

GIOVANNI BOCCACCIO'S *DEKAMERON*.

Die erste Novelle des fünften Tages als ein Sujet der darstellenden Kunst?

Ein interdisziplinärer Blick.

von MICHAEL WENZEL, Göttingen

Einleitung

Die erste Novelle des fünften Tages aus Giovanni Boccaccios *Dekameron*¹, die Geschichte von Cimone und Efigenia, nimmt insofern einen Sonderstatus im Vergleich mit den übrigen Novellen dieses Werkes ein, als ihre Betrachtung neben der textinterpretatorischen auch in kunsthistorischer Beziehung erfolgen kann. Dieser interdisziplinäre Ansatz soll hier anhand und in kritischer Auseinandersetzung mit einer These von Vittore Branca verfolgt werden, die dieser in Zusammenarbeit mit den Kunsthistorikern Paul F. Watson und Viktoria Kirkham aufgestellt hat.² Kern dieser These ist die Behauptung, Boccaccio habe als Dichter einen Beitrag zur Etablierung eines in der darstellenden Kunst bis dahin unbekanntes ikonographischen Topos geleistet: dem der liegenden Venus.

Ausgangspunkt und damit Leitmotiv der hier angewandten Vorgehensweise ist die Hypothese, daß ein Text die Schilderung eines bestimmten *Vorgangs* sei, während die Visualisierung desselben, - abgesehen von Bilderreihen oder Simultandarstellungen, wie zum Beispiel in einer Bildergeschichte oder bei Comics -, nur *eine* Phase des Vorgangs wiedergebe, ja *wiedergeben könne*. In bezug auf die Frage des Verhältnisses von Text und Bild gibt es daher ein Spektrum von Möglichkeiten, die jede für sich zwingender Natur sind: Die Visualisierung kann *mehr* zeigen, als der Text beschreibt, ihn in *Details variieren* oder auch *verschiedene Elemente unberücksichtigt* lassen. Diese Charakteristika können sowohl jedes für sich als auch insgesamt das Verhältnis von Text und Bild konstituieren.³ Ziel ist, zu zeigen, daß

Dieser Aufsatz ist in leicht veränderter Fassung bereits in *Italienische Studien*, Heft 17, Wien 1996, S. 174 ff. erschienen.

¹ Es wird zitiert nach: Giovanni Boccaccio, *Decameron*. A cura di Cesare Serge. Mursia Editore, Milano 1966.

² Branca. Vinore, *Boccaccio visualizzato*. in: *Studi sul Boccaccio XV 1985-1986*. Firenze 1986, S.85 ff. ders.: *Interesspressività narrativo-figurativa: Efigenia. Venere e il tema della "nuda" fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneziana del Rinascimento*. in: *AA.VV.; II se rendit en Italic. Etudes offenes a Andre Chastel*. Rom 1987, S.57 ff. ders.: *Boccaccio Visualizzato: Amore Sublimante. Amore Tragico, Amore Festoso dalla Novella alla Figurativa Narrativa*, in: *La Novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988 Bd.I*; Salerno Editrice Roma 1988, S.283 ff.

³ vgl. dazu auch: Harm, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild. Bild und Text*. Stuttgart 1985.

die Visualisierung der Novelle von Cimone und Efigenia eindeutig zur Reduzierung des Vorgangs der Szene geführt hat, die sich dazu fast unabhängig vom Originaltext entwickelte.

Die Kenntnis des Primärtextes wollen wir voraussetzen, und so seien eingangs nur einige Bemerkungen allgemeinerer Natur erlaubt. Im Unterschied zu anderen Novellen des *Dekameron* gibt es für die erste Novelle des fünften Tages keine direkten Vorläufer. Sie besteht vielmehr aus verschiedenen Elementen unterschiedlicher Herkunft, die hier zu einem Ganzen verbunden werden.

Boccaccio läßt seine Novelle durch deren Erzähler Panfilo in einer Manier präsentieren, die suggeriert, der Ursprung derselben sei in der Antike zu suchen; Ort der Handlung ist Griechenland, und der Erzähler deutet in seiner Einleitung sogar explizit auf die schriftliche Quelle seiner Geschichte hin. Der vermeintliche Authentizitätsbeweis bleibt jedoch literarisches Mittel, und der Einschub „si“ come noi nelle antiche istorie de' Cipriani abbiám già letto" erweist sich somit als fiktiv und rhetorisch, denn die Forschung hat weder eine Spur dieser angeblichen Geschichte wiedergefunden, noch direkte Vorläufer entdeckt, die die Abenteuer von Cimone und Efigenia geschildert hätten.⁴

Selbst die Namen der Helden klingen antikisierend, entsprechen aber keinem der bekannten Modelle der Antike. Efigenia, Cassandra und Cimone sind Namen, die eindeutig Assoziationen hervorrufen, aber die Annäherung geht nicht über die Homonymie hinaus. Die hiesige Efigenia ist keine der Figuren von Homer, Aischylos oder Euripides, und auch wenn Boccaccio seinen Erzähler die Etymologie des Namens Cirnone erklären läßt, ist dieser zwar der antiken Tradition entlehnt, mehr jedoch nicht.

