

HANS SAUER
GISELA SEITSCHKEK
BERNHARD TEUBER (Hg.)

Höhepunkte des mittelalterlichen Erzählens

Heldenlieder, Romane und Novellen
in ihrem kulturellen Kontext

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Boccaccios Decameron oder die Kunst des Lebens

WINFRIED WEHLE

1 Boccaccios Absicht

Das *Decameron*, meinte Hermann Hesse, „ist das erste große Meisterwerk europäischer Erzählkunst“.¹ Wer wollte diesem Urteil widersprechen! Eine andere Frage ist freilich, warum es zu diesem Rang und Ansehen gekommen ist. Gewiß, Giovanni Boccaccio (1313 - 1375) kann „wunderbar lebendig“, so Hermann Hesse, erzählen. Doch das allein wird es nicht sein: Auch Marcel Proust ist zum Klassiker der Weltliteratur geworden und ertränkt den Leser beinahe in den Windungen, Nebenarmen und Stauungen seiner Satzfügung. Sind es die deftigen Geschichten, mit deren einschlägiger Anziehungskraft Boccaccio selbst rechnete? Wohl kaum, denn nicht etwa die ungleich pikanteren *Sprichwortnovellen* des Antonio Cornazzano, sondern die des *Decameron* sind heute noch berühmt (und bei denen berüchtigt, die sie nicht gelesen haben). Sind es der Witz, die Geistesgegenwart, die überraschende Wende, die uns fesseln? Dafür gibt es in diesem Buch zu viele Personen, die das Leben oft grausam bestraft; und sie sind Boccaccio genauso wichtig wie die situationstüchtigen. Das *Decameron* ist mehr als all das. Es verdankt seine Bedeutung der Paradoxie aller Meisterwerke: Sie sind geblieben, weil sie etwas bleibend verändert haben. Es bedarf heute allerdings einiger Mühen, um dies noch nachzuvollziehen. Doch Boccaccio hat sich namentlich in der Einleitung zum vierten Tag sowie in seinem Schlusswort selbst damit auseinandergesetzt. Das belegt, dass er sich der Ungewöhnlichkeit seines Buches wohl bewusst war. Nicht zuletzt, weil es etwas zu sagen hat, das weit über seine Anlässe hinaus gültig bleibt. Dies sei hier behauptet. Mehr noch: Das *Decameron* vertritt, allem Anschein zum Trotz, ein zutiefst moralisches Anliegen. Es ist ein Buch über die Kunst des Lebens.

Was uns selbstverständlich erscheint, dass Literatur auf unsere Lebensverhältnisse eingeht, war zu seiner Zeit eine Provokation christlicher Lebenslehre. Namentlich die Bettel- und Predigerorden – Dominikaner, Franziskaner und Benediktiner – drangen mit immer drastischeren Bildern und Beispielen auf die Verachtung des diesseitigen Lebens zugunsten des jenseitigen. Irdische Freuden galten als der sicherste Weg zu ewiger Seelenqual. Wollte deshalb jemand, wie Boccaccio im *Decameron*, gegen diese mächtige Bewegung der Weltverneinung einen gewiss provisorischen, aber doch eigenen Sinn des Lebens formulieren, hatte er gute Gründe, diese Absicht nicht offen auszusprechen. Deshalb hat er, was er sagen wollte, vielfach verkleidet. Statt Botschaften zu verkünden, erzählt er lieber Geschichten und lässt sie für sich selbst sprechen. Deshalb auch knüpft er nach außen hin an eine unverdächtige Konvention an. Er verehrt sein Werk den ‚holden (jungen) Damen‘, wie es der Minnedichtung und den

¹ Hesse 1970, 348. – *Decameron* [Zehntagewerk] ist der Originaltitel des Werks. *Il Decamerone* ist eine ebenfalls weitverbreitete, moderne Bezeichnung.

Liebeshöfen vertraut ist. Ausdrücklich beruft er sich dabei auf die großen Vorbilder Guido Cavalcanti, Dante Alighieri und Cino da Pistoia (457).²

Im Grunde erhob er mit dieser Anlehnung an die Tradition jedoch einen unerhörten Anspruch. Unter der Hand stellte er sich, in aller Bescheidenheit, auf eine Stufe mit den Dichtern des hohen Minnesangs, setzte den ganz und gar ‚anspruchlosen Stil‘ (450) seiner Prosa mit der virtuosen Verssprache des ‚Süßen neuen Stils‘ (*dolce stil nuovo*) gleich. Wie lässt sich dies vereinbaren?

Der Autor gibt, zumindest auf den zweiten Blick, deutlich zu verstehen, wie er sein Werk selbst aufgenommen wissen wollte. Dabei geht er vom Publikum aus. Er rechnet mit zwei verschiedenen, ja gegensätzlichen Einstellungen zu seinem Buch. Die eine verkörpern eben seine ‚holden, müßigen Damen‘. Um ihren melancholischen Zustand zu lindern, muss er sich ihrer Sprache anbequemen. In ihrem goldenen Käfig aber finden die Interessen ihres Herzens ungleich mehr Nahrung als die ihres Geistes.

Der ‚Autor‘ charakterisiert sie daher, ohne sie im geringsten herabsetzen zu wollen, als ‚schlichte Gemüter‘ (1242). Um sie zu erreichen, bedarf es einer Sprache, die nicht ihr Verstandes-, sondern ihr Empfindungsvermögen anspricht. Unverstand wäre es, sagt er deshalb, den jungen Damen mit erlesener und hochgestochener Redekunst zu kommen (1242), also im Stile hoher Dichtung. In ihrer Weltabgeschiedenheit mache es gerade Vergnügen, wenn vor ihnen Fülle und Vielfalt des Lebens ausgebreitet wird. Sie haben ja Zeit. Ihrer äußeren Ereignisarmut tut es gut, wenn sie zumindest innerlich bewegt werden. Deshalb darf, ja muss ihre Lektüre ausholend und entsprechend ‚leicht‘ sein (1242 f.).

Man sollte sich vom galanten oder bescheidenen Ton des Autors nicht ablenken lassen: Unter dem anmutigen Gewand der Unterhaltung entwirft er nichts Geringeres als eine Theorie der Dichtkunst. Denn mit Bedacht hat er dieser naiven ‚Sprache der Bilder‘ die ganz andere ‚Sprache der Bildung‘ gegenübergestellt. Die bedeutsame fünfte Novelle des sechsten Tages hat dies zu verstehen gegeben. In einer Art wechselseitigen Erhellung der Künste klärt der ‚Autor‘ am großen Maler Giotto seine eigene Kunstauffassung. Er unterscheidet mit seltener Ausdrücklichkeit zwischen einem Sehen mit den Augen, das ‚die Unwissenden, die einfachen Menschen‘ pflegen, und einem Schauen mit dem inneren Auge, dem Intellekt, das dem durch Wissen weise gewordenen zusteht (724). Letzteres verlangt einen kultivierten Geist. Dieser fühlt sich angesprochen, wenn die Aussage – rhetorisches – Maß und Ziel hat und stilistisch erlesen ist (1242f.); er erwartet Gelehrsamkeit und ‚Wissenschaft‘. Er hat einen feinen Sinn für alles (*assottigliati*); man muss ihn nicht mit lang ausholenden Geschichten ergreifen; er begreift mit ‚wenigen Worten‘. Kurz: Er denkt nicht anschaulich-bildlich, sondern begrifflich-abstrakt; will den Dingen ‚ernst und besonnen‘ auf den Grund gehen (1239). Boccaccio nennt diese Leserschaft die ‚Verständigen‘ (*intendente persona*), weil sie den Verstand einsetzen. Dadurch geht ihnen mehr auf als gesagt wird: der tiefere Sinn der Dinge.

