

Thomas Klinkert, Patricia Oster (Hg.)

Die Novelle in der Romania

Kontingenz und Prägnanz

Umschlagabbildung:

Les Cent Nouvelles Nouvelles. Titellumination der ersten französischen Übers. des Decameron von Laurens de Premierfaict, Paris 1414. BnF fonds français 129, fol. 1 r (Ausschnitt).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2025 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com
E-Mail: info@fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2750-042X
ISBN 978-3-7705-6975-5 (hardback)
ISBN 978-3-8467-6975-1 (e-book)

VOM NUTZEN DER NOVELLEN
Narrative Anthropologie bei Boccaccio,
Laurens de Premierfaict und Bonaventure des Périers
(mit einem Ausblick auf Montaigne, Descartes und Pascal)

I

Eine Novelle kommt selten allein. Im Prinzip sind damit bereits alle ihre um und um gewendeten Gattungsfragen berührt. Kaum eine Abhandlung hat sich ihnen entzogen. Dabei bietet ihr historisches Vorkommen selbst den angemessenen Ansatz, um sie zu entschärfen. Ihre Blütezeit vom *Novellino* bis etwa zu Bénigne Poissenots Zyklus *Nouvelles Histoires Tragiques* (1586) kennt ‚die‘ Novelle nur im Plural. Bereits das *Novellino* nannte dafür den passenden Namen: *Florilegium*¹. Eine zweite, diskursgeschichtliche Demarkation vermag dies zu unterstreichen. Novellensammlungen der Frühzeit nahmen auf ihre Weise an einem damals verbreiteten Basismodell der Zusammenhangsbildung Maß, der episodischen Reihung. Auch so gut wie alle sprachlichen Großformen haben sich danach ausgerichtet. Als eines der berühmtesten Beispiele darf, auf den zweiten Blick, etwa auch Dantes *Divina Commedia* gelten². Was erwandern die hundert *Canti* anderes als zahlreiche, personale Episoden der Begegnung, die aus der Perspektive ‚Dantes‘ einer nach vorne wie nach hinten offenen Vision eines Itinerariums folgen? Der Jenseitswanderer kommt gleichsam schicksalhaft von einem Außerhalb (im Zeichen der Kontingenz), setzt seinen irdischen Weg innerhalb des Jenseits fort und kehrt ebenso disruptiv wieder ins ungestaltete Diesseits zurück. Zeitgenössische Chroniken wie etwa die von Jean Froissart³ ordnen nennenswerte, kuriose, fabelhafte Geschehnisse chronologisch kompliziert zu einer Geschichtserzählung mit großer stofflicher Freiheit an. *Yvain* oder *Parzival*; die Protagonisten der Abenteuerromane; die Helden der Rolandsepen bis zu *Boiardo*, *Ariost* und *Tasso* müssen sich ihrerseits unablässig gegen die Wechselfälle wehren, um ihre *Virtù* beweisen zu können. D’Urfés 60 Bücher seines 5400-seitigen Schäferromans *Astrée* (1607-1627) lebt von unabsehbaren

¹ *Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen.* Ital.- dt., übers. u. hg. von János Riesz, Stuttgart: Reclam 1988: „*fiori di parlare*“, im Doppelsinn von *flores retorici* und *Florilegium*; S. 15.

² Wie Paul Geyer in der Zusammenschau mit Boccaccio betont: *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich.* Bd. I, Hildesheim: Olms 2013, S. 117 f.

³ Dazu Michael Schwarze, *Generische Wahrheit: höfischer Polylog im Werk von Jean Froissart.* Stuttgart: Steiner 2003. - Zum allgemeinen Zusammenhang vgl. Winfried Wehle, *Novellenerzählen. Französische (und italienische) Renaissancenovellistik als Diskurs.* München: Fink, ²1984, S. 65-88.

Wendepunkten und seiner textuellen Kombinatorik, in deren Rhythmus seine Haupt- und Nebenfiguren auftreten⁴.

Diese episodische, intermittierende Struktur lenkt die Aufmerksamkeit auf ein sich darin äußerndes Lebensbild. Spiegelt sich in ihr nicht eine Auffassung von einer Welt der Unabsehbarkeit, die von Fortuna, der Göttin der Kontingenz bestimmt wird? Diese *inconstantia* verlangt mithin nach einer lebensweltlichen Kompetenz, einer *ars (bene) vivendi*. Die (frühe) Novellistik aber, so lässt sich behaupten, war eine der kulturellen Initiativen, um sie zu vermitteln.

Öffentliches sprachliches Handeln hatte sich allerdings gegenüber der Autorität von Kirche und Politik zu rechtfertigen. Dies galt in besonderem Maße für literarische, weil erfundene Zeugnisse. Um wieviel mehr musste dies aber dann für eine Schreibweise gelten, der selbst das Kriterium für Literarizität, der Vers, versagt war. Einzig die *genera dicendi* der Rhetorik boten einen allenfalls vagen systematischen Rahmen. Doch selbst der *stilus humilis* traf auf novellistische Prosa nicht eigentlich zu, denn „*Rhétorique (...) est science politique*“⁵. Selbst die Ständeklausel, die die *Poetria* mit dem niedrigen Stil verknüpfte, hatte schon seit dem *Novellino* keine Bindewirkung mehr. Dieses *Buch der 100 Novellen* nahm sich von Anfang an das Recht, alle sozialen Ränge und Stile in seine Geschichten aufzunehmen⁶. Das Wirkungskonzept der Rhetorik sieht im Übrigen zwar das Vergnügen – *delectare* – vor, das Rezeptionsversprechen der Novellensammlungen. Doch es steht einem geschulten *genus medium* zu, dem die Komödie Modell steht⁷.

Eine narratologische Verwandschaft allerdings verbindet die Novellistik mit der Schreibweise der Geschichtserzählungen⁸. Sie haben einen schier unerschöpflichen Einzugsbereich denkwürdiger Vorfälle, *faits divers*, Kuriositäten und wundersamen Begebenheiten (*merveilleux*). Um ihrer heterogenen Materie Authentizität zu verleihen, haben sie eine populäre Beglaubigungstopik entwickelt. Sie hat den Anspruch auf Wahrheit von der *histoire* auf den *discours*, auf

⁴ Dazu ausführlich und mit besonderer Rücksicht auf die *Astrée* Reinhard Krüger / Beatrice Nickel, *Schäferei, Computer, Internet: Digital Humanities und frühneuzeitliche Pastoralliteratur*. Göttingen: V & R 2016 sowie Maurice Laugaa, „Structures ou personnages dans l’*Astrée*“, in: *Etudes Françaises* 2 (1966), S. 3-27; hier S. 8ff.

⁵ Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de Pleine Rhétorique* (1520). Ed. E. Héron, Rouen 1889/90. Réprod. Genf: Slatkine 1969, S. 115.

⁶ Vgl. Riesz, *Novellino*, S. 333.

⁷ Vgl. dazu die Zuordnungen bei Gert Ueding / Bernd Steinbrink (Hg.), *Grundriß der Rhetorik*. Stuttgart / Weimar: Metzler³1994, S. 226-228.

⁸ Eine überwältigende Anschauung vermitteln die über einhundert Bände, die die *Société des Anciens Textes français* unter der Herausgeberschaft von Gaston Paris seit 1875 veröffentlicht hat.

eine chronikalische Schreibweise verschoben und ‚realisiert‘ die Episoden, indem sie Personen beim Namen nennt; Ort und Zeit des Geschehens präzisiert; sich auf – vertrauenswürdige – Zeugen etc. beruft. Auf diese Weise lassen sich im Grunde jedoch selbst die unwahrscheinlichsten Wunderdinge wahrscheinlich machen.

Auf diese Strategie ist Novellistik umso mehr eingegangen, als sie ihr Stoffrepertoire weniger aus geschichtlichen als aus allgemein menschlichen Vorfällen bezieht, die jeden jederzeit und überall betreffen können. Ihnen lassen sich keine allumfassende Idee, keine Chronologie, Genealogie oder ein schlüssiges Curriculum entnehmen. Von daher darf sie durchaus als literarischer Außenseiter gelten. Andererseits verschafft dies ihr die Freiheit der Kombinatorik. Sie macht die einzelne Novelle gleichsam polygam. Jede steht für sich und damit zugleich parataktisch neben der anderen, bietet sich dadurch aber für neue Kombinationen und Kompilationen an. Das macht die Sammlung zum Dispositiv für gesellige Runden, wo jedes Stück à propos zitiert, nacherzählt oder variiert werden kann und sich zugleich für *Ré-écrituren* und die zahlreichen Buchbindersynthesen empfiehlt. Als diskurstypisch ist darüber hinaus festzuhalten, dass die erzählten Geschichten jede Identität mit den Erzählern vermeiden. Mithin richtet sich ihr novellistisches Interesse weniger auf die subjektive als auf die kollektive Seite des menschlichen Verhaltens. Sie tragen Fallstudien vor, die Mal um Mal Grenzen und Lizenzen des Sozialverhaltens vermessen.

Die entscheidende, für eine novellistische Schreibweise bestimmende Frage ist deshalb nicht die nach der vielfältig sich wandelnden Gattung⁹, sondern nach ihrer Funktion. Worin sie besteht, darüber gibt es schon seit dem *Novellino* keinen Zweifel¹⁰: so gut wie jede Sammlung rechtfertigt sich mit dem Wirkungsziel des *piacere*, *plaisier* oder *joyeux*. In der Nachdrücklichkeit, wie selbst einfachste Florilegien es betonen¹¹, ist dies jedoch nicht allein mit dem *delectare- / conciliare*-Register der Rhetorik zu rechtfertigen. Zu denken geben muss vielmehr der große Erfolg der Novellistik. Besagt er nicht, dass es ganz offenbar einen großen Bedarf an vergnüglichen Geschichten gegeben haben muss? Gewiss haben gerade ihre schlichten auch auf ein allgemeines Unterhaltungsbedürfnis reagiert. Doch damit würde ihre übergeordnete Ernsthaftigkeit unterschlagen. Denn von ihr her gesehen lässt sich ein ganz anderer Blick auf Novellistik eröffnen: er rückt das Verursachungsprinzip in den Vordergrund. Ein

⁹ Wie bereits Hermann H. Wetzel betont und auf seine Weise die Funktion in den Vordergrund stellt: „*Die Gesellschaft als prägendes Element*“. Vgl. *Die romanesche Novelle bis Cervantes*. Stuttgart: Metzler 1977; S. 12 ff.

¹⁰ *Novellino*: „*si può parlare per rallegrare il corpo; a prode e a piacere*“; S. 16.

¹¹ Repräsentativ etwa die *Fleur de toutes nouvelles composées par messire Jean Boccace, ensemble plusieurs autres nouvelles augmentées par divers auteurs, le tout nouvellement traduit d'italien en françois*. Paris: Ratoyre 1547.

so ausdrücklich formuliertes Bedürfnis nach Vergnügen, röhrt es dialektisch nicht von einer spürbar unvergnügten Gemütsverfassung her? Sie legte sich mithin als maßgeblicher Bestimmungsgrund für Novellistik nahe. In dessen Perspektive hat sie im Grunde Antwortcharakter: sie reagiert auf verbreitete, betrübliche Anfechtungen ihrer Lebenswelt. Und da sie es mit sprachlichen Mitteln tut, kommt Logotherapie als ihr eigentlicher Sinn und Nutzen in Betracht.

Das wirft allerdings Fragen auf. Wie vermag die einzelne Novelle, die den ‚einfachen Formen‘ (Jolles) nahe steht¹² und sich nur auf archaische Weise, durch ein unverbindliches ‚und‘ sich an andere reiht – wodurch könnte ausgegerechnet sie sich für einen solchen Dienst am Menschen qualifizieren?

II

Immerhin würde sie sich dadurch ja am Aufzug neuzeitlichen Denkens und seinem Projekt eines ‚neuen Menschen‘ beteiligt zeigen. Dessen Bild wurde von der weithin verbindlichen Anthropologie der *anima triplex* bestimmt¹³. Sie verdankt sich wesentlich der *Aristoteles*-Rezeption von *Albertus Magnus*, *Thomas von Aquin* oder *Duns Scotus*. Früh fand sie Eingang in die Literatur. Dante vor allem hat ihr doppelt, vor allem literarische Autorität verliehen. Im *Convivio*¹⁴ entwickelte er die Theorie; in der *Divina Commedia* wurde sie poetisch umgesetzt und im Sinne des vierfachen Schriftsinns ästhetisch gesteigert¹⁵. Den Grundriss des Menschen als Lebewesen beherrschen demnach drei ‚Potenzen‘:

¹² Eine sprachpragmatische Hinführung auch auf die Novellistik, die als solche allerdings nicht eignes dargestellt wird. Bemerkenswert, dass Jolles seine Theorie mit einer „Sprache als Arbeit“ begründet, die in ihrem Medium gewissermaßen die ‚anima triplex‘ (vgl. Anm.13) abbildet. André Jolles, *Einfache Formen*. Tübingen 5/1974, bes. Kap. III, S.11 ff.

¹³ Vgl. dazu die umfassende Studie von Jean Bobac, *La grande métamorphose. Éléments pour une théo-anthropologie orthodoxe*. Paris: Éditions du Cerf 2016. Er verfolgt das Schema der ‚anima triplex‘ von den sumerischen Anfängen bis zur Psychosomatik. Wie der Untertitel ankündigt, geht es darum, die christlich-trinitarische Auffassung des Menschen zu rechtfertigen, gerade auch da, wo dessen Systembild sich auf die Alternative eines ‚animal rationale‘ beruft. - Mehr dazu in Winfried Wehle, *Pharmakon Kunst*. Basel/Berlin: Schwabe 2023, Kap. III.

¹⁴ Dante, *Convivio / Das Gastmahl*. Übers. Thomas Ricklin, Komm. Francis Cheneval, Hamburg: Meiner 1989.

¹⁵ Vgl. Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München: Fink 2002. Hier besonders Kapitel I, S. 25 ff.

eine *anima vegetativa*, das Begehrungsvermögen, „durch das man lebt“; eine *anima sensitiva*, das wahrnehmende Vermögen, das sich in keinem Ding findet, das nicht lebt; sowie eine *anima intellectiva* (oder *rationale*), das Verstandesvermögen. Diese Einteilung ist bis heute unter den Bezeichnungen Kopf, Herz und Bauch populär geblieben. Jedem steht ein eigenes Tätigkeitsprofil zu: *vivere, sentire, ragionare*¹⁶ - das menschliche Wesen erfährt sich mithin denkend, fühlend und wollend und lässt sich entsprechend subjektiv, normativ und objektiv bewusst machen. Danach auch hat sich die Wirkungslehre der Rhetorik gerichtet: *docere* spricht das Denken; *delectare* das Empfinden; *movere* die *vis vitalis* an¹⁷. Bereits in antiker Zeit waren dafür drei Lebensformen vorgesehen, um diesem Ansprechverhalten menschenwürdig Raum zu geben: dem Denken eine *vita contemplativa*; dem Empfinden, in dem Aristoteles und Dante das Prinzip der Gemütsbewegung veranschlagen und dafür eine *vita activa* vorsehen sowie den kreatürlichen Anwendungen eine *vita otiosa*, die den lasterhaften Gefährdungen des Müßigganges allerdings vorzubauen hat¹⁸.

Alle Seelenvermögen haben dies gemeinsam, dass sie gleichermaßen von der *vis vitalis* belebt werden; sie jeweils aber ganz unterschiedlich interpretieren. Drei Seelen wohnen deshalb, ach, in unserer Brust – und hinterlassen das grundlegende Problem, wie diese Psychomachia zu schlichten wäre. Mit anderen Worten: wie könnten ihre divergenten Bestrebungen in einem gemeinsamen Ziel konvergieren, damit wir mit uns eins wären. Erstaunlicherweise ist das Problem lange Zeit so aber kaum zur Rede gestellt worden. Dafür gab es einen überragenden Grund: antike und christliche Anthropologie stimmten darin überein, dass der Mensch in seiner *anima intellectiva* den Gipfel der Seins hierarchie und seines Selbstverständnisses anzuerkennen hat¹⁹. Wollen und Fühlen hatten sich deshalb seiner Geistnatur dienend unterzuordnen. Oder, wie Victor von St. Hugo formulierte: „das Fleisch ist das Reittier des Geistes“²⁰. Denn die dreifach sich entäußernde Seele steht unausgesprochen in Analogie zum dreifaltigen Gott. Er

¹⁶ *Convivio* III, II, 11, S. 15 bzw. *Convivio* IV, S. 56.

¹⁷ Dazu das Kapitel „Die Wirkungsfunktionen der Rede“ in: Ueding, *Grundriß*, S. 277-282.

¹⁸ *Convivio*. III, II, 11: *muovere, ma questa [potenza] si può col sentire fare una*; S. 16. – Dazu Aristoteles‘ Unterscheidung von guter und schlechter Muße (paideia / paidia). Vgl. *Aristoteles und die Paideia*: Übers. eingel. u. komm. E. Braun, Paderborn: Schöningh 1974.

¹⁹ Exemplarisch Thomas von Aquin in der Auszeichnung der Seele (*anima intellectiva*) als dem höchsten Form- und Bewegungsprinzip des Leibes. Vgl. dazu Arno Anzenbacher, „Das Leib-Seele-Problem bei Thomas von Aquin“, in: Peter Reifenberg (Hg.), *Thomas von Aquins Lehre vom Menschen*. Würzburg: Echter 2015; S. 9-30.

²⁰ Hugo von St. Victor, *Über die Heiligtümer des christlichen Glaubens*. Übers. v. Peter Knauer. Einl. etc. Rainer Berndt, Münster 2010; S. 205.

ist zugleich das Allumfassende²¹, gewissermaßen die vierte Dimension. Insofern geht sie ‚über den Anspruch unserer Natur hinaus‘²² und hat, ‚kraft ihrer vom Stoff befreiten‘ Vernunft (*ragione / mente*) an der ‚immerwährenden Intelligenz‘ des göttlichen Prinzips teil²³. Deshalb verleiht Dante dem Menschen das aristotelisch gestützte Statut eines *divino animale*. Der ungeistigste Teil seiner Veranlagung – das *animale* – ist daher gleichwohl in der Gewissheit geborgen, dass selbst die niedrigsten vegetativen Beweggründe im Souterrain des Seelenlebens noch aufgehoben sind in seiner *divina natura*²⁴.

