

Impulse und Resonanzen

Tübinger mediävistische Beiträge
zum 80. Geburtstag von Walter Haug

Herausgegeben von
Gisela Vollmann-Profe, Cora Dietl,
Annette Gerok-Reiter, Christoph Huber und Paul Sappeler

Sonderdruck aus
978-3-484-10810-3

MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN

Inhalt

Vorwort	1
DIETMAR MIETH: <i>Insecuritas humana</i> . Ungewißheit in Literatur, Ethik und Religion	5
FRANK BEZNER: <i>Figmenta animi</i> oder der ›Denkraum des Fiktiven‹. Zur Entkopplung von Wirklichkeit und Wahrheit bei Peter Abailard	19
PETER GODMAN: The Paradoxes of Heloise. Sincere Hypocrisy	35
BENEDIKT KONRAD VOLLMANN: Paulus Diaconus und das Heldenlied	45
VICTOR MILLET: Die Sage, der Text und der Leser. Überlegungen zur Rezeption Kriemhilds und zum Verhältnis der Fassungen *B und *C des 'Nibelungenliedes'	57
DERK OHLENROTH: Zum Streit der Königinnen (Nibelungenlied 14. Aventiure). Die Strophenfolge von 824–831	71
CHRISTIAN KIENING: Heilige Brautwerbung. Überlegungen zum 'Wiener Oswald'	89
KLAUS RIDDER und DIANA LEMKE: Die Irrationalität der Habgier im Eneasroman Heinrichs von Veldeke	101
ANNA MÜHLHERR: <i>Offenliche unde stille</i> . Die Liebe des Herrschers im 'Roman d'Eneas' und bei Heinrich von Veldeke	115
ANNETTE GEROK-REITER: Erec, Enite und Lugowski, C. Zum ›formalen Mythos‹ im frühen arthurischen Roman. Ein Versuch	131
SANDRA LINDEN: Spielleiter hinter den Kulissen? Die Gawanfigur in Wolframs von Eschenbach 'Parzival'	151
CORA DIETL: Isold und Feirefiz. Fremde Spiegelbilder der Helden	167
HENRIKE LÄHNEMANN: Leich, Lied und Leise. Singen im 'Tristan'	179
CHRISTOPH HUBER: Subjektivität, Intimität im höfischen Roman. Zum 'Willehalm von Orlens' des Rudolf von Ems	193
JOACHIM THEISEN: Was ich Walter Haug schon lange fragen wollte. Ein paar Anfragen zur deutschen Erzählliteratur um 1200	213



Mariotto di Nardo: *Arcita und Palemone erblicken Emilia*. Um 1405–1410,
 Mischtechnik auf Holz, Durchmesser mit Rahmung: 64 cm (Inv. 2693).
 Staatsgalerie Stuttgart

Über Giovanni Boccaccios 'Teseida',
den *Descò da parto* des Mariotto di Nardo und das
Verhältnis von Literatur, Kunst und Leben in der Frührenaissance

von KURT KLOOCKE

Im Bestand der italienischen Tafelmalerei der Staatsgalerie Stuttgart befindet sich ein kleines, als regelmäßiges Zwölfeck gestaltetes Bild, das simultan zwei Szenen darstellt. Die Szene im Vordergrund zeigt eine Gruppe von drei jungen, vornehm gekleideten Damen, die in einem Garten in ein Gespräch vertieft sind, wie aus den Handgesten und der Kopfhaltung zu erkennen ist, während eine vierte Dame etwas abseits von ihren Gefährtinnen Blumen pflückt, die sie in eine Falte ihres Gewandes sammelt. Der Garten, ein *hortus conclusus*, dessen Begrenzung auf der linken Seite die Mauern eines Palastes sind, an der oberen Seite einige höher hinauftragende Bäume, mit einem als Vierpaß gestalteten und mit Löwenköpfen verzierten Springbrunnen im Zentrum, ist an einigen Attributen unschwer als Liebesgarten zu erkennen: ein Häschen und ein kleiner Hirsch bewegen sich in paradiesischer Freiheit auf der blumenübersäten Wiese, die Mittelsäule des Brunnens ist wie eine prächtig aufsteigende lilienartige Blume gestaltet, aus jedem der Löwenköpfe entspringt ein Quell, der Brunnen ist mit Fischen bevölkert, die stereotypen Attribute des Gartens der Venus sind evident. Diese Szene beobachten aus dem Palast schauend zwei Männer, die hinter einem vergitterten Fenster sitzen und offenbar miteinander über das, was zu sehen ist, reden und ins Nachdenken verfallen sind, wenn man die Blicke so deuten darf. Der anderen Szene ist die obere Bildhälfte vorbehalten. Diese zeigt eine mit Buschwerk und Bäumen bestandene Landschaft, in der einige Felsen die Ferne zur Stadt andeuten. Es ist also keine perspektivisch aus der Garten- und Palastszene entwickelte Landschaftsdarstellung, sondern einfach eine zweite, darangesetzte. Zwei von ihren Pferden abgestiegene Ritter sind mit Schild und Schwert bewaffnet in einen Zweikampf verwickelt, während links von ihnen, teilweise verdeckt durch den Palast, eine Dame zu Pferde, mit einem Jagdfalken auf der rechten Hand, auf die Kämpfenden zureitet. Das rote Kleid und die Haartracht bedeuten, daß in der Reiterin dieselbe Dame zu erkennen sei, die den Mittelpunkt der Vierergruppe darstellt, während die Gewandfarben der Ritter mit denen der Männer hinter dem Gitterfenster übereinstimmen. Gemeint sind offenbar zwei Episoden einer Geschichte.

Man kennt die Geschichte. Es handelt sich um Boccaccios 'Teseida delle nozze d'Emilia' (1339–1340 geschrieben), die episch gestaltete, in *ottave rime* erzählte, streckenweise tragisch verlaufende, aber schließlich doch erhaben endende Brautwerbungsgeschichte, in der zwei Freunde, Arcita und Palemone, Gefangene des Theseus, zu derselben Dame, Emilia, der Schwester der Amazonenkönigin Ipolita, in heftiger Liebe entbrennen, in einem Zweikampf, am Ende in einem großen Turnier, den Streit, in den auch die Götter eingreifen, zu entscheiden suchen. Der eine von

ihnen, Arcita, wird dabei nach anfänglichen Erfolgen sein Leben verlieren, Palemone aber die Hand und die Liebe der göttlich schönen Emilia gewinnen.¹ Der Florentiner Maler Mariotto di Nardo, bezeugt zwischen 1394 und 1431, hat aus diesem Versroman Boccaccios um 1420, oder kurze Zeit später, zwei Episoden entlehnt, um einen *desco da parto* zu gestalten.²

