



Franziska Meier

GIOVANNI BOCCACCIO

Dichter in
schwarzen Zeiten

Eine Biographie

C.H.Beck

Mit 19 Abbildungen und 1 Karte

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2025

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks
zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Giovanni Boccaccio, Kopie des Freskos Abb. 19 (S. 385),

Casa del Boccaccio, Certaldo, © akg-images/Ellen Spielmann

Satz: Janß GmbH, Print- und Digitalmedien, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 83637 4



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

Inhalt

Ansichten eines Dichters	9
Die frühen Konterfeis	10
Materialien zu Boccaccios Leben	17
Warum Boccaccio? Ein Zeitgenosse des 14. Jahrhunderts	22

TEIL I

Giovanni, Sohn des Boccaccio

Florenz – Neapel

— 31 —

Die Geburt des Helden oder der Makel des «Bastards»	33
Eine Kindheit in Florenz (1313–1327)	45
Ein Rekonstruktionsversuch der Schulzeit	48
Florenz in den 1310er und 1320er Jahren.	
Die Karriere von Vater Boccaccio	53
Der neue <i>Signore</i> aus Neapel in Florenz – ein prägendes Erlebnis?	57
Die besten Jahre des Lebens: Neapel (1327–1340)	63
Von Florenz nach Neapel	63
Unter Florentinern	70
Unter Neapolitanern	74
«Als Jugendlicher war ich am Hof Roberts»:	
Die Königliche Bibliothek	80
Unter Hofdamen und Rittern	86
Das Studium des kanonischen Rechts	92

1348: Der Schwarze Tod und sein Augenzeuge

Das Jahr 1348 war ein *annus horribilis*. Schon im Januar notiert der Chronist Giovanni Villani ein ungewöhnlich starkes Erdbeben, das am 25. – Freitagnacht – unter anderem die Städte Pisa, Bologna und Padua erschütterte. In Verona – Petrarca erzählt in einem Brief, wie um ihn herum, während er las, plötzlich alles wackelte und er auf die Straße rannte, wohin sich schon viele andere aus den Häusern geflüchtet hatten – und in Venedig stürzten zahlreiche Schornsteine, Türme und ganze Häuser ein. Seiner Chronik legte Villani sogar Briefe von Florentinern aus dem betroffenen Friaul bei (sie haben sich nicht erhalten), die über das Ausmaß der Zerstörung berichteten. Er hielt sie für so unerhört, dass er seinen Notaten Augenzeugenberichte beifügte. In dem Erdbeben fand für ihn die Reihe der Naturkatastrophen, die er seit den 1330er Jahren verzeichnete, einen traurigen Höhepunkt.

Wie sehr ihn die Ballung von über die Menschen hereinbrechenden Zerstörungen umgetrieben hat, wird an einer kurzen Anmerkung fassbar, die er wenig später – kurz vor seinem Tod, Villani gehört zu den frühen Opfern der Pest in Florenz – direkt an seinen Leser richtet:

Nota bene, Leser, dass die obengenannten Zerstörungen und Gefahren von Erdbeben große Zeichen und Urteile Gottes sind, und nicht ohne große Ursache und göttliche Fügung, und von der Art jener Zeichen und Wunder sind, die Jesus Christus seinen Schülern predigte, dass sie am Ende der Zeit erscheinen werden. (XIII cxxiii 70)

Der Kaufmann Villani, der bei Katastrophen bis dahin immer wieder auch auf irdische Ursachen hingewiesen und so nüchtern wie möglich

das Geschehen festgehalten hatte, streckt nun augenscheinlich die Waffen. Vielleicht trug die sich rasch verbreitende Pest noch das Ihre dazu bei, ihn die menschliche Ohnmacht spüren zu lassen. Jedenfalls gibt Villani den längst schwelenden Ängsten vor dem Anbruch der Apokalypse vollen Raum.

Wir wissen nicht genau, wann Giovanni Boccaccio 1348 nach Florenz zurückgekehrt ist. Orderte ihn sein Vater im Frühjahr zurück, oder sah er selbst für sich in der Romagna keine Zukunft? Vielleicht stimmt beides. Im März und April hatte der Vater das Amt des «ufficiale dell'Abbondanza» inne, das mitten in der Epidemie die Einhaltung von Hygiene-Regeln überprüfte; insofern wusste er, wie wenig die Schutzmaßnahmen halfen und wie aussichtslos der Kampf gegen die rasante Ausbreitung der Krankheit war. Der Vater stand vermutlich unter dem Eindruck eines *Déjà-vu*; schon 1340 hatte er – wie so viele in Florenz – in einer Epidemie Familienangehörige und Freunde verloren. Womöglich wollte er diesmal besser, soweit das überhaupt möglich war, für alle Eventualitäten gerüstet sein und, falls er der hochansteckenden Krankheit zum Opfer fallen sollte – er starb tatsächlich Ende 1348 oder Anfang 1349 –, das Erbe seines Besitzes und seines Geschäfts in sicheren Händen wissen. Sein Sohn Iacopo war noch ein Kind. In Frage kam nur sein ältester, unehelicher Sohn Giovanni. Wir wissen auch nicht, ob dieser sogleich nach Florenz zog oder in das abgelegene Certaldo.

Aus den überlieferten Dokumenten geht hervor, dass Boccaccio am 10. September von der Commune für die üblichen vier Monate zum *Signore delle gabelle* bestellt wurde. Also muss er spätestens im Sommer eingetroffen sein – vielleicht als der Höhepunkt der Pest überschritten war. Seine Aufgabe bestand darin, das Abführen von Steuern, mit denen bestimmte Produkte wie Salz oder Brot belegt waren, zu kontrollieren. Da Boccaccio eine Bankausbildung besaß, eignete er sich für die Prüfung der Zahlungen. Es war das erste Mal, dass ihm ein Amt übertragen wurde. Vielleicht hatte ihn sein Vater vorgeschlagen oder andere politisch einflussreiche Freunde. Dass er nach dem ersten Abflauen der Pest im Sommer erstmals zum Zuge kam, hängt sicherlich mit der großen Lücke zusammen, die die Epidemie in der Bürgerschaft

gerissen hatte. Gut ein Drittel starb in wenigen Monaten. Insofern konnte die Commune nicht wählerisch sein; der Makel der unehelichen Geburt fiel nicht mehr ins Gewicht. Boccaccio war als Erbe und Nachfolger des väterlichen Handels eingesetzt und verfügte bald über ein mittleres Vermögen. Er war in Florenz nun vollwertiger Bürger.

Nach wie vor betrachten viele Historiker die Pest oder den Schwarzen Tod, wie sie seit dem 17. Jahrhundert genannt wurde, als tiefen Einschnitt. Dieser wurde sowohl negativ als Ende einer Welt als auch positiv als Anbruch einer neuen Zeit im Zeichen von Individualismus und Selbstwertgefühl begriffen. Von da an habe der Mensch sein Schicksal selbst in die Hand genommen und sei aus dem Mittelalter ausgetreten (Bergdolt, 50). In den Augen von Jean Delumeau war die Pest einer der zentralen Motoren, durch die die Renaissance und das moderne Europa entstanden. Wegen ihres historisch so einschneidenden Charakters ist das Wüten der Pest sogar mit den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts verglichen worden. So bedrohlich und unfassbar die Epidemie über ganz Europa hereinbrach, sie lähmte nicht alle Bürger in den betroffenen oberitalienischen Städten. Einige drängte es, das Geschehende festzuhalten, um ihm auf diese Weise beizukommen, sich Rechenschaft abzulegen, in vielen Fällen aber auch, um ihr Wissen von etwas nie Dagewesenem künftigen Generationen zu übermitteln.

Die Zeugnisse, die wir haben, unterscheiden sich vor allem in einem Punkt stark von denen, die wir aus den beiden Weltkriegen oder neuerdings aus den ersten Jahren von Covid-19 kennen. Ihnen ist das Reden über die eigene Befindlichkeit nicht nur nicht selbstverständlich, sondern allenfalls eingeschränkt möglich. In der Antike war die Selbstrede nur aus apologetischen Gründen erlaubt, im Christentum war sie als Ausdruck von Hochmut verdächtig, nur in der im 13. Jahrhundert eingeführten Beichte war sie statthaft. Aus dem 14. Jahrhundert sind daher keine Tagebücher oder persönlichen Notate überliefert, wie sie Walter Kempowski zum Zweiten Weltkrieg sammelte und in den 1990er Jahren in *Das Echolot* veröffentlichte. Es wird damals zwar viel mehr Briefe gegeben haben als die wenigen, die sich bis heute erhalten haben. Selbst diese geben jedoch wenig her, etwa wenn Petrarca am

7. April eine Einladung nach Florenz ausschlägt aus Sorge vor der Ansteckung. Abgesehen von der in den Briefen fasslichen Angst um Freunde oder Trauer, weisen die Zeugnisse keine ganz persönliche Sicht auf.

