



Die sieben Lebensalter, Illustration zu Psalm 89/90,
Paris, Bibliothèque Nationale de France,
Ms. lat. 8846, fol. 161.

Maria, Minnekönigin – Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta* 366: ein Gedicht über ein Gebet

WINFRIED WEHLE

Groß ist die Verführung, Werk und Wirkung Petrarcas von dem Ehrentitel her zu erschließen, den ihm im 19. Jahrhundert Jacob Burckhardt verliehen hatte: er sei der erste moderne Mensch gewesen. Seitdem hat er einen festen Platz in der Galerie der geistesgeschichtlichen Größen, die aufgerufen werden, wenn es um die Geschichte von Subjektivität geht. Keine Frage: kaum einer hat so früh so eindrucksvoll seiner inneren Zerrissenheit, seinem *dissidio*, eine so kunstvolle Gestalt gegeben, sodass sie bis in die Moderne fortwirkt. Gewiss, in ein Verhältnis zu sich selbst zu kommen war noch jeder kulturellen Epoche aufgegeben. Entscheidend aber ist, wie es gebildet wird. »Ich« ist eine Bezugsgröße. Seien es die (antiken) Götter, oder der eine christliche, die Natur, die Wirklichkeit, die Gesellschaft, das Bewusstsein, das Materielle oder »Nichts« (wie bei Sartre): stets erfasst sich Identität im Spiegel eines Gegenüber. Wie sie ausfällt, hängt wesentlich davon ab, ob sie von oben, von außen, von unten her als Objekt fremder Mächte, also heteronom bestimmt wird oder sich als Subjekt, autonom, selber setzt und sich aus seinem Denken, Fühlen und Wollen selbst erschafft.

Das Minnetagebuch des Francesco Petrarca, seine *Rerum vulgarium fragmenta*, auch: sein *Canzoniere*, will in dieser Hinsicht als ein kostbares, inzwischen weltliterarisches Dokument gewürdigt sein, weil es eben dieses kulturell sich wandelnde und erneuernde Selbstbildnis als einen lebenslangen Prozess vorführt. Der Autor veranlasst das Ich seines Gedichtbuches, sein Innerstes lyrisch vor uns zu zergliedern und auszubreiten (*or son diviso et sparso*; RVF 135, Vers 26)¹. Seine Verse (die *rime sparse*; RVF 1, V. 1) sind

insofern sein Spiegelbild. Er hat es damit als Schaubühne eines Seelenstreites angelegt, die es im Zwiespalt (*diviso*) zeigt zwischen einem Selbstverständnis, das ihm der Glaube vorgibt und einem, zu dem es mit Hilfe der Kunst aufzubrechen im Begriff ist. Sich von dem einen Pol zu entfernen erzeugt moralische Schuld; dem anderen sich zuzuwenden aber Ungeborgenheit. Doch das ist der Preis, um Identität neu und anders einzurichten. Von diesem Gegenspiel, gleichsam der Systole und Diastole seiner *anima*, lebt Petrarca's Liederbuch vom ersten bis zum letzten Gedicht. Es beschwört zwar, im letzten Wort, den Gemütsfrieden (*pace*, RVF 366, V. 137), kommt aber dennoch nicht zur Ruhe. Offenbar ist ihm eine jenseitige Selbstbestimmung schon so weit entrückt, dass sie Bedürfnisse schafft für Fragen, was den Menschen im Diesseits zum Menschen macht – und wie Petrarca glaubt, sich dieses selbstbezüglichen Ichs vergewissern zu können.

Wie bekannt, hat der Autor die »verstreuten« Zeugnisse dieser lyrischen Selbsterforschung einer strengen kalendarischen Ordnung unterworfen. Die 366 Gedichte fügen sich zum Tagebuch eines Ausnahmejahres. Es steht damit symbolisch für den seelischen Lebenslauf im Ganzen. Das letzte Gedicht, die so genannte Marienkanzone (RVF 366), wird von daher als das letzte Wort in der Sache ausgezeichnet. Zu welchem Ende kommen die lebenslangen Gemütskämpfe (*guerra*; RVF 366, V. 12) des Ich? Wie nimmt es sich zuletzt wahr? Seine Antwort darf historisch genannt werden. Was sie wirklich bedeutet, lässt sich allerdings erst ermessen, wenn sie auf ihre geistesgeschichtlichen Voraussetzungen bezogen wird. Beliebt ist es, den *Canzoniere* als Liebesgeschichte, gar als »romantischen Liebesroman« attraktiv zu machen. Wenn das Erlebnis der Laura, die Herrin seines Herzens, jedoch die Gestalt einer Geschichte nahelegt, dann zeitgemäß, nach einem Format, das das symbolische Kalenderjahr nach der damaligen Lebensalterlehre berechnet. Diese variiert zwar die Einteilung, unkalkulierbar wie das Leben effektiv ist. Doch drei bemerkenswerte Konstanten hält sie durch. Zum einen: als Fülle einer irdischen Existenz gesteht sie immerhin 70 Jahre zu. Zum anderen: innerhalb dieses befristeten Daseins sieht die Epoche Petrarca's noch überwiegend, mit Augustinus und Isidor von Sevilla, sieben leib-seelische Wegstationen vor. Der dritten Konstante aber ist alles untergeordnet: das alles bestimmende Ereignis des Lebens

ist der Tod. Hinter ihm standen jedoch die drastischen Drohgebärden der ewigen Verdammnis. Sie vor allem sollten nach dem Willen der Religion die wahre Hinwendung des Diesseits zum Jenseits durchsetzen. Niemand hat die Kehrseiten dieses himmlischen Glücks schrecklicher ausgemalt als Dante im *Inferno* seiner »Göttlichen Komödie«. Eine jede Anleitung zur rechten Lebensführung hielt es deshalb für notwendig, moralische Wegzehrung zu verabreichen. Zwei Spielarten hebt die Ikonographie der Lebensalterlehre dabei hervor: eine, die das Schicksal des Menschen von seiner Seele, eine andere, die es von seiner Leiblichkeit her beurteilt. Die erste, die spirituelle Lesart, lehrt, dass das Leben von Gott kommt und zu ihm zurückführt. (Abb. S. 24). Am Ende soll als bewusste Gotteskindschaft ausgearbeitet sein, was im biblischen »Seid wie die Kinder« naiv angelegt war. Dazu haben sich die vitalen Energien (Spiel, Jagd, Natur als Untertan) Schritt um Schritt umzuwandeln in geistige Kräfte: Achtung vor der Natur als Schöpfung (4. Station), Zuwendung zu Wissen und Weisheit, schließlich Weltenthaltung, zuletzt Aufblick zum bestirnten Himmel.

Die andere Auslegung liest den Lebenslauf als bio-logischen Zyklus.² (Abb. S. 29) Werden und Vergehen sind seine ungeistigen Beweggründe. Statt metaphysischer Erlösung steht am Ende erniedrigende Leiblichkeit in deren physischer Auflösung (Gerippe/Grab). Dieser irdische Aufenthalt war in spiritueller Hinsicht also nichtig, ist der »Vanitas« zum Opfer gefallen. Sie hat die Natur des Geistes verraten und ihrer Gegengottheit gehuldigt, der Kreatürlichkeit. Wer sich ihr überlässt, liefert sich der Kontingenz, dem Rad der Fortuna (in der Mitte) aus, die alle Vorsehung leugnet.

Diesen Lebensbildern liegt ein Gegensatzzusammenhang zugrunde. Er beherrscht den Zwischenraum von Gott und der Welt, von Transzendenz und Immanenz. Auf diesem unwegsamen Gebiet nun hat Petrarca das Gebäude (*aedificium*) seines *Canzoniere* errichtet. Sein Wagnis ist bedeutend. Er lässt die Gegensätze nicht nur als solche zu, sondern stellt sich der kühnen Frage, inwieweit das Bild des Menschen nicht nur mit seinem Kreator, sondern auch mit seinen kreatürlichen Bedingtheiten in Einklang zu bringen wäre. Um dieser Herausforderung standhalten zu können, musste er seinen Traditionsvorgaben, mithin auch der populären Lebensalterlehre, ein wis-

senschaftliches Fundament geben. Im Blick auf sein Liederbuch eröffnet seine Schrift *Secretum meum* dafür geradezu einen rückwärtigen Eingang.³ In einem fingierten Streitgespräch mit immerhin Augustinus – Petrarca hat nicht allzu gering von sich selbst gedacht – überweist er die Frage nach dem rechten Leben an eine philosophische Anthropologie – der er selbst erst den Boden bereitet. Beide gehen von derselben Systemgestalt des Menschen aus, seiner *anima triplex*. Diese Drei-Seelen-Lehre ruht auf einer psychophysischen Grundlage. Bauch, Herz und Kopf sind ihre populären Schauplätze. Ihre Dramaturgie erklärt sich aus dem Gegenspiel von Denken, Fühlen und Wollen; *anima intellettiva*, *sensitiva* und *vegetativa*, wie sie Dante im *Convivio* bezeichnet hatte.⁴ Ihre Einheit aber wird theologisch so bestimmt: da die Geistnatur des Menschen seine göttliche Teilhabe ist, hat nur der, der ihr folgt, Aussicht auf die Seligkeit.

