



# Esprit civique und Engagement

*Festschrift für Henning Krauß  
zum 60. Geburtstag*

Herausgegeben von  
Hanspeter Plocher, Till R. Kuhnle  
und Bernadette Malinowski  
unter Mitwirkung  
von Frank-Rutger Hausmann

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

Winfried Wehle (Eichstätt)

**„Venus magistra vitae“  
Boccaccios *Decameron*: eine Revision des Sündenfalls**

I

Die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Garten Eden hat für Jahrhunderte das – christliche – Menschenbild bestimmt. Das Paradies war ein bildmächtiges Äquivalent für die mythische Verheißung von einem uranfänglichen Glück des Menschengeschlechts. Die Stammeltern aber haben, so will es Gen. 3, 1–19, dieses Glück verspielt, als sie vom Baum der Erkenntnis aßen. Der biblische Mythograph gab die Schuld dafür Eva, d.h. der sinnlichen Verführbarkeit der menschlichen Natur (Gen. III, 6 ff.). Seitdem erfährt der Mensch sich als ambivalent: im Sündenfall ist er sich als Doppelnatur, als ‚animal‘ / ‚rationale‘ zu Bewusstsein gekommen.<sup>1</sup> Aber: diese zwei Naturen unterlagen in christlicher Perspektive von vornherein einer entschiedenen – moralischen – Vorwertung: schuld an der Gefährdung des Menschen sind seine natürlichen, ‚animalischen‘ Antriebe. Konsequenterweise werden sie deshalb ‚verteufelt‘. Ein repräsentatives Bild bringt den Fall des Menschen kausal mit dem Fall des Teufels in Verbindung und lässt alles sinnliche Begehren in einem ‚circulus vitiosus‘ enden, dem der Mensch von sich aus nicht entgehen kann (Fig. 1). Die natürliche Seite des Menschen, figuriert durch Eva und das Weibliche, ist damit zur sündhaften, schuldhaften Negation eines guten Begriffs vom Menschen abgewertet.

Aus dieser Prämisse erwuchs ihm der Auftrag seiner nachparadiesischen Anthropologie: alles, was ihn von Natur aus bewegt, seinen animalen Teil also, zu unterdrücken, um dadurch die rationale Seite in ihm an die Herrschaft zu bringen. Der irdische Aufenthalt legte sich dadurch elementar als Bild eines Weges nahe: der neue Mensch sollte auf dem Wege der Reinigung und Spiritualisierung den alten, kreatürlichen Adam in sich überwinden. Als Prämie für diese ‚mutatio animi‘ stellte ihm das Neue Testament ein neues, geistiges Paradies vor, das Himmlische Jerusalem. Dort würde er für immer und ewig erlangen, was ihm im Irdischen Paradies durch eigenmächtiges Handeln misslungen war: teilzuhaben an Gott; sein wie er (vgl. Gen. III, 5). Im Grunde schrieb dieses Gebot der ‚Rationalisierung‘ dem Naturmenschen ein Programm der Mortifikation vor. Dass darin, zumindest für irdische Verhältnisse, eine herausfordernde Paradoxie angelegt war, wird selbst noch in der *Summa theologica* des Thomas v. Aquin einsichtig.<sup>2</sup> Menschsein bemisst sich, nach christlicher Auf-

<sup>1</sup> Autorität ist Thomas v. Aquin, *Summa theologica* (1937/1941); in historischer Perspektive gewürdigt von Landmann: 1962, 112–130.

<sup>2</sup> Dass sich darin die wechselseitige Ausschließlichkeitsproblematik widerspiegeln könnte, die die Philosophie der Zeit geprägt hat, der Streit zwischen ‚Realisten‘ und ‚Nominalisten‘, hat Henning Krauß als einen grundlegenden Erschließungszusammenhang für einen „Eigenwert des Mittelalters“ pointiert geltend gemacht. Vgl. seine „Einleitung“ zu dem von ihm herausgegebenen Band *Europäisches Hochmittelalter* (Krauß: 1981), 12 ff.

fassung, an der vernünftigen Seele (animus); sie definiert seine Natur. „Secundum naturam“ (!) ist für Thomas deshalb, was gerade „secundum ordinem rationis“ ist (*Summa theologiae* I, 72,2 c ad. 1.3). Oder umgekehrt: was gegen seine Vernunft ist, richtet sich gegen seine – wahre – Natur. Pointiert gesagt: die geistige Seite des Menschen ist die eigentlich natürliche, die natürliche aber gerade deshalb die naturwidrige. Kaum ein Gemälde hat diese ‚conversio‘ zur zweiten Natur bezwingender zum Ausdruck gebracht als Dantes *Divina Commedia*. Doch auch sie hat auf ihre Weise das Urteil über das Natürliche in der Natur des Menschen noch einmal sanktioniert: wer ihm folgt, riskiert einen höllischen Absturz der Seele. Wer es überwindet, lässt sie aufsteigen zum ewigen Heil. Eine der mächtigsten Bildpredigten der Zeit hat es programmatisch vorgeführt: die Fresken des Camposanto zu Pisa (Fig. 2).

Doch diese Entschiedenheit der reinen Lehre enthielt, in ihrer Ausschließlichkeit, eine Reihe von verdrängten Fragen. Sie ließen sich auf Dauer nicht niederhalten. Sie, nicht die Orthodoxie, haben sich historisch denn als überaus produktiv erwiesen. Vieles spricht für die Annahme, dass die rigorose Forderung nach Überwindung der Natur zum Anlass wurde, diese naturfeindliche Anthropologie selbst zu überwinden. Anstößig war sie nicht nur in theoretischer Hinsicht. Thomas gestand, im Rahmen seines Denksystems, der Natur als Prinzip, selbst wo sie ein Seiendes ohne Vernunft ist, durchaus eine Zielgerichtetheit zu. Wie die ganze Schöpfung steht auch sie „sub ratione boni“ (*Summa contra gentiles* III, 3). Ähnliches gilt auch in praktischer Hinsicht. So befristet der menschliche Aufenthalt im Tal der Tränen sein mochte: Reiche wollten regiert, Städte verwaltet, Familien erhalten sein, wie sehr dem auch die sündhafte Natur entgegenstehen mochte. Die Realität erzwang ein praktisches Moratorium der theoretischen Naturverleugnung. So gab es viele Anlässe, die die christliche Anthropologie problematisch werden lassen mussten. Einer der Schauplätze, wo dies in geradezu epochaler Weise ausgetragen wurde, ist das *Decameron*.

Die Sprache der Literatur spricht darüber allerdings anders als die Philosophie und die christliche Unterweisung. Deshalb geht Boccaccio nicht von der Sorge um das Seelenheil, sondern von einem fatalen zeitgenössischen Ereignis aus, der Pest. Ihr narratives Gemälde ist bekannt. Sie bricht in alle bestehenden Sinn- und Verhaltensordnungen ein, so dass die gesamte Lebenswelt aus den Fugen gerät. Andererseits lässt sie sich in keiner Weise auf eine letztbegründende „ragione“ zurückführen.<sup>3</sup> Wenn der schwarze Tod alle, Alte und Junge, Böse und Gute und vor allem die Kinder, unterschiedslos vernichtet, war das mit einem moralisch gerecht richtenden Gott zu vereinbaren? Fragwürdig wurde dadurch die ganze moralische Ökonomie, die das diesseitige Leben zum Indikator des jenseitigen machte. Die Pest erzwang deshalb die fundamentale Frage: Wie soll man richtig leben; in irdischer wie in überirdischer Hinsicht?