Aus Boccaccios Feder stammt die Beschreibung der Pest von 1348, ohne dass sich sagen ließe, wie er die Epidemie er- und überlebt hat, welche Hygienemaßnahmen er befolgte, ob er sich von den Erkrankten fernhielt, um sich nicht anzustecken, oder ob er trotz allem von Freunden Abschied nahm. Darunter waren der Freund seines Vaters, Giovanni Villani, die Dichter Matteo Frescobaldi, Francesco degli Albizi und etwas später Sennuccio del Bene und viele andere. Nach einer Berechnung traf die Pest in Italien, prozentual gesehen, Intellektuelle und Künstler überdurchschnittlich (Castelnuovo). In einem Brief aus dem Jahr 1352 schreibt er, dass ihn weder der Tod des Vaters noch der des von ihm so bewunderten Coppo di Domenico an der Pest hätten weinen lassen (*Ep.* IX). Er sagt nichts darüber, wie er mit seiner eigenen Angst umging, ob er eine christlich-stoische Haltung bewahrte, sich innerlich schon darauf vorbereitete, selbst der Nächste zu sein, oder ob er sich bewusst ablenkte, las, kopierte und glossierte. Vertraute er zur Prophylaxe einem ausgewählten Speiseplan, wie er ihn bei einer weiteren epidemischen Welle im Juni 1362 anwenden und einem Freund empfehlen wird (*Ep.* XIII)? In seiner Pestbeschreibung, der Zeitgenossen große Authentizität und Exaktheit attestieren, ist von sehr verschiedenen Verhaltensweisen die Rede. Boccaccio könnte sie alle ausprobiert haben oder auch keine davon.

Seine Beschreibung der Pest fand ihren festen Platz in der Einleitung zum ersten Tag der Novellensammlung *Decameron*, die in den Monaten der Covid-19-Pandemie neben Albert Camus' Roman *La Peste* weltweit unter den Top Ten rangierte. Unklar ist, ob Boccaccio sie von vornherein für die dramatisch-schauerliche Eröffnung der Novellensammlung vorsah. Es handelt sich um keine Reportage, die anhand von Einzelschicksalen die chaotischen Auswirkungen der Epidemie schildert. Es gibt keinen einzelnen Zeugen, wie es im 17./18. Jahrhundert bei Daniel Defoe der Fall sein wird, der durch die Stadt zieht, beobachtet, zusammenträgt, was er lesen, hören und sehen kann, und

der trotz des verhängten Verbots, von makabrer Neugier getrieben, das Ende, das die namenlosen Toten in den Massengräbern nehmen, aus nächster Nähe betrachten will. Boccaccio verfasst eine Chronik, die in ausladenden, harmonisch ausbalancierten Sätzen den Ausbruch der Pest in Florenz schildert und das erlebte Chaos sprachlich ordnet. Er schreibt aus einer – fast möchte man sagen – souveränen Distanz heraus, über die sich der amerikanische Kunsthistoriker Millard Meiss wunderte: «no immediate sign of a deep disturbance» (159). Der Beschreibung ist in der Tat ein außerordentlicher Formwille eigen, sie ist ein stilistisch-rhetorisches Meisterwerk, wie es Boccaccio bis dahin noch nicht gelungen war. So absurd, unmenschlich es klingt, die Pest war für den Dichter Boccaccio ein Glücksfall.

Wohlgeordnet berichtet er darin in einem überwiegend sachlichen Tonfall von der Datierung des Ausbruchs und geographisch von dessen Anfängen im östlichen Raum des Mittelmeers, von den in Orient und Okzident unterschiedlichen Symptomen der Erkrankung und ihrem Verlauf und schließlich von den verheerenden Konsequenzen, dem Zusammenbruch des politischen und sozialen Gemeinwesens, der vom Egoismus der (Über-)Lebenden entfesselten Sittenlosigkeit, der unter den Ärmsten besonders rasanten Ansteckung. Ohne eine pittoreske Anekdote, zu denen Boccaccio sonst so gerne neigt, malt er aus, wie sich unter dem Druck der Epidemie die affektiven Bindungen und Verpflichtungen unter Familienangehörigen und Freunden auflösten und die sakrosankten Bestattungsriten dem eiligen Verscharren der Leichen in Massengräbern wichen. Während die Darstellung inhaltlich das ganze Ausmaß menschlicher Ohnmacht, gerade auch der Mediziner, das Versagen einer überforderten Verwaltung, kurz: die chaotischen Zustände offenlegt, glänzt sie in der Form mit einer klar gegliederten Argumentation und einer ebenso präzisen wie eleganten Prosa.

Als Augenzeuge bringt sich Boccaccio nur an einer einzigen Stelle ein. Er wird Zeuge einer Szene, in der sich auf einer Straße zwei Schweine über die Lumpen eines armen der ansteckenden Krankheit gerade erlegenen Mannes hermachen. Er beobachtet, wie sie erst – wie sie es immer tun – mit ihren Schnauzen nach den Lumpen greifen, sich dann mit den Zähnen darein verbeißen, sie zerfetzen, so dass die

Stoffe ihnen gegen die Backen schlagen. Wenig später zucken ihre Körper zusammen, als hätten sie Gift geschluckt. Kurz darauf liegen sie leblos zwischen den zerfledderten Kleiderfetzen des armen Mannes. Der Ablauf ist sehr exakt und gerafft wiedergegeben. Irgendwelche Geräusche, ein Grunzen oder gar ein Röcheln werden nicht erwähnt: Es ist ein reines Schauspiel, wie es der überwiegende Teil von Boccaccios Pestbeschreibung ist, ohne dass diese Stille hervorgehoben würde. Wenn man vom plötzlichen Verenden der Schweine einmal absieht, handelt die Anekdote von etwas ziemlich Banalem, so banal, dass es im 14. Jahrhundert eigentlich weder in eine Chronik noch in ein Gemälde oder eine Dichtung hätte Eingang finden dürfen. Die Regeln antiker Rhetorik und Poetik schlossen solche als niedrig erachteten Dinge des Lebens aus, es sei denn in Komödien, derben Schwänken oder Parodien.

Boccaccio rechtfertigt die kurze aus der Beschreibung herausragende Episode mit Verweisen auf ihren miraculösen Charakter. Allerdings teilt sie diesen mit der Epidemie insgesamt – «miracoloso», vom lateinischen Verb «mirari» (sehen, staunen), bedeutet sowohl wundersam als auch außerordentlich. Obgleich ihm Bekannte, die er im höchsten Maße für vertrauenswürdig hielt, schon Ähnliches berichtet hätten, sei ihm die Begebenheit zu unfassbar erschienen, um sie festzuhalten. Aber dann habe er es mit eigenen Augen gesehen.

Was aber genau war daran so erstaunlich? Schweine müssen den Bewohnern von Florenz im 14. Jahrhundert durchaus vertraut gewesen sein; sie wurden getötet und geschlachtet, ohne dass sich jemand darüber erregt hätte oder für das Leben der Tiere eingetreten wäre. Schockierend war damals auch nicht, dass ein Mensch indirekt für ihren Tod verantwortlich war. In der Szene handelt es sich auch nicht um ein makaber-pittoreskes Element, um die Schilderung der schrecklichen Heimsuchung durch die Pest ein wenig «aufzulockern». Vielmehr erfüllt sie eine argumentative Funktion, sie illustriert die für die Epidemie so bezeichnende hohe Ansteckungsgefahr. Der Krankheitskeim sprang – damals wusste man nicht, ob über den Atem, die Luft oder den physischen Kontakt – nicht nur von Mensch zu Mensch, sondern sogar vom Menschen aufs Tier über. Das war der Skandal oder eben-

das Mirakulöse. Mitte des 14. Jahrhunderts wurde zwar viel über die Herkunft der Epidemie spekuliert – man brachte sie bald in Beziehung zu den Genueser Schiffen, die aus dem Osten heimkehrten –, an die Rolle der Ratten bei der Übertragung dachte man jedoch zunächst nicht, also an die Möglichkeit, dass der Krankheitskeim von einer Spezies auf die andere überspringen könnte. Das war schlichtweg nicht denkbar. Ein wenig klingt von diesem ursprünglichen Skandal in der heutigen Debatte darüber nach, ob sich das Covid-19-Virus über den nicht vorgesehenen Kontakt zwischen wilden Tieren und Menschen bildete.

