

ALFRED NOE / WIEN

Die Visionen von Kunstwerken bei Dante und Boccaccio

Ekphrasis in der italienischen Großepik des 14. Jahrhunderts

Unter den ersten bedeutenden Texten der erzählenden Dichtung in toskanischer Sprache nimmt die ebenso in christlicher wie in klassisch-antiker Tradition stehende Visionsliteratur einen wichtigen Platz ein. Eines der Charakteristika dieser Werke an der Wende zwischen den künstlerischen Formen des Mittelalters und jenen des aufkommenden Humanismus ist die Tatsache, daß sie nur mit großen gattungsterminologischen Schwierigkeiten in die überlieferten Textkategorien eingeordnet werden können. Eine Zuordnung zur Lehrdichtung, welche sich auf Grund ihres Inhalts rechtfertigen läßt, gerät durch die detailreichen Handlungsabläufe ebenso sehr ins Wanken wie eine Eingliederung in die Großepik, welcher die Ent-rückung in eine ausdrücklich imaginäre Welt zuwider läuft.

Dante Alighieris zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandene *Commedia* wirft genau diese Gattungsfragen auf: Als eine Art krönender Abschluß der auf eine extrem kurze Entwicklung zurückblickenden mittelalterlichen Literatur in Italien reiht sie sich wegen des theologischen Inhalts am ehesten in eine spezifische Kategorie der Lehrgedichte ein, was in Folge auch durch die von ihr ausgelöste Tradition in ihrer besonderen metrischen Form (*terza rima*) bestätigt wird. Ohne Zweifel stellt Dantes Visionsliteratur für die hier zur Diskussion stehende literarische Gestaltungsform der Ekphrasis ein Sonderproblem dar, weil in ihr eben einige noch nicht oder auch nie von Menschenhand realisierte Kunstwerke beschrieben werden, und zwar indirekt in einer Art spiritueller Vorstufe zu ihnen, d. h. die im Geist entstandene Vorstellung von diesen Bildwerken. In diesem Sinn ist es vielleicht berechtigt, hier von der Beschreibung idealer Kunstwerke zu sprechen, die von übermenschlicher Hand stammen oder die nicht dem Risiko einer eventuellen materiellen Imperfektion unterliegen können.

In diesem Sinn äußert sich auch Giovanni Fallani zu dem *senso pittorico* Dantes, welcher durch die Analogien dieser idealen Bilder in der Phantasie des Lesers die Visionen des Dichters nachempfinden läßt¹. Der Bezug von Dantes Dichtung zur Bildenden Kunst, welcher die spezifische Wahrnehmung seines Werkes mitbestimmt, erstreckt sich für die späteren Leser in zwei Richtungen: 1. Der Autor selbst kennt viele Kunstwerke seiner Zeit, von den Mosaiken in Sant' Apollinare Nuovo in Ravenna bis zu den Fresken Giottos in der Capella degli Scrovegni in Padua, und bezieht sie zumindest indirekt in seine Visionen mit ein. Dieses intensive Verhältnis zur Malerei bezeugt ja auch die Erwähnung von Cimabue und Giotto im elften Gesang des Purgatorio. 2. Viele Kunstwerke entstehen aus Anregungen durch den Text der Commedia, wie z. B. Werke von Sandro Botticelli, William Blake, Eugène Delacroix oder Auguste Rodin (sein berühmter Denker war ja ursprünglich als Porträt von Dante in einer monumentalen Darstellung des Höllentors konzipiert), und prägen entscheidend die Auffassung dieser Szenen des Gedichts².

Dantes Commedia bietet dem Leser vorwiegend eine überaus plastische Ausmalung von räumlichen Strukturen, eben weil es sich um eine vorgestellte Bewegung durch phantastische Räume handelt. Die Schilderung von unendlich vielen, einem langen Kreuzweg ähnlichen Stationen macht den Großteil des Textes aus, der aus diesem Grund mit einer dramatischen Abkehr vom bisherigen Weg beginnt. Der nach der rettenden Begegnung mit Vergil einsetzende Besuch der Stationen einer Seelenwanderung, während welcher letzten Endes die Literatur zum Seelenheil führt, entspricht der Tradition einer allegorischen Wanderung, deren inhaltliche Elemente mit der anonymen Scala Mahometi, mit *De fuga et reductione filii prodigi* und *De pugna spirituali* von Bernhard von Clairvaux, mit dem *Anticlaudianus* von Alain de Lille (*Alanus ab Insulis*)³ und auch mit *Il libro de' vizî e delle virtudi* von Bono Giamboni verglichen werden können. Vor allem im ersten Teil, im Inferno, folgt Dante in seiner Beschreibung von Seelen, die dorthin verdammt sind, einer relativ konstanten Struktur von räumlicher Begegnung mit der Figur, Beobachtung dieser Figur mit kleine-

¹ G. Fallani, *Rapporto tra la poesia dantesca e le arti figurative*, in: G. Mavaro – S. A. Costa (Hgg.), *Motivi e personaggi della Divina Commedia. Antologia della critica dantesca*, Firenze 1968, 200 – 208.

² Vgl. dazu die Übersicht in F. Pellegrino – F. Poletti, *Episodi e personaggi della letteratura*, Milano 2003, 10 – 39; zahlenmäßig scheinen die am häufigsten illustrierten Szenen aus der Commedia jene von Paolo und Francesca (Inf. 5) und Conte Ugolino (Inf. 33).

³ Zu Alans *Anticlaudianus* vgl. den Artikel von Ch. Ratkowitsch, hier 40 – 42.

ren Ausschmückungen zu ihrer äußeren Erscheinung oder ihrer gegenwärtigen Lage, dann einer eventuellen Anrede, der darauffolgenden Wiedererkennung durch Dante und schließlich einem Kommentar zum Verständnis der auferlegten Strafe. Da es sich um ein theologisch ausgerichtetes Lehrgedicht handelt, besteht natürlich ein sorgfältig aufgebauter Zusammenhang zwischen dem Charakter der jeweiligen Sünderfigur und der besonderen Lage, in der sie sich im Inferno befindet, weil diese ja die angemessene Strafe darstellen soll. Die belehrende Absicht manifestiert sich deutlich in der Abhandlung der jeweiligen Taten der Figur im Gespräch mit dem Besucher aus der Welt der Lebenden. Der Autor vertraut also keineswegs darauf, daß der Leser wie bei der Darstellung von Leidensinstrumenten z. B. durch ihren symbolischen Gehalt die Gestalt selbst erkennt, sondern gelangt durch die Kombination von Dialog und Beschreibung zu der angestrebten Aussage. Die einzelnen Bereiche des hauptsächlich aus konzentrischen Kreisen und Stufen aufgebauten Inferno werden als Elemente einer Kosmologie beschrieben, in welcher viele schreckliche Wesen wohnen, die den Charakter dieses Ortes unterstreichen. Die ausschmückenden Beschreibungen dieser Wesen oder dieser Szenen können nicht als Ekphrasis von Kunstwerken eingestuft werden, verdienen aber möglicherweise eine eigene Untersuchung als Ekphrasis von Denkmodellen. Ähnlich wie in den modernen Naturwissenschaften werden nicht geschaffene Wirklichkeiten beschrieben, sondern mehrdimensionale Modelle, welche eine mögliche Erklärung für die zu untersuchenden Phänomene bieten. Den Höhepunkt dieser exemplarisch grausigen Begegnungen bietet die von Vergil mit dem lateinischen Vers *Vexilla regis prodeunt inferni* (Inf. 34, 1; vgl. den ebenso beginnenden Hymnus von Venantius Fortunatus) eingeleitete Vision von einem dreiköpfigen Luzifer, aus dessen Mäulern Judas, Brutus und Cassius herausblicken (Inf. 34, 37 – 42). Dieses als Wunder des Schreckens geschilderte Modell soll eine Anschauung von der Welt des Bösen sein, deren eigene zentripetale Kräfte den größten Sündern auch die größte Nähe zum Ursprung der Sünde garantieren. Die aus der Vergangenheit der jeweiligen Figuren resultierenden Details der Erscheinungen bauen so eine Serie von bildhaften Analogien im theologisch ausgerichteten Denkstil des Autors auf.