Deschi da parto sind ein Bildtypus, der seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in Italien, besonders der Toskana, belegt ist und entweder als polygonale, meist 12-ekige Bildtafel oder als Tondo vorkommt. Aufgrund des Durchmessers (zwischen 45 und 70 cm) und auch aufgrund des fest integrierten, plastisch gestalteten Rahmens von z. T. beträchtlicher Breite, zu dem auch auf der Unterseite eine Art Leiste gehört, die eine gewisse Distanz zur Wand garantiert, ist ein *desco da parto* einem großen Tablett vergleichbar, wenn nicht, wie in dem allerdings einzigartigen Tondo 'Trionfo della fame', nach 1449 anlässlich der Geburt des Lorenzo de' Medici entstanden, eine monumentale Gestaltung angestrebt wurde.³ Auch die Rückseite dieser Tafeln ist in der Regel bemalt (Wappen der Familien, allegorische Figuren, Schachbrett, etc.), so auch die Rückseite der Stuttgarter Tafel (Schachbrett, noch nicht identifizierte Familienwappen). Die Motive der Vorderseite sind kanonisch geregelt und betreffen die glückliche Geburt, Liebesglück und Liebesleid, konnten also sowohl religiöse Exempla aufgreifen, allegorisch deutbare Geschichten oder Gestalten evozieren, mythologische Themen nutzen oder auch, wie in unserem Falle, berühmte Beispiele volkssprachlicher Literatur verwenden, wobei Boccaccio, wie man aus einer sorgfältigen Analyse des erhaltenen Bildbestandes schließen kann, eine Schlüsselstellung zukommt. Die Rückseiten haben eine ähnliche Funktion und ermöglichen oft, sofern sie erhalten sind, die *deschi da parto* in präzise Familienzusammenhänge zu stellen,

¹ Boccaccios Text liegt in verschiedenen Ausgaben vor, ist aber noch nicht ins Deutsche übersetzt. Verwiesen wird in der Folge auf Giovanni Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. MARTI, Bd. II, 'Filostrato', 'Teseida', 'Chiose al Teseida', Milano, Rizzoli, 1970. Nicht eingehen werde ich auf die in der Forschung diskutierten Probleme, insbesondere auf die Wahl des Stoffes, Boccaccios Verhältnis zu den antiken Vorbildern (die 'Thebais' des Statius, möglicherweise andere Quellen der Argonauten-Geschichte), zur französischen Romanliteratur (die 'Etoile de Thèbes', den 'Roman de la rose'), sein Bestreben, eine der antiken Epik nachstrebende volkssprachliche Dichtung zu schaffen, die Wahl der geschmeidigen achtzeiligen Strophe mit ihren lyrischen Dimensionen, die autobiographischen Implikationen, etc. Das Werk ist in der Literaturkritik oft kritisch beurteilt worden, insbesondere hat man Boccaccio vorgeworfen, der Roman bleibe der überständigen ritterlichen Tradition verhaftet und der Autor habe sich zu sehr auf seine eigene Person und sein unglückliches Verhältnis zu Maria d'Aquino, der Tochter von Robert d'Anjou, konzentriert, um sie mit dem neuen Werk zurückzugewinnen. Wahrscheinlich wird eine solche Sicht, die zu der belegbaren Wirkungsgeschichte des Textes im Widerspruch steht, dem Sachverhalt nicht gerecht.

² Über Mariotto di Nardo, siehe den biographischen Artikel von C. FROSININI in dem *Dictionary of Art*, Bd. 20, London 1996, S. 432, sowie die ausführliche, in einigen Details zu korrigierende Darstellung (mit einem Katalog der für di Nardo gesicherten Werke) bei R. VAN MARLE, *The Development of Italian Schools of Painting*, 19 Bde., Den Haag 1923–1938, Bd. 9, S. 203–220.

³ Giovanni di Ser Giovanni Guidi, gen. lo Scheggia zugeschrieben. New York, Metropolitan Museum of Art.

da die Wappen, wenn sie einer Familie zugeordnet werden können, eine Lokalisierung und eine Datierung der Bilder ermöglichen. Die Bildwerke werden, so nimmt man an, nach der Geburt des ersten Kindes, häufig nach der Geburt des ersten Sohnes, der Wöchnerin überreicht, nicht selten zunächst nur die zu bemalende Tafel mit dem Entwurf, geschmückt mit Geschenken, später erst das fertige Werk, das in der Familie an privilegierter Stelle bewahrt wurde. Es handelt sich also um ein Monument der Memoria, das den Fortbestand, das Glück und den Ruhm der Familie bedeutet.⁴ Das erklärt, warum diesen privaten Bildern auch dann eine bedeutende Rolle zufällt, wenn sie künstlerisch nur einen bescheideneren Rang beanspruchen können. Letzteres haben sie durchaus mit vielen Werken der religiösen Malerei gemeinsam, so daß also die funktionale Bedeutung und die künstlerische Bewertung der Werke zwei entschieden zu trennende Gesichtspunkte des Urteilens sind. Wir werden in der Folge noch Gelegenheit haben, den Zusammenhang der *deschi da parto* mit der *cassone*-Malerei sowie mit einem bestimmten Typus von Wandbildern (*spalliere*) zu thematisieren, den man für unsere Überlegungen nicht aus dem Auge verlieren sollte.

So wenig daran zu zweifeln ist, daß die Stuttgarter Tafel zwei Episoden der 'Teseida' evoziert, so deutlich muß allerdings auch auf die Unterschiede zwischen Bild und Text hingewiesen werden. Boccaccios Text schildert einen sich über den Sommer hinziehenden Liebesdiskurs, in dem die verzückt dem Gesang Emilias lauschenden Freunde diese jeden Morgen beobachten, wobei die Dame sich die huldigende Werbung auch gefallen läßt, ohne daß je ein Wort gewechselt würde. Erzählerisch ist die Schilderung durchaus auf eine Steigerung der Handlung angelegt, wobei die Fortschritte der Begegnung mit psychologischem Raffinement dargestellt werden. Zu Beginn der Geschichte wird geschildert, wie Emilia, alleine in dem morgentlichen Garten, singend mit dem Flechten eines Blumenkranzes beschäftigt ist, während die Gefangenen ihr verzückt zuschauen. Der *giardino amoroso* ist in der 'Teseida' nicht beschrieben, von einem Brunnen ist nicht die Rede, die Tiere fehlen, und das Morgenlicht erlaubt noch nicht genau zu beobachten, was die schöne Dame macht, nur das Urteil: »quest'è di paradiso!«. Boccaccio schildert in seinem dritten Buch nicht den Ort, an dem sich der Liebeszauber abspielt, sondern diesen selber. Die beiden gefangenen Jünglinge erblicken Emilia mit Beginn des Frühlings (der Frühlingseingang, wie später der Fortgang der Jahreszeit, wird in antikisierender mythologischer Rede gestaltet, in die sich jedoch mittelalterlicher Erzählweise stilistisch verwandte Motive mischen), als diese sich ihrer Natur gemäß und ohne Arg morgens in dem neben ihrem Zimmer gelegenen Garten ergeht,