Anders gesagt, Boccaccio hebt als miraculös hervor, dass die scharf gezogene Grenze zwischen Mensch und Tier auf einmal durchlässig wurde. In der christlichen Welt des ausgehenden Mittelalters galt der Mensch als Krone der Schöpfung, auch wenn er sich durch einen sündhaften Lebenswandel den Tieren, wie es hieß, angleichen könne. Gott schuf ihn, wie in der *Genesis* erzählt wird, am fünften Tag nach den Tieren und verlieh ihm die Macht, allen anderen Geschöpfen einen Namen zu geben. Die von Gott erschaffene Welt war eindeutig hierarchisiert und zudem streng nach Spezies getrennt. In den scholastischen Überlegungen zur Zoologie wurde den Tieren zwar eine Seele zugesprochen, da sie konkrete Empfindungen und Wahrnehmungen haben, aber die Vernunft oder Seele, die ein Leben nach dem Tod hat, enthielt man ihnen vor. Was die hohe Ansteckungsgefahr illustrieren sollte, bedeutete zugleich einen unerhörten Bruch mit der mittelalterlichen Weltordnung. Die Krone der Schöpfung fand sich auf einmal in problematischer Nähe zum Animalischen oder, wie es bei Boccaccio heißt, zur «bestialità». Die Pest brachte in ihrem Schlepptau eine Infragestellung des Menschenbildes mit sich, wie es für Antike und Bibel bezeichnend war. Das bestätigte und beglaubigte Boccaccio mit seiner Augenzeugenschaft.

Die Hinweise auf seine Zeugenschaft sind an dieser einzigen Stelle so markant gesetzt, dass sie auf die gesamte Beschreibung ausgestrahlt haben. Noch heute kann man bei Historikern lesen, dass Boccaccio die Pest aus der Sicht eines Augenzeugen schildere. Interessanterweise geht sie mit keinen emotionalen Reaktionen einher. Sie besteht in

einem objektiv-distanzierten Schauen. Wir erfahren nichts darüber, was in dem Autor damals vorging, woran er dachte, ja nicht einmal, wo er sich befand und zu welchem Zeitpunkt – von «un dì» (eines Tages) ist die Rede. Er sagt nicht, wie lange und warum er so lange ausharrte, von wo aus er das Geschehen, ob etwa vom Fenster aus, beobachtete.

In den vielen Chroniken zum Grassieren der Pest in Italien sucht man vergebens nach einer ähnlichen Szene. Der Sieneser Chronist Agnolo di Turo erwähnt zwar Hunde, die sich an den Überresten der in Massengräbern verscharzten Pesttoten zu schaffen machen, aber diese verenden danach nicht. Sie verdeutlichen nur den aus der Not geborenen pietätlosen Umgang mit den Toten, der an einer Grundfeste menschlicher Zivilisation rüttelte. Bei dem Florentiner Chronisten Marchionne di Coppo Stefani werden Hunde, Katzen, Hühner, Esel und Schafe nur angeführt, um zu zeigen, dass sich die «pistilenzia» nicht mit dem Tod von Männern und Frauen begnügte (Marc. Rub. 634, 15). Interessant ist, dass die zeitgenössischen Chronisten, falls sie die Szene festhalten, stets Boccaccio als Quelle nennen. In den 1390er Jahren verknüpfte der Florentiner Kaufmann Giovanni di Pagolo Morelli in seinen *Ricordi* mit ihr jedoch lediglich die Warnung vor der Ansteckung sowie die Aufforderung zur Wachsamkeit (208). Da die Epidemie wiederholt aufflackerte, bestand dazu nach wie vor Anlass. Morellis Zitat mit Quellenangabe zeigt, dass der unglaubliche Vorfall mit den zwei Schweinen die Zeitgenossen beschäftigte, aber eben nach einer Beglaubigung verlangte. Die Kaufleute unter den Chronisten und *Ricordi*-Schreibern hatten einen ausgeprägten Realitätssinn.

Anders als andere Chronisten der Zeit spricht Boccaccio der Pest zwar einen «mirakulösen» Charakter zu, der gleichermaßen auf das nicht rational Erklärliche, von Menschen nicht für möglich Gehaltene wie auf den Einbruch des Göttlichen verweist. Damit verbindet sich bei ihm jedoch nicht wie etwa bei Villani die Vorstellung, es müsse sich auf jeden Fall um ein Strafgericht Gottes wie die alttestamentarische Sintflut oder um Vorzeichen der Apokalypse handeln. Solche längst etablierten Erklärungsmuster klingen in Boccaccios Pestbeschreibung zwar an, aber der Chronist macht sie sich nicht explizit zu eigen. Er kolportiert sie als eine von mehreren damals kursierenden, sich wi-

dersprechenden Erklärungen. Er reiht sie knapp, nur durch Kommata getrennt, aneinander, ohne selbst Partei zu ergreifen. Seine Chronik erhebt keinen Anspruch darauf, das Geschehen zu erklären oder ein Patentrezept zu offerieren. Das Augenmerk liegt allein darauf, was die Pest in den direkt und indirekt von ihr Betroffenen bewirkt und wie sie auf das Massensterben, den Zusammenbruch der selbst aufgebauten Ordnungssysteme, die Ohnmacht der Medizin und das Wuchern von Scharlatanen reagieren. Erst Ende des 14. Jahrhunderts sollte sich übrigens das Vertrauen in die Medizin wiederherstellen.

Boccaccio betrachtet die Epidemie als Psychologe und Anthropologe; er zeichnet nach, wie sie die Menschen überforderte, welch kleinen Handlungsspielraum sie ihnen ließ. Aus einer verwirrenden Vielzahl von Verhaltensweisen leitet er wenige, recht unterschiedliche Grundmuster ab, denen gemeinsam ist, keinen hundertprozentigen Schutz gegen die Krankheit zu bieten und sich von den Kranken fernzuhalten: Die einen schwören auf Formen relativer Askese, die sich auf erlesene, aber wenige Genüsse beschränkt, die anderen auf Ausschweifungen im Zeichen des *carpe diem*, bei denen der Besitz der Toten verprasst wird, die Dritten wählen einen Weg dazwischen. Boccaccio beschäftigt, was Menschen in Grenz- oder Ausnahmesituationen, im Guten wie im Schlechten, zu tun imstande sind. Die Pest konfrontiert ihn nicht mit der spürbaren Präsenz eines zürnenden Gottes auf Erden, sondern mit der ganzen Spannbreite menschlichen Verhaltens. Bezeichnenderweise berücksichtigt Boccaccio dabei den Weg des selbstlosen Heiligen nicht – Petrarca hingegen äußert sich später voller Bewunderung über seinen Bruder Gherardo, der als Kartäuser selbstlos Kranke und Sterbende pflegte. Für Boccaccio stellte sich in der Pest die alte Frage wieder: «Was ist der Mensch?»

