

Der Tod, das Leben und die Kunst

– Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache –

I

Jede Rede über die letzten Dinge leidet an einer unumgänglichen Paradoxie: man kann über sie nur als Lebender sprechen. Alles, was sich über den Tod sagen läßt, ist, sieht man von seiner sichtbaren Seite ab, strenggenommen fiktiv. Dennoch hat, wie die Ethnologie zeigt¹, so gut wie keine Kultur darauf verzichtet, sein Reich der Abwesenheit sich deutend anzueignen. Totenfeiern, Begräbnisriten, Ahnenkult sind Ausdruck dafür, daß er eine der ursprünglichsten Schulen der Hermeneutik war. Petrarca hat ihn deshalb zum Ausgangspunkt einer Philosophie des Lebens gemacht. Was wir subjektiv für Leben halten, sei objektiv Sterben: ›vita mors est‹. Man kann daraus den Schluß Isidors ziehen und das Leben als eine ›meditatio mortis‹ auffassen. Man kann den Tod aber auch umgekehrt, wie Petrarca, als Ausgangspunkt für eine Frage nach dem Sinn des Lebens nehmen².

Kein geringer Anstoß mag von der unlösbaren Spannung ausgehen, daß der Gewißheit vom natürlichen Ende die große Ungewißheit gegenübersteht, was danach kommt. Ob man dies christlich behebt und ein besseres (oder verdammters) Leben *nach* dem Tode annimmt, oder humanistisch die Frist *vor* dem Tode zu einer ›ars vitae‹ (Petrarca) ausbaut: beide Lösungen sind gleichermaßen relativ: Wie immer man sich das Unverfügbare vorstellt, stets wird es an Bilder des Lebens angeglichen. Der fremde Tod lebt, als gedachter, vom Verhältnis zum vertrauten Leben. Beide sind also nicht nur biologisch, sondern auch anthropologisch gepaart³. Das Ende muß mithin um so angst- und furchterregender erscheinen, je weniger man es sich zurechtlegen kann: weil es uns in Verhältnislosigkeit entläßt. Die Pest war ein solch unvergleichlicher Fall.

Wenn also Bilder des Todes Bildungen der Lebenden sind, dann kennt diese Wechselbeziehung zwei extreme Situationen. Wird die Existenz ganz am Ende ausgerichtet, wo ein Leben ohne Tod, die Unsterblichkeit eines Paradieses oder die Qualen der Hölle warten, dann sieht man transzendent über alles Irdische hinweg. Wem hingegen das Ende Räume des Dunklen, Kalten und Häßlichen malt, mag es vorziehen, sich gedanklich dort einzurichten, wo zumindest die Helle des Verstandes, das Schöne der Künste und die

Wärme eines anderen in Aussicht stehen: in der unbeständigen Lebenswelt selbst. Sie bietet menschlichem Dasein zumindest einen provisorischen Sinn an. Daß weder das Hier noch das Dort Sinn macht⁴, ist im Spätmittelalter, auf das es hier ankommen soll, wohl allenfalls erst kryptisch denkbar⁵. Zwischen jenseitigen und diesseitigen Lebensentwürfen lassen sich zahlreiche Übergänge denken, sind historisch auch beschritten worden. Einer davon verdient besondere Aufmerksamkeit. Er hat, wie hier behauptet sei, neuzeitliches Bewußtsein maßgeblich geprägt. Er läßt sich so bezeichnen: Je mehr die Auffassung schwindet, daß der Tod ein Teil des Lebens ist, kann er als dessen Gegenteil zu Bewußtsein kommen. Den sinnfälligsten Beleg dafür geben die Künste. Sie haben mindestens seit dem Ende des 13. Jahrhunderts diese neue Entgegensetzung in ein bezwingendes Schema gebracht. Eine der einflußreichsten Veranschaulichungen bietet das Motiv der drei Lebenden und der drei Toten⁶. Es läßt mondänen Glanz und Jugend mit Häßlichkeit und Verfall im Tod aufeinanderprallen. Aus dem Substantiv »mors / la morte / la mort« ist ein drastisches Subjekt geworden. Der Begriff hat (allegorische) Gestalt angenommen. Solange der Tod zum Leben gehörte, konnte sich das Diesseits unmittelbar auf ein Jenseits beziehen. Wo er aber persönlich kommt, um die Lebenden zu holen, ist er zu einem Geschehen eigener Art *zwischen* Leben und Tod geworden⁷. Die Rückwirkungen auf das Selbstverständnis des Menschen mußten tiefgreifend gewesen sein. Angst mußte man bisher vor dem Gericht Gottes und der ewigen Verdammnis haben; Sterben war natürlich. Der Schnitter Tod aber dramatisiert es zur Stunde der Entscheidung. Um so mehr, als gegen Ende des Mittelalters die Vorstellung an Boden gewann, daß jeder unmittelbar nach seinem Ableben und entsprechend seinem letzten Sündenstand gerichtet wird⁸. Alle Hoffnung auf Erlösung, alle Furcht vor Verstoßung lasteten daher auf der letzten Stunde. Das Schlimmste war deshalb, unerwartet, unvorbereitet und unbußfertig sterben zu müssen. Viel von dem Schrecken, den die Pest seit 1347 verbreitete, rührte von da her: sie ließ keine Zeit für die letzten vier Dinge. Zeit kam als ein Gut zu Bewußtsein. Sie konnte einem fehlen und Verderben bringen; wer sie hatte, konnte sie heilbringend nutzen. Je weiter sich die Rettung der Seele aber auf die letzte Stunde hinausschieben ließ, desto freier konnte man über die Zeit davor, das Leben, verfügen. Wer aber das Leben liebte, dem kam der Tod zur Unzeit; er wurde abstoßend. Man darf daran wohl ablesen, in welchem Maße das Leben bereits als lebenswert empfunden wurde.

Dem darf ein anderer Umschlag der damaligen Spiritualität zur Seite gestellt werden. Mit Dantes *Göttlicher Komödie* kommt eine ins frühe Mittelalter zurückreichende Ikonographie des Jenseits zum Abschluß, die zwischen dem archaischen Gegensatz von Himmel⁹ und Hölle fest mit dem brisanten Seelenort des Purgatoriums¹⁰ rechnet. Diese Neuwelt sprengt die Unausweichlichkeit eines Entweder-Oder. Wer sich Hoffnung machen kann auf die mildernden Umstände des Fegefeuers – und wer würde sich neben seinen Verfehlungen nicht auch gute Werke zuschreiben wollen? –, der entgeht der

Endgültigkeit der Verdammnis. Die Unerbittlichkeit des Gerichts ist gebrochen. Umgekehrt zieht mit der Läuterung das Prinzip von Zeit und Nutzen auch ins Jenseits ein. Selbst wenn die Rettung der Seele sich ins Unabsehbare hinzöge, sie hat ein gutes Ende vor sich. Der Büßende ebenso wie die Zurückgebliebenen können etwas für dieses Werk der Erlösung tun – auch wenn Dante solch christliche Tüchtigkeit nicht in den Himmel wachsen läßt und die letzte Entscheidung noch göttlicher Gnade vorbehält¹¹. Dennoch: zumindest diskret wird die Macht des Gerichts eingeschränkt, die Wirkmächtigkeit des Menschen aber gesteigert. Das ist wohl damals schon begriffen worden. Möglicherweise haben die Dominikaner auch deswegen die Lektüre der *Göttlichen Komödie* bis etwa in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts verboten¹². Und als Nardo di Cione um 1357 im Auftrag der Dominikaner die Strozzi-Kapelle an ihrem Ordenssitz Santa Maria Novella in Florenz ausmalte (an dem sich die zehn Erzähler des *Decameron* zusammenfanden!), durfte inzwischen zwar Dantes Epos den Bildausdruck von Himmel und Hölle angeben. Das Purgatorium aber ist, gewiß auf Geheiß der Auftraggeber, unterdrückt. Seine Stelle hat wieder das traditionelle Weltgericht eingenommen¹³. Dessen Urteil duldet keine Lösungen auf Zeit und damit in Reichweite des Menschen.

Der Tod als Gestalt und die Läuterung als Geschehen greifen tief in die Struktur gedachter Welten ein. Beide weisen in dieselbe Richtung: sie erweitern das einschlägige Diptychon von Erdendasein versus Totenreich, von Himmel versus Hölle zu einem Triptychon. In beiden Fällen macht ein unvermitteltes Entweder-Oder einem Mittleren, einem Vermittelnden Platz. Es eröffnet einen dritten Ort¹⁴ zwischen den alten Fronten. Diesseits und Jenseits, Abgrund und Paradies treten damit auseinander und lassen zwischen sich einen Spielraum der Entscheidung entstehen. Je mehr Sorge und Hoffnung sich darauf richten, desto weiter treten sie auseinander. Die Verheißungen des Himmels, vor allem aber die Strafen der Hölle rückten dadurch in weitere Ferne. Auf der anderen Seite konnte man sich mit leichterem Gewissen den Freuden des Daseins zuwenden. Allerdings wollte ein Leben um seiner selbst willen erst gelernt sein. Die »artes bene vivendi« entsprachen diesem Bedürfnis. Umgekehrt wurde das Sterben schwieriger, weil es jeder Lebenslust ein Ende setzte. Es wollte seinerseits gelernt sein. Die »artes moriendi« gaben dazu gottesfürchtige Anleitung.

Jede der bisher fest verschränkten Seiten begann also, ihre Identität auf Gegenseitigkeit zu lockern, um sich als eigenständige Wertsphäre auszubilden. Wenn es aber zutrifft, daß Neuzeit sich durch Ausdifferenzierung vorhandener Wissensbestände beschreiben läßt¹⁵: dürfen dann nicht bereits die Herausbildungen von Todesfigur und Fegefeuer als Ausdifferenzierungen im Begriff damaliger Lebensvorstellungen gelten? Legen sie nicht schon Zeugnis für neuzeitliches Bewußtsein ab, sofern sie Komplexität systemisch bewältigen? Dann wäre die Bilderweiterung zwischen Diesseits und Jenseits ein erster Anhaltspunkt für ein neugewonnenes Vertrauen in die eigene Kompetenz der Weltbewältigung. Aus ihr spräche gewiß »theoretische Neugierde« (Blumenberg). Sie hätte

ihren Rückhalt aber in der Idee, die sich der Mensch von sich als einem schöpferischen Wesen macht¹⁶. Keine geringe Behauptung für eine Zeit, die in der Regel als Spätmittelalter gilt¹⁷.

Kaum irgendwo sonst ließe sich dies besser überprüfen als anhand eines Ereignisses, das damals wie kein anderes in bestehende Lebensentwürfe einbrach: die Pest, die von 1347 an das Abendland unter die Herrschaft des Schwarzen Todes brachte¹⁸. Matteo Villani hielt sie für das schlimmste Unheil seit der Sintflut¹⁹. Ihr wurde sogar zugeschrieben, allererst einen Begriff für Neuzeit erzwungen zu haben²⁰. Gewiß ist, daß sie in den entwickelten Gegenden Italiens auf eine zwar stagnierende, aber hochentwickelte Wirtschafts- und Sozialordnung stieß, deren Nutznießer es längst verstanden hatten, dem irdischen Dasein menschliche Freuden abzugewinnen. Diese Vernichtung des guten Lebens wird von einem mindestens ebenso gravierenden Abbruch der Sterbekultur begleitet. Die erhaltenen Zeugnisse belegen, daß die Typhus-Epidemie von 1340 keinem Vergleich standhielt. Der Schwarze Tod wurde als Katastrophe empfunden, weil er plötzlich, schnell und massenhaft tötete²¹. Jedes dieser Merkmale verletzte die eingespielten Beziehungen von Leben und Tod. Der einzelne konnte sein Ausmaß nicht mehr begreifen; deshalb geriet ihm das Ganze in Unordnung. Die Pest erschien, wie die Chronik des Matteo Villani belegt, als ein verheerendes Naturereignis, weil sie alles korrumpierte, an was man sich bisher halten konnte²². Sie ließ, wie gesagt, niemandem Zeit, sich den Tod anzueignen: man wurde vernichtet. Die meisten mußten, sofern sie überhaupt dazu kamen, ihre Rechnung deshalb ohne geistlichen und weltlichen Beistand machen. Viele ließ man ohnehin wie Vieh verenden²³. Ihre Bestattung glich, wie Boccaccio drastisch vor Augen führte, immer mehr einer Beseitigung – einer der schlimmsten Ordnungsverluste, wo selbst in primitiven Kulturen die Ehrerbietungen der Zurückgebliebenen unmittelbar auf die jenseitige Heilserwartung angerechnet werden konnten. Dieses Sterben hatte seinen kulturellen Charakter verloren. Es wurde, so gesehen, zu unordentlichem Sterben.

Durch die Pest fiel zugleich die öffentliche Ordnung in tiefe Anarchie. Sie zerstörte das demographische Gleichgewicht zwischen Geburts- und Todesfällen. Mit jedem Vater, jedem ältesten Sohn, der starb, wurde eines der grundständigsten Prinzipien der Gemeinschaftsbildung mehr erschüttert: das genealogische der ›Familie‹ und das patriarchalische des ›Hauses‹²⁴. Zugleich verfiel die kommunale Autorität, die das hätte auffangen können. Recht konnte nicht mehr gesprochen, Unrecht nicht mehr geahndet werden. Güter, Besitztümer, Sachverstand und Arbeitskräfte wurden so oder so ziellos und Anlaß zu Mißbrauch. Dies machte jedoch nur den Weg frei für das ärgere Übel der Seuche: der ganz sich selbst ausgelieferte einzelne verfällt der Vereinzelung. Die sittigenden Normen des Lebens und Sterbens verlieren ihre Verbindlichkeit. Dadurch kann sich die primitive Natur des Menschen entfesseln. Ihr kreatürlicher Instinkt aber handelt ausschließlich im Sinne der Selbsterhaltung. Wer jedoch nur noch seinen Trieben

folgt, sinkt, so Villani, auf den Stand der Unmenschlichkeit herab²⁵; in Bestialität, urteilt Boccaccio (17). Wird man, so die einhellige Schlußfolgerung, aus seinen sittlichen Bindungen gerissen, übernimmt die Triebnatur die Herrschaft über den Menschen. Damit stellt sie die Rangordnung der damaligen Anthropologie geradezu auf den Kopf. Boccaccio beklagt es im Schema der verkehrten Welt. Die Pest würde die Menschen zu Tieren machen, weil sie den Verstand verlieren, während umgekehrt die Tiere abends von selbst in die Ställe zurückkehrten, als ob sie Vernunft hätten (25). Die Pest bewirkt, zumal in der Analyse Boccaccios, eine katastrophale Entzweiung von unbeherrschter Natur und sittlicher Kultur.

Es hätte jedoch kaum soweit kommen können, wenn der moralische Notstand nicht zugleich einen theoretischen Notstand offenbar gemacht hätte. Keine zeitgenössische Stellungnahme, die nicht die Machtlosigkeit der Ärzte und Theologen, die Vertreter der physischen und der metaphysischen Wissenschaft verspottet oder beklagt hätte. Das Unvermögen der Ärzte, wie sie die volkstümliche Satire verlachte, wurde bitterer Ernst. Sie standen vor einem Befund, dessen Ursachen sie nicht erklären und mit nichts bekämpfen konnten, nicht einmal an sich selbst. Ihre Ignoranz deckte ein für alle sichtbares Ungenügen ihrer Theorie vom Menschen auf²⁶. Die einzig erfolgversprechende Therapie war der Rat zur Flucht²⁷. Selbst die Doktores der Sorbonne wußten nur dieses Heilmittel: früh, schnell und lange zu fliehen²⁸. Doch was dem einzelnen helfen sollte, verschärfte auf der anderen Seite nur den Verfall der Gemeinschaft.

Über die schwerste Erschütterung der Epidemie wurde am wenigsten mitgeteilt: daß sie nach alledem, womit man das Leben hier und dort zu beurteilen gewohnt war, keinen Sinn ergab. Chroniken, Bilder und Beschreibungen führen zwar die verheerenden Symptome vor, vor allem, daß der Schwarze Tod nicht unterscheidet. Blindlings wirft er alle nieder: Arme und Reiche, Einfache und Edle, Kranke und Gesunde, Fromme und Sünder, Weltliche und Geistliche und vor allem die Kinder. Aber Boccaccio sieht in ihm nicht eigentlich eine Strafe für ein moralisch verkommenes Gemeinwesen. Vielmehr war er es, der über die erhabene und edle Stadt Florenz erst Unordnung und Unsitte gebracht hat (12/13)²⁹. Ließ sich dies jedoch mit dem Walten eines gerechten und sühnenden Gottes noch vereinbaren? Zwar wird sein Strafgericht sogleich von Villani und Boccaccio pflichtschuldig ins Feld geführt. Doch weder im einen noch im anderen Fall stand es ernsthaft als Erklärung für diesen Aufstand der Natur wider die Kultur ein³⁰. Die Pest durchkreuzte vielmehr – modern gesagt: sie falsifizierte – geradezu alle eingeführten Hypothesen auf den Sinn des Lebens – und insgeheim der Autoritäten, die ihre Macht von der Gewißheit ihrer Einsichten ableiteten³¹.

Das große Sterben setzte mithin die gültigen Lebensformen, Gesellschaftsstrukturen und Glaubenssätze außer Kraft. Ihr Weltbild insgesamt war an seine Grenzen gestoßen – und hatte einen Erklärungsnotstand geschaffen. Doch wie sollte er überwunden werden? Die geoffenbarten Wahrheiten jedenfalls hatten keinen Sinn für diesseitige

Veränderungen und Entwicklungen. »Der Mensch solle«, so Fra Giordano da Rivalto, der *predicatore generale* der Dominikaner in Florenz, »nicht mehr wissen wollen, als was ihm zu wissen gut ist. Jeder hat zu glauben, was der Hl. Stuhl lehrt, und nicht nach Gründen zu forschen«³². »Wo die *ratio* uns unbekannt bleibt«, ergänzt Francesco da Barberino, »ersetzt sie der Glaube«³³. Wenn dieser Glaube Spielraum gab, dann allenfalls so, daß das Buch des Lebens im Buch der Bücher aufzugehen hatte. Diese Hermeneutik des Gehorsams ließ kein Interesse für die Beschwerlichkeiten des irdischen Lebensweges als solchen zu. Sie waren ja, in welcher Form auch immer, seit dem Sündenfall vorgesehen. Wie also war dieser katastrophal erzwungenen Freiheit von den Regeln des Lebensvollzugs Herr zu werden? Wie sollte sich eine (moralische) Kultur erneuern, die für Erneuerung im Grunde keinen Begriff, nur die Notwendigkeit hatte?