Schließlich entstammen einige Motive der Novelle der antiken Mythologie, wie das der schlafenden Schönheit, das des lähmenden Anblicks einer Göttin und nicht zuletzt das des Frauenraubes; man denke hier an den eine schlafende Nymphe betrachtenden Pan, an Europa oder an den Raub der Sabinerinnen. Jedoch sind dies nur diffuse Elemente, und so kann man davon ausgehen, die Geschichte sei trotz ihrer antiken Färbung eine Erfindung Boccaccios.

Eigentliches Thema und Anliegen ist es, die Allmacht der Liebe zu veranschaulichen, eingebettet in die Schilderung eines allegorischen Kampfes zwischen Amor und Fortuna: die Novelle entwickelt sich "zwischen zwei Polen: der nicht zu widerstehenden Kraft der Liebe

und den unvorhersehbaren Wechselfällen des Schicksals, die notwendigerweise das Idealbild der Liebesbeziehung verändern."⁵ So läßt sich der Hauptstrang der Handlung folgendermaßen charakterisieren:

«[Cimone], quasi matto era e di perdita speranza (...) con modi più convenienti a bestia che ad uomo (...) essendo adunque a Cironone nel cuore ... entrata la saetta d'Amore per la bellezza d'Efigenia, (...) il più leggiadro e il meglio costumato e con più particolari virtù [diviene] (...) essendo di tutto ciò cagione l' amore il quale ad Efigenia portava, [...]».
(321/323/324)

Boccaccio nimmt hier Motive und Sprache der Stilnovisten auf; damit zeigt die Geschichte ihre Abkunft von der höfischen Epik⁶ und zitiert die von Andreas Capellanus in dessen um 1196 geschriebenen Traktat "de Amore" genannten Prinzipien: "Die Liebe verursacht, daß sich ein grober und ungeschlichter Mensch (*horridus et incultus*) durch Ansehnlichkeit auszeichnet."⁷ Und in der Tat sagt Cironone, als er beschließt, Efigenia zu rauben:

«lo son per te divenuto uomo....»

Die emblematische Szene des ganzen Textes ist diejenige, in der Cironone die schlafende Efigenia entdeckt.

«...un giorno, ...passando ...con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e ...tutto era fronzuto; per lo quale andando, s'avvenne, si come la fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana ...» (322)

Der Rahmen dieses Geschehens ist kurz und zugleich präzise gekennzeichnet: In einem Gehölz in einer der schönsten Gegenden befindet sich eine von hohen Bäumen umsäumte Wiese, auf dieser ein Quell. Dort findet Cimone die schlafende Efigenia. Die Beschreibung dieses Ortes ist ein bekannter literarischer Topos, eine fiktive Landschaft aus festen stereotypen Elementen, der aus antiker Dichtung und christlichen Paradiesvorstellungen in die mittelalterliche Dichtung gelangte, der „locus amoenus“. Dieser „liebliche Ort“ hat nicht viel

⁴ Diesbezügliche Vorschläge, z.B. Landau, Marcus: Die Quellen des Decameron. Stuttgart 1884 und: Rhode, Erwin: Der griechische Roman. Leipzig 1900 sind von der neueren Forschung nicht aufgegriffen worden.

⁵ Spera, Francesco: La buona sorte e la forza d' Amore, in: L' Avventura Letteraria. Prospettive sul Decameron a cura di G. Barberi Squarotti, Torino 1989, S.86.

⁶ vgl. dazu auch: Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur. Bern und Stuttgart 1988⁸.

⁷ Andreas Capellanus: De Amore 1.3. Zitiert nach: Scaglione, Aldo D.: Nature and Love in the Late Middle Ages. Berkeley and Los Angeles 1963, Kapitel III, Anm.86.

gemein mit einem individuellen Naturgefühl, sondern ist vor allem die allegorische Darstellung eines irdischen Paradieses, der Tradition nach oftmals in Verbindung von Garten und Erotik.

« (...) e nel rozzo petto (...) sentì destarsi un pensiero il quale (...) gli ragionava. costei essere la più bella cosa ehe giammai per alcuno vivente veduta fosse. E quindi cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava. (...) e desiderava di veder gli occhi, li quali ella (...) teneva chiusi; e per vedergli, più volte ebbe volontà di destaria.

Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per addietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea; e pur tanto di sentimento avea, ehe egli giudicava le divine cose esser di più reverenza degne che le mondane, e per questo si riteneva, aspettando che da se medesima si svegliasse: (...). Avvenne adunque che, dopo lungo spazio, la giovane, il cui nome era Efigenia, (...) si risentì, (...). (...) ma come gli occhi di lei vide aperti, così in quegli fiso cominciò a guardare, seco stesso parendogli ehe da quegli una soavità si movesse, la quale il riempisse di piacere mai da lui non provato.» (322)

So breiten sich Cimones "Aufmerksamkeit und Bewunderung [...] aufs genaueste über die physischen Gegebenheiten dieses schönen schlafenden weiblichen Körpers aus: Und doch ohne eine Geste der Lüsterheit; nur das Übergehen dieses Bildes von den Sinnen in den Geist, um in dem Unmenschen den Menschen und dessen 'gentillezza' zu wecken. Dies ist verehrende Wahrnehmung und vergessen machende Verzückung, nicht gierige Lüsterheit"⁸, also die Darstellung der Liebe in der Tradition des „Dolce Stil Novo“ unter eindeutiger Aufnahme der Motive und Sprache. So spricht z.B. Guido Guinizzelli, in dessen Gedichten die Frau als ein gotthaftes Wesen gesehen wird, von "la donna angelicata" (von Cimone wird in der hier zitierten Szene gesagt: „dubitava ehe non fosse alcuna dea“); und Guido Cavalcanti sagt in einem seiner Lehrgedichte: "Voi ehe per li occhi mi passaste al cuore."⁹ Das für den „locus amoenus“ oftmals bezeichnende Element der Erotik ist also in diesem Fall nicht von Bedeutung.

Damit ist die Schlüsselszene dieser Novelle geschildert und ein Teil ihrer Elemente analysiert. Die weiteren liefern Anhaltspunkte für den zweiten Teil der vorliegenden Betrachtungen:

«... allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, ehe quasi niente delle candide carni nascondea, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile; e a pie di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane.» (322)

⁸ Branca, Vittore: Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron. Sansoni Editore, Firenze 19907.

⁹ Zitiert nach: Friedrich Hugo: Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt 1964. S.71.

Und weiter:

«La quale come Cmone vide, non altrimenti ehe se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il sua bastone, senza dire alcuna cosa. con ammirazione grandissima la incominciò intentissimo a riguardare». (322)

Die erste Novelle des fünften Tages als ein Sujet der darstellenden Kunst?

Nahezu einzigartig in der Literaturgeschichte dieser Zeit ist, daß der Autor eines Werkes seinen Text selbst illustriert¹⁰; so stammt die allererste Visualisierung des *Dekameron* von Boccaccio selbst.¹¹ Sie entstand um 1370, enthält sechzehn Zeichnungen von der Hand Boccaccios - insgesamt waren es weit mehr -, die zwei- und teilweise auch dreifarbig ausgeführt sind. Eine Darstellung der hier zur Diskussion stehenden Szene gibt es jedoch nicht. Die Ausführung der Zeichnungen läßt zwar die - im Wortsinne - dilettantische Hand des Zeichners erkennen, weist aber andererseits durchaus Erfahrung in den Gepflogenheiten und Techniken der florentinischen Zeichnung der Mitte des 14. Jahrhunderts aus.

Die Behauptung Brancas: "[Boccaccio] möchte also seine Zeichnungen, seine Figuren das sagen lassen, was er im Text nicht sagen konnte oder wollte, indem er die Worte durch die Illustration mit unausgesprochenem oder miteinbegriffenem Sinn anreichert"¹², diese Behauptung liefert ein wichtiges Kriterium für die Unterscheidung der Visualisierungen von Boccaccios Novellen; denn nur der Autor selbst darf über den Text hinausgehen und kann im Text unausgesprochenen oder nur unterschwellig angedeuteten Sinngehalt verschiedener Szenen oder Charaktere durch Zeichnungen begreiflicher machen, eben illustrieren. Davon ausgehend handelte es sich in diesem Fall um die reinste Form der Interpretation.

Dem von Boccaccio selbst visualisierten Beispiel des *Dekameron* folgen mehrere andere Handschriften, die fast alle in dem Ambiente anzusiedeln sind, aus dem auch Boccaccio selbst stammt, dem der Kaufleute.

Der Kopist einer weiteren Handschrift¹³, Giovanni d'Agnolo Capponi, gehörte einer Florentiner Kaufmannsfamilie an, die der von Boccaccio eng verbunden war. Wie

¹⁰ Einzige Ausnahme bildet Francesco da Barberino, von dessen Hand die Illustrationen zu seinen um 1320 entstandenen *Lettere d'amore* stammen.