Dantes Anthropologie war jedoch nur das Vorspiel für deren unvergleichliche Anschauung in der *Divina Commedia*. Ihre drei Jenseitsorte übersetzen die drei Seelenvermögen in ein anthropologisches Welttheater. Deshalb muss der Aufstieg im *Inferno* beginnen, wo die *anima vegetativa* die grässlichen Entstellungen der Instinktnatur loslässt und das Licht der *anima intellectiva* luziferisch verdunkelt. Deshalb auch müssen die Leiden der pervertierten Seelen des *Inferno* auf ewig lebendig tot bleiben.

Das Purgatorium hingegen porträtiert die positiven Tugenden, die selbstlosen Erfüllungsgehilfen einer Vergeistigung des Triebvermögens. Das Irdische Paradies aber lässt die Beatrice als spirituelle Entwicklungshelferin des Ich wiederkehren. Am Ende dieses Läuterungsprozesses ist die kreatürliche Lebensenergie der *anima vegetativa* in reiner innerer Bewegung der *anima intellectiva* aufgegangen. In der ewigen Anbetung des Empyräums hat die Libido schließlich ihren wahren *amor* aus sich entlassen.

Dantes Menschenbild hat exemplarisch antike Philosophie und christliche Theologie literarisch versöhnt. Über lange Zeit wird es für das Abendland verbindlich bleiben und die Geistnatur privilegieren. Die ihr zugeschriebenen transzendenten Verbindungen konnten gleichermaßen einer *miseria* (Innozenz III) wie *dignitas hominis* (Manetti / Pico) die Gewissheit zusichern, dass das bedingte Leben aufgehoben ist in einem großen, unbedingten Ganzen. Denken und Dichten waren dabei auf den Horizont dieser transzententalen Anthropologie verwiesen.

Zwei weitere Beispiele mögen deren über lange Zeit verpflichtenden Charakter andeuten. Ihrer Diskursordnung entsprechend gehen sie allerdings auf höchst unterschiedliche Weise darauf ein. Denn zuletzt wird die eigentliche Attraktivität des *anima-triplex*-Modells offensichtlich: es gibt im Grunde nur ein

²¹ *Convivio*, III, II, 14; S. 17

²² *Convivio*, III, VI, 13; S. 45

²³ *Convivio*, III, II, 19; S. 18

²⁴ *Convivio*, III, II, 14; S. 18

Dispositiv vor, in dem sich – im Prinzip – wandelnde Auffassungen der menschlichen Natur innerhalb eines systematischen Rahmens beschreiben lassen²⁵.

III

In diesem Zusammenhang auch Botticellis *Geburt der Venus* zu zitieren, mag überraschen (**Abb. 1**)²⁶. Dabei kann sogleich auffallen, dass auch seiner Komposition ein anthropologisches Triptychon zugrunde gelegt ist: links die Windgötter, rechts die Hore, in der Mitte Anadyomene, die später als Venus dem Meer entsteigt. In der Verkörperung der Windgötter äußert sich der libidinöse Sturm der Leidenschaften, in dem die *anima vegetativa* ihre Erfüllung findet; rechts die künstlich, von der *anima intellectiva* eingekleidete Natur, gespiegelt in den ornamentalen Blumen im Gegensatz zu den orgiastisch verwirbelten Naturblüten. Das Bild stellt damit die Frage, wie die gegensätzlichen, gleichwohl zusammengehörigen Vermögen des Instinkts und des Intellekts sich vermitteln lassen. Die Antwort gibt Venus. Mythologisch bekennt sie sich zu ihrer Geburt aus dem Element Wasser als der generativen Quelle des Lebens. Schon in der *Vita nova* hatte Dante die Beatrice nackt gezeigt. Hier, in einer völlig entblößten Venus, verstärkt durch die erotische Metapher der Muschel, wird Libido geradezu programmatisch als Urgrund der menschlichen Natur ausgestellt. Wo sie so unzensiert waltet, würde sie jedoch die Seele ins Sündhaft-Animalische degenerieren²⁷. Wie aber glaubte Botticelli die Nacktheit kultivieren zu können? Seine Venus strahlt einerseits zwar unverhüllt Erotik aus, zeigt sich selbst an Erotik jedoch nicht interessiert. Ihr Blick aus dem Bild heraus bleibt gleichsam bei sich, hat keine animierende Absichten auf die Betrachter. Im übrigen wirkt sie wie dargestellt, in Bewegung erstarrt, gleich einer Statue²⁸. Das Bild selbst macht sich auf seine Weise ebenfalls als solches kenntlich. Es wird gehalten von einem stilisierten Hintergrund, einem schematischen Wellengang, regulierten Bäumen des Wäldchens und einem Himmel wie eine Kulisse. Ganz offensicht-

²⁵ „Dispositiv“ nicht im rationalismuskritischen Sinne eines Instrumentes der Machtausübung von Foucault, sondern im operationalen und ermöglichen Sinne. Vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, etwa S. 37 u.ö.

²⁶ Sandro Botticelli, *La nascita di Venere* (1485). Gallerie degli Uffizi, Florenz. – Abb.: Google Art Project.

²⁷ Georges Didi-Huberman hat in diesem Sinne in seiner geistesgeschichtlich fundierten Studie *Venus öffnen*. Zürich / Berlin 2006 den Nachweis geführt, „dass die Werke des Malers von [...] Widersprüchen durchzogen sind“ (37). „Die Subjekte [...] bleiben innerlich ungerührt, während die [...] Leidenschaft sich nach außen kehrt“ (37). Dabei diskutiert er die maßgebliche Literatur. Ausgangspunkt seiner dialektischen Interpretation ist Aby Warburgs Artikel „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und Frühling“; in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. D. Wuttke; Baden-Baden 31992; S. 11-64.

²⁸ Dazu ausführlich Didi-Huberman, *Venus*, S. 42.

lich wollte Botticelli den Kunstcharakter seines Gemäldes betont haben. Ihm also traut er zu, den erniedrigenden Einfluss der Voluptas auf das Niveau des Humanen heben zu können. Venus darf insofern als ein Projekt für deren Vermittlungsinitiative aufgefasst werden. Ihre zur Schönheit gesteigerte Nacktheit kommt dadurch einem Akt der Transzendierung gleich.

Die Kühnheit Botticellis besteht in nichts Geringerem, als dass er der *anima sensitiva*, die mit den Sinnen und Affekten denkt, dieselbe Erkenntnisleistung zugesteht wie dem Ver-standesvermögen. Standen sie aber nicht zu allen Zeiten im Verdacht, irrtumsanfällig, dadurch nicht frei von Kontingenzen zu sein und Täuschungen zu verfallen?

Wie also war das Unschöne in den Sinnesempfindungen aus einem geläuterten Begriff von Schönheit herauszuhalten? Botticelli hatte dafür in Florenz die besten Voraussetzungen. Seine Bilderzählung korrespondiert erkennbar mit den *Stanze per la giostra* von Pico della Mirandola²⁹ (1494) sowie mit seinem strahlenden Manifest für ein neues Menschenbild, *De dignitate hominis*³⁰ (S. 27), das sich seinerseits mit Marsilio Ficinos *De amore* philosophisch legitimiert sah. Dort hieß es im ersten Kapitel der fünften Rede: ‚Eros ist höchst selig, weil er schön und gut ist‘. ‚Die trefflichste Veranlagung des Geistes äußert sich am herrlichsten in der Schönheit [Ästhetik] der Rede [Kunst]‘³¹; Auch Pico stützt sich auf eine ‚dreiteilige Philosophie‘, die in der *anima triplex* gründet³². Erstaunlich kühn verwirft er dabei nicht nur ‚den Drang der Leidenschaften‘ (der aus der *anima vegetativa* spricht), sondern auch ‚den Verstand‘ und seine *Ignorantia* (S. 15). Ein ‚Glanz der Gottheit‘ (23) aber geht von der ‚ursprünglichen Schönheit‘ aus, die sich irrational, mit dem ‚sokratischen oder paulinischen Entzücken‘ (25) beglaubigt sieht. Dies aber lässt sich mit der ‚Verzückung erlangen, das die ‚Musen‘ zu erzeugen vermögen, mit ästhetischer Erkenntnis also. Und die *anima sensitiva* ist es, die kraft dieser Transzendenz des Schönen den Menschen seiner sinnlichen Erniedrigung enthebt.

IV

An einem dritten Beispiel lässt sich nachvollziehen, wie selbst die naturwissenschaftliche Körperlehre sich auf eine transzendentale Begründung beruft. Anschaulich machen kann dies die Schrift von Jean Fernel, *De naturali parte medicinae* aus dem Jahr 1542, verfasst 1538. Sie stellt „das gesamte damals

²⁹ A. Poliziano, *Der Triumph Cupidos. Stanze*. Übertr. und eingel. v. E. Staiger, Zürich 1974. Darin bes. die Stanzen 99 ff.

³⁰ Gior. Pico della Mirandola, *Über die Würde des Menschen*: lat.-dt. Übers. N. Baumgarten; hg. und eingel. A. Burk, Hamburg: Meiner 1990 (Philos. Bibl. 427).

³¹ M. F., *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lat.-dt. Übers. K. P. Hasse; hg. und eingel. P. R. Blum; Hamburg: Meiner 1994 (Philos. Bibl. 368); S. 125 f.

³² Pico, *Würde*; S 27.

überlieferte Wissen zum Thema der ‚*res naturales*‘ in einer bis dahin nicht dagewesenen systematischen Ordnung und Klarheit dar³³ (529; **Abb. 2**). Seine Nachwirkungen reichen bis zu Descartes‘ *Passions de l’âme* (1649). Die organologische Erschließung der Körperfunktionen ist dabei in einen geistesgeschichtlichen Rahmen eingelassen. Wie selbstverständlich gehören für Fernel Leib und Seele zusammen. Mehr noch: sie identifizieren sich gegenseitig. Der Körper ist gewissermaßen ‚*actus*‘, die Äußerungsweise der Seele; sie selbst die Veranlassung, ‚*Potenz*‘. Entsprechend wird die menschliche Natur auch hier nach dem Schema der *anima triplex* angelegt³⁴. Kopf/Gehirn, Herz und Bauch setzen auf physiologischer Ebene die naturalen, vitalen und animalen Gemütsbewegungen (*facultates*) in Gang. Am Grund der menschlichen Natur waltet mithin eine Art *reziproke Kontamination*: die Seele naturalisiert sich im Körper, der Körper wiederum bezeugt ihr Patronat. Er sei das „Gefährt“ der Seele; für sie, sagt Fernel ausdrücklich, ist er da³⁵. Stellt sich seine Physiologie damit aber nicht unter das Obdach der neutestamentlichen Inkarnationslehre? Dies trifft umso mehr zu, als der Mensch als seelenbegabtes Wesen sich sagen muss, dass er nicht von sich aus da ist und insofern immer schon über sich hinaus verwiesen ist. Seiner Seele (*anima*) liegt mithin im Prinzip eine geistige Finalität voraus, in der seine unterschiedlichen Impulse eingemeindet sind. Er geht also im Grunde von so etwas wie einer transzendenten Physiologie aus – mit verblüffenden Perspektiven. Wenn die Medizin den zu allen Zeiten für Krankheit, Unglück und Not anfälligen Körper heilt, ließe sich dann nicht mit einer bereinigten Körperordnung zugleich Einfluss auf ein krankendes Seelenleben nehmen und damit an dessen Verbindung zum Schöpfer teilhaben? Heilung eine Art therapeutischer Gottesdienst? Aber auch umgekehrt: mit einem Denk- und Empfindungsvermögen im Geist der *anima* und ihrer Fernverbindung zum Schöpfer ließe sich auch auf die Anfechtungen der blinden *anima vegetativa* einwirken und den anfälligen Organismus psycho-physisch in ein gesundes Einvernehmen bringen. So gesehen vertritt Fernel eine meta-physische Medizin. Auf’s Ganze gesehen fördert sie allerdings weniger den Glauben an das Göttliche im Menschen, als dass sie damit eine Human-Wissenschaft stützt. „Es ist der Geist, der sich den Körper baut“, ließ noch Schiller seinen Wallenstein sagen³⁶.

Dante, Botticelli und Fernel geben höchst unterschiedliche Beispiele für eine Anthropologie, die auf der Drei-Seelenlehre aufbaut und menschlichem

³³ Dazu die Würdigung und Systematisierung von K. A. Rothsruh, „Das System der Physiologie von Jean Fernel (1542) und seine Wurzeln“; in: *Verhandlungen des XIX. intern. Kongr. zur Geschichte der Medizin*; hg. R.-H. Blaser, Basel / New York 1964; S. 529-536.

³⁴ Vgl. das Schaubild von Rothsruh: „System“, S. 531.

³⁵ „Corpus honinis animae gratia conditum est“; Rothsruh, „System“, S. 531.

³⁶ Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Hg. Frithjof Stock, Frankfurt: Bibl. dt. Klassiker 2000, S 218 (3. Aufzug, 13. Auftritt, V. 813).

Denken, Fühlen und Wollen eine *dignitas hominis* zuzusichern vermag, indem sie sie transzendent verankert. Ihre Einstellung ist darin repräsentativ für eine weithin gültige abendländische Geisteskultur insgesamt.

V

Dass sich die Systemgestalt des Menschen gleichwohl nicht auf Dauer darauf verpflichten ließ, zeigt die Kulturgeschichte. Man kann eines ihrer bewegenden Momente in die Frage kleiden: was geschieht, wenn die Bindekraft eines letzthi-nigen, göttlichen Prinzips zu schwinden beginnt und die Seele darüber intransi-tiv, rückhaltlos wird? Um ihrer *vis vitalis* eine Richtung zu geben, sieht sie sich dadurch zunehmend gedrängt, weniger transzendent über sich hinaus, als refle-xiv auf sich selbst einzugehen. Die widerstreitenden Geltungsansprüche von Kopf, Herz und Bauch wollen dann untereinander, inzident ausgetragen werden, um auf einen menschenmöglichen Sinn des Lebensvollzugs zu kommen. Mit anderen Worten: das Zusammenspiel der Seelen-Vermögen muss neu, neuzeit-lich veranschlagt werden. Es mag auf den ersten Blick nicht unbedingt nahelie-gen, gerade der Novellistik dazu einen namhaften Beitrag zuzuschreiben. Dem steht u.a. ihre literarische Dürftigkeit entgegen. Von den zeitgenössischen Ansprüchen an Stil, Gattung, Materie und – hoher – Erkenntnis her gesehen unter-läuft sie die eingeführten – rhetorischen – Standards. Andererseits aber ver-schafft sie sich dadurch freigeistige Spielräume. Wie sie sie nutzt, sei an drei Beispielen nachvollzogen. Sie haben den Vorteil, dass sie ihr anthropologisches Engagement eigens ausgeführt haben. Damit erschließen sie stellvertretend je-doch zugleich den Funktionsrahmen für zahlreiche kommerzielle Kompilatio-nen, die nur unterhaltsame Grundnahrungsmittel zu verabreichen scheinen.

Keine Frage – es war Boccaccio, der zum Vorbild wurde³⁷, weil er ganz of-fenbar ein bedrängendes Bedürfnis der Zeit zur Rede gestellt hat. Sein *Decame-ron* hat Anlass und Absicht in hohem Maße selbst bedacht, sie aber zugleich narrativ übersetzt, um sie im ‚Schatten der Kunst‘ zu verschleiern, d.h. sie dem zweiten Blick anzuvertrauen³⁸. Leitfunktion hat dabei zunächst der immanente ‚Autor‘, der im Vorwort sein Schreibmotiv offenlegt. Ursache war seine unmä-

³⁷ Vgl. Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Ge-schichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe - Novelle*. Tübingen: Niemeyer 2006. In pointierter Abgrenzung konkurrierender Kurzfor-men des Erzählens hat er der stil- und problembildenden Rolle des *Decameron* eine vertiefte Würdigung verliehen.

³⁸ Ben. Ausg.: G. B., *Decameron*. A. c. di Vittore Branca, Firenze 1965 u.ö. – Dt. Übers., G. B., *Das Dekameron*. Aus d. Ital. von Karl Witte; durchges. Hel-mut Bode; Nachw. Winfried Wehle, Düsseldorf / Zürich: Artemis und Winkler 2005 u.ö. - Ed. Branca: „Le lor cose più care nascondono solto l’ombra dell’arti reputati più vili“; 707, 6.

ßige Liebesleidenschaft (*soverchio amore*, 3.2), gegen die es keine Abhilfe gab³⁹. Er ist darüber in tiefe Melancholie⁴⁰ (*noia*; 4, 3 / *malinconia*; 5, 9) verfallen. Sie wiederum ist in seinem Fall das Krankheits-Symptom einer *anima vegetativa*, die, wo sie absolut herrscht, die anderen Seelenvermögen bis hin zum Liebestod krank macht. Doch nicht *wie* er auf etwas undurchsichtige Weise (4, 5) geheilt wurde ist entscheidend, sondern *warum* und wie er andere, in diesem Fall die holden jungen Damen, vor dieser Gemütskrankheit bewahren möchte. Galant, im Sinne des höfischen Liebesrituals, wendet er sich zwar an sie. Im Grunde aber meint er eine Gefährdung, zu der die Natur jeden veranlagt hat. Die *Libido* wird als ein menschliches Existential ebenso ausgewiesen wie deren Macht, das seelische Gleichgewicht elementar zu erschüttern. Eklatant, als tiefster Beweggrund der Lebenswelt insgesamt, bringt dies dann die Pest zum Ausbruch. Unterschiedslos geraten alle außer sich. Jeder gibt auf seine Weise Denk- und Gemeinschaftsvermögen, die Einflüsse von *anima intellectiva* und *sensitiva* preis und fällt damit unter das Niveau ‚Mensch‘. Die *anima vegetativa* aber hat keinerlei *humane* Interessen. Wie Amor, ihr kulturell veredelter Stellvertreter, will sie nur sich selbst, Erhalt und Zeugung baren Lebens. Entsprechend archaische Reaktionen löst die Pest deshalb aus. Sie weist allen nach, dass die Lebenswelt, für sich genommen, grundlegend contingent ist. Nach verbreiteter religiöser Auffassung äußert sich darin eine menschheitsgeschichtliche Strafe für den Sündenfall.