II

Eine der faszinierendsten Antworten gibt Boccaccios *Decameron*. Seine witzigen, deftigen und bewegenden Geschichten haben es berühmt gemacht. Dennoch ist zu vermuten, daß sein Ruhm vielerorts auf einem Mißverständnis beruht. Seine Bedeutung verdankt es der Paradoxie aller Meisterwerke: sie sind geblieben, weil sie etwas bleibend verändert haben. Es hat etwas zu sagen, das weit über seinen Anlaß hinaus gültig geblieben ist. Es vertritt, allem Anschein zum Trotz, ein zutiefst moralisches Anliegen³⁴: es ist ein Buch über die Kunst des Lebens³⁵. Was heute selbstverständlich erscheint, daß Literatur auf unsere Lebensverhältnisse eingeht, war zu Boccaccios Zeit eine Provokation christlicher Lebenslehre. Namentlich die Bettel- und Predigerorden drangen mit immer drastischeren Bildern und Beispielen auf die Verachtung des diesseitigen Lebens. 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, doch eigenen Sinn des Lebens formulieren, hatte er gute Gründe, diese Absicht nicht offen auszusprechen. Aber zumindest auf den zweiten Blick gibt er deutlich zu verstehen, wie er sein Werk selbst aufgenommen wissen wollte. Er geht von zwei verschiedenen, ja gegensätzlichen Diskursen aus³⁶. Den einen verkörpern die »holden, müßigen Damen«, an die sein Buch gerichtet ist. Der »Autor« charakterisiert sie, 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. Ihrer häuslichen Ereignisarmut tut es gut, wenn sie zumindest innerlich bewegt werden. Deshalb darf, ja soll ihre Lektüre ausholend und entsprechend »leicht« sein (1242 f.).

Mit Bedacht hat er dieser naiven »Sprache der Bilder« jedoch die ganz andere »Sprache der Bildung« gegenübergestellt. Sie unterscheidet sich von einem Sehen mit den Augen, das »den Unwissenden, den einfachen Menschen« gefällt, durch ein Schauen mit dem inneren Auge, dem Intellekt, das dem durch Wissen weise Gewordenen zusteht (VI,6). Boccaccio nennt diese Leserschaft die »Verständigen« (»intendente persona«, 1239), weil sie den Verstand einsetzen. Dadurch geht ihnen mehr auf als gesagt wird: der tiefere Sinn der Dinge.

Erst diese Unterscheidung des Publikums 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! Wie ist das möglich? Boccaccios Lösung: er hat das *Decameron* »zweisprachig« angelegt. Die Novellen benutzen die Bildersprache der Ungebildeten. Jede steht für sich und kann unmittelbar um ihrer selbst willen gelesen werden: im Blick auf die Bedeutung, die sie für sich selbst hat. Doch sie werden gewissermaßen ein zweites Mal zur Rede gestellt: 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 Geschichten mit den Geschichtenerzählern. Der einzelnen Novelle wird im Rahmengeschehen eine Bedeutung fürs Ganze zugeschrieben³⁷. Diese Doppelung³⁸ ermöglicht den zehn Erzählern eine Verständigung über das Verständnis der Geschichten. Dem – verständigen – Leser verwandelt sich dadurch der Sinn der Geschichten in einen Prozeß der Sinnfindung. Boccaccio aber hat in dieser Doppelung zugleich das Verfahren gefunden, um ohne einen Begriff für Fortschritt den Zusammenhang des Lebensweltlichen dennoch theoretisch zu machen und umzudenken.

Was das *Decameron* auszeichnet ist, daß es die Verstehensbedingungen zuerst anschaulich aufruft, die es danach überwinden will. Ja, das Neue wird geradezu in der Gestalt des Alten entfaltet³⁹. Diese anknüpfende Abwendung⁴⁰ gilt zuerst der populären, von Franziskanern und Dominikanern verfochtenen Weltverneinung. Ihr »contemptus mundi«, klagt die Verführungen des Lebens an, das Werk der Erlösung zu gefährden. Die Wandmalereien des Campo Santo in Pisa, dominikanisches Auftragswerk, haben dem einen monumentalen Ausdruck gesetzt. Vor allem der nach Petrarca später so genannte *Triumph des Todes* (1335/40) hält geradezu eine visuelle Predigt auf die Vanitas, die Jacopo Passavanti in seinem *Specchio della vera penitenza*, 1354 in Santa Maria Novella(!) verfaßt, bekräftigt. Das erregende Moment ist die grausame Gegenwärtigkeit des Todes; links im (erweiterten) Schema der drei Lebenden und der drei Toten, rechts in Gestalt des Todesengels. Ohne Ansehen der Person macht er (Bildmitte, unten) alle nieder, namentlich die, die nach weltlichen Maßstäben hochgestellt waren. Die Bettler, Aussätzigen und Krüppel aber, die des Lebens müde sind und die Hand nach ihm ausstrecken (links daneben), läßt er unbeachtet, um sich gerade denen

zuzuwenden, die seiner nicht achten (die Gruppe rechts im Garten). Sein furchtbares Walten ist jedoch nur das Vorspiel auf Erden. Es löst – in räumlicher Analogie (obere Hälfte) – erst das übergeordnete Geschehen aus: den allegorischen Kampf zwischen Gut und Böse, den Engel und Teufel um die Rettung oder Verdammung der Seelen (die nackten Figuren) führen. Monstren, Höllenberg und verlorene Seelen dominieren die Mitte des Freskos und sorgen so für heilbringende affektive Abschreckung.

Die größte Gefahr für das Heil der Seele aber ist Mondanität, Weltverfallenheit. Sie wird zweimal, links und rechts vom Höllenberg in symmetrisch sich antwortenden Gruppenbildern mit jeweils sieben edlen Damen und drei noblen Herren vorgestellt. Die Jagdszene zeigt die Figuren hoch zu Roß, ausgestattet mit den Insignien der Macht und damit als Herren der Welt. Die mit solcher Erhabenheit einhergehende Verfehlung ist Selbstherrlichkeit, die Untugend der »superbia«, die niemanden über sich anerkennt⁴¹. Die andere Gruppe befindet sich im Garten. Über ihr liegt noch ein Abglanz des Paradieses. Er ist allerdings aufgegangen in der Rhetorik der höfischen Lust- und Liebesgärten⁴². Die Insignien der zehn jungen Leute erzählen von ihrer »vita oziosa«, die sie erwartungsgemäß in den Dienst der Musen stellen. Sie haben ihre Existenz höfisch ästhetisiert. Ihre Blicke bleiben ganz bei ihnen selbst, sind allenfalls aufs geistesverwandte Publikum gerichtet, Zeichen dafür, daß sie alles um sich vergessen haben, weil sie sich selbst genug sind. Nicht Macht jedoch: irdisches Glück ist ihr Interesse. Sie begehen ihr Leben im historischen Sinne des Wortes als »dolce vita«. Ihre Verfehlung ist Selbstgenuß, der in »acidia« endet, wie Dante es der narzißtischen Liebesauffassung des »dolce stil nuovo« nachgewiesen hatte⁴³. Beide Gruppen huldigen dem Eigenwert dieser Welt: sie machen sich dadurch der Sünde der Immanenz strafbar. Offenbar muß die historische Lebenswelt für Bessergestellte so viele irdische Freuden verheißen haben, daß die Dominikaner mit allen Mitteln – sichtbar im Wandbild, vernehmbar in der Verkündigung – die Schrecken vor dem Ende steigern müssen, um noch eine Bestimmung des Lebens zum Tode zu erzwingen.

Viele Anzeichen sprechen dafür, daß das *Decameron* gezielt diese bildliche Bußpredigt des Campo Santo zitiert und dessen weltverneinende Lebensauffassung geradezu als Ausgangsthese aufnimmt⁴⁴. Dieser Zugang mag ungewöhnlich erscheinen. Doch er läßt sich dreifach motivieren. Zum einen knüpft Boccaccio damit diskret, aber entschieden an die Auseinandersetzung Dantes mit dominikanischer Theologie an. Gegen deren »Bilderverbot« hatte die *Divina Commedia* – und mit welchem Erfolg – die Erfahrung höchster Wahrheiten durch erfundene Geschichten demonstriert. Boccaccios Werk aber stand in einem lebenslangen Dialog mit Dante. Er begründet zu ihm geradezu ein dichterisches Ursprungsverhältnis. Seine »Menschliche Komödie« führt dessen Verteidigung der Dichtkunst gegen die Theologen fort. Allerdings mit anderen Mitteln und für andere Ziele. Denn seine Antwort ist zugleich eine Entgegnung auf Dantes spirituellen Auftrag an das poetische Wort⁴⁵. Zum anderen konnten die Fresken des Campo Santo,



Abb. 1: Der sogenannte *Trionfo della Morte* (etwa 1340), im Camposanto zu Pisa, heute dem Buonamico di Christofano, gen. Buffalmacco zugeschrieben. Der Freskenzyklus, eine dominikanische Auftragsarbeit, hält eine visuelle Bußpredigt auf die Vanitas irdischer Glücksvorstellungen. Links und rechts vom Zentralereignis des Höllenortes zwei Verherrlichungen weltlichen Lebens (untere Ebene) sowie dessen Gefahren für das Seelenleben (oben rechts) bzw. der asketischen Alternative im Ordensleben (oben links).



Abb. 2: Die höfische Jagdgesellschaft verkörpert jene Form von Weltverfallenheit, wo der Mensch, als Herr der Welt, der Sünde der Selbstherrlichkeit erliegt. Nach dem entfalteten Motiv der drei Lebenden und drei Toten wird ihnen die Vergänglichkeit alles Irdischen und damit ihrer weltlichen Macht vorgehalten.



Abb. 3: Die höfische Lustgesellschaft im Liebesgarten versinnbildet eine andere Form von »contemptus mundi«: den schönen Selbstgenuß. Ihre Aufmerksamkeit ist ganz auf sie selbst gerichtet. Ihr »dolce far niente« ignoriert den Todesengel und die Gefahr, damit das Leben der Seele (die nackten Figuren) zu verspielen. Boccaccios *Decameron* löst dieses Entweder-oder frühneuzeitlich auf.

damals ein Medienereignis, Boccaccio durchaus bekannt sein, zumindest dessen Echo in jenem anderen ›Triumph des Todes‹, den Andrea di Cione, gen. Orcagna, in der Kirche Santa Croce zu Florenz (ca. 1345–1348) gemalt hat⁴⁶. Als Urheber des Camposanto gilt heute der Florentiner Buonamico di Cristofano, gen. Buffalmacco⁴⁷. Boccaccio läßt ihn in fünf seiner Novellen auftreten⁴⁸. Zugleich ist er, wie seine Mitspieler und Kollegen Bruno (di Giovanni d'Olivieri) und Giotto (VI,5), auf höherer Ebene Mittelsmann einer im Kunstwerk selbst geführten Reflexion über Kunst⁴⁹. Denn der ›pennello‹ des Malers vertritt im Grunde nur die ›penna‹ des Schriftstellers (1239)! Hinzu kommt schließlich eine untrügliche Ortsangabe. Die zehn Erzähler sammeln sich im Kloster Santa Maria Novella, Zentrum und Hochschule dominikanischer Theologie und Lebenslehre, wo auch Dante studiert hatte⁵⁰. Ihr räumlicher Ausgangspunkt verweist diskret auf den geistigen des *Decameron*.

Erst diese Spur, so scheint es, führt auf dessen Grundkonflikt hin. Boccaccio hat allerdings in das allegorische Schema des Campo Santo die Pest von 1348 eingetragen und ihm dadurch einen bedrückenden ›sensus historicus‹ verliehen. Dennoch entsprechen sich die Grundverhältnisse so offensichtlich, daß sie als historische Leseanleitung beabsichtigt scheinen. Immerhin war dem ›Autor‹ die Pest eine ›Notwendigkeit‹ (12), auch wenn er nicht sagt warum⁵¹. Wie dem Meister des Campo Santo geht es aber auch dem *Decameron* um Leben und Tod. Seine Schilderung der Plage gehorcht im Grunde derselben Frage: wie soll sich der Mensch verhalten, wo es ums Letzte geht? Der ›Autor‹ untersucht dies exakt am gleichen Fall wie Buffalmacco (oder Orcagna). Hier wie dort sieben Damen, drei Herren aus der ›jeunesse dorée‹; jung, gebildet und musisch, wohlhabend und müßig, offen für Liebesdinge. Boccaccio hat jedoch aus dem Gruppenbild eine zu ihm hinführende Geschichte entfaltet. Die ›brigata‹ der Zehn beschließt (in Santa Maria Novella), vor der Pest zu fliehen, wie es die Medizin empfohlen, die Kirche immerhin geduldet hatte. Sie haben dafür drei Gründe. An erster Stelle steht der naturrechtliche: Flucht ist ein Gebot der Selbsterhaltung (29); Grundanliegen auch der öffentlichen Rechtsordnung. Der zweite ist moralisch und hängt damit zusammen: die Pest entsperrt das Tier im Menschen (32), das sich zum Herrn über die Ehre macht. Schließlich ein ästhetischer Grund: die häßlichen Bilder der Stadt verletzen das sensible Empfinden der jungen Leute. Heftige Affekte wecken die Melancholie, Einlaßtor für Krankheiten⁵².

Angesichts des allgemeinen Sittenverfalls entschließen sich die Zehn, auf einem – bukolischen – Landgut ein erlesenes Fest zu feiern. Sie antworten damit auf die extreme Entstellung der menschlichen Natur in der Pest mit einer gegenbildlichen Kultivierung des Lebens. Doch nicht nur die anarchische Stadt, auch die Choreographie ihrer Idylle ist exzentrisch: beides Ausnahmezustände, gleichweit von der Mitte des Lebens, seiner Normalität entfernt. Denn die schöne Egalität der jungen Leute ist auf höchst bedenkliche Weise exklusiv: Ihre Gemeinschaft läßt sich nur außerhalb der Gemeinschaft der anderen

aufrechterhalten. Um anderen fernzubleiben, verlegen sie sogar ihren Aufenthaltsort⁵³. Insofern nimmt ihre Lebensform den abgehobenen Charakter einer Utopie an: Sie wollen vormachen, was ›beständige Ehrenhaftigkeit, beständige Eintracht, beständige brüderliche Verlässlichkeit‹ (1234) bedeutet. Doch weder vermögen sie es selbst durchzuhalten, wie sie am Ende einsehen (1235); noch kann es Modell für alle sein, weil nicht alle daran teilhaben. Gesteigert wird dies durch einen moralischen Extremismus. Das stärkste Motiv für ihre Absonderung geht von ihrer Sorge um ihre Ehrbarkeit (›onestà‹, ›onore‹) aus. Ihr ganzes Reden und Handeln ist darauf bedacht. Es erweist sich dadurch zwar in hohem Maße als gemeinschaftsbezogen, da ihm daran liegt, daß andere über das eigene Verhalten gut denken. In diesem Sinne sind die Zehn perfekte Anwälte jenes Standeskodex, dem in den Augen des damaligen Patriziats der Ruf der Untadeligkeit zustand. Wer freilich seine Ehre nur erhalten kann, wenn er die anderen meidet, handelt letztlich nicht eigentlich im Namen des Gemeinnsinns, sondern der Eigensucht.

Genau in dieser Lage ist die Brigata zu Beginn ihres Landlebens. Sie feiert, formvollendet und ehrenwert, ihr Leben. Sie bringt sich aber gerade damit in einen krassen Gegensatz zur Not der Zurückgebliebenen⁵⁴. Ihr Verhalten ist ebenso perfekt wie unangemessen. Sie verfallen exakt jener schuldhaften Selbstbezüglichkeit, die im Liebesgarten des Campo Santo als Sünde der Mondanität angeklagt und dem Tod geweiht wird. Ihre Lebensform steht zugleich eklatant im Gegensatz zum Grundgebot der Menschlichkeit, das über dem Eingang des *Decameron* geschrieben steht: »Umana cosa è l'aver compassione agli afflitti« (3). Zuviel Ehre, zuwenig Mitgefühl, lautet daher die unausgesprochene Anklage gegen die Brigata. Sie demonstriert gewiß vollendete Gesittung; sie verfehlt dadurch aber die rechte Gesinnung. Ihr Kult der Ehre läuft Gefahr, das Mitgefühl für den anderen zu unterdrücken, die Stimme ihres Herzens zum Schweigen zu bringen.

Ihre Sonderexistenz auf dem Lande beginnt also unter einer geradezu thesenhaften Disproportion: auf das Untermaß der von der Pest korrumpierten guten Sitten antworten sie mit einem Übermaß an Kultiviertheit, das an Unnatürlichkeit grenzt. Das führt zum eigentlichen Konflikt des *Decameron*. Als Frage gestellt: Wie sind die Lebensbedingungen, die der Mensch selbst geschaffen hat, mit denen zu vereinbaren, die ihm als geschaffene Kreatur auf den Leib geschrieben sind? Boccaccios Werk ist, sagesehen, eine hermeneutische Untersuchung. Sie inszeniert die historische Entzweiung von menschlicher Natur und Kultur, um unter dem Schutz von Literatur einen der Zeit und der Not gemäßen ›modus vivendi‹ zu entwerfen. Von hier aus, und erst von hier aus gibt diese ›menschliche Komödie‹ zu erkennen, daß sie eine Handlung hat, die in einer unerhörten Begebenheit gipfelt: die jungen Leute wollten der verseuchten Stadt solange fernbleiben, bis die Pest vorüber ist (34). Nach nur vierzehn Tagen brechen sie jedoch ihren Aufenthalt ab, verlassen den Lustort und kehren nach Florenz zurück – obwohl körperliche und geistige Verwüstungen unvermindert fortdauern. Was war geschehen, das ihnen die Furcht vor dem Tod und einem

unehrenhaften Leben genommen hat? Die Antwort ist ebenso einfach wie programmatisch: Sie haben sich hundert Geschichten erzählt. Dadurch wurde ihre Gesinnung von Grund auf verändert. Anders gesagt: die Novellen haben eine Novellierung ihrer Lebenseinstellung bewirkt. Wie war das möglich?

