

Zweitveröffentlichung



De Rentiis, Dina

Petrarca, Dante, Boccaccio, die imitatio und die Geburt der humanae litterae : Zur Handlungsdimension des 'Secretum'

Datum der Zweitveröffentlichung: 23.03.2023

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-5877

Erstveröffentlichung

De Rentiis, Dina: Petrarca, Dante, Boccaccio, die imitatio und die Geburt der humanae litterae : Zur Handlungsdimension des 'Secretum'. In: Imitationen : Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters. Grünbart, Michael; Schwedler, Gerald; Sonntag, Jörg (Hg). Paderborn : Wilhelm Fink, 2021. S. 73-109. DOI: 10.30965/9783846764183_005.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Petrarca, Dante, Boccaccio, die *imitatio* und die Geburt der *humanae litterae*

Zur Handlungsdimension des ‚Secretum‘

Dina De Rentiis

Abstract

The importance of Dante Alighieri's, Francesco Petrarca's, and Giovanni Boccaccio's contributions to the construction of the *humanae litterae* are more than well known. Yet, there is still much to discover about the different positions of the three authors and about the dialogue that Petrarch and Boccaccio conducted about their famous predecessor Dante. Some undetected traces that lead us to a deeper understanding both of the "three crowns" and of their time are shown in this contribution on the actional and behavioral dimension of imitation (*sequela* and *imitatio auctorum*) in Petrarch's 'Secretum'.

Secretum enim meum es et diceris

Secr. proh., 26

Dante Alighieri, Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio, die „drei Kronen“ der italienischen Literatur, haben bekanntlich nicht nur die humanistische Gelehrsamkeit, sondern auch die europäische Kultur wesentlich und nachhaltig mitgeprägt. Dementsprechend gehören ihre Werke seit nunmehr Jahrhunderten zu den meistuntersuchten Erzeugnissen der Weltliteratur¹. Dennoch gibt es über die *tre corone* noch viel zu sagen, wenn die Fragen der Exemplarität und der *imitatio*, die in ihren Schriften teils explizit thematisiert und problematisiert werden, teils auch implizit zum Tragen kommen, mit Blick für die Verhaltensdimension der Nachahmung² betrachtet werden. Das zeigt

1 Die *loci classici* sind bekannt beziehungsweise anhand der einschlägigen Nachschlagewerke leicht auffindbar, hervorgehoben sei statt einer Auflistung daher lediglich, da hierzulande bisher kaum rezipiert, MARTIN EISNER, Boccaccio and the invention of Italian literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the authority of the vernacular (Cambridge studies in medieval literature), Cambridge 2013.

2 Der Beitrag knüpft vor allem an die theoretischen und methodologischen Überlegungen an, die in DINA DE RENTIIS, *Imitatio* als Form kulturellen Handelns, in: ANDREAS BÜTTNER u. a. (Hgg.), *Nachahmen im Mittelalter. Dimensionen – Mechanismen – Funktionen* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 82), Köln, Weimar, Wien 2017, S. 27–71, insbes. S. 59–71 formuliert wurden, und weiter zurückliegend an DINA DE RENTIIS, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von imitatio Christi und imitatio auctorum im 12.–16. Jahrhundert* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 273), Berlin 2012; DINA DE RENTIIS, *Imitatio*

dieser Beitrag vom berühmten Dialog ausgehend, der geläufig das ‚Secretum‘ genannt wird.

1. Dialog und Distanz

Die expliziten und die impliziten Verweise auf Dantes ‚Commedia‘ im Dialog von Francesco Petrarca, der am Ende des Proömiums kurz [s]ecretum meum (Secr. proh., 26³) genannt und in einigen Manuskripten als [d]ialogus de secreto conflictu curarum mearum⁴ überschrieben wird, sind schon lang bekannt⁵. Dennoch wird der berühmten Schrift in den Publikationen, die

-
- morum, in: GERT UEDING (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik (Hu – K), Tübingen 1998, S. 285–303; DINA DE RENTIIS, Für eine neue Geschichte der Nachahmungskategorie. Imitatio morum und lectio auctorum in Policraticus VII, 10, in: URSULA SCHÄFER (Hg.), Artes im Mittelalter, Berlin 1999, S. 161–173; DINA DE RENTIIS, Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius, in: Rheinisches Museum für Philologie 141, 1998, S. 30–44. Zur aktionalen Dimension der *imitatio* siehe ferner die Einleitung in diesem Band, oben, S. 16, 23.
- 3 Zitiert wird hier stets die von Enrico Fenzi herausgegebene Edition FRANCESCO PETRARCA, Il mio segreto. Edizione commentata con testo a fronte (GUM / Nuova serie 213), Mailand 1992, hier S. 98.
- 4 CARMEN CARDELLE DE HARTMANN, Lateinische Dialoge 1200–1400. Literaturhistorische Studie und Repertorium (Mittellateinische Studien und Texte 37), Leiden 2007, S. 564–578.
- 5 Petrarca's Haltung gegenüber Dante ist so häufig erwähnt und so eingehend besprochen worden, dass es Michele Feo schon in den 1970er Jahren für überflüssig erklärte, die Monographien aufzulisten, in denen die Problematik bis dahin Platz gefunden hatte (MICHELE FEO, Petrarca, in: UMBERTO BOSCO (Hg.), Enciclopedia Dantesca. Online-Ausgabe, Rom 1970–1984, S. 50–58). In jüngerer Zeit siehe MANLIO PASTORE STOCCHI, Boccaccio e Dante (e Petrarca) in: LUCA AZZETTA – ANDREA MAZZUCCHI (Hgg.), Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma 28–30 ottobre 2013 in collaborazione con la Casa di Dante di Roma (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna 1, 22), Rom 2014, S. 23–40 und zuvor DERS., Petrarca e Dante, in: Rivista di studi danteschi: periodico semestrale, 2004, S. 184–204. In Bezug auf das ‚Secretum‘ resümieren die Beiträge von Carmen Cardelle de Hartmann e Zygmunt Barański am besten den Stand der Forschung, fügen das Notwendige hinzu und bringen so das weitere Nachdenken auf den richtigen Weg. S. CARDELLE DE HARTMANN, Lateinische Dialoge (wie Anm. 4); CARMEN CARDELLE DE HARTMANN, Die Leser des ›Secretum‹ im 15. Jahrhundert Außerhalb Italiens. Beobachtungen anhand der Handschriften, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 133, 2011, S. 100–120; ZYGMUNT G. BARAŃSKI – THEODORE J. CACHEY, JR. (Hgg.), Petrarch & Dante. Anti-Dantism, Metaphysics, Tradition, Notre Dame, Ind. 2009. Opus classicum und (unrühmliche Ausnahmen bestätigen die Regel) unerlässliches Bezugswerk ist bis heute ROBERTO MERCURI, Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio, in: ALBERTO ASOR ROSA (Hg.), Letteratura italiana / Storia e geografia I, L'età

sich der ambivalenten und komplexen Haltung Petrarca zu dem berühmten Vorgänger widmen, zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Rekonstruktion der intertextuellen Beziehungen, die das als inoffiziell gestaltete, aber vor allem auch im klerikalen, humanistischen Umfeld jenseits der Alpen vielgelesene Werk⁶ mit den Schriften der erwähnten und der erkennbaren Bezugsautoren verbinden. Was die Beziehung zu Dantes *opus* betrifft, bezieht die internationale Forschung die wichtigsten Anregungen aus dem fundamentalen Überblicksartikel, in dem Roberto Mercuri⁷ zeigte, mit welcher Mühe und Sorgfalt Petrarca seine Zugehörigkeit zu der „koinè letteraria fiorentina rappresentata da Dante e Boccaccio“⁸ betonte. Mercuri arbeitete seinerzeit so viele und so wichtige Spuren des „dialogo a distanza che Petrarca instaura con Dante“⁹, dass Enrico Fenzi in seiner Edition des ‚Secretum‘ – anerkennend und ohne dem Vorgänger zu widersprechen oder Überfluss zu monieren – von „Insistenz“ sprach¹⁰.

Mercuris Lektüren der vielfältigen Echos und Verweise, die das Proömium des ‚Secretum‘ mit der ‚Commedia‘ verbinden, müssten heute, im Licht der vorangeschrittenen Dante- und Petrarca-Forschung teils modifiziert, teils auch korrigiert werden; aber seine Kernthese hat nicht an Geltung verloren: „Petrarca vuole in quest’opera meglio definire il suo ruolo all’interno della letteratura italiana.“¹¹ Die Spuren Dantes im berühmten Dialog erneut, eingehend und mit besonderer Aufmerksamkeit für die spezifische Machart des Werks zu betrachten, hilft zu verstehen, wie Petrarca diese Rolle – schaffend und nachahmend – konzipierte und konstruierte.

medievale. *Genesi e formazione della letteratura volgare: centri, flussi, intersezioni*, Turin 1987, S. 229–453.

6 Fundamental ist CARDELLE DE HARTMANN, *Die Leser des ›Secretum‹* (wie Anm. 5).

7 MERCURI, *Genesi della tradizione* (wie Anm. 5), S. 229–455.

8 Ebd., S. 306.

9 Ebd., S. 312.

10 „Sui rapporti tra questo proemio e la *Commedia* ha insistito molto G. [sic!] MERCURI“, PETRARCA, *Il mio segreto* (wie Anm. 3), S. 288.

11 MERCURI, *Genesi della tradizione* (wie Anm. 5), S. 334.

2. Dichtes Gewebe

In das Incipit des Proömiums sind Verweise auf wichtige Schriften eingewoben¹². Ciceros Werkbeginn *cogitanti mihi saepenumero*¹³, mit dem Augustinus-Kenner spätestens nach der Apparition der Figur des Kirchenvaters das *volventi mihi*¹⁴ der ‚Soliloquia‘ assoziieren können, ist im ‚Secretum‘ mit der Senecanischen Erörterung des Epikureischen Satzes *nemo non ita exit e vita tamquam modo intraverit*¹⁵ verflochten und unmittelbar anschließend, teils *ex negatione*, teils affirmativ, mit der Evokation des Dantesken *somnus*, des Sich Wiederfindens in einem unheilvollen Zustand, von dem man nicht sagen kann, wie er sich eingestellt habe, und des erlösenden Eingriffs einer *mulier*, die durch einen helfenden Mittler Rettung bringt:

*Attonito michi quidem et sepissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem, qualiter ve forem egressurus, contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque pervigilem mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, formaque non satis ab hominibus intellecta incertum quibus viis adisse videretur. (Secr. proh., 22)*¹⁶

Der Auftakt [*a*] *ttonito michi quidem*, ein *hapax legomenon* in der lateinischen Literatur¹⁷, eröffnet aufschiebend das Erscheinen der skripturalen Echos, stellt alles Folgende ins Zeichen der Ratlosigkeit und erzeugt als Absetzung von bestehenden Initien und somit implizite *recusatio* eine spezifische Spannung zwischen Gesagtem und Sagen. Unmittelbar anschließend verweisen vier Evokationen – Senecas, Augustinus‘, Ciceros und Dantes – auf ebenso viele Äußerungen, die in den Werken, in denen sie jeweils vorkommen,

12 S. zum Beispiel die Anm. 1–10 in PETRARCA, *Il mio segreto* (wie Anm. 3), S. 287–289.

13 Cic. de orat. I, 1. Zitiert wird die Ausgabe KAZIMIERZ F. KUMANIECKI, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia: Fasc 3: De oratore* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1171), Stuttgart u. a. 1995. Auf diesen Passus wird weiter unten zurückzukommen sein.

14 PL 32, Sp. 869. Siehe ebenfalls weiter unten.

15 Sen. epist. 22, 14. Zitiert wird die Ausgabe LUCIUS ANNAEUS SENECA, *Ad Lucilium epistulae morales. Vol. 1, libri I–XIII* (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis), Oxford 1978.

16 PETRARCA, *Il mio segreto* (wie Anm. 3), S. 94.

17 Schilderungen wie in Aug. c. Faust., PL 42. Sp. 496, oder in Verg. Aen. III, 172 finden sich in der lateinischen Tradition durchaus – und FENZI verweist zu Recht mit Rico auf die Verwendung von *attonitus* in ‚De otio religioso‘ (vgl. ebd., Anm. 5, S. 287), aber ein Incipit *attonito mihi* sucht man in den einschlägigen Konkordanzen und Datenbanken (s. zum Beispiel THOMAS P. HALTON – MARK JORDAN u. a. (Hgg.), *Patrologia Latina Database*, Cambridge et al. 1996–2017) vergebens.

unproblematisch sind, aber durch Verflechtung im ‚Secretum‘ zu einem unlösbaren Knoten geknüpft werden.

3. Spuren und Verflechtung

Dem doppelten Signal von (erklärter) Perplexität und (impliziter) *recusatio* der existierenden Anfänge [*attonito mihi quidem*] folgt im Proömium des ‚Secretum‘ unmittelbar ein Ausdruck – *sepissime cogitanti* –, der auf den Auftakt von Ciceros ‚De oratore‘ [*cogitanti mihi saepenumero*] verweist. Wer das Echo wahrnimmt und die Quelle kennt, sieht sich so auf die Äußerung und die Reflexion verwiesen, mit denen der Dialog über den Redner beginnt:

Cogitanti mihi saepenumero et memoria vetera repetenti perbeati fuisse, Quinte frater, illi videri solent qui in optima r(e) p(ublica), cum et honoribus et rerum gestarum gloria florere, eum vitae cursum tenere potuerunt, ut vel in negotio sine periculo vel in otio cum dignitate esse possent. (Cic., de orat., I, 1, 1)

Unter den *maiores*, an deren Beispiel sich die Gegenwart orientieren kann – und im Kontext des *mos maiorum* auch soll¹⁸ –, waren, so Cicero, jene *perbeati* und somit besonders vorbildlich, die sich nicht so sehr durch ihre Ämter und Ruhmestaten, sondern vor allem durch ihr Verhalten auszeichneten.¹⁹

Das Echo dieser Position ist im Incipit des ‚Secretum‘ einerseits mit Signalen der Perplexität und der Ungewissheit (*attonito [...] quidem*)²⁰ verbunden und andererseits mit einer Anspielung auf Senecas 22. Brief an Lucilius verknüpft, die den Blick auf eine weitere, spezifische Problematik und Position lenkt.

Die Epistel beginnt mit einer Frage, die dem Empfänger zugeschrieben wird: Lucilius habe die Notwendigkeit erkannt, sich von „schönen aber schädlichen

18 Zur Behandlung der Nachahmungsthematik in Ciceros Dialog über den Redner siehe DE RENTIIS, *Imitatio* als Form kulturellen Handelns (wie Anm. 2).