In Petrarca's *Secretum* war Augustinus allerdings für das Herz, die Liebe als ureigensten Weg zu Gott eingetreten. Denken und Wollen sollten sich ihm dienend unterordnen. Francesco aber hat ihr Verhältnis ganz neuartig, neuzeitlich gedeutet. Augustinus hatte seine Sinneslust angeklagt, die *concupiscentia*. Im 360. Gedicht, das die Schlussequenz des *Canzoniere* einleitet (und mit der Marienkonzone RVF 366 korrespondiert), nimmt Petrarca diese Konfrontation wieder auf und stellt dort seinen (vegetativen) Gebieter Amor (*signore*; RVF 360, V. 1) vor das Tribunal der Ratio, der Herrscherin über die menschliche Natur (*reina / che la parte divina / tien di nostra natura*; ebd., V. 2–4). Die Verhandlung vor diesem moralischen Gerichtshof endet mit einem unerhörten Urteil: die »Königin« der menschlichen Vermögen kann sich nicht entscheiden. Unausgesprochen aufgewertet sieht sich dadurch aber genau dasjenige menschliche Vermögen, das bisher als Quell aller Verfehlungen schlechthin abgeurteilt war, der Bauch, die Triebnatur, die *anima vegetativa*. Indirekt gibt Petrarca damit der Frage Raum, was der Bauch, dieser ungeistige Anarchist, für sich genommen im Sinn hat und was er zu einem Begriff des Menschen beizutragen hätte. Positiv gewendet: hat das, was uns zutiefst von Natur aus bewegt, enthalten die heftigen Passionen keinerlei Humankapital? Petrarca untersucht es an der ersten unter den menschlichen Leidenschaften, der Liebe.⁵ Sie lässt er im überwältigenden Liebreiz der Laura Ereignis werden. Ihre Attraktion wird jedoch wesentlich



Die badende Laura, aus Giacomo Filippo Tomasini,
Petrarca Redivivus, Padua 1650, BPRS

aufgeboten, um das untere Seelenvermögen des lyrischen Ich dazu zu bringen, seine dunklen Interessen zu offenbaren. Ihren Umtrieb hat etwa die berühmte Metamorphosenkanzone (RVF 23) ins Bild gesetzt. Der Amor Lauras enthüllt sich dabei als Inbegriff des menschlichen Begehrensvermögens (*fera voglia*; RVF 23, V. 3). Wie hinter der *anima intellettiva* steht auch hinter dieser *anima vegetativa* eine – verborgene, weil verbotene – Gottheit: Venus. Petrarca zitiert sie in der nackt in der Quelle – des Lebens – badenden Laura (RVF 23, V. 149 ff.) (Abb. S. 30). Sie herrscht mithin als verschwiegene Gegenkönigin (*reina*) zum menschlichen Verstandesvermögen. Aus dessen und aus christlicher Sicht befremdet sie zwar zutiefst Geist und Glauben. Als mythisch-pagane Figur aber wird die kreatürliche Naturenergie als eigenes Lebensprinzip ins seelische Personal aufgenommen. Die sechs Metamorphosen des lyrischen Ich (RVF 23) legen davon Zeugnis ab. Seit sie den Laura-Liebenden ergriffen hat, ist er ruhe- und rastlos, umgetrieben wie der verwandelte Aktaion (RVF 23, V. 156 ff.). Venus, zumal erlebt als unerfüllbare Minneliebe, ist Anlass zu nicht-ankommender, damit nicht enden könnender Bewegung, schweifend wie ein verfolgter Hirsch (*cervo*). Unstet verläuft der Lebensweg, Fortuna führt Regie. Ist der poetische Lebensbericht des Ich im *Canzoniere* dann aber nicht das kunstvolle Abbild, das die Stöße der Leidenschaft in die einzelnen, »verstreuten«, »fragmentierten« kreisenden, intermittierenden Sprachmomente der Gedichte übersetzt? Und da die Minnedoktrin es so will, dass sie nicht zum libidinösen Ziel kommen darf, muss der Liebende leiden, solange er lebt – und dichten. Von daher geben die *rime sparse* des *Canzoniere* die Unstetigkeit seiner Leidenschaft wider. Auch die Anrufung der Jungfrau Maria fällt unter diese labyrinthische (RVF 211) Abwegigkeit des Liebesdenkens.

Dennoch: Laura, wie auch ihre theologale Schwester Beatrice, verkörpern, für sich genommen, höchste moralische Perfektion. Boccaccio wird diesen Widerspruch in seinem gelehrten Hauptwerk *De Genealogie deorum gentilium*⁶ aufklären. Darin bringt er die Liebesgöttin zur Geltung, wie sie die Antike kennt: als Doppelnatur, die den erniedrigenden Stachel des Fleisches (blindmachend wie Cupido; verletzend wie Amors Pfeile) mit dem erhebenden Schönheitssinn der drei Grazien in sich vereint: ›*Venus secunda*‹ und ›*Venus magna*‹.

Warum Petrarca sein lyrisches Ich durch die Entfremdungen der *anima vegetativa* gehen lässt, dafür kann er sich auf eine bedeutsame wissenschaftliche Autorität berufen. Wenn nicht alles täuscht, wendet er auf den Fall seines lyrischen Ich ein zeitgemäßes Verfahren der negativen Erkenntnis an. Es hat den *Canzoniere* in dritter Hinsicht formatiert. Der Autor Petrarca konnte sich dabei auf die hohe Zeugenschaft der *Divinae Institutiones* des Laktanz berufen.⁷ Der Kirchenvater hatte sich seinerseits intensiv mit dem menschlichen Leidenschaftswesen auseinandergesetzt. Auch den dunklen Umtrieben der »*passiones*«, so sein Fazit, wohne ein eigenes, untergründiges Ziel (»ein Führer«) inne. Er verspreche auf seine Weise eine wenn auch verdammte Erfüllung: eine Unsterblichkeit eigener Art. Für das Ich des *Canzoniere* hieß dies: selbst wenn es ganz und gar dem Venus-Ereignis der Laura verfallen ist, wäre auch ihm eine Unsterblichkeit ihrer Art verheißen, wie sie im Namen seiner Herrin verheißen ist, die des *lauro*, des Lorbeers, der Nachruhm des Dichters. Überirdischer Glaube an Gott und irdischer Glaube ans Eigenleben, Leib- und Seelenvermögen boten mithin die Aussicht auf zwei eigenwertige Parallelwelten. Petrarca hat dadurch insofern Neuzeit gestiftet, als er das Bild des Menschen bereits grundlegend als spannungsreiche Doppelnatur zur Geltung brachte, mit zwei Seelen in seiner Brust.

Doch wie wäre ihnen literarisch, lyrisch angemessen gerecht zu werden? Er hat es in einer symbolträchtigen Sinnbildlichkeit inszeniert: in einem doppelten Wegeplan. Auf der einen, rechten Seite nimmt er das christliche *itinerarium amoris in Deum* auf, den steilen und steinigen Heilsweg des Glaubens; auf der anderen, linken Seite verläuft das *itinerarium amoris in Lauram*, der verführerische, leibnahe, bittersüße Leidensweg der unerfüllbaren Liebe – und des erfüllbaren Ruhms. Zahlreich kommt der *Canzoniere* auf diese zweigeteilte seelische Topographie zu sprechen. Im *Secretum* hat er ihn ausdrücklich als *bivium* begrifflich festgehalten.⁸ Dort auch deckt er auf, dass dieser Doppelweg sowohl biologisch wie psychologisch geradezu unvermeidlich ist. Die Lebensalterlehre sieht vor, dass etwa im Alter von 14 Jahren Amor mit einem jähem Anschlag (RVF 3, V. 6) das Gemüt des Menschen nachhaltig überwältigt. Dieses *innamoramento* beendet den naiven Bewusstseinsfrieden der Kindheit und frühen Jugend. Denk-



»La grande prostituée«, Detail eines Wandteppichs
von Jan Bondol, Ende des 14. Jahrhunderts,
Château d'Angers, Frankreich.

und Begehrungsvermögen gehen von da an getrennte Wege. Die Epoche wusste, wem sie diese erkenntnistheoretische Bewusstseinspaltung letztlich zuzuschreiben hatte: Venus. Sie wurde deshalb mit einem sinnfälligen Warnzeichen geächtet, dem Y. (Abb. S. 33) Es besagt: in früher Jugend verzweigt sich das Gemüt, die *anima*, in einen rechten Weg, *la dritta via* (Dante). Er ist auch der richtige. Er strebt, wie der Baum auf der rechten Seite allegorisch aussagt, in gerader Linie nach oben. Auf dem linken hingegen herrscht die Dame Venus, die *fera voglia* (RVF 23, V. 3), die Triebnatur. Wie sie denkt, macht das üppige Pflanzengewirr anschaulich, das die Frauengestalt wildwüchsig umwuchert. Moralisch gesprochen: ihre Gedanken führen auf den irrigen Weg der Sinnlichkeit – das Bild heißt: »La grande prostituée« – und ins *sviare*, wie Petrarca sagt, zu abwegiger Selbstsüchtigkeit (*me medesimo meco*; RVF 1, V. 11). – Der Spiegel in der Hand der Venus ist deutlich.

