte, beginnt das Rad des Lebens sich wieder abwärts zum Nullpunkt hin zu drehen; die Frist für eine geistige Wende wird immer kürzer; der Krieg (4. Str.) in seinem Herzen, die dialektische Antinomie seines Doppelwegs heftiger.

Mit hohem kompositorischem Nachdruck nimmt Petrarca im ersten Gedicht des zweiten Teils darüber hinaus Töne und Themen auf, die im großen Bogen auf die beschließende Marienkanzone (*RVF* 366) vorausweisen. Sie spricht das letzte Wort des Ich in eigener Sache, schwerwiegend, weil sie das unmittelbare Ende, das ‚tempus supremum‘, den dritten und alles entscheidenden Wendepunkt auf dem naturgesetzlichen Gang durch die sieben Lebensalter betrifft. Welche Konsequenzen zieht es aus seinen bisherigen Meditationen auf Leben und Tod? Seine letzte Bilanz endet in erschütternder Trostlosigkeit. Sie hebt mit der Kanzone 360 an. In der Art einer Verhandlung vor einem Liebesgerichtshof („cour d'Amour“) situiert sich das Ich noch einmal in seinem lebenslangen Seelenstreit („guerra“, V. 30); klagt das sinnliche Wollen Amors an, das es auf den linken Weg der Leidenschaften gebracht hat („il manco piede giovinetto“, V. 9). Dessen abirrende nächtliche Phantasmen („notturmo fantasma d'error“, V. 131) haben es bis hierher begleitet („che' pellegrini“, V. 49). Anthropologisch gewendet: Das menschliche Begehungsvermögen hat seine Geistnatur, als göttliches Erbteil zu geistiger Erhebung („sollevarmi alto da terra“, V. 29 und 137) bestimmt, bis zuletzt irdisch erniedrigt. Nichts hat sich also geändert. Nur der Lebenszeitdruck hat sich dramatisch gesteigert. Der Verstand, die göttliche Teilhabe des Menschen („la parte divina“, V. 3), soll den Streit schlichten. Doch welch ein Signal: Er ist zu keinem Urteil fähig – genausowenig wie die

schweigende Veritas im *Secretum*.²¹ Dem Ich Petrarca gelingt keine innere Umkehr wie Dantes Jenseitswanderer nach den Schrecken des Inferno.

Und so weiß es sich in seiner letzten Wortmeldung (*RVF* 366), schon im Angesicht des Todes, noch immer auf der Seite des Irrtums. Laura, Geschöpf von höchster Tugendhaftigkeit („che son scala al Fattor“, V. 139) und insofern Präfiguration der Jungfrau Maria, hat seine Denkweise nicht umzuleiten vermocht („e quell' che non potea / far altri, è nulla a la tua gran vertute“, V. 100 ff.) – ein auffällig gesetzter Widerspruch zu Dantes Beatrice. Alle Symptome seiner irdischen Krankheit treten selbst im Schlussbild, einer Summe gleich, in Erscheinung: Noch immer fühlt es sich eingesperrt ins Gefängnis („carcer“, *RVF* 364, 12) seiner adoleszenten Zerrissenheit („guerra“, V. 12). Noch immer kennt es den rechten Weg nur in seiner verkehrten Form („mia tòrta via“, V. 65), als Abirrung (V. 45) und Trug („fallo“, V. 62). So endet sein Liebestagebuch, wie es begonnen hatte: Mit der „klaren Erkenntnis“ (*RVF* 1, 13) der „vanitas“ seiner poetischen Lebensgeschichte (V. 112; in Korrespondenz zu *RVF* 1, 6). Und hier, *in extremis*, setzt der *Canzoniere* zum wohl bewegendsten Moment dieser Minnebiographie an. Der Autor, der uns in Gestalt seines alter ego, wie Vergil Dante, über die ‚via d’amor‘ des Ich geleitet hat, hebt zuletzt sein biographisches Leben im Fiktiven auf. Von Kindstagen an war, wie er im *Secretum* bekannt hatte, Kunst sein Leben. So sehr, dass sein Leben am Ende ganz und gar Kunstwerk geworden war. Sein Schöpfer gibt sich dadurch zuletzt als Medium zu erkennen, in dem sich seine Schöpfung inkarniert hat. Statt einer moralischen ‚mutatio animi‘ hatte er, mit all den Selbstzweifeln („mio dubio stato“, V. 25) kultureller Übergänge, einem ästhetischen Lebensprinzip Ausdruck verliehen, das in die Neuzeit führt. Denn das Ich, das liebend und dichtend auf den Weg des Irrtums geraten war und ihm bis zuletzt verhaftet blieb – wie hätte es davon authentischer, wahrheitsgemäßer Zeugnis ablegen können, als dass es diesen Irrtum mit höchster Kunstfertigkeit als solchen wiedergibt? So gesehen ist der *Canzoniere* eine vollendete Darstellung menschlicher Unvollkommenheit.

Petrarca hat sein Ende kommen sehen. Man darf ihn sich vorstellen, wie er, noch in letzter Frist, die die Schlusskanzone beschwört, auch noch das

21 Implizit ist damit auch einem „extratextuellen theologisch-philosophischen“ Primat der Interpretation der Boden entzogen, wie sie namentlich J. Küpper ansetzt (Palinodie und Polysemie in Petrarca Marienkanzone. Mit einigen Gedanken zu den Bedingungen der Unterschiede von antiker und abendländischer Kunst, in: K. W. Hempfer/G. Regn [Hrsg.]: Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift A. Noyer-Weidner, Stuttgart 2003, S. 113–146). Vgl. dazu die Argumentation von Marc Föcking: Dyalogum quendam. Petrarca Secretum und die Arbeit am Dialog im Trecento, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): Möglichkeiten des Dialogs, Stuttgart 2002 (Text u. Kontext; 15), S. 75–114, hier bes. S. 103 ff.

fatale lebensweltliche Ende in die Konstruktion seines Buches aufzunehmen wusste. Sein eigenes Leben beschloss er mit siebzig Jahren, also genau nach der Lebensalterlehre, die er seinem gedichteten Ich vorgeschrieben hatte. In seinem Tod wurde er mithin gleichsam in die Unsterblichkeitswelt der Poesie aufgenommen.

Doch nicht genug mit dieser Koinzidenz. Wenn die letzten Einträge des Liederbuches intensiv die dritte und endgültige Lebenswende seines lyrischen Ich bedenken, dann kommt das Ich des Autors noch auf andere Weise ins Spiel. Es ist allerdings tief in die Zahlenverhältnisse²² seiner dialektischen Antinomie eingelassen, die seinen ganzen Lebensweg bestimmt: Das „innamoramento“ ereignete sich am 6.4.1327, einem Karfreitag. Nach 365 lyrischen Einträgen in sein Minnetagebuch ist mit dem letzten, der Marienkanzone, wieder ein 6.4. erreicht: Der Jahrestag seiner Minnegeschichte, die mit der Augengeburt der Laura begonnen hatte. Jetzt, unmittelbar an der Schwelle des Todes („in su l'estremo passo“, *RVF* 366, 107), steigert es die Zeichen der Endlichkeit und „vanitas“ – doch wie zu Anfang und in der Mitte wieder nur im Umkehrmodus. Noch immer ist es die irreführende „ostinata voglia“ (*RVF* 360, 42) Amors, die ihn zum Reden bringt: Der „amor mi spinge a dir [...] parole“ (*RVF* 366, 4). Und wie einst kommt es ihm in Gestalt einer Frau in den Sinn. Gewiss, es ist die Jungfrau Maria; der Ton erhaben wie im Gebet. Doch vom ersten Wort an – „Vergine bella“ (V. 1) – durchsetzt die Minnesprache den religiösen Diskurs, so dass die Jungfrau Maria durchaus Züge einer gesteigerten, einer marianischen Laura annimmt. ‚Schön‘ erscheint sie ihm vor allen anderen Eigenschaften, im Ornat des minnelyrischen Frauenlobs also, so dass selbst der Himmel sich in sie verliebte (V. 54) – ferne Responion – noch immer – des unversiegbaren Begehrens, das die nackte Laura, Tochter der Venus, einst in ihm entfacht hatte (*RVF* 23, 147 ff.)? ‚Klug‘ sei sie zudem, wie die Jungfrauen, die Öl in ihren Krügen hatten und dadurch den ‚rechten‘ Weg fanden; und ‚rein‘, also noch immer im ungebrochenen Zustand vor der Adoleszenz; dadurch ‚heilig‘, weil sie ihre gottergebene Demut bewahrt hat; ‚beispiellos‘ für ihre klare („chiara“) und unerschütterliche („stabile“, V. 66) Haltung auf Erden, eine Ausnahmerecheinung („senza esempio“, V. 53). Verkörpert sie damit aber nicht genau die Eigenschaften im positiven Sinne, die das Ich selbst, nur antithetisch, in Gestalten seiner Verfehlung kennt, eben als das,

22 Vgl. G. Biancardi: L'ipotesi di un orientamento calendariale del „Canzoniere“ petrarchesco, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 172 (1995), S. 1–55. – Marco Santagata: I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca, Bologna 1993, S. 324 ff.

was ihm fehlt?²³ Das Zerrbild, das seine Tränen, Seufzer, Schmerzen und Leid (7. Str.) zeichnen, gibt die verkehrte Physiognomie seiner Seele wieder. Die flammende Leidenschaft Amors hat ihm alle Klugheit geraubt; unheilig wurde sein Begehren, weil es sich irdischer Ruhmessucht verschrieb; beispielhaft war auch das Ich lange Zeit („al popul tutto / favolo fui gran tempo“, *RVF* 1, 9–10; wieder aufgenommen in 23, 9), aber in eitler, weltgefälliger Hinsicht, Exempel einer beschämenden Abkehr von der gesollten Gottesliebe. Petrarca lässt sein Ich im Andachtsbild der Jungfrau alle die wesentlichen Tugenden des rechten Weges wahrnehmen, von denen es selbst gerade abgekommen ist. Seine Fürbitten fügen sich so gesehen zu einer Beichte („conscientia punge“, V. 134) im Modus der Negation, die ihm auf seinem irrigen Weg als Negationen bewusst geworden sind.

