

Ingrid Bennewitz (Hg.)

unter Mitwirkung von Laura Auteri und Michael Dallapiazza

Giovanni Boccaccio

Italienisch-deutscher Kulturtransfer von
der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

University
of Bamberg
Press

9 Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien

hg. vom Zentrum für Mittelalterstudien der
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Band 9

Giovanni Boccaccio

Italienisch-deutscher Kulturtransfer von
der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart

Hg. von Ingrid Bennewitz

unter Mitwirkung von Laura Auteri und Michael Dallapiazza



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Anna Hitthaler
Umschlagbild: Andrea Schindler

© University of Bamberg Press Bamberg 2015
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1865-4622
ISBN: 978-3-86309-379-2 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-380-8 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-457895

Inhalt

VORWORT	V
INGRID KASTEN	
Boccaccios <i>Filocolo</i> . Zur Rezeption des Flore-Stoffs in der italienischen Frührenaissance	1
ANDREAS HAMMER	
Boccaccio und die ‚Einfache Form‘: Vom literarischen Aufbrechen mittelalterlicher Erzählformen in den Novellen I,1 und II, 1 und einem Vergleich zum Stricker	25
ELISA PONTINI	
Die Überlieferung des <i>Decameron</i> in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert	57
ROBERTO DE POL	
„Confect mit Parmesan Käs“. Zur ersten deutschen ‚Übersetzung‘ des <i>Corbaccio</i>	77
SERENA PANTÈ	
<i>Guiscardo e Sigismonda</i> . Die Bearbeitungen von Hans Sachs und einige Überlegungen zur Übersetzung von Niklas von Wyle	105
VIOLA WITTMANN	
„Ein iglich dinge in im selbes zû etlicher sache gut ist.“ Zur Mehr- fachbearbeitung der <i>Decameron</i> -Novelle V, 7 bei Hans Sachs	119
BARBARA SASSE	
„...den bösen Weybern zu einer besserung und warnung“. Die Frauenschelte in den Dramen des Hans Sachs und ihre Vorbilder in Boccaccios lateinischen Mustersammlungen	137

FEDERICA MASIERO

Verzweitzstellung im Aussagesatz von Arigos Vorrede
zum *Decameron* 155

MANUEL SCHWEMBACHER

„Il giardino“ als Schauplatz. Inszenierungen von Gärten in
Boccaccios *Decameron* und ihre frühe deutschsprachige Rezeption ... 175

FABIAN PRECHTL

Giovanni Boccaccios *De casibus virorum illustrium* in Deutschland:
Bemerkungen zur Edition (1544) und Übersetzung (1545) des
Augsburger Lateinlehrers Hieronymus Ziegler 201

CHRISTOPH FASBENDER

*Auß fleissiger studierung deß übel teütschen hurenbuchß
Johannes Bocatii genomen*. Martin Montanus' dramatische
Boccaccio-Adaptionen (um 1560) 231

URSULA KOCHER

„Lies italienisch, was du willst, nur den *Decameron* von
Boccaccio nicht“. Zur Boccaccio-Rezeption nach 1600 249

FRANCESCA BRAVI

Die „alte Manier“ von Ingo Schulze. Boccaccios Spuren
im Erzählband *Handy* am Beispiel von *Eine Nacht bei Boris* 267

ALBER GIER

„Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb“.
Der *Decameron* in Oper und Operette 285

Vorwort

Kaum zwei andere Kulturen in Europa sind historisch auf eine ähnlich enge Weise miteinander verbunden wie die italienische und die deutsche. Man könnte die gemeinsame Geschichte mit dem Jahr 9 nach Christus beginnen lassen, mit der sog. Schlacht im Teutoburger Wald, folglich mit einer Krise, und sicherlich ließen sich die engen Beziehungen beider auch als eine Geschichte zahlreicher und oft unheilvoller Krisen beschreiben, die in der aktuellen europäischen sicherlich noch kein Ende gefunden haben. Auch wenn man die Römer unter Kaiser Augustus kaum Italiener wird nennen dürfen, und die Germanen jenseits des Rheins nicht Deutsche: zur 2000-Jahr-Feier dieser Schlacht wurde dies aber nicht selten genau so wahrgenommen. Ausgehend von der römischen Besetzung zumindest von Teilen Germaniens und dem zivilisatorischen Schub, den sie für die Stämme diesseits und jenseits des Rheins bedeutet haben, verlief der kulturelle Transfer seitdem fast ausschließlich in eine Richtung: *nach* Germanien, *nach* Deutschland. Nicht alle Generationen deutscher Kulturempfänger wollten das jedoch so wahrnehmen, und oft folgten auf Phasen der Italienbegeisterung solche, in denen die kulturelle Abhängigkeit vom Mittelmeerraum vehement geleugnet wurde.

Einer der bedeutendsten kulturellen Schübe, den die deutschsprachige Welt erhalten hat und dessen Auswirkungen bis heute sichtbar sind, wurde durch die Aufnahme der italienischen Renaissance ausgelöst. Viele Deutsche pilgerten zum Studium nach Italien und brachten Wissen, Kultur und Erfahrungen aus einer in allen gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Bereichen weit fortgeschrittenen Welt mit, zu der man nördlich der Alpen fast schon den Anschluss verloren hatte. Einer jener Autoren, die – oft zusammen mit Petrarca – unmittelbar mit ihren literarischen wie wissenschaftlichen Werken auf deutschsprachige Kontexte wirkten, ist Giovanni Boccaccio. Wohl noch vor 1400 lassen sich Spuren seiner Rezeption nachweisen, und im deutschen Frühhumanismus sind es zwei seiner großen Werke, die schon zur Mitte des 15. Jahrhunderts als eindrucksvolle Übersetzungen wie auch im Original ihre Wirkung beginnen: *De mulieribus claris* und

im Grunde überraschenderweise der *Decamerone*. Zwar sind die Forschungsbeiträge zu Boccaccio in Deutschland sowie zum Einfluss der italienischen Renaissance und des Humanismus inzwischen Legion. Dennoch gibt es Epochen und Bereiche, denen noch immer nur geringe Aufmerksamkeit zuteil wurde, aber auch gut bekannte Zusammenhänge, etwa die Rezeption italienischer Kultur und Wissenschaft im sog. Frühhumanismus, versprechen unter neuen Fragestellungen neue Aufschlüsse. Weitgehend unerforscht ist die Rezeption Boccaccios in Literatur, Kunst und Musik in der deutschen Moderne.

Der vorliegende Sammelband vereint die Beiträge zur gleichnamigen Tagung ‚Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart‘, die vom 21. bis 23. November 2013 in Bamberg stattfand und sich auch den klassischen rezeptionsgeschichtlichen Fragen stellte, diese aber möglichst um Aspekte erweiterte, die stärker auf die Erfassung der kulturellen Kontexte oder der Kommunikationsprozesse zielen, in denen sie sich abspielen. Zur Diskussion stand auch, inwieweit sich in dem vielschichtigen Zusammenspiel von Textrezeption und -produktion spezifische Muster der Wahrnehmung der anderen Kultur, des Anderen, erkennen lassen, also: ob sich mit der Rezeption vor allem des *Decamerone* auch ein Italienbild formt oder festigt, wie es bisweilen in den Nachdichtungen eines Hans Sachs greifbar zu sein scheint, oder ob die Rezeption der Texte in späterer Zeit durch bestehende Stereotype behindert oder gar geprägt wird. Dies war gerade auch aus den moralischen Verdikten herauszuarbeiten, die Boccaccios *Decamerone* bis weit ins 20. Jahrhundert hinein begleiteten.

So stellt Ingrid Kasten den *Filocolo* ins Zentrum ihrer Überlegungen zur Rezeption des Flore-Stoffs in der italienischen Frührenaissance. Andreas Hammer vergleicht das literarische Aufbrechen von Boccaccios Novellen I,1 und II,1 zu ‚Einfachen Formen‘ in den Erzählungen des Strickers. Die Überlieferung des *Decameron* im Deutschland des 15. und 16. Jahrhunderts zeichnet Elisa Pontini nach. Roberto de Pol widmet sich der ersten deutschen ‚Übersetzung‘ des *Corbaccio* unter dem Titel ‚Confect mit Parmesan Käs‘. Hans Sachs hat sich als produktiver Boccaccio-Rezipient gezeigt; seine Bearbeitungen stehen im Fokus der Beiträge von Serena Pantè (*Guiscardo e Sigismonda* bei Hans Sachs und

Niklas von Wyle), Viola Wittmann (Mehrfachbearbeitung der *Decameron*-Novelle V,7) und Barbara Sasse (Frauenschetten und ihre Vorbilder). Die sprachwissenschaftliche Untersuchung von Frederica Masiero analysiert die Verbzweitstellung im Aussagesatz in Arigos Vorrede zum *Decameron*. Manuel Schwembachers Beitrag widmet sich der Inszenierung von Gärten in Boccaccios *Decameron* sowie seiner frühen deutschsprachigen Rezeption. Die Edition und Übersetzung von Boccaccios *De casibus virorum illustrium* durch den Augsburger Lateinlehrer Hieronymus Ziegler steht im Zentrum der Untersuchung von Fabian Prechtel. Christoph Fasbender fragt nach dem Stellenwert der dramatischen Boccaccio-Adaptionen durch Martin Montanus um 1560. Einen Sprung in die Neuzeit unternehmen Ursula Kocher mit ihrer Analyse der Boccaccio-Rezeption nach 1600 und schließlich Francesca Bravi mit der Suche nach Spuren Boccaccios in Ingo Schulzes *Eine Nacht bei Boris*. Das interdisziplinäre Bild wird abgerundet durch Albert Giers Betrachtung der *Decameron*-Bearbeitungen in Oper und Operette.

Der Universität Bamberg, dem Zentrum für Mittelalterstudien der Universität Bamberg und der Oberfrankenstiftung danken wir für finanzielle Unterstützung; allen Beiträgerinnen und Beiträgern danken wir für ihre Mitwirkung an unserer Tagung und an diesem Band und nicht zuletzt für ihre Geduld bei den diversen Verzögerungen der Drucklegung. Nicht zuletzt gilt der Dank all denen, die die Durchführung der Tagung sowie die Redaktion und Vorbereitung der Drucklegung des Bandes unterstützt haben, namentlich Dipl.-Germ. Sabrina Hufnagel, Eva-Maria Hammon, B.A., Christiane Schönhammer und den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der University of Bamberg Press, insbesondere der Leiterin, Frau Dipl.-Volksw. Barbara Ziegler, für die fachkundige Unterstützung, sowie Frau PD Dr. Andrea Schindler für die graphische Gestaltung von Plakat und Einband.

Ingrid Bennewitz, Bamberg

Laura Auteri, Palermo

Michael Dallapiazza, Bologna

Ingrid Kasten (Berlin)

Boccaccios *Filocolo*

Zur Rezeption des Flore-Stoffs in der italienischen Frührenaissance

1 Einleitung

Der Flore-Stoff, vermutlich hellenistischer oder orientalischer Herkunft, gelangt im Mittelalter zuerst im 12. Jahrhundert mit der anonym überlieferten französischen Verserzählung *Floire et Blancheflor* auf das Pergament.¹ Die Geschichte der Liebe zwischen dem heidnischen Königssohn Flore und dem aus adligem Geblüt stammenden christlichen Mädchen Blancheflor ist über Jahrhunderte wieder und wieder erzählt worden. Der Gattung des Liebes- und Abenteuerromans zugehörig, folgt die Geschichte im Grundsatz einem dreiteiligen Strukturschema, dem sogenannten Dreischritt von Vereinigung – Trennung – Wiedervereinigung. Damit ist ein Rahmen gegeben, der schier unbegrenzte Möglichkeiten bietet, um beim Wiedererzählen diverse Versatzstücke – auch aus anderen Gattungen – zu inserieren.

Die französische Dichtung erfährt eine breite, über Jahrhunderte währende Zirkulation in verschiedenen europäischen Literaturen. In der Forschung werden in der Adaptionsgeschichte des Stoffs im Allgemeinen zwei Fassungen unterschieden: die „version aristocratique“ und die „version populaire“. Die französische Dichtung steht – wie deren deutsche Übertragung durch Konrad Fleck,² die auf den Beginn des 13. Jh.s datiert wird – für die „version aristocratique“.

Giovanni Boccaccio verfasst – wohl zwischen 1336 und 1339 – eine umfangreiche Bearbeitung des Stoffs unter dem Titel *Filocolo*.³ Sie gilt

1 Le conte de Floire et Blancheflor édité par Jean-Luc Leclanche. Paris 1983 [im Folgenden abgekürzt *Floire*].

2 Konrad Fleck: Flore und Blanscheflur. Hg. von Wolfgang Golther. Berlin und Stuttgart 1888 (Deutsche National-Litteratur 4. Band, 3. Abteilung) [im Folgenden abgekürzt *Flore*].

3 Giovanni Boccaccio: *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Milano 1998 (Oscar Classici Mondadori 45).

als „version populaire“⁴ und stellt die erste Prosafassung des Stoffs dar, die zugleich als erster Prosaroman in italienischer Sprache eine nachhaltige Wirkung entfaltet. Auch sie wird in verschiedene europäische Sprachen übertragen. Eine deutsche Bearbeitung erscheint 1499 – gut 150 Jahre später also – anonym unter dem Titel *Florio und Biancefora* als Druck in Metz.⁵ Mehrfach wieder aufgelegt, findet diese schließlich noch 1587 (wiederum bearbeitet) Aufnahme in die Sammlung „Das Buch der Liebe“ von Sigmund Feyerabend.⁶ Der Stoff bleibt auch in den folgenden Jahrhunderten produktiv, er wird mit vielfachen Änderungen Gegenstand von Sangspiel- bzw. Opernlibretti, die auch in der Gegenwart noch rezipiert werden.⁷

Wie erklärt sich das kontinuierliche Interesse gerade am Florestoff? Vielleicht deshalb, weil die Grundfabel sich mit der Thematik von Begehren, Aufschub und Bewährung vorzüglich dazu eignete, exemplarisch eine von höfischer Kultur geprägte ‚Schule der Liebe‘ für junge Leute zu entwerfen. So erklärt Boccaccio zu Beginn seines Werks, dass es jungen Männern Trost spenden möge, und jungen Damen könne es zeigen, dass sie nur einen einzigen Mann lieben sollten. Das Wiedererzählen der Geschichte eröffnete in jedem Fall die Möglichkeit, durch Inserate verschiedener Art je neue ästhetische Dimensionen und Formen emotionaler Kommunikation im gegebenen Rahmen zu erschließen.

Der *Filocolo* hat als Frühwerk des damals etwa 25 Jahre alten Boccaccio nur bedingt das Interesse der Forschung angezogen. Dies gilt in besonderer Weise für Deutschland. Es ist signifikant, dass ein Exemplar der maßgeblichen Ausgabe von Antonio Enzo Quaglio in deutschen Bibliotheken anscheinend nicht vorhanden ist.⁸ Auch eine moderne

4 Zu den Quellen, die Boccaccios Bearbeitung des Flore-Stoffs möglicherweise zugrunde liegen, vgl. Silke Schünemann: „*Florio und Biancefora*“ (1499). Studien zu einer literarischen Übersetzung, Tübingen 2005 (Frühe Neuzeit 106), S. 16–21.

5 *Florio und Biancefora*. Nachdruck der Ausgabe Metz 1500 [1499]. Mit einem Nachwort von Renate Noll-Wiemann, Hildesheim/New York 1975 (Deutsche Volksbücher in Faksimiledrucken A.3) [im Folgenden abgekürzt *Florio*].

6 *Ein gantz kurtzweilig Histori von Florio vnd Biancefora*. In: *Das Buch der Liebe [...]* Franckfurt am Mayn / in verlegung Sigmund Carln Feyerabendts MDLXXXVII, Bll. 118^v–179^r.

7 Zu nennen wären hier vor allem Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Uraufführung 1782 in Wien) und Rossinis Oper *Bianca e Falliero* (Uraufführung 1819 in Mailand).

8 Nachgewiesen werden konnte lediglich ein Exemplar in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Für willkommene Unterstützung bei den vielfältigen Recher-

Übersetzung ins Deutsche gibt es nicht. Ansonsten hat sich die Forschung vor allem mit jenem Teil beschäftigt, in dem Florio auf der Suche nach Biancifiore einer Gesellschaft von jungen Leuten begegnet, die Liebesfragen in der literarischen Tradition der sogenannten ‚Minnehöfe‘ diskutieren. Dieser Teil ist nicht zuletzt deshalb wiederholt in den Fokus der gelehrten Aufmerksamkeit gerückt worden, weil er als Vorstufe für das *Decameron* angesehen wird und weil darin eine schöne junge Dame namens Fiammetta eine zentrale Rolle spielt,⁹ die nicht nur im *Decameron*, sondern auch in anderen Werken Boccaccios wieder begegnet.

Ich möchte im Folgenden die Aufmerksamkeit auf einige Besonderheiten lenken, welche die Bearbeitung Boccaccios als Werk der italienischen Frührenaissance auszeichnen und die ansatzweise vielleicht die Frage beantworten helfen, von welchem Interesse das Wiedererzählen der Geschichte bei ihm geleitet ist. Dies geschieht vor allem im Vergleich mit der „version aristocratique“, für die hier die französische Dichtung aus dem 12. Jahrhundert und Konrad Flecks *Floreroman* stehen, aber auch mit Blick auf die deutsche Bearbeitung des *Filocolo* von 1499, *Florio und Biancifiore*. Obwohl die Begriffe „version aristocratique“ und „version populaire“ nicht unproblematisch sind, da sie irreführende Assoziationen hervorrufen können und die Differenzen zwischen den einzelnen Bearbeitungen nicht angemessen erfassen, werde ich sie in den folgenden Überlegungen verwenden, um grundlegende Unterschiede zu unterstreichen.

chen danke ich herzlichst Martin Baisch, Ingrid Bennewitz, Sabrina Hufnagel, Tommaso Igel, Joachim Küpper und Marie-Luise Musiol.

- 9 Maßgeblich begründet wurde dieses auf die *Questioni d'amore* (und ihre Bedeutung als ‚Vorstufe‘ des *Decameron*) gerichtete Forschungsinteresse durch die Untersuchung von Pio Rajna: *L'episodio delle questioni d'amore nel „Filocolo“*. In: *Romania* 31 (1902), S. 28-81. Rajna bezieht sich dabei auch auf die separate Rezeption dieses Romanteils in der Überlieferungsgeschichte. Vgl. dazu (mit weiteren Literaturhinweisen) Caroline Emmelius: *Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2010 (Frühe Neuzeit 139), S. 96-197.

2 Der *Filocolo*: Aufbau und Inhalt

Boccaccios *Filocolo* unterscheidet sich von früheren Bearbeitungen des Flore-Stoffs zunächst durch die Form, die Prosa, und durch den Umfang.¹⁰ Das Werk ist in fünf Bücher unterteilt, die Kapitel von unterschiedlicher Länge enthalten. Sie können aus wenigen Zeilen, aber auch aus mehreren Seiten bestehen. Die Grundfabel, wie sie auch in der „version aristocratique“ erzählt wird, ist trotz vielfacher Zusätze und mancher Änderung im Detail deutlich zu erkennen:

Ein christliches Pilgerpaar wird auf dem Weg nach Santiago de Compostela durch das Heer des heidnischen Königs Felice von Spanien überfallen, der Mann (hier ist es der Ehemann) wird getötet, die schwangere Frau an den spanischen Königshof verschleppt. Dort bringt sie ein Mädchen zur Welt und stirbt unmittelbar nach der Geburt; die spanische Königin schenkt am gleichen Tag einem Jungen das Leben. Die Kinder werden Florio und Biancifiore genannt. Sie wachsen gemeinsam am Königshof von Marmorina auf, werden gemeinsam unterrichtet, verlieben sich ineinander und werden getrennt, weil der König eine unstandesgemäße Verbindung seines Sohnes mit dem Mädchen fürchtet. Während Florio zu Studien nach Montoro geschickt wird, verkauft der König Biancifiore an Kaufleute, die sie im Orient an einen reichen Amiraglio weiter verkaufen. Dieser hält sie mit anderen Mädchen in einem Turm in Alexandria gefangen. Florio wird unterdessen erzählt, sie sei gestorben. Als er die Wahrheit erfährt, macht er sich auf die Suche nach ihr. Um unerkannt zu bleiben, legt er sich den Namen ‚Filocolo‘ zu – er bedeute, wie er erklärt, „Liebesmühe“.¹¹ Daneben bezeichnet er sich wiederholt auch als „Pilger der Liebe“ (*pellegrino d'amore*).¹²

10 In der maßgeblichen Ausgabe des *Filocolo* von Quaglio (1998) füllt der Text allein (ohne Anmerkungen) 617 Seiten.

11 Vgl. *Filocolo*, III, 75, 5. Die Forschung hat wiederholt darauf hingewiesen, dass die dort erläuterte Etymologie nicht korrekt ist. Dass dies nicht auf mangelnde Griechischkenntnisse hindeuten muss, sondern mit einer besonderen Gestaltungsabsicht Boccaccios erklärt werden kann, betont Giovanni Palmieri: *Filocolo philocaptus*. lo stereotipo della melanconia amorosa nel Boccaccio. In: *Il verri* 42 (1997), S. 109–141.

12 Vgl. etwa *Filocolo*, IV, 151, 2. Das Motiv, dass der Protagonist seine wahre Identität verbirgt, als er sich auf die Suche nach der Freundin begibt, ist Teil der Stofftradition. In der „version aristocratique“ gibt sich Floire/Flore als Kaufmann aus (vgl. *Floire*, V. 1141, *Flore*, V. 2705).

Nachdem er viele Gefahren überstanden hat, findet er schließlich seine Freundin wieder, heiratet sie und tritt am Ende zum Christentum über.

Allgemein lässt sich feststellen, dass das Figurenarsenal im *Filocolo* gegenüber der „version aristocratique“ beträchtlich erweitert ist. So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, Biancifiore mit Gratitia eine treue Begleiterin zur Seite gestellt,¹³ und Florio kann sich in allen Irrungen und Wirrungen auf Freunde und Gefährten stützen, allen voran auf seinen väterlichen Mentor Ascalion. Von vielen anderen Modifikationen abgesehen, sind in der Bearbeitung Boccaccios folgende, die Kernfabel unmittelbar berührende Motivkomplexe gänzlich neu hinzugekommen:

1. Das Motiv des Giftanschlags: Als der König erfährt, dass Florio Biancifiore trotz der Trennung nicht vergessen kann, schmiedet er ein Komplott, um das Mädchen aus dem Weg zu schaffen: Biancifiore wird für schuldig befunden, einen vermeintlichen Giftanschlag auf den König ausgeübt zu haben, und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt. Florio eilt inkognito herbei und rettet sie, darf sich aber nicht zu erkennen geben. Es handelt sich dabei um eine Bewährungsprobe für die Liebenden, die fast unmerklich zu einem genderspezifischen Gefälle zwischen ihnen führt, denn zum einen wird das Wissen der Figuren über das Geschehen in dieser Episode ungleich verteilt und zum anderen hat Biancifiore ihr Leben nunmehr dem beherzten Einsatz Florios zu verdanken.

2. Das Motiv des Nebenbuhlers und der Eifersucht: Als Florio nach der Befreiung Biancifiøres wieder nach Montoro zurückgekehrt ist, erscheint ein Ritter namens Fileno. Er behauptet, von Biancifiore geliebt zu werden, und entfacht in Florio eine bohrende Eifersucht. In dieser Episode wird nicht nur die Liebesbeziehung des Paares gespiegelt, sie dient ebenfalls auch dazu, einen Abstand zwischen den Liebenden zu markieren. Die Treue Biancifiøres erscheint, wie deutlich wird, durchaus nicht selbstverständlich. Doch auch Florios Treue wird auf die Probe gestellt: Als probates Mittel, um ihn von seinem Liebeskummer zu heilen, engagieren seine besorgten Freunde zwei Mädchen, die ihn für die „Fleischeslust“ (den *carnale diletto*) empfänglich machen sollen. Und tatsächlich verfehlen sie dieses Ziel nur knapp.

13 Vielleicht ist dies eine Reminiszenz an die Gefährtin Blancheflors im Jungfrauenturm, (vgl. *Floire*, V. 1896 *la Tors as Puceles*), die Gloris (V. 2373) heißt und hier als Tochter des Königs von Deutschland bezeichnet wird.

3. Die bereits erwähnten *Questioni d'amore*. Sie variieren das Thema Liebe in Form geselliger Unterhaltung und verleihen der Figur der Fiammetta weitere Konturen. Welchen Beitrag die *Questioni* zur Sinnkonstitution der zentralen Fabel leisten, ist allerdings umstritten.¹⁴

Eine auffallende Änderung der Motivationsstruktur besteht ferner darin, dass die feindselige Haltung der Eltern Florios Biancifiore gegenüber allein durch die Standesdifferenz begründet ist und der Glaube als Heiratshindernis keine Rolle spielt.

3 Spezifische Aspekte des *Filocolo* im Vergleich mit der „version aristocratique“

3.1 Schriftliches und mündliches Erzählen

Eng mit der Stoffgeschichte verbunden ist die Einbettung der Erzählung in Transferbewegungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die für die literarische Kultur seit dem 12. Jahrhundert kennzeichnend sind. So erklärt der Erzähler von *Floire et Blancheflor* zu Beginn, er habe eine Geschichte schriftlich fixiert, die er durch die mündliche Erzählung einer adligen Dame kennengelernt habe. Diese wiederum hatte sie von einem Kleriker gehört, der sie seinerseits gelesen – also in schriftlicher Form rezipiert – hatte.¹⁵ Auch Konrad Fleck inszeniert das Erzählen als einen Akt mündlicher Kommunikation in geselliger Runde, und auch bei ihm ist die Erzählerin eine Dame.¹⁶ Im *Filocolo* finden sich ebenfalls Reflexionen, die das Spannungsfeld von mündlichem und schriftlichem Erzählen betreffen, sie erlangen allerdings eine ganz andere Signatur. In einem längeren prologartigen Vorspann erläutert der Erzähler, wie es dazu kam, dass er die Mühe auf sich nahm, das Buch zu verfassen: In

14 Emmelius (2010), S. 96, vertritt die Auffassung, dass die *Questioni* und die Romanhandlung nur „lose“ miteinander verknüpft sind. Anders Werner Röcke: Liebe und Melancholie. Formen sozialer Kommunikation in der *Historie von Florio und Bianciffora*. In: GRM 45 (1995), S. 177–191. Röcke bezieht sich in seiner Analyse auf die Fassung der deutschen Übersetzung im „Buch der Liebe“ von 1587.

15 *Floire*, V. 49–54. Die Kinder lesen hier Geschichten über die Liebe (Ovid wird nicht eigens erwähnt) und verfassen selbst Liebesverse. Das Lateinische verwenden sie als Geheimcode.

16 In *Flore*, V. 258, ist die Erzählerin *eins küniges tochter von Kartâge*; Ort des Erzählens ist ein Park, in dem eine höfische Gesellschaft zusammengekommen ist.

einem prächtigen ‚Tempel‘ in Parthenope sei er einer überaus schönen Dame begegnet, in die er sich auf der Stelle verliebt habe.

Mit dem Namen Parthenope ruft Boccaccio die antike Mythologie auf:¹⁷ Parthenope ist der Name jener Sirene, die vergeblich versuchte, Odysseus zu verführen und sich aus Gram über ihr Scheitern ins Meer warf. An der Stelle, an der sie angespült wurde, entstand eine griechische Stadt, die nach ihr Parthenope benannt wurde und die einst einen Teil der Stadt Neapel bildete. Hier, in einem ‚Tempel‘, siedelt Boccaccio die Begegnung des Erzählers mit der jungen Dame an. Bei einer weiteren Begegnung seien sie ins Gespräch gekommen und hätten über die Geschichte Florios geredet. Die junge Dame habe erklärt,

„es sei gewiss ein großes Unrecht, dass die Erinnerung an die jungen Liebenden nicht, wie es sein sollte, durch die Kunst eines Dichters erhöht, sondern nur dem fabulierenden Gerede der Ungebildeten (Unwissenden) überlassen worden sei“ (*Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amori giovani [...] a non essere con debita ricordanza la loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti*)¹⁸. Und sie habe ihn aufgefordert, sich aus Liebe zu ihr die Mühe zu machen, ein kleines Büchlein darüber in der Volkssprache zu verfassen (... *ti priego che [...] tu affanni in comporre un piccolo libretto volgarmente parlando*...)¹⁹.

Aufgemacht wird hier ein qualitativer Gegensatz zwischen ‚unwissenden‘ Erzählern und dem gebildeten *poeta*, ein Gegensatz, in dem die Differenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit mitzuschwingen scheint, aber von dem Gegensatz zwischen laikaler und klerikaler Kultur überlagert ist. Denn wenn der Erzähler ausdrücklich gebeten wird, sein Werk in der Volkssprache (*volgarmente*) zu verfassen, so versteht es sich, dass dies für den gelehrten Dichter keineswegs selbstverständlich ist. Im letzten Kapitel des Buchs, das den Charakter eines Epilogs hat, wird dieses Thema noch einmal aufgegriffen. Hier wendet sich der Erzähler in direkter Rede an das fertige Buch, dem er eine wohlwollende Aufnahme

17 Zu dieser und anderen Erläuterungen vgl. die hilfreichen Anmerkungen von Quaglio (1998) und von Rocco Carmelo Blasi: Giovanni Boccaccio's *Il Filocolo*, or *The Labors of Love*. Translated, annotated, and with an Introduction. 2 bde. Loyola University of Chicago, Ph.D. 1974 Language and Literature (University Microfilms. A XEROX Company, Ann Arbor, Michigan). Die englische Übersetzung von Donald Cheney war mir nicht zugänglich, vgl. *Il Filocolo*. Translated by Donald Cheney with the collaboration of Thomas C. Bergin. New York / London 1985 (Garland Library of Medieval Literature 43, B).

18 *Filocolo*, I, 1, 25.

19 *Filocolo*, I, 1, 26.

bei seinen Lesern, vor allem bei seiner Dame, wünscht. Den klassischen Autoren Vergil, Lukan, Statius sowie auch Dante erweist er die gebührende Reverenz, reklamiert für sein Werk aber eine mittlere Stilebene und stellt es ausdrücklich in die Tradition Ovids. Dann verteidigt er das Buch, weil es in der Volkssprache verfasst ist: Wer daran Anstoß nehme, der solle daran denken, dass er den Auftrag zum Schreiben des ‚Büchleins‘ von einer Dame erhalten habe (*del tuo volgar parlare ti sia scusa il ricevuto comandamento*)²⁰, und nur ihr solle es gefallen (*A te è assai solamente piacere alla tua donna*).²¹

Das Verhältnis von Erzählen und Wiedererzählen wird hier also anders reflektiert als in den älteren Versbearbeitungen: Weniger die Differenz zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit als vielmehr die zwischen der Kultur unwissender Laien und der lateinischen Hochkultur mit ihren gelehrten Vertretern steht zur Debatte. Dies verweist auf den besonderen Kontext, in den der *Filocolo* gehört und durch den er sich grundlegend von anderen Bearbeitungen unterscheidet. Die Geschichte soll, mit dem Wissen eines *poeta docta* ausgestattet, in den Rang eines Kunstwerks spezifischer Art erhoben und mit ihm die Volkssprache zugleich gewissermaßen nobilitiert werden. Entsprechend ist es auch nicht die Relation von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, die genderspezifisch codiert ist, sondern die Differenz zwischen der Volkssprache und dem Lateinischen. Das Lateinische wird mit der Gelehrtenkompetenz des ‚wissenden‘ Erzählers und die Volkssprache mit der jungen schönen Auftraggeberin assoziiert.

Dieses ‚Wissen‘ hat eine enzyklopädische Dimension,²² es speist sich unter anderem aus zeitgenössischen medizinischen und kosmologischen Diskursen, insbesondere aber aus den klassischen römischen Autoren, allen voran Ovid und Vergil, sowie der antiken Mythologie, die als Referenzrahmen eine eminente Bedeutung hat. Dies kündigt sich bereits mit der Erwähnung des Namens Parthenope im einleitenden Kapitel an. In keiner Bearbeitung des Stoffs und überhaupt in keinem Prosaroman erlangen die antiken Götter eine handlungstragende Funktion, wie es hier der Fall ist. Gleichzeitig aber spielen – und das verdient

20 *Filocolo*, V, 97, 7.

21 *Filocolo*, V, 97, 10.

22 Palmieri (1997), S. 139, spricht dem Text „evidenti ambizioni enciclopedistiche“ zu.

Beachtung – christliche Vorstellungen hinein, ja, überlagern sich mit jenen, so dass ein eigentümliches Spannungsverhältnis entsteht. Auch dies zeigt sich bereits im einleitenden Kapitel: Bei dem ‚Tempel‘ von Parthenope, in dem der Erzähler der jungen Dame begegnet, handelt es sich, wie der Erzähler durchblicken lässt, um eine Kirche, die dem Märtyrer St. Lorenz geweiht ist. Damit wird die Zeit des frühen Christentums mit der blutigen Verfolgung der Vertreter des neuen Glaubens evoziert. In dieser Zeit ist auch die Geschichte Florios angesiedelt.

In der deutschen Bearbeitung des *Filocolo* von 1499 fehlt der gesamte Vorspann. Auch ein Hinweis auf den Autor der Prosafassung findet sich nicht, obwohl Boccaccio am Ende des 15. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum längst zu einem bekannten Autor geworden war.²³

3.2 Rhetorisierung und Melancholie-Diskurs

Im Vergleich zur „version aristocratique“ fällt auf, dass *descriptions* im *Filocolo* keine prominente Rolle spielen. Der Kaufpreis für Bianciflore, der kostbare Pokal, der mit den sinnträchtigen Bildern des Trojanischen Kriegs geschmückt ist, wird zwar erwähnt, aber nicht eigens mit den Bildern (unter anderem vom Paris-Urteil und dem Raub der Helena) beschrieben oder gar mit einer eigenen Geschichte ausgestattet, so dass er seine bedeutungskonstituierende Funktion weitgehend einbüßt. Auch eine detailliert ausgestaltete Beschreibung des Grabmals mit der kunstvollen Apparatur der sprechenden und sich bewegenden Automaten, welche die Kinder darstellen, findet sich nicht. Dem gegenüber bietet der *Filocolo* eine ausführliche Beschreibung des arabischen Turms, in dem die Mädchen gefangen gehalten werden, wobei der Fokus besonders auf der luxuriösen Ausstattung von Biancifiorens Frauengemach mit kostbaren Statuen und einem prachtvollen Bett liegt.

Während die Beschreibungen insgesamt also nur eine geringe Rolle spielen, zeichnet sich die Bearbeitung Boccaccios durch andere rhetorische Stilmittel aus. Der Text besteht zu einem großen Teil aus direkter Rede, Selbstgesprächen bzw. inneren Monologen und rhetorischen Fra-

23 Vgl. Schünemann (2005), S 12: „Der Übersetzer geht in der Anonymisierung seines Textes so weit, dass er sich nicht nur aller Angaben über seine eigene Person enthält, sondern sogar den Originaltext um sämtliche Autor-Äußerungen kürzt.“

gen; dabei häufen sich Interjektionen des Leidens ebenso wie Anrufe an die Götter und Fortuna. Nicht selten erhebt der Erzähler selbst die Stimme, er beklagt (oder rühmt) die Macht der Liebe und des Schicksals und verleiht seiner Sorge um die Helden Ausdruck:

„Oh König, du glaubst kaltes Wasser ins glühende Feuer zu schütten und du fügst Brennholz hinzu [...]. Oh, wie viel weiser würdest du handeln, wenn du sie einfach in ihrem schlichten Feuer leben ließest...“ (*O re, tu credi apparecchiare fredde acque all'ardente fuoco, e tu v'aggiugni legne [...] Oh quanto più saviamente adoperresti lasciandoli semplicemente vivere nelle semplici fiamme...*).²⁴

„Ach du arme Biancifiore, wo bist du jetzt?“ (*Oimè, misera Biancifiore, or dove se' tu ora?*)²⁵

„Oh Florio, was machst du da? [...] Denkst du nicht an Biancifiore? [...] So steh doch auf!“ (*O Florio, or che fai tu? [...] Or non t'è a mente Biancifiore? [...] Dunque levati su [...]*).²⁶

Außerdem finden sich Dialoge, zu deren Entfaltung die Einführung verschiedener Nebenfiguren vielfache Gelegenheit bietet. Sie sind von der scholastischen Argumentationsstruktur des Pro und Contra geprägt und mit Exempelfiguren aus der klassischen römischen Literatur reichlich bestückt.

Als charakteristisch für den Liebes- und Abenteuerroman und speziell für die Bearbeitungen des Florestoffs gelten ausführliche Emotionsdarstellungen, die eine ganze Skala von verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen umfassen. Sie konturieren schwerpunktmäßig das Bild vor allem des männlichen Protagonisten und heben ihn deutlich von dem Typus eines kriegerischen Helden ab. Wenn mithin die Zeichnung des Helden als eher passiv und empfindsam, leicht zu Tränen geneigt, durch die literarische Tradition vorgeprägt ist, so erlangt die Affektgestaltung bei Boccaccio allein schon durch die skizzierten rhetorischen Techniken eine besondere Intensität. Dadurch wird das Geschehen in hohem Maße dramatisiert und emotionalisiert, wobei die Darstellung auf Effekte der Unmittelbarkeit zielt, so dass für die Leser der Eindruck entstehen kann, selbst am Erleben und am Leiden der Figuren teilzuhaben.

Dabei wird der Gemütszustand Florios mehrfach ausdrücklich als Melancholie (*malinconia*) bezeichnet. Wie Giovanni Palmieri gezeigt hat,

24 *Filocolo*, II, 9, 5–6.

25 *Filocolo*, II, 31, 1.

26 *Filocolo*, II, 56, 1–7.

werden in der mittelalterlichen Medizin bzw. der Philosophie unterschiedliche Typen von Melancholie unterschieden, die in der Literatur – auch im *Filocolo* – mit überkommenen poetischen Mustern vermischt würden.²⁷ Florios Melancholie weist traditionelle Symptome der Liebeskrankheit auf, die dem Helden auch in der „version aristocratique“ zugeschrieben, aber dort nicht mit dem Terminus Melancholie bezeichnet werden.²⁸ Die Melancholie Florios entsteht durch die Trennung von Biancifiore und äußert sich nicht nur in Schlaf- und Appetitlosigkeit, in Seufzen und Gedankenverlorenheit, sondern sie führt auch dazu, dass er sich aus der Gesellschaft zurückzieht, in Passivität versinkt, sich auf sein Bett wirft, sich seinen Tränen hingibt, in Ohnmacht fällt, seinen Tod wünscht. Melancholie dient in der Dichtung allerdings nicht nur der Charakterisierung Florios; es ist ein Leiden, von dem auch andere Figuren betroffen sind: So wird der Amiraglio in Alexandria ebenfalls als Opfer dieses Leidens geschildert, das er durch einen Besuch bei der schönen Biancifiore im Turm zu mildern sucht (wo er die beiden Liebenden eng umschlungen im Bett vorfindet). Und *malinconia* erscheint auch nicht nur als eine Liebeskrankheit, gegen die Musik und Sexualität (und Ausflüge zu Sehenswürdigkeiten) als Heilmittel genannt werden. König Felice etwa wird von Zorn und Melancholie erfüllt, weil Florio seine Freundin nicht vergessen kann und er ihn an eine unstandesgemäße Frau verloren glaubt.²⁹ So verdichtet sich das Motiv der *malinconia* zu einem förmlichen Melancholie-Diskurs, der Boccaccios Bearbeitung maßgeblich prägt und eine zentrale Bedeutung in der Emo-

27 Palmieri (1997), S. 113ff, betont die enge Verbindung von Zorn und Melancholie und den pathologischen Charakter von Florios Liebeserfahrung, die er durch die *melanconia amorosa* und den *furore eroico* geprägt sieht. Ausgangspunkt dieser Deutung ist die im Roman erläuterte (unzutreffende) Etymologie des Namens ‚Filocolo‘. Röcke (1995), S. 177, vertritt dagegen mit Blick auf die deutsche Übersetzung im *Buch der Liebe* die Auffassung, dass hier eine Melancholiekonzeption entwickelt werde, die „man als spezifisch ‚poetisch‘ [...] bezeichnen könnte“.

28 Auch in der deutschen Bearbeitung des *Filocolo* von 1499 und in der veränderten Fassung im *Buch der Liebe* wird der einschlägige Terminus nicht verwendet. Röcke (1995), S. 184, spricht gleichwohl von einem Diskurs über Melancholie in dem Text, die er (in Anlehnung an die Freudsche Unterscheidung von Trauer und Melancholie) beschreibt, wobei er den „Rückzug“ von der Außenwelt und den „Gestus höchst ichbezogener Trauer“ hervorhebt.

29 *Filocolo* II, 27, 4 [...] ond'io non se che mi fare, se non che d'ira e di malinconia mi consumo e ardo –.

tionsgestaltung erlangt – neben der Fähigkeit zum Mitleiden, der „heiligsten Leidenschaft gerechter Herzen“ (*pietà, santissima passione de' giusti cuori*)³⁰, die wiederholt als positiver Wert gepriesen wird. Bemerkenswert ist, dass es im *Filocolo* fast ausnahmslos Männer sind, die vom Leiden der Melancholie betroffen sind; Biancifiore etwa klagt und weint zwar auch in ihrer Not, aber die Darstellung ihres Unglücks erreicht bei weitem nicht die emotionale Intensität, die das Leid ihres Freundes kennzeichnet. Und ‚melancholisch‘ wird ihr Leiden ausdrücklich nur an einer Stelle genannt.³¹ Melancholie erscheint so vorrangig als ein männliches Leiden, und überhaupt sind es Männer, denen im *Filocolo* auch sonst besonders starke emotionale Reaktionen zugeschrieben werden. So vergießen die Gefährten Florios wiederholt Tränen des Mitleids mit ihm, wenn sie ihn unter der *malinconia* leiden sehen.

Den Höhepunkt männlicher Tränenseligkeit aber bildet Fileno, jener Ritter, der Florios Eifersucht erregt, weil er behauptet, Biancifiore liebe ihn. Von der Rache Florios bedroht, sieht sich Fileno gezwungen, den Hof zu verlassen und flieht in die Natur, auf einen Hügel in der Nähe eines Tempels, wo er sich seinen Tränen hingibt, bis er seine menschliche Gestalt verliert und zu einer Quelle wird. Lediglich die Stimme bleibt ihm erhalten und verweist auf seine ursprüngliche Existenz (die er später mit der Hilfe Florios wieder erlangen wird).

In der Forschung ist wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob sich im Bereich der Emotionsgestaltung im *Filocolo* ein signifikanter historischer Wandel abzeichnet. Dabei ist die These vertreten worden, dass sie Züge einer in die Moderne weisenden Individualität und Innerlichkeit erkennen ließe.³² Dem ist entgegenzuhalten, dass auch im *Filocolo* die Affekte nicht aus dem ‚Charakter‘ der Figuren ‚entwickelt‘, sondern ihnen wie in früheren Bearbeitungen lediglich ‚zugeschrieben‘ werden. Allerdings finden sich in der Gestaltung der Melancholie ver-

30 *Filocolo* V, 16, 1.

31 *Filocolo* IV, 112, 1. – Genderspezifische Aspekte des *Filocolo* hat bereits Emmelius (2010) herausgearbeitet. Zur deutschen Fassung der Übersetzung im Buch der Liebe stellt Röcke (1995), S. 183, ebenfalls fest, dass allein Florio, nicht aber Bianciffora diese „demonstrative Form des Leidens an der Welt und an sich selbst“ kenne.

32 Hierauf verweist Schünemann (2005), S. 34f. und S. 244f.; sie erklärt ihrerseits jedoch (S. 261): „Die Versatzstücke, mit denen die Affektdarstellung [...] arbeitet, sind sämtlich Teil eines klassischen Repertoires, das Besondere ist nicht die Neuheit bzw. Originalität der einzelnen Symptome, sondern die Vollständigkeit und Detailgenauigkeit [...]“

einzel Züge, die über das traditionelle Repertoire von Gefühlsdarstellungen hinauzuweisen scheinen. Ich möchte hier eine kurze Szene exemplarisch zur Diskussion stellen, in der die emotionale Kommunikation unter Männern im Mittelpunkt steht.

Nachdem Florio Biancifiore vor dem Tod auf dem Scheiterhaufen bewahrt hat und nach Montoro zurückgekehrt ist, überfällt ihn nach kurzer Erleichterung erneut eine tiefe Schwermut. Er schließt sich in seinem Zimmer ein und weint, nun von Sorge um die Treue Bianciores gequält. Seine Gefährten sind in höchster Sorge um ihn. Einer von ihnen, der Herzog von Montoro, sucht ihn schließlich in seinem Gemach auf, nachdem er vergeblich darauf gewartet hat, dass Florio sich wie gewohnt in die Gesellschaft seiner Gefährten begibt. Er findet ihn blass, melancholisch (*nell'aspetto malinconico*), gedankenversunken, die Augen rot geweint und fragt ihn: „Oh Florio, was bedeutet dieser plötzliche Wandel? Welche Gedanken beschäftigen dich? Welches Ereignis hat dich so betrüben können, dass du so *melancholisch* aussiehst?“ (*O Florio, e quale subita mutazione è questa? Quali pensieri t'occupano? Quale accidente t'ha potuto si costringere che tu mostri ne' sembianti malinconia?*)³³.

Florios Reaktion wird folgendermaßen beschrieben:

„Florio senkte beschämt den Kopf und antwortete ihm nicht, aber da das Mitleid mit sich selbst in ihm wuchs, weil er von einer Person, die Mitleid mit ihm hatte, gesehen wurde, begann er zu weinen und den Boden mit bitteren Tränen zu benetzen“ (*Florio vergognandosi bassò il viso e non gli rispose; ma crescendo gli la pietà di se medesimo, perché la persona che di lui avea pietà era veduto cominciò a piangere e a bagnar la terra d'amare lagrime*)³⁴.

Erneut dringt der Herzog darauf, dass Florio ihm den Grund für seinen Kummer nennt und ermahnt ihn, das Weinen zu lassen, da dieses eine Sache von Frauen und von verzagten Herzen sei (*Dunque lascia il piangere, il quale è atto femminile e di pusillanimo cuore, e alza il viso verso il cielo, e dimmi qual cagione ti fa dolere*),³⁵ und so bringt er Florio schließlich dazu, ihm den Grund für seine Schwermut zu eröffnen.

Es stellt sich zunächst die Frage, warum Florio Scham empfindet, als der Herzog ihn nach dem Grund seines Kummers fragt. Schämt er sich, weil er sich bewusst ist, dass er mit seinem Verhalten gegen gesell-

33 *Filocolo*, III, 3, 3.

34 *Filocolo*, III, 3, 3.

35 *Filocolo*, III, 3, 5.

schaftliche Erwartungen verstößt, deren Geltung er mit seiner Scham – ob gewollt oder nicht – bestätigt? Hierfür spricht, dass er auch beim Abschied von den Eltern in Marmorina aus Scham seine Tränen zurückhält.³⁶ Oder schämt er sich, weil sein Kummer durch die Präsenz des Herzogs seiner ‚privaten‘ Verfügungsmacht gleichsam entrissen und öffentlich gemacht wird? Die Frage ist schwer zu beantworten, möglicherweise spielt beides zusammen, der Anspruch der Gesellschaft auf die soziale Integration des einzelnen einerseits und der Anspruch des einzelnen auf einen eigenen, dem Zugriff der Gesellschaft entzogenen Bereich andererseits.

Bemerkenswert ist überdies, dass Florio das Mitleid des Herzogs trotz seiner Schwermut nicht nur wahrnimmt. Die Tatsache, dass er von einer Person *gesehen* wird, die Mitleid mit ihm empfindet, hat einen verstärkenden Effekt auf sein Selbstmitleid (*la pietà di se medesimo*), das in einem ursächlichen Zusammenhang mit der *malinconia* steht. Die empathische Anteilnahme des Herzogs führt zu einer Intensivierung von Florios selbstbezogenem Gefühlszustand, der sich schließlich in einer Rede Bahn bricht, in der Florio sich zum Grund seines Kummers bekennt, bis er am Ende ohnmächtig auf sein kostbares Bett fällt.³⁷

Ebenso wenig wie in den älteren Bearbeitungen des Flore-Stoffs begegnet, soweit ich sehen konnte, in der deutschen Bearbeitung von 1499 und in deren Fassung im *Buch der Liebe* der Terminus ‚Melancholie‘. Auch die Reaktion Florios auf die Frage des Herzogs, was sein Klagen zu bedeuten habe, erscheint in der Bearbeitung gegenüber dem *Filocolo* verkürzt: *Florio großer scham halben/sein angesicht vnderschlug/ kain antwort gabb/sich selbs erbarmmet/das er von der person/geseheen was/von newem anhueb zewaynen*.³⁸ Der dynamisierende Zusammenhang von Mitleidsbekundung und dem Gesehen-Werden sowie dem daraus resultierenden Steigerungseffekt ist hier deutlich zurückgenommen.

36 *Filocolo*, II, 22, 4.

37 *Filocolo*, III, 4.

38 *Florio*, Bl. VI^v.

4 Antike Mythologie und christliche Religion im *Filocolo*

Die antiken Götter werden in der Literatur des Mittelalters zwar nicht durchgehend verteufelt, aber es ist häufig das Bestreben zu erkennen, eine deutliche Distanz zur christlichen Religion zu markieren. Eine Positivierung war vor allem möglich durch die Denkfigur der Typologie,³⁹ die es erlaubte, die Antike als Präfiguration des christlichen Zeitalters zu verstehen und beispielsweise Jupiter zu erhöhen und ernst zu nehmen. Damit konnte die Kontinuität betont werden, ohne dass die Differenz zwischen Religion und Mythos negiert wurde. Ganz einzigartig ist die Mischung von Religiösem und Mythischem jedoch in Boccaccios *Filocolo*, und das ist vielleicht die auffallendste Besonderheit dieser Bearbeitung des Flore-Stoffs.

4.1 Überlagerung verschiedener Sinn- und Zeitdimensionen

Als erste handelnde Figur im *Filocolo* tritt nicht einer der menschlichen Akteure auf, sondern eine Göttin, Juno.⁴⁰ Sie hat gehört, dass ein letzter Spross der Trojaner, die sie nach Didos Tod mit unerbittlicher Rache verfolgt, noch lebt und dass dieser im Begriff ist, dem verhassten Geschlecht erneut zum Aufschwung zu verhelfen. Sie beschließt, ihn zu vernichten, steigt von ihrem himmlischen Wohnort herab, erscheint vor dem Mann, der die heilige Messe für sie hält, dem „Vicar der Juno“, und fordert ihn auf, etwas gegen diesen Mann zu unternehmen. Instrument der Vernichtung soll ein junger Mann aus dem Geschlecht Karls des Großen sein, Karl I. von Anjou (König von Neapel und Sizilien, 1266–1285). Ihm sei die Hilfe der Götter gewiss, ihm hätten sie „einen ihrer letzten Siege“ vorbehalten. Damit rückt Boccaccio das Geschehen nah an die Gegenwart heran. Der von Juno Verfolgte wird mit Manfred, dem Sohn und Nachfolger Friedrichs II. in Süditalien, identifiziert, den Karl I. von Anjou im Kampf besiegt und getötet hatte. Dieser Karl von Anjou

39 Vgl. Max Wehrli: Antike Mythologie im christlichen Mittelalter. In: DVjs 57 (1983), S. 18–32. Wieder in: Max Wehrli 1909–1998. Hg. von Christian Kiening und Mireille Schnyder, Zürich 2010 (Mediävistische Perspektiven 2), S. 7–26 [= zit.].

40 Blasi (1974), Anm. 3 zu *Filocolo* I,1: „In Boccaccio’s complex and often confusing mixture of Christian and pagan symbols, Juno, the wife of Jupiter, represents the Church of Christ – the wife of God. As such she occupies the city of Rome, [...]“

ist aber auch, wie Boccaccio ausführt, der Großvater Roberts von Anjou (König von Neapel von 1309–1343), seinerzeit Gönner Boccaccios und ‚natürlicher‘ Vater jener schönen jungen Dame namens Maria, die den Erzähler veranlasst, die Geschichte der Liebenden in *un piccolo libretto* zu verewigen und die später in dem Teil, in dem über Liebesfragen diskutiert wird, unter dem Namen Fiammetta wieder begegnet.⁴¹

Bereits in diesem ersten Kapitel ist die Mischung der Sinn- und Zeitebenen offenkundig, ja, sie scheint geradezu programmatisch auf dieses Charakteristikum der Bearbeitung vorauszuweisen:

1. Die Ebene der antiken Mythologie, repräsentiert durch die Figur der Juno.
2. Das antike Geschehen mit dem Tod Didos, dessen Konsequenzen mit der Verfolgung der Trojaner durch Juno bis in die politische Gegenwart reichen und das so ein zeitliches Kontinuum begründet.
3. Der zur Vernichtung des letzten Trojanersprosses Auserwählte wird mit der historischen Person Karls I. von Anjou identifiziert, dem Großvater des von Boccaccio gepriesenen Robert von Anjou, der wiederum als Vater der Auftraggeberin des *piccolo libretto* erscheint. Damit konstruiert Boccaccio einen Zusammenhang zwischen antiker Mythologie, italienischer Geschichte und seinem „Büchlein“, dessen Produktion als galante Huldigung an die Tochter des Gönners ausgewiesen wird.
4. Abgesehen von dieser Überblendung von antiker Mythologie und Geschichte werden christliche Konnotationen wachgerufen. Juno, so heißt es, erscheint vor jenem Mann, der für sie die heilige Messe hielt (*che per lei tenea il santo uficio*),⁴² dem *vicario di Giunone*.⁴³ Gemeint ist der Papst. An die Stelle der Praxis der Opferung, von der später wiederholt die Rede sein wird, ist hier das christliche Ritual der Messe getreten.

Man sieht an diesem Beispiel also deutlich, wie die verschiedenen Sinn- und Zeitebenen gleich zu Beginn des Werks vermischt werden. Der Erzähler und seine Figuren werden gleichsam von der antiken Mythologie ‚eingeholt‘. Diese Ambivalenz wirkt im Vergleich zu anderen literarischen

41 Die Figur der Fiammetta, die auch in anderen Werken Boccaccios eine Rolle spielt, wird im *Filocolo* mit Maria, einer unehelichen Tochter Roberts von Anjou, assoziiert.

42 *Filocolo*, I, 1, 3.

43 *Filocolo*, I, 1, 12.

Darstellungen der antiken Götterwelt durchaus irritierend. Einerseits scheint der Erzähler seinen christlichen Status zu betonen, indem er „den Schöpfer aller guten Dinge“ (*o donatore di tutti i beni*) anruft und ihn demütig bittet, ihn beim Verfassen seines Werks zu leiten, andererseits nennt er den Angerufenen im gleichen Zuge *sommo Giove* („höchster Jupiter“).

4.2 *Jupiter und Pluto – Gott und der Teufel*

Was sich mit der Evokation der antiken Mythologie in den beiden einleitenden Kapiteln ankündigt, wird mit dem Beginn der eigentlichen Geschichte fortgeführt. Sie setzt ein mit einer Erzählung vom Fall der Engel, dem biblischen Sündenfall und der Erlösung – all dies in mythologischer Einkleidung: Gott erscheint in der Gestalt Jupiters, Luzifer in der Gestalt Plutos, Adam in der des Prometheus: Der „erhabene und unvergleichliche Fürst, der höchste Jupiter“ (*Quello eccelso e estimabile prencipe sommo Giove*),⁴⁴ so heißt es, Herr der himmlischen Königreiche, hatte sich viele liebe Brüder und Gefährten erschaffen, die mit ihm sein Reich besitzen sollten. Da sah er sich mit einem unangemessenen Anspruch Plutos konfrontiert, den er schöner und größer erschaffen hatte als andere. Pluto wollte nämlich einen größeren Teil besitzen als ihm zukam. Deshalb beschloss Jupiter, ihm und den Seinen die dunklen Reiche der Hölle zuzuweisen und sie in ein ewiges Exil zu verbannen. Danach füllte er ihre leeren Sitze mit einem neuen Geschlecht. Mit eigener Hand erschuf er Prometheus und gab ihm eine liebe und edle Gefährtin.

Aus Rache über seine Herabsetzung verführt Pluto die neuen Geschöpfe dazu, ein göttliches Verbot zu übertreten, so dass sie aus dem heiligen Garten vertrieben werden. Lange Zeit später beschließt Jupiter, Gnade zu zeigen; er schickt seinen einzigen Sohn, um die durch Pluto Vertriebenen mit seinem Blut zu erlösen und den Kampf gegen seinen Widersacher aufzunehmen. Einer der Gotteskrieger, der heilige Jakob, gelangt auf einem Schiff nach Spanien und erleidet nach heftigen Kämpfen gegen Pluto und seine Anhänger das Martyrium. Die Reliquien des Märtyrers werden begraben und darüber wird ein Tempel errichtet, Zentrum des neuen Pilgerorts Santiago de Compostela. Nach dem Tod

44 *Filocolo*, I, 3, 1.

des Heiligen wirkt Jupiter Wunder und „der Ruhm des westlichen Gottes“ (*la fama dell'occidentale Iddio*)⁴⁵ verbreitet sich durch das Universum, weil er – hier findet sich ein distanzierender Einschub – keine Antworten gab wie es „die lügnerischen Götter“ zu tun pflegten (*come far soleano i bugiardi iddii*)⁴⁶, sondern den Bedürftigen mit wirklichen Taten half und den demütig Bittenden auch heute noch hilft. Sein heiliger Ruf macht sich weiter in der Welt geltend, und Rom wird zum Sitz der Nachfolger des heiligen Petrus, eines der ersten Träger der heiligen Waffen, d. h. der Sakramente, die der Stadt neue Größe und neuen Ruhm verschaffen. Damit ist Boccaccio an jenem Ort angelangt, von der die Geschichte ihren Ausgang nimmt. Ein reicher und edler Römer namens Quinto Lelio Africano hatte nach dem neuen Gesetz seine Frau Julia geheiratet. Da sie ohne Kinder geblieben waren, legte er das Gelübde ab, er werde das Grab des heiligen Märtyrers in Santiago de Compostela besuchen, wenn sein Kinderwunsch erfüllt würde.

Das Geschehen wird also in den Rahmen des heilsgeschichtlichen Kampfes zwischen Gott und Teufel gestellt, der hier auf Jupiter und Pluto übertragen ist, eine Übertragung, die der deutsche Bearbeiter des *Filocolo* nicht nachvollziehen wird. Dieser Rahmen bestimmt auch das weitere Geschehen (der spanische König Felice etwa wird durch Machenschaften Plutos zum Kampf gegen die friedlichen Pilger angestachelt, die angeblich sein Land überfallen wollen), bis ganz am Ende Florio und auch Felice mit seinem Volk den christlichen Glauben annehmen. Innerhalb dieser kompositorischen Klammer jedoch tritt die heilsgeschichtliche Perspektive im *Filocolo* fast vollständig in den Hintergrund. Dies dürfte auch erklären, warum der Glaubensgegensatz zwischen den Liebenden – im Gegensatz zur „version aristocratique“ – keine Rolle spielt. Das Geschehen wird, ähnlich wie in Vergils *Aeneis*, von den Göttern und ihren konkurrierenden Interessen gelenkt, wobei auch Fortuna stets gegenwärtig ist. Die Götter sind ubiquitär, sie lohnen und strafen, sie erscheinen den Figuren in Visionen und Träumen, sie steigen von ihrem himmlischen Wohnsitz herab und verheißen einen guten Ausgang des Geschehens, sie helfen bei Bedarf in der Not und bestimmen das Geschick der menschlichen Akteure.

45 *Filocolo*, I, 3, 14.

46 *Filocolo*, I, 3, 15

4.3 Die Rolle der Götter bei der Inszenierung der Liebe

In der französischen Bearbeitung des 12. Jahrhunderts und in der von Konrad Fleck sind die Kinder von Anfang an in Liebe zueinander verbunden, und sie erfahren früh aus Büchern, wie die Liebe wirkt und orientieren sich in ihrem Verhalten an dem, was sie darüber lesen. Bei Boccaccio geben die Lehrer den Kindern „das heilige Buch von Ovid“ (*il santo libro d'Ovidio*)⁴⁷ zu lesen, in dem der Dichter zeigt, wie die heiligen Feuer der Venus sorgfältig in einem kalten Herzen entzündet werden müssen. Die deutsche Bearbeitung spricht lediglich von dem *buch Ovidio*, dessen *zuchtige vers* [...] die Kinder *bald lernten*.⁴⁸

Aber im *Filocolo* greift Venus selbst in das Geschehen ein (und hier folgt der deutsche Bearbeiter Boccaccio). Sie beauftragt ihren Sohn Cupido, eine andere Gestalt anzunehmen – wie er seinerzeit die Gestalt von Aeneas' Sohn, Ascanius, angenommen hatte, um Dido in Liebe zu dem trojanischen Helden zu entflammen. Cupido soll in der Gestalt des alten Königs Felice die Kinder aufsuchen, sie umarmen und küssen und dabei sein geheimes Feuer so in ihre Herzen einbrennen, dass sie seinen Namen niemals vergessen würden. Unterdessen werde sie, Venus, den König beschäftigen, so dass die Täuschung nicht entdeckt werde. So geschieht es. Cupido entzündet Florios und Biancifiores Herz heimlich mit einem neuen Begehren (*segretamente gli accese nel cuoro un nuovo disio*),⁴⁹ so dass beide sich fortan mit neuen Augen betrachten und die Blicke nicht mehr voneinander abwenden können. Währenddessen bringt Venus Felice in eine Kammer und versenkt ihn in Schlaf.

Die Kinder ahnen nichts von den Machenschaften der Venus und kommen darin überein, dass die Macht der heiligen Verse (*la virtù de' santi versi*)⁵⁰ das neue Feuer in ihnen entflammt habe. Und da sie nicht darauf achten, ihre Liebe zu verbergen, nimmt das für sie unglückliche Geschehen seinen Lauf.

47 *Filocolo*, I, 45, 6. In der Italianistik wird *il santo libro d'Ovidio* als Hinweis auf die *Ars amatoria* Ovids verstanden, vgl. Palmieri (1997), S. 138. und Bruno Porcelli: *Strutture e forme narrative nel Filocolo*. In: *Studi sul Boccaccio* 21 (1993), S. 207–233, dort S. 225.

48 *Florio*, Bl. XII^v.

49 *Filocolo*, II, 2, 2.

50 *Filocolo*, II, 4, 2.

4.4 Diana: Das vergessene Opfer und die Eifersucht

Zu den Motiven, durch welche die Alterität des antiken Götterglaubens in Erinnerung gehalten wird, gehört das Ritual der Opferung, von dem wiederholt die Rede ist. Wo immer Florio während der Trennung von Biancifiore und auf seinem Weg zu ihr in den Orient glaubt, von den Göttern Hilfe erfahren zu haben, dankt er ihnen mit einem Opfer, so etwa auch nach der Errettung Biancifiore vom Tod auf dem Scheiterhaufen. Venus und Mars, die das Unternehmen aktiv unterstützt haben, werden entsprechend geehrt. Allerdings, so zeigt sich, wird eine Göttin dabei vergessen: Diana. Sie zürnt, weil ihr nach der Befreiung Biancifiore kein Opfer dargebracht wurde, und beeilt sich, die Qualen der Eifersucht zu vergrößern, die Florio befallen haben. Zwei Aspekte sind in dieser Episode von besonderem Interesse. Zum einen zeigt sich hier erneut, wie die Götter das Geschehen auf der Ebene der menschlichen Akteure beeinflussen, und zum anderen liefert sie mit einer fast allegorischen Darstellung der Eifersucht ein weiteres charakteristisches Beispiel für die Emotionsgestaltung im *Filocolo*.

So sucht Diana aus Rache für das vorenthaltene Opfer „die Häuser der kalten Eifersucht“ auf, „die in einem der höchsten Berge des Appenin verborgen waren, und tritt in eine düstere Grotte ein, die sie ganz von Schnee bedeckt findet“ (*cercò le case della fredda Gelosia, le quali nascose in una delle altissime rocce d’Appennino, entro a una oscurissima grotta, trovò intorniate tutte di neve*). An diesem traurigen Ort gibt es keine Vegetation, es gibt weder Blumen noch Bäume noch den Gesang glücklicher Vögel. Nur der Kuckuck und die Eule haben Nester über dem dunklen Haus gebaut (*sopra la dolente Casa*),⁵¹ das verschlossen und abweisend wirkt. Als die unsterbliche Göttin die alte Tür sanft berührt, ertönt von innen das Gebell von Hunden, die – so heißt es – nach der Lautstärke zu urteilen, von riesiger Größe sein müssen. Danach schaut eine alte Frau durch einen Spalt hinaus und fragt mit einschüchternder Stimme (*con superbissima voce*⁵²): Wer klopft da? Als die Göttin ihre Identität offenbart hat, öffnet sie mit nicht geringer Mühe die verrosteten Schlösser der Tür, wobei ein Ohren betäubender Lärm entsteht. Dann bringt

51 *Filocolo*, III, 24, 4. Quaglio (1998) und Blasi (1974) haben in ihren Kommentaren darauf hingewiesen, dass die Charakterisierung der Eifersucht bei Boccaccio von der Darstellung des Neides (*invidia*) in Ovids *Metamorphosen* (II, 760ff.) inspiriert ist.

52 *Filocolo*, III, 24, 4.

sie die dünnen Hunde, deren Knochen zu zählen sind, zur Ruhe. Das Innere des Hauses ist übersät mit Spinnweben, alles ist eklig, in einer Ecke aber findet sich etwas Asche mit einem Rest von Glut. Diana gibt der alten Frau den Auftrag, einen jungen Mann namens Florio die Zuversicht zu nehmen, geliebt zu werden und ihm einzuflüstern, dass er betrogen werde. Daraufhin nimmt die Frau eine andere Gestalt an, sucht Florio auf, der gerade dabei ist, die Antwort Biancifyores auf seinen Brief zu lesen, und berührt heimlich mit ihrer zitternden Hand sein Herz.

4.5 Bekehrungen

So wie der Roman mit dem Kampf zwischen Jupiter und Pluto – zwischen Gott und dem Teufel – beginnt, so schließt er mit der Bekehrung des nicht-christlichen Personals und mit der endgültigen Distanzierung von der antiken Götterwelt. Diese Bekehrung erfolgt in zwei verschiedenen Szenarios, die ein doppeltes Licht auf den Vorgang werfen.

Auf der Rückreise von Alexandria nach Spanien hat Biancifyore einen Traum, in dem eine schöne weibliche Gestalt – es handelt sich um die Personifikation Roms – sie auffordert, die heilige Stadt zu besuchen. Florio, von dem Traum in Kenntnis gesetzt, ist einverstanden, und als Pilger verkleidet begeben sich die Reisenden auf den Weg nach Rom. Dort finden sie unerkannt (und auch ohne es selbst zu wissen) Aufnahme im Haus von Mennilio Africano, dem Bruder von Biancifyores Vater Lelio. Mit einem Gefährten bewundert Florio die Schönheiten der Stadt und gelangt mit ihm schließlich in einen wunderschönen Tempel, in dem er ein „Bild des Erlösers des Universums“ sieht (*la figura che fu dell'universo salute*).⁵³ Er wundert sich über die Wundmale an Händen, Füßen und an der Seite. Ein Angehöriger des Ritterordens namens Ilario spricht ihn an und fragt, ob er noch nie ein Bild des Schöpfers gesehen habe (*l'effigie del creatore di tutte le cose*). Florio verneint dies und bekennt sich zu dem paganen Glauben seines Volkes: „Wir verehren Jupiter und die anderen Herrscher der himmlischen Regionen“ (*e da noi e adorato Giove e gli altri possessori delle celestiali regioni*)⁵⁴.

Damit wird eine klare Differenz zwischen Mythos und Religion gesetzt. Den Vorhaltungen seines Gesprächspartners, warum er nicht dem christ-

53 *Filocolo*, V, 52, 2.

54 *Filocolo*, V, 52, 7.

lichen Glauben anhängt, begegnet Florio mit der Feststellung, man könne ja nicht an etwas glauben, von dem man noch nie gehört habe. Daraufhin erzählt Ilario – auffallend ist, dass hier keine direkte Rede verwendet wird – die biblische Geschichte von der Schöpfung der Welt, dem Sturz der Engel, dem Sündenfall, der Sintflut, von Moses, David, der antiken Geschichten von Alexander, Theben und Troja. Seine Ausführungen münden in die Feststellung, dass man jetzt im 6. Zeitalter lebe, das mit der Inkarnation Christi begonnen habe. Er erläutert, warum Christus unter so niederen Umständen geboren wurde und berichtet von Herodes, den drei Königen, der Flucht nach Ägypten, den Jüngern, den Wundertaten Jesu, dem letzten Abendmahl, der Kreuzigung, der Befreiung der Propheten und der Himmelfahrt. Und er lehrt Florio den Glauben an einen einzigen, ewigen und unveränderlichen Gott ([...] *semplicemente confessiamo uno solo Iddio eterno e incommutabile*)⁵⁵ und unterbreitet ihm weitere christliche Glaubenssätze. So wird Florio für den neuen Glauben förmlich „entflammt“ und begeistert auch seine Gefährten dafür. Nach der Aufdeckung der Verwandtschaft und der Versöhnung findet der Übertritt zum Christentum statt; dies ist für Florio übrigens der Anlass, seinen *nome di battaglia* Filocolo wieder abzulegen. Danach werden Jupiter und die anderen Götter nicht mehr erwähnt.

Florio bittet Ilario schließlich, ihn nach Spanien zu begleiten und auch den Vater im neuen Glauben zu unterweisen. Felice weigert sich zwar, kann sich der Konversion aber am Ende nicht entziehen. Während Florio durch das Leiden Jesu für das Christentum gewonnen wird, weicht Felices Widerstand den Drohungen des Gottes, der ihm nächtens erscheint. Durch einen großen Lärm wacht er auf, sieht ein wunderbares Licht und hört eine Stimme sagen: „Ich bin der, der alles kann, und für den sich niemand findet, der vergleichbar wäre, und an den dein Sohn mit seiner Frau und seinen Gefährten neuerdings glauben...“ (*Io sono colui che tutto posso, e a cui niuno pari si truova, e in cui tuo figliuolo con la sua sposa e co' suoi compagni credono novellamente [...]*).⁵⁶ Die Stimme droht ihm Schlimmes für den Fall, dass er den Glauben nicht annimmt: den Tod des Sohnes, die Rebellion der Vasallen, einen elenden und schändlichen Tod. Da ändert Felice seine Meinung und tritt zum neuen Glauben über...

55 *Filocolo*, V, 56, 2.

56 *Filocolo*, V, 80, 3.

Fazit

Meine Überlegungen sollten eine Vorstellung davon vermitteln, was den *Filocolo* Boccaccios als Werk der italienischen Frührenaissance gegenüber anderen Bearbeitungen des Flore-Stoffs auszeichnet. Zu diesen Besonderheiten zählen, wie ich dargelegt habe, die Verwendung des Italienischen und die Form der Prosa, die Rhetorisierung des Stoffs und der spezifische Ausbau der Emotionsgestaltung unter dem Aspekt der Melancholie (und des Mitleids). Es würde sich lohnen, diese Aspekte – wie auch genderspezifische Markierungen, die ich nur am Rande angesprochen habe – in vergleichender Perspektive eingehender zu untersuchen. Charakteristisch für Boccaccios Bearbeitung des Flore-Stoffs aber ist vor allem die ungewöhnliche Vermischung von religiöser und mythologischer Sinnenebene,⁵⁷ die erst am Ende der Dichtung mit der Bekehrung Florios aufgehoben scheint. Mit dieser Vermischung eröffnete die Dichtung einen neuen Spielraum für die Imagination, in dem beides aneinander angenähert und durchlässig werden konnte. Das dürfte ein durchaus gewagtes Unternehmen gewesen sein, auch wenn schon in Dantes *Commedia* die Rede vom „gekreuzigten Jupiter“ (*Giove crocifisso*) begegnet.⁵⁸ Noch 150 Jahre später hat der deutsche Bearbeiter die Götterwelt zwar keineswegs eliminiert, aber diese Vermischung nicht mitvollzogen, und Boccaccio selbst erklärt am Ende seiner Dichtung in der Rede an das fertige Buch, es möge jenen, welche Widerspruch gegen die in ihm enthaltenen vergnüglichen Dinge erheben, die lange Mühe Ilarios, der als Verkünder des christlichen Glaubens fungiert, als wahres Zeugnis entgegenhalten (*E a' contradicenti le tue piacevoli cose, dà la lunga fatica di Ilario per veridico testimonio [...]*).⁵⁹

57 Quaglio (1998), S. 629, betrachtet dies in seinem Kommentar als besonderes Merkmal des jungen Boccaccio: „Singolare la mistione fra sacro e profano, che qualifica uno dei tratti essenziali della fantasia del giovane B., così aperto al coro a più voci della cultura medievale, pronto a contaminare, forzando anche l'alto esempio dantesco, con diverso entusiasmo leggenda e verità, mitologia e storia.“

58 Hierauf verweist bereits Wehrli ([1983] 2010), S. 7. Purgatorium VI, 118ff.: *O sommo Giove che fosti in terra per noi crocifisso, son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?* „O höchster Jupiter, der du auf Erden für uns gekreuzigt wurdest, sind deine gerechten Augen von uns abgewandt?“ Wie häufig Boccaccio sich im *Filocolo* auf Dante bezieht, zeigt der Kommentar von Quaglio (1998) in eindrucksvoller Weise.

59 *Filocolo*, V, 97, 10.

Andreas Hammer (Köln/München)

Boccaccio und die ‚Einfache Form‘

Vom literarischen Aufbrechen mittelalterlicher Erzählformen in den Novellen I,1 und II,1 und einem Vergleich zum Stricker

Die außerordentliche Leistung Boccaccios, die sowohl die Novellen wie auch das Gesamtwerk des *Dekameron* auszeichnet, wird spätestens seit Hans-Jörg Neuschäfers richtungsweisender Studie in seinem innovativen Umgang mit den ‚herkömmlichen‘ Formen mittelalterlicher Kurzerzählungen gesehen.¹ Die damit einsetzende Diskussion, die die Novellen des *Dekameron* als Beginn einer neuen literarischen Kunstform sieht, die sich von den statischen exemplarischen, kasuistischen oder schwankhaften Erzählungen abhebt, aus deren Stoff- und Motivarsenal sich Boccaccio bedient, hat bis heute nichts an ihrer Aktualität verloren. Neuschäfer kann einige narratologische Kategorien benennen, die Boccaccios Novellen von den bisherigen mittelalterlichen Kurzerzählungen unterscheiden: Die Doppelpoligkeit der novellistischen Figurenkonzeption gegenüber der Einpoligkeit exemplarischer Kurzerzählungen, die Auflösung bzw. Relativierung von Normen sowie das Fehlen überirdischer Kräfte wie des göttlichen Eingreifens im Wunder und stattdessen die Betonung des (menschlichen) Zufalls sind nur die wichtigsten Beobachtungen, welche die entscheidenden Differenzen setzen.²

So bedeutsam die Untersuchung Neuschäfers ist, so pauschal erscheinen seine Ergebnisse in mancher Hinsicht, und die spätere Forschung hat seinen Befund zwar durchaus übernommen, an einigen Punkten jedoch modifiziert und vor allem in seiner Geschlossenheit und Allgemeingültigkeit kritisiert.³ Denn es ist unbestritten, dass die Beobachtungen Neuschäfers nicht für alle Novellen des *Dekameron* in gleicher Konsequenz und Klarheit zutreffen, und ebenso ist gezeigt worden, dass die von ihm

1 Vgl. Neuschäfer (1969).

2 Vgl. Neuschäfer (1969), dessen einzelne Kapitel bereits programmatisch die Ergebnisse seiner Untersuchungen wiedergeben. Vgl. zusammenfassend die Artikel zum Stichwort „Novelle“ von Thomé u. Wehle (2007), S. 725–731, hier bes. S. 730f. sowie Gier (2002), Sp. 120–126, vgl. zur Narrativik der Erzählform auch Gier (2002), Sp. 134–148.

3 Vgl. z. B. Stierle (1973), S. 437–375.

herausgearbeiteten novellistischen Kategorien durchaus auch schon bei Vorläufern von Boccaccio zu finden sind und umgekehrt in seiner Nachfolge weiterhin jene Erzählweisen, die durch das *Dekameron* so erneuert (und damit als überwunden) gedacht sind, konstitutiv sein können – auch in den romanischen Sprachräumen, die sehr früh Boccaccios Novellenzyklus rezipiert haben.⁴ Insbesondere seitens der germanistischen Mediävistik wurde und wird immer wieder betont, dass die von Boccaccio im Mittelalter weitgehend unabhängige Märendichtung durchaus vergleichbare narrative Eigenschaften aufweise.⁵

Gerade die Germanistik arbeitet sich dabei einerseits an einer mit dem relativ unscharfen Märenbegriff verbundenen Gattungsdiskussion ab, andererseits aber geht es um den literaturgeschichtlichen Stellenwert des *Dekameron* selbst. Denn Neuschäfers Thesen sind zugleich elektrisierend wie polarisierend, weil sie implizit darauf hinauslaufen, dass originär mit Boccaccios Novellenkonzeption die vormals statische und im Exemplarischen verhaftete Kurzerzählung nun in den Status des Literarischen gehoben worden sei.⁶ Ohne dass dies bei Neuschäfer ausdrücklich so formuliert wäre, gälte auf diese Weise Boccaccios *Dekameron* als Geburtsstunde der literarischen Novelle, was im Umkehrschluss bedeuten würde, dass all jene Texte, die nicht über die für die von ihm als novellistisch konstatierten Merkmale verfügen, vorliterarisch wären und daher nicht als poetische Kunstform gelten dürften – was die germanistische Forschung in Bezug auf die Gattung des Märe so nicht stehen lassen konnte.⁷

4 Zu dieser Diskussion vgl. zuletzt den kurzen Forschungsaufriß von Emmelius (2010^a), hier bes. S. 45–47 mit Anm. 4 und 5.

5 Vgl. zur Kritik an Neuschäfer v. a. Heinze (1978); Grubmüller (2006^a), bes. S. 257–271, führt differenziert auf, wie Boccaccio sich aus dem Stoff- und Motivarsenal des mittelalterlichen Erzählguts bedient hat und zeigt die Überschneidungen mit anderen Erzähltypen wie Märe und Fableux auf. Er kann dabei zwar Neuschäfers Beobachtungen einer Problematisierung und Differenzierung dieser Stoffe weitgehend zustimmen, sieht darin jedoch gerade nicht die narrativen Besonderheiten des *Decamerone*, sondern konstatiert vielmehr: „All das sind Entwicklungstendenzen der ‚exemplarischen‘ Kurzerzählung im Mittelalter, die weit über das ‚Decameron‘ hinaus- und auch hinter es zurückreichen“ (S. 264).

6 Vgl. Müller (1984), S. 291. Müller sieht gerade in der Komplexitätssteigerung einiger spätmittelalterlicher Mären wiederum eine große Nähe zum novellistischen Erzählen gegeben. Zum Gattungsproblem vgl. ausführlich die Diskussion bei Kocher (2005), S. 35–45.

7 Vgl. Ziegeler (2007), S. 517–520, der anmerkt, dass die Kritik einer zu „schematischen Entgegensetzung von Mittelalter und Neuzeit“ darauf abziele, „die Rolle von Boccaccios ‚Decameron‘ als dem ersten Vertreter einer neuen Gattung Novelle [zu] problematisieren“ (S. 518).

Bei der Frage, was den literarischen Status der Novellen des *Dekameron* ausmacht, ging es Neuschäfer vor allem um die Beschreibung der Differenzen zu jenen Erzählformen wie *Fablieux* oder *Exempel*, *Kasus* oder *Legende*, die vielfach die gleichen Stoffe verarbeiteten wie das *Dekameron*. Einen ersten Systematisierungsversuch solcher Erzählformen hat schon in den 1930er Jahren André Jolles unternommen,⁸ dessen Konzeption der Einfachen Form nicht minder breit rezipiert, dabei jedoch selten ohne Kritik und Widerspruch geblieben ist.⁹ Sein rezeptionsästhetischer Entwurf, die Einfachen Formen mit bestimmten Geistesbeschäftigungen (ein sicherlich nicht besonders glücklich gewählter Begriff) zu verbinden, führt Jolles zu einer Reihe von Beschreibungsmodellen, die – sehr verkürzt gesagt – darauf hinauslaufen, dass die dabei beschriebenen Erzähltypen alleamt einen gleichsam vorliterarischen Status haben: Einfache Formen sind gerade keine Kunstformen, sondern Teil einer Alltagskultur, als deren Träger bestimmte narrative Gattungen zusammengefasst werden können.

Jolles selbst nimmt in seiner Beschreibung des *Kasus* als eine der Einfachen Formen Bezug auf die toskanische *Novelle* (auch wenn sämtliche Quellenangaben fehlen, steht zu vermuten, dass er damit vor allem Boccaccio im Blick hatte), indem er dem *Kasus* die Möglichkeit zuspricht, sich von der einfachen Form „zu einer Kunstform, die wir *Novelle* nennen“¹⁰ zu erweitern. Noch viel eindringlicher wird in der Forschung die „generische Kontinuität zwischen *Exempel* und *Novelle*“¹¹ betont, wobei man das *Exempel* in Jolles‘ Reihe der Einfachen Formen vermisst, wie schon Hans-Robert Jauss in seiner Beschreibung der ‚kleinen Gattungen des Exemplarischen‘ festgestellt hat.¹²

8 Vgl. Jolles (1972).

9 Zur Forschungsgeschichte vgl. Bausinger (1981), Sp. 1211–1226.

10 Jolles (1972), S. 182. Dieser Bezug zwischen *Kasus* und *Novelle* (ohne ausdrücklich einen genetischen Zusammenhang im Sinne einer Entwicklung anzunehmen) ist zuletzt von Caroline Emmelius wieder aufgenommen worden, vgl. Emmelius: *Kasus und Novelle* (2010^a) sowie Emmelius: *Gesellige Ordnung* (2010^b), S. 297–318.

11 Emmelius: *Kasus und Novelle* (2010^a), S. 49.

12 Vgl. Jauss (1977), S. 34–47. Neuschäfer setzt den literarisch eigenständigen Status der *Novelle* vom *Exempel* ab; Stierle (1973), S. 362, relativiert dies etwas: Die *Novelle* bleibe durchaus ans *Exemplum* gebunden, allerdings als Problematisierung und damit unter Aufgabe der Eindeutigkeit einer wertenden Aussage.

Die hier in aller Kürze zusammengefassten Debatten sind hinlänglich bekannt; wenn sie hier dennoch erneut referiert werden, so deshalb, weil mir eine Perspektive darin noch zu kurz kommt: Während nämlich der Zusammenhang zwischen Novelle und Exempel und jüngst auch zwischen Kasus und Novelle breit untersucht worden ist, ist der Konnex zwischen der Novelle und der Einfachen Form der Legende zwar ebenfalls beschrieben worden, aber weit weniger in den Vordergrund gerückt. Der Vergleich von novellistischem und legendarischem Erzählen wird zwar bereits bei Neuschäfer abgehandelt, dort jedoch nur in der Auseinandersetzung mit Jolles und unter Bezugnahme auf seine Prämissen der Doppelpoligkeit usw. Darüber hinaus ist die Thematik jedoch nur mehr selten aufgegriffen worden. Ich möchte daher im Folgenden unter dieser Perspektive einen Blick auf zwei der Novellen des *Dekameron* werfen, wobei ich mich zum einen auf die Verwendung hagiographischer Erzählkonventionen bei Boccaccio konzentriere, zum anderen auf den Umgang mit dem die Erzählwelt bestimmenden Wertehorizont. Denn die Novellensammlung Boccaccios greift auf zahlreiche Stoffe zurück, die ihrerseits wieder ganz unterschiedlichen Erzählkontexten entstammen, neben dem exemplarischen oder minnekasuistischen eben auch legendarischen Hintergründen, wobei der gleiche Erzählkern durchaus auch von verschiedenen Erzählformen adaptiert werden kann.¹³

Eine Beschreibung der Besonderheiten legendarischen Erzählens muss notgedrungen auf einige wenige Stichworte beschränkt bleiben. André Jolles sieht darin eine Erzählform, in der die „tätige Tugend sich vergegenständlicht“¹⁴ und verbindet sie mit der Geistesbeschäftigung der ‚imitatio‘. In Erweiterung von Jolles und vor allem seiner problematischen Terminologie heißt das: Legenden sind exemplarische Erzählungen, dabei jedoch abgesetzt von der im Mittelalter so zahlreichen Exempelliteratur. Während diese nämlich die Besonderheit eines Beispiels anführt, um allgemeine Normen und (moralische) Wertvorstellungen zu illustrieren,¹⁵ geht es (verkürzt gesagt) der Legende darum, die Gültig-

13 Vgl. dazu de' Negri (1952), S. 166–189, dessen Aufsatz sich immer noch am ausführlichsten mit dieser Thematik beschäftigt.

14 Jolles (1972) S. 31.

15 Vgl. genauer Daxelmüller (1984), Sp. 627–649; allgemein vgl. von Moos (1988).

keit des christlichen Glaubenssystems zu erweisen, die sich insbesondere durch die in die Erzählwelt hineinbrechende, sich bisweilen sogar selbstständigende Wundermacht Gottes erweist. Die Besonderheit des Einzelfalles fällt dabei vielfach hinter der Allgemeinheit der Lehre zurück, und die Legende perpetuiert wieder und wieder in unendlichen Variationen den immer gleichen Fall (das Martyrium, das Bekehrungswunder, Belohnung von Gottvertrauen usw.). Normkonflikte durch gegensätzliche Normen entstehen hier allein schon deshalb nicht, weil die einzig gültige Norm unhinterfragbar die des Christentums ist.

Legenden sind wie Exempel extrem typisierte Erzählformen mit einem statischen Figurenarsenal, einer festgefügtten Erzählwelt und einem finalen, von vornherein festgelegten Handlungsablauf. Die Figuren der Legende durchlaufen keine Entwicklung, sie sind entweder gut (und für die Protagonisten heißt das: heilig) oder schlecht (und damit: verdammt). Selbst in Konversionserzählungen ist die Figur des Sünderheiligen von Anfang an auf seine Rolle und die zwangsläufig eintretende Bekehrung festgelegt. Nur auf diese Weise kann die Legende das Exemplarische zur Geltung bringen: Sie erzählt nicht die Geschichte einer Person (auch wenn der Ausdruck ‚Heiligenvita‘ genau dies impliziert), sondern die Geschichte einer Bestätigung der Heilsgeschichte, die sich in den jeweiligen Viten immer aufs Neue erweist. Der Reiz einer Noveltheorie, wie Neuschäfer es vorgeführt hat, besteht darin, dass sie, ausgehend von Boccaccio Kontingenz statt Providenz, ambige, sich weiterentwickelnde Charaktere statt typisierter Figuren und einen differierenden, unsicher und prekär gewordenen Wertehorizont statt eines eindeutigen (im legendarischen Sinne: heilsgeschichtlichen) Wertesystems setzt. Darin den Schritt vom zweckgebundenen Erzählen hin zur literarischen Kunstform zu sehen, ist insofern plausibel, setzt aber ein relativ modernes Literaturverständnis voraus, das dem mittelalterlichen kaum gerecht würde.

Dass diese Eigenarten exemplarischen wie legendarischen Erzählens in der Novelle aufgebrochen werden, ist klar und braucht nicht weiter diskutiert werden. Es soll hier auch gar nicht um ein erneutes Aufgreifen der Gattungsfrage von Märe und Novelle gehen, vielmehr möchte ich im Folgenden den Blick auf das ‚Wie‘ richten, also auf die konkrete Realisation einer Umwandlung oder besser: Neuerzählung legendarischer

Stoffe bei Boccaccio im Einzelfall. Bei der Betrachtung solcher Novellen, die sich legendarischer Stoffe oder Themen bedienen, geht es zum einen darum, wie sich die Erzählweise verändert, wenn ein solcher Stoff, ein Erzählkern oder ein Motiv in einen novellistischen Rahmen eingebunden wird, und zum anderen, wie sich das in der Erzählwelt und darüber hinaus präsentierte Wertesystem verändert. Diese Fragen sollen anhand zweier einschlägiger, aber gleichwohl eher selten besprochener Novellen des *Dekameron* erörtert werden; anschließend soll an zwei Mären des Stricker sozusagen die Gegenprobe gemacht werden. Der Stricker bietet sich dabei aus mehreren Gründen besonders an: Zum einen rein heuristisch, weil außer bei ihm in der mhd. Märendichtung legendarische Erzählmuster erstaunlicherweise eher selten aufgegriffen werden; es bleibt meist bei Einzelmotiven, während religiöse Themen ansonsten eher in der Exempelliteratur abgehandelt (und dabei selten problematisiert) werden. Zum anderen steht das Stricker-Oeuvre am Anfang der mittelalterlichen Märendichtung, weshalb sich bei aller Vorsicht, die bei der nicht unproblematischen Gegenüberstellung von Märe und Novelle geboten ist, zumindest grundlegende Tendenzen zum innovativen Umgang Boccaccios mit mittelalterlichen Erzählmustern aufgezeigt werden können.