Von daher die nicht minder lebenswichtige Frage, wie diese Not zu wenden wäre. Der Autor gibt darauf eine verblüffende Antwort: angesichts physischer und psychischer Verwüstungen solchen Ausmaßes empfiehlt er den jungen liebeskranken Damen ebenso wie dann der Erzählgemeinschaft der *brigata* und, durch sie hindurch, dem Publikum, ihren inneren und äußeren Anfechtungen mit Novellenerzählungen (*nuovi ragionamenti*; 5, 11) entgegenzuwirken.

Das wirft Fragen auf. Ausgerechnet dieses schlichte diskursive Mittel ohne hohe ideelle Aufflüge und literarische Ansprüche sollte eine Welt therapieren können, die aus den Fugen geraten ist? Und vor allem: hätten nicht, korrespondierend zur Schwere des Verhängnisses, allein noch die Heilszusagen von Religion und Kirche es auffangen können? Dass nur Transzendenz eine Kontingenz dieses Ausmaßes zu bewältigen in der Lage gewesen wäre?

Warum Boccaccio gleichwohl nicht wie Dante bereit war, sein Inferno der Pest auf dem Himmelsweg zu verlassen – dies kann sein Sittengemälde des

³⁹ – Zum weiteren Zusammenhang vgl. W. Wehle, „Der Tod, das Leben und die Kunst“, in: *Der Tod im Mittelalter*. Hg. A. Borst et al., Konstanz 1993, S. 221 – 260 (<http://edoc.ku.de/3922>).

⁴⁰ Dazu die überaus reich kommentierte und begrifflich erschlossene Ausg.: Giovanni Boccaccio, *Decameron*. A. c. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano, Milano: BUR 2013.

schwarzen Todes offenlegen. Nicht nur, dass er unterschiedslos alle heimsucht (26, 48). Auch Ärzte und Theologen, physische und metaphysische Wissenschaft waren machtlos gegenüber dem kollektiven Sterben (14, 13). Über allem aber lastete die verschwiegene Frage: war diese massenhafte Vernichtung noch mit einem strafenden, aber gerechten Gott vereinbar? Genau diese Vergewisserung der irdischen Ereignisse in einer überirdischen Instanz hat ihren Rückhalt verloren. Sind dafür die feindlichen Gestirne *oder* der gerechte Zorn Gottes (13, 8) die Ursache, fragt der ratlose Autor. Effektiv hat es die Welt mit einem abwesenden Gott zu tun: er scheint sich hinter seine Schöpfung zurückgezogen zu haben. Die Folgen für das Selbstverständnis des Menschen waren beträchtlich. Das Bestreben der *anima intellectiva*, die sich bisher in der *ultima ratio* der geoffenbarten Wahrheiten aufgehoben wissen konnte, war in letzter Konsequenz verhältnislos geworden. Dem Verstandesvermögen bleibt zwar die Führung in Menschendingen erhalten. Doch es sieht sich auf sich allein gestellt; es muss seinen Beitrag zu einem menschenwürdigen Begriff vom Menschen her neu bestimmen. Vor allem kann es sich nicht länger auf (antike) Philosophie oder rechtgläubige Theologie berufen, um die unbeherrschte Naturenergie der *anima vegetativa* übernatürlichen Verbindungen zu unterwerfen. Entsprechend mehr muss deren kreatürlicher Wille innerhalb der drei Seelenvermögen selbst zur Räson gebracht werden. Dafür aber ist eine nicht von vornherein determinierte Systemgestalt des Menschen nötig. Neben das vertikale Aufstiegsschema der *anima triplex*-Lehre trat eine stärker selbstbezügliche Auffassung des menschlichen Wesens als einem *animal rationale*, einer Doppelnatur von Körper und Seele⁴¹ in den Vordergrund. Sie legt die Verstandestätigkeit ungleich mehr auf eine Auseinandersetzung mit der Sinnlichkeit und damit auf das Problem fest, wie sich ihre Gegensätze in ein Gleichgewicht bringen lassen. Man darf in der Suche nach einer solchen Vermittlungsstrategie die maßgebliche anthropologische Fragestellung des *Decameron* sehen.

Ausgeführt wird sie in der Agenda der *brigata*. Besondere Beachtung verdient ihr Ausgangspunkt. Bei aller Rücksicht auf die Riten der Religionsausübung ist die Klosterkirche *Santa Maria Novella* für sie gerade nicht der Ort geistiger Zuflucht, sondern eines Freundschaftstreffens. Sie gehen nicht auf das transzendentale Rettungsangebot der Religion ein, verlassen vielmehr die Kirche und suchen ihr Heil außerhalb, am Gegenort der Natur und ihrer ‚Ministerin‘ Fortuna (*le due ministre del mondo*; 707, 6). Dies hat programmatischen Charakter. Pampinea begründet es so: ‚wer seinen Verstand angemessen benutzt, hat von Natur aus das Recht, sein Leben so gut wie möglich zu pflegen, zu erhalten‘

⁴¹ Gerde sie will Boboc, *Métamorphose*, entkräften und damit die Möglichkeiten einer kulturellen Therapie. - Vgl. Jan P. Beckmann, „Animal rationale“, in: Walter Kasper (Hg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. I, Freiburg: Herder 1993, S. 682 f.

und zu verteidigen‘ (29, 52/53)⁴². Begrifflich gewendet: die *anima intellectiva* erwählt den elementaren Antrieb der *anima vegetativa* zur Führerin – ein Umsturz der geistbetonten Seelenordnung. Statt nach oben richtet sie ihr Interesse nach unten, auf den vitalistischen und libidinösen Maschinenraum der menschlichen Natur. Doch wie glauben die Zehn der *brigata*, ihren animalischen Anfällen (*proponimento bestiale*; 17, 22) widerstehen zu können, ohne sich in einem Weltprinzip noch geborgen zu wissen? Sie fliehen aufs Land (33, 65), um dort exklusiv ihre ständische Gesellschaftskunst leben zu können (27, 49). Voraussetzung ist, dass sie eines Sinnes sind. Einmütig versammeln sie sich hinter ihrem sittlichen Höchstwert, der *onestà* (20, 30 / 27,49 / 28,50 / 32,61 / 33,65). Einzuhalten ist sie durch den wohlbedachten Gebrauch ihrer Vernunft (33,65), ihres adlichen (*nobile*) Standes (27,49), aufgrund ihrer Anmut (ebda.), ihrem Ordnungssinn und Respekt vor den Gesetzen (17,23 / 32,62), nicht zuletzt wegen ihres üppigen Wohlstandes (33,65). Kraft ihrer Selbstbeherrschtheit und untadeligen Lebensführung glauben sie, die zügellosen und lasziven Übergriffe der *anima vegetativa* niederhalten zu können, indem sie sie in das zivilisatorische Kunstwerk eines guten (*il bene vivere*, 30) und lustvollen (*piacere*; 39,91) Lebens überführen. Es ist dies das Vermittlungsangebot, der Grundriss ihrer *anima sensitiva*, gewissermaßen die These Boccaccios, um den Seelenstreit zwischen Sinnlichkeit und Verstand zu schlichten.

Doch die schöne heile Welt der *jeunesse dorée* Boccaccios darf nicht täuschen. Sie ist Ausdruck einer List der Inszenierung. Boccaccio führt sie vor, um zwar subtile, aber doch grundsätzliche Sozialkritik zu üben. Nur dezidiert außerhalb der Gemeinschaft der anderen hat ihre schöngeistige Sonderexistenz Bestand (**Abb. 3**). Ihr liegt eine erlesene Form des Hochmuts zugrunde, der sich am Ethos der Menschlichkeit versündigt (vgl. den Todesengel und die Teufel), das an die Stirn des *Decamerone* geschrieben ist: *Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti* (3,2). Den Zehn mangelt es mithin an Gemeinsinn, den ‚sensiblen‘ Ansprüchen der *anima sensitiva*. Mehr noch: unausgesprochen haben sie ihr Verhalten erst recht nicht an der fundamentalen Glaubensvorschrift der Nächstenliebe ausgerichtet. Boccaccio geht darauf allerdings nicht ein – und riskiert viel. Er schafft dadurch Raum, um eine brisante, anthropologisch begründete Gemeinschaftsidee zuzulassen, die den Wert des Lebens nicht um des Jenseits, sondern um des Lebens willen anerkennt. Mit anderen Worten: kann ein humarer Begriff vom Menschen auch lebensnah gelingen, indem man sich in ein Einvernehmen mit sich und die anderen bringt?

Boccaccio führt es anhand eines raffinierten Defizitverfahrens vor. Er lässt seine *brigata* hundert Geschichten aus dem gelebten oder fabulierten Leben erzählen. In ihnen setzt sie sich hundertmal mit menschlich-allzumenschlichen Vorfällen auseinander, die dessen Bedingtheit, Unwägbarkeit und Unbeständig-

⁴² „Natural ragione è, di ciascuno che ci nace, la sua vita quanto può, aiutare e conservare e difendere“ (ebda.).

keit zur Sprache bringen. Den Verstand bedrängen sie als Boten der *anima vegetativa*, und der ‚Autor‘ zögert nicht, sie einer weltbewegenden Macht zuzuschreiben, der Fortuna (29,52 / 36,80), der unberechenbaren Gottheit einer Welt ohne Gott. Mit ihrer Herrschaft werden sich auch die anderen Novellensammlungen auseinandersetzen. Zufall und Gelegenheit, ihre Insignien, löst in etwa zwei Dritteln der Fälle das Walten Amors aus, den Rest mangelnde Lebensklugheit (*ignorantia*). Sie gehen der humanistischen Frage auf den Grund, was den Menschen von Natur aus so bewegt, dass alle ethischen Schutzvorrichtungen wie Gebote, Tugend- und Lasterkataloge, Standesspiegel oder Volks- und Spruchweisheiten – im Grunde seine zweite Natur – ihn vor solchen Verstrickungen nicht definitiv zu schützen vermögen. Da sie so zahlreich sind, vor allem aber jedem zustoßen können, gehören sie offenbar substantiell zum Leben eines jeden dazu. Es kommt mithin darauf an, diese Kontingenz zu respektieren und zu ermitteln, wie unter ihren Voraussetzungen ein *bene vivere* (30,54) möglich ist.

Boccaccio führt es am Bewusstseinswandel der Zehn aus. Sie selbst sind von den Geschichten, die sie erzählen, nicht betroffen. Dies verleiht ihnen eine reflexive Distanz, die ihnen gestattet, jede Begebenheit zu kommentieren, zu belachen, verspotten, loben oder beklagen. Nach und nach bilden sie sich ein Urteilsvermögen, das ihr eigenes, galant-zeremonielles und elitäres Selbstverständnis als lebensfremd erscheinen lässt und es unter Rechtfertigungsdruck setzt. Ihre Fallstudien machen ihnen mal um mal klar, dass die vielen Anderen, die nicht jung, schön, reich und kultiviert sind, sich eine standesbewusste Ethik wie sie nicht leisten können: ihr Gesellschaftsmodell taugt nicht für die Allgemeinheit. Boccaccio schickt sie deshalb auf einen zweiten Bildungsweg; er verläuft über drei Stationen, die ihren inneren Entwicklungsgang abbilden. Zwei herausgehobene Momente beeinflussen ihr weiteres Verhalten. Im ersten Fall ergreift der – immanente – Autor in der Einführung zum 4. Tag eigens das Wort und geht in Gestalt einer halben Novelle auf die Frage ein, von der eine Bewusstseinsänderung wesentlich abhängt. Filippo Balducci hat sein und das Leben seines Sohnes ganz Gott geweiht, d.h. den transzendenten Seelenweg eingeschlagen. Als er seinen 18-jährigen Sohn zum ersten Mal mit nach Florenz nimmt und dieser die jungen Mädchen sieht, setzt die Natur der *anima vegetativa* ein noch so puristisch angewandtes Geistprinzip ins Unrecht – eine krasse Demonstration der menschlichen Doppelnatürlichkeit, hingerissen vom Konflikt zwischen Leib und Geist. An dieser Stelle bricht der Erzähler ab, um auf das anthropologische Problem hinzuführen, wie sich die Gegensätze würden versöhnen lassen. Die Antwort gibt ex negativo die tragische Geschichte von Guiscardo und Ghismonda, die unmittelbar anschließende erste Novelle des vierten Tages. Zentral ist das Streitgespräch zwischen dem Fürsten Trancredi und seiner Tochter, eine Auseinandersetzung zwischen verhärteter Standesdisziplin und genuinem Naturrecht der *anima vegetativa* (*leggi [...] della natura*; (459, 41), die ihren Anteil an der Lebenspraxis beansprucht. Ihn begründet Ghismonda. Sie ver-

schafft der *vis vitalis* Zugang zu einem anderen Verständnis des Menschen, indem sie den Tugendbegriff des Standesadels, *virtù*, als leere Formel bloßstellt (471, 40 ff.), mit der der Vater seinen Herrschaftsanspruch verficht und Guiscardo zum Tode verurteilt. Durch Geburt wird man nicht ehrenhaft; nicht Verdienst, Fortuna hat entschieden; der Schöpfer hat alle mit den gleichen Gaben ausgestattet; wir sind alle Fleisch von einem Fleisch (470, 39). Effektiv war Guiscardos Seelenadel ungleich edler als bei den Adligen am Hofe. Es gibt mithin eine natürliche Sittlichkeit, unterhalb religiöser und gesellschaftlicher Rigidismen. In diesem Zusammenhang opfert sich Ghismonda als Märtyrerin für eine programmatische Revision im Bedingungsverhältnis der *anima*: deren doktrinärer Zugriff hat das vitale Begehr der *anima vegetativa* nicht länger zu verdrängen, sondern aufzugreifen und es zu humanisieren. Dieses ist die Basis des Lebens, vom Leben her betrachtet.

Eine schwerwiegende Lektion für die *brigata*. Auch ihr Lebensstil ist adlig, perfekt gespiegelt in ihrem untadeligen ständischen Lebensstil. Doch wäre der zerrüttete Gemeinsinn zu retten, wenn sich alle so verhielten wie sie? Auch die radikale Lösung von Ghismonda böte nicht die Lösung. Sie dient vielmehr der Klärung der *principi delle cose*, wie sie selbst kommentiert (470, 39). Verlangt ist deren pragmatische, d.h. lebensfähige Umsetzung. Boccaccio macht sie der *brigata* im *Valle delle donne* klar (763, 17 ff.).

Es ist ein Ort, wie ihn noch niemand gesehen hat, anthropologisches Neuland. Seine Bedeutungen erschließen sich über eine subtile, anknüpfende Abwendung von Dantes Irischem Paradies in der *Commedia* (Pur. 28, 34 ff.). Nur Elissa, die Dido aus Vergils *Aeneis*, kennt den Weg. Den Mittelpunkt dieses vollkommenen Naturtheaters nimmt das Wasser ein, aus dem einst Venus, die generative Göttin der *anima vegetativa*, entstiegen ist. Kein Haus, kein menschlicher Eingriff stört den Zauber des Ortes. Er zeigt, zu welcher Harmonie die Natur fähig sein kann. In ihm wird die Schönheit des blühenden Lebens verherrlicht. Der kreisrunde See in der Mitte setzt die alles erhaltende, kreatürliche Energie als den eigentlichen Ursprung des Lebens ins Bild. Zeichenhaft entkleiden sich die Zehn ihrer mitgebrachten Ideologie und nehmen ein Bad. Es gleicht einer Taufe aus dem Geist der natürlichen Sittlichkeit, die Ghismonda proklamiert hatte. Als sie es wieder verlassen, erscheinen sie – anthropologisch – wie neu geboren; neben der mythologischen auch eine biblische Intertextualität nicht ausgeschlossen⁴³. Es hat sich ihnen die Quelle einer alternativen Denkweise er-

⁴³ Boccaccio hat sich intensiv mit den beiden Veneres der Mythologie auseinandergesetzt. Vgl. *Genealogie deorum gentilium*. In: ders., *Tutte le opere di G. B., lat.-ital.*, Bd. VII. A.c. di Vittore Branca, Milano: Mondadori 1998, Buch III, Kap. 21-22; S. 337 ff. – Dazu die konzise systematische Deutung von Thomas Leinkauf, „Boccaccios Genealogiae deorum gentilium und die poetologische Debatte der Frühen Neuzeit“. In: *Mythographie in der Neuzeit*. Hg. Ralph Häfner, Heidelberg: Winter 2016; S. 37-73.

öffnet, zu der nur die Libido Zugang hat. Und sogleich setzt der Erzähler sie in anschauliche Handlung um: die *brigata* lässt sich unmittelbar am Wasser unter Lorbeeräumen nieder und erzählt sich die Novellen des siebten Tages. Es ist eine Offenbarung: ihr physisches Bad im Wasser des Lebens hat sein mentales Äquivalent im Bad der erzählten Geschichten. In ihrem Medium lässt sich der Hang der *anima intellectiva* zum Prinzipiellen im Geist der *anima vegetativa* liquidieren – im doppelten Sinne des Wortes. Liegt also in der Natur selbst die Möglichkeit, ihr Risiko zur Unnatur (wie in der Pest) zu überwinden? Für Boccaccio ist der Mensch nicht schon von Natur aus gut. Er hat das *Valle delle donne* ausdrücklich als Idealbild markiert. Es stellt die Natur in einem paradiesischen Zustand vor, der den bukolischen und idyllischen Landschaftsfiktionen seiner ‚Jugendwerke‘ eine anthropologische Vertiefung verleiht. Der Ort ist von sechs Hügeln mit sechs Kastellen umgeben. Er zitiert die Ikonographie des biblischen *hortus conclusus* (Abb. 4) ebenso wie die des Himmelschen Jerusalem. Nur als geistig umschlossene Natur also kann sie sich von ihrer besten Seite zeigen. Sie gibt sich damit als ein Ideal, nicht aber als eine Bleibe zu erkennen. Wie Dante und Beatrice im Purgatorium verlassen deshalb auch sie diesen Lustort, wenden sich allerdings gerade nicht nach ‚oben‘, sondern zurück, zum Ausgangspunkt, in die Welt der Kontingenzen.