Auf diese dialektische Antinomie scheint das Ich bis zuletzt zu hoffen, wenn es sie auf die hereinbrechende Dunkelheit seines Leibes und seiner Seele anwendet und sich davon kontrapunktisch eine neue, lebensspendende Lichtgestalt erhofft, die ihm den überirdischen Weg weist („la mia torta via drizzi a buon fine“, V. 65). Nichts anderes denn diese Rolle sieht er für Maria vor. Als Minneherrin der göttlichen Liebe kommt sie ihm, wie einst Laura, zu Bewusstsein, als Sonne der Sonne, als die ihm Laura zuerst erschienen war (*RVF* 4, 12): „Vergine bella, che, di sol vestita / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti sì che 'n te Sua luce ascose“ (V. 1–3). Damals hatte der Liebende einen spirituellen Tod erlitten. Jetzt sollte sein leiblicher Tod in einer beschließenden Inversion das Y, die offene Wunde seiner Doppelnatur, wieder schließen und ihm gewähren, wovon das letzte Wort des *Canzoniere* spricht, „pace“, den ewigen Seelenfrieden, den ihn seine Kindheit hatte ahnen lassen (*Secr.* 266).

Mehr noch als seine Bezeichnungen halten die Bilder fest, wie sich das Ich seine spirituelle Erneuerung durch die „vera beatrice“ (V. 52) vorstellt. Als Lichtbringerin des christlichen Sonnengottes stellt die Vergine die Macht der antiken Lichtgestalt, Apoll, in den Schatten. Dieser hatte dem Ich weniger Erkenntnis als die Sprache gegeben (*RVF* 5), um jenes andere, verzehrende Licht der Laura (*RVF* 4, 12) aufzuzeichnen („carte“, V. 5), das die Flammen Amors aussenden. Gott hingegen hat durch seine Inkarnation durch Maria auf einzigartige Weise ein alternatives erkenntnistheoretisches Modell statuiert: Dass es aus der sinnlich verdunkelten Körperlichkeit – Maria – einen Übergang gibt in die wahre Helligkeit des Geistes, Christus, ihren Sohn (*RVF* 366, 1–6). Die Bilder sprechen für sich. Das sinnlich-weltliche Begehren, so musste das Ich in *RVF* 264 bilanzieren, hatte sein Leben den geschlossenen Räumen eines Gefängnisses (V. 8) und Gra-

23 Vgl. dazu die Lesart von Edward Williamson: A Consideration of ‚Vergine bella‘, in: *Italia* 29 (1952), S. 215–228.

bes (V. 65) gleichgemacht. Die Liebe aber, die in Maria eine Stätte gefunden hatte, eröffnet der geisttötenden Einschließung in die Körperlichkeit einen Ausgang in die Gegenorte des Klosters (V. 78) und des Tempels (V. 57). Sie öffnen sich nach oben, zum Ziel des rechten Weges. Wer sich also im Tod an diese ‚Herrin des Himmels‘ (V. 98) hält, würde er nicht aus dem Karfreitag seiner Leiblichkeit wieder auferstehen („resurgo“, V. 125)?

Ist ihm die beschließende ‚mutatio vitae‘ gelungen, auf die ihn die Mitte seines Lebens, der Tod der Laura und sein eigener verpflichtet hatten?²⁴ Gewiss, die Notwendigkeit der Umkehr ist ihm wie nie zuvor bewusst geworden. Andererseits aber bleibt sie für Ich und Autor eine Absichtserklärung. Keine Beatrice kommt ihm entgegen und bezeugt ihm ein „Benedictus qui venis“ (*Purgatorio* [im Folgenden: *Purg.*] XXX, 19). Und so endet der *Canzoniere* im Grunde so ambivalent, wie er begonnen hatte – und deckt dadurch sein tiefstes bewegendes Problem auf. Trotz der Erlösungstat Christi und der Zusicherung der Heiligen Schriften: Die geistige Überwindung des Todes enthüllt sich zuletzt als ein Sprachproblem. Die einzige Sageweise, die wir beherrschen, und sei es die hochgeformte des ‚lauro‘, ist ebenso irrtumsanfällig wie unsere Leidenschaftsnatur für die Sinnlichkeit der Laura. Musste der Gottessohn, wie die Kanzone betont, nicht deshalb die irdische Körpersprache annehmen, um sich den Sterblichen verständlich zu machen? Auf der anderen Seite des Lebens, in der Helle der ungetrübten Wahrheit, wird demnach, im Umkehrschluss, eine ganz andere Sprache gesprochen: Die von allem subjektiven Begehren gereinigte Mitteilsamkeit, das „una voce“, von dem Dante sich im Chor der Engel eine Vorstellung machte.²⁵ Endgültig auf den rechten Weg zu kommen ist für Petrarca mithin eine grundlegende „questione della lingua“. Genaugenommen betrifft dies auch seine allererste Bitte an die Jungfrau. Amor, hatte er ihr erklärt, bewegt mich, über dich zu sprechen („amor mi spinge a dir di te parole“, V. 4) – doch ohne deine Hilfe weiß ich nicht, wie ich beginnen soll („ma non so'ncominciar senza tu' aita“, V. 5). Sie, als direkt in den Himmel Aufgenommene, ist die Einzige, die beide Sprachen beherrscht. Folgerichtig erwählt das Ich sie zur Diskursherrin eines neuen Lebens – ganz so wie das Ich zum Schluss der *Vita Nova* (im Folgenden: *VN*) Dantes (Kap. 31, 1). Gegen Ende kommt es abermals darauf zurück: Wenn ich dank deiner Hilfe aus meiner irdischen Trübsal und Niedrigkeit wieder auferstehen sollte, dann werde ich alle meine bisherigen

24 Dies gerade behauptet für die beschließende Kanzone Klaus W. Hempfer, ohne sie allerdings beweisführend zu untersuchen (ders.: La canzone CCLXIV, il „Secretum“ e il significato del „Canzoniere“ di Petrarca, in: *Lectura Petrarce XIV* (1995), S. 263–287, hier S. 281.

25 Reinhold Hammerstein: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962.

Anschauungsformen von Welt und insbesondere die sprachlichen aufgeben und reinigen („pensieri e ’n gegno et stile, / la lingua e ’l cor, le lagrime e i sospiri“, V. 126 ff.) – seine ganze Lauraexistenz. Umgekehrt: Seine seelische Wiederauferstehung kann er nicht anders denn als semiotische Neugeburt denken: Eintritt in den göttlichen Logos, gewiss; aber doch, im Gegensatz zu Dante (VN 31, 2), lediglich als negatives Projekt in der Absage an seinen Laura-Diskurs formulierbar.