² Die Seitenangaben beziehen sich auf die kritische Ausgabe des *Decamerone* von Branca 1965; die Novellen werden mit römischen Ziffern angegeben,

Erst diese Vorstellung Boccaccios vom Publikum vermag eines der großen geistigen Wagnisse seines Werkes zu erschließen. Denn genau betrachtet widmet er seine ‚schlichten‘ Geschichtchen keineswegs nur denen, die kurzweilig unterhalten, sondern auch, ja geradezu denen, die geistig gefordert sein wollen! Immer wieder bedeutet der ‚Autor‘, dass er sich vor allem an die Verständigen unter seinen Lesern wendet. Dem entspricht die Selbsteinschätzung seines Werkes, dass er sich damit weder vom Parnass noch von den Musen entfernt habe (458): *Er hält das Decameron für hohe Dichtung!* Wie aber kann dieses Buch durch ‚die tiefsten Täler‘ (449) so hoch hinaus wollen? Boccaccios Lösung: Er hat das *Decameron* ‚zweisprachig‘ angelegt. Sein Einfall ist, wie vieles, nicht neu. Er knüpft an die einflussreiche Lehre vom mehrfachen Schriftsinn an. Sein Bezugspunkt ist gewiss Dante, über den er Vorlesungen in Florenz hielt. Dessen *Göttliche Komödie* war ein strahlender Sieg der Literatur über die (dominikanische) Theologie und ihr sinnenfeindliches ‚Bilderverbot‘. Dante hatte dazu aus der ‚Allegorie der Theologen‘ eine ‚Allegorie der Dichter‘ abgeleitet. Mit ihrer Hilfe erhob er für die Dichtung formell den Anspruch, mit ihren schönen, aber ‚lügnerischen Erfindungen‘ gleichwohl den Sinn der Welt ermitteln zu können.³

Boccaccio äußert sich ungleich verhaltener. Und doch überschreitet er seinerseits noch einmal radikal die Position Dantes. Er wendet die ‚Allegorie der Dichter‘ auf einen Gegenstand an, der jede zeitgenössische Vorstellung von Dichtung beleidigt. Was waren die Begebenheiten und Vorfälle seiner Geschichten schon? Nichts im Vergleich zu den großen, geschichtsmächtigen Heldensagen in den Epen Homers und Vergils; nichts im Vergleich zu Dantes Jenseitswanderung. Und was noch schwerer wog: Seine Novellen, jede für sich vorgetragen, schließen sich nicht zu einer durchgehenden Geschichte zusammen. Dadurch können sie streng genommen weder allegorisch zu einem Gesamtsinn wie bei Dante zusammenlaufen, noch exemplarisch wie die biblischen Geschichten oder die Anekdoten der Laienpredigt für eine vorab garantierte Lehre eintreten. Boccaccio teilt zwar durchaus die Begier seiner Zeit nach ansprechenden Geschichten, doch er verändert ihren Auftrag grundlegend. Er versteht sie nicht als angenehme Einkleidung feststehender Lebenswerte; viel eher als Anleitung, sich diese Lebenswerte erst zu bilden.

2 Der Sinn der Geschichten

Wenn das *Decameron* dennoch einen großen Gedanken umschließt – diese Erwartung weckt es durch die Widmung an die Verständigen und Lebensklugen –, dann einen anderen als bisher und auf andere Weise. Boccaccio hat sein Buch so angelegt, dass die Novellen gewissermaßen zweimal zur Rede gestellt werden: einmal im Blick auf die Bedeutung, die sie für sich selber haben; und einmal im Blick auf das, was sie den zehn jungen Leuten bedeuten, die sie sich gegenseitig erzählen. Was das *Decameron* seinen Lesern zu sagen hat, erwächst also erst aus dem Zusammenspiel der erzählten

³ Zu Dantes Allegorie-Begriff siehe oben den Beitrag zu Dante, besonders Abschnitt 2.

Geschichten mit den Geschichtenerzählern. Der wörtlichen Bedeutung wird im Rahmengeschehen eine übertragene Bedeutung zugeordnet. Dennoch stehen die bei den Ebenen nicht mehr zueinander wie Litteralsinn und Figuralsinn in der ‚Allegorie der Dichter‘. Unter der Hand haben sie ganz neuartige Beziehungen aufgenommen, und gerade an diesem Umschlag lässt sich die Zeitverschiebung zwischen der *Göttlichen Komödie* Dantes und der ‚Menschlichen Komödie‘ Boccaccios ablesen.

Nicht als ob die allegorische Verbindung des Diesseitigen mit einem Jenseits kein Problem mehr wäre und alle Ohnmacht der menschlichen Existenz aus dieser Welt geschwunden wäre. Im Gegenteil: Das Große Sterben zu Beginn des *Decameron* erinnert unerbittlich an ihre Nichtigkeit. Dennoch vermochte der Bürgersinn der Florentiner dem Leben offenbar einen, und sei es auch nur prekären, Glanz des Lebenswerten abzugewinnen. Immerhin war ihre Stadt zur edelsten unter den italienischen Städten (12) aufgestiegen. Unterhalb der endgültigen Erlösung des Menschen werden demnach Lösungen auf Zeit denkbar. Sie bilden Sinn im Horizont eines Lebens oder von Generationen. Später wird man sagen: geschichtlichen Sinn. Die irdische Passage des Menschen hat darin einen Wert nicht nur vom ewigen Ziel in Gott her, sondern will auch als Weg für sich bewältigt sein. Gewiss, die Verkündigung der Kirche gab strikte Anweisungen, wie er nicht zu verfehlen war. Doch lief alles auf die asketische Faustregel hinaus: Verweltlichung ist Sünde, nur Vergeistigung wahres Glück. Zwischen diesen beiden Extremen nimmt Boccaccios *Decameron* gleichsam eine dritte Position ein, radikaler noch als das Purgatorium in der *Göttlichen Komödie*: Es rekonstruiert den Menschen unterwegs in der Endlichkeit; ausgerichtet auf sein fernes Ziel zwar, aber vorderhand beschäftigt mit den Nöten des Weges. Für ihn kann es sehr wohl Sinn machen, die Welt auch als Durchgang zu kennen: Man kommt besser durch. Gefragt sind dann vor allem praktische Tugenden der Geschicklichkeit, der Klugheit, des Wissens. Sie bilden eine Art Kunst des Daseins, eine *ars (bene/recte) vivendi*.

Wie alles Menschliche kann auch sie nur provisorisch sein. Deshalb lässt sich nicht ein für allemal festsetzen, was richtig und falsch ist. Christliches Heil stand, als Offenbarung, für alle Zeit fest. Weltliches Glück hingegen muss von Fall zu Fall, von Geschichte zu Geschichte neu ermittelt werden. Vieles spricht dafür, dass es dem *Decameron* vor allem um diesen Prozesscharakter eines menschlichen Sinns von Welt geht, und dies gerade wegen des gravierenden geistigen Notstands, den die Pest heraufbeschworen hat: „Aller menschliche Verstand und Vorsorge war gegen sie wertlos“ (13). Sie erzwingt dadurch zwar die Einsicht, dass ‚nichts in dieser Welt beständig, alles vielmehr in ständigem Wechsel begriffen ist‘ (1244). Boccaccio zieht daraus jedoch gerade nicht den christlichen Schluss der Weltverachtung. Er geht der Gegenfrage nach: Wie kann man mit dieser Endlichkeit leben? Wenn alles so unbeständig ist, ist denn dann nicht wenigstens darin Beständigkeit? Dann hätte die Welt zumindest darin eine wenn auch beschwerliche, weil ganz negative Gesetzmäßigkeit. Auf Gesetze freilich lassen sich Ordnungen aufbauen. Und genau darauf scheint, wenn nicht alles trügt, der ‚Autor‘ des *Decameron* hinauszuwollen. Deren Kernstück ist eine philosophische Einsicht: Ob etwas als nützlich oder schädlich, gut oder schlecht, anständig oder unanständig angesehen wird, geht nicht auf eine Eigenschaft der Sache, sondern auf das Urteil des Betrachters zurück. Unsere