¹¹ Diese handschriftliche Ausgabe des Decameron, der sog. „Kodex Hamilton“, befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin.

¹² Branca in: *La Novella Italiana*, op.cit. S.284.

¹³ Abb. bei: Branca, *Boccaccio medievale*, op.cit. Abb. 11: *Le avventure di Cimone, il redento dalla bellezza dair amore* (V.I) Cod. Parigino Italiano 482, c. 102 r.

vergleichende Analysen der dargestellten Phantasiearchitekturen, der Naturdarstellungen und der Kleidung mit anderen Zeichnungen dieser Zeit ergeben haben, entstand die Handschrift wohl in den siebziger Jahren des 14. Jhdts., also noch zu Lebzeiten Boccaccios. Insofern wird in einigen Publikationen zum Thema ein Einfluß Boccaccios auf die Gestaltung der Handschrift nicht ausgeschlossen, der jedoch durch keinerlei Dokument zu beweisen ist.

Die Anlage der Zeichnungen ist entschieden narrativ und will jeweils die zwei oder drei signifikantesten und wichtigsten Momente der Novellen sichtbar machen. In unserem Fall handelt es sich um drei nebeneinander stehende Zeichnungen, von denen die erste Szene links die Entdeckung der schlafenden Efigenia durch Cimone zeigt, die mittlere Szene Efigenias Entführung auf dem Meer und die letzte den Raub von dem Bankett.

Die Zeichnungen scheinen mehr Wert auf das Geschehen zu legen als auf die einzelnen Personen, sie charakterisieren nicht Menschen, sondern sie erzählen. Es sind also reine Illustrationen, wobei die Frage zu stellen wäre, inwieweit in diesem Fall die Visualisierung den Text ergänzt. Denn im Text nicht Gesagtes oder nur subtil Angedeutetes bringen sie nicht zu Tage. Vielmehr bebildern sie die Geschehnisse des Textes, regen damit vielleicht die Fantasie des Lesers an und haben letztlich dekorative Funktion, auch wenn bei dem genannten Beispiel die Darstellung der Schlüsselszene mit Cimone und Efigenia in gewisser Weise reduziert ist: Anders als im Text beschrieben, sehen wir nicht drei, sondern nur eine Dienerin („e a pie di lei similmente dormivano due femmine e uno uomo, servi di questa giovane“), und der „locus amoenus“ ist allenfalls durch die im Bildhintergrund dargestellten Bäume angedeutet, entbehrt aber Einzelheiten, wie zum Beispiel der Darstellung des Brunnens, der zu den konstituierenden Elementen dieses Ortes gehört.

Eine andere Handschrift¹⁴ wird um 1427 datiert. Kopist ist Lodovico di Silvestro Ceffini, auch er Angehöriger einer Florentiner Kaufmannsfamilie. Für die Illustration werden jedoch wenigstens drei verschiedene Hände angenommen. Die ganze Handschrift umfaßt 115 meist mehrfarbige Zeichnungen.

Im Vergleich mit der Darstellung des Kodex Capponi sind hier nicht drei Momente des Textes visualisiert, sondern nur die Schlüsselszene; diese ist in ihrer Ausführung ausgesprochen nah am Text: Cimone betrachtet, auf seinen Stock gestützt, die schlafende Efigenia („fermatosi

¹⁴ Abb. Branca in: *La Novella Italiana*.op.cit. Abb. 3 Cod. Pariginoit. 63; Bibliotheque Nationale. Paris.

sopra il suo bastone... la incominciò a riguardare"), die von den im Text genannten drei Dienern begleitet ist, die Wiese ist von dichtem Laubwerk umschlossen, und im Hintergrund ist ein Brunnen zu sehen.

"Die Illustrationen haben - ich zitiere wiederum Branca - die Unmittelbarkeit einer bildlichen Übersetzung der hervorstechendsten Momente der Novellen. Sie richten sich an Leser, die zwar keine Literaten sind, aber begierig auf leidenschaftliche Handlung und die Wechselfälle [des Lebens]."¹⁵ Und weiter: "Die ersten 25 Jahre nach der letzten Version des *Dekameron* [gemeint ist die illustrierte Handschrift Boccaccios] scheinen durch den ausdrücklichen Willen gekennzeichnet, den Text zu visualisieren, in der Darstellung durch Striche oder durch Farbe denselben Geist walten zu lassen, der die erzählerische Darstellung durch Worte animiert hat. [...] In allen drei Codices [i.e. in der Handschrift Boccaccios, in der Capponis und in der Ceffinis] ist die Illustration strikt an den Text gebunden, sie hebt ihn folgerichtig auf eine sichtbare Ebene. Wer zeichnet, kennt nicht nur den Text, sondern erlebt ihn mit Anteilnahme und Enthusiasmus."¹⁶