I

Am deutlichsten lässt sich Boccaccios Umgang mit einem Legendenthema sicherlich in der allerersten Novelle des *Dekameron* beobachten, der Erzählung von Ser Cepparello. Darin wird vorgeführt, wie ein Mensch am Ende zum Heiligen erklärt wird – obwohl oder vielmehr gerade weil er so abgrundtief schlecht und verdorben ist. In einer Legende würde man erwarten, dass sie die Heiligkeit des Protagonisten beispielsweise durch einen umfangreichen Tugendkatalog schon von Anfang an zeigt, die dann am Ende nur noch bestätigt wird. Hier dagegen wird ein regelrechter Lasterkatalog entfaltet, der ein differenziertes Bild von der Bosheit Cepparellos gibt, der keine Todsünde auslässt und noch dazu all diese Laster aus purem Vergnügen daran begehrt. Dieser so abgrundtief boshafte Notar Cepparello wird nun gerade aufgrund seiner Arglistigkeit und Schlechtheit nach Burgund geschickt, um dort Schul-

den einzutreiben; er kehrt im Haus zweier Wucherer ein, wo er sterbenskrank wird. Da es wegen seiner Sünden ausgeschlossen scheint, dass ihm ein christliches Begräbnis zuteil werden könne (er würde ohnehin nicht die Beichte ablegen, geschweige denn, dass er die Absolution erhalten würde), fürchten seine Gastgeber, dies könne auf sie zurückfallen und als Vorwand benutzt werden, sie unter Verlust von Hab und Gut aus der Stadt zu verweisen. Um ihnen dies zu ersparen, lässt Cepparello, der ihr heimliches Gespräch belauscht hat, einen frommen Mönch kommen, dem er die Beichte ablegt. Das nun folgende Beichtgespräch bildet zweifellos den Höhepunkt der Erzählung: Nicht etwa bereut der Todkranke, im Gegenteil zeigt er nun sein höchstes Kabinettstück an Täuschungskunst – indem er dem Beichtvater ein so tugendmäßiges Leben präsentiert, dass dieser ihn nach seinem Tod umgehend zum Heiligen erklärt und Cepparello tatsächlich nicht nur ein christliches Begräbnis in allen Ehren erhält, sondern danach sogar von der burgundischen Bevölkerung (nach Ausweis des Erzählers bis in die Gegenwart) große Verehrung erfährt.¹⁶

Es passiert also genau das Gegenteil von dem, was man erwarten würde (nicht nur, wenn es nach den narrativen Vorgaben einer Legendenerzählung ginge): Weder ist der künftige Heilige auch tatsächlich heiligmäßig tugendhaft, noch wird der sündhafte Lügner und Betrüger am Ende für seine Laster bestraft – jedenfalls wird davon nichts erzählt, während ja in der Legendendichtung kein Zweifel an der Verdammtheit solcher Figuren gelassen wird. Und da stets klar ist, dass die ganze Beichte ein einziges großes Lügengebäude ist, füllt Ser Cepparello natürlich auch nicht die Figur des Sünderheiligen aus, der seinen bisherigen Lebenswandel bereut, umkehrt und die Gnade Gottes empfängt, um den Rest seines Lebens in umso größerer Heiligkeit zu verbringen. Dieses Unterlaufen von Erwartungen, die ins Gegenteil umschlagen, welches bereits in der grandiosen einführenden Beschreibung Cepparellos angelegt ist,¹⁷ wird in der Beichte vollendet vorgeführt. Dennoch erzeugt das

16 Die – relativ überschaubare – Forschungsgeschichte und die unterschiedlichen Deutungen dieser ersten Novelle des ersten Tages fasst Fido (2004) zusammen.

17 Vgl. die genaue Analyse von Boccaccios einführender Beschreibung Ser Cepparellos bei Rosso (1974), S. 221–227. Vgl. zu Boccaccios Portrait von Ser Cepparello auch Cottino-Jones (1968), S. 27–30.

alleine nicht jene Ambiguität und Doppelpoligkeit dieser Figur, wie sie die Forschung immer wieder betont hat, denn sie wäre damit nur ein mit gegenläufigen legendarischen Strukturmustern kurzgeschlossener Handlungsträger: Cepparello erscheint anfänglich wie der Protagonist einer ‚Antilegende‘ (um Jolles’ Begrifflichkeit aufzunehmen),¹⁸ der aber in den Status des Protagonisten einer Heiligenlegende überführt wird.

Die statische Figurenkonstellation, wie sie legendarischem Erzählen zu eigen ist, wird erst bei der Betrachtung des damit verbundenen Werthorizonts aufgebrochen. Das wird nicht zuletzt in jener Aussage Cepparellos klar, die seine Beichte abschließt: Er bittet seinen Beichtvater, ihm die Kommunion und die letzte Ölung zukommen zu lassen, „[...] damit ich, wenn ich auch als Sünder gelebt habe, wenigstens als Christ sterbe“.¹⁹ Das ist insoweit bemerkenswert, als hier nicht klar wird, ob diese Aussage zuletzt doch ernst gemeint ist, oder ob sie nur der Gipfel des im Beichtgespräch zuvor aufgebauten Lügengebäudes ist. Dieser Satz scheint jedenfalls der einzig wirklich wahre der ganzen Beichte zu sein, die an Doppelbödigkeit wahrhaft nicht wenig zu bieten hat, denkt man (um nur ein Beispiel zu nennen) etwa an die Aussage Cepparellos, er sei noch jungfräulich, die angesichts seiner anfangs angedeuteten Homosexualität noch nicht einmal falsch ist, dabei aber gerade mit den Erwartungen des Beichtvaters auf seine Frage nach der Wollust spielt.²⁰

Doch während zumindest den Rezipienten an dieser Stelle das Spiel mit der Doppeldeutigkeit der Aussagen klar ist, bleibt der letzte Wunsch Cepparellos im Ungewissen. Zweifellos hat er als Sünder gelebt, und die anfängliche Beschreibung seiner Person beginnt mit dem Bild des Notars, der nur mit solchen Dokumenten zufrieden ist, die er selbst gefälscht hat – dann wäre Cepparellos abschließendes Sündenbekenntnis gewissermaßen das gefälschte Siegel über die gefälschte ‚Urkunde‘ der

18 Vgl. Jolles (1972), S. 51–55.

19 „[...] acciò che io, se vivuto son come peccatore, almeno muoia come christiano“ (S. 44). Die Zitate des italienischen Textes folgen der Ausgabe von Branca (1998). Die Übersetzung für Novelle I,1 folgt der Ausgabe von Brockmeier (1988), alle anderen der Übersetzung von Macchi (1999).

20 Vgl. zu den einzelnen Argumentationsmustern genauer Cottino-Jones (1968), S. 30–47, die konstatiert: „The last speech of Ser Ciappelletto is a masterpiece of religious jargon built up on a paradoxical interplay of augmentative and diminutive linguistic tones“ (S. 45).

Beichte, zu der nach der Absolution eben zuletzt noch der Empfang der Sterbesakramente gehört. Cepparello würde also das falsche Spiel ganz konsequent auf die Spitze treiben und dabei sogar listig die Wahrheit selbst instrumentalisieren, nur dass für den Beichtvater nach alldem, was er zuvor gehört hat, die Selbstbezeichnung eines sündhaften Lebens als Über- statt als Untertreibung erschiene. Der Text aber lässt bewusst offen, ob hier nicht doch die ganze Wahrheit offenbart wird: Der Sünder bekennt seine Schuld, die er zuvor geschickt verschleiern, ja als Tugenden ausgeben konnte. Und mit Absolution und Sterbesakramenten (ob sie nun erschwindelt sind oder nicht) behält er sich zumindest formal gesehen die Möglichkeit, der ewigen Verdammnis zu entgehen, oder andersherum gedacht: Wäre er ohne Sakramente gestorben, hätte er von vornherein diese Möglichkeit verwirkt. Diese bewusst in der Schwebe gehaltene Aussage löst auch der Erzähler Panfilo in seiner Nachrede gerade nicht auf, wenn er sagt:

„Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scellerata e malvagia, egli poté in su lo stremo aver sì fatta contrizione, che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette: ma per ciò che questo n'è occulto, secondo quello che ne può apparire ragiono, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in Paradiso. (I,1, S. 32).“²¹

Panfilo deutet also zunächst an, dass die Möglichkeit göttlicher Gnade und Barmherzigkeit grundsätzlich nicht auszuschließen ist, gerade wenn der Sünder sich in echter Reue Gottes Barmherzigkeit hingibt. Wie unwahrscheinlich dieser Fall allerdings ist, wird jedoch gleich im nächsten Satz betont; Panfilo selbst enthält sich freilich eines endgültigen Urteils.²² Es kommt aber noch ein zweiter Punkt hinzu, denn egal, wie lästerlich und verlogen man die Beichte und die quasi ‚erschlichene‘ Absolution auch sehen mag, ausgerechnet mit diesem seinem Meister-

21 „Ich will nicht leugnen, daß es möglich scheint, daß er nun in Seligkeit Gottes Gegenwart schaut; denn wie verrucht und schlecht auch sein Leben gewesen sein mag, so konnte er doch in der Todesstunde solche Reue empfinden, daß Gott ihm vielleicht Barmherzigkeit zuteil werden ließ und ihn in sein Reich aufnahm. Weil das aber unerforschbar ist, urteile ich nach dem, was uns sichtbar geworden ist, und meine, daß jener wohl eher in den Händen des Teufels und in ewiger Verdammnis als im Paradies ist.“ (Brockmeier [1988], S. 43).

22 Vgl. Ó Cuilleánáin (1984), S. 167.

stück an Lügen schafft Cepparello paradoxerweise auch etwas Gutes – nicht nur für sich, sondern vor allen Dingen für andere. Denn indem es ihm gelingt, ein kirchliches Begräbnis zu erlangen und sogar zum Heiligen stilisiert zu werden, hält er alle Schwierigkeiten von seinen Gastgebern fern. Wie selbstlos sein Verhalten ist, lässt der Text wiederum offen: Cepparello reagiert auf die belauschte Unterhaltung der beiden Wucherer, denen er Abhilfe verspricht; seine Motivation aber bleibt im Dunkeln. Ob er dies also wirklich vordergründig tut, um seinen Gastgebern (von denen er doch wissen müsste, dass sie ihn nur um seines Dienstherrn Franzesi willen aufgenommen haben) Schwierigkeiten zu ersparen, oder ob nicht vielmehr seine Lust am Lügen und Fälschen, die die Charakterzeichnung zu Beginn ja so eindrucksvoll ausmalt, dahintersteckt, bleibt offen. Theoretisch, aber denkbar unwahrscheinlich, wäre als Motivation auch nicht auszuschließen, dass er, wie eben erläutert, sich durch die Absolution gar selbst gewissermaßen ein ‚Hintertürchen‘ zur Seelenrettung offenhalten will. Ganz gleich aber, welches Motiv dahinterstehen mag, ganz gleich, ob Cepparello selbstlos für andere oder nur zu seinem eigenen Vorteil oder Vergnügen handelt: Mit seinem Tun hilft er den beiden Gastgebern, seine Lügen schaffen zuletzt doch Gutes. In der didaktischen oder hagiographischen Literatur tun Gutes nur die Guten (dort sind die entsprechenden Motivationen auch eindeutig benannt), und wenn aus Bösem zuletzt noch Gutes wird, so ist das meist direkt oder indirekt dem wunderbaren Eingreifen Gottes zu verdanken. Hier jedoch tut der Böse auf einmal Gutes, und Gott selbst hat damit am allerwenigsten zu tun.

Das Wertesystem, in das die handelnden Figuren eingelassen sind, ist damit äußerst unscharf geworden, es wird ambig und lässt sich nicht mehr klaren Normen und Ursache-Wirkungs-Relationen zuordnen.²³ Dieser Leerraum bleibt bis zum Schluss bestehen, denn das (im Mittelalter gar nicht so seltene) Skandalon einer unverdienten Heiligenverehrung wird in der Vor- und Nachrede Panfilos ja geradezu gerechtfertigt. Die prozessartigen Ausformungen der kirchlichen Kanonisationsverfahren rühren nicht zuletzt daher, solch ‚falsche‘ Heiligenverehrung zu unterbinden; die zu diesen Zwecken vorgelegten Viten durften daher an

23 Zu den unterschiedlichen Horizonten, die sich in Panfilos Vorrede und der eigentlichen Novellenhandlung erweisen, vgl. Ó Cuilleanáin (1984), S. 155f.

Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig lassen.²⁴ Genau dies aber tut die erste Novelle: Ser Cepparello ist ein sündenbeladener Mensch, ein Antiheiliger geradezu, der aber am Ende seines Lebens eine gute Tat begeht. Diese Tat jedoch ist wiederum seine größte und durchtriebenste Lüge, durch die er sich die kirchlichen Sakramente erschleicht und die am Ende die paradoxe Nebenwirkung hat, dass er selbst nach seinem Tode als Heiliger verehrt wird. Während der Heilige der Legende den Tod dadurch überwindet, dass er vor Gottes Angesicht ins Paradies eintreten darf und dafür im (liturgischen) Gedächtnis der Menschen behalten wird, bleibt auch Cepparello im Gedächtnis der Menschen lebendig – und zwar nicht durch seine bösen Taten, sondern in ihrer Verehrung, was ihm in gewisser Weise auch das Nachleben sichert.

Vollends brüchig wird jedoch ein der Heiligenvita vergleichbarer Werte-horizont, wenn man die Bemerkungen des Erzählers Panfilo miteinbezieht, die die Geschichte kommentieren: Panfilo nämlich möchte „[...] mit einem Seiner [i. e. Gottes] Wunder beginnen“²⁵; er schürt damit die Hörererwartung nach einer Legenden- oder Mirakelerzählung, doch am Ende fragt man sich ratlos, was denn hier das Wunder überhaupt sein soll: Dass aus der unverschämten Lüge eines solchen Mannes doch noch etwas Gutes herauspringt? Das aber ist dem Geschick des Lügners zu verdanken, nicht dem wunderbaren Eingreifen Gottes. Oder dass ein derartiger Sünder als Heiliger verehrt wird, ja dass angeblich sogar Wunder an seinem Grab passiert sein sollen? Doch auch das wird bereits in den folgenden Sätzen Panfilos, besonders aber im abschließenden Kommentar, aufgehoben. In der Vorrede wird vor allem auf die Unergründlichkeit von Gottes Geheimnissen, insbesondere aber seiner Güte und Gnade insistiert:

„E anchor più in Lui, verso noi di pietosa liberalità pieno, discerniamo, che, non potendo l’acume dell’occhio mortale nel segreto della divina mente trapassare in alcun modo avvien forse tal volta che, da opinione ingannati, tale dinanzi alla sua maestà facciamo procuratore che da quella con eterno essilio è iscacciato: e nondimeno Esso, al quale niuna cosa è occulta, più alla purità del pregator riguardando che alla sua ignoranza o allo essilio del pregato, così come se quegli fosse nel suo cospetto beato, essaudisce coloro che ‘l priegano. Il che manifestamente potrà apparire

24 Vgl. dazu genauer Wetzstein (2004), S. 203ff.

25 „[...] intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare“ (S. 32); Übersetzung nach Brockmeier (1988), S. 15.

nella novella la quale di raccontare intendo: manifestamente, dico, non il giudizio di Dio ma quel degli uomini seguitando.“ (I,1, S. 32f.)²⁶

Panfilo argumentiert zunächst mit der Unverfügbarkeit der göttlichen Gnade, die den Menschen nicht durch ihr Verdienst zukomme, sondern vielmehr durch die Güte Gottes und die Fürsprache der Heiligen; der göttliche Wille jedoch sei letzten Endes unerforschlich. Und damit kommt er zum springenden Punkt: Gerade weil Gottes Güte unermesslich ist, wir uns aber nicht anmaßen können, alle seine Pläne zu kennen und nachvollziehen zu können, sei es auch keineswegs auszuschließen, dass er, selbst wenn die Menschen sich irren und einen Falschen zu ihrem Fürsprecher machen, dennoch „mehr auf die Reinheit des Bittstellers als auf seine Unwissenheit oder darauf, daß der Fürsprecher verdammt ist“ schaue.

Diese Aussage wird im Epilog, nur mit anderen Worten, mehr oder weniger wiederholt: Wir können, so Panfilo, die Gnade Gottes nicht ermessen, „[...] insofern sie nicht unseren Irrtum, sondern die Reinheit unseres Glaubens berücksichtigt“.²⁷ Der entscheidende und auch für die nachfolgenden Novellen des *Dekameron* zentrale Satz ist jedoch der, der unmittelbar zur eigentlichen Erzählung überleitet: Offensichtlich, so Panfilo, wird diese ganze Sachlage, „[...] wenn man dem Urteil der Menschen, nicht aber dem Gottes folgt.“²⁸ Diese Kommentare sind insofern äußerst geschickt, als sie vollkommen den Auffassungen der christlichen Theologie des Spätmittelalters entsprechen, nicht nur was die Unverfügbarkeit der Gnade, die Grenzenlosigkeit der Güte und die Unerschlichkeit des göttlichen Willens betrifft, die ja bekannt sind, sondern auch, dass letztlich die Reinheit des Glaubens der Menschen vor Gott mehr zählt als die formalen Ausführungen kirchlicher Rituale.

26 „Darüber hinaus erkennen wir, daß Er, der voll der Gnade und Großmut ist, nur noch Größeres gewährt, insofern es denn manchmal geschieht, daß wir, vom Schein getäuscht und unfähig, mit dem Blick des sterblichen Auges in das Geheimnis des göttlichen Geistes einzudringen, jemandem zum Fürsprecher von Seiner Majestät machen, der aus ihrer Nähe auf ewig verbannt worden ist. Trotzdem schaut er, dem nichts verborgen ist, mehr auf die Reinheit des Bittstellers als auf seine Unwissenheit oder darauf, daß der Fürsprecher verdammt ist; als weilte der Fürsprecher selig in Seiner Gegenwart, erhört der Herrgott die, die sich an jenen wandten“ (Brockmeier [1988], S. 15f.).

27 „[...] la quale non al nostro errore ma alla purità della fé riguardando“ (I,1, S. 46); Übersetzung nach Brockmeier (1988), S. 43.

28 „[...] non il giudizio di Dio ma quel degli uomini seguitando“ (I,1, S. 33); Übersetzung nach Brockmeier (1988), S. 17.

Panfilos Aussage ist auch keineswegs aus der Luft gegriffen oder nur eine ironische Volte gegen die Leichtgläubigkeit der Menschen gegenüber Heiligenkulten, sondern entspricht durchaus den kirchlichen Ansichten zur Verehrung ‚falscher‘ Heiliger: So forderte Papst Alexander III. 1171 den schwedischen König Knut auf, die Verehrung eines Mannes abzustellen, der in Trunkenheit erschlagen worden war und daraufhin vom Volk als Heiliger angesehen worden war, denn selbst wenn, wie berichtet, zahlreiche Wunder durch diesen vollbracht worden seien, könne eine öffentliche Verehrung nicht ohne Billigung der Kirche geschehen. Dem Papst ging es dabei weniger darum, die überlieferten Wunderberichte als falsch anzusehen, vielmehr drängte er darauf, dass eine Heiligenverehrung nur kirchlich sanktioniert sein dürfe, was im fraglichen Fall aber ausgeschlossen war.²⁹

Für die Novelle führt dies wiederum zu einem Dilemma: Wie nämlich sind dann die Wunder, die – angeblich – am Grab San Ciappellettos geschehen, zu bewerten? In einer Legende wäre die Antwort erneut eindeutig: Echte Wunder geschehen nur durch Gott, vermittelt durch wahre Heilige; alles andere wäre höchstens teuflisches Blendwerk. Aber eben diese Klarheit fehlt hier gerade, denn das würde bedeuten, dass Cepparello tatsächlich zu San Ciappelletto geworden wäre, doch seine Aufnahme in die ‚communio sanctorum‘ ist kaum vorstellbar und wird auch vom Erzähler nicht wirklich in Betracht gezogen. Natürlich bliebe zuletzt immer noch die Möglichkeit, dass die Mirakel keine sind, es überhaupt keine Wunder gibt und die Leute sich dies nur einbilden, aber letztlich gibt Panfilio die Deutung ziemlich klar vor:

„E se così è, grandissima si può la benignità di Dio cognoscere verso noi, la quale non al nostro errore ma alla purità della fé riguardando, così facendo noi nostro mezzano un suo nemico, amico credendolo, ci essaudice, come se a uno veramente santo per mezzano della sua grazia ricorressimo.“ (I,1, S. 46)³⁰

29 Vgl. Gemeinhardt (2010), S. 79f.

30 „Und wenn dem so ist, können wir erlauben, wie groß die Gnade Gottes uns gegenüber ist, insofern sie nicht unseren Irrtum, sondern die Reinheit unseres Glaubens berücksichtigt, wenn wir aus einem Widersacher, den wir als einen Freund ansehen, unseren Fürsprecher machen, und Er unsere Gebete anhört, als ob wir uns an einen wahren Heiligen als Vermittler Seiner Gnade gewendet hätten“ (Brockmeier [1988], S. 43).

Es kommt demzufolge also einzig auf die Reinheit des Glaubens an, denn selbst wenn jemand – quasi aus Versehen und weil er es nicht besser weiß – einen ‚falschen‘ Heiligen anruft, so entscheidet Gott nicht danach, wer als Fürsprecher angerufen wird, sondern nur, wie ernst der Bittsteller seine Gebete tatsächlich meint. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass ein solcher Gott noch näher an die Menschen herangerückt ist, denen er umstandslos seine Gnade gewährt und die er nur nach ihrem Glauben beurteilt; die Heiligen als Mittler scheinen da fast überflüssig zu werden. Zugleich aber bedeutet das eine enorme Vereinzelung: Nicht mehr die kollektive Vergewisserung göttlicher Gnade, wie sie nicht zuletzt in den Messfeiern und der liturgischen Verehrung der Heiligen geschieht, sondern der individuelle Glaube des einzelnen ist entscheidend; damit aber würde jegliche institutionelle Anbindung unwichtig, sekundär: nur eine Maske, die aber fast beliebig gefüllt werden kann, selbst mit Heiligen wie San Ciappelletto. Noch stärker kommt dies im oben zitierten letzten Satz der Vorrede zur Geltung: Gott mag anders urteilen, hier jedoch wird dem Urteil der Menschen gefolgt, denen damit eine große Entscheidungsfreiheit zukommt, aber eben auch eine große Unsicherheit, auf sich allein gestellt zu sein. Die bisherigen Wertvorstellungen, die institutionalisierten Normen, die den Einfachen Formen – der Legende, dem Exempel, dem Kasus – inhärent sind und deren Erzählwelt so eindeutig strukturieren, sie sind hier brüchig und ambig geworden, und die Novelle bestätigt sie gerade nicht, wie sie sie ebenso wenig jedoch verwirft. Vielmehr werden die entscheidenden Fragen bewusst offen gehalten, sind Menschen (innerhalb wie außerhalb der Erzählung) allein auf sich gestellt, sind höhere Instanzen zwar noch vorhanden, aber unergründlich und unvorhersehbar geworden. George Lukács hat in seiner Theorie des Romans die Differenz des Epos zur Erzählform des Romans mit dem zentralen Begriff der „transzendenten Obdachlosigkeit“³¹ beschrieben. Eine solche Obdachlosigkeit, sicher nicht so radikal wie in Lukács Romanentwurf, aber doch auf die eben konstatierte Vereinzelung des Individuums, den Wegfall eines Sicherheit gebenden, eindeutigen Wertehorizontes hinauslaufend, legt

31 Lukács (1988), S. 32; vgl. auch S. 52, wo Lukács von „transzendente[r] Heimatlosigkeit“ spricht. Auf die von Lukács entworfene Differenzierung zwischen Epos und Roman weist im Zusammenhang mit Boccaccio auch Spinette (1979), Sp. 553, hin.

auch die erste Erzählung des *Dekameron* dar, und eben das ist das Neue, das Novellistische, das, was die Einfache Form verlässt, und umso beachtenswerter ist diese mit der ersten Geschichte verbundene Programmatik für das gesamte *Dekameron*.³²

II

Eine solche Programmatik wird auch in den unmittelbar nachfolgenden Novellen sichtbar, von denen die nächsten beiden ebenso in je unterschiedlicher Weise „das Verhältnis des einzelnen zum christlichen Glauben behandeln“.³³ Die hier eingeschlagene Perspektive einer Differenzierung von der Einfachen Form der Legende soll der Kürze halber jedoch nur noch an einer weiteren Novelle beleuchtet werden, die ebenfalls wie die erste ganz direkt auf eine legendarische Thematik bezogen ist. Es ist die erste Novelle des zweiten Tages, in der berichtet wird, wie das Volk von Treviso einen eben Verstorbenen als Heiligen erachtet, so dass in einem riesigen Menschauflauf Lahme und Kranke zu dem Leichnam gebracht werden, um von dessen vermeintlicher Wunderkraft zu profitieren. Drei florentinische Brüder machen sich nun einen Scherz, indem sich einer von ihnen, Martellino, als Krüppel verstellt und am aufgebahrten Leichnam seine wunderbare Heilung vorgaukelt. Doch das ‚Mirakel‘ wird schnell aufgedeckt, als der Schauspieler erkannt wird, der anschließend so in Bedrängnis gerät, dass er froh sein kann, noch mit dem Leben davon zu kommen.

Auch hier ist die Ausgangssituation die einer typischen Legenden- bzw. Mirakelerzählung, wiederum mit Abstrichen, die der Erzählerkommentar herausstreicht: Der Verstorbene wird als heilig erachtet, weil in sei-

32 Damit sollen keineswegs jene Deutungen dieser Novelle in den Hintergrund gerückt werden, die wie beispielsweise Almansi (1974) die Artificialität der Erzählung betonen, welcher gerade die Lügenbeichte Cepparellos „[...] as an analogue of the literary process“ (S. 29) liest und darin den absoluten Sieg der Worte über Wahrheit und Lüge erkennt.

33 Brockmeier (1988), Kommentar S. 291. In diesen Novellen treten ebenfalls keine exemplarischen Figuren mit eng begrenztem Handlungsspielraum und eindeutigen Motivationen hervor, sondern individuell und unberechenbar agierende Handlungsträger. Auch die ersten beiden Novellen des zweiten und die erste Novelle des dritten Tages folgen einer derartigen Programmatik.

ner Todesstunde von selbst alle Glocken der Stadt geläutet hätten – ein geläufiges Legendenmotiv, das auch im *Gregorius* Hartmanns von Aue begegnet. Den Wahrheitsgehalt dieses Wunders stellt die Erzählerin Neifile allerdings sofort in Frage, zum einen, indem einschränkend nur der Bericht der Trevisianer selbst dies bezeugt, zum anderen durch das nachgeschobene „es mag nun wahr sein oder nicht“³⁴. Die Leute ‚glauben‘ jedenfalls an ein Wunder, und damit erlangt sowohl das beschriebene Wunder als auch der (vorgebliche) Heilige selbst einen ähnlichen Status, wie er für San Ciappelletto in der ersten Novelle gilt. Martellinos Scherz macht sich dabei den durch zahlreiche Legenden- und Mirakelerzählungen präsenten Glauben eines Heilwunders durch Reliquien zunutze, das eigentlich einen exklusiven Ausweis der Heiligkeit der betreffenden Person liefern soll.³⁵ Nach den prozessualen Regelungen der Heiligsprechungsverfahren im Spätmittelalter waren nachgewiesene posthume Wunder für eine Erhebung zu den Altären zwingend notwendig.³⁶ Die Aufregung der Leute ob dieses vorgespielten Wunders ist daher ebenso nachvollziehbar wie deren Umschlagen in Wut, nachdem der Schwindel aufgefliegen ist.

Wie die Heiligkeit ihrer Protagonisten stehen auch deren Wunder in den Legenden niemals im Zweifel. Wenn doch über falsche Wunder und falsche Heilige berichtet wird, dann werden diese wiederum in einen eindeutigen Zusammenhang gestellt: Da Wunder ausschließlich durch Gott geschehen (der Heilige ist ja nur Mittler), kann es sich bei allem anderen nur um Blendwerk durch Dämonen handeln; die Aufgabe des Heiligen ist es dann, dieses Blendwerk zu entlarven und die Dämo-

34 „Per la qual cosa, o vero o non vero che si fosse“ (S. 95).

35 Ein besonders drastisches Beispiel liefert die Vita des hl. Martin von Tours: Bei der ‚translatio‘ des heiligen Leichnams habe man diesen durch sämtliche Gassen der Stadt getragen, wobei durch ihn zahlreiche Heilungswunder geschehen seien. Nur zwei Bettler hätten diese Prozession mit großem Unmut betrachtet, da ihnen als Krüppel ihre Betteltätigkeit ein recht einträgliches Einkommen beschert habe, so dass sie gar kein Interesse daran gehabt hätten, ihre Behinderung zu verlieren. Darum versuchen sie, sich einer wunderbaren Heilung zu entziehen und flüchten vor dem feierlichen Zug, jedoch sei die Heiligkeit Martins so groß gewesen, dass diese quasi auratisch um sich gegriffen und die Fliehenden sogar gegen ihren Willen geheilt habe. Vgl. *Legenda aurea* (zit. nach der Ausg. von Maggioni [1998]), CLXII, 216–222, hier 222: „[...] ambo contra eorum uoluntatem continuo sunt curati, licet de hoc plurimum tristarentur“ ([...] so wurden sie beide gegen ihren Willen gesund, waren darüber aber sehr traurig).

36 Vgl. Demm (1975), S. 317–321; vgl. auch Gemeinhardt (2010), S. 82.

nen zu verbannen.³⁷ Boccaccios Novelle transportiert, wenig überraschend, ein solch klares Regelsystem gerade nicht. Nicht der Teufel steckt hinter dem falschen Mirakel, sondern die pure Lust der drei Florentiner am Vergnügen, und die Erzählung enthält sich jeglicher moralischer Bewertungen ihres Tuns. Allenfalls das Resultat dieses dreisten Schaustücks könnte entsprechend aufgefasst werden, denn Martellino wird dafür schwer verprügelt. Dabei ist es jedoch nicht Gott, der direkt oder vermittelt seiner Heiligen eingreift, sondern stets und ausschließlich die Menschen ergreifen die Initiative: Schon die Aufdeckung des Betrugs erfolgt aus purem Zufall, da Martellino unglücklicherweise von einem Landsmann erkannt wird. Es wird jedoch gerade nicht als Akt göttlicher Strafe inszeniert, auch nicht indirekt, und der Florentiner, der Martellos Identität aufdeckt, fungiert nicht als Werkzeug Gottes im Rahmen göttlicher Vorsehung: Martellino hat einfach Pech gehabt, dass er ausgerechnet einem Landsmann über den Weg läuft, der ihn ja auch gar nicht verraten möchte, sondern lediglich in unbändiges Gelächter über diesen Scherz ausbricht; die Beiläufigkeit, mit der die Aufdeckung geschildert wird, stellt die Kontingenz der Situation erst recht aus.

Auch im weiteren Verlauf bleibt alles in der Hand der Menschen: Sie sind es, die den Schauspieler für seinen Spott übel verprügeln, sie sind es, die Gericht halten, wobei der Rettungsversuch der beiden Brüder, ihn nicht als Kirchenfrevler, sondern als bloßen Taschendieb darzustellen, die Sache nur noch schlimmer macht, da Martellino zwar dem Mob entkommt, dafür aber vor einen gnadenlosen Richter gelangt; erneut hat er Pech, dass der Richter eine Abneigung gegen Florentiner hat und ihn desto härter bestrafen will: Wieder ein dummer Zufall, der in keiner direkten Verbindung zu seinem Tun steht. Und wieder muss es nun nicht Gott, der gnadenreiche, richten, sondern Sandro Agolanti, der reiche und angesehene Bürger, der, wenn auch mit einiger Mühe, den Gefangenen schließlich auslösen kann. Die Moral der Geschichte bleibt daher ebenso zwiespältig wie die von Cepparello, doch während dort der Erzähler Panfilò in Vor- und Nachrede immerhin recht deutlich seine eige-

37 Exemplarisch ist dieses gängige Motiv in der Auseinandersetzung des Apostels Petrus mit dem Zauberer Simon Magus realisiert, die schon die spätantiken Apostelakten aufgreifen und das die Petruslegende durch das gesamte Mittelalter prägt.

ne Meinung zu dem Geschehen ausbreitet, bietet der lakonische Kommentar der Erzählerin Neifile stattdessen zwei konträre Lesarten an:

„Spesse volte, carissime donne, avvenne che chi altrui sé di beffare ingegnò, e massimamente quelle cose che sono da reverire, s'è con le beffe e talvolta col danno sé solo ritrovato. Il che, acciò che io al comandamento della reina ubidisca, e principio dea con una mia novella alla proposta, intendo di raccontarvi quello che prima sventuratamente e poi, fuori di tutto il suo pensiero, assai felicemente a un nostro cittadino adivenisse.“
(II,1, S. 90)³⁸

Neifile leitet ihre Erzählung zunächst damit ein, dass diejenigen, die bestimmten (gemeint ist wohl: religiösen) Angelegenheiten keine Ehrfurcht entgegenbrachten und stattdessen darüber spotten, ihren gerechten Lohn dafür erhielten. Das ist natürlich nicht von der Hand zu weisen, denn Martellino wird nach seinem Schwindel zuerst vom Volk verprügelt und dann auch noch vom Richter auf die Folterbank geschickt. Das allerdings ist eine sehr einfache, eine zu einfache Moral, denn die Leiden Martellos sind zwar eine kausale Folge seines Verhaltens, ohne dass sie allerdings als göttliche Strafe oder überhaupt Wirken einer höheren, abstrakten moralischen Instanz anzusehen sind, was einer exemplarischen Verallgemeinerbarkeit entgegensteht.

Doch auch das andere Leseangebot, das das Motto des zweiten Tages aufgreift, will nicht so recht passen: Die Geschichte handle, so fährt Neifile fort, von jemandem, der in Not geriet, aber unerwartet und glücklich davon kommt. Auch das ist vom Erzählverlauf her völlig richtig, wobei aber Martellos Rettung zwar durchaus glücklich, aber weder besonders zufällig noch überraschend ist, besteht sie doch einfach darin, dass ein einflussreicher Mann sich für ihn einsetzt. Gerade dieser Punkt macht die erste Lesart, hier erhalte jemand die gerechte Strafe für seinen Spott, noch problematischer, denn Sandro Agolanti paukt die Florentiner vor allem deswegen aus ihrer prekären Lage, weil er sich über das ganze Geschehen so sehr amüsiert. Martellino gerät somit in Be-

38 „Liebste Freundinnen, gar oft geschieht es, daß jemand, der versucht, andere Menschen oder gar jene Dinge, denen mit Ehrfurcht zu begegnen ist, zu verspotten, sich selbst mit seinen Schelmenstücken nicht nur zum Spott macht, sondern auch noch den Schaden davonträgt. Um dem Gebot unserer Königin zu folgen und mit meiner Geschichte zum vorgeschlagenen Thema zu beginnen, will ich euch von einem unserer Mitbürger erzählen, der einmal in böse Not geriet, dann aber, ganz unerwartet, doch noch glücklich davonkam.“ (Übersetzung nach Macchi [1999], S. 117f.)

drängnis, weil die einen (das fromme Kirchenvolk) sein Tun als Verhöhnung ihrer Glaubensvorstellung betrachten, und er wird wieder befreit, weil andere darüber lachen müssen. Dieselbe Tat wird von unterschiedlichen Menschen unterschiedlich bewertet, es gibt keinen gemeinsamen Nenner, der auf ein übergeordnetes Werte- und Normenkonzept zurückzuführen ist. Die Verehrung der Heiligen und der Glaube an ihre Wunder ist, anders als in der Legende, nicht auf Gott zurückzuführen, sondern einzig und allein Sache der Menschen, und die kann individuell völlig verschieden sein. Während in der Legende als ‚Einfacher Form‘ jeder Handlungsträger in einem festen Bezug zum der Erzählung übergeordneten Wertesystem des Christentums agiert und dieses darin bestätigt, sind die allgemein verbindlichen Werte in der Kunstform der Novelle verschwunden zugunsten einer individuellen, ja privaten Auslegung; ein festgefügtter, absolut erwart- und vorhersehbarer Handlungsverlauf lässt sich dadurch nicht mehr erkennen.

III

Der völlig andere Umgang der frühen mhd. Märendichtung mit diesen Themen und Erzählmustern soll nun in einem letzten Schritt aufgezeigt werden, indem die hier angelegte Perspektive einer künstlerischen Ausformung des Individuellen auf die Kleinepik des Strickers übertragen wird.³⁹ Natürlich mag eine Gegenüberstellung von Stricker und Boccaccio in mancherlei Hinsicht schief sein, zu unterschiedlich sind die historischen, literarischen und narratologischen Kontexte. Aber eben darin liegt auch der Reiz eines solchen Vergleichs, bei dem es ja gerade nicht um die altbekannte Gattungsdiskussion zwischen Märe und Novelle geht. Nicht zuletzt weil die Mären des Stricker am Anfang einer langen Tradition mhd. Kleinepik stehen, kann an ihnen besonders gut der Kontrast zu Boccaccios Novellen und deren eben gezeigten Umgang mit bestimmten Normen und Wertehorizonten vorgeführt werden: „Stricker-Mären haben ihr besonderes, genau beschreibbares Profil: Sie sind

39 Dass auch bei Boccaccio der christliche Wertehorizont letztlich unangetastet bleibt, und nicht wie im modernen oder gar postmodernen Roman völlig in sich zusammenstürzt, bleibt natürlich zu beachten und wird nicht zuletzt in der Rahmenhandlung des Dekameron immer wieder deutlich; vgl. auch Wetzel (1985), S. 407.

Erzählungen von modellhaft konstruierten Fällen, in denen mit Hilfe von Handlungspointen nach dem Schwankprinzip („Ordnungsverstoß und Revanche“) vorgeführt wird, wie eine wohl geordnete Welt funktioniert.“⁴⁰ Gerade der Stricker verarbeitet immer wieder religiöse Themen, meist bleibt es jedoch bei einzelnen Legendenmotiven, die dann aber entweder konsequent zu Ende geführt oder schwankhaft gebrochen werden. Hierin eine verallgemeinerbare Aussage für die gesamte mhd. Märendichtung zu treffen, kann im Folgenden natürlich nicht angehen, wohl aber Rückschlüsse auf die Anfänge der Märendichtung.

Ein Paradebeispiel für eine konsequente Verwendung legendarischer Motive ist *Die eingemauerte Frau*: Eine besonders renitente Frau kann von ihrem Ehemann nur noch gebändigt werden, indem er sie in eine Klausur einmauert, von der aus sie die Freuden seines Haushalts mit ansehen muss, während sie selbst schweigen und fasten muss, ganz im Stile eremitischer Klausnerinnen, nur dass sie dazu gezwungen wird. Erstaunlich ist, dass die (namenlose) Frau sich darauf tatsächlich eines besseren bekehrt, nicht jedoch aus Einsicht allein, sondern durch den Heiligen Geist: „dô quam der heilige geist/ und brähte ir sînen volleist“ (V. 117f.).⁴¹ Die Klausnerin wider Willen wird also tatsächlich von Gott begnadet, bleibt daher freiwillig weiter in ihrem Gefängnis und bekehrt sogar noch andere ungehorsame Ehefrauen, die sie auf wunderbare Weise zur Einsicht bringt – kurzum: Das Märe nimmt, wenngleich eher parodistisch, zuletzt eine legendarische Wendung, bis dahin, dass es am Ende von ihr heißt: „man hiez si die heiligen vrouwen/ und suohten si als ein heilictuom“ (V. 392f.).⁴² Die eingemauerte Frau wird damit zur direkten Gegenfigur von Ser Ceparrello, denn hier findet auf Wirken des Heiligen Geistes eine wahrhafte ‚conversio‘ statt, und die Verehrung, die ihr bis zum Ende ihres Lebens (vom Nachleben ist allerdings keine Rede mehr) zukommt, scheint vollauf berechtigt zu sein.⁴³

40 Grubmüller (2006^b), S. 173–187, hier S. 173.

41 Alle Texte des Stricker werden zitiert nach der Ausgabe von Fischer (2000).

42 Vgl. Hoffmeister (1992).

43 Allerdings ist dieses Märe durchaus auch mit einem gewissen Augenzwinkern zu betrachten: Die Heiligkeit der eingemauerten Frau ist nur eine Zuschreibung der Leute, nicht kirchlich sanktioniert, und ihre conversio kehrt auf augenfällige Weise das Hierarchiegefüge doch wieder um: Während es zunächst die Frau ist, die ihrem Mann nicht folgen will und die dann als Eingemauerte dazu gezwungen wird, sorgt ihr

Zu jenen Erzählungen des Stricker, die weitergehende strukturelle Komponenten legendarischen Erzählens aufgreifen, diese aber eher schwankhaft ins Gegenteil abbiegen, zählt *Der durstige Einsiedel*. Es geht um einen Zecher, der beschließt, sein Leben zu ändern und Eremit zu werden. Anfangs klappt es mit dem asketischen Leben noch recht gut, doch schon bald überkommt ihn wieder die alte Lust nach dem Wein. Als eines Tages eine Frau zu ihm kommt und ihn um einen Blick in ihre Zukunft bittet, ergreift er die Gelegenheit und sorgt dafür, dass sie ihm einen Becher Wein bringt, aus dem er die Zukunft zu lesen vorgibt. Da sich das herumspricht, kann er eine Zeitlang wieder wie früher trinken, doch als keine seiner Voraussagen eintrifft, ebbt der Strom an Besuchern und Wein schnell wieder ab. Er gibt sein Eremitentum auf, kehrt in die Gesellschaft zurück und landet zuletzt in der Gosse.

Ähnlich wie in der ersten Novelle des *Dekameron* greift der Stricker hier das Thema des reuigen Sünders auf, der sein bisheriges Leben ändern möchte. Doch anders als Ser Cepparello verspürt der Trinker zunächst immerhin tatsächlich so etwas wie Reue, die jedoch Resultat seiner Trunkenheit ist, weshalb er dann auf der ganzen Linie scheitert. Während bei Boccaccio durch die kunstsinnigen Lügen des Protagonisten sämtliche Aussagen und Wertungen in der Schwebelage bleiben, verläuft das Stricker-Märe geradlinig nach dem Motto: ‚Die Katze lässt das Mäusen nicht‘. Und damit werden die gleichermaßen in hagiographischen Erzählungen transportierten Normen letztlich nur ein weiteres Mal bestätigt, diesmal eben auf vergnügliche, weniger auf erbauliche Weise. Ein derartiger Handlungsverlauf ist zudem durch das Aufgreifen legendarischer Erzählmuster auch vorhersehbar: Allein schon, dass der Entschluss zur Umkehr im Suff erfolgt, eröffnet das genaue Gegenteil zur Legendenerzählung, in der meist durch ein einschneidendes Erlebnis (z. B. wundersame Hilfe durch Gott oder einen Heiligen – oder, wie bei Cepparello, im Angesicht des Todes) dieser Entschluss geweckt wird; in der überwiegenden Zahl der Eremitenviden ist das Motiv der Umkehr ohnehin nicht enthalten, da die Protagonisten von vornherein das Sig-

plötzlicher Sinneswandel nun dafür, dass ihr Mann und alle anderen, einschließlich des Priesters, vor ihr auf die Knie fallen - womit sie nun erneut über ihnen steht und die ursprünglichen Verhältnisse doch wieder hergestellt sind. Wie ernst also das Einschreiten des Heiligen Geistes wirklich zu nehmen ist, bleibt zumindest offen.

num der Heiligkeit erhalten. Anders jedoch der – ebenfalls namenlos bleibende – Protagonist des Stricker

Sust wart er des ze râte,
 eines âbendes spâte
 in einer grôzen trunkenheit
 daz er des swuor einen eit
 vor sînen vriunden allen
 er wolde lâzen vallen
 beide hôchvart und übermuot
 und tuon als ein man tuot
 der dem tîvel wil entpflieden,
 und wolde sich morgen ziehen
 in einen walt, der stuont da bî. (V. 21–31)

Der letzte Vers deutet bereits an, dass das eremitische Leben nicht gelingen kann, läuft er doch den üblichen legendarischen Konventionen zuwider: Der Wald, in den sich der Protagonist zurückzieht, ist nämlich ganz in der Nähe, gerade eine Meile weit weg, und er wird von allen seinen Freunden dorthin begleitet, von denen er zum Abschied fordert:

ir sult mir senden iuwer brôt
 in der wochen zeiner stunt.
 iu wirt hie solhe gnâde kunt
 von mînen schulden, sol ich leben
 daz ir mirz gerne muget geben. (V. 84–88)

Eremitenviten verlangen dagegen von ihren heiligen Protagonisten strikte Einsamkeit und möglichst weite Entfernung von jeglicher Zivilisation und Gesellschaft; sie zeigen dabei regelrechte Exklusionsstrategien auf, die bis dahin gehen, dass wie in der Ägidiusvita, der Aufenthaltsort des Einsiedlers für Dritte nicht einmal mehr zugänglich ist: Der Eremit ist allein mit Gott.⁴⁴ Der Säufer hingegen bleibt in der Nähe der

44 Ägidius, von Beginn an mit dem Signum der Heiligkeit versehen, kehrt erst seiner Heimat den Rücken, flieht dann auch vom Bischof zu Reims in den Wald, wo er sich einem anderen Eremiten anschließt. Zuletzt, als auch hier immer mehr Gläubige zu ihm kommen, zieht er sich ganz in die Wildnis zurück. Die Aufenthaltsstätte des Ägidius, der in der Wildnis nur von einer gottgesandten Hirschkuh ernährt wird, ist dabei sogar für andere Menschen nicht mehr betretbar: Als Jäger die Hirschkuh jagen, sind sie nicht imstande, sich mehr als einen Steinwurf weit der Klause des Einsiedlers zu nähern, vgl. *Legenda aurea*, CXXIII, 14: „Canum autem nullus infra lapidis iactum sibi appropinquare ausus est, sed cum nimio ululate ad uenatores reuertebantur“. (Also geschah es, dass keiner der Hunde sich auf Weite eines Steinwurfs der Höhle zu nähern vermochte, sondern sie kehrten mit großem Geheul zu den Jägern zurück.)

menschlichen Behausungen, er fordert seine frühere Zechgemeinschaft sogar dezidiert dazu auf, den Kontakt aufrecht zu erhalten und erhält auch weiterhin regen Besuch. Als ihn die alte Lust nach dem Wein überkommt, scheint ihm eine Rückkehr in die Gesellschaft zunächst noch nicht angeraten; nach der Selbstexklusion ist eine Re-Inklusion für ihn nicht ohne weiteres möglich:

er gedahte: „ich vil tumber man
wie vahe ich nû min dinc an?
mohte ich hie wîn gewinnen,
ich enquaeme niht von hinen.
unz ich hie bin, sô bin ich wert.
ich wirde daz min niemen gert,
swenne ich zuo den liuten var“. (V. 117–123)

Da vorläufig noch der Wein zu ihm kommt, braucht er sich zunächst nicht fortzubewegen und bittet vielmehr Gott darum, ihm noch mehr Wein zu schicken:

sît ich hie gerne beliben wil
nu sende mir sin alsô vil
daz ich den lip dâmit gelabe
und ouch min ère alsô behabe
daz ich hie staete belibe. (V. 223–27)

Als ihm aber der Wein endgültig ausgeht, ist sein einziger Gedanke, sich neuen zu beschaffen, wofür er zu weit weg ist von denen, die ihn haben: „ez was ein michel unsin/ daz ich in so verre ie gesaz,/ weiz Got, ich muoz hin nâher baz.“ (V. 304–306). Zunächst geht er an den Waldrand, dann auf die bestellten Felder, zuletzt gelangt er in die Stadt, wo er sich seinen Wein verschafft, indem er anderen Zechern von Buße und Umkehr predigt, bis sie vor lauter schlechtem Gewissen ihren Wein stehen lassen. Anders als Eremiten wie Antonius und Ägidius, die sich schrittweise immer weiter von der Gesellschaft entfernen, rückt er stattdessen also immer näher wieder an sie heran. Das Märe verkehrt somit nicht nur die Verhaltensweisen des Eremiten ins Gegenteil, indem dieser seiner Schwäche gerade nachgibt und dafür sogar falsche Weissagungen im Namen Gottes macht, sondern kehrt ebenso den für derartige Legenden kennzeichnenden Exklusionsstatus des Protagonisten um. Auf diese Weise aber werden die in solchen Legenden bestehenden Normen erneut desto eindrücklicher bestätigt, denn während jene zeigen, wie von Gott benadete und auserwählte Menschen zur Heiligkeit gelangen, indem sie

sich nämlich von der Gesellschaft entfernen, führt das Märe nur das genaue Gegenteil vor: Wer nicht von Gott dazu ausersehen ist, wer statt aus Einsicht aus einer Laune der Trunkenheit einen eremitischen Lebenswandel beschließt, der wird auch seinen Schwächen schnell wieder nachgeben und statt der Verehrung als Heiliger wie jener durstige Einsiedler zuletzt nur den Spott der Übrigen erfahren: „Dô er als ein tôre begunde leben,/ dô begunden sie im alle geben/ tôren leben und tôren namen“ (V. 387–389). Die legendarische ‚Anti-Struktur‘ bestätigt daher nur ‚ex negativo‘ den üblichen Sinn- und Aussagegehalt der Legenden. Eine solche Eindeutigkeit wird nicht zuletzt auch durch die vielfachen Erzählerkommentare hergestellt, wenn der Erzähler etwa dem Entschluss des Protagonisten zur Umkehr von vornherein jegliche Ernsthaftigkeit abspricht, da dieser ausschließlich aus seiner Trunkenheit herrührt, wodurch das Scheitern des eremitischen Lebens bereits vorprogrammiert scheint.⁴⁵ Dagegen ist die Erzählebene des *Dekameron* durch die Rahmenhandlung ohnehin bereits mehrschichtig geworden, obendrein aber lassen sich die dort angebotenen Lesarten wie gesehen nicht unbedingt mit der erzählten Handlung in Deckung bringen.

Etwas anders schaut es auf den ersten Blick mit dem Märe *Die Martinsnacht* aus: Hier geht es um einen Bauern, der in der Martinsnacht zur Feier des Tages mit seinem Gesinde ein ordentliches Gelage abhält, was Viehdiebe ausnutzen, um in den Stall einzusteigen. Als der Bauer, durch verdächtige Geräusche alarmiert, nach dem Rechten sieht, zieht sich der Vorwitzigste unter den Dieben, wohl in Anspielung an die berühmte Mantelteilung des Heiligen, die Kleider vom Leib und gibt sich dem Bauern gegenüber als St. Martin aus:⁴⁶

ich bin ez, sande Martin,
und wil dir gelden dinen win,
den du getrunken hâst durch mich.
dîn trinken ist sô groezlich,
daz du durch minen willen tuost,
daz du sîn wol geniezen muost.
ez wâren diebe herkomen

45 Vgl. V. 103f.: „swie ez im diu trunkenheit geriet,/ daz er sich von den liuten schiet – nicht innere Einsicht, sondern lediglich der Alkohol bewirkt seinen Umschwung. Zuvor bereits wird seine vermeintliche Reue vom Erzähler eindeutig abqualifiziert: „noch was da unverborgen/ sîn trügenlichiu riuwe“ (V. 52f.).

46 Vgl. Shockey (2010), S. 52f.

und wolden dir hân genomen
 dîniu rinder und ander dîn guot.
 durch daz hân ich mich hergemuot,
 daz ich dîn guot unde dich
 behüeten wil (daz lâze an mich);
 des wil ich vlizicliche pflegen. (V. 51–63)

Der Bauer, ohnehin nicht mehr nüchtern, kauft ihm diese Geschichte ab, und, sein Vieh nun sicher unter dem Schutz des Heiligen wâhrend, begibt er sich wieder ins Haus und tischt noch mehr Wein auf, den er allen zu Ehren des heiligen Martin zu trinken gibt. Der Kater und Katzenjammer am nächsten Tag ist desto größer, als er entdeckt, dass alle seine Rinder fort sind, worauf seine Frau ihn entsprechend heftig wegen seiner Leichtgläubigkeit tadelt: „des was im schade und schande geschehen,/ doch klagete er michel vaster/ den schaden denne daz laster“ (V. 196–198).

Mit realen Namen und ein wenig Lokalkolorit versehen könnte man sich eine solche Geschichte auch unter Boccaccios Novellen vorstellen, zumal die schlaue Rede des Diebes einiges an Doppeldeutigkeiten zu bieten hat und wieder einmal zeigt, dass die Wahrheit verschiedene Seiten hat, je nachdem, unter welchen Voraussetzungen man geschickt formulierte Worte entsprechend unterschiedlich interpretieren kann – ähnlich hält es ja auch Ser Cepparello in seiner Beichte. Und ebenso zeigt die Novelle II,1 um Martellino, dass hinter der vorgeblichen Wunderkraft eines Heiligen der einfache Schwindel eines Menschen stecken kann. Doch die dort beobachtbare Ambiguität und die Vereinzelnung der Handlungsträger lässt sich für dieses Märe kaum konstatieren, vielmehr gibt der Erzähler in seinen Kommentaren klare moralische Wertungen, wenn er beispielsweise zur Leichtgläubigkeit des Bauern bemerkt: „daz quam von sîner trunkenheit“ (V. 85). Noch deutlicher aber ordnet das Epimythion die ganze Erzählung in den Rahmen der bekannten mittelalterlichen Moralvorstellungen: Der Erzähler betont in seiner abschließenden Auslegung, dass ein Dieb eben immer noch ein Dieb ist, wie geschickt er auch in seiner Rede vorgehen mag, dass aber der, der darauf hereinfällt, selber schuld ist: „ern triuget nieman sô vil/ sô den, der im getrûwen wil“ (V. 213f.). Anders als bei Boccaccio, wo es auf den Glauben des einzelnen ankommt, wo Martellino je nachdem Wut oder Gelächter erntet, sind die Aktanten des Stricker ganz in ihrer Welt mit ihrem Wertehorizont aufgehoben.

Diese Beobachtungen zeigen und bestätigen aufs Neue den innovativen Umgang Boccaccios mit allen Einfachen Formen, nicht nur Kasus und Exempel, sondern auch mit der Legende. Gerade hier, wo es um religiöse Grundhaltungen geht, deckt er die Vereinzelung seiner Individuen in einer unberechenbaren Welt auf, die auch durch die Religion nicht – man muss fragen: nicht mehr? – in toto erfassbar ist. Hingegen greift zwar auch die mhd. Märendichtung immer wieder Legendenthemen und -strukturen auf, ohne jedoch eine solche Infragestellung ihrer Wertvorstellungen zu unterbreiten. Ein wesentlicher Unterschied besteht nicht zuletzt darin, dass dieser Horizont zumindest in der frühen Märendichtung durch die klaren Auslegungen in Pro- und Epimythion erst richtig festgezurrert wird (geradezu exemplarisch zu sehen am Epimythion *Der Martinsnacht*, wo der Erzähler das ganze Geschehen auf eine entsprechende Deutungsebene hebt), während umgekehrt gerade die zusätzliche Ebene der Rahmenerzählung und deren Erzählerfiguren bei Boccaccio für eine gezielte Verunklärung sorgt. Zwar stehen die Stricker-Mären am Anfang der mhd. Kleinenepik, doch auch für den weiteren Verlauf des Spätmittelalters ließe sich dieses Ergebnis zu weiten Teilen aufrechterhalten: Noch Hans Folz, einer der späten Märendichter des 15. Jahrhunderts, will z. B. mit seiner Geschichte vom falschen Messias lediglich die Überlegenheit des Christentums gegenüber dem Judentum herausstellen; als Vereinzelte erscheinen hier nur die Juden, weil sie an den christlichen Werten nicht teilhaben können.

In anderen Konstellationen als der religiösen scheint mir eine Hinterfragung und Auflösung bestimmter Normen dagegen auch in der Märendichtung häufiger zu sein, beispielsweise bei Heinrich Kaufringer, der die Geschichte von der unschuldigen Mörderin wie einen Rechtskassus erscheinen lässt, bei dem am Ende jedoch die mörderische Frau in ihrem todbringenden Handeln bestätigt wird.⁴⁷ Nur selten jedoch wird eine ähnliche Form der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ (ich bleibe bei dem starken Ausdruck von Lukács) erreicht, in Kaufringers *Die drei listigen Frauen* etwa, oder beim Märe von den *Drei Mönchen zu Kolmar* des ‚Niemand‘, das die Sinnlosigkeit von Werten und Normen

47 Vgl. dazu Ruh (1984). Zuletzt hat, mit Bezug auf drei andere Mären des Kaufringers, Emmelius (2011), S. 88–113, deren Bezug zu Rechtsdiskursen herausgearbeitet.

bis ins Absurde steigert.⁴⁸ Die Märendichtung, zumal die frühe des Stricker, ist primär ausgerichtet auf eine Normvermittlung, wobei diese Normen zwar durchaus auch in Frage und zur Disposition gestellt werden können, insgesamt jedoch eher das didaktische Prinzip erzählbestimmend ist.⁴⁹

Das soll nicht heißen, dass sämtliche Stricker-Mären reine Didaxe sind, doch gerade in ihrer Komik besitzen sie einen normativen, wertbasierten Anspruch. Das gilt, wie Ines Heiser gezeigt hat, im Übrigen auch für das verbreitete legendarische Thema des Wunders, das auch sonst in der Kleinenepik des Stricker häufig auftaucht.⁵⁰ Indem der Stricker immer wieder vorführt, dass Wunder „intentional auf natürlichem Wege produziert werden können“,⁵¹ lösen sich übernatürlich erscheinende Ereignisse rational auf, so dass die Stricker-Erzählungen (insbesondere der *Pfaffe Amis*) stets auch als Aufforderung zum eigenständigen Denken aufgefasst werden können. Ein Verlust bzw. eine Ambiguisierung des Wertehorizonts, in den die Handlungsträger dieser Texte eingelassen sind, findet, anders als in den hier angeführten Novellen des *Dekameron*, jedoch nicht statt. Andererseits ist freilich auch in der direkten Boccaccio-Rezeption dieser innovative Geist nicht überall erhalten, wie auch nicht alle Novellen des *Dekameron* gänzlich einen solchen Anspruch erfüllen: Die 10. Novelle des 3. Tages z. B. erzählt, vergleichbar dem Stricker-Märe, wie ein Einsiedler beim Anblick eines jungen Mädchens schwach wird und sich mit ihr vergnügt, indem er ihr zeigt, wie man den ‚Teufel‘ in die ‚Hölle‘ schickt. Sehr viel mehr als eine erotisch-schwankhafte Erzählung, die mit der grenzenlosen Naivität des Mädchens spielt, ist das nicht, selbst wenn am Ende der Mönch das Mädchen wieder loswerden will, da nun diese von dem Spiel nicht mehr genug bekommen kann.⁵²

48 Vgl. zuletzt Waltenberger (2010).

49 Zur Normvermittlung im Märe vgl. Waltenberger (2005), S. 290; vgl. auch Grubmüller (2006^b), der einen direkten Bezug des frz. *Fabliaux* als Quelle für die Stricker-Mären ausschließt und viel stärkere Bezüge zur lehrhaften Exempeldichtung feststellt.

50 Vgl. Heiser (2008).

51 Heiser (2008), S. 170.

52 Hingegen ist Dec. VI,10, die Geschichte von Bruder Cipolla, der einer naiven Menge von Gläubigen die angebliche Reliquie des Erzengels Gabriel präsentieren will und dabei feststellen muss, dass man ihm stattdessen ein paar Kohlen untergejubelt hat, etwas anders gelagert. Hier wird nur oberflächlich das legendarische Thema wunderbarer Reliquien angeschnitten, es geht jedoch gar nicht um deren – vermeintliche

Das aber untermauert letztlich nur, wie einzigartig der neue Blick Boccaccios auf die Welt seiner Figuren ist: Nicht jede seiner Geschichten kann die Welt, aus der er herauszutreten im Begriff ist, überschreiten, diejenigen aber, die das tun, gehören zweifelsohne zu den faszinierendsten des *Dekameron*.

oder tatsächliche – Wunderkraft (die gar nicht zur Disposition steht), sondern vielmehr darum, dass man dem törichten Volk mit einer gewitzten Ausrede letztlich alles glaubhaft machen kann: So wie Bruder Cipolla denn die Kohlen kurzerhand als Reliquien vom Rost des hl. Laurentius bezeichnet. Ein Wertehorizont, der das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen auslotet, wird dabei nur am Rande tangiert, hier geht es vielmehr darum, dass die Menge die bewusst falsch präsentierten Zeichen auch unhinterfragt falsch interpretiert. Dec. II,1 lässt hingegen unterschiedliche Deutungsmuster zu: Martellinos Treiben wird aufgedeckt und von den erbosten Gläubigen als Frevel, von Sandro Agolanti dagegen als komisch gewertet, und genau das Fehlen von Eindeutigkeit macht den Reiz dieser Novelle aus – IV,10 könnte hingegen auch einfach als Exempel für die Dummheit der Masse gelesen werden.

Bibliographie

Primärquellen

- Boccaccio, Giovanni: Decameron. Hg. von Vittore Branca. 5. Auflage. Mailand 1998.
- Boccaccio, Giovanni: Decameron. Zwanzig ausgewählte Novellen. Italienisch/Deutsch. Hg. und übersetzt von Peter Brockmeier, Stuttgart 1988.
- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Band 1: Erster bis fünfter Tag, Band 2: Sechster bis zehnter Tag. Übersetzt von Ruth Macchi. Berlin 1999.
- Jacopo da Varazze: Legenda Aurea. Hg. von Paolo Giovanni Maggioni, Florenz ²1998.
- Der Stricker: Verserzählungen I. Hg. von Hanns Fischer. 5., verbesserte Auflage besorgt von Johannes Janota. Tübingen 2000.

Forschungsliteratur

- Almansi, Guido: The writer as liar. Narrative technique in the ‚Decameron‘, London/Boston 1974.
- Bausinger, Hermann: Art. ‚Einfache Form(en)‘. In: Enzyklopädie des Märchens 3, 1981, Sp. 1211–1226.
- Cottino-Jones, Marga: An Anatomy of Boccaccio’s Style. Neapel 1968.
- Daxelmüller, Christoph: Art. ‚Exemplum‘. In: Enzyklopädie des Märchens 4 (1984), Sp. 627–649.
- de’ Negri, Enrico: The Legendary Style of the Decameron. In: Romanic Review 43 (1952), S. 166–189.
- Demm, Eberhard: Zur Rolle des Wunders in der Heiligkeitskonzeption des Mittelalters. In: Archiv für Kulturgeschichte 57 (1975), S. 300–344.
- Emmelius, Caroline: Kasus und Novelle. Beobachtungen zur Genese des ‚Decameron‘ (mit einem generischen Vorschlag zur mhd. Märendichtung). In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 51 (2010^a), S. 45–74.
- Emmelius, Caroline: Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin/New York 2010^b.
- Emmelius, Caroline: Der Fall des Märe: Rechtsdiskurs und Fallgeschehen bei Heinrich Kaufinger. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 41 (2011), S. 88–113.
- Fido, Franco: The Tale of Ser Ciappelletto (I.1). In: The Decameron First Day in Perspective. Volume One of the Lecturae Boccaccii. Hg. von Elissa Weave. Toronto u. a. 2004, S. 59–76.
- Gemeinhardt, Peter: Die Heiligen. Von den frühchristlichen Märtyrern bis zur Gegenwart. München 2010.
- Gier, Albert: Art. ‚Novelle‘. In: Enzyklopädie des Märchens 10 (2002), Sp. 120–126.
- Gier, Albert: Art. ‚Novellistik‘. In: Enzyklopädie des Märchens 10 (2002), Sp. 134–148.

- Grubmüller, Klaus: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle. Tübingen 2006^a.
- Grubmüller, Klaus: Zum Verhältnis von ‚Stricker-Märe‘ und Fabliau. In: Die Kleinepik des Strickers. Texte, Gattungstraditionen und Interpretationsprobleme. Hg. von Emilio González u. Victor Millet. Berlin 2006^b, S. 173–187.
- Heinzle, Joachim: Maerenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinepik. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 107 (1978), S. 121–138.
- Heiser, Ines: Wunder und wie man sie erklärt. Rationale Tendenzen im Werk des Strickers. In: Wolfram-Studien 20 (2008), S. 161–175.
- Hoffmeister, Winfried: Religion und Integration in Strickers ‚Eingemauerte Frau‘. In: Mediävistik 5 (1992), S. 71–77.
- Jauss, Hans-Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. In: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–76. Hg. von Hans-Robert Jauss. München 1977, S. 9–47.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen 1972.
- Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005.
- Lukács, George: Die Theorie des Romans. Frankfurt/Main 1988.
- Müller, Jan-Dirk: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den ‚Drei listigen Frauen‘. In: Philologische Untersuchungen gewidmet Elfriede Stutz zum 65. Geburtstag. Hg. von Alfred Ebenbauer. Wien 1984, S. 289–311.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. München 1969.
- Ó Cuilleainín, Cormac: Religion and the Clergy in Boccaccio's Decameron. Rom 1984.
- Rosso, Luigi: Ser Ciappelletto. In: Boccaccios Decameron. Hg. von Peter Brockmeier. Darmstadt 1974, S. 231–231.
- Ruh, Kurt: Kaufingers Erzählung von der ‚Unschuldigen Mörderin‘. In: Kleine Schriften. Hg. von Volker Mertens. Bd. 1, Berlin/New York 1984, S. 170–184.
- Shockey, Gary C.: „Vrumecheit unt Spil“. Symbols of iconoclastic ‚moraliteit‘ in Stricker's ‚Die Martinsnacht‘ and ‚Die gemauerte Frau‘. In: Intertextuality, reception, and performance. Interpretations and texts of medieval German literature (Kalamazoo papers 2007–2009). Hg. von Sibylle Jefferis. Göppingen 2010, S. 49–61.
- Spinette, Alberte: Art. ‚Boccaccio‘. In: Enzyklopädie des Märchens 2 (1979), Sp. 549–561.
- Stierle, Karl Heinz: Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (Poetik und Hermeneutik; Band. 5), S. 437–375.

- Thomé, Horst und Winfried Wehle: Art. ‚Novelle‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2 (2007), S. 725–731.
- von Moos, Peter: Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die ‚historiae‘ im ‚Policraticus‘ Johanns von Salisbury. Hildesheim 1988.
- Waltenberger, Michael: Situation und Sinn. Überlegungen zur pragmatischen Dimension märenhaften Erzählens. In: Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg von Elizabeth Andersen u. a. Berlin/New York 2005, S. 287–308.
- Waltenberger, Michael: Der vierte Mönch zu Kolmar. Annäherungen an die paradoxe Geltung von Kontingenz. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Hg. von Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin. Göttingen 2010, S. 224–244.
- Wetzel, Hermann H.: Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5 (1981), S. 393–414.
- Wetzstein, Thomas: Heilige vor Gericht. Das Kanonisationsverfahren im Spätmittelalter. Köln u. a. 2004.
- Ziegeler, Joachim Art: Art. ‚Maere‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 2 (2007), S. 517–520.

Elisa Pontini (Bremen)

Die Überlieferung des Decameron in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert*

Der italienische Renaissance-Humanismus übt einen starken Einfluss auf die deutsche Literatur aus. Neben der lateinischen Kunstprosa, die dennoch mit gelehrten Kreisen verbunden bleibt, finden durch die Übersetzung in die deutsche Volkssprache auch italienische Texte in Deutschland eine große Verbreitung. Das Beispiel *par excellence* bietet Boccaccios *Decameron*.¹

Boccaccio verfasst sein Werk zwischen 1348 und 1353;² dieses wird erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts durch einen hinter dem Pseudonym „Arigo“³ verborgenen Autor ins Deutsche übertragen. Mit Ausnahme einer französischen Übersetzung, die bereits 1414 durch Laurent de Premierfait entsteht⁴ und 1485 in Paris zum ersten Mal erscheint,⁵ erfolgen die Übersetzung und Drucklegung in weitere europäische Volkssprachen erst später: Dies zeigt sich insbesondere am Beispiel von Spanien, den Niederlanden und England. Die älteste bekannte spanische Übersetzung⁶ ist in einer Handschrift aus der Mitte

* Für die Anregung zu diesem Thema – insbesondere zur Untersuchung der zwei unten genannten Drucke – und die wertvollen Hinweise bedanke ich mich bei Michael Dallapiazza. Der folgende Aufsatz beruht auf meinem im Rahmen der Bamberger Boccaccio-Tagung gehaltenen Vortrag und wird bis auf kleine Korrekturen und Erweiterungen unverändert wiedergegeben.

1 Ein weiteres Beispiel für ein aus dem Italienischen übersetztes Werk bietet Arigos *Blumen der Tugend* (*Fiore di virtù*).

2 Vgl. Monostory (1971), S. 43–44. Monostory macht darauf aufmerksam, dass diese These in der Forschung mehrmals und auf verschiedene Weise in Zweifel gezogen wurde; u. a. wird betont, dass „mehrere Novellen schon lange vor der *Decamerone*-Idee dem Dichter bekannt waren“ (S. 44).

3 Vgl. Arigos *Decameron*, zitiert nach Kellers Ausgabe (1860): *han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn wöllen* (A 17, 29–30).

4 Vgl. Ineichen (1983), S. 54. Dazu auch Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 159.

5 Vgl. Bacchi Dellalega (1875), S. 64. Dazu auch Wilhelm (1997), S. 160.

6 Ineichen (1983) weist auch auf eine katalinische Übersetzung (1429) hin (S. 55). Vgl. dazu auch Wilhelm (1997), S. 160.

des 15. Jahrhunderts überliefert und enthält nur 50 Novellen,⁷ die erste bekannte Gesamtübertragung wird hingegen 1496 in Sevilla gedruckt.⁸ Die älteste bis heute tradierte niederländische Übersetzung ist in einem Druck aus dem Jahr 1564 zu finden,⁹ während die ersten Belege einer Übertragung ins Englische auf das Jahr 1620 zurückgehen.¹⁰ Nach der Bewilligung zur Drucklegung kommt in London die erste Übersetzung heraus.¹¹ Die verzögerte Entstehung und Erscheinung der *Decameron*-Übersetzungen machen deutlich, dass eine Überlieferung und Rezeption des Werks in ganz Europa erst verhältnismäßig spät erfolgten. Im Folgenden konzentriert sich die Analyse ausschließlich auf die Überlieferung der deutschen *Decameron*-Übersetzung.

Die erste Ausgabe von Arigos *Decameron* erscheint undatiert in Ulm¹² in Johann Zainers Druckwerkstatt und ist gemäß der letzten Untersuchungen und typographischen Befunde auf die Jahre 1476–1478 zurückzuführen.¹³ Das Fehlen von handschriftlichen Fassungen vor der Erstausgabe könnte darauf hinweisen, dass Entstehung und Drucklegung der Übersetzung zeitlich nah beieinander liegen.¹⁴ Die bis heute erhaltenen Handschriften lassen sich in der Tat auf einen späteren Zeitraum datieren und überliefern ausschließlich Textfragmente. Alle Bruchstücke sind zwischen der zweiten Hälfte des 15. und dem 17. Jahrhundert entstanden:¹⁵ Zwei Fragmente bestehen lediglich aus 10 Blättern und enthalten ein Inhaltsverzeichnis zu den Novellen,¹⁶ zwei weite-

7 Vgl. Ineichen (1983), S. 55–56.

8 Vgl. Ineichen (1983), S. 56. Dazu auch Bacchi Dellalega (1875), S. 70; Wilhelm (1997), S. 160.

9 Vgl. Ineichen (1983), S. 56. Dazu auch Bacchi Dellalega (1875), S. 73.

10 Vgl. Ineichen (1983), S. 57. Dazu auch Flood: *Early Editions* (1986), S. 77; Wilhelm (1997), S. 160.

11 Vgl. Ineichen (1983), S. 57.

12 Am Ende einiger Exemplare der Erstausgabe ist zu lesen: *Geendet seliglichen zu Vlm*. Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 224–225.

13 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 65. Dazu auch Bolsinger (1998), S. 11 Anm. 1.

14 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 72.

15 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 777–780. Dazu auch Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 224.

16 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 346; 777–779. Dazu auch Wetzel (1965), hier bes. S. 57; Wolf (2007), S. 73. Es handelt sich um das verschollene Fragment MS. 31 aus der Privatsammlung von Eduard Langer (Braunau, Böhmen) und das Fragment aus der Privatsammlung von Gerhard Eis (Heidelberg Nr. 109). Es ist zu vermuten, dass die beiden Bruchstücke identisch sind (vgl. Rubini Messerli [2012], S. 777–778) und dass das Fragment MS. 31 nach dem zweiten Weltkrieg „in den Besitz von Gerhard Eis übergang“ (Rubini Messerli [2012], S. 346 Anm. 634).

re ergänzen handschriftlich kleinere Teile des Ulmer Drucks¹⁷ und im fünften Bruchstück (dem Wiener Bruchstück 2792 [Philol. 57]) sind die Novellen IV, 3 – VIII, 10 erhalten.¹⁸

Arigos Übersetzung wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts – nach der Erstaussgabe – nur noch einmal verlegt: 1490 ließ Anton Sorg in seiner Druckwerkstatt in Augsburg die zweite Ausgabe drucken. Dies wurde in der Forschung oft als Zeichen des Misserfolgs des Werks betrachtet.¹⁹ Dabei hätte auch der sprachliche Mangel der Übersetzung eine bedeutende Rolle gespielt, welche mehrmals als ungenau, „wörtlich, hart und steif“²⁰ bezeichnet wurde.²¹ Diese Annahmen können anhand der *Decameron*-Überlieferung im folgenden Jahrhundert widerlegt werden: Nach Sorgs Ausgabe erscheint Arigos Übersetzung mindestens vierzehnmal „zwischen 1509 und 1593, mit einer Fortsetzung bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts“.²² Solche Zahlen beweisen eine bereits hohe Auflagedichte und gelten für diese Zeit als großer Erfolg.²³ Es muss in der Tat festgehalten werden, dass die Drucklegung eines Werks hohe Kosten mit sich brachte und dass sich nur die wohlhabendsten Kreise eine solche Ausgabe leisten konnten. Und obwohl das *Decameron* 1559 im Index der verbotenen Bücher aufgelistet war, werden neue Ausgaben weiterhin auf den Markt gebracht.²⁴ Der „triumphale[...] Einzug [des *Decameron*] in Deutschland“²⁵ bleibt somit unbestritten.²⁶

17 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 777; 780. Dazu Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 224. Die oben beschriebenen Fragmente tragen folgende Signaturen: Heidelberg UB, G 2927 Ink.; Berlin SB, Ink. 216.

18 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 779–780. Dazu Wetzel (1965), hier bes. S. 56–57; Menhardt (1960), S. 302.

19 Vgl. Hess (1975), S. 60–61. Hess bezieht sich auf die *Griseldis* (X, 10) in Arigos *Decameron* und ist der Ansicht, dass die zehnte Novelle des zehnten Tages bzw. das Gesamtwerk „kein Druckerfolg“ (S. 60) wurde. Bertelsmeier-Kierst (1988) widerspricht dieser Auffassung: „Arigos Übersetzung war nicht unbeliebt, sondern als Buch im 15. Jahrhundert einfach noch sehr teuer“ (S. 69).

20 Panzer (1961), S. 50.

21 Vgl. Hirdt: *Studien über Petrarca* (1976), S. 39. Dazu Ehrismann (1959), S. 665–666: Er bezeichnet Arigos Stil als „ungenau, sprachwidrig und fehlerhaft“ (S. 666).

22 Grubmüller (2010), S. 171.

23 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 69; S. 159.

24 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 158.

25 Hirdt: *Studien über Petrarca* (1976), S. 39.

26 Dallapiazza (1987) weist darauf hin, „daß Boccaccio in Deutschland offenbar [...] vor allem wegen des *Decamerone* einen Namen hatte“ (S. 116).

Die Zentren der *Decameron*-Überlieferung in Deutschland sind auf wenige Städte begrenzt.²⁷ Nach der Erstausgabe in Ulm wird das Werk einmal in Augsburg, zwischen 1509 und 1561 mehrmals in Straßburg und zwischen 1566 und 1646 mindestens zehnmal in Frankfurt herausgebracht.²⁸ Ab der Mitte des 16. Jh. verlagert sich die ‚Hauptstadt der Überlieferung‘ von Straßburg nach Frankfurt.²⁹

Es wurde mehrfach auf einen unbefriedigenden Forschungsstand zu den deutschen *Decameron*-Drucken hingewiesen. Flood hat sich z. B. diesbezüglich aussagekräftig geäußert:

„Ich vermisse nämlich überhaupt eine seriöse Beschäftigung mit der primären Stufe der Rezeption, also mit der Rezeption der *Decameron*-Übersetzung durch die Verleger, die einen ungeheuren Einfluß auf die Gestaltung des Textes nehmen.“³⁰

Der vorliegende Aufsatz hat nicht den Anspruch, sich mit einer erschöpfenden Untersuchung der Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts zu beschäftigen. Im Folgenden soll nur eine exemplarische Analyse zu zwei Drucken durchgeführt werden, um den Stand und die Besonderheiten der *Decameron*-Überlieferung in Deutschland zu jenem Zeitpunkt zu veranschaulichen. Wie am Anfang bereits erwähnt wurde, sollen die Drucke von 1509 und 1535 untersucht werden. Beide erschienen in Straßburg, die Ausgabe von 1509 bei Johann Grüninger und die von 1535 in Jakob Cammerlanders Druckwerkstatt. Die zwei Drucke weisen zahlreiche Eigenheiten auf und erweisen sich demnach als interessant für eine genauere Untersuchung. In die Analyse werden sowohl die Rahmenhandlung als auch einzelne Novellen miteinbezogen, sodass am Ende ein Gesamtbild der Ausgaben gewonnen werden kann.

27 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 158.

28 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 781–809.

29 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 158.

30 Flood: *Boccaccios ‚Decamerone‘* (1988), S. 202.

Der *Decameron*-Druck von 1509³¹

In einem Zeitraum von zehn Jahren erscheint das deutsche *Decameron* in Grüningers Druckwerkstatt zweimal: Der Ausgabe von 1509 folgt 1519 eine neue Auflage. Beide beruhen auf Sorgs Druck (1490)³² und sind bis auf wenige kleinere Änderungen identisch.³³

Der Druck von 1509 bietet eine größtenteils getreue Wiedergabe des Sorgschen Textes, welcher seinerseits Arigos Übersetzung fast „wörtlich [folgt]“.³⁴ Wie Sorgs Ausgabe lässt der Druck von 1509 die zehnte Novelle des siebten Tages (VII, 10) aus. Im Text selbst ist nicht angekündigt, dass die Novelle VII, 10 weggelassen wird. Der neunten Novelle folgt sogleich die Rahmenhandlung des siebten Tages, in der von der *brigata* und ihrem Zeitvertreib nach dem ganztägigen Geschichtenerzählen berichtet wird, und so endet der siebte Tag. Im abschließenden Inhaltsverzeichnis wird dennoch auf die fehlende Novelle hingewiesen: *Die x. histori ist vberbliben vmb vil büberey willen so darinn begriffen was*. Die Auslassung wird hier deutlich begründet: Zu ‚viel Büberei‘, d. h. viele große Übeltaten seien darin enthalten; daher wurde die Novelle zensiert.³⁵

Bolsinger spricht diesbezüglich von einer ‚Zensurinstanz‘: „Der Leser wird so direkt mit einer Art Zensurinstanz konfrontiert, die über den moralischen Wert eines Textes urteilt und diesen bewusst vorenthält.“³⁶ Höchstwahrscheinlich diente eine solche Auslassung dazu, den Leser bzw. Zuhörer auf den unmoralischen und anzüglichen Inhalt dieser (und vieler anderer) *Decameron*-Geschichte(n) aufmerksam zu machen.

31 Zur Verfügung stand das Exemplar der UStB Köln Ad+S762.

32 Online zugänglich war das Exemplar der StB Västerås (Schweden) Ink. 34.

33 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 235.

34 Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 234. Es handelt sich dabei nicht genau um eine wörtliche Wiedergabe von Arigos Übertragung. Sorgs Ausgabe stellt eine Revision dar: Fehler wurden korrigiert und weitere kleinere Änderungen wurden vorgenommen (z. B. im Satzbau und im Falle von unklaren Stellen). Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 359.

35 Die Novelle VII, 10 könnte einen blasphemischen Charakter in zweierlei Hinsicht zeigen: Einerseits stirbt in der Erzählung einer der zwei Hauptcharaktere, erscheint seinem Freund im Traum drei Tage nach dem Tod und berichtet ihm vom Leben im Jenseits, was als Nachahmung von Jesu Auferstehung und/oder ironisierende Darstellung der Visionsliteratur interpretiert werden kann; andererseits inszeniert die Novelle eine Gevatternliebe, welche als schwere Sünde gilt – eine Patenschaft wurde im Mittelalter in der Tat als Verwandtschaft verstanden. Vgl. Theisen (1996), S. 522. Dazu auch Flood: *Boccaccios ‚Decamerone‘* (1988), S. 205; Bolsinger (1998), S. 23–24.

36 Bolsinger, S. 24.

Außer dieser Weglassung sind im Druck alle weiteren Novellen sowie die Vorrede, die *conclusione* (Nachwort) und die Rahmenerzählungen zu den einzelnen Tagen und Novellen enthalten. Wie Bertelsmeier-Kierst bereits betont hat, wurde Grüningers Ausgabe in der Forschung keinesfalls gerechtfertigt als „gekürzt[...]“³⁷ oder als „eine Auswahl aus dem Gesamtwerk“³⁸ bezeichnet.³⁹

Die Besonderheit dieses Drucks besteht hauptsächlich darin, dass am Ende der meisten Novellen ein Vierzeiler eingefügt wird.⁴⁰ Oft weisen die Vierzeiler eine moralisierende Tendenz auf:⁴¹ Sie kommentieren die Novellen⁴² und lenken diese „in eine pragmatische Richtung“.⁴³ An einigen Stellen sollen die Charaktere z. B. als Vorbild dienen, an anderen wird im Gegensatz dazu ihr Verhalten getadelt und als warnendes, abschreckendes Beispiel vorgeführt. In der Tat wird der Leser bzw. Zuhörer oft auf falsches, sich selbst und anderen schadenes Handeln hingewiesen und – manchmal durch eine direkte Anrede (*du/ir*), manchmal impliziter – zur Besserung aufgerufen. Ein moralisierender Vierzeiler ist u. a. am Ende der Novelle V, 9, der berühmten Falkennovelle, zu finden. Aus Liebe zur Monna Giovanna verschwendet Federigo degli Alberighi all sein Gut und ist sogar gewillt, seinen wertvollen Jagdfalken zu opfern, um so um die geliebte Frau zu werben. Giovanna interessiert sich anfangs nicht für Federigo, wird dennoch schließlich seine Ehrenhaftigkeit erkennen und ihn heiraten. Der Vierzeiler hebt das vorbildliche Verhalten Federigos hervor, die Großmut und Selbstlosigkeit, für die am Ende die verdiente Belohnung erhalten wird:

Alsus wölt diser erlich sein
 Das genoß er biß an das end hyneyn
 Her vmb so biß nit karg zü eren
 So mag dein glück gar lang zeit weren

Am Beispiel Federigos wird der Leser aufgefordert, nicht *karg* zu sein: Daraus entsteht ein lang andauerndes Glück. Aus dem Vierzeiler der

37 Monostory (1971), S. 64.

38 Hess (1975), S. 61.

39 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 174.

40 Irrtümlicherweise wurde in der Forschung behauptet, dass am Ende jeder Novelle ein Vierzeiler zu finden sei. Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 174; 235.

41 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 174; 235. Dazu auch Kocher (2005), S. 474.

42 Vgl. Kocher (2005), S. 474.

43 Kocher (2005), S. 474.

Novelle X, 1 ist in ähnlicher Weise eindeutig zu schließen, dass Aufrichtigkeit immer belohnt wird. Der Vierzeiler beginnt wie folgt: *Getreuer dienst findt all zeit lon / Als ir gar vil vernommen hon*. Der Hauptcharakter der Erzählung zeichnet sich durch tadelloses Verhalten aus und wird letztendlich für seine Treue geehrt.

Ein weiteres Beispiel zeigt die achte Novelle des ersten Tages (I, 8). Hier wird vom geldgierigen Erminio erzählt, der den tugendhaften Herrn Guglielmo Borsiere zu sich einlädt. Erminio fragt seinen Gast, was er auf eine Wand in seinem Saal malen lassen könnte. Es sollte sich um eine *cosa alcuna che mai più non fosse stata veduta* (I, 8, 13)⁴⁴ handeln. Darauf antwortet Herr Borsiere: „*Messere, cosa che non fosse mai stata veduta non vi crederei io sapere insegnare [...]; ma, se vi piace, io ve ne insegnerò bene una che voi non credo che vedeste giammai [...]* Fateci dipignere la *cortesìa*“ (I, 8, 14; 16).⁴⁵ Erminio begreift den Sinn von Borsieres Worten und errötet vor Scham. Mit folgendem Vierzeiler schließt die Novelle in Grüningers Ausgabe:

Wol het der bedacht in kurtzen
Dem andern die karcckheit vßwurtzen
Das auch mancher bedörfft noch wol
Der da karg ist mit reichtum vol

Boccaccio will durch seine Novelle die Klugheit und Promptheit von Borsieres Rede hervorheben und somit auf die Wirksamkeit scharfsinniger Antworten verweisen. Borsiere gelingt es, den geizigen Erminio zu beschämen, der sich seines ‚Makels‘ auf diese Weise bewusst wird. Grüningers Ausgabe akzentuiert durch den Vierzeiler die Botschaft der Novelle: Borsieres Absicht besteht darin, Erminio seinen Geiz auszutreiben (*karcckheit vßwurtzen*). Eine kritische Tendenz und eine implizite Ermahnung (nicht geizig zu sein) sind hier deutlich erkennbar.

Neben der Neigung, durch zahlreiche Vierzeiler eine Lehre zu erteilen, ist jedenfalls auch eine unterhaltende Komponente – wie es in Boccaccios Novellen der Fall ist – zu erkennen. Es besteht ein „Urbedürfnis [...], sich

44 Der italienische Originaltext wird nach Brancas Ausgabe (2001), die neuhochdeutsche *Decameron*-Übersetzung nach Witte (2012) zitiert; „etwas [...], was noch niemals dagewesen ist“ (S. 76).

45 „Herr, etwas noch nie Dagewesenes getraue ich mich nicht zu ersinnen [...] Wollt Ihr aber, so will ich Euch etwas angeben, das meines Wissens bei Euch noch nicht dagewesen ist [...] Laßt die Freigebigkeit malen“ (S. 76).

und andere [mit Literatur] zu erheitern.“⁴⁶ Das witzige, scherzhafte Erzählen spielt auch hier eine bedeutsame – und an manchen Stellen überwiegende – Rolle. Einige Vierzeiler scheinen in der Tat eher komisch zu wirken und bieten manchmal lebenspraktische Hinweise, die dennoch keine (echte) Moral enthalten. Dies lässt sich beispielsweise an der Novelle VI, 1 beobachten. Die Erzählung handelt von Madonna Oretta, die mit einigen Edelleuten einen langen Spaziergang auf dem Land unternimmt. Ein *cavaliere* (Ritter) schlägt Madonna Oretta vor, sie mit einer Geschichte zu unterhalten, um ihr die Zeit zu verkürzen. Die Dame nimmt gerne das Angebot an. Sobald sie aber bemerkt, wie ungeschickt der Mann erzählt, bittet sie ihn mit klugen Worten, seine Geschichte zu unterbrechen. Der Novelle schließt sich folgender Vierzeiler an:

Wer also bald wol mercken kan
Als vil dan dise fraw hat gethan
Die rede abstalt in andern sinn
Hilfft etwan wol on grossen gewinn

Betont werden hier der Scharfsinn und die Schlagfertigkeit der Frau, von denen sie einen *grossen gewinn* hat. Neben dem praktischen Vorteil (*gewinn*), den Orettas Klugheit mit sich bringt, wirkt der Vierzeiler gleichzeitig auch humorvoll.

Ein ähnlicher Fall ist auch in der Novelle II, 10 zu finden:

Hie merckent auff ir frawen vnd man
Nit nempt euch vnglicher gselschaft an
Es kumpt gewonlich leid dar nach
Als meister Riciardo geschach

Es wird an dieser Stelle abgeraten, sich einen viel jüngeren Partner/eine viel jüngere Partnerin auszusuchen, weil daraus nur Leid und Anstrengungen entstehen können – wie das Beispiel von Meister Riciardo deutlich gezeigt hat. Neben dem nützlichen Hinweis löst der Vierzeiler bzw. die Novelle das Lachen der Rezipienten aus.

Wie oben bereits erwähnt wurde, sind nicht am Ende jeder Novelle Vierzeiler eingefügt worden. Es stellt sich die Frage, aus welchem Grund an einigen Stellen kein Spruch zu finden ist.

Die Novelle VI, 7 bietet ein Beispiel dafür: Hier endet die Erzählung originalgetreu mit den Worten Sorgs bzw. Arigos. Die Novelle erzählt

46 Straßner (1968), S. 11.

von einer Frau, Madonna Filippa, die Ehebruch begeht. Dank einer klugen Rede gelingt es ihr, sich der Todesstrafe zu entziehen und das bisher gültige Gesetz ändern zu lassen: Eine Todesstrafe ist ab diesem Zeitpunkt nur für diejenigen Frauen vorgesehen, die ihre Männer um Geld betrügen. Die Tatsache, dass die Novelle den ungestraften Ehebruch der Frau thematisiert, könnte dafür verantwortlich sein, dass an dieser Stelle kein moralisierender Vierzeiler vorhanden ist. Vermutlich hätte der Redaktor daraus keine Lehre für sein Publikum ableiten können. In vielen Novellen werden dennoch ähnliche Fälle von Untreue und falschem Verhalten behandelt und diese trotzdem auch mit einem Vierzeiler abgeschlossen.

Ein weiteres Beispiel für einen fehlenden Vierzeiler bietet die Novelle VI, 5. Die Geschichte erzählt von Messer Forese da Rabatta, „Fundgrube der Rechtsgelehrsamkeit“,⁴⁷ und dem weitbekannten Maler Giotto, die sich auf der Rückkehr von der Stadt Mugello befinden. Aufgrund eines plötzlichen Gewitters sind sie vom Regen ganz durchnässt und vom Schlamm beschmutzt. Messer Forese beobachtet seinen Freund und macht sich über sein „unscheinbares Aussehen lustig.“⁴⁸ Giotto antwortet seinem Mitreisenden schlagfertig und macht ihn gleichermaßen auf sein miserables Aussehen aufmerksam. Auch an dieser Stelle wird kein Vierzeiler angefügt. Wie im Falle der Novelle VI, 1 wäre es hier ebenfalls möglich gewesen, auf den feinen Scharfsinn eines der Charaktere (hier Giotto) oder beispielsweise auf das ‚warnende‘ Prinzip „Wie du mir, so ich dir“ hinzuweisen – das Boccaccio am Ende der Novelle bereits andeutet.