Wertungen sind im Grunde alle ‚relativ‘: ‚bezogen‘ auf den, der sie abgibt (1240). Und bedingt: Wann befasst man sich schon mit etwas, ohne bereits ein Interesse, eine Einstellung, ein Vor-Urteil mitzubringen. Wer die Geschichten des *Decameron* ‚mit verdorbenem Gemüt‘ liest, wird alles verwerflich finden. Selbst die heiligen Schriften sind ja gegen Widersinn nicht gefeit (1241). Diesem Problem von Sein und Schein war bereits die erste Geschichte des *Decameron* gewidmet. Ser Cepparello, ein Ausbund an Verwerflichkeit, wird schließlich nur zum Heiligen Ciappelletto, weil man ihn für heilig hält. Gott allein kennt die Wahrheit; uns bleibt nichts als der trügerische Schein (47). Dennoch sind wir nicht völlig blind: Es bleibt uns immerhin die Möglichkeit, uns zumindest Klarheit über die Absichten zu verschaffen, die *wir* mit etwas verbinden. Zur Selbsterkenntnis taugt menschliche Erkenntnisfähigkeit durchaus. Und darin liegt unsere Chance, die niederen Beweggründe unserer Natur abzufangen, indem wir unser Begehren als Hindernis für das Begehren des anderen – und umgekehrt – sehen. Sündhaftes Wollen lässt sich in moralische Tugend verwandeln, wenn man untereinander Einvernehmen herstellt. Dann kann eine Gemeinschaft derer entstehen, die sich verständigt haben und in diesem Sinne Verstand besitzen. Ohne Frage bleibt das unendlich weit hinter einem Glück des – himmlischen – Paradieses zurück. Es ist jedoch erheblich mehr, als wenn jeder tut, was ihm gerade sein Bedürfnis rät. Die Pest am Eingang des *Decameron* hat drastisch vor Augen geführt – das war ihre Aufgabe –, welches Chaos die Leidenschaften anzurichten vermögen. Deren ‚Eigensinn‘ verliert jedoch dann viel von seiner Rücksichtslosigkeit, wenn er an ‚Gemeinsinn‘ gebunden wird. Dieser Gemeinsinn erkennt eine mittlere Lebenswahrheit an, zwischen einer absoluten Vergeistigung in Gott und der flüchtigen des Sinnenglücks. Er hat nichts Immerwährendes wie die Gesetze des Schöpfers, die Boccaccio als Höchstgrenze nicht in Frage stellt. Aber er umfasst mehr als einen einzelnen und ein einzelnes Leben bewegt. Er begründet eine Wahrheit des Normativen. Sie hält fest, was jeweils als recht, anständig und ehrenwert gilt. Solche ethischen Vorstellungen sind langlebig. *Sie* heben den kurzen und unübersichtlichen Verlauf einer irdischen Existenz in der Erfahrung des Bewährten und Humanen auf.

Dafür hat das *Decameron* Stellung bezogen. Um sie zu entwickeln, war für Boccaccio die Pest eine Notwendigkeit (12). Sie hat alle sittlichen Maßstäbe als haltlos erwiesen und alles Leben auf einen moralischen Nullpunkt gebracht. Boccaccio nahm sie als eine schicksalhafte Ausnahmesituation, in der man ohne Rücksicht auf bestehende Sitten und Gebräuche – sie galten ja nicht mehr – eine neue, widerstandsfähigere Gemeinschaftsidee bedenken musste. Er hat diese Revision in der *lieta brigata*, der vergnügten Erzählrunde des Rahmens Ereignis werden lassen. Die zehn jungen Leute haben sich aus der bedrängten Stadt gerettet und begehen ihr Leben als Fest. Doch diese Distanz gibt ihnen gerade die Möglichkeit, sich auf andere Weise umso intensiver mit ihr zu befassen: in Gestalt ihrer Geschichten. Da sie im Übrigen selbst nie persönlich betroffen sind, wird ihnen die Welt auf diese Weise objektiv. Dem kommt entgegen, dass sie auch weder mit ihrem Lebensunterhalt noch untereinander Probleme haben. Keine Altersunterschiede, kein Bildungsgefälle trennen sie. Im kultivierten Sonntagsleben der Zehn erzeugt Boccaccio also eine ideale Situation, um den zerrütteten Alltag theoretisch zu machen. Sie setzt lebensweltliches Handeln aus, um es sprachlich behandeln zu können.

Das ist jedoch nicht der einzige Vorteil ihrer schönen Gemeinschaft. Der ‚Autor‘ hat Wert darauf gelegt, unter ihnen auch alle Standesunterschiede auszuschalten. Jeder ist Souverän und Untertan in einem. Diese Gleichstellung gilt vor allem auch für die Novellen, die sie austauschen. Alle, voran Dioneo, Boccaccios wichtigster Erzähler, dürfen vorbringen, was ihnen mitteilenswert erscheint, und jedem ist erlaubt, frei darüber zu urteilen. Ihre Geschichten müssen auch nichts beweisen, haben also keinen vorgegebenen Auftrag. Im Gegenteil: Jede belegt gerade, was alles der Fall sein kann. Boccaccio knüpft zwar an das zeitgenössische Verfahren an, das Beispiele anführt, um Moral zu vermitteln, verkehrt es jedoch geradezu ins Gegenteil. Er schlägt die Wechselfälle des Lebens nicht mehr über den Leisten einer feststehenden Lehre. Ihm begegnet sie zuerst in Gestalt zahlloser Geschichten. Sie geben eine Vorstellung von dem, was alles geschehen kann. Wer sich deshalb einen Begriff vom – rechten – Leben machen will, der muss sich von seinen Geschichten belehren lassen. Dies gilt umso mehr, als ihr Gesetz ja das der Unbeständigkeit alles Irdischen ist. Es bringt immer neue Ereignisse hervor, deren Sinn stets aufs Neue ermittelt sein will. Um den irdischen Aufenthalt des Menschen weltlich zu begreifen, muss Sinn deshalb als unabschließbarer Prozess der Vermittlung und Verständigung angelegt werden.

So gesehen verkörpert die *brigata* eine der kühnsten Ideen Boccaccios: Ein vom Menschen ausgehender Begriff des Menschen ist keine Sache des Gehorsams, sondern der Absprache. Humanität lässt sich nur gemeinschaftlich, kommunikativ gewinnen. Bezogen auf die zerrüttete Peststadt Florenz: Die beste Grundlage einer Kommune ist Kommunikation. Die zehn jungen Leute setzen sich über eine bloß autoritäre und darum ‚passive‘ Sittlichkeit hinweg, weil der ‚Erzähler‘ dem Menschen zutraut, sich selbst sittlich zu beschränken. Eröffnet dieses Werk dann aber nicht schon das humanistische Plädoyer für eine *dignitas hominis* („Würde des Menschen“)?

3 Die Pest und ihre Bedeutung

Boccaccio bleibt jedoch nicht auf halbem Wege stehen. Er verändert nicht nur das Verfahren der Sinnbildung, er entwickelt auch einen neuen Sinn fürs Leben. Man tut gut daran, sich dabei wiederum der Führung des Erzählers anzuvertrauen. Obwohl er mit seinem Werk die betäubten Damen erheitern will, mutet er ihnen zu Beginn einen wohlkalkulierten Schock zu: die nichts beschönigende Anatomie der Pest in Florenz (ein Meisterwerk rhetorischer Prosa). Wie soll aber ausgerechnet die Melancholie der Gesellschaft diejenige in ihren Herzen vertreiben? Trotzdem, der Erzähler beharrt darauf: Für seine Absichten ist die Pest eine Notwendigkeit! Warum, sagt er nicht. Aber er gibt uns damit immerhin zu verstehen: Das *Decameron* will von der Pest her erschlossen werden.

Den Betroffenen erschien der Schwarze Tod als die Katastrophe schlechthin. Er richtete ein Chaos an, weil er unvorbereitet, schnell und massenhaft tötete. Zugleich stürzte er das öffentliche Leben in haltlose Anarchie. Der Zerfall aller Gemeinschaftlichkeit machte den Weg frei für das ärgste Übel der Seuche: Wer auf die anderen keine Rücksicht mehr nimmt, wird unsittlich, er lässt der primitiven Natur des Menschen freien Lauf. Sie aber kennt nichts anderes als die bare Selbsterhaltung. Wer

nur noch auf ihre Stimme hört, verfällt, wie der Chronist Villani zur selben Zeit urteilte, in den Stand der Unmenschlichkeit, der ‚Tierheit‘, wie Boccaccio sagt (17). Er klagt es im Schema der verkehrten Welt an: Die Leute hätten den Verstand verloren, während die Tiere abends von selbst in die Ställe zurückkehrten, „als ob sie mit Vernunft begabt gewesen wären“ (25). Mit einem Wort: Die Pest hat die animalische Natur und die moralische Kultur des Menschen radikal entzweit.