Eigentlich dramatisch wird dieser doppelte Lebenslauf, weil Petrarca, mit Laktanz, die beiden Wege unlösbar miteinander verschränkt. Philosophisch gesprochen bilden sie eine dialektische Antinomie: je länger das lyrische Ich auf dem linken Weg der Laura und des lauro fortschreitet, desto mehr wächst, im Umkehrschluss, zugleich das Schuldbewusstsein, vom rechten, dem gottgefälligen Weg abzukommen. Dieser Gegensatzzusammenhang hält den ganzen *Canzoniere* in Bewegung. Besonders akut aber wird er an den Wendepunkten, die die Lebensalterlehre vorsieht. Neben dem *innamoramento* trifft dies, mit 35 Jahren, vor allem auf die Mitte des Lebens zu. Am Höhepunkt der Vitalität beginnt sich das Rad des Lebens wieder nach unten zu neigen. Gesinnungswandel tut Not, *mutatio animi*: es wird Zeit, sich auf den Weg der Geistnatur zu begeben. Petrarca greift zum äußersten Mittel, um es seinem lyrischen Ich klar zu machen: er lässt Laura, seine Erdenkönigin, aus der Welt scheiden. Mit ihr war ihm nun alle sinnliche Gewähr für einen hohen Sinn seines Begehrens unwiderruflich genommen.

Wie reagiert das Ich? Sein Konflikt musste sich gravierend verschärfen. Seine große Kanzone 264 weiß ein einsichtsvolles Klagelied davon zu singen. Und doch, trotz aller Zerknirschung, gesteht es, hält der Amor-Bann der Laura auch über ihren Tod hinaus an (RVF 264, V. 73ff.), so wie es noch möglich war: ungegenständlich, durch ihr Gedankenbild (ebd., V. 105ff.)

und in der Wortgestalt der Gedichte. Was dem Ich bisher Augenlust, *concupiscentia oculorum* war, setzt sich abstrakt, in einer *concupiscentia signorum*, als Zeichenlust fort. Sie erhält Laura in poetischer Umschrift am Leben. Ohnehin wird dadurch nur offenkundiger, dass sie im Grunde von Beginn an nur sein Werk war. Alles was wir von ihr erfahren, ist das, was das Ich über sie sagt. Von ihm her gesehen stellt sie sich als intime Projektion seiner Liebesleidenschaft dar; modern gesprochen als ein Simulakrum, eine kunstvolle Kopie ohne Original, aber gerade deshalb beispielhaft originell. Gibt es dafür einen mächtigeren Beweis als den europäischen Petrarkismus?

Der fällige Gesinnungswandel nahm zwar an Dringlichkeit zu, ließ sich dadurch aber effektiv vertagen. Spätestens das Lebensende würde diese Umkehr jedoch unaufschiebbar machen. Das letzte Gedicht nun des poetischen Curriculumms, das der *Canzoniere* durchläuft, steht symbolisch für diese letzte Stunde (*extremo passo*; RVF 366, V. 107). Wie endet der lebenslange Seelenstreit des Ich? Vermag es jetzt der Herrin seiner Sinne zu entsagen, um sich ganz dem Herrn seiner Seele zu überlassen?

Darum, nur darum noch geht es. Dies bezeugen die beiden Schlussworte des Ich. Im letzten Sonett (RVF 365) wendet es sich reuevoll unmittelbar an den König des Himmels (*Re del cielo*; RVF 365, V. 6) und bittet um Beistand und Gnade. Doch der Autor ist gnadenlos mit seinem Ich: er verweigert ihm jedes Zeichen eines Entgegenkommens von oben. Der Grund ist alarmierend. Gott, lässt er den Hilfesuchenden gestehen, ist ihm unsichtbar (*invisibile*) geworden. Hatte er aber nicht gerade deshalb seinen Sohn auf Erden gesandt, um in der Person Jesu und als Text – im Neuen Testament – der sinnlich verhafteten Wahrnehmungsweise des Menschen entgegenzukommen? Hat sich dem Ich diese göttliche Semiotik im Laufe ihrer christlichen Geschichte verdunkelt? Ist die Sprechverbindung zwischen oben und unten gestört? Hat es deshalb seine letzte Zuflucht – im letzten Gedicht – bei der »Gottesmutter« Maria gesucht?

Was konnte es von ihr mehr erhoffen als selbst von ihrem Schöpfer? Petrarca's Marienkanzone setzt ein brisantes kommunikatives Zeitzeichen. Nicht zuletzt deshalb hat er seinen *Canzoniere* als ein raffiniertes vielstimmiges Sprachkunstwerk angelegt. Seinem Grundriss nach schließt es sich der Gebetsform des Marienlobs an, ein außergewöhnliches Finale für ei-

nen Minnesang. Undenkbar, dass der poetische Architekt des *Canzoniere* diese Schlussperspektive nicht mit höchster Aussage beschwert hätte.⁹ Eine ihrer öffnenden Klauseln lautet: *vera beatrice* (RVF 366, V. 52) sei die Jungfrau Maria. Das zielt unmittelbar gegen Dante und die Heiligung seiner Minnedame Beatrice. Denn an sie hatte sich der Jenseitswanderer im 31. Gesang des *Paradiso* gewandt.¹⁰ Sie wiederum hatte ihn auf den Heiligen Bernhard verwiesen, dieser selbst ihn mit seinem Mariengebet der Jungfrau anempfohlen. Darauf spielt, abwehrend und überbietend, Petrarca an. Die erste Strophe seiner Anrufung Mariens nimmt, so, dass man es erkennen soll, wort- oder sinngleich in vielem das Gebet Bernhards auf, das seinerseits bereits intensiv eingelassen ist in den überreichen Bild- und Sprachschatz der zeitgenössischen Marienverehrung (vgl. nur die zehn Bücher »De laudibus Beatae Mariae Virginis« des Riccardo da San Lorenzo; 1244). Petrarca nutzt, auch hier, diese Anknüpfung, um gegen Dante eine eigene Position zu beziehen. Bereits die äußerlichen Indizien sprechen dafür. Dante widmet der Jungfrau Maria nur 3×13 Verse. Hier wird sie mit dem poetischen Höchstmaß geehrt, der großen Kanzone mit 10×13 Versen. Dort ein Ich, das bereits im obersten Himmels des Empyreums weilt, nicht eigentlich mehr um die Gnade der Vergebung, sondern um die Gabe der Wahrnehmung bitend: die Jungfrau möge ihm die Augen öffnen für das unfassbare göttliche Licht (Par. xxxi, V. 25ff.). Hier dagegen wird sie von einem in der symbolischen Stunde des Todes (*miseria extrema*; RVF 366, V. 10) angerufen. Bei Dante war die Jungfrau Medium einer mystischen Schau; für Petrarcas Ich bedeutet sie die letzte Chance, um seinen »Seelenstreit« (*la mia guerra*, ebd., V. 12) noch zu bereinigen. Deshalb liegt ihm daran, ihre menschliche Seite (*l'humane cose*; ebd, V. 10; *terra*; ebd., V. 13) zu betonen. Deshalb auch unterbricht er sein »Gebet« schon nach wenigen Worten (ebd., V. 4) und bringt sich selbst ins Gespräch, um ab der Mitte seiner Anrufung der Jungfrau (ebd., V. 79ff.) sich und seine schmerzreiche Liebesgeschichte ganz in den Vordergrund zu stellen.