Die hier zitierten Ausführungen Brancas scheinen mir jedoch nicht plausibel zu sein, sondern vielmehr der Versuch, Erklärungen für ein Phänomen zu finden, das in letzter Instanz unerklärlich ist. Man muß sich in der Tat fragen, ob es überhaupt möglich ist, daß die genannten Visualisierungen des Textes zu dessen Interpretation beitragen, sei es in allgemeinem Sinne oder nur für einzelne Passagen.

Wie schon erwähnt, muß zwischen den einzelnen Visualisierungen des Textes unterschieden werden. Die Zeichnungen von Boccaccios eigener Hand bilden einen ersten Teil derselben, - dies festzustellen, braucht es nicht einer Darstellung der hier besprochenen Szene, - weil von der Hand des Autors selbst, in ihrer unmittelbarsten Form. Ihnen kann ein interpretatorischer Sinn zugeschrieben werden.

Die Zeichnung aus dem Kodex Capponi hingegen ist eine reine Illustrierung des Textes, die dem Zweck der Dekoration dient. Da der gesamte Text auf einige wenige Bilder reduziert werden muß, schildern die drei dargestellten Szenen die signifikantesten Momente dieser Novelle, die sich zur Verbildlichung anbieten. Eine andere Funktion als eine dekorative läßt sich nicht erkennen.

¹⁵ Branca in: Studi sul Boccaccio XV. op.cit. S. 100.

Noch deutlicher als dekorativ scheint die Zeichnung aus dem Kodex Ceffini zu interpretieren, weil sie ein einziges kompliziertes Bild ist.

Aus der Schlüsselszene der Novelle - der auf seinen Stock gestützte Cimone, die schlafende Efigenia betrachtend -, hat sich im Laufe der Zeit ein Topos der darstellenden Kunst entwickelt. Man kann beobachten, daß "von der Visualisierung des Textes zu der durch den Text inspirierten Darstellung übergegangen wird."¹⁷ Oder aber, mit den Worten Erwin Panofskys: "Wir können feststellen, daß die Notwendigkeit, unmittelbar "aus dem Text heraus" zu illustrieren, zunächst fast immer eine Verbindung von textbedingter Neuschöpfung hervorgebracht hat, bis schließlich innerhalb des "neuen" Gegenstandsgebietes eine beschränkte Anzahl von Typen sich durchsetzt und gleichsam eine Bildüberlieferung zweiter Stufe begründet."¹⁸

Im Jahre 1492 erschien in Venedig die erste gedruckte Ausgabe des *Dekameron*, mit insgesamt 104 Illustrationen¹⁹. Diese Druckausgabe brachte es mit sich, daß die Verbreitung der Illustrationen wesentlich erleichtert wurde, eine Tatsache, der ein rasches Bekanntwerden des Themas von Cimone und Efigenia zugeschrieben werden soll.

Von der funktionalen Illustration aus findet der genannte Topos rasch Eingang in die Malerei, als *eigenständiger* Bildtypus. Die Darstellung der Schlüsselszene der ersten Novelle des fünften Tages ist nun nicht mehr Illustration eines mit ihr in Verbindung stehenden Textes, sondern begründet eine - wie Panofsky sagt - Bildüberlieferung zweiter Stufe.

Die erste Darstellung der Szene als eigenständiges Bild, das nicht als Illustration des Textes zu sehen ist, findet sich auf einem Bild Botticellis, datiert zwischen 1480 und 1500, der „Verleumdung des Appelles“.²⁰ Das Bild wurde als eine Verteidigung der Dichtkunst interpretiert und die Visualisierung der Szene aus dem *Dekameron* als eine Anspielung auf die Kraft der Schönheit und damit der Poesie. Als wolle er dadurch den Zusammenhang überdeutlich machen, stellte Botticelli in einer Nische direkt unter der genannten Szene Boccaccio selbst dar.

¹⁶ Branca in: La Novella Italiana. op.cit. S. 101.

¹⁷ Brancain: La Novella Italiana, op.cit. S. 102.

¹⁸ Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Studien der Bibliothek Warburg XVIII Berlin/Leipzig 1930. S.VII.

¹⁹ Abb.: Branca in: La Novella Italiana, op.cit. Abb. 10 Venezia, De Gregori, 1492.

²⁰ Abb.: Branca in: La Novella Italiana, op.cit. Abb.7. Ausschnitt in: Branca, Boccaccio medievale op.cit. Abb. 69 La Collumnia di Appelle, Florenz Galleria degli Uffizi, no. 1496.