Wenn die Pest in kürzester Zeit allen bisherigen Gemeinschaftssinn außer Kraft setzen konnte, dann nur, weil die Tugenden, auf die er baute, einer solchen Belastung nicht gewachsen waren. So gesehen übt diese Naturkatastrophe Fundamentalkritik am damaligen Tugendsystem. Wer aber wäre besser in der Lage gewesen, um diese Kritik aufzunehmen und eine neue, widerstandsfähigere Gemeinschaftsidee zu bedenken, als die Brigata? In ihr ist diese Revision dargestelltes Ereignis geworden. Sie ist von Alltagssorgen nicht betroffen; nicht auf andere angewiesen; muß nicht aus Bedürfniserfüllung tätig werden. Kein Altersunterschied, kein Bildungsgefälle trennt sie. Die Pest verschafft ihr eine Art höfisches Sonntagsleben. Dieses ist zwar aus der Not geboren, drückt aber die ästhetische Distanz aus, die die Brigata gegenüber zweckgebundenem Handeln gewonnen hat⁵⁵, um eben dessen gestörte Bedingungen sprachlich zu behandeln⁵⁶. Allgemeiner gesagt: Boccaccios Erzählrahmen bringt die historische Wirklichkeit in eine ästhetische Theorieform⁵⁷. Sie ruft zwar alle Attribute der Liebeshöfe und Liebesgärten auf. Der Autor hüllt in dieses höfische Gewand jedoch einen radikal unhöfischen Gegenstand ein: die hundert abwechslungsreichen Novellen. Sie sind allemal Geschichten über abwesende Dritte⁵⁸. Keiner der Zehn teilt eigenes Erleben mit. Damit sieht die Runde demonstrativ von sich selbst ab. Sie fühlt sich zwar stets betroffen, nicht aber beteiligt. So gewinnt das Erzählte für sie eine der Literatur mögliche, eine anschauliche Objektivität. Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß alle, voran Dioneo, Boccaccios wichtigster Erzähler, vorbringen dürfen, was ihnen mitteilenswert erscheint, und jedem erlaubt ist, 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 greift zwar das zeitgenössische Verfahren auf, das Beispiele anführt, um Moral zu vermitteln⁵⁹, 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. Eine ruft im übrigen eine andere; sie ergänzen sich, widersprechen sich und legen so nach und nach ein offenes ethisches Lexikon an. Wer sich deshalb einen Begriff vom – rechten – Leben machen will, der muß sich vom freien Kolloquium⁶⁰ der Geschichten belehren lassen. Dies gilt um so mehr, als das Gesetz alles Irdischen ja das der Unbeständigkeit ist: »Nichts in dieser Welt ist beständig, alles vielmehr im ständigem Wechsel begriffen«, resümiert der »Autor« (1244). Dies bringt immer neue Ereignisse hervor, deren Sinn stets aufs Neue ermittelt sein will. Um den irdischen Aufenthalt des Menschen als weltlich zu begreifen, muß Sinn daher als unabschließbarer Prozeß angelegt werden⁶¹.

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. Die zehn jungen Leute setzen sich über eine bloß autoritäre und darum »passive« Sittlichkeit hinweg, weil der »Autor« dem Menschen zutraut, sich selbst sittlich zu definieren. Eröffnet dieses Werk dann aber nicht schon das humanistische Plädoyer für eine »dignitas hominis«⁶²?

Je länger die Zehn deshalb in den Spiegel ihrer Geschichten schauen, desto weniger beschäftigen sie sich mit sich selbst und um so mehr mit anderen: nach und nach kommen sie von sich und ihrer anfänglichen »süßen« Selbstverliebtheit ab, die im Campo Santo als Todsünde geißelt wurde. Zugleich füllen die erzählten Geschichten genau die Mitte eines gelebten Lebens, die die Pest hin zum Chaotischen, die Brigata zum Idealen hin geräumt hatte. Insofern nehmen sie den Rang einer stellvertretenden Welt ein, mit deren Hilfe die Lebenswelt neu vermessen werden kann.

III

Was aber haben diese Geschichten ihren Erzählern zu sagen gehabt, daß aus einem geselligen Spiel am Ende moralischer Ernst werden konnte? Trotz der Einzelstellung der Novellen wächst, von Fall zu Fall, der Eindruck, daß sie vielfach variiert um ein großes Generalthema kreisen. Es sind die »appetiti«⁶³, die menschlichen Leidenschaften, unsere Triebnatur. Die Größe Boccaccios besteht darin, daß er der christlichen Handhabung widersteht, über sie nur schlecht, als Ursache von Sünde zu reden; zu wiederholen, daß gut sei und richtig nur handle, wer strikt unterdrückt, was ihn von Natur aus bewegt. Boccaccio geht demgegenüber ein riskantes moralisches Wagnis ein. Seine Geschichten verfolgen im Grunde die Frage, was der Mensch ist, bevor Glaube, Recht und Sitten ihm eine zweite Natur beigebracht haben. Die vielen Freizügigkeiten haben hierin ihr ernsthaftes Motiv. Sie sind geradezu eine anthropologische Notwendigkeit, um Grenzen und Lizenzen menschlichen Verhaltens zu erkunden.

Erstaunliches kommt dabei zutage. Boccaccio setzt an einem der wundesten Punkte unseres Fehlverhaltens an: an der Ignoranz⁶⁴. Dumm ist in seinen Augen, wer, wie die zweite Novelle des zweiten Tages vorführt, sich nicht kennt. Ein ebenso reicher wie alter Advokat nimmt sich eine junge Frau. Da er mehr mit geistigen denn mit körperlichen Gaben ausgestattet ist, wird das Eheleben für die Frau zu einer argen Diät. Ein anderer raubt sie. Der ist zwar weniger reich, aber sonst tüchtiger. Als der Ehemann sie wiederfindet, will sie ihn nicht mehr erkennen und bleibt. Die ehrenwerten Damen der

Brigata loben ihr Verhalten, verlachen die Narrheit des Alten. Er ist bestraft worden, weil er unverhältnismäßig gehandelt, d. h. die menschlichen Naturgesetze mißachtet hat. Umgekehrt: Klugheit ist, sich selbst im Verhältnis zum anderen zu begreifen. Hier wie andernorts zögern die Damen nicht, Verstöße als Rückfall des Menschen auf die Stufe der ›Tierheit‹ (bestialità) anzuklagen, wie die Einführung zur Novelle des vierten Tages genauer auseinanderlegt (539). Doch damit nicht genug. Solche Dummheit ist zugleich eine Gefahr für eine rechtverstandene Tugend. Einfalt verführt Klügere dazu, ungestraft den Wünschen des ›Bauches‹ zu folgen. Sei es, daß sie sich, wie Mönche, den Zehnten von den Pflichten eines tölpelhaften Ehemanns erschleichen oder, wie Bruno und Buffalmacco, ihren Witz an der Schelte befriedigen, die der dümmliche Calandrino von seiner Frau erhält (IX,3). Ignoranz erleichtert es, Begierden unsozial, d. h. auf Kosten anderer zu stillen. Damit macht sie sich, wie die vierte Novelle des neunten Tages zeigt, zum Helfen des Lasters (1042). Nicht dem Mangel an Intelligenz gilt die Kritik der Brigata, sondern dem, der aus Erfahrung nicht klug geworden ist; dem, der die »termini posti« (1082), die Markierungen dessen, was angemessen ist, kennen müßte, sich aber nicht daran hält.

Etwa siebzig der hundert Geschichten untersuchen den Menschen in Situationen, in denen Amor ihn bewegt⁶⁵. Liebesleidenschaft gilt, anthropologisch wie rhetorisch, als erste unter den menschlichen Passiones. Boccaccio sieht in ihrer Unwiderstehlichkeit und Macht jedoch nicht nur eine Gefahr. Sie ist ihm vielmehr ein Naturereignis. Die grausame erste Novelle des vierten Tages wirbt mit hohem Pathos für diese Auffassung. Ghismonda, jung und schön, im besten Liebesalter, kann nicht wieder heiraten, weil ihr Vater, Prinz Tancredi von Salerno, sie nicht verlieren will. Doch sie findet einen würdigen Geliebten, Guiscardo. Der Vater entdeckt das Verhältnis; es kommt zu einem heftigen Wortwechsel. Im Grunde ist er ein Streitgespräch über das menschliche Leidenschaftsvermögen. Der Vater verurteilt Ghismondas Verhalten formalistisch: im Namen ständischer Ehrbegriffe (onestà, virtù). Guiscardos niedrige Herkunft verbiete eine Verbindung. Dem antwortet sie naturrechtlich: sie bekennt sich skandalös zu ihrem ›sinnlichen Verlangen‹ (469). Diese ›concupiscentia‹ – sie benutzt das Sündenwort der Kirche –, stehe ihrer Jugend, wie sie sagt, nach den Gesetzen der Natur zu. Damit aber hat sie die spontanen Antriebe des Menschen als ein Naturrecht anerkannt. Als der Vater diesen Aufstand gegen das landläufige (›volgare opinione‹, 470) Menschenbild sieht, stellt er seinen bedrohten Standeskodex brutal wieder her: er vernichtet den Anspruch der Natur (Guiscardo/Ghismonda). Die sittenstrenge Brigata schlägt sich in diesem wie in anderen Fällen auf die Seite der Natur und läßt andernorts selbst den Ehebruch gelten, wenn die Ehe dem natürlichen Begehren nicht Genüge tut (z. B. III, 4).

Andere Geschichten führen diesen entschiedenen Naturgehorsam vielfältig aus. Zwei bahnbrechende Umwertungen der menschlichen Kreatürlichkeit ragen heraus: die Natur sei, heißt es in der zweiten Novelle des sechsten Tages, »ministra del mondo« (707),

bewegendes Prinzip der Welt und Amor ihr erster Diener. Denn es gibt nichts, was er nicht vermöchte, erläutert die neunte Novelle des siebten Tages. Man darf unterstreichen: Unsere Natur ist der Ursprung unseres Handelns (847). Als solche, betont der ›Autor‹ eigens in der Einleitung zum vierten Tag, hat sie nicht nur Macht, sondern geradezu eine eigene moralische Gesetzmäßigkeit (459; 1080)! Sie abzuweisen, wie kirchliche Leidenschaftszensur es verlangt, wäre in höchstem Maße schädlich. Wer sich so gegen sie stellt, versündigt sich gegen das produktive Vermögen des Menschen (›naturalmente operiamo‹, 459). Boccaccio läßt keinen Zweifel: sein Lob der Natur anerkennt sie als das menschliche Tatprinzip schlechthin. Vieles weist darauf hin, daß schon er an die Schwelle der Einsicht gelangt ist, daß das Wesen der menschlichen Kreatürlichkeit – Kreativität ist (349). Allerdings faszinierte ihn vor allem der Zusammenhang zwischen den niederen Beweggründen, die der Mensch mit den Tieren teilt, und den Gedanken, die sie in seiner Geistnatur wecken können. Immer wenn, wie so oft im *Decameron*, jemand mit einer List, einem Einfall, einer schlagfertigen Replik eine Situation zu wenden vermag, hat ein dunkler Drang eine Geistesbewegung (›ingenio‹) ausgelöst. Amor raubt keineswegs nur den Verstand; als »eccitatore degli addormentati ingegni« entzündet er vielmehr, wie es in V,1 heißt, das helle Licht (›chiara luce‹) unserer Geisteskräfte und macht – eine kapitale Einsicht – aus einem Tier einen Menschen (›amor l'aver di montone fatto tornare uomo‹, 585). Wer daher, so legt der Umkehrschluß nahe, seine natürlichen Beweggründe mißachtet, kann nicht wahrhaft klug werden. Denn ein leidenschaftlich bewegtes Gemüt vermag, wie die Einleitung zur vierten Novelle des siebten Tages sagt, in *einem* Augenblick mehr zu erfassen als alle Philosophen und Künstler jemals angestrengt darlegen können (799 f.). An versteckter Stelle – anders hätte Boccaccio diese erkenntnistheoretische Abweichung kaum vorbringen können – vertritt er damit bereits das Prinzip einer affektiven Erkenntnis. In diesem Punkt setzt er sich deutlich gegen die rationalisierte Sprituität Dantes ab. Dieser hatte alles, was der ›spirito naturale‹, der ›Bauch‹ meldete, der strengen Aufsicht von ›la mente‹, dem Kopf unterstellt⁶⁶. Boccaccio hingegen deutet unüberhörbar an, daß er im spontanen, kreatürlichen Begehrensvermögen eine eigenständige Quelle von Erkenntnis entdeckt hat, die Zugang zu einer ganz eigenen Erfahrung hat. Er steht damit schon auf der zukunftsweisenden Seite Petrarcas. Der hatte seinerseits die dunklen Antriebe des Menschen kognitiv aufgewertet. Darauf ließ sich nicht nur die neuartige ›sinnliche Erfahrung von Sinn‹ seines *Canzoniere* gründen. Auch die Inspiration der Dichter und ihr unmotiviertes Wissen erhielt von daher eine anthropologische Verwurzelung.

Deshalb darf die Stimme unserer Natur nicht zum Schweigen gebracht werden: sie ist Ausdruck eines Lebensprinzips. Sie ist von sich aus weder gut noch böse, sondern nur vital. Ihr liegt einzig an der Erhaltung des Lebens. Problematisch wird sie erst, wenn der Mensch kraft seiner anderen Grundausstattung, der ›ragione‹, über sie verfügt. An ihr liegt es, ob, wie die Beispiele Amors zeigen, das natürliche Verlangen zum Schaden des

anderen oder zum Wohl aller gewendet wird. Die Vernunft hat also die Aufgabe, uns mit unserer eigenen Natur zu vermitteln. Hier setzt das *Decameron* an. Die Todesängste, die die Pest auslöst, konnten alle Stellungen der gemeinschaftlichen Vernunft überrennen, weil diese sich die menschliche Natur unangemessen angeeignet hatte. Wer die Leidenschaften massiv ächtet, wie die asketische Weltverleugnung der Zeit und sich seinen Begriff für Vernunft ohne sie macht, muß damit rechnen, daß, wie Freud später sagen wird, das Verdrängte phantastisch entstellt wiederkehrt⁶⁷. Genau dies geschieht unter den zeitüblichen Inszenierungsformen der Melancholie in der Pest. Und Boccaccio schafft in der Sondergemeinschaft der Brigata eine therapeutische Instanz, um den wahnhaft entstellten Gemeinssinn narrativ zur Rede zu stellen und ihn mit der kreatürlichen Vernunft neu zu vermitteln. Ihr Erzählen veranstaltet sogleich ein Normenkontrollverfahren zum entarteten Gewohnheitswissen⁶⁸.

Boccaccio hat diese Absicht an herausgehobener Stelle des *Decameron* zusammengefaßt: in der letzten Novelle des Werkes, der rührenden, grausamen und so mißverständlichen Geschichte der Griselda⁶⁹. Es war einmal ein junger Markgraf von Saluzzo, der, von seiner Sippe und den Untertanen gedrängt, eine Frau zu nehmen, zur großen Verblüffung aller einer bettelarmen Mädchen, Griselda, erwählt. In einer Märchenhochzeit macht er sie zur Gräfin. Sie erscheint wie die Tochter des Königs von Frankreich (1222). 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 von 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 in die Hütte ihres Vaters zurück, um eine andere Frau zu heiraten. Als er sieht, daß sie alle diese unmenschlichen Kränkungen mit übermenschlicher Beständigkeit erträgt, holt er sie zurück. Sie feiern eine zweite Hochzeit und lebten, wie es heißt, in Ehren glücklich und zufrieden bis an ihr Ende (1233).

Diese Geschichte kann nicht im Buchstabensinn aufgehen. Boccaccio hat sie vielmehr zu einem moraldidaktischen Märchen angehoben. Schlüsselfigur ist nicht Griselda, sondern Graf Gualtieri⁷⁰. Er leitet das Geschehen und kommentiert es. Er selbst hat es von Anfang an als Tugendspiegel für seinesgleichen geplant (»ad antiveduto fine operava«; 1231). Sein unverständliches Verhalten ist von der Ursache her, seiner Ehefeindschaft⁷¹, aufzulösen. Sie geht auf einen radikalen Zivilisationszweifel zurück. Man kann, sagt er sinngemäß, von den guten Sitten [einer Frau] nicht auf ihre hohe Sittlichkeit schließen. Dem gesellschaftlichen Betragen, den »costumi« zu glauben, wäre Torheit (»sciocchezza«, 1219). Wo aber ist sie wahrhaft zu finden, woran zu erkennen? Zunächst, und hier beginnt die Demonstration des Grafen, muß man sie selbst (1219) und mit dem Herzen suchen (»Io ho trovata una giovane secondo il *cuor mio*,« 1220) – eine kühne Absage an jede gesellschaftliche Praxis der Zeit. Zur Bestätigung 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 (1222) und sich mit ihr zu vermählen.