Das *Decameron* hat darauf zwei aufeinander bezogene Antworten gegeben, in der sich im Übrigen die doppelte Adressatenstruktur widerspiegelt: die eine Antwort liegt in den erzählten Geschichten beschlossen. Sofern sie ein „Kaufmannsepos“<sup>4</sup> bilden, unterrichten sie in praktischer Weltklugheit. Die andere Antwort aber gibt die Rahmenhandlung, die gewissermaßen die erste reflektiert und als ihre ästhetische

Theorieform gelten darf.<sup>5</sup> Sie soll hier im Vordergrund stehen. Boccaccio hat sie auf höchst bildhafte Weise dramatisiert, gemäß einer Poetik des ‚visibile parlare‘.<sup>6</sup> Äußerer Anlass ist der Entschluß der ‚brigata‘, der ‚natural ragione‘ zu gehorchen und aus der Peststadt zu fliehen. Die unerhörte Peripetie aber tritt ein, als sie nach nur vierzehn Tagen Aufenthalt auf dem Lande wieder in die Peststadt zurückkehren. Der Schwarze Tod hatte für sie offenbar seine Schrecken verloren. Was war geschehen? Sie haben sich einhundert Geschichten erzählt. Diese müssen einen Gesinnungswandel bewirkt haben, der ihr bisheriges Verstehenskonzept von Leben und Tod grundlegend verändert hat. Als These formuliert: dazu hat sie ein neuer, ein protohumanistischer Begriff von menschlicher Natur ermächtigt. Dies teilt das Rahmengeschehen in der Art einer ‚allegoria dei poeti‘ mit, wie Dante sie entwickelt,<sup>7</sup> der *Ovidius moralizatus* verschiedentlich praktiziert und Boccaccio in den *Genealogie deorum gentilium* erörtert hat.<sup>8</sup>

## II

Die Inszenierung dieser Rahmenhandlung scheint dabei vielfach strukturell und motivlich auf die *Divina Commedia* anzuspielen. Drei Stationen durchläuft die ‚brigata‘,<sup>9</sup> wie Dantes Jenseitswanderer, und auch ihre gedankliche Entwicklung wird im Bilde eines Weges und im Lichte der ‚similitudo‘-Lehre vorgetragen. Diesem Ansatz gemäß darf dies ‚Itinerarium mentis in naturam‘ genannt werden. – Bereits zu Beginn des dritten Tages (*Decameron* III, introd., 3 f.) verlassen sie ihren ersten Lustort und gelangen an einen zweiten, noch ungleich schöneren und reicheren als der erste; viel üppiger vor allem ist der Garten, sein Zentrum. Doch auch er ist nur Vorstufe, dem *Purgatorium* Dantes gleich, für einen dritten, dem mithin die höchste strukturelle Auszeichnung zukommt: das ‚Fraental‘ (*Valle delle donne*; *Decameron* IV, 17 ff.). Gemäß dieser Homologie sind die Zehn auf ihre Weise Pilger, allerdings in der Horizontalen und im Diesseits. Denn das ‚Fraental‘ ist der am weitesten von Florenz entfernte Ort ihrer Flucht. Beide Räume verweisen also aufeinander im Sinne der polaren Topik von Stadt und Land: dort ist das Leben, unter dem Einfluss der Pest, zur ‚bestialità‘ degeneriert; hier, im ‚Valle‘, zeigt es sich in seiner idealen Vollkommenheit. Der Ort bekennt dies unter anderem dadurch, dass sich die zehn jungen Leute dort einen Tag lang, den siebten, ganz der freien Natur anvertrauen, ohne jeden zivilisatorischen Rückhalt in einer menschlichen Behausung. Mehr noch: Boccaccio hat diesen Aufenthalt als Peripetie ausgezeichnet. Die ‚brigata‘ hat sich in fünf räumlichen Einheiten (zwei Meilen; zweimal tausend Schritte; eine Meile) dorthin bewegt. Danach kehrt sie in ebenso vielen Etappen wieder zurück, insgesamt also in zehn Einheiten. Der Aufenthalt im ‚Valle‘ ist mithin *ihr* – alternativer – ‚mezzo del

<sup>5</sup> Vgl. Wehle: 1993 und die Diskussion dazu, Anm. 57 (S. 256).

<sup>6</sup> Zur Theorie über das Verhältnis von Bild und Text vgl. Belting: 1989. Vgl. dazu auch Muto: 1987.

<sup>7</sup> Vgl. Hempfer: 1982, der Dantes Allegoriekonzept an der *Vita Nuova* und ihrem „auto-explanativen Charakter“ sowie mit Rücksicht auf das similitudo-Modell entwickelt, sowie Lentzen: 1986, der zwischen einer ‚allegoria dei teologi‘ und einer ‚allegoria dei poeti‘ unterscheidet.

<sup>8</sup> Vgl. Boccaccio: 1998, hier Bd. VIII, Buch XIV; X, 1 ff.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Marino: 1979, 79 ff.

<sup>3</sup> Weil die Pest jede menschliche und transzendente Vernunft negierte, suchte die ‚brigata‘ Zuflucht bei der *natural ragione* (vgl. Boccaccio: 1976, introduzione S. 53).

<sup>4</sup> Nach der Auffassung von Branca: 1970, Kap. V, S.134.

camin“ (*Inferno* I, 1). Und diskret, geradezu chiffriert, ist auch ihr Weg in den dezimalen Zahlenaufbau des *Decameron* eingeschrieben.

Der Raum des ‚Valle‘ wird ostentativ entfaltet. Hier, am Ende des sechsten und zu Beginn des siebten Tages, schafft Boccaccio ein Muster an allegorischer Landschaftsmalerei (*Decameron* IV, concl. 19 ff.). Der Ort hebt sich gegenüber den anderen wie ein Außerhalb, eine Ausnahme in der umgebenden Welt, als ein Ideal ab. Der literarische Topos des ‚locus amoenus‘ ist zu einem Superlativ gesteigert. Die Natur zeigt eine Schönheit, Fülle und Vollendung, die jede Wirklichkeit ins Unrecht setzt. In der Mitte der runde, kristallklare See, umgeben von einer rotblühenden Blumenwiese; dann der schattige Hain, auf seiner südlichen Seite umstanden von üppigsten fruchttragenden Bäumen, auf der nördlichen von edelstem Laub- und Nadelwald, aufsteigend wie ein Amphitheater; umschlossen von einer Hügelkette mit sechs krönenden Kastellgebäuden, und all dies bei herrlichsten Witterungsverhältnissen. Diese dichte Topographie führt in mehrfacher Hinsicht eine reiche allegorische Ikonographie aus.

