

Dieter Blume (Jena)

Ingegno – Inganno – Diletto. Reden über Kunst bei Dante, Boccaccio und Petrarca

Riassunto: Questo saggio intende proporre una nuova lettura delle immagini e delle opere d'arte tematizzate negli scritti di Dante, Boccaccio e Petrarca. Il punto di partenza di questo percorso è da una parte il ruolo particolare dello sguardo nella lirica italiana del XIII secolo, dall'altra il significato di una raffigurazione dipinta di Amore in Guittone d'Arezzo. Dante dà esplicitamente una chiara funzione didattica ai rilievi da lui descritti nel Purgatorio ma, solo una generazione più tardi, questo tentativo moraleggiante viene abbandonato dal Boccaccio con cui il discorso allegorico si fa più sottile e nascosto: nel Decamerone infatti i pittori sono soprattutto i maestri della finzione e dell'*inganno*, coloro che possono ingannare perfettamente i cinque sensi. Anche Petrarca indica con forza, così come Boccaccio, il valore dell'*ingegno* dell'artista, ma sottolinea l'importanza del *diletto* che l'osservatore prova nell'azione del guardare. Questa teoria estetica del Trecento si può quindi condensare nella seguente serie di concetti: Ingegno – inganno – diletto – ingegno.

In der italienischen Poesie des 13. Jahrhunderts, die Dante vorausgeht und auf deren Schultern er steht, spielt das Sehen und auch das Betrachten gemalter Bilder eine große Rolle. Diese Gedichte handeln im Allgemeinen von der Liebe. Die damit verbundenen Gefühle und Emotionen werden mit viel Sinn für Sprachkunst, in zahlreichen Metaphern und in allen Varianten durchgespielt. So entstehen Rollenvorgaben für das Begehren, das in der poetischen Ordnung der Sprache geradezu kanalisiert wird. Bewusst und zuweilen nicht ohne ironische Brechung wird dabei die Spannung zwischen christlicher Ethik und sinnlichem Verlangen offen gehalten. Verfasst wurden diese Gedichte zum Großteil von Beamten und Notaren im Umkreis des Hofes von Friedrich II. in Süditalien. Die Handschriften, welche uns diese Texte überliefern, entstanden aber in der städtischen Kultur der Toskana am Ende des 13. Jahrhunderts. Dort wurden diese Gedichte gesammelt und in eine systematische Ordnung gebracht und wurden auf diese Weise Teil einer sich entfaltenden literarischen Kultur.¹

¹ Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, 2 Bde., Milano 1960; Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964, S. 49ff.; Joachim Schulze, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur*

Folgenreiche Blicke

Der Blick ist in dieser Lyrik oft der entscheidende Faktor. Es ist der Anblick der anmutigen Frau, der Dame, welche die Sehnsucht entfacht und den Reigen der Gefühle in Gang setzt. Der Liebende ist immer zugleich auch ein Schauender. Erst durch das Sehen wird er ein Opfer Amors. Das Sehen ist von daher das intensivste Werkzeug der Liebe. In ihrer Phantasie stellen die Dichter sogar ein gemaltes Bildnis der Geliebten her und dieses künstliche Bild steht dem realen Anblick der Dame in nichts nach. Von dem gemalten Bild geht vielmehr die gleiche Wirkung aus. Deshalb ist das künstliche Bild ein perfektes Mittel der Stimulanz, denn es macht den Blick auf die Dame ständig verfügbar. Das künstliche Bild, der Blick und die Imagination gehen hier eine brisante Mischung ein.²

Ein extrem stilisiertes Sonett des Giacomo da Lentini (belegt 1233–44) stellt darüber eine hochintellektuelle Reflektion an.³

[E]o viso – e son diviso – da lo viso,
 e per aviso – credo ben visare;
 però diviso – viso – da lo viso,
 c'altr'è lo viso – che lo divisare.
 E per aviso – viso – in tale viso,
 de l[o] qual me non posso divisare:
 viso a vedere quell'è peraviso,
 che non è altro se non Deo divisare.

'Ntra viso – e peraviso – no è diviso,
 che non è altro che visare in viso:
 però mi sforzo tuttora visare.

frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei, Tübingen 2004; Andreas Kablitz, »Intertextualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri«, in *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 23 (1991), S. 20–67; H. Wayne Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York 1993.

2 Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes: die Bedeutung der Melancholia für den Diskurswandel der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Heidelberg 2006; Andreas Kablitz, »Pygmalion in Petrarca's Canzoniere. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens«, in: Mathias Meyer/Gerhard Neumann (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg/Br. 1997, S. 197–225; Gerhard Wolf in: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader/Nicola Suthor (Hrsg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 156–167.

3 Giacomo da Lentini, *Poesie*, hrsg. von Roberto Antonelli, Rom 1979, Nr. XXIX, S. 323–330; zur Interpretation Schulze (wie Anm. 1), S. 201f. sowie Zeiner (wie Anm. 2), S. 157ff., vgl. auch Rolando Damiani, »La replicazione del viso amato in due sonetti di Giacomo da Lentini«, in: *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Bd. I: *Dal Medioevo al Petrarca*, (Biblioteca dell'Archivum Romanicum fondata da Giulio Bertoni, Serie I, Bd. 178), Firenze 1983, S. 79–92.

[E] credo per aviso – che da viso
 giamai me' non pos'essere diviso,
 che l'uomo vi 'nde possa divisare.

Ausgangspunkt ist die doppelte Bedeutung von *viso* als ›sehen‹ und ›Gesicht‹. *Viso* ist hier ein Universalbegriff des Sehens, der vom empirischen Erkenntnisinteresse über die innere Bildgestalt der *imaginatio* bis zur intellektuellen Kontemplation Gottes und der Gottesschau reicht. Das Wechselspiel von materiellem Sehen und inneren Bildern wird dabei gesteigert zu einem »divisare«, worunter wohl die Gedankenarbeit des Erkennens und geistigen Durchdringens zu verstehen ist, die eine für das Verständnis notwendige Zerlegung ebenso einschließt wie eine sprachliche Darlegung. Der Blick in das Gesicht der Dame gleicht dem Paradies und ist nichts anderes als »Deo divisare«, die himmlische Gottesschau. Das Verhältnis von Sehen und Vorstellungskraft, von inneren und äußeren Bildern, von Blick und Denken, von verstandesmäßigem Erkennen und visionärer Schau ist hier das Thema. Die Blicke des Liebenden sind ebenso wie die gemalten Bilder der verehrten Dame in diesen intellektuellen Rahmen eingespannt.

Doch nicht allein die Schönheit der Dame wird in einem künstlichen Bild verfügbar gemacht, auch Amor, der die Ursache der Liebe ist und ihre alles bezwingende Kraft vertritt, ist nur in Gestalt eines gemalten Bildes zu erfassen. Guittone d'Arezzo hat vermutlich 1285–94 eine Miniatur mit der Darstellung des antiken Liebesgottes in das Zentrum eines Gedichtzyklus gestellt.⁴ Das erste Sonett beginnt mit der Aufforderung: »Caro amico, guarda la figura / 'n esta pintura – del carnale amore, [...]«. Der Titulus des als *conclusionone* bezeichneten Schlussgedichts differenziert so auch konsequent zwischen der *figura* und der *esposizione*, zwischen dem Bild und der Erläuterung. Die Verse der dreizehn Gedichte sind im Grunde eine kommentierende Bildbeschreibung, welche die Eigenschaften der Liebe an den Merkmalen der äußeren Erscheinung Amors und

4 Der moderne Herausgeber, Francesco Egidi, hat diesem Zyklus den Titel »Trattato d'Amore« gegeben. Der Titel des ersten Sonetts spricht hingegen von einer »disposicione de la figura de l'amore e de tucte le soe parti come potray entendre e per la figura vedere«. Die Gedichte sind nur in einer einzigen Handschrift überliefert, Madrid, Escorial e. III. 23, fol. 74r–74v. Leider blieb hier die Miniatur unausgeführt, doch ist an den Rändern die genaue Anweisung für den Maler zu lesen. Francesco Egidi, »Un trattato d'amore inedito di Fra Guittone d'Arezzo«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 97 (1931), S. 49–70; Francesco Egidi, *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, Bari 1940, Nr. 240–251, S. 268–275; zur Interpretation siehe vor allem H. Wayne Storey (wie Anm. 1), S. 171–189; vgl. auch H. Wayne Storey/Roberta Capelli, »Modalità di ordinamento materiale tra Guittone e Petrarca«, Firenze 2006, in: Nicola Lo Monaco/Luca Carlo Rossi/Niccolò Scaffai (Hrsg.), *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca*, Seminario internazionale di studi, Bergamo 2003, S. 171–176.

seiner Attribute erläutert. Es handelt sich dabei um eine spezifische Form der Ekphrasis, welche das Bild als unverzichtbaren Bestandteil in diesen Diskurs über die Liebe einführt und zugleich das Bild zum eigentlichen Ausgangspunkt der Texte macht. Die visuelle Wahrnehmung ist das eigentliche *Movens* dieser Poesie und prägt die Verse bis in die Wortwahl hinein. Die Warnung vor den Gefahren der fleischlichen Liebe, um die es Guittone d'Arezzo hier geht, erhält ihre Stoßkraft erst in der Anschauung des gemalten Bildes. Das erschreckende Aussehen des Liebesgottes mit seinen großen Krallenfüßen, der Augenbinde, der lodernen Fackel und den Pfeilen im purpurroten Köcher samt dem Anblick des tödlich verwundeten Opfers soll den Freund vor den negativen Folgen der Liebe bewahren.⁵ Hieraus spricht ein Vertrauen in die Wirkmächtigkeit gemalter Bilder, von denen man offenbar glaubt, dass sie in vielerlei Hinsicht Texten überlegen seien. Dies bleibt auch weiterhin ein Charakteristikum der intellektuellen Kultur des italienischen Trecento und so manche erstaunliche Bilderfindung ist daraus erwachsen.