Boccaccio veranstaltet ein moralisches Experiment: er verbindet ein reines Naturkind mit einem raffinierten Kulturmenschen. Sie verkörpert, was der Mensch von Natur aus mitbringt: natürliche Identität; er dagegen, was gesellschaftliche Vernunft aus ihm gemacht hat (»il più savio e il più avveduto uomo che al mondo fosse«; 1223). Wie läßt sich dieser Gegensatz leben? Der Text geht von der naheliegenden Erwartung aus, daß die junge Frau mit den Kleidern zugleich die Gesinnung und das Verhalten wechselt (1222). Offenbar fällt es nicht schwer, die Attitüde höfischer Kultiviertheit anzunehmen, unabhängig von der Herkunft. Umgekehrt kann der Eindruck entstehen, Natürlichkeit sei nur bildbarer Rohstoff, der für sich selbst nichts, der erst in der Formung durch die Gesellschaft etwas wert ist. Die Frau scheint damit genau den Zweifel des Grafen zu bestätigen: daß der Anschein, den sich jemand zu geben weiß, nichts über sein wahres Sein aussagt. Erste und letzte Geschichte des *Decameron* sind damit spiegelbildlich aufeinander bezogen⁷². Wahre Gesinnung kommt erst in Grenzsituationen zum Vorschein. Deshalb unterzieht der Graf seine Frau diesen empörenden Prüfungen. Sie sollten hinter ihrer angenommenen gesellschaftlichen, ihrer zweiten Natur, die verdeckten Tugenden der ersten Natur heraustreten lassen. Keine der Unmenschlichkeiten, die er ihr antut, erschüttern jedoch ihren Glauben daran, daß, was er tut, recht getan sei. Daraus spricht keine falsche Unterwürfigkeit. Vielmehr ignoriert sie unbeirrt den Anschein, dem er sie aussetzt, weil ihr natürliches Empfinden ihr sagt, daß der, der sie um dieser Natürlichkeit willen genommen hatte (»cuor«), ihr selbst insgeheim verpflichtet sein muß. Ihre unerträgliche Geduld ist deshalb Ausdruck ihres unerschütterlichen Vertrauens in seine Menschlichkeit. Am Ende bestätigen sich beide gegenseitig. Er hat seiner Welt vorgeführt, daß es zwar unumgänglich ist, gesellschaftliche Vernunft anzunehmen. Doch diese vermag den Umgang miteinander nur schematisch zu regeln. Treten außergewöhnliche Belastungen ein – die Prüfungen der Frau; in größerem Rahmen die Pest – kann sie nur bestehen, wer in der tieferen Vernunft des Herzens, der natürlichen Sittlichkeit gegründet ist (1241). Andere zu achten ist richtig; aber erst wer von sich abzusehen vermag⁷³, wie Griselda (»a te piacere«, 1225), handelt wahrhaft gut.

Diese Moral der Geschichte – Adel des Standes bedarf der Gründung in einem Adel der Seele – hat jedoch einen hohen, geradezu nachmittelalterlichen Preis. Griselda ist nach den Prüfungen eine andere als zuvor. Ihre Leiden haben gewiß die Menschlichkeit bewußt gemacht, die sie von Anfang unbewußt verkörpert hatte. Schon ihre wohlerzogene Tochter könnte, sagt sie, nicht mehr so handeln wie sie (1231)⁷⁴. Deshalb ist gesellschaftliches Wissen unzureichend, wenn es nicht auch der Weisheit des Herzens (»savio«) entspricht. Andererseits kann natürliches Empfinden, wie der Graf resümiert, nicht allein gesellschaftsbildend sein; es will als solches »erkannt« und »gewußt«, also reflektiert sein (1231). Das ist

die beschließende Weisheit dieser Geschichte; gleichnishaft steht sie für alle Geschichten des *Decameron* ein. Uns mag sie einfach, ja dürftig erscheinen angesichts der dialektischen Entwürfe, mit denen Rousseau, Schiller, Kleist oder Friedrich Schlegel den Konflikt von Naivem und Sentimentalischem schlichten wollen. Im Vergleich zu damaligen Tugend- und Lasterkatalogen, Sündenregistern, Ständespiegeln, Zunftordnungen und Spruchweisheiten, welche eine rechte Lebensführung vor allem in der Einhaltung fester Vorschriften sahen, führt das *Decameron* in eine ganz andere, nicht mehr passive Ethik ein. Um es noch einmal mit dem Grafen von Saluzzo zu sagen: Die Gesellschaftskultur, die er selbst verkörpert, empfindet er als scheinhaftes Leben. Deshalb verweist er sie zur Revision zurück an die Natur, verkörpert von Griselda. Natürliches soll durch einen formalistischen Begriff von Ehre nicht unterdrückt, sondern veredelt werden. Boccaccio verlangt neues moralisches Denken: es genügt nicht, die eingespielten Abmachungen nur zu beherrschen; ihre Angemessenheit muß stets neu mit dem Ursprung, dem Empfinden ausgesöhnt werden. Diese Reflexion auf die Voraussetzungen des Verhaltens aber ist selbst Teil des richtigen Verhaltens; Sittlichkeit mithin nicht nur eine Sache der Verordnung, sondern der fortgesetzten Verständigung derer, die miteinander zu tun haben – ein kultureller Prozeß⁷⁵. Die letzte Novelle des *Decameron* gibt deshalb ein Gleichnis seines Anliegens insgesamt.

IV

Freilich: nicht alle Mitglieder der Gemeinschaft sind in der Lage, deren Gesetze zu befolgen und gleichzeitig zu bedenken. Das *Decameron* ist darin auf bedeutsame Weise elitär. Wie der Graf in der letzten Novelle, so ist es die Brigata, die gegenüber allen Novellen dieses selbstregulative Moralprinzip vertritt. In den Zehn hat der ›Autor‹ also das reflexive Moment, in den Geschichten aber hundertfach das Gesetz des Möglichen veranlagt. Deren abschließende Bedeutung entscheidet sich deshalb erst an der Wirkung, die sie der ›Autor‹ auf die lustvolle Notgemeinschaft der jungen Leute ausüben läßt. Ihre spektakuläre Rückkehr nach Florenz gibt in dieser Hinsicht ein Signal für ihre innere Umkehr. Boccaccio hat sie allerdings nicht psychologisch, sondern figurativ entwickelt. Deshalb wird sie meist überlesen. Die Brigata, Inbegriff für damalige Gesellschaftskunst⁷⁶, konnte den erzählten Geschichten Mal um Mal entnehmen, daß es nicht genügt, strikt nur die Form zu wahren. Diesem Schematismus fehlt die Beweglichkeit: ein Sinn eben für das, was einen bewegt. Die aneinandergereihten Novellen tragen dann aber eine andauernde Kritik an ihrem Kult für schönes, ganz auf sich bezogenes Leben vor. Denn je länger sie erzählen, desto zahlreicher werden die Fälle, die nicht mit ihrer Wohlanständigkeit übereinstimmen. Diese will nur retten, nicht heilen, was bedroht ist. Am Ende

gibt es keinen Zweifel mehr: die Zehn sind durch das Geschichtenerzählen andere geworden.

Boccaccio hat diesen Wandel ihrer gesellschaftlichen Vernunft in einem raffinierten Stationenweg niedergelegt, den die Brigata durchläuft. Genaugenommen bleibt sie keineswegs nur an einem Ort. Ihre äußere Bewegung ist vielmehr im Sinne der ›similitudo‹-Lehre Entsprechung ihrer geistigen. Den auffälligsten Anhaltspunkt geben die drei Gärten, die sie aufsuchen⁷⁷. Der erste bildet ein offensichtliches Gegenbild zur grotesk entstellten Stadt. Er ist in doppeltem Sinne der Konvention verpflichtet. Er hat alles, was die Rhetorik des ›locus amoenus‹ in der Tradition der Liebesgärten vorsieht. Insofern gibt er genaue Anschauung der ethischen Förmlichkeit der Zehn. Dieser Lustort hat zwei Bezugspunkte. Auf der einen Seite das höher gelegene Haus; dorthin ziehen sie sich zurück, wenn jeder für sich sein will. Auf der anderen Seite das Wasser, Zentrum des angrenzenden Gartens; hierher kommen sie, um zu erzählen.

Was dies zu bedeuten hat, zeigt sich erst, als die Gruppe an einen zweiten Ort ausweicht. Dieser ist ebenso weit vom ersten entfernt, wie dieser von Florenz. Hatte ihre Flucht schon einen Weg abseits der großen Straße eingeschlagen (38), so ging es jetzt über kaum noch benutzte Pfade (313). Dennoch kamen sie so zu einem Gebäude, das um vieles schöner und reicher war als ihr erstes. Ungleich üppiger vor allem der Garten: sein Anblick erinnert an das irdische Paradies (316). Seine wunderbare Schönheit verdankt er 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 zu machen vermag, wenn er sie ganz seinem Ordnungswillen fügt. In ihm spiegelt sich gleichsam das ethische Vollkommenheitsideal der Brigata. Das Wasser – des Lebens – ist in jeder Weise reguliert. Innerhalb des Gartens wird sein Quell zur Marmorfontäne gesteigert; außerhalb treibt es immerhin noch zwei Mühlen an (316). Nahe diesem Springbrunnen schlagen die Zehn ihre Tische auf, dort auch erzählen sie die Geschichten des dritten bis sechsten Tages. Zeichenhaft sagt dieser Ort über sie aus, daß sie dem Wasser, dem Quell des Lebens, der Natur, näher sind als je zuvor, allerdings im Zustand ihrer höchsten Kultivierung. Wie dieser Garten ein ästhetisches, ist ihr Verhalten ein moralisches Kunstwerk. Er zeigt, zu was der Mensch imstande ist, wenn er die – seine – Natur seiner Vernünftigkeit unterwirft.

Doch das ist nicht Boccaccios letztes Wort. Am Ende des sechsten Tages führt er die Brigata in einen dritten Garten, ins sogenannte ›Tal der Frauen‹ (736 ff.). Es liegt noch eine Meile weiter vom zweiten Garten entfernt. Diesmal kennt außer Elissa – ein Kind vom Geiste Didos aus Vergils *Aeneis* und damit der leidenschaftlichen Venus⁷⁸ – niemand mehr den Weg. Entlang eines Wasserlaufs dringen die sieben Damen in ein Naturtheater (765) vor, wie sie es noch 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. Der ›Autor‹ betont dreimal: Das Tal und der See scheinen ein perfektes Kunstwerk aus Menschenhand – und sind doch ganz kunstlos. Kein Haus, kein menschlicher Zweck unterbricht seinen Zauber. Die 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‹ übertrifft also geradezu thesenhaft den vorausgehenden Lustgarten. Es macht, übertragen gesprochen, die Natur zum Grundbegriff des Lebens. Dies bedeutet eine erhebliche Kritik an der offiziellen, d. h. repressiven Moral. Wie die Wachtürme den See, so sollen die kulturellen Eingriffe die menschliche Natur nicht überwinden, sondern schützend umgeben, damit sie sich kontrolliert entfalten können⁷⁹. Boccaccio zieht damit zeichenhaft gegen eine allzu perfekte Gesellschaftskunst zu Felde, die in der rigorosen Einordnung in definierte Verhaltensraster den höchsten Ausdruck wahren Menschentums sieht. Das ›Tal der Frauen‹ hält dem eine ganz neue Tugendordnung entgegen. Sie will moralische Kultur in den Dienst der menschlichen Natur gestellt wissen, nicht umgekehrt. Ihre Aufgabe ist, die Antriebe der Natur nicht als schädlich zu bekämpfen, sondern sie als Anstöße zu Menschlichkeit auszubilden. Der See, eingefasst im Sechseck der Hügel: Er ist Sinnbild für Boccaccios sittliche Quadratur des Kreises.

Die figurative Handlung des *Decameron* hat einen Wendepunkt erreicht. Der ›Autor‹ setzt abermals ein deutliches Zeichen. Als die Damen am See angelangt waren, legten sie, wie Griselda, aber aus eigenem Entschluß, die Kleider der mitgebrachten Sittsamkeit ab und vermählten sich im Bad mit dem Wasser der natürlichen Empfindung. Dieser Akt ist doppelt ausgezeichnet. Ihr Gang durch die Gärten hatte sie schrittweise von der Stadt und ihrem zerrütteten Leben entfernt. Zugleich aber näherten sie sich von Garten zu Garten mehr dem Wasser an. Ihr Bad ist mithin der Gipfel ihrer Kulturferne und Naturnähe. Es vollzieht eine rituelle Handlung. Die Kulturmenschen veranstalten eine Wiedergeburt aus dem Geiste der Natürlichkeit. Allerdings ist der Eros, zu dem sie sich bekennen, nicht mit der erotischen Sinnlichkeit gleichzusetzen, der später die badenden Nymphen Arkadiens (und ihre heimlichen Betrachter) huldigen. Bezeichnenderweise reicht ihnen das Wasser nur bis zur Brust, bis auf die Höhe des Herzens also. Der Kopf und damit der Verstand bleiben frei. Sie baden alle gemeinsam und ohne verstohlene Absichten auf die Männer. Dadurch legen sie ein Bekenntnis nicht zu sinnlicher, sondern zu sozialer Liebe ab. Die drei Männer vollziehen diese affektive Umwidmung später ebenfalls (767). Den nächsten Tag verbringen alle gemeinsam dort, um fern jeder Behausung ihr Erzählen, die höchste Form ihrer Gemeinschaftlichkeit, ganz der Natur anzuvertrauen.

Der Aufenthalt im ›Tal der Frauen‹ ist im konkreten wie übertragenen Sinne Scheitelpunkt ihres Weges. Am Abend des siebten Tages wenden sie sich vom Garten der Natürlichkeit zurück zum Garten der Künstlichkeit. Zu Beginn des zehnten Tages

verlassen ihre Gedanken zum ersten Mal ihr künstliches Paradies und richten sich auf die kommende Zeit (›futura vita‹, 1099). Am Ende dieses Tages kehren sie in die Stadt des Todes zurück. Alle Gefahren, die sie von dort haben fliehen lassen, bestehen unvermindert fort. Dennoch muß der Pesttod für sie seine Schrecken verloren haben. Offenbar, so ist zu folgern, kann er nur den bedrohen, der vom Leben einen falschen Begriff hat. Denn ist es, recht beschen, nicht ein Widerspruch, das Leben mit allen Mitteln erhalten zu wollen, nur um es möglichst weitgehend in christlicher Weltabkehr oder ständischem Rigorismus zu verleugnen?

Das *Decameron* enthält demgegenüber bereits ein weit in die Zukunft vorausweisendes Projekt: den positiven Menschen. Er hat sich der repressiven Anthropologie entwunden, die seiner Natur nicht traut und ihm deshalb vorschreibt, was er zu tun, vor allem, was er zu lassen habe. Ohne daß Boccaccio sein gegenläufiges Menschenbild bereits systematisiert hätte, bezeichnet er doch schon einen frühneuzeitlichen Übergang: er ersetzt die alte Tugend-Laster-Dialektik durch einen offenen ethischen Regelkreis. Er sieht den Menschen nicht mehr so sehr als Sünder denn als Irrenden. Ihm kommt es weniger auf das an, was er falsch, vielmehr wie er es besser machen kann. Damit arbeitet er einer Tugend des Menschenmöglichen vor. Die Grundlage dafür schuf die Einsicht, daß unsere Natur nicht zuerst eine moralische Gefahrenquelle, sondern ein energetisches Prinzip ist, das uns überhaupt handeln läßt. Ob gut oder schlecht, hängt von unseren Absichten ab. Moralisches Handeln ist also das Ergebnis einer Wahlmöglichkeit. Seine Daseinsform kann man daher, gewiß sub specie aeternitatis, selbst bestimmen. Mit Bezug darauf wird der entfaltete Humanismus die ›dignitas et excellentia hominis‹ (Giannozzo Manetti) ausrufen. Was der Mensch ist und kann, darf er dann als *sein* Werk beanspruchen und sich neu als schöpferisch definieren. Denn ›homines [...] non nascuntur, sed finguntur‹, wird Erasmus⁸⁰ diese Befreiung aus der mittelalterlichen Fessel der ›miseria hominis‹ formulieren⁸¹. Boccaccio betritt jedoch bereits das Vorfeld dieser Frage, auch wenn er zunächst daran interessiert ist, wie man mehr menschliche Natur wagen kann, ohne von den allseits bekannten Gefahren ihrer Leidenschaftlichkeit überwältigt zu werden. Und er zögert nicht, darauf eine wegweisende Antwort zu geben.

V

Jede Neuerung auf dem Gebiet der Menschenkunde mußte allerdings mit zwei namenhaften Schwierigkeiten rechnen. Wer anders als damals üblich auf unsere Natur eingeht, kritisiert zumindest indirekt diejenigen, die für moralische Erziehung zuständig waren. Aus der Sicht des *Decameron* besteht kein Zweifel, wer gemeint war: die Predigerorden,

vertreten von den Dominikanern (Santa Maria Novella). Ihre Volkspredigten⁸² zogen die Menge an, weil sie eben die Bildersprache der Ungebildeten einsetzten, an die das *Decameron*, aber mit anderen Zielen anknüpft. Boccaccios literarische Umwidmung dieses religiösen Diskurses greift jedoch nicht allein das kirchliche Monopol für Lebenslehre an (die Wirkungsgeschichte des *Decameron* belegt im übrigen, wie nachhaltig). Sein Erfolg zeigt auch, daß Boccaccio der starren christlichen Doktrin, die aus den verschiedensten Lebenszeichen stets den einen biblischen Urtext herauslas, ein Entzifferungsmodell entgegenzustellen hatte, das den Unbeständigkeiten des irdischen Daseins mit einer kommunikativen Moral begegnete. Sie legt das Verstehen von Welt nicht auf endgültige, sondern nur auf mustergültige Lösungen fest. Als solche aber sind sie Sache einer Übereinkunft derer, die sich daran halten. Verlieren sie an Verbindlichkeit, müssen sie im Blick auf gemeinsame Interessen neu vereinbart werden.