Zunächst steht dieser dritte Ort in einer auffälligen Korrespondenz zum zweiten, an den sich die ‚brigata‘ seit dem dritten Tag zurückgezogen hatte. Dieser war gegenüber dem ersten seinerseits schon als Superlativ gekennzeichnet. In dessen Mittelpunkt stand ebenfalls eine vollkommene Ansicht der Natur: der Garten des Palazzo (*Decameron* III, introd. 5 ff.). Boccaccio hat dessen Bildwert programmatisch so formuliert: „alle“, heißt es da, „hoben an zu versichern, dass, wenn es möglich wäre, auf Erden ein Paradies zu schaffen, sie nicht wüssten und sich nicht denken könnten, welche andere Gestalt als diesen Garten man ihm geben könnte“ (ebd., 11). In ihm waltet mithin der ‚genius loci‘ des Paradieses. Das ‚Frauental‘ aber inspiriert nun seinerseits in einer auffälligen Korrespondenz diesen zweiten Garten. Alle wesentlichen Komponenten und Grundanlagen stimmen überein, so dass es seinerseits unter die Perspektive des Paradieses gestellt ist.

Wenn Boccaccio zwischen beiden Gärten nun ein erkennbares Verhältnis der Responion herstellt, dann aber doch nur, und darauf kam es ihm an, um ihre Idealität wie These und Antithese gegeneinander zu setzen. Der Garten des zweiten Ortes verdankt seinen perfekten Ausdruck menschlicher Kunstfertigkeit. Er ist Artefakt im besten Sinne und deshalb ein künstliches Paradies. Er bringt zur Erscheinung, was der planende, ordnende Verstand des Menschen aus der Überarbeitung und insofern Kultivierung der Natur machen kann.

Das ‚Frauental‘ hingegen vertritt – demonstrativ – das genaue Gegenteil. Obwohl seine unvergleichliche Harmonie auf den „besten Künstler“ (*Decameron* VI, concl., 24) schließen lässt, ist es doch die Natur allein, die zeigt, wozu sie von sich aus, im besten Falle, veranlagt ist. Die ‚natura‘ selbst ist ihrem eigenen Wesen nach ebenfalls „Kunstwerk“ (ebd. 20). Insofern veranschaulicht das ‚Frauental‘ eine bereits allem Natürlichen innewohnende Idealität. Die eigentliche Pointe dieser Gegenüberstellung besteht jedoch darin, dass Boccaccio wiederum diskret, aber eindeutig eine Wertung setzt. Wie namentlich der Eingang zum siebten Tag vorführt, ist der Einklang und die Stimmigkeit hier am höchsten. In der Natur also waltet mithin das wahre Urbild des Paradiesischen. Menschliche Kultur schafft, selbst in höchster Vollendung, immer nur kunstvolle Nachbilder, gleichsam Erinnerungen an das verlorene Paradies. Boccaccio hat demnach, allegorisch verschlüsselt, die herrschende Anthropologie auf den Kopf gestellt. Sie wollte in den natürlichen Anlagen des Menschen nur die Verführbarkeit und allein in deren Vergeistigung den einzig heilen Weg zur Erlösung zulassen.

Doch damit nicht genug. Diese allegorische Malerei des ‚Frauentales‘ hat eine zweite Ebene, trägt gewissermaßen noch einen weiteren ‚sensus allegoricus‘.<sup>10</sup> Er bestätigt und vertieft die Aussage des ersten. Äußerer Anknüpfungspunkt ist das Bad, das die zehn jungen Leute im See nehmen. Zuerst betreten ihn die sieben Frauen, nach ihnen die drei Männer und explizieren zeichenhaft dessen ‚animus‘, indem sie sich entkleiden und bis etwa zur Brust, d.h. zur Mitte des Körpers ins Wasser gehen (*Decameron* VI, concl., 30 f.). Mit ihren Kleidern legen sie den letzten Rest der mitgebrachten, durch die Pest erschütterten Mentalität ab und erfüllen damit das paradiesische Kriterium par excellence, die Nacktheit. Ihr Bad versinnbildlicht damit eine Vermählung mit dem Lebensprinzip der Natur. Was dies impliziert, sagen die anderen Komponenten dieser Szene. Im Wasser selbst bewegen sie sich frei und anmutig hin und her und spielen mit den Fischen. Ausdrücklich würdigt der Text dieses Bad als einen Akt von höchster kultureller Tragweite: er erhebt ihn in den Rang eines ‚Festes‘ (ebd. 32). Doch auf diesem Fest herrschen nicht die patrizischen Maßstäbe von ‚adligem Blut‘, ‚schöner Form‘, ‚Gesittetheit‘, ‚Gesetz‘, ‚Vernünftigkeit‘ und ‚Ehrbarkeit‘ (*Decameron* I, introduzione, 49), mit denen sie ihr lustvolles Landleben rechtfertigten. Hier, im ‚Frauental‘, gilt, und das ist seine zweite Dimension, eine andere Ordnung: es ist das Naturgesetz von Venus.

Alle wesentlichen Geschehnismkmale dieses Ortes lassen sich als Umschrift der Venus-Mythographie identifizieren.<sup>11</sup> Boccaccio hat sich damit intensiv in den *Genealogie deorum gentilium* (besonders in den letzten Kapiteln von Buch III, XXI–XXIV) auseinandergesetzt, die er wohl schon zur Zeit des *Decameron* vorbereitete. Mit ihrer Hilfe lässt sich die mythologische Syntax dieser Schlüsselszene offenlegen. Im Einzelnen. Dass Venus mit Wasser als dem Symbol von Leben in Verbindung steht, dies hat Botticellis *Nascita di Venere* zu einer Ikone gemacht. Frühere Darstellungen zeigen jedoch in aller Regel ihre Attribute archaischer (Fig. 3). Dazu gehört das transparente Wasser, das die sieben unbedeckten Damen des *Decameron* mehr enthüllt als bedeckt: „es verbarg ihre schimmernden Körper nicht anders als ein feines Glas eine Rose (verborgen hätte)“ (*Decameron* VI, conclusione, 30). Feste Bildbegleiter sind die Fische – wie im ‚Frauental‘: „sie fingen an, so gut es ging, dahin und dorthin den Fischen zu folgen“ (ebd., 31). In der Regel ist Venus blumenbekrönt – wie die Erzählerinnen des *Decameron*.<sup>12</sup> Vögel, meist Tauben, umgeben sie, zum Zeichen ihrer generativen Potenz – so wie die zahlreichen Vögel dieses Tales von seiner vegetativen Üppigkeit zeugen, das von ihrem Gesang widerhallt (*Decameron* VII, introd., 4). Und die Muschel, die Venus wie ein Emblem begleitet, ist sie nicht im flachen See Gestalt geworden, der sich zu beiden Seiten öffnet? Wie um jeden Zweifel auszuschalten, hat Boccaccio noch zwei weitere mythologische Venuszeichen gesetzt. Die einzige, die den verborgenen Zugang zum ‚Valle‘ kennt, ist Elissa, Anspielung auf die leiden-

<sup>10</sup> Die Anlage des Tales ist, in allgemeiner Hinsicht, eine Demonstration dessen, was Claude Lévi-Strauss Mythenbricolage genannt hat. Diese Kontamination mythischer Elemente konnte sich damals mehrfach legitimiert fühlen: durch die stilnovistische Lyrik und ihre Praxis der umdeutenden Responion; inhaltlich von der Seite des christlichen Glaubens her, der es erlaubte, die mythischen Figuren zu paganen Fiktionen zu reduzieren. Zur Veranschaulichung dieses Verfahrens vgl. Orvieto: 1979.

<sup>11</sup> Vgl. Schreiber: 1975 und Guthmüller: 2000.