⁴ Zu den *deschi da parto* vergl. das grundlegende Werk von C. DÄUBLER-HAUSCHKE, *Geburt und Memoria*. Zum italienischen Bildtypus der *deschi da parto*, München/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003. Die Studie hat das Verdienst, den Bildtypus auf der Grundlage eigener Untersuchungen an den Werken und unter Verwendung neuer Archivmaterialien umfassend zu analysieren und in einen historisch relevanten Zusammenhang zu stellen. Außer dem analytischen Teil enthält das Buch einen erschöpfenden, detailliert beschreibenden, illustrierten Katalog aller bislang bekannt gewordenen Bilder und eine ausführliche Bibliographie.

sempre cantando be' versi d'amore
con angelica voce e lieto core. (III, 10)

E questa vita più giorni tenendo
la giovinetta semplicetta e bella,
con la candida man talor cogliendo
d'in su la spina la rosa novella,
e poi con quella più fior congiugnendo
al biondo capo fando ghirlandella,
avvene nova cosa una mattina
per la bellezza di questa fantina. (III, 9)

Das Neue ist, wie Arcita eines Morgens, als er Emilia im Garten singen hört, das Fenster öffnet, um besser lauschen zu können, und trotz des noch schwachen Morgenlichtes beobachten kann, was sie tut,

e rimirando lei fisa nel viso,
disse fra sé: »Quest'è di paradiso!« (III, 12)

Sich vorsichtig zurückwendend, ruft er den noch schlafenden Palemone ans Fenster, um ihm die Schöne im Garten zu zeigen, von der er mit einer stilnovistischen Wendung sagt, eine *angelica bellezza* sei zu ihnen von den himmlischen Höhen herabgestiegen.

Der Rest der Erzählung des 3. Buches entfaltet die zunehmende Verstrickung der verzückten Freunde in Amors Spiel. Der Erzähler zeigt, wie durch Palemones Schreckensruf *omè* Emilias Aufmerksamkeit und zunächst Verwirrung ausgelöst wird, die das Fräulein dann aber in ein selbstverliebtes Auftreten allein oder mit ihren Gefährtinnen im Garten verwandelt. Den Freunden wird jedoch die Gefangenschaft der Liebe deutlicher spürbar als die wirkliche, die Theseus ihnen auferlegt hat; in Palemones Worten:

E dicoti che già sua (=Amors) prigionia
m'è grave più che quella di Teseo;
già più d'affanno nella mente mia
sento, ch'io non credea che questo iddeo
donar potesse; e gran nostra follia
a quella finestretta far ci feo,
quando colei cantava tanto vaga,
che già per lei di morte il cor se smaga. (III, 23)

Und so stehen sie dann jeden Morgen an ihrem Fenster in Erwartung der Frau, *il cui viso divino* sie verzückt hat, in dem irrigen Glauben – auch das ein Motiv des Minnediskurses –, daß der Anblick der Dame ihre Schmerzen lindere:

E' si credevan, mirandola bene,
saziar l'ardente sete del disio
e minor far lé lor gravose pene:
e essi più dal valoroso iddio
Cupido si stringean nelle catene; (III, 32)

Sie erfahren schließlich, wer die Dame ist, und selbst als der Herbst herannaht, haben sie nicht den Wunsch, aus dem Gefängnis des Theseus befreit zu werden, denn das würde sie von Emilia entfernen. Als dann ein Freund des Arcita eintrifft, diesen erkennt und von Theseus dessen Freilassung erreicht, unter der Bedingung, daß er nie mehr nach Athen zurückkehre, nimmt das Unglück seinen Lauf.

Es ist nicht zu übersehen, daß auch in Boccaccios Erzählung der Ort des Geschehens ein Liebesgarten ist (er nennt ihn selbst so), in dem aber gerade keine wirkliche Begegnung stattfindet, wie dies etwa im 'Roman de la rose' inszeniert wird, sondern nur eine Verzauberung aus der Ferne. Boccaccios Hauptinteresse gilt der Liebespsychologie der beiden unglücklichen Helden, die noch nicht in tödlicher Konkurrenz zueinander stehen, sondern sich gegenseitig ihr Leid und ihre Verzauberung schildern; er thematisiert den Antagonismus noch nicht, der sie zu erbitterten Konkurrenten machen wird, läßt ihn in diesem Kontext nur diskret ahnen, ohne ihn auszusprechen, ein subtiler Kunstgriff des Dichters, der sowohl die wundersame Entstehung einer Leidenschaft beschreiben kann, wie auch den erzählerischen Fortgang einer an sich einfachen Geschichte vorbereitet, die für den weiteren Verlauf noch mehrere Spannungsbögen benötigt.

Das, was im Text mit großem erzählerischen Können und einem Diskurs der Zwischentöne entfaltet wird, ist in der bildlichen Darstellung nicht wiedergegeben. Die von Mariotto di Nardo gewählte Szene entspricht wahrscheinlich nicht der ausführlichen Eingangsszene (Str. 10–19) des dritten Buches, wie es in der Literatur gesagt wird,⁵ sondern den knapp zusammenfassenden Versen der Strophe 28. Gleichwohl ist das Liebesthema in seiner Komplexität bei Mariotto di Nardo vorhanden, aber anders inszeniert. CLAUDIA DÄUBLER-HAUSCHKE hat auf die Parallele zwischen dem Bild und der Schilderung des Liebesgartens in der Einleitung des 3. Tages des 'Decamerone' hingewiesen, völlig zurecht. Es ist dieser Garten, der gemalt wird, mit verblüffender Übereinstimmung zwischen der Beschreibung und dem Werk des Malers: Die Nähe zu einem Palast, der Brunnen, in dessen Mitte sich eine Säule erhebt und der aus weißem, mit Bildhauerarbeiten verziertem Marmor besteht und aus dem sich kleine Wasserbäche in den Garten ergießen, dessen Wiese von zahllosen Blumen bestanden ist und aus so tiefgrünem Gras besteht, daß er beinahe schwarz aussieht,⁶ in dem Hasen, junge Hirsche und andere Tiere vorkommen, der von Orangen- und Zitronenbäumen eingefaßt ist und in dem sich die Gesellschaft redend ergeht. Dieser Garten ist der Ort, an dem sich das ereignen könnte, was Palemone und Arcita hinter ihrem Fenster erleben. Allerdings sollte man den Umstand, daß mehrere Frauen in dem Garten dargestellt sind, nicht mit dem Garten aus dem 'Decamerone' in Verbindung bringen, und auch eine Auslegung der Gefährtinnen als die drei Grazien, Begleiterinnen der Venus, ist nicht überzeugend.⁷ Es wird in der 'Teseida' ausdrücklich gesagt,

⁵ DÄUBLER-HAUSCHKE, [Anm. 4], S. 231 und 234.

⁶ Dieser Effekt ist auf dem Bild des Mariotto di Nardo auch erreicht. Allerdings wäre zu prüfen, ob er nicht zufällig zustande kommt, weil die Farbe nachgedunkelt ist.