Die Elemente der Darstellung ähneln denen aus dem Kodex Capponi; Cimone steht in der rechten Bildhälfte, Efigenia liegt nicht auf dem Rücken, sondern auf der Seite am unteren Rand des Bildes, und die typischen Elemente des „locus amoenus“ wie der Brunnen fehlen, wenn auch der Darstellung der Bäume im Vergleich zum Kodex Capponi mehr Wert beigemessen wird. Es liegt folglich nahe, daß Botticelli aus dem Kodex Capponi Anregungen für seine Darstellung bezogen hat.

Die hier zu diskutierende These Brancas ist, der Topos der halbbekleideten oder nackten schlafenden Schönen, betrachtet von einem auf seinen Stock gestützten Mann, sei durch die Verbreitung der Druckausgabe *des Dekameron* begünstigt worden und habe sich seinen Weg in der abendländischen Kunst gebahnt, ausgehend von der venezianischen Malerei der Renaissance.²¹ Mehr noch, der Topos wandle sich von der Visualisierung der Szene des *Dekameron* zu einem neuen ikonographischen Motiv, der liegenden Venus, die seit der Antike stets stehend, sitzend oder hockend dargestellt worden sei (man denke nur an das wohl berühmteste Beispiel, „Die Geburt der Venus“ von Botticelli).

Bemerkenswert ist in der Tat, daß sich die Darstellung der Efigenia immer mehr auf die Darstellung des nackten weiblichen Körpers konzentriert, dem Gedankengut der Renaissance entsprechend. Der Text ermöglicht zwar diese Interpretation, da er Efigenias Kleid als sehr dünn und fast nichts von ihrem weißen Leibe verbergend beschreibt („con un vestimento indosso tanto sottile, ehe quasi niente delle candide cami nasconde“) und danach ihre erst wenig gewölbten Brüste erwähnt („e sommamente il petto, poco ancora rilevato“). Letztgenanntes ist aber wohl - vor allem im Hinblick auf die zuvor erwähnten stilnovistischen Anspielungen und deren Erläuterungen - eher als ein Hinweis auf Efigenias Jugendlichkeit zu verstehen. Auffallend ist jedoch, daß im Laufe der Entwicklung dieses Bildtypus' einzelne zentrale Frauenfiguren das Bild dominieren und Cimone an den Rand gedrängt wird.

Bei der Betrachtung der einzelnen Bildbeispiele könnte man als Unterstützung der These Brancas die Behandlung des Motivs heranziehen. Daß es sich um die Schlüsselszene der ersten Novelle des fünften Tages aus *dem Dekameron* handelt, erkennt man an einzelnen Merkmalen, wie an dem auf seinen Knüppel gestützten Cimone, der als ikonographisches Identifizierungselement dient. Denkt man jedoch an die recht freie Behandlung der im Text

²¹ vgl. Branca in: *Il se rendit en Italic*, op.cit. S.60.

Boccaccios genannten Momente, bieten sich zwei Erklärungsmuster an: Entweder müssen wir davon ausgehen, daß die Künstler den Wortlaut des Textes des *Dekameron* nicht kannten und die Szene aus diesem Grund nicht textnah dargestellt wird, oder aber die Behandlung des Themas erfolgt unter den von Branca postulierten Gesichtspunkten. Diese Bildüberlieferung zweiter Stufe, um nochmals Panofsky zu paraphrasieren, nimmt in Venedig ihren Ausgang, wie an verschiedenen Bildbeispielen gut zu beobachten ist; sie stellt den Rezipienten aber vor eine Aufgabe, die nur durch ein sehr intensives Studium der darstellenden Kunst der Renaissance im venezianischen Raum zu lösen wäre (mit Augenmerk auf die Darstellungen von Venus und/oder von weiblichen nackten Schönen), was in dieser Form in der kunstgeschichtlichen Literatur noch nicht geschehen ist. Insofern muß bei der These von Branca der hypothetische Status beibehalten werden, obwohl sie sich durch Bildbeispiele kohärent erschließt.