Was antwortet die Jungfrau? Ganz in diesem Sinne: nichts. Kein Wort, kein Zeichen der Beglaubigung schreibt das Ich ihr zu, dem es den Anfang einer heilsgewissen Sprache hätte entnehmen können. Sie schweigt, wie die Veritas zum Streit zwischen Augustinus und Franciscus (*Secr.: Proömium* 1–8) – und wie der hochgemute Verstand in der Kanzone 360, 2–4, die das Finale des *Canzoniere* eröffnet. Der Tod macht eine unüberwindliche Kommunikationsbarriere offenbar. Das Jenseits scheint abgeschnitten von der Diskurseinheit der „una voce“, an der alles Geschöpfliche ursprünglich teilhatte. Es lässt sich nur mehr als Heilsnotwendigkeit beschwören. Hatte das Ich nicht auch deshalb schon den Tod der Laura mit Schweigen quittiert – die sieben leeren Seiten (zwischen RVF 263 und 264) – weil sich ihre postmundane Identität nicht in Sprache fassen ließ? Aus diesem Grunde hat es also ihren alten Stil beibehalten. Dann aber wären die irrtumsanfälligen Zeichen eines Lebens zum Tode, wie Augustin und Laktanz es veranschlagt hatten, grundlegend neu zu lesen: Seine Blätter vom Laura-Baum (RVF 263, 1 und 5) können nicht mehr transzendent über sich hinausweisen, sondern bilden immanent, selbstreferentiell einen eigenen Verweisungszusammenhang.²⁶ Wie weit Petrarca sich damit auf poetisches Neuland vorwagt, zeigt abermals ein Rückbezug auf die große Gegenspielerin Lauras und der Vergine, die Beatrice Dantes. Ihr Tod hatte dem Liebenden der *Vita Nova* gerade diesen zweiten Blick eröffnet: „Mir kam eine wunderbare Vision“, heißt es im letzten Abschnitt seiner Liebesgeschichte, „in der ich Dinge sah, die mich veranlassten, solange nichts mehr über diese Gebenedeite zu sagen, bis ich auf erhabener Weise von ihr handeln könnte“ (VN 31, 1). Diesen hohen Stil verwirklicht die *Göttliche Komödie*. Deshalb konnte Beatrice dem Jenseitswanderer im Garten Eden des Purgatoriums entgegenkommen

26 Die Deutung der Marienkanzone von Joachim Küpper (s. Anm. 21) gipfelt in der (vom Ansatz prädisponierten) These, dass hier die „semiotische Standard-Relation von Zeichen und Bezeichneten“, Welt und Gott, in Frage gestellt würde. Tatsächlich verzeichnet der Text, namentlich in V. 4–5, den Verlust dieser Kommunikation: Die Bitte an die Mittlerin Maria um eine sprachliche Vermittlung („non so ’ncominciar senza tu’ aita“) wird nicht erhört: Mit der Konsequenz, dass irdisch lieben („amor“, V. 4) nur zu weltlichem Dichten, Kommunikation mit sich selbst ermächtigt („Adero michi ipse quantum potero“, *Secr.* III, S. 398).

und sein Sprechen – eine Poesie ihrerseits im Zeichen Apolls (*Paradiso* [im Folgenden: *Par.*] 1, 13 ff.) – ausdrücklich legitimieren.

Genau diesen alles durchwaltenden kommunikativen Zusammenhang, wie er ursprünglich im Irdischen Paradies herrschte, stellt Petrarca in Frage. Auch sein Ich richtet das Wort schließlich an seinen Gott, zuletzt direkt in *RVF* 364 und 365.²⁷ Doch wie um dem Abstand Rechnung zu tragen, vertraut er in seiner letzten Not nicht auf seine Gnade, sondern auf die Hermeneutik Marias („prego che sia mia scorta“, *RVF* 366, 64). Dies entspricht nicht nur der Minnefiktion, die dem *Canzoniere* zugrunde liegt. Darin äußert sich zugleich ein erkenntnistheoretischer Übergang. Wie bewusst Petrarca dies war, hatte er bereits am Ende des *Secretum* bekannt. Allen Vorhaltungen von Augustinus zum Trotz wusste Franciscus schließlich nichts anderes zu antworten als: „Sed desiderium frenare non valeo“ (*Secr.* III, 104). Damit hat er sich auf die Seite der Konversionstheorie von Laktanz geschlagen. Wo aber der empathisch direkte Zugang zu Gott versperrt ist, bahnt sich da nicht von Ferne eine Denkweise an, die sich, auf der Höhe ihrer Entfaltung, als negative Theologie artikulieren wird?

2. Das Labyrinth: Syntax des Begehrens

Der *Canzoniere* hat am Ende der gegenläufigen Entfaltung der beiden Gedankenwege nicht nur nicht Einhalt geboten, sondern sie geradezu als Dramaturgie seiner moralischen Biographie verstetigt. Mit höchster Bewusstheit hatte der Autor sein Ich einsehen lassen, dass, aus der Sicht des rechten Weges, der Mensch irrt, solange er lebt. Umgekehrt hat das Irren sich dadurch jedoch als das Humanum schlechthin für eine Bestimmung des Menschen vom Menschen her erwiesen. Mit der Konsequenz, dass es dieser „errore“ (*RVF* 1, 3) ist, auf dessen ‚via negationis‘ sich vor allem anderen Geisteskultur anbahnen lässt. Und genau diesen ‚ordo conversus‘, so scheint es, hat Petrarca nach und nach auch der Ordnung seines Buches nahegebracht. Über Jahre hatte er nach einer Architektur gesucht, die seine poetischen Bauteile in ein großes Sprachgebäude integrieren würden. Wohl erst Ende der sechziger Jahre (*RVF* 211, Komm.) spürte er, wenn die vielen Zeichen nicht täuschen, in seinen „Fragmenten“ eine geniale Konvergenzfigur auf. Sie vermag alle wesentlichen Stationen seiner hochsinnigen Liebesgeschichte unter das Projekt einer ‚via d’amor‘ zu bringen, das anknüpfend-abwendend zugleich

27 Vgl. Bernhard König: Das letzte Sonett des „Canzoniere“. Zur ‚architektonischen‘ Funktion und Gestaltung der ‚ultime rime‘ Petrarca's, in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn: Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur (FS. A. Noyer-Weidner), Wiesbaden 1983, S. 239–257.

mit Dantes *Vita Nova* konkurriert. Diese Diskurseinheit vermag das zeitgenössische Denkbild des Labyrinths zu stiften.²⁸

Mit dem 6. April 1327 (*RVF* 211, 12–13) wurde einerseits das Datum schlechthin gesetzt, welches das Urmoment der Seelenbiographie und der inneren Zeitordnung des *Canzoniere* bildet. Mit derselben Grundsätzlichkeit hat *RVF* 211 dem jedoch andererseits zugleich dessen architektonisches Urbild, das Labyrinth (V. 14), als seine Ikonotopie zur Seite gestellt. Der Zentralperspektive der Malerei vergleichbar laufen in ihm alle wesentlichen Bildäquivalente des Seelenstreits zusammen. Dass es als solches nicht mit derselben Stringenz wie die innere Chronologie des *Canzoniere* aufgenommen wurde, dafür gibt es gute Gründe. Nicht nur ging es Petrarca wohl erst 1369 als ikonischer Strukturzusammenhang seiner „rime sparse“ auf. Sein Tod hat darüber hinaus eine weitergehende ‚ré-écriture‘ seines Liederbuches verhindert, die es noch umfassender hätte exponieren können.²⁹ Als ein übergreifendes Leseprojekt des *Canzoniere* empfiehlt es sich jedoch in jedem Fall.

RVF 211 weist diese Stätte grundlegend und mythengerecht als Schauplatz einer Initiation aus. Amor geleitet (V. 1) zum Eingang (V. 14) ins Labyrinth der Leidenschaften, den Ausgang aber kennt das ‚blinde‘ Begehren („voglia“) nicht (V. 14). Zwischen beiden öffnet sich der Raum des Irrens als der Grundbewegung eines fehlgeleiteten Herzens (V. 4 ff.). Zahlreiche andere Bekundungen des Ich spiegeln sich in dieser labyrinthischen Aktionsart. Exemplarisch schließt sie etwa das „innamoramento“ und seine traditionelle Phänomenologie ein (*RVF* 3). Amor trat durch die Augen ein und besetzte das Herz, die Mitte seiner Innenwelt („core“, V. 9 f.). Was dabei he-

28 Als Emblem für Liebesleidenschaft strukturbildend zuerst von Gaetano Cipolla diskutiert: Labyrinth. Studies on an Archetype, New York u. a. 1987. Die gewichtigste Untersuchung Petrarcas hat Brigitte Burrichter vorgelegt: Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literatur des Mittelalters und der Renaissance, Köln/Wien 2003 (pictura/poësis; 18), S. 151–174. Leitfrage ist, ob in *RVF* neben Labyrinthmotiven „eine ‚minimale‘ Labyrinthherzählung“ zu finden ist (S. 163) – mit dem Ergebnis, dass die Sammlung – wohlbegründet – keine Narration bildet (und damit einer ‚Liebesgeschichte‘ auch von dieser Seite her keine Begründung verschafft, wie dies vor allem Santagata vertreten hat, der den *Canzoniere* als „libro narrativo“ darstellt; vgl. Santagata: I frammenti dell’anima [s. Anm. 22], S. 11). Das Labyrinth deutet Burrichter allerdings „als übergeordnetes Motiv, das der Sammlung einen bestimmten Sinn gibt“ (S. 173).