<sup>12</sup> Eine andere allegorische Nebenhandlung, auch diese in drei Etappen, wandelt die Kopfbedeckung der Zehn nacheinander von den Blumenkränzen zu Beginn ihres Landaufenthaltes zum Lorbeer im ‚Frauental‘ (den im übrigen jeder Tageskönig trägt) bis zum Eichenlaub am Ende. Vgl. Marino: 1979.

schaftlichste Figur Vergils, Dido, die ‚mentale Tochter‘ von Venus.<sup>13</sup> Schließlich: als die Zehn am Morgen des siebten Tages dorthin aufbrechen, weist ihnen Luzifer, der Morgenstern, den Weg (*Decameron* VII, introduzione, 2). Luzifer aber ist, wie Boccaccios *Genealogie* erklären, nur ein anderer Name für den Planeten Venus (*Genealogie*, S. 350/351 [III; XXII, 20]). Es gibt keinen Zweifel: das ‚Frauental‘ spricht die Zeichensprache der Venusmythographie.

Boccaccio hat also in den Bildrahmen des – christlichen – Paradiesgartens eine antike Naturvorstellung eingetragen und ihm damit eine gänzlich andere Bedeutung verliehen. Die *Genealogie* lehren dabei, dass er aus dem überlieferten Bildrepertoire der Venus nur diejenigen Attribute entnommen hat, die aus dem Bad im ‚Frauental‘ einen Initiationsritus in die Natur der ‚Venus magna‘ machen.<sup>14</sup> Mit ihr aber wird allem körperlich Seienden eine ‚Potenz‘, ein ihm innewohnendes natürliches Ziel als seinem Eigenrecht zugesprochen: Lebenserhaltung und -fortzeugung (*Genealogie*, III, 22; 7). Die allegorische These des Tales lautet daher: die Natur enthält, ‚potentiell‘, ein ihr eigenes Vollkommenheitsideal. Dann allerdings lassen sich auch mit ihm Lebensentwürfe begründen, die nicht mehr ausschließlich nur auf eine spirituelle Annullierung des Natürlichen im Menschen verpflichtet sind. Der Weg der Zehn hat sich so gewissermaßen zu einer Pilgerschaft ins Diesseits verwandelt. In dem Maße, wie man sich von der problematisch gewordenen ‚ragione‘ eines patrizischen Kulturideals entfernt, in dem Maße kommt man im ‚Frauental‘ ‚ad fontes‘ einer alternativen Gemeinschaftsidee. Die höfisch sozialisierten jungen Leute entdecken, dass die Natur, die im Verruf steht, den Menschen zu bestialisieren, ein eigenes Lebenskonzept enthält, eine „natürliche Vernunft“. (*Decameron* I, introduzione, 53). Das *Decameron* darf insofern als bedeutsames neuzeitliches Ereignis gelten, als es die Natur als ein produktives kulturelles Prinzip ins Recht setzt.

Wie umstürzend Boccaccios neue Anthropologie war, mag eine weitere, höchst sensible Bildkorrespondenz erhellen. Sie deckt gleichsam die verschwiegene Gegenthese des Bades im Venus-Paradies auf. Denn vieles spricht dafür, dass es zugleich eine an-

<sup>13</sup> Vgl. Branca, der sich auf Billanovich bezieht (Boccaccio: 1976, 992, Anm. 3). Das Motiv ist entwickelt und in das Tugendssystem integriert, das die Erzähltage und die Figuren organisiert, folgt man Kirkham: 1993, 164 ff.

<sup>14</sup> Vgl. Guthmüller: 2000, 50 f. Die Bedeutung von Venus in den Werken Boccaccios vor dem *Decameron* hat Hollander (1977) zum Thema gemacht. Seine These: die früheren Werke wiesen jeweils eine Doppelstruktur der Venus auf – thematisch und moralisch. In beiderlei Hinsicht würde sich Boccaccio dabei der Tradition sinnlicher Liebesdarstellung anschließen, um dann ironisch diese Liebesreligiosität wieder zu zerstören, um sie dadurch einem anderen, höheren Ideal von Venus auf christlicher Basis gutzuschreiben. Einleuchtend an der These von Hollander ist, dass sie in den Jugendwerken Boccaccios zwei gegenläufige Venus-Konzeptionen unterscheidet (die Boccaccio zu einem neuen Ovid machen, S. 112). Den Texten kaum standhalten können jedoch die ironischen und parodistischen Motive. Boccaccio hat das Phänomen ‚Liebe‘ in antiker, christlicher und stilnovistischer Tradition als gegenläufig und doch zugleich zusammengehörig dargestellt. Er entspricht damit der herrschenden Anthropologie, die im Menschen eine Doppelnatur von ‚animal‘ und ‚rationale‘ sieht. Hollander schließt in seine Argumentation ausdrücklich das *Decameron* mit ein: es stünde nicht im Widerspruch zu einem Übergang von irdischer zu christlicher Liebe. Dem steht allerdings eine offensichtlich integrative Tendenz entgegen: nicht die Sinnlichkeit als solche ist sündhaft (sie ist vielmehr Lebensgrundlage); sie wird es erst, wenn sie aus dem christlichen Menschenbild ausgeschlossen wird. Es gilt deshalb – das Wagnis des *Decameron* – sie angemessen zu kollektivieren und sie unter soziale Kontrolle zu bringen: durch das ‚ragionare‘.

dere, wohlbekannte bildliche Konfiguration zitiert, die durch Andrea Pisanos *Taufe Christi* (auf dem Südportal von San Giovanni [!] in Florenz) belegt ist (Fig. 4 u. 5). Wie sich Bildmomente und Strukturen zwischen der Bad-Szene von Venus und dem Taufakt Christi doch gleichen! Tritt die christliche Ikonographie dadurch nicht, wie in einem Palimpsest, hinter dem naturmythischen Anspruch der Venus hervor? Das Bad der Zehn im ‚Frauental‘ würde aus dieser Perspektive jedenfalls zusätzliche Bedeutung ziehen: es unterstriche die Zeichen, die für eine Palingenese aus dem Geist der Natur sprechen. Wenn man so will, bekennt sich dieser Gang ‚ad fontes‘ dann bereits zu einer ‚rinascita‘, deren kulturelle Saat erst in der Renaissance ganz aufgehen wird.