Göttliche Bilder bei Dante

Auch Dante spekuliert im *Purgatorio* auf eine geradezu therapeutische Wirkung von Bildern. Im 10. Gesang begegnet er Kunstwerken, die dort von Gott angebracht wurden, um die sündigen Seelen anzusprechen und zur Reue zu bewegen.⁶ Es handelt sich um Steinreliefs, die den Betrachter emotional bewegen, ihn läutern und geistig erheben sollen. Auch Dante ist von ihnen gebannt. Die eigentliche Zielgruppe sind aber die *superbi*, die Hochmütigen, die gebeugt unter der Last schwerer Steine den Berg hinaufsteigen und dort mit den Reliefs kon-

5 Die Anweisung für den Maler auf fol. 74r (Madrid, Escorial e. III. 23) lautet: »Quy de' essere la figura de lamore pincta sichel sia garcone nudo ciecho cum due ale sulle spale e cum un turchaschio ala cintura entrambi de color di porpora cum un archo en man che labia ferio duna sayta un covene enamorao / cum una girlanda en testa, cum l'altra man porgia un asta cum fuoco di chappo e per ll'artigli si abia la granfe de aostore.« Vgl. H. Wayne Storey (wie Anm. 1), S. 176f.

6 *Purg.* X, 31ff. Die *Commedia* wird zitiert nach Dante Alighieri, *La Commedia – Die Göttliche Komödie II, Purgatorio/Läuterungsberg*. Italienisch/Deutsch, in Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2011. Ich folge hier der eindrücklichen Analyse von Karlheinz Stierle, *Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes »Commedia«*, München 2007, S. 187ff. Vgl. auch Valerio Mariani, »Dante e Giotto«, in: Corrado Gizzi (Hrsg.), *Giotto e Dante*, Mailand 2001, S. 77–92 und Marcello Ciccutto, *Icone della Parola. Immagine e Scrittura nella Letteratura delle Origini*, Modena 1995, S. 107ff., sowie Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzeption der Renaissance*, München 2002, S. 202 und Norman E. Land, *The viewer as poet: The Renaissance Response to art*, Pennsylvania 1994, S. 56ff.

frontiert werden, welche ihnen klassische Beispiele der Demut entgegenhalten. Jene Bilder übertreffen nicht allein die hochgerühmten Meisterwerke des Polyklet, von denen Dante ja keine Anschauung hatte, sondern auch die Natur.⁷ Sie gleichen nicht »einem Bild, das schweigt«, sondern sie sprechen alle Sinne an. Bei der Verkündigung an Maria glaubt Dante jene berühmten Worte zu hören, die beide miteinander wechseln.⁸ Im Angesicht der Darstellung von Davids Tanz vor der Bundeslade, vermeint er nicht allein den Gesang der Chöre zu hören, sondern auch den Weihrauch zu riechen, der dabei verbrannt wird.⁹ Auch das ungleich längere Gespräch, das Kaiser Trajan mit der Witwe führt, erschließt sich Dante zusammen mit dem darauffolgenden, erst noch zukünftigen Urteil des Kaisers allein in der Anschauung des gemeißelten Bildes.¹⁰ Ausgehend von der optischen Erscheinung werden auch der Hör- und der Geruchssinn aktiviert, so dass Dante hier eine Erfahrung von Synästhesie beschreibt.

Das Ziel dieser Kunstwerke ist die eindrückliche Veranschaulichung von *Humilitas*, der Tugend der Demut, welche die Läuterung der sündigen Seelen bewirken soll. Damit beziehen sich diese Reliefs eindeutig auf einen allegorisch-didaktischen Diskurs, der bereits eine lange Tradition hat und den Kunstwerken eine klare, belehrende Funktion zuweist. Bei Dante sind diese Bilder von einer Vollkommenheit, die er noch nie gesehen hat und für die es auf der Erde auch keinen Platz gibt. »Jener, der niemals etwas Neues sah (Gott), schuf dieses sichtbare Sprechen (,visibile parlare'), völlig neu für uns, da es sich hier (auf Erden) nicht findet.«¹¹ Es ist das göttliche Kunstvermögen, welches allein das gattungs-

7 *Purg.* X, 31–33 (wie Anm. 6, S. 184): »esser di marmo candido e adorno / d'intagli sì, che non pur Policletto, / ma la natura li avrebbe scorno.«

8 *Purg.* X, 34–45 (wie Anm. 6, S. 184–186): »L'angel che venne in terra col decreto / de la molt'anni lacrimata pace, / ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, / dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non semiava imagine che tace. / Giurato si saria ch'el dicesse Ave!; / perchè iv' era imaginata quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; / e aveva in atto impresa esta favella / *Ecce ancilla Dei*, propriamente / come figura in cera si suggella.«

9 *Purg.* X, 55–63 (wie Anm. 6, S. 188): »Era intagliato lì nel marmo stesso / lo carro e' buoi, traendo l'arca santa, / per che si teme officio non commesso. / Dinanzi pareo gente; e tutta quanta, / partita in sette cori, a' due mie' sensi / faceva? dir l' un »No«, l'altro »Sì, canta.< / Similmente al fummo delli 'ncensi / che v'era imaginato, li occhi e'l naso / e al sì e al no discordi fensi.«

10 *Purg.* X, 73–93, Zitat 82–93 (wie Anm. 6, S. 194): »La miserella intra tutti costoro / pareo dicer: »Segnor, fammi vendetta / di mio figliuol ch'è morto, ond' io m'accoro.< / Ed elli a lei rispondere: »Or aspetta / tanto ch'i' torni.< E quella: »Segnor mio,< / come persona in cui dolor s'affretta, / »se tu non torni?< Ed ei: »Chi fia dov'io, / la ti farà.< Ed ella: »L' altrui bene / a te che fia, se il tuo metti in oblio?< / Ond' elli: »Or ti conforta; ch'ei convene / ch' i' solva il mio dovere anzi ch'i' mova: / giustizia vuole e pietà mi ritene.«

11 *Purg.* X, 94–96 (wie Anm. 6, S. 196): »Colui che mai non vide cosa nova / produsse esto visibile parlare, / novella a noi perchè qui non si trova.« (Deutsche Übersetzung vom Verfasser).

übergreifende Zusammenspiel einer alle Sinne involvierenden Seh-Erfahrung hervorzurufen vermag. Dante formuliert dies hier als ein utopisches Ideal der Kunst, demzufolge die Bilder sprechen und die Verse malen. Wie der Anblick der Dame die Liebe entfacht, sollen diese Reliefs im *Purgatorio* die Liebe zur Tugend erwecken. Die Wirkungsweise ist im Prinzip die gleiche. Die Mittel zur Herstellung dieser perfekten Bilder stehen aber allein Gott zur Verfügung.

Wenig später ist der Pfad im *Purgatorio* mit einem Bodenmosaik geschmückt, das zahlreiche antike Exempel von gestürztem Hochmut zeigt. Hier geht es Dante aber eigentlich nur um die dargestellten Personen, doch würdigt er am Schluss die Ebenbürtigkeit der Bilder mit der Wirklichkeit und fragt rhetorisch nach dem unbekanntem Meister dieses Kunstwerkes. Bei jedem subtilen Geist (»ingegno sottile«), so schreibt er, würde dieses Bild Bewunderung hervorrufen.¹² So wird in seiner Sicht der *ingegno* durch ein Kunstwerk unmittelbar angesprochen. Dante ist von diesen Bildern, die Gott am Pfad des Purgatoriums anbringen ließ, tief beeindruckt. Die Aufgabe dieser Kunstwerke ist aber klar definiert; sie haben eine mahnende Funktion und sollen zur Reue bewegen, indem sie positive und negative Beispielfiguren vergegenwärtigen. Sie sind eingebunden in ein didaktisch-allegorisches Programm.

Der Anteil des Betrachters

Eine Generation später, um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wird dies jedoch bereits in Frage gestellt. Giovanni Boccaccio (1313–1375) thematisiert die Wirkung von Bildern ausführlich in einem Werk, das den programmatischen Titel *Amorosa Visione* trägt und in seinen Hauptteilen bereits vor dem *Decameron* 1342–43 entstanden ist, seine endgültige Form aber erst später, 1355–60 erhalten hat.¹³ Er

12 *Purg.* XII, 22–69, Zitat: 64–69 (wie Anm. 6, S. 236): »Qual di pannel fu maestro o di stile / che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi / mirar farieno ogn'ingegno sottile? / Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me che vide il vero, / quant' io calcai, fin che chinato givi.« (In Köhlers Ausgabe steht »uno ingegno«, davon wurde hier zugunsten der verbreiteteren Lesart »ogni ingegno« abgewichen).

13 Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, hrsg. von Vittore Branca, Mailand 1974. Ich folge hier der überzeugenden Interpretation von Barbara Kuhn, der ich für die Überlassung ihres Manuskriptes sehr zu danken habe. Barbara Kuhn, »Sprechende Bilder und malende Worte: Boccaccios *Amorosa Visione* als Vexierbild in Worten«, in: Gerhard Wolf (Hrsg.), *Kunstgeschichten*, im Druck. Vgl. auch Rainer Stillers, »Die Verwandlung der Bilder in Worte. Erzählte Poetik in Boccaccios *Amorosa Visione*«, in: Heidi Marek/Anne Neuschäfer/Susanne Tichy (Hrsg.), *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden 2002, S. 27–37.

nimmt hier bewusst und mit zahlreichen Rückbezügen auf Dante den Typus eines allegorisch-didaktischen Lehrgedichtes auf, das er aber als Traumvision ausgibt. Im Schlaf erscheint dem Protagonisten eine schöne Frau, die ihn auf einem Läuterungsweg zur Tugend führen möchte. Den direkten, steilen Weg durch eine enge Pforte verweigert der Erzähler jedoch, stattdessen betritt er durch ein breites Tor die Säle eines Schlosses, in denen Wandbilder zu sehen sind, die Allegorien der Wissenschaften, des Ruhmes, der Liebe sowie der Fortuna samt exemplarischen Vertretern vorführen. Boccaccio rekurriert hier auf eine etablierte Bildtradition, deren Kenntnis er bei seinen Lesern voraussetzen kann. Doch sind diese Fresken derart beeindruckend, dass es ihm scheint, kaum eine Menschenhand könnte es zu solchem Vermögen bringen – mit Ausnahme von Giotto, welcher allein die Schönheit der Natur derart ähnlich in seiner Kunst einzufangen weiß.