Hinter diesem sittlichen Notstand tut sich jedoch ein noch weit schlimmerer, ein theoretischer Abgrund auf: Ärzte und Theologen, die physische und die metaphysische Wissenschaft waren machtlos. Ihre Hilflosigkeit bezeugte allen, dass ihre Auffassung vom Menschen unzulänglich war. Selbst die *Doctores* der Sorbonne in Paris kannten nur ein – fragwürdiges – Heilmittel: früh, schnell und lange zu fliehen. Über die empfindlichste Erschütterung der Epidemie wurde freilich am wenigsten gesprochen: dass sie keinen Sinn ergab. Ihr Sterben unterschied nicht. Blindlings warf sie alle nieder – Arme und Reiche, Einfache und Edle, Kranke und Gesunde, Fromme und Sünder, Weltliche und Geistliche und vor allem die Kinder. Die Pest, nicht etwa die Bürger von Florenz, hat über die ‚herrliche Stadt‘ Unordnung und Unsitte gebracht (12). War das noch mit dem Walten eines gerechten Gottes zu vereinbaren? Letztlich stürzte das große Sterben den – christlichen – Sinn des Lebens in eine schwere Krise und mit ihm die Autoritäten, die ihre Macht von dort ableiteten.

Wie aber war der moralische Verfall, wie der geistige Erklärungsnotstand abzuwenden? Die Beschreibung der Pest führt eine ganze Skala der unterschiedlichsten Verhaltensweisen zwischen asketischer Weltabsage auf der einen und hemmungsloser Lebensgier auf der anderen Seite an. Eine davon – auf sie kam es Boccaccio an – hat er an der *brigata* („Schar“) der Zehn untersucht. Mit welcher Einstellung reagieren sie, die wohlhabenden jungen Leute, auf die körperliche und geistige Krankheit der Gesellschaft? Sie fliehen, wie so viele andere, um ihr Leben und, mehr noch, ihre „Ehre“ (27ff.) zu retten. Auf die Zerrüttung von Anstand, guten Sitten und Rechtschaffenheit – um es mit einem Leitwort des *Decameron* zu sagen: der *costumi* – antworten sie mit einem perfekten Gegenbild: ihrem untadeligen Landleben, einer nicht minder extremen Kultivierung ihrer Existenz. Ihr Verhalten entspricht bester gesellschaftlicher Konvention.

Doch genau hier setzt Boccaccios Kritik an. Ihre schöne Ordnung ist auf bedenkliche Weise exklusiv erkaufte. Nur außerhalb der Gemeinschaft der anderen kann sie bestehen. Erschwerend kommt hinzu, dass sie ihre Ehre nur erhalten können, indem sie die anderen meiden. Wer so handelt, dient allerdings nicht dem Gemeinwohl, sondern höchstens sich selber. Die *brigata* bringt sich damit in einen krassen Gegensatz zur Not der Zurückgebliebenen. Ihre Lebensform verstößt eklatant gegen das Grundgesetz der Menschlichkeit, das über dem Eingang des *Decameron* geschrieben steht: *Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti* („Eine Eigenschaft der Menschen ist es, Mitleid mit den Niedergeschlagenen zu haben“). Sie demonstrieren zwar formal vollendete Gesittung, lassen es aber an der rechten Gesinnung fehlen. Ihr Fest auf dem Lande steht also im Zeichen eines schweren Missverhältnisses: Um ihre guten Sitten zu erhalten, führen sie ein Leben, das nur auf Kosten ihrer Mitmenschlichkeit möglich ist. Das ist der Konflikt, der dem *Decameron* zugrunde liegt. Boccaccio betreibt auf diese Weise Sozialkritik. Wer die geltenden Normen nur um ihrer selbst willen erfüllt, handelt

letztlich selbstsüchtig. Die Vorbildlichkeit der Zehn hat ein starkes Motiv in ihrer Eitelkeit, der Welt und sich selbst zu gefallen. Sie kreisen um den Erhalt ihrer Ehre, als ob es keine anderen Sorgen gäbe, und verfallen damit insgeheim der Sünde der Mondänität (Weltzugewandtheit). Von daher betrachtet, und erst von hier aus, gibt diese weltliche Komödie zu erkennen, dass sie auf ihre Art eine Handlung hat, die in einer unerhörten Begebenheit gipfelt: Die jungen Leute wollten der verdorbenen Stadt solange fernbleiben, bis die Pest vorüber ist, Ordnung und Ehre wieder ihr Recht erlangt haben. Nach nur 14 Tagen brechen sie jedoch ihren Aufenthalt ab, verlassen den Lustort, kehren in die Peststadt zurück. Was ist geschehen? Die Antwort ist ebenso einfach wie schwerwiegend: Sie haben sich hundert Geschichten erzählt. Diese haben ihre Gesinnung von Grund auf verändert. Anders gesagt: Die Novellen haben eine Novellierung ihrer moralischen Einstellung bewirkt.

4 Leidenschaft und Moral, Natur und Konvention

Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei, wo Boccaccio die Wurzel des Übels sucht. Aufs Ganze gesehen sind das Generalthema des *Decameron* die *appetiti* des Menschen, seine Leidenschaften, unsere Triebnatur. Die Größe Boccaccios besteht darin, dass er der christlichen Praxis widersteht, über die menschlichen Triebe nur schlecht, als Ursache von Sünde, zu reden; zu wiederholen, dass nur der gut sei und richtig handle, der strikt unterdrückt, was ihn von Natur aus bewegt. Boccaccio geht demgegenüber ein riskantes moralisches Wagnis ein. Seine Geschichten gehen der Frage nach, was der Mensch ist, bevor Glaube, Recht und Brauch ihm eine zweite Natur angepasst haben. Die Freizügigkeit vieler seiner Geschichten hat darin ihren Grund. Sie ist Bestandteil seiner moralischen Erkundungen zum Phänomen Mensch.

Erstaunliches kommt dabei zutage. Boccaccio setzt, auch zahlenmäßig, am wundensten Punkt unseres Fehlverhaltens an: an der Ignoranz. Dumm ist in seinen Augen, wer, wie die zweite Novelle des zweiten Tages zeigt, sich und seine Natur nicht kennt. Ein ebenso reicher wie alter Advokat nimmt sich eine junge Frau.⁴ Die Ehe wird für sie eine arge Diät. Ein anderer raubt sie. Der ist zwar weniger reich, aber sonst tüchtiger. Am Ende will sie zu ihrem rechtmäßigen Ehemann nicht zurück. Die ehrenwerten Damen der *brigata* loben ihr Verhalten, verlachen den Alten. Er hat die menschlichen Naturgesetze missachtet. Klugheit ist, sich selbst im Verhältnis zum anderen zu begreifen. Damit nicht genug. Solche Dummheit ist zugleich eine Gefahr für eine recht verstandene Tugend. Einfalt verführt Klügere dazu, sich ungestraft egoistisch zu verhalten, wie viele Geschichten – etwa die von Calandrino (IX, 3) – illustrieren. Ignoranz erleichtert es, Begierden unsozial, d.h. auf Kosten anderer, zu stillen. Damit macht sie sich zur Gehilfin des Lasters (1042). Nicht dem Mangel an Intelligenz gilt die Kritik der *brigata*, sondern dem, der aus Erfahrung nicht klug geworden ist.

Etwa siebzig der hundert Fälle untersuchen den Menschen in Situationen, wo ihn

⁴ Zum Topos des *senex amans* siehe auch den Beitrag zu Chaucers *Canterbury Tales*, bes. 6.2.

Amor erfasst: Liebesleidenschaft gilt ja als erste unter den menschlichen *Passiones*. Boccaccio sieht in ihrer Unwiderstehlichkeit und Macht jedoch nicht nur einseitig eine Gefahr. Sie ist ihm vielmehr ein Naturereignis. In der grausamen ersten Novelle des vierten Tages kann Ghismonda, im besten Liebesalter, nicht wieder heiraten, weil ihr Vater, Prinz Tancredi von Salerno, sie nicht verlieren will. Doch sie findet einen ihrer würdigen Geliebten, Guiscardo. Der Vater entdeckt das Verhältnis, es kommt zu einem Streitgespräch über das menschliche Leidensvermögen. Der Vater verurteilt Ghismondas Verhalten formalistisch: im Namen persönlicher und ständischer Ehrenhaftigkeit (*onestà, virtù*). Dem antwortet sie naturrechtlich: Sie bekennt sich skandalös zu ihrem ‚sinnlichen Verlangen‘ (469). Diese *concupiscentia* – sie benutzt das Sündenwort der Kirche – stehe ihrer Jugend nach den Gesetzen der Natur, wie sie sagt, zu. Damit hat sie die spontanen Antriebe des Menschen umfassend als ein Naturrecht anerkannt. Der Vater freilich stellt seinen bedrohten Standeskodex brutal wieder her: er vernichtet den Anspruch der Natur, indem er Guiscardo töten lässt. Die *brigata* schlägt sich in diesem wie in anderen Fällen auf die Seite der Natur und heißt anderenorts selbst den Ehebruch gut, wenn die Ehe diesem natürlichen Begehren nicht Folge leistet.