Allerdings fehlt einer solchen Fortschreibung des Gemeinnsinns noch so gut wie jede Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel hin, das spätere, teleologische Geschichtsdeutungen dem Wandel der Zeiten unterstellen werden. Boccaccios Sittlichkeitskonzept bleibt zur Zeit des *Decameron* noch weitgehend unverbunden mit einem Ganzen der menschlichen Geschichte, obwohl Petrarca den gedanklichen Durchbruch zu einer anthropozentristischen Geschichtsdeutung vollzieht. Über Boccaccio scheint noch ein Rest der Geborgenheit zu walten, die von christlicher Heilsgewißheit ausging. Obwohl das *Decameron* also als ein irritierend offener Prozeß angelegt ist, muß es dennoch nicht ohne einen systemischen Halt auskommen. Er bildet den Schlußstein in Boccaccios Entwurf eines weltlichen Sinns von Welt. Abermals geht es ihm nicht so sehr darum, überholte Lebensinhalte durch zeitgemäße zu ersetzen. Vielmehr will er einer solchen Erneuerung der ›substantia‹ eine ›forma‹ sichern, die den Wandel einer Art prozessualen Vernunft unterwirft. Boccaccio schöpft sie aus dem Vertrauen in das Heil der Sprache. Darin äußert sich einer seiner kühnsten Analogieschlüsse. Wie der göttliche Logos die ganze Schöpfung garantiert, so nimmt er menschliches Reden und Verabreden in Anspruch, um eine vom Menschen geschaffene Lebenswelt zu gewährleisten. Darf das aber nicht schon Sprachhumanismus genannt werden? Nicht jedes unserer sprachlichen Register freilich ist dafür gleichermaßen geeignet. Die Sonderexistenz der Brigata versinnbildet auch hierin die angemessenen Voraussetzungen. Der Abstand ihres Sonntagslebens vom Alltag gilt sinngemäß auch für ihr Sprechen. Nur der literarisch gefügte Diskurs wie der des *Decameron* oder später der gelehrte des lateinischen Boccaccio entbinden die Sprache von unmittelbarer Bedürfniserfüllung und gestatten ihr dadurch, menschliche Bedürfnisse als solche zur Rede zu stellen. Erst im Schutze dieser ästhetischen (und ›wissenschaftlichen‹) Distanz kann sie das Amt einer ›scienza civile‹ übernehmen.

Daß eine solche These die ›Menschliche Komödie‹ nicht überfordert, ja ihr erst gerecht wird, zeigt ein letztes, subtiles Zeichengeschehen. Abermals benutzt der ›Autor‹ die

übergeordnete Perspektive der Brigata, um durch die konventionelle Schönheit ihres Zeitvertreiß hindurch sein neues Modell gesellschaftlicher Kultur abschließend zu bedenken. Die Anhaltspunkte sind, aus gutem Grund, diskret gesetzt: sie beziehen sich auf den Schmuck, mit dem die Zehn ihre Häupter zieren⁸³. Figurativ gibt der Text zu verstehen, daß es um den Rang der menschlichen Geistestätigkeit im Rahmen seiner anderen Vermögen, dem ›Denken‹ des Herzens und dem Wollen des Bauches geht. Als die vergnügte Freundesschar am ersten Lustort ankam, wandelte sie im Garten, scherzte und bekränzte sich mit ›schönen Girlanden‹ aus Zweigen verschiedenster Art, wie es heißt (42). Diese Zierde entspricht höfischem Liebesritual und Liebesgärten⁸⁴. Auch diese Geste zeigt, daß ihnen die feine Art wie eine zweite Natur ist. Pampinea, die Königin des ersten Tages, soll allerdings ihrer Stellung gemäß besonders geehrt werden. Filomena windet ihr deshalb einen Lorbeerkranz. Boccaccio wußte, was er tat: er veranstaltete eine Dichterkrönung. Es ist nicht auszuschließen, daß er dabei unausgesprochen auf die seines Freundes Petrarca von 1342 und die ›Laurologie‹ seines *Canzoniere* anspielte, in der seine Herrin Laura und der so begehrte Lauro des Dichterruhmes in elementarer Wechselbeziehung stehen. Eine folgenschwere Handlung in jedem Fall, wie sich unmittelbar darauf bestätigt. Denn die galante Formalität erfüllt sich sogleich mit tieferem Sinn. Kaum hat Pampinea den Lorbeer auf dem Haupt, schlägt sie vor, die Muße ihres Aufenthaltes auf dem Lande den Musen zu widmen: mit ihrem Geschichtenerzählen. Darin ist zugleich der Weg angelegt, wie die Brigata aus ihrer anfänglichen Verirrung in schuldhaftem Selbstgenuß herausfinden kann: indem sie ihre ästhetische Lebensform nutzt, um desto besser zu ›realisieren‹, was Wirklichkeit ist. Ihr Landleben eröffnet ihnen mithin die Möglichkeit, die Krise ihres Gemeinschaftslebens zur Revision an die Kunst zu überweisen. Denn was ist ihr Erzählen, zumal in der überlegenen Regie Boccaccios, anderes als Kunsthandeln.

Alles weitere fügt sich dieser Absicht. Mit geradezu buchhalterischer Gewissenhaftigkeit achtet der ›Autor‹ darauf, daß der Lorbeerkranz jeweils vom scheidenden auf den König des nächsten Tages übergeht. Jeder wird so zum Dichter gekrönt. Diese emblematische Handlung führt die ›Verständigen‹ unter den Lesern zu zwei auflösenden Höhepunkten hin. Der eine ereignet sich abermals im ›Tal der Frauen‹. Die kleine Gemeinde trägt sich dort die Geschichten des siebten Tages vor. Zum ersten und einzigen Mal findet dieses Erzählen ohne Rückhalt in einer von Menschenhand errichteten Behausung unmittelbar am Wasser und zugleich unter Lorbeerbäumen statt (744). Dieses dichte Bild sagt verschlüsselt, daß das Erzählen jetzt zu sich selbst und zu seinem Zweck gefunden hat: es hat, als Kunst (Lorbeer), die Aufgabe, auf die – menschliche – Natur (Wasser) einzugehen (das Bad der Erzähler), statt sie, wie üblich, zum Sperrgebiet zu erklären. Und es ist dazu um so besser geeignet, je mehr es sich von fremden Interessen freihält (die Brigata an ihrem kulturfernsten Punkt). Später, wenn die Poetik des Aristoteles besser bekannt ist, wird man sagen: die streng disziplinierte Kunst habe die (vielgestaltige) Natur nutzbringend nachzuahmen⁸⁵.

Boccaccio hat den großen Philosophen noch kaum gekannt. Für das *Decameron* muß das kein Nachteil gewesen sein. So konnte er unbefangener über den Wert der Sprachkunst befinden. Dies betrifft vor allem ihren moralischen Auftrag. An der Brigata zeigt er, daß es ihr nicht darum gehen kann, anfallenden Geschichten einen bestimmten Sinn beizubringen, sondern sie umgekehrt gerade nach ihrem Sinn zu befragen. Wenn sie aber in bezug auf eine Lehre frei sind, müssen sie in bezug auf die Sprache jedoch an die jeweilige gesellschaftliche Vernunft gebunden sein. Das Leben ist der Sittlichkeit verpflichtet; das Kunstwerk aber behandelt die Normen dieser Sittlichkeit. Darauf ist auch das Schlüsselwort zu beziehen, das die Tätigkeit der Brigata benennt, das »ragionare«. Es setzt Vernunft (»ragione«) in Beziehung zu Sprechen (»ragionare«). In diesem Sinne verlangt Dioneo am Ende des sechsten Tages, man müsse zuerst miteinander reden und dann erst handeln (767). Es könnte das Motto des *Decameron* sein. Die Künste taugen mithin zu ungleich mehr als nur zur Belehrung mit ergötzlichen Mitteln. Boccaccio setzt sie bereits als eine öffentliche Institution ein, die über weltlichen Sinn befindet, so wie die Kirche über geistlichen. Gelehrte Sprachkunst treibt insofern, wie Petrarca es noch entschiedener als Boccaccio ausgesprochen hatte, Lebensphilosophie. Dennoch ist auch Boccaccio einen entscheidenden Schritt über sein Vorbild Dante hinausgegangen. Dieser hatte der Dichtung bereits die Würde erstritten, Wahrheit, theologisch verbürgte Wahrheit sagen zu können, aber mit einer anderen als der theologischen Sprache. Boccaccio gesteht ihr zu, Erkenntnis – eine auf den Menschen bezügliche Erkenntnis – selbst stiften und erhalten zu können⁸⁶. Damit besitzt er zumindest prinzipiell die Voraussetzungen, um die Lebenswelt als einen »Systemraum« aufzufassen⁸⁷.

Wie bedeutend er die Macht der Kunst einschätzt, hat er in einem zweiten Höhepunkt dieser emblematischen Handlung zum Ausdruck gebracht. Zu Beginn des neunten Tages begibt sich die Gruppe unter Führung der lorbeerbekränzten Königin Emilia in einen nahegelegenen Wald. Doch in gezielter Umkehrung zur »selva oscura« am Beginn der *Göttlichen Komödie* treten ihnen die wilden Tiere furchtlos und zahm entgegen (1090). Die erzählten Geschichten haben bewirkt, daß nach dem Bad im »Tal der Frauen« Mensch und Tier, Kultur und Natur sich nicht mehr feind, sondern freund sind. Um diesen Gesinnungswandel über jeden Zweifel erhaben zu machen, setzt der »Autor« ein letztes verschlüsseltes Zeichen. Als die Zehn den Wald wieder verlassen, tragen sie alle Kränze aus Eichenlaub, das Emblem der Sieger. Und dann sagt der Text völlig unvermittelt seine wohl aufschlußreichsten Worte: »Wer sie so hätte kommen sehen, würde nichts anderes haben sagen können, als: sie wird der Tod nicht besiegen oder wenn, dann wird er sie gelassen niederstrecken« (1019)! Das ist der letzte und höchste Wendepunkt des *Decameron*. Die Brigata hat den Tod besiegt, obwohl ihr die Sterblichkeit bleibt. Das Verdienst dafür aber kommt ihrem Erzählen, der Kunst zu. Sie hat ihnen die Möglichkeit gegeben, die Angst vor der entfesselten menschlichen Natur – und also auch vor sich selbst – durch eine Aneignung dieser Natur zu überwinden. Dieses größere Selbstbewußt-

sein erlaubt es ihnen, ihr exklusives Exil aufzuheben und ihr revidiertes Verständnis vom Menschen in die Gemeinschaft aller – Florenz – einzubringen⁸⁸.

Das *Decameron* sagt nicht, wie es ihnen nach ihrer Rückkehr ergeht. In der Beschreibung des neunten Tages wird es jedoch unmißverständlich vorgezeichnet. Panfilò, der König des letzten Tages, erklärt, alle hätten jetzt die rechte Gesinnung (»animo«), um ihre Tugend nicht nur unter Ausschluß der Öffentlichkeit zu bewahren, sondern sie inmitten der anderen auch tätig zu bewähren (»ben disposti a valorosamente adoperare«, 1097). Mit anderen Worten: sie sind fähig, soziale Liebe, die »compassione« des ersten Satzes walten zu lassen. Sie dürfen dabei mit einem »piacere« eigener Art, einer Befriedigung jenseits ständischer Gefälligkeit rechnen. Sie ist es in letzter Konsequenz, die dem unvermeidlichen kreatürlichen Sterben neben der altzeitlich religiösen eine neuzeitlich kulturelle Erlösung eröffnet. Denn 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. Indem sie aber die Lebenslehre ihrer Geschichten in die Tat umsetzen, werden sie selbst zu – potentiellen – Geschichten. Andere können sie sich erzählen, um an ihnen rechtes Verhalten zur Rede zu stellen. Dieser Beispielwert ist es, der sie über den Tod hinaus weiterleben läßt. Das ist der wahre Sinn eines »guten Rufes« (»laudevole fama«; 1095). Wer ihn woanders sucht, wie die Brigata zu Anfang, dient – Boccaccio ist unnachlässig – wie die Tiere den selbstsüchtigen Interessen des Bauches (ebda.). Panfilò bestätigt damit ausdrücklich ihre inzwischen durchschaute Sünde der »superbia«. Der sterbliche Mensch kann nur in den großherzigen Werken seiner Menschlichkeit überleben. Das ist die »humanistische« Botschaft des *Decameron*.

Sie zu vertreten wäre jedoch kaum möglich gewesen, wenn ihr Urheber in der Sprache nicht einen in die Macht des Menschen gestellten Logos erkannt hätte. Gewiß bleibt er unendlich weit hinter der Schöpfungsgewalt des Urwortes zurück⁸⁹. Dennoch ließ die Gottähnlichkeit des Menschen⁹⁰ im Prinzip die Analogie zu, daß er sich mit seinem endlichen Wort seinerseits eine auf ihn beschränkte Welt zurechtzulegen vermag. Um so mehr, als er sich, wie Brunetto Latini von der Seite der antiken Rhetorik her argumentierte, gerade durch diese Befähigung zur Sprache von den Tieren unterscheidet⁹¹. Von hier aus war also auch seine »Tierheit« zu überwinden.

Trotz dieser Vorgaben überschreitet das *Decameron* eine Schwelle und wird dadurch zu einem Ereignis in der Ideengeschichte des schöpferischen Menschen. Noch bei Dante, mit Petrarca Boccaccios bedeutendste geistige Autorität, besteht das höchste, was der Mensch vermag, in der Vergeistigung (»mens«) seiner kreatürlichen (Bauch) und affektiven (Herz) Urteile. Ganz in Übereinstimmung mit thomistischer Lehre⁹² läßt er wahres Menschsein (»essere«) darin aufgehen, gedanklich nachzuvollziehen, was uns bewegt, um auf den Beweger aller Dinge zu schließen. Menschliche Tätigkeit erfüllt sich so in schauender Erkenntnis. Sie verändert den Blick auf die Welt, nicht aber die Welt selbst.

Boccaccios Sprachhumanismus dagegen schlägt den umgekehrten Weg ein. Statt unsere naturhafte Befangenheit kontemplativ zu ›übersehen‹, geht er kommunikativ auf sie ein. Als Gegenstand einer Besprechung aber würde sie sich, thomistisch betrachtet, zwar zu einer puren ›res artificialis‹ (Thomas v. Aquin, *De Veritate*, X,1) verflüchtigen. Doch in diesem gottfernten, weil ganz künstlichen Bereich hatte sogar die Scholastik dem menschlichen Tun eine ›maßgebliche‹ (›mensurare‹), d. h. schöpferische Entfaltung eingeräumt. Boccaccio hat daraus jedoch ein profanes Prinzip gemacht. In seiner anknüpfenden Abwendung von Dante kündigt sich deshalb ein epochaler Übergang an: der ältere hatte Sprache noch als höchste Form menschlichen Denkens ergriffen; der jüngere aber bereits als Inbegriff menschlichen Handelns⁹³.

Daß das *Decameron* jedoch so kühn die Seite wechseln konnte, ist nicht Neuerungs-sucht, sondern von der Pest erzwungen. Nicht umsonst hatte sie der ›Autor‹ als ›notwendig‹ bezeichnet (12). Ihre Verwüstungen überstiegen jedes damalige Vorstellungsvermögen. Sie ließen sich gerade nicht mehr thomistisch ›übersehen‹. Das ganze Modell einer kontemplativen Verwirklichung des Menschen geriet dadurch in Zweifel. Um diesen extremen Lebenserfahrungen dennoch Sinn abzugewinnen, bedurfte es mithin mehr als nur der inneren Umkehr der äußeren Verhältnisse: sie mußten anders werden. Boccaccio ist kein Sozialrevolutionär. Er sagt nur, daß man sich besser absprechen muß; aber das institutionalisiert. Dennoch ergreift das *Decameron* bereits für das zukunfts-trächtige Modell einer kommunikativen Verwirklichung des Menschen Partei.

Wie weit es ihm schon bewußt ist, zeigt sich daran, daß es Sprache gleich als dreifach weltbildende Instanz in Betracht zieht. Zunächst in performativer Hinsicht: Sprechen verbindet. Bereits das anmutige Erzählen der zehn jungen Leute dient, als Tätigkeit, unmittelbar der Konfliktlösung. Tommaso del Garbo und Giovanni Dondoli, angesehene Ärzte in der Zeit Boccaccios, hatten als eine vorbeugende Maßnahme gegen die Pest-krankheit genau diese Überwindung der Vereinzelung im Sprechen empfohlen⁹⁴. Boccaccio macht daraus eine umfassende Therapie. Sie wird auf allen Ebenen des Erzählens angewandt (94). Zuerst auf den ›Autor‹ selbst. Er war an der Melancholie der Sinnlichkeit (›poco regolato appetito‹) erkrankt und durch vergnügliche Unterhaltung (›piacevoli ragionamenti‹; 4) genesen. Deshalb empfiehlt er dieses lebensrettende Heilmittel auch den ›holden Damen‹, seinen fiktiven Adressaten, die besonders für dieses Gemüts-leiden anfällig sind (5 f.). Ihre lösende Aussprache soll der Dialog mit dem *Decameron* sein. Schließlich die Brigata. Sie hatte unter der Melancholie der Gesellschaft gelitten, die die Pest ausgelöst hatte (1234); sie war ihr nicht anders entgegengetreten. Miteinan-dersprechen, ›ragionare‹, ist also Heilung des Vegetativen, der Leiden des ›Bauches‹ durch das, was den Menschen vom Tier trennt, die Sprache: Sie ist insofern Logotherapie⁹⁵. Denn ist die Vernunft, der Gemeinschaftssinn geschwächt, wird sie ängstlich und verschafft der Pest Zugang⁹⁶. Dem stehen im übrigen die anderen Heilmittel zur Seite, die gegen das Krankheitsbild der Melancholie aufgeboten werden: auserlesene Mahlzei-

ten (sie begleiten den Tagesablauf der Zehn): Diätetik; Musik, Gesang und Tanz (sie rahmen das Erzählen); Melotherapie; sowie ihr Bad im ›Tal der Frauen‹: Hydrothera-pie⁹⁷.