⁷ DÄUBLER-HAUSCHKE, [Anm. 4], S. 231. Auch die von A. RAVE vermutete Ambivalenz in der Bedeutung des Brunnens (Bauwerk in einem Liebesgarten; *fons sigillata* des 'Hohen Lieds') ist

daß Emilia bei ihren Aufenthalten im Garten später entweder alleine oder in Begleitung anderer sich im Garten erging, *sola tal volta et tal con compagnia* (III, 28) und Vergnügen daran fand, daß andere ihr zusehen. Diesen Vers hatte der Maler also im Auge, als er den Garten imaginierte, aber eben auch den im 'Decamerone' beschriebenen Garten, von dem es heißt,

che tutti cominciarono ad affermare che, se paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, quel bellezza gli si potesse aggiungere.⁸

Dieses Bild hat er den Zusammenhang der Teseida-Erzählung einmontiert, ein komplexes semantisches Zeichen statt der ebenso komplexen poetischen Rede nutzend, um ein thematisch Verwandtes zum Ausdruck zu bringen. Das Bild ist also keine einfache Illustration eines Textes, sondern eine auslegende Variation.

Dies wird noch deutlicher, wenn wir die Miniaturen der Wiener 'Théséide' zu Rate ziehen, die der Handschrift der noch unedierten französischen Prosaübersetzung beigegeben sind.⁹ Die Miniatur, die thematisch dem Bild von Mariotto di Nardo entspricht, stammt von Barthélemy van Eyck (1415 bis nach 1471), einem der großen flämischen Miniaturmaler, der lange im Dienst von René d'Anjou stand, einem Monarchen, der sein Königreich Sizilien zwar nie in Besitz nehmen konnte, statt dessen den schönen Künsten lebte und selbst dichtete. Auf dieser mit höchster Perfektion gestalteten Miniatur ist die Szene tatsächlich beinahe so dargestellt, wie sie bei Boccaccio beschrieben ist. Der Garten, ein Rosengarten, mit dem Gemach von Emilia verbunden, wie ein kleines Tor andeutet, ist ein abgeschlossener Liebesgarten, allerdings ohne den Brunnen und die Tiere, die bei di Nardo vorkommen. Emilia sitzt auf einer Rasenbank und flicht einen Kranz, in den sie Rosen einarbeitet. Auch hier wird nicht die erste Szene des dritten Buches dargestellt, in der Arcita, von dem Gesang aufgeweckt, Emilia zum ersten Mal wahrnimmt. Denn weder der Gesang, die unzeremonielle Kleidung und der Umstand, daß sie barfuß ist, *e 'ngiubba e scalza*, wie es bei Boccaccio heißt (III, 8), werden in der Miniatur thematisiert. Statt dessen ist Emilia als vollendet schöne, madonnenhafte Frau mit »goldenen« Haaren imaginiert, die sich ihrer Arbeit vielleicht etwas zu ostentativ zuwendet. Es wäre dies eine spätere Phase der Geschichte, in der Emilia, seit sie die Aufmerksamkeit der Verehrer bemerkte, sich bemüht, den Verehrern zu gefallen,

nicht zwingend, selbst wenn die Miniatur des Barthélemy van Eyck [s. Anm. 9] zum gleichen Thema genau dieses doppelsinnige Verfahren anwendet. Zum Thema Liebesgarten siehe das Buch von P. F. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*. Philadelphia, The Art Alliance Press, London, Associated University Press, 1979.

⁸ 'Decameron', a cura e con introduzione di M. MARTI, note di E. CEVA VALLA, Milano, Rizzoli, Bd. 1, S. 185.

⁹ F. BRACHERT, *Giovanni Boccaccio, Von Minne, Kampf und Leidenschaft. Die Bilder der Wiener Théséide. Faksimile-Wiedergabe aller 17 Miniaturseiten aus Codex 2617 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, herausgegeben und kommentiert von F. B., Graz 1989. Die Miniatur, um die es hier geht, ist die von fol. 53, bei BRACHERT S. 47.*

donnescamente giva e s'ingegnava
di più piacere a chi la riguardava. (III, 29)

Der Illuminator meint also exakt dieselbe Passage, die auch Mariotto di Nardo im Sinn gehabt haben muß, die er aber doch sehr anders auffaßt. Das Bildkonzept des Florentiners arbeitet mit einer semantischen Steigerung in der Darstellung, die ausschließlich mit weltlichen Motiven orchestriert wird, während Barthélemy van Eyck seine illustrierende Ausführung der Bilderfindung mit Motiven aus der religiösen Ikonographie steigert, indem er Emilia wie eine Madonna im Rosenhag stilisiert. Er ist trotz dieser (durchaus geläufigen) Verschiebung der ikonographischen Details näher an der bei Boccaccio geschilderten Inszenierung des sommerlichen Liebesdiskurses. Dazu paßt, daß die beiden Männer, hinter dem Gitterfenster in einer fast melancholischen Attitüde verharrend, von der Heldin der Geschichte durch einen Gang und durch eine Rosenwand getrennt sind. Es sei dahingestellt, ob die Illustration Boccaccios Kommentar bestätigt, in dem es heißt:

Né la recava a ciò pensier d'amore
che ella avesse, ma la vanitate,
che innata han le femine nel core,
di fare altrui veder la lor biltate. (III, 30)

Den Kommentar kann man als Kritik an weiblichem Verhalten verstehen. Man kann aber auch denken, der Dichter habe die Dialektik einer Liebe im Sinn, die Keuschheit, hier in der Stummheit der Szene signalisiert, mit dem Liebesbegehren verbindet, so daß die Frau in Schönheit erscheint. Wenn das zutrifft, sind wir mit dieser hintersinnigen und subtil ausgeführten Miniatur in der Schilderung des äußeren Ambientes und der madonnenhaften Stilisierung Emilias vergleichsweise nahe am Text. Der Florentiner Maler hat ebenfalls eine umfassende Auslegung der 'Teseida' als bewegende Liebesgeschichte im Sinn, so, wie es der Auftraggeber des *desco da parto* möglicherweise geschildert wissen wollte.