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
mostrante ogni figura lì distinta,
eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sé somigliante
non occultò nell'arte in che suggella.¹⁴

Unübersehbar ist der Rekurs auf die oben besprochene Äußerung Dantes über jene von Gott erschaffenen Kunstwerke im *Purgatorio*, doch kann Boccaccio jetzt einen Künstler nennen, dem er solche Werke zutraut, den eine Generation älteren Maler Giotto di Bondone. Weit über die Hälfte der Gesänge in der *Amorosa Visione* ist nun der Betrachtung dieser Wandbilder gewidmet. Wir haben es also mit einer sehr umfangreichen, für den heutigen Leser zuweilen langatmig wirkenden Ekphrasis zu tun, in der vor allem die Reaktionen des Erzählers auf die in diesen Fresken dargestellten Figuren geschildert werden. Ungeachtet davon, dass seine schöne Führerin immer weiter drängt und jene Bilder als tote Materie abwertet, ist er von den Darstellungen vollkommen gefangen und reagiert darauf mit einer Fülle von Assoziationen und Emotionen. Das konkret Gesehene wird so durch vorhandenes Wissen erweitert und bringt höchst eindruckliche mentale Bilder hervor. Die gemalten Bilder entfalten ihre volle Wirkung also erst, wenn der Betrachter ihnen mit Empathie entgegentritt, wenn er Emotionen zulässt und seine Gefühle und sein Wissen mit dem Gesehenen verbindet. Gegen dieses ungeheure Potential der Bilder ist die mahnende Rede der Führerin dann machtlos. So unterläuft dieser Text auf subtile Weise das System der Allegorie, auf das er sich so überdeutlich bezieht. Er ist »eine paradoxe Absage an das Allegorie-

14 Boccaccio, *Amorosa Visione*, IV, 13–18.

prinzip«, wie Barbara Kuhn formuliert, und entfaltet stattdessen ein Lob der Liebe und der Einbildungskraft. Von daher endet die imaginäre Besichtigungstour konsequenter Weise im Garten hinter dem Schloss, wo der Erzähler in einer *amorosa visione* seine Geliebte wiedersieht. Auch wenn er unmittelbar vor der ersehnten Vereinigung abrupt erwacht und damit seinen Träumen entrissen ist, klingt die erfahrene Freude noch in ihm nach. Ausgangspunkt dieser inneren Bilder sind aber die gemalten Fresken Giotto's, deren Wirkungspotential nicht höher veranschlagt werden könnte. Die verblüffende Naturähnlichkeit, welche sie charakterisiert, ist dabei die entscheidende Voraussetzung jener intensiven Wirkung und lässt die gemalten Bilder über die Rede der tugendhaften Führerin triumphieren. Nur das Zusammenspiel von den ästhetischen Eigenschaften der Bilder mit der Phantasie des Betrachters kann jedoch jenen überwältigenden Eindruck hervorbringen. Boccaccio stellt hier sehr differenzierte Überlegungen zur spezifischen Wirkungsweise von Bildern an und fragt nach den Reaktionen der Betrachter. An der Konfrontation des Erzählers mit seiner tugendsamen Führerin führt er zwei ganz unterschiedliche Bewertungen von Kunst vor.

Die schöne Illusion oder die Kunst der Täuschung

Später, in seinem Dante-Kommentar entwickelt Giovanni Boccaccio diesen Gedanken weiter und spricht jene erstaunliche Diskrepanz an, die zwischen der simplen Materialität gemalter Bilder und ihrer großen Wirkung besteht.¹⁵ Es geht hier um jene berühmten Verse des *Inferno*, in denen Vergil Dante erklärt, dass das menschliche Tun immer die Natur imitiert. Vergil verweist hier auf die Physik des Aristoteles und gebraucht den Begriff der Kunst (*arte*), meint damit aber ganz allgemein jedwede Tätigkeit. Die Worte Vergils lauten: »[...] dass eure Kunst, soweit sie kann, jener – eben der Natur – folgt, wie der Lernende dem Meister, so dass eure Kunst sozusagen ein Enkelkind Gottes ist.«¹⁶ Zur Erläuterung verweist Boccaccio nun zunächst auf die Mechanik, die sich immer die Gesetze der Natur

15 Ein Teil der folgenden Überlegungen erscheint auch unter dem Titel »*Ingegno und Inganno* – Bild und Poesie bei Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca«, in: Klaus Krüger/Friederike Wille (Hrsg.), *Kunst der Dantezeit. Diskurse und Figurationen*, München 2014 (im Druck).

16 *Inf.* XI, 101–105 (Dante Alighieri, *La Commedia – Die Göttliche Komödie I, Inferno/Hölle*. Italienisch/Deutsch, in Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010, S. 172): »[...] che l'arte vostra quella, quanto potete, / segue come'l maestro fa il discente, / sì vostr'arte a Dio quasi è nepote.« (Die deutsche Übersetzung vom Verfasser.) Vergil erläutert hier die Strafen für die Wucherer, deren Tätigkeit eben kein Vorbild in der Natur hat und von Gott nicht vorgesehen ist. Die Stelle bei Aristoteles, *Physik*, 2, 2.

zunutze macht, um dann aber ausführlich auf die Tätigkeit des Malers einzugehen, obwohl Dantes Vergil hier gar nicht von der bildenden Kunst spricht. »Es bemüht sich der Maler, dass die von ihm gemalte Figur, die nichts anderes ist, als ein wenig, mit gewisser Kunstfertigkeit auf eine Tafel aufgetragene Farbe, in jener Haltung, in der sie der Maler darstellt, derjenigen Figur, die die Natur hervorgebracht hat und die sich auf naturgemäße Weise in jene Haltung versetzt, so sehr ähnelt, dass sie die Augen des Betrachters entweder teilweise oder völlig zu täuschen vermag, indem sie von sich glauben macht, dass sie etwas sei, was sie nicht ist.«¹⁷ Boccaccio führt hier als zentrale Kategorie die Täuschung (»ingannare«) ein, welche durch die Qualität der Ähnlichkeit (»simile«) möglich wird. Der Maler produziert durch sein Können mit Hilfe der Farbe Ähnlichkeit. Die Täuschung geschieht aber auf Seiten des Betrachters; es liegt an ihm, ob er sich ganz oder teilweise darauf einlässt. Die Täuschung ist ein Phänomen der Perzeption und zugleich an einen materiellen Träger gebunden, eben die auf der Holztafel kunstvoll gemischte Farbe. Damit verbirgt sich in diesem Satz Boccaccios eine komplette Medienreflexion, die zwischen der Materialität des Bildträgers, dem erzeugten Bild und der Wahrnehmung des Betrachters differenziert.

In seinem wohl berühmtesten Werk, dem *Decameron*, das er zwischen 1349–53 schrieb, variiert Boccaccio diese Überlegungen erneut in vielfältiger Weise und dazu in ausgesprochen spielerischer Form. Dabei handelt es sich um eine Sammlung von hundert Novellen, die bekanntlich einen komplexen und vor allem genau durchkonstruierten Aufbau besitzt. Boccaccio setzt sich hiermit unter anderem deutlich von den etablierten Mustern der Allegorie ab.¹⁸ Maler spielen in

17 Giovanni Boccaccio, *Esposizione sopra la Comedia di Dante*, hrsg. von G. Padoan, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hrsg. von Vittore Branca, Bd. 6, Mailand 1965, S. 554: »Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e che naturalmente in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è [...]«. Deutsche Übersetzung nach Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen, Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 79. Kruse verweist auf die Bedeutung dieser knappen Definition und ihre große medientheoretische Relevanz. Vgl. auch Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 66.

18 Grundlegend für das Verständnis der Novellen ist die Arbeit von Hans Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle, Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969. Zum Aufbau und der philosophischen Fundierung Kurt Flasch, *Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron*, excerpta classica, Bd. 10, Mainz 1992, S. 13ff. Mit interessanten Überlegungen jüngst auch Jan Söffner, *Das Decameron und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg 2005; vgl. ebenso Elisabeth Arend, *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decameron*, Frankfurt/Main 2004 und Victoria Kirkham, *The Sign of Reason*

diesen Erzählungen eine besondere Rolle. Sie sind die Meister der Täuschung und vor allem täuschen sie immer aus freien Stücken, aus reiner Freude an der Illusion. Andere Protagonisten des *Decameron* täuschen hingegen aus Not, um sich aus einer schwierigen Situation zu befreien oder etwas für sich zu erreichen. So lässt sich in diesen Novellen Einiges über das Kunstverständnis des Giovanni Boccaccio lernen. Berühmt ist jene Anekdote, die Boccaccio fast in der Mitte des Werkes, in der fünften Geschichte des sechsten Tages von dem Maler Giotto di Bondone erzählt.

