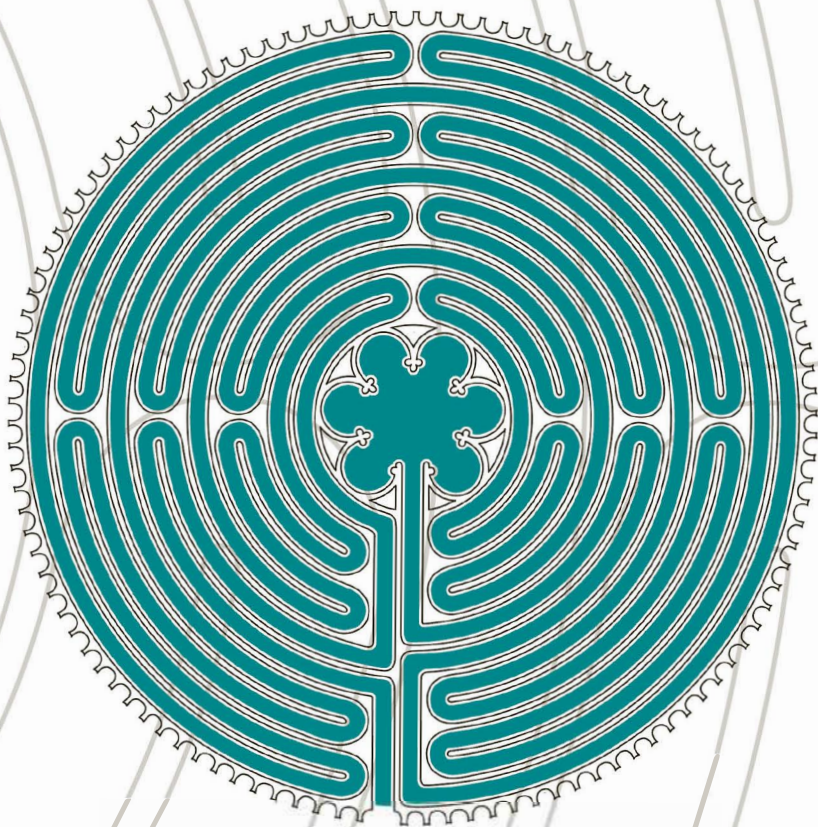


Winfried Wehle



Pharmakon Kunst

Genesis – Dante – Boccaccio –
Cent nouvelles nouvelles – Giorgione / Tizian

SCHWABE VERLAG



Randgänge der Mediävistik

Herausgegeben von Michael Stolz

Band 9

WINFRIED WEHLE

Pharmakon Kunst

Genesis – Dante – Boccaccio –

Cent nouvelles nouvelles – Giorgione / Tizian



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

© 2023 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Gestaltungskonzept: icona basel gmbH, Basel
Cover: Kathrin Strohschnieder, stroh design, Oldenburg

Korrektur: Anja Borkam, Jena

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4769-0

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4770-6

DOI 10.24894/978-3-7965-4770-6

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

- 7 **Sündenfall**
Melancholie des Menschengeschlechts
- 17 **Curriculum vitae**
Biologie des Seelenheils
- 25 **Körperseelen**
Mensch und Mitte
- 37 **Therapeutika**
Töchter der Musen und der Natur
- 43 **Dante: <Vita Nova>**
Neue Sprache – <Neues Leben>
- 53 **Boccaccio: <Decameron>**
Prosatherapie des Herzens
- 63 **<Les Cent Nouvelles Nouvelles>**
Conversazione civile
- 71 **Giorgione/Tizian: <Ländliches Konzert>**
Die Kunst, müßig zu sein
- 83 **Über den Autor**

Sündenfall

Melancholie des Menschengeschlechts*

«Es ist der Geist, der sich den Körper baut» – so hat Schiller seinen Wallenstein sagen lassen.¹ Er bekannte sich damit zum Geistprinzip der Klassik um 1800. Aber beschwört er nicht ein Ideal, über das die Geschichte bereits hinweggegangen ist? Hat die Guillotine während der Französischen Revolution nicht tausendfach den paradoxen Beweis zu erbringen versucht, dass der Kopf nur herrschen kann, wenn er sich vom Körper trennt? Schillers Sentenz gleicht eher einem Nachruf auf ein Menschenbild, welches das 19. Jahrhundert immer umfassender von einer Vergeistigung in eine Verwissenschaftlichung überführt und den Körper materialisiert hat. Gleichwohl ist das Grundproblem geblieben: dass der Mensch eine Doppelnatur hat und ist. Ein *Dividuum* sei er, beschied ihm Novalis zur selben Zeit.² Seinem Leib und seiner Seele, Körper und Geist, Bauch und Kopf, Sinnlichkeit und Verstand ist aufgetragen, auf der Bühne seines Bewusstseins ihre widerstreitenden Geltungsansprüche auszutragen. Human – und glücklich – würde er sein, wenn die zwei Seelen in seiner Brust sich einvernehmlich aufeinander beziehen würden.

Wenn es nur so einfach wäre, wie die bisher nicht zur Ruhe gekommene Frage nach dem Menschen zeigt. Für das christlich kultivierte Abendland war klar, wie der anthropologische Streit zu schlichten ist: Die menschliche Natur krankt grundsätzlich daran, dass der Körper, wo er herrscht, den Geist, das göttliche Erbe, zum Tierischen degeneriert. Die Leidenschaften, das Begehrungsvermögen, sie gelten als die erste Quelle von anthropologischer Kontingenz, weil sie die Rückbindung der Geschöpfe an den Ursprung, ihren Schöpfer, unterminieren. Die geradezu menscheitsgeschichtlichen Folgen hat uns der Erzähler der <Genesis> ausgemalt.

* Michael Stolz (Bern), dem Veranstalter der Vortragsreihe und Herausgeber der Reihe <Rangänge der Mediävistik>, bin ich zu besonderem Dank verpflichtet. Er hat das Thema angeregt, die Publikation ermöglicht und zusammen mit Leila Gäumann begleitet. Der Rahmen verdankt sich der Donation Maria Bindschedlers.

1 Friedrich Schiller, Wallenstein. Hg. von Frithjof Stock (Bibliothek deutscher Klassiker 174). Frankfurt a. M. 2000, S. 218 (3. Aufzug, 13. Auftritt, V. 813).

2 Das Allgemeine Brouillon Nr. 952 (ca. 1798/99): «Das ächte Dividuum ist auch das ächte Individuum». In: Fragmente der Frühromantik. Ed. u. komm. von Friedrich Strack u. Martina Eicheldinger. Berlin u.a. 2011, S. 219.

Im Sündenfall sowie in der Vertreibung aus dem Paradies hat er ein mythisches Urbild der Gefährdung gestiftet, die vom Leibvermögen ausgeht.

Was war geschehen? Seine Geschichte, «hebräische Poesie»,³ erzählt von einem hochsymbolischen Akt nachparadiesischer Menschwerdung. Im Garten zu Eden waren Adam und Eva unbewusst glücklich. Als Vertriebene wurden sie bewusst unglücklich. Der hermeneutische Zauber dieser biblischen Geschichte besteht darin, dass sie, als Mythos, statt zu begründen und zu erklären, nur anschauliche Bilder malt von einem Paradies, dem Kindergarten der Menschheit, und eine fabulöse Begebenheit wiedergibt, in der Tier, Mensch und Gott in Konflikt geraten und in einem Akt elementarer Differenz Erfahrung zu sich selbst kommen müssen – mit fatalen Folgen, denn in der Sache mit dem Apfel verlieren alle ihre paradiesische Unschuld. Mit der Vertreibung aus dem Garten Eden wird namentlich das Menschengeschlecht zu einem dreifachen Selbstfindungsprogramm verurteilt: sich im Verhältnis zu Gott, zu sich selbst und zur niederen Kreatur neu zu situieren. Dies war ursprünglich als Strafe für den Bruch ihrer schöpfungsgeschichtlichen Disposition gedacht, das heißt seiner natürlichen Unversehrtheit und Vollkommenheit, wie Thomas von Aquin kommentiert (*Summa theologiae*, I, q. 94,1).⁴ Immerhin, sie sind dadurch klug geworden – um zu erkennen, was sie verloren hatten. Das Erste, das sie erkannten, als ihnen die Augen aufgingen, war, dass sie keineswegs, so die Erwartung, «wie Gott» geworden waren, sondern nackt sind (Gen 3, 4).⁵ Sie hatten ihre Unschuld verloren und waren darüber mündig, ein Selbst geworden.⁶ Ohne den Sündenfall könnten wir uns also in der Perspektive des Genesisberichts keine Vorstellung vom Paradies machen. Welchen Grund hätten Adam und Eva auch gehabt, es sich zu wünschen? Erst durch die Strafe wurde ihnen klar, worin das Glück des Menschen besteht. Leib und Seele, Natur und Geist, so Thomas, traten leidend auseinander und schufen eine geradezu urbildliche Repräsentation, die den Garten der Stadt, die erste der zweiten Natur gegenüberstellt, und der Mensch hin- und hergerissen zwischen beidem (Abb. 1).⁷ Die Genesis wählte für die Ursünde die Metapher der «Feindschaft» (Gen 3, 15): Das Verhältnis zwischen

3 Genesis. Übers. u. erkl. von Hermann Gunkel. Göttingen 1901 (ND Göttingen 1966), S. 21.

4 Thomas von Aquin, *Summa theologiae*. Lat.-dt. Hg. von Heinrich Maria Christmann, Bd. 7. München u. Heidelberg 1941, S. 111.

5 Hier und in Folgenden zitiert nach: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Hg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands. Freiburg u.a. 1980.

6 Vgl. Genesis (Anm. 3), S. 17.

7 <Die Vertreibung aus dem Paradies>. Bronzetürflügel des Doms zu Hildesheim (1015), die diese moralisch gedeutete Doppelnatur exemplarisch ins Bild setzt.



Abb. 1: Vertreibung aus dem Paradies, ca. 1015, Autor unbekannt, Bernwardtür am Westportal des Doms zu Hildesheim

Gott und seinen Geschöpfen, zwischen Mann und Frau, Mensch und Tier ist unwiderruflich zerrüttet (bis dem das Erlösungsprogramm des Neuen Testaments mit seinem himmlischen Paradies darauf antwortet).

Die mythischen Strafzeichen aber sind Mühsal, Arbeit, Schmerzen, Verletzung und Tod (Gen 3, 14–17), der Sündenfall «eine Art Krankheit».⁸ Geistige Hybris – sein zu wollen wie Gott – wird mit körperlicher Hinfälligkeit geahndet, ist Erscheinungsform der Versündigung,⁹ ist gebrochenes Bewusstsein, Verlust der Mitte – des Baumes im Garten, der Stellung in der Seinshierarchie zwischen Gottheit und Tierwelt. Das Paradiesbild war anthropophil angelegt.

Was aber erwartete den Menschen draußen vor dem Paradies, in der Einöde des Ackerbodens voller Disteln und Dornen und verstoßen aus seiner kreatürlichen Sorglosigkeit? Der Verlust seiner bisherigen Naivität zwingt ihn, sich seinen eigenen Vermögen zuzuwenden und sein «Heil» in einem Selbsthilfeprogramm zu suchen. Das einzige Ziel aber, das den weltunkundigen Vertriebenen der «Genesis» in den Sinn kam, war das spiegelbildliche Projekt einer Rückkehr ins Paradies,

⁸ Jan Alberto Soggin, Das Buch Genesis. Kommentar. Darmstadt 1997, S. 56.

⁹ Vgl. Rudolf Schmitz, Geschichte der Pharmazie. Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hg. von Christoph Friedrich u. Wolf-Dieter Müller-Jahncke. Eschborn 2005, S. 219.

ihre zum Ideal entrückte Heimwelt. Entsprechend identifizierten die Testamente ihr Draußen gern als Wüste, dem Umkehrbild des blühenden Lebens im Garten Eden. Da die Cherubim mit dem Flammenschwert den Zugang aber ein für alle Mal versperrt haben (Gen 3, 24), wurde der Sündenfall zur Gründungsmythe eines erzwungenen Zivilisations- und Kulturprozesses, um so den verlorenen Garten Eden wiederzuerlangen. Bisher kam die Natur dem Menschen symbiotisch entgegen; nun muss er sich ihr Einvernehmen unter Mühsal und Feindschaft der Erde (Gen 3, 16–17) abringen. Der Herr über Eden, der gegen sie her schritt (Gen 3, 7), setzt ein deutliches Zeichen, wie es zu verstehen wäre: Er «bekleidete» den seiner Naturidentität entblößten «Adam und seine Frau» mit «Fellen» (Gen 3, 21). Das ist keine menschenfreundliche Sachspende.¹⁰ Er macht ihnen vielmehr körperlich-bildhaft klar, dass sie unter den Schöpfungsrang «Mensch», auf das Niveau «Tierheit» gefallen sind.¹¹ Am Bewusstsein ihrer Sexualität werden sie fortan krank, und der frei geübte Geschlechtstrieb¹² – die Nacktheit als dessen biblisches Zeichen¹³ – wird ins Unzüchtige abgedrängt. Nahezu jede Epoche hatte seitdem damit zu ringen, wie dieser libidinöse Anarchist in einer Systemgestalt des Menschen unterzubringen wäre. Ein Begriff von Humanität musste dadurch stets neu erarbeitet und gehalten werden.

Um seine defiziente Befindlichkeit zu lindern, ist das nachparadiesische Menschengeschlecht auf die anthropologische Ausstattung von Denken, Fühlen und Begehren, auf Kopf, Herz und Bauch verwiesen. Seit es vom Baum der Erkenntnis gegessen hatte, vermochte es zwischen Gut und Böse zu unterscheiden (Gen 3, 22); neben einem moralischen Sinn scheint aber ein pragmatischer durchaus mitzuspielen, mit dessen Hilfe sich «erkennen» lässt, was ihm «nützt oder schadet».¹⁴ Das heißt andererseits, es muss dadurch immer im Bewusstsein gehalten werden,

10 Entsprechend der orientalischen Bildersprache handelt es sich kaum um «ein letztes armes Almosen» Gottes, wie Gunkel (Anm. 3), S. 23 gedeutet hatte. Andreas Schüle, *Die Urgeschichte* (Gen 1–11). Zürich 2020, liest darin nicht mehr eine pragmatische Fürsorge Gottes, der sich «kümmert» und sich «menschlichen Bedürfnissen und Nöten annimmt» (S. 82); der «animalische» Aspekt bleibt unerwähnt.

11 So argumentiert auch Augustinus, aber nicht auf die Bildersprache von Gen 3, 21 bezogen. Vgl. Claus Westermann, *Genesis 1–11*. Darmstadt 1985, S. 38.

12 So auch legt Soggin (Anm. 8), S. 65 nahe. Nachdrücklich von Walter Bröcker betont; «die Menschen [...] folgten dem Geschlechtstrieb mit der Unbefangenheit, mit der Tiere das tun» (Der Mythos vom Baum der Erkenntnis. In: Walter Friedrich Otto u. a. (Hgg.), *Anteile*. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1950, S. 29–50, hier S. 37–39).

13 Die bildenden Künste, insbesondere die humanistisch-frühneuzeitlich aufgeklärten, kennen das Paradies, wie etwa Hieronymus Bosch, als «Garten der Lüste» (um 1500).

14 Westermann (Anm. 11), S. 33.

dass das Menschengeschlecht nie mehr eins mit sich und der Welt werden würde. Es sieht sich einer Psychomachia seiner drei Grundvermögen ausgesetzt, wie sie später namentlich die Scholastik entwerfen wird. Sich in einem Gegensatzzusammenhang mit Gott, den Tieren und mit sich selbst zu erfahren, verwandelt das Dasein in ein nicht enden wollendes Bedürfnisleben; daher das ureigenste Motiv zurückzukehren zur verlorenen paradiesischen Ureinheit alles Seienden. Der Mensch ist fortan als ein existentieller Glückssucher unterwegs. Anzusetzen war naheliegenderweise an dem, was ihm effektiv geblieben war: an sich selbst.

Vorgaben seines Handelns legten die verhängten Strafmaßnahmen nahe, die ihn von sich abgebracht hatten. Die bedrängendste bestand in der Verurteilung zu körperlicher Arbeit. Mit Mühe (Gen 3, 16–17) musste erworben werden, was zuvor mühelos zu haben gewesen war. Offenbar hatte Jahwe jedoch nicht vorhergesehen, dass darin ein brisantes Potential der Entlastung angelegt war; dass Machen, Können, Wissen ein mächtiges Projekt zur Überwindung seiner zerstrittenen Natur enthielten. Im Turmbau zu Babel hat es seinerseits mythischen Rang erhalten. So erfolgreich war es, dass viel später Schiller (mit Kant) behaupten konnte, der Sündenfall sei «ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte» gewesen.¹⁵ Dadurch wurde ihr die Perspektive eröffnet, sich «aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft [...] zu einem Paradies der Erkenntnis und der Freiheit» hinaufzuarbeiten.¹⁶ Dass Gott der Herr gegen diese Selbstermächtigung der Menschen einschritt, lag in seinem Interesse. Denn sie waren getrieben vom Willen zu seiner Macht: «Jetzt wird ihnen nichts mehr unerreichbar sein, was sie sich auch vornehmen» (Gen 11, 6). Der himmelhoch ragende Turm versinnbildlicht gleichsam den paradiesischen Baum der pragmatischen Erkenntnis, aus dessen Schatten die verdammte Arbeit dann die Morgenröte der Zivilisationsgeschichte aufgehen lassen und Prometheus die Patenschaft übernehmen wird.

Jahwe musste darin einen zweiten Sündenfall gesehen haben. Seine Reaktion kommt einer zweiten Vertreibung aus dem Paradies gleich. Er zerstörte nicht den Turm, sondern die Sprache der Menschen (Gen 11, 7).¹⁷ In ihr findet menschliche

¹⁵ Friedrich Schiller, Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde. In: Otto Dann (Hg.), Historische Schriften und Erzählungen. Bd. 1 (Bibliothek deutscher Klassiker 171). Frankfurt a. M. 2000, S. 432–450, hier S. 434.

¹⁶ Schiller (Anm. 15), S. 433.

¹⁷ Dazu die grundsätzlichen Überlegungen von Monika Schmitz-Emans, Die Sprache der modernen Dichtung. München 1997, bes. Kap. 2, S. 49–52 und die Wechselbeziehung von Babel und Jerusalem (Pfingsten).

Selbsterhöhung mithin ihren eigentlichen Grund. Schon der Mythograph der <Genesis> zögert nicht, das in ihr liegende schöpferische Vermögen demonstrativ bereits zu Beginn seines Kapitels herauszustellen: «Alle Menschen hatten die gleiche Sprache und gebrauchten die gleichen Worte» (Gen 11, 1). Die vielfältigen Motivkorrespondenzen in der «literarischen Erzählung» der <Genesis>¹⁸ legen den Schluss nahe, dass diese Sprache die Ursprache des Paradieses ist. Wie überhaupt fasst die <Genesis> den ganzen Schöpfungsvorgang als ein dramatisches Sprachereignis auf. Dies beginnt mit dem Schöpfer selbst. Sechsmal, wie eine magische Formel – «Gott sprach» –, wurden die Welt und der Mensch ins Dasein gerufen. Das Johannes-Evangelium wird die <Genesis> dann sprachphilosophisch auf den Begriff bringen: «Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott» (Joh 1, 1); «alles ist durch das Wort geworden» (Joh 1, 3). Sprache ist mithin der erste Zugang zur Daseinsbewältigung. Wer das Leben wieder verbessern, der Welt die Geborgenheit eines Paradieses verschaffen will, der muss, gibt die biblische Geschichte zu verstehen, seine Sprache ändern. Unausdrücklich ist in der babylonischen Sprachverwirrung Logotherapie als ihre Gegenindikation bereits mit enthalten.

So wichtig schien dem Erzähler der <Genesis> die demiurgische Macht des Wortes, dass Jahwe ursprünglich selbst den (ersten) Menschen, sein Bild und Gleichnis, daran teilhaben ließ. Adam sollte «jedes lebendige Wesen» benennen dürfen (Gen 2, 19–22), und er würde dessen Namensgebung gutheißen. Genau besehen ist der Garten Eden, die Mitte seiner Schöpfung, eine Sprachschule. Was sie im Innersten zusammenhält, ist eben die *unio linguistica*, die er in Babel zerschlägt.

Der Herr des Gartens selbst, Eva und Adam sowie die Schlange¹⁹ – Gott, Mensch und Tier – sprechen mit einer Stimme. Dieses *una voce* wird später zur Sprache der Engel avancieren.²⁰ Bis zum Sündenfall befand sich daher alles Lebendige in einem heilen, monosemantischen Einklang. Der Auftrag, den Garten zu hüten (Gen 2, 15), bedeutete demnach Sprachpflege; menschliches Sprachhandeln war letztlich Wortgottesdienst.

Worin aber bestand das Erfolgsgeheimnis dieser Ursprache? Der Mythos erklärt nicht; er spricht bildlich. Die in der Moderne wieder aufgenommene Kritik

¹⁸ Vgl. Gunkel (Anm. 3), S. 23.

¹⁹ Vgl. dazu die sprachwissenschaftliche Deutung von Wilhelm Köller, Die Sprache als Schlange aus dem Paradiese. In: Henriette Herwig, Irmgard Wirtz u. Stefan Bodo Würffel (Hgg.), Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Tübingen 1999, S. 161–177.

²⁰ Vgl. hierzu alle Beiträge zum Schwerpunktthema «Die Sprache der Engel. Dante und die Musik» in: Deutsches Dante-Jahrbuch 84 (2009), S. 25–132.

hat ihn als eigene Denkform gewürdigt, ihn zugleich aber an den Gegensatzzusammenhang mit dem Logos gebunden. Cassirer wies seine Redeweise den symbolischen Formen zu; Lévi-Strauss nahm ihn für «wildes Denken» in Anspruch; seit der Antike stand er unter Fiktionsverdacht. Die <Genesis> aber gibt zu verstehen, dass er die aller gedanklichen, begrifflichen Erkenntnis vorausgehende Sprache des Vorbewussten benutzt. Im Bild des Gartens zu urteilen: Ist seine Poesie nicht die Muttersprache des menschlichen Geschlechts?²¹ Sie zeigt das Sinnfällige, deutet es aber nicht. Sein wollten die ersten Menschen zwar wie Gott (Gen 3, 45), ohne dass jedoch in Worte gefasst würde, wie und was er/es wäre. Der Baum verlockte sie einerseits, klug zu werden (Gen 3, 6); was dies bedeutet, bleibt aber unausgesprochen. Selbst ihr Unterscheidungsvermögen von Gut und Böse würde, solange sie paradiesisch mit sich im Reinen sind, folgenlos sein. Alles, was Leben hatte, verstand sich von selbst. Vom Baum zu essen, so das Verbotssymbol Jahwes, würde allerdings den Menschen töten, das heißt die emphatische Natursprachlichkeit des Paradieses zerstören. Ihre <Selbstverständlichkeit>, darauf legt der Text großen Wert, geht auf ihr ästhetisches Ansinnen zurück. Nicht zuletzt sie qualifiziert den Garten Eden als Kunst-Werk und Jahwe als Künstler. Steht nicht ausdrücklich geschrieben: «Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut» (Gen 1, 31)? Diese Vollkommenheit aber wird geradezu synästhetisch veranschaulicht. <Schön> ist die Anschauungsform von <gut>, gibt die <Genesis> zu verstehen. Dafür zeugt die Fülle der Natur: «allerlei Bäume [...], verlockend anzusehen» (Gen 2, 9); «mit köstlichen Früchten» (ebd.); das Wasser als Urquell (des Lebens). Und zuletzt verlegt der Mythos den eigentlichen Anfang von Erkenntnis eben ins sinnliche Wohlgefallen: «Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden» (Gen 3, 6).

Wie kreativ diese ästhetische Kommunikation sein kann, hat die Parabel vom Turmbau zu Babel weiter ausgemalt (Gen 11). Die gleiche einsinnige <Sprache>, die gleichen monosemierenden <Worte> waren es, die den zu differentiellstem Denken verurteilten Menschen ermächtigten, sich in eigenem Namen (Gen 11, 4) einen Zugang zum Himmelsraum Jahwes zu verschaffen. Dieser entzog ihnen daraufhin ihre letzte paradiesische Teilhabe, die Sprache des Ein-und-Alles. Sie sprachen nicht mehr mit einer Stimme und waren nicht mehr eines Sinnes. Jahwe hatte ihnen dadurch ihr eigensinniges Zivilisationsprojekt verwüstet, die große Stadt, den Gar-

21 Vgl. Johann Georg Hamann, Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose. Hg. u. komm. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1968, S. 81.

ten Eden des Differenzbewusstseins,²² mit der sie das Beste aus ihrer Strafarbeit gemacht hätten. Fortan mussten sie in die Wunschform einer Utopie auslagern.

Was aber vermag die Sprache nach Babel zum Glück des Menschen noch beizutragen? Ihr bleibt nurmehr das Bewusstsein des Entzugs, das sich, ohne mit dem Namen schon umzugehen, in der großen dialektischen Denkfigur der Absenz einzurichten hat.²³ Wie das Menschengeschlecht draußen, in seiner disseminalen Sprachwüste reagiert, hat die biblische Geschichte nicht weiter verfolgt. Doch so wie es am Verlust des guten Lebens leiden musste – sollte es an seiner einst heilen Sprache nicht ebenso gelitten haben? Von ihr her gesehen befand es sich jetzt im kommunikativen Exil. Und doch, lag selbst darin nicht noch einmal ein letzter, vitaler Beweggrund für eine sprachliche Heimkehr nach Eden? Allerdings nur symbolisch, durch bewusste Arbeit an der nachbabylonischen Sprache, um durch sie hindurch das verlorene Erbe im allegorischen Hintersinn anklingen zu lassen. Welches Menschenwerk sich daraus würde entwickeln können, legte schon das Alte Testament selbst durch eine ganz außerordentliche Intertextualität mit dem Garten Eden nahe: im <Hohelied Salomos>.²⁴ Es trägt einen erotischen Psalm auf Lust und Freuden sinnlicher Liebe vor (ungeachtet anderer allegorischer Oberstimmen).²⁵ Geradezu provozierend setzt sich dieses <Lied der Lieder> über die Ächtung der Fleischeslust hinweg, mit dem der Sündenfall sie belegt hatte. Das Bedürfnis von Adam und Eva, ihre Blöße zu bedecken, besagt im Umkehrschluss, dass sie zuvor unvoreingenommen in freier Liebe verkehrten. Gen 3,16 stützt es indirekt: «Du hast Verlangen nach Deinem Mann», prophezeit Jahwe der Frau. Zuvor ließ es sich offenbar jederzeit bedarfsgerecht stillen. Warum auch hätte Adam ein Loblied auf die Sexualität singen sollen; sie stand ihm frei, so wie er die köstlichen Früchte der (anderen) Bäume genießen konnte.²⁶ Sie gehörte zum blühenden Leben des

²² Vgl. Carmelo Tramontana, *Città di carta. Sondaggi sulla persistenza dell'archetipo di Babele nell' immaginario urbano. Le Forme e la Storia* 12 (2019), S. 103–122, hier S. 103–105.

²³ Vgl. Wolfgang Ernst, *Absenz*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1 (2010), S. 1–3.