Entgegen allen Erwartungen, welche durch diese Verflechtung von Dantes Dichtung mit den Bildenden Künsten ausgelöst werden, ist das Thema der Ekphrasis in der *Commedia* bisher in der Forschungsliteratur wenig präsent, wie die Bibliographie im Anschluß an den Artikel von

Marianne Shapiro beweist⁴. Das mag vielleicht an der Tatsache liegen, daß die künstlerischen Artefakte im engeren Sinn — wenn man nicht in einer theologischen Konzeption die gesamte Schöpfung als Artefakt Gottes einstuft — in der *Commedia* im Vergleich zu den Beschreibungen der angebotenen Personen eher selten sind: Im *Inferno* zählen dazu z. B. nur das Höllentor und die in einer Höhle des Berges Ida stehende Statue des Alten von Kreta. Während sich allerdings die Beschreibung des Tores auf die Wiedergabe der bekannten Inschrift (*Inf.* 3, 1 – 9) beschränkt, widmet der Autor der symbolträchtigen Statue eine ausführlichere Ekphrasis (*Inf.* 14, 106 – 114)⁵:

*La sua testa è di fin oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,
poi è di rame infino a la forcata;
da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta;
e sta 'n su quel, piú che 'n su l' altro, eretto.
Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d' una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, fóran quella grotta.*

Der Autor ist im Rahmen einer panoramaartigen Vision des antiken Kulturraumes im östlichen Mittelmeer auf die Insel Kreta gestoßen, welche unter dem König Saturn einst ein goldenes Zeitalter des Wohlstands und der Unschuld erleben durfte. Nach einer signifikanten Abwandlung von Vergils Bezeichnung für Kreta⁶ entwickelt Dante dieses Thema des verlorenen Paradieses zu einer Abhandlung über den christlichen Sündenfall, welcher sich schon in dem Ersatz von *Iovis magni* durch *guasto* ankündigt. Die Statue des Alten verweist nicht nur in den Materialien, aus welchen sie besteht, auf ähnliche Konzeptionen von der Menschheit und ihrer Geschichte (vgl. Ovids *Metamorphosen*), sondern enthält auch eine

⁴ M. Shapiro, *Ecphrasis in Virgil and Dante*, *Comparative Literature* 42, 2 (Spring 1990), 97 – 115.

⁵ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*. A cura di Tommaso Di Salvo, Bologna 1987: „Sein Kopf ist aus feinem Gold gebildet, / und reines Silber sind die Arme und die Brust, / dann ist er aus Kupfer bis zur Leiste; / von da nach unten ist alles blankes Eisen, / außer dem rechten Fuß aus gebranntem Lehm; / auf diesem, mehr als auf dem anderen, steht er. / Jeder Teil, außer dem goldenen, ist geborsten / durch einen Spalt, aus dem Tränen fließen, / welche zusammen diese Grotte aushöhlen.“ — Alle Übersetzungen sind interlineare Übertragungen des Verfassers, um die jeweiligen Gestaltungselemente des Originaltexts deutlich herauszuarbeiten.

⁶ *Creta Iovis magni medio iacet insula ponto* (*Aen.* 3, 104) – *In mezzo mar siede un paese guasto* (*Inf.* 14, 94).

spezifisch christliche, von Dn. 2, 31 – 33 ausgehende, Allegorie, in welcher der goldene Kopf den freien Willen symbolisiert, während die anderen Körperteile vom Kopf abwärts zunehmend von der Erbsünde geschwächt sind⁷. Das Monument des Alten, dessen Ursprung als Kunstwerk nicht geklärt wird, bildet zugleich die Quelle der drei Flüsse der Unterwelt, bei Dante Acheronte, Stige und Flegetonte genannt. Damit entsteht auch ausdrücklich ein Gegenbild zu einem paradiesischen Garten, in dem traditionell ein monumentaler Brunnen Ausgangspunkt der Flüsse ist⁸.

Analog zum Eingang in das Inferno wird auch das Purgatorio durch ein Tor betreten, dessen Anblick eine kurze Beschreibung der Hl. Lucia, Schutzpatronin der Blinden, auslöst, worauf Dante selbst sich mit einer traditionellen Formel der mündlich vorgetragenen Troubadour-Literatur an den Leser wendet (Purg. 9, 70 – 72), um gewissermaßen den eventuellen Vorwurf der übertriebenen Ausschmückung vorwegzunehmen. Auch im

⁷ In der alttestamentlichen Stelle erblickt Nebukadnezar im Traum eine derartige Statue, die Daniel auf die Abfolge von vier jeweils schlechteren Reichen (Babylonier, Meder, Perser, Makedonen) deutet, wobei die aus unterschiedlichen Materialien bestehenden Füße auf die Spaltung des makedonischen Reichs nach dem Tod Alexanders des Großen (Diadochenstaaten) anspielen. In mit Dante vergleichbarer Art wird die Stelle bereits um 1100 von Baudri von Bourgueil in seiner riesenhaften metrischen Beschreibung des Gemachs Adelas von Blois, der Tochter Wilhelms des Eroberers, eingesetzt (carm. 134), und zwar ebenfalls mit Bezug auf Ovids Zeitaltermythos (met. 1, 89 – 162). Das Gemach ist als Abbild des Kosmos (und der göttlichen Weltordnung) nach dem Konzept der drei Perioden *ante legem*, *sub lege* und *sub gratia* gestaltet: Den Boden zierte eine *mappa mundi* mit den drei Erdteilen, die Decke eine Abbildung der Fixsterne, Planeten und der Sonne, die Wände schließlich Wandteppiche, die in Form von Parallelmythologien die Geschichte der Menschheit enthalten. Die alttestamentliche erweist sich dabei als dem heidnischen, auf Ovids Metamorphosen basierenden Mythos moralisch überlegen und älter, die Zeit *sub gratia* verwirklicht sich jedoch erst in der Gegenwart des Dichters durch Wilhelms gottgewollten Sieg über Harold bei Hastings, der auf dem letzten Teppich dargestellt ist (zu Baudri und dem Teppich von Bayeux vgl. den Artikel von W. Telesko, hier 43 – 54). Bei der Beschreibung der Vertreibung Saturns (!) durch Jupiter, die Dantes Ansatzpunkt entspricht, und der damit verbundenen Beendigung des Goldenen Zeitalters, was biblisch mit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies zu parallelisieren, aber zeitlich nach dieser anzusetzen ist, fügt Baudri nun — in Variation zu dem Geschlecht der Giganten, das bei Ovid den Zeitaltermythos abschließt — ein fünftes Zeitalter an, eben eine *aetas fictilis* (carm. 134, 171f.), und bezieht derart seine Darstellung des Zeitaltermythos direkt auf Dn. 2, 31 – 33: Die Brüchigkeit der heidnischen Periode (und ihrer Herrscher), die ja die gegenüber der jüdischen und der christlichen moralisch minderwertigste ist und daher die Zeit *ante legem* abdeckt, kommt auf diese Weise deutlicher zum Ausdruck. Zur Interpretation dieser Stelle im Großkontext des carmen 134 Baudris vgl. Ch. Ratkowsch, *Descriptio picturae*. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991, 17 – 127, dort 45f.