Die Rolle des *Ingegno*

Giotto treffen wir hier in ebenbürtiger Gemeinschaft mit einem anerkannten Rechtsgelehrten. Der Maler steht damit auf einer Stufe mit dem Wissenschaftler, der mit seinen Kenntnissen im Gemeinwesen eine zentrale Rolle spielt. Malerei wird damit zu einer Tätigkeit, die Wissen erfordert. Sie wird nicht als Handwerk begriffen, sondern den *artes liberales* gleichgestellt. Damit wird ein Thema angesprochen, das die Kunsttheorie noch lange beschäftigt wird. Das Ausgangsmotiv der Geschichte ist der häufig anzutreffende Widerspruch zwischen äußerer Gestalt und intellektuellen Fähigkeiten, der hier in extremer Form stilisiert wird. Es geht also um die grundsätzliche Frage nach dem Wesentlichen und danach, auf welcher Grundlage sinnvollerweise ein Urteil getroffen werden kann – basierend auf der äußeren Erscheinung oder auf den inneren Anlagen und geistigem Können.¹⁹ Aber während von dem Rechtsgelehrten vor allem sein ungestaltetes Äußeres beschrieben und seine Gelehrsamkeit nur in einem knappen Satz gewürdigt wird, geht Boccaccio bei Giotto genau andersherum vor. Er führt ihn folgendermaßen ein: »Der andere, Giotto mit Namen, hat einen Geist von solcher Erhabenheit, dass unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislaufe der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel («con lo stile [...] penna [...] o col pennello« heißt es in einer sich steigernden Aufzählung) so getreu abgebildet hätte, dass sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so dass es

in *Boccaccios Fiction*, Florenz 1993. Der Text des *Decameron* wird zitiert nach Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Bd. 2, hrsg. von Vittore Branca, Turin 1980.

¹⁹ Arend (wie Anm. 18), S. 164ff. Zu dem hässlichen Äußeren von Giotto siehe auch Creighton E. Gilbert, »Boccaccio's Devotion to Artists and Art«, in: ders., *Poets seeing Artist's Works. Instances in the Italian Renaissance*, Florenz 1991, S. 65ff. Zum Topos des hässlichen Künstlers, der dennoch schöne Werke hervorbringt, vgl. Norman E. Land, »Giotto as an ugly genius: A study in self-portrayal«, in: *Explorations in Renaissance Culture XXIII* (1997), S. 23–36.

bei seinen Werken sehr oft vorkam, dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war.«²⁰

Giottos herausragender Geist (»ingegno«) ist also die Voraussetzung seines für die damalige Zeit stupenden Naturalismus, nicht etwa handwerkliche Übung. Er kann alle Dinge so genau malen, dass der Mensch sie für die Realität selber hält und ein Opfer der malerischen Illusion wird. Natürlich ist das ein antiker Topos, der sich in aller Ausführlichkeit auch bei Plinius findet.²¹ Naturähnlichkeit ist das höchste Lob für Kunst; *similitudo*, wie der lateinische Begriff lautet, ist die oberste Kategorie und »simile« ist auch der Begriff, den Boccaccio verwendet. Doch damit ist das Giotto-Lob des Dichters noch nicht zu Ende. Nachdem der Naturalismus zum Ziel der Kunst erklärt wurde, fährt er fort: »Und weil er die Kunst, die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war, die mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen, gemalt haben, wieder ans Licht gezogen hat (»ritornata in luce«), darf er verdienstermaßen eine der Leuchten des Florentinischen Ruhmes genannt werden. [...]«²²

Giotto gilt hier als der große Erneuerer der Kunst. Dies ist ein Gemeinplatz bei den Florentiner Intellektuellen geworden, der offenbar auch einen lokalen Patriotismus bedient. Es gibt eine ganze Liste von Äußerungen, die das ganze 14. Jahrhundert hindurch anhalten und diese Aussage wie einen Topos wiederholen.²³ Wichtiger ist jedoch, dass man damals offensichtlich eine radikale Erneuerung der Kunst wahrgenommen hat. Boccaccio hat hier im 14. Jahrhundert die Vergangenheit als Irrtum (»error d'alcuni«) denunziert und er grenzt damit seine Zeit von der vorausgegangenen scharf ab. Der folgende Nebensatz ist dann aber von zentraler Bedeutung: »Che più a diletta gli occhi degl'ignoranti, che a compiacere

20 Deutsche Übersetzung von A. Wesselski, Frankfurt/Main 1972, Bd. 2, S. 545. Der italienische Text: »[...] e l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tute le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sí simile a quella, che non simile, anzi piú tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto.« (*Decameron* [wie Anm. 18], S. 737).

21 Ich verweise hier nur auf den berühmten Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios sowie die Würdigung des Apelles, C. Plinius Secundus d.Ä., *Naturalis Historiae*, Buch XXXV, 65 bzw. 88f. und 95f. Vgl. dazu auch Land (wie Anm. 6), S. 6ff.

22 Deutsche Übersetzung von A. Wesselski (wie Anm. 20), S. 545; der italienische Text: »E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che piú a diletta gli occhi degl'ignoranti, che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata seputa, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; [...]« (*Decameron* [wie Anm. 18], S. 737f.).

23 Baxandall (wie Anm. 17), S. 51ff.

re allo 'ntelletto de' savi dipignendo« (mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen). Nach Meinung von Boccaccio ging es zuvor, bei der älteren Kunst, also allein darum, die Augen der Ungebildeten zu erfreuen, im abwertenden Sinne von bloßer Unterhaltung, während Giotto's Bilder darauf ausgerichtet sind, dem Intellekt der Gelehrten zu gefallen, den Intellekt zu stimulieren. Diese kontrastierende Gegenüberstellung ist natürlich eine Stilisierung. Es handelt sich um eine jener polemischen Konfrontationen, die Boccaccio so liebt, aber gerade deshalb offenbart sich hier auch eine Sichtweise, die nur selten in solcher Deutlichkeit ausgesprochen wird. Das wahre Ziel der Kunst ist es nach Boccaccio, den Geist der Wissenden anzuregen. Es geht um einen intellektuellen Anspruch der Kunst, nicht um schnelle, didaktische Erfassbarkeit. Der Geist (*ingegno*) ist demnach die Voraussetzung der Kunst und ihr Ziel ist es wiederum den Geist, den Intellekt anzuregen.²⁴

Die Hässlichkeit Giotto's

Die Geschichte, die Boccaccio nach diesem Künstler-Lob von Giotto erzählt, ist kaum länger als die erklärenden Einführungen zur Person, aber sie ist von einem sehr subtilen Hintersinn. Messer Forese, so heißt der gelehrte Jurist, und Giotto trafen sich auf dem Heimweg von ihren Gütern und wurden von einem heftigen Gewitterregen überrascht. Da liehen sie sich von einem befreundeten Bauer »zwei alte Mäntel aus grobem Tuche und zwei durch das Alter zernagte Hüte – bessere hatte er nicht – und machten sich wieder auf den Weg. Nach einem kurzen Ritte sahen sie sich völlig durchweicht und von dem Kote, den die Pferde häufig in Mengen empor schleuderten, über und über bespritzt, – lauter Dinge, die dem Äußeren des Menschen gewöhnlich nicht zustattenkommen; [so lautet der ironische Kommentar des Dichters] – und als sich der Himmel aufheiterte, begannen sie, die bis dahin stumm geritten waren, miteinander zu sprechen. Und indem Messer Forese unter dem Reiten Giotto zuhörte, der ein trefflicher Erzähler war, begann er ihn zu betrachten von der Seite und von oben bis unten; und da er sein ganzes Aussehen so widerwärtig und garstig fand, so begann er, ohne sich selber zu betrachten, zu lachen und sagte: »Giotto, wenn uns jetzt ein Fremder begegne-

²⁴ Boccaccios Betonung der Intellektualität von Kunst wird auch von Pamela D. Stewart herausgearbeitet; Pamela D. Stewart, »Giotto e la rinascita della pittura: Decameron VI,5«, in: *Yearbook of Italian Studies* V (1983), S. 22–34 sowie Pamela D. Stewart, »L'arte e la natura nel gusto figurativo del Petrarca e del Boccaccio«, in: A. Franceschetti (Hrsg.), *Letteratura e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell' Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura Italiana, Florenz 1988, Bd. I, S. 41–60, S. 45f.

te, der dich noch nie gesehen hätte, glaubst du, dass er glauben würde, du seiest der beste Maler der Welt, der du ja doch bist?« Augenblicklich antwortete ihm Giotto: »Ich glaube, Messer, er würde das glauben, wenn er, nachdem er euch besehen hätte, glaubte, dass ihr das ABC könntet.« Als das Messer Forese hörte, erkannte er sein Unrecht und sah sich mit einer Münze bezahlt, die der verkauften Ware entsprach.«²⁵

In dieser kurzen Erzählung wird nicht nur das Ausgangsthema – der Widerspruch zwischen äußerer Gestalt und geistigen Fähigkeiten – in sehr ironischer Weise und extremer Steigerung reflektiert, sondern auch die Qualitäten, die der Kunst Giottos zugeschrieben werden. Was auf den ersten Blick nur wie ein Possenspiel erscheint, erweist sich bei genauerer Überlegung als scharfsichtige Reflexion über Schein und Sein, über das, was vorgetäuscht wird und das, was ist. Die unmißverständliche Moral ist, den Dingen auf den Grund zu gehen und nicht dem äußeren Schein aufzusitzen, sondern zum wahren Kern vorzudringen. Aussehen, Habitus und Kleidung sind keine Indikatoren mehr für die gesellschaftliche Stellung, für Qualität und Ehren. Darin liegt ein ethischer Appell. Und schließlich ist die ungewollte Verkleidung des Gelehrten und des Künstlers genau so perfekt wie der Illusionismus der Malerei Giottos, der gerade beschworen worden war. Der unbefangene Betrachter fällt unweigerlich darauf herein. Die Täuschung der Sinne wird zu einem Charakteristikum des Malers und seiner Bilder. Denn die Maler erzeugen fiktive Welten und nur, wer ihre kunstvolle Fiktionalität nicht erkennt, wird zu einer komischen Figur. Dahinter steht auch die philosophische Frage nach der Erkennbarkeit der Wirklichkeit, die ohne Verstand und differenzierte Wahrnehmung nicht angemessen zu erfassen ist.²⁶

²⁵ Deutsche Übersetzung von A. Wesselski (wie Anm. 20), S. 547; der italienische Text: »[...] presi dal lavoratore in prestanza due mantellacci vecchi di romagnuolo e due capelli tutti rosi dalla vecchiezza, per ciò che migliori non v'erano, cominciarono a camminare. Ora, essendo essi alquanto andati, e tutti molli veggendosi e per gli schizzi che i ronzini fanno co' piedi in quantità zaccherosi, le quali cose non sogliono altrui accrescer punto d'orrevolezza, rischiarandosi alquanto il tempo, essi, che lungamente erano venuti taciti, cominciarono a ragionare; e messer Forese, cavalcando e ascoltando Giotto, il quale bellissimo favellatore era, cominciò a considerarlo e da lato e da capo e per tutto, e veggendo ogni cosa così disorrevole e così disparuto, senza avere a sé niuna considerazione, cominciò a ridere, e disse: »Giotto, a che ora venendo di qua allo 'ncontro di noi un forestiere che mai veduto non t'avesse, credi tu che egli credesse che tu fossi il miglior dipintor del mondo, come tu se'?« A cui Giotto prestamente rispose: »Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando voi, egli crederebbe che voi sapeste l'abbicci.« Il che messer Forese udendo, il suo error riconobbe, e videsi di tal moneta pagato, quali erano state le derrate vendute.« (*Decameron* [wie Anm. 18], S. 739f.).