19 Im weiteren Verlauf zeigt der Dialog, dass die *imitatio* der *maiores* den Nachfahren nützt, wenn die Vorbilder sorgfältig und umsichtig gewählt werden (vgl. zum Beispiel Cic. de orat. I, 34, 156) und die Nachahmung in der richtigen Weise durchgeführt wird (vgl. zum Beispiel Cic. de orat. II, 22, 90–92).

20 Am Rand sei notiert, dass der pronominale Verweis auf das Verfasser-Ich des ‚Secretum‘ (*mihi*) syntaktisch zwischen den Signalen der Perplexität (*attonito*) und der Ungewissheit (*quidem*) platziert ist und die erste Erwähnung seiner geistigen Tätigkeit (*sepissime cogitanti*) durch ein *et* mit der Beschreibung des Zustands *attonito ... quidem* verknüpft ist, das innere Verfassung (*attonito*) und Handeln (*cogitanti*) verbindet, ohne die Differenz zwischen ihnen aufzuheben. *In nuce* findet sich schon hier – die folgenden Seiten werden es Schritt für Schritt erkennbar machen – die Gesamtkonstellation des ‚Secretum‘.

Beschäftigungen“ zu befreien. Wie könne er nun aber das Vorhaben erfolgreich in die Tat umsetzen²¹?

Bevor er die Frage beantwortet, lenkt der Brief den Blick auf die Metaebene. Er zitiert das Sprichwort, dass der Gladiator in der Arena den Rat findet, den er braucht, weil ihm die aufmerksame Betrachtung des Gesichts, der Handbewegungen und der Körperhaltung des Gegners suggerieren, was er tun soll.²² Vom konkreten Beispiel zur Reflexion übergehend fährt die Epistel fort: was üblich und was schicklich sei, könne prinzipiell und allgemein schriftlich diktiert werden; aber wenn es darum gehe, im richtigen Augenblick und auf die richtige Weise das Richtige zu tun, dann könne niemand aus der Ferne Dinge raten, die nur innerhalb konkreter Situationen entschieden werden können²³.

Unmittelbar nach der Benennung des grundsätzlichen Problems, das somit für den schriftlichen Rat suchenden Empfänger und den beratenden Absender besteht, bietet der Brief die Lösung: Wer stets wachsam bleibe und tatkräftig agiere, werde die günstigen Gelegenheiten, die sich ihm bieten, zur rechten Zeit ergreifen²⁴, Lucilius solle sein Leben sofort ändern, die Fesseln der schönen und schädlichen Beschäftigungen auf der Stelle lösen und, wenn das nicht möglich sei, brechen.²⁵

Leserinnen und Leser des ‚Secretum‘, die in den verflochtenen Verweisen auf Ciceros und Senecas Incipit auch das Echo der ersten Worte von Augustinus’ ‚Soliloquia‘ vernehmen, sehen sich mit einem weiteren Problem und einer neuen Stellungnahme konfrontiert: Wird jemand, der sich selbst prüft, dabei über das Gute, das er anstreben, und das Übel, das er meiden soll, eingehend

21 *Iam intellegis educendum esse te ex istis occupationibus speciosis et malis, sed quomodo id consequi possis quaeris* (Sen. epist. 22, 1).

22 *Vetus proverbium est gladiatorem in harena capere consilium: aliquid adversarii vultus, aliquid manus mota, aliquid ipsa inclinatio corporis intuentem monet* (Sen. epist. 22, 1).

23 *Quid fieri soleat, quid oporteat, in universum et mandari potest et scribi; tale consilium non tantum absentibus, etiam posteris datur: illud alterum, quando fieri debeat aut quemadmodum, ex longinquo nemo suadebit, cum rebus ipsis deliberandum est* (Sen. epist. 22, 2).

24 *Non tantum praesentis sed vigilantis est occasionem observare properantem; itaque hanc circumspice, hanc si videris prende, et toto impetu, totis viribus, id age ut te istis officiis exuas* (Sen. epist. 22, 3). Das Thema kehrt wiederholt in den Senecanischen Briefen. Schon die erste Epistel beginnt mit der Sentenz, dass uns die Zeit teils genommen, teils gestohlen werde, aber am Schlimmsten sei, sie aus Nachlässigkeit zu verlieren, vgl. *Persuade tibi hoc sic esse ut scribo: quaedam tempora eripiuntur nobis, quaedam subdueuntur, quaedam effluunt. Turpissima tamen est iactura quae per negligentiam fit* (Sen., epist. 1, 1).

25 *[C]enseo aut ex ista vita tibi aut e vita exeundum. Sed idem illud existimo, leni eundum via, ut quod male implicuisti solvas potius quam abrumpas, dummodo, si alia solvendi ratio non erit, vel abrumpas. Nemo tam timidus est ut malit semper pendere quam semel cadere* (Sen. epist. 22, 3).

reflektiert und während dieses Nachdenkens nicht den Rat einer konkreten, identifizierbaren Instanz erhält, sondern eine Stimme vernimmt, von der er nicht weiß, woher sie stammt und wem sie gehört, durch einen Dialog mit dieser Stimme Hilfe und Trost, Gewissheiten und Heilmittel finden?

Volventi mihi multa ac varia mecum diu, ac per multos dies sedulo quaerenti memetipsum ac bonum meum, quidve mali evitandum esset; ait mihi subito, sive ego ipse, sive alius quis extrinsecus, sive intrinsecus, nescio; nam hoc ipsum est quod magnopere scire molior [...] (PL 32, Sp. 869)

Die Antwort folgt auch in diesem Fall unmittelbar der (impliziten) Problemnennung und fällt ebenso positiv und affirmativ aus wie *mutatis mutandis* bei Seneca: Die simultan innere und extrinsische Stimme der *ratio* spricht und fordert auf zu schreiben (*ergo scribendum est*, ebd.). So beginnt im Werk ein Dialog zwischen *A* und *R*, der vom initialen *ecce* bis zum finalen *speramus* vor Augen führt, dass das Selbstgespräch und das Schreiben, wenn sie richtig betrieben werden, den Weg richtiger Reflexion und Besserung bilden.

Nach dem Auftakt [*a*] *ttonito michi quidem*²⁶ verweisen die Echos des ‚De oratore‘, des 22. Briefs an Lucilius und der ‚Soliloquia‘ im ‚Secretum‘ also auf Problematiken und Aussagen, die verschieden, aber leicht integrierbar sind: Wie wird jemand, der in einem andauernden Zustand der Perplexität und der Ungewissheit über die eigene Lage und den eigenen Lebenswandel nachdenkt, Sicherheit, Orientierung und Zielrichtung finden? Die Autoren weisen bei aller Verschiedenheit einen Weg: Sich ein Beispiel an *maiores* nehmen – wie Ciceros ‚De oratore‘ zeigt –, die nicht aufgrund Ämter und Ruhmestaten, sondern vor allem aufgrund ihres Verhaltens vorbildlich sind, von diesen – wie Senecas Brief nachdrücklich empfiehlt – richtigen Rat beziehen und ihn sogleich, mit aller Kraft in die Tat umsetzen, indem man – wie Augustinus vorlebt – auf die Stimme der *ratio* hörend ein *soliloquium* schreibt, das Denken und Handeln in die richtige Richtung lenkt.

Unabhängig davon, ob und inwiefern es einer bewussten Intention oder einem vielleicht unbewussten, lektüregetränkten Gedächtnis entspringt, verbindet das Incipit des ‚Secretum‘ heterogene Elemente, die auf eine einzige, für Petrarca sehr wichtige Thematik und Problematik verweisen: die Nachahmung *in scriptis et moribus*.

Darauf verweisen auch die Echos Dantes, die der ‚Commedia‘-Kenner zwischen den Boethianischen, Augustinianischen, Senecanischen und

26 Der Dativ weist dem skripturalen Ich des ‚Secretum‘ schon inmitten der Perplexität und Ungewissheit die Position des Empfängers und damit des Drehpunkts zwischen Nehmen und Geben, Hören und Sagen, Lesen und Schreiben zu.

Ciceronianischen Anklängen nicht umhinkommt zu vernehmen²⁷: Der negierte und eben dadurch erwähnte Schlafzustand, das „Eintreten“ in eine Lage, von der man nicht weiß, wie sie entstanden ist und wohin sie führt, und schließlich, aber nicht zuletzt das Erscheinen einer heilbringenden Frau wie jene, deren helfendes Eingreifen zu Beginn der ‚Commedia‘ geschildert wird²⁸, und eines vorbildhaften Autors, der bereit und willens ist, das erzählte und schreibende Ich des Werks belehrend auf den richtigen Weg zu bringen.

Dantes Präsenz wird im ‚Secretum‘ unmittelbar nach einem markierten Übergang von der philosophischen Reflexion zur Narration spürbar (*contigit nuper ut*), und die Echos der ‚Commedia‘ setzen durch die Art und Weise, wie sie auf die tragende Personenkonstellation des ‚Inferno‘ und des ‚Purgatorio‘ verweisen, sprich: auf die Relation zwischen Dante und Vergil²⁹ und damit zusammenhängend auf die drei Schlüsselausdrücke des proömialen Gesangs des ‚Inferno‘, *amore*, *autore* und *onore*³⁰, spezifische Differenzmarkierungen. Die Verwendung und Funktion dieser Ausdrücke in der ‚Commedia‘ zu betrachten und dabei zu beachten, wie eng *onore* mit *gloria* und *fama* im Werk verbunden ist, hilft, die Spuren Dantes im ‚Secretum‘ besser wahrzunehmen und angemessener zu würdigen.

4. Dante und Vergil

Während es dabei ist, verirrt, bedroht, ratlos und hilflos hinabzustürzen (Inf I, 61), sieht Dantes erzähltes Ich im ersten Gesang des ‚Inferno‘ bekanntlich jemanden und ruft laut „Erbarme Dich meiner“ (*Miserere di me*, I, 65), ohne zu wissen, ob die Gestalt, die er vage erblickt, ein Schatten, oder ein lebender Mensch sei (*od ombra od omo certo*, I, 66), also ohne im Geringsten

27 Siehe oben die Anm. 7 und FENZIS Annotationen in PETRARCA, *Il mio segreto* (wie Anm. 3), S. 287–289 (wie hier oben in Anm. 12 erwähnt).

28 Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Apparition der *Veritas* im ‚Secretum‘ und *Beatrices* in der ‚Commedia‘ s. neben der Anm. 6 in ebd., S. 287 f. vor allem MERCURI, *Genesi della tradizione* (wie Anm. 5), S. 335–338.

29 Über diesen fundamentalen Aspekt der ‚Commedia‘ kann hier nur eine komprimierte, zusammenfassende Betrachtung geboten werden. Für eine tiefergehende Behandlung s. insbesondere DE RENTIIS, *Die Zeit der Nachfolge* (wie Anm. 2); DIES., *Imitatio morum* (wie Anm. 2).

30 Inf, I, 83–87: *O delli altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. / Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cui io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore.* Zitiert wird hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, die Ausgabe DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, Florenz 21965 unter Angabe des Gesangs und der Verse.

die ontologische und moralische Qualität dessen zu kennen, den er anruft³¹, und somit akut Gefahr laufend, die falsche Person, oder vielleicht sogar ein Verderben, nicht Heil bringendes Wesen um Erbarmen zu flehen.

In diesem ersten Ruf zeigt die ‚Commedia‘ mit unmittelbarer Anschaulichkeit, wie sehr der dargestellte Dante, der im Augenblick höchster Not zwar eine theologisch fundamentale sprachliche Handlung vollziehen kann, die aber niemals zu Rettung und Heil führen könnte, wäre der unbekannte Adressat doch nicht der richtige, kognitiv und moralisch verirrt ist.

Die Hilfe, die Dantes erzähltem Ich im gravierenden Mangelhaftigkeitszustand, in dem es sich zu Beginn der ‚Commedia‘ befindet, zuteilwird, ruht auf zwei Säulen³²: Der göttlichen Gnade, die vor allem Beatrice „vom Himmel auf die Erde“ (*da cielo in terra*³³) vermittelnd verkörpert, und der Autorentätigkeit Dantes, zu der – wie der Hilferuf und die Antwort zeigen – *’l lungo studio e ’l grande amore* (Inf I, 83)³⁴ gehören, die den Alighieri bewegten³⁵, Vergils

31 Den Interpreten sind die Mehrdeutigkeit und logische Problemhaftigkeit der Umschreibung *chi per lungo silenzio pareo fioco*, über deren Sinn dementsprechend intensiv diskutiert worden ist, nicht entgangen (vgl. z. B. die Anm. zu V. 63 in der Ausgabe DERS., *Commedia* (I Meridiani), Mailand 1991, S. 15). Größere Aufmerksamkeit für *pareo* („schien“) hätte deutlicher sehen lassen, dass Dantes Figur a) nur etwas wahrnimmt, das zwar post festum als richtig betrachtet werden kann, aber innerhalb der erzählten Situation nicht als Grundlage für die Beurteilung des Gegenübers taugt, und b) das Wahrgenommene nur durch einen (in wörtlichem Sinn) schwach-sinnigen, jedenfalls zunächst nicht logisch begründeten Vergleich ausdrücken kann, der zudem nicht einmal dann ganz ohne Restzweifel und Deutungsprobleme werden kann, wenn man den gesamten Werkzusammenhang kennt – es sei denn, man überschreibt das Gelesene, wie es die zeitnahen Kommentatoren taten, im Sinn des Ersetzens mit dem eigenen Hintergrundwissen und liest Inf I, 63, wie es auch Gmelin übersetzend tat, deutend und erklärend als „ein Mann, der stumm erschien vor langem Schweigen“.

32 Verwiesen sei am Rand auch auf die *compassio*, die in Inf., I, 92 (*poi che lagrimar mi vide*) am Horizont erscheint, und auf anderer Ebene die emotionale Dimension der Relation zwischen den Figuren Dantes und Vergils, die von der ersten Begegnung bis zur Schlussklage nach dem Verschwinden des *dolcissimo patre* (Purg. XXX, 49–54) in vielen Episoden veranschaulicht wird (s. zum Beispiel Inf. XXIII, 37 und folgende). Zu den affektiven Komponenten der Interaktion zwischen Dante und Vergil in der ‚Commedia‘ siehe DE RENTHIS, *Die Zeit der Nachfolge* (wie Anm. 25), etwa S. 84–88.