²⁴ Die Bibel (Anm. 5), S. 733–736. Auf den Kontext geht so auch Andreas Schüle (Anm. 10), S. 70–72 ein. Wie sehr das Hohelied auf der ersten Textebene sinnliche Liebeserfahrung anspricht, zeigen etwa die aufwendigen Exegesen von Origines und Gregor von Nyssa, die mit raffinierten Mitteln versuchen, es zu spiritualisieren. Vgl. Christoph Hammann, *Katharsis in Kaiserzeit und Spätantike. Vorstellungen von Reinigung und Reinheit in Medizin, platonischer Philosophie und christlicher Theologie des 2. bis 4. Jahrhunderts n. Chr.* (Hypomnemata 208). Göttingen 2020, S. 734–737.

²⁵ Vgl. hierzu alle Beiträge in: Ludger Schwienhorst-Schönberger (Hg.), *Das Hohelied im Konflikt der Interpretationen* (Österreichische biblische Studien 47), Frankfurt a. M. 2017.

²⁶ Vgl. Bröcker (Anm. 12), S. 38. Bereits Thomas von Aquin bestätigt (Anm. 4: q. 98.2, S. 150) den Stammeltern, dass ihnen Zeugung natürlich war.

göttlichen Gartens. Sinn und Sinnlichkeit waren noch ungeschieden. Seit der Vertreibung musste sich sinnliche Liebe jedoch <bedeckt> halten.

Das <Hohelied> aber bringt sie wieder nackt und unverhüllt zur Sprache. Es leugnet damit eklatant den Sündenbann Jahwes. Praktiziert es damit aber nicht im Grunde ästhetische Homöopathie? Die geradezu wollüstige Ausbreitung der sündhaften Liebeslust bedient sich dabei der sündhaft verlockenden Sprache des Garten Eden. Steht dahinter aber nicht auch die biblische Autorität Jahwes? Hatte er ursprünglich nicht freie Liebe und schönen Diskurs sich gegenseitig identifizieren lassen als Ausdruck einer heilen Natur? Knüpft hier nicht das <Hohelied> an, wenn der Titel sich so ausdrücklich zu seiner Gattung als Lied, zum Melos bekennt und damit bezeugt, dass poetischer Logos den kreatürlichen Eros ins Bewusstsein zu heben vermag, die beide unterm Baum der <Erkenntnis> verspielt wurden?

Wenn also die verschwenderische Bilderflut dieses Gedichts den <Lustgarten> des Paradieses beschwört, könnte es dann nicht sein, dass der Text damit in zweiter Hinsicht auch sich selbst bezeichnet, also autoreflexiv seine Rechtfertigung aus seiner metaphorischen und melodischen Unmittelbarkeit zieht? Auffällig genug: Der Gott des Alten Testaments spielt hier keine Rolle mehr.²⁷ Offenbar vermag das nachbabylonische und entfremdete, aber poetisch gewendete Wort seine Euphorie aus sich selbst zu beziehen. In diesem Sinne ließe sich dann Kapitel 4, Vers 12 befragen: «Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, [...] ein versiegelter Quell.» Die mit der Braut, dem Inbegriff der Liebe verschwisterte: Ist sie nicht die Liebessprache, die von Eden her kommt? Wird sie, wie hier, so freimütig um ihrer selbst willen zugelassen, dann sprosst «ein Lustgarten [...] aus dir» (Hld 4, 13); dann bist du die «Quelle des Gartens» (Hld 4, 15). Aus dem paradiesischen Diskurs also entsteht / besteht das Paradies – so wie Jahwe die Welt aus seinem gelungenen Wort hatte hervorgehen lassen; «von den köstlichen Früchten» (Hld 4, 16) dieses – sprachlichen – Lustgartens zu essen hieße dann, sich die erotische Anmutung des Gedichts einzuverleiben und damit an die Liebeserfüllung zu appellieren, die dem abgestraften Leibvermögen ursprünglich eigen war. Eine Rückkehr ins irdische Paradies ist ausgeschlossen. Strenggenommen war es auch biblisch ein Simulakrum, das schöne Abbild eines fabulösen Urzustandes. Zwar wird das Neue Testament ein himmlisches Paradies in Aussicht stellen, doch es liegt jenseits des gelebten Lebens und tut sich nur strenggläubiger Erkenntnis auf. In anderer Weise gilt dies etwa auch für die aufklärerische Utopie Heinrich

²⁷ Vgl. Schüle (Anm. 10), S. 71: «Das Szenario des Hohenliedes unterscheidet sich von dem der Eden-Erzählung, weil der Paradiesgarten dort gerade kein Gottesgarten ist.»

von Kleists in seinem Aufsatz über das Marionettentheater. «Wir müssten wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.» Das wäre dann «das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt».²⁸ Als wollte er diese erkenntnistheoretische Utopie widerlegen, hat Michel Houellebecq's Roman «Die Möglichkeit einer Insel» dieses Endstadium eines absoluten Bewusstseins als menschenverachtende Horrorvision bloßgestellt.²⁹

Ein wahrhaft humaner Gebrauch des selbstverschuldeten Differenzierungsvermögens bestünde mithin darin, es in Kunst-Verstand zu investieren. Der metaphorische Überschwang des «Hoheliedes» macht die Ursprache des Garten Eden in diesem Sinne als Logotherapie der Entfremdungen erfahrbar, die die Erbsünde über das Menschengeschlecht gebracht hat. Vom Reden, Schreiben, Zeigen, das nicht dem Schuldprinzip «Arbeit» dient, geht mithin ein Kulturprozess aus, der in Dichtung, Kunst allgemein, ein ästhetisches Psychopharmakon gegen die Melancholie der Erbsünde zu verabreichen vermag, unter der die zerstrittene Natur des vertriebenen Menschen leidet, hin- und hergerissen zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Mit der Macht ihrer Bildersprache aber lässt sich das Vorstellungsvermögen animieren, so dass es von ferne wieder etwas von der «nackten» Lebenslust des Gartens in Eden verspürt.

²⁸ «Über das Marionettentheater». In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, mit einer Einf. v. Erwin Laaths. München o.J., S. 825–831; hier S. 831.

²⁹ Vgl. das frz. Original von Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île*. Paris 2005. Deutsche Übersetzung von Uli Wittmann, *Die Möglichkeit einer Insel*. Köln 2005.

Curriculum vitae

Biologie des Seelenheils

Dieses verdeckte Selbsthilfeprogramm des Alten Testaments hat das christliche Abendland lange wie ein Schatten begleitet. Das Neue Testament hat seine kreatürliche Energie dann zwar in Opfergesten, Gesängen, Bildnissen, Zeremonien und Feiern zu sinnenfälligen Gottesbeweisen gesteigert, ästhetische Erkenntnis jedoch rigoros auf die Erlangung des ewigen Lebens im himmlischen Paradies verpflichtet. Alles andere hätte den Sinnen gefallen und damit die Sprache der Schlange gesprochen. Dennoch, in dem Maße, wie der Glaube sich zur Doktrin, die Lehre zur Theologie verhärtete und mit Höllenstrafen und Seelentod Gedankenreinheit erzwingen wollte, nahm auch das Bedürfnis nach Entlastung des Denkens und Vorstellens zu. Kreatürliche Zeichenlust erhielt dabei Strukturhilfe von heidnischer Seite: Die Rezeption namentlich von Aristoteles' <De anima> durch die Scholastik bei Albertus Magnus, Thomas von Aquin und Duns Scotus¹ hat die Systemgestalt der menschlichen Natur entscheidend anthropologisch ausgebaut und verwissenschaftlicht. Davon ausgehend nahm das Interesse für Körperlichkeit beträchtlich zu; ihre Anfälligkeit ließ sich einerseits bruchlos mit göttlicher Strafe und Sünde korrelieren;² förderte zugleich aber auch die naheliegende Zuflucht zu Methoden der Gesundung auf Körperebene und legte suggestiv nahe, dass, wer gesund sei, gottgefällig lebe. Die antike Heilkunst, vor allem vertreten von Galen und dem <Corpus Hippocraticum>, kam dem grundlegend entgegen. Im Hinblick auf Sprache und ihr logotherapeutisches Vermögen bot darüber hinaus die antike Wirkungslehre der Rhetorik entscheidende Begründungshilfe. Sie war ihrerseits in der *anima*-Lehre verankert, die Seele und Leib psychophysisch sich gegenseitig kontaminieren ließ.³

Das christlich kultivierte Abendland hatte eine genaue Vorstellung davon, wem die Schuld für die Erbsünde und ihre Folgen anzulasten war: dem menschlichen Begehrungsvermögen, seinen Leidenschaften, der animalisch gefährdeten Triebnatur. Sie will immer etwas und setzt sich, wenn sie losgelassen wird, despotisch über

¹ Vgl. die umfassende Darstellung der medizinisch-pharmazeutischen Heil-Kunst des Mittelalters bis ins Zeitalter der Renaissance bei Rudolf Schmitz, *Geschichte der Pharmazie*. Bd 1. Von den Anfängen bis zum Ausgang des Mittelalters. Eschborn 1998–2005, S. 319–322.

² So bereits im antiken Griechenland. Ebd., S. 102.

³ Dazu bes. Hellmut Flashar, *Die Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*. Hermes 84 (1956), S. 12–48.

Geist und Sinn hinweg. Über lange Zeit wusste sich die orthodoxe Glaubenslehre nicht anders zu helfen, als diesen kreatürlichen Anarchisten in uns zu verteufeln und zu unterdrücken. Diese Vereinseitigung sollte uns auf die Seite der Geistnatur, auf unser göttliches Erbe bringen (aber war nicht auch die Körperlichkeit Gottesgabe?). Doch wenn es nur so einfach wäre. Dem Instinktvermögen eignet ein ganz eigenes Interesse am Leben. Es ist Sitz der menschlichen Naturenergie, die, für sich genommen, den kreatürlichen Willen hat, das Leben zu erhalten und zu mehren.⁴ Nach der Bereinigung der Menschheit durch die Sintflut hatte so auch der revidierte Auftrag Jahwes gelaute: «Seid fruchtbar, vermehrt euch und bevölkert die Erde» (Gen 9, 1). Dagegen hätte auch die Exegese der heiligen Schriften nichts einzuwenden, wenn dieser Zeugungsauftrag nicht mit dem Lustprinzip, der Libido, verbündet gewesen wäre. Deren Paradies aber ist eben die freie Liebe. Wo ihr Begehren an die Macht kommt, verliert der Verstand die seine und die <Seele> ihr psychophysisches Gleichgewicht. Wiederholt sich damit aber nicht das Muster der Vertreibung aus Eden? Man gerät außer sich, gibt die Mitte auf; die Symbiose von Geist und Körper ist krankhaft angegriffen. Fixe Ideen, Wahnvorstellungen, Egoismen, Exzentrik, Verbohrtheiten, Abartigkeiten, Verhexungen, Ausschweifungen, Laster sind die Folgen, mit den entsprechenden körperlichen Symptomen.

Die Fortschritte der Zivilisation haben seitdem zahlreiche, empirisch fundierte Disziplinen hervorgebracht. Im Grunde hat inzwischen jedes Organ seinen Spezialisten. Ein bedeutsamer Namenswechsel trägt dem Rechnung: an die Stelle von (alteuropäischer) Seele und Gemüt ist eine fachwissenschaftliche Psyche getreten. Dahinter verbirgt sich ein grundlegender Übergang im Bild des Menschen und wie seiner Gesundheit zu dienen wäre. Wie aber haben frühere Epochen seine Anfälligkeiten behandelt, die nicht über die modernen Mittel der Wissenschaft verfügen, aber sich denselben Nöten zu stellen hatten? Dieser Blick zurück ist nicht nur entwicklungsgeschichtlich aufschlussreich. Die medizinischen, pharmazeutischen und psychologischen Errungenschaften der Neuzeit verdanken sich methodischem Handeln. Dessen Stärke liegt im Differenzieren und der systematischen Ordnung der Erkenntnisse. Die Entschlüsselung des Genoms wird nicht der letzte Schritt sein, um dem Leben seine Geheimnisse zu entreißen. Aber in vormodernen Zeiten? Dessen Wissen hatte von einem gänzlich anderen, ungleich undifferenzierteren Horizont auszugehen. Entsprechend mehr war es deshalb auf eine ganzheitliche

⁴ So hatte etwa Duns Scotus (um 1265–1308), Zeitgenosse Dantes, das Bild des Menschen als Abbild Gottes, vom Willen, der *anima vegetativa*, ausgehen lassen, welche den Verstand, die *anima rationalis*, dominiert. Vgl. Schmitz (Anm. 31), S. 336–338.

Betrachtung angewiesen. Sie konnte es sich nicht erlauben, streng zwischen leiblichen und geistigen / seelischen Ursachen der *miseria hominis*⁵ zu unterscheiden. Wenn aus biblisch-christlicher Sicht körperliche Leiden Ausdruck gedanklicher Versündigungen sind, dann würden sie in der Art einer reziproken Kontamination aufeinander einwirken. Daran hatten auch die Heilverfahren anzusetzen. Demzufolge ließen sich – im Prinzip – physiologische Störungen von geistiger Seite, geistige Abirrungen von körperlicher Seite her behandeln.

Solange christliche Religion und Weltanschauung noch in Übereinstimmung gebracht werden konnten, bestimmte der Glaube über das Heil des Menschen. Im Extremfall sollte Krankheit in der *imitatio Christi* ertragen und erduldet werden und damit Teilhabe an der Erlösung jenseitigen Lebens bieten. Bonaventura, einer der bedeutendsten (franziskanischen) Kirchenlehrer des Hochmittelalters, beginnt seine Schrift über den Lebensbaum, eine Spielart der Lebensalterdarstellungen, mit dem Zitat (Gal 2, 19): «Ich bin mit Christus an das Kreuz geheftet. Ein wahrer Gottesverehrer und Schüler Christi, der seinem gekreuzigten Erlöser vollkommen gleichgestaltet zu werden verlangt, muss mit ganzer Seelenkraft dahin streben, auf seinem Lebenswege das Kreuz Jesu Christi sowohl im Geiste, als im Fleische beständig zu tragen.»⁶

Solch krasse Körper- und Lebensentsagung wäre nicht nötig gewesen, wenn nicht auf der Gegenseite des Geistprinzips ein mächtiger, leibnaher Naturgehorsam das Dasein hier und jetzt bestimmt hätte. Er entspringt der normativen Kraft der faktischen Bedürfnisse.⁷ Insofern streiten sich Glaubenslehre und Lebensnot um den rechten Weg zum Wohl des Menschen. Die eine verlegt es in seine überirdische Bestimmung. Sie hat ihren didaktischen Niederschlag in der Bildtradition des Lebensbaumes gefunden, die die Elendsgeschichte der vertriebenen Menschheit (horizontaler Fries) vertikal, in eine Heilsgenealogie umlenkt (Abb. 2).⁸ Entsprechend rigoros wird seine irdische Existenz von ihrer aussichtslosen Erniedrigung her interpretiert. Papst Innozenz III. hatte in seiner Schrift «Vom Elend des menschlichen Daseins» (1194/1195) festgehalten: «[D]as Sterben beginnt mit dem

5 Vgl. Lothar von Segni (Papst Innozenz III.), Vom Elend des menschlichen Daseins. Übers. u. eingel. von Carl-Friedrich Geyer. Hildesheim u. Zürich 1990.

6 Lebensbaum; aus dem Lat. des Bonaventura, o. A.; Freiburg 21888, S. 5.

7 Dem Rechtsbegriff «normative Kraft des Faktischen» liegt eine Perspektive auf einen juristischen Tatbestand zugrunde. Vgl. von Georg Jellinek bis Habermas. Er ist aber nicht zu trennen vom Verursachungsprinzip.

8 Dazu Alessandro Giovanardi, San Bonaventura e la concezione dell'arte medievale. Note sul «Lignum Vitae» di Pacino di Buonaguida. Doctor Seraphicus 63 (2015), S. 159–180.

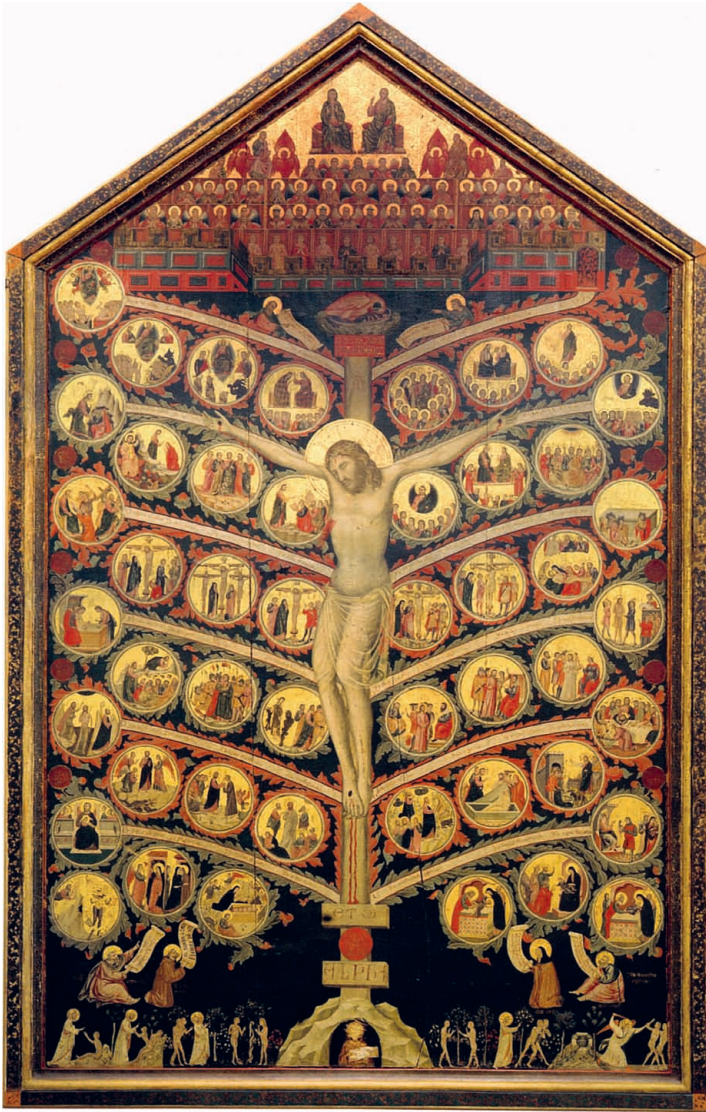


Abb. 2: Bonaventura, «Lignum vitae», ca. 1260, Ill. v. Pacino di Buonaguida, ca. 1305–1310, Galleria dell'Accademia, Florenz

Leben. Erst wenn man aufgehört hat zu leben, hat man aufgehört zu sterben.»⁹ Die andere Auffassung deutet das Leben vom Leben her, hat langfristig, auch unausgesprochen, eine *ars (bene) vivendi* im Sinn. Sie hat Ausdruck in einer gegenläufigen Ikonographie der Lebensalter gefunden, die die biologische Existenz zur Grundlage macht und von ihr aus zunehmend, nicht ohne Einfluss der antiken Anthropologie, behauptet: Selbst ist der Mensch. Transzendente und immanente Lebensansprüche zu vermitteln war und bleibt jedoch der Bestimmungsgrund des Humanen.

Auffällig ist gleichwohl, dass im Laufe der Zivilisations- und Geistesgeschichte Glauben und Wissen fortschreitend in zwei autonome Erkenntnisphären auseinanderstrebten. In moderner, wissenschaftlich geprägter Zeit bezieht das Leben seinen Wert ganz aus sich; es will um seiner selbst willen gelebt werden. In der Tendenz liegt im biotischen Erhalt einer seiner ursprünglichsten Beweggründe. Der Tod wird verdrängt; Anfang und Ende voneinander abgelöst. Am Horizont deutet sich eine verdeckte Utopie an, die den Tod für eine zurzeit noch nicht heilbare Krankheit hält.

Dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit boten sich weder wissenschaftlich noch ideell Aussichten, den Tod zu ignorieren. Sie hatten sich einem Konflikt zu stellen, der die *vis vitalis* und ihre verführerischen Freuden der Lebenslust mit einer *vita aeterna* konfrontierte, der ein ewiges Leben nach dem Tode verheißen war. Die Mysterienspiele vom <Jedermann> haben diesem Seelenstreit ein eindringliches Schaubild verliehen. Als deren Einzugsbereich aber dürfen die weitverbreiteten Illustrationen zur Lebensalterlehre gelten. In der Art mittelalterlicher Simultanbühnen führen sie Musterbiographien vor. Seit der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, war er in der Lage, sich seine vegetative Natur, die er mit Tieren und Pflanzen teilt, gedanklich anzueignen, sich von sich selbst ein Bild zu machen. Eine in religiöser Perspektive vorherrschende Interpretation, hier von Psalm 89 (90) (Abb. 3),¹⁰ gliedert den Lauf des Lebens, dasjenige, das uns auf den Leib geschrieben ist, in sieben Phasen.¹¹ Sie spielen auf die sieben Schöpfungstage, die sieben Gaben des Heiligen Geistes und diese auf die sieben freien Künste an. Dieses Schema unterscheidet überdies vier Stadien, die die Vitalität der mensch-

⁹ Lothar von Segni (Anm. 35), S. 60.

¹⁰ Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds latin, 8846, Bl. 161r. – Beginn 14. Jh., Canterbury.

¹¹ Dazu umfassend Elizabeth Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*. Princeton 1986, S. 41–44. Siehe auch Franz Boll, *Die Lebensalter. Ein Beitrag zur antiken Ethnologie und zur Geschichte der Zahlen. Mit einem Anhang über die Schrift von der Siebenzahl*. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 31 (1913), S. 89–145.



Abb. 3: Die sieben Lebensalter, Ill. zu Psalm 89/90, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Latin 8846, fol. 161r (Ausschnitt)

lichen Natur feiern und auf die vier Elemente Bezug nehmen (oberer Fries). Grundlage der drei Stationen (unterer Fries), die zur inneren Einkehr anleiten, bildet die Teilhabe der menschlichen Geistnatur an der Trinität. Entscheidend ist allerdings die Lebensmitte, das vierte Stadium (rechts oben). Es sieht Naturgehorsam vor (Pflanze in der Hand der Mannsgestalt), das heißt Einsicht in die Vergänglichkeit des Fleisches, Anstoß zu einer *mutatio animi*, einer Lebenswende, die die kreatürliche in spirituelle Energie umwandelt. Was aber, wenn, wie im Bewusstseinsdrama von Petrarca's *Canzoniere*, Liebe, Leidenschaft und Begehren (in Gestalt der venusnahen Laura) vom Diesseitigen nicht lassen wollen? Dann gewinnt die Bewahrung des Lebens, seine Gesundheit, an Eigenwert. Der Tod ist dann nicht der Beginn eines neuen Lebens, wie der Blick des Alten im Bild andeutet und seine Arme zum Gebet erhebt.

Solch ikonische Mahnreden wären nicht nötig gewesen, wenn mit fortschreitender Zivilisation und Kultur das Leben nicht zunehmend lebenswerter geworden wäre. Entsprechend drastischer musste die *vanitas* dessen angeklagt werden, was den Lebenden gefällt. Welcher Gottheit sie dabei dienen, zeigt eine andere moral-didaktische Bilderzählung aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 4).¹²

¹² London, The Wellcome Institut for the History of Medicine, Ms. 49, Bl. 30v: *«Rad des Lebens»*. Vgl. dazu knapp Sears (Anm. 41), S. 150–152.

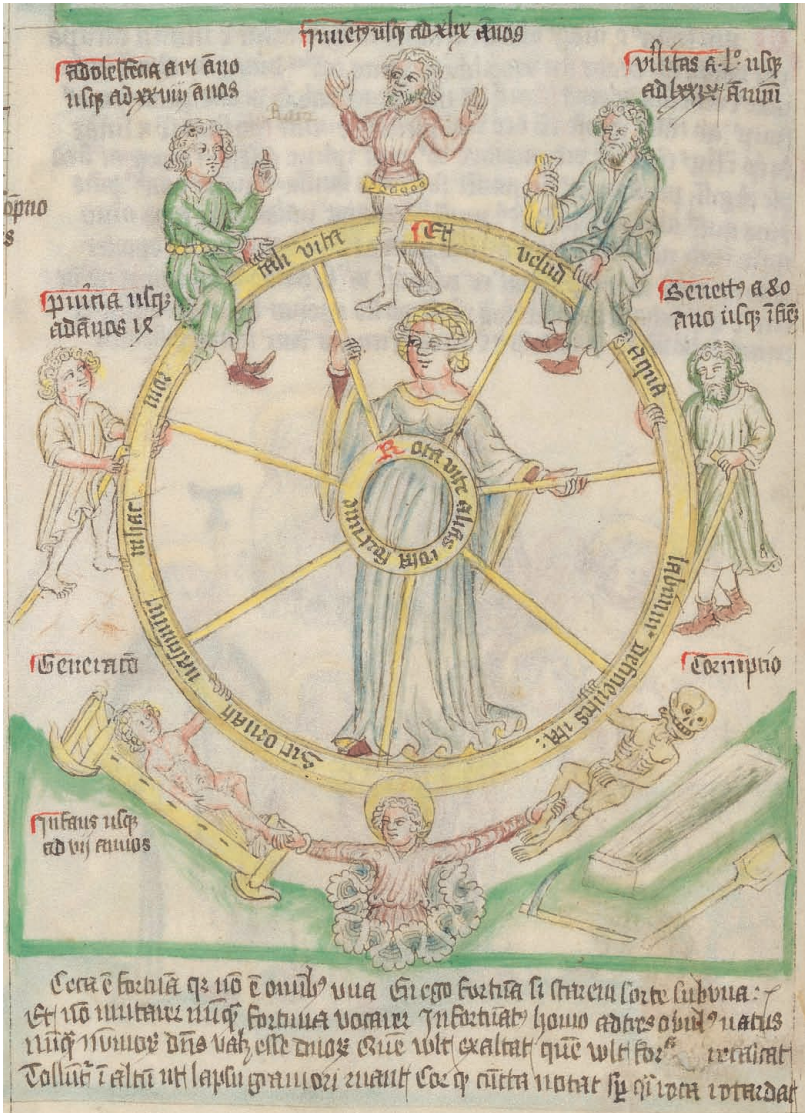


Abb. 4: Rad des Lebens, London, Wellcome Institute for the History of Medicine, ms. 49, fol. 30v (Ausschnitt)

Sie ist ebenfalls doppelt figurativ überformt. Die sieben Etappen des biologischen Lebenszyklus von der Wiege bis zur Bahre verzeichnen Glanz und Elend der irdischen Existenz gleichermaßen. Auffallend herausgestellt aber wird wiederum die Mitte des Lebens (die vierte Position). Mit derselben Geste wie bei dem Alten zuvor beten seine Arme aber hier die menschliche Natur auf der Höhe ihrer Selbstentfaltung an; ihr – materieller – Inbegriff ist jedoch Reichtum (fünfte Position). Doch am Ende bleibt nur tote Materie. Wer sich diesem Lebenslauf überlässt, kommt unter die Räder der Fortuna. Sie tritt einen christlichen Zyklus (der Engel am Boden, der Anfang und Ende zusammenhält) gleichsam mit Füßen. Im Binnenverhältnis des Bildes wird damit die in der Manneskraft voll entfaltete Naturenergie des Menschen – ungewollt oder nicht – zum Ideal erhöht. Ihr Heil liegt nicht im Glauben, sondern in der Selbstherrlichkeit des Gesunden und Materiellen. Deren Sitz im Leben betrifft das, was die Sinne wollen, und eben deshalb sinnlich angesprochen wird. Ihr Lustprinzip steht mit einem eigenen Idiom in Verbindung, das auf die *concupiscentia signorum* vertraut. Hier werden Literatur und Kunst ansetzen.