Dem liegt der kritische Erkenntnisgewinn im *Valle delle donne* zugrunde. Der menschliche Intellekt, selbst wenn er die Natur noch so gedankenrein ausarbeitet, verfehlt damit aufs Ganze gesehen ihr natürliches Interesse. Zeichenhaft ist das Frauental am weitesten von Florenz, dem gelebten Leben entfernt. In seiner Perspektive hat es sich mithin *zwischen* der Natur des Geistes und dem Geist der Natur zurechtzufinden. Es kann nur hermeneutisch geführt werden. Doch weder die hundert Novellen Boccaccios, noch die geplanten *Trecentonovelle* Sercambis würden je den Spielraum dessen vollständig und verbindlich vermesen haben, was jedem jederzeit zustoßen kann. Die Pluralität der Novellen steht daher für die Vielfalt des Lebens, das seine ursächlichen Anstöße aus dem Begehrungsvermögen erhält, das ständig etwas will. Boccaccios Anthropologie leitet den Sinn des Lebens insofern nicht heteronom, wie Dante, aus übermenschlichen Werten ab, die mit Himmel und Hölle in Bewegung versetzt werden (müssen). Jede Novelle spielt vielmehr aufs Neue durch, was als menschlich, allzumenschlich und unmenschlich vorfallen kann und als Lizenz einer *ars vivendi* nach Anerkennung verlangt, ja ethische Normativität beanspruchen will. Wenn ihr ein Ideal vorausliegt, dann das eines Gemüts, das mit sich in Einklang ist. Dem soll das ‚*piacere*‘ entsprechend dienen, auf das die Novellistik so viel Wert legt. Verlangt ist deshalb gerade keine Vergeistigung, sondern die Geistesgegenwart eines ‚gesunden Menschenverstandes‘. Und so wie das Leben ständig im Fluss ist, will sein Verständnis auch stets ‚novelliert‘ werden. Die Lebensphilosophie von Henri Bergson, die auf das *perpétuel devenir* abhebt, würde dem

Erzählen der Novellistik das passende Theorie-Angebot gemacht haben können⁴⁴.

Schon Boccaccio aber hat ihm eine weithin befolgte Anschauung gegeben. Wenn es einen idealen Ort gibt, um mit der strittigen menschlichen Natur ins Reine zu kommen, dann ist es im *Valle delle donne* der Kultur, in der Kunst, dem Ziergarten der Musen. In ihrer Welt darf der Widerstreit zwischen Sinnlichkeit und Verstand so zur Sprache kommen, dass das Publikum sich mit seiner Fehlbarkeit und Irrtumsanfälligkeit identifizieren kann, ohne – im Prinzip – gesellschaftliche Sanktionen zu erleiden. Nichts könnte die Wirksamkeit der erzählten Novellen besser veranschaulichen als die subtile Zeichensprache, die den Anfang des *Decameron* mit dem Ende verbindet.

Die zehn jungen Leute waren in der Kirche *Santa Maria Novella* zusammengekommen, um sich vor der Pest zu retten. Doch sie hatten den geheiligen Ort gerade verlassen und ihr Heil außerhalb gesucht. Nach nur vierzehn Tagen kehrten sie wieder dorthin zurück, aber nur, um sich dort aufzulösen und in der Gemeinschaft aller aufzugehen – eine ethische Geste ersten Ranges. Denn nicht die Kirche, die transzendenten Lösung, sondern der ästhetische Weg, die Kunst, die ihren erkenntnistheoretischen Sitz in der *anima sensitiva* hat, hatte ihnen die heilsame Möglichkeit eröffnet, die menschliche Natur vom gelebten Leben her in ein humanes Einvernehmen zu bringen. Es ist Boccaccios epochaler Beitrag zu einem frühneuzeitlichen Menschenbild.

VI

Sein *Decameron* hat Schule gemacht und eine große Tradition episodischen und anekdotischen Erzählens gestiftet. Wie haben andere seine kühne humanistische Wende der Anthropologie aufgenommen? Ein pointiertes Beispiel mögen die *Cent Nouvelles Nouvelles* von 1414 geben⁴⁵. Auf der Grundlage einer lateinischen Übersetzung des *Decameron* hat *Laurens de Premierfaict* sie ins Franzö-

⁴⁴ Zu Beginn des IV. Kap. seiner *Evolution créatrice* (1907). In: ders; *Oeuvres*. Ed. A. Robinet / H. Gouhier, Paris 1970, S. 646. - Proust scheint sich seinerseits darauf zu beziehen in: *A la Recherche du Temps perdu*, Bd. IV; hg. Jean-Yves Tadié; Paris: *Pléiade*, 1994, S. 71.

⁴⁵ *Les cent nouvelles nouvelles*. Ms. BNF, Sign. BN fr. 129. Eine Druckausgabe wird erst sehr viel später, 1498, und überarbeitet von Antoine Vérard im Druck herausgebracht (BnF, Rés. Y. 594.2) – Den Prolog gibt wieder: Attilio Hortis, *Studj sulle opere latine del Boccaccio*. Trieste: Dase 1879; S. 743-748. Vgl. dazu ebenfalls Henri Hauvette, *Les plus anciennes traductions françaises de Boccace*. Paris 1909. Zur geringen neueren Literatur vgl. G. di Stefano, *Boccace, Decameron. Traduction (1411-1414) de Laurent de Premierfaict*. Montreal: Ceres 1999.

sische übertragen und teils stilistisch bearbeitet⁴⁶. Er fühlte sich allerdings zu einer ausführlichen Rechtfertigung veranlasst. Unterstellt ist der berühmt-berüchtigte Ruf des Zehntagewerks. Immerhin, es wurde vom *Duc de Berry* in Auftrag gegeben, dem auch die *Très riches heures du Duc de Berry*, sein unvergleichliches Stundenbuch zu verdanken ist. Die höchste Aufmerksamkeit Laurens‘ beanspruchte der Nachweis vom Nutzen der Novellen. Erstaunlich ist, dass er dabei ihrer weltanschaulichen Fundierung ungleich mehr Gewicht verleiht als Boccaccio. Und dies, obwohl er zwar gebildet, aber nicht über die Maßen auch gelehrt ist. Offenbar schien ihm die Novellistik nicht nur in literarischer Hinsicht begründungspflichtig. Als diskursive Außenseiterin bot sie offenbar auch ihm zugleich den Spielraum, um unter dem Deckmantel ihrer ergötzlichen Geschichten sich einer in Bedrängnis geratenen Transzendenz und den Folgen zu stellen. Auf die Pest geht er nur summarisch, in zwei Sätzen ein. Sie erscheint eher als ein sichtbares Symptom für den tiefsten Grund menschlicher Beunruhigung: dass die Welt seit dem Sündenfall Adam und Evas alle positiven Werte nurmehr von ihrer sündhaften Kehrseite her (*bestourna et perverty*) erfahren kann (743): ‚Hunderttausend Übel und Schadensfälle‘ (*cent mil malheurtez et dommages*; 744) muten sie unserem Gemüt zu sowie die innere Zerstrittenheit unserer vier Temperamente (*la disproporción [...] des quatre elemens*; 744). Darüber hinaus aber insistiert er auf einer zweiten, ‚seelischen‘ Schädigung. Dem Menschengeschlecht gingen im Sündenfall keineswegs die Augen auf, obwohl es zwischen gut und böse zu unterscheiden lernte. Vielmehr verfiel es der Strafe der Ignoranz⁴⁷, der Torheit (*folz*). Zu einer tief verwurzelten (*enracinez*) Melancholie sah sich das Menschengeschlecht deshalb verurteilt. Diese Komplexion aber bildet – auch hier – das Einlassstor für Fortuna, die Göttin der Kontingenzen. Das wird immer so bleiben (744). Und der christliche Gott, Herr und Schöpfer aller Dinge (*Dieu [...] createur et prince des toutes choses*; 743)? Er greift weder strafend noch rettend ein; bleibt beziehungslos. Zwar wird er respektiert als Teil der öffentlichen Rede (744; 746). Effektiv hat er die Welt jedoch ihrem Schicksal – eben Fortuna – überlassen. Dadurch vermochten die feindlichen, numinosen Gestirne (*les corps celestes*; 744) wie schon bei Boccaccio, das Regiment hinieden zu übernehmen. Von ‚oben‘ ist mithin keine Entlastung (*soulaz*) und Erleichterung (*comfort*) für das ‚menschliche Herz‘ (*les coeurs humains*; 744), die *anima sensitiva* zu erwarten.

⁴⁶ Prolog (éd. Hortis): „*jay estendu le trop bref en plus long et le obscur en plus cler langage afin de legierement entendre les matieres du livre*“ (S. 747). Zur Übersetzung und zur Kontextualisierung vgl. N. Labère, „Du jardin à l'étude: lectures croisées du ‚Décameron‘ de Boccace et de la traduction en 1414 par Laurens de Premierfaict“, in: *Rassegna europea di letteratura italiana* 20 (2000); S. 9-53.

⁴⁷ „*les hommes [...] devindrent [...] ignorans*“ (743); „*Ignorance [...] par le pechie commis par nos premiers parens*“ (747).

Diese existentielle Kränkung bildet mithin auch hier das Aufzugsgebiet für die Funktion von Novellistik. Ohne Hilfe von ‚oben‘ hat sie sich auf eine ins Vermögen des Menschen selbst gestellte Möglichkeit zu besinnen, um zu einer formal zwar gottgefälligen, vor allem aber ethischen Lebensführung zu kommen. Anzusetzen ist daher an den psychophysischen Verwerfungen dieser Melancholie. Kontingenz, nicht Transzendenz bestimmt über die menschliche Grundbefindlichkeit. Als Heilmittel empfiehlt die Temperamentenlehre eine Belebung vom sanguinischen Gegenprinzip her, d.h. von dem, was Lust und Laune macht, dem *piacere*. Laurens begründet es als *delectations et joies*; (744). Sie wiederum lassen sich mit den leichtfertigen Fiktionen Boccaccios (*soubs fictions*; 744) dem breiten Publikum am besten als literarisch sanktionierten Spiegel der Wahrheit (*vray mirror*; 744) vorhalten, um eine humane Lebensform zu vermitteln (*la forme de toute vie humaine*; 744). Das Wirkungskonzept haben in idealer Weise die fünf Komödien des Terenz gestiftet. Diese Erhebung des *Decameron* in den poetologischen Adelsstand war nötig, um das ästhetische *delectare* gegenüber dem unterschlagenen *docere* der Religion stark zu machen.

Wie das Seelenleben dann konkret Entlastung finden kann, darauf geht Laurens nur in einer Hinsicht ein. Sie ist allerdings bedeutsam genug und spiegelt fröhhumanistisches Gedankengut wider: wer Geschichten liest oder hört, dem verschaffen sie durch ihre ‚anständige Sprache‘ (*honneste langage*), die er seiner Übersetzung zuschreibt, Erleichterung (*soulaz et leesse*; 744) von Kummer und schweren Gedanken. Eine normative Sprache bietet mithin einen Schutzraum der Solidarität. Offenbar ist Laurens insoweit mit der Temperamentenlehre vertraut, dass er die Novellen im psychophysischen Sinne als logotherapeutisch wirksam versteht.

Darauf vor allem aber geht der zweite Prolog der CNN und auf faszinierende bildsprachliche Weise ein: in Gestalt der ebenso kunstvollen wie gelehrten Titellumination (**Abb. 5**)⁴⁸. Ihr liegt eine wohlbedachte ikonische Diskursordnung zugrunde. Sie gliedert den Raum in der Art eines Triptychons. Bildgrund ist die Natur als dem unverfügt voraussetzbaren Lebensgrund. Sie wird unter drei verschiedenen Ansichten vergegenwärtigt. Dahinter steht ein raffiniertes anthropologisches Raumordnungsverfahren. In ihm kommen die drei Vermögen der *anima triplex* figurativ zur Anschauung und geben auf ihre Weise das Anlie-

⁴⁸ *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, die erste französische Übersetzung von Boccaccios *Decameron* durch Laurens de Premierfaict, Paris 1414. BnF fr. 129, fol. 1 r (Ausschnitt). Ein stilistischer, farblicher und gestischer Vergleich mit dem Stundenbuch *Les très riches heures du Duc de Berry*, an dessen Hof auch die CNN entstanden sind, legt nahe, dass die Titellumination ebenfalls von Paul, Johann und Hermann von Limburg gestaltet wurde. Dazu auch Nora Viet, „Les illustrations du ‚Decaméron‘ entre manuscrit et imprimé. De la traductions de Laurens de Premierfaict aux éditions d’Antoine Vérard, in: *Studi francesi* 196 (2020), S. 564-572.

gen der Novellistik wieder. Die Szene links zeigt die Natur in ihrer völligen kulturellen Überformung, übersetzt in die Versteinerungen der Kathedrale und des Ortes, einem schematischen Florenz und dessen Umfriedung. Zusammen genommen schaffen sie einen streng nach außen abgeschlossenen Innenraum, der den Menschen auf seine Innerlichkeit verpflichtet. Er ist insofern Abbild einer disziplinierten *vita contemplativa*. Welcher Sinnrichtung sie verpflichtet ist, zeigen die himmelwärts strebenden Türme: dieser Sinnort legt die *anima intellectiva* auf transzendenten Höchstwerte fest. Deren Denkweise wird jedoch mit einem Leben identifiziert, das vom Tod her gedacht wird. Sie beruht nicht auf Überzeugung und Folgerichtigkeit, sondern auf Drohung, Abschreckung und Angst. Das Verstandesvermögen okkupiert und vereinseitigt dadurch die Seelenvermögen. Nicht ohne diesen Grund ist der heilige Ort in Blau, in die Farbensprache der Melancholie getaucht. Wenn das Geistprinzip auf religiöse Orthodoxie verpflichtet wird, mißachtet es das Lebenswerte des Lebens.

Das zweite szenische Moment gibt die Natur naturbelassen wieder. Zum Zeichen dafür ist sie menschenleer. Anthropologisch gesehen macht sie dadurch klar, was Geistes sie ist, vor allem, dass sie von sich aus keine besondere Absicht auf den Menschen hat. Ihr Raum ist im Prinzip unbegrenzt, das Ebenbild der *anima vegetativa*, die insofern keine mentalen Grenzen anerkennt. Wohin die Entfaltung ihrer Triebnatur tendiert, wenn sie freigesetzt wird, vergegenwärtigt das Bild in den wilden Tieren. Ein Wolf reißt ein Reh, ein Hund jagt den Hasen, ein Wildschwein deutet auf animalische Sexualität. Wer der Instinktnatur ihren Willen lässt, verwildert die anderen Seelenvermögen. In den elementaren Neigungen der Natur als solchen ist kein humanes Menschenbild angelegt.

Das dritte Bildmoment nimmt deshalb die Frage wieder auf, wie eine von Glaubensstrenge und sinnlicher Verwilderung angefochtene ‚Seele‘ wieder mit sich in Einklang zu bringen wäre. Die Illustratoren tragen, wie Boccaccio, ihre Antwort in der ikonischen Tradition des Liebesgartens vor. Dessen Grundriss, der *locus amoenus*, zu idyllisch-arkadischem Lustort ausgebaut, bildet gewissermaßen das *tertium comparationis*, das zwischen versteinerter *anima rationalis* und instinktiver *anima vegetativa* zu vermitteln vermag. Er vertritt auf seine Weise die These von Boccaccios *Valle delle donne*, dass es offenbar möglich ist, aus einer feindlichen Natur mit den Mitteln dieser Natur selbst – Bäumen, Pflanzen, Wasser – eine lebensfrohe Oase herauszuheben. Diese Metamorphose enthält offenbar das Vermittlungskonzept. Im Brunnen in der Mitte hat es ein symbolisches Ebenbild gefunden.

Gerade im Vergleich zu Boccaccio aber bekennt es seine besondere Intention. Dort floss das Wasser – des Lebens – immerhin noch von außerhalb und höherer Stelle zu. Hier jedoch steigt es aus der Tiefe der Natur als ihrem Inbegriff empor – eine physische Offenbarung – und charakterisiert sie als das Her vorbringende schlechthin, das allem, was hier bildhaft zur Erscheinung gebracht ist, ursächlich zugrunde liegt. Sie nimmt damit gleichsam den Rang einer Trans-

zendenz der Tiefe ein, wie sie die Mythologie in Gestalt von Aphrodite bzw. Venus personifiziert. Verwaist ist dadurch die Stelle der *anima* mit ihren traditionellen Höhenverbindungen. Diese radikale Umwertung der Sinnrichtung wird jedoch sogleich, auch hier, kulturell wieder aufgefangen. Für sie steht sichtbar der Brunnen. Er gibt dem Wasser Form und Gestalt. Sensibel reagieren die Künstler auch dabei auf Boccaccio – und deuten ihn markant um. Zu keiner Zeit darf sich im übertragenen Sinne das Lebenselixier der *anima vegetativa* frei ergießen. Von Beginn an wird es im Durchgang durch die Brunnensäule einer ‚Leitung‘ unterworfen, die seine Energie nach ‚oben‘ lenkt und von den vier Wasserspendern sinnreich, in Gestalt der Brüste formatiert wird. Es dürfte die Leseanleitung des Bildes kaum überfordern, wenn man, als Echo auf den schriftlichen Prolog, darin eine Anspielung auf die vier menschlichen Temperamente versteht (Cf. Fernel). Erst psychophysisch sortiert kann sich dann die Naturenergie unter den Bedingungen des Brunnenbeckens entfalten, und dort, erst dort, durch dessen Sechseck, das seinerseits den *hortus conclusus* zitiert (s.o.), ihr humanes Sinnpotential andeuten: dass sie – unter kulturellen Umständen – eine paradiesische Erfüllung zu verheißen mag. Andererseits wird diese Perspektive gleichzeitig wieder in die Schranken unerfüllbarer Idealität verwiesen. Sie ist, wie der Brunnen, ein Konstrukt aus Menschenhand, nur als Kunstgestalt vorstellbar und Teil eines Repertoires an Wunschwelten. Deshalb auch vermählen sich die Zehn hier nicht mit dem Wasser. Dessen Naturenergie bleibt für sie ein visuelles und akustisches Ereignis. Sind das aber nicht die medialen Prädikate der Sprache?