Anhand der aufgeführten Beispiele ist schwer festzustellen, warum an einige Novellen kein Vierzeiler angehängt wurde. Eine systematische Untersuchung wäre wünschenswert und könnte möglicherweise Aufschluss darüber bringen, warum an zahlreichen Stellen ein Vierzeiler vorhanden ist und an einigen wenigen Stellen nicht. Es ist zu vermuten, dass die Auslassung einiger Vierzeiler (wie die Weglassung der Novelle VII, 10) auf die Aufmerksamkeit der Leser bzw. Zuhörer abzielt: Der

47 Witte (Übers.), S. 517. Im italienischen Text wird Forese folgenderweise bezeichnet: *armario di ragione civile* (VI, 5, 5).

48 Witte (Übers.), S. 517. In Boccaccios Originaltext ist zu lesen: *la sparuta apparenza dell'altro [...] morde* (VI, 5, 1).

Rezipient wird aufgefordert, sich aktiv mit den Erzählungen auseinanderzusetzen und eine Botschaft daraus zu entnehmen. Die fehlenden Schlussbetrachtungen sollen jeden zum Nachdenken anregen: Die Beurteilung wird an einigen Stellen dem Leser überlassen. Ein ähnlicher Aspekt wird im letzten Vierzeiler des Drucks – welcher gleich nach dem Nachwort und vor dem *Register diß Büchs* vorkommt – hervorgehoben:

Mit freüden mag man diß büch lesen
 Es findt ein yeder für seyn wesen
 Wie er sich sol darinnen halten
 Mit got vil vbels von im schalten

Hier wird sowohl auf die unterhaltende als auch auf die lehrhafte Absicht der Geschichten aufmerksam gemacht: Jeder sollte das Werk *mit freüden* lesen und aus den Novellen ableiten, wie er *vil ubels* [...] *schalten* (vertreiben) kann. Es wird besonders betont, dass sich *yeder* die Moral aussuchen kann/soll, die zu seinem eigenen *wesen* am besten passt.

Wie oben angesprochen wurde, werden bezüglich der Rahmenerzählung keine erheblichen Änderungen vorgenommen. Sowohl die Vorrede als auch der Schluss des Werks sind beibehalten und ebenso wird die Rahmenhandlung zu den einzelnen Tagen und Novellen wiedergegeben. Keine relevanten Reduzierungen, sondern nur kleine sprachliche Eingriffe und geringe Abweichungen sind – sowohl in der Rahmengestaltung als auch in den Novellen – zu bemerken.

Viele von diesen Änderungen lassen eine ‚Emendierungstendenz‘⁴⁹ erkennen. Direkt vor der Vorrede ist beispielsweise im italienischen Originaltext Boccaccios Widmung an Galeotto zu lesen. In Grüningers Druck wird an dieser Stelle ein Satz eingefügt: *Durch welche hystorien ein yetlich mensch sich baß mag bewarn vor manchen lüstigen <f>ünden*⁵⁰ *der welte*. Durch die erzählten Novellen wird dem Leser bzw. Zuhörer das falsche Verhalten (insbesondere die *lüstigen fünden*) warnend vor Augen geführt, sodass er daraus das korrekte, richtige Benehmen ableiten kann und sich dementsprechend verhalten kann. Ein weiteres Beispiel dafür bietet die Überschrift zur Novelle I, 1. Bei Grüninger wird Herr

49 Ineichen (1983) spricht von einer „Emendierungstradition“ in Bezug auf die deutschen *Decameron*-Drucke (S. 56).

50 Bertelsmeier-Kierst (1988) schreibt *sünden* (S. 235). Im Kölner Druck ist eher ein *f* (*fünden*) zu lesen. *vunt* heißt im Mittelhochdeutschen ‚Kunstgriff‘, ‚List‘, ‚Trick‘: Vgl. Lexer (1992), Bd. 3 Sp. 569–570. Die zugrunde liegende Botschaft ändert sich allerdings nicht.

Chapelet als *falscher Notari* vorgestellt. Bei Sorg und Arigo wurde im Gegensatz dazu auf das qualifizierende Adjektiv *falsch* verzichtet: Im Druck von 1509 weiß der Leser bzw. Hörer im Voraus, wie er die Geschichte zu verstehen hat. In der Novelle IX, 2 werden bei Grüninger dagegen – anders als bei Arigo und Sorg – die Adjektive *edel* und *selig* (A 553, 34; 36) in Bezug auf die junge Nonne ausgelassen. Diese hatte ihren Geliebten bei sich versteckt und sich mit ihm in ihrer Zelle vergnügt: Solches Benehmen war wahrscheinlich keinesfalls als lobenswert zu betrachten, sodass die zwei Adjektive beseitigt wurden.

Bei den sprachlichen Änderungen handelt es sich in der Regel um Unterschiede in Wortwahl und Satzbau, Umformulierungen oder kleine Emendationen. Viele der in der Erstausgabe (Arigo) vorhandenen Fehler hatte der Redaktor von Sorgs Druck bereits getilgt.⁵¹ Hier werden an einigen Stellen weitere kleine Verbesserungen vorgenommen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Druck von 1509 – außer wenigen Eingriffen – den Sorgschen bzw. Arigoschen Text zum größten Teil getreu wiedergibt. Die Einfügung von Vierzeilern sowie die zahlreichen Zusätze und Auslassungen lassen den Eindruck gewinnen, dass sich der Redaktor/Verleger insbesondere „gegen die zu lockeren Sitten und die ‚vil buberey‘ [wendet], die Boccaccio in seinen Novellen angeblich anbringt.“⁵² Neben der expliziten Orientierung, die viele Vierzeiler bieten, wird der Leser bzw. Zuhörer dennoch auch zum Weiterdenken aufgefordert. Die Auslassung einiger Vierzeiler ruft ihn auf, das Erzählte auf das in der Gesellschaft gültige Normensystem zu beziehen und daraus die richtige Botschaft zu erschließen. Dem Rezipienten ist somit mehrmals die Verantwortung für die Auswertung der Geschichten überlassen.

51 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 359.

52 Ineichen (1983), S. 56.

Der Cammerlander-Druck (1535)⁵³

Aufgrund der Tatsache, dass der Druck von 1535 als Vorlage für die späteren *Decameron*-Ausgaben und -Bearbeitungen dient, kann er als wichtigster Druck des 16. Jahrhunderts betrachtet werden. Der Druck beruht auf Grüningers zwei Auflagen von 1509 und 1519⁵⁴ und wird höchstwahrscheinlich von Jacob Vielfeld revidiert und lektoriert, der in diesen Jahren in Cammerlanders Druckwerkstatt tätig ist.⁵⁵

Wie Kocher zu Recht hervorgehoben hat, stellt der Druck von 1535 „eine starke, nicht nur sprachliche Bearbeitung von Arigos Übersetzung dar“:⁵⁶ Neben Änderungen an der sprachlichen Ausgestaltung des Textes ist der Druck vor allem auch durch Reduktionen gekennzeichnet.

Bei den zahlreichen sprachlichen Eingriffen in Cammerlanders Ausgabe handelt es sich um kleine Emendationen und Verbesserungen sowie Abweichungen in Wortwahl und Satzbau. Ein Beispiel dafür bietet die Konstruktion in Grüningers Ausgabe *dise tödliche pestilentz soliche vergiff macht vnd krafft hat in anspringen von einem zü dem anderen* (IIIra, 3–6), die hier zu *diese [...] krafft hatt / das sie von eynem zü dem anderen sprang* wird. Im Satz *die kinder verliessen vater vnd müter* (Grüninger IIIva, 5–6)⁵⁷ gibt der Bearbeiter des Cammerlander-Drucks beispielsweise dem Verb *flohen* den Vorzug.

Mehrgliedrige Wendungen – die bei Arigo oftmals erscheinen und an mehreren Stellen auch bei Grüninger auftauchen⁵⁸ – werden hier vielfach beseitigt. Sichtbar ist dies z. B. bei der Beschreibung der Pest: Diese wird bei Arigo und Grüninger mit den Worten *dise wunder vnd experientz* (Grüninger, IIIra, 15-16) beschrieben, im Druck von 1535 ist sie hingegen durch das Pronomen *Solchs* ersetzt. Auf ähnliche Weise wird die Nebeneinanderstellung der zwei Adverbien *weit vnd ver* (Grüninger, IIIra, 37) bei Cammerlander ausschließlich auf *weit* reduziert.

Neben den kleineren sprachlichen Eingriffen ist im Druck auch die oben bereits angesprochene Tendenz zur Reduzierung deutlich erkenn-

53 Zur Verfügung stand das Exemplar der HAB Wolfenbüttel 155.2 Quod. 2° (2).

54 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 235.

55 Vgl. Rubini Messerli (2012), S. 23. Dazu auch Wenzel (1891).

56 Kocher (2005), S. 421.

57 Unterstreichungen hier und in der Folge von mir, E.P.

58 Rubini Messerli (2012) weist darauf hin, dass in Sorgs Ausgabe eine Tendenz erkennbar ist, mehrgliedrige Wendungen zu reduzieren (S. 360).

bar. Obwohl die Novellen größtenteils getreu wiedergegeben werden, wird hier gegenüber Grüningers Text mehrfach umformuliert und gekürzt. Dies ist u. a. in der Novelle I, 8 zu sehen:

*Nit allein ander leüte ze eren /
er den seckel enge hielte / sunder
in allen dingen die zû seinem
eigen leyb gehorten / vnd das
wider alle lobliche gewonheit die
gemeinglich alle sich adelich
kleiden. Das er vmb seiner
grossen geitigkeit willen nit tûn
mocht / des selben gleichen in
essen vnd trincken*

(Grüninger, XVIIvb, 28–35).

*Nit alleyn ander leut zû ehren / er
den seckel eng hielte / sunder in
allen dingen / die auch zû seinem
eygen leip gehorten / Darumb er
sich nit kleydet adelisch / nit asse
vnd tranck nach noturfft*

(Cammerlander, XIVv, 16–19).

An dieser Stelle wird die Figur von Erminio de' Grimaldi geschildert, ein geiziger und geldgieriger Kaufmann. Der Bearbeiter des Cammerlander-Drucks kürzt die Beschreibung, indem er den Vergleich zwischen Herrn Erminio und den Genuesern – die sich gewöhnlich adelig kleiden – auslässt. Gleichermaßen wird auch an folgender Stelle Erminios Rede vollständig übersprungen:

*Doch seytenmal es eüwer
gefallen / ist so sol ych euch
lernen des ich gelaube ir nye mer
gesehen habt / Herr Erminio
balde sprach des bit ich euch
früntlich sagt mir etwz aber der
antwort nit wartet / bald sprach
/ Lassen die edelen miltikeit mit
irer tugent in eüwern schönen
sal machenn*

(Grüninger, XVIIIra, 37–43).

*Doch seitmal es euwer gefallen ist /
so sol ich euch lernen / deß ich
glaub / ir nie mer gesehen habt /
Lassent die edle miltigkeyt mit
ihrer tugent in ewern schönen saal
machen*

(Cammerlander, XVr, 3–5).

Zweifellos werden die erheblichsten Änderungen an der Rahmenhandlung vorgenommen. Nicht nur Boccaccios Vorrede und sein Nachwort werden vollständig ausgelassen, sondern auch die Rahmenerzählung der einzelnen Tage und Novellen wird stark reduziert. Ein Beispiel dafür bietet der Rahmen zur zweiten Novelle des neunten Tages (IX, 2), die

auf einen einzigen Satz gekürzt wird: *Darnach gebot die kónigin fraw Elise / das sie der gsagten fabel nachfolget / die war gehorsam vnd sprach [...] (CLXXXIIr, 1–2)*. Der Kommentar der *brigata* zur vorigen Novelle, die Arigo und Grüningers Ausgabe getreu wiedergeben, wird hier weggelassen: Elisa fängt gleich mit ihrer Erzählung an. Ein ähnlicher Fall liegt in der achten Novelle des ersten Tages (I, 8) vor. In einem einzigen Satz wird der Anfang der Erzählung angekündigt: *Der glichter auff den geitz sagt fraw Laureta auch ein kurtze histori (XIVv, 12)*. Sowohl die Reaktionen und Kommentare der *brigata* über die vorhergehenden Erzählungen als auch die Einleitung in die darauffolgenden Novellen werden im Druck nicht aufgegriffen. In der Novelle IX, 2 erläutert Elissa z. B. vor dem Erzählbeginn das Thema ihrer Novelle und deutet sie:

Vnd euch wol wüssend ist wie der vnweisen person vil sein / die da ander leüt meisteren wöllen / vnd sich selber weder regieren noch straffen kunden / nach dem ir in meiner histori hören wert / Es begibt sich dick dz die / die sich am weißten duncken sich toechter dan ander leüt finden / als dan eyner würdigen ebtissin züstund / die sich weiser dan Sibylla sein daucht (Grüninger CXCIra, 5–13).

Die Torheit der Äbtissin steht im Mittelpunkt. Die Zuhörer werden am Beispiel der Erzählung wohl bemerken können, wie oft Menschen – die sich als überlegen und weiser präsentieren – selbst töricht handeln. Anhand der aufgeführten Beispiele wird erkennbar, dass der Rahmen der einzelnen Novellen „sich lediglich [...] auf die Funktion der Geschichtenübergabe“⁵⁹ reduziert. Die reflexiven Teile bleiben im Druck ausgeschlossen: Die unterschiedlichen Bemerkungen und Ansichten der Mitglieder der *brigata* sowie eventuelle Schlüssel für die Interpretation der Geschichten sind hier nicht mehr vorhanden. Offensichtlich wird den Novellen eine größere Bedeutung als ihrer *cornice* (Rahmen) zugeschrieben.

Auch die Rahmengestaltung der einzelnen Tage wird an mehreren Stellen reduziert. Die Pestbeschreibung ist z. B. in der Einleitung in den ersten Tag stark gekürzt. Desgleichen kommt auch in der Einführung zum zweiten Tag vor: Die detaillierte Darstellung des Zusammenseins der *brigata* wird hier nur angedeutet und die Gespräche der zehn jungen Leute werden – bis auf die Themenwahl der Erzählungen vonseiten der Königin – vollständig weggelassen.

59 Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 236.

Auffällig ist, dass der Cammerlander-Druck Boccaccios Vorwort auslässt und eine neue Vorrede einfügt: *Vorred Johannis Boccatii vber sein Büch von der Newen zeitung an Leser*. Diese wird zwar Boccaccio „in den Mund gelegt[...]“,⁶⁰ stellt aber ein ganz neues Vorwort dar. Hier ist deutlich der Versuch des Redaktors/Verlegers zu erkennen, sich vor einer möglichen Kritik am unzüchtigen Inhalt vieler Novellen zu schützen,⁶¹ da er sich ihres anzüglichen Charakters scheinbar selbst bewusst ist. Dazu bedient er sich der Metapher des Schuhmachers, der seinen Kunden „eine große Auswahl an Schuhen anbietet“,⁶² sodass sich jeder das passende Paar aussuchen kann. Hiermit wird betont, dass jeder Leser bzw. Zuhörer einerseits verschiedene Interessen haben kann⁶³ und dass er andererseits selbst in der Lage sein sollte, das Richtige vom Falschen zu unterscheiden.⁶⁴ Die Verantwortung für das Erzählte und seine Interpretation wird allein dem Rezipienten auferlegt: *Auß eyner blümen nemen die bienen honig / vnd die spinnen gifft*. Diese Metapher illustriert deutlich, dass aus den Geschichten unterschiedliche Botschaften entnommen werden können: „Allein seine [des Lesers bzw. Zuhörers] Haltung und moralische Integrität bestimmen das richtige Verstehen der Texte.“⁶⁵

Am Ende der Vorrede wird noch einmal explizit hervorgehoben: *Also hab ich Johannes Boccatius nitt diese meine fabeln darumb geschriben / das mann ihnen in böß nachfolgen soll / sunder das meiden / vnd den güten tugend nachfolgen*. Der Rezipient soll ausschließlich den *güten tugend* nachfolgen, die in den Novellen thematisiert werden. Auch in diesem Druck ist anscheinend eine belehrende Funktion zu erkennen,⁶⁶ welche sich an die unterhaltende Komponente anschließt: Im Titelblatt wird darauf hingewiesen, dass die hundert Novellen *kurtzweilig zů lesen* seien.

60 Bolsinger (1998), S. 21.

61 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 236. Dazu auch Bolsinger (1998), S. 22; Kocher (2005), S. 421. Bertelsmeier-Kierst macht darauf aufmerksam, dass Boccaccios Nachwort im *Decameron* in gleicher Weise eine Verteidigungsrede darstellt. Cammerlanders Vorrede bleibt dennoch – trotz einiger Ähnlichkeiten – selbständig (S. 236).

62 Bolsinger (1998), S. 22.

63 Bolsinger (1998), S. 22.

64 Vgl. Kocher (2005), S. 421. Kocher legt an dieser Stelle den Akzent auf die „hohe[n] Interpretationsleistungen“ (S. 421), die Boccaccios Geschichten vom Leser erfordern.

65 Bolsinger (1998), S. 23.

66 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 236.

Trotz der oben genannten Auslassungen und Reduzierungen wird der gesamte Novellenzyklus mit Ausnahme der Novelle VII, 10 beibehalten. Im Gegensatz zu Grüningers Ausgabe von 1509 ist hier die Auslassung der zehnten Erzählung gleich im Text angekündigt und begründet: *Nu was es an Dioneo dieser tagreyß das ende zû geben / das thet er treulich // aber mit schâlen schwenken außgericht / darumb wirt sein Fabel hie nit gemelt.* Es wird an dieser Stelle eindeutig hervorgehoben, dass die Novelle aufgrund ihres Inhalts gestrichen wurde.

Anhand der durchgeführten Analyse kann festgestellt werden, dass Arigos *Decameron* der Ausgangspunkt für eine breite Überlieferung ist. Obwohl eine deutsche *Decameron*-Übersetzung erst spät entsteht, sind vielfältige Neuauflagen bis ins 17. Jahrhundert zu finden, was keineswegs auf eine geringe Ausbreitung des Werks hindeutet. Der Erfolg des *Decameron* in Deutschland ist somit nicht zu bezweifeln.

Am Beispiel der zwei untersuchten Drucke lässt sich zudem sagen, dass die Überlieferung des deutschen *Decameron* zahlreiche Besonderheiten aufweist: Einerseits werden in der Ausgabe von 1509 Vierzeiler am Ende der meisten Novellen eingefügt, andererseits ist im Cammerlander-Druck die Reduzierung der Rahmenhandlung von großer Bedeutung. Die an den zwei Drucken vorgenommenen Änderungen lassen vielerlei Rückschlüsse auf die Überlieferung und Rezeption des Werks in Deutschland zu. Grüningers Ausgabe setzt in der Tat ein starkes Rezeptionssignal für das deutsche Publikum – insbesondere – durch seine Vierzeiler. Während Boccaccio auf eine direkte und eindeutige Belehrung verzichtet, rücken im Druck von 1509 moralisierende Züge stärker in den Vordergrund: „Die interpretatorische Offenheit, die dem *Decameron* Boccaccios eigen ist, wird damit eingeschränkt“.⁶⁷ Dennoch wird nicht an alle Novellen ein Vierzeiler angefügt: Dies – zusammen mit der Auslassung der Novelle VII, 10 – zeigt, dass auch das Weiterdenken der Rezipienten erwartet wird. Der dem Publikum vorliegende Text bietet nicht immer eine eindeutige Orientierung zur Interpretation der Novellen, sondern erfordert die Mitarbeit der Leser.

Im Cammerlander-Druck wird dieser Aspekt weiter akzentuiert: Die Verantwortung für die Interpretation verlagert sich vollständig hin zum Rezipienten. Er muss aktiv werden, um die richtige Botschaft der Ge-

67 Kocher (2005), S. 474.

schichten zu erkennen und zu verstehen. Seinerseits bereitet der Cammerlander-Druck außerdem den Weg für die Schwanksammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts: Durch die starke Verkürzung der Rahmengestaltung bleibt das *Decameron* als „einheitliches [und geschlossenes] Ganzes“⁶⁸ nicht mehr bestehen und nähert sich somit einer Novellensammlung an.⁶⁹

Den Schlusspunkt der Arigo-Überlieferung stellt die Ausgabe von 1646 dar,⁷⁰ die – nach den erheblichen im Cammerlander-Druck vorgenommenen Änderungen – den „einheitliche[n] Charakter des *Decameron* vollständig zerstört“:⁷¹ Neue, nicht zum ursprünglichen Werk gehörende Novellen werden hier eingefügt.⁷²

68 Hirdt: *Boccaccio und die deutsche Kurzprosa* (1981), S. 29.

69 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 236.

70 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 237.

71 Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 237.

72 Vgl. Bertelsmeier-Kierst (1988), S. 237.

Bibliographie

Primärquellen

Edierte Quellen

Arigo: Decameron von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (= BLV 51).

Boccaccio, Giovanni: Decameron. Hg. von Vittore Branca. 8. Aufl. Milano 2001.

Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Aus dem Italienischen übers. von Karl Witte. 3. Aufl. Frankfurt am Main 2012.

Drucke

Arigo: Decameron. Augsburg: Anton Sorg, 1490 [StB Västerås: Ink. 34]

Arigo: Decameron. Straßburg: Johann Grüninger, 1509 [UStB Köln: Ad+S762].

Arigo: Decameron. Straßburg: Jakob Cammerlander, 1535 [HAB Wolfenbüttel: 155.2 Quod. 2° (2)].

Forschungsliteratur

Bacchi Dellalega, Alberto: Bibliografia boccaccesca. Serie delle edizioni delle opere di Giovanni Boccacci latine, volgari, tradotte e trasformate. Bologna 1875.

Bertelsmeier-Kierst, Christa: ‚Griseldis‘ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (= GRM-Beiheft 8).

Bolsinger, Claudia: Das *Decameron* in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin/Bern u. a. 1998.

Dallapiazza, Michael: ‚Decameron‘ oder ‚De claris mulieribus‘? Anmerkungen zur frühesten deutschen Boccaccio-Rezeption. In: ZfdA 116 (1987), S. 104–118.

Ehrismann, Gustav: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. 2. Teil: Die mittelhochdeutsche Literatur, Schlußband. München 1935. Unveränderter Nachdr. München 1959.

Flood, John L.: Early Editions of Arigo's Translation of Boccaccio's ‚Decameron‘. In: Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conor Fahy. Hg. von Anna Laura Lepschy, John Took und Dennis E. Rhodes. London 1986, S. 64–88.

Flood, John L.: Boccaccios ‚Decamerone‘ in Deutschland und in England. Buch- und rezeptionsgeschichtliche Miscellen. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987. Hg. von Klaus Grubmüller, L. Peter Johnson und Hans-Hugo Steinhoff. Paderborn 1988, S. 201–212.

Grubmüller, Klaus: Griseldis in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts. In: Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne. Hg. von Achim Aurnhammer und Hans-Jochen Schiewer. Berlin/New York 2010 (= Frühe Neuzeit 146), S. 171–180.

- Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ‚Griseldis‘. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (= MTU 43).
- Hirdt, Willi; Horst, Rudiger: Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur. Heidelberg 1976 (= Beihefte zum Euphorion 8).
- Hirdt, Willi: Boccaccio und die deutsche Kunstprosa des 16. Jahrhunderts. In: Handbuch der deutschen Erzählung. Hg. von Karl Konrad Polheim. Düsseldorf 1981, S. 28–36.
- Ineichen, Gustav: Bibliographische Notizen zu den ersten Übersetzungen des *Decameron*. In: *Iberoromania* 18 (1983), S. 53–63.
- Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005 (= Beihefte zum Daphnis 38).
- Menhardt, Hermann: Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Bd. 1. Berlin 1960, S. 302.
- Monostory, Denes: Der *Decamerone* und die deutsche Prosa des XVI. Jahrhunderts. The Hague/Paris 1971.
- Panzer, Georg Wolfgang: Annalen der ältern deutschen Litteratur oder Anzeige und Buchbeschreibung derjenigen Bücher welche von Erfindung der Buchdruckerkunst bis MDXX in deutscher Sprache gedruckt worden sind. Bd. 1. Nürnberg 1788. Unveränderter Nachdr. Hildesheim 1961.
- Rubini Messerli, Luisa: Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.–17. Jahrhundert), 2 Bde. Amsterdam/New York 2012 (= Beihefte zum Daphnis 45).
- Straßner, Erich: Schwank. Stuttgart 1968.
- Theisen, Joachim: Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept. Tübingen/Basel 1996.
- Wenzel, Bernhard: Cammerlander und Vielfeld. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts. Berlin 1891.
- Wetzel, Klaus: Zur Überlieferung der ersten deutschen Übersetzung von Boccaccios *Decameron*. In: *Leuvense Bijdragen* 54 (1965), S. 53–62.
- Wilhelm, Raymund: Die frühen Übersetzungen des *Decameron* zwischen Sprachgeschichte und Textgeschichte. Zur Kanonisierung eines sprachlich-literarischen Modells. In: *Romanistisches Jahrbuch* 48 (1997), S. 157–182.
- Wolf, Jürgen: Nachrichten aus dem Berliner Handschriftenarchiv I. In: *ZfDA* 136 (2007), S. 72–78.

Hilfsmittel

- Anderson, Robert R.; Goebel, Ulrich; Reichmann, Oskar (Hg.): Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. 13 Bde. Berlin/New York 1989
- Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig 1872–1878. Nachdr. Stuttgart 1992.

Roberto De Pol (Genova)

„Confect mit Parmesan Käs“

Zur ersten deutschen ‚Übersetzung‘ des *Corbaccio*

0 Zu den Boccaccio-Übersetzungen

Um die ausländische Rezeption eines Autors in der Frühen Neuzeit zu untersuchen, ist es meiner Meinung nach angebracht, zuerst in Betracht zu ziehen, wann und wie die Texte dieses Autors in die Sprache der rezipierenden Kultur übersetzt wurden. Denn die zunehmenden wirtschaftlichen Aspekte der literarischen Zirkulation und das Aufkommen neuer Leserkreise, die weder das Latein noch andere Fremdsprachen lesen konnten, mussten notwendigerweise für die Aufnahme jedes fremdsprachigen Autors Übersetzungen von dessen Werken immer unerlässlicher werden lassen. Diese Übersetzungen gaben sich implizit oder explizit für die originalen Werke aus, ersetzten sie tatsächlich bei den der Sprache des Originals nicht mächtigen Lesern und bildeten somit wegen ihrer angeblich objektiven (in der Tat aber subjektiven, durch viele Faktoren bedingten) Vermittlungsfunktion einen wichtigen Markstein in der jeweiligen Rezeptionsgeschichte.

Freilich sind solche ‚Übersetzungen‘ in der Frühen Neuzeit kommunikative Erscheinungen, die manchmal unseren modernen Begriffsbestimmungen, besonders was die semantische Äquivalenz betrifft,¹ keinesfalls entsprechen, so dass sie eher als mehr oder weniger freie ‚Umarbeitungen‘ ihrer Vorlagen zu bezeichnen wären, obwohl sie zur Zeit ihrer Abfassung als ‚Übersetzungen‘ galten oder sich als solche ausgaben. Trotzdem muss man sie mit den originalen Werken vergleichen

1 Nach Lamping (2005), S. 449–450 „läßt sich [die Übersetzung] im näheren durch zwei allg. Merkmale charakterisieren: 1. durch den expliziten Bezug auf jeweils einen anderen Text, der in der Regel – außer bei intralingualen Ü[bersetzung]en – ein fremdsprachiger u. – außer bei Selbstübersetzungen – auch ein (aus der Sicht des Übersetzers) fremder Text ist; 2. durch ein Verhältnis der Äquivalenz zwischen Ü[bersetzung] u. Vorlage, das sich von der Intention des Übersetzers her erklärt, die Vorlage soweit als möglich in seiner Sprache zu reproduzieren“.

dürfen, ohne sich dabei von der schon mehrmals beklagten Unzulänglichkeit des uns zur Verfügung stehenden Vokabulars („treu“, „frei“ usw.) abschrecken zu lassen, denn die Feststellung, *ob* und gegebenenfalls *wie* Original und Übersetzung in der Bedeutung voneinander abweichen, bleibt die notwendige Voraussetzung dafür, dass man auf mögliche Ursachen und kulturelle Bedingungen dieser Abweichungen und damit der Rezeption eines Textes zu sprechen kommen kann.

Zwischen dem ausgehenden 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden die meisten Werke von Boccaccio übersetzt: vor allem der *Decameron*, vereinzelt Novellen, der Roman *Filocolo* und lateinische Schriften, wie *De casibus virorum illustrium* und *De remediis utriusque fortunæ*, so dass man annehmen darf, dass die von Boccaccio eingeführten oder innovativ behandelten Motive und Erzählsituationen seit spätestens der Mitte des 16. Jahrhunderts durch diese früheren Übersetzungen und deren Nachdrucke zu Lektüre und Nachahmung nunmehr verfügbar waren. Dagegen erschien die erste deutsche Übersetzung des *Corbaccio* erst 1660, also verhältnismäßig spät.

1 Zum *Corbaccio*

Der *Corbaccio* ist eine um die Mitte des 14. Jahrhunderts verfasste frauenfeindliche Prosasatire, die der Forschung mehrere teils noch unge löste Probleme bereitet: Nach wie vor umstritten sind nämlich die genaue Zeit ihrer Abfassung, die Bedeutung des Titels und die Frage, ob diese Schrift mit dem Leben des Autors in Verbindung zu bringen ist.²

Nunmehr gesichert scheint dagegen, dass der *Corbaccio* „ein enzyklopädisches Reservoir literarischer Motive“³ ist. Die meisten von diesen Motiven stammen aus dem Mittelalter: so die frauenfeindliche Schmähung, das Motiv der wollüstigen Witwe und die „visio per somnium“; der Titel selbst weist wahrscheinlich auf eine symbolische Bedeutung des

2 Für eine knappe aber ausführliche Darstellung verweise ich auf Natali (1992), besonders S. VII–XXVI. Diese Ausgabe werde ich später als *Corbaccio* zitieren. Herkömmlicherweise wird diese Schrift in die Jahre 1354–55 datiert, nach Padoan (1963), S. 223 wurde sie „um 1365 oder vielleicht auch kurz vorher“ verfasst, nach Castiglia (2011), S. 23 „zwischen 1361 und 1363“.

3 So Barberi-Squarotti (1992), S. 557: „enciclopedia di reminiscenze di motivi letterari“.

„corvo“ (des Raben) hin, die schon in den mittelalterlichen Bestiarii zu finden ist.⁴

Mir scheint zu unserem Zweck wichtig festzustellen, dass der Boccaccio des *Corbaccio* ein ganz anderer Autor ist (oder mindestens zu sein scheint), als der überall in Italien und in Europa berühmte Verfasser des *Decameron*. Der Autor des *Corbaccio* scheint nämlich eher dem Mittelalter als der Renaissance und dem Humanismus zugewandt oder zugehörig zu sein, so dass Johannes Hösle es „befremdlich“ fand, dass derselbe Autor des *Decameron* den *Corbaccio*, diese „in der Tradition der mittelalterlichen Misogynie verfasste bitterböse antifeministische Prosaschrift“ geschrieben haben sollte.⁵ Obwohl frauenfeindliche Motive genauer betrachtet schon im *Decameron*⁶ und in den lateinischen Mustersammlungen vorhanden waren, mit dem *Corbaccio* hätte sich Boccaccios Position hinsichtlich der Liebe und den Frauen gegenüber nach Roberto Mercuri in das Gegenteil verkehrt.⁷ Wenn das stimmt, so könnte diese Divergierung in der Auffassung der Liebe und der Frauen schon eine hypothetische Begründung für die auffällige Verspätung der deutschen Übersetzung dieser Schrift liefern: Der im ausgehenden 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland verbreitete, übersetzte, gelesene und nachgeahmte Boccaccio wäre nämlich der humanistische Biograph klassischer Helden und Heldinnen, der Autor des *Filocolo*, des ersten italienischen Liebesromans, und vor allem der lustige, derb wirkende Novellenerzähler. Der knapp achtzig Jahre umfassende Zeitraum der Erstellung deutscher Übersetzungen dieser Schriften, besonders der Novellen, reichte aus, um die textuelle Grundlage für diese erste Boccaccio-Rezeption zu schaffen. Von dieser ersten Rezeption blieb der *Corbaccio* aber gerade wegen seiner „rückständigen“, mittelalterlichen, frauenfeindlichen Züge ausgeschlossen. Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts schien dann der andere, bis dahin vernachlässigte oder gar unbekannte Boccaccio in Deutschland aktuell werden

4 So Castiglia (2011), S. 41–59 und 75–90. Zum Titel siehe auch Rossi (1962), S. 383–390.

5 Hösle (1995), S. 46.

6 Castiglia (2011), S. 51–57.

7 Mercuri (1987), S. 256 sieht im *Corbaccio* einen „ribaltamento e una netta sconfessione del Decamerone“, nach Battaglia Ricci (2000), S. 846 sind die zwei Schriften „assolutamente antitetiche sul piano ideologico, culturale, fantastico“.

zu können, so dass eine deutsche Übersetzung des *Corbaccio* abgefasst und gedruckt wurde:

Irr-Garten | der Liebe: | samt angehengtem | Liebes-Gespräch. | Giovanni Boccaccio. | aus | Italianischer: in Teutsche | Sprache übersetzt/ | durch | J. M. D. | [Verzierung] | Frankfurt | In Georg Müllers Verlag. | Bey Egidius Vogeln gedr. | [Trennlinie] | M DC LX.⁸

Diese erste Übersetzung hatte entweder den Bedarf nach sprachlicher Vermittlung des *Corbaccio* im deutschsprachigen Raum aus eigenen Kräften völlig gedeckt, oder aber der *Corbaccio* hatte in dieser oder trotz dieser Übersetzung keinen großen Erfolg bei den deutschsprachigen Lesern, denn sie fand anscheinend keine große Verbreitung: Das Buch ist heute nur in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und in der Yale University Library zu finden, es wurde in den folgenden 247 Jahren weder nachgedruckt noch durch eine neue Übersetzung ersetzt. Erst in jüngerer Zeit erfreute sich der *Corbaccio* einer großen Verbreitung in den deutschsprachigen Ländern. Mir sind nämlich sogar *drei* aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammenden Übersetzungen bekannt:

Das Labyrinth der Liebe: Il Corbaccio. Eine Schmähschrift gegen ein übles Weib. Übersetzt von Wilhelm Printz. Leipzig, Zeitler 1907 [im Folgenden als *Printz* zitiert]

Der Irrgarten der Liebe [übersetzt und bearbeitet von Wolfgang Sorge]. Berlin, Verlag Neues Leben, o. J. [1912: im Folgenden als *Sorge* zitiert. Dieser Titel steht auf der Buchdecke und in den Katalogeintragungen. Die innere Titelseite trägt aber den Titel: Der Krächzer. Eine Schmähschrift gegen ein übles Weib. Das Buch wurde in Berlin vom Hyperion Verlag 1918, 1928 und 1930 wieder gedruckt]

Der Pechvogel. Il Corbaccio. Übertragen von Max Cemna. Titel und Schmuckbuchstaben zeichnete Leopold Fuchs, Hannover, Banas & Dette, 1920 [im Folgenden als *Cemna* zitiert]

Es würde sich lohnen, der Frage nachzugehen, warum der *Corbaccio* zwischen 1907 und 1920 gleich dreimal in Deutschland neu übersetzt, veröffentlicht und noch bis 1930 nachgedruckt wurde, später gar nicht mehr und vorher nur einmal, nämlich 1660, das würde hier aber den Rahmen meiner Untersuchung sprengen.

⁸ Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart: Fr.D.oct.4681. Im Folgenden als *IG* zitiert.

2 Zur ersten deutschen *Corbaccio*-Übersetzung

2.1 Zum ersten „*Corbaccio*“-Übersetzer

Der im Titelblatt der Übersetzung durch die Anfangsbuchstaben „J. M. D.“ angegebene Übersetzer wird von Frank-Rutger Hausmann⁹ und im Katalog der Landesbibliothek Stuttgart als ein sonst unbekannter „Johann Mackle Doktor“ aufgelöst.

Dieser Johann Mackle oder Makle übersetzte auch die pseudoboccalinische Schrift *La segreteria di Apollo che segue gli Ragguagli di Parnaso del Bocalini* von Antonio Santacroce, die zuerst 1653 in Amsterdam (eigentlich Leiden), aber in demselben Jahr und im folgenden auch in Venedig nachgedruckt wurde:¹⁰

Des Apollo | Geheimschreib-| Kammer- | welche auf des Parnassus |
Zeitungen | TRAJ. BOCCALINI | folget / Übersesetzt durch Johann
Makle. Frankfurt/ in Georg Müllers Verlag, 1661.¹¹

Zwei Jahre später und bei dem selben Verleger erschien Mackles Übersetzung von Arcangela Tarabottis *La semplicità ingannata*, zuerst unter dem Anagramm Galerana Baratotti 1654, also posthum, in „Leida appresso Gio. Sambix“ (eigentlich bei Elvezier) gedruckt:¹²

La Semplicita Ingannata, | Das ist: Die betrogene Einfalt/ | durch
Galerana Baratotti italianisch beschieben/ anez gehochdeutschet von
Johan Makle. M. Frankfurt, in Georg Müllers Verlag MDCLXIII.¹³

Mackle ist aber in den meisten deutschen Bibliothekskatalogen vor allem als Übersetzer zweier Reiseberichte französischer Autoren verzeichnet,¹⁴ welche zusammen in einem 1667 in Frankfurt gedruckten Buch erschienen:

-
- 9 Hausmann (1992), S. 168–169.
 - 10 Siehe Limentani (1957), S. 69–90. Diese Schrift wurde in den *Index librorum prohibitorum* des Papstes Innocenz XI. (Ausgabe Rom 1685) aufgenommen.
 - 11 BSB München (L. eleg. m. 141), HAB Wolfenbüttel (M: Lk 900), ThULB Jena (12 Polit. II. 47) BL London (000098658), Wurt. LB Stuttgart in zwei Exemplaren (Allg. G. oct. 244 und HB 2588), LBS Halle-Merseburg (Pon II d 1661).
 - 12 Über diese scharfe Kritik der venezianischen Nonne an der Praxis, überzählige Töchter gegen deren Willen in ein Kloster zu sperren, siehe Bortot (2007), S. 21–152.
 - 13 HAB Wolfenbüttel in zwei Exemplaren (A: 138.21.1 Eth. (2) und M: QuN 1048 (4)); LMU München (8 Vetus 932), ThULB Jena (12 Theol. XXXVIII, 45 (1)) und University of Michigan Library (BX 4220. I8 T3715 1663).
 - 14 Antoine de Brunel verfasste den spanischen (*Voyage d'Espagne curieux, historique et politique, fait en l'année 1655*, Paris 1665; Paris 1666; Cologne 1666 und 1667) und

Reyse-Beschreibung/ | Nacher | Spanien: Voll artiger Geschichten und | merckwürdiger Welt-Klugheiten / | Deren | Beygefüget eine nacher | Engelland/ | In welcher viel Dinge berührt | werden/ den Stand der Wissenschaften | und der Religion/ auch andere merckwürdige | Materien betreffend/ | Beyde | Anfangs in Frantzösischer Sprach beschriben | anjetzo in das Teutsche übersesetzt: | Durch | Johann Mackle/ D. | [kleine Verzierung] | Frankfurt | In Verlegung Johann Georg Schiele/ | Buchhändlers. | [Trennlinie] | M DC LXVII.¹⁵

Unsere 1660 gedruckte deutsche *Corbaccio*-Übersetzung wäre also als das erste Produkt der Übersetzungstätigkeit von Johann Mackle anzusehen, einer Tätigkeit, die sich in der relativ kurzen Zeitspanne zwischen 1660 und 1667 erschöpfte und sich anscheinend in zwei Schaffensperioden konzentrierte: zuerst (1660, 1661 und 1663) wurden für den Frankfurter Verleger Georg Müller drei literarische Texte aus dem Italienischen übersetzt und dann (1667) für den Frankfurter Verleger Johann Georg Schiele zwei Reiseberichte aus dem Französischen, die in einem einzigen Band veröffentlicht wurden.

2.2 Zum Verleger

Wie Alberto Martino (2013) in seiner großangelegten und erschöpfenden Untersuchung über die Verbreitung des Pikaro-Romans im deutschsprachigen Raum zeigte, hing die Entscheidung, ob ein fremdsprachiger Text ‚treu‘ übersetzt oder ‚frei‘ umgearbeitet wurde, in der Frühen Neuzeit meist nicht von der persönlichen Bildung und der eigenen Absicht des Übersetzers, sondern von den marktstrategischen Erwägungen des Verlegers ab. Diese Entscheidung hatte meiner Meinung nach auch mit der tatsächlichen oder intendierten Gattungszugehörigkeit des zu vermittelnden Textes zu tun.

Der Verleger Georg Müller scheint 1652 bis 1677 in Frankfurt/M. tätig gewesen zu sein, die von 1684 bis 1687 und von 1697 bis 1727 in derselben Stadt ebenfalls unter dem Verlegernamen „Georg Müller“

Samuel Joseph Sorbière den englischen Reisebericht (Relation d'un voyage en Angleterre, Paris 1664; Cologne 1666).

15 NSUB Göttingen (2 Mikrofiche-Ausgaben unter den Signaturen: 8 ITIN I, 1507 und 8 J GENT 1691 (3)), HAB Wolfenbüttel (Signatur: M: Gi 335), BSB München (Signatur: It.sing. 839 aber Verlust), Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Signatur: HB 4463), ThULB Jena (Signatur: 12 Bud. Hisp.9), SLUB Dresden (Signatur: Hist. Hisp.1103.m), ONB Wien (Signatur: 36349-A).

gedruckten Bücher müssen seinen Nachfahren zugeschrieben werden und werden also von mir nicht berücksichtigt.¹⁶

Die meisten in der Zeit von 1652 bis 1677 von Georg Müller gedruckten Bücher (24 von insgesamt 27 Titeln) waren auf die Vermittlung von Sachwissen (6 historische,¹⁷ 4 juristische,¹⁸ 3 rhetorisch-stilistische Handbücher,¹⁹ 3 sonstige Sachbücher,²⁰ 1 politische Sentenzensammlung, 1 philosophisches Handbuch)²¹ und von religiösen oder moralischen Lehren (5 Religions- oder Andachtsbücher und 1 moralischer Traktat)²² ausgerichtet.

Bemerkenswert ist, dass die drei einzigen in dieser Zeitspanne von Georg Müller gedruckten Texte (Boccaccios *Corbaccio*, Santa Croces pseudoboccalinische Schrift und Tarabottis *La semplicità ingannata*), welche – modern ausgedrückt – die „Geltungsschwäche herrschender Systeme“ aufdecken,²³ das heißt irgendwie kritisch wirken sollten, aus Italien kamen, von Mackle übersetzt und in einer relativ kurzen Zeitspanne (1660–1663) veröffentlicht wurden, so dass sie einen inhaltlich

-
- 16 Von den zwischen 1684 und 1727 in Frankfurt unter dem Verleger- oder Druckername „Müller“ veröffentlichten 12 Büchern sind die meisten auch juristische, naturwissenschaftliche, religiöse und historische Sach- bzw. Handbücher. Erst 1727 erschien ein literarischer Text, nämlich die in Frankfurt und Leipzig von einem Johann Müller gedruckte zweite Auflage des galanten Romans *Liebes-Intrige der Baronesse von Degenfeld* (des Levinus von Ambeer, Pseud. vom Juristen Immanuel Weber, 1659–1726).
- 17 Die zuerst 1657 erschienene und dann 1675 nachgedruckte Übersetzung von Tacitus' Schriften von Carl Melchior Grodnitz von Grodnau (einem Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft); Curtius Rufus: *De gestis Alexandri Magni* (zuerst 1658, dann 1672 und 1673 in einer von Johannes Loccenius kommentierten und ursprünglich 1638 in Stockholm gedruckten Ausgabe) und Marcus Iunianus Iustinus: *In Historia Trogi Pompeii Epitomarum libri* (1659).
- 18 Georg Bucksulber: *Memoriale juridicum* (1652), Wilhelm Schröter: *Informatorium juris universi* (1652 und 1656) und Ahasver Fritsch: *Electa juris publici Romano-Germanici* (1672).
- 19 Johannes Matthes Meyfart: *Theutsche Rhetorica* (1653), Erasmus: *De utraque verborum et rerum copia* (1658) und Johannes Clarke: *Hortus oratorius* (1663).
- 20 Johann Andreas Herbst: *Musica moderna prattica [...] kurtze Anleitung* (1658), Georg Andreas Boeckler: *Furnologia Oder [...] Oefen-Kunst* (1666) und Jeremias Drexel: *Aurifodina artium & scientiarum excerptendi scientia* (1670).
- 21 Adam Samuels Freystein: *Consiliarius ex Cornelii Tacito formatus* (1653), Jean Thierry: *Definitiones philosophicae in scholis celebriores* (1654).
- 22 Antonio de Guevara: *Von Mühsamkeit des Hoff- und Lob des Landlebens* (1677, in der Übersetzung des Albertinus).
- 23 Iser (1984), S. 139.

und zeitlich begrenzten Fremdkörper in der Produktion dieses Verlegers bildeten: Bedeutet das, dass Johann Mackle selbst die Übersetzung und Veröffentlichung dieser drei Bücher angeregt hatte, oder aber ging die Entscheidung, diese italienischen Texte übersetzen und drucken zu lassen, auf einen anderen (etwa den Verleger selbst) zurück und war Mackle nur wegen seiner Italienisch-Kenntnisse angestellt worden? Leider können diese Fragen in Ermangelung zuverlässiger Nachrichten über Übersetzer und Verleger nicht beantwortet werden.

Johann Mackle war aber anscheinend nur bei Müller für italienische Sprache und Literatur zuständig. Anders als sein Kollege Georg Müller schien der Frankfurter Verleger Johann Georg Schiele der fiktionalen, unterhaltenden Literatur eine gewisse Rolle zuzuweisen: Diese umfasste 3 von den insgesamt 20 zwischen 1666 und 1670 von ihm gedruckten Büchern; während der Bedarf an zeitkritischer Literatur vollends durch deutsche Autoren²⁴ gedeckt wurde.

Nachdem Mackles Übersetzung der französischen Reiseberichte von Brunel und Sorbière 1667 von Schiele gedruckt worden war, erschienen bei dem selben Verleger noch zwei weitere Reiseberichte,²⁵ die aber nicht von Mackle, sondern von zwei anderen anonymen Übersetzern übersetzt wurden.

Der einzige von Schiele gedruckte Text italienischer Literatur, Luca Assarinos Roman *Armelinda*, wurde 1668 in einer anonymen Übersetzung veröffentlicht, deren Vorlage eine italienische Ausgabe oder aber auch die französische Übersetzung von Pierre d'Audigier und Claude de Malleville (Paris, 1648) gewesen sein könnte.

Beim Verleger Schiele durfte Johann Mackle also sicherlich nicht als Förderer oder Befürworter einer wegen Herkunft und Inhalt geschlossenen Textgattung angesehen werden. Nach 1667 entzieht sich Mackle jedenfalls unseren Nachforschungen.

2.3 Zur Vorlage

Tauno Nurmela, einer der modernen *Corbaccio*-Herausgeber, zählte 35 Handschriften, 2 Drucke aus dem 15. und 16 Drucke aus dem 16. Jahr-

²⁴ Johann Rist mit 3 und Erasmus Francisci mit 5 Büchern.

²⁵ George Sandys: *Reisen* (1669) und Samuel Chappuzeau: *Jetztlebendes Europa* (1670).

hundert, die uns den italienischen Text des *Corbaccio* mehr oder weniger vollständig tradieren.²⁶ Für uns von besonderer Bedeutung erweist sich aber nur einer unter den späteren italienischen Drucken des 17. Jahrhunderts.

Die erste deutsche Übersetzung verbindet nämlich den *Corbaccio* mit einem dem Boccaccio zugeschriebenen „Liebes-Gespräch“ zwischen einem älteren Herrn Alcibiade und dem jungen Filaterio über die Gunst der Damen. Diese Verbindung findet man aber schon in einem 1611 in Venedig gedruckten Buch:

LABERINTO | D'AMORE, | DI M. GIOVANNI | BOCCACCIO. | DI
NUOVO RISTAMPATO, | & diligentemente corretto. | Con le postille in
margine, & con la tauola | nel fine delle cose più notabili. | Aggioutoui
nuouamente vn Dialogo | d'Amore molto diletteuole. |
[Buchdruckermarken] | IN VENETIA. M. DCXI. | [Trennlinie] Appresso
Gratiolo Perchacino.²⁷

Wie zuerst Graziano Ruffini erkannte und dann Ignazio Castiglia bestätigte,²⁸ ist dieser *Dialogo d'Amore* eigentlich nur eine Umarbeitung von Andreas Capellanus' *De Amore*. Bereits in zwei Ausgaben eines venezianischen Drucks (1586 und 1592) wird dieser Dialog fälschlicherweise Boccaccio zugeschrieben.²⁹

Der Idealnexus zwischen der Misogynie des *Corbaccio* und der im dritten Buch des Capellanus enthaltenen „reprobatio amoris“ des Capellanus verursachte zuerst die Verbindung dieser zwei Schriften in demselben 1611 in Venedig gedruckten Buch. Wahrscheinlich fungierte dieses Buch für den Frankfurter Verleger Georg Müller als Musterexemplar für das Unternehmen, beide Schriften in einem einzigen Band zu veröffentlichen, und diente sicherlich dem deutschen Übersetzer als Textvorlage. Auf S. 24 des *Laberinto* findet man die verdorbene Lesart

26 Nurmela (1953), S. 103–105 und 112–115.

27 Exemplar Google Books

(<https://play.google.com/books/reader?id=IFLAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=it&pg=GBS.PT1>). Im Folgenden als *L* zitiert.

28 Ruffini (1980), S. XXIII; Castiglia (2011), S. 45–46.

29 *Dialogo d'amore di m. Giouanni Boccaccio. Interlocutori il signor Alcibiade, & Filaterio giouane. Tradotte di latino in volgare, da m. Angelo Ambrosini. In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino, 1586 und Dialogo d'amore di m. Giouanni Boccaccio. Interlocutori. Il signor Alcibiade, & Filaterio giouane. Tradotte di latino in volgare, da m. Angelo Ambrosini. Opera degna, e bella. In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino, 1592.*

„Valle Incatenata“,³⁰ die von Mackle als „das mit Ketten umgebene Thal“ (IG, S. 25) übernommen wird.

2.4 Zum Titel

Die Schrift des Boccaccio, die heute im Allgemeinen unter dem Titel *Il Corbaccio* bekannt ist, wurde in den italienischen Ausgaben des 16. Jahrhunderts meist unter einem Doppeltitel, der „Labirinto d'amore“ mit „Corbaccio“ verband, sonst unter dem einzigen Titel „Labirinto d'amore“, selten mit dem Titel „Corbaccio“ gedruckt.³¹

Auch in der italienischen Vorlage der ersten deutschen Übersetzung lautete der Titel im Titelblatt „Laberinto d'amore“ und dann der innere Titel: „INVETTIVA | DI M. GIOVANNI | BOCCACCIO | Contra vna maluagia Donna, | detto Laberinto d'Amore, | et altrimente il Corbaccio“ (L, 3). Diese Titel wurden im Titelblatt der deutschen Übersetzung als „Irr-Garten“ und im inneren Titel (S. 5) bis auf den dritten Teil („Corbaccio“) wörtlich übernommen: „Feindliche Rede | des Hn. GIOVANNI | BOCCACCIO. | Wider ein boßhafftiges Weib/ | genant | Labyrinth der Liebe“.

Nicht nur mehrere italienische Ausgaben des 16. und des 17. Jahrhunderts und die deutsche Übersetzung von Mackle (1660), sondern auch diejenigen von Printz (1907) und Sorge (1912) hielten den Appellcharakter der Titelwendungen „Laberinto d'amore“ bzw. „Irrgarten der Liebe“ für wichtiger als den ursprünglichen „Corbaccio“. Für diese Verdrängung des Wortes „Corbaccio“ im Titel durch die Wendung

30 Statt „valle incantata“ (*Corbaccio*, 23), „das verzauberte Tal“, wie *Printz*, 24 und *Sorge*, 24 richtig übersetzen, während *Cemna*, 19 „das verwünschte Tal“ vorzieht.

31 Von den 17 im Katalog der Biblioteca Nazionale Centrale von Florenz verzeichneten, zwischen 1515 und 1594 gedruckten Corbaccio-Ausgaben tragen nur 2 das Wort „Corbaccio“ allein im Titelblatt (Parigi, F. Morello 1569, Firenze, F. Giunti 1594), 5 tragen es neben der Wendung „Labirinto d'amore“ (Venezia, B. Benalio 1515, o. J. o. O., Venezia, G. de Ferrari 1551, Venezia, fratelli Zoppini 1584 und Venezia G. B. Bonfadio 1586) und die 10 übrigen bezeichnen die Schrift lediglich durch letztere Wendung: Firenze, F. Giunta 1516, Firenze, eredi di F. Giunta 1525, Firenze zwischen 1520 und 1533, Venezia, N. Zopino 1522, Venezia, N. Zopino 1525, Venezia, Bindoni & Pasini 1529, Venezia G. G. de Ferrari 1545, Venezia, G. G. de Ferrari 1558, Venezia, M. Zanetti 1575, Venezia G. B. Bonfadino 1592).

„Labirinto d'amore“ kann man sowohl einen internen, textuellen, als auch einen externen, metatextuellen Grund anführen.

Für das Wort „Corbaccio“, heute im allgemeinen als Pejorativform von „corvo“ (Rabe) und insbesondere als Schimpfwort gegen die Witwe gedeutet, bietet der italienische Text nämlich überhaupt keinen Anhaltspunkt: das Wort „corbaccio“ kommt in der ganzen Schrift kein einziges Mal vor, und als „corvi“ (Plural von „corvo“: Raben) nur einmal, als der Geist behauptet: „prima credo che si troueranno de' Cigni neri, & de Corui bianchi che a' nostri successori d'honorarne alcuna altra bisogni d'entrare in fatica“ (*L*, 69), „dan dergleichen fromme weiber heutigen Tages so selten sind wie der Vogel Fenix/ wie die schwartzen Schwanen/ wie die weissen Raben“ (*IG*, 67).

Viele andere Tiernamen treten in Zusammenhang mit den Frauen auf: Das Schwein („porco“: *L*, 5) wäre sauberer; Tiger, Löwen und Schlangen wären „menschlicher“ als sie (*L*, 60); die Frau, in die sich der Ich-Erzähler vernarrte, „in guisa di vna mansueta & semplice colomba entrò nelle case mie [...] subitamente divenne un serpente“ (*L*, 77): „kam in mein Haus wie eine Taube/ und aus einer Tauben wurde sie geschwind zu einer Schlange“ (*IG*, 74), wie ihr verstorbener Ehemann erzählt. Später wird sie ein Drache („drago“: *L*, 77; *IG*, 73) genannt.

Für die Wendung „Labirinto d'Amore“ bietet dagegen der italienische Text selbst einen unmittelbaren direkten Bezug, als der Geist des Ehemannes dem Ich-Erzähler erklärt:

„questo luogo è da vari variamente chiamato, e ciascuno il chiama bene: alcuni il chiamano „il laberinto d'Amore“ [1] e altri „la valle incantata“ [2] e assai „il porcile di Venere“ [3] e molti „la valle de' sospiri e della miseria“ [4]“ (*Corbaccio*, 23)

„Dieser Ort wird verschieden genannt und jeder benennt ihn richtig. Einige heißen ihn Das Labyrinth der Liebe, [1] andere das verzauberte Tal [2] oder den Schweinestall der Venus, [3] und viele das Tal der Seufzer und des Elends [4]“ (*Printz*, 24)

„Questo luogo è da varij variamente chiamato, & ciascuno il chiama bene, alcuni il chiamano Laberinto d'Amore, [1] et altri la Valle Incatenata, [2] et assai il Percile di Venere, [3] & molti la Valle de' Sospiri, & della Miseria [4]“ (*L*, 24)

„Dieser Ort wird von unterschiedenen unterschiedlich genennet/ und ein jeglicher nennet jhn recht/ etliche nennen jhn einen Irrgarten der Liebe/

[1] die andern das mit Ketten umgebene Thal/ [2] viele einen Thal³² der Threnen und des Elends [4]" (IG, 25).

Aus diesem ersten Vergleich ergibt sich, dass der italienische Druck des Jahres 1611 die Botschaft des Boccaccio verzerrte: Durch zwei unwillkürliche Druckfehler wurden das von den spätharthurischen Ritterromanen hergeleitete Motiv des „verzauberten Tals“ zum unmotivierten „mit Ketten umgebenen Thal“ unkenntlich gemacht und der auf die Kirke-Episode der *Odyssee* anspielende „porcile di Venere“ (Schweinstall der Venus) zum unverständlichen „Percile“, der von Mackle nicht verstanden und folglich ganz weggelassen wurde, so dass aus der originalen viergliedrigen Ortsbezeichnung nur die frauenfeindlich-asketisch intendierte Bezeichnung „Irrgarten der Liebe“ und die christlich-asketische Bezeichnung „Thal der Threnen und des Elends“ in der deutschen Übersetzung übrig blieben.

Boccaccio griff auf eine lange Tradition zurück und verwendete das Labyrinth-Motiv auch anderswo in seinem Werk implizit und explizit.³³ Der von antiken Autoren überlieferte Labyrinth-Mythos erfuhr zuerst von den Kirchenvätern, dann in ikonographischen Darstellungen und in volkssprachlichen Texten des Mittelalters eine christliche Umdeutung (etwa als Vorstellung des mühsamen Heilwegs, der aus dem Labyrinth des Sündenlebens mit all seinen Irrwegen und falschen Verlockungen hinausführte), dann in der frühen Renaissance eine steigende Ästhetisierung und Säkularisierung: Diese Tendenz war erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts abgeschlossen, so dass „das 17. und 18. Jahrhundert die Bedeutungsmöglichkeiten, die das Mittelalter und die Renaissance dem Labyrinth eröffnet haben, [variieren], ohne wesentliche neue Aspekte der Form oder der Metapher zu schaffen“.³⁴

Im *Corbaccio* entspricht die Beschreibung des Tals, in dem sich der Ich-Erzähler verirrt, gar nicht dem gängigen Bild eines „klassischen“ Labyrinths und die Bezeichnung „Labyrinth der Liebe“ ist ursprünglich auch nur eine unter mehreren Bezeichnungen, welchen die Ausweglosigkeit aus einem schrecklichen Ort gemeinsam ist. Dabei wird die

32 Nach Grimm (Bd. 21, Sp. 296) ist Thal „bei md. und bes. schles. Schriftstellern“ männlich.

33 Vgl. Burrichter (2003), S. 138–180. Zu Boccaccio S. 138–151. Zum Labyrinth siehe auch Kern, (1983, 1995³).

34 Burrichter (2003), S. 2.

mittelalterlich-christliche Bedeutung des Labyrinth-Motivs auch hier verengt, aber nicht säkularisiert, indem das Labyrinth des menschlichen Daseins zum „Labyrinth der Liebe“ wird, wo das Labyrinth „als Synonym sündhaften Lebens“ gilt.³⁵

Im 17. Jahrhundert wurde das Motiv „Labyrinth“ zunehmend durch die höfische Kultur umfunktionalisiert, der „Irrgarten“ wurde in der Gartenarchitektur als Sonderform des Bosketts aufgenommen, also als eine von Menschen sorgfältig angelegte und gepflegte Gartenerscheinung. Das deutsche Wort „Irrgarten“ wies nunmehr auf die Vorstellung eines bebauten, von Menschenhänden gepflegten Landstückes zurück, das nur gelegentlich verwildert sein konnte. In Zedlers *Universal-Lexicon*³⁶ wurde die Zugehörigkeit des Irrgartens zur Gartenbaukunst deutlich hervorgehoben:

„*Labyrinthus*, Teutsch Irrgarten, Irrgang, Irrweg, ist in der Garten-Bau-Kunst ein Gang, welcher in vielen in einander laufenden Gängen, die mit ihren gehörigen Abschnitten versehen sind, der Gestalt zusammengesetzt ist, daß, so man sich in solche Gänge hinein begiebet, man sich nicht leichtlich wieder zu rechte finden und heraus kommen kann.“

Im Falle des *Corbaccio* handelte es sich aber nicht um einen von Menschen angelegten „(Irr-)Garten“, sondern um eine natürliche „Einöde“:

„vna solitudine [1] deserta, [2] aspra [3] & fiera, [4] & piena di saluatiche piante, [5] di pruni, [6] & bronchi, [7] senza sentiero [8] o via alcuna, [9] & intornata da montagne asprissime, [10] & si alte [11] che con la loro sommità pareva toccassero il cielo [12]“ (*L*, 16)

„da nahm ich wahr, daß mich mein Flug in einer rauhen, [3] schrecklichen [4] Einöde [1,2] gelassen hatte, voll wilder Pflanzen, [5] Dornen [6] und Gestrüpp, [7] ohne Weg [8] und Steg, [9] und von hohen, [11] schroffen Bergen [10] umschlossen, die mit ihren Gipfeln den Himmel zu berühren schienen [12]“ (*Printz*, S. 15)

„erkante ich/ daß ich in einer Wüsten [2]/ rauhen [3] und grausamen [4] Einöde [1] gelassen worden/ voller wilden Kreuter [5] und Hecken [6]/ ohn einigen Pfad [8] oder Weg/ [9] umgeben mit felsichten [10] und bis auf den Himmel hinauf reichenden Bergen [11]“ (*IG*, 17).

Es scheint mir sogar wahrscheinlich, dass Boccaccio durch diese „rauhe, schreckliche Einöde“ des *Corbaccio* den als „locus amoenus“ aufge-

35 von Flemming (2007), S. 83–87; Zitat S. 85.

36 Bd. 16, 1727, S. 35.

fassten Garten widerruft, der in der Rahmenhandlung und in einigen Novellen des *Dekameron* vorkommt.

Das Wort „Laberinto“ tritt jedenfalls im italienischen Original noch zweimal auf (*L*, 32 und 144) und wird jedes Mal in der deutschen Übersetzung von Mackle durch „Irrgarten“ (*IG*, 33 und 132) wiedergegeben. An der ersten Stelle wird explizit an die funktionale Bedeutung des Wortes erinnert:

„però dianzi lo chiamai Laberinto, perche così in essa gli huomini, come in quello già faceuano senza saperne mai riuscire, s'auuiluppano“ (*Laberinto*, 32);

„drum habe ich jhn zuvor einen Irrgarten genennet/ dieweil sich die Menschen so darin verwickeln/ wie sie in diesem gethan/ ohn wissen/ wie wiederum daraus zukommen“ (*IG*, 33).

Das Labyrinth des *Corbaccio* war also eigentlich kein „Irrgarten“ in der im 17. Jahrhundert nunmehr gängigen Bedeutung, sondern eine Einöde, aus der man ohne eine von der Vorsehung bestimmte Hilfe nicht herauskommen kann, dabei ist die Ähnlichkeit mit Dantes „selva oscura“ und der Führerfunktion von Virgilio von Boccaccio sicherlich gewollt.

Die italienischen Herausgeber und dann die deutschen Übersetzer des *Corbaccio*, die im Laufe des 16., des 17. und noch des 20. Jahrhunderts der Wendung „Labirinto d'Amore“ („Irrgarten der Liebe“) im Haupttitel den Vorrang gaben, taten es aber nicht nur deswegen, weil diese Bezeichnung dem Werk inhaltlich angemessener als „Corbaccio“ war, das galt für das Labyrinth-Verständnis des 17. Jahrhunderts auch nicht mehr, sonst hätten sie auch das Wort „Invettiva“ verwenden können: sie taten es hauptsächlich deswegen, weil die Wendung „Irrgarten der Liebe“ eine stärkere Appellfunktion an den Leser auszuüben vermochte. Und diese Funktion appellierte nicht so sehr an die Labyrinth-Mode, sondern primär an eine Anschauung, die den ganzen Bereich „Liebe“ als ein vom Menschen unübersehbares, unkontrollierbares und deshalb potenziell gefährliches Feld betrachtete. Entsprang die Misogynie im *Corbaccio* im Grunde eigentlich einem Einzelerlebnis (dem des verstorbenen Ehemannes, wenn nicht des Autors selbst), das verallgemeinert wurde, so stand „das Labyrinth der Liebe“ im Vordergrund, als allgemein gültige Ausgangssituation, und das Einzelerlebnis war nur ein exemplarisches Ergebnis von dieser Ausgangssituation.

2.5 Zu den Vorreden

Im italienischen Druck geht dem *Corbaccio* (eigentlich der „Invettiva“) ein kurzes Vorwort (S. 3–4) voraus, in dem Lodovico Domenichi³⁷ und Bernardin Merato³⁸ das Unternehmen ihres Freundes, des Verlegers Gabriel Giolito de Ferrari³⁹ loben, den *Laberinto d'Amore* wieder zu veröffentlichen, denn es wäre für die Frauen besser, durch die Feder Boccaccios gescholten, als von mehreren gemeinen („plebei“) Skribenten gelobt zu werden. Die aufgeworfene und positiv beantwortete Frage, ob es sich „jetzt“ (d. h. eigentlich im 16. Jahrhundert) noch schickte, eine frauenfeindliche Schrift wieder zu drucken, wird (im 17. Jahrhundert) in der Vorrede zur deutschen Übersetzung durch eine kurze Zusammenfassung und eine moralische Deutung der übersetzten Schrift erwidert: Nicht die Kunst des Boccaccio bildet hier den Grund zur Veröffentlichung, sondern lediglich die moralische Wirkung auf den Leser, damit er seine „Liebe/ diese so edle starcke Gemüthes Zuneigung gegen den himmlischen Magneten zukehren“ möge (IG, 4).

3 Zur sprachlichen Vermittlung

3.1 Vereinfachungen und Auslassungen

Der frauenfeindliche Inhalt wird im Original durch eine lebendige und aussagekräftige Sprache zum Ausdruck gebracht, die manchmal humoristisch, manchmal sarkastisch wirkt, oft durch Akkumulation und Enumeration oder gar Redundanz die ganze Welt enzyklopädisch erfassen zu wollen scheint, öfter noch einen gelehrten Leser durch Anspielungen

37 Lodovico Domenichi (1515–1564) war ein mit dem Aretino befreundeter Humanist aus Piacenza, der einige lateinische und griechische Texte ins Italienische übersetzte. In Venedig wurde er mit dem Drucker Gabriel Giolito De Ferrari bekannt, bei dem er eine Anthologie zeitgenössischer Dichter und eine Ausgabe des *Corbaccio* herausgab. In Florenz wurde Domenichi 1552 zu lebenslanger Kerkerstrafe verdammt (aber nach einigen Jahren von Herzog Cosimo de' Medici begnadigt), weil er eine Streitschrift des Calvin übersetzt und veröffentlicht hatte.

38 Bernardin Merato, auch aus Piacenza, verfasste die Zueignung an Muzio Sforza, Marquis von Caravaggio, von *Due Dialoghi di Luciano*. Nuovamente tradotti per M. Lodovico Domenichi. Firenze 1548.

39 Gabriel Giolito De Ferrari (um 1508–1578) gründete die wichtige Phönix-Druckerei in Venedig und Buchhandlungen in Neapel, Bologna und Ferrara.

auf Dante und auf literarische Figuren aus den spätarthurischen Versromanen anspricht .

Manchmal folgt Mackle wortwörtlich dem italienischen Original, so z. B. wenn Boccaccio zwischen „lacrimare“ und „piangere“ unterscheidet (*L*, 7): „fieng ich an [...] nicht nur allein bitterlich zuweinen/ sondern auch zuweheklagen.“ (*IG*, 7).

Meist zeigt sich aber beim deutschen Übersetzer die deutliche Tendenz, längere Aufzählungen kürzer zu machen, besonders dann, wenn in diesen ein schwer zu verstehendes italienisches Wort enthalten ist. So wenn der verstorbene Mann beschrieben wird als „asciutto [1], & nerboruto [2], & di non molto piaceuole aspetto [3]“ (*L*, 18), dagegen im *Irr-Garten*, 18 nur als „dürr [1] und von keinem lieblichen Angesicht [3]“, wobei das Adjektiv „nerboruto“ (muskulös, kräftig) weggelassen wird. Weiter unten behauptet der Geist von den Frauen:

„Solo le indouine, [1] le lisciatrici, [2] le mediche [3] e frugatori [4] che lor piaciono, le fanno non cortesi, ma prodighe“ (*L*, 62)

„Nur die Wahrsagerinnen, [1] die Schminkerinnen, [2] die Ärztinnen [3] und die Masseur [4] gefallen ihnen und lassen sie nicht nur freundlich, sondern sogar verschwenderisch werden“ (meine Übersetzung)

„Gegen den Wahrsagerinnen/ [1] Schmünckerinnen [2] sind sie nicht allein freundlich/ sondern verschwendisch“ (*IG*, 60-61).

Von Mackle wird „lisciatrici“ korrekt durch „Schminkerinnen“ wiedergegeben, „Ärztinnen“ und „Masseur“ werden aber nicht übersetzt. Schlimmer noch die modernen deutschen Übersetzungen von *Printz*, 69 und *Sorge*, 53, die die viergliedrige Aufzählung des Originals zu einem einzigen Wort kürzen: „Nur gegen Wahrsagerinnen sind sie freigebig, ja verschwenderisch“, während *Cemna*, 55 das italienische Wort „lisciatrici“ anders versteht: „Nur gegenüber den Wahrsagern, Schmeichlern, weisen Frauen und Klatschbasen [...]“. Es ist dabei zu betonen, dass Akkumulation, Enumeration, Redundanz keine stilistischen, nur formalen, sondern rhetorische Mittel sind, die den Inhalt und nicht einfach die Codierung einer Botschaft betreffen: Die intendierte Wirkung auf den Leser ist anders, wenn man einen Begriff durch ein einziges Wort zum Ausdruck bringt oder wenn man ihn durch mehrere variierende oder das ganze semantische Feld ausschöpfende Wörter darstellt.

Manchmal erscheint ein Wort im Original freilich wegen eines Druckfehlers unverständlich und wird deshalb ausgelassen, so z. B. wenn von den Frauen berichtet wird:

„con mille vnguenti [1] & colori [2] dipignendo, & hora con solfo, [3] & quando con acque laurate, [4] & spessissimamente con raggi del Sole [5] i capelli neri dalla catenna prodotti [6] simiglianti a fila d'oro [7] fanno le piu diuenire“ (L, 52)

„Sie bemalen sich mit tausend Salben [1] und Farben, [2] und mit Schwefel, [3] mit Wasser [4] und durch häufiges Sonnen [5] verwandeln sie die schwarzen Haare ihrer Schwarte [6] in Goldfäden [7]“ (Printz, 58 = Sorge, 46; ähnlich *Cemna*, 46)

„die bestreichen sie noch mit Salben/ [1] mit Farben/ [2] mit gearbeiteten Wassern/ [4] mit Schwefel/ [3] daß jhre Haare den Sonnen Strahlen/ [5] und gesponnenen Gold Fäden [7] sich vergleichen“ (IG, 50).

Im *Laberinto* ist „catenna“ ein Druckfehler für „cotenna“ (so *Corbaccio*, 52), wörtlich „Schwarte“, es wird hier nämlich die Kopfhaut gemeint, die „das schwarze Haar“ erzeugt, aber Mackle ist durch den Druckfehler gezwungen, diese Vokabel und deren ursächliche Funktion wegzulassen.

An einer anderen Stelle wirft die Ehefrau ihrem Ehemann vor, in böser Gesellschaft zu verkehren:

„alle fanti, [1] & alle zambracche, [2] & alle vili, [3] & cattie femine [4]“ (L, 91)

„den Dienerinnen, [1] Huren [2] und andern schlimmen [3,4] Weibern“ (Printz, 97 = Sorge, 71)

„den Mägden, [1] Dirnen [2] und lasterhaften [3,4] Frauenzimmern“ (*Cemna*, 81)

„den Mägden/ [1] geringen [3] und heillosen [4] Weibern“ (IG, 84).

„Zambracche“ (Huren) wird von Mackle wahrscheinlich nicht verstanden und ausgelassen, während die modernen Übersetzer „sozial niedrig“ („vili“) und „böse“ („cattie“) durch „schlimm“ bzw „lasterhaft“ zusammenfassen.

Manchmal werden Anspielungen auf epochale Ereignisse ausgelassen:

„Et quando i lauamenti erano finiti, se per isciapura le si poneua vna mosca in su'l viso, questo era si grande scandalezzo, & si gran turbatione che a rispetto, fu a Christiani il perdere Acri vn diletto.“ (L, S. 86)

„[...] so verursachte das solche Empörung und Verwirrung, dass der Verlust Akkons von der Christenheit im Vergleich dazu als eine Lust empfunden wurde“ [meine Übersetzung]

„Wenn nach dem Bade zum Unglück eine Fliege sich auf ihr Gesicht setzte, so machte sie den ärgsten Lärm“ (*Printz*, 92 = *Sorge*, 67)

„Wenn sich nach dem Schminken unglücklicherweise eine Fliege in ihr Gesicht setzte, schlug sie großen Lärm und war sehr erregt“ (*Cemna*, 77)

„Und wann die Waschungen vollbracht und sich durch Unglück eine Fliege auf das Gesichte gesetzt/ gab es ihr ein solche große Argerniß/ daß sich darüber zuverwundern.“ (*IG*, 80).

Die Eroberung von Akkon durch die Mamluken (28. Mai 1291) bedeutete das Ende der Kreuzfahrerstaaten in Palästina und wurde in Europa als Katastrophe erlebt: Dante selber hatte sie (*Inferno*, XXVII, v. 89)⁴⁰ erwähnt.

3.2 Intertextuelle Verweise: Dante

Der *Corbaccio* ist inhaltlich und sprachlich von Dantes *Commedia* stark beeinflusst: Inhaltlich durch das an das zwischen Dante und Vergil erinnernde Verhältnis des Ich-Erzählers zum Geist des verstorbenen Ehemannes, sprachlich durch viele Zitate und Anklänge, die in den deutschen Übersetzungen aber verloren gehen.

So gesteht der Verstorbene „lo insatiabile ardore, il quale io hebbi di danari, mentre ch'io vissi“ (*L*, 26). Hier ist „mentre ch'io vissi“ ein wörtliches Zitat aus Dantes *Inferno*, XXVI, 80 („s'io meritai di voi mentre ch'io vissi“),⁴¹ das aber in der deutschen Übersetzung von Mackle verloren geht: „die unersätliche Gelt-Brunst/ welche ich/ da ich noch lebet/ gehabt habe“ (*IG*, 28).

An einer anderen Stelle erwähnt der Geist eine „philosophische Sekte“, die er „Cianghellina“ in Anlehnung an eine Frau Cianghella nennt, welche bei Dante zu finden war:

„Egli c'è vn'altra maniera di saua gente, la quale fu se [forse] tu non vdisti mai in iscola tra le sette Filosofice ricordare, lequali si chiama la Cianghellina [...] Et questo nome prese la nuoua setta da vna gran valente donna, laqual tu molto puoi hauere vdità ricordare: che fu chiamata madonna Cianghella“ (*L*, 98)

40 Verfasst zwischen 1304 und 1331.

41 Vergil an Ulysses und Diomedes, die in einer doppelzüngigen Flamme lodern (8. Höllenkreis, 8. Graben: hinterlistige Berater).

„Sie gehört zu einer anderen Art von Weisen, von der du auf der Schule kaum gehört haben wirst, die sich Cianghellina nennt. [...] so hat diese neue Sekte ihren Namen von einer gar wackeren Frau, von der du wohl häufig hast reden hören, nämlich der Dame Cianghella“ (*Printz*, 104; *Cemna*, 86: Cianghellina [...] Cianghella)

„[...] von der du wohl häufig hast reden hören, auch sicherlich bei dem Altmeister Dante, nämlich der Dame Cianghella“ (*Sorge*, 75)

„Es ist noch ein anderes Geschlecht klugen Volckes/ von welchem du nie in den Schulen der Weltweisen Spaltungen hast gehöret erinnern/ diese Sect nennet sich die *Cianghellina* (die Hadermacherische). [...] Und diese neue Sect hat jhren Nahmen hergenommen von einer dapffern Dame von welcher du sonder Zweifel hast reden hören/ welche man geheissen die Frau *Cianghella*“ (die Frau Zankmacherin)“ (*IG*, 90 und 91).

Der Verweis auf die *Commedia* blieb dem Leser der ersten deutschen Übersetzung unverständlich, die hinzugefügten Erklärungen („die Hadermacherische [...] die Frau Zankmacherin“) sind irreführend: Cianghella dei Tosinghi (1330 gestorben) wurde nämlich nicht wegen ihrer Streitsucht, sondern wegen ihrer verschwenderischen und unzüchtigen Lebensführung berüchtigt: Dante (*Paradiso*, XV, 129) hatte sie antiphrastisch der „Corniglia“, d. h. der schlichten und sittenstrengen römischen Cornelia gegenübergestellt. Dagegen wird in der modernen Übersetzung von Sorge der intertextuelle Verweis durch Hinzufügung von Dantes Namen deutlich gemacht.

3.3 Italienische Spezialitäten

Von der Sauf- und Fresslust der Witwe befließigt sich der verstorbene Ehemann, im Detail zu erzählen, aber die namentlich genannten Speisen werden oft in der Übersetzung Mackles ausgelassen oder unkenntlich gemacht.

„Son certo, che se io ti dicessi, come ella era solenne inuestigatrice, & beutrice del buon [1] vin cotto, [2] della vernaccia da Corniglia, [3] del greco, [4] & di qualunque buon [5] vino morbido, [6] & accostante, [7] tu n'ol mi crederesti“ (*L*, 83)

„Würde ich dir berichten, wie sie Glühwein, [2] Vernaccia aus Corniglia, [3] griechischen Wein [4] und jedweden guten, [5] geschmeidigen [6] und lieblichen [7] Wein nicht nur eifrig aufkaufte, sondern auch trank, das würdest du mir sicherlich nicht glauben“ [meine Übersetzung]

„Ich bin versichert/ wann ich dir sagen sollte/ wie fleissig sie nach dem Griechischen/ [4] und andern guten [5] lieblichen [6] Weinen gefragt/ und dieselbigen gern getruncken/ du würdest mir kaum glauben“ (IG, 77–78).

Die Aufzählung von insgesamt sieben Weinsorten und -bezeichnungen wird von Mackle stark verkürzt, nicht nur der schon im *Decameron* und auch von Petrarca erwähnte, heute nunmehr international bekannte Wein von Corniglia (in den ligurischen Cinque Terre), sondern auch der gewöhnliche Glühwein werden ausgelassen.

Der Ehemann beklagt sich weiter:

„Primariamente se grosso cappon [1] si trouaua, delli quali ella molti con gran diligenza faceua nutricare, conuenia che innanzi cotto le venisse, & le pappardelle col formaggio parmigiano [2] similmente, le quali non in scodella, ma in vn catino a guisa del porco cosi bramosamente mangiaua come se pur allhora dopo lungo digiuno fosse della torre dalla fame fuggita, le vitelle di latte, [3] le starne, [4] i faggiani, [5] i tordi grassi, [6] le tortorelle, [7] le zuppe lombarde, [8] le lasagne maritate, [9] le fritelle sambucate, [10] i migliacci bianchi, [11] i bramangieri, [12] de' quali ella faceuan non altre corpacciate, che faccian di fichi, [13] di ciriegie, [14] o di popponi [15] i villani, quando a essi auengano, non curo di dirti“. (L, 82–83).

„Waren Kapaune [1] da, die sie mit großem Eifer züchtete, so ordnete sie an, daß sie schnell gekocht und aufgetragen würden, und dazu Nudeln mit Parmesaner Käse; [2] das fraß sie dann nicht auf einem Teller, sondern gleich in einer großen Schüssel wie ein Schwein, als ob sie geradewegs aus dem Hungerturm käme. Kalbsfleisch, [3] Rebhühner, [4] Fasanen, [5] Krammetsvögel, [6] Turteltauben, [7] lombardische Suppen, [8] gebrühte Bandnudeln, [9] Krapfen mit Flieder, [10] weiße Schweinswürste, [11] Vorgerichte, [12] alles verschlang sie mit derselben Gier wie Bauern, wenn sie Feigen, [13] Kirschen [14] oder Melonen [15] bekommen“ (Prinz, 88–89 = Sorge, 64–65 aber Parmesankäse)

„Waren Kapaune [1] da, von denen sie viele mit großem Fleiß mästete, so ließ sie sie zubereiten und ebenfalls Nudeln dazu mit Parmesankäse. [2] Sie aß dieses nicht nur von einem Teller, sondern aus einer Waschsüssel auf die Art des Schweines, und so gierig, als ob sie nach langem Fasten aus dem Hungerturm käme. Kalbsfleisch, [3] Rebhühner, [4] Fasanen, [5] Krammetsvögel, [6] Turteltauben, [7] lombardische Suppen, [8] mit Schinken zusammengekochte Nudeln, [8] gefüllte Eierkuchen, [9] weiße Kastanienkuchen, [10] das alles fraß sie mit derselben Gier, wie es Bauern tun, wenn sie Feigen, [13] Kirschen [14] oder Melonen [15] bekommen“ (Cemna, 73–74)

„Sie fraß nicht aus der Schüssel sondern in einem Keller/ wie eine Sau von den allerfeitesten Capaunen/ [1] Fasanen/ [5] Turteltauben/ [7] feisten Krammetsvögeln [6] Milchkalbern/ [3] Confect mit Parmesan Käs/ [2] und

andere kostbare Sachen/ machte bisweilen ein vermengtes davon/ wie die Bauren nur Kirschen [14] und Feigen [13] zuthun pflegen“ (IG, 77).

Abgesehen von der Anspielung auf Graf Ugolinos Hungerturm (*Inferno*, XXXIII), die in seiner Übersetzung keine Spur hinterlässt, gibt Mackle hier kein auch nur annäherndes Bild von der großen Auswahl italienischer Regionalspeisen wieder: Nicht allein werden „suppe lombarde“ (Fleischbrühe mit Käse, Gewürz und Brotstücken), „lasagne maritate“ (mit anderen Nudeln vermischte breite Bandnudeln), „fritelle sambucate“ (mit Holunderblumen gebackene Eierpuffer), „migliamenti bianchi“ (Mehlkuchen), und „bramangieri“ (in Milch gekochte Fladen) als „andere kostbare Sachen“ undifferenziert in den sprichwörtlichen einzigen Topf geworfen, sondern „Confect“ (das heißt süßes Kleingebäck)⁴² wird sogar mit Parmesankäse kombiniert. Die „pappardelle“ werden von Boccaccio übrigens noch einmal erwähnt, als der Ehemann erzählt, wie seine Frau aufgrund eines Todesfalls so betrübt wurde, dass sie acht Tage lang „non uolle bere ouo, ne assaggiare papardelle“ (L, 120): „kein Ei mehr trinken noch Bandnudeln essen wollte“ (Printz, 127 = *Sorge*, 90-9, hingegen *Cemna*, 106: „keine gebrühten Nudeln“), aber auch hier zeigt Mackle, dass er mit der italienischen Speise nichts anzufangen weiß: „daß sie in acht Tagen kein Ey noch was anders hat mögen zu sich nehmen“ (IG, 110).

3.4 Frauenschelte: Obszöne Anspielungen

An mehreren Stellen des Originals kommt die frauenfeindliche Stellungnahme des Autors durch obszöne Anspielungen auf die sexuelle Unerstättlichkeit der Witwe und der Frauen im Allgemeinen zum Ausdruck. So vergleicht L, 100 den den Frauen willkommenen Liebhaber mit

„Lancillotto, [1] o vuoi Tristano, [2] o Orlando, [3] o Oliuieri [4] di prodezza, li cui lancia per sei, o per otto aringhi, o per diece [4] in vna notte [5] non si piega in guisa che poi non si drizzi. Questi cosi fatti se gli hauessero il viso fatto come il saracino della piazza, [6] ama ella sopra ogni altra cosa.“

„Und der gilt einem Lanzelot, [1] einem Tristan, [2] Roland [3] oder Oliver, [4] dessen Lanze nach sechs, acht, zehn Turnieren [4] sich nicht beugt, ohne sich wieder aufzurichten. Solche Männer liebt sie über alles, mögen

42 Nach Grimm (Bd. 2, Sp. 634): „opus dulciarium, zuckergebackenes, süszigkeiten“.

auch ihre Gesichter aussehen wie die von Stechpuppen [6]“ (*Printz*, 106 = *Sorge*, 76-77; *Cemna*, 88-89: wie der Sarazene auf dem Platze)

„*Lancillotto*, [1] *Orlando* [3] und *Olivieri*, [4] derer Lanze nach sechs/ acht/ und zehn Stößen [5] in einer Nacht/ [6] sich nicht bieget daß sie sich nicht wieder aufrichten. Die also beschaffen sind/ die gefallen jhr für allen dingen/ ob sie schon die abscheulichsten Gesichter [6] hetten“ (*IG*, 93).

Manchmal wird die obszöne Bedeutung von einem sprechenden Eigennamen getragen:

„le donne sono ottime sensali, & maestre di fare che *M Mazza* [1] rientrar possa in val oscura, [2] donde dopo molte lagrime era stato cacciato fuori“ (*L*, 86)

„sind die Frauen beste Vermittler und Meister in der Kunst, dass Herr Prügel [1] wieder in das dunkle Tal [2] eindringen kann, aus dem er nach vielen Tränen herausgejagt worden war“ [meine Übersetzung]

„Die Frauen verstehen sich vortrefflich darauf, den Gatten [1] wieder in das Jammertal [2] zurückzuführen, aus dem er erst unter Tränen verjagt worden“ (*Printz*, 92 = *Sorge*, 67)

„Die Frauen sind besonders darin geübt, den Hausherrn [1] wieder in das Jammertal [2] zurückzubringen, aus dem er erst unter Tränen gejagt worden ist“ (*Cemna*, 76)

„auch andere Orte geseubert/ auf daß *M. Mazza* [1] ins finstere Thal [2] schleichen/ und nach vielen vergossenen Threnen wieder herausser kriechen könnte“ (*IG*, 80).

Das italienische Wort „*Mazza*“ (Knüppel, Prügel) bedeutet herkömmlicherweise auch das männliche Glied, so dass die sexuelle Anspielung im italienischen Text unverkennbar ist. Da der vermeintliche Personenna- me keine Äquivalenz in der deutschen Übersetzung findet, wird die sexuelle Nebenbedeutung bei Mackle unverständlich, während die modernen Übersetzungen das Bild abschwächend wiedergeben, indem sie den „Prügel“ durch den Gatten bzw. Hausherrn, das „finstere Tal“ durch ein hier unmotiviertes Jammertal ersetzen.

Kurz darauf erzählt der Geist, wie seine Frau von den anderen Männern „prouar volle come arme portassono, & sapessono nella quintana colpire“ (*L*, 95): „prüfte sie, ob sie waffenfähig seien und das Ringelstechen verständen“ (*Printz*, 101 = *Sorge*, 73); „um auszuprobieren, wie diese die Waffen tragen und ins Zentrum treffen können“ (*Cemna*, 84).

Auch hier liegt eine sexuelle Metapher vor: die Quintana oder das Ringelstechen ist eine ritterliche Waffenübung, in der der Ritter seine

Lanze gegen einen Schild oder auch durch einen Ring führen muss.⁴³ Die Bezeichnung dieser Übung wird aber in der deutschen Übersetzung von Mackle womöglich durch einen Druckfehler entstellt oder vielleicht gar mit dem Wort „Quinterne“⁴⁴ verwechselt, so dass die ritterliche Übung selbst und folglich auch deren übertragene sexuelle Bedeutung unkenntlich gemacht werden: „was sie für waffen haben/ und ob sie wohl auf der Quintern spielen können“ (IG, 87).

Wenn es um Kritik an den Frauen geht, zeigt sich Mackle aber im allgemeinen nur allzu willig, auch das zu übernehmen, was er nicht ganz versteht: Die frauenfeindlichen obszönen Anspielungen werden von ihm gewissenhaft übersetzt, auch wenn sie auf Deutsch kaum einen Sinn geben.

3.5 Religion

Von Boccaccio wird Maria, die Mutter Gottes, von der Kritik an den anderen Frauen durch die Begründung ausgeschlossen, dass

„questa vnica sposa dello Spirito Santo [1] [...] a rispetto dell'altre [2] quasi non d'elemental compositione; [3] ma d'una esenzia quinta [4] fu formata, a douer essere habitacolo [5] & hostello [6] del figliuolo di Dio“ (L, 66–67)

„diese einmalige Braut des Heiligen Geistes [1] [...] wurde im Vergleich mit den anderen [2] fast nicht aus irdischen Elementen, [3] sondern aus einer Quintessenz [4] gemacht, da sie Unterkunft [5] und Zuflucht [6] vom Gottes Sohn sein sollte“ [meine Übersetzung]

„die Braut des heiligen Geistes [1] [...] daß sie nicht aus gemeinen irdischen Stoff [3] geschaffen erscheint, sondern aus seinem feinsten Kern [4], um so den Sohn Gottes aufzunehmen [5, 6]“ (Printz, 74)

[Stelle fehlt bei *Sorge*, 56–57]

„diese einzigste Braut des Heiligen Geistes [1] [...] nicht wie die anderen [2] aus irdischem Stoff [3] geschaffen erscheint, sondern aus etwas Wesenlosem, [4] das den Sohn Gottes aufnahm [5, 6]“ (Cemna, S. 59–60)

„diese Heilige Braut des Heiligen Geistes [1] [...] daß sie gegen andern zurechnen/ [2] gleichsam von keiner Elementarischen Vermischung/ [3]

43 Adelung, Bd. 3, S. 898 nennt die Quintane auch Ringrennen, während Grimm, Bd. 13, Sp. 2372 nur den Schild nennt.

44 Adelung, Bd. 3, S. 899: „Lage von fünf in einander gesteckten und nur mit Einer Signatur versehenen Bogen“.

sondern von einer Quint Essenz (dem reinsten Wesen/) [4] gebildet/ zu seyn scheint/ um des Sohnes Gottes/ welcher um unsers Heils willen zum Fleisch worden/ wohnung [5] und Herberge [6] zuwerden“ (IG, 65).