Körperseelen

Mensch und Mitte

Wo wie beim Menschen die biologische Lebensbahn mit Bewusstheit erlebt wird, lässt sich also die fatale Zwangsläufigkeit kaum leugnen, dass dem Werden von Anfang an ein Vergehen innewohnt. Noch jede Zeit sah sich daher genötigt, einen Plan zu fassen, wie sich vom unvermeidlichen Ende seiner Existenz her etwas Lebenswertes abgewinnen ließe.

Ein geradezu archaischer Ansatzpunkt legt dem Bilde des Menschen eine Doppelnatur zugrunde; sie darf als dessen anthropologisches Dispositiv schlechthin gelten.¹ Über historisch lange Zeit wurde sie nach den Begriffen von Leib und Seele ausgelegt. Deren Verhältnis ist allerdings einer lebenslangen Dynamik ausgesetzt: Sie bilden einerseits eine untrennbare Einheit von Sinnes- und Geistesvermögen; andererseits werden sie von höchst gegenläufigen Bedürfnissen regiert. Der Leib verlangt nach Befriedigung, der Geist nach Erkenntnis – und decken dadurch das eigentlich virulente Problem auf: Wie lassen sich ihre Interessen in ein <gesundes> Einvernehmen bringen? Es braucht eine Kunst der Vermittlung, anthropologische Hermeneutik.

In aller Regel steht dabei der geistigen Begabung die Führung zu. Einerseits vermag sie sich, im Gegensatz zur Tier- und Pflanzenwelt ohne Bewusstsein, die Leibnatur verfügbar zu machen. Andererseits muss sich der Verstand jedoch sagen, dass der Mensch nicht von sich aus da ist. Insofern war er immer schon auf ein Anderes verwiesen, das ihm über ist. Daher eine mächtige, bis in die Moderne reichende metaphysische Lesart seines Sinns des Lebens: Es gilt, die kreatürliche Natur anzunehmen und zu vergeistigen, den Leib gewissermaßen platonisch² in der Seele, die den Seelenwagen lenkt, aufgehen zu lassen, um so teilzuhaben an Absolutheiten und Ewigkeiten aller Art. Die Erfüllung des Lebens nur in der Körperlichkeit zu suchen, würde deshalb den Menschen zur Tierheit erniedrigen und seine geistige Bestimmung korrumpieren. Daneben besteht jedoch eine andere

1 Vgl. Christian Grave, Doppelnatur. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2 (1972), Sp. 282–285. So schon das Bronzerelief auf der Domtür zu Hildesheim (s.o., Abb. 1).

2 Vgl. Wolfram Brinker, Seele. In: Platon-Lexikon. Begriffswörterbuch zu Platon und der platonischen Tradition. Darmstadt 2007 (ND Darmstadt 2013), S. 253–256. Dazu Jens Halfwassen, Seelenwagen. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9 (1995), Sp. 111–118.

grundlegende Deutungstradition. Sie geht nicht über den empirischen Rahmen <Mensch> hinaus, sondern auf ihn ein, begründet ihn von innen her. Man darf diesen Typus aristotelisch nennen.³ In dem Maße, wie die Bindekraft von Ideen und Religionen schwindet, nimmt das Bedürfnis nach pragmatischer Lebenskunst zu. <De anima> von Aristoteles hatte geradezu biblischen Rang für die mittelalterliche Anthropologie. In seinem Verständnis war <Seele> nicht spekulativ, sondern induktiv aufzufassen, das Lebensprinzip schlechthin, das sich in drei menschlichen Vermögen (Potenzen) auswirkt: im Wollen der *anima vegetativa*, dem Begehrungsvermögen, dem Bauch; im Fühlen der *anima sensitiva*, dem Empfindungsvermögen des Herzens; und im Denken der *anima rationalis*, dem Verstandesvermögen, dem Kopf. Seine psychophysische Dreifaltigkeit schien sich geradezu als heidnischer Antitypus des geoffenbarten Typus des Menschen zu empfehlen, der in einer *analogia trinitatis* zum Bild und Gleichnis des Schöpfers stand. Albertus Magnus und Thomas von Aquin vor allem haben antikes und christliches Wissen in einem lange nachwirkenden scholastischen Stufenmodell miteinander versöhnt.⁴ Da der menschliche Organismus als Ganzes seelisch gebunden angesehen wird, sind im Prinzip auch alle seine Befähigungen beseelt.⁵ De facto ist darin eine Aufwertung der sensitiven und vegetativen Anwandlungen des Menschen angelegt. Sie gehören damit, zumindest latent, zum menschlichen Erkenntnisprozess dazu, dessen Erträge die *anima rationalis* dann im Glauben zur Gotteserfahrung emporzuläutern hat. Im Umkehrschluss lässt sich davon jedoch eine Konsequenz ableiten, die schon Paulus im Brief an die Epheser formuliert hatte (Eph 5,29).⁶ Hugo von St. Viktor nimmt es so auf: Gott gab dem Geist «ein Streben, in dem er den Leib lieben würde, so dass er, wie er seine Unversehrtheit und Gesundheit lieb hätte, so auch

3 Vgl. Hubertus Busche, Die Seele als System. Aristoteles' Wissenschaft von der Psyche (Padermünster 25). Hamburg 2001 (ND Hamburg 2013).

4 Dazu Wolf Gewehr, Zu den Begriffen *anima* und *cor* im frühmittelalterlichen Denken. Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 27 (1975), S. 40–55.

5 Richard Schwarz, Leib und Seele in der Geistesgeschichte des Mittelalters. Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte und Geistesgeschichte 16 (1938), S. 293–323. Vgl. ebenfalls Paul Hoff, Leib & Seele – Gehirn & Geist – Gesundheit & Krankheit. Die Psychiatrie als Schnittstelle medizinischer, philosophischer und gesellschaftlicher Kontroversen. In: Friedrich Hermann u. Thomas Buchheim (Hgg.), Das Leib-Seele-Problem. Antwortversuche aus medizinisch-naturwissenschaftlicher, philosophischer und theologischer Sicht. Paderborn 2006, S. 39–67. Siehe auch Thomas von Aquin, Summa theologiae (Anm. 4), I q. 76a.1: *anima est id quo vivimus, sentimus, intelligimus primo*.

6 «Keiner hat je seinen eigenen Leib gehasst, sondern er nährt und pflegt ihn», Bibel (Anm. 5), S. 1320.

gerne für alles sorgte, was geeignet wäre, ihn zu bewahren».⁷ Dante wird beides, die Stufenleiter des *doctor angelicus* Thomas von Aquin und das Ansprechverhalten des Körpers zur Grundlage seiner Ästhetik machen. Von Augustinus bis Descartes haben alle bedeutenden Denker und Dichter der Frühzeit in den Strukturen dieser Drei-Seelen-Lehre gedacht und gehandelt. Sie wirkt, von religiösen Überbauten abgelöst, bis heute fort. Diderot etwa hat in der Einleitung zur *«Encyclopédie»* daran angeknüpft; Kants drei große Kritiken bauen darauf auf; Goethes Naturformen der Poesie wirken darin nach; Victor Hugo entwarf danach seine Kulturgeschichte der Poesie; der Sozialphilosoph Saint-Simon spiegelt diese triadische Struktur im Aufbau der Gesellschaft wider; Karl Böhlers Organon-Modell hat sie sprachtheoretisch übersetzt.

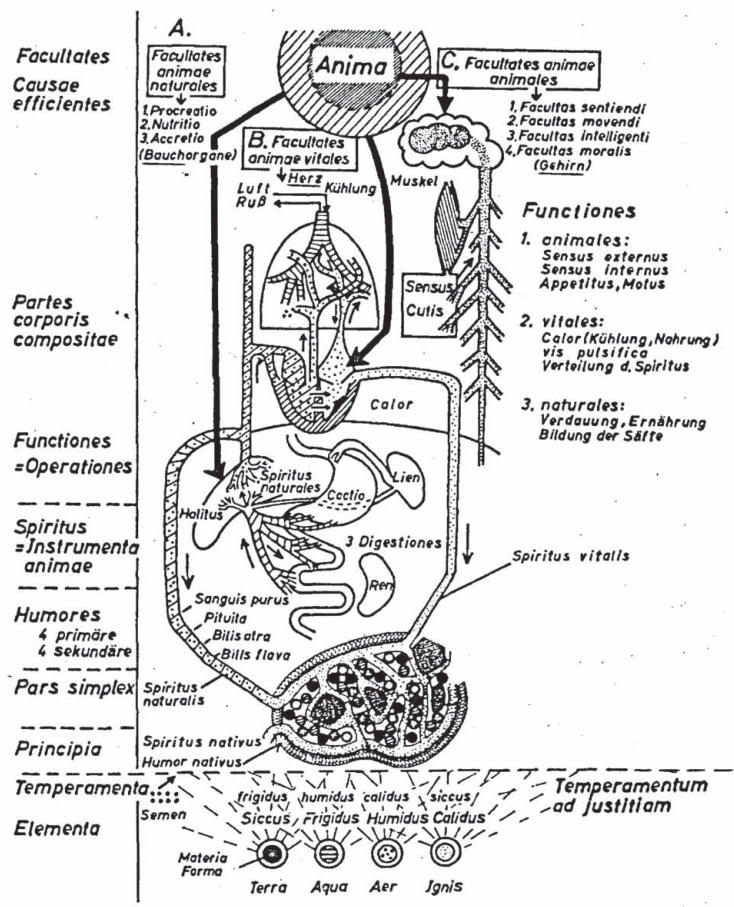
Je stärker die vegetativen Antriebe des Menschen in sein Gedankenbild einbezogen wurden, desto mehr wuchs die Aufmerksamkeit für die medizinischen Belange des Körpers. Das Heil des Leibes zu pflegen, ließ sich durch seine Botendienste für das der Seele rechtfertigen. Damit verband sich allerdings eine beträchtliche anthropologische Herausforderung. Es galt, die griechische und arabische Wissenschaft vom Menschen in die Menschenkunde des Christentums einzubeziehen, Arzt und Arznei im gottgewollten Seelenraum der *anima* zu berücksichtigen. Eine große systematische Herausforderung: Das geistbetonte Dreierschema von Denken, Fühlen und Wollen sollte mit dem Viererschema der Humoralpathologie und Temperamentenlehre in Einklang gebracht werden. Sie verstehen den Menschen von seiner psychophysischen Seite her. Entsprechend stellen sie den medizinischen Behandlungsrahmen für Diagnose und Therapie der leibseelischen Verletzlichkeit des Menschen in den Vordergrund.⁸

Es hat lange gedauert, ehe sich aus den verschiedenen Entwürfen eine ganzheitliche Systemgestalt des Menschen bilden ließ. Als eine solche darf die Schrift *«De naturali parte medicinae»* von Jean Fernel aus dem Jahr 1542 gelten (Abb. 5).⁹ Sie hat «das gesamte [damalige] überlieferte Wissen zum Thema der *«res natura-*

7 Hugo von St. Viktor, Über die Heiltümer des christlichen Glaubens. Übers. von Peter Knauer SJ. Einleitung, Apparate, Bibliographie und Register von Rainer Berndt SJ (Corpus Victorinum. Schriften 1). Münster 2010, S. 206; kurz zuvor bezeichnet Hugo das Fleisch «als Reittier des Geistes» (S. 205).

8 Vgl. die umfassende Darstellung von Heinrich Schipperges, Der Garten der Gesundheit. Medizin im Mittelalter, München 1985, S. 63–66.

9 Abb. nach Karl Eduard Rothschuh, Das System der Physiologie von Jean Fernel (1542) und seine Wurzeln. In: Robert Blaser u. Heinrich Buess (Hgg.), Aktuelle Probleme aus der Geschichte der Medizin. Verhandlungen des 19. internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin, Basel 7.–11. Sept. Basel 1966, S. 529–536.



Figur 1. Das Schema der Physiologie des J. Fernel enthält links am Rande die von antiken Autoren bearbeiteten, von den Arabern systematisierten Teile der «Res naturales». Die vier Elemente mit ihren Symbolen kehren in der Skizze der «pars simplex» wieder. Die Anima (oben) lenkt den Organismus mit Hilfe der Facultates; diese bedienen sich der Functiones (rechts) und der Spiritus. Die Blutbewegungslehre des Galenos und das Vorkommen der vier Arten von Spiritus (einschließlich des angeborenen Spiritus natus) sind schematisch dargestellt.

Abb. 5: Jean Fernel, «De naturali parte medicinae», Paris 1542, Schaubild von K.E. Rothschild (1964)

les» in einer bis dahin nicht dagewesenen systematischen Ordnung und Klarheit dargestellt». ¹⁰ Fernel selbst hatte keine Heilkunde im Sinn, er wollte vielmehr die Voraussetzungen klären, von denen sie auszugehen hat. Indirekt lässt sich daraus jedoch sehr wohl auf deren Ansätze und Vorgehensweisen schließen. Das alles beherrschende Zentrum der menschlichen Natur bildet nach wie vor auch von medizinischer Seite die <Seele> (*anima*). ¹¹ Fernel stättet sie mit zwei wesentlichen Eigenschaften aus. Einerseits ist sie traditionell nach <oben> hin offen, ohne weiter transzendent ausgewiesen zu werden, bleibt damit aber gleichermaßen platonisch, aristotelisch wie theologisch anschlussfähig. Auf der anderen Seite aber bildet sie das Lebenselixier aller Körperlichkeit schlechthin: *corpus hominis animae gratia conditum est* ¹² – der Leib ist um der Seele willen da. Verpflichtet Fernel seine Physiologie damit nicht auf das Vorbild der neutestamentlichen Inkarnationslehre: den Gottvater, der im Sohn Fleisch geworden ist, um sich von ihm wieder bezeugen zu lassen? Ein solcher Begründungszusammenhang wirft Fragen auf. Den allzeit für Krankheit, Unglück und Not anfälligen Körper zu heilen, würde letztlich implizieren, mit einer – medizinisch bereinigten – Körperordnung die <Seele> und damit ihre Verbindung zum Schöpfer zu aktivieren: Heilung, eine Art therapeutischer Gottesdienst. Insofern ist es unverzichtbar zu wissen, wie die *anima* sich im Körper entäußert, um auf dessen Schreibfläche lesen zu können.

Für Fernel ist sie das Lebensprinzip schlechthin. Sie setzt sich zweifach im menschlichen Organismus durch. Für die eine, physiologische Auswirkung bedient sie sich der drei traditionsreichen körperlichen Vermögen des Bauches (*facultates animae naturales*), des Herzens (*facultates animae vitales*) und des Gehirns (*facultates animales*). Da Fernel nur medizinisch argumentiert, geht er kaum darauf ein, dass sie als *anima vegetativa, sensitiva* und *intellectiva / rationalis* jeweils zugleich eigene Wahrnehmungs- und Erkenntnisphären haben. Diese interpretieren die physiologischen Veranlagungen psychologisch, als Wollen, Fühlen und Denken. Ließe sich daher dann aber nicht, zumindest im Prinzip, daraus schließen, dass es möglich sein müsste, auch mental Einfluss auf organologische Befindlichkeiten zu nehmen? Die Lebensalterlehren hatten es ihrerseits bereits auf drastische Weise vor Augen geführt. Wo die *anima intellectiva* nicht eingriff, endet der Körper im materiellen Zerfall; wo sie wirkte, in Würde und geistiger Erhöhung. Entsprechend dieser Seelenvermögen ließe sich dem menschlichen Organismus daher von drei

¹⁰ Ebd., S. 529.

¹¹ Schipperges (Anm. 50), S. 24 u. ö. sowie weitere der zahlreichen Studien von Schipperges.

¹² Zitiert nach Roths Schuh (Anm. 51), S. 531.

Seiten zu Hilfe kommen: Das Bedürfnis der «Bauchorgane» wäre befriedigt, wenn sie zeugen, wachsen und sich ernähren können; das des «Herzes», wenn es den Kreislauf und die Versorgung des Blutes in Gang zu halten vermag; das des «Gehirns», wenn es, nach Fernel, die mentalen Funktionen sicherstellt. Im Hinblick auf eine heilsame Wirkung von Literatur und Kunst kommt gerade ihnen besondere Bedeutung zu. Zu einem «gesunden» Menschenverstand können sie beitragen, indem sie das Denk- und Wahrnehmungsvermögen (*facultas intelligentiae*) affektiv (*sentiendi*) in Bewegung versetzen (*movendi*) und damit die sittlichen (und religiösen?) Anschauungen (*facultas moralis*) aktivieren, die offenbar angeboren sind.

Die therapeutischen Einsatzmöglichkeiten der drei Körperfunktionen lassen sich jedoch darüber hinaus von humoralpathologischer Seite her weiter vertiefen. Fernel hatte dazu den Aufbau seiner Physiologie mit der einflussreichen Säftelehre (*humores*) und den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde als den Grundbausteinen der menschlichen Physis verknüpft.¹³ Aus diesen wiederum gehen die vier Temperamente (unterer schematischer Teil) des Sanguinikers, des Melancholikers, des Cholerikers und des Phlegmatikers hervor. Dieser Umschlag von physischer Substanz in einen physiologischen Organismus, dieses Wunder vollbringt eben das Lebensprinzip «Seele» (*anima*). Ihre Tätigkeit gleicht darin dem antiken Verständnis von *Pneuma*.¹⁴ Die vier Temperamente bilden gewissermaßen die Antriebseinheit der menschlichen Natur. Bemerkenswert daran ist, dass jedes menschliche Wesen einerseits an allen vier Temperamenten teilhat, andererseits aber nach damaliger medizinischer Lehre offenbar eine systematische Notwendigkeit besteht, jedem eine besondere Komplexion zuzuweisen, die ihn wie ein Sternzeichen typenhaft unterscheidet. Dass damit zugleich ein – mentales – Krankheitsbild entworfen ist, wird dann offenkundig, wenn sich ein Temperament zulasten der anderen verhärtet und dadurch ihr Zusammenspiel leidet. Deren begriffliche Unterscheidung enthält insofern bereits einen Ansatz, um humoralpathologische Gefährdungen zu diagnostizieren, die zu charakteristischen Festlegungen führen. Auf diese Weise riskieren wir, zu einem Typus zu werden: dem Melancholiker, dem Choleriker etc. Sie neigen dazu, in exzentrische Fixierungen auszuarten. Dass dies krankhaft

¹³ Danielle Buschinger u. André Crépin (Hgg.), *Les quatre éléments dans la culture médiévale* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 386). Göppingen 1983. Vgl. im weiteren Kontext Gernot Böhme u. Hartmut Böhme, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München ²2004.

¹⁴ Vgl. Marielene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*. Wiesbaden 1973.

erscheinen kann, liegt daran, dass unser Gemütszustand an einem Ideal gemessen wird: Gesund ist, wer ausgeglichen ist, wer sein <Temperament> so zu <mäßigen> und mit den anderen zu <mischen> weiß (*temperare*), dass es in ein Gleichgewicht kommt und man sich eins mit sich selbst fühlt. Unausgesprochen heißt dies aber auch, dass diese goldene Mitte nie ein für alle Mal einzunehmen ist. Gesundheit, physische und mentale, ereignet sich als ein Lebensvorgang, der nicht zur Ruhe kommen kann.

Wie er zu bestreiten wäre, dafür gibt die Physiologie Fernel's zwei Heilsperspektiven zu erkennen. Der hitzige Choleriker, dessen Charakter unter dem Übermaß an <Feuer> leidet, hat sein Mütchen symbolisch mit dem Element <Wasser> zu kühlen, das wiederum den Phlegmatiker so sehr herabdämpft, dass dieser umgekehrt vom Gegenprinzip befeuert werden muss. Die Gemütslage des Melancholicus hingegen steht im Zeichen der kalten und trockenen <Erde>: Er ist blutleer und dadurch geistig getrübt. Ihm würde es helfen, wenn die luftige Vollblutmentalität des <Sanguinikers> in ihm geweckt würde.

Die Temperamentenlehre hat sich in der Folgezeit als ein überaus erfolgreiches Erklärungsmodell erwiesen, in dem neue Aufschlüsse über die menschliche Konstitution systematisch aufgefangen werden konnten. Dies sorgte für eine vertiefte Verwissenschaftlichung der Anthropologie – auf Kosten einer seelischen, transzendenten Letztbegründung des Menschenbildes. Sie wurde im Übrigen von einer verbreiteten Kräuterlehre unterstützt, die ihrerseits systematisch in der Elementen- und Temperamentenlehre verankert war. Die Heilkraft der Kräuter diene auf ihre Weise dem Ausgleich der Körpersäfte. Als gesund galt der Mensch auch hier, wenn sein Gemüt in ein Gleichgewicht gebracht und dadurch das Krankheitssymptom der Melancholie behoben wurde.¹⁵

Exemplarisch mag diesen Ablösungsprozess das Werk von Thomas Walkington, <The Optick Glasse of Humors> aus dem Jahr 1663, veranschaulichen (Abb. 6).¹⁶

15 Dieser Zweig der historischen Heilkunde ist im Hinblick auf die Wirkung von Kunst nicht primär; verdiente allerdings eine eigene Untersuchung. Vgl. dazu exemplarisch das Vorwort von Bernhard von Breydenbach zu dem von ihm in Auftrag gegebenen, von Johann Wonnecke von Kaub kompilierten Kräuterbuch <Gart der Gesundheit>, wo er die <wissenschaftliche> Begründung entwickelt. Text nach Pia Rudolph, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen (pictura et poesis 35)*. Köln 2020, S. 241–245. Dazu die Kommentare von Vf. S. 173, 176 u. 200. – Allg.: Johannes Gottfried Mayer / B.Uehleke / P. Kilian Saum, *Das große Handbuch der Klosterheilkunde*. Hamburg (Zabert / Sandmann) 2005.

16 Dazu Charles F. Mullett, Thomas Walkington and His <Optick Glasse>. *Isis* 36 (1946), S. 96–105. Walkington: <the perfect and sound estate of the body (as we may consequently asseuer of the soule) is maintained by the knowledge of a mans owne body>. Zitiert nach der Ausgabe:



Abb. 6: Thomas Walkington, «The Optic Glasse of Humors», London 1663, S. 77

Es hat keine geringere Absicht, denn als «Prüfstein» (*touchstone*) zu dienen, wie die Temperamente in ein «goldenes» Verhältnis zu bringen sind. Die gravierendste Voraussetzung seiner («medizinischen») Abhandlung wird auffälligerweise nicht erwähnt. Sie ist brisant genug: Sein Menschenbild wird nicht länger von der «Seele» gelenkt (wie noch bei Fernel). Dessen Systemgestalt unterliegt dadurch einer folgenreichen Umwertung. Das triadische Modell von Kopf, Herz und Bauch wurde letztlich noch von oben her, im Schöpfungsgedanken aufgehoben. Inzwischen ist es ins Empirische umgeschlagen: Der Mensch wird gleichsam zur Begründung seiner selbst. Für die Körperlehre der vier Temperamente und Elemente tritt statt der

The Optick Glasse of Humors. Or The Touchstone of a Golden Temperature, or the Philosophers Stone to make a Golden Temper wherein the foure Complextions sanguine, cholericke, phlegmaticke, melancholicke are succinctly painted forth, and their externall intimates laide open to the purblind eye of ignorance it selfe, by which euery one may iudge of what complexion he is, and answerably learne what is most sutable to his nature. Lately pend by T[homas] W[alkington]. Master of Artes. London: Imprinted by Iohn Windet for Martin Clerke [...] 1607 (zugänglich über: <https://www.proquest.com/books/optick-glasse-humors-touchstone-golden/docview/2240921586/se-2>, zuletzt aufgerufen am 26.10.2022), ohne Seitenangabe, Chapter 1: «Of Selfe Knowledge».

Theologie des Geistes nun die Wissenschaft des Leibes ein. Der Schöpfer bleibt allenfalls noch als *deus absconditus*, als ferner Horizont des Universums präsent; seine Stelle im System hat die Kosmologie eingenommen (äußerster Kreis). Mehr noch: Walkingtons Schaubild lässt sie in konzentrischen Kreisen von den humoralpathologisch gebildeten Temperamenten ausgehen oder führt sie auf sie zurück – ein kaum verhohlenes Bekenntnis zum Anthropozentrismus. Effektiv sind in dieses Schema alle wesentlichen Konstitutionsverhältnisse der Zeit eingetragen, die die Gattung <Mensch> bestimmen: seine vier Körpersäfte und die entsprechenden Fieber, wenn ihre Mischung nicht stimmt; die auf vier reduzierten Lebensalter, die so mit den Jahreszeiten, Tageszeiten, den vier Winden der vier Himmelsrichtungen korrespondieren; sie wiederum werden von vier mythisch besetzten Sternbildern (Mars, Jupiter, Mond, Saturn) identifiziert, denen vier Apostel als Leuchtpunkte des Glaubens entsprechen; auf vier Tonarten (phrygisch, lydisch, dorisch und mixolydisch) sprechen die vier Temperamente an.¹⁷ Ob es Zufall ist, dass Walkingtons wissenschaftlich erstelltes Menschenbild mit der Quadratur des Kreises liebäugelt?

Wie weit dieses humoralpathologische Dispositiv trug, mag Goethes Farbkreis von 1799 veranschaulichen, den Schiller zu einer <Temperamenten-Rose> erweitert hat (Abb. 7). Mit Hilfe dieser Farbensprache lasse sich «das Mentale sichtlich darstellen»¹⁸ – eine poetologische Anleitung für Literatur und Künste, um ihre Charakterbilder zu zeichnen: blaurot – Melancholiker. Dass die Mitte des Farbkreises geschwärzt ist, könnte zu allerlei Spekulationen anregen. Legt sich dadurch die Identität des Menschen als ein Schauplatz nahe, an dem die vier Temperamente, über die wir alle verfügen, ausdrücklich um ihren Geltungsanspruch streiten, aber unausdrücklich ein Vermittlungsideal offenlassen?¹⁹ Schiller setzt noch einen weiteren bedeutsamen Akzent: Er teilt den vier farblich markierten Gemüteseinstellungen typische Berufe zu. Ihre unterschiedliche Handlungsweise interpretiert die Naturenergie des Menschen jeweils anders, entsprechend den vier humoralen Komplexionen. Indirekt geht Schiller dabei noch immer von der

¹⁷ Vgl. das erweiterte Modell von Robert Herrlinger, Die historische Entwicklung des Viererschemas in der antiken und mittelalterlichen Humorallehre. In: Erich Schöner, Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie (Sudhoffs Archiv. Beiheft 4). Wiesbaden 1964, Schema nach S. 114.

¹⁸ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Tag- und Jahreshefte. Hg. von Michael Holzinger. Berlin 2013, S. 59.

¹⁹ Vgl. allgemein Manfred Osten, Die Welt, ein <großes Hospital>. Goethe und die Erziehung des Menschen zum <humanen Krankenwärter>. Göttingen 2021.