Mutet er ihrer himmlischen Lichtgestalt (*di sol vestita*; ebd. V. 1) damit aber nicht eine Sprechweise zu, mit der er sich ein Liebesleben lang an die »Sonne« (RVF 4, V. 12) seines Lebens, an Laura gewandt hat? Seine Kanzone korrespondiert dann nicht nur mit dem Mariengebet Dantes, sondern auch

mit der Lyrik seiner Minnegottheit. Genau darauf aber scheint eine subtile Chiffre Petrarcas hinzuweisen. Zehnmal, zu Beginn jeder Strophe, ruft das Ich zwar die Jungfrau an; die Zehn, eine marianische Zahl, vollkommene Ableitung aus dem Einen, der ein und alles ist. Zugleich aber nennt es sie im Ganzen des Textes insgesamt 21 mal. 21 Jahre aber stand das Ich, wie es kurz zuvor (RVF 364, V. 1) in Erinnerung rief, im Banne der Laura. Jedes Laura-Jahr wird dadurch mit dem Namen der »Vergine« aufgewogen. Heißt dies aber nicht, dass seine irdische Liebe insgeheim selbst noch Bezugspunkt für sein ultimatives Hilfsersuchen bleibt?

Diese Leseanleitung wurde verschiedentlich nachvollzogen.¹¹ Auf ihrer Spur kommt zutage, wie intensiv Petrarca die Mariologie seines »Gebetes« mit der Laurologie seiner Lieder verwoben hat. Sofern daher der Wortlaut des Heiligen Bernhard bei Dante – noch – der Gebärde eines Gebets entspricht, setzt sich Petrarcas Canzone dagegen als ein Gedicht über ein Gebet ab. Geradezu programmatisch hebt es in diesem Sinne an. Wie glaubt das Ich, sich die Jungfrau geneigt machen zu können? Es appelliert an ihre – Schönheit (*vergine bella*; RVF 366, V. 1). Kein gläubiges Marienlob würde so auf sie zugehen. Petrarca spricht sie zuallererst auf ihren sinnlichen, nicht moralischen Wert hin an, so als ob ihr Selbstverständnis ästhetisch begründet wäre. Aufschluss dafür gibt der interne Verweisungszusammenhang des *Canzoniere*. Von ihm her gesehen lässt Petrarca die *Vergine* aus dem Bild hervorgehen, in dem ihm einst Laura erschienen war (RVF 4, V. 12–14): als die *bella donna*, die seiner Welt die Sonne gebracht hat, so wie der christliche Sonnengott sein Licht in der Jungfrau aufgehen ließ (RVF 366, V. 2f.). Die Halbverse unterstreichen diesen Bezug noch: *di sol vestita* (ebd., V. 1) hier ist Echo von *un sol n'è dato* (RVF 4, V. 12) damals. Mit anderen Worten: Petrarca lässt im marianischen Oberton seines ganzen Liedes den laurea-nischen Unterton so vernehmbar anklingen, dass am Ende seiner *via d'amor* es scheint, als ob selbst die Jungfrau ihm nicht gewähren könnte, was sie für sich selbst ist: eins mit sich (*d'ogni parte intera*; RVF 366, V. 27).

Für diesen verborgenen metaphysischen Vorbehalt sprechen noch andere Gründe. Erst nach dem Lob ihrer Schönheit besinnt sich das Ich auf die heilswirksamen Tugenden der Marienverehrung: »klug« sei sie (*saggia*; RVF 366,

V. 14), die erste unter den biblischen Jungfrauen, die Öl in ihren Krügen hatten; »rein« (*pura*; V. 27), wie im unschuldigen, ungebrochenen ersten Lebensalter der Kindheit; »heilig« (*santa*; V. 40), weil »demütig« (*umile*) dem Allerhöchsten gehorsam; »beispiellos«, da vom Himmel erwählt (*senza esempio*; V. 53); von »klarer und unerschütterlicher Haltung« (*chiara e stabile*; V. 66). Einem marianischen Glaubensbekenntnis gleich bietet der Bittende alle religiösen und menschlichen Tugenden auf, die ihr zugeschrieben werden. Doch was wie eine Litanei vorgetragen wird, folgt einem inneren Plan. Abermals deckt ihn, recht besehen, die einführende Strophe auf. Das Ich bestimmt darin seine Einstellung zur Jungfrau. Im Verhältnis zu ihr, der Königin des Himmels (*tu del ciel regina*), ist es der Untergebene auf Erden (*i' sia terra*; V. 13); sie ist die »Regina pacis«, es selbst befindet sich im Streit (*guerra*) mit sich; auf ihr liegt das göttliche Licht (V. 1/2), sich selbst sieht es sich in sündhafter Dunkelheit verirrt (V. 45). Größer könnte die seelische und moralische Entfernung zwischen ihr und ihm nicht sein – und wirft die Lebensfrage auf, wie dieser heillose Abstand – noch – zu überbrücken wäre.

Abermals weiß der Text nur vom Elend des Liebenden – und dem Glanz des Dichters. Denn die Tugenden, die er der Jungfrau traditionsgerecht zuschreibt, entsprechen spiegelbildlich Punkt für Punkt seinen eigenen Verfehlungen, eben dem, was ihm fehlt. Sie, die kluge unter den klugen Jungfrauen; er, als Lauraliebender, »töricht« (*sciocco*; V. 21) und »falsch beraten« (*sconsigliato*, V. 26); seiner »blinden Leidenschaft« (*cieco ardor*; V. 20) steht ihre »Klarheit« und »Besonnenheit« gegenüber (*più chiara lampà*; V. 16; *refrigerio*; V. 20). Sie »heitert« (*rasserena*; V. 44; *ioconda*; V. 59) das Lebensgefühl in einer vom Irrtum verdüsterten Welt (V. 45) auf; er hat den linken, verworrenen Weg des Fleisches, sie den geraden (*drizzare*; V. 65) der »lauteren Gedanken und Werke« (*santo pensieri, atti pietosi e casti*; V. 56) eingeschlagen; sie ist ein »Hort der Unangefochtenheit« (*virginal chiostro*; V. 78) und damit Leitstern für den, dessen Lebensschiff führungslos auf dem Meer (der Leidenschaften) treibt (*terribile procella ... senza governo*; V. 69/70) – ehe diese antithetische Gewissenserforschung (ab Strophe 7) die Front wechselt und ganz in Selbstdarstellung aufgeht. Und damit glaubt das Ich, die Jungfrau, die ohnehin doch alles sieht (V. 101), mit seiner Leidensgeschichte für sich einnehmen zu können? Soviel Selbstbezüglichkeit in einem Gebet?

Fällt es damit nicht, noch immer, in das narzisstische Selbstmitleid des Minneliebenden zurück, der mehr auf sie wirken will als dass er sich auf die Wirkung ihrer hohen Gedankenverbindungen einlässt? Die Superlative des Marienlobs: werden sie am Ende rhetorisch ins Feld geführt, als *captatio benevolentiae*? Schon Andreas Cappellanus hatte in seiner Schrift *De amore* dahinter einen *amor sui* angenommen. Bei Petrarca aber kommt zusätzlich ein brisanter Tiefensinn ins Spiel. Er hebt die Leiderfahrungen seiner Liebe zu mythischer Größe an: wie Medusa hätten sie ihn versteinert (V. 111) und entstellt. Seine »Klage« (*doglia*; V. 92) über das mehr als tausendfach widerfahrene Unheil Amors (*de' mille miei mali un non sapea*; V. 94) hat ihn humoralpathologisch (*umor vano stillante*; V. 112) zum Schmerzreichen schlechthin gemacht. Wer wenn nicht die »*mater dolorosa*« müsste deshalb Verständnis für ihn haben! Welch eine hintergründige Verkehrung seines »Gebets«: erst wenn (*se*; V. 124) sie ihm zu einer moralischen Auferstehung verhilft (*per le tue man' resurgo*; V. 125) wäre er in der Lage, seine ganz verkehrte Existenz (V. 127/128) zu bereinigen (*io sacro e purgo al tuo nome*; V. 126/127)! Nicht seine Entsagung, *mutatio animi*, sondern das Leiden an seiner Leidenschaft als solches hätte als Grund für seine Entschuldung zu gelten. Noch in letzter Frist versucht das Ich, sogar die Jungfrau für seine dialektische Antinomie einzunehmen: wer seiner Not (*morte*), extrem bewusst ist (V. 135/136), der hätte doch wahrhaft einen Anspruch auf das Rettende (*conscientia*; V. 134).