Dass dies auf die beschließende ikonische Botschaft des Bildes zielt, trägt ein ergänzendes Motiv vor. Es bezieht sich abermals anknüpfend-abwendend auf das *Valle delle donne*. Dessen kreisrunder See räumt der Natur Vollkommenheit ein – unter der anspielungsreichen Bedingung auch hier, dass sein Wasser von irgendwo außerhalb, von gehobener Stelle und eingebunden in die erhabene Welt der Kastelle kommt: ein subtiler metaphysischer Reflex? Zwar kann die *brigata* nicht bleiben; doch sie nimmt die Natur immerhin als himmlische Idee menschlicher Lebenserfahrung mit. Rund wie Boccaccios See ist im Titelbild der CNN hingegen gerade die Erzählrunde. Man darf dieser Figur durchaus programmatische Bedeutung zumuten. Wenn es in ihrer Perspektive eine Aussicht auf Vollkommenheit gibt, dann nur, wenn der Natur am Altar des Brunnens ästhetisch – formvollendet – gehuldigt wird. Die Energie ihrer *anima vegetativa* hat sich ganz der *anima rationalis*, aber in der Spielart des Kunstverständes zu fügen. Dessen Gestaltungswille gebietet ihrem Lebenswillen. Die *brigata* der CNN anerkennt die Ordnung des Schönen zwar als eine Mitte des Lebens; ihre stilvolle Aufmachung spiegelt es wieder. Bemerkenswerterweise kann auch sie dennoch nicht dessen wirkliche Erfüllung sein. Kunsterfahrung vermag nicht an die Stelle der Lebenserfahrung zu treten. Diesen Systemwechsel werden erst die Surrealisten – vergeblich – versuchen.

Die Verabredung der Zehn in den CNN lässt auf eine ganz andere Vermittlung schließen. Sie sind ihrerseits zusammen gekommen, um sich Novellen zu erzählen, in denen sich die Natur des Menschen gerade in allen ihren Spielarten vitalistisch ausleben darf. Im Fluss ihrer vielen Geschichten kann darüber hinaus das ganze soziologische Spektrum der Gesellschaft ebenfalls zur Sprache kommen; Laurens hat es im Vorwort ausdrücklich betont. Damit räumen sie dem Lebensdrang der Natur ungleich mehr Kompetenz im Haushalt der *anima* ein, als es ihre patrizische Standesethik erlaubt. Insofern übt ihre Veranstaltung diskret Kritik an deren mentaler Engführung. Da alles, was in den Novellen vorfällt, sich jederzeit fortsetzen und wiederholen kann, lässt sich Kontingenz, der novellistische Erzählanlass, im Prinzip auch nicht ein für allemal aus der Welt schaffen. Sie will vielmehr als realitätsstiftender Faktor des Lebens berücksichtigt sein. Dieses Kunststück vollbringen die gemeinschaftlich erzählten Novellen. Innerhalb des ethisch gesicherten Rahmens der *brigata* verschaffen sie dadurch den kreatürlichen Interessen der *anima vegetativa* einen Freiraum der Einfaltung, wo die Sinnlichkeit der Geschichten mit dem Verstand der Erzähler in einen ständigen anthropologischen Dialog eintreten kann, in Analogie zur Systole und die Diastole der *anima sensitiva*. Nicht ohne diesen Grund versinnbildlicht die Seelenlehre sie durch das Herz. In ihm wird weder logisch, noch pathologisch, sondern hermeneutisch gedacht. Entsprechend fällt auch seine Sprache aus. Erstrangige Voraussetzung ist, dass kein Erzähler von sich selbst erzählt. Was jeweils beredet wird, setzt so ein freibleibendes Auslegungsge- schehen in Gang, und sei es nur im gemeinschaftlichen Belachen, Besprechen oder Bedauern. Der geschlossene Kreis der zehn jungen Leute ermöglicht gleichsam die offene Form ihrer Rede. Als solche zielt sie auf keine beschließende Botschaft mehr. Sofern die Novellen einen Begriff vom Leben vermitteln, dann den, dass sein Sinn nur performativ zu erhalten ist und ihm bestenfalls normative Haltbarkeit zugestanden werden kann. Die CNN geben in dieser Hinsicht einen historischen Übergang im Begründungszusammenhang der damaligen Anthropologie zu erkennen: was der Gottesdienst für das Geistprinzip – Motiv: Kirche –, ist das Novellenerzählen der *brigata* für das Naturprinzip. So gesehen honorieren die Geschichten, auch wenn sie oft nur einfach erscheinen, die Kunst als ein profanes Ritual der Erkenntnis. Allerdings: auch der Brunnen, ihr Sinnbild in der Mitte, ist aus Stein und damit verfasst wie das Gotteshaus: er selbst steht mithin nicht für das eigentlichere Leben. Welcher Platz seiner Kunst zusteht, zeigt abermals die *brigata*, ihre Statthalterin im Bild an: für ihre Pflege ist die Lebensform der *vita otiosa* vorgesehen, Momente also, in denen das kontingente *negotium* des Lebensvollzugs suspendiert ist, aber dadurch eben zum Gegenstand werden kann.

Weder in dem einen, noch im anderen Prolog der CNN gibt es Anzeichen dafür, dass die *brigata* das erzählte Leben der Geschichten als Aufforderung verstanden hätte, es als gelebtes Erzählen in der Gesellschaft auszuführen. Über Laurens‘ Übersetzungswerk liegt daher ein Rest an ungelöster Problematik.

Verglichen mit Boccaccios frühhumanistischem Vorstoß zu einer emanzipatorischen Anthropologie halten sich die CNN auffallend konservativ zurück, verteidigen weit mehr die schöne, exklusive Sonderexistenz der *brigata*, ja erklären ihre formal gesittete Erzählweise (*honneste langaige*; 744) geradezu zum Vorbild für die ganze Gesellschaft. Spätestens hier macht sich der ideologische Einschlag bemerkbar, der die Übersetzung von Laurens überwölbt. Prinz Johann, Sohn von Königs [Johann II.], Duc de Berry, hat sie in Auftrag gegeben, und Laurens hat es dem Mäzen apologetisch gedankt. Dessen kostbare Handschriften dienen der gesellschaftspolitischen Auszeichnung seines Geschlechts und dessen Anspruch. Sie sollen seine Herrschaft und soziale Vorrangstellung in die Sprache ästhetischer Empfindungen übersetzen. Humane Zwischenmenschlichkeit liegt diesem politischen Kalkül fern. Ihm ist vielmehr an einem – idealisierten – Lob des Hoflebens im Spiegel der Kunst gelegen.

Immerhin versucht Laurens seine Ehre als Autor zu retten, indem er die Illusion nährt, seine stilvolle Eloquenz würde der humanistischen Erziehung einer französischen Sprache dienen, die *allen* zugute kommt. *User de haute éloquence an parlant de petites choses* war eine zeitgenössische Devise⁴⁹. Wer also von den launigen Geschichten seines Buches eingenommen ist, würde eine Sprachschule durchlaufen, die ihm einen Begriff für eine *conversazione civile* vermittelt. Sie böte ein sprachliches Projekt der Gemeinschaftsbildung. Ihm hat der vielfach betonte Wirkungsauftrag der Geschichten, die *delectatio* (*joies*; 744; *plaisirs*; 745) zu dienen, ungeachtet der tragischen Fälle des *Decameron*. Für Laurens regt deren Wohlgefallen eine affektive Denkweise an, die *allen* als einer anthropologischen Grundausstattung eigen ist. Die Rhetorik plaziert sie zwischen das heftige *movere* und das sachliche *docere* und charakterisiert sie damit als ein der Balance des Menschen zugewandtes Vermögen der *aninma sensitiva*. Wer deshalb die Novellen nachvollzieht und sie ‚ergötzlich‘ findet, nimmt an einer Empfindungsgemeinschaft teil, die weder mit Gott, noch mit den Gelehrten und Weisen (*les sages*, der Ataraxie mächtig; 744), sondern mit einem diskursiv gesunden Menschenverstand korrespondiert.

In den Novellen Laurens' wird deshalb durchaus ein eigenständiges Lebensbild entworfen. Trotz der ‚hunderttausend Übel und Nöte‘ (*cent mil malheurtez et dommages*; 744), die der Sündenfall über uns gebracht hat, zieht er daraus eine verblüffende Konsequenz: es gilt – mit Hilfe der hundert Geschichten – das Leben aller Menschen und mit allen Mitteln zu verlängern (*a tous les hommes alonger leur vie*; 746). Dies ist durchaus im Einklang mit einem allenfalls latenten Gott, vor allem aber mit einer wohlverstandenen Natur (*consones a Dieu et a nature accompagnnee de raison*; 746). Ob bewusst oder nicht – Laurens ebenso wie der Bildeingang begründet den Nutzen der CNN mit einer unverkennbaren Umwidmung des Lebenszieles. Der spirituelle Führungsanspruch

⁴⁹ *Les Faceties de Poge, Florentin*. Trad. Franç. de G. Tardif. Ed. mod. A. de Montaiglon, Paris 1878, S.5.

des Jenseits ist zugunsten des Diesseits geschwunden, das sich den kreatürlichen Ansprüchen der menschlichen Natur zu stellen hat. Himmel und Erde sind bereits für Laurens im Begriff, sich in zwei unterschiedliche Wertsphären auszudifferenzieren. Diese Tendenz erhebt das Frontispiz auf seine anschauliche Weise geradezu zur These. Zwischen den Gebeten im Raum der Kathedrale und dem Erzählen im Liebesgarten besteht keinerlei (räumliche und mentale) Verbindung mehr wie andeutungsweise noch bei Boccaccio. Die Transzendenz, die das kirchliche Ritual beschwört, ist streng orthodox ins Bild gesetzt, insofern sie unmittelbar mit dem Tod verknüpft wird. Dieselbe Trennlinie bricht auch in sprachpolitischer Hinsicht auf. Als ‚Sakrileg‘ verurteilt Laurens die Übersetzung der hl. Schriften in die Volkssprache. Das kunstvoll gelehrte Latein der Doctores verliere dadurch nicht nur seine ‚Schönheit‘, sondern vor allem das ‚Geheimnis‘ seines mehrfachen Schriftsinnes (746). Die Novellen hingegen gehen mit Wörtern um, die – lebenspraktisch – nur ‚einen Sinn‘ haben (*un seul sens*) und leicht verständlich sind (*entendement simple*; 746 ebda.) – eine bedeutsame erkenntnistheoretische Demarkation: Latein für die lebensfernen Geheimnisse des Glaubens; Novellen für die ‚Wahrheit‘ des gelebten Lebens (*le vray miroir et la forme de toute vie humaine*; 744).

Dieser Aufbruch der CNN in eine *ars (bene) vivendi* fand allerdings unterm Schutz einer politisch kontrollierten Ständeordnung statt. Ihr lag zugleich eine soziale Hierarchie zugrunde, die einen elitären Lebensstil zum Richtwert für ‚mittlere und untere‘ Schichten (744) erhob. Die Lebensvielfalt der Geschichten selbst blieb dabei aufs Erzählen beschränkt. Unausdrücklich aber konnte dadurch das adlige Privileg eines ästhetisch wahrgenommenen Otium als eine allen zustehende anthropologische Dimension geadelt werden.

Was aber geschieht, wenn neben den Glaubenszusagen auch diese hierarchische Sozialordnung fragwürdig wird?

VII

Ein faszinierendes Novellenbuch eines abgründigen Autors vermag darauf Antwort zu geben. Verfasst hat es wohl *Bonaventure des Périers*. Weder lassen sich seine Lebensdaten, noch die Abfassung seiner 90 kurzen Stücke genau bestimmen. Sie dürften vor oder um 1540 entstanden sein; der Autor ist nach 1544 verstummt, möglicherweise durch Suizid. Seine *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* wurden erst 1558 gedruckt⁵⁰. Sie entstanden im unmittelbaren intellektuel-

⁵⁰ Zwei maßgebliche Editionen: Pierre Jourda (Hg.) in: *Conteurs français du XVIe siècle*; Paris: Pléiade 1956 sowie durch Krystyna Kasprzyk; *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis I-XC*. Paris: Société des textes fr. mod. 1980; danach wird zitiert (Seitenzahl in Klammern). – Auszüge in dt. Sprache in: *Bonaventure des Périers, Die neuen Schwänke. Erotische Geschichten aus dem alten*

len und gesellschaftlichen Zirkel um Marguérite de Navarre. Die letzten Jahre seines Lebens war er ihr *Valet de Chambre* und Sekretär. Umso erstaunlicher, dass seine ‚Novellen‘ in nichts auf das *Heptaméron* seiner Herrin verweisen. Mehr noch: sie erscheinen in vielem wie dessen Gegenentwurf und distanzieren sich durch ihn hindurch zugleich vom Ordnungsprinzip des *Decameron*. Daran lassen weder das Eröffnungs-, noch das Schlußsonett (2/313) sowie die ‚erste Novelle in Form einer Präambel‘ (13 ff.) Zweifel. Ganz ungezwungen und souverän bekennt sich Bonaventure zur Autorschaft (*je*) und bleibt von Anfang bis Ende präsent; führt wenig, aber ständig narrative Regie, ohne das Erzählte autoritär mit einer der Zeit entsprechenden ‚Moral von der Geschicht‘ klarzustellen⁵¹. Sie sprechen ganz für sich. Maßgeblich trägt dazu bei, dass er dezidiert auf einen Rahmen verzichtet: ‚kommt nicht und fragt mich, an welche Ordnung ich mich gehalten habe‘⁵². Die Einzelstellung der Geschichten macht aus der Sammlung ein Dispositiv, das eine Kontextbildung den Lesern (und Nacherzählern) anheimstellt (*Hay au meilleur, et me laisse le pire*; 313). Wenn da und dort zwei Stücke sich doch berühren, dann so, wie in freier Unterhaltung ein Wort das andere ergibt.

Diese offene Struktur bestimmt auch die Gattungsfrage⁵³. Geradezu lustvoll verschlingt Bonaventure alle Kleinformen wie *conte*, Fazetien, Bonmot, Plaisanterie, Anekdoten, Farce, Fabliau, Novelle, *devis*, *discours*, Porträt (in der Art von Eulenspiegel) – um sie zu einer höchst heterogenen Kompilation zusammenzustellen: seine *Nouvelles Récréations* legen keinerlei Wert auf generische Einheit. Gleichwohl haben sie durchaus literarischen Anspruch: ‚Ich habe mich sehr zusammen genommen, um sie [i.e. *ces miens devis*] zu schreiben‘ (2; V. 8). Der Fokus liegt nur auf einer anderen Ebene: sein Buch ist höchst konsequent vom Publikum her konzipiert. Dabei richtet es sich unterschiedslos an alle⁵⁴, von den Intellektuellen (*Hommes pensifs*; 2; V. 1) bis zu den ‚naiven‘ schamhaften jungen Damen (in Erinnerung an das *Decameron*). Wenn seine

Frankreich. Übertragen von Hanns Floerke; Nachwort F. Karlinger, München: Winkler 1969.

⁵¹ Er zitiert zwar die zahlreichen sprichwörtlichen Gemeinplätze und den populären gesunden Menschenverstand, die aber als Clichés aufgerufen werden, so dass ihr normatives Gewicht sich als oberflächlich entlarvt; hier S. 312/13. – Kasprzyk spricht deutlicher noch von Verkehrung der Sprichwörter und Redewendungen, oft in erotischem Sinne. Vgl. ihre Ed., S. XLVI ff.

⁵² Ed. Kasprzyk: „*ne me venez point demander quelle ordonnance jay tenue*“ (15) – „*J'ay.... pesle et mesle entassez*“ (313).

⁵³ Vgl. dazu und allgemein die umfassende Studie von Lionello Sozzi, *Les Contes de Bonaventure des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*. Torino: Giappichelli 1965; Kap. II, S. 267 ff.

⁵⁴ Detailliert untersucht und gewürdigt von Kasprzyk, Ed. *Nouvelles Récréations*: „L’Univers des Contes“, S. XXXII ff.

‘Novellen‘ (16) eine Einheit bilden, dann durch ihre *couleur locale* sowie den chronikalisch eingebetteten, kunstvoll imitierten Volkston⁵⁵. Seine „erlebte Rede“⁵⁶ folgt einerseits der rhetorischen Anleitung des *stilus humilis*, andererseits einer lebendigen oralen Tradition des Erzählers, das mit Orts-, Zeitangaben und Namen der Rezeption Nahverhältnisse bietet. All dies beherrscht er ebenso souverän wie die allegorisch-satirische Schreibweise, die er auf höchstem Niveau in den (rätselhaften) Dialogen seines *Cymbalum mundi* unter Beweis gestellt hat. Mit den *Nouvelles Récréations* hat er sich jedoch wohl das wirkungsvollere Kunstwerk ‚abgerungen‘ (*contrainct*; 2; V. 8).

Doch warum fühlte er sich zu diesem volkstümlichen Stilwechsel veranlasst? Keine Frage: Novellistik war zu seiner Zeit ein Erfolgsgenre und kam als Schule der humanistischen Bildungskampagne in Betracht. Aber Bonaventure erscheint in allen seinen Äußerungen viel zu reflektiert, um sich lediglich einer Mode anschließen zu wollen. Im Übrigen hat er sein Werk zu Lebzeiten selbst nicht veröffentlicht. Geht man seinem Wortlaut auf den Grund, kommt nichts weniger als ein tief bewegendes, weltanschauliches Fluchtmotiv zutage.