Wenden wir uns der zweiten Szene zu, die auf dem *desco da parto* dargestellt ist. Gemeint ist, wie man aus dem Bruch der Perspektive unschwer erkennen kann, eine andere Umgebung als die unmittelbare Nachbarschaft des Liebesgartens. Es wird übereinstimmend angenommen, daß die Darstellung sich auf das 5. Buch der 'Teseida' bezieht, auf die Schilderung der zufälligen Begegnung Emilias mit den kämpfenden Freunden, wie sie in den Strophen 77–82 geschildert ist. Das dürfte stimmen, zumal Emilia ohne Begleitung reitend den Kampf beobachtet. Bei Boccaccio war schon ein Kampf zu Pferde und eine Klage Arcitas (der an dieser Stelle den Decknamen Penteo trägt) über Palemone vorausgegangen, da er ihn für tot hält, nachdem er ihn mit einem kräftigen Schwerthieb bewußtlos zu Boden gestreckt hat. Der Kampf entbrennt aufs Neue und heftiger als zuvor, sobald Palemone wieder erwacht, und noch heftiger, als die beiden Emilia zu Pferd erblicken, die sie fassungslos beobachtet. Es ist dies eine der konventionellen Szenen der mittelalterlichen Literatur, die bei Boccaccio auch mit dem entsprechenden topischen Arsenal geschildert wird. Dabei ist nicht unbedingt evident, ob die Falkenjagd, zu der Emilia in Begleitung des Hofes

aufbricht, unterschwellig mit der *caccia amorosa* in Verbindung zu bringen ist, wie dies auf den bildlichen Darstellungen der Szene, der Gattung entsprechend, suggeriert wird. Derlei Assoziationen sind bei der Fassung des Themas, wie sie Mariotto di Nardo hat, weniger plausibel als bei dem Miniaturmaler der Wiener Handschrift, der eine vergleichbare, wenngleich auch wesentlich ausgearbeitetere Bildkomposition bietet, gerade weil sie sich nicht genau an die bei Boccaccio zu findende Beschreibung hält. Dies betrifft sowohl die Ausstattung der Hauptperson (Emilia ist bei Boccaccio eine Jägerin, die mit Bogen, Köcher und Falken unterwegs ist, bei van Eyck eine mit Gefolge jagende vornehme Dame) wie auch die Szene selbst (die beiden Kämpfer werden zu Pferde vorgestellt). Im Gegensatz zu di Nardo ist bei van Eyck die Ikonographie einer *caccia amorosa* viel breiter entfaltet, selbst wenn eine allegorische Darstellung nicht intendiert ist. In diesem Falle ist es der Illuminator, der das Thema erweiternd variiert und ein Register in die Bildgestaltung einführt, das Boccaccio allenfalls versteckt anklingen läßt, während di Nardo es höchstens mit dem Jagdfalken andeutet.¹⁰

Erwähnt sei noch, daß ein zweiter *desco da parto* existiert, der dieselben Szenen wie Mariotto di Nardo darstellt.¹¹ Beiden Bildern gemeinsam ist die Zweiteilung der Tafel. Die Szene im Liebesgarten zeigt Emilia mit fünf Gefährtinnen bei Blumenpflücken und mit dem Binden von Kränzen beschäftigt, in dem Garten gibt es einige Tiere (Hase, Hirsch, ein weißer Vogel), aber keinen Brunnen. Die beiden Gefangenen schauen aus ihrem Gitterfenster den Frauen zu. Die zweite Szene in der oberen Bildhälfte zeigt die Kampfszene, so wie sie bei Boccaccio geschildert wird (die Kämpfer sind zu Fuß), und zwar den Moment, in dem Theseus, den Emilia hat herbeirufen lassen, sich anschickt, die Streitenden zu trennen. Ob in dieser Szene das Thema der *caccia amorosa* mitzudenken sei, ist nicht entscheidbar.

Aus dem bisher Gesagten ist zunächst zu entnehmen, daß ein literarisches Werk, welches zu der Zeit des Mariotto di Nardo bereits gut 80 Jahre zurück lag, nichts an Faszination verloren hatte. Vielmehr stellte es Muster der Weltdeutung zur Verfügung, die von unmittelbarer Relevanz für die Formulierung von Lebenskonzepten waren, die eine kultivierte Schicht wohlhabender Auftraggeber zum Ausdruck bringen wollte. Das bedeutet, daß man Boccaccios (oder Petrarcas) Texte in entsprechen-

¹⁰ Außer Acht bleiben soll an dieser Stelle der Umstand, daß die Miniatur zwar noch von Barthélemy van Eyck entworfen und teilweise auch ausgeführt, aber von einem anderen, dem sog. Genfer Boccaccio-Maler, fertiggestellt wurde. Vgl. BRACHERT [Anm. 9], S. 62–63 und 87–88. Ferner soll die Frage ausgeklammert bleiben, ob die Teseida-Illustrationen eine bebilderte Boccaccio-Handschrift voraussetzen. Es ist dies ein wichtiger Aspekt unserer Fragestellung, zu dem aber ohne Konsultation der erhaltenen Handschriften kein Urteil möglich ist. Vgl. BRACHERT, S. 130, Anm. 5. Eine Liste der Manuskripte findet sich bei E. AGOSTINELLI, A Catalogue of the Manuscripts of 'Il Teseida', Studi sul Boccaccio, 15, 1985–1986, S. 1–83; V. BRANCA, Boccaccio visualizzato, II, Primo elenco di codici illustrati di opere del Boccaccio, ibid., S. 121–148.

¹¹ Katonah/NY, Caramoor Center for Music and the Arts, Walter and Lucie Rosen Foundation. Das Bild gehört in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. DÄUBLER-HAUSCHKE [Anm. 4], S. 235–236.

dem Sinn modern auslegte und daß es auch möglich war, die Texte in eine durch den Humanismus der Frührenaissance geprägte Welt zu integrieren. Die Transponierung der Texte in die Bildersprache ist ein Mittel, dieses Ziel zu erreichen und setzt exakt dasselbe akkomodierende Auslegungsprinzip fort, das die Rezeption der literarischen Werke durch das gebildete Publikum leitet, indem sie die Selbständigkeit der Maler gegenüber ihren Stoffen betont, welche sich vor allem in der Wahl der ikonographischen Attribute, der Inszenierung der Personen in einer Landschaft oder in einer städtischen Umgebung und im interpretierenden Variieren der Themen niederschlägt. Die Autonomie der künstlerischen Verfahren ist an sich zu erwarten, erfordert allerdings auch vom Betrachter in hermeneutischer Hinsicht eine entsprechende Offenheit, um in den Bildern gerade nicht nur Illustrationen, sondern einen eigenständigen Umgang mit dem literarischen Thema zu erkennen. Indiz für Eigenständigkeit ist die semantische Verdichtung, die die Bilder durchaus erreichen, insbesondere dann, wenn der Text nicht direkt umsetzbar ist. Dies wird noch deutlicher, wenn man das Beobachtungsfeld erweitert und sei es nur, indem man alle Bilder, die Boccaccios Texte aufgreifen und gleichsam weiterschreiben, in die Betrachtung einbezieht. Es handelt sich um etwa 100 Werke dieser lebensnahen Gebrauchskunst, *deschi da parto*, *casone*-Tafeln und *spalliera*-Bilder, die sich für die Zeit zwischen 1375 und 1525 nachweisen lassen.¹² Sobald man dies zuläßt, sieht man sich einer mächtig entwickelten Stiltradition gegenüber, bei der sich die Maler die in der literarischen, übrigens nicht nur volkssprachlichen Überlieferung bereitstehenden Sujets aneigneten und für die privaten Auftraggeber ihre Werke schufen. Das Spektrum der möglichen Sujets (antike Mythologie) wird entschieden breiter. Es ist nicht vorstellbar, daß die Sujets nichts mit den Idealen zu tun gehabt haben sollen, die das praktische Handeln der Auftraggeber leiteten. Denn alle Bildtypen verweisen auf zentrale Ereignisse im Leben einer Familie: Hochzeit, Geburt des ersten Kindes (Sohnes), und schmückten die entsprechenden Räume: das Frauengemach (dort hat man sich die *cassoni* zu denken, sowie die *spalliere*, etwa in Schulterhöhe angebrachte Wandbilder, die ihren Platz über den Truhen hatten), oder *la camera*, den Hauptraum der privaten Wohnung, in dem der *descho da parto* aufgehängt oder aufgestellt war.¹³