Die Wendung „*esenzia quinta*“ wird von Mackle nicht nur exakt durch das entsprechende Lehnwort übersetzt, sondern auch erklärt, damit der Sinn des Originals dem deutschen Leser nicht entgeht.⁴⁵

In den letzten Seiten des *Corbaccio* wird elfmal auf Gott hingewiesen: Alle diese Hinweise, bis auf einen einzigen Ausruf [Nr. 6], der vielleicht als potenziell gotteslästerlich nicht übernommen wird, werden von Mackle wortwörtlich übersetzt:

[1] „*la diuina bontà*“ (L, 141) = „Die Göttliche Güte“ (IG, 130)

[2] „*Iddio, che solo i cuori degli huomini vede, & conosce*“ (L, 142) = „Gott weiß/ der allern der Menschen Herten sihet/ und erkennet“ (IG, 130–131)

[3] „*se tanto mi vorrà di bene Iddio*“ (L, 144) = „wann mir GOtt die Gnade und Güte verleihet“ (IG, 132)

[4] „*questa lascerò io al mio Signore Iddio*“ (L, 145) = „die befehle ich Gott meinem Herrn“ (IG, 133)

[5] „*con l'aiuto di Dio*“ (L, 148) = „mit Gottes beystand“ (IG, 136)

[6] „*andianne pur tosto per Dio*“ (L, 150) = „bewege dich und lasset uns geschwinde forgehe[n]“ (IG 138)

[7] „*non altrimenti che spirato da Dio*“ (L, 151) = „als ein von Gott angeblasener“ (IG, 140)

[8] „*fu la diuina gratia si fauoreuole*“ (L, 152) = „die Göttliche Gnade so günstig gewesen“ (IG, 141)

[9] „*grazie e lode n'abbia colui che fatto l'ha*“ (L, 152) = „Danck und Ruhm seye dem darum gesaget/ der es gethan hat“ (IG, 141)

[10] „*et voi ui rimanete con Dio*“ (L, 152) = „Gott befohlen“ (IG, 141)

[11] „*colui che d'ogni gratia è donatore*“ (L, 153) = „der so ein geber aller Gnade ist“ (IG, 141)

Von den zwei einzigen in diesen Seiten auf die Heilige Maria hinweisenden Stellen wird die eine ausgelassen und die andere auf Christus umgedeutet: „*colei li cui prieghi la tua uenuta a me impetrarono*“ (L, 140) fehlt IG, 129 und „*dalla genitrice della nostra salute*“ (L, 153) wird als „von dem Gebärer unseres Heils“ (IG, 141) übersetzt.

45 Nach Zedler (Bd. 8, 1734, Sp. 1007) ist die „*Essentia quinta*: das kräftigst ausgezogene Wesen aus einen gantzen Dinge“.

4 Schlussbetrachtungen

Mackle geht es offensichtlich nicht darum, die schillernde Sprache des italienischen Autors mit all ihren Aufzählungen adäquat wiederzugeben. Besonders dann, wenn es um Speisen, Mode und galante Erscheinungen, Kunst oder Literatur, ritterliche Übungen geht, kürzt er oder lässt unbesorgt weg: Diese Bereiche scheint er entweder kaum zu kennen oder es interessiert ihn einfach nicht, seinem Leser eine genaue Vorstellung von ihnen zu geben. In Sachen Frauenschelte, Askese (ich meine Verzicht auf Genussmittel und Sexualität) und Religion zeigt er sich dagegen kulturell (folglich auch sprachlich) gut informiert und jedenfalls peinlich darauf bedacht, die entsprechenden Stellen lückenlos zu übersetzen.

Kann das bedeuten, dass Macke kein ‚guter‘ Übersetzer ist? Dass er etwa seine Vorlage manchmal kaum oder nur ungenügend verstand?⁴⁶ Das kann und will ich keineswegs behaupten. Indem sie die religiösen, die frauen- und weltfeindlichen Aspekte des *Corbaccio* möglichst genau wiedergibt, weltfreundliche dagegen kürzt oder gar auslässt, reiht sich Mackles Übersetzung absichtlich in die religiös-asketische Literatur ein. Damit soll aber auch nichts über Mackles persönliche Auffassung von der Liebe und von den Frauen gesagt werden: Um seine eigene Position über die Frauen näher aufzuklären, wäre es vielmehr angebracht, seine drei Jahre später veröffentlichte Übersetzung von Tarabottis *La semplicità ingannata* mit dem Original zu vergleichen, das wegen der philosophisch-theologischen Verteidigung der Frauen und der scharfen Anklage gegen die Männergewalt in einem krassen Gegensatz zum *Corbaccio* stand, freilich aber auch als eine Anklage gegen die römisch-katholische Kirche umgedeutet (und folglich ‚übersetzt‘) werden konnte.

Selbstverständlich sind Übersetzungen nur erste Ansätze einer Rezeption, sie ersetzen eine eventuelle Lektüre oder eine andersartige Vermittlung des fremdsprachigen Originals nicht ganz; um sich ein vollständiges Bild von der Rezeption eines Autors zu machen, muss man

46 In meiner Untersuchung habe ich absichtlich darauf verzichtet, jede Abweichung von der Vorlage zu berücksichtigen, die man auf einen Druckfehler des deutschen Setzers zurückführen kann, etwa „Aspic“ statt „Aspis“ (IG S. 67), wo *Laberinto* (S. 70) „aspido“ stand, oder „Admiral von Irrland“ (IG, S. 93) statt „Amoroldo d'Irlanda“ (L, S. 100–101), von *Printz* (S. 106) *Sorge* (S. 77) und *Cemna* (S. 89) als „Amarald von Irland“ übersetzt.

die Untersuchung der Übersetzungen durch Einbeziehung der das Original nachahmenden und dessen Motive bearbeitenden Werke ergänzen und möglicherweise die anvisierten Adressaten genauer erfassen. Mein Beitrag über die erste deutsche Übersetzung des *Corbaccio* ist also nur als erster Schritt auf einem langen Weg zu verstehen. Wünschenswert scheint mir jedenfalls eine moderne, den heutigen philologischen Kriterien entsprechende deutsche Übersetzung des *Corbaccio*.

Bibliographie

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Elektronische Volltext- und Faksimile-Edition der Ausgabe letzter Hand Leipzig 1793–1801. Berlin 2004.
- Barberi-Squarotti, Giorgio: Visione e ritrattazione: il Corbaccio. In: *Italianistica* 21 (1992), S. 549–562.
- Battaglia Ricci, Lucia: *Giovanni Boccaccio*. Roma 2000.
- Bortot, Simona: Introduzione. In: A. Tarabotti, *La semplicità ingannata*. Edizione critica di Simona Bortot. Padova 2007, S. 21–152.
- Burricher, Brigitte: *Erzählte Labyrinth und labyrinthisches Erzählen. Romanische Literaturen des Mittelalters und der Renaissance*. Köln, Weimar, Wien 2003.
- Castiglia, Ignazio: *Il labirinto d' amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel ‚Corbaccio‘ di Giovanni Boccaccio*. Caltanissetta-Roma 2011.
- Flemming, Victoria von: *Liebeslabyrinth. Zu den Metamorphosen einer Methapher*. In: *Labyrinth und Spiel: Umdeutungen eines Mythos*. Hrsg. von H.R. Brittnacher und R.-P. Janz. Göttingen 2007, S. 74–112.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch = Der digitale Grimm*. Frankfurt/M. 2004.
- Hausmann, Frank-Rutger: *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen zur Gegenwart*. Bd. 1: Von den Anfängen bis 1730. Tübingen 1992.
- Höfle, Johannes: *Kleine Geschichte der italienischen Literatur*. München 1995.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Zweite durchgesehene und verbesserte Auflage*. München 1984.
- Kern, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*. München 1983 (1995³).
- Lamping, Dieter: Art. ‚Übersetzung‘. In: *Literaturlexikon*. Hrsg. von W. Killy. Elektronische Ausgabe. Berlin Bd. 14 (2005), S. 449-451.
- Limentani, Uberto: *La ‚Secretaria di Apollo‘ di Antonio Santacroce*. In: *Italian Studies* 12 (1957), S. 69–90.
- Martino, Alberto: *Le metamorfosi del Pícaro. La ricezione della picaresca nell'area di lingua tedesca (1555/1562–1753)*. *Saggi di storia sociale e comparata della letteratura*. Pisa-Roma 2013.
- Mercuri, Roberto: *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*. In: *Letteratura italiana* Einaudi. *Storia a geografia*. Vol. I: *L'età medievale*. Torino 1987, pp. 229–445.
- Natali, Giulia: *Introduzione*. In: *G. Boccaccio: Il Corbaccio*. A cura di G. Natali. Milano 1992, S. V–XXVII.

- Nurmela, Tauno: Manuscrits et éditions du Corbaccio de Boccace. In: Neuphilologische Mitteilungen 54 (1953), S. 102–134.
- Padoan, Giorgio: Sulla datazione del Corbaccio. In: Lettere italiane 15 (1963), S. 1–27.
- Rossi, Aldo: Proposte per un titolo del Boccaccio: Il Corbaccio. In: Studi di filologia italiana 20 (1962), S. 383–390.
- Ruffini Graziano: Introduzione. In: A. Cappellano: De amore. Milano 1980, S. IX–XXVI.
- Zedler, Johann Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Online-Ausgabe der BSB München und der HAB Wolfenbüttel.

Serena Pantè (Palermo)

Guiscardo e Sigismonda

Die Bearbeitungen von Hans Sachs und einige Überlegungen zur Übersetzung von Niklas von Wyle

Die deutsche Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts ist besonders geneigt, kulturelle Motive der Vergangenheit und der italienischen, humanistischen Literatur aufzunehmen und neu zu bearbeiten. Übersetzungen und Übertragungen sind daher keine Seltenheit. Boccaccios Werke, vor allem das *Decameron*, bieten literarische Motive, die Bedürfnisse und Erwartungen des deutschsprachigen Publikums der Städte ansprechen: Von Fortuna, von menschlichen Tugenden und Untugenden, vom Frauenleben ist oft die Rede. All dies sind Themen, die für eine sich im Wandel befindende Gesellschaft von Bedeutung sind. Doch während sich sozial- und mentalitätsgeschichtliche Veränderungen in Italien im 14. Jahrhundert allmählich durchsetzen und man einen neuen literarischen Geist erkennt, der eine neue Epoche ankündigt, haben soziale und kulturelle Traditionen in Deutschland neben Innovationen weiterhin festen Bestand. Von einem weittragenden Kulturtransfer kann also nur mit Vorsicht gesprochen werden.

Im *Decameron* werden Begierde und sexuelle Befriedigung an sich als natürliche, nicht zu bezähmende Triebe der Menschen, das heißt auch der Frauen, betrachtet – eine nicht ohne weiteres akzeptierte Position.¹ Einige Jahrzehnte später messen die ersten auf Lateinisch verfassten Ehetraktate der Keuschheit sowohl der Männer als auch der Frauen höchste Bedeutung bei (etwa: Francesco Barbaro, *De re uxoria*, 1415, oder Poggio Bracciolini, *An seni sit uxor, ducenda*, 1435). Die Ehe sei auch dazu da, menschliche sexuelle Triebe unter Kontrolle zu halten, und dies wird in den deutschen Übersetzungen noch zugespitzt (respektiv: Niklas von Wyle in den *Translatzen* und Erasmus Alberus *eyn gut buch von der Ehe*, 1536).

1 Kasten (1999), S. 178.

Doch das *Decameron* genießt einen riesigen Erfolg, und Boccaccio verweist in der Vorrede und in der Einleitung des vierten Tages explizit auf die Sexualität als Naturtrieb. Viele Novellen gestehen auch der Frau das Recht zu, über ihren Körper frei zu verfügen und die männlichen Ansprüche abzulehnen, so zum Beispiel in *Guiscardo e Sigismonda*, der ersten Novelle des vierten Tages, die in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts als Einzeltext übersetzt wurde, bevor Arigo 1476/77 – so einige Forscher heute – das ganze *Decameron* übertrug.

Wie steht es aber mit der deutschen Rezeption? In welchem Maß und zu welchem Zweck bearbeiten die Übersetzungen die Ausgangstexte, um sie dem Erwartungshorizont des deutschen Publikums anzupassen?

Im Mittelpunkt meines Beitrags stehen eine Übersetzung und zwei Bearbeitungen von *Guiscardo e Sigismonda*: die Übersetzung des Niklas von Wyle aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und in erster Linie die Bearbeitungen von Hans Sachs zu Beginn des 16. Jahrhunderts, ein Meisterlied und eine Tragödie, mit denen die Forschung sich bisher nicht sonderlich beschäftigte. Im Folgenden wird gezeigt, wie unterschiedlich mit dem gleichen Text verfahren werden kann und wird, aber auch wie beide Autoren vom Willen geleitet werden, diesen für das deutsche Publikum ‚brauchbar‘ zu machen. Während Niklas von Wyle eine ihrem Vorbild treue Übersetzung anfertigte und sich die ‚Veredelung‘ der deutschen Sprache, die er durch das Lateinische geprägt wissen wollte, zum Ziel setzte, passte Hans Sachs in seinem Meisterlied und in seiner Tragödie das Motiv der Novelle seiner lutherischen Überzeugung an.

In *Guiscardo e Sigismonda* erzählt Boccaccio die tragische Geschichte von zwei Liebenden, der Tochter des Fürsten von Salerno, Tancredi, und einem am Fürstenhof wohnenden, jungen Mann. Der verfrüht verwitweten jungen Frau wird von ihrem Vater verwehrt, erneut zu heiraten, sie verliebt sich jedoch in Guiscardo, der von niederer Herkunft, aber tugendhaft ist. Die zwei Liebenden treffen sich heimlich in Sigismondas Zimmer, bis Tancredi zufällig Augenzeuge eines ihrer Treffen wird. Rasend vor Wut lässt Tancredi Guiscardo töten und schickt Sigismonda das Herz des Geliebten in einem goldenen Becher. Sie weint bittere Tränen und gießt ein Gift auf das Herz, trinkt die tödliche Mischung und

stirbt, nachdem sie den Vater gebeten hat, neben Guiscardo begraben zu werden. Der reuige Vater erfüllt den letzten Wunsch seiner Tochter.

Wyle übersetzte nicht unmittelbar die italienische Novelle Boccaccios, sondern benutzte die lateinische Übertragung von Leonardo Bruni als Vorlage, die zusammen mit der *Novella di Seleuco* überliefert wurde: beide Novellen wurden 1437 Bindaccio Ricasoli, einem mächtigen Florentiner, mit einem Begleitbrief geschickt, in dem der Adressat gebeten wurde, die Novellen zu verbreiten, falls er sie für wertvoll genug hielt.²

Die zwei absichtlich als divergente Modelle zusammengestellten Novellen vertreten zwei gegensätzliche Auffassungen der Liebe zu den eigenen Kindern: Tancredi, Fürst von Salerno, verursacht wegen seiner selbststüchtigen und fast inzestuösen Liebe den Tod seiner Tochter und ihres Geliebten, während Seleuco aus Liebe zu seinem Sohn auf seine zweite Frau verzichtet, in die Seleucos Sohn sich verliebt hatte.

Niklas von Wyles erster Übersetzung lag kein Begleitbrief bei. Die Übersetzung erschien um 1476 bei Johann Zainer in Ulm und der Titel lautete *Historia sigismunde/der tochter deß fürsten tancredi von solernia/ und deß iüngling gwisgardi*. Der Autor wird nicht erwähnt und es ist keine Widmung an den Markgrafen Karl von Baden vorhanden, wie in den *Translatzen* von 1478.

Es ist nicht bekannt, wie bzw. ob der Druck 1476 genehmigt wurde. Da der Verleger, Johann Zainer, eine zuverlässige Handschrift der Übersetzung besaß, wird vermutet, dass er zu Wyles Werkstatt gehörte. Nach zwei Jahren erschien die Novelle 1478 jedenfalls in einer vom Autor genehmigten *Translatzen*-Ausgabe (Esslingen, Verleger Konrad Fyner, 5. April 1478), erneut ohne Begleitbrief aber mit einer Widmung an den Markgrafen Karl von Baden. In dieser knapp gehaltenen Widmung geht es in erster Linie darum, wie Ursula Kocher in ihrer Untersuchung von 2005 betont,³ den Wert des Textes hervorzuheben. Wyle erwähnt die *Griselda*-Rezeption, erinnert daran, dass schon Petrarca die Novelle ins Lateinische übertragen hatte und sie danach von Steinhöwel ins Deutsche übersetzt wurde. So macht er unmissverständlich klar, dass auch andere berühmte Autoren Novellen des *Decameron* schon vor ihm übersetzt

2 Rubini Messerli (2012), S. 14.

3 Kocher (2005), S. 272.

haben, er folgt also noblen Beispielen. Und jetzt übersetzt er eine Novelle, die schon Bruni als würdig erachtete, ins Lateinische übertragen zu werden. So fühlt er sich berechtigt bzw. veranlasst, „[...] die obgemelten history [...] in tütsch zebringen“.⁴ In der Widmung wird als Ziel die Förderung von „kurtzwył lust vnd gefallen“⁵ des Markgrafen angegeben.

Andere Zwecke hielt er allerdings auch im Blick. Zu seinem Übersetzungsverfahren merkt er nichts an, doch er ist, wie auch sonst in den *Translatzen*, der Vorlage treu. Er greift auf Bruni und Aeneas Silvius zurück, die eine wörtliche Übertragung fördern. 1420/1424 zählt Bruni in seinem epochalen Übersetzungstraktat *De interpretatione recta* die Eigenschaften eines guten Übersetzers auf und weist in erster Linie auf die absolute Beherrschung der zwei Sprachen vom grammatischen, syntaktischen und stilistischen Gesichtspunkt aus hin.⁶

Die Frage ist in unserem Fall nun, welche Vorlage Wyle benutzte. Die lateinische Fassung von Bruni, das wissen wir. Aber welche genau? Welche Handschrift bzw. welcher Druck des Textes von Bruni als Vorlage für Wyles Übersetzung benutzt wurde, konnte bis heute nicht festgestellt werden.

Rubini Messerli hält die Betrachtungen, zu denen Margaret Ann Jackson 1981 in ihrer Dissertation kommt,⁷ für ziemlich zuverlässig: Jackson vergleicht Wyles *Translatzen* des Jahres 1478 (die aber schon früher entstanden) mit fünf Fassungen der Übersetzung Brunis, unter denen es zwei mit den Abkürzungen S und L gekennzeichnete Handschriften und drei mit den Abkürzungen m, k, b gekennzeichnete Drucke gibt.⁸ Einige Beispiele und ein Ergebnis:

Jackson teilt sie in zwei Gruppen, X und Y, die sich in einer Lesungsvariante unterscheiden, *exercitationem* in X, *excellenciam* in Y. Zu X gehören S, L und b, zu Y gehören m und k. Diese Variante *ad excellenciam/ad exercitationes* befindet sich in dem Gespräch zwischen Tancredi und Sigismonda, als die Tochter sagt, dass ausgerechnet der Vater den jungen Geliebten mit *cose laudevoli* betraut hat, mit denen man normalerweise nur mutige Menschen betraut. Wyles Übersetzung

4 von Wyle, *Translationen*, (1861), S. 80.

5 von Wyle, *Translationen*, (1861), S. 80.

6 Rubini Messerli (2012), S. 146–147.

7 Jackson (1981).

8 Rubini Messerli (2012), S. 59–60.

folgt der *exercitationem* Variante, er übersetzt die Textstelle zu *ubung der tugenden*, so ist sie der Gruppe X ähnlich. Die Gruppen X und Y werden nach zwei anderen Varianten in Untergruppen geteilt. Boccaccio erzählt, dass Tancredi gewohnt ist, manchmal bei der Tochter in ihrem Zimmer zu verweilen, um sich mit ihr zu unterhalten, und in dieser Textstelle kann man die zweite Variante finden, *sermone cum ea istituto* gegenüber *cum ea morari*. Die erste Variante ist in der Handschrift S und in den Drucken m und k, die zweite in der Handschrift L und in dem Druck b (Untergruppe Z) vorhanden. Wyle übersetzt *by Ir ain wyle zebelyben*, so ist seine Übersetzung der Untergruppe Z ähnlich. Fast am Ende der Geschichte behauptet Sigismonda, dass der goldene Becher für Guiscardos Herz ein würdiges Grab ist, und hier findet sich die dritte Variante bzw. der Zusatz, *prestantia/prestantia voluptatum*: *prestantia* allein liest man in zwei Handschriften, S und L, und in zwei Drucken, k und b, *prestantia voluptatum* nur im Druck m. Wyle übersetzt *fürpüntlichkait aller wollusten*, so fügt er das Wort *wollusten* hinzu und seine Übersetzung ist in diesem Fall dem Druck m ähnlich.

Dieser kurze Einblick zeigt, dass es keine völlige Übereinstimmung zwischen Wyles Übersetzung und diesen fünf Fassungen gibt, weil keine Fassung alle Varianten enthält, die in Wyles Text vorhanden sind. Rubini Messerli untersucht 25 Fassungen (darunter die fünf, die Jackson untersucht hat) und sie kommt zu demselben Ergebnis.

Wie Brunis Übersetzung werden übrigens auch Wyles Handschriften und Drucke von Derendorf in zwei Gruppen geteilt, X und Y: zur ersten gehören die Handschrift G und die Drucke, zur zweiten die anderen vier Handschriften. Die Gruppe X bleibt nach Derendorf der lateinischen Vorlage treuer und die Unterschiede unter den Varianten dieser Gruppe seien im Vergleich zur anderen Gruppe geringer.⁹

Wie dem auch sei: Wenn Wyle Boccaccio durch Bruni rezipiert – umstritten ist die Frage, ob er den italienischen Text kannte – muss man sich mit der Frage beschäftigen, ob Brunis Übersetzung der ursprünglichen Novelle von Boccaccio, seiner Vorlage, treu bleibt. Ursula Kocher spricht sich für eine wesentliche Übereinstimmung aus, laut Margaret Ann Jackson weicht Bruni hingegen von Boccaccio ab. Rubini Messerli weist darauf hin, dass die Unterschiede zwischen Bruni und Boccaccio

9 Derendorf (1996), S. 126.

nicht als Fehler des Übersetzers zu werten, sondern als Resultate der unterschiedlichen Lesungen des Textes zu betrachten sind.

Es gibt also doch einige Abweichungen von Boccaccio. Welchen Sinn mögen sie haben, wie sind sie zu rechtfertigen?

Bruni ließ vor allem einige Textstellen aus, weil sie ihm als zu extrem, nahezu unzumutbar erschienen. So lässt er z. B. eine der wichtigsten Passagen der hier behandelten Novelle von Boccaccio aus: Sigismonda gießt das Gift in den Becher, der Guiscardos Herz enthält. Es handelt sich um eine Schlüsselszene, die fast immer in den verschiedenen Auflagen abgebildet wird, aber sie überschreitet nach Brunis Meinung die Grenzen des Anstandes und des Geschmacks und aus diesem Grund lässt der Übersetzer diese Textstelle aus, er schreibt nur, dass Sigismonda das Gift nimmt und es trinkt.¹⁰

Folglich lässt auch Wyle die Textstelle aus und dieser ‚Fehler‘ verursacht irrige Abbildungen, auf denen Sigismonda einen das Gift enthaltenden Becher in der Hand hält, während der Becher mit dem Herzen neben ihr steht, so dass es nun zwei verschiedene Becher anstatt des einen gibt.

Wie gesagt, wir wissen nicht, ob Wyle über den italienischen Text verfügte. Falls ja, wäre er aber wahrscheinlich trotzdem dem strengeren Muster des geschulten Humanisten Bruni treu geblieben. Der Inhalt der Novelle ist dadurch auch keineswegs entstellt. Das bezeugen andere Passagen, wie die herausfordernde Rede Sigismondas, als sie, nachdem der Vater ihr Verhältnis mit Guiscardo entdeckt hat, ihn sprechen will, aber ihm auch sofort klar macht, dass sie nicht um ihre Rettung bitten wird, sondern dass sie nur beabsichtigt, ihrer Überzeugung Ausdruck zu verleihen, dass ihre Liebe zu Guiscardo durchaus eine legitime sei. Sowohl Bruni als auch Wyle bleiben also dem Original grundsätzlich treu.

Findet man in manchen der *Translatzen* – z. B. durch einzelne Vorwörter – eine ‚Moralisierung‘ der italienischen Vorlagen (siehe die Übersetzung des Ehe traktats von Poggio Bracciolini), so wird hier kein Anspruch auf Moral geltend gemacht.

Gewichtiger bei Wyle – im Hinblick auf die Rezeption – ist wohl in diesem Falle die Rolle der Sprache. In der Einleitung der *Translatzen*

10 Rubini Messerli (2012), S. 156–157.

(1478) schreibt er, dass er sich die lateinische Sprache zum Vorbild nehmen möchte, und das tut er auch.¹¹ Laut Rubini Messerli sei Wyle sich dessen bewusst, dass einige Stellen seiner Übersetzungen dadurch wenig oder nur schwer verständlich seien, aber dies nähme er in Kauf, weil ihm die Nachahmung der lateinischen Struktur wichtiger sei.¹² Das wirft allerdings eine andere Frage auf, und zwar welchem Publikum Wyle die Novelle von Boccaccio zugänglich machen wollte – vom Markgrafen abgesehen. Es handelte sich offensichtlich, trotz der Übersetzung vom Lateinischen ins Deutsche, in die Volkssprache also, um ein zwar gewichtiges, aber nicht zahlreiches Publikum, das sich ohnehin für das geistliche, intellektuelle Leben des italienischen Humanismus interessierte und das in der Regel sowohl Latein als auch Italienisch zumindest lesen konnte. Die Übertragung diene aber dem einen Zweck, der deutschen Sprache – die noch bis ins 18. Jahrhundert als den anderen europäischen Literatursprachen nicht ebenbürtig betrachtet wurde – zu einem neuen Glanz und Niveau zu verhelfen.

Andere Erwartungen hegte das Publikum des Hans Sachs, der auch andere Ziele verfolgte. Der Nürnberger Autor, der sich schon 1515 von Boccaccio anregen ließ, benutzte die 1490 veröffentlichte deutsche *Decameron*-Ausgabe als Vorlage.¹³ Nach Johannes Isenring zog Sachs 1515 (nach Knape bereits 1514)¹⁴ zum ersten Mal eine *Decameron*-Novelle in Betracht, die fünfte Novelle des vierten Tages, *I fratelli dell'Isabetta uccidon l'amante di lei*, die tragische Liebesgeschichte von Lisabetta und Lorenzo.¹⁵ Im folgenden Jahr wählte Sachs drei andere *Decameron*-Novellen des vierten Tages als Vorbild, die zweite, *Guiscardo e Sigismonda*, die vierte, die Geschichte von Constanca und Gerbino, und die sechste, *L'Andreuola ama Gabriotto*: alle erzählen von unglücklicher Liebe, einem ernsthaften Thema, so dass Sachs diese Geschichten auch für die Singeschule für geeignet hielt, obwohl sie profane Themen beinhalten. Sachs wählte also vier Novellen, die im *Decameron* alle am vierten Tag erzählt werden und tragisch verlaufen, was darauf hinweisen könnte, dass

11 Niklas von Wyle, *Translationen*, (1861), S. 7–12.

12 Rubini Messerli (2012), S. 145.

13 Hirdt (1978), S. 35.

14 Knape (1995), S. 56.

15 Isenring (1962), S. 43.

Sachs möglicherweise ein thematisches Vorhaben verfolgte.¹⁶ Jedoch nahm Sachs nicht so oft tragische Handlungen zum Vorbild, in den folgenden Jahren bevorzugte er vielmehr glücklich endende *Decameron*-Geschichten. Das Thema Frau-Liebe-Ehre weckte noch nach 1535 sein Interesse und die meisten seiner Werke, die das *Decameron* als Vorbild haben, wurden in den Jahren 1540–1550 verfasst.

Insgesamt schrieb er 51 Meisterlieder, 33 Spruchgedichte, 13 Fastnachtsspiele, 6 Komödien und 2 Tragödien, für die er sich von Motiven aus 62 verschiedenen *Decameron*-Novellen inspirieren ließ.¹⁷ Sachs verbirgt dies nicht, im Gegenteil, er nennt Boccaccio und das *Decameron* explizit am Anfang oder am Ende seiner Texte: Im aus 208 Versen bestehenden Meisterlied *Gismunda mit Guisardo* bezeichnet Sachs z. B. die Geschichte als „schöne histori“ aus dem Buch „cento novella“.¹⁸

1995 konstatiert Joachim Knappe in einem Aufsatz, dass eine Untersuchung der Beziehung zwischen Boccaccio, einem italienischen Prosaschriftsteller des 14. Jahrhunderts, und Sachs, einem deutschen Versautor der Reformationszeit, einer Verbindung zwischen zwei diametral entgegengesetzten Schriftstellern gleichkommt.¹⁹ Doch gerade dadurch gewinnt die Frage des Kulturtransfers an Interesse.

In der Forschung wird oft diskutiert, wie ein überzeugter Lutheraner wie Sachs dazu kam, Geschichten wie die des *Decameron*, die verfängliche Konstellationen zum Inhalt haben, als Vorlage zu verwenden. Hirdt meint, dass man in den Werken von Sachs den Geist Boccaccios nicht finden könne, Sachs verstünde Boccaccio nur auf sprachlicher Ebene, seinen Geist begreife er nicht.²⁰

Oder verstand Sachs den italienischen Autor sehr wohl, benutzte aber den nun auch in Deutschland bzw. bei deutschsprachigen ‚Intellektuellen‘ bekannten und gern gelesenen Plot, um ihn für seine erzieherischen, ‚deutschen‘ Zwecke zu verwenden? Ermutigte Luther dazu, Moti-

16 Isenring betont, dass Sachs diese vier Werke während seiner letzten Wanderjahre verfasste, bevor er nach Nürnberg zurückkam, weil er vielleicht in diesen Jahren einige unglückliche Liebesbeziehungen erlebte und in den traurigen *Decameron*-Liebesgeschichten Trost, oder wenigstens ein Echo gefunden haben könnte. Isenring (1962), S. 48.

17 Hartmann (1912), S. 22.

18 Sachs, *Sämtliche Fabeln und Schwänke* (1900), S. 17–23.

19 Knappe (1995), S. 47.

20 Hirdt (1978), S. 37.

ve der Bibel zu bearbeiten und sie literarisch darzustellen, so lassen sich auch etliche ‚delikate‘ Situationen in der Bibel finden, man denke nur an die Geschichte der Susanne, die so oft auf die Bühne gebracht wurde (Hans Sachs, *Die Susanna mit den zweyen falschen Richtern*, 1562). So nimmt es nicht Wunder, dass Sachs sich an den literarischen Stoff der Novellen Boccaccios macht, aber aus den gleichen Themen andere Lehren zieht, was sich deutlich am Schluss des *Gismunda mit Guisgardo*-Meisterliedes nachprüfen lässt.

Das Meisterlied folgt, bis auf eine Namensänderung, Concretus statt Tancredi, die auf einen Lesungsfehler des Originaltextes von Sachs zurückgeht, dem Plot von Boccaccio treu, der Fürst ist also ein selbstsüchtiger Mann, der sich weigert, die sehr jung zur Witwe gewordene Tochter noch einmal zu verheiraten. Es endet aber mit einer für Männer und Frauen geltenden Mahnung, die sehr an die Ehevorschriften der Zeit erinnert: Die Eltern sollten die Töchter im richtigen Moment verheiraten und die Töchter dürfen unter keinen Umständen ihre Ehre aufs Spiel setzen, weil der Verlust der Ehre tiefe Konsequenzen und viel Leid mit sich bringen würde.

1545 verfasst Sachs eine Tragödie in fünf Akten, *Ein klegliche tragedi deß fürsten Concreti, mit zehen personen zu spilen, und hat v actus*, die noch einmal die Geschichte von Guiscardo und Sigismonda erzählt.²¹ Da die Tragödie aus Dialogen und Monologen der Figuren besteht, fehlen viele deskriptive Szenen, wie z. B. das Treffen der zwei Geliebten. Texte aus zwei verschiedenen Gattungen zu vergleichen mag diskussionswürdig erscheinen, zumal der literarische Ansatz in den Werken verschieden ist, genauso wie z. T. die Adressaten, dennoch lassen sich aus bei Vergleich einige interessante Beobachtungen anstellen.

In dem in der dritten Person geschriebenen Meisterlied werden die Gefühle der Figuren selten erwähnt, meistens kann der Leser sie aus dem Verhalten der Protagonisten erschließen, aus dem Weinen, dem Eifer, mit dem Guisgardo Gismundas Brief liest, oder der wütenden Reaktion des Vaters bei der Entdeckung des Verhältnisses. In der Tragödie nehmen die Charaktere dagegen eine erstrangige Position ein. Der Fürst Concretus lässt schon im ersten Akt seine autoritären, selbstsüchtigen Züge erkennen und verhält sich gleichgültig gegenüber den Bedürfnis-

21 von Keller (1870), S. 22–39.

sen seiner Tochter: Er konsultiert zwei Berater hinsichtlich der Frage, ob die Tochter wieder zu vermählen sei oder nicht, aber er beachtet ihre Empfehlungen nicht, im Gegenteil behauptet er seiner Tochter gegenüber, dass sie zusammen die Entscheidung getroffen hätten, die Frau unverheiratet zu lassen.²²

Die Rolle der zwei Berater, die im Meisterlied fehlen, ist in der Tragödie hervorzuheben. Sie erscheinen im ersten, dritten und vierten Akt und fungieren als Concretus' Gewissen. Im dritten Akt vertraut der Fürst ihnen sein Leid an, das ihm Gismunda durch ihren ‚Verrat‘ zugefügt hat. Am Anfang hören ihn beide widerspruchslos an, aber danach äußern sie ihre wahre Meinung, und zwar dass diese tragischen Geschehnisse sich nicht ereignet hätten, wenn Concretus Gismunda eine neue Ehe erlaubt hätte. Damit erfolgt eine Mahnung *in medias res*, die die von Sachs am Ende der Tragödie ausgedrückte Ansicht vorwegnimmt.²³ Auch im vierten Akt, während eines im Meisterlied fehlenden Gesprächs zwischen dem Fürsten und den Beratern, spielen letztere dieselbe Rolle. Angesichts von Concretus' Absicht, Guisgardo zu töten und seiner Tochter das Herz des Geliebten bringen zu lassen, hält der erste Berater den Tod für eine zu grausame Strafe und der zweite rät dem Fürsten ab, Gismunda das Herz zu schicken. Indem Concretus sie zum Schweigen bringt, unterdrückt der Mann die Stimme seines Gewissens.²⁴

Wie der von Concretus ist auch der Charakter von Gismunda in der Tragödie im Vergleich zum Meisterlied selbstverständlich eingehender dargestellt. Vor dem Vater ist sie scheinbar nachgiebig und gehorsam, aber sie lässt ihrer Unzufriedenheit freien Lauf, sobald sie allein in ihrem Zimmer bleibt.²⁵ Sie gibt sofort dem Reiz von Guisgardo nach, wodurch sie sich auch als eine aufmerksamkeitsbedürftige Frau erweist.²⁶

Ein direkter Vergleich zwischen Meisterlied und Tragödie kann anhand zweier Passagen angestellt werden, in denen man in beiden Werken Figurenreden findet, und zwar während des Treffens von Concretus

22 von Keller (1870), S. 23–24.

23 „Het ir gefolget unsrem rat, / Gismundam mit heyrat versehen, / So wer der unrat nicht geschehen“. von Keller (1870), S. 30.

24 von Keller (1870), S. 33–34.

25 von Keller (1870), S. 25.

26 „Ach wie adelich, schöner jugent, / Wie vernünfftig, höflicher tugend / Ist Guisgardus, der kemerling! [...] O das wer dieser jüngling mein!“. von Keller (1870), S. 26.

und Guiscardo im dritten Akt sowie in Gismundas Monolog des fünften Akts. Der Fürst beschreibt in beiden Texten die Beleidigung durch Guiscardo mit fast identischen Worten (Meisterlied: „in meinem fleisch und pluet hast mich geschmecht“; Tragödie: „das du mich schmechst an fleisch und blut“), Guiscardo sagt dagegen im Meisterlied nur einen Satz („das mein gemut det die streng lieb verkeren“), um sein Verhalten zu rechtfertigen, oder besser, zu erklären, während er in der Tragödie dieselbe Erklärung mit einem längeren Satz motiviert („alle ding uberwindet der lieb begier, die stercker ist, wenn ich und ir. Die selb thet mich darzu bewegen“).²⁷ In beiden Antworten betont Guiscardo mit dem Adjektiv „streng/sterck“ die Kraft der Liebe, aber in der Tragödie fügt er hinzu, dass die Liebe stärker als der Wille der Menschen ist. Also greift Sachs ein wichtiges Thema der originalen Erzählung von Boccaccio auf: Liebe und Leidenschaft sind Naturtriebe und der Mensch ist nicht fähig, sie völlig zu bezähmen.

Die Verwendung des Ausdrucks „fleisch und blut“ im dritten Akt verdeutlicht Sachs' bewussten Umgang mit der Wortwahl. Wie schon gesagt, findet man diese Worte in Concretus' Beschuldigungen gegen Guiscardo, und am Ende des Akts spricht auch Gismunda sie in ihrer Antwort gegen den Vater aus.²⁸ Sachs wählt also denselben Ausdruck für zwei unterschiedliche Konzepte: Gismunda betont noch einmal, dass der Mensch eben aus Fleisch und Blut – also aus Trieben – besteht, Concretus wirft Guiscardo vor, dass der Junge sich herausnimmt, mit seiner Tochter, seinem eigen Fleisch und Blut, zu schlafen.

In Gismundas Monolog des fünften Akts finden sich die meisten sprachlichen Ähnlichkeiten zwischen Meisterlied und Tragödie. In beiden Texten wendet sich die Frau mit ähnlichen Worten an Guisgardos Herz (Meisterlied: „Ein herberg meiner wun und freut“; Tragödie: „Ein herberg freuden, wunn und schertz“) und es ist ihrer Meinung nach „wirdig“, das heißt, dass es würdig ist, in einem goldenen Becher beerdigt zu werden.²⁹ Selbstverständlich herrscht der erzählende und deskriptive Teil im Meisterlied vor – der Leser kann leicht Gismundas Gefühlsbewegungen und Handlungen folgen, sie bereitet das Gift vor,

27 Sachs, *Sämtliche Fabeln und Schwänke* (1900), S. 20. von Keller (1870), S. 31.

28 „Weyl wir sind beyde fleisch und blut“. von Keller (1870), S. 32.

29 Sachs, *Sämtliche Fabeln und Schwänke* (1900), S. 22. von Keller (1870), S. 35.

gießt es in den Becher, trinkt und bricht auf ihrem Bett zusammen. In der Tragödie spielen die Jungfrauen in Gismundas Diensten eine wichtige Rolle, die versuchen, sie zu trösten und ihr Leid in Grenzen zu halten. Die Jungfrauen sind die Stimme von Gismundas Gewissen, aber, wie Concretus mit seinen Beratern, hört sie nicht auf sie, Gismunda ist für ihre Ratschläge taub, da ihre Entscheidung bereits feststeht.

Am Ende erneuert Sachs die Mahnung des Meisterliedes aus dem Jahr 1516 und wiederholt sogar dasselbe Sprichwort „es sey ein obs das nicht lang leyt“.³⁰ Junge Töchter solle man zur passenden Zeit verheiraten, junge Leute sollen aber dem Ungestüm der Liebe widerstehen, und schließlich auch: Die Wut soll sich nie in Rache verwandeln, weil das Wiedergutmachen nicht immer möglich ist, Reue kann zu spät folgen.

Ich komme jetzt zum Anfang zurück: Von einem weittragenden Kulturtransfer – so die Grundfrage der Boccaccio-Tagung – durch Übersetzungen bzw. Umarbeitungen wenigstens dieser Novelle des *Decameron* ist nur mit Vorsicht zu sprechen. Der von Wyle und von Sachs eingeleitete Kommunikationsprozess mit den jeweiligen Adressaten entspricht weniger einer Wahrnehmung des Anderen, des italienischen Autors, dessen Wesen man erschließen möchte, als vielmehr dem Zurückgreifen auf bekannte Motive der Zeit, die man für eine ‚interne‘ Diskussion bzw. für ‚interne‘ Zwecke benutzt.

30 von Keller (1870), S. 38.

Bibliographie

Primärquellen

Sachs, Hans: *Sämtliche Fabeln und Schwänke*. Hg. von Edmund Goetze und Carl Drescher. Halle 1900.

von Keller, Adalbert: *Hans Sachs*. Band 2. Stuttgart 1870.

Niklas von Wyle: *Translationen*. Hg. von Adalbert von Keller. Stuttgart 1861.

Forschungsliteratur

Derendorf, Brigitte: *Der Magdeburger Prosa-Äsop. Eine mittelniederdeutsche Bearbeitung von Heinrich Steinhöwels „Esopus“ und Niklas von Wyles „Guiscard und Sigismunda“*. Text und Untersuchung. Weimar/Wien 1996.

Hartmann, Julius: *Das Verhältnis von Hans Sachs zur sogenannten Steinhöwelschen Decameronübersetzung*. Berlin 1912.

Hirdt, Willi: *Boccaccio in Germania*. In: *Il Boccaccio nelle culture e Letterature nazionali*. Hg. von Francesco Mazzoni. Firenze 1978 (= Atti del Congresso internazionale su Boccaccio, Firenze-Certaldo, 22–25 maggio 1975), S. 27–51.

Isenring, Johannes: *Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs*. Genève 1962.

Jackson, Margaret Ann: *Niklas von Wyle, Guiscardus und Sigismunda. An editing, with a parallel Latin text by Leonardo Bruni from Boccaccio's Decameron*. Dissertation. Durham 1981.

Kasten, Ingrid: *Erzählen an einer Epochenschwelle: Boccaccio und die deutsche Novellistik im 15. Jahrhundert*. In: *Mittelalter und frühe Neuzeit: Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Hg. von Walter Haug. Tübingen 1999 (= Fortuna vitrea, 16), S. 164–186.

Knape, Joachim: *Boccaccio und das Erzähl lied bei Hans Sachs*. In: *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*. Hg. von Stephan Füssel. Nürnberg 1995 (= Pirkheimer-Jb. 10), S. 47–81.

Kocher, Ursula: *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert*. Amsterdam/New York 2005 (= Chloë, 38).

Rubini Messerli, Luisa: *Boccaccio Deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.–17. Jahrhundert)*. Amsterdam/New York 2012.

Viola Wittmann (Bayreuth)

„Ein iglich dinge in im selbes zû etlicher sache gut ist“
Zur Mehrfachbearbeitung der *Decamerone*-Novelle V,7 bei
Hans Sachs

Gemessen am von ihm hinterlassenen Gesamtwerk ist das Interesse an literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Hans Sachs immer noch außergewöhnlich gering – weiten Teilen der Forschung gilt er als stoffhungriger Vielschreiber, der mit deutlich erkennbarer Aussageintention noch aus jeder verfügbaren Geschichte stets das sittlich-moralisch eindeutig Gute normativ herausarbeitet. Die moralisierende Lehre, welche die meisten seiner Werke beschließt, spielt dem daraus resultierenden Eindruck von Monotonie zusätzlich in die Hände, und sie dient als Indiz regelrecht hermetischer Abgeschlossenheit, die damit nachgerade zum Kennzeichen seiner Dichtkunst avanciert. Der Entwicklung von Multiperspektivität, von pluralen Hinsichtnahmen auf Welt scheint Hans Sachs demnach weitestgehend unverdächtig; hinzu kommt, dass in der Regel die Formulierung der seine Werke beschließenden *Conclusio* im Wortsinne zusammengereimt mit der Autorennennung in der Signaturzeile erscheint, wodurch sich die Texte des Nürnbergers tatsächlich zunächst als relativ geschlossene Sinneinheiten präsentieren, deren Interpretation mittels eindeutiger Deutungsvorgaben durch die autoritative Sprecherrolle eines sich zusätzlich auf die göttliche Autorität berufenden Verfassers bereits festgeschrieben ist.¹

Zumindest auf den ersten Blick scheint sich der Eindruck des Hermetischen durchaus zu bestätigen; verblüffend ist das wohl vor allem deshalb, weil die Dichtungen des Hans Sachs damit nicht recht zusam-

1 So hat sich etwa Michael Dallapiazza in einer Vielzahl von Publikationen intensiv und unter wechselnden Gesichtspunkten mit Hans Sachs sowie dem vielschichtigen Verhältnis zwischen Sachs und Boccaccio auseinandergesetzt. An ihnen lässt sich die insgesamt durchaus kontrovers geführte Debatte über die literarischen Kompetenzen des Nürnbergers gut verfolgen, die umfassend darzustellen hier nicht der Ort sein kann; gleiches gilt für die umfangreiche Forschung zu Giovanni Boccaccios *Decamerone*. Ich verweise daher auf die lesenswerten, auch eigene Positionen kritisch reflektierenden Ausführungen hierzu bei Dallapiazza 2012.

menpassen wollen mit den literarischen Vorlagen, auf die sie sich beziehen – besonders im Fall von Giovanni Boccaccios *Decamerone* sticht diese Diskrepanz als unübersehbar markante Abweichung ins Auge. Die Novellensammlung gilt geradezu als Paradebeispiel für diskursive Offenheit, als epochemachende Inszenierung pluralisierter Weltwahrnehmung und der Mehrstimmigkeit ihrer Betrachtung: Im *Decamerone* werden Facetten von richtig und falsch in literarische Darstellung überführt, um sie, im Ausdrucksmedium der Kunst, offensiv der Reflexion zugänglich zu machen und zur Verhandlung auszustellen; die „Besonderheit der boccacesken [...] Kurzerzählung ist daher in Begriffen wie ‚Autonomie‘, Komplexität, Ambivalenz und Mehrpoligkeit der Figurendarstellung gefaßt worden“². Der programmatische Entwurf bildet sich dabei auch in der Faktur des Gesamttextes ab, dessen vielfach verschachtelte Rahmungsstruktur nicht allein thematische Interferenzen der Erzählinhalte organisiert, sondern darüber hinaus überdeutlich auch Prozesse der Deutungszuweisung, der Kommentierung – und abermals: der Reflexion thematisiert und ausstellt. Um nur kurz die wesentlichen Eckpunkte dieses Systems multipler Perspektivbildung herauszugreifen: Nicht allein die jeweils unter einer bestimmten Thematik zusammengehörigen Erzählungen der einzelnen Tage nehmen aufeinander Bezug, auch seitens ihrer Erzähler und des jeweiligen Publikums werden Reaktionen, Bezugnahmen, Kommentierungen transportiert. Hinzu kommen die vielfältigen Wechselwirkungen, in denen die Deutung des Erzählten mit der Rahmenhandlung stehen – der Schauplatz des ‚novellare‘ wechselt mehrfach, die ‚Erzählslots‘ werden flankiert von weiteren künstlerischen Darbietungen, sowie gezielten Inszenierungen kommentierender Einlassungen einzelner Gruppenmitglieder. Auf diese Weise werden die verschiedenen Aussageebenen des Textes untereinander verknüpft und miteinander verwoben; die einzelnen Geschichten stehen somit nicht für sich allein, sondern sind eingebunden in ein komplexes System interferierender Deutungsmöglichkeiten und Perspektivbildungen. Nicht zuletzt auch durch die historisierende Situierung des Zehntagerwerks sowie durch die Einklammerung des Textes mit Vor- und Nachwort des Verfassers entsteht somit jene Multiperspektivität der Erzählgegenstände des *Decamerone*, die primär in den

2 Kasten 1999, S. 166.

in seine Erzählstruktur implementierten Verfahren aufzufinden ist, mittels auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelter Kommentierungen in letzter Konsequenz aber auch die Reflexion über Erzählen und Deuten als übergeordnete Thematik erkennbar macht.³

Mit dieser nun allenfalls skizzenhaften Darstellung verbreiteter Grundierungen der Wahrnehmung der beiden literaturgeschichtlich bedeutsamen Größen Giovanni Boccaccio und Hans Sachs in der Forschung, die trotz berechtigter Einwände im Einzelnen doch weitestgehend konsensual als Gegensatz, als Vertreter beinahe antonymer Literatur- und Kulturauffassungen begriffen werden, verbindet sich der Hinweis auf die weitreichenden Folgen, die diese Wahrnehmung hat – vor allem natürlich für Hans Sachs: Seine *Decamerone*-Bearbeitungen werden in der Regel lediglich in quellenkritischer Hinsicht betrachtet, meist unter dem Aspekt inhaltlicher Vollständigkeit im Vergleich zur originalen Novelle. Das damit entstehende Bild fügt sich allerdings gut ein in die geläufige große Linienführung literaturgeschichtlicher Entwicklungen, der zufolge auf die ersten, ‚verstehenden‘ Übertragungen des *Decamerone* eine beinahe ein Jahrhundert andauernde Phase der didaktischen Verflachung folge, bevor wieder von einer Rezeption des Textes gesprochen werden könne, die seiner Komplexität angemessen sei.⁴ Problematisch an solchen Einschätzungen ist vor allem die implizit transportierte Behauptung, dass sich Rezeption und Adaptation der Komplexität eines literarischen Textes qualitativ bestimmen ließen, gerade so, als handle es sich dabei um prinzipiell zeitenthobene Kategorien. Ingrid Kasten äußert sich gar insgesamt kritisch zu der These, Komplexität als die entscheidende Innovation des *Decamerone* ansehen zu wollen und verweist zu Recht auf die vor-boccaccesken Kurzerzählungen, deren experimenteller Charakter genügend Anhaltspunkte dafür liefert, bereits dem Mittelalter ein ausgeprägtes Bewusstsein für literarische Komplexität und die daraus erwachsenden narrativen Möglichkeiten zuzugestehen.⁵ Für die Untersuchung literarischer Adaptions-

3 Vgl. exemplarisch die Ausführungen zu Rahmenerzählung, textinternen Verschachtelungsprinzipien und poetologischen Implikationen bei Geyer 1995, S. 183–186.

4 Einen Überblick hierzu bietet die ebenso pointierte wie differenzierte Darstellung bei Kocher 2005, S. 13–22.

5 Vgl. Kasten 1999, S. 166–168. Ebenso eindringlich weist Kasten darauf hin, dass „selbst Erzählungen, die ausdrücklich vorgeben, eine Lehre [...] zu bieten, [...] dieses

prozesse leitet sich auch daraus eine tiefgreifende Veränderung der Fragerichtung ab, da die Wahrnehmung von Komplexität und deren literarische Umsetzung in Adaptionsprozessen wohl kaum je unter Absehung ihrer kulturellen wie auch historischen Rahmenbedingungen adäquat erfasst, oder auch nur beschrieben werden können. Dazu zählen insbesondere auch die literarischen Kontexte auf der Ebene der je synchron beobachtbaren Systematik literarischer Sprechweisen, i.e. des literarischen Systems⁶, in dem der rezipierte Text Aufnahme findet. Im speziellen Fall der *Decamerone*-Bearbeitungen durch Hans Sachs kann so die summarische Identifikation des Ausgangsmaterials einzelner Dichtungen abgelöst werden durch die Frage nach spezifischen Übertragungsmöglichkeiten literarischer Redevielfalt, die dem Dichter Hans Sachs im zeitgenössischen literarischen System zur Verfügung stehen. Zu fragen wäre weiterhin, ob und inwieweit diese zur Darstellung literarischer Mehrstimmigkeit herangezogen werden – und wenn ja, mit welchem Effekt. Nicht zuletzt die beträchtliche Anzahl mehrfacher Be- und Umarbeitungen literarischer Vorlagen durch Hans Sachs nötigt hierbei zu exemplarischem Vorgehen; den folgenden Analysen liegen daher die Mehrfachbearbeitungen von Dec. V,7, von Sachs im Jahr 1540 als Spruchgedicht, fünf Jahre später als Comedi und 1547 nochmals als Meisterlied bearbeitet, zugrunde.⁷

Versprechen gelegentlich nicht [einlösen] oder weisen, häufiger noch, einen ästhetischen Überschuss auf, der quer steht zu dem vermeintlich didaktischen Anspruch“ (S. 165f.).

- 6 Eine präzise theoretische Ausarbeitung des Begriffs kann an dieser Stelle unterbleiben; i.w.S. liegt seiner Verwendung ein diskurstheoretisches Verständnis zugrunde, wie es bereits Ursula Kocher für ihre Studie zur Boccaccio-Rezeption in der Novellistik des 15. und 16. Jahrhunderts veranschlagt, vgl. Kocher 2005, S. 23–45. Der zentrale Gedanke hier wie dort besteht darin, dass die „Rezeption des *Decameron* oder einzelner Novellen daraus [...] die Übernahme einer neuen Diskurstradition [darstellt], zu der sich die Rezipienten irgendwie verhalten müssen. Dabei lesen sie die Prosanovellen vor ihrem je eigenen diskursiven Hintergrund“ (S. 43), zu dem entsprechend auch literarische „Konstrukte und ihre kommunikativen Funktionen gleichermaßen“ (S. 36) zählen. – Anders hingegen, wenngleich im Gedankengang grundsätzlich anschlussfähig, die systemtheoretische Bestimmung bei Winfried Neumann, dessen Frageinteresse sich u. a. auf die Beobachtung eines sich „in Parallelstrukturen zum etablierten Literatursystem entwickelnden ‚neuen‘ Systems von Literatur“ richtet, vgl. Neumann 2005, S. 25.
- 7 Die mehrfache Umarbeitung von bereits literarisierten Stoffen findet in der Forschung des Öfteren und unter verschiedenen Gesichtspunkten Erwähnung; offenkundig handelt es sich um ein von Sachs bevorzugtes Literarisierungsverfahren. I.d.R.

In Boccaccios *Decamerone* bzw. in der von Sachs aller Wahrscheinlichkeit nach verwendeten Übersetzung von Arigo wird die Novelle unter folgendem Titel geführt:

„Wie Theodoro liebe het Violante seines herren tochter die er swängeret; vmb des willen er an den galgen geurteylt warde, vnd in dem auß zû dem tod ze füren er von seinem vater erkant warde ledig vnd frey gelassen warde, vnd mit grossen freüden Violante zû der ee nymet“⁸

Eingepasst ist diese Geschichte in das Erzählprogramm des fünften Tages, an dem von Liebespaaren erzählt werden soll, die erst nach schwerer Prüfung glücklich zueinander finden. Demgegenüber setzt das Spruchgedicht des Hans Sachs bereits mit dem Titel *Historia, wie Theodorus zwey mal gefangen unnd vom tod erledigt ward*⁹ einen ganz anderen Akzent. Die inhaltliche Akzentuierung auf den ernstesten Gegenstand korrespondiert auffallend mit der Bezeichnung; die *Historia* wird als „immer verwendbarer Spiegel menschlichen Lebens“ sichtbar, die sich „um eine Person, ein Ereignis oder Datum aus älterer oder neuerer Zeit dreht“ und daher auch „auf die Menschen der Gegenwart bezogen“¹⁰ werden kann. Aufgrund dieser Spezifizierung schwingt letztlich bereits in der Bezeichnung ‚Historia‘ eben jener Geltungsanspruch des Geschichtlichen mit, der die Erzählhaltung des Spruchgedichts insge-

wählt er hierbei Meisterlied und Spruchgedicht, zusätzlich kommt regelmäßig eine dramatische Form, Comedi oder Tragedi, bzw. Fastnachtspiel hinzu. Einen sehr genauen Katalog der Mehrfachbearbeitungen diverser Ausgangsstoffe bietet Dallapiazza 2012, S. 96f. – Für meine Auswahl des Analysegegenstandes war in erster Linie das hinsichtlich der Fragestellung relevante Kriterium der Übertragung in mindestens drei unterschiedliche literarische Formen ausschlaggebend.

- 8 Zitiert wird nach der irrtümlich Heinrich Steinhöwel zugeschriebenen Übersetzung in der Ausgabe von Adelbert von Keller (i.F. Arigo), S. 350, 9–13. – Zu den Hans Sachs zur Verfügung stehenden Ausgaben des *Decamerone* vgl. Dallapiazza 2012, Anm. 7, mit weiterer Literatur.
- 9 Ich zitiere nach der immer noch maßgeblichen Ausgabe Keller/Goetze, i.F. abgekürzt KG, jeweils unter Angabe des Bandes, der Seiten- und Verszahl. – Im Übrigen scheint mir auch die Tatsache, dass Sachs seinen drei Bearbeitungen bereits im Titel jeweils unterschiedliche Protagonisten zuweist, in geradezu auffälliger Weise mit den jeweiligen Erzählprogrammen (s.u.) in Zusammenhang zu stehen. So fokussieren SG und *Comedi* jeweils eine Hälfte des Paares, nur das Meisterlied nennt sie gemeinsam.
- 10 Knappe 1984, S. 324. Knappe geht aufgrund der durchaus opaken Begriffsverwendung hinsichtlich literarischer Formen davon aus, ‚Historie‘ lasse sich bei Sachs nicht als Form- oder gar Gattungsbegriff fassen, wohl aber als literarische Signatur, die auf je unterschiedliche Weise den Anspruch des ‚warhaftigen‘ transportiert, vgl. ebd., S. 321f.

samt kennzeichnet.¹¹ Entsprechend wird gleich im ersten Abschnitt in äußerster Dichte sowie präziser raum-zeitlicher Verortung das politische Gefüge des Königsreichs Sizilien vorgestellt, in dem die Geschichte spielt. Die darin eingebettete Vorstellung der Figur des Miser Amerigo illustriert dabei die Grundlagen eines wohlgeordneten, funktionierenden Staatswesens und weist zugleich auf die Problemstellung voraus, die im Spruchgedicht behandelt werden wird: Amerigo ist „[e]in warhafft mann, streng und gerecht, / Groß an reichthumb, adel und gschlecht“¹². Solcherart als solide Stütze königlicher Macht und legitimer Träger gesellschaftlicher Autorität vorgestellt, wird seine Befähigung zu umsichtigem Handeln sogleich weiter ausgeführt – er erwirbt den Knaben Theodorus von Händlern als Sklaven, erkennt jedoch schnell dessen Gelehrsamkeit und Tugendhaftigkeit, weshalb er ihn auf den Namen Peter taufen lässt und ihm eine übergeordnete Stellung in seinem Haushalt zuweist. Auch alle weiteren beteiligten Figuren werden anfangs in ähnlicher Weise als überlegt Handelnde vorgestellt: Amerigos Tochter Violanta und der tugendsame Sklave Peter verheimlichen ihre Liebe voreinander – Tugend ist der Grund dieser Liebe, Scham und Standesbewusstsein stehen ihr aber entgegen.¹³ Dieser wohlgeordnete Kosmos stürzt im zweiten Erzählabschnitt unvermittelt in sich zusammen. Bereits in der Ausgangsnovelle ist dieses Moment des Umbruchs mit dem Motiv des jäh hereinbrechenden Gewitters verknüpft, vor dem die Liebenden in einer Scheune Schutz suchen – sie

11 Vgl. hierzu das Hans Sachs gewidmete Unterkapitel der umfangreichen Studie zum Historienbegriff von Joachim Knape, in dem u. a. eine thematische Ordnungsidee hinter dem Eintrag der Historien innerhalb der Nürnberger Folioausgabe vorgeschlagen wird (Knape 1984, S. 317–326; besonders 323f.). Wenngleich sich unter dieser Systematik freilich wiederum, zumindest auf den ersten Blick, eine Zentralstellung der Liebe für das hier infrage stehende Spruchgedicht ergibt, steht dies m.E. der hier vorgeschlagenen Lesart nicht grundsätzlich entgegen: Vielmehr werden hieran plurale Rezeptionsmöglichkeiten von Textzusammenhängen erkennbar, die in sich wiederum höchst unterschiedliche Potentiale der jeweiligen Texte freigeben. Für diskurs-theoretische Anschlussfragestellungen eröffnet sich hier ein weites Feld; innerhalb dieses Beitrags kann dem allerdings nicht nachgegangen werden.

12 KG II 237, 9f. Diese Verse bilden den Abschluss einer äußerst knapp gehaltenen Vorstellung des politischen Gefüges im Königreich Sicilia, die gerade aufgrund ihrer Kürze den organischen Zusammenhang der einzelnen Elemente ins Bild zu setzen vermag, vgl. KG II 237, 1–10.

13 Vgl. KG II 238, 14–24.

stehen erstmals eng beisammen, gestehen sich ihre Liebe, und ab diesem Zeitpunkt ist diese Liebe auch körperlich. Als Eingriff Fortunas zugunsten des Paares, wie bei Boccaccio, wird das im Spruchgedicht allerdings nicht erzählt.¹⁴ Hier liegt der Akzent vielmehr deutlich auf dem Aspekt der gewaltsamen Störung geordneter Verhältnisse; die Dynamik des Gewitters, die heftige, unkontrollierte Bewegung, entwickelt sich zur Signatur des Erzählens im gesamten zweiten Abschnitt: Die Figuren erscheinen nun als Getriebene, die allesamt ohne Überlegung und ohne Orientierung nurmehr bestrebt sind, Unglück abzuwenden und die Bedrohungen, denen sie sich ausgesetzt sehen, zurückzudrängen: Violanta wird schwanger; diese Entdeckung treibt sie zu einem erfolglosen Versuch, „sich selb zu entschwegern“¹⁵ und Peter dazu, die Flucht vor Amerigos Zorn zu ergreifen – davon kann er wiederum nur durch Violantas Selbstmorddrohung abgehalten werden. Als Amerigo dann seinerseits zum zufälligen Zeugen der heimlich auf einem Landsitz in die Wege geleiteten Niederkunft seiner Tochter wird, überwältigt ihn der

14 So wird bei Arigo der fragliche Zusammenhang noch breit entwickelt dargestellt: „Also gute zeit gestanden keines so beherzent was zû dem andern icht zû sprechen, wie wol peyder begire ein wille was, vnnnd die weyle sie peyde in geleicher liebe pranten; das gelücke in wege bereyt het, alle sorg von in ze legen, die sie piß zû der zeit geirret hette [...] In dem sich begabe als in dem sumer gern geschicht das sich nach langem schönem wetter der hymel gächlinge offt betrübet“ (Arigo, S. 351, 19-29), während Sachs den Eingriff Fortunas beinahe vollständig tilgt: „Inn kurtzer zeit aber nach dem / Fügt sich eins tags“. Das Unwetter bricht dann jedoch umso vehementer über die Beteiligten herein: „Das wetter kam gwaltig gedrunge / Und hub sich ein grosser platzregen. / [...] / Der blitz mit dem rotglasting feuer / Wart vippret vom gewülck abfallen. / Die donner-strach die wuren knallen“ (KG II 238, 25f. & 239, 2-8). – In der Bearbeitung der *Comedi* nutzt Sachs diese Stelle noch zu einem weiteren, zunächst unauffälligen, in der Gesamtkonzeption aber doch folgenreichen Umbau: Das Unwetter wird ein weiteres Mal fundamental entschärft, denn anstatt sich in der Scheune vom Liebesbegehren auch körperlich überwältigen zu lassen, tauschen die beiden dort zunächst lediglich züchtig einen ‚gmahel-ring‘, und Violanta erklärt ihre Bereitschaft zu liebevoller Hingabe sogar ausdrücklich vorbehaltlich des Segens einer christlich geschlossenen Ehe (vgl. KG VIII 344, 22-34). Dies ermöglicht schließlich auch die Umsetzung der eingangs stark hervorgehobenen Perspektive auf das „untrew, unsted, waltzent glück“ (KG VIII 340, 26), die aus dem einmaligen Eingriff ein permanentes Momentum menschlichen Lebens macht; weitere Ausführungen hierzu siehe weiter unten.

15 KG II 239, 28. Besonders dieses Detail, das in Sachs' anderen beiden Bearbeitungen der Novelle fehlt, arbeitet der angesprochenen Zuspitzung durch die ausgestellte aktive Normverletzung der Violanta im Zustand höchster Verzweiflung freilich nicht unerheblich zu.

Zorn: Er zwingt Violanta mit vorgehaltenem Schwert zur Preisgabe des Kindsvaters, lässt Peter verhaften, in Ketten legen und zum Tod am Galgen verurteilen, sodann stellt er die Tochter vor die Wahl, sich entweder selbst mit dem Schwert oder mittels Gift zu töten und beauftragt einen Knecht, das Neugeborene an der Wand zu zerschmettern und anschließend den Leichnam den Hunden zum Fraß vorzuwerfen. Dieser Kulminationspunkt findet auch eine klare Einordnung seitens des Erzählers: Amerigo, völlig von Sinnen, handelt hier „[t]yrannisch wider alle recht“¹⁶, was die eingangs skizzierte Charakterisierung der Figur faktisch konterkariert. Damit ist auch der Bezug zum Erzählprogramm des Spruchgedichts wieder überdeutlich hergestellt, und es fällt umso leichter, auch die Darstellung der Geschehnisse im dritten Abschnitt dem zuzuordnen. Phineo, ein Abgesandter des armenischen Königs, begegnet dem halbnackten Jüngling auf dessen Weg zum Galgen. Das rosenförmige Muttermal, das der Junge auf der Brust trägt, versetzt den Gesandten in tiefste Gemütsbewegung: Der Verdacht, es könne sich bei dem Verurteilten um seinen lange vermissten Sohn handeln, bewegt auch ihn zutiefst – allerdings: zu vernunftorientiertem Handeln. Auffällig ist dabei die Gestaltung der Erkennungsszene, die der zuvor dargestellten katastrophischen Zuspitzung nun das diametral entgegengesetzte Prinzip akribischer Beweisführung als Gegenbewegung gegenüberstellt, wobei die zunehmend heftige Gemütsbewegung Phineos und seine dreischrittige Beweisaufnahme konsequent enggeführt werden: Der Gesandte nähert sich zunächst dem Malefikanten und seinen Begleitern in einem Gestus, der die autoritative Sprecherrolle, in der er auch umgehend anerkannt wird, deutlich macht: „Stil stunden die schergen mit im / Zu ehr des frembden herren stim.“¹⁷ Die im Zuge der Befragung zutage geförderten Indizien lassen ihn zugleich und in sich steigerndem Ausmaß die ‚stim‘ erheben, wie sie zur Erkenntnis der

16 KG II 241, 16. Dies markiert indes den Endpunkt einer Akzeleration im Handlungsverlauf, deren Triebkraft der Zorn, Ergebnis jedoch der vollständige Verlust der Urteilskraft ist: „Der alt herr ergrimmet in zorn, / Setzt ir sein bloß schwerdt an die brust“, wenig später heißt es bereits: „Der alt war schir unsinnig woren, / Saß auff sein pferd in grimming zoren / Und rendt eylend hin ein die stat“. Schließlich setzt er, als er das Richtschwert seinem Knecht übergibt, sogar Gerechtsamkeiten eigenmächtig außer Kraft – der Erzähler kommentiert auch hier eindeutig: „das doch nicht zimmet“ (KG II 240, 21f. und 30–32 sowie 241, 6).

17 KG II 241, 33f.; die gesamte Szene 241, 24–242, 20.

Zusammenhänge führen. Phineo erkundigt sich beim Jüngling genau nach Herkunft, Stand und dem Namen des Vaters, er bedient sich dabei der armenischen Sprache und identifiziert so Peter als seinen Sohn Theodorus, den er schließlich auch öffentlich durch den Überwurf einer „seyden wat“¹⁸ als solchen kennzeichnet. Die performative Seite der Darstellung transportiert somit sowohl den Affekt, der den gebieterischen Auftritt des Gesandten zu überschreiben droht als auch das Festhalten an den Maßgaben der eigenen Rolle, die ein überlegtes, an öffentlich anerkannten Normen orientiertes und überprüfbares Handeln erfordert. Die daraus resultierende Schlussfolgerung, dass Theodorus' Verurteilung zum Tode aller rechtlichen Voraussetzungen entbehrt, da er frei geboren und kein Sklave ist, rettet dem Sohn ebenso wie Violanta und ihrem Kind das Leben – durch das vernunftgeleitete, selbst in der Krise stets an der Ratio orientierte Handeln des armenischen Gesandten bleibt aber auch Amerigo vor öffentlicher Schande bewahrt. Das gute Recht und die gute Ordnung bedürfen demnach zu ihrer Durchsetzung eines „warhafft mann, streng und gerecht“; die Wiederaufnahme dieses zentralen Gedankens aus der Einleitung des Spruchgedichts schlägt sich letztendlich als durchgängig verfolgbare Signatur im restlichen Handlungsverlauf nieder. Selbst die Eheschließung am Ende steht noch unter dem Signum der strengen, aber wahrhaften Gerechtigkeit, sie stellt den Ausgleich her für die voreheliche Entjungferung Violantas und ersetzt ganz explizit das Todesurteil, das am ständisch Ebenbürtigen nicht vollzogen werden durfte:

„Herr, der verurteylt und beklagt
Ist frey und nit ein eygner knecht,
Mag auch nicht tödt werden mit recht.
Er ist mein sun, mein fleisch und blut.
Darumb das urthayl endren thut!
Die jungkfraw, so er tet beschemen,
Soll zu götlicher ee er nehmen.
Er ist ir gleich von edlem stam,
Von gwalt, reichthumb, geschlecht und nam.“¹⁹

Im gegebenen Zusammenhang interessiert nun aber besonders die Gestaltung des Übergangs von der Narratio in die Moralisatio, bzw. prä-

18 KG II 242, 16.

19 KG II 242, 23–31.

ziser: von der *Historia* zu deren Deutung. Die *Historia* nämlich endet deutlich im Gestus des geschichtlichen Berichts, als deren Bürge Boccaccio einsteht. Mit den Worten: „Schreibt Johannes Bocatius“²⁰ ist dieser Teil des Spruchgedichts abgeschlossen, der darauffolgende ‚Beschluß‘ hingegen stellt der historischen Gegenwart des Berichts die Gegenwart der Rezeption gegenüber, und formuliert in direkter Ansprache an den Rezipienten drei Lehren. Deren Bezug zur Geschichte ist zwar evident, zugleich aber stellen sie auch allgemeingültige Maximen des Handelns dar, durch die der ‚gemeine nutz‘ gefördert wird: Man solle nicht ‚haymlich‘ wider die Ehre handeln, denn früher oder später komme alles ans Licht; man solle stets umsichtig und mit Bedacht handeln; und man solle sich niemals der Verzweiflung anheim geben, sondern darauf vertrauen, dass „Gott wol ein helffer schicken mag“²¹. Die Extraktion derartiger Maximen wird demzufolge nochmals sehr deutlich als Akt gegenwärtiger Rezeption und Reflexion ausgestellt, nicht zuletzt durch die klare Betonung der registerkonformen Rolle des Hans Sachs als Sprecher in der Signaturzeile. Zusammengefasst zeigt die Bearbeitung der Novelle als Spruchgedicht demnach eine gezielte Fokussierung auf diejenigen Aspekte der Geschichte, die von quasi ‚gesellschaftspolitischer‘ Relevanz sind – der Zusammenhang von individuellem Handeln und ‚gemeinem nutz‘ wird herausgearbeitet, während andere Potentiale der Novelle eher vernachlässigt bzw. zurückgedrängt werden. Insbesondere von der Erzählvorgabe des fünften Tages, „do die wirdig geselschafte sagen wirt von ettlichen liebhabern, der liebe nach etlicher grossen trübsal vnd traurung sich zů gütem säligen end füget“²², bleibt im Spruchgedicht bei genauem Hinsehen nicht viel übrig. Vor dem Hintergrund der eingangs skizzierten Überlegungen zu systemisch bedingten Übertragungsmöglichkeiten der spezifischen literarischen Komplexität des *Decamerone* wird jedoch nochmals eine andere, direkte Verbindungslinie zu Boccaccio deutlich erkennbar. In solcher Perspektive tritt die Bedeutung der einzelnen Novelle zurück hinter die Bedeutung, die dem Erzählen von Gesellschaftlichkeit innerhalb des *Decamerone* beigemessen wird: In der Rahmenerzählung ist dies vor allem

20 KG II 243, 34.

21 KG II 244, 9; der gesamte ‚Beschluß‘ 243, 35–244, 11.

22 Arigo S. 310, 2–5.

durch die Gegenüberstellung des Rückzugs der Brigada auf den Landsitz mit deren Rückkehr in das pestbedrohte Florenz aufgehoben; der Entschluss dazu fällt in einem Akt gemeinschaftlicher Reflexion auf die Conclusionen hinsichtlich gesellschaftlicher Verantwortlichkeit, die aus dem Erzählten der vergangenen Tage zu ziehen sind.²³ Berücksichtigt man weiterhin, dass gerade diese Aussageebene im *Decamerone* durch die eingangs platzierte, eindringliche Schilderung der Pest in Florenz vorbereitet wird – durch Historisierung also, die der Fiktionalisierung vorgelagert ist – so lassen sich doch erstaunlich viele Aspekte der spezifischen literarischen Komplexität des *Decamerone* benennen, die der Spruchgedicht-Bearbeitung des Hans Sachs ebenso eignen, und die in beiden Texten untereinander in direkter thematischer Verbindung stehen. So präsentiert die Spruchgedicht-Bearbeitung der Novelle die Verknüpfung verschiedener, Gesellschaftlichkeit thematisierender Aussageebenen mit den mit ihnen jeweils verbundenen Reflexionsformen in komprimierter Form.

In ähnlicher Weise implementieren auch die beiden anderen Bearbeitungen dieser Novelle je spezifische Komponenten der literarischen Komplexität des *Decamerone*, die mit der jeweiligen literarischen Form ihrer Bearbeitung in enger Verbindung stehen. Auch hierbei ist insbesondere der Inszenierung von Erzählerrollen Aufmerksamkeit zu widmen, denn anhand dieses Details lassen sich wiederum besonders klar unterschiedliche Akzentuierungen in den jeweiligen Fassungen verfolgen. So scheint es mir möglich, die Bearbeitung der Novelle als Meisterlied²⁴, ausgehend vom Selbstverständnis des Meistersangs als Form-

23 Vgl. dazu Arigo S. 667, 19–668, 19. Geyer 1995, S. 186f., weist den Entschluss zur Rückkehr ausdrücklich als Signum eines bewussten, durch Erzählen und den daran gekoppelten Meinungsbildungsprozess induzierten Übertritts von der ‚vita contemplativa‘ in die ‚vita activa‘ aus, der somit auch die „graduelle Rückzugsbewegung aus pragmatischen Zusammenhängen“ (S. 185) des Anfangs wieder rückgängig macht, unter dem Vorzeichen gemeinschaftlicher Verständigung über neu gewonnene Perspektiven.

24 Meine Ausführungen beziehen sich auf das Meisterlied 353 mit dem Titel *Theodorus mit Violanta*. In dem rosentone Hans Sachsens, zitiert nach der Ausgabe von Edmund Goetze und Carl Drescher, Bd. 4, S. 182–184.

und Auslegungskunst²⁵, im Zusammenhang mit der Selbstthematizierung von Kunst zu dechiffrieren. Gegenstand des dreistrophigen Meisterliedes ist zunächst die Störung, ja sogar Zerstörung des familialen Zusammenhalts „im haus“ (v. 6) des Amerigo, die durch die Schwangerschaft Violantas ausgelöst wird. Auf die Entfaltung des Konflikts folgen Kulmination und Lösung; buchstäblich im Zentrum der Darstellung steht dabei abermals der maßlose Zorn Amerigos, dem kontrastiv die Gnadenbitte der Mutter beiseite gestellt ist, den Umschlagspunkt deutlich markierend: Der Akzent in der Schlusstrophe liegt abermals auf der Restitution familialer Ordnung mit dem versöhnlichen Schluss der Erzählhandlung, den die „frölich hochzeyt“ (v. 57) bildet, welche ostentativ intakte familiäre Bindungen zwischen Eltern und Kindern ins Bild setzt. Vor dem Hintergrund dieser Schwerpunktsetzung bilden die letzten beiden Verse des Meisterliedes einen deutlichen Irritationspunkt aus: „Johannes Pocacius schriebe, / Sawer und sues regirt die liebe“ (v. 59f.) heißt es dort – einigermaßen unvermittelt wird demnach der Erzählinhalt des Liedes in Zusammenhang mit der Liebe gebracht. Deren Regiment war im bisherigen Erzählverlauf allenfalls andeutungsweise sichtbar geworden²⁶; diese Perspektive wird nun in den Gesamtzusammenhang des Liedes hereingespielt, und somit ein veränderter Deutungsrahmen für das Geschehen eröffnet. Der Konnex zu Boccaccios *Decamerone* und seiner spezifischen literarischen Komplexität wird nun an eben diesem Punkt einsehbar: Bekanntermaßen lässt Boccaccio jeden Tag mit der Rezitation von Gedichten, Tanz und Musik enden; diese ‚Aufführungen‘ sind stets an einzelne Sprecher gebunden und besitzen vor allem deshalb besondere kommentierende, vor allem aber perspektivbildende Funktion für die Erzählungen des vorangegangenen Tages. Im Meisterlied wird die entsprechende Funktionsstelle mit dem Bocatius-Verweis gefüllt, wodurch – ebenfalls rückwirkend auf die

25 Vgl. zum Folgenden Kugler 2000. Der Beitrag legt die Bedeutung proportionsästhetischer Aspekte in der Poetik des Meistersangs bei Hans Sachs offen, und relationiert diese Kunstauffassung zugleich mit unmittelbar zeitgebundenen Formen der Kunstwahrnehmung.

26 Genau genommen findet sich lediglich in der Eingangsstrophe ein kurzer Hinweis darauf, dass Liebe für den Fortgang der Geschichte irgend bedeutsam ist, da der Jüngling die Tochter des Hauses lieb gewinnt (v. 9). Von Gegenseitigkeit oder gar Süßigkeit dieser Liebe ist jedoch nirgends die Rede.

vorangegangene Narratio – neue Perspektiven in den Horizont des Liedes eingeführt werden. Die Betonung der Ambivalenz des Liebesregiments ist dabei von großer Bedeutung, denn gerade hierauf bezieht sich der explizite Verweis auf die Erzählerrolle Boccaccios. Nach Auskunft der Schlussverse präsentiert Bocatius diese Geschichte vor der Folie des ambivalent lesbaren Regiments der Liebe; im Zusammenhang des Meisterliedes muss jedoch mindestens eine Seite dieser Perspektivbildung allererst hergestellt werden. Damit wird der Blick nochmals dezidiert auch auf den Zusammenhang von Form und Inhalt des Liedes gelenkt, zu dem neben dem Aufbau stets auch die Weise – in diesem Falle: der Rosenton Hans Sachsens – hinzugerechnet werden muss. Die Referentialisierung scheint mir dabei abermals gedoppelt zu sein, da nicht allein die Rose als Liebessymbol in sich wiederum durchaus ambige Züge trägt. Vor allem aber wird die Leistung von Kunst thematisiert, und ihr Darstellungs- und Verhandlungscharakter auf mehreren Ebenen kommuniziert. Dreh- und Angelpunkt der auch in diesem Meisterlied prononciert vorgetragenen Präsentation künstlerischen Selbstbewusstseins ist jedoch der Verweis auf den Erzähler Boccaccio.

In der dramatischen Bearbeitung der Novelle als *comedi mit dreyzehn personen, die Violanta, eines ritters tochter*²⁷ wird hingegen in besonderer Weise das ihr eigene Moment der Inszenierung für die Zurschaustellung unterschiedlicher Kommentierungsebenen ausgenutzt, wodurch die kommentierende Deutung des Erzählten einerseits als Akt, der dem Erzählen substantiell beigeordnet, andererseits aber auch von diesem geschieden ist, vorgeführt wird. Unter Rückgriff auf Überlegungen, die Barbara Sasse hinsichtlich der in den Dramenbearbeitungen des Hans Sachs beobachtbaren polyfunktionalen dramatischen Strategien angestellt hat, die wesentlich auf gezielten Interferenzen zwischen den getrennt voneinander inszenierten Ebenen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Spiels aufruhen und so zur Etablierung eines eigenständigen, komplex strukturierten Kommunikationssystems der Spiele beitragen, lassen sich derartige Effekte auch für den hier gegebenen Zusammenhang identifizieren und ihrer Funktionalität entsprechend beschreiben.²⁸ Funktionaler

27 KG VIII 340–365.

28 Vgl. zum Folgenden Sasse 2005, insbesondere S. 132–150.

Träger dieser Inszenierung ist dabei vorrangig die Figur des Ehrenholts: Er führt mit der Berufung auf Bocatius in das Spiel ein und klärt über die Einordnung des Erzählinhaltes in der Vorlage auf – auf die doppelte Übertragungsleistung in sprachlicher wie medialer Hinsicht verweisend, umreißt er kurz und knapp, wovon Bocatius erzählt: Nämlich, „wie durch liebe sich zu-trug“, dass ein Knecht die Tochter seines Herrn „beschlieff, / Und was unraths sich darnach verlieff“²⁹. An dieser Geschichte könne man erkennen,

„Wie auff erdt hab so grossen gwalt /
Das untrew, unстет, waltztend glück, /
Wie es so sinwel sey und flück.“³⁰

Wie sehr dies in Spannung steht zu weiteren innerhalb des Spiels entfalteten Interpretationsmöglichkeiten des Geschehens wird insbesondere an dessen Ende deutlich, in der ebenfalls durch den Ehrenholt vorgenommenen Formulierung des ‚Beschluss‘, in dem ostentativ eine Gegenkonzeption zum eingangs dargelegten Deutungsangebot entworfen wird. Dort stehen zunächst diejenigen Handlungsorientierungen im Vordergrund, die verhindern sollen „[d]as auß eim schädlein wer ein schad“, vor allem aber wird der unbeständigen Schicksalsmacht Glück der wunderbar eingreifende Gott als stets verlässliche Größe gegenübergestellt.³¹ Gleichzeitig werden auch auf der ‚inneren‘ Ebene durch kommentierende Einlassungen der Hausknechte, vor allem aber des Richters unterschiedliche Perspektiven auf die Handlung artikuliert, was zur multiplen Perspektivbildung innerhalb des Erzählgeschehens nochmals erheblich beiträgt.³² Die Unterscheidung von ‚innerer‘ und ‚äußerer‘ Ebene des Spiels eröffnet somit den Blick auf eben jenen Reflexionsraum des Erzählens, in dem in der *Comedi*-Bearbeitung die spezifische Qualität der im *Decamerone* breit

29 KG VIII 340, 21–23.

30 KG VIII 340, 25–27.

31 KG VIII 364, 16; explizit die Perspektive auf den einen Erlöser schickenden Gott und das daraus ableitbare umfassende Handlungsgebot des Gottvertrauens 364, 22–30.

32 Vgl. KG VIII 345, 20–346, 20. Insbesondere der Ausbau der Rolle des Richters zum Kommentator implementiert dabei primär solche Perspektiven auf das Handeln Amerigos in das Geschehen der Spielhandlung, die ihrerseits bereits doppelte Konnotation tragen durch die darin aufscheinende Zentralstellung von Recht: „Ach Gott, das ist ein strenger mann. / Wie mag ers nur im herten than. / Die zwo person also zu tödten, / Sein hendt in eignem blut zu röten? / Solch strengheit wer gar nit von nöten“ (KG VIII 353, 23–27).

ausgestalteten Praxis des Kommentierens und Deutens erzählter Geschichten aufgehoben ist: In der Inszenierung differenter Formen der Distanznahme zum narrativ entfalteten Gegenstand verdichtet sich gerade dieser Aspekt der spezifischen literarischen Komplexität des *Decamerone* in der *Comedi* in besonderer Art und Weise. Die vermittelnde Position des Ehrenholts zwischen Bühnengeschehen und Publikum macht in erster Linie Interpretation als einen aktiven Vorgang einsehbar, der an die Verständigung über gemeinsame Werthaltungen der Rezeptionsgemeinschaft konstitutiv rückgebunden ist – und zwar auch, indem die Herstellung dieser Gemeinschaft im Deutungsakt selbst mittransportiert und somit transparent gehalten wird.³³

Bereits Michael Dallapiazza, der sich grundlegend skeptisch zu der Frage äußert, inwieweit man Hans Sachs ein „intimes Verständnis des innovativen *Decamerone*“³⁴ und seiner Struktur unterstellen dürfe, weist vollkommen zu Recht auf die Tatsache hin, dass sämtliche Werke Boccaccios „kaum als Einheit rezipiert wurden“, vielmehr „vorrangig das so vielschichtige und abwechslungsreiche erzählerische Material, das sie boten“³⁵ geschätzt und für weitere, nun eigenständige Bearbeitungen herangezogen wurde, wobei insbesondere Hans Sachs intensiv vom „narrativen Angebot Boccaccios Gebrauch machte“³⁶. Im Lichte der hier vorgestellten Beobachtungen zur Mehrfachbearbeitung der *Decamerone*-Novelle V, 7 lässt sich auch diese Überlegung nochmals präzisieren. Das vielgestaltige Deutungspotential der Novelle, das sich in den Texten der Mehrfachbearbeitung auf unterschiedlichen Ebenen teils durch Diffe-

33 Zu beachten ist hierbei wiederum der von Sasse differenziert herausgearbeitete Sonderstatus des Ehrenhold. Er „ordnet sich eindeutig den *dramatis personae* zu, als deren Repräsentant [er sich] durch das kollektive ‚wir‘ im Eröffnungsteil seiner Rede eindeutig ausweist und dem kollektiven ‚ihr‘ der Zuschauergemeinde gegenübertritt“ (Sasse 2005, S. 156f.). Dies scheint mir jedoch nicht zuletzt auch Auswirkungen auf den Anspruch auf Verbindlichkeit zu haben, den auch Sasse noch, trotz koinzidierender „strukturelle[r] Ambivalenz der Heroldsfigur“ (S. 158), für die durch den Ehrenhold im Epilog formulierten Deutungsvorgaben postuliert: Während Sasse hierbei vorrangig den Aspekt geleiteter Einübung in neue Wirkzusammenhänge und Reflexionsweisen betont, würde ich hingegen die Bedeutung leiblich erfahrbarer Ko-Präsenzen im Rezeptionsprozess als Medium metareflexiver Kommunikationen verstärkt unterstreichen wollen.

34 Dallapiazza 2012, S. 87.

35 Dallapiazza 2012, S. 87.

36 Dallapiazza 2012, S. 89.

renzierungen in der Gestaltung der Einzeltexte, teils durch die Inanspruchnahme systemisch bedingter Redevielfalt abzeichnet, öffnet an dieser Stelle nämlich nicht zuletzt auch nochmals die Perspektive auf Rezeptionsvorgänge in rezeptionsästhetischer Hinsicht: Die Wahrnehmung von und das Verständnis für dem rezipierten Kunstwerk inhärente Sinnebenen kommt in diesem Verständnis sicherlich nicht aus ohne den Poeten Hans Sachs selbst, dem derartige Überlegungen auch ein gerüttelt Maß an vorgelagerter, quasi literaturtheoretischer Reflexion über die Implikationen seiner Vorlage zugestehen. Dennoch scheinen mir weniger die aus derlei Beobachtungen ableitbaren Aussagen über Ausprägung und Reichweite des dichterischen Selbstverständnisses des Hans Sachs wesentlich, als die damit verbundenen Möglichkeiten, anhand ihrer auch das lediglich schwer zu fassende Phänomen ‚Kulturtransfer‘ nochmals neu und anders zu perspektivieren. Die Mehrfachbearbeitungen der siebten Novelle des fünften Tages aus Boccaccios *Decamerone* werden in der hier vorgeschlagenen Lesart als ein spezifischer Umgang mit literarischer Komplexität fassbar, der wesentlich auf verfügbare kulturelle, vor allem aber literarische Muster und deren prinzipielle Beweglichkeit zurückgreift. Damit wird die zugrundeliegende Bedingung, auf der die Übertragung selbst aufruht, entscheidend entindividualisiert – Aspekte kultureller wie literarischer Konnektivität treten in den Vordergrund, deren Arrangement in Rezeptionsprozessen gleichwohl je eigenrechtlich verläuft. Die Umgangsweise mit der spezifischen literarischen Komplexität des *Decamerone*, wie sie sich in den Mehrfachbearbeitungen des Hans Sachs abzeichnet³⁷, sucht so nicht allein nach ‚adäquaten‘ Übertragungsmöglichkeiten dieser Komplexität, sondern lässt darüber hinaus ein durchaus eigenständiges Interesse an der Gestaltung literarischer Komplexität erkennen, welche die system-

37 Unbedingt zuzustimmen ist Michael Dallapiazza in seiner Einschätzung, dass die *Decamerone*-Bearbeitungen des Hans Sachs ein in sich überaus disparates Bild abgeben, was die Einordnung und Bewertung seiner Rezeptionstätigkeit wesentlich erschwert, vgl. Dallapiazza 2012, S. 87–91. Es ist daher fraglich, inwiefern die hier vorgestellten Überlegungen als durchgängiges Bearbeitungsprinzip aufgefasst werden können; nach meinem Verständnis käme es jedoch auf Einheitlichkeit gar nicht an: Die bei Knappe vorgestellte themenorientierte Systematik innerhalb der Nürnberger Folioausgabe (vgl. Anm. 11) scheint mir unter anderem als Beleg für unterschiedliche, nebeneinander in Geltung stehende Rezeptions- und Organisationsmodelle literarischer Texte und ihrer Sinnangebote im fraglichen Zeitraum zu sein.

eigenen Formulierungsmöglichkeiten aufgreift, deren Potentiale selbstbewusst auslotet – und im rezeptiven Prozess ebenso reflexiv wie kreativ ausnutzt.³⁸ Vor dem Hintergrund solcher Überlegungen lassen sich Sachs' Mehrfachbearbeitungen gar als überraschend virtuose Umsetzung der im Nachwort des *Decamerone* formulierten Einsicht begreifen, dass „ein iglich dinge in im selbes zû etlicher sache gut ist“³⁹.

38 Weiterhin diskutiert Kablitz 1993 die Komplexität des *Decamerone* anhand paradigmatisch zu beobachtender motivischer Varianten im Novellenkorpus; die damit verbundene Komplexitätssteigerung aufgrund textinterner Verweisstrukturen scheint mir jedoch, im Gegensatz zu den hier angesprochenen Formen, literatursystematisch lediglich schwer übertragbar zu sein.

39 Arigo S. 670, 3; einleitend in die dortige ausführliche Passage poetologischer Reflexion.

Bibliographie

Primärquellen

- Decameron* von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart LI; Nachdruck Amsterdam 1968).
- Hans Sachs. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1870–1909 (Bibliothek des Litterarischen Vereins, Bd. 103; Nachdruck Hildesheim 1964), 26 Bände.
- Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs. Die Fabeln und Schwänke in den Meistergesängen. Hg. von Edmund Goetze und Carl Drescher. Halle a.d. Saale 1903, Bd. 4.