33 Ebd., S. 69.

34 Am Rand sei ein Aspekt notiert, der auch für die Betrachtung des ‚Secretum‘ wichtig ist: *’l lungo studio* und *’l grande amore* werden im berühmten Vers der ‚Commedia‘ nicht durch ein Präpositionalobjekt ergänzt, sondern als aktive Prinzipien präsentiert, die den auktorialen Protagonisten der ‚Commedia‘ dazu bewogen haben, das Werk Vergils zu „suchen“.

35 Die (zumal durch das Versende markierte) Einheit *’l lungo studio e ’l grande amore* wird durch den Singular *m’ha* nicht aufgespalten; wohl aber ist die Verbindung zwischen „Liebe“ und „Suchen des Buchs“ dadurch etwas enger gestaltet.

Werk zu suchen, und daraus hervorgehend der *bello stilo*, der Dante „Ehre eingebracht hat“ (*ha fatto onore*, I, 87).

Zu Beginn der ‚Commedia‘ bilden *amore*, *onore* und als Zentrum und Brücke zwischen beiden *autore* durch Reim³⁶ ein Trinom, auf dem die artikulierte Bitte um Hilfe, die Dantes erzähltes Ich an Vergil richtet, nachdem es ihn erkannt hat, und die positive Antwort, die es erhält, gemeinsam ruhen. Die erste Lehre, die der „Meister“, nachdem er offen als Modell und *duca* anerkannt worden ist, seinem Schüler und Nachfolger erteilt, verbindet zwei Aussagen: Dante müsse „eine andere Reise antreten“ (*a te convien tenere altro viaggio*, Inf I, 91), und um es tun zu können, Vergil nachfolgen: *Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida* (I, 112–113). So beginnt die *sequela auctorum*³⁷, die tragende Achse des ‚Inferno‘ und des ‚Purgatorio‘ sein wird und durch die Dantes erzählte, auktoriale Figur befähigt werden wird, in die Lehre und Nachfolge der christlichen Lehr- und Vorbildinstanzen, Beatrice und Bernhard zu treten, um schließlich zur unmittelbaren Anschauung Gottes zu gelangen.

5. *Amore und gloria*

Die intellektuelle „Liebe“, die Dantes Ich in der ‚Commedia‘ mit dem Werk und der auktorialen Person Vergils verbindet, die spirituelle „Liebe“, die Beatrice³⁸ dazu „bewegt“, die *anima cortese mantovana* (Inf. II, 58)³⁹ um Hilfe für Dante zu bitten, die „Ehre“ (*onore*), die Dante durch seinen *bello stilo* (I, 87) erworben hat, und der „Ruhm“ (*fama*) Vergils, der *ancor dura / e durerà quanto 'l mondo lontana* (II, 59–60) – *amore*, *onore* und *fama* bilden am Beginn der ‚Commedia‘ das Fundament, auf dem die dichterische, philosophische und morale *sequela*

36 Giorgio Inglese merkte zu Inf I, 76 an: „D. alterna studiatamente rime di forte coordinazione semantica (noia-gioia, amore-autore-onore) con giochi fonici (fontefronte, lume-volume)“, DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, Rom 2007, S. 45.

37 Für eine ausführlichere und eingehendere Behandlung der Thematik s. DE RENTIIS, *Die Zeit der Nachfolge* (wie Anm. 2); DE RENTIIS, *Imitatio morum* (wie Anm. 2); DE RENTIIS, *Für eine neue Geschichte der Nachahmungskategorie* (wie Anm. 2); DE RENTIIS, *Der Beitrag der Bienen* (wie Anm. 2). Zur Handlungsdimension der *imitatio* aus theoretischer und methodologischer Warte s. vor allem DE RENTIIS, *Imitatio als Form kulturellen Handelns* (wie Anm. 2).

38 Vgl. Inf. II, 70–72: *I son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare*. Siehe auch den Ausdruck *l'amico mio* in Inf. II, 61–63.

39 Die Anrede Beatrices integriert Vergil in die Spiritualität des Stilnovo und unterstreicht die doppelte poetologische und theologische Valenz der „Liebe“, die vom Anfang bis zum Ende der ‚Commedia‘ den *personaggio-autore* Dante mit der *donna mia* der ‚Vita nuova‘, Beatrice, und mit dem *mio maestro* und *mio autore* Vergil verbindet.

auctorum ruht, die Dante und Vergil *in toto*, Schriften, Personen und Leben einschließend, verbindet.

Die *sequela Vergilii*, die im proömialen Gesang des ‚Inferno‘ beginnt, ist für das erzählte Ich bis zum 30. Gesang des ‚Purgatorio‘ der Weg der Besserung, der Läuterung und des Heils. Innerhalb dieser Konstellation ist die *fama*, von der die ersten Gesänge der ‚Commedia‘ sprechen, eine rein irdische, weltliche Erscheinung, eng verbunden mit jener *gloria*, die Brunetto Latini – wie alle verdammten Seelen auf ewig in seiner irdischen Mangelhaftigkeit gefangen und blind für jede Form von genuiner Spiritualität, aber nicht deshalb stets nur im Irrtum⁴⁰ – Dante zu Recht mit den Worten [s]e tu segui tua stella, / non puoi fallire a glorioso porto, / se ben m'accorsi nella vita bella (Inf. XV, 55–57) prophezeit.

Keine der Kategorien, die das Fundament der *sequela auctorum* in der ‚Commedia‘ bilden – das heißt: *amore*, *autore* und *onore* zusammen mit *fama* und *gloria* – wird im Werk homogen und ausschließlich mit konkreten Phänomenen verbunden, die klar positiv oder negativ gewertet werden. Ebenso wenig sind die Kategorien im Werk aber ambivalent.

Die „Liebe“, die Beatrice im Werk bewegt, die „Liebe“, die Dantes erzähltes Ich dazu bewogen hat, Vergils „Buch“ zu „suchen“, die „Liebe“ im Zentrum des *stil novo* und schließlich die wörtlich und im übertragenen Sinn „perverse Liebe“ (*amore* und *mal perverso*), von der Francesca da Rimini im fünften Gesang des ‚Inferno‘ spricht, sie bilden ein komplexes und spannungsvolles Netz. Das zeigt gleich zu Beginn der Höllenreise das *exemplum*, das die stilnovistischen Terzinen Francescas bieten. Paolos Geliebte beschuldigt am Ende ihrer Erzählung des begangenen Ehebruchs „das Buch“ (*il libro*, Inf V, 137), das sie mit dem jungen Schwager las, als „Verräter“, aber ihre Erzählung zeigt anschaulich, dass zwischen der Lektüre und der Nachahmung des Kusses von Lanzelot und Guinevere ein Entscheidendes fehlte: das Nachdenken. Francescas Formulierung [q]uando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante (V, 133–134) nobilitiert zunächst den Mund und verleiht dem *amante* Lanzelot unhinterfragt Wert und Vorbildstatus, die unmittelbar folgende Umschreibung *questi che mai da me non fia diviso* (V, 135) fokussiert in der ewigen Strafe nur das Für-Immer-Vereint-Sein, und der Schluss *la bocca mi baciò tutto tremante* (V, 136) ist in mehrfacher Hinsicht unmittelbar, da er

40 Die Mangelhaftigkeit und die Exemplarität der Lehrer und der Modelle gehen in der ‚Commedia‘ Hand in Hand – man denke zum Beispiel an den 15. Gesang des ‚Inferno‘, von dem hier weiter unten die Rede sein wird. Siehe in Bezug auf Vergil die bereits erwähnte Untersuchung DE RENTIIIS, Die Zeit der Nachfolge (wie Anm. 2), vor allem S. 86–93.

den Akt ganz unverhüllt und unbeschönigt, in niedrigem Stil⁴¹ beschreibt und ohne Hiatt an die Lektüre rückbindet.

Der Vergleich zwischen dem fünften und dem 15. Gesang hilft, weitere Aspekte herauszuarbeiten. Dort trifft Dantes erzähltes Ich Brunetto Latini, einen *autore*, von dessen Werk in der ‚Commedia‘ an exponierten Stellen⁴² Echos ertönen und mit dem der Reisende Dante respektvoll „gesenkten Hauptes“ spricht, *col capo chino [...] com'uom che reverente vada* (Inf. XV, 44–45). Am Ende des Gesangs wird Brunetto mit dem Sieger und ausdrücklich nicht Verlierer eines Wettkampfs verglichen – aber eines weltlichen Wettlaufs bar jeder intellektuellen, moralischen und spirituellen Dimension. Auch Brunetto ist und bleibt in einem Mangelhaftigkeitszustand gefangen, den er niemals wird überwinden können. Dennoch unterscheidet das selbsthinterfragende Bewusstsein, das Latini an den Tag legt, als er in Frage stellt, ob er „im Leben“ die Dinge richtig gesehen und beurteilt habe (*se ben m'accorsi nella vita bella*, XV, 57), in wichtiger Hinsicht von anderen verdammten Seelen: Im Unterschied zum Beispiel zu Francesca da Rimini oder Farinata degli Uberti weist Brunetto die intellektuelle Fähigkeit auf, die eigene Begrenztheit wahrzunehmen, wenn nicht zu überwinden, und ist somit auf der Ebene der Kognition und Reflexion nicht vollständig blind und an den infernaln Zustand gebunden, dem er physisch⁴³ und verhaltensmäßig, brennend und deshalb rennend, auf ewig verhaftet bleiben muss. Im Ausdruck *glorioso porto* verbinden sich wie zwei Seiten einer Medaille Brunettos Begrenztheit und seine Fähigkeit, Dinge zu sehen, die nicht nur zeitlich, sondern auch intellektuell und moralisch jenseits seines Horizonts liegen: Er kann⁴⁴ einen „Hafen“ erkennen, den Dante zu erreichen fähig ist, aber vermag vom Ziel, das der Schüler tatsächlich erreichen wird, nur den Aspekt der weltlichen *gloria* wahrzunehmen.

41 Von der stilnovistischen Terzinen bis zum finalen *la bocca mi baciò* (Inf V, 136) ist Francescas Rede als zu Beginn kaum merkliches, zum Schluss aber ins Auge springendes stilistisches Gleiten, das sich am Ende selbst als Fall entlarvt.

42 Man denke nur an Inf I, 2.

43 Der Ausdruck „physisch“ ist in Bezug auf eine Seele natürlich vereinfachend, aber die ontologische Dimension der Strafrage braucht in diesem Rahmen nicht differenzierter erörtert zu werden.

44 Die Fähigkeit ist durch Gott den Seelen gewährt und zeichnet Brunetto Latini nicht speziell aus, aber sie geht bei ihm mit intellektuellen Fähigkeiten und einen auktorialen Wert, die im Gesang ausdrücklich herausgestellt werden. Man vergleiche auch die Schilderung seiner prophetischen Äußerung mit der Darstellung der „Fehlsichtigkeit“ Cavalcantes im zehnten Gesang des ‚Inferno‘ (siehe insbesondere Inf X, 67–69).

6. Humanität und Begrenztheit

Nicht nur in der Figur Brunetto Latinis, sondern *mutatis mutandis* auch und vor allem in jener Vergils sind hoher Wert, Mangelhaftigkeit und Bewusstsein beider eng verbunden. Von der ersten Erwähnung an sind der *onore* von Dantes *duca* und der *volume*, an dem dieser gebunden ist, mit einem paradigmatischen Bild verknüpft, das im 22. Gesang des ‚Purgatorio‘ ausgeführt wird: dem der „Lampe“ (*lume*⁴⁵). Vergil fragt Statius dort: *qual sole o quai candele / ti stenebraron, si che tu drizzasti / poscia di retro al pescator le vele?* (Purg. XXII, 61–63), und die berühmte Antwort lautet:

[...] *Tu prima m'inviaisti
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,
e prima appresso Dio m'alluminasti.
Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte, [...]* (Purg. XXII, 64–69)

Im Unterschied zum betrügerischen Ratgeber und Modell falschen Denkens und Verhaltens Odysseus, der sich ohne Auftrag oder Ruf die Rolle des „Anführers“ angemaßt und seine Begleiter mit der Macht seiner Rede dazu gebracht hat, ihm auf eine Reise zu folgen, für die ihnen und ihm die fundamentalen Voraussetzungen fehlten⁴⁶, spricht: der Glaube und Gottes Wille, „erleuchtet“ Vergil seine Nachfolger und richtet sie *appresso Dio*, obgleich ihm selbst das Licht des Glaubens fehlt. So ermahnt der Dichter der ‚Aeneis‘ im 20. Gesang des ‚Purgatorio‘ seinen Schüler Dante [*n*] *on dubbiar, mentr'io ti guido*, als ein *grido* ertönt, den Dante einerseits erst nach der Ermahnung, andererseits dann ohne Belehrung als wahren, christlichen *gloria*-Gesang erkennt:

*Poi cominciò da tutte parti un grido
tal, che 'l maestro inverso me si feo,
dicendo: „Non dubbiar, mentr'io ti guido“.
'Gloria in excelsis' tutti 'Deo'
dicean, per quel ch'io da' vicin compresi,
onde intender lo grido si poteo.* (Purg. XX, 133–138)

45 *O delli altri poeti onore e lume* (Inf I, 82).

46 Siehe dazu auch unten, S. 27.

Wird in der ‚Commedia‘ in Bezug auf Dichter von *onore* gesprochen, dann verweist der Ausdruck einerseits auf den (hohen, besonderen⁴⁷) Wert der Geehrten, signalisiert aber andererseits als grundsätzlich irdischer Maßstab die Begrenztheit des Urteilenden. Im ersten Ruf an Vergil, im Augenblick also, in dem er, zutiefst verirrt, um Hilfe fleht, wiederholt Dantes erzähltes Ich zweimal binnen fünf Versen *onore*⁴⁸. Im vierten Gesang des ‚Inferno‘ kehrt die Ehrenanrede *O tu ch'onori scienza e arte* (Inf. IV, 75) leicht modifiziert wieder und wird wiederum sogleich im assonanten Reimpaar *onranza* und *onrata nominanza* wiederaufgenommen, dem der Imperativ *onorate* bekräftigend hinzutritt:

„*O tu ch'onori scienza ed arte,
questi chi son, c'hanno cotanta onranza,
che dal modo delli altri li diparte?*“
*E quelli a me: „L'onrata nominanza,
che di lor suona su nella tua vita,
grazia acquista nel ciel che s'li avanza“.*
Intanto voce fu per me udita:
*„Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita“.* (Inf. IV, 73–81)⁴⁹

Vergil fasst wenig später wertend zusammen *fannomi onore, e di ciò fanno bene* (IV, 93), und Dantes erzähltes Ich lässt das Stichwort als Echo zweimal wiederhallen, als es die eigene Aufnahme in den Kreis der Dichter Homer, Horaz, Ovid, Lukan und Vergil mit dem (gesteigerten) Ausdruck *e più donore ancor assai mi fenno* (IV, 100) einleitet und Aristoteles mit kollektivem [*t*]utti lo miran, tutti onor li fanno (IV, 133) vorstellt.