Andere Geschichten führen diesen neuartigen Naturgehorsam vielfältig aus. Zwei bahnbrechende Umwertungen der menschlichen Kreatürlichkeit ragen heraus: Die Natur sei, heißt es in VI, 2, Regentin der Welt. Amor sei ihr erster Diener. Denn es gebe nichts, was er nicht vermöchte, erläutert die neunte Novelle des siebten Tages. Man darf unterstreichen: Unsere Natur ist der Ursprung unseres Handelns (§47). Als solche, betont die Einleitung zum vierten Tag, hat sie nicht nur Macht, sondern geradezu eine eigene moralische Gesetzmäßigkeit (459)! Boccaccio lässt keinerlei Missverständnis aufkommen: Sein Lob erkennt die Natur als das menschliche Tatprinzip an. Ja, im Grunde ist schon er an die Schwelle der Einsicht gelangt, dass der Sinn der menschlichen Kreatürlichkeit – Kreativität ist (349). Unsere Natur ist von sich aus also weder gut noch böse, nur vital; ihr einziges Interesse ist die Erhaltung des Lebens. Gefährlich wird sie nur im Rahmen der Handlungen, für die sie der Mensch kraft seiner anderen Grundausstattung, der *ragione*, der Vernunft, einsetzt. An ihr liegt es, ob, wie das Beispiel Amors zeigt, das natürliche Verlangen zum Schaden des anderen oder zum Wohle aller gewendet wird. Sie entscheidet letztlich, ob wir ihre Energie sinnvoll nutzen. Hier setzt das *Decameron* an. Die Todesangst der Pest konnte alle moralischen Schranken niederreißen, weil sie die menschliche Natur falsch berechnet hatten. Wer die Leidenschaften massiv ächtet, wie die asketische Weltverleugnung der Zeit es nahelegt, muss damit rechnen, dass, wie Sigmund Freud später sagen wird, das Verdrängte phantastisch entstellt wiederkehrt. Eben dies geschieht in der Pest. Deshalb bedarf es einer Moral, die die menschliche Natur nicht aussperrt, sondern sozialverträglich eingemeindet.

Boccaccio hat diese Auffassung an herausgehobener Stelle vertreten: in der letzten Novelle (X, 10; 1217 ff.), der rührenden, unbarmherzigen und so missverständlichen

Geschichte der Griselda.⁵ Es war einmal ein junger Markgraf von Saluzzo, der, gedrängt, eine Frau zu nehmen, zur großen Verblüffung aller ein bettelarmes Mädchen, eben Griselda, erwählt. In einer Märchenhochzeit macht er sie zur Gräfin. Hier würde die Geschichte vom Aschenputtel enden, das seinen Prinzen gefunden hat. Bei Boccaccio bildet sie jedoch nur den Auftakt zu einer unerhörten Leidensgeschichte. Der Graf unterzieht seine Frau einer Reihe von Prüfungen, wie sie nur die Grausamkeit der Märchen kennt. Zunächst lässt er ihr die Tochter, dann den Sohn in der Absicht wegnehmen, sie umzubringen. Schließlich jagt er sie selbst mit Schimpf und Schande zurück in die Hütte ihres Vaters, um eine andere zu heiraten. Als er sieht, dass sie all diese unmenschlichen Kränkungen mit übermenschlicher Beherrschung erträgt, holt er sie zurück. Sie feiern eine zweite Hochzeit und lebten, wie es heißt, in Ehren glücklich und zufrieden bis an ihr Ende.

Schlüsselfigur dieses moraldidaktischen Märchens ist nicht Griselda, sondern Graf Gualtieri (Walter). Er leitet das Geschehen und kommentiert es. Er selbst hat es von Anfang an als Tugendspiegel für seinesgleichen geplant. Sein rätselhaftes Verhalten ist von der Ursache her aufzulösen: Seiner Ehefeindschaft liegt ein radikaler Zivilisationszweifel zugrunde. Man kann, sagt er sinngemäß, von den guten Sitten (einer Frau) nicht auf eine hohe Sittlichkeit schließen. Dem gesellschaftlichen Betragen (*costumi*) zu glauben, wäre Torheit. Wo also ist sie zu finden, woran zu erkennen? Zunächst, und hier beginnt die neue Tugendauffassung des Grafen, muss man sie mit dem Herzen suchen – eine kühne Absage an jedes gesellschaftliche Kriterium. Und zum Beweis wählt er eine Frau unter den Ärmsten der Armen. Vor der versammelten Grafschaft lässt er sie nackt ausziehen, um sie anschließend wie die Tochter des Königs von Frankreich neu einzukleiden. Es ist eine zeichenhafte Handlung: Durch ihre Heirat wird ein reines Naturkind mit einem raffinierten Kulturmenschen zusammengebracht. Sie verkörpert, was der Mensch von Natur aus wahrhaftig ist und hat: natürliche Identität. Er dagegen, was beste gesellschaftliche Kunst aus ihm gemacht hat: ein Vorbild seines Standes. Das ist gewissermaßen die moralische Versuchsanordnung der Geschichte. Wie lässt sich dieser Gegensatz vereinbaren? Zunächst sieht es ganz danach aus, als ob die Frau mit den Kleidern auch ihre Identität wechselte. Ist sie, und Natur allgemein, also nur Rohstoff, der für sich selbst nichts, der erst in der Formung durch die Gesellschaft etwas wert ist? Um dies zu prüfen, unterzieht der Graf seine Frau diesen empörenden Prüfungen. Keine der Unmenschlichkeiten, die er ihr antut, erschüttern jedoch ihren Glauben daran, dass, was er tut, recht getan sei. Daraus spricht nicht falsche Unterwürfigkeit. Vielmehr setzt sie unbeirrbar über den Anschein hinweg, dem er sie aussetzt, weil ihr natürliches Empfinden ihr sagt, dass der, der sie um ihrer Natürlichkeit willen mit dem Herzen gesucht hatte, sich selbst zu seiner Ordnung bekennen muss. Ihre unerträgliche Geduld ist deshalb Ausdruck ihres unerschütterlichen Vertrauens in seine Menschlichkeit. Am Ende bestätigen sie sich gegenseitig. Er hat seiner Welt vorgeführt, dass es zwar unumgänglich ist, gesellschaftliche Vernunft

⁵ Diese Geschichte wird auch wieder in Chaucers *Canterbury Tales* erzählt (vgl. den entsprechenden Beitrag in diesem Band, besonders Abschnitt 6.4).

anzunehmen. Doch diese vermag im Umgang miteinander nur die Konvention aufrechtzuerhalten. Treten außergewöhnliche Belastungen ein – die Prüfungen der Frau; im größeren Rahmen die Pest –, kann sie nur bestehen, wer in der tieferen Vernunft des Herzens, der natürlichen Sittlichkeit gegründet ist. Andere zu achten ist richtig; aber erst wer von sich abzusehen vermag, wie Griselda, handelt auch gut.

Diese ‚Moral von der Geschichte‘ hat jedoch einen hohen, geradezu nachmittelalterlichen Preis. Griselda ist nach den Prüfungen eine andere als zuvor. Ihre Leiden haben zwar die Menschlichkeit bewusst gemacht, die sie von Anfang an, aber unbewusst besessen hatte. Schon ihre Tochter könnte, denkt sie, nicht mehr so handeln wie sie: Doch ohne diese Bewusstmachung wäre andererseits ihre Natürlichkeit nicht zu einem gesellschaftlichen Gut zu erheben.