Die Pestbeschreibung: Recycling antiker Quellen

Eine der Fragen, die man sich bei der Lektüre stellt, ist, wie es möglich war, dass Boccaccio nur wenige Zeit später – gemeinhin datiert man die Niederschrift des *Decameron* auf die Jahre zwischen 1348 und 1352 – eine sprachlich so eindrucksvolle Beschreibung vorlegen konnte. Wie lange arbeitete er daran? Wie brachte er die Traumata innerlich auf Distanz? Betrachtete er das Schreiben als Therapie (Veglia, 2006, 219)? Verhalf ihm zu der klar gegliederten Ordnung die damalige rhetorische Ausbildung, die ein klares Regelwerk zu Stoffwahl, Stil und Aufbau an die Hand gab? Oder ist die objektive, vom Einzelnen, ja von sich selbst abstrahierende Darstellung im Gegenteil Indiz dafür, wie sehr der empfindliche Boccaccio von dem Erlebten überwältigt war und sich in eine künstliche Distanz zurückzog? Möglich wäre natürlich auch, dass er nachträglich seine persönlichen Gefühle und Erinnerungen aus dem Geschriebenen herausstrich. Der große italienische Literaturhistoriker aus dem 19. Jahrhundert Francesco de Sanctis war überzeugt, dass in dem gigantischen Schiffbruch – er verstand die Epidemie als Vernichterin des Mittelalters – nur noch das literarische Bewusstsein und der künstlerische Sinn überlebt hätten (317). Wer auch immer in Boccaccios Beschreibung hineinliest, wird indes vergebens nach Anzeichen von Zynismus oder gar Ästhetizismus suchen. Die Beschreibung ist vielmehr von Mitgefühl, von Sympathie, einer Fähigkeit des Mitleidens durchdrungen.

Wenig ist über die Entstehung des *Decameron* bekannt. Wir besitzen keine Entwürfe, nur die letzte Fassung. Boccaccio hat sie sicher nicht einfach runtergeschrieben. Unter den vielen von ihm angefertigten Abschriften findet sich eine winzige Marginalie, die Licht ins Dunkel bringen könnte. Auf einem Blatt (f. 7r), auf dem das Kapitel zur Pest unter Kaiser Justinian (II.24) in der *Geschichte der Langobarden* (*Historia Langobardorum*) des Paulus Diaconus zu lesen ist, notiert Boccaccio:

Anno Domini MCCCXLVIII simillima pestis Florentie et quasi per universum orbem

(Im Jahre des Herrn 1348 eine ähnliche Pest in Florenz und fast auf dem ganzen Erdkreis)

Schon in Neapel hatte Boccaccio lateinische historiographische Werke zu kopieren begonnen, darunter auch die *Historia Langobardorum*, die, aus dem Heft herausgetrennt, Ende des 18. Jahrhunderts nach England gelangt war und erst vor nicht einmal zwanzig Jahren Boccaccio zugeschrieben werden konnte. Nach 1348 muss er die Abschrift wieder gelesen haben. Demnach hatte es etwas Ähnliches doch schon einmal gegeben, musste folglich kein Vorbote der Apokalypse sein. In seiner Geschichte der Langobarden aus dem 8. Jahrhundert schaute der Mönch Paulus Diaconus auf den ersten großen Ausbruch einer Pest 541/42 im östlichen und westlichen Mittelmeerraum zurück, die sich über zwei Jahrhunderte hingezogen und merkwürdigerweise keine Spuren im kollektiven Gedächtnis Westeuropas hinterlassen hatte. (Meier). Darüber hinaus verrät die Marginalie womöglich auch etwas von seiner Freude. Denn Boccaccio hatte ein Modell gefunden, anhand dessen er die eigenen Erlebnisse abarbeiten und beschreiben konnte. Er recycelt in der Pestbeschreibung, wie Branca früh erkannte, Paulus Diaconus.

Was Boccaccio nicht wissen konnte, war, dass sich Diaconus seinerseits an einer früheren Pestbeschreibung orientierte, die in der Antike als die beste und brillianteste bewundert wurde und bis zu Albert Camus' *La Peste* die zentralen Motive und Darstellungsweisen für Pestdarstellungen in der westlichen Literatur liefern sollte. Die Schilderung der Athener Epidemie selbst, die Thukydides in die *Geschichte des Peloponnesischen Kriegs* einfügte, war Mitte des 14. Jahrhunderts in Italien noch nicht wieder zugänglich, es sei denn eben in vermittelter Form über römische Nachahmer. Kurioserweise sollte Boccaccio, da er die bei Diaconus auf dem Land wütende Epidemie wieder in eine Stadt, nach Florenz, zurückverlegte, dem griechischen Vorbild näherkommen. Zu dieser unbewussten Nähe gehört auch das Einfügen einer kurzen Stellungnahme als Augenzeuge, die bei Paulus Diaconus fehlen musste.

Bis ins 18. Jahrhundert war die *Imitatio* früherer Werke gang und gäbe. Sie war weder strafbar noch Zeichen mangelnder Kreativität. Wie Ernst Gombrich in seiner Geschichte der Kunst veranschaulicht hat, spiegelt sich diese Art des Vorgehens auch in der früheren Wahrnehmungsweise wider. Als Beispiel wählte er dafür zwei identische Stadtbilder aus der Schedelschen Weltchronik, die einmal als Nürnberg, einmal als Damaskus ausgewiesen sind. Eine Stadt zeichnete sich demnach nicht durch das Lokalkolorit, das Spezifische oder Wahrzeichen aus, sondern durch Elemente wie Kirche, Rathaus, Häuser und Stadtmauern. Das galt für das islamische Damaskus nicht anders als für das christliche Nürnberg. Auch wenn besonders in Florenz damals Erfahrungswissen schon geschätzt wurde, überwog doch die Vorstellung, dass die alten Modelle oder das Bücherwissen im Zweifelsfall mehr Autorität als ein Augenzeuge besaßen. Ähnlich geht Boccaccio in der Pestbeschreibung vor, wenn er das mittelalterliche Modell, das auf Thukydides aufbaute, den neuen Gegebenheiten anpasst und es dabei zu einer Brillanz bringt, die der Beschreibung des Paulus Diaconus abgeht. Boccaccios *Imitatio* ist keine dumpfe Kopie.

Die auch bei Diaconus greifbare Tradition antiker Geschichtsschreibung erlaubte es Boccaccio, sich in seiner Pestbeschreibung sowohl aus den seinerzeit üblichen religiösen Vanitas-Beschwörungen als auch aus den namentlich eschatologischen Schreib- und Denkweisen (Lerner, 1982, 94) herauszulösen. In anderen Worten, bei ihm deutet sich zwar eine Verbindung der Epidemie zum Zorn Gottes über die Sündhaftigkeit des Menschen an, aber Boccaccio sucht, soweit möglich, nach rationalen Ursachen für die hohe Sterblichkeit und diagnostiziert ansonsten die zu beobachtenden gesellschaftlichen Folgen. Sein Modell ermutigte ihn, diese wieder zu beschreiben, etwa das widernatürliche Abbrechen affektiver Beziehungen, was Chronisten wie Giovanni Villanis Bruder Matteo flüchtig erwähnen und eher in fernen islamischen Ländern ansiedeln.

Darüber hinaus setzt Boccaccio ganz eigene, wenn nicht singuläre Akzente. Singulär ist bei ihm, wie viel Raum er anders als seine antiken Vorgänger, aber auch anders als Zeitgenossen wie Matteo Villani und Marchionne der Rolle von Frauen gibt. An ihnen veranschaulicht er

die eingetretene Sittenlosigkeit. In der Krankheit komme selbst jungen ebenso züchtigen wie schönen Mädchen und Frauen jede Scham abhanden; umstandslos entblößten sie ihren Körper vor männlichen Helfern. Hatte Boccaccio das selbst erlebt oder gehört? Seine Zeitgenossen schweigen dazu. Außerdem hätten die Frauen aus Angst vor Ansteckung aufgehört, ihre traditionelle Rolle bei Übertritten ins und aus dem menschlichen Leben, etwa in Sterberitualen, zu spielen. Gewöhnlich waren nicht nur Ärzte und Priester im Sterbezimmer anwesend; Frauen begleiteten mit Handreichungen, Gebeten und Klagen den Sterbenden und kümmerten sich zuletzt um die Leiche. Infolge der Pest geriet das durcheinander und damit das patriarchale Geschlechterverständnis. Boccaccio lässt sogar einfließen, dass sich diese aus der Not entstandene Schamlosigkeit der Frauen später fortgesetzt, ja um sich gegriffen habe. Allerdings sagt derselbe Autor im *Decameron* auch, dass nach der Pest ein viel gestrengerer – reaktionärer – Moralcode in der Stadt überhandgenommen habe. Der Niedergang der Sitten war insofern eine Frage der Perspektive.