### III

Für diese Deutung spricht noch eine andere, komplexe Korrespondenz dieser Schlüsselszene des *Decameron*. Sie führt geradezu eine dritte Dimension in den Text ein. Abermals als These gesagt: so wie Boccaccio einen lebenslangen Dialog mit Dante geführt hat, unterhält auch das ‚Frauental‘ eine angeregte Intertextualität mit dem Irdischen Paradies am Ende des *Purgatoriums*. Es ist zugleich eine erregende literarische Disputation in der Sache.<sup>15</sup> Kurz die auffälligen Strukturgleichheiten: hier wie dort Wanderer, die von einem „schrecklichen Beginn“ (*Decameron* I, introduzione, 4) ausgehen, der *selva oscura* als Abirrung vom rechten Weg bei Dante, der Pest hier, die die gesellschaftliche und kommunale Vernunft ins Chaos stürzt. Dazu drei Wegstationen. Bei Dante führen sie zwar zu einem höchstem Ziel. Eine Rückkehr gibt es aber auch bei ihm: das Ich der *Divina Commedia* muss zum Ausgangspunkt zurück, um seine Erfahrungen im Jenseits dem Diesseits zu eröffnen. Nicht anders ist der Auftrag der Zehn zu deuten: handelnd und redend Zeugnis abzulegen von ihrer neu gewonnenen Einsicht in den tieferen Zusammenhang des Lebens. In beiden Fällen ist ein Irdisches Paradies der Wendepunkt: in der *Commedia*, um sich für das höchste Glück, das Himmlische Paradies zu rüsten; hier, im *Decameron*, für eine revidierte ‚ars vivendi‘. Für beide ist dieser ideographische Lustort gemeinen Interessen unzugänglich, und es bedarf jeweils einer Führerin unter dem Patronat von Venus,<sup>16</sup> um ihn zu erreichen: Elissa hier, dort Matelda, die „Ninfa“ (*Purgatorio* XIX, 4; XXXI, 106). Zugleich sind beide Gärten menschenleer. Dante identifiziert sein Irdisches Paradies nach biblischer Vorstellung: durch den Baum in der Mitte; er ist nach dem Sündenfall verdorrt. Deshalb bedarf es der geistigen Erneuerung, die den Opfertod der natürlichen Antriebe voraussetzt. Dies führt der ‚Triumphwagen‘ des Christentums allegorisch aus. Zeichenhaft erblüht der Baum des Paradieses wieder (*Purgatorio* XXXII, 55).

Gerade in diesem entscheidenden Punkt aber weicht Boccaccio kontrafaktisch von Dante ab. Für ihn haben nur die Menschen, nicht aber das Paradies, d.h. die Natur als solche, die Verheißung des Glücks verspielt. Deshalb stattet er seinen Garten Eden mit

<sup>15</sup> „Imitative distance“, wie Hollander: 1981/82 das Verhältnis nennt. Sanguineti hingegen schlägt ein geradezu separatistisches Verhältnis vor, insofern Boccaccio Dante absichtsvoll parodiert habe. Dies missachtet die massive Diskursgemeinschaft, die beide verbindet und die ihre Differenz als Deutungsalternative innerhalb eines kommunikativen Rahmens aufzufassen erlaubt. Vgl. Sanguineti: 1989, 26.

<sup>16</sup> Vgl. Gmelin: 1955, 435 ff. Neuerdings unterstrichen von Bosco und Reggio in ihrer Ausgabe der *Divina Commedia* 1979, S. 469 ff. sowie von König: 2001.

einer anderen Bildersprache aus: mit dem Brunnen und der Quelle, dem Wasser des Lebens, in seiner Mitte. Das heißt: jenseits aller ‚civiltà‘ trägt die Natur ihre ursprüngliche Lebensqualität noch immer in sich. Nicht nur ihre völlige geistige Überschreitung, wie Dantes Irdisches Paradies es verkündet, verschafft deshalb Glück, sondern auch Venus, ein – wohlverstandener – Naturgehorsam. Gemeinsam aber halten beide daran fest, dass grundlegend Umkehr nötig ist. Dafür stehen die beiden parallelen Akte der Erneuerung: zweimal muss sich der Jenseitswanderer der Taufe unterziehen: negativ im Wasser des Lethe (*Purgatorio* XXX, 94 ff.), positiv im Eunoë (ebd. XXXIII, 127 f.), ehe er seinen Weg zu Ende gehen kann. Zweimal kommt auch die ‚brigata‘ ins ‚Valle delle donne‘: das erste Mal, um die Taufe der Venus zu empfangen; das zweite Mal – ein anderes, bedeutsames Faktum – um dort, unter Lorbeerbäumen und unmittelbar am Wasser nicht einen ‚triumphus‘ (wie bei Dante), sondern ihr Erzählen zu veranstalten.

Gerade dies aber betrifft, neben der ideellen Wiedertaufe, die andere gegenläufige Korrespondenz der beiden Szenen: der Aufenthalt im Irdischen Paradies dient Dante in zweiter Hinsicht zu einer *literarischen* Initiation des Jenseitswanderers.<sup>17</sup> Er weiß, dass dieser sich den Lorbeerkrantz des Poeten (*Paradiso* I, 15) nur dann erwerben kann, wenn er eine Sprache findet, die den unaussprechlichen Wahrheiten des Himmlischen Paradieses gleichwohl Form gibt (ebd. V, 127 f.). Boccaccio antwortet darauf in kontrastiver Symmetrie. Sein ‚Frauental‘ ist seinerseits als ein großes Klangereignis angelegt, vor allem beim zweiten Besuch zu Beginn des siebten Tages: „noch niemals schienen ihnen die Nachtigallen und die anderen Vögel so heiter zu singen“ (*Decameron* VII, 4). Ihr Gesang gibt wiederum nur das Signal für die Zehn, um, abweichend von ihrem höfischen Ritual, bereits am Morgen in diesen Kanon der Natur einzustimmen: „damit sie im Gesang von den Vögeln nicht übertroffen würden, begannen sie (selbst) zu singen und das Tal mit ihnen“ (*Decameron* VII, 6). Die Konkordanz der Schöpfung zeigt sich in einer allumfassenden Konsonanz. ‚Cantare‘, das ist die Ursprache des Paradieses, des irdischen wie des himmlischen. Bei Boccaccio ist die Natur Inbegriff dieses kreatürlichen Einklangs; das Irdische Paradies Dantes hingegen stellt sich dem Wanderer zuerst im Gesang der Nymphe Matelda (*Purgatorio* XXVIII, 40 f.) vor, dem sinnlichen Inbegriff von Natur im Diesseits. Beide beziehen sich auf die mittelalterliche Musiktheorie der ‚una voce‘.<sup>18</sup>

Die Zehn finden im ‚Frauental‘ also neben einer neuen Auffassung von der Natur (des Menschen) auch ein Modell ihrer ästhetischen Besprechung. Venus verkörpert damit zugleich ein literarisches Diskursprogramm.<sup>19</sup> Sie teilt den Diesseitswanderern des *Decameron* mit, dass es nicht nur auf die Stimmen von oben ankommt – bei Dante von den Engeln repräsentiert. Eine ‚ars bene vivendi‘ hat, so die emblematische Lehre des ‚Valle delle Donne‘, elementar auf die Stimme der Natur zu hören – und an ihr die menschliche Sprache auszurichten. Dass damit die Literatur gemeint sein würde, steht außer Zweifel. Nicht nur stand sie dem – musikalischen – Ideal des ‚cantare‘ näher als

<sup>17</sup> In seiner ‚Lectura Dantis‘ des 29. Gesangs des Purgatoriums hat Picone: 2001 überzeugend dessen autoreflexive Implikation geltend gemacht.

<sup>18</sup> Von Hammerstein: 1962 entwickelt.

<sup>19</sup> Bereits fester Bestandteil im antiken Anschauungsbild von Venus, von Boccaccio in den *Genealogie* (XIV; 22,2 ff.) wieder aufgenommen, wo sie, mythengerecht, als Mutter der Grazien präsentiert wird, ‚sehr auf Versgedichte bedacht‘.

die Nutzsprache, auf die Boccaccio in den fruchttragenden Bäumen des Tales anspielt. Demonstrativ lässt er die Geschichten des 7. Tages unter dessen allegorischen Lorbeerbäumen erzählen. Stellvertretend wird durch die Natursprache des Ortes die naturnahe Prosa des *Decameron* insgesamt legitimiert – gegen den exklusiven Anspruch der Verssprache. Und hat im übrigen nicht jeder, der König einer Giornata ist, von Anfang an den verheißungsvollen Lorbeerkrantz, das Emblem der Dichter, getragen? Hier wird, so scheint es, bereits auf allegorischem Wege der Boden für den Eintritt der Literatur in das Konzept der ‚imitatio naturae‘ bereitet (vgl. *Genealogie*, XIV; 17, 4 ff.).