Aber diese Parallelismen und Echos, die Dantes erzähltes Ich und den „Anführer“ Vergil auf eine gleiche (dichterische und poetologische) Wertungsebene stellen, enden nach dem vierten Gesang des ‚Inferno‘. Dantes Figur verwendet *onore* danach nur noch zweimal und unter zu beachtenden Bedingungen als Wertmaßstab in künstlerischen Dingen. Im 11. Gesang des ‚Purgatorio‘ fragt der Reisende – den Ausdruck noch enger aufeinander

47 Auf große beziehungsweise kanonische Autoren, seien diese christlich oder „heidnisch“, werden die Ausdrücke *onore* und *onorare* in der ‚Commedia‘ niemals ironisch, ambivalent oder in Frage stellend angewendet, wobei das wiederum nicht bedeutet, dass die Verwendung der Kategorie einfach als angemessen oder unproblematisch dargestellt wird, siehe dazu hier unten S. 13.

48 Inf I, 82 und 87. Auf Dantes Verirrungszustand nimmt Vergil nicht viel später, im zweiten Gesang des ‚Inferno‘ Bezug und nennt gerade im Zusammenhang damit die Reise, die Dante unternehmen soll, *onrata impresa* (Inf. II, 47).

49 Hervorhebungen von mir.

wiederholend als im ‚Inferno‘: [...] *non se' tu Oderisi, / l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte / ch'alluminar chiamata è in Parisi?* (Purg. XI, 79–81); aber die Iteration zieht diesmal sogleich eine Korrektur nach sich („Frate“, *diss'elli*, „più ridon le carte / che pennelleggia Franco bolognese; / l'onore è tutto or suo, e mio in parte. [...]“, XI, 82–84) und einen missbilligenden Ausruf [*o*] *h vana gloria dell'umane posse!* (XI, 91), dem wiederum ein *exemplum* der Vergänglichkeit weltlichen Ruhms [*c*] *osì ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua* und das abschließende Urteil [*n*] *on è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato* (XI, 91–102) folgen.

Nach dieser Belehrung verwendet Dantes erzähltes Ich – wie zur Bekräftigung – Lexeme aus der Wortfamilie von *onore* nur noch in politischem und zivilem Zusammenhang, nicht mehr aber in poetischen Dingen⁵⁰, und das schreibende Ich der ‚Commedia‘ greift nur im Rahmen von Vergleichen darauf zurück⁵¹, als rhetorisches Mittel, nicht als Urteilsmaßstab.

Vergils Verwendung des Ausdrucks *onore* und der Wortverwandten hingegen ändert sich nicht im Lauf der Reise. Das zeigt zum Beispiel im fünften Gesang des ‚Purgatorio‘ der Imperativ in der kurzen (und nicht eben von Bescheidenheit geprägten) Ansprache des lateinischen Dichters an zwei ungenannte Seelen:

*E 'l mio maestro: „Voi potete andarne
e ritrarre a color che vi mandaro
che 'l corpo di costui è vera carne.
Se per veder la sua ombra restaro,
com'io avviso, assai è lor risposto:
faccianli onore, ed esser può lor caro“.* (Purg V, 31–36)

Obwohl er, seinen Schutzbefohlenen führend, Zutritt zu Jenseitsbereichen und somit zu spirituellen Dimensionen erhält, zu denen er sonst niemals Zugang

50 *La fama che la vostra casa onora, / grida i signori e grida la contrada, / sì che ne sa chi non vi fu ancora; / e io vi giuro, s'io di sopra vada, / che vostra gente onrata non si sfregia / del pregio della borsa e della spada* (Purg. VIII, 124–129).

51 *Qual esce alcuna volta di qualoppo / lo cavalier di schiera che cavalchi, / e va per farsi onor del primo intoppo, / tal si parti da noi con maggior valchi* (Purg. XXIV, 94–97); *E come surge e va ed entra in ballo / vergine lieta, sol per fare onore / alla novizia, non per alcun fallo, / così vid' io lo schiarato splendore / venire a' due che si volgieno a nota / qual conveniesi al loro ardente amore* (Par. XXV, 104–108). S. auch die Verwendung, um einen *antico errore* zu beschreiben, in Par. VIII, 4–7: [...] *non pur a lei faceano onore / di sacrificio e di votivo grido / le genti antiche nell'antico errore / ma Dione onoravano e Cupido*.

gehabt hätte⁵², bleibt Vergil – wie *mutatis mutandis* Brunetto Latini, der Dante prophezeit [*l]a tua fortuna tanto onor ti serba / che l'una parte e l'altra avranno fame / di te* (Inf. XV, 70–72) – vom ersten Auftritt bis zum Abschied an weltliche Kategorien und Urteilsmaßstäben gebunden, die er nicht transzendieren kann⁵³.

Fassen wir zusammen, um voranzuschreiten: *Onore* ist keine zweideutige oder ambivalente Kategorie in der ‚Commedia‘⁵⁴, sondern ein irdischer, menschlicher und damit begrenzter Begriff und Wertmaßstab. Gleiches gilt *mutatis mutandis* für die in Dantes Dichtung mit *onore* eng verwandte Kategorie *gloria*, die wir bald im ‚Secretum‘ wiederfinden werden: Von *gloria* in Bezug auf Dichter zu sprechen, die hohen Wert haben und Ehre verdienen, zeigt in der ‚Commedia‘ zugleich Begrenztheit und Humanität, richtige Wertung und limitierte Urteilsfähigkeit an.

Am Ende seiner Reise verwendet Dantes erzähltes Ich ein letztes Mal *gloria* in Bezug auf die eigene Dichterpersone⁵⁵, und diese Verwendung weist zwei untrennbaren Seiten auf: Sie zeigt einerseits, woher der Protagonist und Autor Dante – mit allen Meriten und Mängeln – kommt, welche Gnade ihm zuteil wurde, wieviel er gelernt hat und wieviel er dadurch noch erreichen kann, und sie erinnert andererseits an die fundamentale Begrenztheit alles Menschlichen und Irdischen:

„Spene“, *diss' io*, „è uno attender certo
della gloria futura, il qual produce
grazia divina e precedente merito.
Da molte stelle mi vien questa luce;

52 Man bemerke den Ausdruck *accompagnare*, der neben *guidare* wiederholt in Bezug auf Vergils Aufgabe verwendet wird – paradigmatisch ist hier Purg. III, 4–6.

53 Hier sind zugleich ein Signal der Begrenztheit und ein Zeichen der Humanität erkennbar, denn Vergil spricht in der ‚Commedia‘ vom Anfang bis zum Abschied eine Sprache, die alle (aus unterschiedlichen Gründen) gottfernen Instanzen verstehen können – man denke in Bezug auf *onore* zum Beispiel an Purg V, 36 –, und seine Rede hat genau in dem Maße die angestrebte Wirkung, in dem die angesprochenen entweder einen Funken Menschlichkeit aufweisen, oder – wie Charon und Minos – vollständig bar jeden freien Willens und unmittelbar der Göttlichen Macht unterworfen sind. Im Umgang mit den Malebolge, die als Teufel unmenschlich und *ribelli a Dio* sind, scheitert Vergil so gründlich, dass sein Schutzbefohlener und seine Reise ernsthaft in Gefahr geraten. Siehe ebd., S. 87. Würde es nicht zu weit führen, dann wäre an dieser Stelle ferner in Hinblick auf Ehre und Meriten des Statius der Passus Purg. XXI, 82–83 zu kommentieren.

54 Man denke unter den vielen Stellen, die hier nicht kommentiert werden können, vor allem an Cacciaguidas Rede in Par. XVII, 130–138.

55 In politischem Zusammenhang s. Par. XXV, 23; XXVI, 62, in rein theologischem Zusammenhang vgl. Par. XXVII, 2; XXXI, 5, 60 (eine sehr interessante Verwendung, die hier leider nicht kommentiert werden kann); XXXII, 28, 71.

*ma quei la distillò nel mio cor pria
 che fu sommo cantor del sommo duce.
 'Sperino in te', ne la sua teodia
 dice, 'color che sanno il nome tuo':
 e chi nol sa, s'elli ha la fede mia?
 Tu mi stillasti, con lo stillar suo,
 nella pistola poi; sì ch'io son pieno,
 e in altrui vostra pioggia repluo". (Par. XXV, 68–78)*

Die Mangelhaftigkeit des erzählten Ichs Dantes, die in diesem Passus nur als Erinnerung wahrnehmbar ist, nimmt im Lauf der Reise immer mehr ab; aber seine menschliche Begrenztheit wird dadurch nicht aufgehoben und die damit einhergehende Möglichkeit zu irren⁵⁶ reduziert sich zwar Schritt für Schritt, aber bleibt vor allem während der gesamten *sequela Vergilii* aktuell und allgegenwärtig.

Im *descensus averni* und bis zur Spitze des Bergs Purgatorium zeichnen Fehlwahrnehmungen, Fehlhandlungen, Irrtümer und Mängel nicht einfach nur die durchquerten Reiche und die verdammten oder büßenden Seelen aus, sondern sind konstitutive Bestandteile der *sequela Vergilii*, die den Nachfolger, den führenden und den Ausgang bisweilen akut und gravierend bedrohen – so zum Beispiel, wenn sich Vergil verirrt und mit dem Schüler im Arm fliehen muss, weil er einen Teufel nach dem richtigen Weg gefragt hat⁵⁷, oder wenn Dante die eigene prekäre Lage kurz vor der Begegnung mit dem betrügerischen Ratgeber Odysseus mit den Worten beschreibt: *io stava sovra 'l ponte a veder surto, / sì che s'io non avessi un ronchion preso, / caduto sarei giù sanz'esser urto* (Inf. XXVI, 43–45). Gefahren dieser Art nehmen im ‚Purgatorio‘ ab und fehlen im ‚Paradiso‘; aber bis zum finalen Augenblick, in dem das *velle* von Dantes erzähltem Ich ganz und gar vom *amor che move il sole e l'altre stelle*⁵⁸ bewegt wird und der Reisende also nicht mehr irren, sich verirren, oder scheitern kann, bis zu diesem Augenblick ist sein Weg nicht nur mit *exempla* gepflastert, sondern durch diese auch mit einer langen Reihe von expliziten und impliziten⁵⁹ Entscheidungen, die im Komplex zweierlei zeigen: Die Notwendigkeit zu wählen und die Gefahr, falsch zu wählen.

56 Exemplarisch ist in dieser Hinsicht der erste Gesang des ‚Paradiso‘.

57 Inf. XXIII, 140–144. S. den bereits erwähnten Kommentar in ebd., S. 87.

58 Par. XXXIII, 143–145 *ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle*.

59 Siehe hierzu ebd., etwa S. 86.

7. Dantes Schatten

Der Punkt ist fundamental, um Dantes Präsenz im Proömium des ‚Secretum‘ zu verstehen. Im dichten Gewebe der Ciceronianischen, Senecanischen und Augustinianischen Echos⁶⁰, die auf die Frage der Nachahmung von skripturalen und verhaltensmäßigen Modellen verweisen, flechten die Echos der ‚Commedia‘ nicht nur eine leicht integrierbare Frage ein, sondern damit auch eine Antwort, die ein spezifisches, gravierendes Problem erzeugt.

Im Zustand der Verirrung und der Ratlosigkeit, angesichts der Notwendigkeit, das eigene Leben zu ändern, wo und wie wird man Gewissheiten und Orientierung finden? Cicero, Seneca, Augustinus und Dante lenken den Blick bei aller Heterogenität ihrer Werke und Äußerungen in die gleiche Richtung: Man findet den Weg, indem man die besten Vorbilder wählt, die richtigen Ratschläge daraus bezieht und sie ungesäumt, tatkräftig nutzt, das heißt – Augustinus und Dante spezifizieren es explizit –, indem man schreibt.

Damit verknüpfen sich die verschiedenartigen Fäden des Verweisgewebes im Proömium des ‚Secretum‘ zu einer wesentlichen Frage: Was schreiben, und wie? Die Frage wird in keinem der Werke, auf die das Incipit des ‚Secretum‘ verweist, diskutiert. Aber jedes der Werke setzt sie voraus und verkörpert eine komplexe formale und thematische Antwort, die dem Schreiben vorausgeht und dem Geschriebenen innewohnt, und jede Schrift verkörpert und repräsentiert die Konsequenzen dieser Wahl, ein Beispiel eigener Art bietend – bei Cicero das Muster eines rhetorisch-philosophischen und politischen Dialogs, bei Seneca das *exemplum* moralischer-philosophischer Briefe, bei Augustinus das Modell eines theologischen, religiös-humanen und philosophischen Selbstgesprächs, bei Dante schließlich das Beispiel eines nicht in lateinischer Sprache, sondern in der toskanischen Volkssprache verfassten, formal und thematisch einzigartigen Werks: die ‚Commedia‘.

Von Dantes Beispiel distanziert sich Petrarcas schreibendes Ich im Proömium – es sei daran erinnert – sofort, schon bei der ersten Evokation, den „Schlaf“ verneinend⁶¹ und eine narrative Situation konstruierend, in der die Anklänge der ‚Commedia‘ die Unterschiede zum ‚Secretum‘ deutlicher hervortreten lassen. Aber Bezugnahme und Differenzmarkierungen sind nicht nur für sich betrachtet wichtig, sondern vor allem auch deshalb, weil sie in das

60 Auf Boethius wird im nächsten Kapitel eingegangen.

61 Man merke allerdings, dass diese Negation durch das *quid somnias?* des Augustinus im Incipit des ersten Dialogbuchs konterkariert wird (Secr I, 28, S. 100).

Verweisnetz des Werks Fäden einweben, die sich mit den philosophischen Fasern der Schrift zu einem unlösbaren Knoten verbinden.