Das ist die beschließende Weisheit dieser Geschichte, die stellvertretend für viele stummere Geschichten spricht. Uns mag sie einfach, ja dürftig erscheinen. Im Vergleich zu den verbreiteten Tugend- und Lasterkatalogen, Sündenregistern, Standesspiegeln, Zunftordnungen, Benimmschulen und Spruchweisheiten führt das *Decameron* seine Leser hingegen weit über jede Vorschriftsethik hinaus. Um noch einmal den Grafen von Saluzzo anzuführen: Die Standeskultur, die er selbst verkörpert, empfindet er als unechtes Leben. Deshalb verweist er sie zur Erneuerung zurück an die Natur, verkörpert von Griselda. Natürliches Empfinden soll durch einen förmlichen Begriff von Ehre nicht erdrückt, sondern veredelt werden. Es genügt nicht, die eingespielten Abmachungen nur zu beherrschen; ihre Angemessenheit muss stets mit dem Ursprung, dem Empfinden, neu vermittelt werden. Wieder bestätigt sich: Rechtes Verhalten, Sittlichkeit ist keine Sache nur der Verordnung, sondern der Verständigung – ein kultureller Prozess. Die letzte Novelle des *Decameron* gibt deshalb ein Gleichnis seines ganzen Anliegens.

5 Wasser und Gärten

Boccaccio ist diesem Problem auch auf höherer Ebene nachgegangen. Wie Graf Gualtieri in X, 10, so vertritt die *brigata* die damalige Gesellschaftskultur fürs *Decameron* insgesamt. Und auch der Konflikt von X, 10 wiederholt sich für sie. Ihrer anfänglichen Einstellung fehlt die Beweglichkeit: ein Sinn eben für das, was einen bewegt. Die sich aneinanderreihenden Novellen aber tragen eine andauernde Kritik an ihrem Kult für ihr schönes, ganz auf sich selbstbezogenes Leben vor. Je länger sie erzählen, desto zahlreicher werden die Fälle, die nicht mit ihrer Anständigkeit übereinstimmen, welche nur retten, nicht heilen will, was bedroht ist. Am Ende ist es eindeutig: Sie sind durch das Geschichtenerzählen andere geworden.

Boccaccio hat diesen Wandel ihrer gesellschaftlichen Vernunft in einem Stationenweg niedergelegt, den die Erzählrunde durchläuft. Genaugenommen bleibt sie nämlich keineswegs an einem Ort. Ihre äußere Bewegung ist vielmehr Abbildung einer inneren. Den auffälligsten Anhaltspunkt geben die drei Gärten, durch die sie kommt. Der erste zeichnet ein genaues Gegenbild zur grotesk entstellten Stadt. Er ist in doppeltem Sinne konventionell. Er hat alles, was die Landschaftsrhetorik des *locus amoenus* und die Liebesgärten vorsehen, und entspricht darin ihrer sittlichen

Förmlichkeit. Nachts wohnen sie in einer höher gelegenen Villa; tagsüber halten sie sich am Wasser, dem Mittelpunkt des angrenzenden Gartens, auf. Dorthin vor allem kommen sie, um zu erzählen. Was dies bedeuten soll, zeigt sich erst, als sich die Gruppe am dritten Tag an einen anderen Ort zurückzieht. Dieser ist ebenso weit vom ersten, wie dieser von Florenz entfernt. Sie kommen dort zu einem Gebäude, das um vieles schöner und reicher ist als das erste. Ungleich üppiger ist vor allem der Garten: Sein Anblick erinnert ans irdische Paradies. Seine wunderbare Schönheit verdankt sich jedoch nicht einem Wunder der Natur; höchste Kunstfertigkeit des Menschen hat ihn hervorgebracht. Er ist das Ideal eines Gartens, Ausdruck dessen, was der Mensch aus der Natur machen kann, wenn er sie ganz seiner Disziplin unterwirft: ein Spiegelbild des ethischen Vollkommenheitsideals der *brigata*. Das Wasser, sein Lebenselixier, ist in jeder Weise reguliert. Innerhalb des Gartens wird sein Quell zur Marmorfontäne gesteigert; außerhalb treibt es immerhin noch zwei Mühlen an. Nahe diesem Springbrunnen schlagen die Zehn ihre Tische auf und erzählen sich die Geschichten des dritten Tages. Zeichenhaft sagt dieser Ort, dass sie dem Wasser, dem Quell des Lebens, der Natur, näher sind als je zuvor, allerdings im Zustand seiner höchsten Überwindung. Wie dieser Garten ein ästhetisches, ist ihr Verhalten ein moralisches Kunstwerk. Er zeigt, was der Mensch vermag, wenn er die – seine – Natur seiner Vernünftigkeit unterwirft.

Doch Boccaccio führt die *brigata* am Ende des sechsten Tages in einen dritten Garten, ins *Valle delle Donne*, das Tal der Frauen. Es liegt noch eine Meile weiter vom zweiten Garten entfernt. Diesmal kennt außer Elissa, einem Kind vom Geiste Didos in Vergils *Aeneis* und damit des leidenschaftlichen Amor, niemand mehr den Weg. Entlang eines Wasserlaufs dringen die sieben Damen in ein Naturtheater vor, wie sie es niemals zuvor gesehen haben. In der Mitte ein kreisrunder See mit kristallklarem Wasser und reichlich Fischen, umstanden von üppig fruchttragenden Bäumen auf der Sonnenseite und vollen, laubtragenden Bäumen auf der Schattenseite. Das Gelände steigt wie ein Amphitheater zu sechs Hügeln auf, die von sechs Kastellen gekrönt werden. Die Beschreibung betont dreimal: Das Tal und der See erscheinen als ein perfektes Kunstwerk aus Menschenhand – und sind doch ganz kunstlos. Kein Haus, kein menschlicher Zweck unterbricht seinen Zauber. Seine Aussage ist deutlich. Nach der künstlichen Schönheit des zweiten Gartens zeigt hier die Natur, zu welcher Harmonie sie von sich aus fähig ist: Es ist die Schönheit des blühenden Lebens; das Wasser in der Mitte die alles erhaltende kreatürliche Energie.

Das Tal der Frauen macht, übertragen gesprochen, die Natur zum Mittelpunkt des Lebens. Dies bedeutet indirekt eine Zurechtweisung der moralischen Kultur. Wie die Wachttürme den See, so sollen die geistigen Eingriffe in die menschliche Natur diese nicht überwinden, sondern schützend bewachen, damit sie sich angemessen entfalten können. Unschwer zu erkennen, dass Boccaccio gegen eine allzu perfekte Gesellschaft zu Felde zieht, die in der Beherrschung der eigenen Natur den höchsten Ausdruck wahren Menschentums sieht. Moralische Kultur soll im Dienst der menschlichen Natur stehen, nicht umgekehrt. Ihre Aufgabe ist, die Antriebe der Natur nicht als schädlich auszumerzen, sondern in Anstöße zu Menschlichkeit umzuwandeln. Der See, eingefasst im Sechseck der Hügel: Er ist Sinnbild für Boccaccios sittliche Quadratur des Kreises.

Das *Decameron* ist im Tal der Frauen an einen Wendepunkt gekommen. Der ‚Autor‘ gibt uns dafür ein deutliches Zeichen. Als die Damen den See erreicht haben, legen sie,

wie Griselda, die Kleider der mitgebrachten Gesittung ab und vermählen sich im Bad mit dem Wasser der natürlichen Empfindung. Dieser Moment ist doppelt ausgezeichnet. Der Weg durch die Gärten entfernte sie schrittweise von der Stadt und ihrem korrupten Leben. Umgekehrt näherten sie sich, von Garten zu Garten, immer mehr dem Wasser. Ihr Bad ist mithin der Gipfel ihrer Kulturferne und Naturnähe, eine rituelle Handlung. Die Kulturmenschen unterziehen sich einer Wiedergeburt aus dem Geiste der Natürlichkeit. Bezeichnenderweise reicht den Damen das Wasser aber nur bis an die Brust, bis auf Höhe des Herzens also. Der Kopf und damit der Verstand bleiben frei. Sie baden gemeinsam und ohne verstoßene Absichten auf die Männer. Insofern bekennen sie sich nicht zur Sinnlichkeit, sondern zur natürlichen Empfindung, die vom Herzen ausgeht. Ihr Bad wird so zu einem zeichenhaften Bekenntnis für soziale Liebe. Die drei Männer vollziehen diese Wiedergeburt später ebenfalls nach. Am Abend des siebten Tages wenden sich die Zehn vom Garten der Natürlichkeit zurück zum Garten der Künstlichkeit. Zu Beginn des zehnten Tages gehen ihre Gedanken zum ersten Mal über ihr künstliches Paradies hinaus auf ihr künftiges Leben. Am Ende kehren sie in die Stadt des Todes zurück. Alle Gefahr, die sie von dort hat fliehen lassen, besteht unvermindert fort. Dennoch hat der Pesttod für sie seine Schrecken verloren. Offensichtlich, so bleibt zu folgern, kann er nur den erschüttern, der vom Leben einen falschen Begriff hat. Ist es denn nicht ein Widerspruch, das Leben erhalten zu wollen, nur um es desto strenger in christlicher Weltabkehr und ständischem Ehrenkodex zu verleugnen?