29 Dezidiert betont von F. Brugnolo in der Einleitung zur prächtigen Faksimileausgabe: Francesco Petrarca: Rerum vulgarium fragmenta/Codice Vat. Lat. 3195, hrsg. Furio Brugnolo et al., Rom/Padua 2003, S. 2 ff. – Als bewusst wahrgenommener ‚work in progress‘ auf der Basis einer neuartigen Schreiberfahrung gewürdigt von Armando Petrucci: La scrittura del testo, in: Letteratura italiana (dir. Alberto Asor-Rosa), Bd. V, Turin 1985, bes. S. 292 ff.



Abb. 4: Kirchenlabyrinth der Kathedrale von Chartres, Mosaikfußboden, Mittelschiff (ca. 1260).

rauskommt – „lagrime“ (V. 11) – lässt den ‚schönen‘ Eingang als betrübten und dunklen Ausgang (V. 11) nach dem Durchgang („varco“, V. 11) durch das Liebesgeschehen erscheinen. Das *Secretum* setzt seinerseits unmittelbar nach diesem labyrinthischen Schema ein und identifiziert damit die Grundfrage auch der Lebensaltersuhr: „Unlängst war ich ganz gedankenversunken und dachte eindringlich darüber nach, wie ich in dieses Leben eingetreten war und wie ich es verlassen würde“ (*Secr.: Proömium*, 1). Formelhaft dezidiert nimmt RVF 211 auch die anthropologische Begründung dafür auf: Entlang des Irrwegs von Amor „regnano i sensi, e la ragione è morta“ (V. 7). Selbst die dazugehörige Wegmetapher wird knapp aufgenommen: Die ‚Hoffnung‘ auf den ‚lauro‘ durch Laura verführt das Ich fälschlich dazu, dies für den ‚rechten‘ Weg („la man destra“, V. 4) zu halten. In hoher poetischer Verdichtung proklamiert dieses Gedicht, dass die Figur des Labyrinths die innere Raumordnung seiner Liebesanschauung ist. Die



Abb. 5: Kirchenlabyrinth der Kathedrale von Chartres, Mittelschiff (ca. 1260) mit elf Umläufen und einem siebengestaltigen Zentrum (Kern 1982, 225 ff.).

idyllischen Naturszenen hingegen sind Spiegelbilder der Laura und insofern konkupiscente Korrespondenzlandschaft des linken Weges. Die zeitgenössischen Deutungszusammenhänge des Labyrinths kommen der Absicht Petrarcas dabei unmittelbar entgegen. Beherrscht wird sein Gedankenbild

vor allem von den verbreiteten Kirchenlabyrinthen und ihrem sakramentalen Auftrag.³⁰ Wer, wie es die beispielhafte Ausführung der Kathedrale von Chartres (ca. 1260) verlangt (*Abb. 4* und *5*), von Westen, aus der Richtung des Todes kommend, seiner Spur nachgeht, begibt sich auf einen sinnbildlichen Doppelweg: Die übergeordnete Bewegungsrichtung geht zum Altar im Osten, wo die Sonne der Erlösung aufging. Das Labyrinth aber suspendiert den Gang dorthin. Sein Irrweg erzwingt einen Aufschub, allemal Zeit für die Besinnung auf das Irrige dieses Weges. Zeichenhaft fällt am Ende der Begehung der Ausgang mit dem Eingang zusammen – ganz so wie die Strahlen Amors durch die Augen eingehen und unter Tränen wieder austreten. Die Mitte des Labyrinths aber wird, wie sein bildliches Analogon, das Herz, zum Moment der Entscheidung: Wer seinen Irrungen entgehen will, muss umkehren. Nur eine ‚mutatio animi‘ führt zurück zum Ausgang und auf den rechten Weg. Dort wird es noch einmal bewusst: Das Labyrinth wieder zu verlassen heißt, mit dem Rücken zum Altar zu stehen, dem Ort, von dem das Heil ausgeht. Auch dies also eine Art kinetische Gewissensforschung mit dem Ziel einer spirituellen Konversion.

Damit jedoch nicht genug. Ein Labyrinth in diesem moralisierenden Sinne zu durchlaufen, heißt zugleich, sich auf ein „bivium“ zu begeben. Der vorgezeichnete Wegverlauf lässt einerseits keine Wahl: Eine Fortbewegung auf dieser Einbahn führt strikt und unbeirrbar vorwärts in die Irre, um schließlich in der Mitte anzukommen, über der die tiefen Schatten der mythologischen Verwerfung liegen: Der fatale Kampf mit der animalischen Unnatur des Menschen, die im Minotaurus Anschauung geworden ist. Sein moralisches Exempel besagt im Kern: Die tierischen Leidenschaften in sich abzutöten oder den Sündentod zu erleiden. Andererseits aber ist der Weg dahin gleichzeitig unsteten Wenden, Kehren und Kreisen unterworfen. So führt er zwar geradewegs ins Verderben, seine ungerade Bewegung macht diese Zwangsläufigkeit jedoch zu einer durchgehenden Erfahrung des Irrigen. Beides ist untrennbar miteinander verbunden und interagiert – in der Art einer dialektischen Antinomie: Weiter voranzugehen heißt, in der Zeichensprache des Labyrinths, weiter vom ‚rechten‘ Weg abzukommen. Der Rückweg aber wird zur Chance, sich das Ausmaß dieser Verfehlung bewusst zu machen und auf den vorgesehenen Pfad der Tugend zurückzukehren. Im Verständnis der Zeit wäre es der der Vorsehung.

Petrarca hätte kaum eine schlüssigere Struktur der Sinnbildlichkeit finden können, um seine Anthropologie der Sinnlichkeit zu erhellen. Mit ihrer Hilfe hat er ganz offensichtlich das Buch (seiner Gedichte) als einen Zeitraum und die Lektüre, nicht die ‚Geschichte‘ seiner Liebe als eine Wegstre-

30 Umfassend dokumentiert und analysiert von Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982.

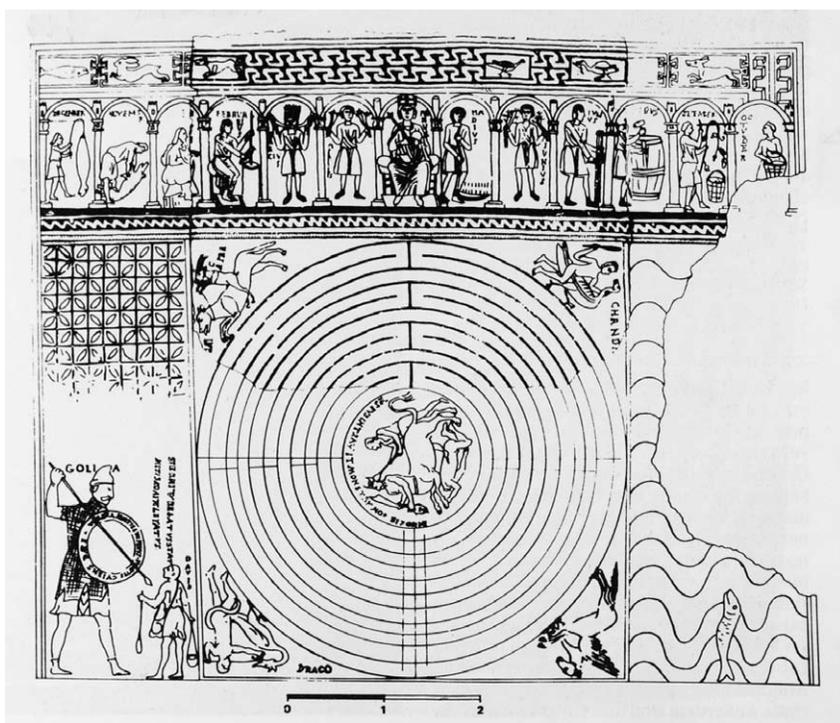


Abb. 6: Rekonstruktion des Labyrinths (Mosaikfußboden) in S. Michele Maggiore zu Pavia, wo sich Petrarca seit 1363 mehrfach für längere Zeit aufgehalten hat (Kern 1982, 233).