Will diese raffinierte Argumentation aber am Ende nicht verbergen, dass das Ich sich im Grunde nicht geändert hat? Was aber hielte es so beharrlich zurück? Zwei schwerwiegende Gründe lässt es durchblicken. Sie spielen auf dramatische Deckungslücken in der geoffenbarten Wahrheit an, die den Weg in die ewige Heimat weisen soll. Vor die Aufgabe gestellt, irdische in himmlischer Liebe aufzuheben: welche Vorstellung von Liebe gibt der Himmel Petrarcas zu erkennen? Es ist dieselbe Frage, mit der auch Dante seinen Blick ins *Paradiso* beantwortet hatte: *l'Amor che move il sole e l'altre stelle* (Par. XXXIII, V. 145). Doch wie anders, geradezu gegensätzlich fällt die Antwort der Marienkanzone aus. Dem Jenseitswanderer eröffnete sich ein Allbeweger; hier – ein Bewegter. Warum hat der christliche Sonnengott (*sommo Sole*; V. 2) Maria als Mittlerin seiner Liebe zu den Menschen erwählt?

Unter allen Frauen wusste sie ihm am besten zu gefallen (*piacesti si*; V. 3)! Aus ästhetischen Motiven also hat er gehandelt. Denn ihre (äußere und innere) Schönheit (*tue bellezze*) war es, sagt der verwirrend Betende, die seine Liebe erweckt hat (*innamorasti*; V. 54). Ein weiteres Mal wird das mariologische Bild der Jungfrau zugleich amorologisch gebrochen. Von Gott her gesehen erscheint sie dem befangenen Blick des Ich damit als eine Laura des Himmels. So sehr bleibt das Ich seiner Amorsprache bis zuletzt verhaftet, dass es dazu verführt wird, die Jungfrau als *donna del Re* zu bezeichnen (V. 49), sie mithin nicht anders denn als göttliche Minneherrin in die Welt seiner Lieder aufzunehmen. Gewiss, es hat versucht, durch Laura, seine irdische Gottheit, hindurch nach oben, zur Himmelkönigin zu schauen, wie Dante in Beatrice. Doch dort oben trifft es auf eine Transzendenz, die nach unten, auf Maria geschaut hat. Immerhin zeigt sich der »König« des christlichen Himmels als spiritueller Übergott – verglichen mit jenem heidnischen Gottvater, mit Zeus, dem »Leuchtenden« der griechischen Mythologie (RVF 23, V. 161–165). Auch er war, auf seine körperbetonte Weise, dreimal zur Erde gekommen, zweimal um sich in Danae und Aegina zu inkarnieren. Aus Sicht Petrarcas aber war der christliche Herr des Himmels (RVF 366, V. 30) der einzig glückliche Minneliebende, da Maria ihm dreifach voller Gnaden zu Willen war (*madre, figliuola et sposa*; ebd., V. 47). Und doch verbindet sie eine betörende Gemeinsamkeit: der Glaube an das Ewig-Weibliche. Es ist keineswegs nur von Eva (ebd., V. 36), dem Urbild der *concupiscentia* her zu deuten. Vielmehr erlöst es das rein Geistige aus seiner Einsamkeit und macht es kommunikativ. Petrarca musste es deshalb, anders als Dante, ungleich schwerer fallen, aus der Ikonographie der Jungfrau ein Ewiges schlechthin zu abstrahieren. Trotz aller Bitten um Seelenfrieden (*pace*; V. 137, letztes Wort), kann er daher den Bann der ‚*anima vegetativa*‘ nicht definitiv lösen. Auf die naheliegendere Unsterblichkeit, die Spätäre ihm in der Zwiesprache mit seiner Dichtung gewähren, mag er daher nicht verzichten.

Ein anderer Grund kommt hinzu. Was antwortet die Jungfrau auf all die Anrufungen des Liebes- und Weltkranken? Nichts. Kein Wort, kein Zeichen ihrer Geneigtheit lässt der Autor ihm zukommen. Nie war ihm seine Abwegigkeit – und, im Umkehrschluss, der rechte Weg – bewusster (V. 134) als jetzt. Doch zugleich damit ging ihm die fatale Einsicht auf, warum die

jenseitige Jungfrau schweigt, so wie die »*Veritas*« (RVF 360) und der Herr des Himmels (RVF 365) stumm geblieben waren. Zwischen dem Diesseits und einem Jenseits hat sich eine tiefe kommunikative Kluft aufgetan. Der *Canzoniere* endet in einer Schweigespirale. Weder das Seelenvermögen des Denkens, die philosophische »Wahrheit« der *Ratio* noch die Mitteilungen des Herzens, die Liebe im Sinne des Augustinus, wie bei Dante gründend in Gott, noch der Andrang des Begehrens, von Laura zu Maria aufsteigend, können offenbar noch mit Gewissheit für einen Übergang in die höhere Welt bürgen. Sie bleibt ein tief empfundenes Bedürfnis, aber sie ist zu einem Problem der Vermittlung, der Sprache geworden.

Dies, gibt das Schlusswort Petrarcas zu verstehen, ist wohl seine ursprünglichste Beunruhigung. Denn das Erste, um das das Ich die Jungfrau bittet (RVF 366, V. 5), ist die Gabe der rechten Ansprache. Wohl geht der Impuls dazu von seinem liebend bewegten Herzen aus (*amor mi spinge*, V. 4). Und es nimmt ihn in der Form auf, die es in der Sprachschule Amors ausgebildet hat: in Gestalt von Poesie. So bekennt es sich dazu in Vers 4 (*dir di te parole*) mit wörtlicher Anspielung auf die poetische Sprachwerdung der Beatrice in Dantes *Vita Nova*.¹² Doch was dort, in einer wunderbaren Vision gelingt: sie führt den Jenseitswanderer vors Angesicht der *Vergine* (*Paradiso* XXXIII) und diese ins ewige Licht – hier aber, bei Petrarca, muss das Ich sich eingestehen, dass es die Jungfrau mit einer noch so illustren Laura-Sprache nicht erreichen kann. Sie hätte ihm zuvor gleichsam den ersten Vers schenken müssen (*ma non so 'ncominciar senza tu' aita*; RVF 366, V. 5). Erst dann wäre er in der Lage, in ihrem »Namen« (*al tuo nome*; ebd., V. 127) seine Gedanken, Worte und Werke aufzugeben (*i' sacro e purgo / (...) et pensieri e 'ngegno et stile / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri*; V. 126 ff.). Mit dem Psalm Isaias 30,19 war das Ich davon ausgegangen, dass sie stets antwortet, wenn sie in Not angerufen wird (*Invoco lei che ben sempre rispose*; V. 7). Ihr Schweigen aber zeugt, gerade gegenüber Dante, davon, dass in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der die Marienkanzone entstand, eine schwerwiegende Unstimmigkeit zwischen Gott und der Welt spürbar geworden ist: ein diskursiver »*dissidio*«. Dem Triumph der Poesie, den das kleine Finale des *Canzoniere* (RVF 263) feiert, mochten zwar selbst die Fürsten dieser Welt (*imperadori*, ebd. V. 2) zustimmen – das Himmelreich je-

doch lässt sich damit nicht auf tun. Auf der anderen Seite des Lebens, in der Sonnenhelle der göttlichen Wahrheit, wird demnach, im Umkehrschluss, eine ganz anders gebildete Sprache angestimmt, das chorische, *ineffabile, una voce*, wie es die Engel in Dantes *Paradiso* ertönen lassen. Auch daneben, im Irdischen Paradies, konnten die ersten Menschen noch unmittelbar mit der Schlange, der Kreatur unter ihnen, aber auch mit dem Kreator über ihnen sprechen. Durch den Sündenfall aber hatte das Menschengeschlecht die babylonische Sprachverwirrung heraufbeschworen, die dem ursprachlichen Logos ein Ende setzte.

Sofern das zerstrittene Gemüt von Petrarcas Ich jedoch Zweifel (*mio dubbio stato*, V. 25) an einer unmittelbaren Verbindung zwischen der irdischen und der überirdischen Welt hat: wie ließe sich dann eine Befriedigung seines »*dissidio*« denken? Es sieht sich zu einer inneren Umkehr der ganz anderen Art genötigt: sich auf dasjenige Vermittlungsverfahren zu besinnen, das in seiner eigenen Macht steht. Und dies ist die Dichtung, die höchste Form der sprachlichen Selbstzuwendung. Nicht als ob das Ich sich dadurch in einem höheren Sinne geheilt und gerettet fühlen könnte. Vordergründig muss es der *Canzoniere* am Ende bei einer gesteigerten Einsicht in die moralische Verkehrtheit belassen, die er schon im Eröffnungsgedicht beklagt hatte. Auf den zweiten Blick jedoch wird offenbar, dass das Ich auf dem langen Weg durch die dialektische Antinomie seines Lebens (*dì dogliosi et liete*; RVF 263, V. 3) sich dennoch gewandelt hat: im Verhältnis zu sich selbst. Anfang und Ende seines Minnetagebuchs betonen übereinstimmend, dass sein Lieben und Leiden ihm schmerzhaft (*dolore*; RVF 366, V. 103) das Wissen (*conoscer chiaramente*; RVF 1, V. 13) und Bewusstsein (*conscientia ... punge*; RVF 366, V. 134) beigebracht haben, wer es in Bezug auf sich selbst ist: es ist mehr Ich geworden. Deshalb kann es der Jungfrau über nahezu die Hälfte der Marienkanzone seine Seelenlage so genau auseinanderlegen.