Bei allem Leid muss Boccaccio die Pest wie ein großes anthropologisches Experiment vorgekommen sein, auf das er selbst keine eindeutigen Antworten zu geben wusste. Darum interessierte ihn wohl auch das Verhältnis von Mensch und Tier so sehr. Aus der mittelalterlichen Vorlage kannte er nur den Hinweis auf herrenlos herumstreunende Tiere, die in den verlassenen Villen der Menschen residierten und damit ein weiteres Indiz für den desolaten Zustand abgaben. Bei Boccaccio sind es hingegen Menschen, die sich in der Pest bestialisch benehmen oder einsam verlassen wie Tiere sterben (§ 41, 43). Die Tiere selbst legen bei ihm ein «quasi» rationales Verhalten an den Tag. Sie kehren am Abend in ihre Ställe zurück (§ 44–46).

Welcher historische Stellenwert ist Boccaccios Beschreibung angesichts der vielen Anlehnungen und Anverwandlungen dann noch zuzumessen? Nach der Auswertung der juristischen und administrativen Akten, etwa Testamenten, Kirchenbüchern oder Beschlüssen der Florentiner Regierung – darunter auch dem, in Florenz ein *studio*, also eine Universität, zu gründen, das noch im Dezember 1348 eingeweiht wurde –, zeigt sich Historikern heute ein etwas anderes Bild. Sie

kommen eher zu dem Schluss, dass der von Boccaccio geschilderte völlige Zusammenbruch der politischen und sozialen Ordnung sowie der menschlichen Bindungen in der Familie und zwischen Freunden zumindest nicht durchgängig so eingetreten ist (Brucker, 1977a, 25). Den Wert der Beschreibung als historische Quelle tasten sie aber nicht an. Nur von literaturwissenschaftlicher Seite wurde proklamiert, in Boccaccios Pestbeschreibung nicht länger ein historisches Dokument, sondern endlich das, was es sei, zu sehen: ein rein rhetorisches oder, heute würden wir sagen, literarisches Meisterwerk (Usher, 1986).

Gegen eine so radikale Zuspitzung spricht hingegen, dass Zeitgenossen im 14. Jahrhundert an der Authentizität des von Boccaccio Berichteten nicht zweifelten. Im Gegenteil, sogar Humanisten, die in der Volkssprache verfasste Texte eigentlich verschmähten, äußerten sich voller Bewunderung über diese historiographische Glanzleistung. Petrarca hält 1373 in einem Altersbrief (*Sen. XVII 3*) mit seinem Lob nicht zurück: Boccaccio sei es gelungen, mit angemessenen Worten die schreckliche Zeit der Pest zu erzählen und großartig zu erhöhen. Noch ein Vierteljahrhundert später rühmt Petrarca also inhaltlich die Genauigkeit und formal die Ausarbeitung. In der Volkssprache reichte Boccaccio den bewunderten römischen Geschichtsschreibern die Hand – eine für diese Zeit und für Petrarca kaum glaubliche Anerkennung. Sein Lob könnte durchaus auch der Einsicht in eigene Grenzen entsprungen sein. Bei ihm reduzieren sich die Pestbeschreibungen auf die Klagen über den Verlust der Freunde, auf das Erleben menschlicher Sterblichkeit. Die Pest wird darüber zu einem Detail in der langen (selbst-)kritischen Betrachtung seines Verfallenseins ans Irdische.

Wenn sich auf einmal alles zusammenschließt:

Das Decameron

Wie lange Boccaccio am *Decameron* gearbeitet und ob sich sein Konzept – der Geschichte der zehnköpfigen Gruppe von Freunden, der *brigata*, die sich aufs Land nördlich von Florenz auf ihre Güter zurückzieht und nachmittags Geschichten erzählt, die Pestbeschreibung vor-

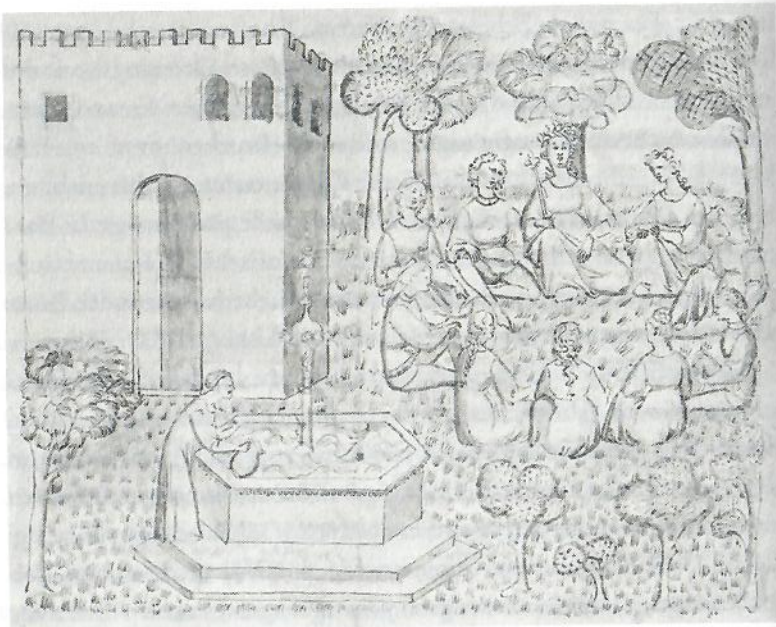


Abb. 11: Illustration der *brigata* im Garten aus der ersten Abschrift des *Decameron*

anzustellen – verändert hat, wissen wir nicht. Wir besitzen heute nur drei Abschriften aus der Zeit, von denen die letzte – der sogenannte Hamilton-Codex – eindeutig aus der Feder Boccaccios Anfang der 1370er Jahren stammt, während die erste, heute in Paris liegende Kopie zwar nicht von ihm selbst geschrieben ist, aber unter seiner Aufsicht in Florenz Ende der 1350er Jahre entstanden sein muss. Schon ein flüchtiger Blick zeigt große Unterschiede in Format, Bebilderung und Verteilung des Geschriebenen auf den Blättern. Die in Paris liegende Abschrift ist ein illustriertes Buch mit Novellen zum Schmökern, sie will unterhalten (Abb. 11). Die letzte Abschrift präsentiert sich dagegen als ein Codex, der in eine Studierstube gehört, dieses *Decameron* will unterrichten. Darüber hinaus hat sich in Neapel eine frühe – Rätsel aufgebende – Kopie erhalten, die, abgesehen von einer Novelle, nur die Rahmenhandlung mit den unterschiedlichen Unterhaltungen im Laufe eines Tages einschließlich der abendlichen Tanzlieder enthält. Heißt

das, dass Boccaccio zunächst nur die Rahmenhandlung verfasste und sie später allmählich – nur über wie viele Jahre? – mit Geschichten bestückte?

Boccaccio nimmt im *Decameron* etliches aus vorherigen Dichtungen auf. Das Motiv des an Liebeskummer leidenden Autors etwa, der zur Feder greift, war schon in Neapel präsent. In der *Madonna Fiammetta* hatte er zudem mit einer zeitgenössischen Figur gespielt, die ihre Geschichte für Frauen erzählt. In der *Comedia delle ninfe fiorentine* bildete sich schon ein Kreis von sieben Frauen, die sich auf dem Land an einer Quelle trafen und dem Protagonisten Ameto Geschichten zu dessen moralischer Erbauung erzählten. Selbst die Decknamen, die der Autor seinen zehn Figuren im *Decameron* zu deren Schutz gibt, Dioneo, Fiammetta, Filostrato, Panfilo, Emilia, haben eine Vorgeschichte. Und doch ist die Rahmenhandlung nicht einfach ein Remake aus längst bekannten Motiven und Figuren, auch wenn Boccaccio das vielleicht anfangs meinte.

Im *Decameron* gewann das Vertraute auf einmal eine ganz andere Brisanz, eine unerhörte und vieldeutige Spannung. Auch wenn die Pestbeschreibung für sich gelesen und vielleicht sogar geschrieben worden ist, bringt es Boccaccio fertig, das überbordende, das Menschliche überwältigende Geschehen in einen ihm entgegengesetzten, von der Länge her imposanteren Gesamtzusammenhang einzubetten. Er gibt also nicht nur dem Chaos eine klar gegliederte Form, sondern vermag in der Dichtung zudem, diesem die ›Autonomie‹ zu nehmen, ihm eine Funktion zuzuweisen. Ein die Menschen überforderndes und die Individuen vernichtendes Geschehen wird zum festen Bestandteil der Rahmenhandlung. Anders gesagt: Die Pestbeschreibung ist ein Fremdkörper, etwas, was in die Welt der Figuren brutal hereinplatzt, aber sie kann bei Boccaccio von der menschlich-individuellen Wirklichkeit der erzählten Geschichte ausbalanciert werden.