6 Natur und Kunst, Leben und Tod

Boccaccio bleibt jedoch bei diesem Gesinnungswandel nicht stehen, den die Zehn vollzogen haben. Ihn interessiert, wie die neue Lebenseinstellung dieser kleinen Gemeinde der Gesellschaft allgemein zugute kommen kann. Not tut sie, wie die Pest gezeigt hatte, überall. Wie aber soll den anderen eine – zudem neue – Lehre erteilt werden, die gar nicht gelehrt werden kann, weil sie sich nicht auf eine Autorität, sondern auf den Konsens der Beteiligten stützt? Eine außerordentlich brisante Frage, denn sie zieht die in Zweifel, die für moralische Erziehung zuständig sind. Das *Decameron* signalisiert auf seine indirekte Art sehr deutlich, wer gemeint ist: die Predigerorden, allen voran die Dominikaner. Schließlich war die *brigata* in der Kirche Santa Maria Novella zusammengekommen, damals eine ihrer geistigen Hochburgen. Diese räumliche Angabe bezeichnete ihren geistigen Standort. Wenn sie deshalb diesen Ort gerade verlassen, um sich zu retten, dann ist das ein Programm.

Wie um jeden Zweifel auszuschließen, hat Boccaccio auch diese Frage mit einem Zeichengeschehen beantwortet. Abermals ist es das Verhalten der *brigata*, das uns auf die Spur führt. Die äußeren Anhaltspunkte sind, aus gutem Grund, eher diskret gesetzt: Es ist der Schmuck, mit dem die Zehn ihre Häupter zieren. Als der Freundeskreis am ersten Lustort ankommt, ergehen sich alle im Garten, scherzen und bekränzen sich mit ‚schönen Girlanden‘ aus Zweigen der verschiedensten Art. Dieser Schmuck entspricht dem höfischen Liebesritual und den dazugehörigen Liebesgärten. Auch diese Geste zeigt, dass ihnen die feine Art wie eine zweite Natur ist. Pampinea, die Königin des ersten Tages, soll, ihrer Stellung gemäß, besonders geehrt werden. Filomena windet ihr

deshalb einen Lorbeerkranz und krönt sie damit. Boccaccio wusste, was er tat: Er veranstaltet eine Dichterkrönung; möglicherweise bezog er sich dabei auf die seines bewunderten Freundes Petrarca von 1342. Eine folgenschwere Handlung also, wie sich unmittelbar darauf bestätigt. Die galante Formalität erfüllt sich sogleich mit tieferem Sinn. Kaum hat Pampinea den Lorbeer auf dem Haupt, macht sie das Geschichtenerzählen zum eigentlichen Lebensinhalt ihres Aufenthaltes auf dem Lande. Was wie müßige Überbrückung, festliche Zerstreung vom verheerenden Alltag aussieht, schafft von daher gesehen nur die idealen Voraussetzungen – die ästhetische Distanz –, um ihrem wahren Auftrag nachzukommen: die Krise des Lebens zur Lösung an die Kunst zu verweisen. Denn was ist ihr Erzählen, vor allem in der überlegenen Regie Boccaccios, anderes als Kunsthandeln. Mit seiner Hilfe kann sich die *brigata* schließlich auch den anfänglichen Verstrickungen in Selbstsucht entwinden.

Alle Spuren im Text laufen auf diese Aussage hinaus. Mit geradezu buchhalterischer Gewissenhaftigkeit achtet der ‚Autor‘ darauf, dass der Lorbeer jeweils vom scheidenden auf den König des nächsten Tages übergeht. Jeder wird so zum Dichter gekrönt. Dieses Ritual hat zwei auflösende Höhepunkte: Der eine ereignet sich – nicht zufällig – im Tal der Frauen. Die kleine Gemeinde trägt sich dort die Geschichten des siebten Tages vor. Zum ersten und einzigen Mal findet das Erzählen unmittelbar am Wasser und zugleich unter Lorbeerbäumen statt. Dieses Bild sagt verschlüsselt, dass das Erzählen jetzt gleichsam zur Sache gekommen ist. Kunst (Lorbeer) hat ihre Aufgabe erkannt: auf die (menschliche) Natur (Wasser) einzugehen und nicht, wie üblich, sie zu überwinden. Und sie ist dazu umso besser geeignet, je mehr sie sich von fremden Einflüssen freihält (*Brigata*). Ihr Engagement zielt dann weniger auf die moralische Einrichtung des erzählten Gegenstandes als auf das Erzählen selbst. Damit ist es in Bezug auf die Sache frei, in Bezug auf die Sprache jedoch an die jeweilige gesellschaftliche Vernunft gebunden. Das hat mit einer Autonomie der Kunst, wie sie die Moderne kennt, noch nichts zu tun. Boccaccio will an den Zehn vielmehr veranschaulichen, dass gesellschaftliche Vernunft – Moral – sich nicht darauf beschränken darf, nur strikt auf einmal für gut befundene Verhaltensregeln zu achten. Sie sind unter dem Schutz einer untadeligen Kunst gerade an die Geschichten des Lebens zurückzubinden, damit sie nicht zum Selbstzweck werden. Das Leben muss sittlich sein, die Normen der Sittlichkeit aber werden in der Kunst ermittelt.

So auch ist das Schlüsselwort zu würdigen, mit dem die Tätigkeit der Zehn benannt wird, das *ragionare*. Es zeigt Vernunft (*ragione*) in Abhängigkeit von Sprechen (*ragionare*). In diesem Sinne verlangt Dioneo am Ende des sechsten Tages, dass man zuerst sprechen und dann erst handeln soll. Es könnte das Motto für die Zehn insgesamt sein. Die Künste taugen mithin zu ungleich mehr als nur zur Vermittlung von Tugenden mit ergötzlichen Mitteln: Sie werden als öffentliche Autorität ins Recht gesetzt, die Tugendwerte auszuarbeiten. Insofern treiben sie auf ästhetischem Wege Lebensphilosophie. Boccaccio ist damit noch einmal einen entscheidenden Schritt über sein Vorbild Dante hinausgegangen. Dieser hatte der Dichtung bereits die Würde erstritten, Wahrheit sagen zu können. Boccaccio aber räumt ihr ein, Erkenntnis – eine auf den Menschen bezügliche Erkenntnis – selbst stiften und erhalten zu können. Mit dieser Auffassung stellt er sich deutlich auf die Seite von Ciceros Rhetorik; *eloquentia* (Beredsamkeit) und *sapientia* (Weisheit) bilden dort eine Einheit. Wer demnach gut

redet, denkt gut – und lebt gut. Wollen uns das nicht auch die zehn Figuren des Erzählrahmens bedeuten: die sieben Damen, sofern sie die sieben freien Künste versinnbildern, die den drei Männern, den drei theologischen Tugenden, im Bad vorausgegangen waren und ihnen den Weg gewiesen haben?