8. *Aegri non somnium*

Die *recusatio*, mit der das Proömium des ‚Secretum‘ beginnt, wird expliziter und konkreter mit dem ersten Dante-Echo. Am Anfang der Narration steht die Negation eines Elements, das im Incipit der ‚Commedia‘ fundamental ist: *contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret* (Secr., proh., 22)⁶². Das Echo ist nicht unbemerkt geblieben, aber über einen Aspekt hat man noch nicht genug nachgedacht: Die Formulierung *sicut egros animos solet* verbindet den *somnus* mit einem Element, das der ‚Commedia‘ ganz fremd ist. Von Seelenkrankheit oder kranker Seele ist in Dantes *poema sacro* nicht die Rede. Etwa die *acedia*, die Augustinus bei Petrarca als *funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt* bezeichnet und Franciscus unwidersprochen *morbis* nennt⁶³, wird im ‚Purgatorio‘ nicht mit Ansteckungs-, Befall- und Krankheitsvokabular beschrieben. Eine Krankheit wird im 29. Gesang des ‚Inferno‘ sehr anschaulich geschildert, aber als Strafe⁶⁴, nicht als (irdischer) Zustand. Vor allem im Zusammenhang mit der Ausgangssituation des Werks und mit dem Verlust der *diritta via* (Inf I, 3) durch den Protagonisten wird der Gedanke einer Erkrankung oder eines Befalls nicht evoziert.

Im ‚Secretum‘ hingegen ist die Krankheit der Seele ein roter Faden, der mit Anspielungen auf die „Pest“ von 1348–53, deren Wichtigkeit der Forschung nicht entgangen ist⁶⁵, verflochten ist und mit einer spezifischen Verwendung

62 PETRARCA, Il mio segreto (wie Anm. 3), S. 94.

63 *A. Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt. F. Ipsum morbi nomen horreo. A. Nimirum, diu per bune graviterque vexatus es. F. Fateor [...]* (Secr. II, 106, S. 176). Der *malperverso* (InfV, 93), von dem Francesca da Rimini spricht, verbindet weder die Ereignisse, die sie erzählen wird, noch ihre Konsequenzen mit einer Krankheit, sondern mit dem *male*, das Francesca, prototypische „blinde Seele“, nicht klar erkennt und darum nicht klar zu benennen vermag.

64 Vgl. Inf. XXIX, 46 und folgende. S. ferner die „Plage“ (*flagello*) in Inf. XXIV, 85–95.

65 Vgl. zum Beispiel FENZI über die Spuren der „realità della pestilenza e della morte che [...] circonda e [...] aggredisce [Petrarca]“ ebd., S. 68. Auf die Datierungsfragen noch einmal einzugehen, ist in diesem Beitrag nicht notwendig, auch wenn sie sehr wichtig bleiben und durch das, was hier gezeigt wird, vielleicht noch mehr Bedeutung erhalten.

der Ausdrücke *pestis* und *phantasma*⁶⁶ einhergeht. Dabei ist die Textur der Stelle, in der diese Elemente erstmals im Werk vorkommen, von entscheidender Bedeutung.

Die Erwähnung des Nicht-Schlafs und der *aegritudo* geht bei Petrarca dem Erscheinen der *Veritas* unmittelbar voraus und verweist, den Auftritt des Augustinus im Werk vorbereitend, zugleich auf die ‚Commedia‘ und auf ‚De consolatione philosophiae‘.

Im berühmten Boethianischen Werk erscheint die Philosophie dem dargestellten Ich während eines gequälten Nachdenkens über den Tod, dem eine Versdichtung entsprungen ist, und vertreibt sofort voller Empörung die „poetischen Musen“ mit der vorwurfsvollen Frage, wer denn den *scenicae meretriculae* erlaubt habe, *ad hunc aegrum* heranzutreten:

Quae ubi poeticas Musas vidit, nostro assistentes toro, fletibusque meis verba dictantes, commota paulisper, ac torvis inflammata luminibus: Quis, inquit, has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere? quae dolores eius non modo nullis remediis foverent, verum dulcibus insuper alerent venenis? Hae sunt enim quae infructuosis affectuum spinis, uberem fructibus rationis segetem necant, hominumque mentes assuefaciunt morbo, non liberant. (PL 63, Sp. 587–591A)

Im Passus sind viele Fäden komplex verwoben, aber der zentrale Punkt ist einfach und klar: gegen die spirituelle und moralische *aegritudo* bringt die (christliche) Philosophie das Heilmittel, während die dichterischen Worte „süße Gifte“ sind, die den Geist nicht nur nicht heilen, sondern vielmehr Gewöhnung an den *morbus* erzeugen.

Angesichts des Fluchtpunkts, zu dem die Verweise auf Cicero, Seneca, Dante und Augustinus im ersten, philosophischen Teil des Incipit konvergierten, das heißt: angesichts der Frage, was zu schreiben sei, und wie, könnte der Verweis auf Boethius im Zusammenhang mit der Negation des Dantesken *somnus* als klare Antwort *pro* Philosophie und *contra* Dichtung verstanden werden. Der Auftritt der *Veritas* könnte dementsprechend als Beginn der Umsetzung dieser Wahl in die Tat gedeutet werden.

Doch ist im Verweisgewebe ein Faden eingewoben, der einer solchen Lektüre klar widerspricht. Mit dem Erscheinen der Wahrheit wird der als Intarsie von *sicut egros animos solet in non [...] somnium* gestaltete, doppelte Boethius- und Dante-Verweis komplexer und vieldeutiger, denn in den ‚Confessiones‘

66 LETIZIA MODENA, *Pestis illa phantasmatum*. Petrarca, il ‚Secretum‘ e Sant’Agostino, riflessioni preliminari su peste e immagine, in: *Italian Quarterly* 46, 2009, S. 59–73. Die biographische Perspektive Modenas ist nicht weniger reduktiv als es eine auf die intertextuelle Dimension beschränkte Betrachtung des ‚Secretum‘ wäre, aber ihre Aufmerksamkeit für die Machart des Werks ist fruchtbar.

ist nicht nur die Wahrheit, Ziel des Gesagten und Modus des Sagens, präsent, sondern an zwei wichtigen Stellen auch die Krankheit, die eng mit dem Bild der Reise und mit der Problematik des (perseverierenden) Irrs (*errare* und *errore*) verbunden ist.

9. *Et ibam ad inferos*

Das achte Kapitel des fünften Buchs der ‚Confessiones‘ endet mit einer Reise zu einem konkreten, irdischen Ziel: *et ego Romam* (PL 32, Sp. 712), das aber kaum, dass es im Incipit des folgenden Kapitels erreicht wird, zum Ausgangspunkt einer zweiten, weitaus wichtigeren Reise wird – *et ibam ad inferos* (ebd.) –, für die explizit eine spezifische Ursache genannt wird: *Et ecce excipior ibi* [scil. *Romae*, D.R.] *flagello aegritudinis corporalis* (ebd.).

Die Ursache der körperlichen Krankheit, die das erzählte Ich befallen hat, und des Todes, der ihm als Folge unmittelbar droht, ist eine „Plage“. Aber für den Seelenzustand, in dem er sterbend die letzte Reise antreten würde, ist nicht die physische Krankheit der Grund. Unmittelbar nach der Feststellung *et ibam ad inferos* wird spezifiziert *portans omnia mala quae commiseram et in te, et in me, et in alios, multa et gravia, super originalis peccati vinculum quo omnes in Adam morimur* (PL 32, Sp. 712). Zwischen dem Erkrankten und dem Heil steht ein fundamentaler Irrtum, der ausdrücklich genannt wird: Er habe Christus als *phantasma* und seinen physischen Tod als falsche Kunde betrachtet. Deswegen, so der Erzähler der ‚Confessiones‘, sei er auf einem Weg gewesen, der ihn, wäre er an Fieber gestorben, ins Verderben und zu verdienster Höllenstrafe geführt hätte: *[e]t ingravescentibus febribus jam ibam et peribam. Quo enim irem, si tunc hinc abirem, nisi in ignem atque tormenta digna factis meis in veritate ordinis tui?* (PL 32, Sp. 713).

Die Gebete der Mutter und die Gnade Gottes retten das erzählte Ich der ‚Confessiones‘ vor dem Tod, obwohl es die Taufe weiterhin, beharrlich nicht begehrt. Indem er das schildert, dabei Gott fragt, ob Er einer Frau, die nichts für sich selbst, sondern nur Rettung für den Sohn erflachte, jemals Hilfe versagt hätte, und sogleich mit einem berühmten, definitiven [*n*] *equaquam, Domine* (PL 32, Sp. 714) antwortet, zeigt und lehrt der Erzähler am Ende der Episode, wie sehr die Gnade Gottes unergründlich und prädestiniert, uneinfordebar und gewiss ist⁶⁷.

67 Man denke auch daran, dass die Episode in den ‚Confessiones‘ auf die Krankheit und den Tod des lieben Freundes des erzählten Ichs verweist (PL 32, Sp. 695 und folgende), über die es Vieles zu sagen gäbe, das hier allerdings in der Feder bleiben muss.

Die körperliche Genesung ist in den ‚Confessiones‘ deshalb weder die Ursache noch die Folge einer *mutatio vitae*, die doch hochnotwendig ist und im Zusammenhang mit der Krankheit, im Angesicht des Todes erfolgen könnte und sollte, weil die „Plage“ nicht die Seele befallen hat, sondern den Körper, und der Geist des erzählten Ichs nicht „krank“ ist, sondern sich in einem Zustand des hartnäckigen Irrtums befindet, den die Beseitigung der physischen Krankheit allein nicht heilen kann. Das Fieber vergeht, aber der Irrtum bleibt, bis ihn die Wahrheit beseitigt.

10. *Veritas et via*, Augustinus und Dante

Der Weg vom Irrtum zur Wahrheit, der in den ‚Confessiones‘ lang und in der ‚Commedia‘ noch länger ist, scheint zunächst außerordentlich kurz im ‚Secretum‘. Der kranken Seele des erzählten Ichs erscheint bei Petrarca sofort die *Veritas*, die Franciscus⁶⁸ direkt anspricht und sogleich auf den Punkt kommt: *Errores tuos miserata de longinquo tempestivum tibi auxilium latura descendi* (94). Aber so beginnt ein Gespräch, das im Werk nicht wiedergegeben wird und weder den Lesenden noch dem Protagonisten des Werks Lösungen und Antworten bietet, da Lesende nicht erfahren, was gesagt wird, und Franciscus, der in die Lage versetzt ist, mit der Wahrheit zu sprechen und sie – wie explizit unterstrichen wird – direkt anzublicken, ohne geblendet zu sein, sich an sie zu schmiegen und die *dulcedo* zu empfinden, die von ihr ausgeht, schaut – *mirabile lectu* – herum, um zu nachzusehen, ob ihn die Wahrheit allein, oder in „irgendjemandes“ Begleitung besuche⁶⁹:

*Quem postquam sine trepidatione sustinui, dum mira dulcedine captus inhereo, circumspiciensque an quisquam secum afforet, an prorsus incommitata mee solitudinis abdita penetrasset. (Secr. proh., 24)*⁷⁰

Das Erscheinen des Augustinus überlagert sofort die eventuelle Leserfrage, ob und inwiefern es richtig sein könne, sich ohne Grund, ohne Not und ohne Auftrag umzuschauen, während man sich doch in direktem Umgang und Gespräch

68 Die lateinischen Namen *Franciscus* und *Augustinus* bezeichnen hier stets die Figuren im Werk. Auf Kursivierung wird verzichtet.

69 Die leichte Ablenkbarkeit ist sodann ein Leitthema im ‚Secretum‘. Siehe dazu etwa Modena in ebd., insbes. 63–65, deren Blick allerdings bei der Auswertung der Spuren einerseits durch die Suche nach dem „sottotesto autobiografico“ (S. 59) und andererseits durch Verbleiben bei der intertextuellen Befundung beschränkt ist.

70 PETRARCA, *Il mio segreto* (wie Anm. 3), S. 96.

mit der absoluten Wahrheit befindet. Der Kirchenvater erhält von der *Veritas* eine Bitte, der er nach kurzem Wortwechsel, ungesäumt entspricht: Es geht ausdrücklich um die *aegritudo* des Franciscus, die Augustinus als *passionum expertarum curator optime* (ebd.) zu heilen gebeten wird. Die Krankheit der Seele, von der Franciscus befallen ist, sei – so die Wahrheit – gefährlich, lang andauernd und umso tödlicher, je weniger der Erkrankte sie erkenne:

[...] *nec te latet quam periculosa et longa egritudine tentus sit, que eo propinquior morti est quo eger ipse a proprii morbi cognitione remotior!* (Secr. proh., 24)⁷¹

Als Heilmittel schlägt die Wahrheit vor, dass Augustinus das Schweigen breche und mit Franciscus spreche, um zu versuchen, die Mattigkeit und Schwäche zu lindern, die ihn erdrücken:

[...] *silentium tamen istud, ut sacra et michi singulariter accepta voce discutias oro, tentans si qua ope languores tam graves emollire queas.* (Secr. proh., 24–26)⁷²

Krankheit und Irrtum werden im ‚Secretum‘ in Eins gesetzt. Darin besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Petrarca's Werk und der ‚Commedia‘, aber auch den ‚Confessiones‘ und den ‚Soliloquia‘. Damit geht auch ein spezifisches Problem einher, das ein besonders explizites, wichtiges Echo von Dantes Werk unmittelbar nach der Bitte der Wahrheit deutlich macht: In seiner Antwort spricht Augustinus die *Veritas* mit den Worten *Tu michi dux, tu consultrix, tu domina, tu magistra* (Secr. proh., 26) an.

Mercuris Vergleich der berühmten Anrede *tu duca, tu signore e tu maestro* (Inf. II, 140) mit jener im ‚Secretum‘, bis heute Grundlage und Hauptbezugspunkt der Forschung, wurde der ‚Commedia‘ nicht gerecht, weil er übersah, dass die Relation zwischen dem *personaggio-autore* Dante und seinem „Anführer“ Vergil weder von „Unterordnung“ noch von „blindem Vertrauen“ geprägt ist⁷³, sondern eine spannungsvolle, dialektische Komplexität aufweist, die sich im Lauf der Reise immer weiter intensiviert und zur vollständigen Emanzipation des Schülers vom „Meister“ führt. Indem er *tu consultrix* in das ‚Commedia‘-Zitat einfügt, verschiebt Petrarca die Relation zwischen Meister und Schüler, Modell und Nachfolger nicht von der Ebene des Glaubens und des Gehorsams hin zur Ebene der *ratio* und des Dialogs, sondern integriert vielmehr in die

71 Ebd.

72 Ebd., S. 96–98.

73 MERCURI, *Genesis della tradizione* (wie Anm. 5), S. 338: „il rapporto con la Verità (e con la guida depositaria della verità) [scil. nel ‚Secretum‘, D.R.] non è di subordinazione, di cieca fiducia, ma di continua verifica dialettica.“

Anrede einen Aspekt, der am Beginn der ‚Commedia‘, vor Antreten der Jenseitsreise noch nicht Bestandteil der Interaktion zwischen den Figuren Vergils und Dantes ist, aber im weiteren Verlauf immer wichtiger wird. Dantes erzähltes Ich benötigt von Anfang an Rat und wird, dem Meister nachfolgend, Rat erhalten, der ihn – das Wortspiel sei gestattet – zu immer besserem Rat⁷⁴ kommen lassen wird. Aber der *personaggio-autore* Dante befindet sich am Beginn der ‚Commedia‘ in einem solchen Zustand der Verirrung, dass er das, was er dringend braucht, nicht klar erkennen, geschweige denn richtig erbitten kann. Im dunklen Wald und von Besten bedrängt, mit denen umzugehen übrigens auch den Interpreten traditionell Schwierigkeiten bereitet, obgleich sie schon auf den ersten Blick als Allegorien erkennbar sind, kann der *personaggio-autore* Dantes nur „erbarme Dich“ rufen, ohne zu wissen, wen er anspricht, und, nachdem er es erfahren und auf der Basis der eigenen Gelehrsamkeit erste Klarheit erlangt hat, nur konkrete Hilfe⁷⁵ vor einem der Tiere erbitten – eine Bitte, die der angesprochene Vergil erst korrigieren muss⁷⁶, um den Schutzbefohlenen auf den rechten Weg zu bringen⁷⁷.