Auf der Rückseite seines Lobes, seiner Bitten und Klagen kommen dabei bereits weitreichende Umriss einer innerweltlichen Identität zum Vorschein. Man kann aus der Marienkanzone den Schluss ziehen, dass der Mensch, aus der Sicht des rechten, gottgefälligen Weges, irrt, solange er lebt. Dieses »*errare humanum est*« verzichtet zwar auf ideale Aufflüge der Seele, es nimmt

die »*conditio humana*« wie sie ist (*il secol pien d'errori oscuri et folti*; RVF 366, V. 45). *Secretum* wie *Canzoniere* führen dies auf Amor zurück. Er konnte den psychophysischen Einklang des Menschen in der Adoleszenz brechen, weil er dessen Angriffen gegenüber noch naiv und wehrlos war (*Trovòmmi Amor del tutto disarmato*; RVF 3, V. 9). Irrtumsanfälligkeit ist mithin eine Folge von Nicht-Wissen. Wer aber Petrarca's lyrisches Liebestagebuch nachvollzieht, weiß am Ende (*conoscer chiaramente*; RVF 1, V. 13) umfassend über das menschliche Leidenschaftswesen Bescheid. Unwissenheit lässt sich so in kulturelle Tugend überführen: in Bildungswissenschaft. All die starken Emotionen, alles, was uns in diesem Leben zutiefst bewegt, muss dadurch nicht länger nur als irrig, nichtig (*van dolore*, RVF 1, V. 6; *d'umor vano*, RVF 366, V. 112) abgewiesen werden. Vielmehr löst der Angriff Amors im Liebenden eine doppelte Bewegung aus: der überwältigende Eindruck der Herzensdame, »sein Medium«, löst einen entsprechend emphatischen Ausdruck aus. Da sie unerreichbar ist, bringt ihm der sinnliche Amor einen Logos seiner Art bei: die sinnreiche Sprache der Poesie.

Selbst das Schlusswort seiner Geschichte hob noch so an (*amor mi spinge a dir... parole*; ebd., V. 4). Wie sie ausgesprochen werden könnte: auch dies hat, wenn nicht alles täuscht, Petrarca in das Andachtsbild Mariens eingetragen. Es ist die vielleicht kühnste Konsequenz aus der Rückwendung auf sein »schwankendes Wesen« (*dubio stato*; ebd., V. 25). Was bleibt ihm anderes, als seine Sprache am Bild und Gleichnis des Menschen als einer unhintergehbaren Doppelnatur auszurichten? Laura, seine irdische Minneherrin, hatte ihm den *lauro* verheißen, der ihn zum Herrn der menschlichen Sprache gemacht hat (RVF 263, V. 1). Müsste dann nicht auch die himmlische Minnekönigin eine poetische Vision verkörpern? Wie andererseits schon die Beatrice am Anfang und Ende von Dantes *Vita Nova*? Es scheint, als habe Petrarca sich am Schluss seines Liederbuches abermals anknüpfend-abwendend auf ihn bezogen. In Dantes Minnebuch wurde Beatrice zugleich als seelisches und sprachliches Ereignis eingeführt: »sie wurde von vielen Beatrice genannt, [weil] sie nicht wussten, wie sie sie [sonst] nennen sollten« (*Vita Nova*, Kap. II, 1). Diese ungewöhnliche Namensnennung unterlegt der Autor später mit einem sprachphilosophischen Grundsatz: Namen (*nomina*) sind die Folge von (realen) Dingen (*res*). Eine raffinierte Argumentation. Denn

sie besagt, dass die Realität, die in Beatrice namhaft wird, in Wirklichkeit eine Glaubenstatsache ist, die »*beatitudine*«, (himmlische) Glückseligkeit.

»Nomen« aber ist auch die *Vergine*! Doch unter welch anderen Vorzeichen. Um sie sprachlich (für sich) einzunehmen, wäre sie bei Petrarca gerade nicht über den Namen Lauras, seiner Minnedame, zu erreichen. Gerade eine Auslöschung seiner ganzen Laura-Seinsweise erst würde ihren Namen sprechend machen (*i' sacro et purgo / al tuo nome et pensieri e 'ngegno et stile, / la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri*; V. 126 ff.). Dies zielt jedoch nicht allein kritisch auf Dantes Nominalismus. An einer anderen Stelle, so scheint es, spielt er, ebenfalls in der Marienkanzone, vielmehr auf eine gegenläufige Sprachausübung an. Dort heißt es: »drei Namen vereinige die Jungfrau in sich, die (uns) lieb und teuer sind« (*tre dolci et cari nomi ài in te raccolti*; V. 46). Poetisch gewendet: Dante war der Überzeugung, mit Hilfe einer allegorisch hoch aufgeladenen Sprache der Dichter (*allegoria dei poeti*) uns für die Ein-Eindeutigkeit der Glaubenswahrheit einnehmen zu können – der Auftrag der *Divina Commedia*. Die »*Vergine*«, als verschlüsselter Dichtungsbegriff, stünde dann gerade für das Nicht-Eindeutige der menschlichen Sprache. Dennoch ließe sich daraus sinnvoller Mehrwert schlagen: wenn die Dichtkunst ihr den kulturellen Wert der Vielstimmigkeit abgewinnt. Sie diene damit zwar nicht der Erfüllung eines – letzten, höchsten – Sinns, wohl aber öffnete sie die Sprache für die Fülle der in ihr liegenden Sinnmöglichkeiten. Die poetisch freibleibenden »Namen« würden dadurch ihrerseits insofern einer »Sache« (*res*) gerecht, als sie immerhin die Vielfalt des gelebten Lebens beim Namen nennen und sie damit ins Gespräch über den Menschen bringen. Für Dichter ein durchaus verlockendes Projekt. Sie verwandeln die Worte in Zeichen und schaffen einen sprachlichen Raum, in dem sich etwas bewusst anberaumt und insofern Bewusstseinstatsache werden kann (*conoscer chiaramente*; RVF 1, V. 13), was sich bisher nur als diffus (*sparsa*), fragmentiert (*fragmenta*), gebrochen (*voci interrotte*; RVF 224, V. 6), als uneigentlich in den Schatten gestellt sah. Die Augenlust, die Amor entfacht, ließe sich so in eine Zeichenlust – *concupiscentia signorum* – umwidmen und den Krankheitssymptomen der bedrängten *anima vegetativa* (*lagrime, sospiri, pianto, doglia*) mit Liebe – Philologie – zu begegnen und sie so zueinander in Verbindung zu bringen – sie zu paaren –, dass sie

zu einer Herzens-Sache werden. Schöpferisch darf das Anliegen einer solchen Sprachkunst genannt werden, weil sie Identität im Prinzip zwanglos stiftet, auch wenn diese Freiheit zu sich selbst noch lange Zeit Masken der Anpassung tragen muss. Klingt nicht auch dies in den »Namen« der Jungfrau an? Petrarca würdigt sie in ihrer ganzen – kreatürlichen – Weiblichkeit: Tochter, Braut und Mutter (*madre, figliuola et sposa*; RVF 366, V. 47). Eine Dichtung in ihrem Bilde – auch sie ist weiblich – legte sich mithin als ein Ort (*virginal chiostro*; V. 78) unbefleckter Empfängnis der Sprache (*virginità feconda*; V. 58) nahe. Dieses verlebendigende Moment: wäre es nicht die geeignete humoralpathologische Indikation, um melancholische Verhärtungen aller Art zu behandeln? Und schließlich: ließe sich dem Dichter Petrarca diese poetische Heilslehre unterstellen, wenn er ihre hohen poetischen Anordnungen nicht bereits auf den *Canzoniere* selbst angewandt hätte? Unerhört dicht »paaren« sich seine Bilder, Paronomasien, seine inneren (und äußeren) Korrespondenzen, Analogien und Responsionen, so dass sie den Text zu einer unvergleichlichen Mehrstimmigkeit bewegen. Sie wird in vielen Variationen bis in die Lyrik des 19. Jh. nachhallen. So gesehen hat Petrarca das Beste aus seiner Sprach- und Glaubenskrise gemacht. Sein Liederbuch im Ganzen und dessen Abgesang in der Marienkanzone haben der menschlichen Unvollkommenheit eine vollkommene Gestalt gegeben.