²⁶ Dazu siehe Arend (wie Anm. 18), S. 164.

Die Streiche Buffalmaccos

Genau dies ist auch das Thema der anderen Malergeschichten im *Decameron*. Was hier am sechsten Tag in konzentrierter Form zur Sprache kommt, wird am achten und neunten Tag in fünf weiteren Novellen ausführlich durchgespielt. Der Hauptprotagonist ist dabei immer der Maler Buffalmacco, obwohl – mit einer Ausnahme – jede der Geschichten von einer anderen Person erzählt wird.

Buffalmacco wird heute wohl zu Recht das große Wandbild mit dem Triumph des Todes im Camposanto von Pisa zugeschrieben. So haben wir hier gleichfalls eine historische, der zeitgenössischen Leserschaft bekannte Person vor uns. Boccaccio konnte ohne Frage eine Vorstellung von den Werken des Buffalmacco und ihrem spezifischen Naturalismus bei seinen Lesern voraussetzen.²⁷ Das Hauptmotiv all dieser Erzählungen ist das der Täuschung und es sind immer die Maler, Buffalmacco und sein Freund Bruno, welche die anderen an der Nase herumführen. Souverän bedienen sich die Maler dabei aller fünf Sinne. Es gibt offensichtlich kein menschliches Wahrnehmungsorgan, das sie nicht zu täuschen wissen. Ich kann mir gut vorstellen, dass Boccaccio hier von den zitierten Versen Dantes ausgeht, welche die alle Sinne betörende Wirkung der Reliefs im *Purgatorio* schildern.

In der ersten Geschichte geht es um den Augensinn und auch der Getäuschte ist sozusagen vom Fach, ein Maler mit Namen Calandrino. Man hat ihm weisgemacht, dass es einen Stein gäbe, den Heliotrop, welcher unsichtbar macht. Bei der gemeinsamen Suche nach diesem wunderbaren Stein täuschen die Gefährten ihm vor, dass sie ihn nicht mehr sähen und gaukeln ihm so einen scheinbaren Erfolg vor.²⁸ Das Sehen und das Nicht-Sehen ist hier das Thema und wie leicht eine andere Wirklichkeit vorgetäuscht werden kann – eine echte Malergeschichte. In einer weiteren Erzählung wird, mit Hilfe des Geschmacksinnes, die Wahrheit über ein gestohlenes Schwein gesucht, doch auch diese Wahrheit ist nur eine Illusion, nur eine Täuschung der Maler. Hier ist zu guter Letzt die vorgespiegelte, scheinbare Wirklichkeit sogar stärker als die Realität.²⁹

²⁷ Zu Buffalmacco Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turin 1974.

Zu diesen Malergeschichten vgl. die Bemerkungen von Gilbert 1991 (wie Anm. 20), S. 62f. sowie P. F. Watson, »The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence«, in: *Modern Language Notes* 99 (1984), S. 43ff. Watson fragt nach dem historischen Gehalt und den soziologischen Hinweisen dieser Geschichten. Gilbert weist gleichfalls auf das durchgängige Motiv der Täuschung hin.

²⁸ *Decameron*, 8. Tag, 3. Erzählung.

²⁹ *Decameron*, 8. Tag, 6. Erzählung.

Einem eingebildeten Arzt machen in einer anderen Geschichte die beiden Maler Bruno und Buffalmacco glauben, dass es die Fiktionen der Literatur wirklich gäbe, – jene Fiktionen, die sie sonst nur auf die Wände der Paläste malen. Der Arzt Simone soll in eine edle Gesellschaft aufgenommen werden, die sich heimlich trifft, um sich allen erdenklichen Vergnügungen hinzugeben. Das Possenspiel endet für den leichtgläubigen Kandidaten jedoch in der Latrine und statt Wohlgerüchen und anderen Genüssen erntet er Gestank.³⁰ Diese Geschichte steckt voller subtiler Anspielungen, welche zum einen die Fähigkeiten der Ärzte und Maler miteinander konfrontiert, die ja auch einer gemeinsamen Zunft angehören. Da der Arzt Simone seine medizinische Kompetenz nur behauptet, täuscht er in ähnlicher Weise wie die Maler, wenn auch weniger erfolgreich. Zum anderen finden sich eine Reihe ironischer Verweise auf die christliche Heilsgeschichte, so kehrt in den Streichen der Maler das Versprechen des Paradieses ebenso wieder wie der Schrecken der Hölle, die für den Arzt in Form der Latrine eine stinkende Realität bekommt.³¹ Der Erfolg der Maler besteht in der perfekten Illusion einer fiktiven Gegenwelt und die Komik entsteht erst aus dem Unverstand des Arztes bzw. des Betrachters, der diese Zeichen nicht zu deuten versteht und sie für die Wirklichkeit nimmt. All dies wird in der Novelle von dem eingebildeten Arzt Simone in vielfältiger Weise variiert. Doch Buffalmacco und Bruno schauspielern in dieser Geschichte nicht nur, sondern sie malen auch. In dem Hausflur des Arztes malen sie die Schlacht der Mäuse und Katzen, was diesem ausnehmend gut gefällt.³² Mit diesem höchst populären Thema verdrehter Hierarchien entlarvt sich ein weiteres Mal das niedrige geistige Niveau des Simone, der ja auch seine Intellektualität nur vortäuscht. Am Ende der Novelle schließlich bemalen Bruno und Buffalmacco ihre eigenen Körper mit Striemen, um dem Arzt weiszumachen, sie seien seinetwegen verprügelt worden. Mit ihren Mitteln, den Mitteln der Malerei, täuschen sie damit den Arzt sogar auf seinem ureigenen Gebiet – dem der Medizin.

Das nächste Opfer ist wieder Calandrino, die Aussagen seiner Freunde lassen ihn glauben, er sehe schlecht aus und sei krank. Die Maler bringen dies mit solchem Nachdruck vor und steigern ihre Beteuerungen so weit, dass Calandrino sich schließlich für schwanger hält. Die Absurdität dieser Vorstellung macht die

30 *Decameron*, 8. Tag, 9. Erzählung.

31 Hierzu siehe die Analyse bei Kirkham (wie Anm. 18), S. 215ff., sowie Söffner (wie Anm. 18), S. 252ff.

32 Zum Motiv des Katzen-Mäusekrieges siehe demnächst Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Bilder für ›wirt‹, ›wirtin‹ und ›gast‹. Studien zur profanen Wandmalerei von 1200 bis 1500*, Habilitationsschrift Kassel 2005, S. 339ff; vgl. auch Herrmann Play, *Der Traum vom Schlaraffenland. Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben*, Frankfurt/Main 2000.

Mechanismen der Illusion nur noch deutlicher.³³ In einer weiteren Erzählung wird auch das Liebesverlangen durch Täuschung erzeugt. Ein Liebeszauber, der durch Berührung funktioniert, soll ihn schließlich zum Erfolg führen, doch natürlich ist auch dieser Erfolg nur eine Illusion.³⁴

Die Täuschung der Sinne ist das Thema dieser Geschichten und jedem der fünf Sinne kommt dabei in einer der Erzählungen eine besondere Rolle zu. Die Spezialisten der Täuschung sind dabei offensichtlich die Maler und vor allem täuschen sie aus freien Stücken, aus reiner Freude an der Illusion. Diese Novellen sind Parabeln über die Macht der Illusion und die Kunst der Vortäuschung. In ihren Bildern stellen die Maler die Fiktionen der Literatur und die Träume der Menschen ebenso dar wie die Versprechen der Religion. Dem Betrachter führen sie all dies leibhaftig vor Augen, so als wollten sie ihn genauso täuschen wie Bruno und Buffalmacco ihre leichtgläubigen Mitmenschen. Boccaccio sitzt in diesen Novellen fortwährend der Schalk im Nacken, er diskutiert die komplexesten Probleme mit größtem Unterhaltungswert. Die Macht der künstlerischen Imagination wird so eindrücklich und zugleich so drastisch vor Augen geführt, wie nur selten und das in einer Weise, die den Leser zum Lachen verführen soll, auf dass mit dem Lachen auch die Erkenntnis komme.