Forschungsliteratur

- Dallapiazza, Michael: Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik. In: Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750). Hg. von Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Bern 2012, S. 85–118.
- Geyer, Paul: Boccaccios Decameron als Schwellenwerk. Vom Karnevalesken zum Kasuistischen. In: Das 14. Jahrhundert. Krisenzeit. Hg. von Walter Buckl. Regensburg 1995 (Eichstätter Kolloquium Band 1), S. 179–212.
- Kablitz, Andreas: Boccaccios Decameron zwischen Archaik und Modernität. Überlegungen zur achten Novelle des zehnten Tages. In: Literarhistorische Begegnungen. Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Bernhard König. Hg. von Andreas Kablitz und Ulrich Schulz-Buschhaus. Tübingen 1993, S. 147–181.
- Kasten, Ingrid: Erzählen an einer Epochenschwelle. Boccaccio und die deutsche Novellistik im 15. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von Walter Haug. Tübingen 1999, S. 164–186.
- Knape, Joachim: Historie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext. Baden-Baden 1984 (Saecula spiritalia 10).
- Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005 (Chloe 38).
- Kugler, Hartmut: Meisterliederdichtung als Auslegungskunst. Zur impliziten Poetik bei Hans Sachs. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hg. von Dorothea Klein et al. Wiesbaden 2000, S. 541–556.
- Neumann, Winfried: Zeitenwechsel. Weltliche Stoffe des 12. bis 14. Jahrhunderts in Meisterliedern und motivverwandten Dichtungen des Hans Sachs. Heidelberg 2005.
- Sasse, Barbara: Die neue Wirklichkeit des Spiels. Zu den Anfängen einer metadramatischen Reflexion bei Hans Sachs. In: Annali sezione germanica N.S. XV (2005), S. 131–172.

Barbara Sasse (Bari)

„...den bösen Weybern zu einer besserung und warnung“*

Die Frauenschelte in den Dramen des Hans Sachs und ihre Vorbilder in Boccaccios lateinischen Mustersammlungen

Die nachhaltigen Impulse, die von Boccaccios *De mulieribus claris* auf den literarischen Frauen- bzw. Geschlechterdiskurs des 15./16. Jahrhunderts ausgingen, sind hinreichend bekannt. Für den deutschsprachigen Raum, wo dieses Werk im 15. Jahrhundert eine breite Überlieferung fand und ab 1473 auch in der Übersetzung Heinrich Steinhöwels vorlag,¹ ist vor allem auf die neue Gattung des frühhumanistischen Frauenlobs zu verweisen; prominente Beispiele sind die *Translatze* des Niklas von Wyle und „Das Lob der frawen“ im sog. *Ehebüchlein* Albrechts von Eyb.²

Auch Hans Sachs schrieb sich ein knappes Jahrhundert später mit dem gereimten *Künstlich frawen-lob* auf seine zweite Ehefrau Barbara Harscher vom 4. September 1562 noch in diese Traditionslinie ein. Das Lob schließt mit der Überlegung, dass Boccaccio diese Frau, hätte er sie gekannt, zweifellos „den hundert durchleuchtign frawen“ zur Seite gestellt hätte.³ Sachs' Gedicht legt allerdings auch die tiefgreifende Umdeutung offen, die Boccaccios Frauendiskurs im Laufe seiner deutschen Einbürgerung erfahren hatte. Denn Barbaras Nachruhm gründet sich direkt und ausschließlich auf ihrer vollkommenen weiblichen Tugendhaftigkeit, deren Fundament die elterliche Erziehung ist und die sich in erster Linie in der Ehe und im häuslichen Bereich bewährt:

„Von ehrlichen eltern geborn
Von den sie ist erzogen worn,
Mit trewer lehr ist heimgesucht
Auf keuscheit, scham, ehrlicher zucht,
Mit guter geberd, sitten und tugend,

* Das Zitat ist dem Incipit des Nachdrucks der deutschen Übersetzung von 1545 durch Heinrich Stainer in Augsburg entnommen (abgedruckt bei Drescher, 1895, S. 1).

1 Zur handschriftlichen Überlieferung immer noch Dallapiazza (1988).

2 Dazu im Überblick Domanski (2007), S. 26–40.

3 KG 20, S. 520, V. 26–29.

Die sie anfieng in irer jugend,
 Gehorsam in einmütigkeit,
 Gantz stil und mit verschwigenheit,
 Mit standhafft und erbarn gemüt,
 Mit demut, steter trew und güt,
 Mit bescheidenheit an allem ort,
 Glimpfliger holdseliger wort,
 Mit emsigkeit, verstand und fleiß,
 Wol bsunnen, fürsichtiger weiß,
 Fein ordenlich in dem haußhalten,
 Das sie arbeitsam thut verwalten
 Gutwillich on als verdriesen.
 Auch werden mütterlich unterwisen
 Ire kinder auff zucht und ehr
 Und aller christenlicher lehr.“⁴

Boccaccio hingegen trennt die Kategorien der Tugend und des Ruhms im Vorwort zu seinem *De mulieribus claris* bekanntlich. Ihm geht es vorrangig um die historische Größe des weiblichen Handelns, die sich zwangsläufig im öffentlichen Bereich manifestiert, und die er klar gegenüber der moralisch-sittlichen Kategorie abgrenzt. So erklärt er in seinem Vorwort, alle Frauen aufgenommen zu haben, die, „durch welche Tat auch immer, zum Gespräch der ganzen Welt geworden sind“; darunter finden sich neben den „keuschesten aller Frauen“ eben auch solche, die „hochbegabt, aber gefährlich“ waren.⁵ Seine Perspektive ist dabei ausdrücklich paritätisch bestimmt, d. h. er will das antike Modell männlicher Exempel-Sammlungen und Porträtkataloge, das er selbst mit *De casibus virorum illustrium* wieder aufgenommen hatte, auch auf Frauen anwenden.⁶ Diese sind für ihn des Nachruhms umso würdiger, als sie ihre „natürliche angeborene Schwäche“, über die er sich ja in den moralisierenden Exkursen des *De casibus* mehrfach deutlich auslässt, überwunden und sich damit ‚ermant‘ haben.⁷ Einmal mehr manifestiert sich hier Boccaccios Vorliebe für die *femina viriles*, das Mannsweib, während Sachs in seinem Lobgedicht ja genau umgekehrt auf der Trennung der Geschlechterrollen insistiert. Boccaccios Frauenbild haften in dessen unter diesen Vorzeichen auch im *De mulieribus claris* durchaus ambivalente Züge an: Die Beteuerung gegenüber Andrea Acciaiuoli, der

4 KG 20, S. 519, V. 41; S. 520, V. 1–19.

5 Zaccaria (1970), S. 24 (Die deutsche Übersetzung folgt hier Erfen/Schmitt, 1993, S. 19).

6 Zaccaria (1970), S. 24.

7 Zaccaria (1970), S. 24.

Gräfin von Altavilla, das ihr zugeeignete Werk dem „Lob der Frauen gewidmet“ zu haben,⁸ stehen die faktische Mehrheit der Negativbeispiele sowie die zahlreichen frauenfeindlichen Topoi gegenüber, die bereits Ricarda Müller analysiert und auf die jüngst auch Andrea Sieber wieder hinweist.⁹

Tatsächlich stellt bereits Steinhöwel mit seiner zuerst 1473/74 bei Johann Zainer in Ulm gedruckten deutschen Bearbeitung des *De mulieribus claris* (*Von den synnrychen erlúchten wyben*) die Weichen für die deutsche Einbürgerung. Steinhöwel fokussiert nämlich bereits hauptsächlich den Gegensatz von Tugend und Laster, stellt also das Kriterium der Berühmtheit in den Dienst der Moraldidaxe und überschreibt so Boccaccios Text mit einer anderen Diskurstradition. Der Sendbrief an Eleonore von Österreich, der Boccaccios eigene Widmung und dessen Vorwort ersetzt, gibt dafür ein deutliches Signal: Während Boccaccio seiner Empfängerin lediglich ans Herz legt, über „gelegentlich Anstößiges“ hinwegzulesen,¹⁰ entschuldigt sich Steinhöwel bei Eleonore ausdrücklich dafür, dass das Buch neben den tugendreichen Werken der Frauen auch schändliche Taten von unkeuschen Frauen enthalte und fängt diese in einem kontrastiven moraldidaktischen Argumentationsmuster auf, das die nachkommenden Frauen anweist, „den güten [werken] näch zevolgen, die argen zemyden“, und damit die Schelte als komplementäres und daher didaktisch notwendiges Instrument zum Lob verwendet.¹¹ Dieses Muster wird in das kommentierte Inhaltsverzeichnis transponiert, das die einzelnen Figuren anhand ihrer Taten nach ‚gut‘ und ‚schlecht‘ vorsortiert sowie in vielen Fällen bereits fertige Lesarten an die Hand gibt, die in der Regel Boccaccios implizite moralisierende Kommentare wieder aufnehmen: z. B. die richtige Mädchen-erziehung für das Kapitel über Camilla („Ain ler von zucht der junckfrowen“), die Kritik am Klosterwesen für das Kapitel über Rhea Ylvia („Ain schöne ler von den closter frowen“), die Witwenschelte für das Kapitel über Dido („Ain schöne ler ze lob dem witwestül“), die eheliche Liebe und Treue für das Kapitel über die Frauen der Mänier („Ain

8 Zaccaria (1970), S. 18.

9 Müller (1992), S. 154–170; Sieber (2008), S. 282, 285; ähnlich Erfen/Schmitt (1993), S. 281

10 Zaccaria (1970), S. 20.

11 Drescher (1895), S. 17, Z. 14–27, S. 18, Z. 1–2.

schöne ler von rechter lieby“), die Warnung vor weiblicher Verführungskunst für das Kapitel über Medea („Ain gütte ler den frowen die ögen zu regieren“).¹² Auch in der Übersetzung selbst greift dieses kontrastive Modell auf allen Textebenen: Von der Lexik über die Vereinfachung der Erzählstruktur bis zur Streichung und Hinzufügung ganzer Kapitel (Thullia als Kontrastfigur zur Lucretia) bzw. eigenhändiger meta-literarischer und moralisierender Einlagen.¹³ Wie Kristina Domanski nachgewiesen hat, werden diese programmatischen Eingriffe in Boccaccios Text schließlich auch durch den Bildapparat wesentlich unterstützt, mit dem Johann Zainer sowohl die deutsche Erstausgabe als auch den deutschen Erstdruck des lateinischen Originals ausstattete.¹⁴

Hans Sachs wiederum dehnte Steinhöwels moraldidaktischen Diskurs von der intra- auf die intertextuelle Ebene seiner Dichtungen aus, indem er sich *De mulieribus claris*, ebenso wie die beiden anderen großen Erzähl-sammlungen (*De casibus virorum illustrium* und *Decameron*), als Stoff-sammlungen verfügbar machte, deren Einzelteile beliebig herausgelöst und in einen neuen literarischen Kontext transferiert werden konnten. Dabei nahm Sachs einmal das serielle Schema Boccaccios als solches auf, und zwar sowohl in den gereimten Historien, als auch im Reihenspiel und im Meisterlied. Das komplementäre Strukturmuster, das diese Kataloge jeweils trägt und sie zugleich auch untereinander vernetzt, setzt sich dabei von den moraldidaktischen Kategorien (‚gut‘ vs. ‚böse‘) fort in das binäre Geschlechterkonzept (Weiberlisten vs. Männerlisten), sowie die Gegenüberstellung von antiken und christlichen Figuren.¹⁵

Ein repräsentatives Beispiel liefern die beiden komplementären Reihenspiele „Ein spiel mit 14 personen: die zwölff durchleuchtung getrewen

12 Drescher (1895), S. 2–14.

13 Die Tullia ist als 46. Exempel direkt vor das 47. Exempel (bei Boccaccio Nr. 48) geschoben; dazu Domanski (2007), S. 67. Die Einlagen sind zudem vielfach mit dem Paratext, insbesondere der Vorrede, verklammert; zwei Beispiele sind der Exkurs über die Fabel bzw. die Dichtung am Ende des Kapitels über Opis, die Ehefrau Saturns, in dem das Bienengleichnis wieder aufgenommen wird (Drescher, 1895, S. 31–32) und die Verteidigung des sinngemäßen Übersetzens (gegen die wörtliche Methode) am Ende des Kapitels zur Erntegöttin Ceres (Drescher, 1895, S. 38).

14 Domanski (2007).

15 Eine vollständige Übersicht aller betreffenden Werke, die hier aus Platzgründen nicht angefügt werden kann, ermöglicht das jüngst von Niklas Holzberg neu besorgte Repertorium sämtlicher Werke des Hans Sachs, dessen Manuskript mir der Autor freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

frauen“ (30. März 1559) und die „Tragedia, mit vierzehn personen zu agieren: Die zwölff argen königin“ (11. März 1562). Das erste stellt bereits im Titel einen Bezug zum *De mulieribus claris* her und inseriert Boccaccio im Prolog in eine Reihe illustrier Autoren (Valerius Maximus, Plutarch, Xenophon und den spanischen Humanisten Juan Luis Vives), die sich allesamt um das Gedächtnis der vorgestellten „außerkorn frauen“ verdient gemacht haben.¹⁶ Diese selbst treten anschließend in ein „holdtselig gespräch“ mit der Göttin Juno ein, die ja im *De mulieribus* ebenfalls vertreten ist.¹⁷ In der Tragedia ist keine Quelle genannt. Mit den „tugendhafft getrew[e]n weiber[n]“,¹⁸ welche die allegorische Frau Ehre für ihren Hofstaat rekrutieren möchte, wird Boccaccios Werk jedoch auch hier implizit wieder aufgenommen, und zwar nunmehr als Kontrastfolie für die anschließend Revue passierenden negativen Frauenfiguren. Tatsächlich mixt Sachs das Personal beider Dramen aus *De mulieribus claris* und *De casibus virorum illustrium* neu zusammen (vereinzelt zeichnet sich auch die – nicht ins Deutsche übersetzte – *Genealogia Deorum Gentilium* als mögliche Quelle ab).¹⁹ Der Schluss verhandelt jeweils das zentrale Thema des weiblichen Nachruhms unter dem Vorzeichen der frühbürgerlichen Ehemoral neu: Juno, die bereits der Holzschnitt zum ihr gewidmeten Kapitel im deutschen *De mulieribus claris* zeigt, wie sie als Ehegöttin ein junges Paar segnet,²⁰ bestätigt den treuen Ehefrauen „ewig rum, breiß und ehr“ und macht sie damit zu direkten Vorläuferinnen der eingangs zitierten Barbara Harscher.²¹ Umgekehrt basiert der Nachruhm, den die untreue Arsinoe von Kyrene in ihrem Abschlussplädoyer unter Berufung auf die „geschichtschreiber und die poeten“ für sich und ihre Gefährtinnen reklamiert, auf den rein äußerlichen, teils unweiblichen Merkmalen „adel, gwalt

16 KG 13, S. 531, V. 5–13.

17 Juno ist das 4. Kap. des *De mulieribus claris* gewidmet.

18 KG 16, S. 4, V. 9

19 Von den zwölf „getrewen frauen“ lassen sich acht entweder *De mulieribus* oder *De casibus* zuordnen (Arthimesia, Argia, Sulpicia, Hipiscrateo, Ipermestra, Paulina, Julia, Porcia), während die restlichen vier (Thalia, Admete [sic!], Euadne, Panthea den Genealogien entlehnt sein könnten. Die zwölf „argen königinnen“ finden sich (bis auf Nibes) allesamt in *De mulieribus* oder *De casibus* wieder. Zu Sachs' Kenntnis der *Genealogia* Dallapiazza (2012), S. 92–93.

20 Domanski (2007), S. 121–123.

21 KG 13, S. 545, V. 1–16.

und macht, / [...] schön, wollust, reichthumb und pracht“, und erweist sich somit für die angestrebte weibliche Ehre als wertlos.²²

In ähnlicher Weise reproduzieren auch die zahlreichen Einzelbearbeitungen von Figuren aus *De casibus* und *De mulieribus claris* auf der intertextuellen Ebene vielfach das kontrastive Moment der Kataloge: Wieder stehen sich ‚gute‘ und ‚böse‘ Figuren gegenüber, was häufig bereits im Titel durch die einschlägige Typisierung der Protagonistin als „arg“, „mördisch“, „falsch“, etc., vs. „frumb“, „keusch“, „trew“, etc., signalisiert wird. Die hier greifenden semantischen Verschiebungen von Boccaccios Frauendiskurs, insbesondere seiner Schelte, möchte ich an der dramatischen Einzelbearbeitung der Klytämnestra (Sachs: „Clitimestra“), einer der argen Königinnen des oben zitierten Reihenspiels, genauer herausarbeiten. Mit dem Klytämnestra-Bild des Hans Sachs hat sich bislang einzig Martin Langner in einem jüngeren Aufsatz genauer beschäftigt.²³ Dieser macht einige interessante Beobachtungen zu einer genderspezifischen Lesart der Figur, auf die noch zurückzukommen ist, trägt jedoch in keiner Hinsicht der meines Erachtens grundlegenden Bezüge der einzelnen Bearbeitungen, insbesondere des Dramas, zu seinen literarischen Vorlagen Rechnung.

Die Klytämnestra-Figur taucht zunächst einmal auch in dem Meisterlied *Die mörderisch Clitimestra* von 1532 und in zwei Spruchgedichten auf:²⁴ In der *Historie von dreyen heidnischen mörderischen frawen* von 1538, wo Clitimestra zwei weiteren Figuren des (deutschen) *De mulieribus*, nämlich Cleopatra und Thullia, an die Seite gestellt ist;²⁵ außerdem in der deutlich späteren (am 3. Juni 1558 datierten) *Historia. Clitimestra, die Königin Micennarum, die mörderisch ehebrecherin*.²⁶ Ähnlich wie im Reihenspiel ist der narrative Fokus sowohl der beiden Einzelbearbeitungen als auch der entsprechenden Episode innerhalb der Dreierbearbeitung jeweils ausschließlich auf Clitimestra als Hauptakteu-

22 KG 16, S. 19, V. 22–31.

23 Langner (2009); zwei üble Fehler unterlaufen diesem allerdings mit den Bezeichnungen ‚Fastnachtspiel‘ für die *Tragedia* sowie ‚Prosaistorien‘ für die Reimpaardichtungen.

24 Brunner/Wachinger (1986-2009), Bd. 10, S. 373., verzeichnen außerdem ein verlorenes Meisterlied *Orestes erstach sein mueter* vom Juni 1548 (Nr. 2779).

25 KG 2, S. 294–298; das Gedicht datiert auf den 14. Mai; Sachs zitiert dort für Clitimestra ausschließlich Boccaccio, für Thullia und Lucretia hingegen Virgil bzw. Titus Livius.

26 KG 8, S. 687–690.

rin gerichtet, deren Schandtaten in der angehängten Lehre zur *Historia* von 1558 kurz und bündig unter dem Thema des Ehebruchs als Quelle allen Übels ausgelegt werden.²⁷ Der letztgenannte Text reiht sich zudem thematisch direkt an die nur zwei Tage zuvor (1. Juni 1558) datierte *Historia. Arsionoes, die königin Cyronarum, ein ehprecherin*, die Sachs ausdrücklich *De casibus* entlehnt, und die sich ja ebenfalls in der Tragedi *Die zwölff argen königin* wiederfindet.²⁸

Rund vier Jahre zuvor (2. Januar 1554) hatte Sachs mit der fünfaktigen *Tragedi mit 14 personen, die mörderisch königin Clitimestra* diese Figur erstmals auf eine deutsche Bühne gestellt.²⁹ Auch dieser Text steht erkennbar in einer Reihe negativer Dramenfiguren, die mit der langobardischen Königin Rosimunda (10. August 1555) und der ägyptischen Herrscherin Kleopatra (10. September 1560) noch zwei weitere ‚Boccaccio-Gestalten‘ aufnimmt. Im Prolog zur *Clitimestra-Tragedi* beruft sich der Ehrenhold der Reihe nach auf Homer, Virgil, Boccaccio und Dictys Cretensis.³⁰ Tatsächlich liefert, wie so häufig, die Erzählung im *De mulieribus claris* (Kapitel 36) die Hauptquelle des Dramas. Boccaccio selbst begründet hier Klytämnestras historischen Ruhm mit einer „gottlosen, vermessenen Tat“ („nephario tamen ausu clarior facta est“) und subsumiert sie damit unter die „gefährlichen“ Frauen, auf die er ja in seinem Vorwort anspielt.³¹ Dieselbe Episode erzählt er auch im *De*

27 KG 8, S. 690, V. 13–20.

28 KG 8, S. 683–686, hier S. 686, V. 5–7: „Wie durch Johann Bocatium / In der unglückhafftigen sum / Beschrieben wirdt diese geschicht“; die Einzelbearbeitung als *Historia* zitiert einleitend neben Boccaccio auch Vergil (KG 8, S. 687, V. 3–4); vgl. zu diesem Werk Dallapiazza (2012), S. 113.

29 Zur antiken Figur Vogel-Ehrensper (2012).

30 KG 12, S. 317, V. 7–12: „Ein histori [...] Welche beschrieben ist von vilen / Fürnemblichen durch Homerum, Virgillum, Bocatium, Dictin Cretensem und ander mehr“. Die Liste ist zweifellos als rhetorische Attitüde eines humanistischen Bildungsanspruchs zu verstehen, der allerdings angesichts Sachs’ nachweislicher Kenntnis der antiken Quellen, zumindest in ihren zeitgenössischen deutschen Übersetzungen, durchaus eine reale Basis besaß (die deutsche Übersetzung des Dictys und Dares des Marcus Tattius befand sich ebenso in seiner Privatbibliothek wie die deutsche *Odysee* Simon Schaidenreissers). Die eingehendere literarische Beschäftigung mit dem gesamten Troja-Stoff bezeugen im Übrigen eine Reihe weiterer Dichtungen, darunter vor allem die in enger zeitlicher Nähe zur *Clitimestra-Tragedia* entstandene *Tragedi von der Zerstörung der Stadt Troja*, die wiederum einen direkten Vorläufer in der *Historia. Die zerstörung der mechtigen stat Troja* vom 10. November 1545 besitzt.

31 Zaccaria (1970), S. 142; vgl. Drescher (1895), S. 120.

casibus virorum illustrium (I, 15), dessen deutsche Übersetzung durch Hieronymus Ziegler sich Sachs kurz nach ihrer Drucklegung (1545) gleichfalls privat anschaffte.³² Die weitaus umfangreichere Erzählung im *De casibus* richtet den Focus allerdings auf den Untergang Agamemnons und endet mit dessen Tod. Wie hier abschließend festgestellt wird, wurden dessen höchste Verdienste als Krieger von der Niedertracht seiner Ehefrau und deren Gespielen noch übertroffen.³³ Im *De mulieribus claris* hingegen erzählt Boccaccio Klytämnestras Schicksal zu Ende und setzt in seinem moralisierenden Fazit einen anderen Akzent: Ihrem Verbrechen („*scelus*“) und ihrer Vermessenheit („*audacia*“) stellt er vor allem die Tugend Orests gegenüber, der mit seinem kühnen Vergeltungsschlag an der eigenen Mutter und deren Liebhaber die geschändete Ehre seines Vaters Agamemnon wiederherstellte und sich so als ein Instrument der höheren Gerechtigkeit erwies.³⁴

Die Ambivalenz, die Boccaccio Klytämnestras Berühmtheit („*claritas*“) verleiht, indem er diese sowohl auf ihren sozialen Status als auch, im Sinne einer Steigerung, auf ihre – eigentlich unrühmliche – Tat bezieht („*Que etsi genere satis et coniugio clara esset, nephario tamen ausu clarior facta est*“),³⁵ hebt Steinhöwel, also Sachs' Prätext (hier Kapitel 34), weitgehend auf, indem er hingegen zwei unterschiedliche Begriffe verwendet, von denen der letztere eindeutig negativ konnotiert ist: „Wie wol die selb [Clitemestra] umb ir hohe geburd *schynlich* was, so ward sie doch umb ir frevel, angenomene missetät über wyt *verluemdet*“.³⁶ Auch andere semantische Leerstellen, die Boccaccio gezielt in seine Narration einbaut, indem er lediglich Vermutungen äußert oder mehrere Überlieferungsvarianten bietet, füllt Steinhöwel in seiner Über-

32 Der Titel ist ebenfalls in seinem Bibliotheksverzeichnis aufgeführt; vgl. Milde (1994), S. 49. Zu Hieronymus Ziegler vgl. im Überblick Bolte (1900), sowie den Beitrag von Fabian Precht in diesem Band.

33 Ricci/Zaccaria (1983), S. 76–82, hier S. 82: „Sic quis [Agamemnone] in terris Martem, in undis Neptunum virtute superasse sua videbatur, ab infausta coniuge et Egisto sacerdote superatus est“. (So wurde derselbe, der an Bedeutung scheinbar zu Land die des Mars und zu Wasser die des Neptun überragte, von der unseligen Ehefrau und dem Priester Egist überwunden.)

34 Zaccaria (1970), S. 144; Drescher (1895), S. 122.

35 Zaccaria (1970), S. 142 (Hervorhebung B.S.; Berühmt war sie schon durch ihre Herkunft, doch noch berühmter wurde sie durch ihre gottlose, vermessene Tat).

36 Drescher (1895), S. 120, Z. 8–9 (Hervorhebung B.S.).

setzung häufig.³⁷ Für die beiden unterschiedlichen Versionen über den Hergang der Mordtat dagegen schafft der beigelegte Holzschnitt Klarheit, der nämlich das spektakulärere – und deshalb didaktisch wirkungsvollere – Motiv des Kleiderwechsels favorisiert. Agamemnons Ermordung durch das buhlerische Liebespaar und dessen spätere Tötung durch „Horestes“ sind hier außerdem direkt nebeneinander gestellt und ikonographisch so aufeinander bezogen, dass sich dem Leser die Lehre des Textes – Clytemnestras Tod als Konsequenz der eigenen Unmoral (und somit als Zeichen einer „höheren Gerechtigkeit“) – eindeutig vermittelt.³⁸ Vorstrukturiert wird genau dieser Sinn innerhalb des Textes bereits durch den kurzen Kommentar, der Clytemnestra im Inhaltsverzeichnis einführt: „Clitimestra liesz ieren man ermorden, darumb sie vnd der morder von ierem sun Horeste ertötet wurden“.³⁹

Anders als in der weitgehend linear strukturierten späteren *Historia* findet das komplementäre Moment von Boccaccios Narration in der *Tragedia* eine Umsetzung in der fünfstufigen Gliederung: Die ersten beiden Akte führen konsequent auf den Mord an Agamemnon und „Casandra“ als Höhe- bzw. Wendepunkt der Handlung zu, während der vierte und fünfte Akt die Folgen der Freveltat bis zu ihrer Sühnung durch „Herestes“ und der durch sie ermöglichten Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung behandeln. Mit der negativen Typisierung als „mördisch königin“ inseriert sich die *Tragedia* zunächst grundsätzlich in die oben skizzierte Textreihe. Zugleich eröffnet sich allerdings in diesem Fall ein ungleich breiterer, durch die übrigen Figuren mitgestalteter Aktionsraum, in dem die drei tragenden Momente der Narration – der Ehebruch, das Mordkomplott und schließlich dessen Sühnung – jeweils eine mehr oder weniger freie Ausgestaltung erfahren, die Sachs zugleich Gelegenheit bot, gängige Themen und Motive der zeitgenössischen Literatur sowie insbesondere auch seiner eigenen Dramen einzubringen.

Für die Ausgestaltung des Ehebruch-Motivs im ersten Akt meint Langner gegenüber den beiden Spruchdichtungen eine grundlegende Umverteilung der Schuldfrage zu Gunsten Clitimestras zu erkennen,

37 So unterschlägt Steinhöwel (Drescher, 1895, S. 120) z. B. die Formel „ut placet aliquibus“ (wie einige glauben) im Zusammenhang mit der Anstiftung des Ehebruchs durch Nauplius (Zaccaria, 1970, S. 142–144).

38 Dazu Domanski (2007), S. 95–116, die auch einen Abdruck des Holzschnitts bietet.

39 Drescher (1895), S. 6.

die im Drama nämlich zunächst von Egistus zum Ehebruch verführt und somit in die Rolle des Opfers gerückt werde.⁴⁰ Tatsächlich setzt das Spiel mit einem konventionellen Klagemonolog ein. Dieser bringt Clitimestras Sehnsucht nach ihrem lange entbehrten Ehemann zum Ausdruck, über dessen ungewisses Schicksal sie sich von Egistus' seherischen Fähigkeiten Aufschlüsse erhofft.⁴¹ Diese starke Sehnsucht, in die sich das Gefühl der Furcht mischt („mir ist in meinem hertzen bang“),⁴² decodiert der hinterlistige Egistus, der bereits seinen Verführungsplan schmiedet, sofort als sexuelles Lustdefizit, dessen natürliche Triebfedern Clitimestras Jugend und ihre äußere Schönheit bilden, und das ihre besonders ausgeprägte „Geilheit“ noch zusätzlich verstärkt.⁴³ Clitimestra leidet also an der Unterbrechung des ehelichen Verkehrs, der nach den Vorstellungen der Zeit als Regulativ der natürlichen Triebe und Lustgefühle fungierte.⁴⁴ Das der zeitgenössischen Eheliteratur entlehnte Motiv der allein gelassenen, unbeaufsichtigten (und infolge dessen auch sexuell unbefriedigten) Ehefrau wird sowohl bei Boccaccio respektive Steinhöwel als auch in Sachs' übrigen Bearbeitungen (einschließlich der *Historia* von 1558) nicht eigens herausgearbeitet, findet sich in seinen Dramen jedoch häufig. Als Beispiel mag die Protagonistin der am 1. September 1556 (also rund zwei Jahre nach der *Clitimestra-Tragedia*) verfassten *Comedia, mit 5 personen zu agiern: Die schön Marina mit dem doctor Dagmano unnd hat 3 actus* genügen. Deren Vorlage bildet eine anonyme italienische Novelle des 15. Jahrhunderts, die Albrecht von Eyb für sein *Ehebüchlein* übersetzt hatte, wo sie wiederum exemplarisch illustriert, „Wie sich ein fraw halten solle in abwesen irs mannes“.⁴⁵ Hier gelingt es allerdings dem weisen Arzt Dagmanus (als positiver Gegenfigur zum Buhler Egistus), die allein gelassene Ehefrau des Kaufmanns Aranus mit Hilfe einer strengen Diät von ihrer „Geilheit“ zu hei-

40 Langner (2009), S. 83–85.

41 KG 12, S. 318, V. 17–29.

42 KG 12, S. 318, V. 17.

43 KG 319, V. 7–16, vor allem V. 13–15: „Wann sie ist schön und jung von leib / Und von natur ein geiles weib / Und kinder zu zeugen geneigt.“

44 Dazu Schnell (2002), hier vor allem S. 255–261, wo anhand von Johann Hartliebs Schrift *Secreta mulierum deutsch* (ca. 1467) der verstärkte diskursive Zusammenhang von sexueller Befriedigung und psychischem Wohlbefinden und dessen gleichzeitige Einschränkung auf die eheliche Beziehung herausgearbeitet wird.

45 Eyb (1472), S. 70–80.

len und so ihre weibliche Ehre zu retten. Clitimestra nun erscheint unter diesen Vorzeichen einerseits tatsächlich in der eher passiven Haltung der sehnlichst ausharrenden Ehefrau; genauer betrachtet haften dieser Rolle andererseits aber zutiefst ambivalente Züge an, die quer zu der ihr von Langner zugewiesenen Opfer-Rolle laufen. Denn Egistus kommt ja vor allem deshalb zum Zug, weil er es mit der leichtgläubigen, in ihrer Standhaftigkeit bereits wankenden Clitimestra zu tun hat, deren eheliche Gefühle für Agamemnon zu einer – bei Sachs grundsätzlich negativ konnotierten – leidenschaftlichen, eifersüchtigen Liebe degeneriert sind.⁴⁶ Der Verführer kann also auf die Weisheit des misogynen Sprichworts bauen: „Bald ein fraw uber irn man klagt, / Hab sie eim buler gnug gesagt“.⁴⁷ Die Worte, mit denen Clitimestra dann gegenüber Egistus auf die Nachricht von der vermeintlichen Untreue Agamemnons reagiert, inserieren sich voll und ganz in diesen Topos:

„Ach, wer het solichs im vertrawt?
 Ich het in lieber, denn mein leben.
 Hat er auff frembde lieb sich geben
 Und meiner lieb und trew vergessen?
 Wenn ich im auch dergleich thet messen
 Und in bezalt mit gleicher maß,
 Ey, wer kündt mir verargen das?
 Mich hat lang peinigt der argwon.
 Nun ich erst nit mehr ruhen kon,
 Wie das ich an im rech die schmach.
 Ich will den sachen denken nach.“⁴⁸

Das anschließende Mordkomplott (das im zweiten Akt geplant und im dritten ausgeführt wird) steht – ähnlich wie im *De mulieribus claris* – unter dem Vorzeichen der umgekehrten Rollen: Die „mördisch königin“ ist nun die treibende Kraft der Schandtat, für die sie sich den anfänglich noch zögernden Egistus mit Hilfe von Erpressung und Bestechung als Handlanger gefügig macht.⁴⁹ Auch hier setzt das Drama allerdings einen neuen Akzent gegenüber Boccaccios Ursprungsfassung. Dieser schreibt Klytämnestras Tat ihrem Hochmut („ausus“) zu, für den er eine

46 Zum Verhältnis von Emotionalität und Sexualität im spätmittelalterlichen Ehediskurs vgl. ausführlich Schnell (2002).

47 KG 12, S. 321, V. 34–36.

48 KG 12, S. 321, V. 1–11.

49 So benutzt Clitimestra vor allem das Druckmittel der Schwangerschaft (KG 12, S. 324, V. 16–24).

Reihe möglicher Ursachen ins Feld führt. Unter diesen findet auch der eifersüchtige Zorn auf die weibliche Rivalin Cassandra Erwähnung, den Boccaccio allerdings in keine direkte Verbindung zu Klytämnestras vorherigem Ehebruch bringt.⁵⁰ Im Drama hingegen wird einmal Clitimestras „fürwitzige“ und „unfrumbe“ Tat ebenso eindeutig wie ausschließlich mit einem solchen negativen Affekt motiviert und in die Nähe des Wahnsinns gerückt. Entsprechend stellt der ‚zuverlässige‘ Kommentator Taltibius fest, dass Clitimestra: „ihrer sinn [...] beraubt ist“.⁵¹ Erneut ist an dieser Stelle der Blick auf den deutschen Prätexat aufschlussreich. Dieser etabliert nämlich die Wut bereits als einen Schlüsselbegriff, der sich über die von Boccaccio verwendeten negativen Attribute aus dem Verstandesbereich (wie ‚audacia‘ und ‚ausus‘) schiebt.⁵² Zum anderen wird Clitimestras Rache im Drama eindeutig an das Eifersuchtsmotiv zurückgebunden. Denn wie ihre oben zitierte Replik am Ende des ersten Akts belegt, zahlt sie Agamemnon mit ihrem eigenen Ehebruch seine vermeintliche Untreue mit gleicher Münze heim. Damit aber begeht sie diesen Ehebruch eindeutig auch aus eigenem Antrieb, bildet dieser also die unmittelbare Vorstufe zur späteren Bluttat. Schon als Ehebrecherin grenzt sich Clitimestra nämlich unwiderruflich aus der sozialen Ordnung und den sie tragenden kollektiven Normen aus, die insbesondere der Frau jedes Recht auf ein außer-eheliches Ausleben ihrer sexuellen Lust verweigerten und die allein die Möglichkeit eines vernunftgeleiteten tugendhaften Handelns vorgaben. Die aus blinder, eifersüchtiger Wut generierte Rachsucht gegenüber dem unschuldig verleumdeten Ehepartner (meist durch einen Buhler) bildet übrigens gleichfalls ein von Sachs häufig benutztes Erzählmuster, das zuweilen auch mit umgekehrten Geschlechterrollen durchgespielt wird; so z. B. in der *Comedia mit 9 personen, die unduldig frau Genura* von 1548 (nach der *Zinevra*-Novelle des Decameron [II, 9]). Hier verleumdet

50 Zaccaria (1967), S. 145.

51 KG 12, S. 331, V. 33. Zur Verbindung von Wut und Wahnsinn in der literarischen Tradition des Mittelalters vgl. Schmitt (1985).

52 Vgl. Drescher (1895), S. 120, Z. 22–23: „daz das keck, fraidig wyb [...] fraiszlich in iren man wuetend ward“; S. 121, Z. 24–25: „Horestes, [...] den syn fründ vor dem fraissamen wueten der müter beschirmet het“; S. 122, Z. 8–10: „[...] daz er synes [Horestes‘] vatters unschuldigen tod an der schuldigen wuetenden müter [...] enreche“.

der betrügerische Amprogilio die treue Ehefrau des Genueser Kaufmanns Barnaba bei ihrem Mann als Ehebrecherin, woraufhin dieser seinen Knecht mit deren Ermordung beauftragt, der die Frau allerdings glücklich entgeht.⁵³

Es geht also in der *Tragedia* nicht darum, die Last des Ehebruchs auf Egistus ‚abzuwälzen‘, den übrigens auch noch die spätere *Historia* klar und deutlich zum ‚ebrecher“ stempelt.⁵⁴ Vielmehr hält Sachs – ähnlich wie bereits Boccaccio – an der Vorstellung von der natürlichen moralischen Schwäche der Frau fest, die er an mehreren Stellen durch misogynen Sprichwörter und Topoi explizit thematisiert. Die Frauenscelte ist nun allerdings in ein dezidiert komplementäres, die vertikale Struktur im Ansatz aufbrechendes Geschlechterkonzept eingebunden, das zwangsläufig auch den Mann ins Licht rückt und seine Involvierung in das Geschehen mit erfasst. Genau dafür aber bot erneut Steinhöwels Übersetzung eine direkte Vorlage. Denn bereits hier erhält Egistus, den Boccaccio nur untergeordnet behandelt, eine eigene Markierung als ‚ebrecher“ und ‚bùle“, der eng an Clitimestras Seite agiert, was ja nicht zuletzt auch die bereits erwähnte Holzschnitt-Illustration zeigt.⁵⁵ Entsprechend fokussiert auch die abschließende Moralisierung nicht mehr direkt auf die Titelfigur, sondern reflektiert grundsätzlich die ‚baide grosse übel“ (Ehebruch und Mord). Dabei lässt Steinhöwel die gegenseitige Abwägung der beiden Taten offen, während Boccaccio eine Abstufung vornimmt,⁵⁶ der zufolge der Ehebruch die besondere Schwere des Mords motiviert, der damit letztlich ein größeres Gewicht erhält.⁵⁷ Damit fügt sich das Clitimestra-Exempel im Übrigen weitgehend in Steinhöwels komplexe Umkodierung des gesamten Textsinns, die Andrea Sieber anhand einer Reihe anderer Exempla herausarbeitet.⁵⁸ Über das Thema der allein gelassenen Frau wird in der *Tragedia* allerdings nun auch Agamemnon in den komplementären Geschlechterdiskurs mit eingebunden. Ihn charakterisiert zwar am Beginn des zwei-

53 Vgl. zu diesem Drama Sasse (2013).

54 KG 8, S. 689, V. 30.

55 Drescher (1895), S. 122, Z. 3–6.

56 Drescher (1895), S. 122, Z. 3–4: „Wie wol die baide grosse übel sind, waysz ich doch nit, welhes das groesser ist“.

57 Vgl. Zaccaria (1970), S. 144 (Abschnitt 6).

58 Sieber (2008), S. 291–294, analysiert die Exempla von Eva, Medea und Penelope.

ten Akts der Kämmerling Dion als tugendhaften und liebevollen Ehemann („frumb thewer mon“);⁵⁹ mit seinem blinden Vertrauen in Clitimestras Standhaftigkeit, das ein Pendant zu Clitimestras blinder Wut liefert, erweist er sich aber im doppelten Sinne als kopflos, wie Langner an dieser Stelle treffend beobachtet.⁶⁰

Die Wiederherstellung der gestörten Ordnung ist dann das zentrale Thema des zweiten Teils der *Tragedia* (vierter und fünfter Akt). Mit dem Königsmord und der von Egistus errichteten Tyrannis erhält dieses Moment auch eine politische Bedeutung, die sich unverkennbar in den patriarchalischen Diskurs einschreibt. Der „kühne“ ritterliche Racheheldzug des Herestes, der ausdrücklich unter das Vorzeichen der höheren Gerechtigkeit gestellt ist,⁶¹ kontrastiert die ungerechte, von blinder Wut geleitete Rache Clitimestras; ähnlich werden auch die Tabus von Ehebruch und Muttermord gegeneinander ausgespielt. Das in Boccacios Narration schon angelegte dramatische Potenzial des letzteren vertieft Sachs im fünften Akt geschickt, indem er Clitimestra im Angesicht des Todes ein Reuebekenntnis für den vereitelten Kindsmord in den Mund legt, gefolgt von einem eindringlichen Appell an Herestes' Mutterliebe. Genauer betrachtet handelt es sich hier allerdings um einen weiteren Kunstgriff zur Stützung des patriarchalischen Diskurses: Clitimestra zielt nämlich ganz auf den körperlichen Aspekt der Mutter-Kind-Beziehung ab, mit deutlichen erotischen Konnotationen, die einmal mehr das Abnorme ihres triebgeleiteten Gemütszustands verraten und so wiederum indirekt die ethisch fundierte Vaterliebe des Herestes aufwerten.⁶² Gleichwohl verlangte die Inszenierung des Blutrache-Motivs, das Boccaccio kraft seiner epischen Autorität sanktioniert, auf der

59 KG 12, S. 323, V. 3; ähnlich KG 12, S. 320, V. 4: „Dieweil er [Agamemnon] ist ein frummer mon“.

60 Langner (2009), S. 95.

61 So vollstreckt Herestes mit der Tötung exakt den durch Mercurius vermittelten göttlichen Willen (KG 12, S. 334, V. 21–30): „Herestes, mich [Mercurius] schickt zu dir her / Der oberste gott Jupiter. / Sagt, du solt fahren gen Athen! / Daselben da wird dir beystehn / Strophus und ander freunde mehr. Denn fahr mit gewapnetem heer / In die königkliche stat Micena, / Drinn die königin Climitmestra, / Dein mutter würg mit eigner handt / Sambt dem ehbrecher beidesandt.“

62 KG 12, S. 336, V. 13–16: “O sohn, verschon mir armen weib, / Weil ich dich trug in meinem leib! / Schaw an die mütterlichen brüst, / Die kindtßweiß dich seugten mit lüst“.

frühbürgerlichen Bühne offenbar nach einer zusätzlichen Vermittlungsstrategie. Diese liefert Sachs mit der abschließenden Gerichtsszene, die erneut ein häufig benutztes Motiv der Dramen darstellt. Die Szene verweist im Kern auf die bei Boccaccio ausgesparte mythologische Episode von Orests anschließendem Freispruch in Athen zurück, die Sachs allerdings frei an das Handlungsgefüge des Dramas adaptiert und in die zeitgemäße Diskursform des dialogischen Streitgesprächs kleidet: Auf Forderung der frei hinzu erfundenen Erigona, der im Ehebruch gezeugten Tochter Clitimestras und Egistes, treten beide gegnerischen Parteien vor den Richter Minesteus: Erigonas Klage auf Muttermord entkräftet Herestes mit den oben erläuterten Argumenten; das antithetische Prinzip setzt sich in den Plädoyers der antagonistischen Schöffen Menelaus und Idomeneus fort. Folgerichtig rehabilitiert der richterliche Urteilsspruch Herestes vollständig. Während sich die wütende Erigona selbst durch Erhängen richtet („Will enden mein trawrigs leben, / Das mir die götter haben geben.“) und damit endgültig die Wiederherstellung der Gerechtigkeit besiegelt („All sach ist wol und recht verbracht / Durch Herestem mit küner hand“), wird Herestes „mit gott und auch mit recht“ in die Königsherrschaft eingesetzt.⁶³

Umfassender und zugleich differenzierter als in den übrigen Bearbeitungen – aber keineswegs quer zu diesen – gelingt Sachs im dramatischen Epilog der lehrhafte Brückenschlag vom historischen Mythos zum Alltäglichen und Konkreten: Clitimestra selbst stellt, wie gehabt, ein warnendes Beispiel für die unheilvollen, sie selbst und ihr gesamtes familiäres Umfeld zerstörenden Folgen des Ehebruchs vor Augen.⁶⁴ Die ausdrückliche Frauenlehre ist aber von zwei Männerlehren eingerahmt, die jeweils das Fehlverhalten der beiden männlichen Mitspieler (Agamemnon und Egistes) aufzeigen. Das an den „man oder priester“ adressierte abschreckende Exempel des buhlerischen Weiberhelden Egistus findet, wie erläutert, im deutschen Prätext eine Vorlage.⁶⁵ Für Agamemnon hingegen, der an erster

63 KG 12, S. 339, V. 11, 26–27, 31. Langner (2009), S. 92–93, unterstreicht die in der Gerichtsszene wirksame Verbindung von Genderfrage und machtpolitischem Diskurs: Der illegitime Anspruch der Tochter liefert eine wirkungsvolle Kontrastfolie zum legitimen, auch durch das mittelalterliche Rechtssystem sanktionierten Herrschaftsanspruch des Herestes als (männlicher) Rächer des Vatermords.

64 KG 12, S. 340, V. 15–28.

65 KG 12, S. 340, V. 29–36.

Stelle als Warnung für den verheirateten Mann dient, sich übermäßig lange von zu Hause zu entfernen,⁶⁶ wird eine neue Lesart eingeführt, und zwar sowohl gegenüber dem deutschen *De mulieribus claris* als auch gegenüber Sachs' eigener *Historia* von 1558. Den Abschluss machen die beiden positiven männlichen Figuren: der Retter der Waisen Idomeneus, mit dem Sachs dem Ziehvater des Herestes eine konkrete Gestalt verleiht, sowie Herestes selbst als Vorbild für lebenslange „kindtliche trew“.⁶⁷

Der Epilog baut damit die Umwandlung von Boccaccios historischem Exempel in ein pragmatisches Ehe-Exempel konsequent weiter aus: Agamemnon, den der Prolog zunächst noch als ruhmreichen Feldherrn einführt, sieht sich am Ende ganz auf die Rolle des pflichtvergessenen Ehemanns reduziert. Umgekehrt steigt Clitimestra selbst von der verwegenermessen Heroin zur schwachen Frau ab, die den Impulsen ihrer triebgesteuerten Natur nämlich keine ethisch-moralische Stärke entgegenzusetzen vermag, d. h. nicht über die zentrale weibliche Tugend der Standhaftigkeit verfügt, welche die positiven dramatischen Heldinnen des Hans Sachs auszeichnen.⁶⁸ Ihre abschreckende exemplarische Wirkung reduziert sich deshalb auch im Drama letztlich auf die Ehebrecherin. Die für Boccaccio ‚größere‘, weil berühmtere, zugleich aber auch moralisch schwerwiegendere Tat des Königsmords wird dabei gar nicht mehr eigens thematisiert, sondern stillschweigend unter das sprichwörtliche Unglück subsumiert, das der Ehebruch generell nach sich zieht:

„Beywongung machet unrats vil.
 Wenn sie [ein fraw] glaubt aller buler sag,
 Gar leicht zu fall sie kummen mag.
 Bald sie verleust ir weiblich ehr,
 So acht sie keiner tugend mehr,
 Wird verrucht und verwegem gantz,
 Schlecht scham und zucht als in die schantz,
 Leib, seel, kinder und irm ehman,
 Was sie erdenckt, das darff sie than.
 Als-denn so bringt ein unglück
 Das ander unglück auff dem rüch.“⁶⁹

66 KG 12, S. 340, V. 7–14.

67 KG 12, S. 341, V. 1–6, 7–16.

68 Ein Paradebeispiel liefert natürlich *Die geduldig und gehorsam marggräfin Griselda* in der gleichnamigen *Comedia* von 1546; dazu Sasse (2008).

69 KG 12, S. 340, V. 18–27.

Bibliographie

- Bolte, Johannes: Artikel ‚Hieronymus Ziegler‘. In: Allgemeine Deutsche Biographie 45 (1900), S. 173–175.
- Brunner, Horst/Wachinger, Burghart: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. 16 Bde., Tübingen 1986–2009.
- Dallapiazza, Michael: Die Boccaccio-Handschriften in den deutschsprachigen Ländern. Eine Bibliographie. Bamberg 1988 (= Gratia; 17).
- Dallapiazza, Michael: Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik. In: Noe, Alfred (Hg.): Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Kultur und Bildung der Frühen Neuzeit (1400–1750) II. Beiträge zur zweiten Arbeitstagung in Haldensleben (Mai 2013). Bern, Frankfurt Main et al. 2012, S. 85–118
- Domanski, Kristina: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccacios *De mulieribus claris*. Köln 2007 (= Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte; 2)
- Drescher, Karl (Hg.): Boccaccio *De claris mulieribus*. Deutsch übersetzt von Stainhöwel. Hg. von Karl Drescher. Tübingen (Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart; 205) 1895.
- Erfen, Irene/Schmitt, Peter (Hgg.): Giovanni Boccaccio: *De claris mulieribus*. Die großen Frauen. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 1995.
- Keller, Adelbert von/Goetze, Edmund (Hg.): Hans Sachs: Werke. 26 Bde. Tübingen (Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart) 1870–1908 (= zitiert als KG).
- Langner, Martin: Zum Bild der Klytaimestra in Historien und Fastnachtspielen von Hans Sachs (1494–1576). In: George, Marion, Andrea Rudolph, Witte, Reinhard (Hg.): Die Atriden. Literarische Präsenz eines Mythos. Dettelbach 2009 (= Kulturwissenschaftliche Beiträge. Quellen und Forschungen; 6), S. 76–96.
- Milde, Wolfgang: Das Bücherverzeichnis des Hans Sachs. In: Handwerker. Dichter. Stadtbürger. 500 Jahre Hans Sachs. Hg. von Dieter Merzbacher. Wiesbaden 1994 (= Ausstellungskatalog der Herzog August-Bibliothek; 72), S. 38–49.
- Müller, Ricarda: Ein Frauenbuch des frühen Humanismus. Untersuchungen zu Boccaccios *De mulieribus claris*. Stuttgart 1992, hier S. 154–170.
- Ricci, Pier Giorgio/Zaccaria, Vittorio (Hg.): *De casibus virorum illustrium*. Mailand 1983 (= Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca; 9).
- Sasse, Barbara: Mannsweib und „unschuldig fraw“. Zur Decameron-Rezeption in der stadtbürgerlichen deutschen Kultur des ausgehenden Mittelalters. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 45/1 (2013), S. 61–86.
- Sasse, Barbara: Vom humanistischen Frauendiskurs zum frühbürgerlichen Ehediskurs. Zur Rezeption der *Griselda*-Novelle des Boccaccio in der deutschen Literatur des 15./16. Jahrhunderts. In: *Daphnis* 37 (2008), S. 409–432.

- Schmitt, Wolfram: Der ‚Wahnsinn‘ in der Literatur des Mittelalters am Beispiel des ‚Iwein‘ des Hartmann von Aue. In: *Psychologie in der Mediävistik. Gesammelte Beiträge des Sternheimer Symposions*. Hg. von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller. Göppingen 1985 (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik*; 431), S. 197–214.
- Schnell, Rüdiger: *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln/Wien 2002.
- Sieber, Andrea: *De claris mulieribus oder das misstün der Männer?* In: *Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion misogyner Rede*. Hrsg. von Andrea Geier und Ursula Kocher. Köln u. a. 2008, S. 281–301.
- Vogel-Ehrensper, Verena: *Die übelste aller Frauen? Klytaimestra in Texten von Homer bis Aistylos und Pindar*. Basel 2012 (= *Schweizer Beiträge zur Altertumswissenschaft*; 38).
- Zaccaria, Vittorio (Hg.): *De mulieribus claris*. 2. Aufl. Mailand 1970 (= *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Hg. von Vittore Branca; 10).

Federica Masiero (Padova)

Verbzweitstellung im Aussagesatz von Arigos Vorrede zum *Decameron*

1 Einleitung

Arigos Vorrede zum *Decameron* (1476/1477) zeugt zweifelsfrei von seinem gestalterischen Bewusstsein als Übersetzer. In seiner Vorrede geht er frei mit den drei Teilen um, die die initialen Paratexte des Originals ausmachen: (i) Proemio, (ii) „dimostrazione fatta dall'autore“, die den Anlass der Erzählrunde schildert, und (iii) die Einführung in die erste Novelle aus dem ersten Tag. Arigo konzipiert sie als einen „einzig[e]n Diskurs“¹, in dem er gezielt Änderungen gegenüber der Vorlage vornimmt.² Diese Änderungen ermöglichen ihm, am Ende seiner Vorrede, unmittelbar vor der ersten Novelle, seine Stimme als Übersetzer in die Ich-Rede der Vorlage einzuführen: Kurz bevor die erste Novelle anfängt, tritt er als Ich-Arigo auf und fügt sich in seiner Eigenschaft als Übersetzer in die Sprechsituation des Originals ein. Dadurch entsteht das, was Müller die „Verwischung der Sprecheridentitäten“ nennt³: Durch Arigos Eingreifen in das raffinierte System der Erzählinstanzen des Originals lässt er die Grenzen verschwimmen, die die Erzählstimmen der Vorlage (Autor und Novellenerzähler) voneinander abtrennen. Die offene Sprechsituation, die sich daraus ergibt, macht es teilweise unmöglich, Arigos Rolle als Erzählinstanz zu bestimmen.⁴

Die Literaturwissenschaft hat sich schon lange mit Arigos Vorrede und seinem „Verwirrspiel“⁵ der Ich-Erzählidentitäten beschäftigt.⁶ Hier

1 Müller (1983), S. 286.

2 Eine gute Übersicht über Arigos Eingriffe in Boccaccios Paratexte gibt Weinmayer (1982), S. 84–87; Müller 284–286; Messerli (2012), S. 298–304.

3 Müller, S. 285.

4 Weinmayer, S. 87. Zu einer Gegenposition vgl. Saibene (1989), S. 130–132.

5 Müller, S. 285.

6 Weinmayer, S. 87; Müller, S. 284–286; Theisen, S. 133–134, 172–175; Messerli, S. 298–304.

soll nun die Vorrede unter sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet werden. Dies geschieht u. a. aufgrund eines linguistischen Merkmals, das Sätze mit dem Pronomen „ich“ in Subjektfunktion in der Vorrede aufweisen und das für Arigos Übersetzungssprache als untypisch gelten muss: Aussagesätze mit „ich“ in Subjektfunktion treten größtenteils (70%) mit der finiten Verbalform an zweiter Stelle auf, sind also sogenannte Verb-zweit-Sätze (V2) wie in (1):

(1) Ich kann nicht bedenken (13,31).⁷

2 Die Verbzweitstellung in Aussagesätzen mit Subjekt „ich“

Die Zweitstellung der finiten Verbalform im Aussagesatz ist bei Arigo als untypisch zu bezeichnen angesichts dessen, was wir bisher über seine Sprache wissen. Unsere Kenntnisse zu Arigos Übersetzungssprache sind größtenteils Untersuchungen zu verdanken, die am Ende des 19. Jahrhunderts bzw. am Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden.⁸ Was diese Arbeiten über die Stellung der finiten Verbalform feststellen, sofern sie das Thema überhaupt behandeln, ist Arigos ausgeprägte Vorliebe für die Letztstellung des Finitums (VL) sowohl in Haupt- als auch in Nebensätzen. Dadurch seien Haupt- und Nebensätze nach formalen Kriterien nicht zu unterscheiden, wofür die italienische Vorlage nicht verantwortlich gemacht werden könne.⁹ Dieses Fazit über Arigos Verbstellung, das gewöhnlich unverändert übernommen wird, bleibt jedoch relativ pauschal und ist bisher nicht näher überprüft worden. Deshalb erweist es sich als notwendig, das sehr häufige Auftreten (70%) der Zweitstellung des Finitums bei Sätzen mit Subjekt „ich“ in der Vorrede genauer zu untersuchen.

7 Zit. nach Adelbert von Keller (1860). Die erste Zahl in Klammern verweist auf die Seite, die zweite auf die Zeile dieser Seite.

8 Wunderlich (1889); Drescher (1900); Baeseke (1902); Ehrismann (1903); Saibene, S. 162–171; Messerli, S. 295.

9 Wunderlich, S. 169.

2.1 Kurzer Exkurs: die Verbletzstellung bei Arigo

Bevor auf diese Fragestellung ausführlich eingegangen wird, seien im Folgenden die Vorkommensbedingungen der Verbletzstellung in Arigos Vorrede kurz dargestellt. Hier gilt es nicht, die Ursachen der Verbletzstellung bei Arigo und im Allgemeinen in der deutschen Prosa des 15. und des 16. Jahrhunderts darzulegen. Es wird daher im Folgenden nicht Stellung genommen zur traditionellen These, wonach der lateinische Einfluss als ausschlaggebender Faktor für die Verbletzstellung bei Arigo zu betrachten sei.¹⁰ Zu einer Position, die diese These relativiert, sei aber auf die Untersuchung von Andreas Lötscher hingewiesen.¹¹

In Arigos Vorrede kommt die Verbletzstellung in der Regel vor in:

I. Sätzen, die eindeutig als eingeleitete Nebensätze einzustufen sind, vgl.:

- (2) Diser sterbe übet sich in sölicher masse das es sich oft begabe das der prister mit dem kreütze nach einer toden leiche ginge (7,20–21)
- (3) Es sich pegabe [...] wie in der wirdigen kirchen genant sancta Maria nouella an einetz dinstag früe nicht vil menschen waren [...] (8,30–31)
- (4) Nun seytmal wir auß der tötlichen pestilenz komen sein [...] (18,3)

Diese Stellung entspricht der Verbstellung in diesen Sätzen im heutigen Deutsch.

II. Sätzen mit anaphorischer Einleitung: Es treten nicht nur diejenigen Pronomina und Adverbien auf, die sowohl demonstrativ als auch relativ gebraucht werden („der, da, da“ + Präposition), sondern auch ausgeprägt demonstrative Wörter wie „derselbe, deshalb, deswegen, also“, vgl.:

- (5) Darumb es mir ser müsam gewesen ist (2,2–3)
- (6) Darumb manche frawe vnd iunckfrawen nach ir kranckheit ewig dester minder scham hat (6,8–9)
- (7) do bey man wol mercken möcht (5,27)
- (8) Vnter denen keine über acht vnd czwainczig iare alt was (8,34–35)

10 Die Endstellung der finiten Verbalform ist eines der sprachlichen Phänomene, das dazu beitragen hat, dass Arigos Wortstellung als „undeutsch“ bezeichnet wird, vgl. Ehrismann, S. 113; Messerli, S. 294.

11 Lötscher (2000), S. 163–167. Dazu auch Simmler (2010), S. 34.

Vergleichbare Verbletzstellung kommt ferner nach der Kausalpartikel „dann/denn“ vor, diese kann als zweideutig zwischen einer nebenordnenden und einer unterordnenden Partikel verstanden werden, vgl.:

- (9) Dann der pösen vnd peissenden zungen vil sein (9,1)
- (10) dann ir iglicher grössers geschäftes wirdig wer (12,23–24)
- (11) Dann die gemüte eines vnd andern sich vil dicke von sölichem spile betrüben vnd in zorn fallen (16,13–14)

III. eindeutig selbständigen Aussagesätzen:

- (12) Auch vil pey tage vnd nacht auf gemeiner strassen iren geist aufgaben (7,3–4)
- (13) Nach disen worten die künigin frölich auf stunde (15,9)

Es geht hier um Sätze, die abgesehen von der Verbletzstellung überhaupt kein Nebensatzmerkmal aufweisen. Sie sind selbständige Texteinheiten, echte Hauptsätze, die aber Verbletzstellung besitzen, was im heutigen Deutsch so nicht mehr möglich ist.

Wichtig ist hier hervorzuheben, dass die Verbletzstellung in Arigos Vorrede nicht bei Fragesätzen und Aufforderungssätzen erscheint. Diese weisen entweder die erste (bei Entscheidungsfragen und Aufforderungssätzen) oder die zweite Position des Finitums (bei Ergänzungsfragen und Aufforderungssätzen) auf. Diese Verbstellungen sind auch in der heutigen Sprache die Regel.

- (14) Ist nun das also als meniglichem wol sihet? was thue wir wes peginen wir, schlaffe wir, oder traumt vns? warumb sey wir träger zů vnserm heyle [...]? hab wir vns vnwerder dann ander leut tůn Oder gelaube wir vnser leben zů vnserm leibe mit sterckern keten gepunden sey dann ander person (10,18–23)
- (15) Darumb gedenkt vnd schicket eüch zů allem lust vnd freüden mit lachen kürczweilen (13,33–34)
- (16) vnd sucht eüeren lust spaciren (15,11)

2.2 Belege für Verbzweitstellung in Aussagesätzen

Gegenstand unserer Untersuchung ist, wie anfangs formuliert, die Verbzweitstellung bei selbstständigen Aussagesätzen mit „ich“ in Subjektfunktion. Nach dem, was unter III. im vorigen Paragraphen ausge-

führt wurde, wäre zu erwarten, dass sie in der Regel Verbletzstellung aufweisen. Dem ist nicht so. Wie oben angeführt, treten 70% mit dem Finitum an zweiter Stelle auf.

Hier sei kurz präzisiert, dass das sehr häufige Auftreten der Verbzweitstellung in Sätzen, in denen das Pronomen „ich“ als Subjekt vorkommt, nur selbständige Aussagesätze betrifft. Eingeleitete Nebensätze (I. in 2.1) und Sätze mit anaphorischer Einleitung (II. in 2.1), die „ich“ in Subjektfunktion aufweisen, haben in der Regel Verbletzstellung, wie nach den obigen Bemerkungen zu erwarten ist, vgl.:¹²

- (17) Dann von meiner ersten iugent piß auf dise zeit an masse in der edeln hoche liebe enczündt gewesen pin vnd auch villeicht mere dann meinem wesen vnd standt zů gepürt het, wie wol ich des von den die eines sölchen kuntschafft hetten gelobet vnd gepreist was (1,15–19)
- (18) da mit ich euch von erste anweisung vnd peyspil gebe (14,27–28)

In der Vorrede gibt es 31 selbständige Aussagesätze mit „ich“ in Subjektfunktion. Bei drei davon ist der V2-Status unklar (zirka 10%), weil das Subjekt nicht ausgedrückt wird. Sie sind deshalb für unsere Untersuchung nicht relevant:

- (19) Auch wol erkenne vnser wercke (2,25)
- (20) [...] vnd pin sein gar verdrößlich worden (8,25–26)
- (21) düncket mich vnd spriche (14,11)

Ebenso nicht relevant sind vier Belege (12%), die VL aufweisen:

- (22) Ir lieben edeln frawen ich mit mir selv vil dicke bedacht han (2,23–24)
- (23) ich von allen meinen gesinde niemant finde (10,3–4)
- (24) Eines ich euch gedenke (11,25–26)
- (25) Ich wol vernime, auch ir daz vernemet (9,26)

und zwei (6 %), die Verbspäterstellung zeigen:

- (26) vnd wer ein sölliches von erwirdigen leuten vnd meinen augen nicht gesehen wordenn. Ich czweiffel ob ich yemant sölliches geloubt het (4,1–2)

12 Vereinzelt auch Verbdrittstellung, vgl.: „Darnach ich schaffe vnd gepeüte meiner meide vnd Eliciescha“ (14,37). Vgl. dazu S. 163 der vorliegenden Untersuchung.

- (27) Ich von erste mache vnd secze zů vnserm marschalk Parmeno
Dioneo knecht (14,30-31)

Die übrigen 22 (70%) selbständigen Aussagesätze mit Subjekt „ich“ sind eindeutige V2-Sätze. Diese Fälle sind für uns interessant und auf sie wird sich die folgende Analyse stützen. Um sie genau zu untersuchen, werden sie in sechs Gruppen aufgeteilt.

1. Gruppe

Die erste Gruppe umfasst die Beispiele, bei denen das Vorfeld durch das Pronomen „ich“ in Subjektfunktion besetzt wird. Zu dieser Gruppe gehören zehn der insgesamt 22 Belege. Im Folgenden werden die Belege mit dem italienischen Paralleltext – falls vorhanden – wiedergegeben, um zu überprüfen, ob eine Beeinflussung der Verbstellung durch das italienische Original vorliegen könnte:

- (28) vnd wer ein söliches von erwirdigen leuten vnd meinen augen nicht gesechen wordenn. Ich czweiffel ob ich yemant söliches gelaubt het; ich wil geschweigen söliches ze schreiben (4,1–3)

il che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardissi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque da fede degna udito l'avessi (18,16)¹³

- (29) für ware ich spriche das dise töliche pestilencze söliche vergiffte macht vnd kraft hat (4,3–4)¹⁴

Dico che di tanta efficacia fu la qualità della pestilenza narrata (18,17)

- (30) Darumb vrsache pöser wartung der krancken vnd grosse krafft der pestilencze willen warn ir so vil die pey tag vnd nacht sturben das es grausam ze sagen were; ich will geschweigen ze schreiben oder ze sechen (6,10–13)

di che, tra per lo difetto degli opportuni servigi, li quali gl'infermi aver non poteano, e per la forza della pistolenza, era tanta nella città la moltitudine di quegli che di di e di notte morieno, che uno stupore era a udir dire, non che a riguardarlo (22,30)

13 Zit. nach Vittore Branca (1992).

14 Der V2-Status dieses Satzes ist nicht eindeutig. Der Satz kann auf zweierlei Weisen interpretiert werden: Entweder als V3-Satz oder als eine Herausstellungskonstruktion mit V2, die in der gegenwartssprachlichen Linguistik als Freies Thema, Hanging Topic oder Freies Topik bezeichnet wird. Die herausgestellte Komponente wäre „für-war“. Ich halte die zweite Interpretation für die wahrscheinlichere.

- (31) [...] vnd getreyde das noch nicht abgeschnitten was ich will geschweigen ein geleget (8,3–4)
 dove ancora le biade abbandonate erano, senza essere non che raccolte ma pur segate (27,45)
- (32) vnd [wir] machen vns auff den wege auß der statt heut an ein ende vnd morgen an das ander mit der freude vnd lust die dann söliche zeit geben mag, ich gelaub söliches an czweifel sey wol getün (11,13–16)
 prendendo le nostre fanti e con le cose oportune faccendoci seguitare, oggi in questo luogo e domane in quello quella allegrezza e festa prendendo che questo tempo può porgere, credo che sia ben fatto a dover fare (36,71)
- (33) Die weder petrübniuß sölicher zeit oder vorlust güter fründe oder forchte sein selbs ir grosse liebe hat mügen leschen; ich geschweige die ein kleine zü erkelten (12,7–10)
 Ne' quali né perversità di tempo né perdita d'amici o di parenti né paura di se medesimi aveva potuto amor non che spegnere ma raffreddare (38,78)
- (34) Sich was du nun zermal redest aber ich weiß wol daz wir die iungen man nicht verpersern mügen (12,22–23)
 guarda ciò che tu dichi. Io conosco assai apertamente niuna altra cosa che tutta buona dir potersi di qualunque s'è l'uno di costoro (39,82)
- (35) Ich kan nicht bedenken wes eüre gedanke vnd sinne weginnen wern (13,31–32)
io non so quello che de' vostri pensieri voi v'intendete di fare (42,93)
- (36) Ich pin gewesen der anfang durch den sich söliche schöne wirdige gesellschaft zü einander gefüget hat (14,4–5)
io, che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa cosi bella compagnia è stata fatta, (42,95)
- (37) dann durch söliche herte gedechtniuß, fürware gelaubt mir ich het es gern gethon (2,36–37)
 E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi [...] che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto (14,7)

Betrachtet man die oben angeführten Beispiele, so ist zuerst festzustellen, dass acht (28 bis 35) der zehn Belege Verben des Sagens („sprechen“, „geschweigen“) oder der mentalen Einstellung („glauben“, „wis-

sen“, „bedenken“) enthalten, nicht selten in Verbindung mit einem Modalverb „wollen“ oder „können“. Der V2-Satz in (36) weist kein Verb des Sagens oder der mentalen Einstellung auf, sondern das prädikative Verb „sein“. In Beispiel (37) wird der V2-Satz („ich het es gern gethon“) von einem Verb der mentalen Einstellung selegiert („glauben“), das ebenfalls im Neuhochdeutschen einen V2-Komplementsatz wählen kann. Der V2-Satz in (37) ist nur nach formalen Kriterien als Hauptsatz zu betrachten. Er gehört deshalb nicht zum Untersuchungsgegenstand unserer Analyse, die sich nur mit selbständigen Aussagesätzen beschäftigt. Der Beleg ist trotzdem von einem gewissen Interesse, weil es sich zeigt, dass Beispiele für ein derartiges syntaktisches Muster, d. h. für V2-Komplementsätze, die von einem Verb des Sagens und des Meinens selegiert werden, nicht selten sind und dass sie auch mit unterschiedlichen Subjekten auftreten, s. z. B. (38) – (40). Eine eingehende Analyse abhängiger Verbzweitsätze würde sicher weitere aufschlussreiche Einblicke in die Verbstellungsoptionen bei Arigo gewähren. Sie würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

- (38) Etlich ander waren die sprachen man solt wol trinken vnd essen
(4,29–30)
- (39) frölichen antwürt vnd sprache Dioneo hat wol geret (13,38–14,1)
- (40) Nach disen worten die künigin frölich auf stunde zû irer geselschaft sprach, wir haben hie schöne garten lustig geordnet (15,9–10)

Vergleichen wir nun die Belege dieser Gruppe mit dem italienischen Original, so ist festzustellen, dass alle Sätze bis auf (34) gegen das italienische Vorbild gebildet sind.

2. Gruppe

Die zweite Gruppe umfasst alle Fälle, in denen das Vorfeld durch die Partikeln „so“ oder „doch“ besetzt wird. Wie in der ersten Gruppe begegnen uns in diesen Belegen zum größten Teil Verben des Sagens und der mentalen Einstellung. Das Pronomen „ich“ wird in den Belegen immer ausgedrückt und steht am Anfang des Mittelfeldes direkt nach der finiten Verbalform. Es handelt sich dabei um folgende Belege:

- (41) Doch wille ich nicht daz ir in disem pittern anfang schrecken enpfahet (2,27–28)

Ma non voglio per ciò che questo di piú avanti leggere vi spaventi (13,3)

- (42) Darumb ich nudalest lassen wille daz ich mit zucht wol fliehen vnd meiden mag. So sprich ich do vnser stat stunde in sölichem iamer, vnd von menschen läre was [...] (8,27–29)

per che, volendo omai lasciare star quella parte di quelle che io acconciamente posso schifare, dico che, stando in questi termini la nostra città [...] (29,49)

- (43) Darymb deucht mich ob es eüer gefallen were, so sprech ich das es wol getün wäre geleiche als wir sein; wir tatten als vil ander vor vns getün haben (10,28–30)

E per ciò [...] non so se a voi quello se ne parrà che a me ne parrebbe: io giudicherei ottimamente fatto che [...], sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo (35,65)

- (44) so ist es doch vns minder ze klagen dann in der stat. so kan ich auch wol erkennen das wir niemant von den vnsern lassen (11,4–6)

v'è tanto minore il dispiacere quanto vi sono piú che nella città rade le case e gli abitanti. E qui d'altra parte, se io ben veggio, noi non abandoniam persona (36,69)

Auch bei den Belegen dieser Gruppe ist kein Einfluss der italienischen Syntax auf Arigos Formulierung zu erkennen.

3. Gruppe

Die dritte Gruppe umfasst zwei Belege. Bei diesen Belegen ist die Besetzung des Vorfeldes nicht einheitlich im Unterschied zu den Belegen der voran genannten Gruppen. Es handelt sich hier um Sätze, die performative Verben enthalten. Das Subjekt tritt immer am Anfang des Mittelfeldes direkt nach dem Finitum auf, vgl.:

- (45) dem [knecht] schaffe ich alle sorge über alle vnser diener vnd allem dem das zú dem sale gehört (14,31–32)

io primieramente costituisco Parmeno, famigliare di Dioneo, mio siniscalco, e a lui la cura e la sollecitudine di tutta la nostra famiglia commetto e ciò che al servizio della sala appartiene. (44,98–99)

- (46) Dar nach mache ich [...] daz Sirischo Pamphilo knecht sey vnser außgeber vnd einnämer vnser schacztes (14,33–34)

Sirisco, famigliar di Panfilo, voglio che di noi sia spenditore e tesoriere (44,99).

Die Analyse der gesamten Vorrede zeigt, dass performative Verben bei Arigo eine ausgeprägte Präferenz für V2-Strukturen haben, unabhängig davon, ob sie mit einem „ich“-Subjekt auftreten, vgl.:

- (47) Also gab die neüe vnd erste künigin vrlaub ir frölichen geselschafft
(15,12–13)

Licenziata adunque dalla nuova reina la lieta brigata (45,103)

Manchmal ist der V2-Status der Aussagesätze mit performativen Verben wegen der Tilgung des Subjektes nicht eindeutig, vgl.:

- (48) vnd [Pampinea] schaffte für sich komen die drey knechte der
iungen manne vnd fier der frawen meide (14,25–27)

avendo già fatti i famigliari de' tre giovani e le loro fanti, ch'eran
quatro, davanti chiamarsi (44,98)

Beispiele für V3 sind auch zu verzeichnen (s. Beleg (27) und Fußnote 12). Belege für VL sind nicht vorhanden.

4. Gruppe

Die vierte Gruppe wird nur durch ein Beispiel mit Linksversetzung einer satzwertigen Konstituente gebildet, vgl.:

- (49) Doch wo daz euch nicht liebet, so pin ich ye geschiket zetûn eüer
gefallenn vnd eüer igliches (16,21–23)

e per ciò, quando questo che io dico vi piaccia, ché disposta sono in
ciò di seguire il piacer vostro, faccianlo; e dove non vi piacesse,
ciascuno infino all'ora del vespro quello faccia che piú gli piace
(47,112)

Das Vorfeld wird durch das wiederaufnehmende Element „so“ besetzt. Die nichtnominale Konstituente besetzt das Vor-Vorfeld. Wie bei der vorigen Gruppe handelt es sich hier um eine Vorliebe für das V2-Muster, die nicht auf das „ich“-Subjekt beschränkt ist, vgl. neben (49) auch:

- (50) Nun seytmal menschlicher natur sölliches verliehen ist sich ze
beschützen; So ist vns auch wol pillich ze suchen fristung vnsers
lebens (9,22–24)

E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben
vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è
a noi e a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita
prendere quegli rimedii che noi possiamo? (32,54)

- (51) Nun seitmal ich den eüeren neüen fabel vnd histori sol den aufgang geben, so ist mein syn an ainem seinem grossen wunder an zeheben (16,33–35)

dovendo io al vostro novellare, sì come primo, dare cominciamento, intendo da una delle sue maravigliose cose incominciare (49,2)

- (52) Nun seytmal wir auß der tölichen pestilenz komen sein, Als der poete gesprochen hat vnd das hoche grausam gepirge überwunden haben vnd in die schönen eben komen sein vnd euch become als ich versprochen han, So wölle wir in dem namen gotz anheben (18,3–6)

Wie im Original beginnen in den Belegen dieser Gruppe die Sätze mit einem Nebensatz. Während aber im Original nur die Voranstellung des Nebensatzes vorliegt, finden wir bei Arigo dessen Herausstellung mit wiederaufnehmendem Element (Linksversetzung). Es ist nicht auszuschließen, dass Arigo zur Voranstellung des Nebensatzes zuerst durch die Vorlage veranlasst wird, um dann aber von ihr abzuweichen, indem er durch die Hinzufügung des wiederaufnehmenden Elements eine Linksversetzung realisiert. In Beleg (52) setzt Arigo die Linksversetzung ein, ohne dass das Original ihm einen Ausgangspunkt liefern würde. Dieser Beleg stellt keine Übersetzung dar, sondern eine Hinzufügung Arigos.

5. Gruppe

Die 5. Gruppe umfasst drei Belege, in denen das Vorfeld durch einen Nebensatz besetzt ist, vgl.:

- (53) Darumb ich nach dem ich gelaube wie vnter andern tugent, die tugent pey den gelerten genant gratitudo, das ist danksagung, Die besunder zeloben vnd ir widerwertigkeit zeschelten sey vnd damit ich vndanksam nicht verdacht werde, Han ich mir in meinem kleinen vermügen für genomen in widerkerung empfangner dinste, Seitmal ich mich freie vernime zeschreiben hundert histori (2,7–12)

E per ciò che la gratitudine, secondo che io credo, trall'altre virtù è sommamente da commendare e il contrario da biasimare, per non parere ingrato ho meco stesso proposto di volere, in quel loco che per me si può, in cambio di ciò che io ricevetti [...] di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo (7,7–9,13)

- (54) vnd da mit vnser geselschafft mit freüden lange weren sey, Laß ich mich bedunken nottorfft sey vnter vns ein haubt ze machen (14,5–7)

pensando al continuar della nostra letizia, estimo che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale (42,95)

- (55) vnd da mit die beschwerten vnd betrübten freulein; auch ir ein teyle irer verporgen traurikeit mügen ein klein fride geben, vnd die mit zucht in freude kern, han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn wollen (17,27–30)

Das V2-Muster begegnet nicht nur bei Aussagesätzen mit Subjekt „ich“, vgl. u. a.:

- (56) als Pampinea gesprochen vnd geratenn hat ist wol geredt vnd wol gethon. doch nicht also zûlauffend als mich düncket ir tûn wölt (11,23–25)

quantunque ciò che ragiona Pampinea sia ottimamente detto, non è per ciò così da correre a farlo, come mostra che voi vogliate fare (37,74)

Bei den Belegen 53 und 54 ist der Einfluss der italienischen Syntax auf die Verbstellungswahl Arigos nicht auszuschließen. Bei Beleg (55), der wiederum eine Hinzufügung Arigos darstellt, setzt Arigo selbständig das V2-Muster im Hauptsatz ein. Bei (56) ist kein Einfluss zu erkennen.

6. Gruppe

Die sechste Gruppe weist zwei Belege auf. Bei beiden ist das Vorfeld durch eine nominale Konstituente besetzt, vgl.:

- (57) Aber die warheit zû sagen das ist die vrsach als ir palde vernemen wert; das selbig het ich niht wol on söliche pittere gedächtiß beweisen mügen (2,38–3,1)

E nel vero, [...] per ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa ramemorazion dimostrare, quasi da necessità costretto a scriverle mi conduco (14,7)

- (58) die meinen han ich vnter der porten der stat gelassen (13,32)

li miei lasciai io dentro dalla porta della città (42,93)

Bei dieser Gruppe ist die Anzahl der Belege zu beschränkt, um eine Generalisierung formulieren zu können. Belege für Voranstellung einer nicht satzwertigen Konstituente, die nicht in Verbindung mit einem „ich“-Subjekt auftreten und die uns zu einer Generalisierung verhelfen könnten, sind in der Vorrede nicht vorhanden. Zu den angeführten Belegen ist zu bemerken, dass es sich bei (57) um einen Satz mit anaphorischer Einleitung handelt, der in der Regel bei Arigo Verbletzstellung aufweist. (58) könnte in Anlehnung an das Original gebildet sein.

3 Auswertung der Belege

Nachdem alle Belege präsentiert und gruppiert wurden, werden im Folgenden die einzelnen Gruppen ausgewertet. Dadurch soll versucht werden, Erklärungen der Verbzweitstellung beim Auftreten des Subjektpronomens „ich“ in Aussagesätzen zu erzielen und erste Ansätze zu einer allgemeineren Theorie der Verbzweitstellung in Arigos Vorrede zu liefern.

1. u. 2. Gruppe: Bei diesen Gruppen, die insgesamt mehr als die Hälfte sämtlicher Belege ausmachen, ermöglicht die Verbzweitstellung im Gegensatz zur Verbletzstellung die Isolierung ins Vorfeld einer bestimmten nicht-satzwertigen Konstituente, und zwar des Subjekts „ich“ in der ersten Gruppe (zehn Belege) und der Partikel „so“ bzw. „doch“ in der zweiten Gruppe (vier Belege). Die Isolierung sowohl von „ich“ als auch von „so“ bzw. „doch“ tritt in fast allen Fällen in Verbindung mit Verben des Sagens und des Meinens auf, die den größten Teil der finiten Verbalformen beim Auftreten des Subjektpronomens „ich“ bilden. Die Pronominalform „ich“ ist in allen berücksichtigten Beispielen lexikalisch realisiert. Das Subjektpronomen wird realisiert, obwohl die Auslassung der ersten Person Singular in Subjektfunktion bei Verben des Sagens und Meinens und bei festen Wendungen (vgl. „ich will geschweigen“) häufig ist, vornehmlich in Vorreden.¹⁵ Die Isolierung der Subjektform durch ihre Positionierung ins Vorfeld geht daher mit ihrer Hervorhebung einher.

Bei den Belegen der zweiten Gruppe können die präverbalen „so“ bzw. „doch“, die oft gegen die Vorlage eingefügt werden, auch als hervorgehoben interpretiert werden. Das Pronomen „ich“ wird auch in dieser Gruppe nicht weggelassen und regelmäßig an den Anfang des Mittelfeldes positioniert. Wenn man berücksichtigt, dass auch in dieser Gruppe Verben des Sagens und des Meinens überwiegen, bei denen die Tilgung der ersten Person Singular häufig ist, so kann man behaupten, dass Arigo hier eine bipolare Hervorhebung beabsichtigt und erzielt. In der gesprochenen Sprache würden die Hervorhebungsprozesse bei den beiden Gruppen wohl auch durch prosodische Hervorhebung der Konstituenten im Vorfeld und, bei Gruppe 2, an der Spitze des Mittelfeldes

15 Reichmann / Wegera (1993), S. 345.

erfolgen, wofür sich jedoch in einem historischen Korpus kaum sichere Evidenz ermitteln lässt.

Man beachte, dass unsere These, dass das Vorfeld bei Arigo als Hervorhebungsfeld gelten kann, mit der Verbstellung in Ergänzungsfragesätzen kompatibel ist. Diese Sätze verfügen bereits im ältesten Deutsch über eine V2-Syntax mit dem Fragewort im Vorfeld. Das Fragewort ist die hervorgehobene Konstituente im Satz, es wird in der gesprochenen Sprache betont.

3. Gruppe: Bei dieser Gruppe ist nicht die Vorfeldbesetzung für die Verbzweitstellung entscheidend, sondern die Klasse der Verben, zu der das Finitum gehört, und das ist die Klasse der performativen Verben. Die V2-Syntax ist im Neuhochdeutschen bei den performativen Verben die einzige Option. Ein Satz mit einem performativen Verb vollzieht notwendigerweise einen Sprechakt. Sprechaktvollzug verlangt im Neuhochdeutschen einen V2-Satz. Nach den Belegen der 3. Gruppe scheint dieses syntaktische Muster schon in frühen Stadien der deutschen Sprache ziemlich fest etabliert zu sein. Es ist folgerichtig, dass in unserem Korpus dieses Muster nicht nur auf die erste Person Singular in Subjektfunktion beschränkt ist.

4. Gruppe: In der vierten Gruppe sind die Belege mit Linksversetzung einer satzwertigen Konstituente zu finden. Im heutigen Deutsch gilt die Linksversetzung als stilistisch markiert; sie ist umgangssprachlich und typisch für die gesprochene Sprache. Im älteren Deutsch war sie auch in der geschriebenen Sprache häufiger anzutreffen.¹⁶ Im 13. und 14. Jahrhundert ist die Linksversetzung vorangehender satzwertiger Konstituenten in den meisten Textsorten praktisch obligatorisch. Die Herausstellung satzwertiger Konstituenten wird ebenso wie die nicht-satzwertiger Konstituenten im Laufe der Geschichte der deutschen Sprache seltener. Die Linksversetzung satzwertiger Konstituenten hält sich aber diachron länger als jene nicht-satzwertiger Konstituenten und bleibt bis ins 16. Jahrhundert in den meisten Textsorten geläufig.¹⁷

16 Vgl. Lötscher (1995), S. 44.

17 Vgl. Lötscher (1995), S. 44.

In seinen Ausführungen charakterisiert Lötscher die Linksversetzung u. a. als Mittel zur Komplexitätsreduktion und zum Abbau des Verarbeitungsaufwandes bei der Satzproduktion und –rezeption.¹⁸ Meines Erachtens ist es genau diese Verwendungsfunktion, die bei den Belegen dieser Gruppe meistens vorwiegt. Bei der Voranstellung eines Nebensatzes, die Arigo vermutlich in Anlehnung an die Vorlage durchführt, greift er auf die Konstruktion der Linksversetzung zurück, weil sie ihm ermöglicht, die Komplexität des Gefüges und des Verarbeitungsprozesses zu reduzieren. Dass die Linksversetzung bei Arigo primär als Mittel zur Komplexitätsreduktion eingesetzt wird, wird dadurch bestätigt, dass er in der Vorrede die komplexen und hypotaktischen Satzgefüge des Originals in der Regel vermeidet. Er übernimmt sie nur ganz selten in seine Version und gibt stattdessen der Verwendung von Konnektoren wie „und“, „darum“, „danach“ eindeutig den Vorrang. Die Linksversetzung scheint für Arigo ein nützliches Element zur Komplexitätsreduktion zu sein. Er setzt sie auch dann ein, wenn ihm die Vorlage keinen Anlass dazu liefert, vgl. dazu Beleg 52, der eine Hinzufügung Arigos darstellt und keine italienische Entsprechung hat.

Die Verbzweitstellung des Finitums im Hauptsatz anstelle der Verbletzstellung ergibt sich aus den Verwendungsbedingungen der Linksversetzung im Hauptsatz. Die Linksversetzung geht in selbständigen Sätzen stets mit Verbzweitstellung einher.

5. Gruppe: Die fünfte Gruppe umfasst Belege, deren Vorfeld durch einen Nebensatz besetzt wird. Diese Belege haben also mit den Belegen der vorigen Gruppe gemeinsam, dass sie die Voranstellung eines Nebensatzes aufweisen. Hier greift Arigo aber im Unterschied zur 4. Gruppe nicht auf die Linksversetzung zurück. Ein Einfluss der italienischen Vorlage erscheint sehr plausibel, sowohl was die Voranstellung des Nebensatzes als auch was die Verbzweitstellung betrifft. Für die Fälle, bei denen Arigo das V2-Muster unabhängig von der Vorlage einsetzt (vgl. Beleg 55 und 56), sind zwei Erklärungen denkbar. Nach der einen versucht er, die Struktur des Originals nachzuahmen. Nach der anderen will er das Ende des vorangestellten Satzes dadurch eindeutig kennzeichnen, dass er durch die Positionierung des Finitums den Anfang

18 Vgl. Lötscher (1995), S. 39–41.

des Matrixsatzes signalisiert. Was auf das Verb des vorangestellten Satzes folgt, könnte bei Verbletzstellung im Matrixsatz im Prinzip auch zum vorangestellten Satz gehören, zumal in Texten dieser Zeit die Interpunktion fehlte bzw. keine zuverlässige Stütze lieferte. Man berücksichtige diesbezüglich Beleg (56). Wenn das Finitum („ist“) nach „gethon“ positioniert wäre, könnten die Partizipien „geredt“ und „gethon“ zuerst dem Hilfsverb „hat“ zugeordnet werden. In dieser Hinsicht ist die Verbzweitstellung als Mittel zur Reduktion des Verarbeitungsaufwandes der Satzrezeption zu betrachten. Für die Belege der 5. Gruppe ist ein inhaltlicher Grund für die Verbzeitstellung im Sinne einer Isolierung der Vorfeldkonstituente zum Zweck ihrer Hervorhebung nicht zu erkennen.

6. Gruppe: Die 6. Gruppe umfasst zwei Belege mit einer nominalen Konstituente im Vorfeld. Die nominale Konstituente ist nicht das Pronomen „ich“ (1. Gruppe). Wegen der niedrigen Anzahl der Belege kann man keine Generalisierung formulieren. Anhand einer größeren Anzahl von Belegen wäre sicherlich aufschlussreich zu untersuchen, welche Funktion hier die Isolierung der nominalen Konstituente erfüllt.

4 Ein Blick auf die Verbzweitstellung in Aussagesätzen mit „ich“-Subjekt im Nachwort

Die Bilanz unserer empirischen Untersuchung, die eine systematische Präferenz der Verbzweitstellung in Aussagesätzen mit „ich“ als Subjekt ergab, soll kurz im Folgenden anhand von Arigos Übersetzung des Nachwortes zum *Decameron* überprüft werden. Unsere Aufmerksamkeit gilt auch hier den Aussagesätzen mit „ich“ in Subjektfunktion. Im Nachwort tritt im Gegensatz zum Vorwort eine einzige Ich-Stimme auf, und zwar die von Boccaccio, der hier darlegt, dass das Vorhaben des Werkes erfolgreich umgesetzt wurde. Die Aussagesätze mit „ich“ in Subjektfunktion treten auch im Nachwort größtenteils mit der finiten Verbalform an zweiter Stelle auf. Der Prozentsatz der Vorrede (70%) wird im Nachwort bestätigt. Insgesamt sind in dem Nachwort 11 einschlägige Belege. Zwei sind der Gruppe 1 zuzuordnen („ich“ im Vorfeld), sechs zur Gruppe 2 („doch“ bzw. „(al)so“ im Vorfeld und das Pronomen „ich“ direkt am Anfang des Mittelfeldes), 2 zur Gruppe 4 (Linksversetzung)

und 2 zur Gruppe 6 (eine nominale Konstituente im Vorfeld). Die Belege von Gruppe 1 und 2 weisen auch im Nachwort in der Mehrzahl der Fälle Verben des Sagens und der mentalen Einstellung auf. Ein Einfluss der italienischen Vorlage auf Arigos Wahl von Verbzweit ist auch für das Nachwort weitestgehend auszuschließen.