#### IV

Die zehn jungen Leute sind ausgezogen, um ihren höfischen Kodex zu wahren – und haben eine Art Naturreligiosität gefunden. Dennoch: ist es nicht mehr als erstaunlich, dass sie zu keinem Zeitpunkt daran gedacht haben, für immer an diesem paradiesischen Lustort zu bleiben, d.h. in seinem Sinne wieder ganz ‚natürlich‘ zu werden? Noch am Abend desselben Tages kehren sie an ihre zweite Station zurück. Boccaccio knüpft auch darin – kontrastiv – an Dante an. Beide führen ihre Wanderer weiter, aus der Natur wieder in die Stadt: Dante ins Himmlische Jerusalem; Boccaccio nach Florenz. Gerade diese strukturelle Übereinstimmung aber macht die ideologischen Unterschiede umso prägnanter. In der Frage nach dem Sinn des menschlichen Lebens geht es Dante um die Beglaubigung einer jenseitigen, spirituellen Lösung. Boccaccio hingegen verbleibt gleichsam im Purgatorium der irdischen Existenz und fragt nach einer haltbaren menschenwürdigen Lebensordnung, vor Eintritt ins ewige Leben. Das hat nichts mehr mit schuldhafter Mondanität zu tun, der die Zehn zu Beginn verhaftet waren. Boccaccios Frage nach einem immanent begründbaren Tugendkonzept trägt bereits deutlich protohumanistische Züge. Der dritte und letzte Schritt seiner Diesseitswanderung sei deshalb diesem invertierten *animal rationale* gewidmet.

Die ‚brigata‘ also verlässt das ‚Frauental‘ wieder. Boccaccio setzt auch damit ein Zeichen. Liegt es nicht, quasi unzugänglich, außerhalb jeder historischen und zivilisatorischen Realität? Dort zu bleiben: hieße dies nicht abermals, sich durch Flucht eigenützig der gesellschaftlichen Verantwortung zu entziehen? Dies fiele damit nicht weniger unter die Bußpredigt des Campo Santo als der höfische Liebesgarten. Im Übrigen hat sich der Mensch zivilisatorisch und gesellschaftlich inzwischen unumkehrbar weit von seinem paradiesischen Ausgangspunkt entfernt, so dass ein ‚retour à la nature‘ ohnehin nur noch spekulativ oder fiktiv denkbar ist. Boccaccio ist daher ungleich entschiedener als später Columbus<sup>20</sup> oder Rousseau.<sup>21</sup> Dies erlaubt ihm jedoch, den Paradiesmythos neu zu funktionalisieren. Zwar liegt er außerhalb jeder historischen Erfahrung. Dennoch hat er seinen Wert: Boccaccio benutzt seine Attribute, um sie gerade als mythologisch kenntlich zu machen. Das heißt nichts anderes, als dass er sie in der Sache entmythologisiert, aber gerade dadurch als literarisch verwertbare Zeichen neu gewinnt. Auch dafür steht Venus. Sie ist in allen ihren Kennzeichen gegenwärtig; als Gestalt, als Inbegriff von Natur aber gerade abwesend. Mythologische Figuren der Antike, das zeigen die *Genealogie deorum*

<sup>20</sup> Vgl. Wehle: 1995, 153.

<sup>21</sup> Vgl. Geyer: 1997, 151 ff.

*gentilium*, müssen sich im Lichte christlicher Wahrheiten zu heidnischen Fiktionen depotenzieren lassen.<sup>22</sup> Im Zuge dieser Umwidmung kann Venus nicht länger die Göttlichkeit der Natur garantieren. Das Begründungsverhältnis hat sich umgekehrt: eine – vom christlichen Gott geschaffene – Natur garantiert für die Göttlichkeit der poetischen Figur ‚Venus‘. Sie, die Natur, nicht Venus ist mithin originär.

Dass Boccaccio die Venus-Natur des ‚Frauentales‘ als eine Fiktion, eine Erfindung ansieht, hat er eigens hervorgehoben. Dessen beispiellose Schönheit und Harmonie verdankt sich, genau besehen, keineswegs nur einer vollkommen sich entäußernden Natur selbst! Sein idealer Ausdruck steht unter einer unerlässlichen Bedingung. Boccaccio hat sie ins Sinnbild der sechs Gebäude gekleidet, die quasi die Gestalt von schönen Herrenhäusern haben und das Tal säumen (*Decameron* VI, conclusione, 20). Die natürlichen Paradiesmauern – die umgebenden Hügel – werden gekrönt von sechs befestigten Anwesen – ein Zitat christlicher Ikonographie, die das Paradies in der Regel hexagonal darstellt (Fig. 6). Sie aber verdanken sich menschlicher Zivilisationskunst. Sie grenzen das Paradies des ‚Frauentales‘ nach außen ab und schützen es gegen fremde Einflüsse. Die Signale sind unverkennbar: damit die Natur sich von ihrer idealen Seite zeigen kann, bedarf es der menschlichen Förderung.<sup>23</sup> Um es mit einer ‚figura etymologica‘ zu sagen: ohne ‚ingeniöse Kunstfertigkeit‘ ist eine mythisch ‚genuine‘ Natur nicht mehr zu erfahren. Denn für sich genommen ist die Natur weder gut noch böse; sie hat keine moralischen Interessen. Erst bezogen auf die menschliche Doppelnatur des ‚animal / rationale‘ kann sie, wo die Vernunft versagt, zur ‚bestialità‘ (Florenz) degenerieren oder aber, mit Hilfe des Verstandes, Humanität generieren. Eine gute Natur – Venus magna – ist eine Kulturleistung.

Boccaccio hat damit im Grunde die herrschende Anthropologie umgekehrt. Eine seiner wegweisenden Einsichten: er anerkennt den Menschen als eine paritätische Doppelnatur. Wie ‚Venus magna‘ und ‚Venus secunda‘ gehören auch Natürlichkeit und Geistigkeit gleichursprünglich zusammen. Mehr noch: an der Entwicklung der ‚brigata‘ gibt er zu verstehen, dass die Basis einer allgemeinen Lebenskunst in der Naturbindung des Menschen liegt. Den Tugendvorstellungen käme dabei die Aufgabe zu, die natürlichen Antriebe – das *animale* – sozialverträglich zu entfalten und zu nutzen. Humanismus und Renaissance werden diese Lesart der ‚conditio humana‘ vielfältig bestätigen.