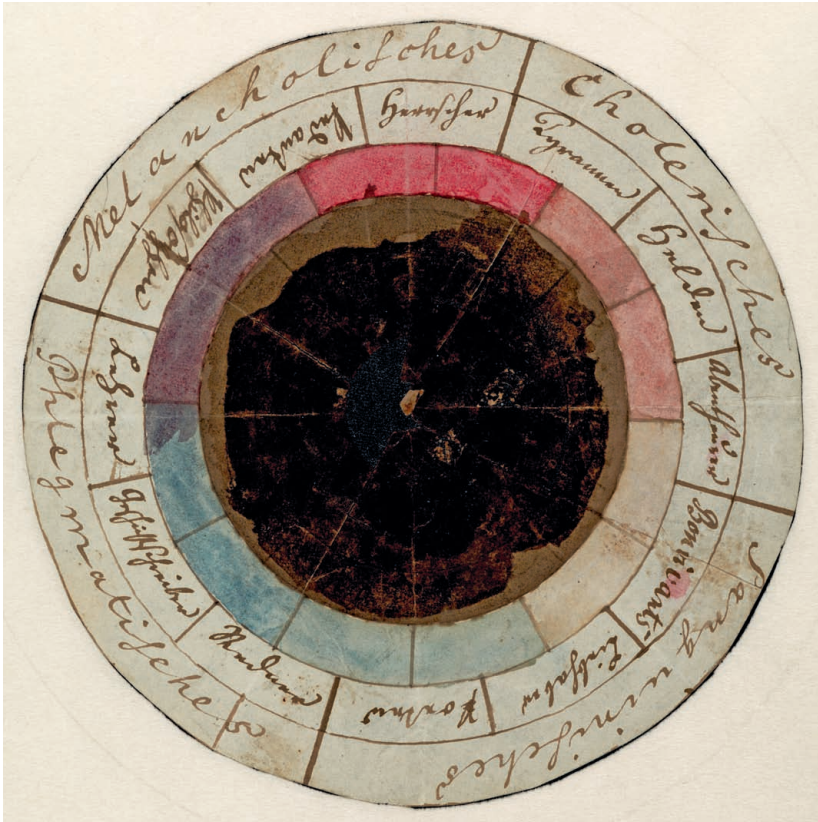


Abb. 7: Goethe/Schiller, ‹Temperamenten-Rose›, 1799, Weimar, Goethe-Nationalmuseum

traditionsreichen Vorstellung der *anima vegetativa* als dem tiefsten kreatürlichen Beweggrund aus. Die höchste Entfaltung der Vitalkräfte würde sich im cholerischen Zustand ereignen. Ihn leben Tyrannen, Helden und Abenteurer aus. Etwas zuge-neigter verausgaben sich die sanguinischen Bonvivants, Liebhaber und – Poeten. Hinter diesen steht wohl – damals noch – der enthusiastische Geniebegriff. Phleg-matisch erscheinen dagegen der Redner, der Geschichtsschreiber und Lehrer. Ihr verhaltenes Temperament reduziert ihr Engagement auf den Nutzen der Sprache. Noch introvertierter sind die melancholisch in sich verstrickten Philosophen, Pe-

danten und – Herrscher;²⁰ Letztere, weil sie, im Gegensatz zu Tyrannen, selbstbeherrscht und damit dem Gedankenprinzip verpflichtet sein sollten. Genau gesehen nimmt auch Schillers ›Temperamenten-Rose‹ noch auf die Vorstellung von der Doppelnatur des Menschen Bezug: Choleriker und Sanguiniker verwirklichen sich extravertiert, stehen der *anima sensitiva*, einer sinnlichen Selbstwahrnehmung nahe; Phlegmatiker und Melancholiker hingegen neigen zur Introversion und eignen sich für geistige Berufe.

20 Im Grunde knüpfen sie noch immer an eine Positivierung der Melancholie an, die auf Aristoteles, *Problemata physica* XXX,1 zurückgehen soll. Zum antiken Zusammenhang vgl. Hellmut Flashar, *Melancholie und Melancholiker*. Berlin 1966, Kap. 4, S. 60–63. Dort auch die Diskussion des berühmten Zitats «Warum sind alle außerordentlichen Männer Melancholiker?».

Therapeutika

Töchter der Musen und der Natur

Wenn im Prinzip jeder auf seine Weise Gefahr läuft, seinen Temperamententyp zu verhärten und sich am Ideal eines ausgeglichenen Gemüts und einem «gesunden» Menschenverstand zu versündigen, muss von jeher der Bedarf an therapeutischen Gegenmaßnahmen akut gewesen sein. So haben sich im Rahmen der Seelen- und Temperamentenlehre vier allgemeine Heilpraktiken herausgebildet, mit denen sich deren charakteristische Anfälligkeiten behandeln lassen. Sie wurden zwar nicht unmittelbar systematisch eingebunden, gleichwohl stimmen Diätetik,¹ Hydrotherapie, Melotherapie und Logotherapie auffällig mit den vier humoralpathologischen Krankheitsbildern überein.² Auch sie nehmen auf die menschliche Doppelnatur Bezug: Diätetik und Hydrotherapie sprechen sie vor allem von ihrer körperlichen Seite an. Um mit Fernels Begriffen zu sprechen: die *facultates vitales* und *naturales*, Bauch und Herz. Wenn sie jedoch cholerisch oder sanguinisch in Furor geraten, verbrennen sie übermäßig viel Lebensenergie, die dann auf Seiten der geistigen Temperamente des Phlegmatikers und Melancholikers Mangelzustände hervorruft. Dagegen weiß selbst der Volksmund bis heute das passende Rezept: Essen und Trinken hält Leib und Seele zusammen. Was dabei besonders förderlich ist, wird Boccaccio ausführen. Ernährungswissenschaft und Naturheilkunde setzen sich für eine ausgewogene und biologische Kost ein, führen ihre Erkenntnisse aber zu großen Teilen im Grunde noch immer auf die «Medizin der vier Temperamente» zurück.³ Gesundheit als Teilhabe an der Mutter Natur hat sich bis hin zu einem pseudoreligiösen Lebenswert gesteigert, wenn sie sich unter anderem in der

1 Dazu maßgeblich Burghart Wachinger, Erzählen für die Gesundheit. Diätetik und Literatur im Mittelalter (Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 23). Heidelberg 2001. Vgl. ebenso Schipperges (Anm. 50), S. 129–131. – Im weiteren Sinne Andrea Hofmeister-Winter et. al. (Hg.), Der Koch ist der bessere Arzt. Zum Verhältnis von Diätetik und Kulinarik im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Frankfurt / Main 2014.

2 Ihnen an die Seite zu stellen ist die Kräuterheilkunde, die auf dieselbe Systematik Bezug nimmt. Vgl. Rudolph (Anm. 57), S. 35.

3 Vgl. die Nachweise bei Karl-Heinz Steinmetz u. Robert Zell, Medizin der vier Temperamente: Typgerechte Anwendungen aus der Klosterheilkunde. München 2012.

«Apotheke Gottes»⁴ bedient, so als ob ergänzend zur Diätetik zugleich gegen jede Krankheit ein Kraut gewachsen wäre.

Seit Jahrtausenden gilt daneben Hydrotherapie, die Wasserheilkunde, als ergänzende Indikation, um von außen auf die Physis Einfluss zu nehmen. Vielfältig sind die Anwendungen dieses «heilignüchternen Wassers» (Hölderlin, Hälfte des Lebens, V. 7) bei Trinkkuren, Bädern und Wassertreten bis zu wechselwarmen Güssen. Schon in der Perspektive der Temperamentenlehre sollte ihre Heilkraft vor allem der Physiologie des <Herzens>, den Unter- oder Überfunktionen der *facultates vitales*, zugute kommen: den Kreislauf zu regulieren, die Durchblutung zu fördern, Blut- und Hautgefäße anzuregen. Sie ist Mittel der Wahl bei chronischen Erkrankungen aller Art, um den stockenden Lebensfluss in Gang zu halten. Liegt auf dem Wasser nicht der generative Segen der Venus?

Phlegmatische und melancholische Komplexionen verlangen andere Hilfsmittel. Gewiß, physische Therapieangebote vermögen auch ihnen Linderung zu verschaffen. Ihre typenhafte Energieentfaltung bezieht sich dennoch eher auf die *anima animalis* (Fernel), den <Kopf>, das Geistvermögen. Entsprechend will ihre Neigung zu Starrsinn auch behandelt werden. Hier kommen bevorzugt Logo- und Melotherapie zur Anwendung.⁵

Reden, angewandte Sprache, bietet die wohl ursprünglichste Verständigungshandlung. Als solche ist sie der <Seelen>-Öffner par excellence. Sie löst Gedanken, die festgefahren sind, erweicht versteinerte Herzen, bricht fixe Ideen auf und macht sie gemeinschaftsfähig, bringt Denkfehler dazu, sich zu entblößen, vermag die Käfige in den Köpfen zu entsperren, so dass Verschüttetes und Verdrängtes an die Oberfläche des Bewusstseins gelangen kann. Unter den zahlreichen Gesprächsformaten ist eines, dem von jeher eine hohe kulturelle Kompetenz eingeräumt wird, seit es Sprache gibt: die Literatur. In logotherapeutischer Hinsicht trifft dies vorrangig fürs Erzählen, aber auch für erzählende Bildkunst zu. Ihre Geschichten bringen Konflikte zur Darstellung, die aus humoralpathologischer Sicht unheile Verwerfungen eines ungestillten Happy-End-Bedürfnisses sind. Sie zeugen mithin von Nichtübereinstimmungen im Selbst- und Weltverhältnis. Wer immer in ihren verbalen Spiegel schaut, wird dadurch bewusst oder latent zu einem Abgleich mit seiner eigenen Situierung veranlasst. Die Identität, die uns hält

4 <Gesundheit aus der Apotheke Gottes> lautet der Titel des Buches von Maria Treben, das mehr als 8 Millionen Mal verkauft und in 20 Sprachen übersetzt wurde.

5 Vgl. dazu besonders Bd. 2 von Eric Pfeifer (Hg.), *Natur in Psychotherapie und künstlerischer Therapie. Theoretische, methodische und praktische Grundlagen*. 2 Bde. Gießen 2019.

und bindet, kommt in Bewegung – wer ist schon immer ganz im Reinen mit sich? Sprache, narratologisch eingesetzt, schafft insofern zwanglose Anlässe zu mentaler Homöopathie. Vertraut auf diese logotherapeutische Wiederherstellung gestörter Selbstbildnisse nicht auch das gezielte psychiatrische Gespräch? Freud jedenfalls hat sich intensiv auf Literatur bezogen.⁶

Über ein zweites mentales Heilmittel verfügt Kunst seit alters in der Melotherapie, der Macht der Musik, deren Symmetrie, Choreographie, Klang und Rhythmus der Sprache in Versform einen Mehrwert für melancholisch bzw. phlegmatisch gespannte Gemüter verleiht. Ihr Vorteil: Sie spricht diese unter Umgehung des Verstandesvermögens an, hat also Zugang zu Unterschwelligem, historisch gesehen zur *anima vegetativa* bzw. zur *facultas naturalis* (Fernel). Alles, was sich im Namen von Melos animieren lässt, vermag mithin mentale Schranken zu überwinden, welche das Bewusstsein, gesellschaftliche Konventionen, Gewohnheiten oder existentielle Bedürfnisse errichten und damit den ursprünglichsten Anwendungen des Menschen eben die Fremdbestimmung zumuten, ohne die Kultur nicht zu haben ist. Vieles, mit dem wir instinktiv und intuitiv umgehen, muss dafür allerdings selektiert, verdeckt, verdrängt, tabuisiert werden. Darüber kann die <Seele> – psychosomatisch – krank werden. Aus Sicht der Humoralpathologie leiden darunter besonders die tatarischen Komplexionen von Melancholicus und Phlegmaticus.

Melotherapie aber ist die gebotene Gegenindikation.⁷ Töne, Melodien, Rhythmen, Musik – sie werden, anders als Naturlaute, in aller Regel bewusst inszeniert, um Unbewusstes anzusprechen. Wenn dessen psychischer Umtrieb jedoch in die oberen Seelenvermögen übersetzt wird, wirkt es sich als spontane, kreative, geniale Belebung des Geistes aus. Gesang, Konzert, Malerei, Tanz – verwandeln sie nicht körperliche Wahrnehmung in mentale Animation? Alles Gehemmte, Gestaute, Angespannte, in sich Verhaftete wird dadurch wieder kommunikativ. Was der Melancholicus zu wenig hat, vermag sich dann an dem zu beleben, wovon der Sanguiniker zu viel hat, sowie das phlegmatische Temperament sich vom Gegenpol des Cholerischen her erholt. Im Kunstgenuß werden so humorale Fixierungen geistig flexibilisiert. Sie öffnen sich für neue Abstimmungen unter den Bestrebungen des Gemüts, allemal ein Kennzeichen für mentale Gesundheit.

⁶ Vgl. dazu: Sigmund Freud, Der Dichter und das Phantasieren. In: Oliver Jahraus (Hg.), Schriften zur Kunst und Kultur. Stuttgart 2010, wo er am Ende seines Vortrags die therapeutische Wirkung von Dichtung betont.

⁷ Vgl. Günter Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien. Köln u. Opladen 1960.

Besondere Wirkung entfaltet das Melos dabei in der Poesie.⁸ Das ältere Kunstverständnis hatte sie innerhalb der sieben freien Künste deshalb der Musik zugeordnet. Damit wird betont, was sie vom praktischen Sprachgebrauch gerade abhebt: dass sie die sekundären Eigenschaften des Mediums stark macht, seine hör- und sichtbare Seite. Dem Wortlaut vermag sie dadurch ein Klangbild abzugewinnen. Dessen normativer Gebrauch ist auf Bestimmtheit angewiesen; sie jedoch weiß ihn mit anmutiger Unbestimmtheit zu umgeben. Suggestiert sie dadurch nicht, dass die Bedeutung der sprachlichen Zeichen nie ganz aufgehen kann, dass diese vielmehr stets auf einen Akt der Deutung als ihrem semantischen Leben angewiesen sind? Versordnung, Strophenbildung, Gattungsformen regen die Augensprache an und verwandeln das Schriftbild in Zeichnungen.

Der Einfluss von Logo- und Melotherapie auf die Poetik der Künste ist kaum zu unterschätzen. Bis zur – romantischen – Schwelle hatten sie sich mit moralischem und gesellschaftlichem Nutzen zu rechtfertigen; um ihrer selbst willen, im Namen von ästhetischer Autonomie, waren sie nicht zugelassen. Entsprechend mehr konnte die Temperamenten- als Therapielehre strukturbildend werden und gleichermaßen Produktion wie Rezeption anleiten. Ein überaus ansprechendes Zeugnis dafür legt noch Antonio Vivaldis Konzert Opus 8, *«Il Cimento dell' Armonia e dell' Invention»* von 1725, ab, *«Die vier Jahreszeiten»*. Es lässt sie mit den Temperamenten, Elementen und diese wiederum mit vier Tonarten korrespondieren. Sie gehen in einem Zyklus auf, der in der Musik das Bindemittel (*cimento*) aller vier leibseelischen Bewegtheiten sieht und, ganz der Lehre gemäß, dazu bestimmt ist, das Gemüt auf Erneuerung (*inventione*) und Harmonie (*armonia*) einzustimmen.

«Es ist der Geist, der sich den Körper baut»⁹ – doch muss er dazu erst in Stellung gebracht werden. Der Vormoderne stand dafür nicht zuletzt ein Dispositiv zur Verfügung, das mit antiker Autorität ausgestattet war: Die drei Seelenvermögen ließen sich mit drei Lebensformen¹⁰ in Verbindung bringen, die für ihre Impulse typenhafte, pragmatische Einstellungen vorsahen. Der *anima rationalis*, der Denktätigkeit, sollte eine *vita contemplativa* entgegenkommen. Sie fördert geistiges Schauen, Reflexion, Spekulation, ist theoretisch in dem Sinne, dass sie an konkreter Umsetzung

⁸ Vgl. dazu etwa die intensive Studie von Stéphane Mallarmé, *La musique et les lettres*. In: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2. Hg. von Bertrand Marchal, Paris 2003, S. 62–77: *«la dispersion volatile soit l'esprit»* (S. 65).

⁹ Schiller (Anm. 1), S. 218.

¹⁰ Vgl. die verschiedenen Strukturierungsansätze nach genealogischen, biologischen und allegorischen Gesichtspunkten bei Sears (Anm. 41) sowie Martin Kohli, *Soziologie des Lebenslaufs* (Soziologische Texte 109). Darmstadt u. Neuwied 1978.

nicht interessiert ist. In Philosophie, Theologie und Wissenschaft wurde sie institutionalisiert. Die *anima sensitiva* spricht auf die <sinnliche> Wahrnehmung an. Sie steht mit den vitalen Interessen des Herzens (Fernel) in Verbindung. Dessen Bewegungsprinzip dient dem physischen Erhalt des Lebens. Das wiederum bildet die Grundlage einer *vita activa*, der Nutzform menschlicher Tätigkeit, die praktische, soziale und politische Normen ausbildet. Der *anima vegetativa*, dem Trieb- und Begehrungsvermögen eine eigene Lebensform, eine *vita otiosa* zuzugestehen, dies schien bereits in der römischen Antike, erst recht in christlicher Zeit als Auflehnung gegen die Strafe der Erbsünde, die das Menschengeschlecht zur Arbeit verurteilt hatte. Sie wäre Verführung zu Müßiggang, dem der Anfang aller Laster nachgesagt wird. Dies als Lustform des Lebens zuzulassen, würde das oberste Prinzip der Seele, ihre Geistnatur, ebenso verraten wie das *otium*, das die Verpflichtung zum *neg-otium* unterläuft.¹¹ Verfehlt würde dadurch der Weg zum paradiesischen Seelenfrieden.

Dieser moralischen Ächtung einer *vita otiosa* stand jedoch die humanistische Anknüpfung an die Auffassung der Antike entgegen. Vor allem die <Nikomachische Ethik> des Aristoteles verlieh ihr Autorität. Bereits das christliche Mittelalter hatte ja (siehe oben) seine dreifaltige *anima*-Lehre aufgenommen, sie aber theologisch interpretiert: Die *anima rationalis* sollte den Gottesbezug herstellen, die *anima sensitiva* ließ sich mit der Nächstenliebe und die *anima vegetativa* mit der – sündigen – Selbstliebe in Verbindung bringen. Aristoteles hatte dieser Systemgestalt jedoch eine ganz andere Wertehierarchie zugrunde gelegt. Sie deutet den Menschen nur anthropologisch, weist ihn nicht theologisch über sich hinaus. Muße begründet dabei eine eigene, ästhetische Lebensform. In ihr aber sollte sich die «höchste Weise des Verweilens im Sein» erfüllen.¹² Arbeit, zweckhaftes Handeln, sei um der Muße willen, ihrem Endziel, da.¹³ Allerdings war auch Aristoteles klar, dass Müßiggang keineswegs von sich aus diese hohe, menschenwürdige Wirkung auszuüben vermag. Verlangt war deshalb tätige Muße (*otium studiosum*), sonst würde sie sich den Lüsten des Begehrens und ihrer Lebensmacht, der Libido ausliefern. Die <Nikomachische Ethik> unterschied deshalb zwischen *paideia*, der guten Muße, die geistiger Selbstverwirklichung dient, und *paidia*, der schlechten, die sich leibnah in bloßer Unterhaltung, Ablenkung und Zerstreuung verschwendet.

11 Vgl. Jean Marie André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine. Des origines à l'époque augustéenne*. Paris 1966.

12 Aristoteles und die *Paideia*. Besorgt, übers. u. komm. von Edmund Braun. Paderborn 1974, S. 67. Vgl. dazu Simon Varga, *Vom erstrebenswertesten Leben. Aristoteles' Philosophie der Muße*. Berlin u. Boston 2014.

13 Aristoteles (Anm. 74), S. 66.

Die *studia humanitatis*, die humanistische Bildungskampagne, trug maßgeblich dazu bei, dass das christliche Menschenbild zunehmend von antiken Vorstellungen durchdrungen wurde. Das antike Prestige der Muße als «Tätigkeit der Seele»¹⁴ räumte einer *vita otiosa* eine ähnliche Geisteshaltung ein wie die auf Erkenntnis gestimmte *vita contemplativa* – mit zwei beträchtlichen Abweichungen allerdings. Sie favorisierte einerseits ästhetische, nicht spirituelle Blicke auf den Menschen, bot sich andererseits aber dadurch gerade den Künsten als Lebensform an. Es wird allerdings lange dauern, ehe sie in der Aufklärung, der französischen «Encyclopédie», bei Baumgarten oder Kant als ein eigenes Erkenntnisvermögen anerkannt wurde. Muße, den Künsten gewidmet, entlastet von den Nöten der Jetztbewältigung, erlaubt ein Innehalten, meist zurückgezogen in Abgeschiedenheit und Stille. Literatur verlangt und nimmt sich diese Zeit. Dadurch gibt sie den tiefen Stimmen der *anima vegetativa* Raum, sich zu melden, die sonst von Denken und Handeln übertönt werden. Sie wissen von ganz anderen Lebensgründen als der Vergeistigung und Selbstsorge, weil sie sich der Bildersprache der Phantasie, der Vorstellungskraft und Imagination bedienen. Pico della Mirandola hatte ihr 1480 mit einem eigenen Manifest gehuldigt¹⁵ und der *vita otiosa* damit unausdrücklich, aber im Prinzip bereits dieselbe Würde in Aussicht gestellt, wie sie der *anima rationalis* zugestanden wurde. Meist tritt sie in der Anschauungsform des Lustgartens auf, wie er von Dantes Irdischen Paradies (Purgatorio, XXVIII–XXXI)¹⁶ bis zu Sannazaros «Arcadia» inszeniert wurde. Es ist ein kaum verhüllter metaphorischer Wink: Wer diesen Ort betritt, atmet den Geist von Venus/Aphrodite. Insofern ermöglicht eine *vita otiosa*, die sich den Künsten widmet, ein mentales Aphrodisiakum; es bietet den Verhärtungen, Erstarrungen, Trägheiten, an denen vereinnahmte Geistestätigkeit zu kranken pflegt, humorale Reanimation – das typische Bedürfnis melancholischer und phlegmatischer Temperamente. Heilsam sind Künste, weil sie unter den Bedingungen von Muße die sinnliche Seite unserer Natur animieren, aber so, dass sie menschliche Kreatürlichkeit als Kreativität wirksam werden lassen. Künste sind die Töchter der Musen, die nicht zufällig die notwendige Muße auf dem Parnass finden, wo Apoll, der Ästhet, aber auch Erfinder der Heilkunst,¹⁷ seinen Sitz hat.

14 Ebd.

15 Pico della Mirandola, Über die Vorstellung / De imaginatione. Lat.-dt. Ausgabe mit einer Einleitung von Charles B. Schmitt u. Katharine Park. Hg. von Eckhard Keßler, München 1984: «die Handlungen aller Lebewesen [haben] ihren Ursprung in der Phantasie oder Vorstellung» (S. 61).

16 In: Franca Brambilla u. Domenico De Robertis (Hgg.), Le Opere di Dante (Edizioni Polistampa). Florenz 2012, S. 859–882.

17 Schipperges (Anm. 50), S. 157.

Dante: <Vita Nova>

Neue Sprache – <Neues Leben>

Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, dass die Kunst der Vormoderne sich selbst als ästhetisches Psychopharmakon verstanden hat, dann dadurch, dass sie, gerade in herausragenden Werken, die Bedingungen eigens inszeniert und ausweist, die dessen Wirkung tun sollten. Ihre Produktion wurde nicht unwesentlich auf die therapeutischen Absichten ihrer Rezeption hin entworfen.

Eines der frühesten und in diesem Sinne zugleich hochreflektierten Werke war Dantes Prosimetrum <Vita Nova> (etwa 1290).¹ Es legt Zeugnis von einem ab, der sein altes Leben hinter sich gelassen und zu einem neuen gefunden hat. Damit lenkt bereits der Titel auf die bewegende Frage hin, welche Notwendigkeit diese Lebenswende ausgelöst haben mochte und wie sie gelingen konnte.

Dante inszeniert das Ereignis anhand eines Musterfalls der Literatur, als Liebesgeschichte. Es muss tiefe, ja geradezu mythische Gründe haben, warum Künstler zu allen Zeiten Liebe zum Thema machen. Die Rhetorik lehrt, dass sie die erste und heftigste unter den sogenannten *passiones* des Menschen ist.² Ihr ungestümer Andrang vermag sich über alle Schranken des Verstandesvermögens hinwegzusetzen (*senza lo fedele consiglio de la ragione*, II). Wie die Mythologie bildreich erklärt, treffen Amors Pfeile jäh und unvermittelt. Wer deshalb erfahren will, was den Menschen ganz ursprünglich bewegt und wie dessen Wunden wieder zu heilen wären, muss ihn an einem liebend aufgewühlten Gemüt studieren. In diesem Zustand kommt die menschliche Natur gleichsam als Naturereignis zur Aufführung.

Das Ereignisfeld <Liebe>³ kennt ein Urmoment, das diese elementaren Veranlassungen aufzudecken vermag: das *innamoramento*. Wer deshalb seiner Spur folgt, betreibt anthropologische Grundlagenforschung. Das trifft vor allem für ältere, vormoderne Sprach- und Bildkunst zu. Hier hat Dantes <Vita nova> ihren geradezu

1 Dante, *Vita nuova*. Einleitung von Edoardo Sanguineti. Anmerkungen von Alfonso Berardinelli (Garzanti. I grandi libri 176). Mailand 1982 u.ö. Italienische Zitate und Kapiteleinteilungen nach dieser Ausgabe. Deutsche Übersetzung nach: Dante Alighieri, *Vita Nova* = Das Neue Leben. Übers. u. komm. von Anna Coseriu u. Ulrike Kunkel. München 1988.

2 Vgl. Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übers. u. mit Anmerkungen vers. von Lenelotte Möller. Wiesbaden 2008, hier Buch 3, S. 140–143.

3 Dazu die Anthologie: *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*. Hg. u. komm. von Ruedi Imbach u. Iñigo Atucha. Paris 2006.

programmatischen Ort. Gegenstand dieses <Büchleins> ist der Beginn des lebenslangen Liebesdienstes zwischen Dante, hier noch als autobiographisierendes Ich eingeführt, und der Beatrice. Er erwähnt sie zwar zur Dame seines Herzens, zum Mittelpunkt seines Lebens, doch die Wirkung, die er durch sie an Leib und Seele erfährt, dient im Grunde seiner Selbsterfahrung.

Im Einzelnen: Im symbolischen neunten Jahr erscheint dem Ich die etwas jüngere Beatrice. Es ist Liebe auf den ersten Blick; eine Epiphanie. Dieser eine Augenblick bewirkt einen Umsturz seines ganzen Gemütslebens (*tremare; ne li minimi polsi*, II). Das Ich wird der Geliebten über ihren Tod hinaus verbunden bleiben. Von diesem Moment an ist es ein anderes. Diese affektive Fixierung beendet jäh seinen jugendlichen Zustand unbeschwerter Naivität. Dante spielt hier diskret auf die Lebensalterlehre an (*puerizia*, II). Noch hat die *anima intellettiva* keine Kontrolle über seine Bewusstseinsvorgänge. Das Ich sieht sich dadurch schutzlos, wie es den Opfern Amors zu widerfahren pflegt, den vitalen Antrieben seiner Natur, der *anima vegetativa*, ausgeliefert. Dante verlegt diese basale Naturenergie des Menschen allerdings in die *anima sensitiva*, wie seine Schrift <Convivio> erklärt,⁴ und betont damit den Eigenwillen der Sinne. Die *anima sensitiva*, gewissermaßen das biotische *primum mobile*, setzt sich blind, ungeistig und rücksichtslos über die beiden anderen Vermögen, den Bauch, die *anima vegetativa* und vor allem über den Kopf, die *anima intellettiva*, hinweg. Seitdem sieht sich das Ich zur Doppelnatur entzweit. Logos und Libido streiten sich fortan um die Deutungshoheit über die kreatürlichen Vitalkräfte. In christlicher Hinsicht steht die Entscheidung jedoch von vornherein fest: Der Bauch hat sich dem Kopf unterzuordnen und sich vergeistigen zu lassen. Dank dieser rechtgläubigen Vorentscheidung verschafft sich Dante den intellektuellen Spielraum, um – zunächst – kühn nach den ureigensten Beweggründen dieses Rohstoffs des Lebens als solchem zu fragen. Dessen Interessen spielen sich, nach heutigen Vorstellungen, im Unbewußten ab. Hier gilt es, den Quellpunkt der Seelenlehre anzusetzen,⁵ ihn aufzuhellen, ihm das <Geheimnis> (*secreto*) seiner unwillkürlichen Macht zu entreißen und sie einem Begriff vom Menschen zugute kommen zu lassen, der seine Geschiedenheit dennoch in einer Einheit zu befrieden vermag.