In den Rahmen der Relation, die Augustinus, der weder als verirrt noch als mangelbehaftet dargestellt ist, sondern im Gegenteil als Heiler zu dem im Geist erkrankten Franciscus gerufen ist, mit der Wahrheit unterhält, fügt die Dante zitierende Anrede keine einfache Ablehnung oder Negation der in der ‚Commedia‘ tragenden *sequela auctorum* ein, sondern eine spezifische Übernahme und Modifikation. Um *aemulatio*, um überbietende Nachahmung geht es hier, nicht um *recusatio* oder um eine epochal andere Denkweise. Augustinus und Dante sind eins in der ‚Secretum‘-Anrede, die das Konzept der ethischen und poetischen Nachahmung, das in Dantes ‚Commedia‘ zum Tragen kommt, nicht einfach verwirft, sondern dieses Konzept als Eckstein in die Fundamente des Dialogs zwischen Augustinus und Franciscus integriert.

Tu michi dux, tu consultrix, tu domina, tu magistra: quid igitur me loqui iubes te presente? – Illa autem: – Aurem mortalis hominis humana vox feriat; hanc iste feret

74 Par. XXXIII, 3 im Besonderen und die Verwendung von *consiglio* und *consigliare* in der ‚Commedia‘ im Allgemeinen können hier leider nicht kommentiert werden.

75 *Vedi la bestia per cu'io mi volsi: / aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi* (Inf I, 88–90).

76 In Vergils Antwort *A te convien tenere altro viaggio* (Inf I, 91) sind Hilfe und Korrektur eins.

77 An anderem Ort gäbe es hier noch viel über den Dreischritt hinzuzufügen, der zu Beginn der ‚Commedia‘ vom theologisch fundamentalen Akt des um Erbarmen Flehens (*Miserere di me*, Inf I, 65) über den rein menschlichen Hilferuf (*aiutami*, I, 89) hin zur intellektuell-humanen Bitte um Leitung und Belehrung führt, die mit dem expliziten Eingeständnis der eigenen kognitiven Mangelhaftigkeit (*i non ragiono*, II, 36) einhergeht.

equanimius. Ut tamen quicquid ex te audiet ex me dictum putet, presens adero.
(Secr. proh., 26)⁷⁸

Mit ihrer Antwort trägt die Wahrheit selbst dazu bei, dass die Interaktion zwischen Augustinus und Franciscus in einem doppelten Zeichen steht: *veritas* und *imitatio*. Dass der erste der drei tragenden Begriffe der *sequela* bei Dante – *amore* – unmittelbar anschließend erstmals evoziert wird, mag vielleicht einer bewussten Absicht, vielleicht auch nur einer unbewussten Reminiszenz entspringen; als Zufall kann es kaum erscheinen. Augustinus antwortet der Wahrheit: – *Parere – inquit – et languentis amor cogit et iubentis autoritas* – (ebd.). Die übrigen wesentlichen Konstituenten des erweiterten Trinoms „Liebe“, „Autor“, „Ehre und Ruhm“ sind nicht fern. Wer sie noch nicht bemerkt haben sollte, kann nach der Lektüre der Anrede an die Wahrheit und des Ausdrucks *amor* daran zurückdenken, dass Franciscus schon beim ersten Erkennen Augustinus *gloriosissimus* genannt hat:

Non fuit necesse nomen percuntari: religiosus aspectus, frons modesta, graves oculi, sobrius incessus, habitus afer sed romana facundia gloriosissimi patris Augustini quoddam satis apertum indicium referebant. (Secr. proh., 24)⁷⁹

Der Passus hatte schon zwei Aspekte der geschilderten Situation und der dargestellten Personen gezeigt, die spätestens retrospektiv wahrgenommen werden können. Einerseits erkennt Franciscus, als er einige Zeit in Dialog mit der Wahrheit verbracht hat und dadurch laut eigener Aussage *aliquantulum doctior* geworden ist, sofort den ihm zur Hilfe gerufenen Autor; andererseits verwendet das schreibende Ich des ‚Secretum‘ *gloria* als Charakterisierung und als Wertungsmaßstab in Bezug auf diesen Autor. Als Irrtum beziehungsweise als Mangelhaftigkeitssignal kann diese Wertung, die für einen Heiligen in Kenntnis seiner Identität ausgesprochen wird, nicht bezeichnet werden. Aber die (bewusst, oder unbewusst) markierte Differenz zur ‚Commedia‘ generiert zusammen mit dem betonten Hinweis auf die „Liebe“, die – keine geringere Instanz als die Wahrheit bestätigt es – Franciscus an das Werk und an die Person des Augustinus⁸⁰ bindet, einen zweifachen Verweis *simul ante retroque* auf Dantes Werk und auf die zentrale Problematik des ‚Secretum‘.

78 PETRARCA, Il mio segreto (wie Anm. 3), S. 98.

79 Ebd., S. 96. Hervorhebung von mir.

80 *Nam et iste tui semper nominis amantissimus fuit; habet autem hoc omnis doctrina, quod multo facilius in auditorum animum ab amato preceptore transfunditur;* (Secr. proh., 24; ebd., S. 96).

11. *Nodus quaestionis*

Das Gespräch zwischen Augustinus und Franciscus dreht sich bekanntlich um zwei zentrale Begriffe: *amor* und *gloria*⁸¹. Augustinus sieht darin die zwei *cathene*, die Franciscus davon abhalten, den rechten Weg einzuschlagen und ihn dann zu beschreiten, ohne davon abzukommen. Über die „Liebe“ wird im Werk mit Blick darauf diskutiert, dass die irdische Liebe zu Laura unmittelbar mit dem Schreiben in der Volkssprache verbunden ist⁸². Über die *gloria* wiederum wird beinah ausschließlich in Relation zum Schreiben diskutiert.

Drei Punkte sind in der Argumentation des Augustinus zentral, um die Beziehung zwischen dem Gespräch und dem Proömium des ‚Secretum‘ sowie den Werken, auf die darin verwiesen wird, zu verstehen. Der erste Punkt wird mit der Formel zusammengefasst, *nec fieri miserum nec esse qui nolit* (Secr I, 36)⁸³, der zweite liegt in der Beobachtung, dass das Schreiben das Wort der Zeit entzieht, den Lehren und Beispielen potentiell unbegrenzte Beständigkeit verleihend, die schreibend geboten und lesend erhalten werden⁸⁴, der dritte schließlich im Befund, dass die Lektüre allerdings unter Umständen keine Wirkung entfaltet beziehungsweise nur temporär wirkt. Ersteres zeigt Augustinus am Beispiel von jenen, die sich selbst täuschen – *quanto magis proprias fraudes formidare deberetis, ubi et amor et autoritas et familiaritas ingens est* (ebd.) –, letzteres demonstriert er am Beispiel von Franciscus selbst, der auf die Frage *[e]x multis enim, que legisti, quantum est quod inheserit animo, quod radices egerit, quod fructum proferat tempestivum?* (II, 72)⁸⁵, die insistierend mit *[q]uid ergo? Nichil ne profuerunt?* (II, 122)⁸⁶ wiederholt wird, nach langem Zögern und Ausweichen endlich gestehen muss, *[i]mo vero inter*

81 Die bekannteste resümierende Passage: *F. Hei mi! miserior eram quam putabam! Due ne nunc etiam illaqueant animum cathene quas ego non agnosco? A. Imo vero clarissime, sed, earum pulcritudine delectatus, non cathenas sed divitias arbitraris; evenitque tibi, ut similitudine verser in eadem, non aliter quam siquis aureis manicis atque compedibus tentus, aurum letus aspiceret, sed laqueos non videret. Tu quoque nunc apertis oculis que te vincunt vides, sed, o cecitas ipsis ad mortem trahentibus vinculis delectaris, quodque est omnium miserrimum gloriaris. F. Quenam sunt quas memoras cathene? A. Amor et gloria. F. Proh Superi, quid audio! Has ne tu cathenas vocas hasque, si patiar, excuties? A. Hoc molior, sed incertus de eventu;* (Secr. III, 132; ebd., S. 200–202).

82 Vgl. zum Beispiel Secr. III, 158; ebd., S. 226.

83 Ebd., S. 108.

84 Vgl. zum Beispiel Secr. III, 122; ebd., S. 192, insbesondere *Tu vero, si suis locis notas certa impresseris, fructum ex lectione percipies.*

85 Ebd., S. 144.

86 Ebd., S. 192.

legendo plurimum; libro autem e manibus elapso assensio simul omnis intercidit (ebd.)⁸⁷.

Hier liegt der *nodus quaestionis* des Dialogs. Das Geschriebene und die Lektüre – die Logik des Augustinus ist zwingend – bieten nützliche Lehren und *exempla*, aber sie können nicht Garanten richtigen Lernens, Verhaltens und insbesondere Nachahmens sein, weil sie nicht garantieren können, dass jene, die lernen sollen, auch lernen, und jene, die, um das Heil zu erlangen, ihre Verhaltens- und Lebensweise ändern müssen, es auch tatsächlich tun.

Hinzu kommt der fundamentale Aspekt der Zeitlichkeit: Das geschriebene Wort ist der Zeit entzogen, aber Schreiben und Lesen sind es als Tätigkeiten nicht und können es auch nicht sein. Daraus folgt – die Logik der Augustinus-Figur im ‚Secretum‘ ist auch in diesem Punkt zwingend –: Zeit damit zu verbringen, weltliche Schriften zu lesen und zu schreiben, bedeutet angesichts der unumstößlichen Tatsache, dass der Mensch den Zeitpunkt des eigenen Todes nicht im Voraus kennt und dieser Zeitpunkt immer im nächsten Augenblick kommen kann, ein gravierendes Problem. Alles, was aufgeschoben wird, kann durch plötzlichen Tod ungetan bleiben – die schwebende Erinnerung an die „Pest“ verleiht dem abstrakten *memento mori* konkretes, unmittelbares Gewicht. Wer also irdischer Liebe und weltlichem Ruhm nachgeht, kann, wenn er nicht ungesäumt sein Leben ändert, sterben, bevor er es tut. Wenn er dann *in extremis* bereut und um Gnade fleht, kann sie erhalten; aber das, was er im Leben getan hat, bleibt letztlich eitel (im Sinn der *vanitas*) und wertlos.

[F.] *Itaque gloriam humanam sic expeto, ut sciam et me et illam esse mortales.*

A. *Ut hoc prudenter, sic illud insulsissime, quod propter auram inanem eamque, ut ipse asseris, perituram semper mansura destituis.*

F. *Haud equidem destituo; sed fortassis differo.*

A. *At quam periculosa dilatio est, in tanta dubii celeritate temporis, tantaque vite fuga!* (Secr., III, 196)⁸⁸

Die letzte Konsequenz der Diskussion zwischen Augustinus und Franciscus wird am Ende des ‚Secretum‘ ausgesprochen. Sie betrifft die Entscheidung, die schon im Proömium elementare Bedeutung hatte: Was schreiben, und wie. Augustinus fordert Franciscus entschieden auf: [*d*] *imitte Africam, eamque possessoribus suis linque* (Secr., III, 206)⁸⁹. Aber der Dialogpartner antwortet

87 Vgl. zum Beispiel auch das lapidare [*l*] *egis semper ista, sed negligis* des Augustinus im zweiten Buch (Secr. II, 82; ebd., S. 156).

88 Ebd., S. 264.

89 Ebd., S. 274. Viele weitere Stellen wären in einer Monografie über das ‚Secretum‘ aufzuzählen und zu kommentieren. Erwähnt sei zum Beispiel *et nunc in prefatos Africe libros sic diligenter incumbis, ut alios non relinquis. Ita totam vitam his duabus curis, ut*

letztlich *sed desiderium frenare non valeo* (III, 214), und der Kirchenvater, der vielen Argumenten schon den mahnenden Hinweis [*t*]e *ipsum derelinquere mavis, quam libellos tuos* (III, 206) beigefügt hat, stellt am Ende nur noch fest: [*i*]n *antiquam litem relabimur, voluntatem impotentiam vocas* (III, 214).

Der Kreis schließt sich, und die zentrale Frage des Proömiums, was schreiben, und wie, erhält eine zutiefst problematische Antwort, denn die Diskussion zwischen Augustinus und Franciscus zeigt vor dem Hintergrund der in das Incipit eingewobenen Verweise auf die Werke und Positionen wichtiger *auctores* zweierlei: Dantes ‚Commedia‘ ist ein in philosophischer Hinsicht mangelhaftes Modell und die Synthese aus *sequela auctorum* und christlicher *imitatio*, die das Werk als *exemplum* bietet, ist nicht der Königsweg zur Vervollkommnung und zum Heil. Aber das liegt nicht nur punktuell an Dante selbst und an der spezifischen Art und Weise, wie er diese *sequela* und *imitatio* in seiner Dichtung gestaltet hat; vielmehr wohnt der moralphilosophische und theologische Mangel, der sich in Dantes Werk offenbart, grundsätzlich der Verhaltensdimension der Nachahmung inne. Die Schriften der *auctores*, seien diese nur Philosophen und Redner wie Cicero und Seneca, oder auch Theologen und sogar Heilige wie Boethius und Augustinus, bieten die besten Modelle und Vorbilder, aber können selbst dann, wenn sie die Voraussetzungen und sogar die Ziele der Nachahmung regelnd bestimmen, weder verbindlich festlegen, was ein konkreter Nachahmer tun wird, noch garantieren, dass das Nachahmungsergebnis so sein wird, wie es sein sollte und müsste. Nicht Dantes spezifische Art der Nachahmung ist mangelhaft, sondern die Nachahmung an und für sich erzeugt (moral-)philosophische Probleme, für die Petrarca als Philosoph nur eine Lösung hat, die er nicht ergreifen will: Auf jede Nachahmung außer jener, die Fenzi in anderem Zusammenhang treffend „die unaufschiebbare *meditatio mortis*, wahres Herz jeder Moralphilosophie“⁹⁰ nannte, sofort und konsequent verzichten.