Dichter und Maler

In den Geschichten des *Decameron* läßt Giovanni Boccaccio reale Personen – wie Giotto oder Buffalmacco – an realen Orten auftreten und verleiht damit den fiktiven Erzählungen einen unübersehbaren Wirklichkeitsbezug. Die Maler seiner Zeit praktizieren ein ähnliches Verfahren, wenn sie in ihren Darstellungen erkennbare Architektur zitieren oder ein naturalistisches Versatzstück einfügen, um dem gesamten Bild dadurch mehr Plausibilität und einen realitätsnahen Eindruck zu geben. Ich vermute darüber hinaus, dass Boccaccio zu Giotto eine Art von innerer Affinität verspürte und ihm deshalb ein so herausgehobenes Künstlerlob zuteilwerden ließ. Giotto ist ein neuartiger Erzähler, er schildert die alten biblischen Geschichten ebenso wie die jüngeren Heiligenlegenden auf eine neue Weise. So verwandelt er in der Arenakapelle von Padua das Marienleben und die Vita Christi in ein psychologisches Drama. Die Fresken auf den Wänden sind gewissermaßen ein Andachtstext in Bildern, der den uralten Stoff auf ganz neue

³³ *Decameron*, 9. Tag, 3. Erzählung.

³⁴ *Decameron*, 9. Tag, 5. Erzählung.

Weise in den Blick nimmt.³⁵ Ich kann das hier nicht im Einzelnen ausführen, doch ergibt sich hier eine mögliche Brücke zu Boccaccio, der Giotto sicherlich nicht zufällig als »bellissimo favellatore«, als wunderbaren Erzähler charakterisiert.³⁶ Auch er denkt sich seine Geschichten nicht einfach aus, sondern verarbeitet tradierte Stoffe, die er jedoch völlig neu auffasst. Boccaccio legt seine Novellen auf die Widersprüchlichkeit der menschlichen Erfahrung und die grundsätzlichen Entscheidungsmöglichkeiten des Einzelnen an. Er konstruiert ethische Konflikte, anstatt die Figuren auf vorgegebene Rollen in einem klaren Schema von Gut und Böse festzulegen. Damit schildert er die Widersprüchlichkeit menschlicher Existenz in ihrer emotionalen Problematik, die Konflikte zwischen Gefühlen und sinnlichem Begehren einerseits und gesellschaftlicher und moralischer Ordnung andererseits.³⁷ Von daher gibt es durchaus eine Verwandtschaft zwischen den Bildzyklen Giottos und den Geschichten Boccaccios. So ist es denkbar, dass der ältere Maler mit seinen eindrucklichen Bilderfolgen dem Novellenschreiber Anstöße vermittelt hat und vielleicht so etwas wie ein Vorbild war. Dann würde, zumindest in der persönlichen Erfahrung Boccaccios, die Malerei der Dichtung tatsächlich den Weg bahnen.

Im Schlusswort des *Decameron*, nach all den Geschichten und den vielen Seiten, identifiziert sich Boccaccio selbst mit den Malern. Hier verteidigt er sich gegen potentielle Vorwürfe und eine mögliche Kritik, welche die Freizügigkeit seiner Geschichten rügen und der Dichtung einen verderblichen Einfluss auf die Menschen unterstellen könnte. Seine Erwiderung lautet: »Meiner Feder darf doch nicht geringere Autorität zugestanden werden als dem Pinsel des Malers«. ³⁸ Er benutzt dabei sehr bewusst das Wortspiel von »penna« und »pennello«, Schreibfeder und Pinsel, das schon bei der Schilderung Giottos anklang, wo er von »stile«, »penna«, »pennello« spricht in einer sich steigernden Aufzählung der Werkzeuge. Aber worin liegt denn nun die Autorität oder die Freiheit der Maler, auf die sich der Dichter berufen kann? Er kann, so Boccaccio, ohne irgendeine Repression oder Tadel den heiligen Michael zeigen, wie er die Schlange bzw. den Drachen einmal mit dem Schwert, einmal mit der Lanze verwundet, oder den heiligen Georg, der den Drachen tötet, gerade dort, wo es dem Maler gefällt. Aber vor allem, so führt Boccaccio diese Aufzählung in einer

³⁵ Zur Arenakapelle jetzt Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture and Experience*, London 2008 und Michael Victor Schwarz, *Giottus Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien 2008, S. 19ff. und Serena Romano, *La O di Giotto*, Mailand 2008 sowie Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella Scrovegni*, Turin 2009.

³⁶ *Decameron* VI, 5 [wie Anm. 18], S. 739.

³⁷ Dies hat Neuschäfer (wie Anm. 18) in seiner grundlegenden Analyse herausgearbeitet.

³⁸ Siehe folgende Anmerkung.

Steigerung weiter fort, »fa Cristo maschio e Eva femmina«, er malt Christus männlich und Eva weiblich und den, der für das Heil der Menschheit am Kreuz gestorben ist, zeigt er mal mit einem Nagel, mal mit zwei Nägeln ans Kreuz geheftet.³⁹

Dies verweist auf eine theologische Diskussion und wirft seinen potentiellen Gegnern Scheinheiligkeit und zweierlei Maß vor, da dem Maler bei der Darstellung selbst des Erlösers, der zentralen Figur des leidenden Gottes, solche Freiheiten gewährt werden. Und darüber hinaus seien seine Erzählungen nicht für die Kirche, sondern zum Vergnügen verfasst worden. Aber in der Zusammenstellung von Christus und Eva spielt Boccaccio offensichtlich mit einer weiteren Provokation. Dass Gott männlich und die Sünde weiblich sei, wird hier der Entscheidung der Maler überantwortet, über deren Täuschungskünste er uns in seinen Novellen gerade hinreichend belehrt hat. Es könnte also ebenso gut auch andersherum sein – doch das schreibt Boccaccio nicht mehr, sondern er überlässt es der Phantasie seiner Leser.

Diese Anspielung gewinnt an Brisanz dadurch, dass er unmittelbar zuvor über die verdeckte Bedeutung vieler Wörter gesprochen hat, die nicht nur Dinge der Alltagswelt bezeichnen, sondern zugleich in anschaulicher Bildmetapher die menschlichen Sexualorgane. In seiner Aufzählung nennt er jeweils einen Begriff für die weibliche und die männliche Seite, z.B. Mörser und Stößel. Die Zusammenstellung von Christus und Eva verweist auf diese ironisch obszöne Aufzählung zurück, zumal das Thema der Doppelbödigkeit der Begriffe damit schon angeschlagen ist. Boccaccio entfaltet ein geschicktes Spiel mit den Bedeutungen und stellt die Variabilität der Begriffe neben die Beliebigkeit gemalter Bilder, die ihre Wirkung dem *ingegno* der Maler verdanken. Und diese Kunst der Täuschung macht auch vor dem Fundament des Glaubens nicht halt.

Auf den Vergleich von Dichtung und Malerei kommt Boccaccio später noch einmal zurück. Um 1366 fügt Boccaccio seinem Alterswerk, der *Genealogia deorum gentilium* zwei Kapitel zur Verteidigung der Poesie an. Das Buch handelt über antike Götter und erklärt deren Mythen, wobei jeweils die verschiedenen Deutun-

39 *Decameron, Conclusione dell'autore*: »Sanza che alla mia penna non dee essere meno d'autorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a San Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia, e a San Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo che volle per salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella.« (*Decameron* [wie Anm. 18], S. 1255f.).

Vgl. hierzu auch die instruktiven Bemerkungen von Gilbert (wie Anm. 19), S. 50ff.; zu der theologischen Debatte über die Zahl der Nägel Watson (wie Anm. 27), S. 62f.

gen zusammengetragen werden.⁴⁰ Insofern geht es vor allem um die Verbindung von Mythos und Poesie. Boccaccio verteidigt in den Schlusskapiteln mit weit ausholenden Polemiken die Poesie, zum ersten gegen die Oberflächigkeit derjenigen, die nur an die vordergründigen Genüsse denken, und zum zweiten gegen die Kleinkariertheit all derer, die in der Poesie keinen Nutzen zu erkennen glauben, da man mit ihr kein Geld verdienen kann und sich von ihr auch nicht ernähren kann. Zum dritten verteidigt er die Poesie gegen die Kritik der Kirche, die deren verderblichen Einfluss fürchtet.

An dieser Stelle, am Ende von Buch 14, nimmt Boccaccio auch den Vergleich von Malerei und Dichtung wieder auf: »Es ist den Malern sogar in den Kirchen erlaubt, den Cerberus darzustellen, der Plutos Höllenpforte bewacht. Er darf dort den Fährmann Charon malen, der den Acheronfluss überquert, oder die Erinnyen, die von Schlangen umgeben und von Fackeln erleuchtet sind,« – das heißt das ganze antike Unterweltpersonal – »und selbst Pluto, den Fürst des Höllenreiches, der die Verdammten quält, aber wenn die Dichter über die gleichen Wesen in Versen schreiben, dann ist es plötzlich ein Verbrechen und wird vom Leser nicht mehr verziehen. Den gleichen Malern ist es gestattet in den Sälen der Könige und der Adligen die Liebschaften der Alten zu malen sowie die Frevel der Götter und Menschen sowie jede beliebige Denkwürdigkeit, ohne, dass ein Dekret der Väter es verbietet und es ist sogar erlaubt, dass es ein jeder nach seinem Belieben anschaut. Die Erfindungen der Dichter aber, die allein in schönen Buchstaben gezeichnet sind und eher von den Weisen gelesen werden, sollen den Geist stärker beeinflussen als die gemalten Bilder, die von Unkundigen betrachtet werden.«⁴¹

Die Argumentation ähnelt jener im Schlusswort des *Decameron*. Erneut geht es um eine polemische Konfrontation von Malerei und Dichtung, bei der für den Schriftsteller das eingefordert wird, was dem Maler scheinbar problemlos zugestanden wird. Der ausführliche Hinweis auf die antikisierende Höllendarstel-

40 Edition mit italienischer Übersetzung von Vittorio Zaccaria in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, hrsg. von Vittore Branca, Bd. VII–VIII, Mailand 1998. Vgl. auch Concetta C. Greenfield, *Humanist and Scholastic Poetics, 1250–1500*, London/Toronto 1981, S. 110ff., sowie Dieter Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, S. 112ff.