So hält sich Palma il Vecchio in einem in die Jahre 1520-1525 datierten Bild²² zwar teilweise an die im Text genannten Momente („[Cirnone], fermatosi sopra il suo bastone“; „vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane“), Mittelpunkt des Bildes ist aber nicht Efigenia, sondern ihre Dienerin. Als solche jedenfalls wäre für Textkenner die in der Bildmitte hockende, nicht schlafende Frauengestalt, nackt bis auf ein Tuch auf ihren Oberschenkeln, zu identifizieren. Für den - sowohl zeitgenössischen als auch heutigen - Betrachter, der des Textes unkundig ist, ist hier nicht zwingend eine Szene des *Dekameron* dargestellt, sondern eine hockende nackte Frauengestalt, daneben eine weitere schlafende Frau, die beide von einem auf seinen Stock gestützten Mann beobachtet werden. Demnach ist also schon eine Wandlung des Themas festzustellen: Der Protagonist der ersten Novelle des fünften Tages des *Dekameron* ist eindeutig Cirnone, der auf diesem Bild nurmehr Beobachter ist: wenn in der Novelle die Schlüsselszene durch die Augen Cirrones beschrieben ist („allato alla quale vide...“, „come Cimon vide...“, „incomincio tentissimo arigli guardare...“, „commocloadistinguere ie parti di lei...“), so bringt es das Bild als Medium mit sich, daß der Betrachter desselben gleichzeitig Beobachter der Szene ist.

Bonifacio Veronese (1528-1588) nimmt sich des Themas in anderer Form an: Seine drei

²² Abb. bei Branca in: *Il se rendit en Italie*, op.cit. Abb.4 London. National Gallery, n.4037.

dieses Motiv behandelnden Bilder²³ datiert in die Jahre 1545-1547, stellen explizit die schlafende Schöne in den Vordergrund, unter freier Darstellung des Textes. Der Ort, in dem die Szene stattfindet, hat zwar Elemente des „locus amoenus“, wenn er auch den Blick auf eine sich im Hintergrund erstreckende Landschaft freigibt und die Dienerinnen erschreckt von dem Geschehen flüchten: beides Merkmale, die dem Text widersprechen.

Gewisse Momente des Geschehens gehen dabei notwendigerweise verloren: So kann z.B. die Person Cirrones, über die der Leser im Text eine Art Grundinformation erhält („... Aristippo ... tra gli altri suoi figliuoli n' aveva uno il quale di grandezza e di bellezza di corpo tutti gli altri trapassava, rna quasi matto era e di perdita speranza ...con modi piu convenienti a bestia ehe ad uomo“), nicht in diesen Facetten gezeigt werden, sondern unterliegt zwangsläufig einer Einschränkung in der Darstellung.

Folglich erweist sich bei allen bisher besprochenen *eigenständigen* Bildern die eingangs geäußerte Hypothese: Der Charakter der Darstellung verändert sich zwingend, weil ein Bild als Medium nur *eine* Phase des Vorganges wiedergeben kann. Einerseits werden Details erfunden und hinzugefügt, andererseits aber müssen andere Aspekte verlorengehen. So ist Cirnone zwar als betrachtend dargestellt, seine Verwunderung hingegen wird nicht gezeigt, kann dies mit bildnerischen Mitteln womöglich auch nicht („... con ammirazione grandissima la incomincio intentissimo a riguardare“).

Eine Ausnahme bildet vielleicht ein Bild Blanchards (1600-1638), der bei seiner Behandlung des Themas Cirnone fast als Rückenfigur bringt, wie sie z.B. von Caspar David Friedrich in dem berühmten Bild „Der Wanderer“ oder von den Impressionisten benutzt wird (man denke an die Ballettbilder Degas'). Cirnone steht am linken Bildrand, den Rücken fast vollständig dem Betrachter zugewandt, und seine Handbewegung und Gesichtsausdruck zeigen Erstaunen und Verwunderung. Trotz der Tatsache, daß auch hier weibliche Nacktheit ganz eindeutig im Vordergrund steht, kann man in gewisser Weise eine textnahe Darstellung konstatieren; denn Rückenfiguren sind in der darstellenden Kunst als Mittel zu interpretieren, den Betrachter in unmittelbarer Form am Geschehen teilhaben zu lassen, als dies gemeinhin bei einer malerischen Darstellung geschieht. Laut dieser Interpretation wäre die Darstellung

²³ Abb. bei Branca in: *Il se rendit en Italie*. op.cit. Abb.5,6,7 Alle drei: London, in den Katalogen von Sotheby's und Christie's 1978/1982/1973 jetzt in Privatsammlungen. (Auf dem in der Publikation Branca's gezeigten ersten Bild sind vier Dienerinnen zu sehen, auf den beiden anderen nur zwei).

insofern textnah, als daß Boccaccio seine Leser das Geschehen mit den Augen Cirrones wahrnehmen läßt.

Bei Rubens (datiert 1626/27)²⁴ scheint der innere Zustand des Cirnone auch seiner äußeren Erscheinung zu entsprechen, obschon der Text Boccaccios das Gegenteil sagt. Hier betrachtet ein greiser ungeschlichter Mann eine nackte Frau, die Darstellung ist klar gewichtet.: Wie auch bei den im vorigen besprochenen Bildern ist Efigenia das Hauptmotiv, aber viel eher doch die Darstellung des nackten, weiblichen Körpers.