⁸ Vgl. die Ausführungen zu Boccaccios *Amorosa visione* am Ende dieses Beitrags.

Purgatorio sind die wenigen beschriebenen Kunstwerke von ungenannter Hand hervorgebracht, wie das aus einer Felswand herausgearbeitete Relief mit biblischen Szenen (Purg. 10, 28 – 108), dessen Ausführung zwar mit der Technik von Polyklet verglichen werden kann, aber als Produkt der göttlichen Schöpfung jeder menschlichen Kunst überlegen sein muß (Purg. 10, 28 – 33)⁹:

*Là sù non eran mossi i piè nostri anco,
quand' io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,
esser di marmo candido e addorno
d' intagli sí, che non pur Policleto,
ma la natura lí avrebbe scorno.*

Die bildlichen Darstellungen in diesem Marmorrelief beginnen mit einer Verkündigungsszene, welche für das Verhältnis zwischen geistigem Konzept und materieller Verwirklichung in der Kunst von zentralem Interesse ist und deshalb auch so zahlreich in der Malerei thematisiert wird. Die Verkündigung an Maria durch den Erzengel ist ja in der christlichen Lehre jener kritische Moment, in welchem sich das göttliche Prinzip durch die als performativer Akt zu verstehenden Worte materialisiert. Die Heilsgeschichte — und für manche konsequente Interpreten auch die neue Zeitrechnung nach *annos incarnationis* (z. B. die Republik Florenz) — beginnt in diesem Moment des Dialogs zwischen himmlischen und menschlichen Sphären, dessen wichtigste Bestandteile Dante schwören würde, aus seiner Betrachtung des Reliefs geradezu herauszuhören: *Giurato si saria ch' el dicesse ‚Ave!‘* Mit dem Grußwort, als Palindrom gelesen (Eva), schließt sich auch der Kreis zum Ausgangspunkt der Erbsünde.

Dante und Virgil schreiten in der Folge an diesem langen Relief von Bibelszenen und von tugendhaften Menschen im Sinne einer christlichen Nächstenliebe vorüber. Eine der wichtigsten Szenen dieses Frieses, der an Motive der Christus-Säule von Bischof Bernward im Mariendom von Hildesheim erinnert, deutet zugleich auf das antike Vorbild einer derartigen Historisierung in einem Reliefband hin (Purg. 10, 73 – 84)¹⁰:

⁹ „Dort hinauf waren unsere Schritte noch gar nicht gekommen, / als ich den Hang neben uns erkannte, / der steil links emporragte, / aus blankem Marmor zu sein und geschmückt / mit Skulpturen, so daß nicht nur Polyklet / sondern sogar die Natur sich dagegen schämen müßte.“

¹⁰ „Hier war dargestellt der hohe Ruhm / des römischen Fürsten, dessen Mut / Gregorius zu seinem hohen Sieg beflügelte; / ich spreche von Kaiser Trajan; / und eine arme Witwe war neben seinem Pferd, / von Tränen überströmt und von Schmerzen. /

*Quiv' era storiata l'alta gloria
del roman principato, il cui valore
mosse Gregorio a la sua gran vittoria;
i' dico di Traiano imperadore;
e una vedovella li era al freno,
di lagrime atteggiata e di dolore.*

*Intorno a lui pareva calcato e pieno
di cavalieri, e l' aguglie ne l' oro
sovr' essi in vista al vento si movieno.*

*La miserella intra tutti costoro
pareva dir: „Segnor, fammi vendetta
di mio figliuol ch' è morto, ond' io m' accoro“.*

Die Idealisierung der römischen Tugenden in der Figur von Trajan als neuem *pius Aeneas* steht damit ausdrücklich im Gegensatz zu den im zwölften Gesang beschriebenen Gräbern der Hochmütigen, welche zur Abschreckung heidnische Beispiele beinhalten. Typisch für Dantes Darstellungsweise ist auch, daß diese visuelle Wahrnehmung in ihrem zentralen Element der Begegnung von Trajan mit der Witwe dann in eine sprachliche Ausformung übergeht, so daß der einsetzende Dialog aus dem Bild heraus zu entstehen scheint. Ein derartiges Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Sehen von Bildender Kunst und dem Hören der Worte in der Erzählung bezeugt letzten Endes das übermenschliche Wirken Gottes in jeder Form von Kunst, denn (Purg. 10, 94 – 96)¹¹:

*Colui che mai non vide cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.*

Beinahe unmittelbar darauf folgt die Beschreibung der ebenfalls mit Reliefs geschmückten Gräber der Hochmütigen, deren religiöse Funktion als Warnung vor dem Götzendienst gesehen werden kann. Denn Dante und Virgil schreiten auf den Darstellungen dieser Ruhmsüchtigen, auf sie und ihre Bilder hinunterblickend, um dadurch die verdiente Demütigung dieser Sünder auszudrücken (Purg. 12, 10 – 15)¹²:

Rund um ihn schien alles gedrängt und voll / mit Reitern, und die goldenen Adler / über ihnen flatterten sichtbar im Wind. / Die Armselige unter all diesen / schien zu sagen: „Herr, biete mir Rache / für meinen Sohn, der starb, weshalb ich mich gräme“.