41 *Genealogie Deorum Gentilium* XIV, 18, 9, hrsg. von Zaccaria (wie Anm. 40), S. 1474: »Pictori etiam in sacris edibus fas est pingere Tricerberum canem, Ditis obserbantem limina, Charonem nautam, Acherontis vada sulcantem, Erinias ydris accinctas accensisque armatas facibus, ipsum Plutonem, infelicis regni principem, damnatis supplicia inferentem; poetis sonoro carmine hec eadem scripsisse nephas, et irremissibile lectori crimen est. Pictori eiusdem concessum, in aulis regum et nobilium virorum, amores veterum, deorum scelera hominumque, et quecunque cuiuscunque commenta pingere, nullo patrum prohibente decreto, et hec a quibuscunque pro libito intueri permissum est; poetarum inventa, ornatis linita licteris, plus a sapientibus lecta volunt mentes inficiant, quam picta ab ignavis inspecta.«

lung spielt auf die Fresken in der Familienkapelle der Strozzi in S. Maria Novella an, die erst wenige Jahre zuvor, um 1357 von Nardo di Cione angebracht worden waren und dort noch heute zu sehen sind. Dieses Wandbild ist von Dantes Jenseitsvisionen inspiriert, also wiederum von Dichtung.⁴² Boccaccio verschweigt dies wohl weislich, um sein Argument nicht zu verunklären, doch die Verschränkung der beiden Medien wird dadurch nur umso deutlicher.

Interesse verdient aber der unterschiedliche Charakter, der den beiden Ausdrucksformen von Boccaccio zugesprochen wird. Die Poesie ist in Buchstaben fixiert und nur einem kleinen Kreis, vornehmlich den Weisen, den Gebildeten zugänglich, die Bilder hingegen können von allen nach Belieben und ohne Vorbildung betrachtet werden, sie sind gewissermaßen öffentlich und so von größerer und nicht kontrollierbarer Wirkung. Hier liegt eine etwas andere Stoßrichtung vor als bei seinem Giotto-Lob im *Decameron*, wo der intellektuelle Anspruch, der hier die Dichtung auszeichnet, gerade auch für die Malerei eingefordert wird. Hinter diesen Aussagen steht aber zugleich eine bewusste Medienreflexion, die zwischen dem geschriebenen Wort und der gemalten Darstellung zu unterscheiden weiß. Doch kommt hier auch ein anderer Grad an Verbindlichkeit zum Vorschein, der Poesie und Malerei offenbar in der Wahrnehmung der Gesellschaft zugeschrieben wird. Dantes großmütige Synthese des »visibile parlare« hat anscheinend auch nach einem halben Jahrhundert nichts von ihrem utopischen Charakter eingebüßt.

Petrarcas Kunstbesitz

Auch der Zeitgenosse und Freund Boccaccios Francesco Petrarca (1304–1374) hat sich immer wieder zu Kunstwerken geäußert. Offensichtlich kam den Fragen der Malerei in diesen Jahrzehnten ein zunehmend größerer Stellenwert zu. Doch hat Petrarca auch selber Bilder besessen und sogar in Auftrag gegeben. Am Rand seines Plinius-Kodex notierte er an der Stelle, wo Plinius über die beeindruckenden Darstellungen Sterbender durch Apelles spricht, dass er selbst ein solches Bild von einem hervorragenden Künstler besitze.⁴³ Dabei ist wohl am ehesten an

⁴² Hierzu Hans Belting, »Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes«, in: Hans Belting/Dieter Blume (Hrsg.), *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, München 1989, S. 23ff., insbesondere S. 52f. Die Bezüge zur Strozzi-Kapelle wurden von Creighton Gilbert entdeckt; ders., »Boccaccio looking at actual Frescoes«, in: Garbiel P. Weisberg/Laurinda S. Dixon (Hrsg.), *The Documented Image, Visions in Art History*, New York 1987, S. 225ff.

⁴³ Paris, Bibl. Nat. Ms. Lat. 6802, fol. 256v: »Qualem nos hic unam habemus preclarissimi artificis«, zitiert nach Baxandall (wie Anm. 17), S. 63. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um

eine Wiedergabe des toten Christus zu denken. Auf der gleichen Seite setzt er auch den Namen Simone Martinis neben den des Apelles. Seine Vorstellung antiker Malerei, die von Plinius so gerühmt wird, orientiert sich also an den Bildern seiner Zeitgenossen und an deren illusionistischen Fähigkeiten.

In seinem wohl um 1370 verfassten Testament findet sich ein Satz über ein Marienbild, das von Giotto gemalt und ihm von einem Freund geschenkt worden war. Dieser Satz spiegelt gerade in der Beiläufigkeit seiner Formulierung die veränderte Erwartungshaltung gegenüber Kunstwerken. »Ich vermache meine Tafel oder Ikone Marias, ein Werk des berühmten Malers Giotto, die mir von meinem Freund Michael Vanni aus Florenz geschickt wurde, deren Schönheit die Ungebildeten nicht erkennen, die Meister der Kunst (d.h. die Akademiker) aber bestaunen. Diese Ikone vermache ich meinem großartigen Herrn (d.h. Francesco I. Carrara), damit die gebenedeite Jungfrau selbst ihm gewogen sei bei ihrem Sohn Jesus Christus.«⁴⁴ Hier macht sich genau wie bei Boccaccio ein neuer Kunstwert bemerkbar, der auf Intellektualität zielt. Kunst ist nichts für die Ignoranten, die Ungebildeten, sondern etwas für *magistri artis*, für gebildete Akademiker. Diesmal ist es die besondere Schönheit des Bildes, nicht die Naturähnlichkeit, welche den intellektuellen Reiz begründet und welche allein dem *ingenium* des Künstlers zu verdanken ist.⁴⁵ Interessanterweise berührt dies aber nicht die religiöse Funktion, die ungebrochen neben der neuen Kunstfunktion erhalten bleibt. Das Kunstwerk soll schließlich bewirken, dass Maria zur Fürsprecherin des neuen Besitzers wird. Der Kunstwert tritt damit neben die religiöse Funktion. Theoretisch könnte die religiöse Funktion auch von einem ganz einfachen Bild, ohne Kunstwert, erfüllt werden. Das wäre jedenfalls unsere heutige Vorstellung, da wir dieses in ländlichen Gegenden ja auch fortlaufend beobachten können. Das war natürlich zu Petrarcas Zeiten nicht anders. Aber es ist möglich, dass Petrarca die Vorstellung hatte, dass der Kunstwert, die künstlerische Qualität, auch die religiöse Wirkung steigert. Dann wäre allerdings das Bild auch für die *ignorantes*, die Ungebildeten, von Bedeutung gewesen, gegen die Petrarca sich so vehement absetzen will. Die Parallelität von neuer Kunstrezeption und tradierten

eine kleine Tafel mit dem gekreuzigten Christus, vgl. Maria Monica Donato, »«Veteres» e »novi», »externi» e »nostri»: gli artisti di Petrarca; per una rilettura«, in: Arturo C. Quintavalle (Hrsg.), *Medioevo: immagine e racconto*. I convegni di Parma 3, Mailand 2003, S. 433–455, S. 444f.

⁴⁴ Theodor E. Mommsen, *Petrarch's Testament*, London 1957, Nr. 12, S. 78–80: »Dimitto tabulam meam sive iconam beate virginis Mariae opus Jotti pictoris egregii quae mihi ab amico meo Michaele Vannis de Florentia missa est cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent. Hanc iconam ipso magnifico domino lego, ut ipse virgo benedicta sed sivi prohibita ad filium suum Jesum Christum.«

⁴⁵ Vgl. dazu auch Donato 2003 (wie Anm. 43), S. 440.

Funktionen ist in jedem Fall aufschlussreich und für alle religiösen Bildwerke der Renaissance charakteristisch.

Triumph der Freude

Francesco Petrarca hat der Malerei und der bildenden Kunst immer ein großes Interesse entgegengebracht. Von daher ist es auch keineswegs erstaunlich, dass er den ausführlichsten Text zu dem Wert und Nutzen der Bilder verfasst hat, der dazu im 14. Jahrhundert geschrieben wurde. Das Buch *De remediis utriusque fortunae* (Über die Heilmittel beider Seiten des Glückes) entstand 1354–56 nach dem Vorbild einer Schrift Senecas. Es geht um die von Fortuna gewährten Glücksgüter, die von dem Verstand ebenso kritisch bewertet werden wie die durch den Zerfall des Glücks bedingten Schmerzen und Verlustängste.⁴⁶ Zunächst sind *Gaudium* (Freude) und *Spes* (Hoffnung) die Gesprächspartner der *Ratio*. Zu den Gaben, die Fortuna gewährt, zählt auch der Besitz von Kunstwerken und so entspinnt sich ein Dialog zwischen *Gaudium* und *Ratio* über den Nutzen von Bildern und Statuen. Doch handelt es sich dabei nicht um einen gleichberechtigten Austausch von Argumenten, denn *Gaudium* stellt vor allem die Unbeirrbarkeit ihrer Empfindungen heraus, vor denen *Ratio* schließlich kapitulieren muss. Obwohl *Ratio* als Wortführerin auftritt, ist sie keineswegs die Siegerin dieser Auseinandersetzung. Das ist von den kunsthistorischen Interpreten dieses Textes zumeist missverstanden worden.⁴⁷ Letztlich überlässt Petrarca die Entscheidung ohnehin dem Leser und schafft damit eine Situation der Offenheit.

46 Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 223ff. arbeitet mit Nachdruck die Offenheit dieses Textes heraus und zeigt, dass Fortuna als eine Erfahrung der Vielheit auftritt. Edition in Auswahl mit Übersetzung und Kommentar von Rudolf Schottländer, München 1975; Weitere Edition in *Francesco Petrarca. Opera omnia*, hrsg. von Pasquale Stoppelli, CD-ROM, Rom 2003.