Ein letztes Motiv in dieser anthropologischen Umkehr fehlt noch, eines der bedeutendsten. Es spricht sich seinerseits in einem Zeichengeschehen aus. In einer scheinbar beiläufigen Szene verlassen die zehn jungen Leute am Morgen des neunten Tages ihr Refugium und betreten ein angrenzendes Wäldchen (*Decameron* IX, 2 ff.). Zahm und vertraulich kommen ihnen die Tiere entgegen, so dass sie miteinander spielen können. Es käme einem Versäumnis gleich, hierin keine diskrete Responion auf die ‚selva oscura‘ Dantes und ihre wilden Tiere zu sehen (*Inferno* I, 31 ff.). Und so wie sich deren animalischer Bann in der *divina foresta* des Irdischen Paradieses (*Purgatorio*

<sup>22</sup> Gewürdigt von Zaccaria (1998) in der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Genealogie*, S. 29 ff.

<sup>23</sup> Diese Auffassung haben bereits die Jugendwerke vorbereitet, in denen ein anthropologisches Interesse unverkennbar ist, namentlich in den Landschaftsschilderungen. Vgl. dazu Branca: 1994. – Scaglione (1963) unterscheidet seinerseits zwei Amor-Bilder, die im *Decameron* durch die Moralordnung vermittelt würden (S. 83 ff.). Allerdings zeigt er nicht, wie Boccaccio die dazu nötige Diskurspraxis erst entwickelt und institutionalisiert.

XXVII, 2) löst, so demonstriert auch Boccaccio analog eine gerettete Natur. Mensch und Tier zeigen sich in natürlicher Einmütigkeit versöhnt. Es ist ein Zeichen dafür, dass jeder auf seine Weise von seiner ihm innewohnenden ‚bestialità‘ erlöst ist. Dass Boccaccio dies als einen mentalen Sieg ansieht, hat er deutlich sichtbar gemacht. Als die Zehn den Wald wieder verlassen, heißt es: „sie waren alle mit Eichenlaub bekränzt“ (ebd. 4), d.h., sie tragen das Emblem der Sieger. Sie haben den anthropologischen Streit zwischen ‚animal‘ und ‚rationale‘ auf ihre Weise, von der Seite der Venus her geschlichtet. Der Text betont noch einmal, ebenfalls chiffriert: „sei canzonette, più lieta l’una che l’altra [...] cantate furono“ (ebd., 6) – sechs, die paradiesische Kennzahl von ‚Venus magna‘ aus dem ‚Fraental‘ wird wieder aufgenommen und ihr Gesang als Echo auf den großen Kanon der Natur dort identifiziert.

Die höchste Implikation dieser Szene aber ergibt sich erst aus dem ganzen Verweisungszusammenhang des *Decameron*. Denn als die ‚brigata‘ am ersten Lustort ankam, hatte sie sich mit ‚schönen Girlanden‘ (*Decameron* I, introduzione 103) bekränzt, wie es der höfische Liebesgarten will. Wer jedoch König eines Erzähltagess ist, trägt den Lorbeerkranz. Dessen höhere Identität hatte das ‚Fraental‘ enthüllt: das Erzählen (in Prosa) wurde dort unter das Patronat von ‚cantare‘ gestellt und seinem ‚ragionare‘ damit Poesiefähigkeit zugesprochen. Die Eichenkränze aber, die sie schließlich am neunten Tag anlegen: sie bestätigen diesem ‚ragionare‘ geradezu logotherapeutische Wirkung.<sup>24</sup> Es hat sie von der falschen Gesinnung geheilt, die sie hat fliehen lassen, weil sie glaubten, nur außerhalb der Gesellschaft die Werte der Gesellschaft wahren zu können. Der Lorbeer ist gleichsam die Bedingung für den Eichenkranz. Literatur wird als derjenige kulturell geschützte Ort ausgezeichnet, wo die natürlichen Bedürfnisse des Menschen sich nicht abweisen lassen müssen, sondern im Lichte einer idealen Natur besprochen und kultiviert werden können.

Welche Macht Boccaccio der Sprachkunst dabei zuerkennt, entspricht bereits bestem Sprachhumanismus in der Nachfolge Ciceros. Denn ganz unvermittelt sagt das *Decameron* seine vielleicht bedeutendsten Worte: „Wer sie (die Zehn) getroffen hätte, als sie den Wald wieder verließen, er hätte nichts anderes sagen können als: entweder wird der Tod sie nicht (mehr) besiegen können, oder wenn, dann würden sie heiter sterben“ (*Decameron* IX, introduzione, 4). Die ‚brigata‘ hat den Tod nicht physisch, aber mental besiegt. Er ist nicht mehr das paradoxe Ziel eines Lebens, das erst nach ihm beginnt. Dadurch erhält das Diesseits einen eigenen, selbstbezüglichen Lebenswert, der in der vernünftigen Kultivierung natürlicher Ansprüche sein Fundament hat. Wenn die Zehn dann in die Peststadt zurückkehren, nehmen sie einen radikalen Rollentausch vor. Draußen, auf dem Lande, fern der gesellschaftlichen Praxis, haben sie eine ‚vita otiosa‘ geführt und sich handlungsreiche Geschichten erzählt. Zurück in Florenz aber sind sie aufgefordert, selbst zu handeln. Wenn sie dann die neue Lebenslehre aus ihren Geschichten anwenden, werden sie selbst zu potentiellen Geschichten. Andere können sie dann studieren und sie sich erzählen, um daran ein naturgemäßes Verhalten zu besprechen und zu reflektieren. Diese exemplarische Funktion ist es, die sie über den Tod hinaus weiterleben lässt. Mit anderen Worten: das *Decameron* bekennt sich bereits zu einer Anthropologie, die erst später, in einem anderen Lande,

<sup>24</sup> Über den Zusammenhang zwischen Dichtung, Rhetorik und Ethik vgl. Cerbo: 1984, 47 ff. Eine sehr detaillierte Analyse der rhetorisch-ethischen Faktur gibt Kirkham: 1993, 173–197.

ganz in ihr Recht treten wird, in Arkadien. Dort wird es dann programmatisch heißen: der Mensch wird Mensch durch Kunst.