4 Convivio, in: Le Opere di Dante (Anm. 78), Kap. III, II, 11, S. 356. Deutsche Übersetzung nach: Convivio / Das Gastmahl. Übers. von Thomas Ricklin u. Francis Cheneval. Hamburg 1998, hier S. 16–17.

5 Dante folgt darin Aristoteles, Über die Seele, gr.-dt. Einl., Übers. und Komm. von Horst Seidl. Hamburg 1995 (Philosophische Bibliothek 476), II. 2.413 b, S. 69.

Wie dies gelingen könnte, deutet sich, rückblickend gesehen,⁶ bereits durch die Patenschaft Amors an. Hinter seiner allegorischen Gestalt kündigt sich die große ungenannte an, Venus, das generative Prinzip der Natur schlechthin. Ihr huldigt das Ich im Traum, als es die Beatrice nackt in den Armen Amors sieht; daher seine Lebensaufgabe: deren/seine kreatürliche Zeugungslust seinem geistigen Vermögen anzuverwandeln – ein menschheitsgeschichtlicher Weg, der erst im letzten Vers der <Divina Commedia> ans Ziel kommen wird: *l'amor che move il sol e l'altre stelle*. Im menschlichen Instinktvermögen, nicht im Verstand ist, auf seine unerlöste Weise, die Liebe als Weltgesetz abgeschattet. Mit der <Vita nova> setzt Dantes Suche nach einer heilsamen Vereinbarung des inneren Widerstreits ein. Er geht dabei rücksichtslos vor: Angesichts der Beatrice bringt er seinem Ich die Doppelnatur durch eine unversöhnlich scheinende Doppelreaktion nahe: Seine Geistesnatur verfällt in höchstes Staunen (*si cominciò a meravigliare molto*, II), seine Leibnatur dagegen bricht in Tränen aus (*comincia a piangere*, ebd.). Nicht genug damit: Namentlich zwei erschütternde Ereignisse sind es, die die innere Zerrissenheit des Ich steigern und es zwingen, stufenweise noch weiter auf die Grundanliegen seiner Seelenvermögen einzugehen. Erst dadurch würde es auf den Punkt stoßen, von dem aus sein <nackter> Amor sich in eine Amorologie verwandeln ließe.

Das zweite schockierende Erlebnis auf seinem Seelenweg findet mit zweimal neun Jahren, im Lebensalter der Adoleszenz statt: Das Ich begegnet der Beatrice, und es geschieht das Außerordentliche, das einem Minneliebenden zugestanden wird: Sie schaut auf ihn und grüßt ihn huldvoll (*volsse gli occhi verso quella parte ov'io era [...] mi salutoe molto virtuosamente*, III). Das Ich gerät rollengerecht abermals doppelt außer sich. Ihr Blick lässt ihn die Grenzen der Glückseligkeit «schauen»; ihrem Gruß entnimmt er einen unerhörten «Wohlklang» (*tanta dolcezza*, III). Mit anderen Worten: Beatrices Erscheinung erweckt den Liebenden zu ästhetischer Erkenntnis. Es zieht sich in die Abgeschiedenheit eines Zimmers zurück, um dort, unter den entlastenden Bedingungen einer *vita contemplativa*, sein umwerfendes Erlebnis gedanklich einzuholen (*pensare*). Überaus bemerkenswert ist allerdings, dass sich dieses Sich-Besinnen in Gestalt einer anmutigen Traumvision (*soave sonno; visione*, III) und damit gerade nicht gedankenförmig vollzieht. Nichts Geringeres findet in diesem Augenblick statt, als dass die *anima sensitiva* sich als eine eigene,

6 Zur Struktureinheit der <Vita Nova> vgl. Winfried Wehle, Dichtung über Dichtung. Dantes <Vita Nuova> als Aufhebung des Minnesangs im Epos. München 1986, Kapitel 2 (zugänglich über: <http://edoc.ku-eichstaett.de/6633>, zuletzt aufgerufen am 26.10.2022).

alternative Denkweise zu erkennen gibt – sie spricht die Sprache der Imagination, denkt in Bildern. Wie sehr Liebe dadurch den Gemeinverstand des Ich verletzt, macht der Traum eigens ansichtig: Amor erscheint mit der – libidinös – nackten Beatrice im Arm und zwingt sie, das Herz des Ich zu verspeisen. Wo die Sinnlichkeit der *anima sensitiva* allein herrscht, erweist sie sich als eine Krankheit zum Tode. Entsprechend reagiert das Ich auf diese bildhafte Lektion des weinenden Amor. Es wird von Angst und Schrecken erfasst und rettet sich wiederum ins Nachsinnen (*pensare*), um den Sinn des Sinnbildes zu erfassen. Doch noch ist es zu sehr seiner Liebesleidenschaft verhaftet und begreift nichts.

Um dahin zu kommen, müssen sein Liebesglück und -leid einer weiteren, ultimativen Herausforderung ausgesetzt werden. Dante inszeniert ihre Bedeutung als Annäherung in drei Stufen, in einer Art Todesfuge. Auslösendes Moment ist abermals Beatrice, die dem Ich den Gruß verweigert (Abb. 8), weil er in seiner Liebe zu ihr den öffentlichen Anstand verletzt, den sie als perfekte Verhaltensnorm verkörpert (*oltre li termini della cortesia*, X). Die Symptome seiner seelischen Entstellung kehren wieder: Schmerzen, Tränen, Rückzug an den Ort der Selbstbesinnung. Amor, der Vergil der <Vita nova>, erklärt ihm erneut in der Bildersprache des Traums, dass seiner Liebe nur der Weg der Liebesklage offensteht (*cammino de li sospiri*, XII) – Diagnose seiner krankhaften Entstellung (*trasfiguramento*, XIV).

Welche Folgen dies hat, führen die folgenden Szenen aus. Der Vater der Beatrice wird krank und stirbt (XXII). Sie selbst verfällt in tiefen Schmerz; Tränen bezeugen ihn physiologisch. Das Ich hört davon und wird so sehr von Mitleidsenschaft befallen (*assalito*), dass es sich ganz entfremdet erscheint (*non pare esso, tal è divenuto*, XXII). Wer die Beatrice so gesehen hätte, wäre dem Tod nahe gewesen (XXII). Das Schicksal des Vaters war jedoch nur ein Vorzeichen. Wenige Tage später erfasst den Liebenden selbst eine schwere, bittere Krankheit, Ausdruck einer melancholischen Verhärtung seiner Lebensgeister (*amarissima pena; debolezza; non si possono muovere*, XXIII). Weinen, Seufzen, der Blick nach außen verschlossen und wirr, wie von Sinnen verfällt er in Phantasien, die ihm das Trugbild einer toten Beatrice vor sein inneres Auge stellen und es sich selbst den Tod herbeiwünschen lässt (XXIII) – die völlige Perversion des Lebenswillens seiner *anima sensitiva*. Doch auch diese Episode bereitet nur auf den Paroxysmus seiner Leidensgeschichte vor: ihren Tod selbst als Erfüllung ihres Namens, *Beatrice beata* (XXIII), die zu den Seligen Aufgestiegene. Wie reagiert das Ich angesichts dieser für ihn sentimental Katastrophe? Nun, da die, die <sein Leben> war, den Sinnen entzogen ist, wurde mit ihr zugleich sein Seelenleben unter dem Eindruck der *anima sensitiva* zerstört (*distruggitore de l'anima mia*, XXXI). Der Liebende ist auf den Tiefpunkt seiner



Abb. 8: Henry Holiday, <Dante and Beatrice>, 1833, Walker Art Gallery, Liverpool. – Beatrice verweigert Blick und Gruß (<Vita Nova>, X)

sinnlichen Verhaftung gestoßen: Wer ihren libidinösen Impulsen folgt, tötet seine *anima intellettiva*.

Es ist die alles entscheidende Peripetie in der Liebesgeschichte des Ich und so, wie es die Lebensalterlehre in der Mitte des Lebens vorsieht. Die <Divina Commedia> wird hier – *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (Inferno, I, V. 1) – wieder ansetzen und den Weg des Ich in der <Vita nova> zu Ende verfolgen. In diesem Stadium weitet Dante zunächst die Minnefiktion aus und bindet sein Ich auch an die Beatrice *in mortem*. Wie aber wäre ihrem leiblichen Tod, der dem Liebenden alle sinnlichen Anhaltspunkte entzieht, noch ein Anstoß zur <glücklichen> Wiederherstellung seiner melancholisch zerrütteten Seelenlage möglich? Die Wende seines Lebens zieht eine grundlegende Wende seiner Wahrnehmung nach sich. Bisher hatte es der Beatrice gehuldigt, weil ihn ihr Amor gefesselt hat. Seine Leidenschaft hatte ihn narzisstisch verengt. Jetzt aber konnte er sich die Beatrice lediglich noch in seiner Vorstellung vergegenwärtigen und sie sich als ein Bild nacherschaffen. Andererseits aber war es ihm in dieser Form möglich, mehr von sich abzusehen und sich umso mehr ihr um ihrer selbst willen zuzuwenden und in sich aufzunehmen,

was sie für sich genommen bedeutet; mit anderen Worten: seine subjektive Anteilnahme zu objektivieren und damit den Bann seiner sinnlichen Verhaftung zu lösen.

Damit öffnet sich die Liebesgeschichte der <Vita nova> schließlich auf eine Therapiegeschichte. Sie ist Dante umso wichtiger, als er sie gleichzeitig schon mit dem Beatrice-Ereignis entfaltet. Der Amor hat es von Anfang an als mentale Dezentrierung ausgeführt; das rückblickend schreibende Ich es aber als Suche nach einer Rezentrierung nachvollzogen. Die Beatrice hatte ihm nicht nur den Verstand geraubt und einen gravierenden Ordnungsverlust zugemutet. Es hatte ihm auch die Sprache verschlagen (*parlare fabuloso*, II). Deren Funktion haben die nicht enden wollenden Seufzer übernommen. Das Ich musste zudem die höchst befremdliche Erfahrung machen, dass die *anima sensitiva* mit einer eigenen Stimme spricht, die sich dem Verstand entzieht. Die erotische Ansprache seiner Minneherrin brachte das Ich dazu, sie mit den Augen verschlingen zu wollen. Gleichzeitig aber litt es unter diesem getrübbten Blick, der es nicht mehr klar sehen und denken ließ. Ausdruck dessen waren die reichlich vergossenen Tränen. Der Liebende sah sich dadurch zu einer nonverbalen Kommunikation verurteilt, die ohne das Allgemeinwissen der Worte auskommt. Nichts Geringeres wird dadurch offenkundig, als dass Eros, die dunkle Ansprache der *anima sensitiva*, dem Logos, der klaren Stimme der *anima intellettiva*, gleichsam als Ursprache vorausgeht.

Damit ist der eigentliche Grenzkonflikt von Dantes <Vita nova> berührt. Da angesichts der untadeligen Tugend der Geliebten an eine sinnliche Erfüllung nicht zu denken ist, muss das psychophysische Ungleichgewicht des Liebenden auf andere Weise behandelt werden. Dante setzt dafür beispielgebend auf – poetische – Logotherapie. Was tut sein Ich in der Not seiner Selbstentfremdung? Es versteht sich zwar selbst nicht mehr, nimmt aber bezeichnenderweise Zuflucht zu einem Sonett (*A ciascun' alma presa*, III), um sich in dieser sprachlichen Entäußerung ein Bild von sich zu machen. Entsprechend fällt es aus. Es wählt zwar den Minnediskurs, die hohe Sprachkompetenz der *fedeli d'amore*, des Sachverständigenrats in <Amorfragen>. Doch weder der Liebende noch seine Korrespondenten im Sonettentausch haben den wahren Sinn (*lo verace giudicio*, III) seiner nächtlichen Vision verstanden, die er in seinen Versen festgehalten hat – ein kapitaless Diskursversagen: Die Liebesekstase, die die Beatrice, die Verkörperung der *anima sensitiva*, dem Ich eingibt, lässt sich mit der tradierten Reimsprechkunst (*l'arte del dire parole per rima*, III), die im Dienst der *anima intellettiva* steht, nicht mehr auffangen und damit auch die zerstörte Gemütsinfalt nicht wiederherstellen.

Ein Dilemma: Einerseits gibt Dante zu verstehen, dass Poesie einen besseren Zugang zu den tiefsten menschlichen Beweggründen hat als systematisches Denken,

andererseits aber kann ihnen das bisherige Reimsprechen nicht mehr genügen. Sein neues Leben, das mit der Beatrice einsetzt, verlangt nach einer neuen Sprache, um sein Außer-sich-Sein wieder in ein Eins-mit-sich-Sein zu überführen. Auch auf diesem Gebiet wird Amor zum Sprachführer (XII) – so wie Vergil in der <Göttlichen Komödie>. Regelmäßig fühlt sich das Ich zwischen hochfliegender Entzückung und Niedergeschlagenheit hin- und hergerissen, mit der Folge, dass nach der Grußverweigerung sich seine Sprachnot analog zu seinem *amore novissimo* (XVIII), zu einem *parlare novissimo* (XLII) zu steigern hat. Darüber reflektiert es, wenn es sich in die Abgeschiedenheit der *vita solitaria* zurückzieht. Dort geht ihm in der Reflexion auf die große Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (XIX) ein wegweisender Zusammenhang auf: Die Augen, von der Schönheit fasziniert, sind Ursprung der Liebe, der Mund aber ist – sprachliches – Ziel dieser Liebe (XIX)! Sinnliches Sehen erfüllt sich in ästhetischem Sagen. In den Vordergrund treten damit die lautlichen, hörbaren, musikalischen, rhythmischen Seiten der Sprache. Der Eros, heißt dies, hat seine ureigenste Entsprechung im Melos, nicht im Logos. Unmittelbar darauf bestätigt das nachsinnende Ich, dass die den Sinnen entschwundene Beatrice eine zunehmend sinnliche Sprache verlangt, um präsent zu bleiben. Ihr beglückender Gruß (*dolcissimo parlare*) und ihr wunderbares Lächeln (*mirabile riso*) (XXI) finden sich im «süßen» Wohlklang und in übereinstimmenden expressiven Gesten wieder. Das mentale Drama des Ich soll mithin im Vorstellungs-, nicht im Denkvermögen ausgetragen werden.

Was dies auf der Suche nach seinem Seelenheil bedeutet, bringt endgültig der Tod der Beatrice zum Vorschein: Sie ist zu einem vollkommenen Abstractum für den Liebenden geworden. Geblieben ist ihm nur das Bild, mit dem ihre leibliche Erscheinung sich seiner *anima sensitiva* eingepägt hat. Will er ihr weiterhin nahe sein, hat er ihre körperliche Schönheit in einen schönen Wortkörper zu übersetzen. Das Gedicht empfiehlt sich damit als Erfahrungsraum, an dem sich seine angegriffene seelische Gesundheit behandeln lässt. Wie dieser therapeutische Dienst im Endeffekt gelingen kann, dazu muss das Ich ein längeres retardierendes Moment, mehrere melancholische Anfälle erleiden. Am Tiefpunkt seiner Krise aber ist schließlich alle Augenlust bereinigt (*Gli occhi vinti*, XXXI, V. 1–3). Von seiner Liebesleidenschaft bleiben lediglich das Leid und seine zerrüttete Sprache des Weinens, Klagens und Seufzens.

An dieser Endstation seiner *via dolorosa* setzt jedoch eine Entwicklung ein, die in einem *salto vitale* endet. Abermals zieht sich das Ich an einen Ort der *vita contemplativa* zurück (*molto pensoso*, XXXV), um seinen Fall nach traditionellen Maßstäben (*da la ragione mosso*, XXXVIII) zu bedenken. Jetzt jedoch, nach all

den erlittenen Entfremdungen, erscheint ihm eine rationale Denkweise geradezu verwerflich (*vilissimo*, XXXIII). Wie der verewigten Herrin angemessen gerecht zu werden wäre, so wird ihm jetzt klar, kann daher nicht länger begrifflich, sondern nur bildlich gelingen. Und demonstrativ geht er von einer *vita-contemplativa*-Einstellung zu einer *vita otiosa* über: Er beginnt im Gedenken an die Glückselige Engelsgestalten zu zeichnen (*disegnare figure d'angeli*, XXXIV). Es ist der entscheidende Übergang von einer unzureichenden Gedankenkunst zu einer Ikonotherapie seiner Herzschmerzen (XXXIV). In Bildern zu denken, heißt dies, wird dem ursprünglichen Lebensimpuls der Libido gerechter, als ihn amotheologisch erkalten zu lassen. Einmal in Gang gekommen, setzt sich der Diskurswandel fort. Das Ich beobachtet Pilger auf dem Weg zur Verehrung des Schweißbands der *Veronica* – ein raffiniertes Wortspiel. Es plädiert für bildlich verhülltes Sprechen: *Veronica*: <vera icona> (XL). Das Höchste lässt sich nur imaginativ erfassen, alles Irdische ist nur ein Gleichnis. Anders gesagt: Mit einer Dichtung, die die Bildersprache der Imagination beherrscht, ist die Tiefennatur des Menschen eher anzusprechen als mit theologischen oder philosophischen Distinktionen in der Art des *doctor angelicus* Thomas von Aquin. Und so geht dem Ich am Ende auf, dass man die himmlische Beatrice im Grunde <Amor> nennen müsste. Sie enthüllt sich ihm als eine antikisierende Bildungsallegorie (XXV), im Weiteren als ein schwerwiegendes Zeichen. Als solches vermag es über sich hinaus zu weisen auf das, was im <Namen> Beatrice verheißen ist, die *beatitudine* (XXVIII). Diese der verwundeten Seele zugute kommen zu lassen, ist vorrangig auf diese übertragene, uneigentliche Weise möglich – mit der Sprache der Metapher, Metonymie, Allegorie, des Exempels. In ihrer poetischen Umschrift können sich die ungezügelten Visionen, zu denen es den Liebenden in den höchsten Momenten seiner Entäußerung fortgerissen hat, in den kulturell gesicherten Raum der Dichtung entfalten und der *anima sensitiva* gesellschaftlich zulässiges Gehör verschaffen, besser jedenfalls, als es der Verstand vermag (*lo mio intelletto no lo puote comprendere*, XLI). So gesehen ist ihre bildliche Sprechweise wie Musik für die Einbildungskraft, welche die irdische Beatrice in den melotherapeutischen Klangkörper des *dolce stil nuovo* zu verwandeln vermochte.

Abermals hat Dante mit einer ingeniösen Wortkorrespondenz eigens auf seine Poesie als Heilmittel aufmerksam gemacht. Gipfelereignis des liebenden Ich war der Gruß der Beatrice (*salutare*, III). Wie ein Leitmotiv begleitet es den Liebes- und Leidensweg des Ich. Mal um Mal verdichtet sich seine Bedeutung. In seiner rückblickenden Minnebiographie erkennt das Ich schließlich, dass bereits im *saluto* der Beatrice die eigentliche *salute*, die <Gesundheit>, verheißen war, die seine liebeskranke Seele braucht. Geradezu wie ein Rezept in der auffälligen Hervorhebung

einer *figura etymologica* wird es dem Ich ans Herz gelegt: *salute salutava* (XI). Darin ist zugleich auch eine Medikation angekündigt. Das <Heil>, das von ihrem Gruß auszugehen vermag, wird durch ihre Gesten und Worte vermittelt. Im weiteren Sinne gibt der Text schon an dieser Stelle zu verstehen, dass die psychophysische Kränkung des Ich auf semiotische Weise therapiert werden kann. Es hatte jedoch des ganzen Leidensweges bedurft, um es schließlich auszuarbeiten. Eine weitere, verschlüsselte Ankündigung hat dies aufgenommen und präzisiert. Im ersten Gedicht der <Vita nova> (*A ciascun' alma presa*, III), das die erste Vision des Ich verarbeitet, wird seine Poesie als <Gruß> Amors an seine Sachverständigen (*fedeli d'amore*) bezeichnet (*salute in lor segnor, cioè Amore*, ebd.) und dadurch als Hauptsprache der Liebe, der ursprünglichsten Bewegtheit des Menschen anerkannt. Wer, wenn nicht sie, empfiehlt sich damit als originäre mentale Vermittlerin der eigenwilligen drei Seelenvermögen und der unterschiedlichen Verschattungen der vier Temperamente, namentlich des melancholischen und seiner Erdschwere? Eine verschwiegene, erst in der <Divina Commedia> ganz entfaltete Wirkung besteht schließlich darin, dass die Ikono- und Melotherapie der Dichtung nicht nur psychophysisch heilsam ist, sondern auch metaphysisch. Die Beatrice, Sinnbild gewordene Sinnlichkeit, wird den Jenseitswanderer dann zum kosmischen Ugrund allen Seelenheils führen: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* (Paradiso, XXXIII; letzter Vers der <Divina Commedia>). Er kann den tiefen Sinn zwar nicht begreifen, aber seiner emphatisch, mit den Mitteln der Poesie immerhin inne werden. Der <Dante> der <Divina Commedia> legt dafür im letzten Gesang ein unübertreffliches Bekenntnis ab: Wie unzulänglich erschienen ihm Sprache und Begriffe (*Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto*, Paradiso, XXXIII, V. 121–123) angesichts der Herrlichkeiten des Empyreums. Was er davon seinen Worten mitteilen kann, ermisst sich lediglich an der beglückenden affektiven Wirkung (*il dolce*), die in seinen Versen anklingt (*per sonare un poco in questi versi*, Paradiso, XXXIII, V. 74–77). Dann, sagt er in der Rückschau, fühle ich, dass ich im höchsten Maße (*il sommo piacer*) genossen habe (*mi / sento ch' i' gode*). Ästhetische Gemütsbewegung ist der Schlüssel, um seelisches Einvernehmen wiederherzustellen.

Im Kontext seiner Zeit war Dante damit avantgardistisch. Er hat den kreatürlichen Anmeldungen der menschlichen Natur eine eigene Erkenntnisfähigkeit, den Logos des Bilderdenkens, eingeräumt und ihr eine eigene Sprache zugestanden, das Melos seiner Hörform. Sie sollten nicht länger als Ornat zugunsten orthodox befestigter Glaubenswahrheiten zum Schweigen gebracht werden. Erst mit Rücksicht auf diese Tiefensprache würde der Geist natürlich und die Natur geistig werden können. Als Praxis dieses <seelischen> Naturheilverfahrens aber empfiehlt

sich die Kunst mit ihrer alternativen Sprache. Sie begründet gewissermaßen eine Liebesform des Denkens. Nach heutigen Begriffen hat schon Dante damit geltend gemacht, dass ein humanes Menschenbild ohne ästhetische Wahrnehmung der Lebensinteressen anfällig für innere Verwerfungen ist.

Boccaccio: <Decameron>

Prosatherapie des Herzens

Welche Macht und Wirkung von ihr auszugehen vermag, kann ein anderes, prominentes Beispiel veranschaulichen: Boccaccios berühmt-berüchtigtes <Decameron> von ca. 1350. Ein intensiver Dialog verbindet es mit Dantes <Divina Commedia>. Boccaccio hat sie nicht nur mehrfach beschrieben und sie Petrarca als Freundschaftsgabe überreicht. In der Kirche San Stefano in Badia zu Florenz hatte er zugleich 17 Gesänge in 60 Lesungen öffentlich ausgelegt – eine Art exegetische Weihehandlung, die als <Lectura Dantis> bis heute fort dauert. Die 100 Novellen seines <Decameron> korrespondieren darüber hinaus auffällig mit den 100 Gesängen der <Göttlichen Komödie>. Schon deshalb ließe sich auch sein Werk als *commedia*, allerdings als *commedia umana* bezeichnen. Wenn aber schon Dantes kunstvolles Versepos als lügnerisch verdächtigt wurde, um wie viel mehr muss das für die scheinbar kunstlose Erzählprosa des <Decameron> gelten, das nur menschlich-allzumenschliche Geschichten ausbreitet. Boccaccio versucht zwar, sie mit Glaubwürdigkeit auszustatten, indem er seine Fälle als tatsächliche Vorfälle in der Art zeitgenössischer Chroniken inszeniert, mit Orts- und Zeitangaben, Namen und Zeugen. Diese Anbindung ans Erfahrungswissen war darüber hinaus umso notwendiger, als sie gerade nicht, wie bei Dante, die Heilsaussichten des Menschen im Jenseits, sondern im Diesseits suchen, das an der schweren Melancholie der Erbsünde leidet. Zwar hatte auch Dante seine Jenseitswanderung unter dieser Belastung begonnen, sie in der *selva oscura* des ersten Verses ins Bild gesetzt und ihre Schrecken im <Inferno> ausgemalt. Das <Decameron> nimmt sie in den verheerenden Verwüstungen der Pest auf. Doch welcher Unterschied, wie der Mensch sich jeweils aus seiner geistigen und leiblichen Lebensgefahr sollte retten können. Noch im Moment der höchsten Gefährdung setzt Dante ein Zeichen der Erlösung, als er sich mit den drei allegorischen Bestien (Inferno, I, V. 32–35) konfrontiert sah: Ein Lichtschein von oben deutet von ferne auf den Glanz des Empyreums, der ihm am Ende seines Weges aufscheinen wird. Es ist die spirituelle Lösung: Der Mensch ist eins mit sich in Gott. Auch Boccaccio bedankt sich bei seinem Gott – aber es ist Amor, der ihm die Gabe verliehen hat, auf lustvolle Weise (*piacere*, 7,15) den betrübten Gemütern Tröstung (1238,1)

und Entlastung des beschwerten Gemüts gewährt zu haben.¹ Es ist die anthropologische Lösung: Der Mensch wird eins mit sich aus sich selbst.

Zwischen beiden zeichnet sich ein Epochenübergang ab. Er wirkt umso anschaulicher, als beide vom selben problematischen Anlass ihr Schreibprojekt ausgehen lassen: Der prinzipiellen Unvollkommenheit des menschlichen Daseins. Und beide sehen in der Kunst ein Mittel, es nach der Temperamentenlehre zu deuten und die Grundbefindlichkeit als Melancholie zu diagnostizieren. Dante beschränkt sich dabei auf die Symptome. Die Lebensalterlehre setzte den zeitlichen Rahmen (*nel mezzo del cammin di nostra vita*, Inferno, I, V. 1). Die Anfechtungen der Leidenschaft haben ihn vom rechten Weg abgebracht – das Bild gibt die Einsicht in die krankhafte Abweichung vom seelischen Gleichgewicht wieder, das in einem gottgefälligen Leben besteht. Dantes Ich findet am Ende zu einem *sommo piacere* zurück, das in der Glückseligkeit des Empyreums seine Erfüllung hat.