- 1 Die Zitate aus dem *Canzoniere* (auch: *Rerum vulgarium fragmenta*, RVF) folgen der Ausgabe Francesco Petrarca: *Canzoniere*, hrsg. v. Marco Santagata, Mailand 1996, hier: S. 653.
- 2 Vgl. Elizabeth Sears: *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986.
- 3 Francesco Petrarca: *Secretum meum*, lat. u. dt., hrsg., übers. u. komm. V. Gerhard Regn u. Bernhard Huss, Mainz 2004 (= *excerpta classica*, 21).
- 4 Dante Alighieri: *Convivio*, hrsg. v. Franca Brambilla Ageno, in: *Le Opere di Dante*, Florenz 2012, III,ii,11, S. 356.
- 5 Zu Liebeskonzeptionen der Zeit vgl. Massimo Ciavolella: *La ‚malattia d’amore‘, dall’Antichità al Medioevo*, Rom 1976; Lorenzo Geri: *Ferrea voluptas. Il tema della scrittura nell’opera di Francesco Petrarca*, Padua 2007; Rüdiger Schnell: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München 1985.
- 6 Giovanni Boccaccio: *De Genealogie deorum gentilium*, hrsg. v. Vincenzo Romano, Bari 1951. 2 Bde., hier: Bd. II, Kap. XIV, S. 709 ff.
- 7 Zitiert nach Wolfram Winger: *Personalität durch Humanität. Das ethikgeschichtliche Profil christlicher Handlungslehre bei Laktanz*, Frankfurt/M. 1999; Text (lat./dt.), S. 93-251.
- 8 Petrarca: *Secretum* (wie Anm. 3), S. 268.
- 9 Zur Architektur des *Canzoniere* vgl. Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 157-278; Bernhard König: *Das letzte Sonett des Canzoniere*, in: Klaus Hempfer/Gerhard Regn (Hrsg.): *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Wiesbaden 1983, S.239-257; Alfred Noyer-Weidner: *Poetologisches Programm und ‚erhabener‘ Stil in Petrarcas Einleitungsgedicht zum Canzoniere*, in: *Italienische Studien 8* (1985), S. 5-26; Winfried Wehle: *Im Labyrinth der Leidenschaften. Zur Struktureinheit in Petrarcas Canzoniere*, in: Paul Geyer/Kerstin Thorwarth (Hrsg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, Bonn 2009, S. 73-108 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/1954/1/>); Gerhard Regn: *Aufbruch zur Neuzeit: Francesco Petrarca 1304-1374*, in: Reiner Speck/Florian Neumann (Hrsg.): *Francesco Petrarca 1304-1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Bibliotheca Petrarquesca* Reiner Speck, Köln 2004, S. 33-78; Paul Geyer: *Petrarcas Ich und Petrarcas Du: Canzoniere*, in: ders.: *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Hildesheim 2013, S. 67-116.
- 10 Dante Alighieri: *Divina Commedia, Paradiso XXXI, V.79-91*.
- 11 Vgl. Luigi Pietrobono: *Vergine bella che di sol vestita*, in: *Annali della cattedra petrarchesca 2* (1931), S. 131-162; Edward Williamson: *A Consideration of ‚Vergine bella‘ (Canzoniere 306)*, in: *Italica 29* (1952), S. 215-228; Georg Rabuse: *Petrarcas Marienkanzone im Lichte der Santa Orazione Dantes*, in: Fritz Schalk (Hrsg.): *Petrarca 1304-1374*, Frankfurt am Main 1975, S. 243-254; Guglielmo Gorni: *Petrarca Vergini. Lettura della canzone 366 ‚Vergine bella‘*, in: *Lectura Petrarce VII*, Padua

1987, S. 201-218; M. Petrini: La canzone alla Vergine, in: *Critica Letteraria* 82 (1994), S. 33-42; Joachim Küpper: Palinodie und Polysemie in Petrarca's Marienkanzone, in: Klaus Hempfer/Gerhard Regn (Hrsg.): *Petrarca-Lektüren. Gedenkschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Stuttgart 2003, S. 113-146.

- 12 Dante Alighieri: *Vita Nova*, hrsg. v. Donato Pirovano, in: *Dante Alighieri: Le Opere*, Bd. I, Rom 2015, Kap. III.9, S. 91.

Quene bella che diol uestita
 Coronata distelle, al somo sole
 Piaceli si chente sua luce ascose
 Amor m'ispinge adir dite parole
 Adanon socominciar senza tuata
 Edicolui chamando inte sponse.
 Inuoco lei che ben sempre uspose,
 Chi lachiamo confede.
 Vergine s'amercede
 a miseria extrema del humane cose
 Stiamai tuotse, al mio preghe trachina.
 Soccoru alamaa quecia,
 ben chio sia tra etu delciel regina.

Quene saggia, et del bel numero una,
 deli beati vergine prudenti,
 Anzi lapuma, etu compiu chiara lampa,
 O saldo scudo deli afflicte genti,
 Contro colpi di morte, et di fortuna,
 Sottol qual situumpha no pur stampa
 Oreficerio alacedo ardeu chauampa,
 Qui stamatali sciocchi,
 Vergine quei belli occhi
 Che uider tusti l'aspictata stampa,
 Ne dolci membru del tuo caro figliolo
 Volgi al mio dubio stato.
 Che sconsigliato, ate vien p consiglio

Quene pura, dogni parte itera,
 del tuo parto gentil figliola emate
 Ch'allumi questa uita, e l'altra adorni
 pte il tuo figliolo e quel del tuo patre,
 O fenestra delciel licente altera,
 Veni a saluarage in su l'extremo giorno,
 Et statutti tereni alui s'ogorini
 Sola t'ufusti ellecta
 Vergine benedecta
 Chelpianto de Eva in alegrega torni
 fami che pui delatua gracia degno
 Senza fine obeata,
 Gra coronata, nell'upno regno

O Jungfrau schön, umwallt von Sonnenschimmer,
 Im Sternenkranz, so wert der höchsten Sonne,
 Dass all ihr Licht auf dich herabgeflossen,
 Von dir zu reden drängt mich Liebeswonne;
 5 Doch kann ich's ohne deine Hilfe nimmer
 Und des, der liebend sich auf dich ergossen!
 Nach ihr begehrt ich; ihrer ja genossen
 Von je, die gläubig riefen.
 O Jungfrau, wenn dem tiefen
 10 Jammer der Welt sich je dein Herz erschlossen,
 So neige dich herab zu meinem Flehen,
 Dass mir dein Beistand werde,
 Obwohl ich Erde, Fürstin du der Höhen.

O weise Jungfrau, aus dem schönen Kranze
 15 Der heiligen und klugen Jungfrau eine,
 Mit hellrer Lamp' und als die erst erfunden!
 Du fester Schild der zagenden Gemeine
 Gegen des Schicksals und des Todes Lanze,
 Durch den wir Sieg, nicht Rettung bloß, gefunden!
 20 Du Kühlung gegen Glut, in die entbunden
 Der blöde Mensch sich senket!
 O Jungfrau, wann doch lenket
 Dein Blick, der trauernd einst die bittern Wunden
 An deines Sohnes süßen Gliedern sahe,
 25 Sich her nach meinem Wehe?
 Ratlos ich stehe, dass ich Rat empfahe.

O reine Jungfrau, durch und durch voll Wahrheit,
 Ein Licht du diesem, Schmuck dem andern Leben!
 Du Kind und Mutter deiner Frucht! der Erde
 30 Ward dein und Gottes Sohn durch dich gegeben,
 (Erlauchtes Gnadenfenster voll der Klarheit!)
 Dass in der letzten Zeit er Heiland werde.
 Und unter allen Wohnungen der Erde
 Warst du allein geweiht,
 35 O Jungfrau benedeiet,
 Dass Evas Schmerz sich wieder froh gebärde,
 Verleih, daß seine Gnade bei mir wohne,
 Du, endelos beglücktet
 Und schon geschmücket mit des Himmels Krone.

2
Vergine sancta doqui gracia piena
Che pueria z altissima humilitate
Saluta aiael, onde mie pregi ascolti
Z upartoristi il fonte di pietate
Et diuinita il sol che t'alzerena
Il secol piez, deiori oscuri esolti
Che doli et cau nomi hai inte racolti
a Nadie, figlia, et sposa
Vergine gloriosa
dona del Re che nostri lacci ha sciolti
Et factol mundo libero et felice
Ne leui sancte piaghe
prego ch'apaghe il cuor via beatia.

2
Vergine sola al mondo senza exemplo
Chel ciel ditue bellece in amorasti
Cui ne prima fu simile ne seconda
Sancti p'nsier acti pietosi z casti
Aluero dio faccabo cuius tempo
fecero intua uerignita seconda
Per te po lamia inta esse ioconda
Satioi pregi omnia
Vergine dolce z pia
Ouel fallo abundo lagracia abunda
Conleginocchia delamente in chine
Prego che sia mia scorta
El anima tota mia decci abun fine.