5 Schlussfolgerungen und Ausblick

Unsere Untersuchung der Vorrede und der kurze Blick auf das Nachwort erlauben, die folgenden Schlussfolgerungen zu formulieren:

- Die Frequenz der Verbzweitstellung in Aussagesätzen mit „ich“ in Subjektfunktion ist zu hoch (70%), als dass man diese Serialisierung als Ausnahme weginterpretieren könnte.
- Die Stellung des Finitums ist in den untersuchten Belegen variantenreicher, als es die bisherige Forschung hat erfassen lassen.
- Die Verbzweitstellung erscheint als eine Serialisierung, die in den meisten Fällen des Korpus unabhängig von der italienischen Vorlage eingesetzt wird. Die einzige Ausnahme ist möglicherweise bei Gruppe 5 zu verzeichnen.
- Das durch die V2-Struktur gebildete Vorfeld erfüllt bei Arigo drei Funktionen: Einerseits dient es der Hervorhebung der isolierten Konstituente (1. Gruppe) bzw. der Hervorhebung sowohl der isolierten als auch der postverbalen Konstituente (2. Gruppe); andererseits kann es als die Position fungieren, in der satzwertige Konstituenten isoliert werden, um den Verarbeitungsprozess zu vereinfachen (5. Gruppe). Schließlich ist eine Realisierung des Vorfeldes obligatorisch, um den Verwendungsbedingungen des einzusetzenden syntaktischen Musters zu entsprechen (4. Gruppe).
- Im Rahmen unserer Untersuchung hat sich gezeigt, dass die Verbzweitstellung nicht nur auf selbständige Aussagesätze mit Subjekt „ich“ beschränkt ist, sondern sie begegnet uns auch in selbständigen Aussagesätzen mit anderen Subjekten. Diesbezüglich sind die folgenden Fälle zu erwähnen: Aussagesätze mit performativen Verben (3. Gruppe), Aussagesätze mit Links-

versetzung (4. Gruppe) und Aussagesätze mit Voranstellung des Nebensatzes (5. Gruppe).

- In unserer Analyse wurden auch Belege erwähnt, die anhand eines umfangreicheren Korpus eine nähere Untersuchung erfahren müssten. Hier sei auf Gruppe 6 hingewiesen und auf die V2-Komplementsätze in Gruppe 1.

Unsere Befunde zur Verbstellung tragen zu einem neuen Blick auf die Syntax des Finitums bei Arigo bei. Die gesamte Arigo-Übersetzung sollte nun auf die Verbstellungsmuster hin systematisch untersucht werden. Dann ließe sich eine genauere Vorstellung von der Verteilung von Verbzweit- und Verbletztkonstruktionen bei Arigo gewinnen. Erst dann ließe sich auch die Rolle der Verbspäterstellung und insbesondere der Verbdrittstellung genauer fassen, die in unseren Ausführungen nur am Rande erwähnt wurden (s. Belege (26) und (27) sowie Fußnote 12).

Bibliographie

Primärquellen

Decameron von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (Nachdr. Amsterdam 1968).

Boccaccio, Giovanni: Decameron. A cura di Vittore Branca. Torino 1992.

Forschungsliteratur

Baeseke, Georg: Arigo, der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di virtù, eine Untersuchung von Carl Drescher. In: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 28 (1902), S. 241–257.

Bertelsmeier-Kierst, Christa: Griseldis in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM-Beiheft 8).

Drescher, Karl: Arigo, der Übersetzer des Decamerone und des Fiore di virtù. Eine Untersuchung. Straßburg 1900.

Ehrismann, Gustav: Karl Drescher, Arigo, der Übersetzer des Decamerons und des Fiore di virtù. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 35 (1903), S. 106–113.

Lötscher, Andreas: Verbendstellung im Hauptsatz in der deutschen Prosa des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Sprachwissenschaft 25 (2000), S. 153–191.

ders.: Herausstellung nach links in diachroner Sicht. In: Sprachwissenschaft 20.1. (1995), S. 32–63.

Müller, Jan-Dirk: Boccaccios und Arigos „schöne Gesellschaft“. Italienische Renaissance-literatur im spätmittelalterlichen Deutschland. In: Fifteenth Century Studies 7 (1983), S. 281–297.

Reichmann, Oskar / Wegera Klaus-Peter (Hrsg.): Frühneuhochdeutsche Grammatik. Tübingen 1993.

Rubini Messerli, Luisa: Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.–17. Jahrhundert). Amsterdam 2012 (Chloe – Beihefte zum Daphnis 45).

Saibene, Maria Grazia: La traduzione del „Decameron“ di Arigo e la ricezione del Boccaccio in Germania nella seconda metà del 400. In: Sulla traduzione letteraria. Contributi alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane. A cura di Maria Grazia Saibene. Milano 1989, S. 119–171.

Simmmler, Franz: Zur Entwicklung der Stellung des Prädikats in Aussagesätzen in biblischen Textsorten vom 9. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Historische Textgrammatik und Historische Syntax des Deutschen. Traditionen, Innovationen, Perspektiven. Hg. von Arne Ziegler. Unter Mitarbeit von Christian Braun. Bd. 1. Berlin / New York 2010, S. 33–54.

Theisen, Joachim: *Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept.* Tübingen / Basel 1996.

Weinmayer, Barbara: *Studien zur Gebrauchssituation früher deutscher Druckprosa.* München 1982 (MTU 77).

Wunderlich, Hermann: Steinhöwel und das Decameron. In: *Archiv für das Studium der neueren Literaturen und Sprachen (Herrigs Archiv)* 83 (1889), S. 167–210.

Manuel Schwembacher (Salzburg)

,Il giardino‘ als Schauplatz

Inszenierungen von Gärten in Boccaccios *Decameron* und ihre frühe deutschsprachige Rezeption

1 Vorbemerkung – Boccaccios Gärten

„[U]n giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. Esso avea dintorno da sé e per lo mezzo in assai parti vie ampissime, tutte diritte come strale e coperte di pergolati di viti [...]; pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente [...]. Quante e quali e come ordinate poste fossero le piante che erano in quel luogo, lungo sarebbe a raccontare [...]. Nel mezzo del [giardino] [...] era un prato di minutissima erba e verde tanto che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri [...]. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli: iv'entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura, la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e si alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea [...]. La qual poi [...] per occulta via del pratello usciva, e per canaletti assai belli e artificiosamente fatti, fuori di quello divenuta palese, tutto lo 'ntorniava; e quindi per canaletti simili quasi per ogni parte del giardin discorrea [...]. Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna e a' tre giovani, che tutti cominciarono affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma, che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiugnere.“¹

Giovanni Boccaccios Wertschätzung der Gartenkunst, der „art of gardens“², ist in seinen Werken evident; dies gilt in besonderem Maße für den *Decameron*, aber auch für andere Texte³ des toskanischen Dichters.

1 Aus der Einleitung zum dritten Tag. Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 314–316.

2 Fabiani Giannetto bezeichnet den toskanischen Dichter als begründende Institution – „[t]he appreciation of the so-called ‚art of gardens‘ does [...] begin with [...] Boccaccio“, zumal er der erste italienische Autor ist, welcher Gärten ausführlich beschreibt; Fabiani Giannetto (2003), S. 231.

3 So findet sich etwa in der unter dem Namen *Ameto* bekannten *Comedia delle ninfe fiorentine* ein von Pomona angelegter opulenter ‚walled garden‘ mit einem zentralen

Im Zentrum dieses Beitrags stehen, unter Einbeziehung der Gärten der ‚cornice‘, drei ‚Gartennovellen‘ Boccaccios und deren frühe deutschsprachige Bearbeitungen: *Masetto von Lamporecchio* (III 1), *Andreuola und Gabriotto* (IV 6) sowie *Simona und Pasquino* (IV 7).

2 Die Gärten der ‚cornice‘

Im *Decameron* wird höchste Erzählkultur in sorgfältig arrangierten Gartenanlagen voller paradiesischer Opulenz zelebriert. Innerhalb des 1350/51 entstandenen Werks nehmen Gärten⁴ als Schauplätze der Handlungen sowohl in der Rahmenhandlung, der ‚cornice‘, als auch in mehreren Novellen, welche die ‚brigata‘ sich in ihren Refugien erzählt, eine zentrale Position ein. Der erste Aufenthaltsort der jugendlichen Gruppe nach ihrer Flucht aus dem pestverseuchten Todesort Florenz ist „un palagio con bello e gran cortile nel mezzo [...] con pratelli dattorno e con giardini maravigliosi e con pozzi d’acque freschissime“.⁵ Dieser erste Aufenthaltsort umfasst explizit mehrere Gärten, welche um den großzügigen Palast angeordnet sind und nicht von ihrer architektonischen Umgebung isoliert werden können, zumal die ‚brigata‘ sich gleichermaßen sowohl im Gebäude als auch im Freien aufhält.⁶ Die Erzähl-

Brunnen. Der den Garten erkundende Protagonist Ameto beschreibt detailliert Arten und Vielfalt der darin wachsenden Pflanzen, bis er sich schließlich selbst Einhalt gebietet: „Ma perché mi voglio io distendere in ogni cosa e multiplicare in parole? Voi dovete imaginare come egli stea per quello c’ho detto.“ Boccaccio: *Ameto* (1963), S. 96–97; die Gartenschilderung S. 92–96; vgl. Neumeister (2011), S. 134; Raja (2003), S. 36–37. Die Canti XXXVIII und XXXIX der *Amorosa Visione* von 1342–1343 sind einem Garten und insbesondere der Beschreibung des darin stehenden Brunnen mit drei gemeißelten Frauenskulpturen gewidmet. Boccaccio: *Amorosa Visione* (1943), S. 166–172 sowie S. 333–338; Gothein (1926), S. 213.

- 4 Notwendig ist die Differenzierung zwischen eigentlichen Gärten im Sinne von Nutz- und Lustgärten als von Menschenhand gestalteten Kulturräumen und einer natürlichen idealtypischen Landschaft beziehungsweise einem Landschaftsausschnitt in der Tradition eines ‚locus amoenus‘, wobei erstere als behagend-beglückende Orte selbst ‚loci amoeni‘ sein können.
- 5 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 38–39. Bei Arigo lautet die Passage „ein köstlich und wolgezirt pallast mit schönen salen und kamern [...] umb den pallast waz ein schöne grüne wissen oder anger geziret mit mancherlei schönen plümlein darumb schöne garten, dar inne vil edel gefrüchte frische prunnen, weier, flissende küle wasser...“ Arigo (1860), S. 13.
- 6 Dazu auch Fabiani Giannetto (2003), S. 245.

stunden des dritten Tages – es ist ein Sonntag – verbringt die Gruppe in einem weiteren Garten, welcher über eine „vietta non troppo usata“⁷ erreichbar und – in Manier eines ‚walled garden‘ – „tutto [...] da torno murato“⁸ ist. Dieser Garten übertrifft in seiner Vollkommenheit die zuvor gesehenen Anlagen dergestalt, dass die ‚brigata‘ zur Charakterisierung dieses Ortes explizite Vergleiche mit dem irdischen Paradies bemüht: „Wann man auf erdrich ein paradeyß machen solt, sie nicht erkennen möchten daz man wirdigers gemachen künde noch edelern form gegeben möchte dann den dises garten.“⁹ Diese Umgebung evokiert also bei den Besuchenden ob ihrer „schöne[n] ordnung“,¹⁰ ihrem „bello ordine“,¹¹ gleichsam als imaginativen Referenzpunkt den Garten Eden.¹² Am siebten Tag des gemeinsamen Erzählens schließlich wandern die Adelige[n] zu einem einsam gelegenen Landstrich, der *Valle delle donne*,¹³ einem naturbelassenen, im Zentrum kreisrunden,¹⁴ intimen Ort. Bereits am Nachmittag des vorausgehenden sechsten Tages haben zunächst die Damen allein diesen ‚locus amoenus‘ zum Erkunden und Baden besucht; nach ihrer Rückkehr suchen die drei Jünglinge ihrerseits die *Valle delle donne* auf.¹⁵ Nachdem die Gruppe den siebten Tag im Frauental verbracht hat, sucht sie zunächst ein weiteres Mal den zweiten Garten auf und tritt schließlich die Rückreise nach Florenz an.

7 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 312.

8 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 313. Kern verweist auf zahlreiche Parallelen zwischen dieser Gartenbeschreibung und jener von Deduits Garten im *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris. Kern (1974), S. 254–256; 262–264.

9 Arigo (1860), S. 164. Im Vergleich dazu auch die betreffende Stelle im Original am Eingang dieses Beitrags.

10 Arigo (1860), S. 164.

11 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 316.

12 Arigo verweist bei der Übertragung dieser Gartenbeschreibung ein zweites Mal auf das irdische Paradies, indem er die Passage „pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente“ (Boccaccio: *Decameron* [1965], S. 314) übersetzt mit „Nit anders dauchte dann als ein irdische paradise vol mit aller speczerey“ Arigo (1860), S. 164.

13 Zur *Valle delle donne* Stillingner (1983), S. 301–321; Foster Gittes (1999), S. 147–174.

14 „[I] piano che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse...“ Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 764.

15 Der *Valle delle donne* fehlen als Naturort Merkmale menschlicher Interventionen wie umfriedende Mauern, angelegte Wege oder Kanäle sowie Brunnenanlagen. Der Besuch der *Valle delle donne* am Abend des sechsten Tages fehlt in der Arigo-Edition Adelbert von Kellers.

Die Gärten der ‚cornice‘ im *Decameron* sind in ihrer paradiesischen Harmonie „espace[s] archétypique[s]“¹⁶ mit immanentem Schutzcharakter und offensichtlicher Andersartigkeit, ihre gesamte Disposition kontrastiert mit dem Grauen der Pest und der Verwesung sowie der verwahrlosten Umgebung, denn: „ce paradis a l’ enfer à sa porte“.¹⁷

Boccaccio akzentuiert die Artifizialität der Gärten, die sowohl die Anlagen selbst, als auch die Ausstattung wie etwa den „artificiosamente“¹⁸ – „von grossen künsten“¹⁹ – gestalteten Brunnen im Rückzugsort des dritten Tages, umfasst. So leitet hier etwa ein ausgeklügeltes System von kleinen Kanälen das Wasser in alle Partien des formal angelegten Gartens. Selbst der ‚Naturort‘ der *Valle delle Donne* ist als „apothéosis of rational order and geometry“²⁰ augenscheinlich vollends durchkomponiert und arrangiert. Kern deutet diesen arkadischen Ort als „Heiligtum der Venus und der Natura“²¹ und damit als Höhepunkt des „Umherwandern[s]“²² der ‚brigata‘ von Garten zu Garten; Neumeister spricht gleichsam von einem „natürlichen englischen Garten“²³ – wobei allerdings zu betonen ist, dass es sich um ein Kunstwerk der Natur und nicht um ein von Menschen geschaffenes Areal handelt: „quantunque artificio della natura e non manual paresse.“²⁴

In diesem Kontext ist das Fehlen „aller übernatürliche[n] Elemente“²⁵ in den Gärten der ‚cornice‘ auffällig, diese sind jedoch in einigen Novelengärten²⁶ durchaus präsent.

16 Lacroix (1990), S. 201.

17 Lacroix (1990), S. 209.

18 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 315.

19 Arigo (1860), S. 164.

20 Fabiani Giannetto (2003), S. 246.

21 Kern (1974), S. 264.

22 Kern (1974), S. 245.

23 Neumeister (2011), S. 140. Es ist „Natur, die [...] sie selbst sein darf“ – Neumeister (2011), S. 139. Ein ‚englischer Garten‘ suggeriert harmonische Ursprünglichkeit und Naturbelassenheit – ist jedoch meisterhaft geformte und arrangierte Landschaftsgestaltung.

24 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 764.

25 Kern (1974), S. 258. Weder Gottheiten, numische Wesen, allegorische Gestalten noch Quellen oder Pflanzen mit magischen Eigenschaften bevölkern die Gärten der ‚cornice‘.

26 Dies gilt besonders für *Dianora und Ansaldo*, die fünfte Geschichte des zehnten Tages: „Madonna Dianora domanda a messer Ansaldo un giardino di gennaio bello come di

Das kulturgeprägte, hedonistische Zusammensein der ‚brigata‘ „con ordine e con piacere“,²⁷ ihre „Weltflucht“²⁸ als Reaktion auf den Zusammenbruch der sozialen Ordnung spiegelt sich auch in gepflegten Gartenanlagen, die den Kontrast zu den umgebenden verwahrlosten Feldern intensivieren und als „imagine di regolarità, di norma“²⁹ Sicherheit zu vermitteln scheinen. Die idealtypische Ordnung der Gartenanlagen reflektiert das vorbildhafte, strukturierte Verhalten³⁰ der ‚brigata‘.

Es überrascht, dass die detaillierten Gartenbeschreibungen der ‚cornice‘, abgesehen von den Gesamtübersetzungen, keine unmittelbaren deutschsprachigen Bearbeitungen oder Weitertradierungen erfuhren.³¹ Bei den Novellen stellt sich der Sachverhalt anders dar: Viele von ihnen wurden mehrfach bearbeitet.³²

3 Drei ‚Gartennovellen‘

Abgesehen von den Gärten der ‚cornice‘ sind in insgesamt achtundzwanzig³³ der einhundert Novellen des *Decameron* Gärten „en abyme“,³⁴ in welcher narrativen Form auch immer, präsent. Häufig ist, kaum überraschend, die Verbindung von Gärten mit Liebe und Erotik in verschiedensten Ausprägungen – so fungieren Gärten etwa als Schauplätze amouröser Begegnungen, können gleichzeitig aber auch Orte des Tran-

maggio; messer Ansaldo con l' obligarsi ad uno nigromante glielle dà.“ Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 1134.

27 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 41.

28 Harrison (2010), S. 127.

29 Squarotti (1970), S. 139.

30 Die Gartenanlagen verkörpern auch eine ordnende Instanz, indem sie den strukturierenden Rahmen des Geschehens bilden: der Morgen in ihnen ist Vergnügungen gewidmet, der Nachmittag bis zum Sonnenuntergang den Erzählungen; Ausnahmen bilden lediglich die Besuche des Frauentales am VI. und VII. Tag sowie des Waldhaines am IX. Tag, welchen wiederum protektiver Charakter innewohnt.

31 Selbst Boccaccios erzähltechnisches Schema des ‚racconto a cornice‘ wurde im deutschsprachigen Raum erst durch Goethe mit den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* von 1795 eingeführt und in der Folge insbesondere in der Romantik variiert. Dazu Hirdt (1978), S. 28.

32 Dazu Kocher (2005) sowie Rubini Messerli (2012).

33 Lacroix zählt eine Erwähnung am VI. Tag; zwei am I., II., VII. und VIII. Tag; vier am V. und X. Tag; fünf am IV. Tag sowie sechs am III. Tag. Lediglich am IX. Tag kommen innerhalb der Erzählungen keine Gärten vor. Lacroix 1990, S. 206.

34 Lacroix (1990), S. 206.

sitorischen (etwa IV 6) oder des Magischen (X 5) sein. In den ausgewählten Novellen ist der Garten jeweils ein Ort sinnlicher Freuden; in der ersten ein klösterlicher Lustgarten, bei den anderen handelt es sich um Gärten, deren Idylle sich urplötzlich zum Schauplatz von Tragödien wandelt.

3.1 „Masetto von Lamporecchio“ (III 1)

Masetto von Lamporecchio, der Protagonist der ersten Geschichte des dritten Tages, fingiert stumm zu sein und verschafft sich dadurch die Position des Gärtners in einem kleinen Nonnenkloster. Der vermeintlich einfältige junge Mann lässt sich mit Freuden von den Ordensfrauen, die mit ihm „die süßigkeit der welte“³⁵ versuchen wollen, sexuell verführen – als die körperliche Belastung jedoch zu groß wird, verlangt er eine passable Regelung.

Der Klostergarten, in dem Masetto arbeitet, ist eine Reminiszenz an Eden und der listige Gärtner erfreut sich quasi an einem klösterlichen „paradisus voluptatis“; wobei „voluptas“ mit Kirkham als „sensual pleasure“³⁶ – sinnliche Freude³⁷ – zu verstehen ist. Masetto stellt sich mit seinem planvollen Arbeitsprozess des „lavorare l’orto“³⁸ in den Dienst der Natur und nützt diesen sorgfältig kultivierten Naturraum als Realisierungsort allzu natürlicher Begierden. Die „libidinösen Energien des Klosters [werden dabei] einer maßvollen Regulierung und gerechten Verteilung unterworfen, die es ihnen ermöglicht zu gedeihen, ohne die Fundamente der institutionellen Ordnung zu untergraben.“³⁹

Der sinnliche Klostergarten steht in enger Relation zu dem in der Massetos Novelle unmittelbar vorausgehenden Einführung zum III. Tag beschriebenen Garten, welchen er in gewisser Weise spiegelt. Bei diesem Garten besticht, wie bereits ausgeführt, zum einen der durch überbordende vegetative Fülle ans irdische Paradies gemahnende Charakter, zum anderen gleichzeitig die Harmonie der Anlage, „il suo bello or-

35 Arigo (1860), S. 165.

36 Kirkham (1993), S. 212.

37 „Masetto’s labors in the convent garden were meant to recall the Earthly Paradise“, Kirkham (1993), S. 212. Dazu auch Mazzotta (1986), S. 112–115.

38 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 322.

39 Harrison (2010), S. 132.

dine“,⁴⁰ sodass der Garten alle erdenklichen Vorzüge in sich vereinigt. In dieser Anlage nun erzählt Filostrato von Masetto, der gleichsam in einem Lustgarten⁴¹ gärtner.

Arigos⁴² Übertragung der Novelle hat in bearbeiteter Form knapp nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Eingang gefunden in zwei Schwankbücher von Martin Montanus: den *Wegkürzer* von 1557,⁴³ wo sie als 29. Kapitel⁴⁴ hinter der Geschichte *Ein scherer schlegt einer jungfrawen ein ader* und vor zwei weiteren Novellenübertragungen aus dem *Decamerone* (IV 2 – *Münch albrecht einer jungen frawen zuverstehn gibt, wie der engel Gabriel umb sie buhlet, und er sie an des engels stadt offtermals beschlafft*⁴⁵ und VII 3 *Münch Rinaldus beschlafft sein gefatterin, darzuo der mann kommet; dem sie beyde zuverstehn geben, wie sie dem kind die würm vertriben*⁴⁶) steht. Montanus präsentiert hier im Wesentlichen eine Auswahl von Geschichten Boccaccios, die sexuelle Eskapaden der Geistlichkeit thematisieren und schließt diese mit polemisch-humoristischen Anmerkungen.⁴⁷

Martin Montanus bearbeitet Masettos Abenteuer ein zweites Mal für seine in Straßburg zwischen 1559 und 1566 gedruckte⁴⁸ *Gartengesellschaft*, wo die Novelle als 96. Kapitel von einer ganzen Reihe von Texten aus dem *Decameron* umgeben ist: Die drei Kapitel zuvor beinhalten II

40 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 316.

41 „A ‚garden of delight‘ is precisely what Masetto enjoys within the sheltered walls of the nunnery“. Kirkham (1993), S. 212.

42 Zu Arigos Übersetzung und den Drucken Flood (1986); Aurnhammer (2013), S. 81–84.

43 „Wegkürtzer. Ein sehr schön lustig vnd ausz dermassen kurzweilig Büchlin, der Wegkürtzer genant, darinn vil schoener lustiger vnd kurzweylicher Hystorien, in Gaerten, Zechen, vnnd auff dem Feld, sehr lustig zu lesen, geschriben, vnd newlich zusammen gesetzt. Durch Martinum Montanum von Straßburg.“ Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. 1.

44 „Wie ein junger gesell, genant Maseto, sich zu einem stummen machet vnnd inn ein kloster ein gaertner ward, die selben nunnen mit sampt der eptissin beschlieff, vnnd all die suessigkeit der welt versuchten.“ Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. 55–63.

45 Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. 63–72.

46 Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. 73–78.

47 So endet Masettos Geschichte mit „thoerlich glauben [viele], wann einer jungfrawen oder jungen frawen ein schwartz tuoch [...] auff das haupt leget und ein schoepper an den haltz hencket, das sie nicht mehr frawen seind noch fürbaß mehr froelichs lust empfinden sollen, gleicher weitz als ob sie autz steinen zu nunnen gemacht weren vnnt nicht froelich sein dorfften. Es solt wol also sein, es faelt aber zu zeyten leyden weyt. Dann man etwan inn den kloestern hautz helt, das gott darein sehen moecht, welches aber ich yetzt will bleiben lassen.“ Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. 62–63.

48 Dazu Bolte in Montanus: *Wegkürzer* (1899), S. X–XI.

5,⁴⁹ V 10⁵⁰ und IV 10;⁵¹ die drei Kapitel danach zunächst die nicht von Boccaccio entlehnte, kurze Erzählung *Sein weib verkauft einer den juden*⁵² sowie I 4⁵³ und III 3.⁵⁴ Bis auf IV 10 spielt Erotik eine zentrale Rolle, bei mehreren sind die Protagonisten wiederum Angehörige des geistlichen Standes. Bei der Bearbeitung der Geschichte Masettos für die *Gartengesellschaft* ändert Montanus den Namen des Protagonisten in Lawel und verzichtet auf eine geographische Zuweisung der Geschehnisse; sprachlich bleibt seine zweite Bearbeitung der ersten durchaus nahe. Auffallend ist allerdings, dass er in der zweiten Variante die Metapher des Gartenbearbeitens für den sexuellen Akt spezifizierend gegen Ende der Geschichte noch einmal aufgreift. Boccaccio lässt ja Masetto, als er erfährt, dass er im Kloster als Gärtner aufgenommen werden soll, zu sich selbst sagen: „Se voi me mettete costà entro, io vi lavorrò si l' orto, che mai non vi fu così lavorato“⁵⁵ und als schließlich die Äbtissin den jungen Gärtner tagelang für sich beansprucht, bricht Protest unter den Klosterinsassinnen aus: „con gran querimonia dalle monache fatta che l' ortolano non venia a lavorar l' orto“.⁵⁶ Das Italienische differenziert bekanntlich ‚orto‘ (Nutz- bzw. Gemüsegarten) und ‚giardino‘ (‚Garten‘), während im Deutschen diese beiden Formen in ‚Garten‘ zusammenfallen. Bereits bei der Übertragung Arigos war etwas vom sexuell Expliziten der zweiten Passage⁵⁷ verloren gegangen, wenn dieser schreibt: „Do sy in etlichen tage mit grossem murmeln der andern nunnen hielte; darumb das der gartner den gartenn so lang öde liesse vnd nitt arbet.“⁵⁸ Wäh-

49 Von einem jungen kauffman, dem in einer nacht drey toedlicher gefaerlichkeit zuostunden, aber von allen dreyen erledigt ward. Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 93, S. 359–367.

50 Wie eine frau der andern für übel hielt, dass sie buhlte, und sie an solcher that auch begriffen ward. Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 94, S. 367–374.

51 Wie ein jüngling für tot in einen kasten gelegt und des nachts von zwei wucherern gestohlen ward. Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 95, S. 374–381.

52 Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 97, S. 387–388.

53 Ein junger münch beschläfft eins bauren thochter, unnd sein apt warde es innen. Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 98, S. 388–391.

54 Ein münnch verkuplet zwey in der beicht zusammen ohn sein wissen. Montanus: *Gartengesellschaft* (1899), Kap. 99, S. 391–394.

55 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 322.

56 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 325.

57 Den ersten Abschnitt übersetzt Arigo weit näher: „nempt ir mich zuo euch hinein ich sol euch den garten also arbeiten, daz er villeicht alle seine tage in sölcher masse nye gearbet warde.“ Arigo, S. 167.

58 Arigo, S. 170.

rend Montanus nun im *Wegkürzer* diese Formulierung Arigos wörtlich übernimmt, spezifiziert er an der betreffenden Stelle in der *Gartengesellschaft*, ob welchen Gartens die Nonnen klagen, „darumb das der gartner den garten, mit haar umbzeunt, so lang öde lies und nit arbeit.“⁵⁹

Körperliche Erschöpfung des Gärtners ob all der Kulturarbeit führt zur Einforderung einer planvollen Regulierung der Ressourcen Masettos im Kloster, die allen Beteiligten zu Vorteil gereicht. Diese erste Geschichte des dritten Tages ist ein schönes Beispiel für die im *Decameron* „immer wieder narrativ durchgespielte Auffassung, daß sexuelle Lust und ihre Befriedigung zur Natur des Menschen gehören.“⁶⁰ Auch den Frauen wird hier „ausdrücklich das Recht zugestanden, ihre sexuelle Lust [...] auszuüben.“⁶¹ In Montanus' Schwankbüchern allerdings, deren primäre Bestimmung gattungsgemäß dem „passatempo triviale“⁶² gilt, steht oft eine effektheischende, sexuell derbe Unterhaltung mit zuweilen bissig-polemischen Duktus, etwa gegenüber der Geistlichkeit, im Vordergrund.

Von Masettos Abenteuer existiert auch eine strophische Bearbeitung,⁶³ die in dem in Nürnberg verfassten *Meistergesangbuch* des Hans Müller⁶⁴ von 1617 sowie in zwei weiteren Handschriften – einmal vollständig,⁶⁵ einmal partiell⁶⁶ – erhalten ist. Der Sangspruch in Sachsens Rosenton⁶⁷ trägt den Titel *Ein stumm schwechet etliche Nonnen* und umfasst drei Strophen mit jeweils zwanzig paarreimenden Verszeilen. Die Autorennennung „dichtet Hans Sachs“⁶⁸ am Ende des Textes wird im RSM⁶⁹ als Fehlzuschreibung eingestuft. In dieser Bearbeitung liegt der Fokus ganz auf dem Kerngeschehen von Masettos Liebschaften mit den Nonnen – geschildert werden der Dialog der beiden jungen Damen, welche sich im Garten unweit des vermeintlich unter einem Baum schla-

59 Montanus: *Gartengesellschaft*, S. 386.

60 Kasten (1999), S. 178.

61 Kasten (1999), S. 178.

62 Hirdt (1978), S. 40.

63 Hinweis erstmals bei Bolte (1899), S. 573–574.

64 Handschrift B 83 der Universitätsbibliothek Erlangen, 542r–543r; Pültz (1973), S. 73–74.

65 *Der stum gertner*, HS Dresden M 5, S. 789–791.

66 *Der stum gertner*, HS Dresden M 186, 434v.

67 „Im Rosen thon Hans Sachsen“, HS Erlangen B 83, 542r.

68 HS Erlangen B 83, 543r.

69 RSM Bd. 11, ²S/6248a (Erlangen B 83, 542r–543r); ²S /6248b (Dresden M 186, 434v); ²S/6248c (Dresden M 5, S. 789–791) RSM (1987) Bd. 11, S. 520–521.

fenden Gärtners unterhalten, welcher damit endet, dass der Mann „schlieff bey Ihnen die selb Nachte / Und thet beiden die flöh abklauben / unden am bauch der Roten hauben“⁷⁰ sowie ausführlich die Diskussion des Mannes mit der Äbtissin. Hier wird das „lavorare l’orto“ in eine gänzlich andere, drastisch-derbere Bildsprache übertragen, in der schlussendlich der „fidelbogen“⁷¹ des namenlosen jungen Gärtners auf der „frauen gaigen“⁷² wegen Überbelastung nicht mehr im Stande zu spielen ist. Die in Müllers *Meistergesangbuch* überlieferte Bearbeitung verstümmelt Boccaccios Vorlage, indem sie diese gänzlich auf das Frivol-Eindeutige reduziert.



Abb. 1: *Masetto*, Anton Sorg 1490.



Abb. 2: *Masetto*, De Gregori 1492.

In der 1490 in der Augsburger Werkstatt Anton Sorgs erschienenen, ersten mit Holzschnitten illustrierten, deutschsprachigen Ausgabe des *Decameron* fand auch *Masetto* eine frühe bildliche Verkörperung.⁷³

70 HS Erlangen B 83: *Ein stumm schwechet etliche Nonnen*, 542v, Str. 2, Z. 6–8.

71 HS Erlangen B 83: *Ein stumm schwechet etliche Nonnen*, 542v, Str. 2, Z. 19.

72 HS Erlangen B 83: *Ein stumm schwechet etliche Nonnen*, 542v, Str. 2, Z. 20.

73 Schramm (1921), Bd. 4, Tafeln 353–360. Die bildliche Umsetzung der Novellen des *Decameron* als Buchillustrationen findet im deutschsprachigen Raum, im Unterschied etwa zur reichen ikonographischen Tradition in französischen Handschriften, nur dürftige Ausprägungen. Zur Bildrezeption in Frankreich Tesnière (1999). Von den insgesamt fünfzehn deutschsprachigen *Decameron*-Ausgaben zwischen 1473 und

Sorgs Holzschnitt zur ersten Novelle des dritten Tages (Abb. 1) zeigt eine Gruppe von acht teils stehenden, teils sitzenden Nonnen in einem von einem Flechtzaun umfassten Garten vor einer Kirche. Eine Schwester steht am Eingang des Gartens und hat den eben ankommenden Masetto mit geschulterter Harke an der Hand genommen. Durch dieses Gruppenbildnis wird die Gemeinschaft der Nonnen, auch deren sexuelle Einigkeit, im klösterlichen Gartenraum prägnant illustriert. Aufschlussreich ist die Positionierung der Holzschnitte im Druck – sie sind quasi als Titelbilder jeweils am Anfang der Novelle nach den einführenden Reden des jeweiligen Erzählenden positioniert und illustrieren eine zentrale Szene beziehungsweise zeigen ein Sujet, welches sowohl Neugierde weckt als auch Hinweise auf den Inhalt der Novelle gibt und das Textverständnis beeinflussen kann. Im Masetto-Holzschnitt sind beispielsweise die körperliche Nähe zwischen dem Ankommenden und einer Nonne durch die Handreichung sowie der zerfledderte Flechtzaun, durch dessen Lücke der junge Mann in die Gartengemeinschaft aufgenommen wird, auffällig und aussagekräftig.

Zum Vergleich sei auf den Masetto-Holzschnitt (Abb. 2) der ersten illustrierten italienischen Druckausgabe des *Decameron* von Giovanni und Gregorio de Gregori hingewiesen, welche 1492 – zwei Jahre nach Anton Sorgs Inkunabel – in Venedig erschien.⁷⁴ Im kompositorisch gänzlich anders aufgebauten Bildfeld werden zwei aufeinander folgende Einzelszenen visualisiert: Im Klostergarten unterhalten sich links die beiden Nonnen über die angeblichen Freuden im Umgang mit Männern, während Masetto zu ihren Füßen zu schlafen scheint, rechts führt eine der beiden den jungen Gärtner in den Holzverschlag. Dieser narrative Bildduktus ist kennzeichnend für die venezianischen Schnitte, in welchen Beischriften Namen von Protagonisten nennen und die Deutung, die ‚Lesbarkeit‘ des Dargestellten erleichtern. Auch diese Holz-

1593 werden außer dem Druck von Anton Sorg auch jene von Johann Grüninger aus Straßburg in den Jahren 1509 und 1519 mit Holzschnitten versehen. Flood (1986), S. 78. Der ebenfalls aus Straßburg stammende Drucker Jakob Cammerlander übernimmt für seinen *Decameron* von 1535 zum Teil Holzschnitte von Grüninger, welche auch in der Folge weiterverwendet werden. Cammerlander setzt dabei je zwei geschnittene Szenen nebeneinander, wobei die Zusammenfügungen oftmals willkürlich und unpassend sind. Aurnhammer (2013), S. 81–83.

74 Zur venezianischen illustrierten Ausgabe von 1492 Dillon (1999).

schnitte sind beim zweiseitig gedruckten Text jeweils als Titelbilder unmittelbar vor dem Beginn der Novelle positioniert.

3.2 „*Andreuola und Gabriotto*“ (IV, 6)

Den Refugien der ‚brigata‘ wohnt eine Atmosphäre von Glückseligkeit inne, deren sich die Protagonisten natürlich bewusst sind. Dioneo thematisiert gleich nach der Ankunft das Wunschdenken des ‚Zurücklassens‘ mit der Intention, Sorgen und Traurigkeit hinter die Stadtmauern von Florenz und damit aus den Gärten zu verbannen: „Io non so quello che de’ vostri pensieri voi v’ intendete di fare: li miei lasciai io dentro dalla porta della città allora che io con voi poco fa me n’ uscii fuori“⁷⁵ und Pampinea pflichtet ihm bei: „festevolmente viver si vuole, né altra cagione dalle tristizie ci ha fatto fuggire.“⁷⁶ Doch Leid und Tod bleiben auch in der vermeintlich abgeschotteten hedonistischen Traumwelt der ‚brigata‘ in den Novellen präsent und gemahnen an die Geschehnisse außerhalb ihres Refugiums. Die Allgegenwärtigkeit des Todes wird besonders eindringlich offenbar, als sie sich am vierten Tag – der dem Thema der unglücklichen Liebe gewidmet ist – Geschichten erzählen, in denen die Protagonisten ein unversehener Tod in Gärten ereilt.

Als vierter Erzähler des sechsten Tages berichtet Pamphilio vom plötzlichen Tod Gabriottos in den Armen der schönen Andreuola während eines heimlichen Treffens im Garten ihres Vaters zu Brescia, dem Hauptschauplatz der Novelle. Dieser Garten, in welchem sie sich auch „domit ir liebe vnd freüd ewig wär sich beyde eyinander der götlichen e verbunden“⁷⁷ hatten, ist an sich des Paares einziger gemeinsamer Ort der Freude und Wonne – „il felice scenario dell’amore e del rito nuziale segreto“.⁷⁸ Ein Alptraum kündigt ein abruptes Ende dieser freudvollen Zeit an – die junge Adelige träumt eines Nachts „wy sy in dem garten

75 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 39. „Ich kann nicht bedenken wes eüre gedanke vnd sinne weginnen wern, die meinen han ich vnter der porten der stat gelassen, do ich mit eüch des nicht lange ist her auß ginge.“ Arigo (1860), S. 13.

76 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 39–40. „[W]ir frölichen süllen leben, dan allein trübsal vnd trauriheit vns haben her pracht vnd flichen mahen.“ Arigo (1860), S. 14.

77 Arigo (1860), S. 282.

78 Raja (2003), S. 121.

bei irem Gabrioten wär vnnd mit beyder freüd in iren armen beschlos-
sen het [...] sy sähe auß Gabriotten leib geen eyn grausam vngegestalt
vngeheür in schwarcztes geystes form [...] vnd daucht sy wie das selbig
vngeheur [...] ir mit gewalt Gabriotten auß iren armen näm vnd vnder
das ertrich füret“.⁷⁹ Der Geliebte hatte in selbiger Nacht einen ähnlich
bedrohlichen Traum, in welchem er während einer Jagd von einem
schwarzen Windhund an der Seite bis zum Herzen verwundet wird.
Beim nächsten nächtlichen Zusammentreffen im rosenreichen Garten
erfüllt sich das dunkle Gesicht und Gabriotto verstirbt unvermittelt. Auf
Grund von Andreuolas Traum erscheint die knappe, doch idyllische
Schilderung der Atmosphäre des geheimen Treffpunktes als prekär –
beim nächtlichen Zusammentreffen der beiden scheinen Traum und
Wirklichkeit in einer „scénographie onirique“⁸⁰ zu verschmelzen. Dieser
Eindruck verstärkt sich umso mehr, da der vor Ort im Garten geschilderte
Alptraum von Gabriotto jenen von Andreuola spiegelt und dem
Hereinbrechen des Unglücks unmittelbar vorangeht.

Arigos Übertragung folgt im Wesentlichen der italienischen Vorlage
sehr genau, streicht aber eine sehr markante Stelle. Während bei Boc-
caccio Andreuolas Magd der verzweifelten Herrin vorschlägt, den Ver-
storbenen entweder heimlich im Garten zu begraben – „[d]el seppellirlo è
il modo presto qui in questo giardino, il che niuna persona saprà
giammai, per ciò che niun sa ch'egli mai ci venisse“⁸¹ – oder ihn aber
vor dem Garten abzulegen – „mettiamolo qui fuori del giardino e
lasciamlo stare“,⁸² auf dass er am frühen Morgen gefunden und zum
Elternhaus gebracht werde, macht die Magd bei Arigo nur einen Vor-
schlag: „Zuo der begrebnuß zeschicken ist das der syn, tragen wir in
hinauß für den garten vnnd lassen in liegen so ist er bis morgen ge-
funden“.⁸³ Die Reaktion Andreuolas ist bei Arigo konsequenterweise zu-
sammengezogen, allerdings zu einem seltsam verzerrten Bild: Aus der
Aussage, dass Gabriotto nicht „a guisa d'un cane sia seppellito o nella
strada in terra lasciato“⁸⁴ werden darf, wird „das er auf die strassen den

79 Arigo (1860), S. 282.

80 Lacroix (1990), S. 207.

81 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 526.

82 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 526.

83 Arigo (1860), S. 284.

84 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 527.

hunden gleich begraben wird.“⁸⁵ Die Liebe zum Verstorbenen und die Würde des Leichnams werden durch die pietätvollen Handlungen Andreuolas zelebriert: Sie verhüllt mit einem Seidentuch den Körper, schmückt ihn mit einem geflochtenen Rosenkranz und einer Vielzahl von Rosenblüten⁸⁶ und steckt ihm auch ihren Ehering, welchen sie von Gabriotto erhalten hatte, an. Als Andreuola und ihre Magd den verhüllten Leichnam aus dem Garten tragen, werden sie von den Männern des Stadtrichters aufgegriffen und diesem vorgeführt. Jener versucht zunächst, nachdem er sich durch eine angeordnete Obduktion, welche offenbart, dass Gabriotto an einem Geschwür beim Herzen verstarb, von der Unschuld Andreuolas überzeugt hatte, die schöne Trauernde zu vergewaltigen. Sie widersetzt sich und der Richter hält bei ihrem Vater, als jener zur Befreiung der Tochter eintrifft, um ihre Hand an. Sie jedoch zieht sich nach einem prächtigen Begräbnis Gabriottos in ein würdevolles Kloster zurück.

1516 bearbeitet Hans Sachs⁸⁷ diese sechste Erzählung des vierten Tages des *Decameron* unter dem Titel *Andreola mit Gabrioto*⁸⁸ „[i]m frawen erenton des Erenboten“⁸⁹ in dreizehn Strophen mit jeweils sechzehn Verszeilen. Er verweist gleich in der ersten Zeile auf die Herkunft des Stoffes – „[i]n cento novella mon list“⁹⁰ und transferiert das Geschehen, wohl missverständlich, von Brescia nach „Persia“.⁹¹ Das thematische Hauptgewicht liegt bei Sachs in der heimlichen Eheschließung Andreuolas und Gabriottos – „Dar zw die pitter lieb sie zwang, / Das war irs laides ane fang“.⁹² Von ihren heimlichen Begegnungen im Garten, wo sie „prachen [...] die plümen / Der süssen lib nach ihres herczen ger“, weiß nur die listige Magd Andreuolas. Ihre zentrale Position bei den Botengängen verdeutlicht Sachs durch in direkter Rede wieder-

85 Arigo (1860), S. 284.

86 Raja spricht vom „leit-motiv [sic] delle rose, che da dono d'amore divengono accompagnamento funebre.“ Raja (2003), S. 121.

87 Zur Bedeutung von Hans Sachs als frühen Bearbeiter von Boccaccios Novellen im deutschsprachigen Raum Hirdt (1978), S. 35–37.

88 Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 30-36; Ellis (1974), S. 124–129.

89 Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 30.

90 Sachs: *Andreola mit Gabrioto*, Str. 1, Z. 1, in: Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 30.

91 Sachs: *Andreola mit Gabrioto*, Str. 1, Z. 3, in: Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 30.

92 Sachs: *Andreola mit Gabrioto*, Str. 1, Z. 14–15, in: Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 30–31.

gegebene Zwiegespräche zwischen ihr und der Herrin.⁹³ Einige dieser Dialoge sind eine Neuerung Sachsens gegenüber seinen Vorbildern. Die Passagen, welche das Eheverhältnis der beiden Liebenden thematisieren, werden hervorgehoben; so steckt die junge Adelige beispielsweise ihrem verstorbenen Gemahl den Ehering mit den Worten „Nym hin mein leczte gab, / Dw herczenlibes libe. / Die drag mit dir pis in dein grab“⁹⁴ an den Finger. Ebenso nimmt das Gespräch zwischen Andreuola und ihrem Vater – welches bei Boccaccio und Arigo ausführlich gestaltet ist – beinahe die gesamte elfte Strophe ein. Sachs schließt seine Bearbeitung mit einem moralischen Appell: „Dw dochter und dw süne, / Greiff nit zw der e heimelich / Un wissen deiner freunte / Dir wür sünst zw dem schaden aüch der spot. / Haimliche e gar selten wol geratten, / Man sicht ir vil in ungelick umbwatten.“⁹⁵ Damit impliziert Sachs, dass die Tragödie des frühen Todes Gabriottos mit der heimlichen Eheschließung in Relation steht; allerdings wirkt die Verknüpfung dieses Unglücksfalles als Exempel für die Folgen einer heimlichen Eheschließung reichlich konstruiert. Diese „Auffüllung der Stoffe mit didaktischem Gehalt, die permanente ausdrückliche moralische Bewertung des Dargestellten“⁹⁶ ist charakteristisch für das dichterische Werk von Hans Sachs. Handlungen wie Figuren und eben auch Schauplätze dienen oftmals der Illustrierung didaktischer Aussagen.⁹⁷ Insofern ist es nicht überraschend, dass der Garten in Sachsens Bearbeitung zwar in acht von dreizehn Strophen in irgendeiner Form präsent ist, jedoch durch die Absenz jeglicher verbaler Gestaltung charakterlos bleibt.

93 Hartmann charakterisiert die Verwendung von Dialogen und Monologen in Hans Sachsens ersten Bearbeitungen von Boccaccios Novellen als ein „sentimentalisch-volkstümliches Element“. Hartmann (1912), S. 23.

94 Sachs: *Andreola mit Gabrioto*, Str. 8, Z. 6–8, in: Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 34.

95 Sachs: *Andreola mit Gabrioto*, Str. 13, Z. 7–12, in: Goetze / Drescher (1900) Bd. 3, S. 36.

96 Brunner (1976), S. 8.

97 Vgl. Brunner (1976), S. 8–9.



Abb. 3: *Andreuola*, Anton Sorg 1490. Abb. 4: *Andreuola*, De Gregori 1492.

Der Holzschnitt, welcher diese Novelle in Anton Sorgs *Decameron*-Ausgabe von 1490 als einstimmendes Bild zum Text illustriert (Abb. 3), zeigt jenen Augenblick, in welchem Gabriotto entseelt in die Arme Andreuolas sinkt. Die Figurengruppe zitiert das ikonographische Schema einer Pietà und dominiert die Illustration, hinter der zwei Bäume, eine sorgfältig geschichtete Mauer und eine gefasste Quelle, welche auch im Text vorkommt – „vnd bei eynem frischen külen brünlein der mitten in dem garten was bei eynander siczen giengen“⁹⁸ – verortet sind. Den Hintergrund bildet eine in wenigen Linien angedeutete hügelige Landschaft.

Der venezianische Holzschnitt von 1492 (Abb. 4) kombiniert wiederum zwei Szenen der Erzählung in einem Bildfeld, welches in der Mitte durch die vertikale Gartenmauer gekonnt in zwei Kompartimente geteilt wird. Im Linken beugt sich Andreuola über den am Boden liegenden Gabriotto inmitten des reichen Gartens, in welchem sich auch ein sechseckiger Brunnen mit Löwenspeier erhebt; im Rechten wird sie, beim Tragen des Leichnams mit Hilfe ihrer Magd, von einem gerüsteten Soldaten ergriffen. Auch auf diesem Holzschnitt, der den Fokus auf visuelle Narration legt, bezeichnen Bildinschriften die Identitäten der Dargestellten.

98 Arigo (1860), S. 282.

3.3 „*Simona und Pasquino*“ (IV 7)

Nachdem Pamphilio seine Erzählung von *Andreuola und Gabriotto* beendet hat, hebt Emilia an und verweist einleitend auf inhaltliche Ähnlichkeiten und die situative Entsprechung des Handlungsortes zur unmittelbar vorher geschilderten Geschichte: „vnd wie Andreola iren allerliebsten freunde in dem garten verlose also auch die von der ich sagen will“⁹⁹ – es handelt sich um das tragische Ende von *Simona und Pasquino*.

Der reiche, junge Florentiner Pasquino liebt die aus armen Verhältnissen kommende Simona, deren „liebliche freundschaft lust vnd freud von tag zu tag sich stätz vnnd alweg meret.“¹⁰⁰ Mehrfach findet sich im Text die Akzentuierung von „lust vnd freud“¹⁰¹ zur Betonung des unbeschwertem Charakters der Liebschaft. Arigo hält sich bei seiner Übertragung auch hier recht genau an Boccaccios Vorlage, setzt allerdings durch Wortwahl oder kleine Veränderungen eigene Akzente. So ist Pasquinos eigener Garten – im Unterschied zur italienischen Vorlage, die lediglich von „un giardino“¹⁰² spricht – der Schauplatz der Handlung. Der junge Mann bittet Simona, dass „sy mit im in einen seinen garten käm, do sy mit beyder mer freude vnnd on sorg iren lust haben möchten“.¹⁰³ Während sich die Gefährten Puccio und Laguna an einem versteckten Ort „in dem garten zehauften fügten“,¹⁰⁴ spazieren Simona und Pasquino zu einem monumentalen „saluestock“,¹⁰⁵ unter welchen sie sich „zu eynander nider seczten do ir verborgne freud heten“¹⁰⁶, bis sie auf eine Marende zu sprechen kommen, Pasquino sich die Zähne mit einem Salbeiblatt putzt und unvermittelt verstirbt. Simona wird von den aufgebrachten Gefährten als vermeintliche Giftmörderin vor einen Richter geschleppt, welcher sich den Hergang im Garten schildern lassen will. Arigo gibt an dieser Stelle bereits einen Hinweis auf den Todesgrund – der im Garten eintreffende Richter findet „Pasquino als

99 Arigo (1860), S. 287.

100 Arigo (1860), S. 288.

101 Arigo (1860), S. 288.

102 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 535.

103 Arigo (1860), S. 288.

104 Arigo (1860), S. 288.

105 Arigo (1860), S. 288.

106 Arigo (1860), S. 288.

eyn kroten geschwollen“¹⁰⁷ vor – und Simona demonstriert die letzte Handlung des Geliebten: sie reinigt sich die Zähne mit einem Salbeiblatt und sinkt entseelt zu Boden. Beim Ausgraben des Salbeistockes offenbart sich als Todesursache zwischen den Wurzeln „eyn grosse grausamme krot [...] die [...] was so vnmässig groß“,¹⁰⁸ welche mit ihrem Gift¹⁰⁹ die Pflanze verseucht hatte. Der Garten entpuppt sich als „jardin des maléfices“.¹¹⁰

Auf die enge Relation zwischen der sechsten und siebten Geschichte des vierten Tages weisen nicht nur der explizite Verweis der Erzählerin Emilia, sondern auch mehrere Textpassagen hin, die dahingehend rezipiert werden können, dass Boccaccio „was [...] mounting a parody of the immediately preceding serious and elevated tale about Andreuola and Gabriotto.“¹¹¹ Pace listet eine Reihe von kontrastiven Elementen auf, die den parodistischen Charakter unterstreichen, darunter den Gegensatz zwischen dem mit einem Brunnen und Rosen geschmückten „aristocratic garden“¹¹² der sechsten und dem „nondescript garden“¹¹³ der siebten Geschichte, in dem lediglich der Salbeistock und eine Kröte hervorgehoben werden. „The lowly sage bush haunted by a toad must be taken as Boccaccio’s ingenious device to twist the locus amoenus into a grotesque parody of the familiar topos.“¹¹⁴ Allerdings scheint, abgesehen davon, dass Boccaccio den Salbeistock nicht als „lowly“ - als niedrig oder bescheiden, sondern als „grandissimo e bel“¹¹⁵ bezeichnet, eine Interpretation des Gartens als groteske Parodie exagiert – zumal im Garten

107 Arigo (1860), S. 289. Boccaccio schildert Pasquinos Körper in der betreffenden Passage als „gonfiato come una botte“. Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 536.

108 Arigo (1860), S. 290.

109 Nach den Ursprüngen des Motivs von „Salbei und Kröte“ wurde ebenso gesucht wie nach naturwissenschaftlichen Erklärungen: Bereits 1740 mutmaßte Domenico Maria Manni eine verwechselnde Ähnlichkeit zwischen Salbei beziehungsweise dem „cesto di salvia“ Boccaccios und einer unbekanntes giftigen Pflanze, welche Giuseppe Carini 1847 mit jener salbeiblättrigen Zistrose identifizierte, die er „Cistus Salvifolius Boccacci“ taufte. Dazu Pace (1971), S. 188–190 sowie Branca (1965), S. 532, Anm. 1.

110 Lacroix (1990), S. 207.

111 Pace mit Verweis auf Giuseppe Petronio, der die Geschichte Simonas und Pasquinos als „la trascrizione in stile caricaturale e grottesco della precedente“ bezeichnet hat. Pace (1971), S. 192 und Anm. 12.

112 Pace (1971), S. 193.

113 Pace (1971), S. 193.

114 Pace (1971), S. 196.

115 Boccaccio: *Decameron* (1965), S. 535.

Andreuolos ebenfalls der Protagonist verstirbt. Es handelt sich viel eher um ein Spiel mit Grauen, die plötzliche Evokation eines *locus terribilis* aus einer vermeintlichen Idylle, die unvermittelte Inszenierung des Gartens als Todesort.

Damit zusammen hängt natürlich die dramaturgisch gekonnte kontrastive Schilderung des allgemein als gesundheitsfördernd anerkannten Salbeis – die Inbezugsetzung von „*salvia*“ mit „*salvus*“ und „*salvare*“¹¹⁶ ist im Mittelalter weit verbreitet – mit dem plötzlichen und drastischen Dahinscheiden Pasquinos, der selbst just vor seinem Tod die wohltuende Wirkung des Krauts „sprach der *salve* wär gesund“¹¹⁷ angepriesen hatte.



Abb. 5: *Simona*, Anton Sorg 1490.

Abb. 6: *Simona*, De Gregori 1492.

Der Holzschnitt in Anton Sorgs *Decameron* (Abb. 5) schildert den ‚fruchtbaren Moment‘ der Handlung – jenen, in welchem Pasquino sich, im Garten gegenüber Simona sitzend, das Salbeiblatt zum Munde geführt hat. Demgegenüber hat der venezianische Holzschnitt von 1492 (Abb. 6) den Moment des Offenbarwerdens des Todesgrundes zum Thema gewählt: Beide Liebenden liegen in Anwesenheit des Richters und weiterer drei Personen am Boden, während der Gärtner sich bereits mit

116 Dazu Pace (1971), S. 194 und besonders Usher (1991), S. 1–3 und S. 7.

117 Arigo (1860), S. 289.

einer Sichel dem in der Mitte des Bildes positionierten Salbeistock zuwendet, zwischen dessen Blättern die Kröte sichtbar ist.

Arigos Übertragung der Novelle steht selbstverständlich im Verbund der Gesamtübersetzung – anders verhält es sich mit einer Stoffbearbeitung von *Simona und Pasquino* von der Hand Hans Sachsens aus dem Jahre 1540¹¹⁸ mit dem Titel *Historia, wie zwey liebhabende von einem salvenblat sturben*.¹¹⁹ In 80 paarreimenden Versen erzählt der Nürnberger die „klegliche histori“,¹²⁰ welcher ein insgesamt zehn Verszeilen langer „beschluß“¹²¹ angefügt ist. Sachs benennt seine Quelle – den „Bocacius“¹²² – explizit; in insgesamt über einhundert Werken dient ihm der toskanische Dichter als Vorlage.¹²³ Sachs moduliert die ausführliche Exposition Boccaccios mit der Figurenkonstellation und der Schilderung des umständlichen Liebesgebaren in einen knappen und reduzierten, aber präzisen Auftakt um: Die Liebe des reichen Bürgersohnes Pasquino wird von der armen Jungfrau Simonia erwidert (V. 1–14)¹²⁴ – damit gilt auch bei diesem Text die Beobachtung, dass Sachs bei seinen Bearbeitungen „nur das Unentberliche“¹²⁵ übernimmt. Unmittelbar an diese rudimentäre Exposition schließt die fatale Begegnung im Garten Pasquinos an:

„Er gab ir ein loß inn sein garten,
Darinn er frölich ir thet warten.
Auff den sonntag thet sie auffstan
Und thet, sam wolt sie wallen gan.
Heimlich sie inn den garten gieng.
Mit freuden groß er sie entpfieug,
Machten ihr lieb ein anefang,

118 Datiert ist dieser Text mit „Anno salutis 1540, am 23 tag Junii.“ Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225.

119 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 223–225.

120 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 223, V. 1.

121 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225, V. 81.

122 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 223, V. 7. Sachs gibt in den meisten seiner Werke Quellenangaben. Dazu Hartmann (1912), S. 20.

123 Hartmann vermerkt 51 Meistergesänge, 31 Spruchgedichte, dreizehn Fasnachtspiele, sechs Komödien sowie zwei Tragödien. Hartmann (1912), S. 22.

124 „[...] Paßquino, der selb het lieb / Ein junckfraw, hieß Simonia, / [...] / Die wart in gleicher lieb auch brinnen. / Eins tags sie einander bekendten, / Wie sie in gleicher liebe brennten.“ Keller (1870), Bd. 2, S. 223, V. 8–14.

125 Hartmann (1912), S. 26.

Wiewol ir freud nicht weret lang.
 Als sie spacierten hin und wider
 In dem baumgarten auff und nider,
 Beyde vol wunn und freude wasen.
 Zu eym salvenstock nider sasen.
 Pasquino brach ein salven-blatt
 Und riebe darmit an der stat
 Sein zanfleisch, zeen und auch den mund,
 Sprach: Salvey ist den zenen gsund.
 Das ist erfaren offt unnd dick.
 Als er das redt, im augenblick
 Der jüngeling da ublich
 Erzittert und groß auffgeschwal.“¹²⁶

Im Garten machen die beiden im Verborgenen ihrer Liebe „ein anfang“ (V. 21) mit „freuden“ (V. 20), einer Freude, die freilich nicht lange währen soll, wie Sachs bereits in der folgenden Zeile vorausdeutet. Nach dem Kontakt mit dem Salbei stirbt Pasquino „in den armen“¹²⁷ Simonias, die lauthals zu klagen beginnt und damit „viel volckes“¹²⁸ anlockt, welches ob dem entsetzlich entstellten Leichnams – „groß wie ein zeck, / Geschwollen und vol schwarzer fleck“¹²⁹ – Anklage erhebt. Hans Sachs streicht die ansonsten ebenfalls im Garten anwesenden Dienstleute Puccio und Lagina und inszeniert die den Tod bringende giftige Kröte als teuflisch besetztes Wesen, welches mit „fewerglasingt augen“¹³⁰ die Anwesenden „so dückisch“¹³¹ ansieht, dass alle die Flucht ergreifen. Der Dichter modifiziert übrigens auch den Salbei auf eine empirisch nachvollziehbare Größe – die Liebenden finden nicht mehr wie bei Boccaccio und Arigo darunter Schutz, sondern setzen sich ins Gras zum Stock nieder.¹³² Abschließend fügt der Nürnberger – wie häufig in seinen Sprüchen¹³³ – auch dieser Boccacciobearbeitung einen moralischen Epilog an: Von dieser Geschichte soll der Mensch lernen, „Das er sich fleissig hüten sol / Vor der lieb ausserhalb ee, / Die alzeit bringet

126 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 223, V. 15–34.

127 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 224, V. 11.

128 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 224, V. 15.

129 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 224, V. 16–17.

130 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225, V. 74.

131 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 223, V. 75.

132 „Zu eym salvenstock nider sasen“ (V. 26); „Da sey wir beyde sander / im graf gesessen bey einander“ (V. 59–60).

133 Hartmann (1912), S. 60.

ach und wee“¹³⁴ und kombiniert diesen mit dem „alt[en] sprichwort“¹³⁵: „So ist lieb laydes anefang.“¹³⁶ Außereheliche Liebesbeziehungen bringen Herzensleid – jene von Simonia und Pasquino gar den Tod.

Sachsens Bearbeitung der siebten Geschichte des IV. Tages fand in leicht modifizierter und verknappter Form mit sechzig zumeist paarreimenden Verszeilen Eingang in das 1582 gedruckte *Ambraser Liederbuch*.¹³⁷ Der Bearbeiter kürzt den einleitenden Part, streicht den moralischen Epilog und ändert auch den Titel in *Vom Salvenstock*. Auffällig ist das Fehlen eines Hinweises auf Hans Sachs sowie die stattdessen hervorgehobene, deutlich präzise Autorschaft Boccaccios in der ersten Verszeile: „Johannes Pocatius schriebe, / wie Basquinus der jung hett liebe“.¹³⁸ Innerhalb des Liedes finden sich im Wesentlichen neben geringfügigen lemmatischen Veränderungen einige Kontraktionen, die den Erzählrhythmus noch weiter straffen – die Konzeption des Gartens bleibt, nicht überraschend, unverändert. Das im Liederbuch unter der Nummer CCXLI gelistete Werk endet mit den Versen „so nam jr süsse lieb ein end, / mit bitterkeit und todtes schmerzen, / welchs noch macht viel betrübter herten.“¹³⁹

Giovanni Boccaccios ‚cornice‘-Gärten im *Decameron* exemplifizieren menschliches Streben nach Kultiviertheit, Harmonie im Sinne von ‚schöner Ordnung‘ und einem paradiesähnlichen Ambiente. Sie kontrastieren in ihrer Vollkommenheit und scheinbaren Zeitlosigkeit als weltflüchtige, dem Alltag enthobene Rückzugsorte mit dem Grauen der allgegenwärtigen, existenzbedrohenden Pestilenz und dem daraus resultierenden Chaos und der Verwahrlosung, welche die unmittelbare Umgebung dieser ‚Schutzräume‘ prägt. Die Gärten der Novellen spiegeln und variieren als Handlungsschauplätze en abyme die Aufenthaltsorte

134 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225, V. 83–85.

135 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225, V. 88.

136 Sachs: *Historia*, in: Keller (1870), Bd. 2, S. 225, V. 87.

137 Bergmann (1845), S. 349–350. Das nach dem Auffindungsort als *Ambraser Liederbuch* benannte Werk erschien unter dem Titel *Lieder-Büchlein, Darinn begriffen sind Zweihundertundsechzig Allerhand schöner weltlicher Lieder, Allen jungen Gesellen und züchtigen Jungfrauen zum newen Jahr, in Druck verfertigt. Auffß neue gemehret mit viel schönen Liedern, die in den andern zuvor außßgegangenen Drücken nicht gefunden werden.*

138 Bergmann (1845), S. 349, V. 1–2.

139 Bergmann (1845), S. 350, V. 58–60.

der ,brigata‘ und den Facettenreichtum des Kosmos Garten, in welchen auch der vermeintlich exkludierte Tod mehrfach hereinbricht. Die frühe deutschsprachige Rezeption trennt einzelne Erzählungen, auch die ,Garten novellen‘ – abgesehen von den Drucken der Gesamtübersetzung Arigos – mehrfach aus dem Gesamtverbund und damit auch von der ,cornice‘ und bearbeitet sie vorrangig mit dem Hauptaugenmerk auf dem außergewöhnlichen Ereignis und den handelnden Figuren, wobei der Garten – obgleich narrativ verschiedentlich in den Hintergrund tretend – dennoch bedeutungsvoll als assoziations- und imaginations-affiner Schauplatz bleibt.

Bibliographie

Primärquellen

- Bergmann, Joseph (Hrsg.): Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582. Stuttgart 1845 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart XII).
- Boccaccio, Giovanni: *Amorosa Visione*. Edizione critica per cura di Vittore Branca. Florenz 1943.
- Boccaccio, Giovanni: *Comedia delle ninfe fiorentine* (Ameto). Edizione critica per cura di Antonio Enzo Quaglio. Florenz 1963.
- Boccaccio, Giovanni: *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Nuova edizione con xilografie tratte dalla prima stampa illustrata (1492). Florenz 1965.
- Ellis, Frances H.: *The Early Meisterlieder of Hans Sachs*. Bloomington 1974.
- Goetze, Edmund; Drescher, Carl (Hrsg.): *Sämtliche Fabeln und Schwänke von Hans Sachs*. Bd. 3. Halle an der Saale, 1900.
- Keller, Adelbert von (Hrsg.): *Hans Sachs*. Bd. 2. Hildesheim 1964. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1870 (= Bibliothek des Literarischen Vereins CIII).
- Montanus, Martin: *Schwankbücher (1557-1566)*. Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1899 (= Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart CCXVII), darin der ‚Wegkürzer‘ S. 1–132 sowie die ‚Gartengesellschaft‘ S. 253–434.
- Steinhöwel, Heinrich [= Arigo]: *Decameron*. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart LI).

Forschungsliteratur

- Aurnhammer, Achim; Henkel, Nikolaus; Zanucchi, Mario: *Boccaccio in Deutschland. Spuren seines Lebens und Werks 1313–2013*. Katalog der Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Heidelberg 2013.
- Brunner, Horst: *Hans Sachs – Über Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg*. In: Brunner, Horst; Hirschmann, Gerhard; Schnellbögl, Fritz (Hrsg.): *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur*. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976. Nürnberg 1976, S. 1–13.
- Brunner, Horst; Wachinger, Burghart (Hrsg.): *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*. Bd. 11, Katalog der Texte – Jüngerer Teil – Hans Sachs 3401–6278. Tübingen 1987.
- Cardini, Franco; Miglio, Massimo: *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*. Roma, Bari 2002.
- Dillon, Gianvittorio: *I primi incunaboli illustrati e il Decameron veneziano del 1492*. In: Branca, Vittorio (Hrsg.): *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini*

- fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 3 – Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca. Turin 1999, S. 291–318.
- Fabiani Giannetto, Raffaella: Writing the garden in the age of humanism: Petrarch and Boccaccio. In: *Studies in the history of gardens and designed landscapes*, 23 (2003), S. 231–257.
- Flood, John L.: Early Editions of Arigo's Translation of Boccaccio's Decameron. In: Lep-schy, Anna Laura; Took, John; Rhodes, Dennis (Hrsg.): *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in Honour of Conor Fahy*. London 1986, S. 64–88 (= Publications of the Modern Humanities Research Association 12).
- Foster Gittes, Tobias: Boccaccio's „Valley of Women“: Fetishized Foreplay in Decameron VI. In: *Italica* 76 (1999), S. 147–174.
- Gothein, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst*. Erster Band. Jena 1926. Nachdruck München 2010.
- Harrison, Robert: *Gärten. Ein Versuch über das Wesen der Menschen*. München 2010.
- Hartmann, Julius: Das Verhältnis von Hans Sachs zur sogenannten Steinhöwelschen Decameronübersetzung. In: *Acta Germanica. Organ für deutsche Philologie* N.R. Nr. 2 (1912), S. 1–119.
- Hirdt, Willi: Boccaccio in Germania. In: Mazzoni, Francesco (Hrsg.): *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Florenz 1978, S. 27–52.
- Iserning, Johannes: Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs. L' influence du *Décameron* sur les ‚Spruchgedichte‘ de Hans Sachs. Genf 1962.
- Kasten, Ingrid: Erzählen an der Epochenschwelle. Boccaccio und die deutsche Novellistik im 15. Jahrhundert. In: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen 1999 (= *Fortuna Vitrea* 16), S. 164–186.
- Kern, Edith: Die Gärten in der Rahmenerzählung des ‚Decameron‘. In: *Boccaccios Decameron*. Hg. von Peter Brockmeier. Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* CCCXXIV), S. 244–270. Erstmals publiziert als Kern, Edith: *The Gardens in the ‚Decameron‘ Cornice*. In: *PMLA* XLVI (1951), S. 505–523.
- Kirkham, Victoria: *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Florenz 1993 (= *Biblioteca di „Lettere Italiane“*. Studi e Testi XLIII).
- Kocher, Ursula: *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ‚novelle‘ im 15. und 16. Jahrhundert*. Amsterdam – New York 2005 (= *Chloe*. Beihefte zum *Daphnis* 38).
- Lacroix, Jean: *Les jardins de Boccace ou la fête florentine du recit*. In: *Vergers et jardins das l'univers medieal*. Hg. vom Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix. Aix-en-Provence 1990, S. 197–213.
- Mazzotta, Giuseppe: *The World at Play in Boccaccio's Decameron*. Princeton 1986.
- Pace, Antonio: *Sage and Toad: A Boccaccian Motif (and a Misinterpretation by Musset)* In: *Italica*, Vol. 48, No. 2 (1971), S. 187–199.

- Rubini Messerli, Luisa: Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15. – 17. Jahrhundert). Amsterdam – New York 2012 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis 45).
- Neumeister, Sebastian: Annäherung an die Natur: Bilder der Landschaft bei Boccaccio. In: Das Mittelalter 16 (2011) 1: ‚Landschaft‘ im Mittelalter? – Augenschein und Literatur, S. 131–148.
- Pültz, Otto: Die deutschen Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. Wiesbaden 1973.
- Schramm, Albert; Möller, Maria (Hrsg.): Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Bd. 4. Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg. Leipzig 1921.
- Squarotti Bärberi, Giorgio: La ‚Cornice‘ del ‚Decameron‘ o il Mito di Robinson. In: Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario. Mailand 1970, S. 111–160.
- Stillinger, Thomas C.: The Language of Gardens: Boccaccio's ‚Valle delle Donne‘. In: Traditio 39 (1983), S. 301–321.
- Tesnière, Marie-Hélène: I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo. In: Branca, Vittorio (Hrsg.): Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 3 – Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca. Turin 1999, S. 3–18.
- Usher, Jonathan: Simona and Pasquino: „Cur Moriatur Homo Cui Salvia Crescit in Horto?“ In: MLN, Vol. 106, No. 1, Italian Issue (1991), S. 1–14.

Fabian Prechtel (München)

Giovanni Boccaccios *De casibus virorum illustrium* in Deutschland

Bemerkungen zur Edition (1544) und Übersetzung (1545) des Augsburger Humanisten Hieronymus Ziegler

Im Vergleich zu den zahlreich gewordenen Untersuchungen, die die *De- kameron*-Rezeption im deutschsprachigen Raum behandeln, ist es um die Erforschung der deutschen Rezeption des ersten großen lateinischen Werkes Giovanni Boccaccios, *De casibus virorum illustrium*, noch immer nicht gut bestellt.¹ Trotz früher mahnender Hinweise² liegen rezeptions- geschichtliche Zusammenhänge fast völlig im Dunkeln, sind überliefe- rungs- und textgeschichtliche Untersuchungen – bis auf die Angaben, die sich der bibliographischen Aufstellung DALLAPIAZZAS³ entnehmen lassen – inexistent. Dies kann leicht dazu führen, die erste deutsche Übersetzung von *De casibus* durch Hieronymus Ziegler, die 1545, also mehr als 70 Jahre nach den ersten großen Boccaccio-Übersetzungen in deutscher Sprache, in den Druck geht, als spätes Zufallsprodukt, als soli- täre Fleißarbeit eines Augsburger Lateinlehrers zu betrachten. Es wird demgegenüber zu zeigen sein, dass die Übersetzung im Kontext einer regen Editions- und Übersetzungstätigkeit in Augsburg zu dieser Zeit zu sehen ist, die sich der Zusammenarbeit von humanistisch gebildeten Kreisen, Gönnern und engagierten Druckern verdankt, sowie gleichzei- tig in Zusammenhang steht mit der lateinischsprachigen Rezeption des

1 Bei vorliegendem Aufsatz handelt es sich um die leicht veränderte Vortragsfassung der Bamberger Boccaccio-Tagung. Bei den Teilnehmern möchte ich mich herzlich für die zahlreichen instruktiven Diskussionsbeiträge im Anschluss an meinen Vortrag bedanken.

2 Die Vernachlässigung der deutschen *De casibus*-Rezeption wurde zumal im Blick auf die erste deutsche Übersetzung früh, doch vergeblich von BERTELSMEIER-KIERST ange- mahnt: „Auch spätere Boccaccio-Adaptionen wie z. B. die deutsche Übertragung von ‚De casibus virorum illustrium‘ durch Hieronymus Ziegler [...] sind bis heute unediert und der Forschung kaum bekannt“ (BERTELSMEIER-KIERST (1998), S. 426, Anm. 62). Der jüngst erschienene Aufsatz von ZANUCCHI (2014) lag mir erst nach Fertigstellung der Druckfassung vor.

3 DALLAPIAZZA: *Boccaccio-Handschriften* (1988).

Werkes, genauerhin mit der ein Jahr zuvor erschienenen Neuedition von *De casibus*, die ebenfalls Hieronymus Ziegler besorgte.

Dass die Behandlung der *Casus virorum* als *quantité négligeable* bei weitem keine Eigenart der deutschen Rezeptionsforschung ist, lässt sich *mutatis mutandis* auch für die Boccaccio-Forschung konstatieren.⁴ Lange hielten sich die Forschungsbemühungen um das lateinische Œuvre Boccaccios in Grenzen – zu sperrig, zu traditionell schienen der Forschung diese „langatmig moralisierenden Prosaabhandlungen“⁵, die mit *De casibus* ihren Ausgang nahmen. Dafür verantwortlich war ein lange Zeit vorherrschendes Forschungsparadigma, das sorgsam zwischen dem genialischen Dichter des *Dekameron* und dem frommen Gelehrten des lateinischen Spätwerks unterschied.⁶ Erst spät wurde dieses Paradigma hinterfragt: Es war Vittorio ZACCARIA, der betonte: „Non sarebbe [...] giusta una divisione fra il narratore e l'erudito“⁷; vielmehr müsse man den *Boccaccio latino* als „narratore, storico, moralista e mitografo“⁸ würdigen und – so ließe sich daraus schließen – die daraus resultierende Vielgestaltigkeit als Signum der lateinischen Werke begreifen. Bis heute jedoch sind Studien, die sich dezidiert der narrativen Dimension des lateinischen Werks widmen, also etwa Erzähltechniken und –strategien herausarbeiten, oder aber die intrikaten Verschränkungen von Moralphilosophie, Novellistik und Historiographie zu beschreiben versuchen, gegenüber quellenkundlichen oder überlieferungsgeschichtlichen Arbeiten in der Minderzahl.⁹

4 Vgl. die Einschätzung DALLAPIAZZAS, die noch immer, zumal im Blick auf *De casibus*, Gültigkeit zu beanspruchen vermag: „Die Forschung, gerade in Italien, hat sich an Boccaccios lateinischen Werken eher desinteressiert gezeigt, und so steht eine eingehende Analyse und Würdigung noch aus, obschon die Voraussetzungen dafür längst geschaffen sind“ (DALLAPIAZZA: *Boccaccio in einer Cusanus-Handschrift* (1987), S. 51).

5 FÖRSTER (1924), Sp. 1943.

6 Eine solche ‚Hermeneutik des Bruchs‘ schlägt sich zumal bei Hortis, einem der profunden Kenner der lateinischen Werke Boccaccios, nieder, wenn er konstatiert, „che lo storico delle *donne celebri* è un altro uomo dallo scrittore del *Decameron*“ (HORTIS (1879), S. 90). Ein anderer großer Boccaccio-Forscher fasst einer ähnlichen Logik folgend das gesamte Spätwerk unter den Titel „Le déclin“ (HAUVETTE (1914), S. 361).

7 ZACCARIA: *Boccaccio narratore* (2001), S. VII.

8 So bereits der Titel von ZACCARIAS wichtiger, 2001 erschienener Monographie über das lateinische Werk Boccaccios, in der er die reichen Erträge seiner Forschung versammelt.

9 Eine instruktive Ausnahme ist die Untersuchung von CHIECCHI (1990).

Diese in großen Strichen skizzierte Sachlage stellt an eine Untersuchung der deutschen Rezeption von *De casibus* notwendigerweise eine doppelte Aufgabe: Nicht erst bei den Rezeptionszeugnissen ist anzusetzen, deren Untersuchung gezwungenermaßen auf den tönernen Füßen eher pauschaler Bewertungen des rezipierten Werkes stünde, sondern vielmehr bei diesem selbst.¹⁰ Dies soll auch für die folgenden Ausführungen gelten.

I

Die *Casus virorum*, die Boccaccio wohl um 1355 begann und in einer ersten Fassung 1360, in einer zweiten Fassung 1373 vollendete¹¹, sind in neun Bücher unterteilt und versammeln 56 Unglücksfälle berühmter Männer und Frauen, in unregelmäßigen Abständen unterbrochen von moraldidaktischen Zwischenstücken.¹² Obgleich das Werk durchaus in der Tradition vergleichbarer biographischer Werke von Sueton, Cornelius Nepos, Aurelius Victor bis hin zu Giovanni Colonna und Francesco Petrarca steht¹³, stellen die *Casus virorum* Boccaccios in vielerlei Hinsicht ein Novum dar. Zum ersten Mal in der Gattungsgeschichte der *virii illustres* versucht ein Autor, Geschichte – wie es in der Vorrede heißt – *a mundi primordio in nostrum usque evum*¹⁴ zu erzählen. Neu ist auch, dass das Werk sich ausschließlich den Unglücklichen der Weltgeschichte

10 Mustergültig zeigt dies Franz Josef WORSTBROCK in seiner Untersuchung der deutschen Rezeption von Petrarcas *De remediis*, in der er verdeutlicht, dass „Rezeption [...] nur als Differenz zum Werk beschreibbar“, die Kenntnis des rezipierten Werkes also unabdingbare Voraussetzung einer rezeptionsgeschichtlichen Studie sei (WORSTBROCK (2006), S. 39).

11 Vgl. zur textgeschichtlich bedeutsamen Fassungsproblematik den die Forschungsdiskussion resümierenden Aufsatz von ZACCARIA: *Le due redazioni* (1977/78).

12 Zur Struktur und Wirkung von *De casibus* vgl. WOLPERS (2000).

13 Zumal der Einfluss von Petrarcas *Viri illustres* darf jedoch wohl nicht überbewertet werden. Der direkte Rekurs Boccaccios auf das Werk des Freundes kann mit guten Gründen für die erste Redaktion ausgeschlossen werden, allenfalls ein Austausch, etwa konzeptionelle Fragen betreffend, ist vorstellbar. Vgl. dazu ZACCARIA: *Presenze del Petrarca* (1986/87), S. 252: „In ogni modo il *De casibus*, che nella prima redazione fu composto tra il '56 e il '60, non poté essere influenzato direttamente dal *De viris*, letto, nella stesura '51-'53, solo nel 1359 a Milano“.

14 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), *Prohemium*, S. 9: ‚von Anbeginn der Welt bis in unsere Zeiten‘.

widmet und in besonderer Weise das Wirken der Fortuna in den Vordergrund rückt.¹⁵

Doch es ist eine weitere Besonderheit, die *De casibus* von seinen Vorgängern grundlegend unterscheidet: Denn die Biographien sind nicht – wie üblich – einfach chronologisch nebeneinander gestellt; sie werden vielmehr in eine Erzählung eingelassen, deren Ort das Studierzimmer Boccaccios ist: Boccaccio harrt dort an seinem Schreibtisch, darüber nachsinnend, auf welche Weise der Beginn seines Werkes zu bewerkstelligen sei und welche Biographie sich dazu am besten eigne. Plötzlich erscheinen ihm in einer Vision Adam und Eva, die ihn bitten, ihre Lebensgeschichte erzählen zu dürfen. Auf diese Weise suchen die Großen der Weltgeschichte Boccaccio heim: Gebrochen, weinend und in zerrissener Kleidung flehen sie Boccaccio an, sich ihrer Lebensgeschichte anzunehmen, und werden von ihm mal angehört, mal harsch abgewiesen.

Mit dieser Rahmenhandlung, von Boccaccio bereits auf ähnliche Weise in seiner *Amorosa visione* erprobt¹⁶, wird deutlich, dass Boccaccio nicht auf die Gattungskonventionen der *viri illustres*-Kataloge beschränkt bleibt, sondern souverän ganz unterschiedliche literarische Traditionen verarbeitet: Hervorzuheben ist neben Boethius' *Consolatio*, die bekanntlich zu Beginn eine nicht unähnliche Szenerie entwirft, Dantes *Commedia*, die oftmals anspielungsreich zitiert wird. Dieses Arrangement ist nicht allein poetisches Spiel: Denn die Vision vom *adventus mortis* schafft eine Dialogstruktur, die eine Komplexion und Pluralisierung von

15 Zur intrikaten Konzeption der Fortuna, die in *De casibus* zwischen *ministra Dei* und *ridens ioculatrix* changiert, vgl. insbesondere AURIGEMMA (1987). Vgl. auch die prägnante Feststellung STOCCHIS: „La Fortuna che governa i casi dei suoi personaggi rimane una entità incerta, a volte considerata quale strumento della giustizia divina che reprime debitamente orgogli, punisce delitti, annichila poteri male acquistati, ma vista in altre occasioni piuttosto come una capricciosa persecutrice, artefice di immeritate e incomprensibili sventure“ (Stocchi (1984), S. 429). Dass die komplexe Fortunakonzeption in späterer Zeit simplifizierend rezipiert wurde, zeigt – um an dieser Stelle einen Ausblick zu wagen – die Widmungsvorrede des Übersetzers Hieronymus Ziegler: *Niemandt ist ye so hoch in Adel/ reyckthumb vnd gewalt gesetzt/ wa er sich von tugendt züm laster abgewendt vnd verkert/ er werd vom Glück so gwaltig vnd erschrocklich gestürzt* (BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), ij^v). Ziegler deutet die Funktion der Fortuna in *De casibus* demnach einsinnig als Vollstreckerin des göttlichen Zorns über die menschliche Sündhaftigkeit, gerade diese Konzeption jedoch wird von Boccaccio in zahlreichen Biographien in Frage gestellt.

16 Vgl. ZACCARIA: Boccaccio narratore, S. 41.

Perspektiven bedeutet und es erlaubt, Möglichkeiten und Grenzen der Historiographie zu reflektieren.

Dies wird am deutlichsten in den Passagen des Werkes, in denen das historische Personal ausführlich zu Wort kommt, so etwa im Falle der Auseinandersetzung zwischen den Kaisern Tiberius, Caligula und der Gemahlin des Claudius, Valeria Messalina. Dieser Streit hebt mit einer Allusion auf Dantes *Commedia* an: Der Autor lässt eine Schar von Unglücklichen langsam an sich vorüberziehen und hört kurz Archelaus, dem Sohn Herodes' des Großen, zu, ohne sich ihm ganz zu widmen, als sich ihm eine neue Gruppe Unglücklicher nähert: *Sed hos inter et alios varia lamentantes, iurgium fere delectabile, licet obscenum, Tyberii Caesaris et Gai Caligule cum Valeria Messalina aures inpulit meas et in se contraxit animum oculosque.*¹⁷ Es ist Caligula, der sogleich beginnt, Messalina ihrer Taten anzuklagen: *Quid [...] obscena libidinum hyatrix huc Messalina venisti? [...] Seu potius soporiferas herbas papavera opiumve et medicata vina ut occupantem libidines tuas Claudium non alto somno demersum, sed fere exanimem redderes?*¹⁸

Und Tiberius fügt maliziös hinzu:

*Edepol lupanaria aut fornices locum hunc esse arbitrata est et multos venientes aspiciens iam secuta, impudens mechos repertura suos accessit. Sed erras, vorago inexplebilis; si nescis, miseriarum locus, non luxuriarum hic est.*¹⁹

-
- 17 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), *Tristes quidam et Tyberii Caesaris atque Gai Caligule iurgium cum Valeria Messalina*, VII, III, 4: ‚Aber zwischen diesen und anderen, die Verschiedenes wehklagten, traf ein beinahe köstlich anzuhörender, obgleich unsittlicher Streit zwischen dem Kaiser Tiberius und Gaius Caligula einerseits und Valeria Messalina andererseits meine Ohren und zog wie von selbst meine Seele und meine Augen an‘. In Ermangelung einer vollständigen deutschen Übersetzung sind alle Übersetzungen vom Verfasser dieser Untersuchung.
- 18 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 5: ‚Warum bist du, Messalina, unzüchtige Verfallene der Lüsterheit, hierher gekommen? Für einschläfernde Kräuter, Schlafmohn, Opium und gepanschte Weine, die Claudius nicht nur in einen tiefen Schlaf versetzten, sondern ihn fast umbrachten, nur damit du deinen Begierden nachgehen konntest?‘.
- 19 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 9–10: ‚Bei Gott, sie hielt diesen Ort für ein Bordell oder einen geeigneten Platz, um Unzucht zu treiben, und ist, da sie viele erblickt hatte, ihnen schamlos gefolgt, um ihre Ehebrecher ausfindig zu machen. Aber du irrst dich, du unersättlicher Schlund; wenn du es nicht weißt, dies ist der Ort des Elends und nicht der Genussucht‘.

Doch Messalina entgegnet den höhnischen Anschuldigungen ruhig, aber bestimmt:

Locum et qui veniant et causam, etiam vobis tacentibus, optime noveram, sed ut impium mee fortune casum, quod a clarissimi patris Barbati Messale ac ab imperiali thalamo in turpissimam mortem ac indelebilem infamiam conciderim, ut deflerem veni. [...] Etsi erubescam, non inficiar: lasciva luxuriosa adultera et concubitu plurimo semper avida fui [...].²⁰

In einem langen Monolog, der an dieser Stelle nur in kleinen Ausschnitten wiedergegeben werden kann, geht Messalina daraufhin mit sorgsam gewählten Worten subtil zum Angriff auf ihre Ankläger über:

Sed quid vos, queso, [...] laceratis? Et ut pariter in ambos reiciam quod in me obicitis ambo, volo memineris, inepte iuvenis, et Germanici piissimi patris indigna proles, apud quoscumque notissimum esse quid, honestate consanguinitatis abiecta, a damnabili luxurie tue ardore tractus, in Agrippinam Drusillam Livillamque, ex ambobus parentibus sorores tuas, egeris et quid potissime in Drusillam [...].²¹

Mit drastischen Vergleichen lenkt sie geschickt den Blick auf die Verhältnismäßigkeit ihrer Taten und denen Caligulas:

Ego medicata vina ingurgitatorio Claudio apponebam ut in somnum solverem; tu venena undique congregaveras ut in mortem humanum genus omne dissolveres. Ego sopitum Claudium cupiebam, ut licentius ardori vacarem meo, tu [...] civibus cunctis tuis caput cupiebas unum, ut ictu posses uno sevitiam complere tuam.²²

-
- 20 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 11–13: ‚Auch ohne dass ihr mir es sagt, weiß ich bestens darum, welcher Ort dies sei, wer hierher kommt und den Grund dafür. Doch ich bin gekommen, um den frevelhaften Verlauf meines Schicksals zu beweinen, das mich von der Ehrwürdigkeit meines Vaters Barbato Messale und vom kaiserlichen Ehebett in einen schändlichen Tod und eine untilgbare Schande gestürzt hat. [...] Und auch wenn ich mich schäme, möchte ich nicht verheimlichen: Ich war eine wollüstige, unersättliche Ehebrecherin und stets begierig nach vielen Liebesabenteuern‘.
- 21 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 17: ‚Aber weshalb, frage ich euch, verleumdet ihr mich? Und genauso möchte ich deshalb euch zurückgeben, was ihr mir vorwerft: Ich möchte dich an all das erinnern, abgeschmackter Jüngling und unwürdiger Sproß deines gütigen Vaters Germanicus, was du mit Agrippina, Drusilla und Livilla getan hast, deinen Schwestern, indem du den Anstand den engsten Verwandten gegenüber verwarfst und sie zu den verdammenswerten Ausschweifungen deiner Leidenschaft bewegtest, insbesondere Drusilla‘.
- 22 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 18–20: ‚Ich setzte Claudius, der alles verschlang, Wein mit Schlafmittel vor, um ihn in tiefen Schlaf zu versetzen; du hast von überallher Gifte zusammengesammelt, um die gesamte Menschheit zu vernichten. Ich begehrte Claudius einzuschläfern, um ungehinderter meinen Begierden nach-

Anspielungsreich wendet sie sich daraufhin Tiberius zu:

Et dicas volo, Tyberi clarissime, qui tanta tanque accurata dicacitate meas mordisti ineptias; numquid e memoria tua ceciderit insula Campanie Caprea, apud quam secessum et latibulum ociorum tuorum elegeras, imo officinam obscenitatum tuarum condideras? O obiurgator libidinum muliebrium strenue, nonne monstruosarum lasciviarum spintrias exornasti? [...] Nonne, spurcissime senex, nemora antra et loca semota silvestria per omnem insulam quam tu, non dignus humano consortio, fere solus incolebas, caveis atque locellis incestuose veneri aptis, variis suffragantibus aminiculis, implevisti et feminis ephebisque replesti, ut passim tendens id cerneres ageresque, si suppetere vires, quod michi iuencule mulieri obicis iam fecisse? [...] Pudet me scelestam feminam referre quod te, princeps inclite, pisciculis adhibitis tuis, commisisse non puduit.²³

Auf diese Weise führt Messalina den früheren Kaisern furios in elaborierter Rede deren zahllose Verbrechen vor Augen, um abschließend auszurufen: *Abite igitur, infaustissime belue, eam quam meruistis in crucem et vos ipsos docete vestra prius expiare facinora, quam morsus infigere alienis.*²⁴

Augenscheinlich beeindruckt konstatiert der Erzähler:

Hec cum illa infracta quadam vivacitate narrasset et ego, non solum absque tedio, sed summa cum delectatione elevatis audissem auribus, truces homines confusi et illius victoriam taciturnitate pandentes [...] iam recessum parabant ambo [...].²⁵

gehen zu können, du wünschtest dir, dass dein gesamtes Volk nur einen Kopf besäße, um mit einem Hieb deine ganze Grausamkeit auszuleben'.