Erzählen auf dieser Ebene wird als Heilmittel eingesetzt, um ein gestörtes Verhältnis des Menschen zu seinem Körper zu bereinigen. Die Geschichten selbst, der Gegenstand des Erzählens, haben jedoch einen anderen heilsamen Auftrag: sie behandeln die um sich greifende Entzweiung von Mensch zu Mensch. Die angeführten Begebenheiten bringen vor, was alles der Fall sein kann. Erzählenswert ist in der Regel aber nur, was ›memo-rabel‹ ist. In diesem Punkt stimmt das Geschichtenerzählen und die Geschichtserzählung überein. Ihre Beispiele schaffen eine ›Kenntnis des Wahrscheinlichen‹, wie Johannes v. Salisbury formuliert hatte, also eine Wahrheit des Normativen. Ihre Bildung aber fällt, wie Boccaccio später in *De casibus virorum illustrium* auseinanderlegen wird, in das Aufgabengebiet der Rhetorik⁹⁸. Selbst im christlichen Mittelalter war ihre antike Funk-tion als ›Sozialwissenschaft‹ nie ganz außer Betracht geraten. Um wirken zu können, mußte sie, wie Boccaccio in einem Brief an den Juristen Pietro Piccolo da Monteforte erläutert⁹⁹, über eine genaue Kenntnis des menschlichen Herzens verfügen. Der dama-ligen Anthropologie gemäß ist Herz Metapher für das Empfinden, das uns mit anderen verbindet (oder trennt), also Instanz unseres Gemeinschaftssinnes. Um dort etwas auszurichten, muß Sprache allerdings anders ins Feld geführt werden als wo sie vegeta-tive Interessen wahrnimmt. Ihnen genügt es, wenn die Rede ›vergnügt‹ (›dilettevole cose‹, 42) ist. Um das Herz anzusprechen, bedarf es dagegen der Eloquenz, wie Brunetto Latinis *Rettorica* lehrte¹⁰⁰. Therapie der Gesellschaft ist daher Sache der Rhetorik, weil sie über eine angemessene Kunst der Überredung verfügt. Aus diesem Grund vor allem mußten die Geschichten des *Decameron* pointiert und zielstrebig sein und einen Wen-depunkt haben: Sie hatten das Empfinden zu wenden, von dessen Urteil eine Genesung der vom Schwarzen Tod entgeisterten Stadtgemeinschaft abhing. ›Eloquentia‹ und ›sapientia‹, Redekunst und Lebenskunst gehören nach Cicero zusammen¹⁰¹.

Doch so wie die Novellen des *Decameron* aufgehoben sind im Rahmengeschehen ihrer Erzähler, ist auch die Norm des Gesellschaftswissens, die einen rhetorischen Spracheinsatz angeht, ihrerseits noch einmal an eine höhere Instanz verwiesen. Es ist der sprachliche Zugriff aufs Leben, den die Brigata verkörpert. Und es gibt keinen Zweifel, daß damit die Dichtung gemeint ist. Die Geschichten, die sie sich erzählen, sind nicht ihre Geschichten; sie bringen sie nur zur Sprache. Wenn sie sich auf sich selbst beziehen, verwirklichen sie sich in einem anderen Ton, der ihrem perfekten Ehrbegriff entspricht: in der hohen Sprache des Minnesangs (43). So wie sie als Gruppe gegen die Verstrickungen des Alltags in ästhetischer Distanz abgehoben sind, ist auch ihre Rede ›erhaben‹ über die der Geschichten. Sie sind mehr als nur ihre Erzähler: sie stehen über ihnen als ihre Richter. Von ihrer hohen Warte aus gesehen rückt der einzelne Fall ein in eine Fallserie. Die Verhaltensregel, die er berührt, wird für sie zum Anlaß, um das

Tugendsystem im Ganzen zu bedenken. Ihnen geht es ja um mehr als nur um handwerkliche Sozialgeschicklichkeit; sie widmen sich der hohen Kunst des Lebens. Sie aber ist nur in der höchsten Form der Sprache zu erlangen: in der Dichtung.

Noch zur Zeit des *Decameron* hat Boccaccio begonnen, ihren Begriff auch theoretisch zu klären. Seine Überlegungen hat er in den beiden letzten Büchern der *Genealogia deorum gentilium* zusammengefaßt. Sie führen im Grunde jedoch nur aus, was er in der Brigata bereits figurativ zu verstehen gegeben hatte. Dichtung (die Brigata) zeichnet sich dadurch aus, daß sie den Dingen (die Geschichten), die der rhetorische Sprachgebrauch moralisch einrichtet, auf den Grund geht und ihre implizite Wahrheit (*sapientia*) aufdeckt¹⁰². Gelehrte Dichtung¹⁰³ ist eine Findekunst erlesener Gedanken¹⁰⁴. Da sie gewissermaßen die Reflexion des Lebens auf rhetorischer Ebene noch einmal reflektiert, betreibt sie moralische Grundlagenwissenschaft mit poetischen Mitteln. Sie sichert sich diesen philosophischen Sprachgebrauch durch eine »exquisita locutio«¹⁰⁵. Lediglich inspirierte Dichter und, so darf man ergänzen, nur die »Verständigen« im Publikum haben hier Zugang, weil ihre »fictiones« sich nur intellektuell, mit der Wissenschaft des »Kopfes« einlösen lassen. Deshalb war die Dichtung gefordert, um einen geistigen Notstand wie die Pest zu behandeln. Das *Decameron* war eine ihrer bedeutendsten Antworten.

Es ist erstaunlich, wie Boccaccio aus dem alten anthropologischen Schema des dreifältigen Menschen, das den vegetativen Bauch dem affektiven Herzen unterordnete und dieses seit der Scholastik wiederum dem rationalen Kopf, eine neue Vereinbarung des Menschen mit sich selbst abzugewinnen vermag. Voraussetzung war eine ausgesprochen neuzeitliche Intuition, deren Modernität er allenfalls annäherungsweise überblickt haben dürfte. Gestützt auf die Menschenkenntnis der wiedergewonnenen antiken Rhetorik konnte er erfahren, daß die Sprache dreifache Wirkung tun kann¹⁰⁶: heftig erregen (*movere*), konzilient unterhalten (*delectare*) und verständig unterrichten (*docere*). Nicht nur daß sie den Menschen erst zum Menschen macht; ihre drei Grundfunktionen erscheinen geradezu auf die Befriedigung seiner drei Grunderfahrungen hin angelegt. Mit starken Gemütsbewegungen vermag sie die ungestümen Antriebe des »Bauches« anzusprechen und – kathartisch – aufzufangen. Solchermaßen zivilisiert werden in ihnen mildere Emotionen wahrnehmbar, die uns nicht überwältigen, sondern das »Herz« rühren und seinen Empfindungsurteilen Gehör verschaffen, die uns »mores«, die Vernunft des Normativen beibringen. Als sittlich kontrollierte Bewegungen aber kann sich ihrer der Verstand des »Kopfes« systematisch annehmen, sofern das hochgeformte Wort der Dichtung ihn mit interesselosem Wohlgefallen (oder die Wissenschaft mit begrifflicher Abstraktion) einschaltet¹⁰⁷. Er überführt die niederen Beweggründe des Bauches in hochherzige Ziele – die »*magnificenza*«, das Leitthema des zehnten Tages des *Decameron* (1094; 1101)!

Boccaccio mag zwar die Rangordnung der menschlichen Vermögen noch wie Dante beibehalten. Gleichwohl hat sich zwischen beiden ein epochaler Abstand aufgetan. Dante hatte seine Stufenleiter der Vergeistigung orthodox am dreifältigen Gott ausgerichtet. Dem

dreifach mangelhaften Geschöpf – sündhaft in Gedanken, Worten und Werken –, war im dreimal vollkommenen Schöpfer der verbindliche Kontrapunkt zur Heilung von seinen Schwächen vorgegeben. Boccaccio hingegen verfügt bereits, nicht ohne den bestimmenden Einfluß Petrarcas¹⁰⁸, über eine der großen Entdeckungen der »*renatae litterae*«: daß die dreifach wirksame Sprache ein eigenes Modell der Heilung menschlicher Unvollkommenheit enthält. Um sich zu bessern, mußte man sich fortan also nicht ausschließlich mehr auf Gott beziehen und sich transzendent entselbstern. Jetzt konnte man sich auch auf Sprache beziehen und mit ihr ein immanentes Heil suchen. Boccaccio spielt seine humane Lösung noch nicht gegen die religiöse aus. Dennoch ist das *Decameron* und die späteren lateinischen Werke des Autors schon auf dem Weg in eine autonome Anthropologie. Sie sieht im Menschen weniger ein heruntergekommenes Abbild Gottes als vielmehr seine Befähigung, sich aus den Wirren der ungeistigen Natur selbst herauszuarbeiten. Sie geht vom Modell gläubiger Selbstverleugnung ab; hat allerdings ebenfalls ihren – kulturellen – Preis: sie verlangt tätige Selbstbemächtigung in der Sprache. Sie wird so jedoch nicht nur zum Anlaß für die moralischen Kunstwerke einer denkwürdigen Tat. In Gestalt sprachlicher Kunstwerke kann sie zugleich die Endlichkeit des Irdischen leugnen. Ihnen vor allem ist es zuzuschreiben, wenn zwischen einer kreatürlichen Welt der Sterblichkeit und der Welt der Ewigkeit das menschenmögliche Reich der Kultur entsteht¹⁰⁹.

Zwischen dem Auszug der zehn jungen Leute aus Florenz und ihrer Rückkehr liegen nur vierzehn Tage und wenige Meilen; und doch kommt in diesem Abstand eine Zeitenwende zu Bewußtsein. Die Brigata ist unter spätmittelalterlichen Vorzeichen aufgebrochen und in frühhumanistischer Gesinnung wiedergekehrt. Der Triumph des Todes, den die Pest über das Leben gebracht hatte, verwandelt sich im *Decameron* in einen Triumph der Sprache über die Vergänglichkeit des Irdischen.

Anmerkungen

¹ Vgl. die vor kurzem erschienene Dokumentation: Langsamer Abschied. Tod und Jenseits im Kulturvergleich, von M. S. Cipoletti, Frankfurt/M. 1989 (Museum für Völkerkunde; Roter Faden zur Ausstellung 17).

² Diesen kulturhistorischen Zusammenhang hat grundlegend und lange bevor (in Frankreich) ein neues Interesse für Tod und Sterben aufgekommen war, A. Tenenti erarbeitet (cf. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Turin 1957; frz. erw. Ausg. Paris 1983).

³ In dieser »Paarung« darf man zugleich ein erstrangiges Strukturprinzip für die Entstehung der »Totentänze« sehen. Es stimmt einerseits, wie G. Kaiser nachgewiesen hat (Der tanzende Tod, Frankfurt/M. 1983, S. 52 ff.), mit der Prozessionsform früher Tanzfiguren zusammen. Andererseits, was bisher nicht in Betracht gezogen wurde, mit dem »moralischen« Paarungsgrundsatz der Tugend-

- Laster-Didaktik, die sich durch alle Medien durchhält. – Zu einer umfassenderen Würdigung vgl. aber F. Link (Hg.), *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1992.
- 4 Als eine zum Thema gehörige systematische Erwartung eingebracht von A. Patschovsky in der Einleitung zu diesem Band.
 - 5 Zwar ist »annihilatio« etwa bei Wilhelm von Ockham (vgl. den entsprechenden Artikel im Historischen Wörterbuch der Philosophie I, Basel 1971, Sp. 333 f. und W. Haug, D. Mieth [Hgg.], *Modelle religiöser Erfahrung*, München 1992) sowie andererseits in der Mystik ein bedeutsames Durchgangsmoment, aber wohl noch nicht ein »Nichts«, das die Person und all das mit Auflösung bedroht, was sie in der Welt konstituiert (mit A. Patschovsky).
 - 6 Vgl. dazu die Übersicht bei B. Dodge, *Tradition, Innovation, and Technique in Trecento Mural Painting*, Diss. Baltimore 1977, S. 212 ff. sowie den Beitrag von V. Pace in diesem Band, der das Motiv in der Zeit Friedrich II. ansetzt.
 - 7 Die Studien zur Geschichte des Todes im Abendland von Philippe Ariès (München 1978) scheinen mir unter dem systematischen Mangel zu leiden, daß sie das Sterbe geschehen als »dritten Ort« zwischen Leben und Todesreich nicht berücksichtigen. Darin beruht in der Substanz die Kritik, die A. Borst an diesem Vorgehen geübt hat (vgl. »Drei mittelalterliche Sterbefälle«; in: ders., *Barbaren, Ketzer und Artisten*, München/Zürich 1988; S. 567–598). Im Grunde handelt es sich um eine »Geschichte des Todes ohne Tote« (D. Blasius, Rezension in: *Historische Zeitschrift* 227 [1976], S. 128).
 - 8 G. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 49.
 - 9 Die Rezeptionsgeschichte der Genesis-Auslegung in der Frühzeit, die R. R. Grimm rekonstruiert hat, kann belegen, daß bereits die Paradiesvorstellung mit der Annahme eines Irdischen Paradieses langfristig dem Erdendasein die Vorstellung eines autonomen Glückbezirkes bereitet hat. Maßgeblich dabei war die Umkehrung der allegorischen Auslegung, d. h. eine ästhetische Wahrnehmung der bildhaften Sinnlichkeit (Paradisus Coelestis/Paradisus Terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200, München 1977 [Medium Aevum 33], S. 172 u. ö.)
 - 10 Die quellengeschichtlichen (A. Rüegg), motivgeschichtlich-kommentierenden Erarbeitungen wurden in jüngerer Zeit ergänzt von mentalitätsgeschichtlichen Würdigungen (Le Goff). Vgl. A. Rüegg, *Die Jenseitsvorstellungen vor Dante und die übrigen literarischen Voraussetzungen der »Divina Commedia«*, Einsiedeln 1945. – Einen Überblick über die Tendenzen der Forschung gibt E. Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante (1950–1970)*, Bd. 2, Firenze 1990, S. 692 ff. – Für J. Le Goffs – umstrittene – These (La naissance du purgatoire, Paris 1981) ist die Divina Commedia die (poetische) Sanktionierung eines Wandels der mentalen Geographie, die in vielen religiösen Kulturen potentiell angelegt war (S. 450 ff.). Seine entwicklungsgeschichtliche Fixierung auf das Fegefeuer verringert allerdings die Aufmerksamkeit für die implizierte Aufwertung des Lebens und des menschlichen Lebenswerkes, die protohumanistische Dimension.
 - 11 Die Freiheit der Wahl, die dem Menschen durch Intellekt und Willen eingeräumt ist, kann sich nur zu Gott oder gegen sein liebendes Prinzip erfüllen. Auch für die Insassen des Purgatorio hat sich ihr Geschick bereits entschieden; sie haben nur die ihnen erwiesene Gnade aufzuarbeiten. Dennoch beläßt ihnen Dante ein wirksames Potential eigenen Vermögens: die tätige Reue, das Gebet und das Beharren auf einem ihrem sündhaften Wesen entgegengesetzten Streben, auf das E. Auerbachs wirklichkeitsbezogene Deutung besonderen Wert gelegt hat (Dante als Dichter der irdischen Welt, Berlin/Leipzig 1929 [Nachdruck Berlin 1969], S. 110; 142 f.).
 - 12 Vgl. R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, Bd. IV, 3; Berlin 1927, S. 125.
 - 13 Cf. K. A. Giles, *The Strozzi-Chapel in Santa Maria Novella*, New York 1977 (Ann Arbor Microfilms 1983).

- 14 So hatte Luther das Purgatorium genannt. Vgl. dazu P. Althaus, »Luthers Gedanken über die letzten Dinge«, in: *Luther-Jahrbuch* 23 (1941) S. 22 ff. – Le Goff hat daraus seine Geographie des Jenseitigen (als Projektion des Diesseitigen entwickelt).
- 15 N. Luhmann hat in seinem Versuch, eine soziologische »Supertheorie« zu entwerfen, den systemtheoretischen Ansatz grundlegend bedacht und dabei ein Systemmoment geltend gemacht, das paradoxerweise selbst so »phantastische« Figuren wie Tod oder Fegefeuer als systemisch in Anspruch zu nehmen erlaubt: Die Selbstreferentialität. Ihre Bilder sind ästhetisch gebildet und stellen damit im Grunde erst eine entsprechende Realität her. Ihr Bildungsgesetz ist metaphorisch und damit in dem Sinne autopoietisch (auch wenn es damals massiver moralischer Zwecke bedurfte, um sie zu legitimieren), wie es für eine Systemtheorie maßgeblich sein soll (vgl. N. L., *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M. 1988, S. 12 f., S. 593 ff.).
- 16 Hier würde allerdings nur evident, was sich untergründig namentlich im Bereich der Künste seit langem vorbereitet hat. Vgl. W. Wehle, »Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung mit Zeichen. Augustin/Dante/Petrarca« in: *Modelle religiöser Erfahrung*, München 1992, S. 273 ff.
- 17 Der Begriff »Spätmittelalter« wird hier bewußt nur heuristisch eingesetzt, um die Zeit von etwa 1340 bis 1430 in Italien vor der Festlegung auf Zuordnungsschematismen in Schutz zu nehmen. So etwa vor der pauschalen Jahrhunderteinteilung, die den Zeitraum – ohne ersichtliche Gründe – in Trecento und Quattrocento aufteilt, oder vor der Abwertung zum Verfallsstadium des Hochmittelalters bzw. zum Kulturtal vor dem Wiederaufstieg zu Humanismus und Renaissance; aber auch vor den Einseitigkeiten einer und sei es »sozialkritisch« gewandten Tendenz zur (karnevalistischen) Gegenweltlichkeit (Bachtin). Zur konstruktiven Kritik vgl. U. Schulz-Buschhaus, »Überlegungen zur literarhistorischen Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Renaissance«; in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 100 (1984), bes. S. 128 f. – Nicht das Prinzip der Negation gewinnt an kultureller Kompetenz, sondern die Fähigkeit, Komplexität zu bewältigen. Die Voraussetzungen dazu werden jedoch nicht sozialgeschichtlich, sondern anthropologisch zugänglich, indem die schöpferischen Fähigkeiten des Menschen aufgewertet werden. Damit wird der Zeitraum »Spätmittelalter« eigenpositiv bestimmbar.
- 18 Zur Pest als Darstellungsproblem vgl. J. Grimm, *Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania*, München 1965, der den gelehrten Charakter der Pestbeschreibung Boccaccios einsichtig werden läßt.
- 19 *Cronica di Matteo Villani*, Nachdruck Roma 1980, S. 4.
- 20 Vgl. dazu den Forschungsbericht von N. Bulst »Der schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturgeschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347–1352«, in: *Saeculum* 30 (1979), S. 45–67, hier S. 46. – Bereits Matteo Villani hatte seine Chronik mit der Pest begonnen als »uno rinnovamento di tempo e secolo« (op. cit., S. 4)! Wieder vertreten von F. Graus, »Vom Schwarzen Tod zur Reformation«, in: *Revolte und Revolution in Europa*, hg. P. Blickle, München 1975 (*Historische Zeitschrift*, Beiheft 4), S. 10–30.
- 21 Zur Auswertung der historischen Quellen vgl. J. Delumeau, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jh.*, Bd. 1, Reinbek/Hamburg 1985, S. 140 ff.
- 22 Matteo Villani, *Cronica*, S. 10.
- 23 G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze (Le Monnier) 1965 u. ö.; S. 23/24. Nach dieser Ausgabe wird zitiert (Seitenzahlen in Klammern).
- 24 Vgl. Chr. Weiland, *Libri di famiglia und Autobiographie zwischen Tre- und Cinquecento*. Habilitationsschrift Mainz 1990, sowie allg., *Das Vaterbild im Abendland*, Hg. H. Tellenbach, Stuttgart, 1976.
- 25 »inumani crudel« (Cronica, S. 7).
- 26 M. Villani, *Cronica*, S. 8.