Zwei weitere Beispiele sollen den vermuteten Zusammenhang zwischen Literatur, Kunst, Philosophie und Leben nochmals illustrieren und den Fortschritt der Entwicklung veranschaulichen.

Das erste Beispiel sind die beiden Tafeln des Meisters der Argonauten, die die Geschichte Amors und Psyches darstellen.¹⁴ An die Stelle eines pseudo-antiken, in

¹² E. CALLMANN, Subjects from Boccaccio in Italian Painting, 1375–1525, Studi sul Boccaccio 23, 1995, S. 19–78. Die Kriterien, die für die Zusammenstellung des Katalogs maßgeblich waren, sind in der Einleitung dargelegt. Ein Problem dabei ist die exakte Bestimmung des Sujets. Nicht identifizierbare Rittergeschichten oder Szenen in Liebesgärten sind nicht aufgenommen, selbst wenn eine augenscheinliche Nähe zu Boccaccio gegeben scheint.

¹³ DÄUBLER-HAUSCHKE [Anm. 4], S. 115–116, das Beispiel der Medici.

¹⁴ Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Nr. 1823 und 1824, Abb. im Katalog Nr. 2132 und 2133, ferner bei Fahy, S. 289 (s. u., Anm. 18). Genaue Beschreibung bei P. SCHUBRING, Cas-

Wahrheit jedoch eher noch mittelalterlich konzipierten Stoffes tritt hier ein eindeutig antikes Sujet, das sich allerdings für eine empfindsame Interpretation gut eignet. Die *cassone*-Tafeln werden um 1444 entstanden sein, anlässlich der Hochzeit von Piero di Cosimo de' Medici (il Gottoso) mit Lucrezia Turnabuoni, also den Eltern von Lorenzo il Magnifico.¹⁵ Sie erzählen, indem der Maler Personengruppen in einer idealisch gestalteten südlichen Landschaft zwischen Hügeln, Bergen, Ebenen und Wasser auftreten läßt, zahlreiche Episoden (etwa 20) des Märchens, so wie es bei Apuleius überliefert ist.¹⁶ Die Benennung der Quelle löst die Schwierigkeiten bei der Auslegung der Bilder nicht. Die 'Metamorphoses' waren zwar schon entdeckt, Petrarca hatte die Handschrift studiert und kommentiert, und Boccaccio besaß eine Abschrift des Textes. Der Roman war auch 1469 in lateinischer Sprache publiziert worden, aber noch nicht in die Volkssprache übersetzt.¹⁷ Eine mittelalterliche Rezeption des Werkes gab es nicht.¹⁸ Es muß erklärt werden, woher der Maler, von dem übrigens mehrere Bilder mit mythologischen Themen bekannt sind, den Stoff kannte, den er in höfisch-eleganter Manier auf den *cassone*-Tafeln darstellt.¹⁹

soni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1923, S. 422–423, dazu gehörend im Tafelband dieses Werkes die Abb. 911–916, teilweise in Farbe.

¹⁵ Laut Katalog werden sie auf 1470–1475 datiert. Ich folge jedoch dem Datierungsvorschlag von L. VERTOVA, *Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, 104–121, bes. S. 112.

¹⁶ Boccaccios zusammenfassende Nacherzählung des Stoffes in den 'Genealogie deorum gentium' kennt nicht alle Episoden, die auf den Bildtafeln dargestellt sind. Damit scheidet dieses Werk als Quelle für den Argonauten-Maler aus (Boccaccio, 'Genealogie deorum gentium', a cura di V. ZACCARIA, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio a cura di V. BRANCA*, Bd. 7–8, Milano 1998, Buch V, Kap. 22, S. 560–569). Anders, aber nicht begründet, SCHUBRING [Anm. 14], S. 423. Ders., *Zwei Cassonetafeln mit Apuleius' Märchen von Amor und Psyche*, *Zs. für bildende Kunst*, 51 (1916) 315–320. Neuerdings noch CALLMANN [Anm. 12], S. 57–58, Katalog Nr. 91. Sie hält einen Rückgriff auf ein verlorenes Manuskript Boccaccios für möglich.

¹⁷ Die *editio princeps* der 'Metamorphoses' erschien in Rom, eine zweite und eine dritte in Venedig 1488 und 1493; ein emendiertes Exemplar der Ausgabe von 1469 diente dem ersten italienischen Übersetzer, Matteo Maria Boiardo, als Vorlage. Die eindeutige Zuweisung der Übersetzung an Matteo Maria Boiardo (der nicht auf einen Übersetzungsversuch seines Onkels Feltrino Boiardo zurückgreifen konnte) ist bei E. FUMAGALLI zu finden (Matteo Maria Boiardo *volgarizzatore dell'«Asino d'oro»*, contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo, Padova 1988). Damit sind frühere Versuche (E. RAGNI, 1970, und A. SCOBIE, 1978), Feltrinos Mitautorschaft zu belegen, als verfehlt auszuscheiden.

¹⁸ Die Geschichte von Amor und Psyche nach Apuleius ist in der Literatur des MA ohne Resonanz geblieben, wenn man von dem 'Partenopeus de Blois' (12. Jh.) absieht, für den nicht Apuleius, sondern eine stark verkürzende, allerdings weit verbreitete Nacherzählung des Fulgentius ('*Libri mythologiarum*') als Quelle in Frage kommt. Der 'Partenopeus' ist wiederum im 'Friedrich von Schwaben' aufgenommen. Beide sind aber als Anreger für die Tafeln des Argonauten-Malers auszuscheiden, welche die Fassung des Märchens nach Apuleius voraussetzen. Vgl. D. FEHLING, *Amor und Psyche: Die Schöpfung des Apuleius und ihre Einwirkung auf das Märchen. Eine Kritik der romantischen Märchentheorie*, (Mainz, Akd. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. Geistes- u. Soz.wiss. Kl., 9, 1977), Wiesbaden 1977. Ausführliche Darlegung der Quellen bei U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana*, Bologna 1899.