¹¹ „Jener, der nie etwas Neues sah, / machte dieses sichtbare Sprechen, / neu für uns, weil es bei uns unbekannt ist.“

¹² „Ich bewegte mich und folgte willig / meines Meisters Schritten, und beide / zeigten wir schon, wie leicht wir waren; / und er sagte mir: „Wende den Blick nach

*Io m'era mosso, e seguia volentieri
del mio maestro i passi, e amendue
già mostravam com'eravam leggeri;
ed el mi disse: „Volgi li occhi in giùte:
buon ti sarà, per tranquillar la via,
veder lo letto de le piante tue“.*

Besonders reizvoll scheint in diesem Zusammenhang die Erwähnung des Arachne-Mythos, weil ja gerade darin die Hybris einer menschlichen Figur, welche göttliche Fertigkeiten in der Kunst herausfordern möchte, thematisiert wird. Wie in Dantes Beschreibungen im Inferno, wo letzten Endes alle Sünder durch eine besonders groteske Deformation ihres Verhaltens gestraft werden, wird ja auch die aus Ovids Metamorphosen (6, 5 – 145) bekannte Weberin aus Lydien durch Pallas in ein Tier verwandelt, das sich durch eine Karikatur der Webkunst seine Nahrung beschaffen muß. Auf einer dieser Grabplatten im zwölften Gesang des Purgatorio, welche in ihrer Thematik nun indirekt an die Szenen des elften Gesangs anschließen, ist dieser Prozeß der Verwandlung dargestellt. Dante schildert dort eine Reihe von Szenen, welche in einer rhetorisch präzise durchkonstruierten Weise als eine Art repetitives Akrostichon der Terzinenfolge eine Buchstaben­symbolik beinhalten (Purg. 12, 25 – 60)¹³:

*Vedeo colui che fu nobil creato
più ch'altra creatura, giù dal cielo*

unten: / nützlich wird dir sein, um sicherer zu gehen, / zu sehen, wohin du deine Fußsohlen setzt.“

¹³ „Ich sah den, der edler geschaffen war / als jede andere Kreatur, herunter vom Himmel / leuchtend stürzen auf einer Seite. / Ich sah Briareos vom himmlischen Pfeil / durchbohrt liegen auf der anderen Seite, / schwer auf dem Boden vor Todeskälte. / Ich sah Thymbräus, sah Pallas und Mars, / in Waffen noch, rund um ihren Vater, / betrachten die abgetrennten Glieder der Giganten. / Ich sah Nimrod am Fuß des großen Baus / wie verstört betrachten die Völker, / die in Sennaar mit ihm stolz gewesen. / O Niobe, mit welch leidvollen Augen / sah ich dich dargestellt auf dem Weg / zwischen sieben und sieben deiner toten Kinder! / O Saul, wie auf dem eigenen Schwert / hier schienst du tot in Gelboe, / wo dann weder Regen noch Tau mehr fiel! / O tollkühne Arachne, so sah ich dich, / schon halb Spinne, traurig auf den Fetzen / des Werks, das übel für dich sich erwies. / O Roboam, kaum mehr scheint zu drohen / hier dein Abbild, sondern voller Schrecken / fährt er auf einem Wagen, den kein anderer treibt. / Es zeigte noch der harte Grund, / wie Alkmeon seiner Mutter teuer ließ / kommen den verhängnisvollen Schmuck. / Er zeigte, wie die Söhne sich warfen / über Sennacherib im Tempel / und wie sie ihn tot dort liegen ließen. / Er zeigte die Niederlage und den grausigen Mord, / begangen vom Tamyris, als sie zu Kyros sagte: / „Nach Blut hast du gedürstet, und ich fülle dich mit Blut“. / Er zeigte, wie geschlagen flohen / die Assyrer, da Holofernes tot war, / und auch die Reste der blutigen Tat.“

folgoreggiando scender, da l' un lato.

Vedëa Briäreo fitto dal telo

celestial giacer, da l' altra parte,

grave a la terra per lo mortal gelo.

Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,

armati ancora, intorno al padre loro,

mirar le membra d' i Giganti sparte.

Vedea Nembròt a piè del gran lavoro

quasi smarrito, e riguardar le genti

che 'n Sennaàr con lui superbi fuoro.

O Niobè, con che occhi dolenti

vedea io te segnata in su la strada,

tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O Saùl, come in su la propria spada

quivi parevi morto in Gelboè,

che poi non sentì pioggia né rugiada!

O folle Aragne, sì vedea io te

già mezza ragna, trista in su li stracci

de l' opera che mal per te si fé.

O Roboàm, già non par che minacci

quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento

nel porta un carro, senza ch' altri il cacci.

Mostrava ancor lo duro pavimento

come Almeon a sua madre fé caro

parer lo sventurato adornamento.

Mostrava come i figli si gittaro

sovra Sennacherib dentro al tempio,

e come, morto lui, quivi il lasciaro.

Mostrava la ruina e 'l crudo scempio

che fé Tamiri, quando disse a Ciro:

„Sangue sitisti, e io di sangue t' empio“.

Mostrava come in rotta si fuggiro

li Assiri, poi che fu morto Oloferne,

e anche le reliquie del martiro.

Setzt man diese jeweils vier Mal auftretenden Anfangsbuchstaben zusammen, so ergeben sie *VOM*, d. h. *uomo* = Mensch. Die Vision der reliefgeschmückten Gräber endet mit einem der deutlichsten antiken Symbole des menschlichen Hochmuts, womit sich in einer Terzine, die ein letztes

Mal das Akrostichon *Vom* in Erinnerung ruft, der Kreis zu *vedeva* schließt (Purg. 12, 61 – 63)¹⁴:

*Vedeva Troia in cenere e in caverne;
o Ilion, come te basso e vile
mostrava il segno che li si discerne!*

Für den Betrachter stellt sich natürlich die Frage nach dem Ursprung dieser Kunstwerke, die Tote so überzeugend tot und Lebende so täuschend lebendig erscheinen lassen (Purg. 12, 64 – 69)¹⁵:

*Qual di pennel fu maestro o di stile
che ritraesse l' ombre e ' tratti ch' ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?
Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant' io calcai, fin che chinato givi.*

Die in der *Commedia* ausgeführte spirituelle Wanderung Dantes bewegt sich — ganz im Sinne des Höhlengleichnisses — aus der Finsternis des Inferno und dem Nebel des Purgatorio (vgl. Purg. 17, 1 – 9) zum Licht Gottes. Im Paradiso, das als Empyräum über den Himmelsphären skizziert wird, tritt aus der Ästhetik des Lichts schließlich eine lange Vision eines ohne Zweifel überirdischen Kunstwerks bzw. eines von Gott inszenierten Naturphänomens (18, 70 – 136) hervor, bei dem letzten Endes das Bild der Sterne sich zu einem Text aus dem Buch der Weisheit des Alten Testaments aufbaut (Par. 18, 91 – 95 beschreibt, wie sich am Himmel das M von Monarchia zusammenstellt). Das Paradiso führt hier mit seinem Schlüsselbegriff einer derart himmlischen *scrittura* zum Beginn der Heilsgeschichte zurück: *In principio erat verbum*.