Diese Gratwanderung vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Etwa im Gespräch zwischen dem Autor und den melancholischen jungen Frauen, denen er die Zeit vertreiben und Trost spenden will, wie er ihn selbst bei seinem Liebeskummer erfuhr. Ihnen gegenüber entschuldigt er zu Beginn der Pestbeschreibung den entsetzlichen Einschub als notwen-

dige Etappe auf dem Weg zum versprochenen Vergnügen. Er vergleicht ihn mit dem Erklimmen von Bergen, hinter denen sich eine reizvolle Anhöhe erstreckt, die anders nicht zugänglich ist. Die Pest ist ein Trauma, das Autor und Leser teilen und das als erinnerte Vergangenheit noch einmal in die Stille der Kammer, in der seine Adressatinnen lesen, einbricht.

Die Gratwanderung betrifft zudem die Handlung selbst. Nach der Schilderung des Wütens der Pest lässt Boccaccio im geschützten Raum der Kirche von Santa Maria Novella sieben Florentiner Freundinnen, alle unverheiratet, zusammentreffen und den Entschluss fassen, gemeinsam aufs Land zu gehen. Die drei jungen Männer, die die Ansteckungsgefahr nicht daran hinderte, ihren Angebeteten bis in die Kirche zu folgen, sind gerne mit von der Partie. Auf die Pest als ein unfreiwilliges Experiment zum Selbstverständnis des Menschen als Krone der Schöpfung folgt ein freiwilliges Experiment, zu dem sich zehn Individuen bereitfinden und sich selbst die Regeln geben. Ein Experiment, mit dem sie eine mehrstimmige Antwort auf die erfahrenen tiefgehenden Infragestellungen geben wollen. Wenn die Pestbeschreibung auf eine verstörende Weise den Betroffenen und jeden Leser mit der Frage konfrontiert: Was ist dann der Mensch?, ist die sich aus ihr ableitende Unternehmung der zehn Florentiner nicht nur der Versuch einer Antwort darauf, sondern auch ein Versuch zu zeigen, was ein Mensch in Ausnahme- oder Grenzsituationen leisten kann.

Schon im ersten Gespräch, das die Freundinnen in Santa Maria Novella führen, wird indes deutlich, auf einem wie schmalen Grat sich die Gruppe bewegt. Denn das, was ihnen vorschwebt, ähnelt gefährlich den drei in der Pestschilderung als moralisch fragwürdig, wenn nicht als bestialisch bezeichneten Wegen, um sich vor der Ansteckung zu schützen. Sich selbst in Sicherheit zu bringen und wegzugehen, setzte sie dem Vorwurf aus, die für das menschliche Zusammenleben so zentralen Bindungen und Verpflichtungen gegenüber der Familie, Verwandten und Freunden zu verletzen. Deshalb mussten die Freundinnen, alle unter dreißig, ihre Angehörigen verlieren und somit keine Verpflichtungen mehr haben. Die Anführerin Pampinea schildert bedrückend, dass sie nach dem Kirchgang in ein

leeres Haus zurückgehen und mit den Gespenstern der Verstorbenen leben müsse – was man auch als autobiographisches Zeugnis Boccaccios verstehen wollte.

Darüber hinaus durfte das Zusammenleben auf dem Land nicht in den Verdacht moralischer Enthemmtheit oder Anarchie geraten. Die Freundinnen selbst sahen gleich ein, dass sie den damaligen Gender-Vorstellungen zufolge allein ein solches Vorhaben nicht vernünftig ausführen konnten oder durften; sie bedurften männlicher Unterstützung. Zugleich musste ihnen klar sein, welche Gefahren im Zusammenleben von unverheirateten jungen Frauen mit drei jungen Männern lagen, die noch dazu in Liebe zu dreien unter ihnen entbrannt waren. Ihre Ausgelassenheit durfte nicht in Ausschweifungen münden. Deshalb gibt sich die Gruppe, das heißt Pampinea, am ersten Tag gleich Regeln, um die Gratwanderung zwischen Moral und Skandal, Ordnung und Unordnung zu meistern und sich moralisch nichts zuschulden kommen zu lassen – gleichwohl hat man das der *brigata* bis ins 20. Jahrhundert merkwürdigerweise nicht abgenommen.

Auch was die Speisen angeht, wählen sie einen goldenen Mittelweg zwischen Völlerei und asketischer Enthaltensamkeit. Zur Tagesordnung gehört das nachmittägliche Zusammentreffen im erfrischenden Schatten, um sich Geschichten zu erzählen, sowie das abendliche Zusammensein, auf dem jeweils getanzt, musiziert und eine *Ballata* gesungen wird. Das Erzählen von Geschichten, wie es damals auch von Medizinnern als Prophylaxe und Therapie empfohlen wurde, ist das einzige Element, das unter den Verhaltensweisen in der vorherigen Pestbeschreibung nicht erwähnt wurde.

Als Inspiration für das Nebeneinander von Todesszenario und Zivilisationsidylle der *brigata* hat man schon Buffalmaccos Freskenzyklus auf dem Campo Santo in Pisa ins Spiel gebracht (Abb. 8, S. 122). Rechts sitzt eine Gruppe höfischer Damen in einem Hortus conclusus unter Bäumen im Kreis, während links eine höfische Gesellschaft festlich ausreitet und auf die offenen Gräber von drei Eremiten stößt. Unabhängig davon, dass Boccaccio vermutlich den Maler gekannt, aber wohl nie das Fresko in Pisa gesehen hat, ist der Unterschied zum *Decameron* mit Händen zu greifen: Das Fresko ist ein eindrückliches Memento

mori, das die Lebensform der frühen Eremiten zelebriert; bei dem Garten scheint es sich um eine Art Eden oder irdisches Paradies zu handeln. Menschliches Leben ist hier christlich auf den Tod und das Jenseits ausgerichtet. Im *Decameron* entfaltet Boccaccio zwar die Allgegenwart des Todes, doch verweist der nicht mehr auf das Leben danach. Vielmehr weckt dieser in einigen Menschen innere Kräfte. Inmitten von Entmenslichung und Zerstörung bewahren sie sich die Errungenschaften menschlicher Zivilisiertheit.

Zu der Ordnung, die sich die *brigata* gibt, gehört auch die Wahl eines Königs oder einer Königin. Jeder der zehn Freunde erhält einmal die Krone – eine Monarchie, in der alle einmal die Herrschaft ausüben. Mit Demokratie hat das nichts zu tun. Die Wahl der ersten Königin, Pampinea, drängte sich auf, weil sie die Initiative ergriffen hatte. Von da an bestimmt jeweils der herrschende König, wer auf ihn folgt. Die *brigata* unterwirft sich ihm aus freien Stücken. Wie sich indes rasch herausstellt, dürfen die allgemeinen Vorgaben nicht zu starr sein. Heute würde man sagen, sie wurden der Gruppendynamik angepasst und so gelockert, dass anarchische Elemente darin Platz haben. Denn einer der Männer, Dioneo, der vor allem das Vergnügen sucht, drohte tatsächlich, in die pestverseuchte Stadt wieder zurückzukehren, falls ihm die anderen nicht genügend Spielraum und freie Hand in der Wahl der Geschichte ließen. Ihm allein wird einvernehmlich zugestimmt, dass er sich dem Diktat des gewählten Themas nicht zu beugen brauche. Nach eigenem Belieben kann er jeweils als Letzter eine Geschichte beisteuern, die zumeist komisch-obszön ausfällt. Immer wieder kommt es darüber zu Spannungen, die nochmals kuriosere Konturen annehmen, wenn Dioneo, also der, der die hierarchische Ordnung unterläuft, selbst zum König ernannt wird.