Der Dialog dreht und wälzt nicht zufällig wiederholend das Thema des Wollens und Nichtwollens: Als Dichter will Petrarca – darauf deutet das gesamte ‚Secretum‘ hin – tatsächlich nicht, was er als Philosoph unbedingt meint, wollen zu müssen, und will unbedingt etwas, worauf er überzeugt ist, verzichten zu müssen. Der Kern seines Wollens und Nichtwollens residiert in zwei Kategorien, die eine dritte als Brücke verbindet: *amor*, *gloria* und

intercurrentes alias innumeras sileam, prodigus preciosissime irreparabilisque rei, tribuis, deque aliis scribens, tui ipsius obvisceris. Et quid scis an, utroque inexploto opere, mors calamum fatigatum e manibus rapiat, atque ita, dum immodice gloriam petens gemino calle festinas, neutro pervenias ad optatum? (Secr. III, 192; ebd., S. 260).

90 Ebd., S. 17: „l'indifferibile meditatio mortis, cuore vero di ogni filosofia morale“. Übersetzung von mir.

Autorschaft, und der Knoten, mit dem die drei Kategorien im ‚Secretum‘ verbunden sind, ist unlösbar. Deshalb kehrt Franciscus, nachdem er das beste Vorbild gewählt, von ihm die richtigen Ratschläge bezogen und jedes Argument, jeden Gedanken sorgfältig notiert hat, zurück zur *Africa*, und Petrarca lebt weiter im geheimen Konflikt seiner Sorgen, in der *aegritudo* und mit der Pest der Phantasmen, die möglicherweise nicht nur seinem dargestellten Ich vor, während und nach der Komposition des Dialogs den Schlaf rauben.

12. Boccaccios Schatten

Das ‚Secretum‘ beginnt und endet mit dem Bild der *aegritudo*, und die Anspielungen auf die „Pest“, deren Wichtigkeit den Kommentatoren nicht entgangen ist, sind im Werk – Lucia Modena⁹¹ hat Recht – von eigener und beachtenswerter Art. Aber die narrativen und argumentativen Fäden, die durch die Erwähnungen der spirituellen und physischen Krankheit, der Pest der Leidenschaften und der *pestis phantasmatum* und nicht zuletzt des (nicht nur durch diese Plagen und Krankheiten) drohenden Todes, in den Dialog eingewoben werden, entspringen nicht nur einem mit Boethianischen, Augustinianischen und Dantesken Echos überlagerten, biographischen Substrat.

Wir wissen, dass Petrarca über Dante vor allem auch mit Giovanni Boccaccio⁹² sprach, von ihm eine kostbare Handschrift der ‚Commedia‘⁹³ erhielt und ihm unter anderem einen berühmten (und berühmigten⁹⁴) Brief (Fam. XXI, 15) schrieb, der ahnen lässt, wie weit und wie tief der Dialog der beiden Autorenfreunde über Dante Alighieri reichte. Wir wissen auch, dass

91 Siehe MODENA, *Pestis illa phantasmatum* (wie Anm. 66) und oben die Anmerkungen 64 und 65.

92 Vgl. neben dem bereits zitierten Beitrag MERCURI, *Genesi della tradizione* (wie Anm. 5) zum Beispiel PASTORE STOCCHI, *Boccaccio e Dante* (wie Anm. 5); PASTORE STOCCHI, *Petrarca e Dante* (wie Anm. 5). Weniger interessant, aber dennoch nützlich ist GIOVANNI CAPPELLO, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca (Memoria del tempo)*, Ravenna 1998. Auf ältere Beiträge blickend bleibt lesenswert vor allem GIUSEPPE VELLI, *Cultura e imitatio nel primo Boccaccio*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia* 37, 1968, S. 65–93.

93 MARCO CURSI – SANDRO BERTELLI, *Boccaccio copista di Dante*, in: AZZETTA – MAZZUCCHI (Hgg.), *Boccaccio editore e interprete di Dante* (wie Anm. 5), S. 73–111.

94 Siehe den bereits erwähnten Beitrag von PASTORE STOCCHI, *Petrarca e Dante* (wie Anm. 5).

die „schwarze Pest“⁹⁵ der Jahre 1348–53 gemeinsame, wenn auch getrennt erlebte, Lebenserfahrung der beiden Autoren war. Dazu können wir sehen, dass Petrarca allerdings den Ausdruck *pestis* in den an Giovanni da Certaldo adressierten ‚Familiars‘ nur ein einziges Mal verwendet, als er (ohne den Namen zu nennen) von Dante schreibt und im Zusammenhang mit dem Ausdruck *gloria*:

Ergo ego clarorum hominum laudibus non delecter, immo et glorier? Crede mihi: nihil a me longius, nulla mihi pestis ignotior invidia est; (Fam., XXI, 15)

Ganz unabhängig davon, ob und in welchem Maße man sie als glaubwürdig betrachtet, signalisiert die Äußerung eine Sorge und verbindet damit zwei Begriffe, die wir im ‚Secretum‘ wiederfinden: *gloria* und *pestis*, wobei „Pest“ eine Plage⁹⁶ des Geistes und der Seele, nicht des Körpers bezeichnet. Wenig später, im selben Brief, fügt der Vergleich mit Odysseus, durchsichtiger Verweis auf den 26. Gesang des ‚Inferno‘, der Thematik einen wichtigen Aspekt hinzu, der klar hervortritt, wenn man die ‚Familiars‘ mit dem Dante-Echo in Boccaccios ‚Trattatello in laude di Dante‘ vergleicht. Dort lesen wir jeweils in der ersten und in der zweiten überlieferten Fassung:

Non poterono gli amorosi disiri, né le dolenti lagrime, né la sollecitudine casalinga, né la lusinghevole gloria de’ publici ofici, né il miserabile esilio, né la intollerabile povertà giammai con le lor forze rimuovere il nostro Dante dal principale intento, cioè da’ sacri studii. (Trattatello, prima red., 82)

Il quale né gli amorosi disiri, né le dolenti lagrime, né gli stimoli della moglie, né la sollecitudine casalinga, né la lusinghevole gloria de’ publici ofici, né il subito e impetuoso mutamento della Fortuna, né le faticose circuizioni, né il lungo e misero esilio, né la intollerabile povertà, tutte imbolatrici di tempo a gli studenti,

95 Die kurze Bezeichnung möge hier neben einem Verweis auf GEORGE DAMERON, Identificazione di un killer: recenti scoperte scientifiche e storiche sulla natura della peste nera, in: FRANCESCO CIABATTONI – ELSA FILOSA u. a. (Hgg.), Boccaccio 1313–2013. Boccaccio in Washington DC / Proceedings of the conference held in Washington D.C., October 4–6, 2013 (Memoria del tempo 48), Ravenna 2015, S. 57–69, JONATHAN USHER, Boccaccio’s Ars Moriendi in the Decameron, in: The Modern Language Review 81, 1986, S. 621–632 und VITTORE BRANCA, Boccaccio medievale. E nuovi studi sul Decameron (Nuovi saggi), Firenze 1981 genügen.

96 Diese Verwendung von *pestis* in Fam. XXI, 15 verbindet Sünde und Ansteckung, Befall und Fall auf eine unscharfe, die Aspekte der Verantwortung und der Entscheidung in der Schwebe lassenden Weise, die in einer monographischen Behandlung des Ausdrucks ausführlicher zu diskutieren wäre.

non poterono con le lor forze vincere, né dal principale intento rimuovere, cioè da' sacri studii della filosofia. (Trattatello, seconda red., 60)⁹⁷

Indem er explizit darauf verweist, dass Dante sich mit den *sacri studii della filosofia* beschäftigt hat, markiert Boccaccio einen wesentlichen, spezifischen Unterschied zur Figur des Odysseus und präsentiert den gelobten Autor Dante uneingeschränkt, ohne Zweifel, als skripturales Vorbild und Verhaltensmodell.

In Petrarcas Brief lesen wir dagegen:

In quo illum satis mirari et laudare vix valeam, quem non civium iniuria, non exilium, non paupertas, non simultatum aculei, non amor coniugis, non natorum pietas ab arrepto semel calle distraxerit, cum multi quam magni tam delicati ingenii sint, ut ab intentione animi leve illos murmur avertat. (Fam., XXI, 15)⁹⁸

Das Dante-Echo der ‚Commedia‘ ist ebenso transparent wie bei Boccaccio; aber der unkonkrete, vage Ausdruck *intentione animi* präsentiert Dante nicht unmissverständlich als gutes Vorbild, sondern lässt vielmehr die Option offen, ihn wie den betrügerischen Berater Odysseus als Modell falscher, Verderben bringender Führung zu betrachten. *Recusatio* und *imitatio* – genauer: *aemulatio* – Dantes sind in der 15. ‚Familiaris‘ des 21. Buchs ebenso untrennbar wie in Boccaccios ‚Trattatello‘ Nachahmung und Lob.

Angesichts dieser Befunde fragt man sich, ob die Krankheit der Seele, „Pest“ der Leidenschaften und Phantasmen, von der das ‚Secretum‘ spricht, Spur nicht nur einsamen Nachdenkens ist, sondern auch einer Diskussion über Dante, die Petrarca auch während der Entstehung des berühmten Dialogs mit Boccaccio führte. Im dichten Netz von Verweisen, Anspielungen und Echos, die in das ‚Secretum‘ eingewebt sind, gibt es vielleicht Spuren einer bis heute unbemerkt gebliebenen *praesentis absentia*: die der jüngsten der „drei Kronen“, Giovanni da Certaldo.

13. *Pestis, phantasmata* und die Konstruktion der *humanae litterae*

Das ‚Secretum‘ beginnt – ein letztes Mal sei daran erinnert – im Zeichen einer Krankheit des Geistes und einer Plage der Seele, von der Franciscus gestehen muss, befallen zu sein, und deren Ursachen er im Gespräch – Dialog und

97 Hervorhebungen in beiden Zitaten von mir. Zitiert wird die Ausgabe GIOVANNI BOCCACCIO, Trattatello in laude di Dante, in: VITTORE BRANCA (Hg.), Tutte le opere. Vol. III (I classici Mondadori), Mailand 1974, S. 437–537.

98 Hervorhebung von mir.

soliloquium zugleich – mit dem Schatten eines großen Vorbildes erforscht, um Heilung zu finden. Die Unterredung bringt Erkenntnisse und Einsicht, aber kein Ende der *aegritudo* und der *pestis phantasmatum*, im Gegenteil: Nach dem langen Wortwechsel kehrt Petrarca's Figur unverändert zu den „schönen und schädlichen Beschäftigungen“, mit denen Krankheit und Plage wesentlich einhergingen, zurück. Wie die zu Beginn des *Decameron* in Florenz wütende Pest, die weder erzählend geheilt noch bei Rückkehr in die Stadt am Ende des Werks vergangen ist, so überdauern auch die *aegritudo* und die *pestis phantasmatum*, die Franciscus zu Beginn plagen, das Gespräch, das keine Heilung bringt, sondern – den unbeschriebenen Dialog mit der Veritas im Sinn des Ersetzens überschreibend – nur eine Unterbrechung und einen Aufschub. Ein Unterschied ist dabei auffallend: die „Pest“, im ‚Decameron‘ eine Plage, die zwar möglicherweise metaphysische Ursachen und Auswirkungen auf die Sitten, die Moral, ja: die Menschlichkeit hat, aber den Körper befällt und tödlich erkranken lässt, ist im ‚Secretum‘ *aegritudo* des Geistes und *morbus*, der die Seele affiziert.

Betrachtet man die Präsenzen der *pestis (animi)* und Dantes im ‚Secretum‘ vor diesem Hintergrund und vor dem Hintergrund der bisher erhobenen Befunde über die spezifische Textur des Werks, so wird ein Unterschied zwischen Petrarca und Boccaccio sichtbar, den wahrzunehmen hilft, die jeweilige Relation der beiden Autoren zum berühmten Vorgänger Dante Alighieri genauer zu sehen.

Irrtümer, Fehler, Mängel und vor allem die Gefahr, falsch zu entscheiden, sich zu verirren, den rechten Weg zu verlieren und zu sterben, bevor man ihn wiedergefunden oder weit genug beschritten hat, sie sind in der ‚Commedia‘ – abnehmend, aber bis zum letzten Augenblick nicht restlos beseitigt – konstitutive Bestandteile der *sequela Vergilii* und ständige Begleiter des reisenden *personaggio-autore* Dante. Aber die ‚Commedia‘ zeigt auch, dass trügerische, schädliche, schlechte Ratgeber wie Odysseus nur jene ins Verderben führen können, die ihnen folgen, und Erzählungen wie die von Lancelot und Guinevere nur Leserinnen und Leser verleiten, die nicht nachdenken und urteilen, bevor sie das Dargestellte nachahmen.

Dantes *poema sacro* transportiert weder auf der Ebene der dargestellten Situationen und Figuren noch auf der Ebene der Lektüre und Interpretation einfache *exempla* oder ein leicht reproduzierbares Nachfolge- und Nachahmungsmodell. Vielmehr bietet das Werk in einhundert Gesängen unzählige Beispiele, die Exemplarität und Nachahmung mit hellen Licht- und dunklen Schattenseiten in vielfältigen Ausprägungen und Situationen zeigen und dabei durch ihre formale Einzigartigkeit und thematische Komplexität die

unmittelbare reproduktive Nachahmung des Gelesenen im Leben und in den *litterae* verunmöglichen, das Nachdenken erzwingend, die Deutung erfordernd, das Urteil herausfordernd und damit jeden Leser und jede Leserin auf einen Weg bringend, der letztlich *alter ab illo* werden muss: anders sein muss als die dargestellte Reise.