cke zu begreifen gewusst. Am Kirchenlabyrinth war zu entdecken, dass dessen Darbietung eine eigene, physiognomische Sprache zu sprechen vermag. Lässt sich Gleiches nicht auch dem poetisch angeordneten Sprachgebäude abgewinnen? Wer den Worten, Versen, Gedichten von Seite zu Seite folgt, wird er nicht auf einen strikten Kurs des Nacheinander festgelegt, den die Logik der fortschreitenden Lektüre (und des Zuhörens) erzeugt? Petrarca muss darin spätestens dann eine Formensprache für seine Sammlung erkannt haben, als er sie auf 366 Einträge begrenzte und damit eine morphologische Aussageebene seines Textes schuf. Zusammengenommen ergeben sie das Tagebuch eines erfüllten Jahres. Die 12 x 12 Blätter der Handschrift tun ein Übriges. Unter ihrem zeitlichen Symbolwert betrachtet, wiederholen sie die strikte kalendarische Ordnung nach Monaten. Auch im *Secretum* nimmt er die unerbittliche Chronologie auf: Als zyklischen Umlauf des Lebensrades, das am Ende zum Anfang zurückkehrt und den Tod als Beginn eines neuen Lebens ansetzt. Die innere Zeitrechnung des *Canzoniere* ist ihrerseits auf diesen symbolischen Jahreskreis und sein unumkehrbares Ablaufschema verpflichtet. Das Minneleben des Ich beginnt an einem Karfrei-

chenlabyrinthen hat. Ein Exemplar in San Michele Maggiore zu Pavia mag dies veranschaulichen (*Abb. 6*). Petrarca hat sich spätestens seit 1363 mehrere Sommer dort als Gast von Galeazzo Visconti aufgehalten. Aus dieser Zeit datiert die erste integrale Fassung des *Canzoniere* in zwei Teilen (Vat. Chigiano L. V. 176). Jemand, der die niederen Weißen empfangen hatte, dürfte weder die Basilika noch das 3,25 m große, aus schwarzen und weißen Steinen gelegte Labyrinth ignoriert haben. Es ist zwar später z. T. zerstört worden, verkörpert aber denselben Typus, der sich im benachbarten Piacenza, ebenfalls auf einem Knotenpunkt der ‚via francigena‘, befand und dem Grundmodell von Chartres folgt (*Abb. 7*). Es zitiert in der Mitte den antiken Minotaurus, in dem die unmäßige Sinnlichkeit der Pasiphae abnorme Anschaulichkeit fand. Seinem Ort gemäß wurde er christlich umgedeutet. Piacenza erläutert:

Hunc mundum tipice
 Laberinthus denotat iste
 Intranti largus, redeunti set
 Nimis artus
 Sic mundo captus
 Viciorum molle gravatus
 Vix valet ad vite doctrinam
 Quisque redire

Dies ist das Bild der Welt: das Labyrinth steht für sie; der Eingang ist breit, der Rückweg aber sehr schmal; wen die Welt einfängt, mit angenehmen Lastern, der kann kaum mehr zur Lehre des Lebens zurückkehren

Das Monster als Sinnbild irriger Leidenschaft wird dabei auffällig unter die Herrschaft der Zeit gestellt. Den oberen Abschluss bildet ein Arkadenband aus zwölf Monatsbildern. In dessen Mitte thront Annus, der Herrscher des weltlichen Jahresmaßes, sein ‚memento temporis‘ steht sinngebietend genau über dem ‚memento mori‘ des Minotaurus. Labyrinth in Buchdarstellungen beziehen sich darüber hinaus häufig auf die Berechnung des jährlichen Osterfestes, also genau auf jenen zentralen heilsgeschichtlichen Zeitpunkt, an dem der *Canzoniere* seinen labyrinthischen Gang beginnen lässt. Petrarca, und darin besteht ein Gutteil seiner Strukturfindung, gelingt es damit, aus einer Liedersammlung ein neuartiges Liederbuch zu machen: Die kalendarische Gedichtfolge überführt seine Liebesleidenschaft in ein symbolisches Curriculum, das unbeirrbar, Gedicht um Gedicht, Schritt um Schritt, den tödlichen Irrtum nach der Logik des Labyrinths ‚zugänglich‘ werden lässt.

Doch damit wäre nur die eine, ‚linke‘ Konsequenz der Laura-/‚lauro‘-Liebe Formerfahrung geworden. Nach der Zwei-Wege-Lehre dialektisch mit aufgerufen sein sollte jedoch zugleich die Veranlassung, den Irrweg auch als

Irrtum zu erfassen. Auch dieser labyrinthische Umkehrschluss lässt sich im *Canzoniere* formal nachvollziehen. Petrarca konnte ihn über die Einzelstellung der Gedichte erzeugen. Im Gegensatz zu Dantes *Vita Nova* konnte er schon deshalb nicht in der fortlaufenden Narration einer Liebesgeschichte aufgehen. Nicht dass er dazu nicht fähig gewesen wäre. Jeder lyrische Eintrag wahrt vielmehr so viel disseminale Eigenständigkeit, dass er in der numerischen Kontinuität den Charakter eines poetischen Solitärs behält und entsprechend damit zu einer inneren Diskontinuität beiträgt, die die formale Geradlinigkeit durchkreuzt.³¹ Ahmt dieser disjunktive Vortrag der Gedichte aber nicht die Herzrhythmusstörungen des liebenden Ich nach? Man kann sie als livreske Graphie seines amorologischen Irrwegs ansehen. Legt dafür nicht bereits das Eröffnungssonett ein programmatisches Bekenntnis ab, wenn es von „rime sparse“ (V. 1), „vario stile“ (V. 4) spricht, der Titel von „Rerum vulgarium fragmenta“? Deutet der *Canzoniere* damit nicht auf sein – labyrinthisches – Schreibprogramm? Seufzer (V. 2), Weinen (V. 5), die Sprache eines gebrochenen Herzens, finden ihren homologen Ausdruck („ragionare“) im gebrochenen Vortrag („il suono/stile“) der Gedichte. Es ist, als ob Petrarca sein Buch nach einer – scholastischen – Beziehung der ‚similitudo‘ angelegt hätte.

Andere Gedichte bestätigen diese Äquivalenzen zwischen Ausdruck und Aussage, indem sie auch das Ich selbst nach diesem Doppelweg des Labyrinthischen abbilden („e me tenne un, ch'or son diviso et sparso“, *RVF* 135, 26), der überdies die Metaphorik durchdringt. Parallel dazu hat das *Secretum* eine irrturnsanfällige Anthropologie als Ursache für einen abirrenden Minnediskurs herausgestellt: Wahrheitsgemäßer als durch einen kranken Stil kann die ‚Krankheit‘ des Herzens nicht benannt werden (*Secr.* III, 1, S. 226 ff.). Am Bilde dieser aufgebrachten Natur scheint sich auch der doppelte Stilwille wechselseitig zu erhellen: Systole und Diastole, ihre gegenläufigen Grundbewegungsarten – meinen sie nicht auch den Kompositionswillen seines Buches, wenn es heißt: „ricogliendo le sue [d. i. von Laura/lauro] sparte fronde / dietro le vo pur così passo passo“ (*RVF* 333, 7–8). Im *Secretum* sagt er: „Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam“ (III, 18, 5). Doch solange sein „dissidio“ andauert, müssen die Blätter des Lorbeerbaumes weiterwachsen. Und so fügt der *Canzoniere* mit höchster formaler Strenge Vers an Vers, fügt Reim zu Reim, unterwirft sie den Gesetzen ihrer lyrischen Gattungen und weist ihren Autor als Meister der poetischen Linienführung aus. Das Ich andererseits, das

31 Nach Stierle: Francesco Petrarca (s. Anm. 1), S. 536 ff. bildet die „Spannung von Zerstreuung und Sammlung“, Vielheit und Einheit die höhere Ordnung des Buches, allerdings nur im Zeichen des „vano“ (*Proömium*, 6), nicht als Abbild des dialektischen Seelenstreits.

er solchermaßen formal in Ordnung hält, lebt thematisch und bildlich gerade seine innere Unordnung aus. Und so wie es durch Laura hin- und hergerissen ist („l'alma sbigottita [...] si turba et rasserena / et in un esser piccolo tempo dura“, *RVF* 129, 6–11), so wechselhaft und diskontinuierlich („vario stile“) sind auch seine Selbstaussagen. Da es in seinen Liebesangelegenheiten keinen wirklichen Fortschritt gibt, bleiben ihm deshalb nur Schritte, die sich im Kreise um ein abwegiges Zentrum drehen. Vorwärts, von der blinden Hoffnung Amors getrieben; zurück aus Einsicht in die Vergänglichkeit; weg von ihr, um dem Drang der Sinne zu entgehen, der von der Gegenwart der Herrin ausgeht, um andernorts doch nur wieder in der Erinnerung ihr Bild lebendig werden zu lassen; hinaus in Landschaft und Natur; doch sie sind voller Paronomasien und reden damit die Sprache der Laura (*RVF* 129). Wohin das Ich sich auch wendet – es bleibt befangen in den verschlungenen Diskursgängen seiner Leidenschaft, die gleichwohl nur das eine fatale Ziel kennen.