Conclusio

Man kann also bei den genannten bildlichen Darstellungen eine wachsende Freiheit in der Behandlung der Szene des *Dekameron* feststellen, ja sie scheint mehr oder weniger als Vorwand für Darstellung weiblicher Akte zu fungieren. Aus der Efigenia der ersten Illustrationen ist eine Venus geworden, die in teilweise lasziven Posen von ihrer nicht weniger nackten Dienerschaft umgeben ist. Es ist somit eine Entwicklung der Frauendarstellung zu beobachten, die nur noch wenig gemein hat mit den ersten Illustrationen *des Dekameron* und der stilnovistischen Beschreibung. Die hier genannten Bilder, die in der Fülle der Visualisierungen dieses Themas, die bis ins 19. Jahrhundert reichen, nur exemplarischen und damit zwingend fragmentarischen Charakter haben, diese Bilder scheinen viel mehr die körperliche Begierde auszudrücken als die Verklärung der zum Seelenadel führenden Liebe. Nach Branca wäre somit Boccaccio der Initiator eines neuen Motivs in der darstellenden Kunst, dem der liegenden Venus. So weit, so gut, möchte man einwenden. Die These scheint - vor allem durch ihre Untermauerung anhand von Bildbeispielen - schlüssig zu sein. Gleichwohl muß aber eine Unterscheidung getroffen werden zwischen Visualisierungen der ersten Novelle des fünften Tages des *Dekameron* und der Darstellung von weiblicher Nacktheit im allgemeinen und der der Venus im besonderen. Von Illustrationen des *Dekameron* aus Handschriften über die Darstellung Botticellis in der „Verleumdung des Appelles“ bis zu eigenständigen Visualisierungen dieser Szene hat sich als Hauptmerkmal die Betonung der weiblichen Nacktheit in der Darstellung der Efigenia erwiesen. Erweitern ließe sich dieser Gesichtspunkt noch durch die Tatsache - wollte man im Sinne der These Brancas argumentieren -, daß die Distanz des Cirnone zu Efigenia in dem Maße größer wird, je mehr

²⁴ Abb. bei Branca in: *Il se rendit en Italie*, op.cit. Abb.8 Wien. Kunsthistorisches Museum.

diese sich von menschlicher Person zu Venus wandelt, also an Göttlichkeit gewinnt.

Nun spricht dieser Argumentation aber folgender Punkt entgegen: Giorgione malte eine in die Jahre 1505-1510 datierte liegend schlafende nackte Venus²⁵, die wegen eines jetzt übermalten Cupido eindeutig als solche identifiziert wird. Dieses Bild ist demnach gut zehn Jahre früher als die zuerst besprochene Darstellung von Cirnone und Efigenia des Palma il Vecchio (datiert um 1520-25) entstanden. Sie wird gemeinhin als absolutes Novum angesehen: "Die Dresdner Venus gehört zu den bahnbrechenden Werken der abendländischen Malerei. Es handelt sich um die erste großformatige Darstellung dieses Themas, das die Göttin in völliger Nacktheit zeigt, da man die entsprechenden Gestalten Botticellis als durch ihre Haare „bekleidet“ ansehen kann.²⁶ In einer anderen Publikation heißt es: "Wohl war in Florenz schon öfters Aphrodite dargestellt worden und manche andere nackte Frauen. Aber die große Wirkung geht doch nicht so sehr von der Florentiner Malerei aus als von Giorgiones Meisterwerk, ... welches die Reihe der Nachwirkungen eröffnete."²⁷

Branca erwähnt zwar in seinen Publikationen zum Thema diese Venus, die jedoch dergestalt in seine Argumentation integriert ist, daß sie seiner These, Boccaccio habe an der Installation eines neuen ikonographischen Topos entscheidenden Anteil gehabt, nicht widerspricht. Vermutungen, Giorgione habe die erste Druckausgabe des *Dekameron* gekannt (Giorgione war Venezianer, die Druckausgabe erschien zuerst in Venedig), hätten lediglich hypothetischen Charakter, so daß nur eine eingehende kunsthistorische Untersuchung dieses Themas eine Lösung des Problems liefern könnte.

Michael Wenzel
Karolinenweg 17
37075 Göttingen

²⁵ Abb. Branca in: Studi sul Boccaccio, op.cit. Abb. 11 Dresden, Gemäldegalerie Nr. 185.

²⁶ Hornig, Christian: Giorgiones Spätwerk. München 1987, S. 226.

²⁷ Justi, Ludwig: Meisterwerke der Dresdner Galerie. Berlin 1955.