Das eröffnende Sonett tritt rhetorisch als Exordium mit entsprechender *captatio benevolentiae* auf. Doch trotz der populären Materie ist seine Sammlung nicht primär an die Allgemeinheit, sondern an die *Hommes pensifs*, an die Intellektuellen seiner Zeit adressiert – eine Reminiszenz der *Conclusione dell'autore* des *Decameron* (*intendente persona*; Concl. 4; 1239)? Griesgrämig, verbissen und überheblich seien sie in ihre studierte und weit ausholende Fachsprache (*discours*) vertieft. Sie erwarten sich davon Belehrung; effektiv gewährt sie ihnen aber, wie dem Autor selbst (V. 9/10), nichts als Frust und Verdruss. An sie also wendet er sich zuerst und schlägt als Gegenmittel einen erstaunlichen Diskurswechsel vor: einzutauchen in die volkstümlichen Erzählungen aus der Welt des Menschlich-Allzumenschlichen. Für ‚eine Stunde‘ sollen sie als Palliativ in einem ‚Lebensalltag voller Melancholie‘ verabreicht werden (2; V. 13/14). Diese Wirkung schreibt er einem Verfahren zu, das geradezu erkenntnikritische Dimensionen hat. Knapp verdichten es die beiden Verse:

*Donnons, donnons quelque lieu à la folie, /
Que maugré nous ne nous vienne saisir* (V. 11/12).

Geben wir doch der Narrheit (bewusst) statt,
damit sie uns nicht (nur) unwillentlich erfasst.

⁵⁵ Sozzi, *Les Contes*; hier S. 254.

⁵⁶ Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*. Heidelberg: Winter ²1967. S 174: „Als künstlerischer Höhepunkt der französischen Novellistik des 16. Jahrhunderts sind heute die N.R anerkannt“.

Seine *devis* schaffen dafür einen (livresken) Ort, an dem die unbewussten Narrheiten der Lebenswelt inszeniert und öffentlich gestellt werden – als der eigentlichen Wahrheit des gelebten Lebens. Seine ‚Novellen‘ nehmen damit im Grunde schon hier Zuflucht zum *similia similibus* der Homöopathie, das er später ausdrücklich aufruft. Alles was über das gemeine Leben hinaus geht – die Gedankenwelten, denen die *Hommes pensifs* sonst nachgehen –, sind numinose, fremdbestimmte Zumutungen, ja Torheiten schlechthin (*folie*): ein unerhörter Umsturz der Denkrichtung. Sie erschüttert von Grund auf die Erkenntniswerte, die die *anima intellectiva* mit ihren Höhenverbindungen beansprucht. Gleichzeitig aber betont er so nachdrücklich das Wirkungsziel *plaisir* (V. 14), dass darin, anders als im *Decameron* oder dem *Heptaméron* der Marguérite de Navarre, unglückliche oder tragische Geschichten keinen Platz mehr haben können, weil sie die Leidenschaften der *anima vegetativa* entfesseln und den Einzugsbereich der *anima sensitiva*, die mentale Heimat der Novellistik verletzen. Das wiederholte Argument für diese diskursive Einschränkung lautet: das Weltgeschehen selbst hat ‚über Jahrhunderte‘ mehr als genug (*Assez assez*) Unglück gebracht (313; V. 9/12) – bis heute (*ces jours tant calamiteux et troublez*, so der Drucker in seinem Grußwort, 3). Derart bedrängend erscheint es, dass es literarisch nicht noch einmal bestätigt zu werden braucht.

Woher kommt diese abgründige Skepsis? Aus der Antwort geht die eigentliche Begründung für Bonaventures *comptes* hervor. Ausgeführt wird sie namentlich in der Präambel (13-19), allerdings eher verhüllt⁵⁷. Der Autor stand massiv unter Verdacht, der Reformation anzuhängen. Die Veröffentlichung seines anonym herausgebrachten *Cymbalum mundi* (1538) wurde von François I. höchstpersönlich gestoppt; der Sorbonne zur Prüfung vorgelegt, gehorsamst verworfen, öffentlich verbrannt und der Drucker und Verleger eingesperrt, wie auch Jean de la Garde, der es nachdruckte und dafür auf dem Scheiterhaufen umgebracht wurde⁵⁸. Nur durch Protektion von Marguérite de Navarre, der Schwester des Königs, blieb Bonaventure verschont.

Ausgangspunkt seiner Argumentation war auch hier ein unverdächtiger Topos, mit dem die Novellistik ihr körpernahes Vergnügungsangebot zu rechtfertigen pflegt: Melancholie, als der affektiven Grundstimmung der menschlichen Existenz. Sich auf sie zu berufen war religiös unverdächtig: sie entsprach der *miseria hominis* der orthodoxen Kirchenlehre. Doch er nutzt ihr ‚Krankheitsbild‘ (*malades*, 13) zunächst, um durchblicken zu lassen, dass all die herrschenden Richtwerte hohl und leer sind, die sie in einem helleren Gemütszu-

⁵⁷ Eingehend gewürdigt von Pabst, *Novellentheorie*, S. 175-186, der den – ernsthaften – Autor als Dichter vom antidoktrinären internen Dichter als Pantomime unterscheidet.

⁵⁸ Zur Rezeptionsgeschichte der Schrift vgl. Wolfgang Boerner, *Das ‚Cymbalum mundi‘ des Bonaventure des Périers. Eine Satire auf die Redepraxis im Zeitalter der Glaubensspaltung*. München: Fink 1980; hier Kap. I, S. 10.

stand hätten erscheinen lassen sollen. Angesichts des Argwohns von François I. war es kühn, seine *contes* mit dem Versagen der Staatsräson zu begründen. Ihm dienen sie als ‚Medizin‘ (13) gegen den zeitgenössischen Unfrieden im Machtkampf zwischen Franz I. und dem (habburgischen) Karl V. Zwar wurde 1538 in Nizza ein Waffenstillstand vereinbart; für Bonaventure jedoch ein ‚Topf ohne Henkel‘, d.h. ohne Aussicht, dass er hält (*on ne sçavoit par ou le prendre*; 13). Wirklich brisant ist die Implikation: der ‚allerchristlichste König‘ von Frankreich ist zwar politisch mit der Kirche verbündet, folgt aber nicht im selben Maße ihrer Lehre: er ist nicht bereit ‚Frieden‘ (*la paix*) zu schließen, obwohl ihn die heiligen Schriften zum Gebot und zur Verheißung machen⁵⁹. Dieser Unfrieden im Namen des christlichen Gottes ist in den Augen Bonaventures eine der großen, deprimierenden *folies* (2; V. 11) seiner Zeit. Jacques Yver’s Novellenzyklus *Le Printemps* (1572) wird ihn seinerseits mit dem dritten Religionskrieg von 1570 motivieren. In Bonaventures Perspektive weiß darüber hinaus auch das Staatsprinzip keine moralische Autorität hinter sich wie noch in den *Cent Nouvelles Nouvelles*, von der sich die melancholisch gekränkten Natur des Menschen hätte befrieden lassen können.

Noch tiefer eingelassen in seinen Text ist der wahre Grund für diesen staatspolitischen Widersinn: in ihm offenbart sich eine kranke Verbindung zu Gott. Wäre denn von ihm als dem Herrn der Welt nicht eine Friedensgeste zu erwarten gewesen? Bonaventure: auf ihn kann man lange warten (*en attendant qu’elle* [i.e. *la paix*] *se face de par Dieu*; 13) – er greift nicht ein. Frieden ist daher ungreifbaren Mächten ausgeliefert – der Mensch machtlos (*n’est pas en notre puissance*; 14). Daran lässt sich nichts ändern (*une chose irremediable*; 14). Die *Nouvelles Récréations* leiten damit ihre Notwendigkeit aus derselben transzendenten Ungeborgenheit her wie die anderen Beispiele auch. Weitere ließen sich hinzufügen.

Im gleichen Atemzug schließt er noch einen anderen, methodischen Zweifel an. Sein Bekenntnis zum – rhetorischen – *stilus humilis* (15) rechnet kaum verhohlen mit der wissenschaftlichen Textauslegung nach dem mehrfachen Schriftsinn ab: ‚meine Erzählungen (*comptes*) enthalten keinen allegorischen, mystischen [...] Sinn‘ (15). Der humanistische Philologe verwirft damit die überkomplexen Wahrheiten der theologischen Exegese und damit ihren Anspruch auf verbindliche Erkenntnis – ebenso wie ihre seriöse (*serieux*) Wissenschaftssprache (180), die sich mit ‚Gedankenstrenge‘ beglaubigt: auch das für Bonaventure eine der großen *folies* der Zeit. Diese hatte er bereits im zweiten Dialog seines *Cymbalum mundi* satirisch am Beispiel der Suche nach dem Stein der Weisen bloßgestellt. Sie dient ihm als Allegorie der geoffenbarten Glaubenswahrheit, deren Zeugnisse durch die kirchlichen Glaubenswächter in zahllose Bruchstücke zersplittert werden und sie dadurch zu einer unendlichen Su-

⁵⁹ Vgl. etwa Joh. 14, 27: ‚*Frieden hinterlasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch*‘.

che nach ihnen veranlasst werden⁶⁰. Dagegen setzt er seine Volkssprache, die, wie schon Laurens, ohne Begrifflichkeiten und Kommentar (*Il n'y fault ny vocabulaire ne commentaire*; 15) auskommt und sich so gerade den Einfachen im Geiste verständlich machen kann.

Politik, Glaube und Wissenschaft, so wie sie zeitgenössisch institutionalisiert sind, haben für Bonaventure das Seelenleben der *anima sensitiva, vegetativa* und – *intellectiva* einer doktrinären Hierarchie unterworfen, die die Bedürfnisse des gelebten Lebens weitgehend unterschlägt. Diese geistige Lebensarmut war es, die den melancholischen Notstand bewirkt und seinen Novellen den Boden bereitet.

Umso mehr hängt jedoch alles davon ab, wie sie dieses profane Heilswerk auszuführen vermögen. Bonaventure stellt die Frage selbst und gleich doppelt. Er trifft eine Grundsatzentscheidung, aus der alles Weitere hervorgeht. Seine Devise: „das Beste, was der Mensch tun kann, ist *Bene vivere et laetari*“ (14). Damit sieht er sich auf sich selbst zurückgeworfen: er muss sich darauf besinnen, was in *seiner*, nicht in übermenschlicher Macht (*puissance*) steht. Voraussetzung ist abermals Rationalismuskritik auf zeitgenössische Weise. Sie gilt dem *enseignement* (14), humanistisch der höchsten Redeform der Rhetorik, dem *docere*⁶¹. Deren Gedankenführung verlangt, Worte sich logisch folgen zu lassen, sie zielgerichtet und nützlich einzusetzen. Es ist der Sprachgebrauch der *anima intellectiva*, deren theologisch-philosophische Lehrgebäude die rhetorische Bestimmung propagandistisch überziehen.

Dem begegnet Bonaventure mit seinen Novellen und ihrem niederen Stilregister. Sie stehen für nichts Geringeres als einer eigenständigen Denkweise. Sein Schlüsselbegriff ist *resjouissance* (13/14) bzw. *recreation* (Titel; 16); deren Wirkziel Wiederherstellung eines melancholisch gekränkten Gemüts durch Lebensfreude (*joyeux / bien vivre*; 14) und deren Mittel *laetari / plaire / rire / plaisant*. Sie setzen das rhetorische Affektregister des *delectare* um. Ihm traut Bonaventure also zu, was der Verstandestätigkeit der Denker (*Hommes pensifs*; 2) nicht gelingt. Seine Lösung hat System. Sie greift ihrerseits das Inszenierungsschema auf, das der Novellistik insgesamt eine Einheit in der Funktion verleiht: deutlicher als anderswo führt er das Vergnügen seiner *comptes* (14) auf seine „medizinische“ Quelle zurück. „Lachen wir“ ruft er mit Verve den Lesern zu, „mit Mund, Nase, Kinn, Hals und allen unseren fünf Sinnen der Natur“ (14), um schließlich deren systematischen Ort anzugeben: „von ganzem Herzen“ (ebda.) – es ist die *anima sensitiva (cuer)* und deren psychophysische Denkweise, zu der die Temperamentenlehre anleitet. Für melancholische Trübungen des Gemüts sieht sie als Gegenindikation sanguinischen Frohsinn vor. Der Witz, der

⁶⁰ Vgl. Bonaventure des Périers (?), *Cymbalum mundi*. Texte établ. et prés. p. Peter H. Nurse, Genève: Droz 1983, S. 12.

⁶¹ Ueding, *Rhetorik*: „Beweisen ist Sache der Notwendigkeit“ (Cicero); S. 279.

Wortwitz, die Schlagfertigkeit, Geistesgegenwart, spontane Reaktionen zeugen in seinen Novellen von einer emphatischen, sinnlichen Intelligenz. Um sie im Leser anzusprechen – wir *alle* verfügen von Natur aus (*nature!*) über sie – inszenieren seine *devis* bewusst Fälle von Narrheit und Torheit (*folie*), in die wir unbewusst verstrickt sind, um in der Abweichung vom Sollverhalten, vom *sensus communis*, genau wie Jouberts psychosoziale Theorie des Lachens es analysiert (*Car l'ignorance an l'âme est naturelle*)⁶², an die Wahrheit des ‚gesunden‘ Menschenverstandes zu appellieren. Selbst eine ‚inhumane‘ Reaktion schließt er nicht generell aus, wie die letzte Novelle zeigt, in der der Ehemann die Untreue seiner Frau als ‚animalisch‘ (*beste*) verurteilt und sie ertrinken lässt (312). Der Autor gestattet seiner Geschichte keinen ethisch korrekten Widerruf wie Boccaccio in der Griselda-Novelle (X; 10). Geradezu programmatisch setzt dann die zweite Erzählung mit drei Fällen von lachhafter Tumbheit (*folz*; 19) ein, die Macht über alle sozialen Stände hinweg hat.

Noch eine andere, bitterböse Abgrenzung nimmt er auf der Grundlage der Temperamentenlehre vor. Mit ihrer Hilfe bestimmt er auch den Begriff von Fiktionalität (*faindre*; 15), die er ausdrücklich auch seinen Geschichten zugesteht. Lag gerade über ihnen nicht das verbreitete Vorurteil, dass Dichter lügen? Bonaventure fängt es jedoch insoweit auf, als auch er seine Fälle in eine entschieden chronikalische Schreibweise einlässt und sie damit nahe an den Verstehenshorizont seiner Lebenswelt bindet. Poetologisch gesprochen: er geht bereits mit einem Begriff von Wahrscheinlichkeit um, der kaum schon von einer Aristoteles-Rezeption, vielmehr von der Rhetorik und ihrem *aptum* beeinflusst sein dürfte. Die Namen seiner Protagonisten: es kann gut sein, betont er, dass sie ‚nicht wahr‘ sind. Ich wollte sie absichtlich fingieren (*faindre [...] tout expres*; 15). Sie sind, wie ihre Geschichten, mithin erfunden, damit ihr – die Leser – sie nicht allzu ernst nehmt (16).

Andererseits würden sie jedoch ihre Funktion, das *plaisir* (16) verfehlen, wenn es nicht so gewesen sein könnte. Jeder soll sie auf sich und seinen Erfahrungshorizont ja beziehen. Insofern vermessen sie ihrerseits den Spielraum dessen, was menschlich, allzumenschlich, unmenschlich ist. Auf ihre heitere Art machen sie gleichwohl affektiv die Grenzen und Lizenzen des Ethos bewusst.

Wie ernst es Bonaventure damit meint, zeigt sich dort, wo er den wahren Begriff von Fiktion veranschlagt. Er tut es nur andeutungsweise, weil es einer Häresie gleichkommt. In Frage gestellt sieht sich nicht unmittelbar Gott selbst, sondern die Wege zu ihm. Der humanistische Philologe macht es an der scholastischen Hermeneutik, namentlich an den Sinnen fest, die über den Literalsinn hinausgehen, am allegorischen und mystischen (15). Sie werden satirisch bloßgestellt und als phantastisch abgewiesen. Was sind sie anderes, will dies heißen,

⁶² Vgl. Laurent Joubert, *Traité du ris*. Paris 1579; Nachdruck Genf: Slatkine 1973; S. 2 sowie S 86 f.

als scharfsinnige Distinktionen der Doctores der Sorbonne. Sie verdanken sich in Wahrheit spekulativer Interpretation, deutlicher gesagt: sie stellen mit dem Wort Gottes transzendenten Fiktionen her. Gewiss, sie sind höchst theo-logisch stringent. Und doch entstammen ihre Impulse in letzter Hinsicht der Einbildungskraft. Deren wahre anthropologische Quelle aber ist die *anima vegetativa*, nicht die *intellectiva*. Wohl vermag auch sie das menschliche Begehr nach Erkenntnis zu befeuern; sie selbst aber will mehr und anderes zeugen, nicht begrifflich vereinheitlichen. Wie sollen dann aber die Christenmenschen die göttliche Heilslehre aufnehmen, die doch für alle bestimmt ist? Auch von dieser erkenntnistheoretischen Seite her erscheint Gott entfremdet, ein Projekt zwar des menschlichen Bedürfnisses nach erlösender ‚Rekreation‘, die allerdings von sinnlicher Ansprache gerade absieht.