Diese Poetik des labyrinthischen Doppelweges beweist sich darüber hinaus in den Sequenzenbildungen des *Canzoniere*. Die bedeutende Gruppe von fünf Kanzonen (*RVF* 125–129) etwa trifft sich im Bild der abwesenden Laura, das das Ich sich in einer fortzeugenden Fantasmagorie ausmalt, sich spiegelnd in einem sensiblen Naturraum, der die Entfernung und Entfremdung des Ich umschlagen lässt in eine Erfahrung von Eigentlichkeit. Doch selbst dieser längere thematische Bogen hält intern noch einmal an, um in *RVF* 128, mit *Italia mia*, das Motiv der Fremdheit auch ins Politische zu verlängern. Der Krieg im Innern des Ich wird so zum Sinnbild des kriegerisch zerstrittenen Italien, das seine eigenen Interessen mit ausländischen Söldnern verflechtet und sich daran verliert (V. 81 ff.). Ähnliche Verkettungen hatte bereits der Eingang gebildet; das Ende des ersten Teils (*RVF* 260–263) sammelt sich zu einem anschwellenden Frauenlob, zugleich Lobgesang auf die Poesie (*RVF* 263). So phrasiert auch der Ausgang, die Gedichte *RVF* 360–365. Doch wo immer sich der *Canzoniere* ein Stück weit thematisch und motivisch begründet: Es bleiben dennoch Bruchstücke einer großen, disparaten Konfession. Unterstützt durch die gehobeneren Formen von Kanzone, Madrigal und Sestine bilden sie Wegkreuzungen, Haltepunkte, Sammelstellen, an denen das Ich sich zusammennimmt, ohne dass das Buch seine Kunst des Fragments im Ganzen aufgäbe.

Dafür sorgt nicht zuletzt ein reiches Reservoir an Motiven, Worten, Wendungen, kurz: eine diskursive Gebärdensprache. Petrarca kombiniert sie immer neu, wandelt ab, erweitert, so dass sie, ganz wie sein Liebesdenken, ständig in Gang bleiben. Der buchstäbliche Text schafft dadurch über der syntagmatischen Zeilen-, Strophen- und Gedichtfolge eine zweite, paradigmatische Ebene der Verknüpfung. Auf ihr vermag das Vokabular des Laura-Lexikons ein eigenes Leben der Resonanz zu führen und sich frei, nach

klanglichen, bildlichen, semantischen, etymologischen Verwandtschaftsverhältnissen aufeinander zu berufen. Damit aber brechen sie die Disziplin des Satzbaus, der Grammatik, Idiomatik des Minnesprechens. Es ist, als ob das Urwüchsige, Eigensinnige, Wuchernde, die leidenschaftliche Zeugungslust der Venus sich in Stil und Struktur des *Canzoniere* Ausdruck verschaffte und eine Ordnung der Abweichung zuließe, die die Strenge des geraden Weges widerlegt. Labyrinthisch erscheint sie, weil sie dem Systemcharakter des Irrs Gestalt verleiht. Das bedeutendste Beispiel gibt der Name der Laura selbst.³² Seine strukturbildenden Paronomasien sind bekannt. Er bildet gleichsam das Urwort, das, dem Sprachzauber des Orpheus ähnlich, andere Worte anzieht, die ihr Denotat Mal um Mal überspringen und einen Rückraum der Verlockung eröffnen, der sich allen diskursiven Regelungen entzieht. Spätestens hier wird offenkundig, dass Petrarca sich reich verzweigender Lorbeerbaum des Dichtens mehr im Sinn hat als nur eine Topographie sinnlicher Versündigung anzulegen. Hinter ihm zeichnet sich ein anderer, dunkel lockender und insofern verbotener Baum der Erkenntnis ab. Jenseits der Verwerfungen des geraden Weges waltet, für sich selbst genommen, offenbar eine eigene, wirre Logik. Sie vertraut darauf, dass Worte, die sich anders als auf die vertraute, kontrollierte oder verabredete Weise rufen, gleichwohl etwas Bedeutsames mitzuteilen haben. Der stockende, sich beschleunigende, einhaltende, springende, sich wiederholende, widersprechende Vortrag der Gedichte im *Canzoniere* mündet in eine Partitur der Mehrstimmigkeit. Das Ich auf seiner irrigen ‚via d’amor‘ gewinnt dadurch Identität weniger aus einer beschließenden Zielvorstellung als aus seiner Durchführung, aus der Performanz seiner affektiven und diskursiven Bewegtheit. Bahnt sich darin aber nicht, zumindest negatiert, eine Poetik der Gedankenverbindung an, die neben, unterhalb der Verstandesklarheit und Offenbarungswahrheit über ein kreatürliches Wissen vom Menschen verfügt, das seine Doppelnatur ebenso angeht wie seine begrifflichen Abbilder? Was als Ausdruck abwegiger, fehlgeleiteter Leidenschaftlichkeit erscheint, kann, um seiner selbst willen betrachtet, als die Form einer eigenen, vegetativen Zusammenhangsbildung zu Bewusstsein kommen. Die Verzweigungen, Verflechtungen, Durchdringungen, das Wuchernde in den Empfindungen und Texten des Ich schaffen nicht dadurch ein Ganzes, indem sie seine vielen verstreuten Lebensmomente vereinheitlichen, sondern sie verdichten. Auf diesem ‚linken‘ Weg bildet sich Identität mithin ungleich weniger durch moralische Intention – Laura ist nicht zu erreichen – als vielmehr durch semiotische Intensität.

32 Beispielhaft dazu Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a. M. 1964, S. 192 ff.

Sehr viel später wird diese alternative Wahrnehmungsweise dann philosophisch zu Ehren kommen. Ludwig Wittgenstein etwa trat entschieden für ein Erkenntnismodell ein, das Wahrheit aufgrund von ‚Familienähnlichkeiten‘ gewinnt. Noch später griff Gilles Deleuze den biologischen Begriff des Rhizoms auf und entwickelte in diesem Bilde des Wurzelwerks ein zirkuläres Verhältnis von Buch und Welt, kritisch gewendet gegen rationale Beherrschungsstrategien.³³ Lange vor ihnen aber ließ sich dies unter dem – erkenntnistheoretischen – Patronat von Venus vergegenwärtigen. Jean de Bondols *Apokalypse von Angers* (Abb. 2) kennt sie, zeitgemäß, als „la grande prostituée“. Das „bivium“ (Y), das eine „vita voluptaria“ (Fulgentius) nach sich zieht, wird in zwei allegorischen Gewächsen versinnbildlicht. Die sinnliche Denkweise, die Venus, die Gottheit des linken Weges, verkörpert, findet ihr bildliches Äquivalent im wuchernden, labyrinthischen, rhizomatischen Blattwerk, ihrem kognitiven Kontext. Er drängt seinen Widerpart, den Baum der – rechten – Erkenntnis, an den Rand. In dieser Darstellungskondition ist auch ein geniales, wenngleich verschlüsseltes Plädoyer zu sehen: Leonardo da Vincis Ausmalung des Gewölbensaals („Sala delle asse“) im Castello sforzesco in Mailand. Er zitiert zwar die Vorstellung der ‚arbor porphyriana‘, wie sie Raimundus Lullus eingeführt hat. Demonstrativ wachsen die sechzehn Bäume der Wissenschaften jedoch über ihre Ordnungssystematik hinaus und entgrenzen, verschlingen und verknoten sich in einem urwüchsigen Blattwerk, das zeichenhaft der Erkenntnismacht der Venus huldigt, ohne sie noch bildlich oder namentlich zu nennen.

Petrarca hat also wohl auch in dieser Hinsicht eine Weichenstellung eingeleitet. Für ihn ist Poesie im Zeichen der Laura die Körpersprache dieser sinnlichen Vernunft. Nicht ohne diesen Grund sind Daphne (und Apoll) die Patrone seines lyrischen Blattwerks (vgl. Abb. 3).³⁴ Denn so, wie sie ihren Liebenden am Ende zurücklassen, ist er, nach dem Durchgang durch seine lyrische Gewissensforschung zu Macht und Lust der Leidenschaften, kein anderer geworden. Statt Konversion ist ihm jedoch eine epochale Konfession gelungen, einerseits vergleichbar der seines Mentors Augustinus, andererseits unterschieden durch ein frühneuzeitliches Bewusstsein seiner selbst. Dieser subjektivistische Mehrwert zeigt sich bereits quantitativ: Die beschließende Kanzone (*RVF* 366) beansprucht fast zehnmal soviel lyrischen Raum wie das korrespondierende Sonett zu Beginn. Sie bringt die bewegenden Motive systematisch zur Entfaltung, die im Proömium nur verkürzt, wie ein Inhaltsverzeichnis, angekündigt waren. Im ersten Vers („Voi ch’ascoltate“) hallen nicht nur höfische und biblische Echos nach. Er

33 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom* [dt.], Berlin 1977.

34 Vgl. Michelangelo Picone: *Il mito laureano nel Canzoniere di Petrarca*, in: Davide de Camilli (Hrsg.): *Studi di Onomastica e Letteratura*, Pisa/Rom 2007, S. 57–68.

führt das Buch vor allem als einen öffentlichen Raum ein, in dem jemand, schweren Herzens, sein Innerstes offen legt. Und er tut dies, indem er vor allen seine Irrtümer als dessen Konstitutionsverhältnisse bekennt.