Indem sich Dioneo eine Sonderrolle erstreitet, holt sich die *brigata* bewusst den Stein des Anstoßes ins Boot. Sie stellt sich darin selbst den Angriffen, denen ihr Unternehmen ausgesetzt wäre, wenn es bekannt würde. Sie setzt sich zu dieser lauernenden Gefahr ins Verhältnis. Die höfische Unterhaltung, zu der das Erzählen gehört, gleitet denn auch immer wieder ab ins allzu Freizügige, ins Sexuelle oder auch Groteske, in all das, was die karnevaleske Volkskultur charakterisiert und

in einer zivilisierten Gesellschaft unterdrückt und sublimiert wird. Die erzählten Geschichten und ihr Erzählen geraten dadurch selbst auf den Prüfstand. In den Reaktionen der zehn Zuhörer müssen sie immer wieder abgefedert oder in Schranken gewiesen werden. Sie müssen sich gegen verbreitete Vorbehalte moralischer und religiöser Art behaupten, die in Geschichten, in der Dichtung an sich, Quellen der Unmoral, problematische Verführungen zur Sittenlosigkeit sehen.

Wie schon bei der Flucht aus der Stadt auf die Landsitze stellt sich auch bei den Geschichten die Frage, ob sie lediglich der Ablenkung, dem Zeitvertreib und folglich der Evasion dienen. Anders als in der *Comedia delle ninfe fiorentine* werden sie nicht zur sittlich-religiösen Erbauung erzählt. Der *brigata* hatte sich dieser zentrale Tagespunkt vor allem deshalb nahegelegt, weil Kartenspiele und dergleichen Vergnügungen die Gemüter zu stark erhitzten, in körperlichen Kontakt bringen und Konflikte schüren könnten. Das fragile Konstrukt der zivilisierten Idylle wäre dadurch bedroht. Ob sich Boccaccio der Problematik eines sozusagen zweckfreien Geschichtenerzählens zum Zeitvertreib von Anfang an klar war, ist schwer zu sagen. Vielleicht kam ihm beim Schreiben die Idee, dass diese Geschichten, die er übrigens sehr unterschiedlich, unter anderem als «novelle» bezeichnet, selbst eine Art Labor oder Gedankenexperiment werden könnten. Erkannte er allmählich, dass die anthropologischen Fragen am besten in Form von Geschichten anzugehen waren, in denen anstelle einer rational eindeutigen Antwort verschiedene Perspektiven oder Wege durchgespielt werden?

Die meisten der hundert Geschichten, die im *Decameron* erzählt werden, kannte Boccaccio seit langem. Etliche zirkulierten in der mündlichen Erzähltradition, die sich unterschiedslos aus orientalischen und europäischen Quellen speiste. Einige davon waren auch schon schriftlich festgehalten worden, etwa innerhalb pädagogischer Gespräche zwischen Lehrer und Schüler oder auch, wie im *Novellino* Ende des 13. Jahrhunderts, als Blüten ebenso kultivierten wie schlagkräftigen Redens für ein Bürgertum, das sich verfeinern wollte. Etliche entnahm Boccaccio seinen vielen Lektüren von Chroniken, Dichtungen, Hagiographien und Historiographien. Einige könnten ihm von Freunden, vermutlich

auch von seinem Vater, erzählt worden sein. Nur wenige hat er selbst erfunden. In neueren italienischen Editionen sind die zahlreichen Anleihen eindrucksvoll ausgewiesen. Für das *Decameron* hat Boccaccio jedoch die bekannten Stoffe oder Texte nicht einfach abgeschrieben und montiert, vielmehr hat er sie neu geschrieben und überarbeitet. Aus einfach gestrickten Anekdoten, die irgendeine Lebensweisheit oder bemerkenswerte Verhaltensweise vermitteln, werden bei Boccaccio komplexe, anspielungsreiche Erzählungen, die sich zwar leicht konsumieren, aber nicht leicht auf eine klare Aussage bringen lassen.

Heute noch berühmt ist seine Fassung der Geschichte von den drei Ringen, die Lessing in *Nathan der Weise* aufgreifen wird. Sie steht im *Novellino*. Anders als bei Lessing stellen diese beiden frühen Fassungen nicht die Botschaft der Religionstoleranz in den Vordergrund, sondern die Geschicklichkeit eines Mannes, der seinen Kopf dank einer Geschichte aus der Schlinge zieht. Boccaccio elaboriert die Vorlage stark. Aus dem namenlosen Sultan, der aus Geldgier einem Juden die Fangfrage stellt, welches die beste Religion sei, wird der edle Herrscher und Ritter Saladin, der auch unter den christlichen Kreuzrittern in hohem Ansehen stand und in der mittelalterlichen Erzähltradition gerne als Gewährsmann herangezogen wird, um die Sittenlosigkeit von Christen zu kritisieren. Boccaccio lässt den edlen Sultan jedoch in eine große finanzielle Notlage geraten, so dass er gegen seine Gewohnheit auf den Trick der Fangfrage verfällt. Dazu war er gezwungen, weil der jüdische Wucherer in Alexandria, Melchisedech, notorisch habsüchtig war. Wie in der Vorlage besticht das ausgewählte Opfer mit Geistesgegenwart, indem er anstelle einer eindeutigen Antwort eine Parabel erzählt, warum jede der drei Religionen die Richtige sein könne. Bei Boccaccio erntet er dafür erstmals die Bewunderung seines Gegenübers. Noch dazu kommt es zu einer inneren Wandlung. Als Saladin ihm seine Notlage gesteht, gibt ihm Melchisedech von sich aus das Geld und wird dafür später großzügigst vergolten. Bei Boccaccio werden die Figuren also mehrschichtiger; sie leben in weder vorhersehbaren noch kontrollierbaren Umständen, die in ihnen bestimmte, auch unerwartete Charakterzüge zum Guten wie zum Schlechten zum Vorschein bringen. Sie vermögen sich aus einer Zwangslage oder Zwickmühle

nicht nur persönlich zu retten, sondern gemeinsam die Umstände durch kluges Handeln zu verändern. Die beiden Opfer werden nicht nur zu Herren der Lage, sondern aus einem Moslem und einem Juden werden obendrein gute Freunde.

Es ist unklar, ob Boccaccio von vornherein mit der Form, die er den gesammelten Geschichten gab, ein Programm verband oder ob es ihm sozusagen im Blut lag, das in der Erzähltradition zum Teil recht Holzschnittartige zu verfeinern oder mit einer Komplexität, einer oft auch stutzig machenden Ambiguität zu versehen, die die Geschichten zuvor nicht besaßen. Jedenfalls lesen sich viele Geschichten wie Perlen aus einer riesigen globalen Überlieferungstradition, die Boccaccio herausputzte, um über das nachzudenken, was einen oder den Menschen ausmacht, welche Rolle die jeweiligen nicht beherrschbaren Umstände im menschlichen Leben spielen, welche Reaktionsmöglichkeiten vom Grotesk-Körperlichen bis zum Sublimen ein Mensch hat und wie es immer wieder die Sprachgewalt ist, mit der man eine widrige Welt in den Griff bekommen kann – wenn auch nur vorübergehend. Ganz bestimmt dachte Boccaccio Mitte des 14. Jahrhunderts nicht an die Begründung des neuen Genres der Novelle, für die er später gerühmt wird. Im Laufe des Schreibens, vielleicht auch erst später beim Abschreiben wird er sich aber langsam über den vielleicht für ihn selbst überraschenden Reichtum, das Problematische im Wohlbekannten klar geworden sein. Er wird gemerkt haben, wie beim Über- oder Bearbeiten, auch beim parodierenden Umgang etwas Neues und Schillerndes herauskam, nämlich eine vielschichtige anthropologische Befragung, deren Scharfsichtigkeit und Vieldeutigkeit bis heute, vielleicht sogar heute mehr als früher, Leser begeistert.

Das bedeutet nicht, dass Boccaccio nicht schon 1348 an sein neues Werk hohe Erwartungen knüpfte, auch wenn er wusste, dass er sich abseits der hohen Genres und Stoffe aus der großen Geschichte und Dichtung bewegte. Die Ansprüche spiegeln sich schon in der Wahl des Titels *Il Decameron*, der ausdrücklich auf die Kommentare zur Genesis, also zur Erschaffung der Welt in sechs Tagen, anspielt. Sein Buch ist natürlich kein Kommentar zur Erschaffung der Welt, aber eine durchaus auch nostalgische Erinnerung an eine glanzvolle Zivilisation,

die Mitte des 14. Jahrhunderts Schiffbruch erlitt, sowie ein vorsichtiger Versuch, aus den oder in den Trümmern eine Gegenwelt aufzubauen, die nicht einfach die Augen vor den Infragestellungen der Menschheit verschließt, sondern sie in menschengerechtere Maße bringt und neu befragt, in der Praxis des Zusammenlebens der *brigata* und in den einzelnen Geschichten. Boccaccio lässt die Florentiner Freunde zuletzt an den Ausgangspunkt ihrer Reise zurückkehren. Sie mischen sich wieder unter die Bürger der Stadt. Offenbar haben sie überlebt, da Boccaccio, um ihren Ruf nicht zu beflecken, ihre wahren Namen nicht verrät. Das *Decameron* enthält jedoch keine politisch-gesellschaftliche Agenda, keine Utopie; es ist Dichtung, die unterhält und Fragen stellt.