- 27 Eingehend, vor allem als moralisches Problem anhand der zeitgenössischen Äußerungen untersucht von H. Dörmeier, »Die Flucht vor der Pest als religiöses Problem« (Manuskript).
- 28 Vgl. J.-N. Biraben, *Les Hommes devant la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens* (2 vol.), Paris/Den Haag 1975–1976, S. 786.
- 29 Auf diese indirekte Kritik am traditionellen Deutungsschema hat H.-J. Neuschäfer aufmerksam gemacht (vgl. ders., *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, S. 13).
- 30 Weder Boccaccio noch M. Villani legen sich fest: entweder die Gestirne oder Gottesstrafe (*Decameron* 13) bzw. weniger Saturn eher Gottes Urteil (*Cronica*, S. 5) – als Alternative heben sich beide gegenseitig auf (cf. G. Mazzotta, *The World at Play in Boccaccio's Decameron*, Princeton 1986, S. 19 f.).
- 31 Nur wenige fanden so deutliche und kritische Worte wie Konrad von Megenberg in einem Traktat von 1350, der die Pest als Gnade ansah, damit die Menschen ihre Einstellung zueinander änderten. Vgl. dazu die Studie von A. Borst, »Das Erdbeben von 1348«, in: ders., *Barbaren, Ketzer und Artisten*, S. 528 ff.
- 32 Dazu R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, IV, 3, S. 125.
- 33 *Documenti d'amore* I, 18. Vgl. B. Sandkühler, *Die frühen Dante-Kommentare*, München 1967, S. 57 ff.
- 34 So schon A. Jolles in der Einleitung zur deutschen Ausgabe von 1920; wieder in: G. Boccaccio, *Das Decameron*, Frankfurt/M. 1972, S. XVIII. Die Frage kehrt jedoch in nahezu jeder Untersuchung wieder. Mit guten Gründen vertreten von R. Hastings, *Nature and Reason in the Decameron*, Manchester 1975 (Publications of the Faculty of Arts of the University of Manchester 21). – Eine Auswahl von Beiträgen, die die Tendenzen seiner Auslegung repräsentativ (und namentlich die sozialgeschichtlichen) belegen, gibt P. Brockmeier (Hg.), *Boccaccios Decameron*, Darmstadt 1974.
- 35 In der überreichen Literatur zu B. repräsentativ vor allem von B. Getto *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino 1958, vertreten; allerdings mehr bedingt durch seine von B. Croce beeinflusste Kunstauffassung denn durch eine schlüssige Gesamtinterpretation.
- 36 Später im Lichte der Rhetorik reflektiert: »Huius cum due sint species [i.e. der Sprache], ea scilicet quam a nutrice suscipimus et natura persepe rudis et exotica cunctisque communis, et reliqua quam ab arte politam exornatam floridam et certis sub regulis coartatam studio pauci provecitque volentes assumimus« (*De casibus virorum illustrium*) VI, 13, 6 f. In: *Tutte le opere*, vol. IX, a cura di V. Branca, Milano 1983, S. 546).
- 37 Der lateinische Boccaccio hat dies etwas später genau auseinandergesetzt: »tanti quidem sunt fabule, ut earum primo contextu oblenctur indocti, et circa abscondita doctorum exerceantur ingenia, et sic una et eadem lectione proficiunt et delectant« (*Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Romano, Bari 1951; Bd. II, XIV, S. 709).
- 38 Die ansonsten lesenswerte Arbeit von L. Marino (*The Decameron »Cornice«: Allusion, Allegory, and Iconology*, Ravenna 1979) sieht darin eine »polyseme composition« (S. 70, 182) und modernisiert dadurch Boccaccios Textstrategie über seine allegorische Verwurzelung hinaus. Boccaccio bleibt, was hier nicht nachgewiesen werden kann, im Rahmen der profanierten »allegoria dei poeti«, wie sie Dante, namentlich im *Convivio* aus der »allegoria dei teologi« abgeleitet hatte.
- 39 Das komplexe Verhältnis Boccaccios zur Tradition ist ein »Fall« für sich. Vgl. exemplarisch für die Schwierigkeiten V. Branca, der sein Lebenswerk Boccaccio gewidmet hat und zwischen einem Boccaccio *medievale* (Firenze 1956) und dem bürgerlichen Boccaccio, der ein »Kaufmannsepos« geschrieben hat (S. 134 ff.), schwankt. Das Problem besteht darin, daß er, wie andere auch, in der Bezugnahme auf Tradition nicht das feste Schema unterscheidet, das der humanistischen »imitatio« vorausgeht und besonders im Bereich des »dolce stil« entwickelt wurde: das Verfahren der »Responsion«. Vgl. dazu allg. J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur des occitanischen und französischen Minnesangs*, Tübingen 1983. Boccaccios Vertrautheit mit dieser

- charakteristischen Form der abweichenden Anspielung wird an einem Nebenschauplatz seines Werkes besonders anschaulich: seiner Eklogen-Korrespondenz mit Francesco Rossi während seines Aufenthaltes in Forlì (1347/48). Vgl. dazu K. Krautter, *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jh.: von Dante bis Petrarca*, München 1983 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 65), S. 69 ff.
- 40 Die eine »imitative distance« schafft, wie R. Hollander das Verhältnis Dante – Boccaccio repräsentativ für andere Traditionsbindungen charakterisiert hat; vgl. »Boccaccios Dante: imitative distance« (*Decameron* I, 1 and VI, 10), in: *Studi sul Boccaccio XIII* (1981–2), S. 169–198.
- 41 Vgl. dazu den genannten Dominikaner von Santa Maria Novella, J. Passavanti, *Trattati della superbia, della umiltà e della vanagloria*, in: E. Albreri, *Tesoro della prosa italiana*, Firenze 1842, S. 121–152.
- 42 Vgl. dazu P. F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia/London 1979.
- 43 Vgl. dazu W. Wehle, *Dichtung über Dichtung. Dantes »Vita Nuova«*, München 1986.
- 44 Nach Fertigstellung des vorliegenden Beitrags bekam ich Kenntnis von der Studie *Ragionare nel Giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del »Trionfo della Morte«* von Lucia Battaglia Ricci (Roma 1987; *Studi e Saggi* 6). Vf. bestätigt durch eine ausholende motivgeschichtliche Untersuchung die Plausibilität der These, daß Boccaccio sich ideologisch und ikonographisch am »Triumph des Todes« im Camposanto von Pisa inspiriert habe. Überzeugend gelingt ihr m. E. auch der Nachweis, daß Boccaccios *Decameron* eine Alternative zur dominikanischen Bußkultur sein will, so daß sich dem Werk als Grundopposition ein »ragionare in chiesa« (dominikanisch; weltfeindlich) gegenüber dem »ragionare in giardino« (95) einzeichnen lasse. Die Rechtfertigung weltlichen Erzählens führt sie jedoch recht vordergründig auf seine »funzione ludico-èdonistico« (186; 197) zurück. Dies bleibt m. E. zu weit vor dem frühhumanistischen Lebensmodell stehen, mit dem Boccaccio die Ideologie der Weltverneinung systematisch zu überwinden versucht.
- 45 E. Sanguineti (*Lettura* S. 26) qualifiziert dieses Verhältnis als »gewollte Parodie«. Ein solches »Konkurrenzverhältnis« respektiert allerdings zu wenig den Responsionscharakter der beiden Werke, demzufolge das eine das andere komplementär überbietet.
- 46 Vgl. dazu R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1953, S. 171 ff. – Santa Croce, hgg. U. Baldini/B. Nardini, Stuttgart 1982, S. 157 ff.
- 47 Vgl. L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974. Zum Bezug auf das *Decameron* vgl. S. 70–73 u. 90–100.
- 48 *Decameron* VIII,3; VIII,6; VIII,9; IX,3; IX,5.
- 49 Vgl. die aufschlußreiche Klärung von P. F. Watson, »The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence«, in: *Modern Language Notes* 99 (1984), S. 43–64.
- 50 R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, op. cit., S. 124.
- 51 J. Grimm hat zurecht auf die »Unsicherheit seiner (i. e. Boccaccios) geistigen Lage« im Angesicht der Pest verwiesen (*Die Darstellung der Pest*, S. 125). Von der Reaktion auf die Brigata her gesehen scheint er ihr jedoch mehr als nur »künstlerische Absichten« abzugewinnen: sie wird auch zur »Notwendigkeit« eines ungenügenden Lebensbegriffs.
- 52 Nach ihrem Krankheitsbild sind alle Probleme des *Decameron* inszeniert: der »Autor«, der an seiner zügellosen Natur leidet (4); die Adressatinnen, deren Verhältnis zum anderen Geschlecht »krank« (5) und die Brigata, deren Beziehung zur pestkranken Gesellschaft gestört ist (»le malinconie ..., le quali per la nostra città ..., poi che questo pestilenzioso tempo incominciò, si veggono«, 1234). Darauf antworten auch alle Heilungsmaßnahmen. Sie sind im Konzept der »recreation« zusammengefaßt. Vgl. dazu maßgeblich G. Olson, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca/London 1982.

⁵³ Beschließung des II. Tages (S. 308).

⁵⁴ V. Branca hat, Früheres zusammenfassend, die ideale Gegenweltlichkeit des Rahmens und der Brigata pointiert dargestellt. Im Bemühen um eine klare Opposition geht jedoch ihr schuldhafter Extremismus unter, der erst die »Handlung« des Decameron auslöst (Vgl. V. Branca, »Coerenza ideale e funzione unitaria dell' Introduzione«, wieder in: ders., Boccaccio medievale, S. 31 ff.); ebenso ihr vermittelnder Ansatz. Ihn hat Neuschäfer herausgehoben (Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 132 ff.).

⁵⁵ R. Kleszczewski hat darauf hingewiesen (»Eine problematische »alternative« Lebensform bei Boccaccio. Die Rahmenerzählung des Decameron«, in: L. Schrader (Hg.), Alternative Welten in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1988, S. 213 ff.). Da er auf die Entwicklung der Gruppe nicht näher eingeht, gerät seine Deutung allerdings in die Nähe beliebter soziologischer Auslegungen, die in ihrer Idealität nur eine »Apologie des zeitgenössischen Florentiner Wirtschafts- und Gesellschaftssystems« sehen (227).

⁵⁶ Auf eine weitergehende diskursanalytische Aufschließung wurde hier verzichtet, obwohl sie, gerade im Gegensatz zu T. Todorov, (Grammaire du Decameron, Paris/The Hague 1969) das Wort erheblich weiter zu integrieren vermag als eine strukturalistische. Vgl. dazu H. H. Wetzel, »Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern« (in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5 (1981), S. 393–412.).

⁵⁷ Diese Auffassung deckt mit einem modernen Begriff (J. Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, Münster 1963) eine Errungenschaft Boccaccios, für die die Zeit noch kein systematisches Verständnis hatte. Es ist die neuartige »freie« Betrachtung der Lebenswelt, der sich die Brigata ohne unmittelbaren praktischen Zweck zuwendet. Sie geht insofern über die Realität hinaus; aber nicht wie die Philosophie, die »das im Sinnenfälligen (= den Geschichten) erscheinende Ganze nicht auch in diesem Sinnenfälligen« zu begreifen vermag (Ritter, 15). Ihre theoretische Wendung ist ästhetischer Natur, insofern sie gerade »eine sinnliche Erfahrung von Sinn« praktiziert, die erst interpretierend und damit kommunikativ-freibliebend eingeholt werden kann – ein kühner, von Boccaccio in seiner Tragweise wohl kaum überschaubarer Vorgriff auf die Diskurswelt der Moderne, in der das »Ästhetische das Medium bildet, in dem sich Idealismus und Positivismus treffen« können. Vgl. dazu die grundlegende Untersuchung von F. Fellmann, Phänomenologie als ästhetische Theorie, Freiburg/München 1989 (S. 27 ff. u. ö.). – Zugleich steht diese Auffassung in gewissermaßen differenter Affinität zu einer der »tiefsinnigsten« (7) Deutungen des Decameron, G. Mazzottas *The World at Play in Boccaccios »Decameron«* (op. cit.). Um den selben diskursiven Befund zu fassen, übersetzt ihn M. in ein anderes, modernes Modell, die Spieltheorie von Literatur. Deren Kompetenz führt er auf die Spielmetapher zurück, in der Boccaccio die Anfälligkeit normativer Rationalität (= Brigata) für die Angriffe aus dem Reich der unnormierten Imagination (= Geschichten) bedacht habe. Boccaccios Verdienst, daß er diese diskrepante Bezüglichkeit (discrepancy-kinship, 11) zwischen Leben und Kunst offengehalten habe, scheint mir zugleich einem zarten Dekonstruktivismus zu entstammen, der die verhüllte, aber entschiedene humanistische Lösung dieses »dissidio« in den Hintergrund treten läßt.

⁵⁸ Einer der ehmsten poetologischen Grundsätze, die das Decameron an die frühe Novellistik vererbt hat. Zugleich Differenzierungsmerkmal für spätere Sammlungen, die, um Authentizität zu konnotieren, gerade persönliche Bezüge herstellen. Vgl. W. Wehle, *Novellenerzählen*. Französische (und italienische) Renaissance-novellistik als Diskurs, München 1984.

⁵⁹ Vgl. dazu die ältere, materialreiche Studie von J. Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Paris Toulouse 1927.

⁶⁰ Das System von Widersprüchen sieht H. Thoma als die eigentliche Einheit des Werkes an. Auf der

Ebene des Erzählten spricht einiges für diese These. Sie wird von der Ebene des Erzählens her (Brigata; »Autor«) allerdings in ein problemlösendes Verfahren zu integrieren sein, das zwar keine moralische Gewißheit, aber Gewißheit der Lösbarkeit gewährt (»Problematisches Handeln – komplexes Erzählen. Zur Interpretation von drei Novellen des Decameron«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 11 (1987), S. 320–335).

⁶¹ Dem Verfahren nach trifft bereits auf das Decameron die von H. Blumenberg entwickelte Bestimmung des Neuzeitlichen als einem von der »curiositas« in Gang gehaltenen Prozeß zu. Das Motiv Boccaccios ist jedoch allenfalls in zweiter Hinsicht von theoretischer Neugierde bestimmt. Daß das Interesse für ein wissenschaftliches Wissenwollen auch von praktischer Notwendigkeit geweckt werden konnte, zeigt das Decameron. Gemeinsam ist beiden Antrieben der Entwurf einer Wissensversicherung, der mehr an einem funktionstüchtigen Verfahren als an ewigen Wahrheiten gelegen ist. Vgl. *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt/M. 1966, III. Teil: »Der Prozeß der theoretischen Neugierde«, S. 209 ff.

⁶² A. Borst resümiert seinerseits seine Analyse der Pest von 1348 so: »die Hinwendung zur tätigen Aneignung des Diesseits, ohne die Weltherrschaft Gottes anzutasten« (Barbaren, Ketzer und Artisten, S. 555).

⁶³ Regelmäßig wiederkehrender Fachbegriff, um die in der traditionellen Metapher des »Bauches« repräsentierten Vitalkräfte des Menschen zu bezeichnen. Vgl. etwa S. 4, 17/18, 143, 319, 414, 454, bis X,8 (1167).

⁶⁴ Die Fälle sind zahlreich, wo der »Autor« sie auch begrifflich bestimmt, in der Regel nach der Gleichung: Tierheit/Untugend. So etwa S. 294, 307, 318, 494, 539 (Klugheit); 700/701, 737, 776, 866, 972, 994, 1030, 1042, 1223 f. (savio).

⁶⁵ Die doppelte Konzeptualisierbarkeit der Liebe (als Ausdruck von Natur) hat A. Scaglione (*Nature and Love in the late Middle Ages*, Berkeley 1963) rekonstruiert: rational, als große Analogie der Weltordnung und irrational, als Anomalie einer verstandesgelenkten Ordnung (S. 58 f.). Als Vermittlung schlägt er, im Blick auf das Decameron, die Moral als Ordnungsinstanz vor (S. 83 ff.). Allerdings zeigt er nicht, wie Boccaccio diese mittlere Lösung begründet und institutionalisiert.

⁶⁶ Bereits die Vita nuova hat diese Stufenleiter der Vergeistigung entwickelt (Paragraph II in der reich kommentierten Ausgabe von D. De Robertis, Milano/Napoli 1980, S. 28 ff.).

⁶⁷ Vgl. S. Freud, »Die Verdrängung« in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. 10, Frankfurt/Main 1969, S. 259 ff.

⁶⁸ T. Todorov behauptet demgegenüber, daß die Figuren der Novellen stets nur erotisches Vergnügen und wirtschaftlichen Wohlstand im Sinn hätten. Diese Interpretation zeigt, zu welchen Kurzschlüssen es führt, wenn man das Decameron nicht von seiner Verstehensordnung, dem Erzählrahmen her erschließt (*La Grammaire du Décameron*, The Hague/Paris 1969).