Doch er tut dies abgelöst von moralischen Beschriftungen der Lebensalter. Kommt dies nicht, wenn auch im Modus der Negation, einer epochalen Entdeckung gleich? Petrarca hat damit ein neuartiges Modell der Verge-wisserung an sich selbst erfasst, mit drei bedeutenden Perspektiven. Indem er sich mit Vollkommenheitsbegriffen des tradierten Marienbildes ausein-ander setzt, konnte ihm aufgehen, dass sie im Grunde nur die Umkehrung seiner eigenen, wohlbekannten Verfehlungen sind. Offenbar ist es also mög-lich, moralische Lebenswerte im Umkehrschluss unmittelbar aus der Misere des menschlichen Lebens selbst zu gewinnen: Erste Ansätze zu einer auto-nomen, innerweltlichen Sittlichkeit. Zum anderen erwächst diese Referenz auf sich selbst einer intensivierten Aneignung, nicht Leugnung kreatürlicher Sinnlichkeit. Unter der Hand kommt sie dabei zuletzt als der wahre, unhintergehbare Beweggrund allen Lebens zur Geltung – auch wenn der *Canzoniere* von Anfang bis Ende beklagt (*RVF* 1, 1–2), dass der Seelen-kampf zu Lebzeiten deshalb keine Ruhe finden kann. *De facto* wird dadurch jedoch eine spiritualistische Aufhebung anthropologisch auf den Kopf ge-stellt.³⁵ Die ‚anima vegetativa‘ lässt sich nicht länger verteufeln. Es gilt viel-mehr, sie mit Hilfe der ‚anima intellectualis‘ ins Bild des Menschen einzuge-meinden. Hier setzt ein gedanklicher Übergang an, der schon in Boccaccios *Ninfale fiesolano*, erst recht in der neuplatonischen Naturphilosophie Marsilio Ficinos oder in Leon Battista Albertis *Libri di famiglia* dazu führen wird, den Sinn des Lebens vom Leben, nicht vom Tode her zu bestimmen.

Noch offensichtlicher vermag diese Deutungsperspektive des Labyrinths die anthropologische Konversion an der Mitte des Weges, an der Zäsur der Zweiteilung zu erhellen. Die antike Mythe verlegt dorthin die Tragödie des Minotaurus, Konsorte des Moloch und des semitischen Baal. Sie lässt nur die Wahl zu, ihn und die animalischen Kräfte abzutöten oder von ihm getötet zu werden. Mittelalterliche Labyrinth-Vorstellungen haben dieses Drama auf verschiedenste Weise christianisiert. Wo der siegreiche Theseus nicht mit Christus in Verbindung gebracht wird, kam das sinnbildliche Gefängnis des Minotaurus unter eine andere Auslegung. Im Blick auf Petrarca hat wohl Dante die Richtung gewiesen. Die Jenseitswanderer der *Commedia* treffen im zwölften Gesang des *Inferno* auf das Monstrum, die Schande Kretas. Vergil klärt Dante auf, die Raserei der Bestie sei für sie keine Ge-

35 Vgl. Winfried Wehle: *Concupiscentia signorum*. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. – Augustin, Dante, Petrarca –, in: Walter Haug/Dietmar Mieth (Hrsg.): *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München 1992, S. 247–274.

fahr, weil – auf diese Begründung kommt es an – Begierden in Aufruhr („ira“) sich selbst auffressen. Mit anderen Worten: Dante kann zur Bereinigung der ‚ruinösen‘ Sinnlichkeit auf die Tat des Theseus (hier) verzichten, weil sie sich selbst zerstört. Petrarca hat diese Auffassung auf die Lehre von den Lebensaltern übertragen. Die strengen Zeitlinien des *Canzoniere* stellen sein Ich genau in der Mitte seiner Lebenszeit vor die Entscheidung – ‚mutatio vitae et animi‘ –, die die Labyrinth-Dramaturgie dem abverlangt, der die Leidenschaftlichkeit zum Zentrum seines Lebens gemacht hat. Der Tod der Laura führt ihm brutal die Nichtigkeit der kreatürlichen Beweggründe vor Augen, die die Doppelgestalt des Minotaurus beherrscht, welchen das Ich in sich selbst trägt. Deshalb bleibt ihm nur das „pensoso“, der gewundene Rückweg der Reflexion durch die Irrgänge der Leidenschaften, wie sie der *Canzoniere* unter der Bildführung des Labyrinths lesbar werden lässt.

Die Sprache der Zahlen macht es auf ihre Weise geltend. Das letzte Gedicht vor der Mitte (*RVF* 263), Triumphlied des linken, irrigen Weges, ergibt in der Quersumme elf. Elf Umläufe aber haben in der Regel die Sündenlabyrinth. Ihre ungerade Zahl zeigt die fatale Überschreitung der zehn Gebote an, die in den seelischen Tod führt. Das erste Zeugnis des zweiten Teils (*RVF* 264), Echo auf den Tod der Laura, ergibt addiert zwölf, eine vollkommene Zahl, die zwölf Apostel, die ihr altes Leben abgelegt und mit Jesus von Nazareth ein neues begonnen haben. Sie deckt sich mit den zwölf Monaten, nach denen *Canzoniere* und Labyrinth zahlensymbolisch ein erfülltes und begrenztes Leben bemessen; zugleich ein sensibler Aufschluss auch über das Selbstverständnis des Liederbuches als Ganzes. Mit seinen 144 Seiten, der Quadratur von zwölf, erhebt es die Poesie ihrerseits zum vollkommenen Ausdruck menschlicher Unvollkommenheit.

Der höchste labyrinthische Aufschlusswert geht jedoch von den sieben leeren Seiten zwischen der Elf von *RVF* 263 und der Zwölf von *RVF* 264 aus. Sie sind integraler Bestandteil des Zahlenwerks. Dennoch wurde ihnen kaum die nötige semiotische Aufmerksamkeit zuteil.³⁶ Traditionsschwer ist ihre symbolische Fracht. An dieser Bruchstelle des *Canzoniere* kommen sie zunächst unter die Perspektive der Lebensalter. Mit dem Tod Lauras hat das Ich die Mitte seines Liebeslabyrinths erreicht. Der Bann, in den sie und ihr Name ihn geschlagen haben, bekennt so drastisch seine elementare Ohnmacht – es ist die Lektion, die Dante im *Inferno* erteilt hatte. Ohne Laura

36 Zwar lässt Gerhard Regn (s. Anm. 10) – mit Santagata (s. Anm. 8) – die beiden Teile in allgemeiner Weise gegeneinander arbeiten, einen „simbolismo dell’architettura discorsiva“ (der die ‚mutatio vitae‘ repräsentiere) und eine „semantica della storia“ (die diese Lebenswende als Aufschub behandelt), geht aber vor allem nur auf diese Frage ein anhand einer Interpretation von *RVF* 266 und 299.

hat sein Blick jede sinnliche Gewähr für das eingebüßt, was es in ihr wahrgenommen hat. Ohne die ‚Sonne‘ seines Erdenlebens aber sieht es sich ganz auf die Schattenseite seiner Doppelnatur zurückgeworfen. Das Zentrum des Labyrinths ist der finsterste Ort im Bauwerk des Dädalus, zugleich Stätte des Todes und häufig, wie im Modell Chartres, in der Mitte auch mit der Siebenzahl, den sieben Hauptsünden identifiziert. Niemals zuvor musste das Ich sich deshalb selbst wie Minotaurus vorkommen, beherrscht von einem mächtigen Tierleib, gegen der der kleine Kopf nichts ausrichtet.

Die sieben leeren Seiten beraumen so das seelische Sinnvakuum an, das ein Leben im Dienste von Laura/ ‚lauró‘ hinterlässt. Doch dies betrifft nur die Vorderansicht dieses einschneidenden Ereignisses. Für den Liebedichter der Laura war ihre Erscheinung eng mit der Heilsbiographie Christi verknüpft. Sollte dies nicht auch für ihr Ende, *seinen* amorologischen Karfreitag gelten? Die Leerstelle setzt Zeichen auch in dieser Hinsicht. Über Jesus von Nazareth heißt es in den Evangelien von Markus (15, 33 ff.) und Lukas (23, 44 ff.): „In der Stunde seines Todes riss der Vorhang im Tempel mitten entzwei.“ Die demonstrative Lücke des *Canzoniere* – reißt sie nicht ihrerseits die Textur christologisch in zwei Teile, die den poetischen Tempel der Laura umgibt? Und die Finsternis, die über das ganze Land hereinbrach, als Jesus seinen Geist aushauchte – teilen die leeren Seiten es nicht, dem Schriftmedium gemäß, in der verdunkelten Botschaft des Verstummens mit? Der Tod der Laura wird so paradigmatisch oder, historisch gesprochen, typologisch perspektiviert durch die Bildungswelt der Antike *und* die Heilswelt des Christentums.