Francesco Petrarca's vulgärsprachliche Triumphlied sind inhaltlich und formal sicher an Dantes *Commedia* orientiert, weil sie ein philosophisches Thema in *terza rima* behandeln. Die Stationen des Aufzugs z. B. im Triumphus Cupidinis sind ähnlich, auch wenn Petrarca zuerst die beteiligten Figuren ausdrücklich nicht erkennt. Ein nicht namentlich genannter Schatten aus der Menge der Liebessklaven wird ihm und den Lesern diese Er-

¹⁴ „Ich sah Troja in Asche und in Trümmern; / o Ilion, wie tief und verachtenswert / zeigte dich das Bild, das man dort erblickt!“

¹⁵ „Was für ein Meister des Pinsels und der Stiftes war es, / der wiedergab die Schatten und die Linien, die hier / erkennen ließen einen subtilen Geist. / Tot die Toten und lebendig die Lebenden schienen: / Es sah nicht besser als ich, wer die Taten selbst sah, / was ich beschrift, solange ich gebückt ging.“

scheinung Amors und seiner Opfer entschlüsseln. Die Teile 2 – 4 des Triumphs der Liebe nähern sich mit ihren Dialogstationen (z. B. 2, 136 – 187; 3, 13 – 84; 4, 13 – 72) wieder stärker an Dantes Wanderung durch eine visionäre Welt an. Im Gegensatz dazu folgt aus der Natur des Themas, daß die Personen des Triumphus Fame unmittelbar vom Dichter identifiziert werden können.

Die ersten Werke einer gattungsreinen Großepik in toskanischer Sprache stammen von Giovanni Boccaccio und entstehen vermutlich in Zusammenhang mit seinen *volgarizzamenti dagli antichi* aus den Jahren 1330 – 1340, welche sich in die seit Brunetto Latini's Cicero-Übersetzung angestrebte Spracherneuerung durch *imitatio* und *aemulatio* einordnen¹⁶. Sie scheinen deshalb auch besonders interessant bezüglich einer Übernahme rhetorischer Elemente aus der antiken Tradition, aus welcher der Autor offenbar seine Themen für diese Texte (z. B. der Filostrato von ca. 1335 mit einer Abwandlung der Geschichte von Troilo und Chriseida) bezieht.

In dem Epos *Teseida delle nozze di Emilia* (1339 – 1341) wandelt Boccaccio inhaltlich einige Teile des Theseus-Mythos ab und schafft formal mit der Strophenform der *ottava rima* (einer achtzeiligen Stanze aus *endecasillabi* mit sechs alternierenden Reimen auf zwei Paarreimen als einer Art Sockel) die Grundlage der Großepik des 16. Jahrhunderts, die sich dieser Struktur ausführlich bedienen wird. Nach dem Sieg über die Amazonen interveniert Theseus wegen der Klagen thebanischer Emigrantinnen in Athen gegen den Usurpator Kreon und setzt ihn ab. Im Zuge dieser Konflikte werden zwei adelige Jünglinge aus Theben, Arcita und Palemone, als Kriegsgefangene von Theseus nach Athen gebracht und verlieben sich dort beide in Emilia, die junge Schwester der Amazonen-Königin Ippolita und Schwägerin von Theseus. Als Arcita unter der Bedingung freigelassen wird, daß er Athen auf immer verläßt, kehrt er jedoch unerkannt in die Stadt zurück, um Emilia seine grenzenlose Liebe zu gestehen. Als ihn aber ein Diener von Palemone sieht und erkennt, bricht sein Rivale aus dem Gefängnis aus und fordert seinen ehemaligen Freund zum Duell. Von diesen Ereignissen um seine Schwägerin informiert und um den todbringenden Zweikampf zu verhindern, verspricht Theseus dem Sieger eines großen ritterlichen Schaukampfes mit Teilnehmern aus ganz Griechenland die Hand von Emilia. Am Vorabend des Treffens der beiden gegnerischen Gruppen wendet sich der tatkräftige Arcita an Mars, der unglücklich verliebte Palemone an Venus und die ratlose Emilia an Diana um Hilfe. Als

¹⁶ Vgl. M. T. Casella, *Tra Boccaccio e Petrarca. I volgarizzamenti di Tito Livio e di Valerio Massimo*, Padova 1982.

Hilfestellung schickt Mars ein rasendes menschenfressendes Pferd, das Palemone auf ziemlich unritterliche Weise attackiert und schließlich mit Bissen zu Boden schleudert. Die ihn unterstützende Venus rächt sich aber mit einer Furie, die dieses Pferd derart erschreckt, daß es seinen Reiter Arcita tödlich verletzt. Der auf diese Art siegreiche Arcita heiratet zwar Emilia noch kurz vor seinem Tod, übergibt sie aber sogleich in seinen letzten Worten seinem Rivalen und Freund Palemone. Dieser errichtet dem Gedächtnis des Toten einen Tempel und vermählt sich schließlich mit Emilia.

In dieser aus zwölf Büchern bestehenden Verserzählung, in welcher zu Beginn eines jeden Buches in einem Eingangssonett der Inhalt vorausblickend zusammengefaßt wird, findet sich neben ausschmückenden Beschreibungen von Aufzügen eine lange ekphrastische Darstellung eines Kunstwerks: Im elften Buch wird in den Stanzen 69 – 91 die Ausgestaltung eines Tempels beschrieben¹⁷, welcher nach dem tragischen Tod von Arcita von seinem glücklicheren Rivalen Palemone als eine Art Gedächtnisstätte errichtet wird. Dem Grundthema der Erzählung entsprechend, welche die Leser ja zur Hochzeit von Emilia und Palemone führen soll, ist das Heiligtum der Juno geweiht, wobei der Autor sich auf ein berühmtes Beispiel bezieht: Die ersten fünf Verse der Stanze 69 verweisen auf die Errichtung des karthagischen Juno-Tempels in der *Aeneis* (1, 446f.): *hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido / condebat, donis opulentum et numine divae.*

Der Tempel im Teseida wird mit reicher Kunstarbeit geschmückt und mit einer malerischen Historisierung der Taten des toten Arcita ausgestattet. Das gibt dem Autor zunächst Gelegenheit, Auszüge aus dem Theseus-Mythos in Erinnerung zu rufen, allen voran die auch hier zu Beginn stehende Auseinandersetzung um Theben, in der die beiden späteren Rivalen vom siegreichen Theseus gefangengenommen werden. Der Einschub einer ausführlichen Ekphrasis an dieser Stelle scheint vorwiegend von strukturellen Gründen getragen, denn die Beschreibungen der Bilder geben dem Autor kurz vor Ende der Erzählung die Möglichkeit, in einer rückblickenden Abschweifung die wesentlichen Dinge zusammenfassend zu rekapitulieren und die wichtigsten Punkte nochmals hervorstreichen.