- 23 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 22–27: ‚Ich will, dass du sagst, berühmter Tiberius, der du mir mit großem und treffendem Spott meine Torheiten vorgehalten hast: Ist deine Erinnerung an die Insel Capri verblasst, die du dir als Ort der Abgeschiedenheit und Schlupfwinkel für deinen Müßiggang erwähltest und auf der du dir eine Stätte für deine Unzüchtigkeiten einrichtetest? Oh du entschlossener Tadler weiblicher Begierden, hast du dir nicht Strichjungen von monstruöser Zügellosigkeit besorgt? [...] Hast du nicht vielleicht, schmutziger Greis, Grotten, Haine und einsame Waldstücke auf der ganzen Insel ausgestattet, die du, der du nicht würdig bist, zum Menschengeschlecht zu zählen, beinahe alleine bewohntest, um sie zu Plätzen deiner inzestuösen Liebschaften zu machen, sie mit diversen Instrumenten ausstattetest und mit reichlich jungen Damen und Lustknaben versahst, damit du überall dort wo du hinkamst, insofern deine Kräfte reichten, dasjenige zu tun, was du mir, einer jungen Dame, vorwirfst getan zu haben? [...] Es beschämt mich elende Frau wiederzugeben, was du als berühmter Herrscher ohne jede Scham begingst, als du dich deiner Fischlein bedienst'.
- 24 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 53: ‚Geht zu Kreuze, ihr unglückseligen Ungeheuer, das ihr euch verdient habt, und büßt zuerst eure eigenen Schandtaten, bevor andere Ziel eurer hämischen Angriffe werden'.
- 25 BOCCACCIO: *De casibus* (1983), VII, III, 54: ‚Sie hatte dies mit einer gewissen atemlosen Lebhaftigkeit gesprochen und ich hatte es nicht nur ohne Überdruß, sondern

Das Kapitel vom Streit zwischen den Kaisern Tiberius und Caligula mit Valeria Messalina ist zunächst Beweis für das erzählerische Vermögen Boccaccios, geschickt die Biographien der drei Personen mittels einer fiktiven Konversation in einem Kapitel zusammenzuführen. Die Wirkung dieses Verfahrens ist beträchtlich: „Infatti lo scontro polemico permette che Tiberio, Caligola e Messalina non siano argomenti, ma personaggi che rappresentano all'autore e al lettore se stessi e le vicende che li riguardano“.²⁶ Die ostentative moralische Verdammung Messalinas durch die antike Geschichtsschreibung übernimmt Boccaccio ausdrücklich nicht, im Gegenteil: Die Verteidigungsrede Messalinas ist eine der rhetorisch ausgefeiltesten Passagen des gesamten Werkes und kann als zumindest partielle Rehabilitierung der oft Geschmähten gelesen werden.

Was Boccaccio in diesem Kapitel ferner vorführt, ist die Illusion eines Perspektivwechsels: Wenn sonst der Historiograph mithilfe seiner Quellen vom Leben historischer Personen berichtet, scheint es in *De casibus* genau umgekehrt zu sein. Hier berichten die historischen Personen dem Autor, der freilich selbst zur Figur geworden ist, hinter die der Autor zusammen mit seinen Quellen zurücktritt und somit diese und sich zum Verschwinden bringt. Diese Illusion hat unmittelbare Auswirkung auf den Wahrheitswert der Aussagen über Geschichte: Denn Boccaccio bezieht seine Informationen gewissermaßen ‚aus erster Hand‘, nämlich von den *virii illustres* selbst. Oder anders ausgedrückt: Indem ein fiktiver Kommunikationsraum geschaffen wird, innerhalb dessen die Grenzen von Raum und Zeit, die sonst den Historiographen von seinem Gegenstand trennen, aufgehoben sind, gibt der Text vor, den Makel der Mittelbarkeit, der dem Historiker notwendig anhaftet, gleichsam narrativ beseitigt zu haben.

Dass Boccaccio auf diese Weise ein historiographisches Kernproblem, nämlich die Distanz des Historiker zu seinem Objekt, diskutiert, zeigt das Brunichildis-Kapitel: Im Disput mit der Frankenkönigin ermahnt Boccaccio diese immer wieder, bei der historischen Wahrheit zu bleiben. Diese auf den Quellen basierende Wahrheit wird von Bruni-

mit höchstem Genuss und gespitzten Ohren gehört. Und schon machten sich die furchtbaren Männer verwirrt daran sich zurückzuziehen, nicht ohne durch ihr Schweigen den Sieg Messalinas zu belegen‘.

26 CHIECCHI (1990), S. 116.

child schroff negiert, indem sie ihrem Gegenüber vorhält: *Proh superum fides! [...] quis hic homo est, tam ociter ex ignaro tanquam conscius acer redargutor effectus? Equidem reor eum credere que dicit, quasi melius post secula multa noverit que acta sunt, quam ego que presens. Erras profecto.*²⁷ Indem Brunichildis dem überlegen auftretenden Historiographen dessen zeitliche Distanz zum Geschehen und Abhängigkeit von den Quellen entgegenhält, proklamiert sie „la supremazia dell’esperienza di chi ha vissuto la propria tragedia sulla conoscenza storica“²⁸ und zieht damit die uneingeschränkte Wahrheitsfähigkeit historiographischer Propositionen *in toto* in Zweifel.²⁹

An diesen wenigen Beispielen zeigt sich ein Problembewusstsein, das den Vorwurf der Eindimensionalität oder Mittelalterlichkeit, den man dem Werk häufig machte, nicht gerechtfertigt erscheinen lässt. Es ist wohl vielmehr die Oszillation zwischen Tradition und Innovation, zwischen narrativem und historiographischem Genre und die bislang häufig unterschätzte Breite an Deutungsangeboten, die das Werk für die nachfolgenden Jahrhunderte sowie Lesergruppen ganz unterschiedlicher Bildungsschichten interessant machten.³⁰

27 BOCCACCIO: De casibus (1983), Et primo de quibusdam miseris: et inde de Brunichilde, Francorum regina, IX, I, 17: ‚Oh Allmächtiger! Wer ist dieser Mann, der so schnell von einem Unwissenden zu einem Eingeweihten und scharfen Widerleger geworden ist. In der Tat glaube ich, dass er glaubt, was er sagt und meint, er wisse vieles besser als die, die damals gehandelt haben, so wie ich, die ich anwesend war. Aber sei sicher, du irrst dich!‘.

28 CHIECCHI (1990), S. 138 f.

29 Mit diesen Beobachtungen soll dem Werk keine ‚Theorie der Geschichtsschreibung‘ oktroyiert werden, wie sie KEßLER (2004²) in seiner bedeutenden Studie für Petrarca's *De viris illustribus* nachweist. Es geht mir vielmehr um den Hinweis auf das reflexive Potential der Rahmenhandlung, das wohl bisher insgesamt unterschätzt wurde.

30 Es ist STOCCHI, der den innovativen Aspekt des Werkes betont, indem er feststellt, dass ‚dell’Umanesimo questo libro ha presentito [...] tensioni, interessi, malinconie: se così non fosse, non si spiegherebbe la fortuna che esso ha goduto lungo tutto il Quattrocento e ancora nei primi decenni del secolo successivo, in Italia e in Europa‘ (STOCCHI (1984), S. 430).

II

De casibus wurde im 15. und 16. Jahrhundert zu einem europäischen „Bestseller“:³¹ 72 erhaltene Handschriften, die das Werk vollständig überliefern, die frühe Drucklegung 1474 in Straßburg, auf die noch zwei weitere Editionen (Paris 1520, Augsburg 1544) folgen sollten, aber auch die zahlreichen volkssprachigen Übersetzungen ins Französische, Englische, Italienische, Spanische und Deutsche geben davon Zeugnis.

Im deutschsprachigen Raum beginnt die *De casibus*-Rezeption früh. So lassen sich bereits 1412 im Katalog der Bibliothek des Amplonius Rating de Bercka sowohl *De casibus* als auch *De claris mulieribus* nachweisen, die wohl bereits 1401, also nur etwa 25 Jahre nach dem Tod des Certaldese, im Zuge einer Italienreise des bibliophilen Arztes und Gelehrten Amplonius nach Erfurt gelangt sind.³² Bereits 1415 rekurriert der Kirchenhistoriker Dietrich von Nieheim für seine Werke auf *De casibus* und steht damit am Anfang der aktiven Rezeption des Werkes.³³ Von da an lässt sich im deutschen Sprachraum eine kontinuierliche handschriftliche Überlieferung der *Casus virorum* feststellen.³⁴ So über-

-
- 31 Werner PLEISTER: Einleitung. In: Giovanni Boccaccio: Die neun Bücher vom Glück und vom Unglück berühmter Männer und Frauen. Hg. von Werner Pleister. München 1968, S. 24.
- 32 DALLAPIAZZA: ‚Decamerone‘ oder ‚De claris mulieribus‘? (1987), S. 114. *De casibus* ist dort, wie das ebenso aufgeführte *De claris mulieribus*, unter der Rubrik *De philosophia morali* verzeichnet.
- 33 DALLAPIAZZA: *Boccaccio-Handschriften* (1988), S. 73.
- 34 DALLAPIAZZA ordnet nicht weniger als 26 Handschriften dem deutschsprachigen Raum zu (DALLAPIAZZA: *Boccaccio-Handschriften*, S. 86). Trotz der wichtigen Arbeit DALLAPIAZZAS ist eine verlässliche Einschätzung der Überlieferung erst nach einer eingehenden text- und überlieferungsgeschichtlichen Studie möglich, die ich in meiner im Entstehen begriffenen Dissertation vorlegen möchte. Dies zeigt etwa das Beispiel des in Uppsala liegenden Codex 918 (vgl. ANDERSSON-SCHMITT, HALLBERG, HEDLUND (1993)): Diese bedeutende humanistische Sammelhandschrift, die neben Werken Sallusts, Plutarchs und des Piccolomini-Papstes auch *De casibus* überliefert, findet in DALLAPIAZZAS Bibliographie keine Aufnahme, da dort nur Handschriften verzeichnet sind, die sich noch heute in Bibliotheken des deutschen Sprachraums befinden, also keine Handschriftenwanderungen berücksichtigt werden. Der Codex 918 befindet sich jedoch erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Uppsala, Johannes Schefferus, der 1648 eine Professur in Schweden antrat, führte sie dorthin mit. Interessanter ist der Vorbesitzer: Es handelt sich um Thomas Acuparius (vgl. zu Person und Werk KIPF (2005)), einen bedeutenden Straßburger Humanisten, dessen Lehrer der berühmte Jakob Wimpheling war. Die Handschrift, die auf den Zeitraum zwischen 1470 und 1474 zu datieren ist, führt also in ein Zentrum frühhumanisti-

liefert etwa Clm. 249³⁵, eine Handschrift aus dem Besitz Hermann Schedels, neben humanistischen Schriften (einem Brief Petrarcas an Clemens VI., Dialogen von Gasparino Barzizza, Petrarca, sowie Schriften Ennea Silvio Piccolominis) auch *De casibus*. Desgleichen in den Klosterbibliotheken ist *De casibus* häufig vertreten: So war das Nürnberger Augustinerkloster im Besitz einer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in der neben Isidors *De viris illustribus* und kirchenhistorischen Werken Gennadius' und Bedas auch *De casibus* und *De claris mulieribus* überliefert sind. Dass *De casibus* und *De claris mulieribus* gemeinsam überliefert sind, ist dabei kein Einzelfall.

Gemessen an der breiten lateinischsprachigen Rezeption des Werkes in Deutschland gelingt der Sprung in die Volkssprache hingegen vergleichsweise spät.³⁶ Hieronymus Zieglers Übersetzung, die 1545 in der Offizin Heinrich Steiners in den Druck geht, steht jedoch nicht isoliert da, sondern ist in Zusammenhang zu sehen mit der umfangreichen Neuedition, die ein Jahr zuvor auf den Markt kam und ebenfalls von Ziegler besorgt wurde. Aus diesem Grund soll, bevor auf die Übersetzung zu sprechen zu kommen ist, zunächst die Edition in den Vordergrund gerückt werden.

Edition wie auch Übersetzung sind in einem Umfeld zu situieren, in dem es zu einer zweiten Welle der Aneignung antiken und humanistischen Schrifttums kam, die bisher in ihrer umfänglichen Bedeutung nicht ausreichend gewürdigt wurde. So wurden im Augsburg der 1530er- und 1540er-Jahre bestehende Übersetzungen neu aufgelegt (Steinhöwels Übertragung von Boccaccios *Clarae mulieres*) oder durch publikumswirksamere ersetzt (so Stephan Vigilius' (Wackers) Übertragung von Petrarcas *De remediis utriusque fortunae*³⁷) sowie Übersetzungsdesiderata behoben (neben zahlreichen antiken Schriften etwa auch

scher Bildung in Deutschland, meinen textkritischen Untersuchungen zufolge könnte sie als Vorlage für die Strassburger *editio princeps* gedient haben, findet jedoch keine Aufnahme in den Katalog DALLAPIAZZAS.

35 DALLAPIAZZA: Boccaccio-Handschriften (1988), Nr. 76.

36 Das Werk wurde bereits 1474 ins Französische übertragen, 1494 ins Englische und 1495 ins Spanische. Allein die italienische Übersetzung datiert auf dasselbe Jahr wie die Ziegler-Übertragung.

37 Vgl. WORSTBROCK (2006).

Petrarcas *De rebus memorandis* ebenfalls durch Stephan Wacker³⁸ und Ps.-Boccaccios *Gantz Römisch histori* durch Christoph Bruno). Diese umfangreichen Projekte verdanken sich der engen Zusammenarbeit von ambitionierten Druckern, bildungsaffinen Unterstützern aus dem Stadtbürgertum und kooperierenden Humanistenzirkeln, stabilen Netzwerken, die sich über einen längeren Zeitraum um die Erschließung antiker und humanistischer Literatur verdient gemacht haben.

Einer dieser Akteure ist der Dramatiker, Herausgeber und Übersetzer Hieronymus Ziegler, dem bislang allerdings fast ausschließlich wegen seiner Verdienste um das frühneuzeitliche Schultheater Aufmerksamkeit zuteil wurde.³⁹ Wohl 1514 in der freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber geboren⁴⁰, wurde Ziegler, damals selbst noch Student an der Universität zu Ingolstadt, zum Präzeptor der beiden Söhne des Grafen Wolfgang zu Castell berufen.⁴¹ 1534 absolvierte er sein Studium mit dem Erwerb des Magistertitels, blieb wohl jedoch noch vier Jahre im Dienst der Familie Castell. 1542 findet Ziegler eine Anstellung als Lateinlehrer am Augsburger Gymnasium zu St. Anna, an dem er sechs Jahre verbringt, bevor er 1548 die Stelle als *poeticae scholae Monaci praefectus*, als Rektor der Münchner Poetenschule in der Nachfolge Christoph Brunos, antritt. 1553 endlich erreicht Ziegler ein Ruf auf den Lehrstuhl für Poetik an der Ingolstädter Universität, den er bis zu seinem Tod innehaben wird.

Zieglers Augsburger Zeit war eine Phase reger Editions- und Übersetzungstätigkeit: Zu nennen sind neben der Edition der *Casus virorum* Ausgaben von Aurelius Victors *De viris illustribus*, der damals als Werk des Plinius galt, und eines *Dialogus de fato et fortuna*. Ferner erschienen allein im Jahr 1545 drei Übersetzungen Zieglers, neben *De casibus* ein Werk Lukians (*Philopseudes*) und ein Ehebüchlein Plutarchs, im Jahr

38 Zu dieser Übersetzung vgl. KNAPE (2006).

39 Vgl. zu Hieronymus Ziegler als Dramatiker MICHAEL (1984), insbesondere S. 218–224.

40 Biographische Informationen liefert BOLTE (1900). Sowohl im Hinblick auf die biographischen Daten als auch das Werkverzeichnis muss dieser Artikel jedoch einer grundlegenden Revision unterzogen werden, die neben einem vollständigen Werkverzeichnis die divergenten Befunde zu den Lebensdaten bei KÖBERLIN (1931), S. 322 f., LEVINGER (1930/31), S. 35 sowie SPERL (1993), insbesondere S. 94–97, prüfend miteinbezieht.

41 Diese Lebensstation blieb – soweit zu sehen ist – bisher unberücksichtigt; vgl. dazu SPERL (1993), S. 94 ff.

darauf kommt die Übersetzung eines medizinischen Werkes Antonio Gazios hinzu.⁴²

Es ist davon auszugehen, dass Ziegler für seine teils aufwendigen Editionen mit der Hilfe eines Gelehrtenzirkels rechnen konnte. Hinweise darauf finden sich etwa in der Vorrede zur Edition von *De casibus*, in der Ziegler im Blick auf die mühsame Editionsarbeit bekennt: *Igitur non semel doctos viros, et meos familiares in consilium vocavi: et praecipue in historijs multis restituendis, usus sum patrono meo, et domino Leonardo Beckh.*⁴³ Zu diesem Kreis ist in Zieglers Augsburger Zeit neben dem Kollegium von St. Anna, darunter Sixt Birck und Andreas Diether, wohl auch der Augsburger Ratsschreiber Georg Fröhlich, der *Celestina*-Übersetzer Christoph Wirsung und der Ingolstädter Theologe Erasmus Wolf zu zählen.⁴⁴

Dass Ziegler ostentativ auch den Widmungsempfänger Leonhard Beck (von Beckenstein) erwähnt, ist nicht allein als Höflichkeitsgestus zu werten: Beck kann mit guten Gründen als typischer Vertreter der humanistischen Gelehrtenwelt des 16. Jahrhunderts betrachtet werden, doch interessierte sich die Forschung – von Rechtshändeln um einen von ihm errichteten Prachtbau abgesehen – bislang kaum für ihn.⁴⁵ So entsteht bei näherem Hinsehen das Bild eines gelehrten Patriziers, der als Mäzen und Förderer humanistischer Editionen und Übersetzungen für eine Weile ein nicht unbedeutender Akteur des oberdeutschen Humanismus war.⁴⁶ 1537 durch eine Erbschaft zu einem erheblichen Ver-

42 Auch nach seiner Augsburger Zeit war Ziegler als Herausgeber und Übersetzer tätig, nun aber im Auftrag des Münchner Hofes. So edierte er in herzoglichem Auftrag die *Annales ducum boiariae* Aventins und übersetzte die *Octo Quaestiones* des Trithemius. Vgl. dazu auch KIPF/PRECHTL (2014).

43 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), iij^v.

44 Alle genannten Personen bis auf Wirsung beehren Ziegler mit einem Geleitgedicht, Wirsung hingegen übersetzt auf die Bitte Zieglers hin die Boccaccio-Biographie Girolamo Squarciafico aus dem Italienischen ins Deutsche. Für München wurde die Partizipation Zieglers an einem Humanistenzirkel bereits nahegelegt, dort versammelte der Patrizier Bartholomäus Schrenck neben Ziegler u. a. Martinus Balticus, Marcus Tadius Alpinus und Simon Schaidenreisser (vgl. SCHMID (1989), S. 268).

45 Einen adäquaten Überblick über Becks Biographie auf Grundlage der verfügbaren Quellen bietet zuerst JENNY (1995), S. 717, Anm. 1. Becks Wirken als Mäzen thematisiert in anderem Zusammenhang BONORAND (1993), zu Leonhard Beck: S. 116–118.

46 JENNY, der von Beck ein überwiegend negatives Bild zeichnet, sieht sich vor der Entscheidung, „wie weit er [Beck] bloß ein naiver, gutmeinender Nachahmer war, der auf zu großem Fuße lebte, oder als ein vom Kaiser ohne Verdienste gedelter und zum

mögen gekommen, begann er in den folgenden Jahren mit Leidenschaft und ohne Kosten zu scheuen eine gewaltige Privatbibliothek aufzukaufen. In einer handschriftlichen Notiz vergleicht der St. Galler Leinwandkaufmann Johannes Rütiner die Bibliothek Becks mit der des Schweizer Humanisten Vadian und bemerkt bewundernd, dass Beck, der Griechisch, Hebräisch und Chaldäisch beherrsche, nur drei oder vier Bücher Vadians nicht habe, insgesamt jedoch weit als 1000 Titel mehr besitze.⁴⁷ Man kann daraus schließen, dass Beck bereits Anfang der 40er-Jahre über eine beachtliche Privatbibliothek verfügt haben muss. Die Sammelleidenschaft Becks ist dabei nicht bloßer Standesdünkel, er las die Bücher, die er kaufte, er arbeitete mit ihnen. So geht aus einem Briefwechsel mit Vadian hervor, dass Beck unter anderem an historischen Werken über die Geschichte Neapels sowie der Türken schrieb.⁴⁸ Zum Profil des unermüdlichen Büchersammlers passt auch, dass er in enger Verbindung zu Conrad Gesners ambitionierter *Bibliotheca universalis* stand, die Gesner Beck dedizierte und wohl von diesem finanziell gefördert wurde. Besonders intensiv war Beck um den Aufbau einer historischen Bibliothek bemüht. Es existiert ein Katalog seiner historischen Bibliothek, die 1542 vom bereits genannten Johan-

Rat ernannter Emporkömmling zu gelten hat, der, in blindem Ehrgeiz über seine finanziellen und geistigen Grenzen hinausstrebt, zu Fall kam und hernach, als Spekulant und Hochstapler abgestempelt, der Vergessenheit preisgegeben wurde“ (Amerbachkorrespondenz, S. 717). Ich möchte mich an Spekulationen solcherart nicht beteiligen, mein Fokus liegt ausschließlich auf der Rolle Becks als Förderer und Mäzenat humanistischer Editionen und Übersetzungen. Ich stimme dabei mit BONORAND überein, der feststellt: „Offenbar war Beck als Gelehrter wie auch als Mäzen geschätzt“ (BONORAND (1993), S. 118).

- 47 *Leonardus Beck omnium linguarum peritissimus novit grece hebraice Syrice Caldaice etc Vadiani Bibliothecam illustravit nisi 3 aut 4 libros habet quam ille ferme 2 M gl expendit in librorum sumptum propriam et augustam in eorum vsum domum habet Augustae* (RÜTINER: *Diarium* (1996), Bd. II.1, Nr. 215).
- 48 Vgl. zu den literarischen Aktivitäten Becks folgende Bemerkungen in der Korrespondenz mit Vadian: *Ich hab ain werckh under handen de rebus Neapolitanis, so ich neben vilfelltigen meinen schweren geschäften inn kürtz zu volenden unnd kay. Mt. als ainem künig zu Sicilien unnd Neapels zuzuschreiben willens* (ARBENZ, WARTMANN (Hg.): *Vadianische Briefsammlung* (1905), Nr.1143); *E.E. haben under andern meinen zugestellten büechern zwai geschribne von türkisch glauben und geschichten. Derselben bin ich jetzunder bedörffig, dieweil ich ain wenig mer dann vor zu ruw komen unnd meine türkischen historien zu übersehen, pessern unnd endlich zu beschlüessen vorhab* (ARBENZ, WARTMANN (Hg.): *Vadianische Briefsammlung* (1908), Nr. 1409).

nes Rütiner im Auftrag Vadians erstellt wurde.⁴⁹ Daraus geht das Interesse Becks an biographischer Literatur hervor: Den biographischen Werken ist eine eigene Rubrik gewidmet, es finden sich die antiken Klassiker (Tacitus' *De vita Iuli Agricolae*, Plutarchs *Vitae parallelae*, Cornelius Nepos' *De vita M. Catonis et Pomponius Atticus*), aber auch jüngere Werke wie *De vita et gestis Scanderbegi* des Marinus Bareltius. Ebenso im Besitz Becks befinden sich im Übrigen die einschlägigen Frauenbücher Plutarchs, Boccaccios und Giacomo Philippo Forestis. Angesichts des im Besitz Becks befindlichen Kanons an biographischer Literatur ist das Fehlen von *De casibus* umso auffälliger. Es erscheint zumindest nicht unwahrscheinlich, dass dieser Makel durch Ziegler, der in der Zeit der Erstellung des Katalogs bereits mit der Arbeit an der Edition begonnen haben muss⁵⁰, behoben werden sollte.

Nun begründet die Abwesenheit von *De casibus* in der Bibliothek Becks jedoch noch nicht die Förderung einer neuen Ausgabe, war das Werk doch bereits zweimal – ein erstes Mal 1474/75 in Straßburg, ein zweites 1515 in Paris – in den Druck gegangen. Weshalb also das Bemühen um eine komplette Neuedition?

Eine Antwort auf diese Frage gibt der Herausgeber Hieronymus Ziegler in seiner *epistola ad lectorem*. Dort bemerkt er, dass er fast zwei Jahre verwendet habe (*biennium fere consumpserim*⁵¹), um den Text seiner Vorlage von den unzähligen Fehlern zu säubern. Nachdem Ziegler einige dieser Fehler aufführt, kommt er zu dem Schluss, man müsse wohl annehmen, dass der Schriftsetzer oder Drucker entweder nicht lesen konnte, oder den Text einfach nicht verstand (*aut non potuisse legere, aut non plene intellexisse*⁵²). Als Vorlage diente Ziegler die an vielen Stellen geradezu unleserliche Straßburger Erstausgabe.⁵³ Die geringe Qua-

49 Vgl. den Hinweis bei RÜTINER: *Diarium* (1996), Bd. III, S. 31 f. Die Bücherliste ist in Ms. 20 der Vadianischen Sammlung unter dem Titel *Catalogus librorum Leonardi Beckhusii pro historia* auf f. 201^r–210^r überliefert. Herzlicher Dank geht an Herrn Dr. Rudolf Gamper von der Kantonsbibliothek Vadiana, der mir freundlicherweise ein Digitalisat zur Verfügung stellen konnte.

50 Rütiner erstellt den Katalog im Herbst 1542, Ziegler gibt Auskunft, dass er 2 Jahre für die 1544 erschienene Edition gebraucht habe.

51 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), iij^v.

52 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), iij^v.

53 Dass es sich bei der Vorlage Zieglers um die Straßburger Ausgabe von 1474 handelt und diese wiederum in der Tradition einer klar eingrenzba- ren Handschriftengruppe

lität der *editio princeps* ließ so eine Neuedition gerechtfertigt, ja notwendig erscheinen.⁵⁴ Die Pariser Ausgabe hingegen schien Ziegler hingegen nicht bekannt gewesen zu sein.

Die *Epistola ad lectorem* lässt Zieglers Hochschätzung für Boccaccio als Historiker⁵⁵ und Kompilator erkennen, der souverän mit den auctoritates umzugehen weiß: *Consilium eius fuit, non omnium, sed multorum virorum casus describere. Quos quidem non ex paucis, imo innumerabilis historiarum scriptoribus collegit.*⁵⁶ Als das beherrschende Thema des Werkes sieht Ziegler die *Fortunæ importunitatem*, aber auch die *conditio humana*, die man nirgends *magis utile, iocundumque* erkennen könne,

(Cl, L⁴, Le, O¹, O², Sa, Su¹, Up¹, Vz) steht, wird eine textgeschichtliche Untersuchung zeigen, die ich andernorts vorlegen werde. Da aus der *epistola ad lectorem* eindeutig hervorgeht, dass es sich bei Zieglers Vorlage um einen Druck gehandelt hat, ist die Vorlagenfrage eindeutig, weil nur der Straßburger Druck, nicht aber der Pariser Druck zur B-Gruppe zuzuordnen ist. Die Vermutung Zieglers in der *epistola ad lectorem*, die Verderbtheit des Textes erkläre sich *ex inscitia compositoris aut impressoris*, findet sich jedoch nicht bestätigt, weil zahlreiche Fehler bereits in den in Frage kommenden Handschriften nachzuweisen sind. Als Kandidat, als Vorlage für die Straßburger *editio princeps* gedient zu haben, kommt vor allem Up¹, eine Handschrift aus dem Besitz Thomas Aucuparius', in Frage (vgl. Anm. 33). Grund zu dieser Annahme gibt unter anderem eine Auffälligkeit im Textbestand: Während das Kapitel *Concursus infelicium* im ersten Buch für gewöhnlich das Jocaste-Kapitel präludiert, steht es in Up¹, der *editio princeps* und der Ziegler-Ausgabe am Schluss des ersten Buches. Datierungsschwierigkeiten im Falle von Up¹ lassen die Vorlagenfrage jedoch zumindest nicht endgültig beantworten. Ich danke Frau Anna Fredriksson von der Universitätsbibliothek Uppsala für diese Informationen.

54 Ziegler war im Übrigen nicht der erste, der sich als Herausgeber um eine verbesserte Edition bemühte: Bereits 1535 unternahm der Heilbronner Theologe Menrad Molther den Versuch einer Neuedition, jedoch nicht von der Straßburger *editio princeps* ausgehend, wie textkritisch gezeigt werden kann. Überliefert sind lediglich die Dedikationsepistel, die sich auch bei HORTIS abgedruckt findet, sowie Scholien mit Quellenverweisen (*annotatiunculæ seu historiarum concordantiæ*) (UB Basel, Cod. O, III, 1). In der Widmungsepistel bemerkt Molther: *Quos libros cum non paucis laboribus a mendis quibus uberrime scatebant emendassem, et pristino restituissem nitore, atque historiarum ut vocant concordantiis, quas ante triennium fere cum Heidelbergæ bonas litteras profiterer scripsi* (HORTIS (1879), S. 154). Seine Scholien haben jedoch nicht dieselbe Qualität wie diejenigen Zieglers, wie ich anhand eines Digitalisats feststellen konnte: Molther ist oftmals, jedoch mit wechselndem Erfolg bemüht, die Quellen Boccaccios exakt zu bestimmen (vgl. das häufige *Hoc caput sumtum ex...*). Gelegentlich finden sich jedoch immerhin auch Verweise auf Historiographen des 15. Jahrhunderts, am häufigsten auf Raphael Volaterranus, aber auch den Papst-Biographen Platina oder den Sponheimer Abt Johannes Trithemius.

55 Bereits im Titel bezeichnet Ziegler Boccaccio als *historicus clarissimus*.

56 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), iii^v.

wie Ziegler betont, als in Boccaccios Werk.⁵⁷ Den moraldidaktischen Wert des Werkes sieht Ziegler allerdings begründungsbedürftig, sind doch ein Großteil der Biographien Boccaccios aus vorchristlicher Zeit. Dem möglichen Argument, Heiden sei keine moralische Vorbildfunktion zuzusprechen, hält Ziegler in der Widmungsvorrede entgegen:

*Atque utinam plerique Christianorum Ethnicas præceptiones memoria tenerent, et tandem moribus exprimerent. E sacris quidem literis Christum, et religionem petendam esse, non ignoramus, externos vero et civiles mores, normam viuendi Reip. administrationem ex veterum scriptis sumi posse, nemo inficias ibit.*⁵⁸

Ziegler knüpft, indem er sich teils wortwörtlich an der Vorrede Johannes Lonicerus' zu dessen Isokrates-Übersetzung orientiert, offensichtlich an den Diskurs über Legitimität und Autorität heidnischen Schrifttums in christlicher Zeit an.

Wie schon seiner Edition von Aurelius Victors *Liber de viris illustribus* gibt Ziegler der *De casibus*-Ausgabe zahlreiche, ausführliche Scholien bei. Die Quellenverweise Zieglers versuchen weniger, die von Boccaccio benutzte Literatur auszuweisen, sondern vielmehr die historiographische Episteme seiner eigenen Zeit abzubilden. Die Quellenkenntnis Zieglers ist bemerkenswert: Wenn er etwa in den Scholien zum Kapitel über die Bedeutung und Funktion von Träumen (*Pauca de somniis*, Buch II, Kapitel 18) weitere Literatur zur *ratio insomniorum* anführt, verweist er nicht nur auf Aristoteles und die Paraphrasen des Themistius, auf Macrobius, Cicero und Plutarch, sondern auch auf den venezianischen Gelehrten Caelius Rhodiginus, Juan Luis Vives, Melanchthon, den deutschen Physiker Johannes Bernhardt (Velcurius), auf die *fatti e detti memorabili* Baptistas Fulgosius sowie Giovanni Pico della Mirandola.⁵⁹ Auch die übrigen großen lateinischen Werke Boccaccios (*De claris mulieribus*, *De genealogie deorum gentilium*, *De montibus*) finden sich häufig ausgeführt. Zumal die Kommentare zu den letzten beiden Kapiteln zeugen von einer breiten Bildung, belegen aber auch den Zugang Zieglers zu einer gut ausgestatteten Bibliothek: Ziegler verweist dort unter anderem auf Johannes Cuspinian, Albert Krantz, Michael Ritius und

57 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), iii^v.

58 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), ij^v.

59 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), S. 55.

Johannes Nauclerus, des weiteren finden sich Hinweise auf Paulus Aemilius, Petrus Crinitus, Platina, Donatius Bossius und Trithemius. Es ist neben der behutsamen Textbesserung insbesondere der ausführliche Scholienapparat Zieglers, der Attilio HORTIS, den großen Boccaccio-Forscher des ausgehenden 19. Jahrhunderts, festhalten lässt: „Questa edizione è l'ultima che si pubblicasse ed è certamente la migliore di tutte“.⁶⁰

III

Bereits ein Jahr darauf erscheint Zieglers Übersetzung der *Casus virorum* in der Offizin Heinrich Steiners. Dass Zieglers Boccaccio-Übersetzung bei Steiner in den Druck geht, verwundert nicht, konzentrierte dieser sich doch in besonderer Weise auf antike und humanistische Übersetzungsliteratur und ist daher zu den zentralen Figuren des Augsburger Humanismus zu zählen.⁶¹ Er druckte neben deutschsprachigen Bestsellern (Fortunatus, Melusine, Magelone) und antikem Schrifttum (so etwa die überaus erfolgreiche Übersetzung von Ciceros *De officiis*, aber auch Übertragungen Thucydides' und Demosthenes') auch Übersetzungen Petrarca und Boccaccios.⁶² Zu nennen sind etwa die Petrarca-Übersetzungen Stephan Vigilius Wackers von *De remediis* und *De rebus memorandis*, aber auch die Neuauflage von Steinhöwels *Clarae mulieres*-Übertragung; eine neue, aufwendige *Dekameron*-Ausgabe war geplant, wurde jedoch nie realisiert. Im Gegensatz zur lateinischen Edition, der keine Illustrationen beigegeben sind, ist die Übersetzung reich ausgestattet mit Holzschnitten des Petrarcameisters, Leonhard Schäuflers und anderer namhafter Künstler, die jedoch aus älteren Steiner-Drucken übernommen wurden, und erscheint unter dem Titel *Furnemmste Historien vnd exempel von widerwertigem Glück, mercklichem vnd erschröcklichem unfahl, erbärmlichen verderben vnnnd sterben, groß mächtiger Kayser Künig, fürsten vnnnd anderer namhafftiger Herrn*.

60 HORTIS (1879), S. 769.

61 Vgl. zum Drucker Heinrich Steiner: BELLOT (1982), S. 6–16.

62 Diese programmatische Ausrichtung konnte in Augsburg als Alleinstellungsmerkmal gelten und verlieh der Offizin Steiners auch über die Stadtgrenzen hinaus Bedeutung. Zu Recht hält Worstbrock fest, dass Heinrich Steiner „um den Druck deutscher Übersetzungen antiker und humanistischer Autoren verdient ist wie kein anderer zu seiner Zeit“ (Worstbrock (2006), S. 40).

Warum er der Edition auch eine Übersetzung folgen lässt, begründet Ziegler in seiner erneut Leonhard Beck gewidmeten Vorrede mit dem Wunsch, das Werk auch einem lateinunkundigen Publikum zugänglich machen zu wollen: *Dieweil dann nit yederman des Lateins erfahren / ist nit vnbillich ob schon ich solches in Teütsch zů tranßferieren mich understanden / allein darumb damit es auch den vngelernten bekandt werde.*⁶³ In der Folge wirft Ziegler die Frage nach der grundsätzlichen Legitimität volkssprachlicher Übersetzungen auf, denn auch er ist sich der Inferiorität des Deutschen gegenüber dem Lateinischen als Normsprache bewusst:

[M]ir ist wol bewist das die arbayt / so man auff die translation auß dem Latein in das Teütsch legt / selten vnd darzů Nit von yederman gelobt würd / es geschehe dann von denen die bayder Sprachen gründlich vnd wol erfahren seynd / vnnd wissen / vrsach das alle Bücher in Latein beschriben / vil höher / künstlicher vnd vollkommenlicher / bey den gelerten so man die bleyben laßt / geacht werden / weder so man sy in andere sprachen verdolmetschet. Dann es begibt sich / das solche translation in das Teütsch offtermals mangelhaftig ist / vnd der materi ein abgang macht. Vnd ob schon das gar nit gschicht / so hat yhe das Latein / in allen dingen zů Beschreyben mer kunst / holdtsäligkeit / vnd eigenschafft der wörter /dann unsere Teutsche sprach / wölche von art / vnnd von andern Nationen allzeit Barbarisch genennt wirt.⁶⁴

Nach dieser pointierten „Reflexion des Problems der sprachlichen und stilistischen Äquivalenz von Ausgangstext und Zieltext“⁶⁵, der Ziegler noch eine Einschätzung der gegenwärtigen Situation der Volkssprache folgen lässt⁶⁶, positioniert er sich im Blick auf seine eigene Übersetzungspraxis, indem er an die übersetzungstheoretischen Diskurse des 15. Jahrhunderts anknüpft: Pragmatisch formuliert er, er habe sich dafür entschieden, *von sententz in sententz zů Transferieren*, da die Übersetzung *sonst kain ansehen / oder lieblichkait haben wurde.*⁶⁷

Was Ziegler im Zuge dieser Ausführungen jedoch verschweigt, sind die zahlreichen, oftmals ausführlichen Interpolationen, die er in den

63 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), iij^r.

64 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), ij^r.

65 WORSTBROCK (1999), S. 130.

66 *Doch sehen wir das täglich nichts dest minder die Teütsche sprach / so hoch zůnimpt vnd steygt / das sy ja auch leichtlich artuculiert /reguliert / vnnd inn ain gewisse kunst gar nahen (wie man leichtlich in den Cantzleyen abnemen kan) gezogen werden möcht* (BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), ij^r).

67 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), *Historien*, ij^r.

übersetzten Text inseriert.⁶⁸ Er bedient sich dabei der Scholien seiner Edition oder aber der Texte, auf die er in diesen verweist, indem er sie übersetzt und umstandslos in seine Übersetzung einfügt. Ein anschauliches Beispiel bietet dafür das Kapitel von Sardanapal, dem letzten Assyrrerkönig, der seit Aristoteles als Negativbeispiel eines hedonistischen Lebensstils gilt. Boccaccio zitiert dort die Grabinschrift des Königs aus Ciceros *Tusculanen*:

*Haec habeo quæ edi, quæque exaturata libido
Hausit, at illa manent multa, et præclara relicta.*⁶⁹

Ziegler übersetzt nun nicht die ihm vorliegende Stelle, sondern bearbeitet die um einiges längere Version aus Strabos *Geographia* in der Übersetzung Guarino Veroneses, die er in den Anmerkungen seiner Edition vollständig zitiert⁷⁰ und nun leicht abgewandelt in deutsche Knittelverse überträgt:

*Sardanapalus wolgethon/
Des Anacydaraxis son.
Der letzte König Assyrie/
Zur erden ward bestettet hie.
Zwo gwaltig stett auff ainen tag/
Erbawet ich / on yemands klag.
Anchialen / vnd auch Tarsum/
Bald keret sich mein glück herumb.
Drumb iß / vnd trinck / hab gûten mût
Was deynem leyb auff erd wol thût.
Vnd weyl du waißt / das sterben müst/
Erfüll dich vor nach allem lust.
Dann nach dem leben nichts mer ist/
Kain frewd noch lust / des bist vergwist.
Also ain aschen / staub vnd kot/
Lig ich yetzund in thodes not.
Der ich zûvor het was ich wolt/
An gwalt / Adel / reichtumb vnd golt.*

68 Ich möchte mich im Folgenden auf diesen zentralen Aspekt der Ziegler'schen Übersetzungspraxis konzentrieren.

69 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), S. 46.

70 *Sardanapali monumentum est in Anchiale civitate Ciliciae, et lapidea statua. Ibi Epitaphium Assyrii litteris inscriptum huiusmodi: Sardanapalus Anacydaraxis filius Anchialem, et Tarsum uno die condidit, ede, bibe, lude: et cum te mortalem noris præsentibus exple delitijs animum, post mortem nulla voluptas. Nam ego sum pulvis, qui nuper tanta tenebam, hæc habui quæ edi, quæque exaturata libido hausit, at illa manent multa, et præclara relicta. [...] Strabo lib. 14 cum Bocactio convenit [...]* (BOCCACCIO: *De casibus* (1544), S. 46).

Was ich ye aß / das hab ich ghabt/
 Mein lust / vnd hertz dardurch glabt.
 Noch vbrig ist nach allem rat/
 Vil köstlich ding es ist zuo spat.
 Mein gaist ist hin / der leyb ligt hie/
 Mit schlechtem klaid / in angst vnd müe.⁷¹

Ziegler macht diese Eigenkomposition wie auch die anderen Texteingriffe in keiner Weise explizit: Die Grenze zwischen Text und Paratext der Edition wird auf diese Weise aufgehoben, der Text Boccaccios und die Insertionen Zieglers verschmelzen oftmals ununterscheidbar, die Übersetzung bekommt infolgedessen mitunter den Charakter einer Bearbeitung. Darüber hinaus ist die Tendenz festzustellen, dass Ziegler das Werk auf den Wissensstand seiner Zeit zu bringen sucht. So auch in diesem Beispiel: Denn Strabo war Boccaccio und dem gesamten lateinischen Mittelalter nur dem Namen nach bekannt, erst durch die Veronese-Übersetzung im 15. Jahrhundert fand das geographische Werk Eingang in die Episteme des lateinischen Westens.⁷² Dieser ‚Anachronismus‘ zeigt, dass es Ziegler hier und an anderen Stellen vor allem darum geht, den humanistisch ungebildeten Leser der Übersetzung möglichst umfassend zu informieren, indem er das mit enzyklopädischem Eifer in den Scholien seiner Edition ausgebreitete Wissen auch seiner Übersetzung zum Nutzen gereichen lässt.

Ein aussagekräftiges Beispiel dafür, dass Ziegler versucht, das geringere Bildungsniveau seiner Leserschaft zu kompensieren, lässt sich dem bereits betrachteten Streitgespräch entnehmen: Wenn Messalina hochsubtil auf die *pisciculis*, also auf die Fischlein des Tiberius auf Capri anspielt, sieht sich Ziegler in Erklärungsnot. Und so macht er des Kaisers Vorliebe für minderjährige Knaben explizit:

Ich schem mich wiewol ein vnehrliche fraw des ehebruchs halben / öffentlich zů sagen / wie du dich / als ein fůrtreflicher fůrst vnnnd herr / gehalten hast / im wasser bad / da die jungenn kneblein (die du in solch ein handel deine fischle nennest) weil du hin vnd her schwammest / auff vnd neben dir lagen / vnd an dir saugen müsten.⁷³

Indem er die Allusion konkretisiert, nimmt Ziegler ihr freilich die rhetorische Schärfe, die sie bei Boccaccio auszeichnete: Denn bei Boccaccio

71 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), f. 46^r.

72 Vgl. dazu ENGELS (1999), bes. 383–398.

73 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), f. 170^v.

ist es gerade die Pietät vor dem Unsagbaren, die das Ungesagte umso monströser erscheinen lässt.

Mithin ist zu beobachten, dass Zieglers Übersetzungspraxis oftmals kaum Rücksicht auf die argumentativen und narrativen Textlogiken und Strukturen des Ausgangstexts nimmt. So bekennt Messalina an einer Stelle ihrer großen, rhetorisch minutiös durchkomponierten Verteidigungsrede ihre Sündhaftigkeit und gesteht ihre Unvergleichbarkeit mit einigen *clarae mulieres*: *Verum si Africanus Scipio, aut Marcus Cato, obiecissent quae vos obijcitis, vel ego me Sulpitiam Fulvij Flacci coniugem, seu Orgiagontis vxorem, aut antiquiorem illam Lucretiam dixissem, et ego tacuisse debueram: et vos iusta iurgia miscere poteratis.*⁷⁴

Ziegler erweitert diese Stelle nun um ein Beträchtliches, indem er eine lange Passage aus Boccaccios *De claris mulieribus* übernimmt:

Aber so mir Affricanus /Scipio/ oder Marcus Cato / die zwen erbaren männer auff hüben das jr mir jetzund zů spott für werffend/ wolt ich mich villedicht Sulpiciam ein ehewrauen fulvij flacci welche ja auß hundert frauen allein wirdig jrer vnreinigkeit /vnd keuscheit halben/ der Göttin Verticordie zů opffern erfunden / vnnd erwelt ward. Oder aber die haußfrawenn des künigs Ortiagontis Chiomara genant. Welche als die Römer vber die freysamen Gallogrecos zohen/ vnd vberwanden sie krefftiglich / da ward ein grosse menge man / vnnd frauen gefangenn/ vnder denen auch die Königin Chiomara begriffen. Als aber der Hauptman vom Manlio gesetzet / die schöne vnnd plüende jugent der Königin vermerckt/ ward er in vnordenlicher lieb entzündt / so ser das er der Rómischen erbarkait vergaß/ die Königin mit notzwang lieblich erkent. Darumb sie seer beschwerdt/ vnnd im hertzen so groß bekümmert ward/ das sie alle zeyt mer gedacht/ das vbel zů rechen dann sich vonn der gefencknuß züledigen. Da nun das gelt kam/ darmit man sie ledigenn solt/ vnnd der Hauptmann sich zů lang ob dem gelt samet/ ward sie erhitziger/ vnnd der zorn vnder dem keuschen hertzen ernewert/ betrachtet den weg der raach/ vnnd redet die jren an das sie den Hauptmann tödten solten. Das dann von stund an geschach/ da nam sie sein haupt in jr schoß/ vnnd fur hinweg mit glück. Vnnd als sie haim für das angesicht jres mans kommen was/ vnd jm alle schmach jr angelegt erzelet/ warff sie jm den kopf für seine fieß. Da erschrack der König/ vnnd fraget ob sie auch gedächte/ glauben zu halten/ wer ein groß herrlich ding. Ja antwort sie/ aber ich acht das dises noch mer sey/ das nur einer noch lebt/ der mit mir zů schaffen gehabt/ vnnd bey mir gelegen ist. Das bist du allein. Diser der mich bezwungen hat ligt todt/ vnnd das ist sein haupt. Herr sihe an den lohn der schmachhait vnnd entschuldigung weiblicher scham/ vnd rainigkeit des gemüts etc. Oder aber ich

74 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), S. 185: ‚Wenn mir Africanus Scipio oder Marcus Cato vorgeworfen hätten, was ihr mir vorhaltet, oder wenn ich mich zu einer Sulpitia, Gemahlin des Fulvius Flaccius, oder zur Frau des Orgiagontis [Chiomara] oder gar zur Lucretia erklärt hätte, müsste ich schweigen und ihr könntet euch zurecht erregen.‘

wolt mich genent haben Lucreciam die noch (lter ist dann die/ die auch jr
 eer zů entschuldigen sich erstochenn hat/ vnnd wolt mein aygnen namen
 verschwigen haben. Als dann het jr billich gegen mir zürnen mögen/
 vnnd ein billiche vrsach gehabt.⁷⁵

Diese Insertion ist ganz offenkundig in syntaktischer, rhetorischer wie narrativer Hinsicht ein Fremdkörper. Nottdürftig in die vorgegebene Satzstruktur gezwängt, unterbricht sie die Rede Messalinas gewaltsam. Dass Ziegler erst gar nicht an einer Einbettung seines Einschubs in den Zusammenhang der Rede interessiert ist, erscheint offensichtlich: Das Schicksal Chiomaras ist nicht als von Messalina erzählte Binnenhandlung eingebunden, der Duktus ändert sich abrupt, die Figurenstimme Messalinas wird deutlich durch die Stimme eines fremden Erzählers überlagert. Der Übergang ganz am Ende des Einschubs von der direkten Rede der vermeintlichen Metadiegesi zur direkten Rede Messalinas wäre unkenntlich, wäre er nicht durch ein brüskes *et cetera* markiert, das die Unbekümmertheit Zieglers umso deutlicher hervortreten lässt.

Die eben getroffenen Beobachtungen sind nicht als Werturteil zu verstehen, sondern als Hinweis auf Besonderheiten der Übersetzungspraxis, die signifikant erscheinen: Was Ziegler vorrangig interessiert, ist nicht die Bewahrung der poetischen Form, sondern die Vermittlung und Mehrung des historiographischen Informationsgehalts, es geht ihm um die Überbrückung eines kulturellen Hiatus, für die er die poetische Form, zumal die Rahmenhandlung, zu opfern bereit ist. So sind es gerade Boccaccios zahllose danteske Zwischenstücke, in denen der Erzähler die *viri illustres* an sich vorüberziehen lässt, um nur wenig oder gar nichts von ihrem Schicksal zu erzählen, die für den Übersetzer Ziegler eher ein Ärgernis darstellen, weil sie ihm aus historiographischer Sicht insuffizient erscheinen. Er sieht sich aufgefordert, einen Großteil dieser Passagen zu erweitern, indem er die Schicksale der bei Boccaccio oft nur namentlich genannten Klagenden breit ausführt. Indem er deren Biographien gleichsam nachliefert, nimmt Ziegler freilich das fiktionale Spiel Boccaccios, zahlreichen *viri illustres* die Schilderung ihrer Schicksale zu verweigern, partiell zurück. Die Bedeutung und Funktion der unkonventionellen Rahmenfiktion verliert so bei Ziegler eklatant an Bedeutung.

75 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), f. 59^v. Die auf den Ausgangstext referierenden Stellen habe ich der einfacheren Darstellung wegen recto gesetzt.

Besonders deutlich wird dies am *iurgium* zwischen Tiberius, Caligula und Messalina. Dort stellt Ziegler dem übersetzten Text eine umfangliche Orientierungshilfe voran:

Diser Tiberius hatt nach absterben Augusti das Keyserthumb uberkommen / vnd besessen / Der ist von natur grewlich / wild / vnd blütdurstig gewesen / ein sonnder frewd gehabt zur marter / vnnd peyn der menschen / sonst seyns gemüts halben verzagt / vnd forchtsam / also das er auß forcht nicht frölich hatt dörfen Gasterey halten / Derhalben bald inn argwohn gefallen / vnnd vil leut vnschuldig vmbbracht. Gaius Caligula nicht minder aller bösen begird ganz ergeben / ein freund der verräterey / vnnd schmach / inn ernstlichen sachen forchtsam / eergeitzig / zü regiren / vnnd des gwalts begirig / ein verschwender seyns güts / der all sein vermügen mit rauberey / vnnd schalckheit erlangt / vnnd vberkommen hatt / aller tugent vnd erbarkait ein todfeynd / doch inn künsten gelert / vnd erfahren / dann er von jugent auff darinn mit fleiß vnderwisen ward. Diser hatt das Keyserthumb nit gar vier Jar besessen / ward zületzt im neun vnd zweintzigsten Jar seines alters erschlagen. Valeria Messalina / ein tochter Barbatii Messale / ward von jr vberaus schönen gestalt / also jung / dem Keyser Claudio / der gar alt was / vermählet. Dise wie man sagt / ist also gayl / vnnd zur Büberey so gar geneigt gewesen / das sie sich des nit ersetzigen hatt lassen / Welche zületzt / vmb jhr Eebruch / vnnd Hürerey vom Claudio getödt ward.⁷⁶

Für diesen Einschub macht Ziegler sich einmal mehr seine Edition zunutze, indem er die Scholien zu den Kaisern und Messalina übersetzt und in seine Übersetzung inseriert. So wird etwa aus der Anmerkung: *G. Caligula nequitia summus, libidinis omnis mancipium, amicus delationis, et calumniæ*⁷⁷ die Erläuterung: *Gaius Caligula nicht minder aller bösen begird ganz ergeben / ein freund der verräterey [...]. Prima vista* erscheint es also so, als wolle Ziegler in gewohnter Weise die in der Edition bereitgestellten Erläuterungen auch dem Leser der Übersetzung verfügbar machen. Auffällig ist jedoch, dass der Mehrwert überaus gering ist: Denn dass Tiberius *von natur grewlich / wild / vnd blütdurstig gewesen* war, Caligula *all sein vermügen mit rauberey / vnnd schalckheit erlangt* hat und Messalina eine Nymphomanin und notorische Ehebrecherin war, dies alles erfährt man ohnehin im Laufe des Kapitels. Indem Ziegler von vornherein die Verkommenheit der Streitenden herausstellt, unterläuft er stattdessen die argumentative Struktur des Kapitels konsequent, die ja ihren Effekt wesentlich daraus zieht, die Sünden und Verbrechen erst allmählich ans Licht zu bringen. So nimmt Ziegler die fortschreitende

76 BOCCACCIO: *Furnemmste Historien* (1545), f. 168^r.

77 BOCCACCIO: *De casibus* (1544), S. 188.

Desavouierung der zu Beginn höhnisch tönenden und am Ende wortlos als Verlierer davonschleichenden Kaiser, die sich in der großen Rede Messalinas vollzieht, vorweg und entzieht damit der Rede selbst einen guten Teil ihrer Schärfe. Das allein durch den fiktiven Kommunikationsakt gewonnene Figurenprofil, das sich bei Boccaccio erst allmählich herausbildet, wird dem Text von Ziegler gleich zu Beginn gewaltsam ‚übergestülpt‘. Ziegler proklamiert dies *qua* Autorität des Quellenkundigen und betritt damit eine Ebene, die Boccaccio in diesem Kapitel gerade zum Verschwinden bringen möchte. Im Gegensatz zu Boccaccio hält Ziegler gleich zu Beginn die sogenannte ‚historische Wahrheit‘ bereit, die im Laufe des Disputs erst langsam hervortritt und darüber hinaus von der Eloquenz der Figuren beeinflusst ist. Die Macht der Rhetorik, die es Messalina gestattet, jede Schamlosigkeit der Kaiser unerbittlich ans Licht zu bringen, um im gleichen Zuge die eigene Schuld zu relativieren, wird dadurch zumindest beschnitten. Das selbständige Urteil also, das Boccaccio trotz der moraldidaktischen Tendenzen seinem Leser immer wieder abverlangt, wird dem Leser der Übersetzung durch verlässliche Orientierung gleich zu Beginn erleichtert.

So sehr also der Herausgeber Ziegler philologisch um die Herstellung des ursprünglichen Textes bemüht war, so wenig orientierte sich der Übersetzer Ziegler an der humanistischen Übersetzungsmaxime, die eine Bewahrung der Werkgestalt des Ausgangstexts einforderte. Ihm ging es – wie zu zeigen versucht wurde – in seiner Übersetzung vielmehr darum, von Boccaccio vorausgesetztes Wissen dem zeitgenössischen Leser verfügbar zu machen und darüber hinaus das Werk auf die Höhe des historiographischen Wissens seiner Zeit zu bringen. Boccaccios geschickt inszeniertes metadiegetisches Arrangement, das sich durch das Spiel mit unterschiedlichen literarischen Traditionen und alternativen Formen der Geschichtsschreibung auszeichnet, verliert bei Ziegler an Bedeutung. Er tritt, wo immer es sein übersetzungspraktischer Primat der gleichsam schnörkellosen Wissensvermittlung erfordert, nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Bearbeiter in Erscheinung.

Um die Wirkung der Ziegler-Übersetzung ermessen zu können, werden weitere Studien nötig sein. Bekannt, doch weitgehend unerforscht ist

bisher lediglich die Rezeption durch den Meistergesang, insbesondere durch Hans Sachs.⁷⁸ Dieser stürzte sich rasch und „mit erstaunlicher Intensität“⁷⁹ auf die Ziegler-Übersetzung: So entstehen die ersten Bearbeitungen Sachs' bereits keine drei Monate nach Drucklegung der Übertragung, ein Indiz dafür, dass Sachs die Ziegler-Übersetzung unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung für seine Bibliothek erworben haben muss. In der Folge entstehen zahlreiche Spruchgedichte, Dramen und Meisterlieder Sachs' auf Grundlage der *Furnemmsten Historien*: So zählt das Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder (RSM) nicht weniger als 31 Meisterlieder, größtenteils unediert, die auf die Übersetzung rekurrieren. Obgleich systematische Vorarbeiten bereits existieren⁸⁰, wird also erst eine Studie, die auch die Editionsarbeit auf sich nimmt, über die *De casibus*-Rezeption bei Sachs befinden können.

Inwieweit die Ziegler-Übersetzung über den Meistersang hinaus gewirkt hat, wird gleichfalls noch zu untersuchen sein. Es lassen sich zumindest Spuren feststellen: So zitiert Aegidius Albertinus für sein biographisches Werk *Der Teutschen recreation oder Lusthauß* die oben zitierte Epitaph-Inschrift Sardanapals in den Worten Hieronymus Zieglers.⁸¹ Insgesamt jedoch wird man die Wirkung der Ziegler-Übersetzung wohl nicht überschätzen dürfen, wohl auch, weil der Kreis der *vngelerten* Interessenten, die Ziegler mit seiner bearbeitenden Übertragung dieses eigenwilligen Werkes erreichen wollte, nicht zu groß gewesen sein wird. Wer hingegen für wissenschaftliche Zwecke Boccaccios Werk heranzog, hielt sich freilich auch weiterhin an den lateinischen Text, der durch das Verdienst Hieronymus Zieglers nunmehr mustergültig ediert vorlag.

78 Zu nennen sind auch Johannes Spreng und Daniel Holzmann, diese doch in weit geringerem Ausmaß als Sachs.

79 KNAPE: Boccaccio bei Hans Sachs (1995), S. 58.

80 Vgl. DALLAPIAZZA: *Hans Sachs und Boccaccio* (2012).

81 Aegidius ALBERTINUS: *Der Teutschen recreation oder Lusthauß*. [...] Durch Aegidium Albertinum colligirt und zusammen getragen. Augsburg: Kruger 1612, S. 159.

Bibliographie

Primärquellen

- ALBERTINUS, Aegidius: *Der Teutschen recreation oder Lusthauß*. [...] Durch Aegidium Albertinum colligirt und zusammen getragen. Augsburg: Kruger 1612.
- BOCCACCIO, Giovanni: *De casibus virorum illustrium*. Hg. von Hieronymus Ziegler. Augsburg: Philip Uhart 1544.
- BOCCACCIO, Giovanni: *De casibus virorum illustrium*. Hg. von Pier Giorgio Ricci und Vittorio Zaccaria. In: Vittore Branca (Hg.): *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Bd. IX. Milano 1983.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Furnemmste Historien vnd exempel von widerwertigem Gluck, mercklichem vnd erschröcklichem unfahl, erbärmklichen verderben vnnnd sterben, groß mächtiger Kayser König, fürsten vnnnd anderer namhafftiger Herrn / In neün Büchern / durch den fürtreflichen hochberümbten Historischreiber und Poeten Ioannem Boccatium von Certaldo / in Latein beschriben / [...] Jetzt zum aller ersten von Hieronymo Ziegler fleissyg verteütscht*. Augsburg: Heinrich Steiner 1545.
- Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen. Hg. von Emil ARBENZ und Hermann WARTMANN. Band 5.2. St. Gallen 1905.
- Die Vadianische Briefsammlung der Stadtbibliothek St. Gallen. Hg. von Emil ARBENZ und Hermann WARTMANN. Bd. 6.1. St. Gallen 1908.
- RÜTINER, Johannes: *Diarium 1529–1531*. Hg. von Ernst Gerhard RÜSCH. Bd. II.1. St. Gallen 1996, Nr. 215.
- RÜTINER, Johannes: *Diarium 1529–1539*. Hg. v. Ernst Gerhard RÜSCH. Bd. 3. Kommentarband: Einführung und Register. St. Gallen 1996.

Forschungsliteratur

- ANDERSSON-SCHMITT, Margarete, HALLBERG, Hakan, HEDLUND, Monica: *Mittelalterliche Handschriften der Universitätsbibliothek Uppsala: Katalog über die C-Sammlung: Band 6. C 551-935*. Stockholm 1993.
- AURIGEMMA, Marcello: *Boccaccio e la storia: Osservazioni sul „De casibus virorum illustrium“*. In: *Studi latini e italiani I* (1987), S. 69–92.
- BELLOT, Josef: *Augsburger volkssprachliches humanistisches Schrifttum und seine Illustrationen*. Augsburg 1982, S. 6–16.
- BERTELSMEIER-KIERST, Christa: *Wer rezipiert Boccaccio? Zur Adaption von Boccaccios Werken in der deutschen Literatur des 15. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 127 (1998), 4, S. 410–426.
- BOLTE, Johannes: *Art. Ziegler, Hieronymus*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 45 (1900), S. 173–175.

- BONORAND, Conradin: Hieronymus Sailer aus St. Gallen, Schwiegersohn des Augsburger Großkaufherrn Bartholomäus Welser, und seine Tätigkeit im Lichte seines Briefwechsels mit Vadian. In: *Zwingliana* XX (1993), S. 103–125.
- CHIECCHI, Giuseppe: Sollecitazioni narrative nel ‚De casibus virorum illustrium‘. In: *Studi sul Boccaccio* 19 (1990), S. 103–149.
- DALLAPIAZZA, Michael: Die Boccaccio-Handschriften in den deutschsprachigen Ländern. Eine Bibliographie. Bamberg 1988.
- DALLAPIAZZA, Michael: Boccaccios ‚De casibus virorum illustrium‘ in Exzerpten einer Cusanus-Handschrift. In: *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 11 (1987), S. 49–57.
- DALLAPIAZZA, Michael: ‚Decamerone‘ oder ‚De claris mulieribus‘? Anmerkungen zur frühesten deutschen Boccaccio-Rezeption. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 116 (1987), S. 104–118.
- DALLAPIAZZA, Michael: Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik. In: Alfred Noe, Hans-Gert Roloff (Hgg.): *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750)*. Bern [u. a.] 2012, S. 85–118.
- Die Amerbachkorrespondenz. Im Auftrag der Kommission für die Öffentliche Bibliothek der Universität Basel. Bearb. und hg. v. Alfred Hartmann. 11 Bände. 1942–2010. Band 10, zweiter Halbband. 1. Juli 1557 – Ende 1558. Bearb. und hg. v. Beat Rudolf JENNY. Basel 1995.
- ENGELS, Johannes: *Augusteische Oikumenengeographie und Universalhistorie im Werk Strabons von Amaseia*. Stuttgart 1999.
- FÖRSTER, Max: Boccaccio's *De casibus virorum illustrium* in englischer Bearbeitung. In: *Deutsche Literatur XLV* (1924), Sp. 1943–1946.
- HAUVETTE, Henri: *Boccace. Etude biographique et littéraire*. Paris 1914.
- HORTIS, Attilio: *Studj sulle opere latine del Boccaccio. Con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medio evo e alle letterature straniere*. Triest 1879.
- KEßLER, Eckhard: *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München ²2004.
- KIPF, Johannes Klaus: Art. Thomas Aucuparius. In: *Verfasserlexikon. Deutscher Humanismus 1480–1520*. Hg. Von Franz Josef Worstbrock. Bd. 1, Lfg. 1, Berlin/New York 2005, Sp. 57–61.
- KIPF, Johannes Klaus/ PRECHTL, Fabian: *Volkssprachige Versuche im Münchner und Augsburger Humanismus zwischen Schule, Hof und Universität, erscheint in: Les cours: lieux d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480–1620). Höfe als Laboratorien der Volkssprachigkeit zur Zeit der Renaissance (1480–1620)*, hg. v. Jean Balsamo, Anna Kathrin Bleuler. Genf 2014.
- KNAPE, Joachim: Boccaccio und das Erzähl lied bei Hans Sachs. In: Stephan Füssel (Hg.): *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*. Nürnberg 1995 (= *Pirckheimer Jahrbuch* 10), S. 47–81.

- KNAPE, Joachim: Verstand und Beredsamkeit. Petrarcas Memorialbuch und seine deutsche Rezeption. In: Achim Aurnhammer (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Tübingen 2006, S. 59–90.
- KÖBERLIN, Karl: Geschichte des Hum. Gymnasiums bei St. Anna in Augsburg von 1531 bis 1931. Zur Vierhundertjahrfeier der Anstalt. Augsburg 1931.
- LEVINGER, Helene: Augsburger Schultheater unter Sixt Birck (1536-1554). Diss. Erlangen 1930/31.
- MICHAEL, Wolfgang F.: Das deutsche Drama der Reformationszeit. Bern u. a. 1984.
- PLEISTER, Werner: Einleitung. In: Giovanni Boccaccio: Die neun Bücher vom Glück und Unglück berühmter Männer und Frauen. Hg. von Werner Pleister. München 1968.
- SCHMID, Alois: Stadt und Humanismus. Die bayerische Haupt- und Residenzstadt München (avec résumé français). In: Klaus Malettke, Jürgen Voss (Hgg.): Humanismus und höfisch-städtische Eliten im 16. Jh. Humanisme et élites des cours et des villes au XVI^e siècle. Bonn 1989, S. 239–278.
- SPEL, August: Castell. Bilder aus der Vergangenheit eines deutschen Dynastengeschlechts. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1908. Neustadt an der Aisch 1993.
- STOCCHI, Manlio Pastore: Il Boccaccio del „De casibus“. In: Giornale storico della letteratura italiana 161, Fascicolo 515 (1984), S. 421–430.
- WOLPERS, Theodor: Der ‚Sturz des Mächtigen‘ als gattungskonstitutives Motiv: Zur *De casibus*-Geschichte bei Boccaccio, Chaucer und im *Mirror for Magistrates*. In: Theodor Wolpers (Hg.): Der Sturz des Mächtigen. Zu Struktur, Funktion und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1995-1998. Göttingen 2000, S. 105–147.
- WORSTBROCK, Franz Josef: Petrarcas *de remediis utriusque fortunae*. Textstruktur und frühneuzeitliche deutsche Rezeption. In: Achim Aurnhammer (Hg.): Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Tübingen 2006, S. 39–58.
- WORSTBROCK, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze (*Fortuna vitrea* 16). Tübingen 1999, S. 128–142.
- ZACCARIA, Vittorio: Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo. Florenz 2001.
- ZACCARIA, Vittorio: Le due redazioni del ‚De casibus‘. In: Studi sul Boccaccio X (1977/78), S. 1–26.
- ZACCARIA, Vittorio: Presenze del Petrarca nel Boccaccio latino. In: Atti e Memorie dell’Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali, Parte 3: Lettere ed Arti 99 (1986/87), S. 245–266.
- ZANUCCHI, Mario: Boccaccio im Frühhumanismus: Hieronymus Zieglers Übersetzung des *De casibus*. In: Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Achim Aurnhammer und Rainer Stillers. Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 31. Wiesbaden 2014, S. 229–258.

Christoph Fasbender (Chemnitz)

*auß fleissiger studierung deß übel teütschen huren-
buchß Johannes Bocatii genomen*

Martin Montanus' dramatische Boccaccio-Adaptationen (um 1560)

Von den immerhin zehn selbständigen Werken, die Johannes Bolte in seiner Einleitung zu den *Schwankbüchern* des Elsässers Martin Montanus 1899 zusammenstellte und besprach, sind heute acht weitgehend aus dem Bewusstsein der Forschung gerückt.¹ Dieser Schwund deutet sich bereits in Hans-Jürgen Bachorskis Killy-Artikel von 1990 an, der nur noch die Titel der Werke kennt, und scheint endgültig vollzogen im NDB-Artikel von 1997, wo selbst die Titel fehlen (die, nebenbei, 1885 in der ADB von Erich Schmidt noch ausführlich gewürdigt wurden).² Es ist von daher nur folgerichtig, dass in einer Dissertation von 2009 rundheraus erklärt werden kann, von Montanus seien „ausschließlich zwei Schwanksammlungen überliefert“.³

Dabei war Martin Montanus zumindest in seiner Zeit – dem 3. Viertel des 16. Jh.s – kein Unbekannter, und seine Bekanntheit steigerte sich wohl noch durch eine anonyme Augsburger Schmähchrift des Jahres 1558. In ihr tauschen sich zwei Freunde, Georg und Petter, über die beiden eben erschienenen Schwanksammlungen, *Wegkürzer* und *An-*

1 Martin Montanus: *Schwankbücher* (1557–1566). Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1899 (BLV 217), S. XIX–XL.

2 Vgl. Bachorski, Hans-Jürgen: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: Killy¹ 8 (1990), S. 206f; Diecks, Thomas: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: NDB 18 (1997), S. 41; Uther, Hans-Jörg: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: EM 9 (1997), Sp. 831–836; Schmidt, Erich: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: ADB 22 (1885), S. 180–182; Bachorski, Hans-Jürgen / Kipf, Klaus: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: Killy² 8 (2010), S. 310f.

3 Altrock, Stephanie: *Gewitztes Erzählen in der Frühen Neuzeit. Heinrich Bebels Fazenien und ihre deutsche Übersetzung*. Köln u. a. 2009 (= Kölner Germanistische Studien NF; 10), S. 225–229, hier S. 225. Keinen einzigen Hinweis auf die *Decamerone*-Dramatisierungen des Montanus findet man auch bei Luisa Rubini Messerli: *Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur* (15.–17. Jahrhundert). 2 Bde. Amsterdam 2012 (= Chloe; 45), bes. S. 477–480. Das umfangreiche Buch fällt damit hinter das Ziel zurück, das sein ambitionierter Titel steckt.

dreützo, aus.⁴ Die Dialogpartner lassen kein gutes Haar an den Texten, ihrem Widmungsadressaten, dem Augsburger Bürgermeister Jakob Herbrod,⁵ und dem Verfasser. Über viele Seiten listen sie, modernen Rezensenten gleich, Verstöße gegen die Metrik und inadäquate Reimwörter auf. Dass Montanus das durch und durch insuffiziente Werk dem überheblichen Kürschner Herbrod widmete, passe eigentlich sehr gut. Der Verfasser freilich, „unser gegkh“, ein schlechter Nachahmer des Wickramschen *Rollwagenbüchleins*, „führt tieff in kott und schandpare unsauberkeit“.⁶ Gegen diese „unsauberkeit“ führen die Disputanten vor allem ihre Klinge, und sie haben deren Quellgrund bereits identifiziert. Auf Georgs Frage, ob sich Montanus die Geschichten im *Wegkürtzer* selbst ausgedacht habe, weiß Petter:

„O nain. Er hats den mereren thail auß dem schamparischen büchlin Centonovella abgeschrieben und so gar kain verstand nit gehabt, das ers, gleich wie auß dem welschen übel verteütscht ist worden, unverbessert bleiben lassen.“⁷

Mit dem „büchlin Centonovella“ ist nicht nur die mittelbare, sondern mit der „übel verteütschten“ Fassung auch die unmittelbare Quelle aufgetan.⁸ Montanus hat, so muss man Petters Vorwurf wohl verstehen, mit seinem doppelten Plagiat zugleich gegen das Stilempfinden und die guten Sitten verstoßen. Insbesondere Letzteres ist Petter auch bei der Besprechung des *Andreützo* ein Dorn im Aug:

„In sonnderhait aber zu lesen und zu pflanzung gutter sitten dienendt dar setzt er auß dem schandtlichen, unzüchtigen buch Centonovella nur

4 Der Text ist aus den Handschriften abgedruckt bei Bolte (1899), S. 457–475.

5 Die Schmähchrift entstammt einem ganzen Konvolut von Polemiken gegen Herbrod. Mit ihm setzt sich neuerdings auseinander Christian Kuhn: Urban Laughter as a „Counter-Public“ Sphere in Augsburg: The Case of the City Mayor, Jakob Herbrod (1490/95–1564). In: Humour and Social Protest. Hg. von Marjolein t’ Hart und Dennis Bos. Cambridge 2007, S. 77–93; Ders.: Vom Predigtexemplum zum Konfliktmedium. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven auf den Schwank an der Wende zur Neuzeit. In: Spott und Verlachen im späten Mittelalter zwischen Spiel und Gewalt. Hg. von Stefan Seeber und Sebastian Coxon. Göttingen 2010 (= Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes; 57/1), S. 80–93. Ich danke dem Verf. für den Hinweis.

6 Bolte (1899), S. 469, 9f.

7 Bolte (1899), S. 461, 25–28.

8 Als unmittelbare Vorlage für Montanus’ Prosa-Bearbeitungen nimmt Rubini-Messlerli einen der (textidentischen) Straßburger Knoblochdrucker (1540, 1547, 1551) an. Vgl. Rubini-Messlerli (2012), S. 793–798.

die aller lasterlichsten, schandparsten stuckh und gleich abfaim kei-scher ehebrecher vorbildt [...]. Noch schempt er sich dessen nit, ja er achtets für gebürlich der jugent zu leßen.⁹

Einen anderen Punkt, der uns noch beschäftigen wird, spießt Petter zum *Wegkürtzer* auf: Montanus sei

„so unverschemt, das er gantz offenbar und jederman lang her fablen, die er auch, der Bocatius, so sie gemacht, selbs für nichtzit anderst außgeben, darff historien nennen und für warhaffte geschichten darthon; eß sei dan sach, das er den unterschied, als schier die gelertten dunckhen wil, der doch zwischen historien und fablen, warhait und lügen // gar leicht zu erkennen ist, gar nit gewiß noch verstee.“¹⁰

Die literatur- und kulturgeschichtlichen Positionen, die das Augsburger Pasquill artikuliert, verdienen eine eigene Untersuchung. Allein über die inkriminierten Reimwörter, die teilweise dialektal bedingt sind, wäre lange zu handeln. Für unseren Zusammenhang müssen folgende Grundpfeiler der Anklage genügen: Martin Montanus hat, ohne dies weiter auszuweisen, Novellen aus dem *Decamerone* in der insuffizienten deutschen Übertragung (nämlich Arigos), ohne diese wenigstens zu korrigieren, in seine beiden Sammlungen aufgenommen. Er hat sie trotz ihrer moralischen Bedenklichkeit nicht nur publiziert, sondern dezidiert der Jugend zur Lektüre anempfohlen, und er hat sie, obwohl erdachte Geschichten, als „Historien“ ausgewiesen – und damit als einem Genus zugehörig, aus dem der Mensch seit alters her Lehren zu ziehen vermeint. In bonam partem gewendet: Montanus scheint zumindest seine traditionsbewussten Zeitgenossen an einem empfindlichen Nerv getroffen zu haben. Man muss das nicht gleich als Paradigmenwechsel der Boccaccio-Rezeption betrachten. Aber dass Montanus planvoll vorging und sich durch die Augsburger Schmach nicht beeindrucken ließ, lässt sich an drei seiner vergessenen Texte der frühen 1560er Jahre zeigen. Dabei handelt es sich, wie man bei Bolte nachlesen kann, um Dramatisierungen von Novellen aus dem *Decamerone*.¹¹

9 Bolte (1899), S. 466, 3–7, 10f.

10 Bolte (1899), S. 461, 29–462, 1.

11 Vgl. Bolte (1899), S. XXVIII–XL.

Die Texte, die alle ohne Jahresangabe wohl in den frühen 1560er Jahren bei Paul Messerschmidt in Straßburg¹² erschienen, sind auf den Titelblättern als „fast kurzweiligs Spiel“ (Nr. 8), als „aus der massen kurzweiligs, auch cläglichs Spil“ (Nr. 9) bzw. „Newes lu/stigs, vnd sehr schönes / Spiel“ (Nr. 10) ausgewiesen. Ein Hinweis auf Boccaccio fehlt überall. In einem Fall informiert die Angabe „aus der Römer Croni-/ca gezogen“ (Nr. 10) zwar nicht völlig falsch, aber eben auch nicht völlig zutreffend. Auf allen Titelblättern prangt dagegen der Name des Martin Montanus, der die Texte nicht nur „in druck geben“ (Nr. 8) bzw. „in druck verfertigt“ (Nr. 10), sondern auch „zúsamensetzt“ (Nr. 9) hat. Die Texte scheinen in sehr kleiner Auflage erschienen zu sein, so dass sich jeweils nur noch ein Exemplar erhalten hat. Eine neuere Edition liegt nicht vor. Angesichts der skizzierten Lage versteht sich mein Beitrag vor allem als Versuch, die Texte wieder ins Gedächtnis zu holen, und dabei insbesondere das Verhältnis zu den Vorlagen – in erster Linie zu Boccaccio, aber auch zu Montanus' eigener Adaptation – näher zu bestimmen.

1 *Der untreue Knecht*

Ich beginne mit dem *Untreuen Knecht*, einem Stück, das zum Zeitpunkt seines Erscheinens bereits auf eine sehr lange Tradition – darunter Fabliaux und Meisterlieder – zurückblicken kann.¹³ Montanus' Grundlage ist *Decamerone* VII, 7, die sogenannte ‚Beatrice-Novelle‘, die in der Frühzeit der germanistischen Märendebatte zu einer gewissen Prominenz gelangte.¹⁴ – Ein junger Mann, Ludovico, hört in Paris von der

12 Messerschmidt gab 1561 einen Nachdruck der bis dahin (seit 1540) bei Knoblochzer erscheinenden *Decamerone*-Übersetzung heraus. Vgl. Rubini-Messerli (2012), S. 799f.

13 VD 16, M 6232. Die Stofftradition ist verzeichnet bei Bolte (1899), S. XXIX (Anm.). Mangels Ausgabe zitiere ich nach dem Exemplar der Jagiellonenbibliothek Krakau, Yp 9546 R.

14 Text nach Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*. Übertragung von Albert Wesselski. Einleitung von André Jolles. Frankfurt/M. 1972 [zuerst 1921] (= Insel TB; 8), S. 618–625. Forschung zu VII, 7: Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München 1969; Heinze, Joachim: Boccaccio und die Tradition der Novelle. Zur Strukturanalyse und Gattungsbestimmung kleinepischer Formen zwischen Mittelalter und Neuzeit. In: *Wolfram-Studien* 5 (1979), S. 41–62; Ders.: Vom Mittelalter zur Neuzeit? Weiteres zum Thema ‚Boccaccio und die Tradition der Novelle‘. In:

Schönsten, einer verheirateten Dame zu Bologna. Unter dem Vorwand, zum Heiligen Grab pilgern zu wollen, strebt er nach Bologna und tritt unter dem Namen Anichino in den Dienst des Ehemannes, Egano de Galluzzi. In dessen Abwesenheit heitert er die Dame, Donna Beatrice, zunächst beim Brettspiel auf, erwirkt dann aber auch die ersehnte Verabredung zum Bettspiel. Dafür muss der heimgekehrte Ehemann aus dem Schlafgemach expediert werden. Die Dame gibt vor, der Diener habe sie auf ein Stelldichein in den Garten zitiert. Während der als Beatrice verkleidete Egano im nächtlichen Garten harrt, vergnügen sich Anichino und Beatrice im Ehebett. Danach eilt Anichino, mit einem Knüttel zugerüstet, in den Garten, wo er die treulose Ehefrau seines Herren, die vermeintliche Beatrice, unter den schlimmsten Beschimpfungen zu verbläuen sucht. Don Egano entkommt mit knapper Not und ist fürderhin überzeugt, eine höchst ehrbare Frau und einen überaus loyalen Diener zu besitzen.

So weit der Grundriss nach *Decamerone* VII, 7, wo die schwankhafte Erzählung unter die von Lauretta erzählten „Streiche“, „die die Frauen ihren Männern spielen“, eingeordnet ist.¹⁵ Martin Montanus hat sie im Grundsätzlichen (wie auch in vielen Details) nicht angetastet. Lediglich der Schluss ist etwas breiter ausgestaltet, ohne dabei eine echte Akzentverschiebung zu erfahren. Bei der Konfrontation im Garten darf Gianus (Egano) „mit kleiner weiblicher stimm“ [B iv^r] um Gnade bitten und sich dem schäumenden Hannichinus zu erkennen geben, was wiederum Hannichinus Gelegenheit gibt, sein brutales Vorgehen zu rechtfertigen (und gleich scheinheilig zu entschuldigen):

„Ich meint ihr werent anderswa
Vnd meint es were ewer fraw
Yetz aber da ich recht zúshaw
Sih ich das ir es selber seit
Warumb habt ihrs nicht gesagt bey zeit?“ [B iv^v].

Der Entschuldigung folgt die Erkenntnis Eganos, die Prügel völlig zu Recht bezogen zu haben, was dann noch ausführlicher mit Beatrice besprochen wird und in dem Vorschlag gipfelt, man möge dem treuen

Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger. Hg. von Johannes Janota u. a. Tübingen 1992, Bd. II, S. 661–670.

15 Boccaccio (1972), S. 652.

Diener nicht bloß vergeben, sondern zum Dank kostbare Gewänder schenken, im Übrigen aber in der Angelegenheit Stillschweigen bewahren. Beatrice heuchelt Folgsamkeit in allen Punkten, und Gianus kann das Stück zufrieden beenden:

Wolan das gfelt mir wol an dir
 Geh mit mir hrein, solt folgen mir
 Dann du bist mein und bleibst die mein
 Nach Gott solt mir die liebtest sein. [B vi'].

Die Nachhaltigkeit der List, die den Ehebrechern in Boccaccios Novelle eine glänzende Zukunft offeriert, fällt bei Montanus nicht nur deswegen fort, weil sein „Spiel“ keinen Erzähler hat. Wohl ist es gerahmt um eine „vorred“ [A ii^v-A iii^v] und eine „Beschlußred“ [B vi^v-Bvii^v], die der „Herolt“ vorträgt, doch sie biegen die Handlung (ohne ihrer mit einer Silbe zu gedenken!) in den moralischen Diskurs ein. Das „newe spiel“ bietet dabei wahrlich nichts Neues: „Hört zû wie groß zû diser frist / Vberhandt gnommen der weiber list / Das mans schier nicht mehr demmen kan.“ [A ii'] Was hatte Potiphars Weib davon, Joseph zu versuchen? Nichts anderes, „dann das man frey erkant / Das sie steckt voll laster vnd schandt“ [A iii']. Absicht des Stückes sei es denn auch, so die „Beschlußred“,

Allain das wir auff sehens tragen
 Was wir für fromme weiber haben
 Die vns gar oft vnd dick betriegen
 Vnd dannocht grosse fromheit vorbiegen [B vii'].

Abschließend entschuldigt sich der Herold bei anwesenden Damen, die möglicherweise zu Unrecht in den Strudel der Verdächtigungen hinein gezogen worden seien, und verweist auf die eine Frau, deretwegen „alle weiber hie vff erden / Geehret billich sollen werden“ [B vii']. Obwohl sich Bolte große Mühe gab, den Passus von der „rain vnd zart Maria“ gegen Scherer und Erich Schmidt für einen Protestanten Montanus zu retten, spricht nichts für etwaige Ironie der Zeilen.¹⁶

16 Vgl. Schmidt (1885), S. 180 („katholische Confession“); Bolte (1899), S. Xif.

2 Von einem Grafen

Auch das zweite Spiel, ein „Neuwes / sehr schönes, lustigs, / vnd aus der massen kurtzwei/ligs, auch cläglichs Spil“ vom Grafen, der, von der Königin von Frankreich zu Unrecht beschuldigt, nebst seinen Kindern in der Fremde sein Dasein fristen muss, blickt auf eine längere Stofftradition zurück bzw. voraus.¹⁷ Montanus hat es ebenfalls bei Paul Messerschmidt in Straßburg gedruckt, Bolte nahm wegen der komplexeren Struktur – formaler Dreiteiligkeit – Entstehung nach dem *Untreuen Knecht*, jedoch ebenfalls um 1560 an. Der Umfang bemisst sich auf 62 Textseiten, das ist mehr als das Doppelte der knapp 30 Seiten des *Untreuen Knechts*. Grundlage ist erneut eine *Decamerone*-Novelle (II, 8).¹⁸ Boccaccio ordnete sie in den Zusammenhang des zweiten Tages, an dem „von Menschen erzählt wird, die nach mancherlei Ungemach wider alle Hoffnung ein glückliches Ziel erreicht haben“. Ihr Protagonist ist der Graf von Antwerpen, dem die Statthaltung für den abwesenden König von Frankreich übertragen wird. Als ihn die Königin recht unverhohlen davon ins Bild setzt, wegen der Abwesenheit ihres Gatten unfähig zu sein, „dem Stachel des Fleisches und der Macht der Liebe zu widerstehn“,¹⁹ bleibt er standhaft, wird verleumdet und flüchtet nächstens mit seinen beiden Kindern ins Ausland. Dort trennt er die Familie und lässt Tochter und Sohn in London bzw. Wales zurück, wo sie inkognito und unter Stande heranwachsen, ihre Herkunft freilich nicht verleugnen können. Gianetta versetzt den jungen Edelmann, bei dessen Familie sie aufwächst, durch ihre Schönheit in schwere Liebeskrankheit, während Perotto durch seine Tapferkeit die Tochter des Marschalls für sich gewinnt. Achtzehn Jahre vergehen, die der Graf als Knecht eines Ritters in Irland zubringt; nun, im Alter, verspürt er den Wunsch, seine Kinder noch einmal zu sehen, und verdingt sich unerkannt als Knecht bei seiner Tochter. Inzwischen stirbt die Königin von Frankreich – doch nicht, ohne den Verrat am Grafen auf dem Totenbett zu gestehen. Der Graf hört von der anlaufenden Großfahndung, entdeckt sich seinen Kindern, und „nachdem sie einander alle drei ihre mannigfachen Schick-

17 VD 16, M 6218. Vgl. Bolte (1899), S. XXXII. Ich zitiere nach dem Exemplar der Jagiellonenbibliothek Krakau, Yp 9551 R.

18 Vgl. Boccaccio (1972), S. 181-199.

19 Boccaccio (1972), S. 184.

sale erzählt und viel geweint und sich viel gefreut hatten“,²⁰ zieht der Graf mit Sohn und Schwiegersohn nach Frankreich, wo er in Ehren verbleibt, während die Kinder nicht erneut entwurzelt werden sollen.

Die Novelle II, 8 lebt, anders als VII, 7, nicht vom – verbalen wie handfesten – Prinzip von Schlag und Gegenschlag. Montanus musste viele Koordinaten der Handlung, für die sich Boccaccio kaum interessierte, in Rede und Gegenrede fassen, was die Einführung streng funktionaler Figuren nach sich zog. Der eingangs geschilderte Ausbruch des Krieges – von Montanus zum reinen Verteidigungskrieg stilisiert – erfährt so eine eingehende Würdigung durch König, Kanzler, Hauptleute, Boten und sogar Postboten. Die Einführung des Grafen als Statthalter nimmt Montanus mit einigem Geschick vor. Hatte Boccaccio die königliche Verfügung noch damit begründet, dass der Graf dem König „doch mehr für ein gemächliches Amt als für die Beschwerden des Feldes zu taugen schien“,²¹ lässt Montanus den beauftragten Grafen allerhand Selbstzweifel vortragen, darunter auch den zunächst ganz unverdächtigen Satz: „Und mir Ewer Maiestat beuilcht auch / Der selben ehegemachel hüter zů sein / Fürwar das ampt will mir zů schwer sein“ [A viii^r]. Hier erweist sich der vermeintlich gemütliche Verwaltungsmann als hellseherisch, der Herrscher freilich als (unbegründet) arglos. Auch der königliche Hofnarr scherzt auf drohendes Unheil voraus, wenn er, statt in den Krieg zu ziehen, „Will lieber bleiben bey güter vernunfft / Vnd bey deim schönen frewlin bleiben“ [B i^v], was ihm der König gerne einräumt: „Ja liebs hänslin zeuch nür hin / Vnd biß frölich mit der Königin.“ [B ii^r] Der unmittelbar anschließende Auftritt der Königin, ein innerer Monolog, bestätigt bereits nach drei Versen die schlimmsten Befürchtungen:

„Ach Ach wie ist mir, wie binn ich so krank
Wie ist mir doch die weil so langk
Jch hab gar kein bleibliche statt
Die lieb mich gantz vmbfangen hatt
Gegen dem Grafen wol geborn“ [B ii^r].

20 Boccaccio (1972), S. 198.

21 Boccaccio (1972), S. 182.

Anders als im *Decamerone* ist die Liebe der Königin keine temporäre, durch die Abwesenheit des Gatten legitimierte Wollust, sondern eine Befindlichkeit von existentieller Dimension:

„Und wa er mir nicht wúrd zû theyl
So hab ich verloren all mein heyl
Meins lebens, vnd mit iamer vnd pein
Will faren in die grüb hinein.“ [B ii^v]

Scham hält die Königin ab, den Grafen selbst anzusprechen, „Dann es ein grosses laster ist“ [B ii^v], und so wird eine Zofe zwischengeschaltet, die den Grafen in die Gemächer der Königin bugsiert. Dort hält die Herrscherin ein wahrhaft entwaffnendes Plädoyer. Alles, was Boccaccio seiner Königin an Neigung, Verlockung, Hingerissensein – kurz: an Schmeichelworten wider den Grafen – in den Mund legt, ist bei Montanus einer eindeutigen Ansage gewichen: „wa ich euch nicht kan erwerben / Vor laid so muß ich warlich sterben“ [B iii^r] – ein Tod, aus dem der Graf keine Vorteile ziehen wird, weil seine Standhaftigkeit das genaue Gegenteil von dem bewirkt, was er beabsichtigt:

„Was habt ir dann für grosse ehr
Erlanget doch, o Edler herr,
Wann ir schon mich, ein blödes weib
Vmb liebhabens willen brächt vmb mein leib?“ [B iii^r]

Die Königin überlebt die Weigerung, der Graf indes muss, wie gehabt, fliehen, und schlägt sich mit seinen Kindern durch den zweiten Akt.

Im Zentrum des dritten Aktes steht erneut die lebensbedrohliche Macht der Liebe. Nicerius, der Sohn des Marschalls, liebt die tugendhafte Gianetta, ohne ihr vor Schamhaftigkeit seine Liebe gestehen zu können.²² Die Eltern sind über den Zustand des Sohnes ernsthaft besorgt. Ein Arzt wird gerufen, und anhand des Patienten körperlicher Reaktion auf die herbeigerufene Gianetta kann er rasch seine Diagnose stellen („Das ist durch liebe so er tragt / Zû Gianetta ewer schönen magt“ [C v^r]). Das Ganze wird breit ausgespielt, doch die entscheidenden Akzente folgen erst jetzt. Den Vater verdrießt der Gedanke, er spricht sich gegen die drohende Mesalliance aus. Nun versucht sich die Mutter in einem

22 Schmidt (1885) hielt die „Geschichte des kranken Königssohnes [!]“ immerhin für „geschickt ausgebeutet“ (S. 182).

problemorientierten Gespräch, der Sohn freilich droht mit seinem sofortigen Ableben: „Wo nicht, so laß mich eylends sterben / Denn wo ich sie nicht kan erwerben / Bin ich schon dott, es darf nit wort.“ [C v^v-Cvi^r] Das Gespräch, das die Mutter nun mit Gianetta führt, kreist um die Frage, ob diese sich einen „bülen“ vorstellen könne [C vi^r], was das Mädchen schroff von sich weist. Nun prüft die Mutter auch ihren Sohn mit dem Vorschlag, die ehrenwerte Gianetta zu bewegen, seiner Lust mit Gewalt Abhilfe zu schaffen („Inn ein kammer will ich sie sperren / Dasselbst beraub sie ihrer ehren“ [C vii^r]). Dies nun empört den jungen Mann, hatte er doch die ganze Zeit an nichts anderes als die Ehe gedacht! („Wa sie mir nit mag werden zû ehrn / So will ichs nit zûr hüren haben“ [C vii^r]). Marschälkin und Marschalk stimmen, stets sich den möglichen Tod des Sohnes vor Augen führend, schließlich einer Eheschließung mit der Magd zu, und auch Gianetta willigt nach eingehenden Beteuerungen, solcher Ehren gar nicht wert zu sein, in den Bund ein, ihrem „von Gott [...] gesetzten herren“ [C viii^r] beständigen Gehorsam versprechend. Ihr abschließender Gebetsmonolog offenbart dann noch, dass Gianetta vor allem den Befehl des Vaters, sich unerkant zu halten, treulich ausgeführt hat, sie sich im übrigen aber sehr wohl ihrer Abstammung bewusst ist („Mein Adel vnd stammen hast nit vergessen / Vnd das ich von reichen ältern gwesen / Nicht von eim bettler wie man meint“ [C viii^v]).