Wie die letzten Einträge des *Canzoniere* zeigen, findet auch der Rückweg zu keinem Beginn einer amorphologischen ‚vita nova‘ wie bei Dante. Das Ich bleibt, was es war: Seiner abwegigen Anthropologie verhaftet. Doch die Leere, die Lauras Tod hinterlassen hat, schafft andererseits Raum, um nun noch unmittelbarer in der Ausarbeitung ihrer Wirkung auf den Liebenden sich selbst gegenüberzutreten und die Worte, die er über sie gesagt hat, als ein Selbstbildnis in ihrem Namen aufzufassen. Auch wenn seine Äußerungen, labyrinthisch gelesen, einem Kreisen um ein Zentrum ohne beständige Mitte gleichen – liegt nicht gerade darin die eigentliche Errungenschaft des *Canzoniere*? Petrarca hat sein Buch auf ein eingeführtes anthropologisches und moralisches Lebens- und Konfessionsschema hin modelliert, wie es namentlich Dantes *Vita Nova* perfektioniert hatte,³⁷ ihm aber eine neuzeitliche Selbstreflexivität abgewonnen. Die Leere am Wendepunkt zeigt eine semiotische Peripetie an: Der Liebende, der sich in den Windungen des linken Weges verliert, sammelt sich in den ‚geraden‘, linearen Aufzeichnungen

37 Vgl. Winfried Wehle: Dichtung über Dichtung. Dantes „Vita Nova“: Die Aufhebung des Minnesangs im Epos, München 1986.

des Dichtenden so, wie er ist. In der Dialektik von kreatürlicher Zerstreuung („*frammenti dell' anima*“) und poetischer Konzentration hat er einen Ausweg gefunden, um die Unentscheidbarkeit seines „*dissidio*“ anzunehmen und als solcher er selbst zu sein – in Abwesenheit des anderen, der er hätte sein sollen. Dementsprechend ist er am Ende der Gleiche wie zu Beginn; nur dass er mehr Ich geworden ist. Denn der Weg durch das kunstvolle Labyrinth seiner Gedichte verwandelt den Zeitverlust, den das Seelenheil erleidet, in gewonnene Zeit der Seelenkunde.

Dass Petrarca, jenseits aller moralischen Anfechtungen, darin durchaus eine Erfüllung seines Lebenswerkes sah – auch dies hat er diskret, wenn auch andernorts, durch den antiken Mythos des Labyrinths hindurch zu verstehen gegeben: In der Gestalt des Dädalus, wie er dem Hochmittelalter durchaus geläufig war. Die Sage kennt ihn ihrerseits als strittige Doppelnatur. Einerseits hat er Mittel und Wege ersonnen, um Pasiphae ihre Phallomanie ausleben zu lassen. Andererseits aber gilt er auch als der bewunderte Baumeister des kretischen Labyrinths, in dem die Frucht dieser monströsen Liebe eingesperrt wurde. Auf seine Weise war also auch er Architekt elementarer Leidenschaften. Gotische Kirchenbaumeister haben nicht selten in seinem Bild und Namen ihre Kunstfertigkeit ins kulturelle Gedächtnis eingetragen. Ihr sowie Ovids und Vergils Vorbild hat sich auch Petrarca zu Eigen gemacht. In der vierten Ekloge seines *Bucolicum Carmen* bezieht er Dädalus in die Reflexion auf sein dichterisches Selbstverständnis ein.³⁸ Sie ereignet sich als eine Laudatio auf die Poesie, die in einer kostbaren Leier versinnbildlicht ist. Thyrenus, Petrarcas Kunstname, hat sie – Welch ein Akt antikisierender Hagiographie – von jenem „Größten“ als Geschenk erhalten, über den „alle Kunsthandwerker ewig staunten“ – Dädalus. Petrarca setzt damit den Konstrukteur des Labyrinths als Antitypus einer Kunst ein, deren Typus er selbst verkörpert. Als Erbauer des Apollo-Tempels zu Cumae (Vergil) liegt sein Schatten auch über der Mythenparallele von Apollo und Daphne im *Canzoniere*. Dort bringt ihn Petrarca über eine weitere Verzweigung seiner Sage ins Spiel: Seiner symbolträchtigen Flucht aus Kreta, wo er wohl selbst im Labyrinth festgehalten wurde und für sich und seinen Sohn Ikarus Flügel schuf, um seinem Gefängnis über den Himmelsweg zu entkommen.

Spielt Petrarca nicht mehrfach in diesem Sinne auf die Flügel an, die ihm Gott, der Werkmeister (*Buc. Carm.* IV, 1–2) der Welt und des Menschen, verliehen hatte? Bezeichnenderweise im ersten Gedicht des zweiten Teils (*RVF* 264, 6) sowie intensiv im Finale von *RVF* 360. Seine Bilanz im Mythenvergleich ist einhellig: Er habe die Flügel seines Ingeniums, bekennt er

38 Text und Übersetzung in: Margrith Berghoff-Bührer: *Das Bucolicum Carmen des Petrarca. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Vergils Eclogen*, Bern 1991, S. 214 ff.

resümierend und resignierend (V. 29), nicht genutzt, um sich in einer wahren „alta impresa“ (RVF 5, 6) über den linken Weg („manco piede“, V. 9) der trügerischen Leidensliebe zur „parte divina“ (V. 3) der menschlichen Natur zu erheben. Sein spiritueller Aufstieg in die ewige Unsterblichkeit (V. 137) blieb bis zuletzt unerfülltes Projekt. Deshalb wandte er sich an die Jungfrau Maria. Die Glaubenszeugnisse bestätigen, dass ihr in ihrer Himmelfahrt als einziger irdischer Gestalt diese ‚mutatio‘ gelungen ist („verginę santa [...] che per vera et altissima humiltade / salisti al ciel“, RVF 366, 42). Unausgesprochen stellt Petrarca damit Dantes Modell einer amorologischen Himmelsleiter als Requisit eines Innenwelttheaters bloß. In der Pause zwischen Irdischem und Himmlischem Paradies hatte dieser dem Jenseitswanderer umstandslos übermenschliche Flügel verliehen („trasumanar“, *Par.* I, 70), um ihn mit Beatrice ins Empyräum aufsteigen zu lassen.

Der Dichter des *Canzoniere* knüpft also durchaus an Dädalus als antikem Sinnbild für geistigen Aufstieg an, identifiziert sich jedoch gerade mit jener anderen Version des mythischen Genies, die dessen Kunst auf Erden verherrlicht: Dem Baumeister des Labyrinths. Auch auf dieser Erfindung lässt sich die anthropologische Grundfrage abbilden, um die es ihm geht: Wie mit menschlicher Naturenergie menschenwürdig zu verfahren sei. Im *Canzoniere*, den poetischen Gängen seines Labyrinths, wächst Schritt um Schritt, Vers um Vers ein Bewusstsein, dass eine exzessive Leidenschaftsentfaltung zwar in seelischem Tod endet. Sie im spirituellen Umkehrschluss deshalb aber radikal, durch die Mortifikation sinnlicher Begierden, abzutöten, wäre ebenfalls keine (Er-)Lösung: Sie sind, zumal in der Verkörperung Amors, Akteure des kreatürlichen Lebensprinzips, ohne das geistige Leben nicht möglich ist. Deshalb kann sie das liebende Ich Petrarcas auch nicht aufgeben. Sein dialektisches Erkenntnisverfahren, auf das er sich mit Laktanz stützt, würde sonst die Beweglichkeit verlieren, zu der ihn die Irrtümer auf seiner ‚via d’amor‘ animieren. Sofern sie jedoch mit Kunstverstand in den Windungen des Labyrinths festgehalten und damit verlangsamt und begehbar gemacht werden, tritt aus der Not des Irrens selbst die angemessene Therapie heraus: Der falsche Weg durch die Leidenschaften wird, literarisch verschriftlicht,³⁹ in allen Einzelheiten gegenständlich und objektivierbar. Die Enteignung, die uns die „concupiscentia“ zufügt, lässt sich auf diese Weise umkehren in kulturelle Aneignung. Gerade wird der Weg des Menschen durch die Zeit dadurch zwar nicht. Doch die Abfolge der „Fragmente“ im *Canzoniere* legt einen poetischen Ariadne-Faden durch die Abwegigkeit unseres Leidenschaftsvermögens. Petrarca wird darüber zum Kartographen der ‚anima sensitiva‘, deren Seelengelände zwischen ‚anima

39 Thematisch erschlossen von Lorenzo Geri: *Ferrea Voluptas. Il tema della scrittura nell’opera di Francesco Petrarca*, Padua 2007.

vegetativa‘ und ‚anima intellectualis‘ er prägend für Jahrhunderte erschlossen hat. Wie die Baumeister gotischer Kathedralen hat er sich dadurch im Reflexionsraum seines Kunstwerks als dichtender Dädalus verewigt. Mehr als allen Späteren war ihm der Preis dafür jedoch noch wohl bewusst: Dass der Geist der Natur in seiner höchsten Form, der Poesie, kaum mehr zu vereinbaren ist mit dem „Frieden“, den „Gott“, die vollkommene Natur des Geistes, verheißt (*RVF* 366, 157).