Boccaccios innerweltliche Behandlungsmethode bedarf dagegen einer ungleich leibnäheren Begründung. Auch er lehnt sich an die Lebensalterlehre an: einer, der durch seine adoleszente Liebeskrankheit, mit etwa 35, wie der <Dante> der <Divina Commedia>, die Klugheit des Mannesalters erlangt hat und im Proömium seines Buches seinen Heilungsprozess nachvollzieht. Dreifach betont er die melancholische Komplexion, die niemanden verschont. Auch er führt sie, der literarischen Diagnosetradition folgend, auf das Walten Amors, dem unbeherrschten Begehren der Instinktnatur (*appetiti; desiderij; morte*, 4,3–5) zurück. Dieselbe betrübte Gemütsverfassung (*noia; malinconia*, 5,9) unterstellt er zugleich den anmutigen und liebessehnsüchtigen jungen Frauen, denen er galant seine Geschichten widmet. In ihren Kammern führten sie eine unfreiwillige *vita contemplativa* (*pensieri*, 6,12). Letztlich sind aber auch sie nur ein Sonderfall eben der melancholischen Gefährdung schlechthin, die hinter jedem Leben steht. Nach heutigen Begriffen hat schon Boccaccio Kontingenz als das Wesen der Lebenswelt erfasst. Dies bringt mit geradezu weltanschaulicher Wucht der Ausbruch der Pest zutage. Seine detaillierte Schilderung, ein rhetorisches Meisterwerk, bietet ein erschütterndes Sittenge-

¹ Insofern nichts anderes angegeben, wird folgende Ausgabe zitiert: Giovanni Boccaccio, Decameron. Hg. von Vittore Branca, Florenz 1965 u.ö. Danach die Stellenverweise wie folgt: 7,15 heißt S. 7, Satz 15. Deutsche Übersetzung nach: Giovanni Boccaccio, Das Dekameron. Aus dem Italienischen von Karl Witte. Durchges. von Helmut Bode. Nachwort von Winfried Wehle. Düsseldorf u. Zürich 2005. Zum weiteren Zusammenhang und zur Literatur über das <Decameron> vgl. Winfried Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst. In: Arno Borst u.a. (Hgg.), Tod im Mittelalter (Konstanzer Bibliothek 20). Konstanz 1993, S. 221–260 (zugänglich über: <https://edoc.ku.de/3922>, zuletzt aufgerufen am 26.10.2022).

mälde. Es zeigt, wie alles, der Einzelne, die Gesellschaft, die ganze Weltvorstellung der Anarchie verfällt: Das bestehende Menschenbild erleidet einen vernichtenden Ordnungsverlust. Zahlreiche Nahaufnahmen belegen, wie alle auf je unterschiedliche Weise außer sich geraten. Obwohl Boccaccio nicht mit der Systematik wie Dante vorgeht, führt auch er auf seine Weise eine grundlegende anthropologische Analytik durch. Er gibt es allerdings erst auf den zweiten Blick zu erkennen, weil er das <Decameron> zweisprachig angelegt hat. Das Fabulierende der Geschichten bildet einen leicht zugänglichen *sensus litteralis* für <schlichte Gemüter> (1241,21). Darüber hinaus aber – er weist ausdrücklich darauf hin – würde eine <verständige Person> (*intendente persona*, 1239,4) einen tieferen, einen Figursinn erfassen können. Er wird in den Rahmungen des Textes ausgeführt. Im Hinblick darauf dringt er hinter all den menschlichen Verwerfungen auf ihr anthropologisches Verursachungsprinzip, den Selbsterhaltungstrieb der *anima vegetativa*. Deren Naturenergie, die auch Tiere und Pflanzen am Leben erhält, hat selbst kein anderes, höheres Interesse. Darin beurteilt Boccaccio sie ungleich empirischer als Dante mit seiner Himmelsleiter. Der Todesdrohung durch die Pest kann sich keiner entziehen; das Instinktvermögen bestimmt das Handeln der Menschen geradezu diktatorisch und setzt sich dadurch über alle kulturellen Vorkehrungen hinweg; seine primitiven Begierden, die *appetiti*, übernehmen die Herrschaft über den Menschen. Das einvernehmliche Zusammenspiel der drei Seelenvermögen – des Denkens, Fühlens und Wollens –, das eine zeitgenössische Norm des Humanen bildet, ist zerrüttet. Jedes gehorcht seinem eigenen Impuls und schafft jene Vereinseitigung und Entstellung, die nach humoralpathologischer Lehre krank macht. Von Bigotterie und asketischer Weltverneinung, zu der die *anima rationalis* Zuflucht nimmt, über Völlerei und Unzucht, die Ausartungen der *anima vegetativa*, bis hin zu selbstlos karitativer Hingabe an die *anima sensitiva* zerfällt das Seelenleben in seine heterogenen Einzelinteressen. «Aller menschlicher Verstand und Vorsorge war gegen sie [die Pest] wertlos» (13,9). Die Folgen hat Boccaccio mit einem drastischen Bild illustriert: Die Tiere seien abends von selbst in die Ställe zurückgekehrt; «als ob sie mit Vernunft begabt gewesen wären» (25,46) – verkehrte Welt. Ihre geltenden Ordnungsprinzipien haben dem Ansturm des Animalischen nicht standgehalten, welches das Niveau <Mensch> auf das primitive Instinktvermögen (*come bestie*, 25,43) herabgezogen hat.

Boccaccio benutzt das Unheil, das die historische Pest von 1348 angerichtet hat, um mit dem Humanschadensbericht seines <Decameron> Antworten auf die Frage zu geben, ob und wie der menschliche Lebensentwurf auf eine weniger anfällige Grundlage gestellt werden kann. Dazu setzt er mit einer unerbittlichen Diagnose

ein. Unterschiedslos wirft die Epidemie alle nieder: Arme und Reiche, Kranke und Gesunde, Fromme und Sünder, Weltliche und Geistliche – und die Kinder. Eklatanter kann nicht zum Ausdruck kommen, dass Ärzte und Theologen, physische und metaphysische Wissenschaft, machtlos gegen das kollektive Sterben sind. Über allem aber lastet die eigentlich verbotene Frage, die als solche deshalb auch nicht ausgesprochen, nur nahegelegt wird: War dieses massenhafte Sterben ohne Verdienst und ohne Ansehen der Person mit einem strafenden, aber gerechten Gott noch vereinbar? Nicht dass Boccaccio seine Existenz bezweifeln würde. Neben Amor, dem irdischen Gott, bezeugt er seine Reverenz auch gegenüber dem Überirdischen (7,15). Zeichenhaft beginnt und endet die Geschichte der zehn jungen Leute in der Kirche Santa Maria Novella. Dennoch: Nährt dies nicht die Vorstellung, der Schöpfer habe sich als *deus absconditus* hinter seine Schöpfung zurückgezogen? Mit dem folgenreichen Umkehrschluss, dass der Mensch dann selbst für seine – pathogene – Lebenswelt aufzukommen hat. Menschliches Handeln rückt damit entschieden mehr ins Zentrum von Sinn und Zweck seiner Existenz. Man darf darin bereits eine frühhumanistische Wendung der Frage nach dem Menschen sehen. Im Ansatz nimmt Boccaccio bereits eine Position ein, wie sie später etwa Walington systematisch veranschaulicht (siehe oben), dass die *anima* des Menschen als Fernhorizont des Göttlichen in den Hintergrund gerückt ist. Dessen Stelle haben gewissermaßen Temperamentenlehre und Humoralpathologie eingenommen. Anthropologie löst Theologie als Grundriss des Wissens ab.

Diesen Spielraum des Menschenmöglichen zu vermessen, dies ist Boccaccios Anliegen. Die Rahmenerzählung, darin besteht das prinzipielle Anliegen des <Decameron>, hat es in ebenso anmutige wie subtile Narration übersetzt – mit einem umwerfenden Resultat am Ende.² Darsteller der Handlung sind zehn wohlhabende junge Leute aus guter Gesellschaft, die deren sittlichen Höchstwert *onestà* (27,49) vorbildlich verkörpern. Ihn liefert Boccaccio der *bestialità* der Pest zur Bewährung aus. Die zehn führen gleichsam die Frage auf, ob die Tugendordnung ihrer heilen Welt dem allgemeinen Unheil zu widerstehen vermag, das über sie gekommen ist. Wie reagieren sie auf die körperliche und geistige Krankheit der Zeit? Wie so viele: Sie fliehen (33,65), um ihr Leben und ihre untadelige gesellschaftliche <Vernunft> (*ragione*) zu retten. Dem erniedrigenden Chaos der Pest in der Stadt setzt Boccaccios Versuchsanordnung die Villen und Gärten der Familien draußen vor der Stadt entgegen. Diese Raumverteilung macht das Draußen zu einer Demons-

² Dazu Wachinger (Anm. 63), S. 26–29, der den Aufenthalt der *brigata* weniger als einen ethischen Erfahrungsprozess denn als ein «Exerzitium der Heiterkeit» (S. 29) deutet.

tration für die Lebensform der *vita otiosa*. Sie will allerdings von den <verständigen Personen> zugleich sinnbildlich aufgefaßt werden. Die Landhäuser schließen sich gegen die umgebende Natur ab und repräsentieren so das Vermögen der *anima rationalis*. In den Gärten hingegen darf die Natur dominieren, sie verleihen damit der *anima vegetativa* kultivierten Ausdruck – unschwer ist darin das Abbild der menschlichen Doppelnatur zu erkennen. Sie wiederum spielt auf entsprechende Lebensformen an: die herrschaftliche Baukunst der Villen auf die *vita activa*, die idyllische Landschaftsgestaltung auf die *vita otiosa*. Beides zusammen lässt die verheerenden Lebensumstände hinter sich. Sie schließen sich in schöngestiger Exklusivität gegen alle Anfechtungen und die Allgemeinheit ab. Die Bewahrung eines höfisch-patrizischen Lebensstandards gelingt damit nur durch den Ausschluss der anderen. Doch kommt dies nicht einer erlesenen Form der Vereinseitigung und damit einer subtilen Kränkung des Sozialverhaltens und der Nächstenliebe gleich, deren Gebot an die Stirn des <Decameron> geschrieben steht: Mitgefühl mit den Bedrängten zu haben, das sei Menschlichkeit (3,2)? Mit anderen Worten: Ihr Fest auf ihren Landgütern bestätigt zwar vollendete Gesittung, lässt es aber an der rechten Gesinnung fehlen. Ihre Gesellschaftskunst ist narzisstisch, der Heiterkeit ihres Umgangs mangelt es an Herzensbildung. Im Gegensatz zu Dantes Ich glauben sie, mit sich im Reinen zu sein, weil sie sich in vorbildlicher Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen und moralischen Idealen befinden. Ihnen entgeht, dass sie die sensiblen Ansprüche der *anima sensitiva* verletzen und damit in das Sündenbild verfallen, das der Campo Santo zu Pisa als Mahnmal errichtet hat (Abb. 9). Boccaccio riskiert viel: Er wagt nichts weniger als einen Umsturz in der bisherigen Hierarchie der drei Seelenvermögen. Bisher galt: Ein Ausgleich ihrer unterschiedlichen Bestrebungen sollte stets durch Vergeistigung herbeigeführt werden. Das <Decameron> wirft jedoch gerade die Frage auf, ob ein Begriff vom Menschen nicht auch und lebensnah dadurch gelingen kann, dass er sich in ein Einvernehmen mit den anderen bringt. Das hieße, den humoralpathologischen Gefahren der Selbstsorge mit einer Handlungsweise zu begegnen, die auf Gegenseitigkeit setzt. Er widersteht damit dem kirchlichen Rigorismus, dass gut und richtig nur handelt, wer unterdrückt, was ihn von Natur aus bewegt. Seine Haltung entspricht einer anthropologisch begründbaren Ethik der christlichen Nächstenliebe. Doch was sie anbelangt, war sie nicht Gegenstand der christlichen Glaubenslehre? Es lässt sich kaum entscheiden, ob Boccaccios <Decameron> damit insgeheim Kritik an einem christlich verhärteten Menschenbild übt. Offensichtlich aber ist, dass er neben dem kirchlichen Gebot einen Weg der Mitmenschlichkeit erkundet, der im Vermögen des <Herzens>, der *anima sensitiva*, angelegt und damit nicht



Abb. 9: Buonamico di Cristofano, detto Buffalmacco, «Il Trionfo della Morte», ca. 1340, Camposanto di Pisa, Ausschnitt: der Liebesgarten

heilsgeschichtlich verordnet, sondern in die Verfügbarkeit des Menschen selbst gestellt ist. So behauptet er etwa in der ersten Novelle des fünften Tages, dass Amor, ursprünglicher menschlicher Kommunikationsakt, den Menschen nicht nur über das Tier erhebt (579,2). Diesem <natürlichen Affekt> komme, betont die erste Novelle des vierten Tages, ein geradezu eigener Tugendwert zu (456,32). In Bezug darauf geht das <Decameron> bereits mit einer grundlegend humanistischen Frage um: Wozu ist der Mensch von seiner Natur her disponiert, bevor ihm Glaube, Recht, Tradition und Brauchtum eine zweite Natur angepasst haben?

Wer so fragt, muss sich allerdings keinem geringen methodischen Problem stellen. Da wir immer schon von unserer Lebenswelt vereinnahmt sind, damit mehr oder minder an Zivilisationsabgaben leiden, bedeutet dies, mit den Mitteln der Kultur hinter diese Kultur zurückzugehen. Darauf gibt Boccaccio eine epochenbildende Antwort. Sein <Decameron> endet mit einer unerhörten Begebenheit: Die zehn jungen Leute brechen nach nur 14 Tagen ihr Lustleben auf dem Lande ab und kehren in die Stadt zurück, wo die Pest unvermindert weiterwütet. Was hat ihre mitgebrachte Gesinnung so drastisch verändert? Die Antwort ist ebenso offensichtlich wie programmatisch: Sie haben sich hundert Geschichten erzählt. Der Blick in deren narrativen Spiegel hat sie therapiert. Etwa siebzig der hundert

Exempel zeigen die Leute in den Fesseln Amors. Ein anderer wunder Punkt unseres Fehlverhaltens ist Ignoranz. Als dumm erweist sich, wer aus Erfahrung nicht klug geworden ist und sich dadurch nach außen, an den Rand des Gemeinns abgedrängt sieht. Insgesamt arbeitet Boccaccio so gut wie alle mentalen Schadensfälle der verbreiteten Tugend- und Lasterkataloge, Sündenregister, Standesspiegel oder Volksweisheiten ab. Kaum eine unserer Schwächen bleibt verborgen. Seine Sozialrevue geht dabei jedoch durchaus – man darf sagen – methodisch und systematisch vor, denn mehr oder minder ausdrücklich dreht sich jede Novelle um einen Konflikt der Abweichung von dem, was in einer gegebenen Situation als normativ zu erwarten gewesen wäre. Jede hat insofern den Charakter einer humoralen Krankenakte. Die Erzählkunst Boccaccios reagiert dabei im Übrigen auf die Rhetorik, die ihrerseits die Aufgabe hat, die Sprache der *anima sensitiva* anthropologisch zu ordnen: Heitere Geschichten folgen der milden Abweichung des *delectare*, fatale der heftigen des *movere*; die Kommentare des Erzählers und der *lieta brigata* entsprechen dem *deliberare* bzw. dem vernünftig abwägenden *docere* und seiner <Moral von der Geschichte>.

Damit wird schließlich die entscheidende *dispositio* erkennbar, die den Gesinnungswandel der zehn ermöglicht. Die vornehmen jungen Leute tragen sich die einzelnen Fälle in der Überzeugung vor, dass sie dank ihrer untadeligen *civiltà* und *onestà* gegen solche Anfechtungen des Gemeinns immun sind. Von den erzählten Fällen her gesehen wird ihnen jedoch im Grunde unverblümt vor Augen geführt, was sie aus ihrem abgehobenen Gesellschaftsbild gerade ausgeblendet haben. Das erkenntnistiftende Moment besteht darin, dass sie jeden Fall gemeinschaftlich besprechen. Dadurch setzen sie sich mit einer kontingenten Lebensweise auseinander, die nicht die ihre ist. Sie wird jedoch von ganz anderen Gesetzen als von ihrer *cortesía* beherrscht, mit der schon Dante das tugendhafte Betragen der Beatrice als geistigen Adel ausgezeichnet hatte (*cortesissima*, III; *gentilissima*, VI; *nobilissima*, XXXVI). In den Novellen hingegen kommt das gelebte Leben in seiner Bedingtheit, Unwägbarkeit, Unbeständigkeit zur Sprache. In deren Welt heißt es zurechtzukommen. Verlangt ist Witz, List, Geistesgegenwart, Einfallsreichtum, die kreativen Gaben des kreatürlichen Instinktvermögens, um sich aus den unvermeidlichen Verstrickungen des Bedürfnislebens zu befreien. Im Reich der unberechenbaren Fortuna sind Experten des Alltags gefragt. Um ihr zu entkommen, bieten sich zwei extreme Fluchtwege an: sich entweder ganz aus der Lebenspraxis zurückziehen und sich in jenseitige Gedankenwelten zu retten oder aber sich der Animalität der Ausschweifung zu überlassen. In jedem Fall würde jedoch die Mitte, die Tugend des <gesunden> Menschenverstandes verfehlt. Ganz offensichtlich ver-

fügt das gelebte Leben damit über ein eigenes, verbreitetes Hausmittel gegen die Gefahr alltäglicher Verletzungen.

Hier setzt auch der Heilungsprozess der zehn an. Mit jeder neuen Novelle wächst nach und nach ein Verständnis für die anderen und damit ein Bewusstsein für die Weltfremdheit ihres schönen Scheins. Handlungsrelevant aber wird das Erzählen vor allem dadurch, dass sie jede einzelne Begebenheit kommentieren, belachen, verspotten, loben, beklagen. Sie bilden sich ein Urteilsvermögen, das ihr bisheriges, galant-zeremonielles und elitäres Selbstverständnis gewissermaßen unter Rechtfertigungsdruck setzt. Würden sie sich angesichts dessen noch länger der Einsicht verschließen können, dass menschenwürdiges Verhalten nur dogmatisch, orthodox, durch Prinzipientreue zu gewährleisten ist? Ihre Fallstudien bekehren sie zu einem ungleich lebendigeren Sinnbildungsverfahren: Was wahr und richtig ist, muss Mal um Mal ausgehandelt werden. Die *anima sensitiva* <denkt> hermeneutisch. Sie bearbeitet die Mitte zwischen den Abweichungen extremer Gedanken Härte und sinnlicher Hemmungslosigkeit. Normative Verabredungen sind ihre Welt.

Diesen Mentalitätswandel übersetzt der Rahmen des <Decameron> in Handlung. Die Frohschar der zehn legt dabei einen Stationenweg zurück, dessen äußerer Verlauf ihren inneren Entwicklungsgang abbildet. Ihr erster Fluchtort legt Muße als Grundeinstellung ihres Aufenthaltes fest. Sie wird zeremoniell begangen und spielt sich zwischen Landhaus und Garten ab. In den Innenräumen findet das Zivilisationsleben statt; draußen im Garten hingegen haben die Erzählungen ihre Bühne, die dem Leben der anderen Raum geben. Als ob von der offenen Natur ein Sog ausginge: Je länger sie sich den Geschichten hingeben, desto weiter entfernen sie sich von der tödlichen Stadt, desto näher kommen sie ihrem sittlichen Krankheitsherd. Boccaccio macht es anschaulich, indem er sie zu einem zweiten Landsitz weiterziehen lässt, der um vieles schöner und reicher als der erste ist. Vor allem die Pracht des Gartens ist gesteigert und erinnert ans Irdische Paradies. Der Superlativ des Ortes spiegelt den Willen zu ethischer Vollkommenheit der *brigata* wider. Er lässt allerdings auch deren hohen Preis ermessen: Nur entsprechend weit von der Lebenswirklichkeit entfernt lässt es sich ideal leben. Unausgesprochen heißt dies, wie unrealistisch es ist; es taugt nicht zu einer einvernehmlichen Gesellschaftsordnung. Auf diese Weise kann die durch die Pest zerrüttete Gesinnung nicht kuriert werden. Die Diagnose muss deshalb noch tiefer ansetzen. In dieser Absicht führt Boccaccio seine Figuren noch eine Etappe weiter von Florenz weg, an einen dritten Ort, Frauental genannt (*Valle delle donne*, 763, 18–21). Es ist ein vollkommenes Naturtheater, die Besucher haben so etwas noch niemals zuvor gesehen. Kein Haus, kein menschlicher Eingriff stört seinen Zauber. Sein Bild will besagen: Dieser ganz

naturbelassene Garten zeigt, zu welcher Harmonie die Natur von sich aus fähig sein kann; es ist die Schönheit des blühenden Lebens. Der kreisrunde See in der Mitte – das Urbild für die Brunnen in den Gärten – versinnbildlicht die alles erhaltende kreatürliche Energie.

Diese dritte Station ist, gewiss, eine Wunschkonstruktion; aber sie plädiert für eine Ansicht der Natur als dem eigentlichen Quell des Lebens, die rein nichts will, als dass Leben sei. Dies kommt nichts weniger als einem Umsturz der geistbasierten Anthropologie gleich. Wie bei Dantes *«Vita nova»*, nur lebens- und damit vernunft-näher, wird die *anima vegetativa* als Ursprung allen Lebens anerkannt. Ihre Vollkommenheit findet sie allerdings erst, wenn sie ästhetisch zu sich kommen kann – unter den idealen Verhältnissen des Frauentals. Liegt also in der Natur selbst die Möglichkeit begründet, die Unnatur zu überwinden, die die Pest im Menschen so drastisch aufgedeckt hat? Keineswegs. Das *Valle delle donne* ist von sechs Hügeln umgeben, die von sechs Kastellen gekrönt werden – eine Anspielung auf die Ikonographie des biblischen *hortus conclusus*.³ Natur will also kulturell bewacht werden, wenn sie sich von ihrer besten Seite zeigen soll. Wie dies zu verstehen ist, wird sogleich anschaulich. Als die sieben jungen Damen an den See gelangten, legten sie zeichenhaft die Kleider ihrer konventionellen Gesinnung ab und vermählten sich im Bad mit dem Wasser, dem Element der Venus, der lebensspendenden Göttin der *anima vegetativa*. Die Männer taten es ihnen danach gleich. Mit anderen Worten: Die in eine Krise gestürzten Kulturmenschen unterziehen sich einer Hydrotherapie aus dem Geiste natürlicher Sittlichkeit. Die zehn sind damit auf den Grund einer alternativen Vernunft gestoßen, zu der nur die Libido Zugang hat. Diesem physiologischen Akt entspricht ein psychologischer. Darauf vor allem kommt es Boccaccio an. Sogleich nach dem Bad lässt sich die *brigata* unmittelbar am Wasser und unter Lorbeerbäumen nieder – was für eine Konstellation! Dort erzählen sie sich die Geschichten des siebten Tages. Deutlicher konnte nicht ausgedrückt werden, dass sie ein Bad in den Geschichten des gelebten Lebens nehmen und dass sie durch die Rückbindung des Erzählten / Erzählens an die menschliche Naturenergie mit sich ins Reine zu kommen vermögen. Boccaccio hat ihnen Logotherapie als Mittel zur Heilung ihres angegriffenen Gemüts- und Gemeinsinns verschrieben. Jede der Geschichten fordert sie zu einem Normenkontrollverfahren heraus; und jeder der anschließenden Kommentare trägt zu einer Korrektur ihrer verengten sozialen *«Herzlichkeit»* bei.

3 Vgl. dazu Abb. 11 (*«Hortus conclusus»*), wo die Anknüpfung in den *«Cent Nouvelles Nouvelles»* (s. o.) geradezu als Zitat gewürdigt sein will.

Am Ende haben sie zu einer neuen Einstellung gefunden, die die Ansprüche der *anima intellettiva* auf geistige Kultivierung mit den Antrieben der *anima vegetativa* in Einklang bringt, welche den vitalen Rohstoff liefern. Im Tal der Frauen haben sie eine heilsame Erfahrung des Außer-sich-Seins gemacht. Es ist der entscheidende Wendepunkt ihres Weges und führt im übertragenen Sinne zu einer Konversion ihrer Gesinnung. Wie wichtig dies Boccaccio war, hat er abermals in einem hochsymbolischen Zeichengeschehen niedergelegt. Nach dem Bad kehrt die edle Schar zu ihren Villen zurück. Zu Beginn des neunten Tages begibt sie sich in einen nahegelegenen Wald (1019,2–5). Boccaccio spielt dabei gezielt auf die *selva oscura* am Eingang von Dantes <Göttlicher Komödie> an. Auch ihnen treten wilde Tiere entgegen, doch sie sind furchtlos und zahm. Zwischen Mensch und Tier, zwischen Kultur und Natur, zwischen *anima rationalis* und *anima vegetativa* besteht kein Verhältnis der Feindschaft mehr. Zum Zeichen dieses paradiesischen Einvernehmens tragen sie, als sie den Wald wieder verlassen, Kränze aus Eichenlaub, das Emblem der Sieger. Und dann sagt der Text völlig unvermittelt seine wohl schwerwiegendsten Worte: «Wer sie so hätte kommen sehen, würde nichts anderes gesagt haben als: ihnen wird der Tod [in der Peststadt] nichts anhaben können, oder wenn, dann wird er sie gelassen treffen» (*lieti*, 1019,4).

Boccaccio zeigt sich in seinem <Decameron> auf den zweiten Blick als noch unterschiedenerer Anthropologe denn Dante. Er belehrt nicht im Namen übermenschlicher Werte, die heteronom, mit Himmel und Hölle in Bewegung versetzt werden. Und doch bietet er eine Lebenslehre. Das Verhalten der zehn jungen Leute ist darin modellhaft. Sie lösen Konflikte, indem sie miteinander reden, das heißt, sie handeln selbstbestimmt. Das mag wenig erscheinen. Ihnen gelingt eine logotherapeutische Revision ihres extravaganen Lebensstiles gerade nicht dadurch, dass sie ihn, und sei es mit noch so viel Zivilisationskunst, steigern, sondern den kreatürlichen Willen der menschlichen Natur zulassen, weil sie in der vorzüglichsten Gabe des Menschen, der Sprache, ein Mittel gefunden haben, mit dem sie die gegenläufigen <seelischen> Bewegungsmomente zu kommunikativer Zeugung anzuregen vermögen, sofern es mit ästhetischem Logos ausgeübt wird. Darin besteht Boccaccios menschenmögliche Strategie zur Überwindung der melancholischen Erbkrankheit, die durch den Sündenfall in die Welt gekommen ist. Gewidmet ist sein Buch zwar der holden Weiblichkeit ebenso wie den Gebildeten (1242,20–22); doch es ist ungleich mehr. Deren rekreativer Dialog mit den Geschichten des <Decameron> bildet zugleich die Gebrauchsanweisung für die Lektüre allgemein und deren Versprechen, Blockaden der Vereinseitigung, Vereinzelung aufzulösen und <seelische> Gleichgewichtsstörungen zu beheben.