Diese Malereien im Tempel sind als bildliche Interpretation einer sprachlichen Schilderung hier wieder verbal genau im Moment der sinnlichen Wahrnehmung durch den Betrachter wiedergegeben. Der Leser schreitet mit den andächtigen Griechen (70, 7 – 8: *i Greci rimirando*

¹⁷ Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. A cura di Vittore Branca, Band II, Milano 1964, 627 – 634.

spesso) diesen offenkundig linear konzipierten Bilderzyklus in den Stanzen 71 – 87 ab¹⁸:

*El si vedeva li, nel primo canto,
Teseo di Scizia tornar vincitore,
e delle donne achive il tristo pianto
e le lor voci e lor greve dolore
quasi sentia chi le mirava alquanto,
si fu sovrano e buon l' operatore;
e ciascheduna v' era conosciuta
da chi l' avesse altra volta veduta.*

Bei der ersten Erwähnung des Sehvorgangs im ersten Vers wird durch den unmittelbar darauffolgenden Hinweis auf die Stelle in der Erzählung die Parallele zwischen dem Ablauf im zurückliegenden Text und der Abfolge in der nun zu betrachtenden Illustration aufgebaut. Der Prozeß des Sehens durch die Besucher des Tempels bzw. der Vorstellung bei den Lesern bekommt eine zentrale Bedeutung, denn er bildet eine Art verbales Skelett in dieser Beschreibung: 72, 1 *vedeasi appresso*; 72, 4 *similmente si vedeva*; 72, 8 *vi si vedea*; 73, 4 *vi si vedeano*; 74, 1 *si vedean*; 74, 5 *e vedean*; 76, 3 *vi si vedeva*; 76, 6 *si vedeano*; 77, 2 *si vedeva*; 78, 1 *vedean*; 78, 7 *e vedevasi*; 79, 4 *vi si vedeva*; 80, 4 *si vedea*; 81, 4 *si vedea*; 81, 7 *vedevasi*; 82, 1 *poscia vedeasi*; 82, 6 *si vedeva parimente*; 83, 1 *si vedea*; 83, 4 *e vedevasi*; 84, 1 *vedean*; 84, 5 *vi si vedevano*; 85, 5 *vi si vedea*; 86, 5 *e poi vi si vedea*; 87, 2 *si vedea*; 87, 7 *si vedeva*. Die Leser sollen mit den inneren Augen nochmals sehen, was sie zuvor gehört oder gelesen haben, daher die repetitiven Formeln, die den Vorgang des Sehens zumindest ein Mal pro Strophe unterstreichen. Betont wird dabei immer wieder die qualitativ hochwertige Ausführung der Malerei, in der man alle Dinge und alle Figuren eindeutig wiedererkennen kann. Einzig in der Stanze 75 verzichtet der Autor auf die Verwendung von *vedere*, vermutlich weil darin nach einem besonders hervorstechenden Enjambement aus der vorangehenden Stanze das Schlachtfeld um Theben und die Gefangennahme von Arcita und Palemone durch Theseus beschrieben wird. Das Bild der Flammen greift hier in einer zunächst syntaktisch verwirrenden Konstruktion von einer Strophe auf die andere über, so daß die gewohnte Einbeziehung

¹⁸ „Man sah dort, im ersten Gesang, / Theseus aus Skythien als Sieger kehren, / und der griechischen Frauen traurige Klage / und ihre Stimmen und ihren schweren Schmerz / fühlte gleichsam, wer sie genauer betrachtete, / so überlegen und kunstfertig war der Maler; / und jede von ihnen wurde erkannt / von jenen, die sie vorher gesehen hatten.“

des Betrachters hier die Dramatik der Szene stören könnte. Lediglich mit *v' era* („es war dort“) geht die Schilderung auf Distanz zu dem Bild, in welchem dann im letzten Vers eine seltsame Relativierung des Sehens und Erkennens vorgenommen wird. Arcita und Palemone werden wegen ihres edlen Aussehens Theseus vorgeführt, was hier mit der Begründung *perché parevan nobili baroni* resümiert wird. Wenn der Maler so wirklichkeitsgetreu arbeitet, wie das der Autor zu Beginn seiner Beschreibung betont, so bestätigen Erzähltext und Bild hier einander in einem unaufhörlichen Kreis: Die beiden schienen edle Fürsten und werden hier deutlich als solche erkennbar dargestellt, was erklärt, warum man sie zu Recht dafür gehalten hat.

In der Stanze 87 erreicht der resümierende Rückblick wieder den Punkt, an welchem die Erzählung durch die Ekphrasis der Malereien im Juno-Tempel stehengeblieben war. Das Begräbnis von Arcita bildet die letzte Szene in dem Bilderzyklus¹⁹:

*E il feretro suo di sopra a' regi
con alti pianti si vedea portato,
e similmente da tutti gli egregi
baron che v' eran da ciaschedun lato;
e 'l lamento de' popoli e collegi
che 'nfino in ciel pareva fosse ascoltato;
poi sopra il rogo si vedeva ardente
il corpo ornato molto riccamente.*

In der Stanze 88 endet schließlich die Beschreibung der Wandmalereien mit dem Hinweis, es fehle darin ein einziges, für den Toten weniger schmeichelhaftes Ereignis, nämlich sein tragischer Sturz vom Pferd während des Turniers im neunten Buch. Die Strophe 89 dient als eine Art Rahmenscharnier im Text dazu, nochmals auf die allgemeine Ausstattung des Tempels hinzuweisen, in welchem das Beschriebene zu sehen ist. Der Autor wendet sich abschließend in Stanze 90 dem in der Mitte des Tempels errichteten Monument für die Urne von Arcita zu²⁰:

¹⁹ „Und seine Bahre auf Schultern von Königen / mit lautem Klagen sah man getragen, / und gleichermaßen von allen ruhmreichen / Fürsten, die dort waren zu beiden Seiten; / und das Weinen der Völker und Zünfte, / das selbst im Himmel schien gehört zu werden; / dann auf dem Scheiterhaufen sah man brennend / den Leichnam geschmückt mit reicher Pracht.“

²⁰ „Und in der Mitte davon ließ er artig / eine Säule aus Marmor glänzend / errichten, auf die aus leuchtendem Gold / eine Urne wurde passend gestellt, / in welche er die noch warme Asche / schließen ließ seines Freundes Arcita; / und schmückte sie mit folgenden Versen, / derart daß man sie gut lesen konnte:“

*E 'n mezzo d' esso fece prestamente
una colonna di marmo pulita
drizzar, sopra la qual d' oro lucente
una urna fu discretamente sita,
dentro la qual la cenere tepente
fece servir del suo amico Arcita;
e adornolla di sequenti versi,
in guisa tal che ben legger potersi:*

Diese darauf angebrachte Inschrift, welche man eben deutlich lesen können sollte, unterstreicht die Rolle von Arcita als Beispiel für eine unglückliche Liebe und zieht damit am Ende des elften Buchs eine Art Bilanz aus der Erzählung²¹:

*Io servo dentro a me le reverende
del buon Arcita ceneri, per cui
debito sacrificio qui si rende;
e chiunque ama, per esempio lui
pigli, s' amor di soverchio l'accende;
perciò che dicer può: ‚Qual se', io fui;
e per Emilia usando il mio valore
morì: dunque ti guarda da amore'.*

Der Inhalt des zwölften Buchs, die Hochzeit von Emilia und Palemone und der Abzug der Teilnehmer am Turnier, wird damit zum ornamentalen Ausklang reduziert. Der Leser möge daraus lernen, daß selbst die höchste Form der Liebe immer das Risiko eines tragischen Ausgangs in sich birgt. Der glückliche Ausgang scheint mehr das Werk der Fortuna als das Verdienst der Liebenden.