¹⁹ Werksverzeichnis bei E. FAHY, *The Argonaut Master*, *Gazette des Beaux Arts*, 113, 1989, 285–299.

LUISA VERTOVA²⁰ hat als Erklärung für die Wahl des Stoffes und das mit ihm mitgegebene Programm die im gelehrten Florenz zu verortende neo-platonische Mode angeführt. Diese These dürfte zutreffen. Marsilio Ficino und Pico della Mirandola als die führenden Gelehrten der von den Medicis protegierten Platonischen Akademie, in der die lateinische Übersetzung Platons entstand, und der Gedanke, daß die zwischen Menschen entstehende Liebe auf die göttliche verweise, können sehr wohl verständlich machen, daß der gelehrte Piero il Gottoso die Wahl des Themas beeinflusste und dem Künstler das Märchen vermitteln ließ und mit ihm eine narrative Bildkomposition vereinbarte, deren zahlreiche Sequenzen auf den beiden Tafeln unterzubringen waren. Anders als die 'Teseida', die trotz des antikisierenden Arrangements sehr viel von einem empfindsamen Ritterroman hat, dokumentieren die Tafeln des Argonauten-Malers eindeutiger eine moderne, humanistische Kultur, deren Ideale in die konkrete Lebenswelt hineinspielen, so daß die Betrachter in der Göttergeschichte die Werte wiedererkennen konnten, die sie selbst suchten, also Schönheit, Liebe, tugendhafte Tapferkeit im Unglück, Erlösung durch die Liebe, etc. Das ist aber gerade nicht unmittelbar im Text des Apuleius zu finden, sondern eine Interpretation des Stoffes, dessen ästhetische Gestaltung sowie die höfische Überformung der Personen und die idealisierende und in antikisierender Manier gehaltene Darstellung der Welt, in der sich die Handlung abspielt, erst zu erfinden waren. Wenn wir die gewünschte Auffassung des Stoffes dem Auftraggeber zuschreiben können, so hätten wir doch in den Tafeln ein weiteres Beispiel dafür, daß die semantische Ausgestaltung der Bilder relativ autonom von dem Künstler in dem Medium, das ihm zur Verfügung stand und dessen stilistische Konventionen er beherrschte, vorgenommen werden konnte. Die Nomenklatur des Dargestellten ist Ausdruck mit eigenen Aussagewert. Das impliziert, daß die Kunst nicht Texte illustriert, auch nicht einer Doktrin unterliegt, sondern ihren eigenen Gesetzen folgt, selbstbewußt neben den anderen Traditionen, insbesondere der Literatur, auftritt. Sie ist im privaten Raum, eher als im religiösen, Manifestation eines als modern sich verstehenden Bewußtseins, zu dem das Raffinement des Lebens, Eleganz und Luxus, eine hochentwickelte empfindsame Denkweise essentiell gehören. Die Vermutung liegt nahe, daß die »spätgotischen« Ausdrucksmittel in der Frührenaissance nicht überständige und sozusagen veraltete Techniken tradieren, sondern geschmeidig den neuen Themen angepaßt werden konnten, Ausdruck des Anspruchs, das Schöne und Edle, insbesondere den Adel der Liebe zu leben.

Bestätigt wird die in der vorgestellten Reihe der Bildwerke angenommene Entwicklung durch das letzte Beispiel, auf das hier kurz verwiesen werden soll, die drei Tafeln des Meisters der *Griselda*.²¹ Es handelt sich um eine narrative Sequenz von

²⁰ VERTOVA [Anm. 15], S. 115–116.

²¹ London, National Gallery, No. 708, 709, 710. Die Tafeln werden auf 1490–1500 datiert, oder wären, wenn die These von V. TÁTRAI zutrifft, nach 1493 anzusetzen, das Jahr in dem im Hause der Familie des Bankiers Ambrogio Spannocchi aus Siena die Doppelhochzeit der Söhne Antonio und Giulio mit einer Tochter des Neri Placidi aus Siene bzw. mit Giovanna Mellini, einer Römerin, gefeiert wurde (V. TÁTRAI, *Il maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata*, *Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae*, 25

simultan dargestellten Szenen, die aber so arrangiert sind, daß sie nicht als isolierte Einzelszenen wirken, sondern jeweils ein zentrales Ereignis der Fiktion hervorheben, die Hochzeit, die Verstoßung, schließlich die Versöhnung. Deshalb gibt es keine zwingende Leserichtung, sondern die Bilder müssen durch ein Hin- und Hergehen zwischen den einzelnen Figurengruppen erschlossen werden. Der Aufbau eines jeden Bildes unterscheidet sich von den anderen. So ist die erste Tafel, die die Begegnung Gualtieris mit Griselda am Brunnen, das Gespräch zwischen dem Vater, Griselda und dem Grafen, dann die Szene des Kleiderwechsels sowie die Hochzeit selbst zeigt, zunächst auf der linken Seite, dann auf der rechten, schließlich in der Mitte zu entschlüsseln; die zweite Tafel, die die scheinbare Verstoßung Griseldas thematisiert, ist von links nach rechts zu lesen; die dritte Tafel ist am äußersten rechten Rand beginnend, dann nach ganz links wechselnd, schließlich an zwei weitere Stellen in der rechten Bildhälfte springend zu rezipieren, bevor die Versöhnungsszene auf der linken Seite am Tischende erreicht wird, das Ganze aber sich dem Betrachter wie ein herrliches Festmahl darbietet. Bildaufbau, wie auch die Darstellung der präziös-eleganten Personen (sie sind überlang, haben aber auffallend kleine Köpfe) deuten auf manieristische Absichten, so daß die bisherigen Stilkonventionen, die ja schon in den früheren Beispielen eine aktualisierende Auslegung der Überlieferung suggerierten, nochmals entscheidend in Richtung auf eine Modernisierung der Auffassung verändert werden. Gerade wenn man die durchaus grausame Erfindung der Griselda-Geschichte berücksichtigt, und wenn man die Tafeln als Hochzeitsbilder auffaßt,²² die den Triumph der Liebe feiern sollen, wird deutlich, daß die Tradition, in der Literatur, Philosophie und bildende Kunst ihre Schlüsselrolle bestätigt erhalten, hier buchstäblich wie ein sublimes, schon beinahe dekadentes Spiel inszeniert wird. Die Literatur, die Philosophie der Neuplatoniker und die Malerei stellen die Muster bereit, mit deren Hilfe diejenigen, die sich dieser Konvention bedienen, indem sie sie auslegen, die Ideale formulieren, die sie für sich in Anspruch nehmen und auf denen ihr Selbstbewußtsein gründet.

In den 'Chiose al Teseida' findet sich folgende vielzitierte Bemerkung:

La quale Venere è doppia, perciò che l'una si può e dee intendere per ciascuno onesto e lecito desiderio, sì come è desiderare d'avere moglie per avere figliuoli, e simili a questo; e di questa Venere non si parla qui. La seconda Venere è quella per la quale ogni lascivia è

[1979] 27–66). Der ingeniöse Indizienbeweis für diese These stützt sich auf externe Dokumente und eine erklärende Beschreibung der Bilder selbst. Diese sind nach TÁTRAI Wanddekoration (*spalliere*) und sollen trotz des als misogyn auslegbaren Novellenstoffes einen Triumph der Liebe illustrieren.