47 Die betreffenden Passagen des Textes wurden von Baxandall (wie Anm. 17) mit einer englischen Übersetzung publiziert, S. 53ff. und 140ff. Er betont – wie ich glaube zu Unrecht – den konventionellen Charakter der Argumente und nimmt vor allem eine Bilderskepsis wahr. Die bewusst offene Struktur dieses Textes nimmt er nicht zur Kenntnis. Auch Bettini bleibt auf dieser Linie und hebt unter Berufung auf Augustinus und seine vorbildhafte Rolle für Petrarca die bilderkritischen Seiten hervor, Maurizio Bettini, »Tra Plinio e sant' Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative«, in: Salvatore Settis (Hrsg.), *Memoria dell' antico nell' arte italiana*, Bd. 1: *L'uso dei classici*, Turin 1995, S. 221–267. Auch Peter Seiler sieht – wie ich glaube zu Unrecht – vor allem eine Bilderskepsis, die aus Petrarcas Äußerungen spricht; Peter Seiler, »Petrarcas kritische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit«, in: Renate L. Colella/Meredith J. Gill/Lawrence A. Jenkins (Hrsg.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden

Gaudium insistiert immer wieder darauf, dass »pictis tabulis delectur«, dass gemalte Bilder erfreuen. Sie beharrt regelrecht auf der Freude, die gemalte Bilder und Statuen vermitteln, und wiederholt dieses Argument aller ausführlichen Einwände von *Ratio* zum Trotz immer wieder. *Ratio* hingegen listet der Reihe nach alle Argumente christlicher Bilderskepsis auf, referiert aber gleichzeitig ausführlich die Wertschätzung, welche Kunstwerke in der Antike genossen, und die hohe Stellung der Künstler in der Antike. Petrarca referiert hier gewissenhaft ein ganzes Kapitel aus Plinius. So werden von *Ratio* auch alle positiven Argumente für eine Wertschätzung der Kunst aufgeführt. Ähnlich wie schon bei Platon wird aber vor der unkontrollierbaren Wirkung der Bilder gewarnt, die zu *stultitia*, Torheit, Eitelkeit oder Ketzertum führen kann. In diesem Zusammenhang werden selbst die Worte des Apostels Johannes zitiert: »Custodite vos a simulacros«. ⁴⁸

Gaudium führt dann schließlich das Wort »artificiosum«, künstlerisch und gut gemacht, als charakteristisches Adjektiv ein, um diejenigen Bilder zu bezeichnen, die ihr gefallen. *Ratio* muss dann einräumen, dass Bilder auch zu Tugenden anhalten und ermuntern können, wenn sie richtig betrachtet werden. Das letzte Wort von *Gaudium* lautet dann: »Ich kann nicht anders, Bilder erfreuen mich.« *Ratio* räumt daraufhin ein: »Sich am *ingenium*, am Geist der Menschen zu erfreuen, mag tolerierbar sein, wenn es in Maßen geschieht.« ⁴⁹ Das Ganze ist im Grunde nichts anderes als ein vehementes, mit ironischen Untertönen versehenes Plädoyer für einen Kunstgenuss, der gerade nicht mehr mit der frommen Funktion rechnet. »Non delectari statuis non possum«, heißt es sinnreich in doppelter Verneinung in dem zitierten Schlusswort von *Gaudium*. Das Argument, das *Ratio* zum Einlenken bringt, ist der Verweis auf das *ingenium* in der Kunst, auf die Intellektualität, die von ihr angesprochen wird, und die deswegen eine höhere Form von Freude vermittelt und natürlich auch belehren kann.

Am Ende also steht auch bei Petrarca *diletto*. *Inganno*, das von Boccaccio als zentrale Kategorie hervorgehoben wird, ist somit eingespannt zwischen *ingegno*, der die Täuschung hervorbringt, und *diletto*, der dadurch erzeugt wird. *Diletto* ist dann aber wiederum eine Stimulanz für *ingegno*. So lässt sich als Kondensat dieser trecenteschen Kunsttheorie folgende Begriffsreihe aufstellen:

ingegno – inganno – diletto – ingegno.

1997, S. 299–324. Donato (wie Anm. 43), S. 438, erkennt in der Bewunderung des *ingeniums* jedoch eine Verteidigungslinie für die Liebe zur Kunst.

⁴⁸ Erster Brief des Johannes 5, 21.

⁴⁹ Edition Stoppelli (wie Anm. 46), I 41, 15–16: »Delectare hominum ingeniis si modeste fiat tolerabile, [...]«.

Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca formulieren beide auf ihre Weise ein vergleichbares Konzept von der Rolle der Bilder. Im Zusammenhang der Auseinandersetzung über den Sinn und Wert der Poesie ziehen sie den Vergleich zu gemalten Bildern und stellen damit zugleich neue Ansprüche an eben diese Bilder. Zum ersten Mal – zumindest in dieser expliziten und ausführlichen Form – äußert sich hier ein Kunstverständnis, das die intellektuelle Reflektion als den eigentlichen Sinn der Kunst ansieht. Der Angelpunkt dieser veränderten Kunsterwartung, das, was die Bilder zu einem Gegenstand intellektueller Auseinandersetzung macht, ist dabei die Naturnachahmung und zwar im Sinne einer perfekten Illusion, einer Täuschung des Betrachters. Die intellektuelle Anstrengung, die eine derart bewusste Fiktionalität erst ermöglicht, bewirkt im Nachvollzug das geistige Vergnügen beim Betrachter. Hierin treffen sich letztlich Malerei und Dichtung. Damit ist die Kunst zumindest tendenziell aus einem didaktisch, lehrreichen Kontext entlassen. Ein Kunstwerk kann unter diesen Vorzeichen auch jenseits irgendeiner Funktion, sei es nun im Zusammenhang des Kultes, der Andacht, der Memoria oder der Allegorie, gedacht werden. Das ist um 1350 natürlich noch eine Utopie, aber sie wird in den Gedankenspielen der Dichter zum ersten Mal sichtbar. Es muss allerdings betont werden, dass die theoretischen Überlegungen der Dichter, die hier geschildert wurden, auf der Anschauung tatsächlicher Malerei fußen. Ohne die Kenntnis der Bilder von Giotto, Simone Martini und anderen wären diese Aussagen nicht möglich gewesen.

Gemalte Dichter

Sehr bald nach ihrem Tod werden dann die frühen Bildtheoretiker Giovanni Boccaccio und Francesco Petrarca selber zum Motiv gemalter Bilder. Gegen 1380 treten sie gemeinsam mit Dante und Zanobi da Strada in einem fiktiven Dichterkolleg auf, das eine Wand im großen Sitzungssaal der Zunft der Richter und Notare von Florenz schmückt.⁵⁰ Unterhalb eines diagrammatischen Idealbildes der Stadt Florenz im Gewölbe zeigen die Wände oberhalb der Sitzungsbänke neben Beispielen der Rechtsprechung auch das intellektuelle Fundament der

50 Es handelt sich um das Erdgeschoss des Palazzo del Proconsolo in Florenz. Heute befindet sich hier das Restaurant »Alle Murate«. Zu dieser Ausmalung Imke Wartenberg, »Korporative Selbstdarstellung oder kommunale Identitätsbildung? Die trecentescen Wandmalereien im Gerichtssaal der Florentiner Zunft der Richter und Notare«, in: Krüger/Wille (wie Anm. 15) sowie Imke Wartenberg, *Visualisierung von Werten und Ordnungen in Räumen der Rechtsprechung. Wandmalereien in italienischen Kommunen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Dissertation Freie Universität Berlin 2011, S. 90ff.

juristischen Tätigkeit, die Sprachkünste des Triviums, Grammatik, Rhetorik und Dialektik, mit ihren antiken Vertretern. Genau gegenüber aber stehen als moderne Leitbilder die vier Dichter in ihren zeitgenössischen Gewändern. (Abb. 1–3) Sie sind in ein gestenreiches Gespräch verwickelt und weisen demonstrativ ihre Bücher vor. So werden hier sowohl die Sprachkultur der mündlichen Rede wie auch die Schriftkultur des Buches anschaulich. Als besondere Auszeichnung halten sie zudem Lorbeerzweige in den Händen. Diese annähernd lebensgroßen Gestalten verkörpern unübersehbar den hohen intellektuellen Anspruch dieser führenden Florentiner Zunft. Jede der in diesem Saal abgehaltenen Sitzungen fand unter der imaginären Teilnahme jener berühmten Dichter statt. Und dies geschieht insofern mit einem gewissen Recht, als diese Dichter ja alle auch eine juristische Ausbildung besaßen. Die Notare sind die intellektuelle Elite der toskanischen Stadtrepubliken gewesen und das ist den Vertretern dieser Zunft offenbar sehr bewusst gewesen. Es sind die Notare, welche als Autoren, Leser und Betrachter im Zentrum jenes intellektuellen Laienpublikums stehen, das die vielen, modern anmutenden Elemente in der Kultur des italienischen Trecento erst ermöglicht hat. Die ausgesprochen enge Verzahnung von Malerei und Dichtung ist hierbei vielleicht das entscheidende Charakteristikum. Von daher kann es nur als demonstratives Zeichen gewertet werden, wenn die Dichter ihren Platz auch in einem Zentrum politischer und juristischer Macht haben – dem Sitzungssaal der *Arte dei Giudici e Notai*.



Abb. 1: Florenz, Palazzo del Proconsolo, vier Florentiner Dichter, c. 1380.



Abb. 2: Florenz, Palazzo del Proconsolo, Dante, c. 1380.



Abb. 3: Florenz, Palazzo del Proconsolo, Boccaccio, c. 1380.

Abbildungen:

- 1 Florenz, Palazzo del Proconsolo, vier Florentiner Dichter, c. 1380
- 2 Florenz, Palazzo del Proconsolo, Dante, c. 1380
- 3 Florenz, Palazzo del Proconsolo, Boccaccio, c. 1380

Abbildungsnachweis: Kunsthistorisches Institut Florenz