## Bibliographie

- Hans Belting, „Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes“; in: ders., Dieter Blume, *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München (Hirmer) 1989, S. 23–64.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament* (Einheitsübersetzung), Freiburg / Basel / Wien 1980.
- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in: *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IV, a c. di Vittore Branca, Milano (Mondadori) 1976.
- Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in: *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, vol. VII / VIII, a c. di Vittorio Zaccaria, Milano (Mondadori) 1998.
- Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze (Sansoni) 1970.
- Vittore Branca, „Il paesaggio nel Boccaccio“; in: József Jankovics (Hrsg.), *Klaniczay-emlékkönyv: tanulmányok Klaniczay Tibor emlékezetére*, Budapest (A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete u. a.) 1994, S. 32–47.
- Anna Cerbo, *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Napoli (Ferraro) 1984.
- Dante Alighieri, *Divina Commedia*, „Purgatorio“, a c. di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze (Le Monnier) 1979.
- Dante Alighieri, *Commedia*. Con il commento di Anna M. Chiavacci Leonardi, Milano (Mondadori), Bd. I: Inferno: 1991 / Bd. II: Purgatorio: 1994 / Bd. III: Paradiso 1997.
- Paul Geyer, *Die Entdeckung des modernen Subjekts*, Tübingen (Niemeyer) 1997.
- Hermann Gmelin, *Die Göttliche Komödie*, II. Teil, „Der Läuterungsberg“, Stuttgart (Klett) 1955.
- Bodo Guthmüller, „Pro quanta potentia regni / Est, Venus alma, tui“. Venus in der Mythologie der italienischen Renaissance“; in: E. Mai (Hrsg.), *Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Köln (Wallraf-Richartz-Museum) 2000, S. 50 ff.
- Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München (Francke) 1962.
- Klaus W. Hempfer, „Allegorie und Erzählstruktur in Dantes *Vita Nuova*“; in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 57 (1982), S. 7–39.
- Henning Krauß (Hrsg.), *Europäisches Hochmittelalter* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. VII), Wiesbaden (Athenaion) 1981.
- Robert Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, New York (Columbia Univ. Press) 1977.
- Robert Hollander, „Boccaccio's Dante: imitative distance [Dec. I, 1 and VI, 10]“; in: *Studi sul Boccaccio* 13 (1981/82), S. 169–198.
- Victoria Kirkham, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Firenze (Olschki) 1993.
- Bernhard König, „Canto XXVIII“, in: *Lectura Dantis Turicensis*, a c. di Georges Güntert e di Michelangelo Picone, Firenze 2001 (Cesati) S. 435 ff.
- Michael Landmann, *De homine: der Mensch im Spiegel seines Gedankens*, Freiburg / München (Alber) 1962.
- Manfred Lentzen, „Zur Konzeption der Allegorie in Dantes ‚Convivio‘ und im Brief an Cangrande“, in: Richard Baum, Willi Hirdt (Hrsg.), *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, Tübingen (Stauffenburg) 1986, S. 169–190.
- Lucia Marino, *The Decameron ‚Cornice‘: Allusion, Allegory and Iconology*, Ravenna (Longo) 1979.
- Lisa M. Muto, „A proposito della cornice del Decameron“, in: *Letteratura Italiana e arti figurative*, Bd. I, a c. d. Antonio Franceschetti, Firenze (Olschki) 1988, S. 291–301.

- Paolo Orvieto, „Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore“, in: *Interpres* II (1979), S. 7–104.
- Michelangelo Picone, „Canto XIX“, in: *Lectura Dantis Turicensis*, „Purgatorio“, a c. di Georges Güntert / Michelangelo Picone, Firenze 2001 (Cesati), S. 477 ff.
- Edoardo Sanguineti, *Lettura del Decameron*, a c. di Emma Grimaldi, Salerno (10/17) 1989.
- Aldo Scaglione, *Nature and Love in the Late Middle-Ages*, Berkeley (Univ. of California Press) 1963.
- Earl G. Schreiber, „Venus in the Medieval Mythographic Tradition“, in: *Journal of English and German Philology* 74 (1975), S. 519–535.
- Thomas v. Aquin, Die deutsche Thomas-Ausgabe: vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgaben der *Summa theologica*, aus dem Lateinischen v. Heinrich M. Christmann, Heidelberg (Kerle), Bd. 6: 1937 / Bd. 7: 1941.
- Thomas v. Aquin, *Summa contra gentiles / Summe gegen die Heiden*, hg. u. übers. v. Karl Allgaier u. a., Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1990.
- Winfried Wehle, „Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache“, in: Arno Borst u. a. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz (Konstanzer Univ.-Verlag) 1993, S. 221–260.
- Winfried Wehle, „Columbus' hermeneutische Abenteuer“, in: ders. (Hrsg.), *Das Columbus-projekt*, München (W. Fink) 1995, S. 153–203.





Figur 1



Figur 2



Figur 3



Figur 4



Figur 5

*Memoria corporis – mit Blick auf Proust*



Figur 6

Einige Zeit seines Lebens hat Paul Valéry sich mit Gedanken getragen, eine Studie über das Gedächtnis zu schreiben, von dem er meinte, dass wir davon „rein gar nichts“ wissen. Er hat dieses Buch nie geschrieben, doch können viele verstreute Notizen seiner *Cahiers* als Vorarbeiten für eine umfassende Mnemologie gelesen werden. Unter ihnen erscheint mir ein Satz besonders bemerkenswert, so dass er fast ein ganzes Buch über das Gedächtnis aufwiegt. Er lautet: „Das Gedächtnis ist seinem Wesen nach körperlich“ („La mémoire est d'essence corporelle“).<sup>1</sup>

Wir wollen im Folgenden der Anregung Valéry's nachgehen und näher untersuchen, welchen Beitrag die Sinne zur Körperlichkeit des Gedächtnisses leisten. Damit sind zunächst die fünf kanonischen Sinne gemeint: Gesicht, Gehör, Geruch, Geschmack und Tastsinn. An einer späteren Stelle soll auch kurz von einigen nicht-kanonischen Sinnen die Rede sein, die erst in neuerer Zeit dem Sensorium des Menschen beigezählt worden sind, beispielsweise der kinästhetische Sinn.

Die fünf Sinne, die schon seit alters kanonischen Bestand haben, sind hierarchisch angeordnet, und zwar nach der Reichweite im Raum, die der Leistungsfähigkeit der Sinne gleichgesetzt wird. Daraus ergibt sich eine absteigende Anordnung von der maximalen Reichweite des Gesichtssinnes bis zum Minimum der Kontiguität beim Tastsinn. Ich bespreche nun in dieser Reihenfolge die einzelnen Sinne in ihrer Beziehung zum Gedächtnis (vgl. Plessner: 1980, Bd. III u. Welsch: 1988).

Der Gesichtssinn ist „der schärfste Sinn“ (Cicero: „sensus acerrimus“; *De orat.* II, 357). Seine Wahrnehmung reicht von der Erde bis zu den Sternen. Der Gesichtssinn liefert klare und genaue Daten in Form von Bildern. Die visuellen Daten sind zugleich diejenigen, die als Gedächtnisbilder besonders fest und dauerhaft im Gedächtnis haften. Das wusste seit der Antike schon die rhetorische Kunst mit ihrer Mnemotechnik, die ganz auf dem Gesichtssinn beruhte. Cicero zufolge sind sogar die Gedächtniskunst und der Primat des Gesichts unter allen Sinnen einem und demselben Erfinder zuzuschreiben: Simonides von Keos (Cicero: *De orat.* III, 160).

Daraus folgt als oberste Regel für den Redner, sich bei seinen Gedächtnisleistungen ausschließlich mnemonischer Bilder zu bedienen und um dieses Zweckes willen alle Gedächtnisinhalte, die nicht von sich aus schon visuelle Gegenstände sind, in Metaphern, Metonymien, Allegorien usw. umzuformen. Das psychische Vermögen, das diese Umformung zu vollbringen hat, wurde griechisch *phantasia*, lateinisch *imaginatio* und deutsch *Einbildungskraft* genannt. Den anderen Sinnen hingegen wurde wegen ihrer vergleichsweise geringen Reichweite so gut wie kein Wert für die Mnemotechnik beigemessen. Es lässt sich denken, dass eine so einseitige Bevorzugung des

<sup>1</sup> Die zahlreichen Äußerungen Valéry's zum Gedächtnis finden sich fast ausnahmslos in den *Cahiers* und sind leicht zugänglich in der von Judith Robinson-Valéry besorgten Pléiade-Ausgabe dieser Aufzeichnungen in der Rubrik „Mémoire“ (Paris: Gallimard 1973/74, 2 Bde., hier Bd. I, S. 1211–1259). Das Zitat zur wesenhaften Körperlichkeit des Gedächtnisses steht auf S. 1256.