Von daher Bonaventures Rückzug ins bloß relativ Wahre (*vray*), von dem seine Geschichten wissen. Durch ihre einfache, eindeutige Sprache, gestützt auf die körpernahe Thematik von Erotik und Ignorantia⁶³, vermögen sie für sich zu sprechen. ‚Ihr habt keine Mühe zu fragen, wie das zu verstehen ist‘ (*Vous n'aurez point de peine de demander comment s'entend ceci*; 15). Der Autor kann die Quintessenz (*le pensément*) deshalb ins Belieben des Lesers (*à votre loisir*; 38) stellen⁶⁴. Mit Beliebigkeit hat es dennoch nichts zu tun. Er ist überzeugt, dass die volkssprachliche Hermeneutik seiner Novellen mehr zur Lebensfreude beiträgt (*laetari*) als spekulative Himmelsleitern. Denn auch seine populäre Methode der Wahrheitsfindung hat System. Sie gründet ihrerseits in der dreifaltigen Seelenlehre und dem medizinischen Heilsplan, der ihre ‚Krankheiten‘ psychophysisch von der Seite der Temperamentenlehre her behandelt. Ihr Inbegriff ist das – Rabelais’sche - Lachen⁶⁵. Dieses richtet sich danach, was den Sinnen gefällt. Da deren Wahrnehmung nach außen geht, haben sie einen Sinn für Realitäten, vermeiden dadurch die geistigen Überschüsse der *anima intellectiva*. Später wird der Mediziner Laurent Joubert Bonaventures Auffassung physiologisch-anatomisch bestätigen (*Traité du ris*). Er führt das Lachen auf eine affektive Doppelreaktion (des *coeur*, d.h. der *anima sensitiva*; 68) zurück, insofern es in uns – gleichzeitig – Vergnügen und Bedauern (*plaisir et tristesse*, 87) auslöst. Das eine hindert so das andere daran, exzessiv zu werden (86), sodass es nicht ins Tragische umschlägt (*on ne meurt*; 86). Diese Wirkung schreibt Bonaventure der gewaltfreien Anleitung durch die Novellistik zu. Ihre ethischen

⁶³ Joubert, *Traité du ris* (S. 2): „*l'ignorance est commune dès la nativité*“. Also nicht das Lachen (S. 231), die Beschränktheit ist im Grunde ‚*le propre de l'homme*‘.

⁶⁴ Entschieden so auch Sozzi, *Les Contes*, S. 374, der in der Abwesenheit einer Moral von der Geschicht‘ den Autor in die Perspektive eines Moralisten rückt.

⁶⁵ Das Eröffnungssonett Bonaventures enthält mehr als nur ein Echo auf das *Avis aux lecteurs* in Rabelais Roman *Gargantua* von 1534 (2. Ausgabe). Dazu Sozzi, *Les contes* ; S. 410.

Schadensfälle unterscheiden sich dadurch überaus menschenfreundlich von gebieterischen Moralauffassungen der Gegenreformation und Reformation, die mit Folter, Hexenjagd und Scheiterhaufen die Einhaltung ihrer fragwürdigen Ordnungen erzwingen wollten. Allein im Jahre 1535 wurden nahezu 400 Hexen, aber auch Ketzer öffentlich verbrannt⁶⁶.

Bonaventures Geschichten aus dem gelebten Leben tragen hingegen auf ihre beschwingte Weise zur Ausgestaltung des Niveaus ‚Mensch‘ zwischen Gott und dem Tier bei, wie es die Anthropologie von Pico della Mirandola in seinem Manifest über die *Dignitas hominis* frühneuzeitlich bestimmt hatte. Noch eine andere, subtile erkenntnistheoretische Verschiebung lässt er durchblicken. Die sarkastische Kritik an einer spekulativ verhärteten Einbildungskraft (*severité, rusticité, tetricité, gravité*; 18) bleibt nicht sein letztes Wort. Ausdrücklich als Autor (*l'autheur*) räumt er ganz am Ende seines Buches dieser verdächtigen menschlichen Begabung eine Funktion ein, die den Wirkungsauftrag seiner Novellistik abschließt. Je mehr der Kummer sich des Menschen ‚bemächtigt‘ (*chagrin qui vous empire*; 313, V. 7) und ihn tiefssinnig macht (*Tant plus songeards*; V. 8: eine Variante der *Hommes pensifs*; 2, V. 1), desto mehr neigt er dazu, einen Traum zu träumen (*en resvant ravassez*; V. 8), zu einer Evasion ins Reich der Vorstellungen aufzubrechen, in dem es anders wäre. Dieser – lustvollen, aber ebenerdigen – Gedankenflucht wollen die Novellen Bonaventures dienen. Er reserviert der Imagination damit eben den kulturellen Ort, den auch andere, ausdrücklichere Sammlungen für sie vorsehen: die Literatur. Es wird aber noch bis zur Encyclopédie, Kant oder Delille dauern, bis die Einbildungskraft als eigenständige und gleichwertige Instanz der Erkenntnis in die Systemgestalt des Menschen aufgenommen wird⁶⁷.

VII

Nicht zuletzt dieser freie, freizügige Umgang der Novellen mit ihren Lebenswirklichkeiten hat ihren Erfolg über drei Jahrhunderte hinweg gestützt. Die drei ausgewählten Beispiele decken repräsentativ, spätestens auf den zweiten Blick, die historischen Beweggründe dafür auf. Mehr oder minder ausführlich berufen sich alle novellistischen Sammlungen auf das – große – Bedürfnis nach lebensweltlicher Entlastung. Die Ursachen aber gehen weithin auf Erfahrungen von Kontingenz auf allen Ebenen der Wahrnehmung zurück. Insofern erweist sich die Funktion, nicht die Gattung als ersten Bestimmungsgrund novellistischen Erzählens. Dem entspricht der zeitgenössische Erklärungsrahmen. Ihm liegt die

⁶⁶ Vgl. *Bonaventure Des Periers's Novel Pastimes and Merry Tales*. Übers. und eingel. R. C. und V. A. La Charité; Univ. Press of Kentucky 1972; S. 17.

⁶⁷ Vgl. dazu Rudolf Behrens, etwa „Französische Imaginationstheorien des 18. Jh. in kultur- und ideologegeschichtlicher Sicht. Ein perspektivierender Aufriß“ (zus. mit J. Steigerwald). In: ders. / Jörn Steigerwald, *Aufklärung und Imagination in Frankreich (1675 – 1810)*. Berlin / Boston: de Gruyter 2016; S. 1-29.

Seelenlehre der drei menschlichen Vermögen und die vier Komplexionen der Temperamentenlehre zugrunde. Dass die Fallstudien der Geschichten gerade nach dem psychisch-physicalen Krankheitsbild der Melancholie entfaltet werden, röhrt in letzter Konsequenz von einer tiefen weltanschaulichen Beunruhigung her. Man darf sie im Prinzip auch dort unterstellen, wo sie nur mittelbar, in der Gegenreaktion, dem dringend gebotenen Vergnügen thematisiert wird. Als Ursache aber heben sie jene existentielle Unbeständigkeit ins Bewusstsein, die dann im Begriff von Kontingenz die mythologische Wegbereiterin, Fortuna⁶⁸, ablöst und zu einem Grundzug von Modernität avanciert. Was die Novellistik davon weiß, ist jedoch noch höchst lebensnah empfunden. Ihre Fallstudien führen mal um mal vor, dass, wer lebt, stets in Geschichten verstrickt ist⁶⁹. Dahinter aber steht die bedrängende Frage, wie der Bann der Bedingtheiten nicht nur akut, sondern ein für alle Mal zu lösen wäre. Das Spätmittelalter war dabei auf die rechtgläubigen Antworten verwiesen, die allbekannten, aber unvorhersehbaren Anfechtungen der Lebenswelt mit den Zusagen der Vorsehung aufzufangen. Die anspruchsvollen Novellensammlungen haben diesen sensiblen Zusammenhang unter der brisanten Perspektive bearbeitet, was wirklich geschieht, wenn Pest, Krieg, Religionskämpfe, Machtherrschaft oder Unglück diese Glaubensgewissheiten hier und jetzt beim Wort nehmen. Man darf ihre Reaktionen durchaus frühneuzeitlich nennen, insofern sie die Frage nach dem letzten Grund menschlichen Daseins nicht philosophisch / theologisch, sondern bildsprachlich / allegorisch stellen: hohen Anschauungswert hatten dabei Paradiesvorstellungen. Wo sie aufgerufen werden, sind sie jedoch durchgehend mit dem Index des Idealen, des Fiktiven versehen und damit als unerreichbare Wunschbilder entkräftet. Bonaventure bezieht sich überhaupt auf keinen Idealort mehr; Marguérite, aber auch Jacques Yver's *Printemps* oder Jeanne Flore's *Comptes amoureux* bescheiden sich mit einer arkadisch stilisierten Idylle⁷⁰. Vor dem Hintergrund des *Decameron* darf dies als ein Symptom für die Schwere der seelischen Krankheit dieser zerstrittenen Zeit gelten.

Was also bleibt? Eine fundamentale Erkenntniswende. Das Versprechen von Glück und Ewigkeit nach dem Tode kann nicht länger Maßstab weltlicher Lebensführung sein. Wirklich gewiss ist nur irdische Kontingenz und Tod. Allein über sie können wir mit Gewissheit verfügen. Insofern hat alles, was pas-

⁶⁸ Die selbst kontingente Entfaltung ihrer schillernden Bedeutungsgeschichte hat Sibylle Appuhn-Radke rekonstruiert: „Fortuna“; in: *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*; Bd. X (2005); S. 271-401.

⁶⁹ Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch*. Mit einem Vorwort von H. Lübbe, Frankfurt: Klostermann ⁵2012. Grundfrage: „Was Menschsein eigentlich ist“: sie wird seinerseits auf die *anima triplex* zurückgeführt, in deren Rahmen das unhintergehbare Verstricktsein in Geschichten als eigentliches Sein erfahrbar ist (im zentralen Kap. 14; S. 146-157).

⁷⁰ Vgl. Wehle, *Novellenerzählen*: S. 162 ff.

siert, seine Gültigkeit, da es möglich, wenn auch nicht notwendig, aber mit dem Zufall und dessen aleatorischer Wahrheit wahlverwandt ist. Andererseits gewinnt Novellistik ihr eine andere Seite ab, die günstigen Gelegenheiten, um mit einem Witzwort, einer schlagfertigen Replik eine Situation zu bereinigen; mit List über Narrheit, mit einem Einfall über Dummheit, mit ‚urbanitas‘ über ‚rusticitas‘ zu triumphieren und mit ‚curiosa et erotica‘ Stumpf- und Trübsinn zu vertreiben. In diesen Wechselfällen also lässt sich der Sinn und Zweck des gelebten Lebens aufspüren. Er hält sich an das, was jeweils der Fall sein kann. Endgültig irgendwo ankommen zu wollen würde sich mithin im Lebensfremden verlieren. Deshalb müssen – im Prinzip – die Novellen immer weitererzählt werden. Nur so halten sie die Frage nach dem Menschen offen. Unausdrücklich, aber intensiv praktizieren sie damit bereits eine performative, statt einer deterministischen Anthropologie. Dafür steht deren historisches Sinnbild des ‚Herzens‘, das als solches die Lebensart der *anima sensitiva* verkörpert. Das humane Anliegen dieser Novellistik gilt deshalb dem Ethos, dem sympathetischen Gemeinsinn, der auf einen anhaltenden Sinnbildungsprozeß zwischen Logos und Eros beruht und auf das narrative Lebenselixier der Imagination vertraut. Sein Kriterium ist der Erhalt eines ‚gesunden‘ Menschenverständes. Diesem *bene vivere* dient das Vergnügen, das die Novellen bereiten wollen.

Liest man sie als Bewusstseinsdiagramme der Zeit, dann lässt sich beobachten, dass bereits mit dem *Heptaméron* der Marguérite de Navarre (1558/9) eine vorbarocke, das höfische Milieu stilisierende Verschiebung des novellistischen Interesses hin zum Diskurstypus der ‚histoires tragiques‘ einsetzt. Die Geschichten werden ungleich länger; romaneske Abenteuer bestimmen zunehmend das Geschehen; eine meist nur latente oder sprichwörtliche Moral von der ‚Geschicht‘ wie bei Bonaventure weicht einer lehrhaften, rechtgläubigen Doktrin, Spuren der Religionskriege. Das Vergnügen, das auch sie ankündigen, besteht mehr und mehr in der Erregung von Pathos, *movere*, statt dem *delectare* des Ethos. Die Geschichten werden erzähllogisch straffer durchgestaltet; das Wort insgesamt erkennbar mehr unter das Regime von Raison gestellt⁷¹. Die offene Form der Novellen schließt sich und bildet ausgerundetere Kurzerzählungen. Die Rezeption der Poetik des Aristoteles bewirkt dann eine weitere strukturelle Verdichtung und mündet in eine *doctrine classique*, die die Wirkung von Literatur ungleich enger von ihrer Gattungslogik abhängig macht. Das spontane, leibnahe Urteilsvermögen, mit dem die populäre Novellistik alles Kanonische und Kategorische unterläuft, hat sich dadurch jedoch keineswegs verloren. Im Gegenteil: es sichert seinen anthropologischen Anspruch vielmehr nur außerhalb der Literatur und wird – moralphilosophisch⁷².

VIII

⁷¹ Vgl. Wehle, *Novellenerzählen*, S. 151 ff.

⁷² Umfassend dazu Louis van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie du regard moraliste*. Les presses de l'université de Laval 2005.

Drei Beispiele seien dafür genannt: Montaignes *Essais*; Descartes' *Les Passions de l'âme* und Pascals *Pensées*⁷³. Sie teilen mit der Novellistik nicht nur ihren Sammlungscharakter, die Einzelstellung ihrer ‚Stücke‘ (*Montaigne*), ihren anekdotischen Charakter⁷⁴ und ihre numerische Reihung, die keine innere Folgerichtigkeit und einen gedanklichen Zielpunkt zulässt. Die Fülle ihrer Einzelteile erzeugt auf ihre Weise ein offenes Gefüge, das geradezu programmatisch als Formprinzip zugelassen wird. *Montaignes Essais* ließen sich in 107 Einheiten unterteilen; Descartes legte das Seelenleben in 212 psychophysische Momente auseinander; Pascal hat seine ‚Gedanken‘ mehr als 900-fach wieder aufgenommen. Diese kreisende, nomadische Denkbewegung deutet jedoch auch in ihrem Fall keineswegs auf kompositorisches Unvermögen. Sie bildet vielmehr ein stilgerechtes Spiegelbild: die offene Form dient dem offenen Denken über die *conditio humana*. Nicht auf Synthese, auf ‚Metamorphose‘ laufen die Lebensprozesse hinaus, und so auch wollen sie festgehalten werden⁷⁵.

Warum und wie – damit hat Montaigne ein Leben lang gerungen. Was in der Novellistik die über die Menschheit verhängte Melancholie, sind für ihn die problematischen Früchte vom Baum der Erkenntnis: *la maladie naturelle de l'esprit*⁷⁶. Der Intellekt ist ein *traître* (818), weil er die Wahrheit nicht kennt. Seine vielfältigen ‚transzendenten Anwandlungen‘ erschrecken ihn (1114); effektiv herrscht überall nur – unabsehbare – ‚Diversität und Varietät‘ (1111 f.). Ihnen gerecht werden kann nur eine Wahrheit als fortgesetzte Suchbewegung (*la (re)chercher*; ebda.)⁷⁷. Sie hängt unmittelbar mit menschlicher Selbsterfahrung

⁷³ Vgl. dazu den Ansatz von Karlheinz Stierle, der die anthropologische Frage nach dem Menschen im Hinblick auf die Französische Klassik exemplarisch an Pascal, La Rochefoucault, Racine und Madame de Lafayette entwickelt: „Die Modernität der Französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil“. In: *Französische Klassik. Theorie/Literatur/Malerei*. Hg. Fritz Nies und Karlheinz Stierle, München: Fink 1985 (Romanistisches Kolloquium 3), S. 81-133.

⁷⁴ Vgl. dazu *Anekdotisches Erzählen: zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*. Hg. Christian Moser / Reinhard Möller, Berlin / Boston: de Gruyter 2022, sowie *Der Essay als „neue“ Form*. Hg. Andreas Mahler, Wiesbaden: Harrassowitz 2022 (mit bes. Rücksicht auf Montaigne).

⁷⁵ Vgl. Montaigne: „*Le premier goust que j'eus aux livres, il me vint du plaisir de la Metamorphose d'Ovide*“ (I, 26). Montaigne, *Essais*. Ed. J. Balsamo / M. u. C. Magnien-Simonin. Paris: Bibl. dela Pléjade 2007; S. 1114. Seitenzahlen in Klammern nach dieser Ausgabe. Dazu François Rigolot, *Les Métamorphoses de Montaigne*. Paris (PUF) 1992 – eine Studie über den Autor.

⁷⁶ Dazu Bernard Sève, „*Inventif et déréglé: l'esprit selon Montaigne*“. In: ders., *Montaigne. Des règles pour l'esprit*. Paris: PUF 2007; S. 45-60.

⁷⁷ Vgl. dazu Helmut Pfeiffer, *Montaignes Revisionen. Wissen und Form der ‚Essais‘*. München: Fink 2018; S. 56/57 u. ö.

(*la connaissance de moy-mesmes*; 429) und Selbstgenuß zusammen⁷⁸. Die unendliche Verschiedenheit menschlicher Handlungen (1112) ebenso wie die zahlreichen Formen, die die Vernunft – *anima intellectiva* – annimmt (1111), sowie der ständige Wandel der Welt (*le monde n'est qu'une branloire perenne*; 844) setzen uns der Fortuna, dem Zufall aus, der deshalb auch die *fricassée* der *Essais*, ihre sprachliche Wiedergabe bestimmt. Dadurch ist es kaum möglich, diese ständige Wandelbarkeit (*perpetuelle mutation*) auf beständige und unveränderliche Gesetze zu bringen (*les lois fixes et immobiles*; 1112). Gewiss ist uns nur der Tod. Von ihm her ist also das Leben (82 ff.) lebenswert zu machen. Dessen natürlicher Antrieb aber ist die Voluptas (83 / 884), das Selbstverwirklichungsziel der *anima vegetativa* (*le dernier but de notre visée, c'est la volupté*; 83). Ihre Lust zur ‚tumben‘ Triebbefriedigung (885) verwandelt sich jedoch in Lebenslust (*à bien vivre*), wenn sie frühzeitig mit dem Gedanken an den Tod (*à bien mourir*; 429) konfrontiert, damit im Zaum gehalten wird (83). Dann kann sie in Gestalten der Imagination (*fantaisie*) ein anthropologisches Zentrum etablieren⁷⁹, in dem der ‚Stachel des Fleisches‘ (1086) und die ‚fixen und unveränderlichen Gesetze‘ (1112), nach denen der Verstand (vergeblich) strebt, ihre Unähnlichkeiten (*dissimilitude*; 1111) austragen. Auf diese Weise entsteht Tugend, Ethos im Sinne Montaignes. Dessen – novellistischer – Lebenszweck ist das Vergnügen (*le plaisir est notre but*; 83)⁸⁰. In ihm aber artikuliert sich die erfreuliche (*resjouir*; 885) Mentalität, auf die die *anima sensitiva* aus ist, das herme-neutisch denkende ‚Herz‘ der menschlichen Natur (1112).