²² Den Nachweis für diese These hat V. TÁTRAI erbracht, indem er zeigen kann, daß bei der Hochzeit der Spannocchi eine andere, allerdings heitere Novelle Boccaccios (III, 9: 'Giletta di Nerbona') als Komödie aufgeführt wurde, daß der Triumphbogen der ersten Tafel eine Anspielung auf einen anlässlich der Hochzeit errichteten Triumphbogen ist, daß der Figurenschmuck des gemalten Bogens auf das Theater verweist und daß schließlich eine gewisse Analogie zwischen der Griseldis-Novelle und dem Theaterstück besteht. Selbst wenn der Beweis nicht ohne Hypothesen auskommt und also attackierbar ist, bleibt die These TÁTRAI'S plausibel.

desiderata, e che volgarmente è chiamata dea d'amore; e di questa disegna qui l'autore il tempio e l'altre cose circostanti ad esso, come nel testo appare.²³

Eine solche Bemerkung könnte nahelegen, einen nicht zu vermittelnden Widerspruch zwischen der Ehe und der Liebe anzunehmen. DAUBLER-HAUSCHKE glaubt auch, mit Hinweis auf Leon Battista Alberti, daß sich das Bürgertum eine gewissermaßen aristokratische Problematik angeeignet habe, indem es die Liebesideale der Minnedichtung in die Ehe zu übertragen versuchte. In diesem Betracht wäre also die Gebrauchskunst der *deschi da parto* das Produkt einer überständigen Tradition, ein Relikt des Trecento, nicht das Ergebnis einer Anpassung an ein humanistisch bestimmtes Denken. Eine solche Kunst hätte sich bereits selbst überlebt, während sie in hoher Blüte steht.²⁴ Ich halte diese Auffassung mit MAX SEIDEL für revisionsbedürftig, obwohl die sozialgeschichtliche Forschung energisch die These einer zweckrationalen Heiratspraxis vertritt.²⁵ Natürlich werden Rücksichten auf eine standesgemäße Verbindung, auf Familienpolitik oder Vermögensfragen bei der Ehevorbereitung nicht gänzlich außer Acht bleiben. Die Kunstwerke, denen wir uns zugewandt haben, und die ihnen zugrunde liegenden literarischen und philosophischen Traditionen legen eine andere Sicht auf die Dinge nahe. Nicht die Zweckrationalität scheint das Handeln zu bestimmen, jedenfalls nicht ausschließlich. Indem die utopisch formulierte Kunstwelt aus der Tradition, in der eine Verbindung von Ehe und Liebe wie ein utopischer Traum aufscheint, die Dynamik schöpfte, die eine subtile Anverwandlung, vielleicht sogar einfach nur Freisetzung der in der Literatur entworfenen Muster für die Praxis eines erfüllten Lebens möglich machte, verleiht sie dem Ideal über die ästhetische Erscheinung desselben ein erstaunliches ethisches Gewicht. Boccaccios Unterscheidung einer ambivalenten Venus ist in den Zeugnissen, die uns beschäftigt haben, aufgegeben. Selbst wenn die idealistische Ideologie, die wir beobachtet haben, in der Wirklichkeit scheiterte, was wahrscheinlich ist, so ist doch der Anspruch, aus der Literatur und der Philosophie des Humanismus und mithilfe der darstellenden Künste ein Leitbild für die Lebensgestaltung zu gewinnen, ein bemerkenswertes Phänomen. Das Ideal, in der Literatur seit langem thematisiert, wird durch die ausdeutende Arbeit gleichsam sichtbar gemacht und dadurch für die Wirklichkeit bereitgehalten. Das in den Texten entdeckte und durch die Künste und zum Sprechen gebrachte Ideal hat sich durch das Experiment der Permutation in der neuen Lebenswirklichkeit nicht nur am Rande angesiedelt, sondern sein Potential entfaltet und dadurch die Lebenswirklichkeit verändert.

In den hier vorgetragenen Überlegungen haben wir nur versucht, den Text und die Bilder zu lesen, eine Analogie der Darstellungsverfahren in beiden Künsten herauszuarbeiten, wobei die Bilder wie eine Deutung und zugleich semantische Verdichtung

²³ Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a. a. O. S. 713, als Erläuterung zu 'Teseida', VII, 50.

²⁴ DAUBLER-HAUSCHKE [Anm. 4], S. 83–84.

²⁵ M. SEIDEL, Hochzeitsikonographie im Trecento, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 38 (1994) 1–47, bes. S. 36–40, mit Verweis auf L. FABRI, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del Quattrocento*, Firenze 1991.

der Texte zu funktionieren scheinen. Die dadurch gewonnenen Einsichten passen durchaus zu den Thesen, die EDGAR WIND in seinen eine allegorische Deutung bevorzugenden Studien zur italienischen Renaissance vorgetragen und an den großen Werken der Malerei dargelegt hat. Ein anregendes Beispiel ist seine Auslegung der 'Primavera' des Botticelli.²⁶ Allerdings sollte man das Bild nicht als eine Art großer Chiffre auffassen, sondern als sinnliche Erscheinung der Bedeutung, wie auch bei den hier evozierten Dokumenten die sinnliche Präsenz der Idee im Zentrum der Erörterung stand.

MANFRED GÜNTER SCHOLZ: Wer den Stricker totschrägt oder Die Lüge von den Edelsteinen	229
WILFRIED SCHOUWINK: <i>Bi wem sol ich senden dar / mîn guot, swenne ich hinnan var.</i> Barlaams Jahreskönig bei Rudolf von Ems und in Jakob Bidermanns 'Cosmarchia'	245
GISELA VOLLMANN-PROFE: Mechthild in der Provinz. 'Das fließende Licht der Gottheit' und 'Das Leben der heiligen Doróthea'	265
JOHANNES JANOTA: Freundschaft auf Erden und im Himmel. Die Mystikerin Margareta Ebner und der Gottesfreund Heinrich von Nördlingen	275
ERNST HELLGARDT: 'Ein andechtige betrachtunge'. Der deutsche »Kommentar« zum 'Granum sinapis'	301
BURGHART WACHINGER: Hymnenmeditation im Gespräch mit Gott	323
KURT KLOOCKE: Über Giovanni Boccaccios 'Teseida', den <i>Descro da parto</i> des Mariotto di Nardo und das Verhältnis von Literatur, Kunst und Leben in der Frührenaissance	365
JOERG O. FICHTE: Die Sexualisierung und Feminisierung des Grals im zeitgenössischen amerikanischen Roman	379

²⁶ E. WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, bes. S. 135–150.