«Les Cent Nouvelles Nouvelles» Conversazione civile

Boccaccios «Decameron» hat eine große Tradition episodischen Erzählens gestiftet. Doch nur selten wurde sein kühnes Menschenbild erkannt oder zugelassen, obwohl es sich mit den literarischen und moralischen Ansprüchen Dantes und Petrarcas durchaus zu messen vermag. Überdies bot sich seine offene Form zu vielfältigen Restituierungen an. Eine davon bietet die erste französische Übersetzung von Laurens de Premierfait von 1414 mit ihrem prächtigen Titelbild.¹ Sie stellt sich mit einem zweifachen Prolog vor, ikonisch und verbal.² Die Illumination an der Stirn des Textes (Abb. 10) und seine Rezeption Boccaccios sind ihrerseits ein Meisterwerk. Ihr namentlich nicht genannter Urheber muss ebenso viel Kunstverstand wie frühhumanistische Bildung besessen haben.³ Das Bild nimmt auf kongeniale Weise die Erzählsituation des «Decameron» auf, stimmt es jedoch auf das *aptum* der Rhetorik ab. Die Gartenszene bedient das Wirkmoment des *delectare*; die Aufmachung der zehn nimmt den historisch-gesellschaftlichen Kontext sowie die Erwartungen des Adressaten und Auftraggebers, des Duc de Berry auf. Der Ansprache des Bildes liegt eine wohlbedachte Diskursordnung zugrunde. Das Lustmoment des Liebesgartens zieht, wie man vom «Decameron» her argumentieren darf, die Aufmerksamkeit auf sich: Von diesem *locus amoenus* aus soll das Dar-

1 Les cent nouvelles nouvelles, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds français 239. Zur Illustration nur wenig Literatur. Vgl. aber Henri Hauvette, Les plus anciennes traductions françaises de Boccace. Paris 1909. Giuseppe di Stefano, La traduction du Décameron. In: ders., Essais sur le moyen français. Padova 1977, S. 68–96. Nelly Labère, Du jardin à l'étude: lectures croisées du Décameron de Boccace et de sa traduction en 1414 par Laurens de Premierfait. Rassegna europea di letteratura italiana 20 (2000), S. 9–53. Zur Publikations- und Illustrationsgeschichte vgl. Nora Viet, Les illustrations du «Décameron» entre manuscrit et imprimé. De la traduction de Laurent de Premierfait aux éditions d'Antoine Vêrard. Studi Francesi 196 (2020), S. 564–572.

2 Der Prolog des Autors ist separat veröffentlicht von Attilia Hortis im Anhang an zu: Studj sulle opere latine del Boccaccio, con particolare riguardo alla storia della erudizione nel Medio Evo e alle letterature straniere. Dase / Trieste 1879; S. 743–748.

3 Die Übersetzung ist in den Jahren von 1410 bis 1414 als Auftragsarbeit am Hof des Duc de Berry entstanden. Zur gleichen Zeit hatte Johann der Prächtige das wohl berühmteste Buch des Spätmittelalters in Auftrag gegeben, die «Très riches heures du Duc de Berry». Es wurde reich illustriert von Paul, Johann und Hermann von Limburg. Ein stilistischer, gestischer und farbiger Vergleich legt nahe, dass auch sie die CNN buchmalerisch gestaltet haben.



Abb. 10: «Les Cent Nouvelles Nouvelles», Titellumination der ersten französischen Übers. des «Decameron» von Laurens de Premierfaict, Paris 1414, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Français 129, fol. 1r (Ausschnitt)

gestellte erschlossen werden. Auf diesem Weg kommt ein faszinierendes Strukturprinzip zum Vorschein. Es gliedert den Raum als – anthropologisches – Triptychon. Bildgrund aller drei Szenen ist die Natur, die unter drei höchst unterschiedlichen Erscheinungsformen zur Geltung gebracht wird. Die eine zeigt sie in ihrer völligen zivilisatorischen Überformung, in den Versteinerungen der Kirche, der Stadt und deren Umfriedung. In der anderen hingegen tritt sie als wohlwollende Gastgeberin auf. Ihre zehn Besucher sind zu ihr gekommen, um zu veranschaulichen, dass sie es ist, die die eigentliche Quelle für deren Kultiviertheit bildet. Die dritte Aufnahme schließlich setzt eine Natur ins Bild, die menschenleer und in diesem Sinne naturbelassen ist. Hier kann sie zum Ausdruck bringen, von welchem Geist sie für sich genommen bestimmt wird. Ein Wolf reißt ein Reh, ein Hund jagt den Hasen, beides legt Zeugnis ab für ihre Animalität; ein Wildschwein verweist auf

triebhafter Sexualität.⁴ In dieser Perspektive hat sie von sich aus keinerlei Interesse am Menschen. Andererseits aber bildet sie dennoch zugleich die allumfassende lebensspendende Primärenergie. Alles hängt also davon ab, wie sich ein humaner Standard gegenüber den niederen Anfechtungen der Tierheit behaupten lässt.

Diese Frage stellt die eröffnende Illustration der <Cent Nouvelles Nouvelles> – und gibt eine gemalte Antwort, denn auf den zweiten Blick erweist sie sich als systematisch angelegtes Schaubild. Folgt man seiner figurativen Leseanleitung, beginnen dessen Szenen sich anthropologisch und diskursiv zu äußern. Die Stadt, ein schematisches Florenz, mauert sich streng nach außen ein, schafft dadurch einen geschlossenen Innenraum, der den Menschen auf seine Innerlichkeit verpflichtet; sie ist insofern Anschauungsform einer *vita contemplativa*. Doch mit welchen Konnotationen! Die Mitte des Raumes nimmt eine gotische Kathedrale ein. Wenn es hier eine Offenheit gibt, dann zeigen sie die himmelwärts strebenden Türme an und geben zu verstehen, dass sich die Kontemplation nach oben, auf transzendente Höchstwerte zu richten hat. Unten übernimmt der Gottesdienst die angemessene Einweisung. Sein Ritual überlässt nichts dem Zufall. Das Geistprinzip dieser religiösen *anima intellettiva* wird jedoch nicht von einem Bedürfnis des Wissens und Verstehens, sondern von der Lebensangst des *memento mori* bestimmt, das auch hier die Pest ausübt. Im Gegensatz zu Boccaccio dient sie jedoch ausschließlich zur Disziplinierung des Denkens und Fühlens im Hinblick auf ein Leben nach dem Tode. So sah es eine gottgefällige Lebensalterlehre für das Ende einer jeden Existenz vor. Zwar hält die Illustration eine Bildpredigt im Geiste orthodoxen Glaubenswissens; folgt darin der rhetorischen Diskursstrategie des *docere*. Zugleich aber wird sie unterlaufen, indem sie nicht auf Überzeugung und Folgerichtigkeit des Denkens, sondern auf Drohung, Gehorsam und Abschreckung setzt, Wirkmittel des affektgeladenen *movere*. Der Lebenswille der menschlichen Natur wird dadurch extremistisch angespannt und verhärtet, die Seelenvermögen krankhaft vereinseitigt, der heilige Ort ins Blau der Melancholie getaucht (siehe oben Goethe/Schiller, <Temperamenten-Rose>).

Dieser doktrinen Vergeistigung steht im Hintergrund des Bildes eine andere, nicht minder verletzende Verfehlung eines lebenswerten Lebens gegenüber. Die freie Natur darf ihrerseits eine anthropologische Anschauungsform genannt werden. Die menschenleere Landschaft ist gleichsam bar jeder Menschlichkeit und insofern ein Krankheitsbild. Sie führt vor Augen, was geschieht, wenn die Triebnatur

4 Vgl. U[do] Ro[th], Schwein. In: Günter Butzer u. Joachim Jacob (Hgg.), Metzlers Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart u. Weimar 2012, S. 391–393.

freigesetzt wird. So wie der Raum, ihr Ebenbild, unbegrenzt ist, so anerkennt auch sie keine Grenzen. Sie folgt blind nur ihrem unbedingten Willen zu sich selbst, ihm unterwirft sie alles. Um Leben in ihrem archaischen Sinne zu erhalten, ist sie bereit, selbst anderes Leben zu töten. Auf den Menschen bezogen, der ja seinerseits an diese *anima vegetativa* gebunden ist, bedeutet dies, dass sie, wo sie ihn unter ihre Herrschaft bringt, er einer sinnlichen Selbstentfremdung erliegt und außer sich gerät. Die anderen Seelenvermögen werden abgetötet, ein ausgeglichenes Gemüt wird vereitelt und jeder humane Begriff vom Menschen verletzt.

Diese Naturszene enthält im Übrigen einen bemerkenswerten Nebenaspekt. Die wilde Energieentfaltung der Tiere bietet keinerlei Anhaltspunkte, dass eine Behandlung ihrer extremen Neigungen aus ihr selbst heraus möglich sein könnte. Hier bleibt es auch Anfang des 15. Jahrhunderts dabei, dass sie nur repressiv abgewiesen werden kann. Die «moderne» Lektion des «Decameron» hat der Künstler nicht wahrgenommen – oder der *religious correctness* geopfert. Boccaccio hatte, wenn auch nur beiläufig, noch einen anderen Ausgang aus triebhafter Selbstgefährdung angedeutet. Das Wasser, das den See im Tal der Frauen speiste, dient außerhalb, heißt es immerhin, noch anderen Zwecken (766,29). Unter übergeordneten Gesichtspunkten: Naturursprüngliche Bewegtheit lässt sich pragmatisch auffangen und nutzen. Nichts davon hier. Das Wasser des Brunnens läuft einfach ab. Es bleibt im Sinnkreis des Gartens. Im Blick auf den herzoglichen Adressaten der «Cent Nouvelles Nouvelles» mag durchaus eine Rolle gespielt haben, dass sich Adelsprädikate weitgehend gegen einen Begriff von praktischer Arbeit definierten. Im Übrigen hat diese noch immer die Schuld der Erbsünde zu tragen. Insofern zeigt die Naturszene des Prologs keinen Sinn für eine Lebensform der *vita activa*, die dem kreatürlichen Tatendrang, dem Tun, dem Machen als solchem den Rang eines Ethos zuzubilligen vermag.

Die Pest hat hier zwei anthropologische Grundgefährdungen in eine lebensbedrohliche Konsequenz getrieben. Angesichts dessen nimmt der Illustrator nach dem Vorbild Boccaccios die Frage wieder auf, wie die zwischen Gedankenflucht und Sinnenzwang zerrissene menschliche Natur wieder in ein heilsames Verhältnis zu bringen wäre. Die Antwort malt sich das dritte Bildmoment in der ikonischen Tradition des Liebesgartens und des *Valle delle donne* im «Decameron» aus. Ganz im Gegensatz etwa zu dessen Verdammung im Fresko des *Campo santo* zu Pisa und, zum Idealfall entrückt, bei Boccaccio wird er hier in voller Pracht und ohne Vorbehalt als Lösung in Szene gesetzt.

Es lohnt sich, nach Zeichen einer Begründung zu suchen. Den Bedeutungsrahmen setzt auch hier die Raumordnung. Der *locus amoenus* dieser Szene bildet

gewissermaßen das Tertium Comparationis zwischen versteinierter *vita contemplativa* und verwilderter *vita vegetativa*. Die Freundesschar der zehn hat sich einerseits dem Draußen, der feindlichen Natur, anvertraut, sich dort andererseits aber gegen deren animalische Ausschreitungen abzuschirmen gewusst. Es zeigt sich, dass es offenbar möglich ist, inmitten der feindlichen Natur mit Mitteln dieser Natur selbst – Bäumen, Pflanzen, Wasser – ein natürliches Reservat einzugrenzen. Woher kommt diese andere Auffassung? Sie geht aus einer revidierten Einstellung zur äußeren – und inneren – Vegetation hervor: Nicht sie zu überwinden, sie zu kultivieren ist das ökologische wie anthropologische Gebot. Dafür setzt die illustre Runde programmatische Zeichen. Der Baum- und Blütenkreis um sie herum bleibt Natur, hat jedoch die Ordnung und Auswahl angenommen, die mit ihrer gesellschaftlichen Aufmachung und Formation in Analogie stehen.

Der Festcharakter ihres Aufenthalts und das blühende Leben des Gartens bedingen sich gegenseitig. Eine noch so tadellose Gesellschaftskunst würde im Zeremoniellen erstarren, wenn sie nicht die kreatürliche Energie als die Quelle des Lebens anerkennt. Das ist die anthropologische Botschaft des Bildes. Dafür haben die zehn zeichenhaft Position bezogen. Sie sind einander zugetan, wie ihre Handzeichen, ihre Gesten, ihre Blicke anzeigen und diskret auf Amor, die libidinöse Weltmacht der Vereinigung anspielen. Heiter sind sie wie Boccaccios *lieta brigata*, weil sie ein Vermittlungskonzept gefunden haben, um ihre widerstrebenden Seelenvermögen lebensfroh zu vereinbaren. Der Brunnen in ihrer Mitte gibt ihm symbolisch Ausdruck. Sein Wasser entspringt aus der Tiefe der Natur. Bei Boccaccio im Tal der Frauen fließt es noch von woanders her dem See zu. Dem Wasser des Lebens wird dadurch auch hier ein Ursprung zugewiesen, der dem Menschen unverfügbar ist. Weiß es im bewegenden Moment des *«Decameron»* noch eine *anima vegetativa* hinter sich, die auf die mythische Zeugungsenergie von Aphrodite/Venus verweist? In der französischen Aneignung des *«Decameron»* ist dieses Element jedoch gleichsam geerdet; bildsprachlich steigt es aus der Natur als der *anima vegetativa* selbst empor, nimmt also nicht, wie im *Valle delle donne* Boccaccios den Menschen in sich auf und bezeugt der Natur mithin eine urwüchsige Idealität, wie sie später Rousseau postulieren wird. Hier muss dieses Element von vornherein in einem humanen Begriff vom Menschen aufgefangen werden; dafür steht der Brunnen. Er verleiht ihm Fassung, so wie die zehn von ihrer Gesellschaftskunst zusammengehalten werden. Wie eine Anmeldung aus dem liquiden Unterbewusstsein drängt es nach oben, wird dort aber kunstvoll kanalisiert und konfiguriert, um die vier Temperamente zu *«nähren»*. Dem geben die vier Brüste der Brunnensäule nicht nur Ausdruck und verpflichten es auf eine harmonische Ausgeglichenheit als

ihren Idealzustand. Wie der Brunnen ist auch die Runde der zehn ein Kunstwerk aus Menschenhand – aber mitten in freier Natur. Im weiteren Sinne: Kunst als eine Hervorbringung der *anima rationalis* wird durch Natur erst zum Leben erweckt; die Natur der *anima vegetativa* macht Kunst erst zu einem Lebenselixier.

Diese «schöne» Wechselseitigkeit verdankt ihre humane Wertschöpfung aber dem Erzählakt als einer Gemeinschaftshandlung. Die therapeutische Wirkung, die davon ausgeht, hat in der heiteren Verfassung der zehn ein Ebenbild gefunden. Sie spiegelt sich im Frühling ihres Lebensalters. Die bedrückende Melancholie, die *noia* der Pest, die Leib und Seele hart, kalt und trocken macht, schlägt an der frischen Luft der bunten Geschichten in den sanguinischen Frühling eines neuen mentalen Lebensmorgens um.⁵ Dem ständisch gebundenen Sitz der zehn im Leben führt das fließende Wasser vor Augen, dass Leben Beweglichkeit des Denkens benötigt, wie es ihnen der Erzählfluss der Novellen beibringt. Welchen Wert das Schaubild auf diese logotherapeutische Funktion legt, unterstreicht die markante Architektur des Brunnens. Sein Sechseck zitiert das Hexagon der reichen Ikonographie des *hortus conclusus* (Abb. 11), das im Himmlischen Jerusalem ebenso wiederkehrt wie in Boccaccios Frauental. Seine Bedeutung kann kaum unterschätzt werden. Als Mitte der Erzählrunde markiert es, was im Mittelpunkt des Lebens stehen sollte: mentale «Liquidität». Noch so schöne gesellschaftliche und moralische Tugenden, die die zehn verkörpern, bringen den Menschen in geistige (und leibliche) Lebensgefahr, wenn die verschiedenen menschlichen Ansprüche der Temperamente nicht ausgetragen werden und in einem frei auszuhandelnden Gemeinssinn aufgehen. Des- anthropologischer Ort ist die *anima sensitiva*. Sie «denkt» nicht logisch oder anarchisch, sondern ästhetisch, vom Empfindungsvermögen und seiner sinnlichen Anschauung her. Das Ambiente der Szene spricht die Augenlust an und hält so gesehen ein Plädoyer für die Bildersprache der Kunst als einem Sanatorium der Einbildungskraft. So hat auch Boccaccio argumentiert. Im Unterschied zu ihm hat das humane Ideal in den «Cent Nouvelles Nouvelles» jedoch seine Quelle nicht eigentlich im Wasser selbst, dem Bildgrund der *anima vegetativa*. Es äußert sich vielmehr erst ästhetisch kontrolliert im Gefäß des Brunnens, übertragen gesagt in der kulturellen Lebensform des Erzählens. Gegenüber Boccaccio kassiert die französische Übersetzung damit den frühhumanistischen Vorstoß des «Decameron» zu einer emanzipatorischen Anthropologie. Sie ist entschieden konservativer: Sie tritt zwar ihrerseits für das Novellenerzählen als Therapeutikum gekränkter Ge-

⁵ Vgl. Walkington (Anm. 58), Schema, in dem sich die melancholische und die sanguinische Komplexion gegenläufig aufeinander beziehen.



Abb. 11: Guyart des Moulins, *«Bible historique»*, ca. 1405, Hortus conclusus/Erschaffung des Menschen, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5057, fol. 8r (Ausschnitt)

mütter ein. Es erscheint jedoch eher affirmativ gewendet: Wer die Novellen unter dem Eindruck des Titelbildes liest, dem geben sie keinen Hinweis, dass die zehn als andere in die heillose Stadt zurückkehren und über alle Standesgrenzen und Klassenunterschiede hinweg das Beispiel einer neuen Solidargemeinschaft geben würden, das heißt das erzählte Leben der Geschichten als gelebtes Erzählen in der Gesellschaft anwenden.

Die Bilderöffnung der *«Cent Nouvelles Nouvelles»* setzt stattdessen einen anderen Schwerpunkt. Sie belässt es bei der *«seelischen»* Raumverteilung von Kopf, Herz und Bauch und legt damit die Perspektive des Textes von vornherein auf eine elitäre soziale Deutung des *«Herzens»* fest. Ihr Lob des Landlebens unterstellt die Natürlichkeit den Rahmenbedingungen einer *conversazione civile*, wie sie Cas-

tiglione in seinem «Libro del Corteggiano» (1529) als europäischen gesellschaftlichen Standard festschreiben wird.⁶ Zur idealen Lebensform erhoben sieht sich damit die *vita otiosa*, die Boccaccio gerade nicht aristotelisch als Ziel, sondern als Durchgang zu einer humanen *vita activa* vorgesehen hatte. Daher bleibt die schöne Sonderexistenz der Erzählrunde in den «Cent Nouvelles Nouvelles» exklusiv vereinseitigt; sie sanktioniert damit die gesellschaftlichen Unterschiede im Gemeinschaftskörper. Im gegebenen Fall spricht alles dafür, dass dies durchaus gewollt ist. Das französische «Decameron» wird, wie der schriftliche Prolog betont, dem «überragenden, mächtigen und noblen Prinz[en] Johann, Sohn des Königs [Johann II.]» gewidmet.⁷ Er ist Auftraggeber, Adressat und Sammler kostbarer Handschriften. Er erwartet von ihnen gesellschaftspolitische Auszeichnung in seinem ständischen Sinne. Sie dienen zugleich der Sicherung seines Herrschaftsanspruchs und einer soziologischen Hierarchie, keiner humanen Zwischenmenschlichkeit. Der Blickfang der «Cent Nouvelles Nouvelles» trägt dem mit einem idealisierten Lob des Hoflebens Rechnung. Es adelt die *vita otiosa* als den sanguinischen Frühling eines elitären Gemeinschaftssinns.

⁶ Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*. Hg. von Ettore Bonora. Komm. von Paolo Zoccola. Mailand 1972 (Grande Universale Mursia. Nuova serie 15), bes. Kap. 31 (S. 69–71): Die Beherrschung höfisch-anmutiger Konversation bildet das höhere Adelsprädikat als die ritterliche Waffenkunst.

⁷ Dazu im weiteren Zusammenhang Edgar de Blieck, *The Cent Nouvelles Nouvelles, Text and Context. Literature and History at the Court of Burgundy in the Fifteenth Century*. Glasgow 2004.

Giorgione/Tizian: <Ländliches Konzert>

Die Kunst, müßig zu sein

Welche Tragweite der Drei-Seelen-Lehre und dem Viererschema der Temperamente zukam und welche Umbesetzungen sie zugleich zuließen, mag ein anderes, außerordentliches kulturelles Zeugnis veranschaulichen. Es ist 150 Jahre nach dem <Decameron> und 100 Jahre nach den <Cent Nouvelles Nouvelles> entstanden: das ebenso berühmte wie vieldeutige <Ländliche Konzert> von Giorgione/Tizian aus dem Jahr 1509 etwa (Abb. 12). Einerseits schöpft es durchaus noch aus dem reichen Imaginarium des *locus amoenus*, wandelt ihn andererseits jedoch so ab, dass daran der Mensch als *homo novus* der Hochrenaissance ins Profil zu treten vermag. Als solches lässt das Bild die anthropologischen Grundlagen hinter sich, von denen es gleichwohl ausgegangen war. Es hält sich dabei im Übrigen an dieselbe Inszenierung wie die bisherigen Beispiele und begünstigt damit die Vergleichbarkeit, indem es die Natur des Menschen im Bild der Natur darstellt. Aber welche Natur? Es muss auffallen, dass sie hier so gut wie nicht mehr metonymisch als anthropologisches Ebenbild der drei menschlichen Grundvermögen erscheint wie in den <Cent Nouvelles Nouvelles> etwa. Allenfalls am Rande und klassisch gedämpft deuten die Schafe beim Hirten (rechts) die animalische Seite an, das Gebäude über der Mitte ihre zweckrationale Überarbeitung. Im dominierenden Landschaftsprospekt selbst sind jedoch alle divergenten Motive beseitigt. Angenehmste Witterungsverhältnisse laden den Menschen zum Verweilen ein, eine homogene Natur sympathisiert mit der menschlichen. Alles deutet allerdings darauf hin, dass sie so nicht natürlich vorkommt. Vielmehr hat sie ihr Vorbild in der Kunst; sie wurde in der Wunschwelt Arkadiens formuliert, die auf die Architektur des englischen Gartens vorausweist. Das <Ländliche Konzert> ist nur wenig später als die Schäferdichtung <Arcadia> von Sannazaro (1504) und ebenfalls in Venedig entstanden.¹ Schon aus diesem Grund spielt es auf mehrere Wahlverwandtschaften an. Anthropologisch gesehen bezeichnet sein harmonisch gedämpftes Bühnenbild die Mitte zwischen hohen, zivilisatorischen und niederen, animalischen Beweggründen und bekennt sich insofern zu einem Menschenbild, das im Empfindungsvermögen der *anima sensitiva* die beste Vermittlung findet, um mit sich und anderen eins werden zu können.

¹ Dazu Dagmar Korbacher, Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione (Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte 3). Augsburg 2007.



Abb. 12: Giorgione/Tizian, «Ländliches Konzert», ca. 1509/1510, Paris, Musée du Louvre

So hatte im Prinzip auch Boccaccio argumentiert und das «Mitgefühl», *compassione*, Solidarität, zum Prinzip eines humanen Begriffs vom Menschen erhoben. Doch es sollte nur gelten, wenn es zugleich die Herausforderung des Standeskodex besteht. Dieser bildete die herrschende Interpretation der *anima sensitiva*, der die zehn verpflichtet waren. Letztlich ging es auch Boccaccio um die Humanisierung eines höfisch-patrizischen Gesellschaftsideals. Giorgione/Tizian sehen das jedoch anders. Die fünf Figuren, die sie ins Bild setzen, werden doppelt gesellschaftlich markiert. Sie sind einerseits zwar alle gleichzeitig auf derselben Naturbühne anwesend; ihre Gruppierung könnte andererseits jedoch heterogener nicht zusammengesetzt sein. Jeder ist erkennbar anders als die anderen charakterisiert; eine je nach dominierendem Seelenvermögen, Temperament und Lebensform typenhafte Unterscheidung verleiht ihnen jeweils eine Sonderstellung innerhalb einer übergreifenden Vergemeinschaftungsidee. Von hier aus kommt schließlich die bewegende Fragestellung dieses

Gruppenbildes ans Licht: Wie kann man gleichzeitig eins mit sich selbst sein und sich dennoch als ein anderer fühlen? Dieser Konflikt ist im ›Ländlichen Konzert‹ geradezu strukturbildend geworden. Ihm liegt eine raffinierte Komposition zugrunde, die, von den Figuren her gesehen, ein inneres Triptychon in ein äußeres Triptychon integriert. Den Rahmen bilden (links) eine nackte Frauengestalt, daneben eine sitzende Gruppe und (rechts) ein Schafhirte. In die Mitte – des Interesses – gerückt werden ebenfalls drei, hier allerdings intensiv aufeinander bezogene Gestalten. Gruppendynamisch beurteilt bilden die beiden Trios einen thesenartigen Gegensatz, der durch einen subtilen kompositorischen Kunstgriff jedoch zugleich in einen Zusammenhang gebracht werden will: Eine durchgehende Tangente (Abb. 13) fordert dazu auf.



Abb. 13: (id.)

Von wo aus das Bild erschlossen werden soll, dafür bietet es dem Betrachter einen unübersehbaren Anhaltspunkt. Es sind die beiden Frauengestalten, sie bil-

den den Blickfang der Szenerie. Auf sie fällt das meiste Licht, ihre Größe hebt sie gegenüber den anderen Figuren hervor, sie nehmen den Vordergrund ein, vor allem aber sind sie aufreizend nackt. Die dominierende Gestalt (links) darf im Rahmen der damaligen Bildtradition² als zur Nymphe naturalisierte Venusstatue aufgefasst werden.³ Nicht zuletzt der Faltenwurf ihres Gewandes spricht für ihre Herkunft aus der klassischen Antike. Sie formuliert auf ihre bildrhetorische Weise das große Thema des ikonischen Geschehens: Provozierend hat sie ihre Scham enthüllt und bietet sie dem Betrachter feil. Damit zeigt sie ihm unzweideutig an, worum es geht: Sie ist Inbegriff der *voluptas*, der Wollust und der sie begleitenden Leidenschaften. Mit ihr haben, anders gesagt, die Maler das nackte Interesse der *anima vegetativa* zur Schau gestellt. Doch ihr Fall ist komplex. Blick, Gestik und Haltung besagen unisono, dass sie selbst an der Erotik nicht interessiert ist, die von ihr ausgeht. Demonstrativ kehrt sie den männlichen Gestalten den Rücken zu, meidet Blickkontakte. Vielmehr ist sie ganz mit sich beschäftigt. Was sie dabei bewegt, deuten Kopf und Hände an. Ihr Augenmerk gilt allein dem Brunnenbecken. Mutet sie ihrer mythischen Einlassung damit nicht geradezu eine Verkehrung zu? Einst ist sie als Anadyomene/Aphrodite dem Meer entstiegen; hier aber wird sie als diejenige dargestellt, die Wasser in das Becken gießt.⁴ Eine hochsymbolische Aussage: Sie verkörpert die Quintessenz des Wassers, aus dem das Leben kam. Die Libido der *anima vegetativa* ist der ursprünglichste Quell des Lebens. Es ist zweifellos kein Unvermögen von Giorgione/Tizian, dass sie aus Körper und Haupt der Venus gleichsam den Stamm-Baum – des Lebens – hervorgehen lassen. Umso herausfordernder muss es wirken, dass sie von sich aus keinerlei Zeugungslust ausstrahlt, wie der Mythos sie zeichnet. Vielmehr scheint sie ganz in ihr aquatisches Ebenbild versunken, nimmt dadurch eine Haltung ein, die der *vita contemplativa* entspricht. Welch eine Umdeutung zwischen mythologischer Veranlagung und ikonologischer Übermalung: Venus sieht sich veranlasst, über ihre anthropologische Grundausrüstung zu reflektieren. Ihre Position im Bild spricht im Übrigen für sich; sie ist, trotz ihres bedeutenden Bildanteils, an die Seite gerückt, Ausdruck

2 Vgl. Nicole Hegener, *Nackte Gestalten. Die Wiederkehr des antiken Akts in der Renaissanceplastik*. Petersberg 2021.

3 Eine Synopse mit anderen Darstellungen von Giorgione und Tizian kann hier nicht durchgeführt werden. Vgl. aber Korbacher (Anm. 95), S. 167–170.