⁶⁹ Durch die frühe Übersetzung Petrarcas ins Lateinische wurde sie in eine eigene, humanistische Wirkungsgeschichte entlassen und fand gattungsmäßigen Anschluß an »Exempel«-bücher (V. Kapp) in der Art von Petrarcas *De viris illustribus* oder Boccaccios eigenem *De claris mulieribus*. Die Geschichte steht im Rahmen des Decameron jedoch in einem ganz anderen Bedeutungskontext. Eine Fülle von Interpretationen hat das ihre getan, um den Zugang zu einer integrativen Deutung zu bereichern und zu erschweren. Zur Stoff- und Wirkungsgeschichte vgl. nur E. Monaci, *La novella di Griselda* (etc.), Perugia 1902; K. Laserstein, *Der Griseldisstoff in der Weltliteratur*. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte, Weimar 1926; Chr. Bartelsmeier-Kierst, *Griseldis in Deutschland*, Heidelberg 1988. – Eine knappe Kritik der Kritik dieser Geschichte bieten jedoch die beiden deutschen Untersuchungen aus jüngerer Zeit von V. Kapp (»Frauentugend und Adelsethos in Boccaccios Griselda-Novelle«, in: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 219 [1982], S. 89–108) und U. Schulz-Buschhaus (»Griseldas Magnificenza« – Zur Interpretation

- von Decameron X,10; in: Romanisches Mittelalter [Festschrift R. Baehr], hg. D. Messner/W. Pöckl; Göttingen 1981, S. 285–304).
- 70 Dies hat, als einer von wenigen, schon V. Pernicone vorgeschlagen (»La novella del marchese di Saluzzo«, in: *La Cultura* 9 (1930), S. 961–974). Allerdings geht es ihm darum, im Markgrafen den Sieg der feudalen Ideologie (gegen bürgerliche bzw. kaufmännische Tüchtigkeit) zu betonen. Zur berechtigten Kritik Schulz-Buschhaus (S. 286 f.).
- 71 In ihrer – mittelalterlichen – Tradition sieht V. Kapp den problematischen Grund der Novelle (98 ff.), der durch die unerhörten Prüfungen überwunden wird. Allerdings muß er dafür Gualtieri zum Schauspieler machen, der nach außen »matta bestialità« zeigt, nach innen aber ein Weiser ist (102).
- 72 Zur eröffnenden Funktion der ersten Novelle vgl. die bemerkenswerten, metaliterarische Interpretation von M. Marcus, »Ser Ciappelletto: A Reader's Guide to the Decameron«, in: dies., *An Allegory of Form. Literary Self-Consciousness in the Decameron*, Saratoga 1979 (Stanford French and Italian Studies 18), S. 11 ff.
- 73 In solcher Selbstüberwindung sieht U. Schulz-Buschhaus den Grund einer neuen »virtù«, die sich damit von standesgebundenen Tugendwerten abzulösen beginnt (»Griselda Magnificenza«, S. 294).
- 74 Diesen selbstreflexiven Charakter stellt G. Savelli als bereits »moderne« Bedingung dieser Novelle heraus, gegen traditionelle theologische Gewißheit (»Strutture e valori nella novella di Griselda«, in: *Studi sul Boccaccio* 14 [1983–84], S. 278–301).
- 75 G. Mazzotta, der den antisystematischen Charakter (zugunsten seiner These) besonders hervorhebt, sieht das Decameron erfüllt in einer »Kunst des Möglichen« (The World at Play, S. 260 f.). Mit Blick auf das Rahmengeschehen hat der offene Diskurs des Decameron jedoch mehr im Sinn: das Menschenmögliche als Voraussetzung einer Selbstbemächtigung (s. u.).
- 76 Es besteht eine lange, weil naheliegende Tradition, ja ein Topos, die ideale Rahmengesellschaft soziologisch bzw. sozialpsychologisch zu deuten. Leitbegriff ist V. Brancas Charakteristik des Decameron als »chanson de geste dei paladini di mercatura« (Tutte le opere, Milano 1976, Bd. IV, S. XXI. u. ö.). Keine Frage, daß Boccaccio seine fiktiven Schemata mit empirischer Realistik ausgestattet hat. Die Vermählung von ritterlicher Idealistik und kaufmännischem Realitätssinn kann jedoch dann erst zu einem Thema des Decameron gemacht werden, wenn man es durch das moralisch-literarische Interesse des Buches hindurch und nicht als direkte Abspiegelung aufsucht. Vor allem läßt sie die für das Buch entscheidende Entwicklung der Brigata außer Betracht. Das schließt im einzelnen subtile Befunde nicht aus. Vgl. zuletzt besonders H. Heintze, »Boccaccios »Das Wunder Gottes am Betrüger auf dem Sterbebett«« (in: *Weimarer Beiträge* 29 [1983], S. 1176 ff.). Auf dieser Spur bewegt sich auch die anregende narratologisch orientierte Lesung des Decameron von E. Sanguineti (Lettura del Decameron, a cura di E. Grimaldi, Salerno 1989; etwa S. 23: »la novella decameroniana è un exemplum cortese ritradotto come quaestio borghese«). Zur Problematik einer soziologischen Deutung vgl. zuletzt die guten Argumente von N. Jonard, »Le Decameron et la légende de la bourgeoisie«, in: *Studi sul Boccaccio* 18 (1989), S. 237–368.
- 77 Bemerkenswert dazu L. Marino (The Decameron »Cornice«: Allusion, Allegory and Iconology, Ravenna 1979, S. 79 ff.). Da sie jedoch um den Nachweis bemüht ist, daß die Struktur des Decameron auf traditionelle Tugendtraktatistik zurückzuführen ist (Übertragung des Ständespiegels auf bürgerliche Tugenden; S. 10), dringen ihre subtilen Beobachtungen zwar zu der bedeutsamen Einsicht vor, daß die Brigata bei ihrem Gang durch die Venus-Gärten Boccaccios Ideal illustrieren, in dem Natur und Liebe im Zeichen von Vernunft und Weisheit (79; 81 ff.) versöhnt sind. Tatsächlich aber verläuft die Demonstration umgekehrt, wie gezeigt werden soll: Vernunft ist unzulänglich, wenn sie sich nicht der Natur öffnet.
- 78 Vgl. den Kommentar von V. Branca in: Tutte le opere di G. Boccaccio, vol. IV, Milano 1976, S. 992.
- 79 R. Hastings (Nature and Reason) geht diesem Zusammenhang vor allem unter der Perspektive von »reason« nach. In deren Gebrauch sieht sie die auf die Renaissance vorausweisende Konstruktivität des Decameron (S. 100) über seine mittelalterliche Verwurzelung hinaus. Daß es sich um die Institution eines neuen Vermittlungsmodells handelt, bleibt, da das Decameron nicht nach seiner Rahmenlogik angegangen wird, außerhalb des Blickfeldes.
- 80 Opera omnia, Bd. I, Lugduni Batavorum 1703, S. 493 f.
- 81 Papst Innozenz III. hatte diese Auffassung offiziell mit seiner Schrift De miseria humanae conditionis (1195). Bono Ciamboni, der Brunetto Latini's Tesoro in die Volkssprache übertrug, verfaßte Ende des 13. Jahrhunderts noch Della miseria dell'uomo im Zeichen der zunehmenden Höllendarstellungen (cf. Prosa del Duecento, a cura di C. Segre/M. Marti, Milano/Napoli 1959 – Letteratura italiana, storia e testi III –, S. 741 ff.).
- 82 Liebevoll nachgezeichnet von R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, op. cit., S. 64 ff.
- 83 Zwar hat, namentlich L. Marino, die einzelnen Zeichen wohl erkannt und kommentiert (The Decameron Cornice, S. 100 ff.). Doch ist bisher nicht bemerkt worden, daß sie sich zu einem eigenen figurativen Geschehen des Decameron zusammenschließen, das im übrigen – es geht um den Kopf – parallel zum Zyklus der Gärten verläuft, deren moralisches Anliegen dadurch gleichsam noch einmal reflektiert wird.
- 84 Boccaccio hatte sich ihre mittelalterlichen und antikisierenden Sprechformeln bereits in den vorhergehenden Werken wie dem sog. Ameto, der Fiammetta oder dem Ninfale fiesolano zu eigen gemacht. Viele ihrer Details ragen als Selbstzitate ins Rahmengeschehen des Decameron herein.
- 85 Zur immerhin vor-aristotelischen Disposition der Dichtungsauffassung vgl. R. Stefanelli, Boccaccio e la poesia, Napoli 1978, S. 164 ff. Er ordnet Boccaccio Ansichten und läßt sie in den zeitgenössischen Horizont des Wissens ein.
- 86 Noch im späten Trattatello in Laudi di Dante, als Boccaccio von Gewissensnöten ob seiner Modernität geplagt wurde, wiederholt er zu seiner Rechtfertigung und im Hinblick auf Dante: »Dunque bene appare, non solamente la poesi essere teologia, ma ancora la teologia essere poesia« (G. B., Opere in versi [etc.], a cura di P. G. Ricci, Milano/Napoli 1965 – Letteratura italiana – storia e testi –, vol. IX; S. 621).
- 87 So hatte E. Panofsky das grundlegend veränderte Vorstellungsbild von Welt bezeichnet, das durch die Zentralperspektive in der Malerei entstehen konnte (»Die Perspektive als symbolische Form«, in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 2 1974; S. 99–167). H. H. Wetzel hat das Verdienst, in durchaus nachvollziehbarer Weise die Entstehung der Novelle bei Boccaccio mit der Zentralperspektive homolog zusammenzusehen. Ob freilich der soziologische Ansatz die zwingende Brücke schlägt (»das autonom-berechnende Element des Kaufmannshabitus«, S. 29), mag deshalb schon ergänzungsbedürftig erscheinen, weil es die massive gelehrte, d. h. rhetorische Veranlagung von Boccaccios Ideologie zu kurz kommen läßt (»Novelle und Zentralperspektive. Der Habitus als Grundlage von strukturellen Veränderungen in verschiedenen symbolischen Systemen«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 [1985], S. 12–29).
- 88 In einer bemerkenswerten Analogie, die Boccaccio nicht entgangen sein dürfte, hat der Magistrat der Stadt Florenz mitten in der Pestzeit (August 1348) die Gründung einer Universität beschlossen, um die zivilisatorischen Kräfte (gegen die Pest) zu stärken. Vgl. G. Bruckner, »Florence and its University 1348–1434« in: *Action and Conviction in Early Modern Europe*, hg. T. K. Rabb/J. E. Seigel, Princeton 1969, S. 220–236.
- 89 Deshalb sollte das menschliche Wort nach scholastischer Auffassung stets nur in Analogie zum Göttlichen stehen. Noch unsachgemäßer mußte der uneigentliche oder bildliche Sprachgebrauch (der Dichtung) gelten (Thomas v. Aquin, Summa Theologiae, I q. 34 a. 1 c). Vgl. dazu V. Warnach, »Erkennen und Sprechen bei Thomas von Aquin. Ein Deutungsversuch seiner Lehre auf ihrem geistgeschichtlichen Hintergrund«, in: *Divus Thomas* 15 (1937), S. 189–218, 263–290; 16 (1938), S. 169–196; 393–419.

- ⁹⁰ Vgl. dazu V. Rüfner, »Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfungstum« in: Philosophisches Jahrbuch 63 (1955), S. 248–291.
- ⁹¹ Il Tesoro di Brunetto Latini, volgarizzato da Bona Ciamboni, ed. P. Chabaille, vol. I, Bologna 1876, S. 19.
- ⁹² Rüfner, »Homo secundus Deus«, S. 263.
- ⁹³ Schon mit Blick auf den Einfluß des Florentiner Landsmannes Brunetto Latini darf das als rhetorische Wendung Boccaccios bezeichnet werden. Latini hatte bereits Cicero so erläutert: »E così, poi che le cittadini e le ville fuoron fatte [Rhetorik = scienza civile], impreser gli nomini aver fede, tener giustizia e usarsi ad obedire l'uno l'altro [...]. La qual cosa non s'arebbe potuta fare se gli uomini non avesser potuto dimostrare e fare credere per parole, cioè per eloquenzia, ciò che trovavano e pensavano per sapienzia« (La Rettorica, in: La prosa del Duecento, S. 146).
- ⁹⁴ Dokumentiert bei F. Carabellese, La peste del 1348 e le condizioni della sanità pubblica in Toscana, Rocca S. Casciano 1897, S. 70 ff.
- ⁹⁵ Mit Mazzotta, World at Play, S. 31 f.
- ⁹⁶ Zitat bei Delumeau, Angst, S. 166.
- ⁹⁷ Auch sie eine – nicht unumstrittene – Empfehlung der Ärzte gegen Krankheit und Pest. Vgl. Carabellese, La peste S. 73, Anmerkung 1. Hinzuweisen ist auf die zeitgerechte Systematik dieser Heilpläne im Konzept von »Rekreation«, die G. Olson (mit Bezug auf das Decameron) erarbeitet hat (Literature as recreation, S. 205 ff.).
- ⁹⁸ Mit A. Cerbo, Ideologia e retorica nel Boccaccio latino, Napoli 1984, S. 117, die diesen Aspekt Boccaccios umfassend erschließt.
- ⁹⁹ Ebda., S. 123.
- ¹⁰⁰ In: La Prosa del Duecento, op. cit., S. 146.
- ¹⁰¹ (De inventione I,1). Wie Brunetto Latini (Rettorica op. cit., S. 146) bekräftigt. Zum rhetorischen Einzugsgebiet Boccaccios, namentlich im Hinblick auf seine Dichtungsauffassung in: Genealogia. Cf. R. Stefanelli, Boccaccio e la poesia, S. 108 ff.
- ¹⁰² »velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere« (Genealogia deorum gentilium, XIV,7; S. 699).
- ¹⁰³ Gelehrsamkeit ist eines der Grunderfordernisse von Dichtung, weil ihr Reich das der Imagination ist, das im Rahmen gesicherten Wissens befestigt werden muß, um Objektivität zu erzeugen. Vgl. Stellen und Kommentare bei Stefanelli, Boccaccio e la poesia, S. 150 ff.
- ¹⁰⁴ »Poesis enim [...] est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi [...]«; Genealogia, S. 699.
- ¹⁰⁵ Genealogia, XIV,7; op. cit., S. 700. Mit Petrarca, Familiares X,4.
- ¹⁰⁶ Systematisiert bei H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik, München ²1973. – K. Dockhorn, Macht und Wirkung der Rhetorik, Bad Homburg 1968 (Respublica literaria 2).
- ¹⁰⁷ Ein (über Dante/B. Latini vermitteltes?) Echo auf Cicero: So wie der Mensch sich durch sein Sprache-Haben von den Tieren unterscheidet, so erhebt sich der über andere Menschen, der die Kunst der Sprache beherrscht (De oratore I,31 (32–33). Boccaccio selbst: »Homini vero, cui celestis erat origo et ad celestia consideranda productio, non solum decora fuit sed oportuna locutio« (De Casibus virorum illustrium, VI; 13, 3–5).
- ¹⁰⁸ Er hatte 1333 Ciceros berühmte sprachreflexive Rede Pro Aulo Licinio Archia wiederentdeckt und sie Boccaccio 1351, also zur Entstehungszeit des Decameron weitergegeben.
- ¹⁰⁹ Mit Bezug wohl auf Divina Comedia, Inferno XV, V. 119 f. bestätigt Boccaccio diese Einsicht, die er auch schon in der Genealogia, XV, 8 vertreten hatte, in seiner Auslegung der Göttlichen Komödie, wo er die »fama« (im Anschluß an Brunetto Latini) klärt: »possiam vedere la fama essere una vita di molti secoli e quasi dalla presente, nella quale secondo il corpo poco si vive, separata, e similmente dalla eterna, nella quale mai non si muore« (Esposizioni sopra la comedia; XV, 86 ff.).

Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens

Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung

Die Botschaft der neutestamentlichen Schriftsteller ist eindeutig: Maria glaubte dem Wort des Engels, machte sich zum Werkzeug der Menschwerdung Gottes und gebär Jesus, den Erlöser des Menschengeschlechtes. Als von Gott erwählte Mutter des Messias nährte sie Hoffnungen auf eine neue Heilszeit, in der Niedrige, Ausgestoßene und Gedemütigte erhöht, Gewaltige und Reiche hingegen von ihren Thronen gestürzt werden.

Der Tod Marias gehörte nicht zum Erzähl- und Erinnerungsgut, in dem urchristliche Gemeinden ihrer Heilserfahrung Ausdruck gaben. Im Horizont christologisch geprägter Theologie und Frömmigkeit waren Tod und Heimgang Marias ohne Belang. Auch die werdende Großkirche verfügte in den ersten vier Jahrhunderten ihres Bestehens über keine Informationen, aus denen verlässlich zu erfahren war, an welchem Ort, in welchem Jahr und in welchem Alter Maria aus dem Leben schied. In der Zeit danach trat fromme Fiktion in den Dienst ungestillter Frömmigkeits- und Wissensbedürfnisse. Das Verlangen, Marias Heilsbedeutung mit der Erlöserrolle Jesu zu verknüpfen, wirkte geschichtenbildend. Wurde Maria als eine im Himmel thronende Frau verehrt, die durch ihre Fürsprache Gottes Ratschlüsse zu beeinflussen vermag, mußte die Frage beantwortet werden, wann und wie denn die Gottesmutter ihrem Sohn ins himmlische Paradies gefolgt sei.

1. »Transitus Mariae«: Entstehung und Verbreitung eines apokryphen Sterbeberichts, der Glauben fand und Kritik hervorrief

Gläubige Imagination rekonstruierte, was die Evangelisten nicht interessierte: den Lebenslauf Marias. Das Verlangen nach biographischer Vollständigkeit beweist sinnfällig die im 5. Jahrhundert entstandene Abhandlung »De transitu beatae Mariae virginis«¹. Das fiktionale Sterbeprotokoll unbekannter Herkunft berichtet ausführlich über Tod und Himmelfahrt der göttlichen Jungfrau. Das »Decretum Gelasianum de libris recipiendis