Dabei zeigt die ‚Commedia‘ mit jedem Schritt: für die religiöse und theologische Dimension der *sequela auctorum* gibt es nur einen Garanten, sie ist vom ersten Erscheinen Vergils über das wiederkehrende *vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole* (Inf. III, 95–96⁹⁹) bis zum Abschied vom *dolcissimo patre* und zum Ende der Reise in Gottes Hand. Aber die dichterische und die philosophische Dimension der *sequela* hat vor allem der Nachfolger in der Hand, der die Mängel seiner weltlichen Vorbilder ausgleichen und schließlich überwinden, die Interpretations- und Urteilsprobleme, vor die ihn *exempla* stellen können, lösen und die letzten Schritte allein gehen kann – und muss¹⁰⁰. Was das konkret bedeutet, zeigt die Interaktion zwischen den Figuren Dantes und Vergils mit vielen, liebevoll gestalteten Details, mit Belehrung und Diskussion, mit Trost, Trotz und vor allem mit einer tief empfundenen „Liebe“, die als intersubjektive Regulation des Nachahmungsprozesses selbst in den Augenblicken der Meinungsverschiedenheit und der Missstimmung nicht versagt.

Die religiösen und transzendenten Dimensionen der Exemplarität sind nicht Boccaccios Sache im ‚Decameron‘, metaphysische Fragen werden in diesem Werk vielmehr grundsätzlich aufgeschoben¹⁰¹ und die Beispiele, die das Zehntagewerk in Fülle bietet, sind nicht teleologisch verbunden und ausgerichtet, sondern allein durch das Leitthema verknüpft, das im Zentrum des Proömiums und der Rahmenhandlung steht, die Novellen vorbereitend: Das irdische Miteinander, das die Menschen durch Mitgefühl und Mitleid – [*u*] *mana cosa è aver compassione degli afflitti*¹⁰² –, durch Trost und Liebe, aber auch durch Widerstreit und Kampf, im Spiel und im Ernst, an der Hochzeitstafel und am Grab, auf tausendfache Weise aneinander bindet.

99 Siehe auch Inf V, 23–24 und die abgewandelte Formulierung *vuolsi nell'alto, là dove Michele / fe' la vendetta del superbo strupo* in VII, 11–12.

100 Über die Transformationen der *sequela*-Konstellation im ‚Purgatorio‘ und im ‚Paradiso‘ wäre viel zu sagen, das allerdings in diesem Beitrag, in dessen Mittelpunkt Petrarca steht, ausgespart werden muss.

101 Siehe zum Beispiel DINA DE RENTIIS, Die „Gesetze der Jugend“ und die Geburt der Worte – Generationen im Decameron, in: DINA DE RENTIIS – ULRIKE SIEWERT (Hgg.), Generationen und gender in mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 3), Bamberg 2009, S. 53–74, insbesondere S. 54–58.

102 GIOVANNI BOCCACCIO, Tutte le opere. Vol. IV (I classici Mondadori), Mailand 1976, S. 3, Z. 2.

Zielrichtung und Garantien bieten die Fallbeispiele im ‚Decameron‘ desto weniger, je mehr man liest. Sie zeigen vielmehr, dass von dem als Vorbild untauglichsten Menschen eine gute Wirkung ausgehen kann, während das wirkungsvollste Wort dennoch versagt – so zerschellt die psychologisch kluge, rhetorisch bewundernswerte Rede von Tancredis Tochter an der Grausamkeit des Adressaten¹⁰³ und die weise Ringparabel würde dem Erzähler Melchisedech nicht mehr als einen kurzen Aufschub erkaufen, wäre der Herrscher Saladin, dem sie erzählt wird, nicht schon von sich aus abgeneigt, Gewalt zu üben¹⁰⁴. Auch zeigen die Novellen, dass jemand, der wie Griselda absolut vorbildlich ist, am Ende doch nur ein so einzigartiges Beispiel bietet, dass Nachahmung, wenn erstrebenswert, so doch kaum möglich ist, und dass jemand, der wie Alibech aus Unwissenheit oder wie Ser Cepparello aus Verkommenheit sittenwidrig, unmoralisch, verbrecherisch oder auf sonst eine Art *male* handelt, nicht zwangsläufig deshalb seinem nächsten schadet oder verdammt wird, und dass jemand, der wie *Abraam giudeo* in der Petrusstadt die schändlichsten Verkommenheitsbeispiele erhält, sich gerade deshalb für die Bekehrung zum Christentum entscheiden kann. Durch solche Beispiele – sie *exempla* zu nennen, damit hat die Forschung nicht zufällig traditionell Schwierigkeiten – führt das ‚Decameron‘ von der ersten Ansprache an die Leserinnen (und Leser) bis hin zum finalen *se a alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette*¹⁰⁵ und zum augenzwinkernden Rückverweis auf Francescas Klagewort *Galeotto*¹⁰⁶ mit der Rahmenhandlung und hundert Novellen in tausend Farben zweierlei vor Augen: Einerseits, dass die *litterae* weder Heilmittel gegen physische, moralische oder spirituelle Krankheiten, Plagen und Mängel sind noch über gute Lehren, Gebote und *exempla* garantieren können, dass der Mensch gut handelt und denkt, geschweige denn, dass er den Heilweg einschlägt und bis zum Ende beschreitet; andererseits, dass *verba* im Leben wertvolle, nachhaltige Ressourcen sind und Erzählen Möglichkeiten gut zu handeln und richtig zu denken erzeugt, die man ebenso gut und richtig – oder jedenfalls erfolgreich – in die Tat umsetzen kann, solange man eben lebt.

103 DE RENTIIS, Generationen im „Decameron“ (wie Anm. 102), insbes. S. 64–69.

104 Siehe dazu ebd., insbesondere die bereits erwähnten S. 54–58.

105 „E voi, piacevoli donne, con la sua grazie in pace vi rimanete, di me ricordandovi, se a alcuna forse alcuna cosa giova l'averle lette.“ BOCCACCIO, Tutte le opere (wie Anm. 103), S. 964, Z. 32–36.

106 Über den berühmten ‚Commedia‘-Verweis gäbe es in einer monographischen Behandlung des ‚Decameron‘ im Zusammenhang mit der besonderen Stellung, die der fünften Gesang des ‚Inferno‘ in Bezug auf die Nachahmungsproblematik hat (siehe oben insbesondere S. 10, S. 83), noch viel zu sagen, das in diesem Rahmen aber leider nicht komprimiert genug formuliert werden kann.

Ob gesprochen oder geschrieben – kein Wort ist im ‚Decameron‘ Garant richtigen Verhaltens, und Exemplarität ist kein Bollwerk gegen die beständige Möglichkeit, zu irren, falsch zu entscheiden und zu agieren, in die Irre und sogar – allein, oder andere mit sich ziehend – ins Verderben zu gehen. Aber jedes Wort ist ein Pfund, mit dem gewuchert werden kann, und jedes Beispiel eröffnet eine neue Möglichkeit, Irrtümer zu erkennen, (im Zweifelsfall: trotz allem) richtig zu entscheiden und zu handeln, in auswegloser Lage einen Weg zu (er)finden und sogar – allein, oder gemeinsam – sich zu retten.

Giovanni Boccaccio, der größte unter den ersten Interpreten und Bewunderer Dante Alighieris, hat nicht ein grundlegend anderes Verständnis der *litterae* und der Nachahmung als sein Vorgänger, sondern eine andere Zielstellung und ein eigenes Betätigungsfeld. Dante hatte gezeigt, zu welchen transzendenten Höhen der Dichter durch *sequela auctorum* aufsteigen und wohin er seine Leser führen kann; Boccaccio führt vor Augen, wie viele Wege die Exemplarität auf Erden durch das Erzählen nehmen und eröffnen kann. Wie Dante sieht Boccaccio die Nachahmung als außerordentlich komplexe Tätigkeit, als Prozess und Weg voller Unwägbarkeiten, auf dem Können nötig und guter Rat teuer ist; anders als Dante stellt er nicht den metaphysischen Einzelweg ins Zentrum, sondern das weite irdische Feld, auf dem die Menschen ihre Wege gehen¹⁰⁷.

Von beiden „Kronen“ setzt sich Petrarca ab, mit dem Weggefährten eine Diskussion führend, von der wir einige, wenige Spuren haben, und den Vorgänger mit so beharrlichem Verschweigen und so zweideutigen Äußerungen belegend, dass die Forschung bei der Interpretation traditionell Unbehagen verspürt. Im Unterschied zu Giovanni da Certaldo, der Dante nicht nur intensiv liest, mit viel Mühe von Hand abschreibt, interpretiert und kommentiert, sondern dabei auch explizit lobt und bewundert, bezieht sich Petrarca in keinem der Werke, die uns überliefert wurden, klar und direkt auf den berühmten Vorgänger zurück. Aber seine Schriften enthalten so viele, evidente Verweise auf die Werke und die Person des ‚Commedia‘-Dichters, dass das Verschweigen des Namens umso beredter wirkt.

Im ‚Secretum‘ ist die Auseinandersetzung mit der ‚Commedia‘ ein offenes Geheimnis, das vor allem Eines verrät: Gegenüber Dante und Boccaccio hat Petrarca nicht nur kein grundsätzlich anderes *imitatio*-Verständnis

107 Banal, aber bedenkenswert: Die ‚Commedia‘ impliziert nicht das Verbleiben des Reisenden im Jenseits, sondern seine Rückkehr zur Erde, zum Schreiben und zum Leben. In Relation dazu kann das ‚Decameron‘ als Fortsetzung der ‚Commedia‘ mit anderen Mitteln gelesen werden, die das Vorgängerwerk nicht einfach kritisiert oder negiert, sondern Leserinnen und Leser durch dialektische Negation im Irdischen einige Schritte weiterführt.

beziehungsweise Exemplaritätsparadigma, sondern vielmehr und vor allem auch kein philosophisches und poetologisches *imitatio*-Konzept, das die Probleme löst, die sein berühmter Vorgänger und sein jüngerer Weggefährte *mutatis mutandis* dichterisch-narrativ in Bezug auf Exemplaritäts- und Nachahmungsfragen inszenieren und thematisieren.

Im ‚Secretum‘ bringt Petrarca am Beispiel des Franciscus zwei Grundprobleme der *sequela auctorum* auf den Punkt. Für das erste hat er keine taugliche, für das zweite überhaupt keine Lösung.

Selbst die besten Vorbilder und die wertvollsten *exempla* können nicht garantieren, dass derjenige, der sie entgegennimmt, im eigenen Leben und in den eigenen Schriften auch das Richtige will. Dass das Richtige getan wird, kann in gewissem Maße gewährleistet werden. Nachahmung kann *ante factum* durch Vorbilder, Präzepte und Gebote, *post festum* durch Urteil und Rezeption und sogar – durch Theorien und Methoden – weitgehend *in actu* reguliert werden. Aber keiner der Ansatzpunkte für die Regulierung des Nachahmungsprozesses, die in der *imitatio*-Theorie Quintilians, in Ciceros Reflexion über die Rhetorik, in Senecas Philosophie, ja: überhaupt in den Schriften den *auctores* gefunden werden können, kann den fundamentalen Hiat zwischen Gottes Wille und dem freien Willen des Menschen überbrücken. Der Wille freilich kann geschult und gebildet werden, auch dazu helfen Vorbilder und *exempla*. Richtige Nachahmung kann richtiges Verhalten schulen, wenn auch nicht erzwingen. Aber hier entsteht das zweite, grundsätzliche Problem, das im ‚Secretum‘ herausgearbeitet wird.

Die Schriften, an denen man sich ein Beispiel nehmen kann und soll, sind unvergänglich, *monumentum aere perennius*; aber Nachahmen ist eine Tätigkeit, die Zeit (ver)braucht, und zwar umso mehr, je umsichtiger, meditierter und gezielter die Nachahmung sein soll. Daraus folgt, dass die *imitatio* selbst der allerbesten weltlichen Vorbilder nicht der Königsweg zum Heil sein kann, weil sie selbst dann, wenn sie vollkommen richtig durchgeführt wird – wofür es keine Garantie geben kann – immer ein Weg sein wird, auf dem der Nachahmer nach jedem Schritt plötzlich sterben kann.

Dantes Konstrukt der *sequela auctorum* kritisiert der Philosoph Petrarca scharfsinnig. Dem ‚Decameron‘ gesteht er weder Tiefe noch Gewicht zu, sondern spricht darüber nur, als sei es eine jugendliche Spielwiese der Leichtigkeit ohne jeden sittlichen und philosophischen Ernst¹⁰⁸. Aber ein (moral) philosophisch besseres Konzept hat er nicht und das beschäftigt ihn so sehr,

108 Die einschlägigen Äußerungen findet man in GLENDING OLSON, Petrarch's View of the Decameron, in: Modern Language Notes 91, 1976, S. 69–79.

dass er – zu unserem Glück – schreibt und schreibend Spuren des geheimen Konfliktes seiner Sorgen hinterlässt.

Von diesem Konflikt konnten hier nur der Umriss und die Hauptlinien nachgezeichnet werden, die Detailarbeit bleibt noch zu tun. Aber eine allgemeine Schlussfolgerung kann schon jetzt formuliert werden: Die Kernaussagen des ‚Secretum‘ und mit ihnen der innere Konflikt – der *dissidio interiore*, dem die Forschung schon lang auf den Grund zu gehen sucht –, den die Schrift verrät, sie betreffen *in toto* und in engem Zusammenspiel zwischen Leben und Schreiben die Persona und die Person Francesco Petrarca, das heißt, genauer: die Textur des Werks und dadurch die Konstruktion des *homo humanus* Petrarca, der sich darin eingeschrieben und damit in vollem Sinn als Autor beschrieben hat. Aber das Geheimnis zu lüften, das Petrarca schreibend und so die Lektüre verlangend, oder zumindest ermöglichend, den Zeitgenossen und Nachfahren anvertraut hat, ist nicht möglich, wenn man den Dialog auf eine intertextuelle oder auf eine biographische Dimension reduziert. Die Machart des Werks, Ergebnis und Spur des Verhaltens¹⁰⁹, transportiert und enthüllt es, teils vielleicht absichtlich und teils in intellektuell und rhetorisch hochkomplexer Form einem dabei dennoch einfachen, elementaren Bedürfnis gehorchend, die Wahrheit zu sagen.

109 Die Grundlage dieses nicht eben kurzen Beitrags, die Chresiology, kann hier nicht von der theoretischen und methodologischen Warte zusammenfassend beschrieben werden. Verwiesen sei daher lediglich noch einmal auf den eingangs erwähnten Beitrag DE RENTIIS, *Imitatio* als Form kulturellen Handelns (wie Anm. 2), S. 59–71, und auf die Kurzbeschreibung DINA DE RENTIIS, *Chresiology*. Short Description 2019.