*

Bei allen Unterschieden der Methode und der Absicht darf im Hinblick darauf auch Descartes genannt werden. Hat er sich nicht genötigt gesehen, seinen *Meditationes de prima philosophia* (1641) die bedeutsame Abhandlung *Les passions de l'âme* (1649) zur Seite zu stellen?⁸¹ Die Leidenschaften sprechen die Sprache der ‚Körpermaschine‘ (*Med. VI, 17; 150*)⁸². Diese trägt sie unwillkür-

⁷⁸ Roland Galle hat diesen zirkulären Bezug des Menschen auf die Preisgabe Gottes als *summum bonum* zurückgeführt und in der eigenen Natur und ihren Begierden verankert. Vgl. „Genuß und Moral – (Montaigne, Pascal, Rousseau)“; in: *Poetica* 47 (2015), S. 223-288.

⁷⁹ Vgl. dazu die umfassende historische Situierung bei Karin Westerwelle, *Montaigne: die Imagination und die Kunst des Essays*. München: Fink 2002; bes. Kap. III.

⁸⁰ Dazu Marcel Conche, „*Plaisir et communication*“; in: ders; *Montaigne et la philosophie*. Paris (PUF) 2011; S. 79-109.

⁸¹ Text und Zitate nach der Ausgabe: René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*. Frz.-dt., hg. u. übers. v. Klaus Hammacher, Hamburg: Meiner ²1996. – Stellenangaben in Klammern.

⁸² Descartes, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*. Neu hg. Lüder Gäbe, durchges. Hans Günter Zekl; Hamburg: Meiner ³1992. Stellennachweise

lich und unbewusst vor (ebda.), weil ihre Reaktionsweise radikal von derjenigen der Geistseele geschieden ist. Denn ‚ich lebe nur, solange ich denke‘ (*quamdiu cogito; Med. II, 6; 46 / ebenso VI, 9; 140*), sodass ‚ich ohne ihn [i.e. meinen Körper] existieren kann‘. Gleichwohl gehören sie zusammen (*Pass. Art. 30; 50*)⁸³. Seine vitalen Lebenszeichen machen sich ‚leidenschaftlich‘ bemerkbar, wollen mithin still gestellt werden, wenn ‚Geist, Seele, Verstand, Vernunft‘ (*mens sive animus sive intellectus; sive animus; Med. II, 6; 46*) – die *anima intellectiva* – absolut gesetzt werden. Nur mit ihnen würde man wahr und sicher die Existenz Gottes erkennen, sowie umgekehrt er wiederum uns allein befähigt, der menschlichen ‚res cogitans‘ Klarheit und Wahrheit zu vermitteln. Deshalb lehnt Descartes auch die aristotelische Lehre der *anima triplex* ab (*Pass. Art. 30/31; 50/51*).

Liegt dem aber nicht ein *circulus vitiosus* zugrunde? Hatte er am Ende seiner *Meditationes* deshalb das Gefühl, auch auf die rein menschlich-sinnlichen Bedingungen der Selbsterfahrung eingehen zu müssen und die ‚Leidenschaften der Seele‘ zu untersuchen? Um jedenfalls ihre ungeistigen Interessen zu minimieren, hielt er es für nötig, ihnen medizinisch-wissenschaftlich auf den Grund zu gehen und sie aus der dunklen Affektwelt ans Licht des analytischen Verstandes zu holen.

Im Laufe seiner Untersuchung verändert sich jedoch seine Absicht fast gegen seinen Willen. Er sieht sich zu dem Eingeständnis genötigt, dass im Grunde ‚keine menschliche Weisheit fähig ist, den Leidenschaften definitiv zu widerstehen‘⁸⁴. Stärker als jeder Vernunftgrund bewegt uns deren eigene Sprechweise: ihr Organ ist – auch hier – die Imagination (*Pass. 70-76*). Sie denkt emotional (*Pass. 74*), bestürmt uns mit täuschenden Einbildungen (*fantaisie; Méd. VI, 3; 130 / Pass. 320*), die uns zwar in der ‚Art von Zufällen‘ (*toutes sortes des rencontres; ebda.*) herausfordern, in Wirklichkeit aber unserem Begierungsvermögen (*Desir; 322*) hörig sind. Dessen anthropologischer Sitz im Körper, die libidinöse *anima vegetativa*, lässt sich daher nicht länger als geistiger Fremdkörper ausscheiden. Descartes muss sich schließlich eingestehen, dass sie über eine eigene, wenn auch kreatürliche Wahrheit der Liebe verfügt:⁸⁵ schon gegen Ende der *Meditationes* war er darauf gekommen (*aliquid in eo [i.e.*

im Text nach dieser Ausgabe. Hier *Med. VI, 17; S. 150*: „*hominis corporis. quantum tenus machinamentum*“. Umfassend dazu: Martin Schneider, *Das mechanistische Denken in der Kontroverse: Descartes‘ Beitrag zum Geist-Maschine-Problem*. Stuttgart: Steiner 1993. Er geht allerdings nicht auf das Wechselspiel mit den *Passions de l’âme* ein.

⁸³ „*il est besoin de scavoir, que l’âme est veritablement jointe à tout le corps*“.

⁸⁴ „*il n’y a point de sagesse humaine qui soit capable de leur [i.e. les passions] resister*“ (*Pass. 320*).

⁸⁵ Auf Liebe als Grundaffekt hat K. Hammacher in der Einleitung seiner Ausgabe besonders verwiesen. Vgl. *Descartes: Leidenschaften*, S. LIV ff.

corpus] sit veritatis; Med., VI, 12; 144). Diese Revision verdankte sich der Einsicht, dass die *natura corporea* (*Med.* VI, 3; 132 / VI, 100; 142) über ein eigenes Urteilsvermögen gebietet, das sich auf zwei namhafte Maßgaben stützt. Zum einen: die *anima vegetativa* weiß zu unterscheiden, was für uns gut und was schlecht ist (*notre bien et notre mal*); was Trauer und Freude bereitet, Liebe oder Haß hervorruft (*Pass.* 228 ff.), uns angenehm oder unangenehm berührt (*Med.* VI, 14; 146) – vor allem was Schmerz- und Lustgefühle verursacht (*Med.* VI, 104; 148).

Daraus lassen sich schließlich auch die ‚Heilmittel‘ (*Pass.* 320) gegen alle Auswüchse der Leidenschaftsnatur (*Pass.* 322) ableiten. Gewiss, da jetzt, durch seine Schrift, das ganze Alphabet der Gefühle bekannt ist, hat der Verstand die Möglichkeit, sich prophylaktisch auf sie einzustellen (*accoustumez à faire reflexion; Pass.*; 322) und selbst dem Walten der Fortuna (*Pass.* 324) – Kontingenz – vorzubeugen. Wirklich heilsam aber erweist sich zuletzt etwas anderes. Die wissenschaftliche Affektlehre Descartes‘ endet geradezu mit einem *salto vitale*: da die ‚Leidenschaften der Seele‘ mit starken Emotionen im Bunde stehen (*le plus emouvoir; Pass.*, 324), ist ihnen am ehesten psychotherapeutisch beizukommen. Das Mittel erster Wahl besteht darin, *plaisier* zu erzeugen! Dieses sinnenfreundliche *delectare*, das Erregungsniveau der *anima sensitiva*, würde selbst der Geistseele guttun. Hat Descartes dabei unausgesprochen – wie Montaigne – an die *fantaisies* der Literatur gedacht? Seine Abhandlung endet mit einem Triumph eben der gemäßigten Sinnlichkeit, zu der sich die Novellistik bekennt: ihr spricht er ‚am meisten Süße des Lebens‘ zu! (*gouster le plus de douceur en cette vie; Pass.*, 324).

Bemerkenswert genug: weder die Wahrheiten der Philosophen, denen der Gott der *Meditationes* Pate steht, noch die Liebe, die der Glaube lehrt, lassen sich letztlich als Schutzhilfe gegen die ‚bitteren‘ Anfechtungen der Seele (*l’âme*; ebda.) aufbieten. Es ist das Begehrungsvermögen der ‚körperlichen Natur‘, das sich der Geistnatur bedient, um dem lebensnahen Leben entgegen zu kommen und es mit affektiver Erkenntnis zu bewahrheiten.

*

Pascals *Pensées* in diesen Zusammenhang einzubeziehen empfiehlt sich nicht nur, weil sie intensiv mit Montaigne und Descartes korrespondieren. Ihr Anstoß geht seinerseits zugleich von einer *conditio humana* aus, die unter einer abgründigen *Misère de l’homme* leidet und dialektisch das menschheitsgeschichtliche Grundbedürfnis nach Glück (*Tous les hommes recherchent d’être heureux*; 591; 583)⁸⁶ hervorruft, dem allumfassenden Gut des Menschen (*bien universel*; 592).

⁸⁶ Text nach B. P., *Oeuvres complètes*. 2 vol., éd. Michel de Guern, Paris 2000 (Bibliothèque de la Pléiade); Bd. 2, S. 541 ff; hier *Pensée* 4, S. 544 – Zitate nach

Von daher die kardinale Frage, wie es zu erlangen wäre. Seine Antwort setzt religiös an: Pascal ist ein leidenschaftlicher Gottsucher⁸⁷. Er forciert damit, ins Offensive gewendet, ein Grundmuster der Beunruhigung, dem schon die Novelistik gefolgt war. Er trägt dem Rechnung, indem er einen großartigen Versuch unternimmt, gegen die Tendenzen der Zeit zumindest einen *deus absconditus* (681 u.ö.) zu retten. „Wir besitzen also weder die Fähigkeit zu erkennen, was er [i.e. Gott] ist, noch, ob er ist“⁸⁸. Entscheidend aber ist, dass er sich Gewissheit nicht theologisch noch auch philosophisch, sondern im Rahmen einer Anthropologie des Sündenfalls erschließt⁸⁹.

Seit der Mensch im Paradies von Gott abgefallen ist, kann er Glück nur noch unglücklich, unter den Zeichen seiner ‚Misere‘, der Kontingenz (*mille accidents*; 583) und innerer Zerrüttung (*corrompu*; 581) erfahren. Sein Menschenbild zerfällt dadurch in eine Doppelnatürlichkeit (*Concevez donc que la condition de l'homme est double*; 581). Unversöhnlich (*contradiction*) wie Himmel und Erde stehen sich Begehrungs- (*Instinct*) und Verstandesvermögen (*raison*; 574) gegenüber. Nur auf eine Weise steht der gefallenen Natur des Menschen noch ein Ausweg aus dem ‚unendlichen Abgrund‘ (591/582) in seinem Innern offen: zuzugeben, dass er zwar von einer unendlichen Instanz – Gott – herkommt, aber unendlich von ihr geschieden ist – die beiden *infini* Pascals (551). Es konnte also nur noch darum gehen, *wie* es möglich wäre, sich heilsam auf den zu beziehen, der sich dem menschlichen Zugang gerade entzogen hat. Diese Paradoxie⁹⁰ hat Pascal zu einem ingeniosen Kommunikationsartisten gemacht. In seiner Gnade (*charité*) wollte Gott den Menschen sich dennoch nicht völlig selbst überlassen. Zumindest in den heiligen Schriften (*Ecritures*), „ist von Gott in menschlicher Weise die Rede“⁹¹, d.h., „figurativ“ (*Tout arrivait en figures*; 632), dem Leitbegriff von Pascals Heilssemiotik⁹². Deren Verkörperung schlechthin aber ist Jesus

dieser Ausgabe in Klammern. „*il [i.e. l'homme] veut être heureux et ne veut être qu'heureux, et ne peut ne vouloir pas l'être*“ (583).

⁸⁷ Blaise Pascal, *Pensées-Gedanken*. Ed. u. komm. Philippe Sellier. Aus dem Frz. V. Sylvia Schiewe, Darmstadt: Wiss. Buchgesell. 2016; S. 60.

⁸⁸ Vgl. Pascals programmatischen ‚Brief, der dazu bewegen soll, Gott zu suchen‘; ebda. S. 51-58.

⁸⁹ Vgl. dazu bes. die dt. Ausg. Blaise Pascal, *Gedanken*. Aus d. Franz. v. Ulrich Kunzmann; Kommentar von Eduard Zwierlein, Berlin: Suhrkamp 2012; hier etwa S. 270 f. – Zwierlein weist darauf hin, S. 270 f.

⁹⁰ Dazu Hugo Friedrich „Pascals Paradox. Das Sprachbild einer Denkform“. In: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 56 (1936; S. 322-370, konzentriert auf die Definierbarkeit des Undefinierbaren, aufgelöst in der Bewegung von Prinzipien (329).

⁹¹ „*il est parlé de Dieu à la manière des hommes*“; 635.

⁹² Vgl. das umfangreiche Unterkapitel XIX „*Que la loi était figurative*“; *Oeuvres II*, S.626-638.

Christus: wir kennen Gott nur durch ihn⁹³. Als ‚Messias‘ ist er der Hermes des christlichen Glaubens. Er hat dementsprechend auf vielfältige Weise figurativ Zeugnis abgelegt, da das gebrochene (*corrompu*) Bewusstsein des Menschen ein Ganzes, Einziges, Notwendiges (*unique précepte*) – einen Gott der *anima* – allenfalls zerstreut, in seiner nachbabylonischen Vielheit (*diversité*; 635) kennt. Mit der Konsequenz allerdings, dass figuratives Denken nie an ein finites Ziel (*l'unique but*; 954) kommen kann⁹⁴.

Wie aber sollte sich der Mensch dann noch im Namen Gottes ein Heilmittel für sein Elend erschließen? Angesichts dessen entscheidet sich Pascal für ein unorthodoxes, geradezu ‚modernes‘ Sinnbildungsverfahren, auf das, in unterschiedlichen Spielarten, auch Montaigne, Descartes und – die Novellistik setzen. Wer sich entlang der figurativen Zeichen (*il a donné des marques de soi visibles*; 595) auf die Suche begibt (*chercher*), bricht den ‚falschen‘ Literalsinn des Leibes gleichsam auf und spürt zumindest seinem verborgenen Spiritualsinn nach. Menschlichem Erkenntnisvermögen bleibt damit nur eine niemals endende Suchbewegung (*mouvement infini*; 954). Doch in einer solch nicht endenden Annäherung können wir wahrer Unendlichkeit inne werden (782). Bieten Pascal’s *Pensées* nicht die beste Anschauung für diese Methode, weil sie sie nicht nur entwickeln, sondern auch auf sich selbst anwenden?

Hoch sensibel aber ist, dass er ihr eine anthropologische Grundlage sichert. Die beiden ‚Prinzipien von Wahrheit, Verstand und Sinnlichkeit‘ sind einer ‚natürlichen Irrtumsanfälligkeit‘ unterworfen⁹⁵. Einzig unbelastet ist das Herz, die *anima sensitiva*. Solange es schlägt, lebt der Mensch; solange er sucht, empfindet er Gott. Sein erkenntnistheoretischer Vorteil: es entscheidet nicht. Darauf zielt Pascals berühmte Maxime: *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point*. So wie Systole und Diastole das organische und emotionale Leben in Bewegung halten, so soll auch das Denken in eine mentale Kardiologie überführt werden, die das Hin und Her zwischen Mensch und Gott, Himmel und Erde, Paradies und irdischem Elend, Verstandes- und Begehrungsvermögen am Leben erhält⁹⁶. Ihr dient letztlich Pascals Semiotik des verborgenen Gottes.

⁹³ „nous ne connaissons Dieu que par Jésus-Christ, mais nous ne nous connaissons nous-mêmes que par Jésus-Christ“; 675.

⁹⁴ Vgl. Lucien Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique*, Paris; NRF 1971; bes. S. 216 ff.: die *Pensées* verstanden als „ensemble des fragments“. Ihnen entspreche das Paradox als Denkform (220), Ausdruck einer tragischen Weltsicht, die das hermeneutische Moment allerdings gerade unterschlägt.

⁹⁵ „L’homme n’est qu’un sujet d’erreur naturelle. (...) Les deux principes de vérité, la raison et les sens (...), s’abusent réciproquement“ (555).

⁹⁶ Es kann also nicht darauf ankommen, wie Lucien Goldmann argumentiert, die *Pensées* wie die zerbrochenen Gesetzestafeln von Moses als Fragmente zu be-

Setzt diese Hermeneutik des Herzens aber nicht auf eine Erkenntnisweise, die, obwohl weithin unausdrücklich, gleichwohl auch den psychosozialen Erfolg der populären Novellistik ausmacht? Auch sie geht mit einer mehr oder minder verhüllten göttlichen Instanz um. Ihr erscheint sie allerdings weniger verborgen, als unzugänglich: sie stellt selbst die Kommunikation mit ihr in Frage. Von daher ihr spekulativer Rückzug aufs kleine Glück des Menschenmöglichen.

Hat nicht selbst Kant in seinen späten Jahren darauf Bezug genommen: *wir erkennen viel vor allen formalen Schlüssen, und die Vernunft setzt, was wir im Sentiment dachten, nur auseinander*⁹⁷?

handeln, als Anlauf zu ihrer Vervollständigung und Wiederherstellung ihrer verlorenen Ureinfalt. Vgl. *Le dieu caché*; bes. Kap. IX, S. 216 ff.

⁹⁷ Vgl. *Materialien zu Kants „Kritik der Urteilskraft“*. Hg. K. Kulenkampf; Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 (stw 60); Reflexion 748, S. 95.