Das bezüglich ekphrastischer Elemente sicher interessanteste Werk der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts ist aber Boccaccios *Amorosa visione* (1342), weil darin eine Anwendung dieses rhetorischen Mittels auf die Gesamtkonzeption eines Textes der Visionsliteratur zu beobachten ist. Dieses erzählende Gedicht in Terzinen, d. h. in der Versform von Dantes *Commedia*, behandelt in 50 Gesängen die Vorstellungen von einer idealen Welt, in der letzten Endes die tugendhafte Liebe triumphiert. Dieses Thema steht eindeutig in der Tradition von Ovid, Andreas Capellanus und

²¹ „Ich bewahre in mir die ehrwürdige / Asche des hehren Arcita, für welchen / das gebührende Opfer hier geschieht: / und wer immer liebt, zum Beispiel ihn / sich nehme, wenn die Liebe ihn heftig befällt; / damit er ihm sage: ‚Wie du nun, so war ich einst; / und für Emilia einsetzend meinen Mut / starb ich: Daher hüte dich vor der Liebe'.“

den Traumvisionen im kurz zuvor durch Jean de Meung vollendeten Roman de la rose. Boccaccio eröffnet mit seiner klar an Dantes geistiger Wanderung orientierten und als Erzählform weit über Petrarcas *Triumph* hinausgehenden *Amorosa visione* die lange Serie der europäischen Dante-Nachahmungen.

Boccaccio gelingt es mit diesem Werk, die mittelalterlich geprägte Visionsliteratur zu reformieren, indem er keine Jenseitsvorstellungen oder mystischen Prophezeiungen thematisiert, sondern die Traumgebilde in einen neuen Rahmen einfügt. Er führt dem Leser den Prunk und die Vergänglichkeit der irdischen Güter durch die Betrachtung von fiktiven Bildern vor, die in einer Art von Lehrgebäude eine besondere Weltanschauung direkt vor Augen führen. Die konsequente vorliterarische Medialisierung der theologischen Kultur des Mittelalters (von den Exultet-Rollen über die romanischen Wandskulpturen bis zu den Fresken von Giotto) wird hier, wie bei Dante, auf die Stufe der idealen Konzeption des Kunstwerks vor seiner materiellen Verwirklichung zurückversetzt. Vittore Branca nennt in seinem Einleitungskommentar Giottos Fresken in der Unterbasilika von Assisi und im Palast von Azzo Visconti in Mailand als zwei mögliche Inspirationsquellen²².

Die literarische Darstellung des menschlichen Lebens mit seinen Höhen und Tiefen wird in Boccaccios *Amorosa visione* erstmals über den Umweg der Betrachtung der Triumphbilder von den Kräften und Leidenschaften erreicht. Der Autor stellt dabei große Figuren der Mythen und der Geschichte in Beziehung zum Wirken der göttlichen Vorsehung. Diese strukturelle Konzeption Boccaccios, eine Reihe von exemplarischen Szenen vor allem der antiken Geisteswelt in einen spätgotischen Rahmen visueller Sinnlichkeit zu stellen, ist wohl eine der reizvollsten Umkehrungen der zu dieser Zeit so geläufigen bildlichen Umsetzung der Textaussagen in der Buchmalerei. Hier geschieht genau das Gegenteil: Der Autor sah zuerst im Traum jene Bilder, die er im Text beschreibt — und welche letzten Endes in den Handschriften dann tatsächlich ausgeführt werden.

In der hier untersuchten Version A des Textes²³ erscheint in Vers 22 des ersten Gesangs dem schlafenden Erzähler eine Frauengestalt, vermutlich die aus anderen Werken Boccaccios bekannte Fiammetta, und geleitet

²² Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*. A cura di Vittore Branca, Band III, Milano 1974, 3 – 21. In 4, 16 wird Giotto ausdrücklich als der einzig mögliche Künstler für ein derart vollendetes Werk zitiert.

²³ Text in der zitierten Ausgabe 27 – 148. Die in derselben Ausgabe abgedruckte Version B (151 – 272) ist in ihrer Zuordnung und vor allem bezüglich der Ausarbeitung des Textes umstritten.

ihn zu einem edlen Schloß mit vier großen Fresken in einem quadratischen Saal (Amorosa visione 4, 10)²⁴:

*Chiara era e bella e risplendente d' oro,
d' azzurro e di color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro.*

Dieser große Saal zeigt auf seinen vier Wänden die verschiedenen Ausformungen des menschlichen Erfolgsstrebens: Weisheit, Ruhm, Reichtum und Liebe. So steht im Zentrum der ersten Bildbeschreibung (ab 4, 25) die triumphierende Gestalt der Weisheit, welcher die sieben Freien Künste zur Seite stehen und die um sich eine Reihe von Philosophen von Aristoteles bis Avicenna schart. Zu Beginn des fünften Gesangs folgen die Schilderungen von Dichterfiguren, welche ebenfalls zu den Schülern der Weisheit gehören und deren Aufzählung mit der Person von Dante Alighieri (5, 84) schließt.

Das folgende Triumphbild des irdischen Ruhms (ab 6, 40) führt dem Leser die üblichen exemplarischen Gestalten von den antiken Helden und großen Frauen bis zu den beinahe zeitgenössischen Karl von Anjou (12, 20) und Konradin von Schwaben (12, 36) detailreich vor Augen. Das dritte Fresko, jenes über den Reichtum (ab 12, 52) kann nicht wirklich als Triumphdarstellung gelten, denn es bildet eigentlich die Formen der Versklavung durch das Geld und die materiellen Güter ab. Symptomatisch für einen solchen Triumph der Habgier ist das Schicksal von Midas (13, 5).

Ab 14, 85 beschäftigt sich der Autor mit der literarisch interessantesten Form des irdischen Glücks, nämlich der Liebe. Boccaccio bietet hier gewissermaßen eine ekphrastische Version von Petrarcas Triumphus Cupidinis, in welcher vor allem die Abenteuer von Zeus und viele andere Liebschaften der griechischen Mythologie in Erinnerung gerufen werden. Wie sehr dem Erzähler die Tatsache der Wiedergabe von Gesehenem am Herzen liegt, zeigt sich in den repetitiven Formeln der Textscharniere, in welchen immer wieder das Betrachten unterstrichen wird (Amorosa visione 15, 1 – 3)²⁵:

*Quella parte dov' io or mi voltai
con gli occhi riguardando e con la mente
di storie piena la vidi e d' assai.*

²⁴ „Hell war er und schön und von Gold glänzend, / blau und mit vielen Farben ganz bemalt / höchst meisterlich in der Kunst.“

²⁵ „Jenen Teil, zu dem ich mich nun wandte, / mit den Augen betrachtend und mit dem Geist, / sah ich voll von vielen Geschichten.“

Bemerkenswert scheint, wie ausdrücklich Boccaccio auf die Austauschbarkeit der einzelnen Kommunikationsformen hinweist, wenn sprachliche Aussagen durch die Gestik der dargestellten Figuren und das Hören durch das Sehen ersetzt werden können.