Wie bedeutend Boccaccio die Macht der Kunst einschätzt, hat er mit einem zweiten Höhepunkt der Rahmenhandlung bekundet. Zu Beginn des neunten Tages begibt sich die Gruppe unter Führung der lorbeerbekränzten Königin Emilia in einen nahegelegenen Wald. In gezielter Umkehrung zur *selva oscura* (dunkler Wald) am Beginn von Dantes *Göttlicher Komödie* treten ihnen die wilden Tiere furchtlos und zahm entgegen. Die erzählten Geschichten haben bewirkt, dass, zumal nach dem Bad im Tal der Frauen, Mensch und Tier, Kultur und Natur nicht mehr in einem Verhältnis der Feindschaft, sondern der Versöhntheit zueinander stehen. Um dies anzuzeigen, setzt der ‚Autor‘ abermals gewichtige Zeichen. Als sie den Wald wieder verlassen, tragen alle Kränze aus Eichenlaub, das Emblem der Sieger. Und dann sagt der Text völlig unvermittelt seine vielleicht schwerwiegendsten Worte: „Wer sie so hätte kommen sehen, würde nichts anderes gesagt haben als: ihnen wird der Tod nichts anhaben können oder wenn, dann wird er sie gelassen treffen“ (1019). Das ist der alles entscheidende Wendepunkt des *Decameron*. Die Zehn haben den Tod besiegt, trotz aller verbleibenden Sterblichkeit. Jetzt sind sie innerlich bereit zurückzukehren, weil sie den Tod mit der richtigen Lebensauffassung gleichsam entschärft haben. Das Verdienst dafür aber kommt ihrem Erzählen, d.h. der Kunst zu. Sie hat ihnen die Möglichkeit gegeben, die Angst vor der menschlichen und also auch vor ihrer eigenen Natur in eine Kenntnis dieser Natur zu überführen. Damit brauchen sie vor ihr nicht mehr zu fliehen. Sie heben daher ihre exklusive Sondergemeinschaft auf, kehren zurück und bringen ihr neues Verständnis für den Menschen in die Gemeinschaft aller – Florenz – ein.

Das *Decameron* sagt nicht, was sie nach ihrer Rückkehr tun, wie es ihnen ergeht. Es wird in der Beschließung des neunten Tages jedoch unmissverständlich entworfen. Pamphilo, der König des letzten Tages, erklärt, dass sie jetzt alle die rechte Gesinnung (*animo*) hätten, um ihre Tugend nicht nur exklusiv zu bewahren, sondern inmitten der anderen auch zu bewahren (1095). Mit anderen Worten: Sie sind fähig, soziale Liebe, Mitgefühl, das Herz walten zu lassen.

Diese tätige Hinwendung zu anderen darf mit einer Befriedigung ganz neuer Art rechnen. Wenn die Zehn in die Stadt zurückkehren, nehmen sie einen radikalen Rollentausch vor. Bis dahin haben sie handlungsreiche Geschichten erzählt; in Florenz aber sind sie aufgerufen, selbst zu handeln, d.h. die Lebenslehre ihrer Geschichten in die Tat umzusetzen. Sie werden dadurch selbst zu – potentiellen – Geschichten, die dann andere erzählen können, um an ihnen rechtes Verhalten zur Rede zu stellen. Der sterbliche Mensch kann also in den Werken seiner Menschlichkeit überleben. Allerdings bedarf es dazu der Kunst. Sie muss sie im Kunstwerk aufbewahren. Ein zeitgenössisches Modell dafür hat Petrarca in *De viris illustribus* gegeben. Boccaccio hat auch dieses weiterentwickelt: Jedermann, nicht nur die Großen der Geschichte, kann dem anderen ein Beispiel geben. Sofern sich die Kunst dessen annimmt, können selbst die tüchtigsten Werke einer guten (oder schlechten) Tat in einer vom Menschen geschaffenen Welt der Kultur ihre Vergänglichkeit leugnen. Dadurch entsteht zwischen einer kreatürlichen Welt der Unbeständigkeit und der Welt der Ewigkeit, die Gott

zusteht, ein kulturelles Reich, das dem Menschen gehört. Es ist künstlich, weil es die Künste erschaffen. Aber es lässt das Lebenswerte nicht schon mit dem Leben vergehen, sondern verleiht ihm die Dauer eines Kulturgutes.

Zwischen dem Auszug der zehn jungen Leute aus Florenz und ihrer Rückkehr liegen nur vierzehn Tage und wenige Meilen, und doch markiert dieser Abstand eine Epochenwende. Sie sind unter spätmittelalterlichen Vorzeichen aufgebrochen und in frühhumanistischer Gesinnung wiedergekehrt.

Literatur

a) Ausgaben und Übersetzungen

- Giovanni Boccaccio. *Decamerone*, hrsg. v. Vittore Branca. Firenze: Le Monnier, 1965.
 Giovanni Boccaccio. *Das Dekameron*. Übertragung Karl Witte, bearb. Helmut Bode; Nachwort Winfried Wehle, München / Zürich, Artemis und Winkler 1991 (Winkler Weltliteratur).
 Giovanni Boccaccio. *Das Dekameron. Mit 110 Holzschnitten der italienischen Ausgabe von 1492*, hrsg. v. Albert Wesselski, Frankfurt/Main; Leipzig: Insel 1999.
 Giovanni Boccaccio. *Das Decamerone*. Übers., Komm., Nachwort v. Peter Brockmeier, Stuttgart: Reclam, 2012.
 Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, hrsg. v. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla & Giancarlo Alfano; Milano, Rizzoli, 2013 (BUR classico).

b) Handbücher und Untersuchungen

- Arend, Elisabeth. 2004. *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decamerone*. Frankfurt/M. Vittorio Klostermann.
 Auerbach, Erich. 1946. „Frate Alberto“, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, München / Bern: Francke, 195-221 [zahlreiche Nachdrucke].
 Baratto, Mario. 1993. *Realtà e stile nel «Decameron»*. Rom: Riuniti.
 Bärberi Squarotti, Giorgio (Hrsg.). 1989. *Prospettive sul Decameron*. Turin: Tirrenia Stampatori.
 Bärberi Squarotti, Giorgio (Hrsg.). 1983. *Il potere della parola. Studi sul «Decameron»*. Neapel: Federico & Ardia.
 Bergson, Henri. 1940. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France [zahlreiche Nachdrucke].
 Billen, Diemut M. 1992. *Boccaccios Decameron und die didaktische Literatur des Hochmittelalters. Transformationen des Diskurses an einer Epochenschwelle*. Egelsbach: Hänsel-Hohenhausen.
 Bragantini, Renzo/ Froni, Pier Massimo (Hrsg.). 1995. *Lessico critico decameroniano*. Turin: Bollati Boringhieri.
 Branca, Vittore. 1956. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni [zahlreiche Nachdrucke].
 Brockmeier, Peter (Hrsg.). 1974. *Boccaccios Decameron*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 324).
 Elwert, Wilhelm T. 1980. *Die italienische Literatur des Mittelalters: Dante, Petrarca, Boccaccio*. München: Francke Verlag.
 Ferracin, Antonio / Matteo Vernier (Hrsg.). 2014. *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna*. Udine: FORUM.

- Hesse, Hermann. [1904] 1970. „Boccaccio. Der Dichter des Dekameron“, in: *Gesammelte Werke* XI, Frankfurt / Main: Insel [Nachdruck 1995].
- Landau, Marcus. ²1884. *Die Quellen des Dekameron*, Stuttgart: J. Scheible's Verlagsbuchhandlung.
- Löhmann, Otto. 1935. *Die Rahmenerzählung des Decameron. Ihre Quellen und Nachwirkungen; ein Beitrag zur Geschichte der Rahmenerzählung*, Halle/Saale:Niemeyer.
- Mazzotta, Giuseppe. 1986. *The world at play in Boccaccio's Decameron*, Princeton: University Press.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1969. *Boccaccio und der Beginn der Novelle – Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München: Wilhelm Fink.
- Schwertsik, Peter Roland. 2014. *Die Erschaffung des heidnischen Götterhimmels durch Boccaccio. Die Quellen der 'Genealogia Deorum Gentilium' in Neapel*, Paderborn: Wilhelm Fink (Humanistische Bibliothek).
- Wehle, Winfried. 1993. „Der Tod, das Leben und die Kunst: Boccaccios *Decameron* oder der Triumph der Sprache“, in: Borst, Arno et al. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanz: Universitätsverlag, 221-260 (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/3922/1/>).
- Wehle, Winfried. 2014. „Im Purgatorium des Lebens: Boccaccios Projekt einer narrativen Anthropologie“, in: Aurnhammer, Achim / Rainer Stillers (Hrsg.), *Giovanni Boccaccio in Europa: Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz, 19-45 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31) (PDF: <http://edoc.ku-eichstaett.de/14129/1/>).