Im Titel trägt das *Decameron* zudem die Zahl zehn, die auf die zehn tatsächlichen Erzähltage – de facto verbringen die Freunde zwei Wochen inklusive der kirchlichen Gedenktage auf dem Land – und auf die zehn Mitglieder der *brigata* verweist. Darin steckt zugleich eine Anspielung auf die hundert Gesänge, aus denen sich Dantes *Göttliche Komödie* zusammensetzt und mit denen Boccaccio auf seine Weise in Konkurrenz tritt. Dante hatte über die Menschen im Spiegel der göttlichen Gerechtigkeit – Bestrafung oder Belohnung – geschrieben und damit eine Aufforderung zur ethischen und christlichen Erneuerung oder Besserung verbunden, die er seinen Protagonisten, den Jenseitswanderer Dante, auch selbst durchleben ließ. Boccaccio siedelt das *Decameron* dagegen im Diesseits an, es spielt unter Lebenden. Sie haben, wie er deutlich macht, in ihrer eigenen Stadt eine Hölle, ein Inferno erlebt. Auf ihren Landsitzen erreichen sie aus eigener Anstrengung eine Art irdisches Paradies. Vom Beginn des ersten Tages an zeigt sich das *Decameron* als Replik auf Dantes Meisterwerk, der als Figur nirgends auftritt, aber vielfältig präsent ist. Während sich Dante vom Himmel einen Auftrag erteilen lässt, über Gottes Gerechtigkeit und damit die Folgen menschlichen Handelns auf das Leben nach dem Tod zu sprechen, und Dichtung zu einem von Gott ausgewählten Medium macht, das Christen im 14. Jahrhundert offenbar noch berühren kann, erzählt Boccaccio von Menschen, welche die ihrer Wirklichkeit und der Humanität eigenen Extreme und Spannungen zum Ausgleich bringen wollen. Er macht die Dichtung zu dem Ort, an dem Menschen

zum Nachdenken über sich, ihr Verhalten, die Folgen ihres Tuns und Redens, über Macht und Ohnmacht, über ihre Doppelnatur gebracht werden.

Rätsel gibt bis heute der dem Titel *Decameron* angefügte Beiname auf: «Prencipe Galeotto». Er enthält eine weitere Anspielung auf Dantes *Göttliche Komödie*. Im fünften Gesang des *Inferno* kommt der erste große Sünder, Francesca da Rimini, unter den Wollüstigen zu Wort. Für ihr Verderben macht sie die Lektüre eines Buches, die Geschichte vom Ritter Lanzelot und der Königin Geneviève, verantwortlich. Wie der hochgewachsene Ritter Galehaut den Liebenden ihren ersten Kuss ermöglichte, so gaben sich Francesca und Paolo, als sie ebendiese Szene lasen, ihren ersten Kuss. Ausdrücklich nennt Francesca das Buch selbst den Galeotto. Soll man das nun als Stellungnahme Boccaccios gegen Dantes Verurteilung von Francescas ehebrecherischer Liebe lesen und damit als Kritik? Boccaccio wird die unter Florentinern ausgespinnene Rechtfertigung der Francesca als vom Vater bei ihrer Eheschließung hinters Licht geführte Tochter später gleich einer Novelle in seinen Kommentar zur *Komödie* einschreiben. Soll man daraus schließen, dass der Beiname auf die vielen Liebesgeschichten hinweisen soll und das Recht, körperliche Lust auszuleben? Will das *Decameron* in diesem Sinne ein «Galeotto» sein? Oder geht es um Galeotto als Leitbild einer Dichtung, die aus dem fruchtbaren Zusammenbringen von vielen, sonst säuberlich getrennten Traditionen, Stoffen, gesellschaftlichen Schichten, Kulturen und Strömungen hervorgeht?

Boccaccio hat sein *Decameron* zu Lebzeiten zwar nicht unter Verschluss gehalten, aber, soweit möglich, dessen Zirkulation zu kontrollieren versucht. Bei den ersten drei *Tagen* vermutet man, dass er noch keine Vorsichtsvorkehrungen getroffen hat. Denn der vierte *Tag* beginnt mit einer Rechtfertigung des Autors. Eine solche Rechtfertigung gegenüber den Vorwürfen der Unmoral und persönlicher Unreife kann sich natürlich auch im Kopf Boccaccios abgespielt haben. Grundsätzlich lässt sich an Dichtern im 14. Jahrhundert beobachten – Petrarca ist dafür das Paradebeispiel –, dass sie ihre Texte nur ungern herausgaben. Sie waren gebrannte Kinder. Sie erlebten, wie ihre Schriften falsch verstanden oder lauthals kritisiert wurden. Boccaccio hütete seine

Schriften nicht so eifersüchtig wie Petrarca, aber er wird gehänt haben, welche Folgen eine ungehinderte Zirkulation des *Decameron* auf seine Reputation haben könnte. Es ist vor und nach seinem Tod gelesen worden, aber erst Ende des 15. Jahrhunderts tritt sein Meisterwerk aus dem Schatten seiner anderen Dichtungen und Schriften heraus.

Boccaccio hat gegen alle auch inneren Widerstände diesem Werk bis zuletzt die Treue gehalten. Erst ganz am Ende seines Lebens wird er – in seinen euphorischen Momenten – gehänt haben, dass er da das ersehnte Meisterwerk vor sich liegen hatte, das wir heute in eine Reihe mit Dantes *Komödie*, mit Shakespeares Dramen, mit den zum Kanon der Weltliteratur zählenden Werken stellen. Im 14. Jahrhundert stand er mit seiner Ansicht jedoch allein.

Träume werden wahr:

Ravenna, Florenz

(1350)

Im Juni 1349 erreichte die Commune von Florenz ein recht langer Brief von Francesco Petrarca, den die Regierung, wie aus den Sitzungsberichten hervorgeht, diskutiert und nicht ablehnend beraten hat. Darin wendet sich Petrarca voller Hochachtung an die vortrefflichen Männer, die der Stadt vorstanden und denen er schon immer hatte schreiben wollen (*Fam.* VIII 10). Wenn er sich dazu nun endlich durchrang, lag das an seinem großen Schmerz über den Verlust eines seiner besten Freunde, mit dem zusammen er in Bologna Jura studiert hatte. Mainardo Accursio war auf dem Weg von Avignon nach Florenz, wo er sich zur Ruhe setzen wollte, ein wenig südlich von Bologna auf Florentiner Gebiet umgebracht worden. Eine Räuberbande hatte die Reisenden überfallen, beraubt – er trug eine stattliche Summe Geld bei sich – und Mainardo abgeschlachtet. Was aus dessen Begleitern, vor allem dem Freund Luca Cristiani, geworden war, wusste Petrarca noch nicht. Kurz, der Dichter bezichtigte die Stadt sträflicher Tatenlosigkeit, wenn nicht schmählichen Versagens, weil sie nicht für die Sicherheit der vielbefahrenen Route zwischen Bologna und Florenz gesorgt hatte.

Der Brief, den Petrarca wenig später in seine Sammlung der *Familiars* aufnahm, muss in Florenz rasch die Runde gemacht haben, namentlich unter seinen Verehrern. Boccaccio lieh ihn sich aus und kopierte ihn für sich, denn die Abschrift hat sich in seiner Hinterlassenschaft erhalten. Nach einer längeren Pause hörte er zum ersten Mal wieder indirekt von Petrarca, noch dazu in dieser überraschenden Weise. Diese eigenartige Mischung aus Bewunderung, wenn nicht Huldigung der Stadt Florenz und Ermahnung kam einer schallenden Ohrfeige gleich.