Nach dem Ende der ersten Bilderserie (29, 45) und nach dem Ausruf des von der Frauengestalt geführten Erzählers über den hohen Wert des Gesehenen, folgt eine Einladung zum Nachdenken über die eben betrachteten Formen des irdischen Erfolgs (30, 19 – 21)²⁶:

*Adunque torna in te debitamente:
ricorditi che morte col dubioso
colpo già vinse tutta questa gente.*

Der Erzähler wird daraufhin in einen zweiten Saal (ab 31) geleitet, in welchem ebenfalls eine Serie von Wandmalereien zu sehen ist, die sich zwar an das vorherige Thema der irdischen Güter anschließen, aber in ihrer Ausführung ausdrücklich weniger deutlich sind (Amorosa visione 31, 4 – 9)²⁷:

*Ell' era grande, spaziosa e bella,
ornata tutta di belle pinture,
sì come l' altra ch' è davanti ad ella.
Oh quanto quivi in atto le figure
si mostravan tutte variate
dall' altre prime e non così sicure!*

Die hier dargestellten Szenen kreisen um das Thema der Vergänglichkeit alles Irdischen, daher trifft der Betrachter zu Beginn (ab 31, 16) auf eine Abbildung von Fortuna mit ihrem Rad. Bemerkenswert scheint an dieser traditionellen Symbolik einzig die Tatsache, daß sich bei Boccaccio das Rad vor und zurück dreht (31, 28 – 29).

In Bezug auf die sprachliche Umsetzung des vom Erzähler Gesehenen sind die besonders präzisen Abstufungen für den visuellen Wahrnehmungsvorgang im Gesang 35 von Interesse: 1f. *tu puoi veder*, 13 *puoi veder*, 19 *tu puoi vedere*; dann 28 *guarda*, 29 *potrai vedere*, 32 *vedrai*, 35 *vedi*, 37 *vedi*, 44 *vedi*, 46 *riguarda – vedi*, 49 *vedi*, 55 *ve' tu*, 64f. *riguardar – mi mostrò*, 71 *si vedea*, 73 *veder mi pareva*, 76 *pareva*, 82 *vedevanvisi*.

²⁶ „Nun kehre in dich gehörig: / bedenke, daß der Tod mit hinterhältigem / Schlag schon bezwang all diese Leute.“

²⁷ „Der Saal war groß, geräumig und schön, / geschmückt zur Gänze mit schönen Bildern, / so wie der andere, der vor ihm lag. / Aber wie sehr in diesen Szenen die Figuren / schienen so ganz anders / als die ersten und nicht so deutlich.“

Also von „sehen können“ über „schauen“, „sehen werden“, „sehen“ und „scheinen“ bis zum unpersönlichen „sieht man“ (im Italienischen in einer Passivkonstruktion) werden vom Autor nuancierte stilistische Möglichkeiten in die Ekphrasis eingebaut.

Die lange Reihe der dargestellten Personen, welche zum Großteil schon im Triumph des Ruhms (9) zu sehen waren, wird aber dem Erzähler schließlich doch zu viel (*Amorosa visione* 37, 16 – 21)²⁸:

*Tarquin, Porsenna e Lentulo dop' esso,
Ovidio, Tulio, Amulcar si vedieno
ed altri molti, i quali io con espresso
riguardo non mirai, perché già pieno
di tal materia aveva lo 'ntelletto,
ed eran tanti che non venien meno.*

Die Frauengestalt führt ihn dann in einen Garten, in welchem sich Bildwerke aus Stein befinden, welche wiederum Anlaß zur Ekphrasis geben (*Amorosa visione* 38, 31 – 33)²⁹:

*Mirando quelle, vidi le sculture
di diversi color, com' io compresi,
qua' belle e qua' lucenti e quali oscure.*

Im Zentrum des Gartens steht ein Brunnen aus rotem Marmor mit vier weiblichen Figuren, die eine Vase halten. Dieses Gefäß endet in einer kleinen glänzenden Säule mit einem goldenen Kapitell, auf dem drei nackte weibliche Figuren im Kreis mit dem Rücken zueinander tanzen. Die Vision von diesem Liebesgarten mit einem allegorischen Brunnen in seiner Mitte geht vermutlich auf den Einfluß von *De amore* des Andreas Capellanus zurück. Bezüglich der drei Frauengestalten bietet ein anderer Text Boccaccios zusätzliche Hinweise: Im *Filocolo* (4, 44) wird auch eine dreigestaltige Liebe mit den Begriffen *onesto* („himmlisch“), *per diletto* („aus menschlicher Zuneigung“) und *per utilità* („aus eigennützigem Interesse“) beschrieben. Hier erscheint das zwischen Gott und seinen Kreaturen bestehende Gefühl des *amore onesto* als weiße Frauengestalt, unter welcher aus einem Löwenkopf (39, 10 – 13) ein kleiner Bach gegen Sonnenaufgang fließt. Eine rote Frau, welche durch ihre Farbe das Feuer von *amore per diletto*

²⁸ „Tarquinius, Porsenna und Lentulus nach ihm, / Ovid, Cicero, Hamilkar sah man / und viele andere, die ich mit direktem / Blick nicht anschaute, denn schon voll / mit solchen Sachen war mein Geist, / und es waren so viele, daß sie kein Ende nahmen.“

²⁹ „Diese (sc. Figuren) betrachtend, sah ich die Skulpturen / aus verschiedenen Farben, wie ich begriff, / einige schön und leuchtend, andere dunkel.“

symbolisiert, hingegen steht über einem Stierkopf, aus dem Richtung Süden ein zweiter Bach den beschriebenen Garten bewässert. Schließlich sieht der Erzähler noch die groteske Figur einer schwarzen Frau, welche lachend zu weinen scheint. Unter ihr fließt aus dem Kopf eines Wolfes gegen Westen ein Bach, der sich in einer trockenen Ebene verliert.

Der Erzähler geht ab Gesang 40 den aus dem Stierkopf fließenden Bach entlang, an dessen Ufer letzten Endes die Begegnung mit der idealen Geliebten erfolgt, welche den Rest des Textes beherrschen wird. Der visionäre Charakter der Erzählung wird aber noch ein Mal in einer Bemerkung zu den letzten Details des Brunnens unterstrichen: Nach dem beschreibenden *riguardai* (39, 4) folgt die reflektierende Einschränkung *se bene imaginai o vidi il vero* (39, 6 – 7), welche am Ende der beinahe den gesamten Text ausmachenden Ekphrasis von den beiden Freskensälen bis zu dem Brunnen wieder auf die mögliche fiktionale Spannung von Gesehenem, Gehörtem, Beschriebenem und bildlich Dargestelltem verweist. Lange vor Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) beschäftigt sich Boccaccio mit diesen möglichen Wechselwirkungen von Literatur und Bildender Kunst, welche gerade in der visionären Ekphrasis ihren besonderen Reiz finden, weil unentschieden bleiben muß, ob das im Mittelpunkt stehende Kunstwerk nach seiner Vorstellung im Geist in Worte gefaßt wird oder aber sich durch die beschreibende Vorstellung im Geist des Erzählers erst bildet. Wie es Shapiro auch in Bezug auf Dante formuliert: „Ecphrasis is motivated by the need to explore the mimetic potential of poetry“³⁰.

³⁰ Shapiro 1990, 113.