Vergine chiara z stabile in eterno
di questo tempestoso mare stella
doqui fedel nocchier fidata quida
pon mente in che terribile procella
Imiticoio, sol senza gouerno
Et ho gra dauncin, l'ultima stida
a'apuz inte lamina mia s'fida
peccature, in olmeo
Vergine, in al prego
Che tuo nemico del mio mal no uida
Ricordite che fece il peccar nostro
prender dio p' scampare
humana carne altuo uirginal chiocto.

40 O heil'ge Jungfrau, aller Gnaden Quelle,
Die du durch Demut zu des Himmels Wonne,
Wo du mein Flehn vernimmst, dich aufgeschwungen!
Der Liebe Springquell ist, der Wahrheit Sonne,
Dass sie mit ihren Strahlen rings erhelle
45 Die finstre Welt voll Wahns, aus dir entsprungen.
Drei süße Namen sind in dir verschlungen:
Kind, Mutter und Verlobte.
O Jungfrau, Hochgelobte!
Des Königs Braut, der uns der Schmach entrungen,
50 Der Freiheit gab der Welt und Himmelsfrieden,
In dessen heil'gen Wunden
Mein Herz gesunden will und ruhn hienieden.

O einz'ge Jungfrau, einig ohn' Exempel,
Die du des Himmels Raum erfüllt mit Liebe,
55 Für die nicht erste sich noch zweite findet!
Dein keuches Tun, die heilig frommen Triebe,
Dem wahren Gotte haben sie zum Tempel
den reinen jungfräulichen Leib gegründet.
Du hast am Leben Freude mir entzündet!
60 Auf dein Gebet, du Eine!
O Jungfrau, Süße, Reine!
Den größten Sünder größte Gnad' entbindet.
Gebeugt so Herz als Knie, heb' ich die Hände –
O wolle mich begleiten,
65 Den Irren leiten zu ersehntem Ende!

O lichte Jungfrau du, Unwandelbare!
Du treuer Hort den treuen Schiffern allen,
Du Stern auf Meeres wild bewegter Höhe,
Sieh, wie, von Stürmen furchtbar überfallen,
70 Allein dahin und steuerlos ich fahre,
Und wie so nah' dem letzten Schrei ich stehe!
Von dir nur hofft, dass es ihm wohl ergehe,
Das sündige Gemüte.
O Jungfrau du, verhüte
75 Des Widersachers Spott ob meinem Wehe!
Gedenke, wie aus deinem Schoß geboren,
Dass er uns Retter werde,
Den Leib der Erde Gott sich auserkoren.

Vergine quante lagrime ho qua sparte
 uante lusinge / e quanti peghi indarno
 Pur pma pena / e pmo graue dano
 Dopo chonacqui in salaria dano
 Cercando orquesta / e orquellaltra parte
 Non estata mia uita / altro che affano
 a mortal bellezze / acti e parole mano
 Tutta ingombriata lalma.
 Vergine sacca e alma
 Non tardar chio senforse alultimo ano
 Idi miei pur correnti che facta
 fia miserie / e peccati
 Soy senandati / e sol morte me aspetta .

Vergine tale e tera disposto ha inloquia
 omio cuor / che uenendo in tanto uirtene
 Et demille mie mali in huon sapera
 Et per saperlo pur quel che uenene
 fora auenuto cho in altra sua uoquia
 Era ame morta et alci fama reda
 Or tu dona delciel / tu nostra dea
 Se dir lice / e conueni /
 Vergine dalti teni
 Tu uedi uirtute / e quel che no potea
 far altri / e nulla alatua gran uirtute
 per fin al mio dolore
 Chate honore / e ame fia salute

Vergine inai ho tutta mia speranza
 che possi / e uolar algraz bisogno uirtame
 Non miltassa in su l'extremo passo
 Non guardar me / machi de quo uirtame
 Nol mio ualor / ma lalta sua sembianza
 Che in me timoua acurar du / sibasso
 a sedusa et leior mio may facto in passo
 dumor in sillante
 Vergine tu dilante
 h acume / e pie adempil meo cor lasso
 Chalme / lultimo prianto ha diuoto
 Senza tereste lino /
 Come fulpimo / no diuina uoto

80 O Jungfrau, wie so viel hab' ich der Tränen,
 Gebet' und Schmeichelworte schon verloren,
 Und Angst mir nur erworben und Beschwerden!
 Seit an des Arno Strand ich ward geboren,
 Umhergetrieben rings von blindem Sehnen,
 War nichts als Weh mein Leben hier auf Erden.
 85 Sterbliche Reize haben und Gebärden
 Und Worte mich berücket.
 O Jungfrau, hochbeglücket!
 Dem Todesnahen komm ein Schirm zu werden!
 Wohl flüchtiger sind meine Tag', als Pfeile,
 90 Von Schmach und Sünd umfängen,
 Dahingegangen, und zum Tod ich eile.

O Jungfrau, sie ist Staub und füllt mit Schmerzen
 Mein Herz, dem lebend Tränen sie entrungen!
 Sie wusste nichts von meinen tausend Plagen,
 95 Und wusste sie es auch, was draus entsprungen,
 Doch wär's geschehn. Hegt andres sie im Herzen,
 Mir hätt' es Tod, ihr aber Schmach getragen.
 Du Himmelskönigin, und, darf ich's sagen,
 Du Göttin hocherhaben!
 100 O Jungfrau reicher Gaben!
 Du siehst es ganz. Was sie nicht durfte wagen,
 Ist nichts für deine große Kraft. Verleihe
 Dem Schmerz ein Ziel, o Hehre,
 Daß dir's zur Ehre, mir zum Heil gedeihe!

105 O Jungfrau du, drauf ich mein Hoffen baue,
 Du kannst und willst mich meiner Not entrafen!
 Verlass mich nicht in meinem letzten Sehnen!
 Nicht mich, nur den, der mich aus Gnad' erschaffen,
 Nicht mein Verdienst, sein Ebenbild nur schau!
 110 Das möge mir, dem Armen, dich versöhnen,
 Zum Stein schuf mich Medusa und mein Wähnen,
 Dass eitle Flut ihn tränke.
 O Jungfrau du, bedenke
 Mein müdes Herz mit frommen, heil'gen Tränen,
 115 Daß mindest sich zu Gott die letzte kehre,
 Befreit vom Erdschlamm,
 Aus Wahn nicht stamme, wie die erste Zähre.

O raine humana, 7 uenica d'orgoglio
 del comune principio amor uindica
 a misera d'um air contutto humile
 Che se poca mortal tra caduca
 A mar con sinuabil fede foglio
 Che deuo far dite cosa gentile
 Se del mio stato asi misero curile
 P le tue man resurgo
 Vergine sacro e purgo
 Altro nome ipinisi engegno 7 stile
 K aliqua elior letagime elospir
 Scorgiti amilior quado
 Et prendi in gado itanzati desu

Idi sapressa et no pote ess lung
 Si cois il tempo et vola
 Vergine unia et sola
 Elcior or confienca or morte punge
 R acomandami altuo figlio ueiace
 homo 7 ueiace dio
 Che accogal mio spito in pace. ultimo ipace

f i n i s

O milde Jungfrau, Feindin stolzer Triebe,
 Gedenke des gemeinsamen Beginnes!
 120 Sieh mein zerknirschtes Herz erbarmend innen!
 Da ich so wunderbar getreuen Sinnes
 Ein Häuflein nicht'gen Erdenstaubes liebe,
 Was, hehres Wesen, gegen dich beginnen?
 Kann meinem Jammerstand ich je entrinnen
 125 Durch deiner Gnade Walten,
 O Jungfrau, dann gestalten
 Für dich sich heil'ger Geist und Wort und Sinnen,
 Sich Herz und Zunge, Seufzer sich und Tränen.
 Führ mich zu besserm Pfade,
 130 Nimm an in Gnade mein verwandelt Sehnen!

 Es rückt der Tag heran; bald muß er kommen;
 So eilt die Zeit und flieget,
 O Jungfrau, unbesieget!
 Bald hält der Tod, bald Reu' mein Herz umklommen.
 135 Befiehl dem Sohn mich, dass er – Mensch hienieden
 Und wahrer Gott – mir spende,
 Geht's einst zu Ende, gnädig seinen Frieden.

Die Canzone *Vergine bella*, aus einem Manuskript
 ca. 1450, ehemals im Besitz von Felix Feliciano, BPRS;
 Übersetzung der Canzone aus: Francesco Petrarca:
 Canzoniere, zweisprachige Auswahl hrsg. v.
 Gerhard Regn, Mainz 1987.