4 Die Geste ist umstritten: schöpfen oder gießen? Vgl. dazu Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm*. Berlin 1999, S. 97–100. Ein praktischer Versuch beseitigt schnell jeden Zweifel: Sie spendet das Wasser – des Lebens, aus dem sie selbst kommt.

ihrer selbstbezüglichen Vereinseitigung. Diese Venus ist melancholisch gebrochen, ihre anamorphotisch gewundene Gestalt unterstreicht es. Sie gibt dadurch zu verstehen, dass Sinnlichkeit allein nicht kommunikativ und gemeinschaftsbildend ist. Deshalb wurde die Göttin zur Außenstehenden abgerückt. Auch ihre Schönheit als solche macht kein ästhetisches Sinnangebot. Es kommt einer Absage der Maler an eine neoplatonische Anthropologie gleich, wie sie namentlich Marsilio Ficino oder Pietro Bembo vertreten.⁵ Das humane Bildungspotential der Triebnatur muss seine Beschränktheit eingestehen. Die Flammen, die die Liebesleidenschaft in der *anima vegetativa* zu entzünden vermag, schlagen hier nicht wie bei Dantes Venus, der Beatrice, nach oben, in spirituelle Höhen. Giorgione/Tizian halten den Blick ihrer Venus gesenkt.



Abb. 14: (id.)

Wie um deren Entmythologisierung zusätzlich Nachdruck zu verleihen, wird ihr Bild, folgt man der Leselinie der Tangente, gegenbildlich relativiert. Ein armseliger Hirte (Abb. 14) inmitten seiner Tiere stellt die Frage: Was bleibt von libidinösem Begehren, wenn es nicht von der Idee des Eros geadelt wird? Und gibt als Antwort: nichts als niedere Bedürfnisbefriedigung. Seine Aufmachung setzt es ins Bild. Im Gegensatz zum makellos nackten Körper ist er mit einem dürtigen Lendentuch bekleidet, über der Schulter das Emblem seiner Tätigkeit, der Hirtenstab, an ihm ein Essensbündel. Ein ihm zugewandtes Schaf identifiziert seine Erscheinung als antisublim. Im Durchblick auf die anthropologische Wertigkeit seiner Figur vertritt die Darstellung eine gänzlich desillusionierte Ansicht der menschlichen Natur. Der Hirte ist klein und primitiv, perspektivisch gesehen: Von der Größe der anderen

⁵ Dazu Maria Moog-Grünwald Eros. Zur Ästhetisierung eines (neu)platonischen Philosophems in Neuzeit und Moderne. Heidelberg 2006.

ist er weit entfernt, dadurch an den äußersten Rand gedrängt und damit auf seine Weise dezentriert. Ihm fehlt, wovon die Venus zu viel hat und was ihr erotisches Prestige verletzt: die Reflektiertheit der *anima rationalis*. Ohne ihren Einfluss ist der Hirte in geistiger Hinsicht nackt. Wenn er auf die anderen schaut, muss man ihn sich melancholisch entfremdet vorstellen.

Dabei hätte er in der Einsamkeit und Abgeschlossenheit seiner Lebensweise in freier Natur die besten Voraussetzungen für eine *vita contemplativa*. Seine Außen- und Innenwelt sind jedoch ebenso zerstritten wie eine sich ganz ins Erotische ergießende Lebensenergie. Dies zeigt sich darin, wie er sie ausübt. Sie wird ganz aufs Praktische beschränkt, dient seinem armseligen Lebensunterhalt. Was für Sannazaro arkadischer Hain, ist für ihn Arbeitsplatz, eine unschöne Verkehrung der heiteren Muße, wie Boccaccio und die <Cent Nouvelles Nouvelles> diesen Ort interpretiert hatten. Hier muss er sich einer illusionslosen *vita activa* zur Verfügung stellen.

Noch auf andere Weise nutzen die Maler diesen Hirten, um sich von den Bildwelten abzuwenden, an die sie zugleich anknüpfen. Wie angedeutet, spielt die Szene in Arkadien, seit Sannazaros Bestseller ein imaginärer Zufluchtsort ungestillter Liebessehnsucht. Dort waren alle Hirten singende, musizierende, dichtende Schäfer, die – meist vergeblich – um die Liebe der scheuen, aber hinreißend schönen und nackten Nymphen warben; im Hintergrund ein Streit zwischen der Liebeserfüllung, die Venus verspricht, und der Entsagung, die Diana unnachsichtig gegen ihre Gespielinnen durchsetzt, zwei Weisen melancholischer Abweichung also von der beseligenden Umarmung, die das Schäferstück <Aminta> (Akt 5,1, V. 119–122)⁶ von Torquato Tasso als Ideal ausmalen wird. Immerhin, die Sänger Arkadiens erschufen sich den schönen Körper der Nymphen im Korpus ihrer Lieder und Verse. Es ist ihre Art, melo- und logotherapeutisch ihr gekränktes Gemüt zu besänftigen. Der Hirte von Giorgione/Tizian macht in diesem Ambiente jedoch drastisch auf die reale, aber ausgesparte Rückseite Arkadiens, mithin auf seine unterdrückte Lesart der Natur aufmerksam und legt ihren Illusionscharakter bloß – sie muss sich, wie auf der Gegenseite Venus, entmythologisieren lassen. Weder ein schöner Schein noch gar nüchterne Realistik vermag dem anthropologischen Streit zwischen Sinnlichkeit und Verstand eine lebenswerte Aussicht zu verleihen.

Wie aber wären sie dann zu versöhnen? Darauf gibt das Mittelstück, das innere Triptychon, eine wegweisende Antwort. Seine Konstellation vor allem hat arkadische Züge aufgenommen, mit musizierendem Schäfer auf der einen Seite und

6 Torquato Tasso, *Aminta e Rime*. Bd. 1. A cura di Francesco Flora. Torino 1976, S. 62.

nackter Nympe gegenüber. Und doch scheint sich der alte Konflikt in schönster Harmonie aufgelöst zu haben. Alle drei lassen sich in einer intimen, sinnfälligen Kommunikation aufeinander ein. Die Nympe stellt ihre sinnlichen Reize den beiden männlichen Gestalten frei zur Schau. Wie reagieren sie auf diese provokative Nacktheit? Ein subtiles Zeichengeschehen findet statt. Ihre Blickwechsel führen offene, unsprachliche Dialoge, unterstrichen von körperlichen Berührungen. Welch ein Unterschied zur Ekstase von Dantes Ich, als ihn Beatrices Blick traf. Der patrizisch gekleidete junge Mann, der aus dem <Decameron> stammen könnte, berührt mit seinem Fuß den der Nympe. Der andere mit dem krausen Haar legt sein nacktes Bein neben die entblößte Frauengestalt. Diese wiederum wendet zwar ihren Körper dem Lautenspieler zu, ihren Kopf aber dem anderen. Deutlicher kann das Gemälde ihre Gesinnungsgemeinschaft nicht anzeigen. Vom Gegensatz der Venus und des Hirten scheinen sie nichts zu wissen, sie würdigen sie keines Blickes. Insofern richten sie die Frage an den Betrachter, wodurch sie so demonstrativ in ein Einvernehmen kommen konnten; in arkadischer Umgebung ist dies sonst nur als Wunsch gegenwärtig. Auf ihre Lösung legt das Gemälde größtes strukturelles Gewicht: Das innere Trio bildet nicht nur die Mitte des äußeren, es hebt dadurch zugleich strukturell hervor, dass es möglich ist, drei so unterschiedliche Typen konvergieren zu lassen, ohne ihre charakterlichen und gesellschaftlichen Divergenzen zu unterdrücken, die sich in ihrer Aufmachung bekunden. Wer sich in der Regel so individualistisch unterscheidet, lässt sich dabei nicht primär von seinem Gemeinschaftssinn leiten; je individueller, desto weiter ist der Weg dahin. So gesehen geben die drei ein Beispiel, wie sich psychophysische Gefährdungen beheben lassen.

Erstrangige Voraussetzung aber ist, das unverhüllt sich anbietende Lustmoment der *anima vegetativa* anzunehmen, ohne von den allseits bekannten Liebeskrankheiten befallen zu werden. Für eine elementare Lösung, die sexuelle Erfüllung, spricht nichts. Worin sie liegen könnte, darauf hin scheint der Gegensatzzusammenhang von nackter Nympe mit ihrem männlichen Gegenüber, dem fein gekleideten Lautenspieler angelegt. Im Gegensatz zu Venus und Hirte sollen sie sich offensichtlich gerade komplementär ergänzen. Was das gewählte Gewand des musischen jungen Mannes zu viel an Zivilisationskunst hat, hat die Unbekleidete zu wenig. Sie vertritt die natürliche Anmut, er dagegen kulturelle Bildung (Laute). Nicht zufällig haben ihn die Maler genau unterhalb der Gebäude platziert; Ausdruck zweckrationaler Aneignung der Natur. Seine Kopfbedeckung sagt ein Übriges: Seine Denkweise steht unter der Ob-Hut der *anima rationalis*. Das Haupt der Frau ist jedoch gerade unbedeckt, bildlich dem üppig und frei sich entfaltenden Baum direkt über ihr zugeordnet (Abb. 15), Kennzeichen ihrer Venusmentalität. Das eigentlich



Abb. 15: (id.)

erregende Moment dieser Begegnung aber liegt im Motiv des Kulturmenschen: Sich trotz aller Gesellschaftskunst dem einfachen Leben draußen in der Natur auszusetzen. Der Vorgang selbst folgt dem Muster arkadischer Zivilisationsflucht. Die Schäfer in Sannazaros «Arcadia» sind verkleidete Mitglieder der neapolitanischen Dichterakademie, die ihrem hochreflektierten Kunstlied einen stilistischen *retour à la nature* verschreiben wollen, indem sie ihr erkaltetes Empfindungsvermögen durch die heiße Liebe zu den Nymphen regenerieren und es dem Klang ihrer Verse mitteilen, um sie medial überhaupt erreichen zu können.

Nach diesem kulturkritischen Schema haben auch Giorgione/Tizian ihr Bild inszeniert. Ausdruck dessen ist, was Patrizier und Naturgeschöpf verbindet: Es sind ihre Musikinstrumente, das heißt ihrer beider Sinn für das Melos.⁷ Er spielt

⁷ Zur melotherapeutischen Funktion vgl. Mathieu Vénisse, *Musicothérapie, et si la musique pouvait nous guérir* (zugänglich über: <https://www.penser-et-agir.fr/musicotherapie/>, zuletzt aufgerufen am 26.10.2022).

rollengerecht eine mehrstimmige Laute, das Instrument Apolls, sie eine schlichte, eintönige Flöte des Hirtengottes Pan. Doch das Bild setzt einen bemerkenswerten Akzent: Eine wirkliche Rückkehr zu einem Naturgefühl hinter einer angespannten Kultur wäre eine doppelte Illusion. Zum einen lässt sich der Prozess der Zivilisation nicht mehr umkehren. Der Renaissancehumanismus feiert seine Fortschritte auf den Schultern der antiken Riesen. Zum anderen ist eine begütigende Mutter Natur ihrerseits nur das Wunschbild einer bedrängten Kultur unter dem Eindruck von Reformation und Gegenreformation. Hat zum Zeichen dafür die Nymphe nicht ihr Naturprodukt, die *Syrinx*, abgesetzt und hält sie nur in der Hand, so als ob sie der *Lyra* ihres Gegenüber den Vorrang einräumen wollte? Gleichwohl sucht dieser ihren schlichten Ton, weil dem kunstvoll intonierten *stilus gravis* seiner Musik die <nackte>, ungekünstelte Ursprünglichkeit fehlt, wie sie dem *stilus humilis* Arkadiens eigen ist. Ihr Zusammenspiel zielt insofern auf eine programmatische humoral-pathologische Aussage: Einer identifiziert im anderen sein eigenes Ungenügen, seine Vereinseitigung, aber nur um zugleich anzuerkennen, dass Sinnlichkeit und Verstand, Eros und Logos, aufeinander angewiesen sind, wenn der Mensch mit sich in Übereinstimmung kommen will. Kultur kann nur durch Natur erhebend wirken, Natur durch Kultur erst human werden. Das eine findet im anderen sein mentales Melotherapeutikum für tiefsitzende melancholische Engpässe des Bewusstseins.

Unter welchen Umständen es jedoch im Lebensalltag wirksam werden kann, dies vor allem soll der junge Mann in der Mitte vermitteln. Sein Porträt weist im Verhältnis zu den anderen Figuren jedoch auffallend wenig Merkmale auf. Es ist ein bildrhetorischer Trick, um sich genauer mit ihm zu beschäftigen. Zuerst und auffällig genug wird er durch keinen Gegenstand, kein Emblem individualisiert; er würde durch das Raster von Schillers <Berufsrose> fallen. Da er weder von Seiten der *vita activa* festgelegt ist, noch sich in die Einsamkeit einer *vita contemplativa* zurückgezogen hat, ist er offen, von sich abzusehen, um ganz auf die beiden anderen einzugehen. Der anthropologischen Doppelnatur entsprechend gelten seine Blicke, das geistige Sehen, dem Lautenspieler; zur Nymphe wendet er seinen Körper, ist sinnlich von ihr affiziert. Kommt er solchermaßen aber nicht als eine Anschauungsform der *anima sensitiva* und ihres Gemeinschaftssinns in Frage? Und dies umso mehr, als er sich zwischen zwei Vertretern des Melos befindet? Deren Sprache der Töne, des Gesangs, der klangvollen Poesie verständigt sich bevorzugt mit eben dem Empfindungsvermögen. Hinzu kommt, dass einzig bei ihm die Arme nicht zu sehen sind. Er ist damit gleich weit von der Kunstfertigkeit des Stadtmenschen wie von der niederen Tätigkeit des Hirten entfernt. Dadurch kann er kühn repräsentieren, wofür Arkadien auf seine nostalgische Art plädiert: dass die Lebensform

der *vita otiosa* nicht zu lasterhaftem Müßiggang führen muss, wenn sie musisch wahrgenommen wird. Sie kann vielmehr ihrerseits, wie *vita contemplativa* und *activa*, einen eigenen kulturellen Anspruch erheben. Naturgegeben ist auch er allerdings nicht; dafür bedarf es – aristotelisch – der tätigen Muße. Wie ihr gerecht zu werden ist, daran haben die Maler keinen Zweifel gelassen: nicht antikisierend durch zweckfreie Gedankentätigkeit, sondern durch Kunst-Genuss. Das Arkadien der Neuzeit ist die Kunst. Sie schöpft aus dem Jungbrunnen der Venus, dessen Wasser zwar mit Libido getauft ist. Wird es jedoch im Medium der Künste aufgefangen, vermag es nicht länger alle sittlichen Schwellen zu überspülen; es wird vielmehr medial gefasst, das heißt durch die Künste an eine lebendige Zeichensprache gebunden und damit gemeinschaftsfähig. Giorgione/Tizian schlagen dafür, genau besehen, zwei Heilverfahren vor: Musik, Melotherapie und, diskret, auch Malerei, Ikonotherapie. Hält die Nymphe ihre Flöte nicht wie einen Malerpinsel? So hatte bereits das Ich in Dantes <Vita nova> versucht, zu sich zu kommen. Psychiatrie und Traumatologie bedienen sich bis heute der Bildersprache zur Erstellung rekreativer Psychogramme.



Abb. 16: (id.)

Hinter der anmutigen Bilderzählung deutet sich dadurch insgeheim eine neuzeitliche Umwertung der drei Seelenvermögen und ihres Beitrags für eine *dignitas hominis* (Pico della Mirandola) an. Die Ikonographie des <Ländlichen Konzerts> hat bisher zu verstehen gegeben, dass ihm durchaus und mit hoher Stimmigkeit

ein *sensus figurativus* hinterlegt ist. Sollte es deshalb Zufall sein, dass der junge Mann im Mittelpunkt keine Kopfbedeckung trägt? Der Edelmann neben ihm ist so sehr von Vernunftbegriffen <behütet>, dass er Entlastung im Land der Schäfer und der Nymphe sucht. Wer sich hier niederlässt, hat, wie die Figur im Mittelpunkt zeigt, den Kopf frei von allen Ideenwelten, die das Denken deckeln. Üben die Maler damit aber nicht visuelle Rationalismuskritik vor der Zeit? Sie geben verhüllt zu verstehen, dass der *anima rationalis* kein Alleinvertretungsanspruch auf ein humanes Menschenbild zusteht; ganz offensichtlich macht sie auf ihre Weise zivilisationskrank.

Wie aber denkt es sich sympathetisch im Land der *anima sensitiva* und mit ihren Mitteln, der Kunst? Der Kopf des Mittelmannes rückt dabei sein Unterscheidungsmerkmal, die voluptuöse Haarpracht in den Blick. Wie bei Venus, Patrizier und Nymphe kann sie ihrerseits durch die vertikale Verweisungsstruktur des Gemäldes zum Sprechen gebracht werden (Abb. 15). Sie scheint doppelt kodiert. So wie er zwischen Stadtmensch und Naturwesen platziert ist, korrespondiert seine <Kopfbedeckung> wie eine Miniatur mit dem üppigen Laubwerk des Baumes, in dem sich die kreatürliche *voluptas* der Nymphe versinnbildlicht. Andererseits neigt er sich zugleich demonstrativ seinem Nachbarn zu und bringt damit seine Geneigtheit für dessen Gestaltungssinn zum Ausdruck. Beides also muss zusammenspielen, um das Wohlgefallen empfinden zu lassen, wie es eine arkadische *vita otiosa* sich ausmalt. Anthropologisch gewendet: Die Lust, die die *anima vegetativa* in der Venus-Nymphe verkörpert, würde, wenn sie nicht in geistige Zeugung überführt wird, nichts zu einem humanen Begriff vom Menschen beitragen. Dies aber geschieht, wenn das mentale Wahrnehmungsorgan der Triebnatur, die Einbildungskraft, erregt wird. Dazu allerdings bedarf es der Kunst. Sie hat deren Bilderfluss in lustvollen metaphorischen Erzeugnissen festzuhalten, wie es das *delectare*, das rhetorische Wirkungsregister der *anima sensitiva*, vorsah. Die kreatürlichen Verhaftungen des <Bauches> können dann eingefahrene Gedankenverbindungen rekreativ auflösen, so dass sie sich neu und im Sinne von Venus frei zu paaren vermögen, wie einst die Liebenden in Paradies und Goldenem Zeitalter. Kunst stärkt so die Selbstheilungskräfte des Menschen, indem sie ihm mentale Pharmaka verabreicht. Von der Genesis über Dante, Boccaccio zu Giorgione/Tizian entfaltet sich ein anthropologischer Entwicklungsprozess, der neben theoretischer und pragmatischer auch und gerade im Bild der *vita otiosa* einer ästhetischen Gedankenführung ein eigenes, humanes Erkenntnisinteresse einräumt. In dessen Sinne lässt sich behaupten, der Mensch wird Mensch durch Kunst. Zur Moderne hin hat sie nur noch an Bedeutung gewonnen.

Über den Autor

WINFRIED WEHLE, geb. 1940 in Sindelfingen (Württemberg). Studium der Romanistik, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Tübingen, Paris (Sorbonne) und Urbino/Italien. 1965 Aufnahme in die Studienstiftung des Cusanuswerks. 1966/1968 Staatsexamina. Danach 1968/1969 Regieassistent beim SWR-Fernsehen. Promotion 1970 in Romanischer Literaturwissenschaft in Tübingen (mit einem Stipendium des DAAD für Paris; Straßburg-Preis der Stiftung FVS 1972). Von 1971 bis 1978 wissenschaftlicher Assistent am Romanischen Seminar der Universität Bonn. Im Rahmen des Habilitationsprojektes ein zweijähriges Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Abschluss 1978 an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn mit der Verleihung der *Venia Legendi* für Romanische Philologie. Im selben Jahr Berufung auf den Lehrstuhl für romanische und allgemeine Literaturwissenschaft der Universität Eichstätt. Seit diesem Jahr Mitglied der Forschergruppe Romanistisches Kolloquium (bis 2002). 1985 Akademiestipendium der Stiftung Volkswagenwerk für eine Studie über Arkadien. Von 1991 bis 2012 Feuilletonist der FAZ. 1999 Gastprofessur am Istituto italiano per gli studi filosofici in Neapel. Von 2005 bis 2016 korrespondierendes Mitglied der Société d'Histoire Littéraire de la France (Paris). 2008 Verleihung des Fiorino d'oro der Stadt Florenz für Verdienste um die italienische Literatur und Kultur. Nach der Emeritierung von 2009 bis 2017 assoz. Professor am Romanischen Seminar der Universität Bonn. Seit 2010 Ehrenmitglied der Società Dantesca Italiana (Florenz), der sich 2018 die Ehrenmitgliedschaft in der Société d'Histoire Littéraire de la France anschloss.

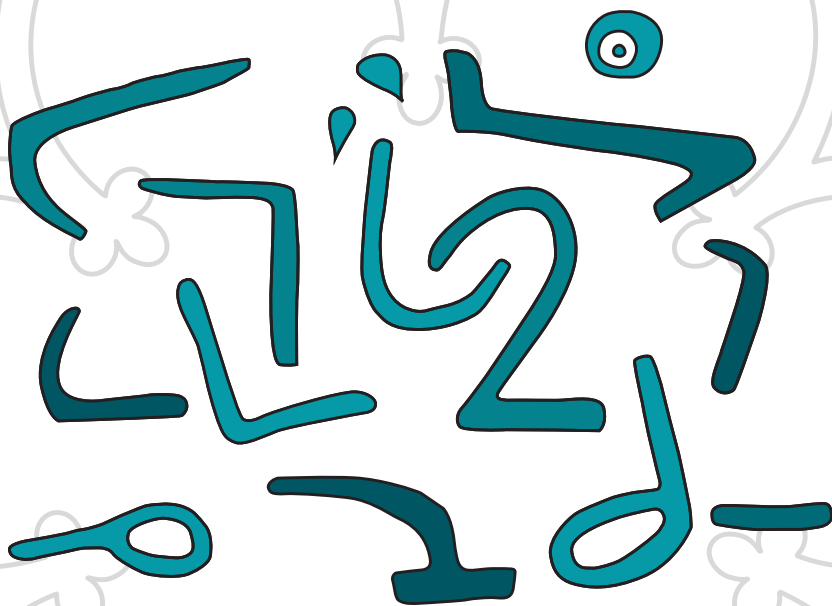
Hochschul- und Fachpolitisches. Von 1980 bis 1982 erster Dekan der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Eichstätt. Von 1997 bis 2001 Vorsitzender des Deutschen Italianistenverbandes. 1999 Wahl zum Fachgutachter der Deutschen Forschungsgemeinschaft (bis 2008) und Sprecher des Fachkollegiums 105. Von 2005 bis 2013 Präsident der Deutschen Dante-Gesellschaft.

Forschungsperspektiven. Vom Gegenstandsbereich her betreffen sie die romanische, vor allem französische und italienische Literatur und Kultur in ihrem europäischen Kontext und im Dialog mit den Bildenden Künsten. Leitender Gesichtspunkt ist dabei ästhetische Anthropologie. Sie geht davon aus, dass selbst Unsinnspoesie als Mitteilung genommen sein will, so dass das Wie eines Kunstwerks letztlich einem Wozu, einem Begriff des Humanen verpflichtet ist.

Publikationen. (Zu detaillierteren Angaben mit Volltexten vgl. www.winfriedwehle.de). Ein Schwerpunkt ist der diskursive und ideengeschichtliche Übergang vom Hochmittelalter zum Humanismus. Dies hat seinen Niederschlag gefunden in ›Dichtung über Dichtung. Dantes Vita Nova: die Aufhebung des Minnesangs im Epos‹, München 1986 (ital. Ausg.: ›Poesia sulla poesia: La Vita Nova – una scuola d'amore novissimo‹, Firenze 2014). Dazu mehrere Artikel über Dantes ›Divina Commedia‹, Petrarcas ›Canzoniere‹ und Boccaccios ›Decameron‹, der Schwelle zu einem zweiten Schwerpunkt in einer Reihe von Renaissancestudien. Grundlage bildete ›Novellenerzählen. Französische (und italienische) Renaissance-novellistik als Diskurs‹, München 1981 (2. Aufl. 1984). Im Umkreis dazu (Hg.) ›Das Columbusprojekt: die Entdeckung Amerikas aus dem Weltbild des Mittelalters‹, München 1995 sowie ›Torquato Tasso, Sprachritter‹, Frankfurt/M. 1997. Im Mittelpunkt steht jedoch seit längerem die Rekonstruktion des Kunstlandes Arkadien als Schauplatz für den Aufzug eines neuzeitlichen Menschenbildes (7 Aufsätze, unter anderem zu Sannazaro, Tasso, Marino, Giorgione/Tizian). – Neben Arbeiten zur französischen Klassik (verosimile/vraisemblable) und zur Aufklärung (Lesage, G. Vico, Erhabenes) gilt der Romantik als der ersten Moderne besondere Aufmerksamkeit. Einer der Fluchtpunkte ist der Band ›Romantik – Aufbruch in die Moderne‹ (zus. mit K. Maurer), München 1991 sowie zahlreiche Aufsätze zu Nodier, Chateaubriand, Goethe, Mme de Staël, Victor Hugo, Foscolo; eine Studie über ›Leopardi Unendlichkeiten. Zur Pathogenese einer poesia non-poesia‹, Tübingen 2000; zum romantischen Populardrama und Perspektiven auf Balzac, Baudelaire und Flaubert. – Von ihrer Modernität ging die Revolution der historischen Avantgarden aus. Eine der bedeutendsten Aufbruchstendenzen verbindet sich mit dem Werk von Mallarmé. Dazu ›Mallarmé. Der Würfelwurf‹, Heidelberg 2022. Der Bewegung selbst war der Band ›Lyrik und Malerei der Avantgarde‹ (zus. mit R. Warning), München 1982 gewidmet; weiter ausgeführt in (Hg.) ›Französische Literatur des 20. Jahrhunderts: Lyrik‹, Tübingen 2010. Dazu mehrere Studien insbesondere zu Apollinaire, Proust, zum Futurismus, Pallazeschi, Soffici, Montale, Quasimodo; Delaunay, Matisse, Picasso (in Vorb.). Ausgangspunkt für die Hinwendung zur ›modernen‹ Literatur und Kunst war die Arbeit ›Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman‹, Berlin 1972 mit umgebenden Artikeln. Davon inspiriert waren nicht zuletzt die Besprechungen in der FAZ. 53 davon wurden, koordiniert und überarbeitet, in den Band aufgenommen ›Wann bin ich schon Ich. Ein Album literarischer Nahaufnahmen des 20. Jahrhunderts‹, Würzburg 2012.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarken der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlagshauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29: «Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeisst?»



Die in diesem Buch behandelten Kunstwerke stehen repräsentativ für eine Funktion, die meist hinter deren rhetorischen Wirkungsabsichten verschwindet. In der vormodernen Ära haben sie jedoch zusätzlich eine psychophysische Therapiefunktion ausgeübt und können insofern in die zeitgenössische Praxis des Heilens mit einbezogen werden.

Randgänge der Mediävistik • Band 9

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4769-0