Wesentlich knapper, auf nicht einmal zwei Seiten, handelt Montanus die spiegelverkehrte Situation des Bruders ab, und das kann er auch, weil die schöne Leovandra, Erbin eines führungslosen Reiches, mit den Worten „Mein Vatter der ist yetzund todt / Darzû mein Müter ohn allen spot“ [C viii^v] gleich die Koordinaten absteckt, unter denen sie Perotto zum Gatten erwählt. Alles weitere Geschehen tritt dem gegenüber nahezu in den Hintergrund. Der Graf und seine Familie werden, wie vorgesehen, rehabilitiert. In einer „Beschluss red“ von dreieinhalb Seiten wendet sich der Erzähler ans Publikum, bedankt sich für dessen Geduld und beteuert, dies Stück nicht für Geld aufgeführt zu haben, sondern um einer einzigen Erkenntnis willen: dass „ieder sech / Vnd hernach mit der warheit sprech / Was böser list inn weibern steckt / Der manchen an sein ehren befleckt“ [D vi^r]. Der Erzähler reflektiert kurz die

„abgebogene Alternative“, dass der Graf sich der Königin hätte hingeben können, verwirft sie dann aber, um das Publikum vor dem „schantlichen laster der hürey [!]“ zu warnen. Insbesondere Joseph habe, obwohl eine Figur des alten Bundes, „im sechsten gebot glesen / Das hürey ein laster ist“ [D vi^v], und seine Standhaftigkeit und Geduld in der Prüfung sei dem Publikum ebenso stetes Vorbild wie das weitere Schicksal von Potiphars schandhaftem Weib [vgl. D vi^v-Dvii^r].

3 Von zwei Römern

Das dritte Spiel, *Von zwei Römern*, vielleicht kurz nach den beiden anderen erschienen, übertrifft mit seinen 72 Druckseiten noch einmal das Spiel vom Grafen (62 Seiten).²³ Montanus legte ihm die *Decamerone*-Novelle X, 8 zu Grunde, das ist eine jener Erzählungen von Menschen, „die in Liebesangelegenheiten [...] großmütig oder hochsinnig gehandelt haben“.²⁴ Der Titel *Von zwei Römern* führt insofern in die Irre, als es sich bei den Protagonisten – streng genommen – um einen jungen Griechen, Gisippus, und einen Römer, Titus, handelt. Auch dieses Stück hat eine lange Vorgeschichte; der Stoff, von Petrus Alphonsi vermittelt, kursierte u. a. als Kapitel 171 der *Gesta Romanorum*. Wenn Montanus den Stoff als ‚histori‘ und „aus der Römer Croni-/ca gezogen“ ausgibt, ist das also so falsch nicht, obwohl seine Augsburgsburger Kritiker vielleicht nicht zu Unrecht unterstellen, Montanus habe das Fiktive eigentlich erkennen müssen. Bereits 1558 hatte er die Novelle als Schlussstück seines *Wegkürzers*²⁵ drucken lassen, und er ließ schon dort in der gereimten Vorrede erkennen, dass er sie für ein so außerordentliches Stück hielt, dass er sie in Reimen fast vollständig nacherzählte.²⁶ Ich gebe das hier in Auszügen anstelle der (weniger akzentuierten) Prosa des *Wegkürzers* wieder – und erhalte mit der Paraphrase zugleich den vom Verfasser des Spiels nahegelegten Deutungsrahmen:

23 VD 16, M 6234. Schmidt (1885) setzte das Stück nach den *Untreuen Knecht* (S. 181). Ich zitiere nach dem Original: Berlin, Staatsbibliothek, Yp 9541.

24 Vgl. Boccaccio (1972), S. 882–903.

25 Kap. 42. Vgl. Bolte (1899), S. 106–125.

26 Vgl. Bolte (1899), S. 6, 21–8, 26.

O wie ein schön histori außerlesen!
 Ich habs warlich nicht künden vergessen,
 Sonder in diß büch müssen flecken,
 Darbey die jungen gesellen mercken,
 Was recht lieb und freündtschafft sey;
 Das saget dise histori frey.
 Gisippus von Athen nam ein weib,
 Die ward gefallen Titi leib,
 Tag und nacht ward er betrachten,
 Wie er sie zuo einem weib möcht haben.
 Aber solchs nit müglich wär gedencken;
 Darumb in die lieb sehr thet krencken,
 Also das er sich leget zü beth,
 Nichts dann jämmerliches klagen thet,
 Den bittern todt gar oft begert,
 Wart, wann er diß wurd gewert;
 Dann er vil lieber todt wer gwesen
 Weder füren ein solchs hardt leben.²⁷

Gisippus befragt den siechen Freund, der jahrelang im Hause des Vaters zu Athen sein Mitschüler war. Titus offenbart sich ihm nach einigem Zögern, doch ist der junge Grieche vor allem deshalb empört, weil der Freund es dem Freund so lange verschwiegen hat. Die Hochzeit wird gehalten, doch schickt Gisippus den Titus zum Beilager. Auch weiterhin beschläft der Freund des Freundes Gemahlin mit dessen Erlaubnis, bis Titus' Vater zu Rom stirbt – und die Freunde ihrer Frau den Handel eröffnen müssen:

„Welches der gütten frawen weh that,
 Das sie also betrogen ward,
 Solches ihren freünden klaget.“²⁸

Weiter will Montanus in der Vorrede nicht vorgreifen. Boccaccio erzählt nun von den Rechtfertigungen, die der verklagte Gisippus öffentlich versucht, und auch Titus hält für seinen Freund Brandreden vor Gericht. Sophronia, die wider Willen Titus' Frau geworden sei, könne sich glücklich schätzen, einen reichen und mächtigen Römer bekommen zu haben, und er erinnert an Zwangsehen und die Liebschaften Durchgebrannter, was hier alles keineswegs vorliege. Allein die Überlegung, Zwistigkeiten mit dem einflussreichen Römer könnten ein böses Ende nehmen, beschwichtigt die Athener, und sie lassen Titus und seine Frau

²⁷ Bolte (1899), S. 6, 27–7, 14.

²⁸ Bolte (1899), S. 8, 21–23.

in Frieden ziehen. Gisippus freilich fällt, von allen geächtet, in Armut, verlässt Griechenland, pilgert unerkannt nach Rom, wird dort mit einem Mord in Verbindung gebracht und findet sich vor Gericht wieder. Titus, der von der Sache hört, sieht, um den Freund zu retten, keine Möglichkeit, als sich selbst als Mörder auszugeben. Das leidenschaftliche Wett-eifern der Freunde um die Schuld verwirrt das Publikum, aus dessen Reihen sich plötzlich, zu Tränen gerührt, der wahre Täter zu erkennen gibt. Titus gibt dem Freund seine Schwester Fulvia zur Frau, und so leben sie alle in wahrer Freundschaft unter einem Dach. Montanus beschließt den *Wegkürzer* mit den Worten: „Wolte gott, das wir alle solche lieb gegen einander trügen!“²⁹

Montanus kündigte im *Wegkürzer* an, zu erzählen, „Was recht lieb und freundschaft sey“. Dies ist auch sein Begehrt im Stück *Von zwei Römern*. Im sog. ‚Argument‘, das den Inhalt zusammenfasst und von einem Erzähler vorgetragen wird, klingt früh das schon aus den anderen Stücken bekannte Motiv der „Liebeskrankheit zum Tode“ an, und auch die entsprechende Szene ist breit ausgemalt, wobei sowohl Titus als auch Gisippus sich unablässig den Tod des Liebenden vor Augen führen. Dies spitzt alles auf eine Güterabwägung zu:

Bis wol zů müt, Sophronia ist dein
 Von deren du leidest solche pein
 Dir will ich sie zů eygen geben
 Damit ich behalt dein edles leben
 Welchs mir warlich zů diser frist
 Vil lieber dann Sophronia ist. [B ii^r – B ii^v]

Die Täuschung der (im Stück individualisierten) Verwandten und die Selbsttäuschung Sophronias vor dem Beilager malt Montanus etwas breiter aus, übernimmt aber ansonsten alle Monologe und Dialoge, die zeigen, dass die Freunde an allen Schlüsselstellen moralische Bedenken tragen. Eine besondere Tendenz, mit der sich *Von zwei Römern* von der Vorlage bzw. der Tradition löste, ist nicht zu entdecken – sieht man davon ab, dass Titus selbst in seiner großen Verteidigungsrede vor Sophronias Verwandtschaft, der er versichert, er habe Sophronia keineswegs „bscheissen wölln“ [C vii^r], auf seinem möglichen Liebestod als Ent-

29 Bolte (1899), S. 125, 7f.

schuldigungsgrund beharrt [vgl. C vii^v]. Am Schluss bietet er dem Gissippus (getreu der Vorlage) seine Schwester an, korrigiert aber das fatal unschuldige Schema gleich, indem er ihm freie Partnerwahl zugesteht: „vnder allen dir aus klaub / Die dir am basten gfallen thüt“ [E i^v].

Die Tür zum gemeinsamen Haus schließt sich, da schickt Montanus einen Narren auf die Bühne, dem es zufällt, die möglicherweise doch etwas strittige Lösung durch derbe sexuelle und skatologische Bemerkungen im Lachen aufzulösen [vgl. E ii^{r-v}].³⁰ Die „Beschlussred“ referiert auf das Thema „rechte“ und „unrechte“ „gsellschaft“, die schon manchen jungen Menschen auf Abwege gebracht habe, und mündet in einen Hymnus an die „heilig freundschaftt wolgethon“ [E iii^r], die ihren Freunden Glück zuteil werden lasse: „Du tödtlicher feind des neids vnd hass / Du gabest Tito / so jm am liebsten waß / Gib vns dein milte Brust zü saugen ...“ [E iv^r]

4 „Beschlussred“

Die dramatischen Bearbeitungen, die Martin Montanus drei relativ prominenten Novellen des *Decamerone* angelehnt ließ, sind bisher – und bleiben das auch nach meiner ersten Einführung – nicht einmal im Ansatz untersucht. Philologisch, literaturgeschichtlich und theatergeschichtlich ist noch alles zu tun. Die Texte selbst müssten ediert, die Abfolge der Drucke müsste herausgearbeitet werden. Textanalysen fehlen ebenso wie genauere Bestimmungen von Montanus' Umgang mit der Arigo-Übersetzung bzw. dem *Wegkürzer* (und möglichen weiteren Quellen). Die Augsburger Schmähschrift wäre einmal Punkt für Punkt zu untersuchen und für den Abgleich heran zu ziehen. Dass Bolte vor allem auf einem Einfluss des protestantischen Dramatikers Thiebolt Gart beharrte³¹, mag seine Gründe in der konfessionellen Verortung des Montanus haben, bedürfte aber ebenfalls der Untersuchung. Die reichhaltigen Bühnenanweisungen, die eine Durchführung der Aufführungen bis in Details regeln, wären – von der Akt- und Szeneneinteilung

30 Man wird hier gegen Schmidt (1885) einwenden dürfen, dass die „Narrenspossen“ nicht allein dazu da sind, „Pausen“ zu füllen (S. 181).

31 Vgl. Bolte (1899), S. XXXVI, XXXVIIIff.

über improvisierte Interludien und Figuren bis zur Musik – für die Geschichte des Theaters fruchtbar zu machen.

Gleichwohl lassen sich aus dem Dargestellten zumindest erste Hinweise auf den Dramatiker Montanus gewinnen. Mir scheint das wichtig zu sein, insofern bisher vor allem der Erzähler ansatzweise gewürdigt worden ist. Hier nun zeigen sich, wie mir scheint, doch ein paar Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede. Klaus Grubmüller hat mit Blick auf *Gartengesellschaft* und *Wegkürzer* von einer „scheinbare[n] Freigabe des Sinnes“ bzw. einer „scheinbare[n] Deutungswillkür“ gesprochen.³² ‚Scheinbar‘ insofern, als Montanus seine Stoffe zwar entkontextualisiert, indem er sie dem Deutungsrahmen des *Decamerone* entzieht. Auf der anderen Seite zögert er nicht, als Deuter eine neue Eindeutigkeit herzustellen, indem er die erzählte Komplexität auf ein Schlagwort herunterbricht. „Es ist“, darin ist Grubmüller zuzustimmen, das gleiche Verfahren, „mit dem mittelalterliche Kurzerzählungen der verschiedensten Typen [...] dem gewünschten Verständnis gefügig gemacht werden.“³³ In den Stücken *Vom untreuen Knecht* und *Vom Grafen* – und letzten Endes auch in *Von zwei Römern* – scheint mir indes so etwas wie eine Wiederentdeckung der ‚Macht der Liebe‘ vorzuliegen, wie sie Boccaccio vielleicht sogar gefallen hätte. Freilich führt diese Re-Pathologisierung (so müsste man die beständige Todesnähe der Liebenden wohl nennen) nicht – oder doch nur ansatzweise – in einen ausgewogenen Diskurs, der am Schluss alle gleichermaßen exkulperte. Im Gegenteil: Obwohl sie bei Montanus alle lieben, oder besser: sich in durchaus fleischlichem Verlangen wälzen, fallen vor allem die Frauen in „Prolog“ und „Beschlussred“ regelmäßig durch, während die Männer sich das Tarnmäntelchen des keuschen Joseph umhängen dürfen. Am nächsten an Boccaccio orientierte Montanus *Von zwei Römern*. Hier fordert schon im *Decameron* das Begehren den ‚amicitia‘-Diskurs heraus, doch wenn sich Montanus in der „Beschlussred“ entschlossen auf die Freundschaft kapriziert, wird man darin kaum eine Revision seines Urteils über die

32 Grubmüller, Klaus: Das Böse ohne Balance? Boccaccio-Rezeption in den Schwankbüchern. In: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert. Hg. von Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin und Boston 2011 (= Frühe Neuzeit; 136), S. 255–266.

33 Grubmüller (2011), S. 262.

Wollust erblicken dürfen, sondern eine neuerliche (kontingente) Deutung, die immerhin – das gibt der Narr zu erkennen – mit dem Einspruch des Publikums kalkulierte. Zumindest kann man Montanus in seinen Stücken nicht nachsagen, er habe – im Sinne des Augsburger Pasquills – die Moral nicht im Blick gehabt. Wessen Moral das freilich ist, eine städtische, altgläubige, protestantische oder schlicht eine okkasionell vom Stoff provozierte, bedarf weiterer Untersuchungen.

Bibliographie

Primärquellen:

Martin Montanus: Schwankbücher (1557–1566). Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1899 (BLV 217), S. XIX–XL.

Giovanni Boccaccio: Das Dekameron. Übertragung von Albert Wesselski. Einleitung von André Jolles. Frankfurt/M. 1972 [zuerst 1921] (= Insel tb; 8), S. 618–625.

Forschungsliteratur:

Altrock, Stephanie: Gewitztes Erzählen in der Frühen Neuzeit. Heinrich Bebel's Fazetien und ihre deutsche Übersetzung. Köln u. a. 2009 (= Kölner Germanistische Studien NF; 10), S. 225–229.

Bachorski, Hans-Jürgen: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: *Killy*¹ 8 (1990), S. 206f.

Bachorski, Hans-Jürgen / Kipf, Klaus: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: *Killy*² 8 (2010), S. 310f.

Diecks, Thomas: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: *NDB* 18 (1997), S. 41.

Grubmüller, Klaus: Das Böse ohne Balance? Boccaccio-Rezeption in den Schwankbüchern. In: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Hg. von Beate Kellner, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider. Berlin und Boston 2011 (= Frühe Neuzeit; 136), S. 255–266.

Heinzle, Joachim: Boccaccio und die Tradition der Novelle. Zur Strukturanalyse und Gattungsbestimmung kleinepischer Formen zwischen Mittelalter und Neuzeit. In: *Wolfram-Studien* 5 (1979), S. 41–62.

Ders.: Vom Mittelalter zur Neuzeit? Weiteres zum Thema ‚Boccaccio und die Tradition der Novelle‘. In: *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. Hg. von Johannes Janota u. a. Tübingen 1992, Bd. II, S. 661–670.

Kuhn, Christian: Urban Laughter as a „Counter-Public“ Sphere in Augsburg: The Case of the City Mayor, Jakob Herbrodt (1490/95–1564). In: *Humour and Social Protest*. Hg. von Marjolein t' Hart und Dennis Bos. Cambridge 2007, S. 77–93.

Ders.: Vom Predigtexemplum zum Konfliktmedium. Geschichtswissenschaftliche Perspektiven auf den Schwank an der Wende zur Neuzeit. In: *Spott und Verlachen im späten Mittelalter zwischen Spiel und Gewalt*. Hg. von Stefan Seeber und Sebastian Coxon. Göttingen 2010 (= Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes; 57/1), S. 80–93.

Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München 1969.

Rubini Messerli, Luisa: Boccaccio deutsch. Die Dekameron-Rezeption in der deutschen Literatur (15.–17. Jahrhundert). 2 Bde. Amsterdam 2012 (= *Chloe*; 45).

Schmidt, Erich: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: *ADB* 22 (1885), S. 180–182.

Uther, Hans-Jörg: Art. ‚Montanus, Martin‘. In: *EM* 9 (1997), Sp. 831–836.

Ursula Kocher (Wuppertal)

„Lies italienisch was du willst, nur den *Decameron* vom Boccaccio nicht“

Zur Boccaccio-Rezeption nach 1600

1 Der unsichtbare Jubiliar

Im Jahr 2013 hatte Giovanni Boccaccio seinen 700. Geburtstag – und nur wenige haben es bemerkt. Nicht von ungefähr stellte daher Marc Reichwein am 19. August 2013 in der *Welt* sich und seinen Lesern die Frage: „So italophil sich das deutsche Feuilleton sonst gern gibt – warum ist uns Giovanni Boccaccio (1313–1375) inzwischen so egal?“¹ Dabei wurde in sämtlichen Würdigungen dieses Jubiläums darauf verwiesen, dass Boccaccio von den so genannten *tre corone* derjenige sei, der mit seinem Hauptwerk am meisten rezipiert wird: „Und mag man sie auch alle drei, Dante, Petrarca und ihn, als Klassiker rühmen – geliebt und gelesen wird vor allem er: Giovanni Boccaccio und sein *Dekameron*.“²

Damit ist der Ausgangspunkt dieses Beitrags bereits umrissen: Boccaccio gehört nach Ansicht der literarisch Interessierten aller Zeiten zu den wichtigsten Autoren der Weltliteratur. Während jedoch die Stellung der beiden anderen gekrönten Häupter – Dante und Petrarca – gefestigt ist, scheint der Thron Boccaccios permanent in Gefahr zu sein. Die Werke Dantes und Petrarcas werden zwar nicht unbedingt gelesen – Petrarca schrieb in erster Linie gelehrte lateinische Texte und Dantes *Divina Commedia* liest man, Dan Brown zum Trotz, eher ungern in der Freizeit –, die beiden Autoren gelten jedoch als rundum bedeutend und werden nicht auf ein einziges Werk reduziert,³ dessen ästhetischer Gehalt immer wieder neu festgestellt werden muss, da die Sammlung vordergründig zu sehr weltzugewandte Liebesdichtung zu sein scheint, deren kul-

1 Reichwein (2013)

2 Thiele-Dohrmann (2013).

3 Franziska Meier bemüht sich in der Neuen Zürcher Zeitung vom 25. Oktober 2013 um ein differenzierteres Bild. Sie präsentiert Boccaccio als kulturellen Erneuerer und Gelehrten, der eben ‚auch‘ das *Decameron* geschrieben hat.

turhistorische Bedeutung zunächst einmal aufzuspüren ist.⁴ Sowohl Dante als auch Petrarca werden sozusagen *per se* als intellektuelle Größen gehandelt, ihr Name steht für Weltliteratur. Boccaccio dagegen steht in erster Linie für seine Novellensammlung, und diese ist ebenso umstritten wie anerkanntermaßen richtungsweisend.

Dabei kommt es allen Beteiligten zupass, dass sich Boccaccio immer wieder selbst in der zweiten Reihe platziert hat. Als „bescheiden“ charakterisiert ihn daher Klaus Thiele-Dohrmann,⁵ Barbara Sichtermann überlegt sogar, ob es sich um einen „Minderwertigkeitskomplex“ handelt:

Boccaccio litt, wie man heute sagen würde, an einem Minderwertigkeitskomplex. Es gibt genug kritische Selbsteinschätzungen von ihm, die das belegen. Aber was weiß man schon genau nach 700 Jahren. Vielleicht war seine Selbstabwertung auch bloße Pose.⁶

In der Tat verstand er sich als Vermittler Dantes, und die Freundschaft mit Petrarca kann wohl als allenfalls asymmetrisch bezeichnet werden.⁷

Diese defizitäre Selbstvermarktung sowie die Tatsache, dass das *Decameron* erotische Novellen enthält, brachten Giovanni Boccaccio eine ambivalente Stellung ein, die sich bis heute auf die Rezeption seiner Person und seiner Werke auswirkt. Besonders gut lässt sich dies im Jahr seines runden Geburtstags beobachten, vor allem wenn man die aus diesem Anlass erschienenen oder in Druck befindlichen Veröffentlichungen betrachtet: der schmale Katalog einer kleinen, kaum bemerkten Aus-

4 So stellte beispielsweise Barbara Sichtermann am 27. Oktober 2013 im Deutschlandfunk fest: „Sind das nun einfach nur freche Histörchen, zum Kichern und Weitererzählen hinter vorgehaltener Hand erdacht? Wer das ganze Buch liest, merkt bald: Erotik ist für Boccaccio eine Chiffre für das Leben selbst, und just im Angesicht des Todes gibt es kein besseres Thema. Das ist seine Botschaft an die Mitwelt und die Nachwelt: Leute, lacht über all die moralinsauernden Gebote, die euch das Liebesleben schwer machen. Allemal die Pfaffen, die euch Enthaltsamkeit predigen und selbst nichts anbrennen lassen, haben ihre Autorität als Lebensberater längst verspielt. Lebt und lasst leben!“

5 „Reichtum, wie ihn der Vater einst für ihn erhoffte, hat der bescheidene Boccaccio, der ewig Liebeshungrige, der Humanist, der Menschenkenner, allerdings nie erlangt.“

6 Sichtermann (2013). Dabei sind die Urteile heutiger Forscher über Boccaccios Persönlichkeit teilweise verwunderlich. Vgl. Aurnhammer/Stillers (2014), S. 10: „Boccaccio ist nicht nur die Strenge eines Dante fremd; er hat auch nicht den nachdrücklichen Willen eines Petrarca, mit der spätmittelalterlichen Kultur zu brechen.“

7 Vgl. Kocher (2006).

stellung im Goethe-Museum Düsseldorf,⁸ ein Sammelband zur europäischen Boccaccio-Rezeption,⁹ eine Tagung zum lateinischen Boccaccio¹⁰ sowie eine neue Teilübersetzung des *Decameron* durch Kurt Flasch.¹¹ Ansonsten wurden lediglich Neuauflagen der altbekannten *Decameron*-Übersetzungen durch Albert Wesselski, Karl Witte und Klubund auf den Markt gebracht. Eine moderne, kritische, deutschsprachige (oder gar mehrsprachige) Gesamtausgabe der Werke Boccaccios scheint ein Traum zu bleiben.

Zu Dante und Petrarca sind in den letzten sechzehn Jahren insgesamt vier Biographien erschienen.¹² Zu Boccaccio dagegen ist allein die Biographie Hesses lieferbar,¹³ die Abhandlung von Carlo Grabher von 1946 ist zur bibliophilen Rarität geworden.¹⁴

Überhaupt scheint man inzwischen nur für das *Decameron* einen Verkaufserfolg zu erhoffen, und dabei sind es vorrangig die bereits erwähnten Übersetzungen, die immer wieder nachgedruckt werden.¹⁵ Die Neuübersetzung Peter Brockmeiers kann sich offenbar erst allmählich den Markt erobern.¹⁶ Bevorzugte Illustrationen sind die Holzschnitte der Ausgabe Venedig 1492 sowie Renaissancegemälde mit leicht bekleideten Damen.¹⁷

Erstaunlich ist dieser doch sehr überschaubare Befund vor allem dann, wenn man bedenkt, dass Boccaccio im 14., 15. und 16. Jahrhundert in erster Linie für einige seiner anderen Werke, primär für die lateinischen, bekannt war. Diese jedoch sind inzwischen in deutscher Übersetzung meist nur noch antiquarisch erhältlich. Die *Genealogiae deorum*, für die Boccaccio einst besondere Berühmtheit erlangte, sind weitge-

8 Aurnhammer (2013).

9 Aurnhammer/Stillers (2014).

10 Die Münsteraner Tagung wurde organisiert von Karl Enenkel, Tobias Leuker und Christoph Pieper und wird 2015 in der Reihe *Noctes Neolatinae* erscheinen.

11 Boccaccio (2013).

12 Stierle (2003), Neumann (1998), Glunk (2003), Stierle (2014). Die Rowohlt-Monographie von Kurt Leonhard zu Dante Alighieri von 1970 wurde nicht neu aufgelegt.

13 Hesse (1995).

14 Grabher (1946).

15 Boccaccio (1843), Boccaccio (1909), Boccaccio (ca. 1920).

16 Boccaccio (2012).

17 Boccaccio (1999).

hend vergessen, während man das Pendant des 18. Jahrhunderts, Benjamin Hederichs berühmtes *Gründliches mythologisches Lexikon*,¹⁸ problemlos als Reprint erstehen kann. Der italienische *Corbaccio* wurde 1920 von Marx Cemna letztmalig übersetzt.¹⁹ Die *Fiammetta* schließlich wird vor allem tradiert in der Übersetzung von Sophie Brentano von 1806,²⁰ zum letzten Mal übertragen wurde sie offenbar von Else von Hollander zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²¹ Nicht besser sieht es mit den anderen, noch weniger bekannten Werken aus.²² Zusammenfassend kann man also feststellen, dass es schlecht bestellt ist mit der Präsenz Boccaccios in der heutigen Aufmerksamkeit.

Untersucht man jedoch die Rezeption von Boccaccios Werken ab 1600 insgesamt, so muss man leider diagnostizieren, dass Boccaccio dem deutschen Leser nicht erst heute so ‚egal‘ ist. Die umfangreiche und begeisterte Rezeption seiner Texte ist in Deutschland bereits im 17. Jahrhundert abgerissen. Boccaccio ist als Vater der Novelle präsent, sein Name fehlt in keinem ambitionierten Vorwort einer Sammlung von Erzählungen, seine Werke selbst aber sind zurückgetreten hinter seinen Namen, der zu einer Chiffre des Erzählens geworden ist. Boccaccio ist nicht nur „der ‚Vater‘ der europäischen Erzählliteratur“,²³ er steht für gelungenes Erzählen selbst. Winfried Wehle bringt es folgendermaßen auf den Punkt:

Buch und Autor sind zu großen Wegbereitern einer literarischen Anthropologie geworden. Selbst wo sie nur epigonal berufen, als Schutzbehauptung benutzt oder zweit- bzw. drittverwertet werden – ohne dass sie der Frage nach dem Menschen einen neuen Horizont eröffnet hätten, wäre dieser Welterfolg nicht möglich gewesen.²⁴

18 Hederich (1986).

19 Boccaccio (1920).

20 Boccaccio (1806).

21 Boccaccio (1921).

22 Vgl. Aurnhammer (2013), S. 63f.

23 Aurnhammer/Stillers (2014), S. 11.

24 Wehle (2014), S. 19.

2 Die Folgen der Partikularisierung

Die Kette der Bearbeitungen von Novellen aus dem *Decameron* endete mit den Schwanksammlungen und Dramenadaptionen des 16. Jahrhunderts,²⁵ die Gesamtübersetzung des Arigo wurde ab 1646 nicht mehr gedruckt. Was die gelehrten lateinischen Werke des Boccaccio betrifft, so galten sie im 17. Jahrhundert offenbar als weitgehend überholt oder waren für das deutsche Publikum uninteressant. Der „unmittelbare Bezug zu Boccaccios *Decamerone*“, so Volker Meids Einschätzung, ging zunächst verloren.²⁶ Der VD 17 verzeichnet unter dem Autorennamen gerade mal vier Einträge, wovon drei sich auf Bearbeitungen der *Griselda*-Novelle beziehen. Das *Decameron* scheint sich als Gesamtgebilde aufgrund vielfältiger Weiterbearbeitungen gewissermaßen aufgelöst zu haben.

Dies ist insofern misslich, als die Erzählsammlung eigentlich nur als gesamtes Werk funktioniert. Wie man durch Analysen ermitteln kann, handelt es sich eben nicht um eine Ansammlung von Geschichten, aus der man problemlos einzelne herausgreifen kann, sondern um ein diffiziles Gebilde, bei dem die Interaktion zwischen Rahmenhandlung und den erzählten Novellen ebenso wichtig ist wie die Erzählweise der Geschichten selbst.²⁷ Insofern könnte Volker Meid recht haben, wenn er konstatiert, dass Boccaccios Novellenkunst gerade in dem „erzählerischen Rahmen“ und dem „geselligen Gespräch“ bestünde.²⁸ Durch die Entnahme einzelner Geschichten aus dem *Decameron* wurde, so Meid weiter, offenkundig die Rahmenkonstruktion nicht in das 17. Jahrhundert übernommen, wodurch es auch keinen Anschluss an Boccaccio gegeben habe. Stattdessen habe man eher die französischen *Histoires tragiques* bevorzugt, die im Gegensatz zu den italienischen Novellen ohne Rahmenerzählung auskommen. Aus diesem Grund könnte dann auch die Übersetzung des *Novellino*, deutsch betitelt mit *Erzählungen aus den mittleren Zeiten*, zwischen 1622 und 1624 als Gemeinschaftswerk im Umkreis der Fruchtbringenden Gesellschaft entstanden sein. Geselliges Erzählen weicht sozusagen in Deutschland dem klaren Plot, wie man in besonderer Weise am Beispiel der *Schauplätze* von Georg Philipp Hars-

25 Vgl. Kocher (2005), Messerli (2012).

26 Meid (2009), S. 742.

27 Vgl. Kocher (2005).

28 Meid (2009), S. 742.

dörffer sehen kann. Nach französischem Vorbild wird dort auf die Rahmenhandlung verzichtet, die Kurzprosa zitiert das Erzählen an.²⁹ Von „Boccaccio-Nachfolge“³⁰ kann im 17. Jahrhundert entsprechend nur die Rede sein, wenn man es mit Texten zu tun hat, die eine Rahmenfiktion aufweisen.

Allerdings bedeutet das nicht, daß die komplexe Form der Rahmenerzählung für Erzählwerke völlig verschwunden wäre. Sie bleibt, abgesehen von den verschiedenen Ausprägungen der Gesprächsliteratur, auch in der Form novellistischen Geschichtenerzählens zur Unterhaltung einer Gesellschaft bestehen, sei es in eigenständigen Werken oder integriert in die Großform des Romans.³¹

Es ist festzuhalten, dass Boccaccios Name für novellistisches Erzählen steht und dass einige seiner Geschichten zum literarischen Gemeingut geworden waren – direkten Bezug nahm man ab dem 17. Jahrhundert in Deutschland kaum noch.³² Mit sonstigen Bearbeitungen von Boccaccios Werken sieht es nicht besser aus. Offenbar hat Hans Ludwig Graf von Kuefstein (1582–1656) eine Übersetzung der *Fiammetta* angefertigt. Allerdings wurde sie nie in den Druck gegeben und ist heute verloren. Johann Makle veröffentlichte seine Übersetzung des *Corbaccio* 1660 in Frankfurt.³³

Die lateinischen Werke hingegen sind enzyklopädisch ‚ausgeschlachtet‘ worden, die Inhalte wurden dabei in neue Zusammenhänge überführt, das Narrative, das Boccaccios lateinische Werke auszeichnet, ist schon früh verloren gegangen. So bemerkte bereits Jacob Burckhardt in seiner berühmten Abhandlung zur *Kultur der Renaissance in Italien*:

Mit Boccaccio verhält es sich ähnlich [wie mit Petrarca; U.K.]; er war zweihundert Jahre lang in ganz Europa berühmt, ehe man diesseits der Alpen viel von

29 Vgl. Manns (2013).

30 Meid (2009), S. 743.

31 Meid (2009), S. 743.

32 „Im gesamten 17. Jahrhundert [...] und bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein gibt es keine nennenswerte Boccaccio-Rezeption.“ Hirdt (1976), S. 51. Hirdt weist an derselben Stelle auch darauf hin, dass Johann Nicolaus Meinhard in seiner Literaturgeschichte Italiens von 1763/64 Boccaccio überhaupt nicht erwähnt und nur auf Dante und Petrarca zu sprechen kommt. Diese Feststellung ist zwar insofern richtig, als dass Boccaccio kein eigenes Kapitel hat, erwähnt wird er allerdings schon (siehe unten Abschnitt 4).

33 Boccaccio (1660). Siehe den Beitrag von De Pol im vorliegenden Band.

seinem Dekamerone wußte, bloß um seiner mythographischen, geographischen und biographischen Sammelwerke in lateinischer Sprache willen.³⁴

Durch den überbordenden Erfolg eines einzigen Buchs, des *Decameron*, trat die literarische Qualität Giovanni Boccaccios in den Hintergrund.

3 „das Subjektive mit tiefster Wahrheit und Innigkeit“

Dies blieb auch in der Folgezeit so – wobei Boccaccio mit dem Aufkommen einer elaborierten Novellentheorie sogar noch zum Begründer einer Gattung erhoben wurde und daher wieder verstärkt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte. Diese Entwicklung nahm ihren Anfang um 1800. Goethe, die Romantiker und der Beginn einer eher wissenschaftlichen Beschäftigung mit italienischer Sprache und Kultur sind als ihre Beförderer feststellbar.

Boccaccios *Decamerone* z. B. avancierte zu einem der erfolgreichsten Formexempel der deutschen Literatur. Nicht nur Goethes *Unterhaltungen* adaptierten den Erzählrahmen; die Kulturenklaven von Arnims *Wintergarten* und Tiecks *Phantasia* (vgl. auch Hoffmanns *Serapionsbrüder*) wurden für das kriegserschütterte Deutschland plakativ als Gegenstücke zum Florenz der Pest konzipiert.³⁵

Besonders für die Frühromantik dienten die *tre corone* als Projektionsfläche, wie Ernst Behler herausgearbeitet hat:

Dabei handelt es sich keineswegs um eine bloß historische Bekanntschaft mit diesen Dichtern, sondern um eine grundlegendere Erfahrung, die direkt für die von den Brüdern Schlegel damals erstrebte Ergründung des Wesens der Literatur und der Natur der literarischen Mitteilung von Relevanz war. Die genannten Autoren werden paradigmatisch für bestimmte Charakterzüge der eigenen Literaturkonzeption angeführt.³⁶

So war Boccaccio in erster Linie der Gewährsmann für einen Stil, den man als romantisch *avant la lettre* betrachtete, wie man dem Aufsatz Friedrich Schlegels entnehmen kann.³⁷ Allerdings hebt auch er natür-

34 Burckhardt (1952), S. 188. Burckhardt war einer der Wenigen im 19. Jahrhundert, der sich bemühte, Boccaccios Werke differenziert zu behandeln. Er lobt immer wieder einzelne Texte, wobei viele davon bis heute kaum zur Kenntnis genommen werden.

35 Hölter (1989), S. 61.

36 Behler (1994), S. 177.

37 Vgl. Behler (1994), S. 192f.

lich stark auf Persönliches ab, die *Elegia di Madonna Fiammetta* wird mit Boccaccios Biographie verknüpft und romantisch verklärt.

Hier ist vor allem seine hohe Einschätzung der *Fiammetta* bezeichnend, von der er auch Wilhelm schrieb, sie sei das Höchste, was er von Boccaccio kenne, und ‚in der Großheit des Stils nicht nur weit über dem Decamerone sondern ich möchte sagen über alles was ich im Modernen noch kenne‘.³⁸

Es war wohl die Tatsache, dass der Versroman nichts anderes als die Rede der unglücklich verliebten Fiammetta ist, die Schlegel derart fasziniert hat:

Es ist so gut wie keine äußere Geschichte, auch keine Charakteristik und Individualität; alles ist groß und allgemein, es ist nur Liebe, nichts als Liebe. Alles ist durchdrungen von Sehnsucht, von Klage und von tiefer verborgener Glut.³⁹

Damit steht für ihn das Werk für das Subjektive schlechthin und daher weit über dem *Decameron*. Subjektivität also ist es, für die Boccaccio im Auge des Frühromantikers steht, und wenn er die höchste Form subjektiven Stils auch in der *Fiammetta* präsentiert hat, so zeigt sich seine Meisterschaft doch auch in anderen Schriften:

Die subjektive Beschaffenheit oder Beziehung fast aller Werke des Boccaccio fällt in die Augen. Nehmen wir nun an, daß dies an sich nicht fehlerhaft, daß es vielmehr die eigentliche, also richtige Tendenz seiner Kunst war, das Subjektive mit tiefster Wahrheit und Innigkeit rein ans Licht zu stellen, oder in klaren Sinnbildern heimlich anzudeuten, so wird es begreiflich, daß sie gerade in der *Fiammetta* in ihrem höchsten Glanze erscheint [...].⁴⁰

Dieses Lob der *Fiammetta* brachte Sophie Brentano auf die Idee, den Roman zu übersetzen.⁴¹ Somit hatte Schlegel wenigstens an einer Stelle eine kleine Flamme neuerlicher Rezeption gezündet und die *Fiammetta* wurde – wenigstens kurzzeitig – neben dem *Decameron* zu einem bekannten Werk Boccaccios.

Das Verdienst Schlegels ist es, die italienischen Texte Boccaccios jenseits des *Decameron* in diesem Beitrag zu besprechen und damit wieder

38 Eichner (1967), S. 101.

39 Schlegel (1967), S. 389.

40 Schlegel (1967), S. 393.

41 Boccaccio: *Fiammetta*, Brentano (1806). Die Ausgabe besitzt leider kein Vor- oder Nachwort.

in das Bewusstsein der Leser zu rücken.⁴² Dabei vergleicht er wiederholt den Gegenstand seiner Betrachtung mit anderen Texten romanischer Weltliteratur, vor allem mit Cervantes, aber auch mit Ariost und Petrarca, wobei er im Erstgenannten einen Autor des Objektiven erkennt, während der Zweite sowohl subjektiv als auch objektiv schreibe.⁴³ Durch seine Betonung der Subjektivität des Erzählens bei Boccaccio erhöhte er allerdings nicht gerade dessen Attraktivität für spätere Leser – im Gegenteil: Durch die Verengung des Autors auf den Grad der Subjektivität seines Schreibens verstellte Schlegel ihm höchstwahrscheinlich den Weg zu einer breiten Rezeption.

Eine zunehmende Beschäftigung mit der italienischen Sprache und Literatur im akademischen Bereich verschaffte Boccaccio wieder mehr Aufmerksamkeit und sicherte ihm einen Platz im Kanon der Weltliteratur. Dabei sind es zunächst die ersten literarhistorischen Abhandlungen in deutscher Sprache, die ihn im kulturellen Gedächtnis verankern.

Christoph Joseph Jagemann hatte dabei entscheidenden Anteil. In seiner *Geschichte der freyen Künste und Wissenschaften in Italien* widmet er Boccaccio rund zwölf Seiten. Dabei wird deutlich, dass er zahlreiche Quellen konsultiert hat. So lag ihm offensichtlich unter anderem Filippo Villanis Ende des 14. Jahrhunderts entstandene Biographie vor. Er wägt die unterschiedlichen, ihm vorausgehenden Abhandlungen hinsichtlich ihrer Zuverlässigkeit gegeneinander ab. Es ist ihm also darum zu tun, ein möglichst objektives Bild zu erstellen, wobei jedoch eine Trennung zwischen Leben und Werk nicht möglich zu sein scheint: „Sein Leben war freylich bis dahin nicht sehr tugendhaft, wie seine Schriften besonders sein *Decamerone* beweisen.“⁴⁴ Auch die große Liebe zu Fiammetta nimmt in den Ausführungen breiten Raum ein. Hier allerdings folgert Jagemann aus zahlreichen Widersprüchen in den Texten:

42 „Sein Verdienst ist es, gerade nicht den *Decamerone* ins Zentrum zu stellen, sondern umfassende Information zu bieten. Speziellen Wert gewinnen seine Urteile durch Prägnanz und Offenheit.“ Hölter (1989), S. 61.

43 „Wie die Schönheit auf der Harmonie von Form und Materie, so scheint die Darstellung, in welcher die größte Künstlichkeit zu besitzen und zu zeigen gemeinschaftliche Tendenz jener italienischen Meister ist, auf dem Verhältnis des Objektiven und Subjektiven zu beruhen. In Petrarca ist dieses bis zur Identität vereinigt. Ariosto neigt sich entschieden auf die Seite der Objektivität.“ Schlegel (1967), S. 392f.

44 Jagemann (1779), S. 401.

Diese und andere Dinge reimen sich schwerlich zusammen, und machen wahrscheinlich, daß Boccaccio sich zwar zu Neapel in eine Dame von hohem Stande verliebt, das übrige aber, was den bestimmten Gegenstand, und die Früchte seiner Liebe betrifft, erdichtet habe. [...] Jedoch kann man an seinem *Decamerone*, und andern desgleichen Schriften schließen, daß seine Sitten nicht sehr ehrbar waren.⁴⁵

Für Jagemann beweist dies vor allem seine uneheliche Tochter Violante.

Christoph Jagemann erwähnt die lateinischen Werke, stuft sie qualitativ allerdings als nicht sehr hochwertig ein.⁴⁶ Auch für ihn ist das *Decameron* das wichtigste Werk des Italieners, selbst wenn er moralische Bedenken nicht verhehlen kann: „Nur Schade, daß Zucht und Ehrbarkeit so oft darin beleidigt wird; was er in seinen letzten Jahren so sehr bereuet hat.“⁴⁷ Es zeigt sich an diesen Ausführungen, wie bedeutend die angebliche Reue Boccaccios und seine Absicht, das *Decameron* zu vernichten, für seine Rezeption geworden sind.

Insgesamt steht Boccaccio für Jagemann hinter den beiden anderen gekrönten Häuptern der Dichtkunst zurück: „Er kann mit Dante und Petrarca weder an Zierlichkeit des Stils, noch an Lebhaftigkeit der Einbildung, noch an Stärke des Ausdrucks verglichen werden.“⁴⁸ Bedenkt man nun den Einfluss Jagemanns auf die Italienbegeisterung des Wiemarner Kreises, wird offenkundig, dass mit diesen Ausführungen der Blick der Rezeption für viele Jahre festgeschrieben wurde.⁴⁹

4. „nur den Decameron vom Boccaccio nicht“

1763/64, und damit noch vor Jagemanns Untersuchung, erschienen die ersten beiden Teile einer umfassenden Darstellung der italienischen Literatur, geschrieben von Johann Nicolaus Meinhard. Dort beschäftigt er sich ausführlich mit Dante und Petrarca, verweigert Boccaccio jedoch ein eigenes Kapitel, was er indirekt gegen Ende seiner Petrarca-Biographie begründet:

45 Jagemann (1779), S. 405f.

46 „Sein lateinischer Stil so wohl in Prosa als in Versen ist ziemlich mittelmäßig, und kann nicht einmal mit jenem des Petrarca verglichen werden.“ Jagemann (1779), S. 407.

47 Jagemann (1779), S. 408.

48 Jagemann (1779), S. 407.

49 Vgl. Albrecht/Kofler (2006).

Er [= Petrarca; U. K.] hatte sich auch durch seinen Charakter nicht weniger als durch seine Verdienste alle die würdigsten Männer seiner Zeit und seines Vaterlandes zu Gönnern und zu Freunden gemacht. Unter diesen verdient insbesondere der berühmte Boccaccio angemerkt zu werden, dem die Italiäner um ihre Prose eben das Verdienst zuschreiben, das Petrarca um ihre Dichtkunst hat; und ich weis nicht, ob ihm diese Ehre zukömmt. Sein Decameron, das einzige von seinen Werken, welches man noch liest, ist in der That das erste Buch in Prosa, worinnen die Sprache mit Reinigkeit geschrieben ist und welches einen allgemeinen und dauerhaften Beyfall erhalten hat. Aber mir scheint, daß es diesen Beyfall wenigstens eben so sehr seinem lustigen und so oft schlüpfrigen Inhalte, als der Schreibart zu verdanken habe.⁵⁰

Wie diese Stellungnahme zeigt und sich auch vorher bereits angedeutet hat, verengte sich der Blick auf das *Decameron* ab 1700 im deutschsprachigen Raum zunehmend. Die erotischen Novellen, von Anfang an Grund für Kritik, machten aus Boccaccio mehr und mehr einen Meister des Schlüpfrigen. Die didaktisch-moralisch wertvollen Geschichten waren mittlerweile hinlänglich auf anderen Wegen zugänglich, der Gesamtkomplex barg zu viele Gefahren und Fallstricke, vor denen gewarnt werden musste. So schrieb Johann Wolfgang Goethe im Dezember 1765 an seine Schwester Cornelia, als er ihr mitteilte, was sie lesen solle und was nicht, in Bezug auf die italienische Literatur:

Wenn du Tassos Gerusaleme lib[erata] verstehst, lese sie auch. Sonst kanst du das Buch J studii delle donne stückweise für dich nehmen, das ganze möchte für dich zu lang seyn. bey jedem auf die Sprache, die Sachen und die Wendungen womit die Sachen gesagt sind gesehen. Nur das mercke bey Ciceros briefen du must sie aussuchen. sonst ließ italienisch was du willst, nur den Decameron vom Boccacio nicht.⁵¹

Ganz offensichtlich fürchtete Goethe hier um den Anstand seiner Schwester. Ebenfalls aus Anstandsgründen beschäftigte sich noch 1909 das Reichsgericht mit dieser Sammlung, worauf satirisch wiederholt Bezug genommen wurde, unter anderem in der Münchner Wochenschrift „Jugend“. Dort veröffentlichte ein gewisser ‚Karlchen‘ (Karl Ettlinger) ein Gedicht mit dem Titel *Boccaccio und das Reichsgericht*, in dem er darauf aufmerksam macht, dass Literatur einen Sonderstatus haben muss und nicht in den Zuständigkeitsbereich der Gerichtsbarkeit fällt, mithin nur andere Dichter über den Wert von Dichtung urteilen dürfen:

50 Meinhard (1763/64), S. 186f.

51 Goethe (1965), S. 27.

Der, wo Bildung hat, der weiß: die Dichter
Sind die größten Schweine allzumahl,
Denn es fördert dieses Schandgelichter
Nur die Unzucht und die Unmoral.

So zum Beispiel ist auch zweifelsohne
Ein Reptil, gewissenlos und roh,
Der Verfasser des ‚Dekamerone‘,
Ein gewisser G. Boccaccio.

Zwar der Goethe meint, er sei ein feiner,
Großer Künstler und auch grundgelehrt.
Aber Goethe war je selbst so einer,
Deshalb ist sein Urteil gar nichts wert.⁵²

Die Absurdität des Ereignisses rückt es, so der Verfasser, selbst in die Nähe einer Novelle, die dann den Titel *Boccaccio und das Reichsgericht* tragen könnte. Wegen sexueller Freizügigkeit stand das *Decameron* bekanntermaßen wiederholt und dauerhaft auf mehreren Listen verbotener Bücher, nicht nur auf der bekanntesten, dem *Index librorum prohibitorum*.⁵³ 1754 landete es auf dem österreichischen Index, 1770 veröffentlichte Bayern nach österreichischem Vorbild seinen eigenen *Catalogus*, auf dem Boccaccios berühmtes Buch selbstverständlich ebenfalls vertreten war.⁵⁴ Die Nummer 29 der bereits erwähnten Wochenschrift „Jugend“ (1906) beweist, dass noch vor dem Reichsgerichtsprozess die Lektüre höchst umstritten war:

Frau von Zander hatte im Untersuchungsgefängnis als Lektüre ‚Boccaccio’s Dekamerone‘ verlangt. Der Untersuchungsrichter hatte anfänglich dieses Buch verweigert, aber schließlich doch die Lektüre gestattet. Wir begreifen das Verlangen der Frau Majorin durchaus: wenn man jahrelang

52 Karlchen (1909), S. 1199. Das Gedicht umfasst insgesamt neun Strophen.

53 „Das Konzil von Trient beschloß 1564 einen Index anzulegen, der all die Bücher auflisten sollte, die Erwachsenen gefährlich werden könnten. [...] Und Schaden stifteten nicht nur die Schriften der protestantischen Reformatoren, sondern auch der *Decamerone* des Boccaccio. Wer immer sich mit dem Index beschäftigt hat, wird bemerkt haben, daß er eine Literaturgeschichte ganz eigener Art darstellt. Neben häretischen Schriften aller Art findet man in ihm die Mehrzahl jener Bücher verzeichnet, die heute zur Weltliteratur gerechnet werden. Unter einem gewissen Aspekt mag man es bedauern, daß das 2. Vatikanische Konzil 1966 beschlossen hat, den Index aufzugeben.“ Glaser (1996), S. 291.

54 „Die pikante Weltliteratur ist natürlich vollständig vertreten, Boccaccio und Brantôme, Crébillon und Grécourt, Rabelais und Sansovino, die ‚Cent Nouvelles nouvelles‘ und die Erzählungen der Königin von Navarra; [...]“ Houben (1924), S. 94f.

nichts wie Rechnungen zu lesen kriegt, sehnt man sich ordentlich nach einer heiteren Lektüre.⁵⁵

Angesichts dieser öffentlichen Diskussionen wundert es nicht, wenn die Übersetzer von Boccaccios Werken, vor allem des *Decameron*, stets bemüht waren, sich zu erklären. So bemerkte Dr. Röder, der sich 1840/41 rühmte, als Erster das *Decameron* getreu übersetzt zu haben, in seinem Vorwort:

Italien bietet eine solche Menge literarischer Erzeugnisse von den fernen mittelalterlichen bis auf die neuesten Zeiten, daß das Unternehmen, die werthvollsten derselben dem deutschen Publikum zugänglich zu machen, keiner Rechtfertigung bedarf. Eher dürfte dies einem Tadel unterliegen, daß ich mit Boccaccio, und von diesem gerade mit dem Dekameron den Anfang mache, der den frommen Herren schon zur Zeit des Tridentinum höchst anstößig erschien, und unsern modernen Clerikern wohl eben so wenig zusagen dürfte. Allein Boccaccio ist einmal der Schöpfer der italienischen Prosa, und verdient schon in dieser Beziehung an der Spitze der italienischen Prosaiker zu stehen; der Dekameron aber enthält eine solche Fülle von Geist, Witz, feinem Spott und Satyre, tiefer, auf die reichste Erfahrung gegründeter Psychologie in sich, er ist ferner von den frühesten Zeiten bis auf heute so sehr das Volksbuch der Italiener gewesen, daß ich auf die Bedenklichkeiten gewisser Herren keine Rücksicht nehmen konnte, und mir vielmehr zum Grundsatz machte, dasselbe so getreu als möglich in die deutsche Sprache zu übertragen. Auf den Dekameron wird der Roman Fiammetta folgen, der dem deutschen Publikum beinahe ganz unbekannt ist; [...].⁵⁶

Um 1841, das kann man diesen Zeilen entnehmen, versucht jemand, Boccaccio für das deutsche Publikum zurückzuerobern, und er tut es nicht zuletzt darum, weil Boccaccio als Ausgangspunkt einer bedeutenden literarischen Erzähltradition gesehen wird. Eben zu dieser Zeit, als sein Name fest mit der Gattung Novelle verbunden wird, haben die anderen Texte kaum noch eine Chance, zur Kenntnis genommen zu werden. So urteilte noch Johannes von Guenther in einer *Decameron*-Ausgabe von 1938:

55 Der Artikel auf S. 643 trägt keinen Autornamen. Über den Fall war nur in Erfahrung zu bringen, dass die Majorin von Zander nach mehr als einem Jahr Untersuchungshaft freigesprochen wurde, ihr Mann hatte 300 Mark Strafe wegen Betrugs zu zahlen. Vgl. <http://www.anwaltsgeschichte.de/kriminal-magazin/kriminal-magazin.html>.

56 Boccaccio (1841/42), o. S. Die Übersetzung des *Decameron* war Teil einer Ausgabe *Boccaccio's sämtliche Romane und Novellen*, die bereits 1844 ihre zweite Auflage erlebte.

In diesem Decameron stehen hauptsächlich heitere Geschichten und Liebesgeschichten. Und der Dichter hat sich dabei keineswegs von der Sittlichkeit leiten lassen, denn ihm war jeder Stoff recht, wenn er nur spannend und geistvoll war. Nichts hat Boccaccio ferner gelegen, als etwa ein Buch zu schreiben, das zur Unsittlichkeit verführen soll. [...] Aber er war ein Kind seiner Zeit, und darum spiegelt sich im Decameron auch die Sittenlosigkeit seines Zeitalters wider. [...] Daher kommt es aber auch, daß Mucker und Blaustrümpfe männlichen und weiblichen Geschlechts seit sechshundert Jahren mit unversöhnlichem Grimm das Buch verfolgen, in dem von Dingen erzählt wird, die ihnen vermutlich verschlossen geblieben sind; daher rührt es, daß dieses Kleinod der Weltliteratur unzählige Male verboten wurde.⁵⁷

Es folgt eine Beschreibung der unterschiedlichen Zensurvorgänge, vor allem der Revision von 1573, die zu einem unbefriedigenden Ergebnis geführt habe. „Endlich bekümmerte sich kein Mensch mehr darum, weil außerhalb Italiens das Buch allerorten unkastriert zu bekommen war.“⁵⁸

Überblickt man die unterschiedlichen Vorworte – Nachworte sind es zum Zweck der Rezeptionslenkung höchst selten –, dann stellt man fest, dass die Rechtfertigungen der Herausgabe dieses ‚schändlichen‘ Buches sich vor allem auf drei Argumente stützen: Erstens ist Boccaccio längst ein kanonisierter Autor, zweitens ist er der Urvater der Novelle, deren Gattungsbeschreibung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits etliche Abhandlungen umfasst, drittens ist die Wahl der Inhalte weniger der Perversion eines Einzelnen zuzuschreiben, sondern er ist eben ‚das Kind seiner Zeit‘. Dass Boccaccio in der Tat keineswegs ein Sittenstrolch war, versucht man bevorzugt anhand seiner Biographie zu erläutern, wobei man nicht der Interpretation Christoph Jagemanns folgt, sondern sich eher auf Hermann Hesse verlässt, der versucht, Boccaccio selbst und seine Novellensammlung ins rechte Licht zu rücken und die Unsinnigkeit der verschiedenen Zensurbemühungen offenbar zu machen:

So hat denn auch Boccaccio manche Zeitgenossen und Nachfolger gehabt, deren erloschenen Ruhm die Gelehrten mit unsäglichen Mühen bis auf heute herüber geschleppt haben, indessen er selber inmitten aller Keulenschläge am Leben blieb und heute noch den gleichen Glanz und Zauber hat wie seinerzeit.⁵⁹

57 Boccaccio (1938), S. 12f.

58 Boccaccio (1938), S. 14.

59 Hesse (1995), S. 37.

Hans Heinz Ewers schließlich unternahm bereits 1911 den Versuch, Boccaccio aus der Ecke des ‚Schmuddelautors‘ dadurch wegzuholen, dass er den Blick auf die Form lenkte:

Das ‚Dekameron‘ ist nicht seines Inhaltes wegen – der von allen Muckern öffentlich verschrien und heimlich um so mehr verschlungen wird – ein klassisches Werk, es ist das vielmehr wegen seiner Form. [...] Boccaccios lustige Stoffe sind Allgemeingut der europäischen Kulturwelt: Hellenen und Römer, Italiener, Franzosen und Deutsche haben ein Eigentumsrecht auf sie erworben. Was dem ‚Dekameron‘ aber seinen Wert gibt, ist der Umstand, daß Giovanni Boccaccio die glänzende Form fand gerade für diese Stoffe, daß er mit einer entzückenden – hier einzig möglichen – Naivität über allerlei – an und für sich unmögliche – Dinge plaudert. Daß er – wieder einmal! – bewies, daß es nichts gibt, aus dem ein Künstler nicht ein Kunstwerk zu schaffen imstande wäre.⁶⁰

Immer noch muss man, wie der Befund am Anfang der Ausführungen gezeigt hat, Boccaccios Image aufpolieren. Trotz aller Bemühungen wird er jedoch wohl auch weiterhin einem eingeschränkten Blick unterliegen, und genau genommen geht es seinen beiden Dichterkollegen Dante und Petrarca nicht wesentlich anders.

Gleichwohl wäre es einen Versuch wert, seine Texte wieder umfassend und gut aufbereitet zugänglich zu machen, um den Autor Boccaccio in seiner Gesamtheit überhaupt erfassbar zu machen und ihn aus dem Schatten einer verengenden gattungstheoretischen Diskussion im akademischen Bereich und einer Präsentation als erotischer Dichter im belletristischen herauszuholen.

60 Boccaccio (ca. 1910), S. 7f.

Bibliographie

- Albrecht, Jörn und Kofler, Peter: Die Italianistik in der Weimarer Klassik: das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735–1804). Tübingen 2006.
- Aurnhammer, Achim (Hg.): Boccaccio in Deutschland. Spuren seines Lebens und Werks 1313–2013; Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 5. Mai bis 18. August 2013. Heidelberg 2013.
- Aurnhammer, Achim und Stillers, Rainer (Hgg.): Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Wiesbaden 2014.
- Behler, Ernst: Die italienische Renaissance in der Literaturtheorie der Brüder Schlegel. In: Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik. Hrsg. von Silvio Vietta. Stuttgart/Weimar 1994, S. 176–195.
- Boccaccio, Giovanni: Irr=Garten der Liebe. Übersetzt von Johann Makle. Frankfurt am Main 1660.
- Boccaccio, Giovanni: Fiametta. Übersetzt von Sophie Brentano. Berlin 1806.
- Boccaccio's Dekameron. Zum ersten Mal vollständig übersetzt von Dr. W. Röder. Zwei Bände. Stuttgart 1841/42.
- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Übersetzt von Karl Witte. Leipzig 1843.
- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Übersetzt von Albert Wesselski. Leipzig 1909.
- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Mit einer Einleitung von Hans Heinz Ewers. Berlin o.J. [ca. 1910].
- Boccaccio, Giovanni: Der Pechvogel. Übersetzt von Marx Cemna. Hannover 1920.
- Boccaccio, Giovanni: Decameron. Neu bearbeitet von Klabund. Berlin o.J. [ca. 1920].
- Boccaccio, Giovanni: Gesammelte Werke. 3 Bde. Übersetzt von Else von Hollander. Potsdam 1921.
- Boccaccio, Giovanni: Das Decameron. Neubearbeitete Ausgabe von Johannes von Guenther. Berlin 1938.
- Boccaccio, Giovanni: Erotische Geschichten. Ausgew. aus dem Dekameron. Übersetzt von Albert Wesselski. Frankfurt am Main 1999.
- Boccaccio, Giovanni: Das Decameron. Mit den Holzschnitten der venezianischen Ausgabe von 1492. Übersetzt von Peter Brockmeier. Stuttgart 2012.
- Boccaccio, Giovanni: Liebesgeschichten aus dem Decameron. Übersetzt von Kurt Flasch. München 2013.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Stuttgart 1952.
- Eichner, Hans: Einleitung. In: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 9–69.

- Glaser, Horst Albert: Die Unterdrückung der Pornographie in der Bundesrepublik – der sogenannte Mutzenbacher-Prozeß. In: Zensur und Selbstzensur in der Literatur. Hrsg. von Peter Brochmeier und Gerhard R. Kaiser. Würzburg 1996, S. 289–306.
- Glunk, Fritz R.: Dante. München 2003.
- Goethe, Johann Wolfgang: Briefe der Jahre 1764–1786. Hrsg. von Ernst Beutler. 2. Auflage. Zürich/Stuttgart 1965.
- Grabher, Carlo: Giovanni Boccaccio. Hamburg 1946.
- Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Darmstadt 1986.
- Hesse, Hermann: Boccaccio. Der Dichter des Dekameron. Frankfurt am Main 1995.
- Hirdt, Willi: Boccaccio in Deutschland. In: Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur. Hrsg. von Horst Rüdiger und Willi Hirdt. Heidelberg 1976, S. 32–55.
- Hölter, Achim: Zur Rezeption der italienischen Literatur in der deutschen Frühromantik. In: Deutsche und italienische Romantik. Hrsg. von Enrico de Angelis und Ralph-Rainer Wuthenow. Pisa 1989, S. 49–86.
- Houben, Heinrich Hubert: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 1. Berlin 1924.
- Jagemann, Christoph Joseph: Die Geschichte der freyen Künste und Wissenschaften in Italien. Bd. 3,2. Leipzig 1779.
- Karlchen (alias Karl Ettlinger): Boccaccio und das Reichsgericht. In: Jugend Nr. 49 (1909), S. 1199.
- Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer „novelle“ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam u. a. 2005.
- Kocher, Ursula: „Interpres rerum tuarum“ – Boccaccio und Petrarca, eine ungleiche Freundschaft. In: Petrarch and his Readers in the Renaissance. Hrsg. von Karl A.E. Ehenkel und Jan Papy. Leiden 2006, S. 53–71.
- Leonhard, Kurt: Dante Alighieri. Reinbek bei Hamburg 1970.
- Manns, Stefan: Grenzen des Erzählens. Konzeption und Struktur des Erzählens in Georg Philipp Harsdörffers Schauptätzen. Berlin 2013.
- Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740. München 2009.
- Meier, Franziska: Der kulturelle Erneuerer. 700 Jahre Giovanni Boccaccio. In: Neue Zürcher Zeitung (25.10.2013).
- Meinhard, Johann Nicolaus: Versuche über den Charakter und die Werke der besten Italiänischen Dichter. Braunschweig 1763/64.
- Messerli, Luisa Rubini: Boccaccio deutsch. Die *Dekameron*-Rezeption in der deutschen Literatur (15.–17. Jahrhundert). 2 Bde. Amsterdam/New York 2012.

- Neumann, Florian: Francesco Petrarca. Reinbek bei Hamburg 1998.
- Reichwein, Marc: B wie Boccaccio. In: Die Welt (19.8.2013). www.welt.de/119148766 (Zugriff am 28. August 2014).
- Schlegel, Friedrich: Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio. In: ders.: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hrsg. und eingel. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 373–396.
- Sichtermann, Barbara: Glockenschlag der Renaissance. Die lustvolle Utopie des Giovanni Boccaccio. Beitrag am 27. Oktober 2013 im Deutschlandfunk. (http://www.deutschlandfunk.de/glockenschlag-der-renaissance.1184.de.html?dram:article_id=266695; Zugriff am 26. August 2014)
- Stierle, Karlheinz: Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. Darmstadt 2003.
- Stierle, Karlheinz: Dante Alighieri. Dichter im Exil, Dichter der Welt. München 2014.
- Thiele-Dohrmann, Klaus: Macht des Geistes, List der Lust. Giovanni Boccaccio und sein berühmtes „Dekameron“ – ein Porträt zum 700. Geburtstag des Florentiner Lebens- und Liebesdichters. In: Die Zeit 23 (8. Juni 2013).
- Wehle, Winfried: Im Purgatorium des Lebens. Boccaccios Projekt einer narrativen Anthropologie. In: Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Achim Aurnhammer und Rainer Stillers. Wiesbaden 2014, S. 19–42.

Francesca Bravi (Kiel)

Die „alte Manier“ von Ingo Schulze

Boccaccios Spuren im Erzählband *Handy* am Beispiel von *Eine Nacht bei Boris*

Einleitung

In diesem Beitrag geht es darum, Spuren von Boccaccio bzw. vom *Decameron* im 2007 im dtv Verlag erschienenen Erzählband *Handy. Dreizehn Geschichte in alter Manier* von Ingo Schulze sichtbar zu machen. Über den 1962 in Dresden geborenen Schriftsteller findet man in der Presse Äußerungen darüber, dass er der „Chronist des Ostens“ oder das „Dresdener Rumpelstilzchen“ sei. Sicher ist, dass Ingo Schulze sich bewusst auf eine bestimmte Erzähltradition bezieht, wie man das aus vielen seiner Aussagen in Interviews hört und wie die Kritik schon mehrfach betont hat. Die Textanalyse einer der im Band *Handy* enthaltenen Erzählungen *Eine Nacht bei Boris* soll die Existenz einer Boccaccio-Schulze-Linie beweisen. Dabei wird gezeigt, dass es sich eigentlich um eine Boccaccio-Carver-Döblin-Schulze-Linie handelt.

1 Titel und Untertitel: *Handy, 13 Geschichten in alter Manier*

Die Veröffentlichung des Erzählbandes *Handy. 13 Geschichten in alter Manier* im Jahr 2007 wurde als „literarisches Ereignis“ gefeiert. Der Band erschien verhältnismäßig früh nach *Neue Leben* (2005)¹, wenn man bedenkt, dass die Leser 7 Jahre dafür warten mussten: *Simple Storys* erschien 1998.

1 In einem Interview mit Uta Beiküfner sagt Ingo Schulze über Vorbilder dieses Romans und die Beziehung zu seinen Figuren: „Ich habe diesmal keine Vorbilder gefunden, denen ich folgen konnte. Wenn man aber lange genug an einer Sache dran ist, dann findet man die eigenen Fragen plötzlich überall. Das Kuriose ist, dass man am Anfang nach Mustern und Anregungen sucht. Sind die Figuren aber irgendwann stark genug, kehrt sich das um. Das klingt jetzt übertrieben, aber irgendwann las ich nur noch im Auftrag des Herrn Türmer oder anderen Figuren. Man ist dann so zu rechtgestutzt, dass man die Welt nur noch unter diesem Aspekt sehen kann. Auch in diesem Sinne war die Abgabe des Manuskriptes eine Befreiung.“ Beiküfner (2005).

„Nach diesem mehrfach verspiegelten Roman war es nun in *Handy* das Wagnis der Einfachheit, der klar erzählten Geschichte.“²

Ingo Schulze selbst beschreibt die Entstehung des Buches wie folgt:

„Von den 280 Seiten habe ich ungefähr 200 im letzten Sommer geschrieben. Aber die Ideen dazu, mit zwei Ausnahmen, trug ich schon mehrere Jahre mit mir herum. Ich fürchtete anfangs, dass mir diese Ideen fremd geworden sein könnten oder dass mich nach „Neue Leben“ dieses sogenannte einfache Erzählen nicht mehr interessiert. Aber das Gegenteil war jeweils der Fall. Ich war mit den Ideen vertraut, und ich sah sie jetzt in einem neuen und, wie ich fand, interessanteren Licht. Dieses Erzählen ist wie der Versuch, mit einem Finger eine Melodie auf dem Klavier zu spielen.“³

Wie schon oft bei Ingo Schulze wird der Titel (*Handy*) von einem Untertitel⁴ (*13 Geschichten in alter Manier*) begleitet, der hilft, die Texte als literarische Gattung zu verstehen. In einem Interview mit Ulrich Rüdener erklärt Schulze die Beziehung Titel-Untertitel wie folgt:

„Diese Bezeichnung steht in einem Kontrast zu dem Titel des Buches. Handy ist ein Wort, das sich ungefähr ab Mitte der 90er Jahre verbreitete, die meisten schafften sich ihr Handy gegen Ende der 90er oder später an. Ich erzähle ja auch von der jüngsten Vergangenheit und der unmittelbaren Gegenwart. Zum anderen ist für mich der Stil immer etwas, das ich versuche – in der Tradition von Alfred Döblin – aus dem Stoff zu entwickeln. Das hat mit einer Art Resonanz zu tun, auch damit, die angemessene Stimme und Struktur zu finden. Stil bedeutet etwas, er signalisiert etwas, aber auf eine Art, wie am ehesten Musik wirkt. Ich merkte, dass mich das, was ich erzählen wollte, auf eine mich selbst überraschende Weise zu einem sehr traditionellen Stil drängte. Ich fühlte mich plötzlich in der Situation eines Geschichtenerzählers, eines – um mal ganz hoch zu greifen – Boccaccio.“⁵

Wie man von den Quellenangaben am Ende des Bandes entnehmen kann, waren sechs dieser Texte im Laufe der Jahre bereits separat erschienen, z. B. die Titelgeschichte *Handy* am 13.1.1999 in der FAZ, *Ber-*

2 Schulze (2002).

3 Schulze (2002).

4 Schon 1995 bei *33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter*, 1998 bei *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz und die jüngsten Orangen und Engel: italienische Skizzen* 2010.

5 „Das Handy-Zeitalter ist ja auch das Internet-Zeitalter. Es gibt Kapitel in *Simple Storys*, die müssten mit Handy ganz anders geschrieben werden. Andererseits hätte eben eine Erzählung wie *Handy* nicht Anfang der Neunziger Jahre spielen können. Wir gehen ja mit der Technik eine Verbindung ein und werden dadurch zu einer Art Mischwesen.“ Schulze (2002).

lin *Bolero* 1999, *Milva als sie noch jung war* 2000. Auffällig ist Schulzes Fähigkeit, im Zusammenklang der dreizehn Geschichten das unmittelbare Zeitgefühl der Gegenwart mit der Form zusammenzubringen. Selbst wenn die Geschichten sich sehr voneinander unterscheiden, kann man den Band als homogenes Ganzes betrachten und nicht nur als eine Sammlung von Geschichten.

Ein genauerer Blick auf das, was mit „alter Manier“ gemeint sein könnte, zeigt die Nähe von Boccaccios *Decameron* zu Ingo Schulzes *Handy*. Das, was Vittore Branca in Bezug auf Boccaccios *Decameron* als „Gesamtgefüge“ bezeichnete („anche in quest’opera è possibile scorgere la filigrana di un disegno sia pure non assolutamente rigoroso, ma che tuttavia fa del *Decameron* un vero libro, e non solo un agglomerato o una centuria di novelle“⁶), könnte auch für Schulzes 13 Geschichten gelten.

2 Die „alte Manier“: zwischen Short Story und Novelle

Was heißt aber genau „alte Manier? Schulze selber beantwortet die Frage wie folgt: „Ganz unmittelbar aufs Literarische bezogen ließe sich hinter alter Manier zu Recht auch ein direkter Bezug zu bestimmten Erzählmustern oder konkreten Vorbildern sehen.“⁷ Die traditionellen Erzählmuster werden in den Besprechungen und Rezensionen des Buches selten genauer benannt.

Warum nennt Ingo Schulze seine Texte nicht Novellen? Warum lässt er einen der Erzähler behaupten: „Im Alltag gibt es keine Novellen“? Vielleicht, weil – wie zu zeigen sein wird – sich diese Texte an der Konjunkturstelle mehrerer literarischer Traditionen befinden.

In ihrer Abhandlung über Boccaccios Novellen *The Boccaccian novella: creation and waning of a genre* behauptet Corradina Caporello-Szykman, den Begriff *novella* könnte man für die Literatur des XX. Jahrhunderts gar nicht anwenden:

„My research led me to the conclusion that by the time nineteenth and twentieth century writers [...] wrote their short stories the novella in its original make-up did not exist any longer; such writers were using the vehicle of short narrative in totally different manner of style and with

6 Branca (1964), S. 12.

7 Schulze (2002).

different objectives so that, in fact, a completely distinct type of literature genre was created and refined.“⁸

Sie unterstreicht weiter, dass die *novella* bestimmte Charakteristika aufweist, die einzigartig sind („from the beginning the novella possesses unique characteristics that can and ought to become the only criteria to distinguish it from any other literary models in the realm of prose fiction“⁹). Dabei übersieht sie, dass diese Merkmale genau die Punkte sind, die auf spätere Autoren große Faszination ausüben.

Uwe Wittstock beschreibt in einer Rezension des Bandes *Handy* Ingo Schulze als „ein[en] Virtuose[n] des Stils“ – „[i]n beinahe jedem seiner Bücher wechselt er die literarische Technik“ – und führt fort:

„Es gibt heute in der deutschen Literatur nur wenige Schriftsteller, die so souverän über die Techniken und Tricks des Erzählens verfügen wie Ingo Schulze. Er ist ein Virtuose, der sich die verschiedensten Stilarten und Schreibweisen anverwandeln kann. Während andere Autoren einen einzigen persönlichen Prosa-Tonfall pöppeln und kultivieren, hüpfert er mit jedem Buch munter von einer Erzählform zur nächsten.“

Die Bandbreite seines Talents ist erstaunlich: Für sein erstes Buch, „33 Augenblicke des Glücks“, orientierte er sich an Meistern der russischen Moderne, für das zweite, „Simple Storys“, an amerikanischen Vorbildern wie Sherwood Anderson oder dem Lakoniker Raymond Carver, und in seinem furiosen Briefroman „Neue Leben“ knüpfte er klug an einige der ehrwürdigsten Traditionen der deutschen Literaturgeschichte an.“¹⁰

Schulzes Kurzprosa wird häufig in Verbindung mit der amerikanischen Tradition der Short Story gebracht: Formal und auch inhaltlich spielen Kürze, Komplexität und Funktionalität eine große Rolle.

Auch in *Handy* ist dieser „flüchtige Blick“, den Raymond Carver in seinem berühmten Aufsatz über das Schreiben „On writing“ (aus *Fires* 1983) beschreibt.

„Pritchett’s definition of a short story is „something glimpsed from the corner of the eye, in passing.“ [...] The short story writer’s task is to invest the glimpse with all that is in his power. He’ll bring his intelligence and literary skill to bear (his talent) his sense of proportion and sense of the fitness of things: of how things out there really are and how he sees those things – like no one else sees them. And this is done through the use of clear and specific language, language used as so to bring to life the details

8 Caporello-Szykman (1990), S. 2.

9 Caporello-Szykman (1990), S. 2.

10 Wittstock (2007).

that will light up the story for the reader. For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes.“¹¹

Mit „alte Manier“ meint Ingo Schulze wohl aber etwas Älteres als die Short Story.

Ingo Schulze macht kein Geheimnis daraus, welche Schriftsteller für ihn von großer Bedeutung gewesen sind. In dem Aufsatz *Lesen und Schreiben* (2000) nennt er seine Vorbilder: „Ein heutiger Roman ist auch immer eine Antwort auf die Frage: Wie ist es noch möglich zu erzählen? Wir haben unsere Antworten zu geben, nach Homer und Faulkner, nach Petronius und Joyce, nach Melville und Kafka, nach Dante und Beckett, nach Döblin, Hölderlin, Gaddis, Goethe und Arno Schmidt.“¹² Er nennt weiterhin aber auch Thomas Mann, Reiner Kunze, Hermann Hesse, Franz Fühmann, Wladimir Sorokin und die Moskauer Konzeptualisten, Robert Musil, Raymond Carver, Hemingway, Sherwood Anderson, Jack London, Uwe Johnson und die Märchenerzähler natürlich, Hans Christian Andersen.¹³ Das sind alles wiederkehrende Namen. In diesem Rahmen wird es nicht möglich sein, das Thema auszuschöpfen. Vielmehr bietet sich hier die Gelegenheit, auf die Komplexität von Ingo Schulzes Texte hinzuweisen.

3 Ein Beispiel: *Eine Nacht bei Boris*

Die Tatsache, dass die 13 Geschichten in verschiedenen Stilarten und Erzählweisen geschrieben sind, erinnert an einen anderen Schriftsteller, nämlich Alfred Döblin, auf den Ingo Schulze selber oft hinweist. Er beschreibt ihn als „mein großer Patron“¹⁴, weil er ihm gezeigt habe, welche Beziehung zwischen Stil und Stoff existiert:

„Genau das finde ich interessant – diese Spannung zwischen dem Stoff und der Stimme, mit der man darüber spricht, und wie es verschmilzt und unauflösbar wird, so dass man Literatur gar nicht mehr über den

11 Carver (1992), S. 97.

12 Schulze (2002).

13 Wie man z. B. am Titel von Schulzes Band *Unsere schönen neuen Kleider* (2012) merken kann.

14 Rüdener: Alfred Döblin (2007).

Stoff definiert. Es ist dann ein Amalgam, auch wenn die Struktur nach wie vor eine entscheidende Rolle spielt.“¹⁵

Schulze betont das an mehreren Stellen: „Ich wähle ganz bewusst den Sound oder die Stimme aus, je nachdem, was ich beschreibe“.¹⁶ An anderer Stelle: Man „muss den Stil immer aus dem Stoff kommen lassen.“¹⁷

„Wenn ich sage, dass Döblin mein „großer Patron“ ist, meine ich das erst einmal grundsätzlich. Es ist die Art und Weise, wie man zu schreiben versucht. Natürlich sind mir manche Bücher näher als andere. *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* liebe ich zum Beispiel sehr. [...] Dann natürlich *November 1918*. Auch *Berlin Alexanderplatz* gehört dazu, ein paar theoretische Schriften, seine *Reise durch Polen* finde ich wunderbar, die Kurzgeschichten¹⁸ und *Hamlet oder Die lange Nacht hat ein Ende*, in dem er so eine Boccaccio-Situation schafft.“¹⁹

Er meint natürlich *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, den letzten 1956 erschienenen Roman von Alfred Döblin. Was meint er mit „Boccaccio-Situation“?

15 Rüdener: Alfred Döblin (2007).

16 Biendarra, Wilke (1999), S. 26.

17 „Für mich ist es wichtig, dass er immer neu ansetzt. Es gibt in seinen theoretischen Schriften irgendwo den Satz, dass er sagt, man muss den Stil immer aus dem Stoff kommen lassen. Und das hat er ja vorbildhaft vorexerziert. Man kann bei ihm eigentlich nicht von einem Buch auf das andere schließen. Also man liest ein Buch und denkt, aha, das ist jetzt so der Autor, aber das nächste Buch ist schon völlig anders. Und er selbst sagt auch, man muss eigentlich alles kennen, um das Einzelne eigentlich auch in dieser Eigenart auch würdigen zu können.

Mich hat es immer fasziniert, dass man tut, man weiß, *Berlin Alexanderplatz*, das war der große Erfolg. Aber warum macht er denn dann nicht so weiter oder wie hat er denn vorher geschrieben? Und davor liegt irgendwie ein indisches Epos, dafür haben ihn die Fischer-Leute fast aus dem Verlag geworfen, weil er da nur 3- oder 400 Exemplare verkaufen konnte. Und danach wird er in Anführungsstrichen „auch wieder ganz einfach“, und er hat aber sehr kompliziert angefangen.

Und das ist für mich eigentlich das Wunderbare, dass er sich immer auf den Stoff einlässt und dabei auch versucht, von sich abzusehen. Er ist extrem uneitel, glaube ich, also einfach, er versucht wirklich, dem Stoff gerecht zu werden.“ Meyer (2007).

18 „Der beste Einstieg sind vielleicht seine wunderbaren Erzählungen, auch Kurzerzählungen. Also die berühmteste ist ja der *Tod der Butterblume*. Mein Lieblingsbuch ist *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, was, ich glaube, 1920 oder '18 erschienen ist, also so ein Konkurrenzkampf zwischen zwei Unternehmern. Eigentlich sollte man alles lesen, aber wenn ich noch eine Empfehlung sagen dürfte, dann wäre das für mich *November 1918*, das steht für mich so in der Reihe mit dann später Johnsons *Jahrestage* oder *Die Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. Das sind so große Dinge, wo man etwas über eine Zeit erfährt und wie man das auf eine andere Art gar nicht erfahren kann.“ Meyer (2007).

19 Rüdener: Alfred Döblin (2007).

Dieter Stolz beschreibt Döblins Roman als einen modernen „Reigen aus tausend und einer Geschichte in der Tradition des *Decamerone*.“²⁰ Eduard Allison, ein englischer Soldat, kehrt schwer verwundet aus dem Krieg zurück. Im Elternhaus bei der Mutter Alice und dem Vater Gordon (einem berühmten Schriftsteller) ist die Situation kaum auszuhalten. Sein Vater hat den Einfall, ein paar Freunde und Nachbarn zu einem abendlichen Treffen in seine Bibliothek einzuladen. Es sollen Geschichten erzählt werden, um Edward von seinen Gedanken über den Krieg abzulenken. Die „Boccaccio-Situation“ ist eindeutig in der Auswahl der Form verschachtelter Geschichten zu erkennen, die aus wechselnden Perspektiven, in unterschiedlichen Stillagen erzählt werden.

In einer der Erzählungen aus *Handy* ist eine ähnliche „Boccaccio-Situation“ dargestellt. Es handelt sich um die vorletzte Geschichte: *Eine Nacht bei Boris*. An diesem Beispiel wird gezeigt, wie Ingo Schulze verschiedene literarische Traditionen in seinen Texten verschmelzen und verwandeln kann.

Welche genauen Merkmale charakterisieren die „alte Manier“ in dieser Geschichte? Um herauszufinden, ob dieser Text als Novelle bezeichnet werden kann, sei die Definition („una definizione minima“) von Cesare Segre beachtet:

„la novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba) ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*).“²¹

Im Folgenden werden die wichtigsten Merkmale, die sich in Schulzes Text wiederfinden, vorgestellt: gemischter Stoff, Beziehung zwischen Mündlichkeit und Schrift, Erzähler und Struktur.

Ein erstes Merkmal wurde bereits genannt. Es handelt sich um die gemischten und vielfältigen Themen, die sowohl im Erzählband *Handy* als auch im *Decameron* vorkommen. Boccaccio kündigt das in seinem *Proemio* an: „intendo raccontare cento novelle, o favole, o parole o istorie che dir le vogliamo“. Diese Stelle hat die Literaturwissenschaft lange beschäftigt. Interessant ist, was Vittore Branca in seiner berühmten Studie

20 Stolz, S. 1.

21 Segre (1989), S. 48.

Boccaccio medievale schreibt: „Questa serie di sostantivi sta ad indicare che la materia sarà mista e i racconti di varia specie.“²² Das was Enrico Malato über die Novellen von Boccaccio in seinem Aufsatz *La nascita della novella italiana* schreibt, kann man sicherlich auch über Schulzes Text behaupten:

„pochi temi fondamentali – l’amore dei sensi, ormai libero da ogni complicazione peccaminosa, la beffa, intesa come gioconda e baldanzosa affermazione dell’intelligenza ai danni dei semplici e degli ingenui. L’avventura, che sono poi i grandi temi della novella boccacciana –, offre l’immagine meno deformata della vita reale.“²³

Es sind einige grundlegende Themen, die ein Bild des Lebens ermöglichen. Wie Caporello-Szykman betont: „The leading characteristic of the novella is that, almost without exception, it is a narrative to be told aloud rather than read.“²⁴ Wie im *Decameron* bewegt sich die Darstellung zwischen Mündlichkeit und Schrift: „doppio registro della scrittura e dell’oralità“²⁵ Die Erzählung *Eine Nacht bei Boris* hat auch ein mündliches und ein schriftliches Erzählverfahren, wie die Darstellung der Struktur zeigen wird. Das Überwiegen der Mündlichkeit könnte fast an Theaterstücke denken lassen, aber in einer Novelle konzentriert sie sich auf einen bestimmten kritischen Augenblick:

„[...] we must keep in mind that the difference between these novellas and regular plays lies not only in the mixture of forms, narrative and dramatic, and in the lesser physical extension of the novella, but most significantly in its structural concentration on a crucial incident or situation, even though the decisive crisis may be brought about by a sequence of related events.“²⁶

In Schulzes Geschichten ist der Erzähler stets präsent. Es ist nicht wie bei Carver, wo „little authorial presence“²⁷ herrscht. Es ist eher wie bei Boccaccio, wo das Auftreten der Erzähler wie eine persönliche Zeugenaussage zu betrachten ist. So Enrico Malato im bereits erwähnten Aufsatz:

22 Branca (1964), S. 979.

23 Malato (1989), S. 3.

24 Caporello-Szykman (1990), S. 57

25 Malato (1989), S. 27.

26 Scaglione (1977), S. 97.

27 Das sagen über seinen Stil Larry McCaffery und Sinda Gregory in einem Interview aus dem Jahr 1987. Campbell (1992), S. 98.

„La presenza dell'io narrante dell'autore nel racconto – a volte discreta, in un'ottica apparentemente distaccata o addirittura indifferente, a volte più scoperta, fino a definirsi come un atteggiamento di simpatia verso i protagonisti della vicenda – assume il valore di una testimonianza personale, quasi un'autenticazione dei fatti narrati.“²⁸

In *Handy* sind viele der Erzähler in den einzelnen Geschichten Ich-Erzähler:

„Es sind, von zwei Ausnahmen abgesehen, lauter Ich-Erzähler, die sich hier in einer merkwürdigen Mischung aus Abgeklärtheit und Hilflosigkeit zu Wort melden. Abgeklärt sind sie in literarischer Hinsicht, denn sie erzählen nicht einfach ihre Geschichte, sondern sie kommentieren sie auch und erklären dem Leser, weshalb sie nur so und nicht anders erzählt werden kann. Hilflos und ausgeliefert fühlen sie sich dagegen in den Situationen, von denen sie erzählen. Es wirkt nicht selten so, als würden sie aus größerer zeitlicher Distanz von Erinnerungen berichten, die sie wieder und wieder rekapitulieren und mit denen sie nur schwer fertig werden.“²⁹

Die Erzähler mischen sich häufig mit ihren Kommentaren in den Stoff ein: „Aber glauben Sie mir“, „Da werden Sie denken, ich sei plemplem“, oder um sich selber zu charakterisieren „Ich trinke mittags selten Bier, überhaupt bin ich niemand, der viel Alkohol trinkt“ oder „An und für sich bin ich kein Hasenfuß“. Das ist kein Versuch der Anbiederung, wie Martin Krumbholz in seiner Rezension³⁰ behauptet, sondern ein Verfahren, das bei Boccaccio auch oft vorkommt.

Die selbstreferenziellen Anspielungen sind oft in diesen Geschichten zu finden. Es ist von Liebe die Rede, und von Paaren, die sich gefunden und wieder verloren haben. Und immer wieder trägt der Ich-Erzähler unmissverständlich die Züge des Autors, hat die langen Haare Ingo Schulzes oder wird als „Verfasser eines Buches mit dem Titel *Dreiunddreißig Augenblick des Glücks*“ vorgestellt.

Harry Lehmann beschreibt den Ich-Erzähler von *Eine Nacht bei Boris* in seinem sehr interessanten in Sinn und Form erschienenen Artikel *Geschichten aus dem blinden Fleck*:

„Der Ich-Erzähler bei der Einzugsfeier ist sich bis zuletzt nicht im klaren darüber, welche Form seine Geschichte annehmen wird. Eigentlich hatte er sich vorgenommen, über die seltsame Nacht eine Novelle zu schreiben. Doch er ist sich nicht sicher, wann und wie sie enden soll. Wenn er das

28 Malato (1989), S. 26.

29 Rüdener: Das Wagnis der Einfachheit (2007).

30 Krumbholz (2007), S. 73.

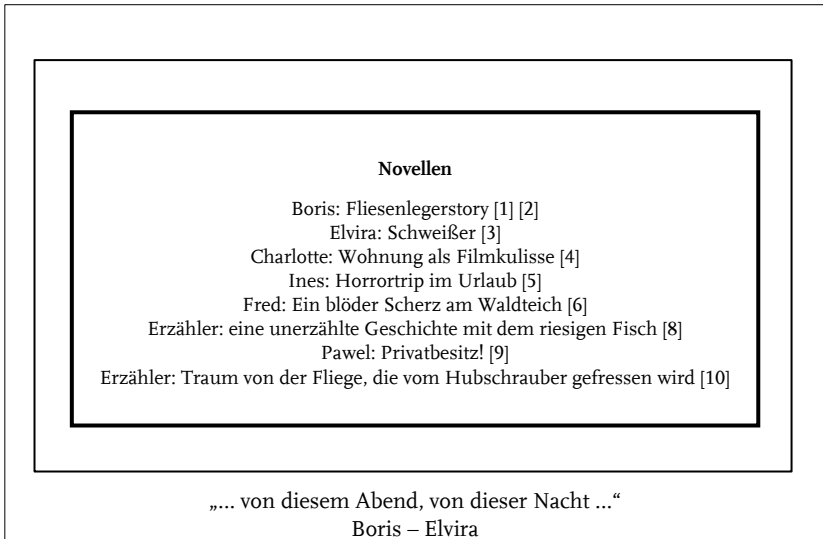
nicht wisse, meint seine Frau, könne er das Schreiben auch lassen. Daraufhin stellt er eine grundsätzliche Überlegung an: „Der Untertitel war einfach falsch. Im Alltag gibt es keine Novellen. Also habe ich den Untertitel einfach gestrichen.“ Spätestens damit dürfte klar geworden sein, daß *Eine Nacht bei Boris* keine Fortsetzung von *Tausendundeiner Nacht* ist. Es ist keine Geschichte in alter Manier, keine Novelle, es gibt keine überschaubare Handlung, die in einen zentralen Konflikt mündet.³¹

Die Beziehung zwischen Haupterzähler und anderen Erzählern wird bei der Behandlung der Struktur noch deutlicher. *Eine Nacht bei Boris* ist ein Text, in dem eine Form der Selbstreflexion nicht nur ironisch mitläuft, sondern zum Inhalt der Erzählung wird.

In dem Band *Lessico critico decameroniano* unter dem Stichwort „Architettura“³² wird die Struktur des *Decameron* als ein Rahmen (Pestepidemie 1348) dargestellt, der zwei weitere enthält (das *Decameron* als Ganzes mit den jeweiligen Erzählern und jede einzelne Novelle). Somit kann man eine Struktur dreier ineinander verschachtelter Rahmen erkennen, die ähnlich auch in der Erzählung *Eine Nacht bei Boris* zu finden sind:

31 Lehmann (2010), S. 407.

32 Fido (1995), S. 15.



Die Rahmenhandlung ist die Metaebene, in der der Ich-Erzähler seine „kleine Novelle“ vorstellt. Der Leser erfährt, dass ein Teil des Textes schon verfasst worden ist, aber dass seine Frau Susanne ihn warnt, den Text nicht so zu veröffentlichen. Sie sagt, den „novellistischen Schluss könne ich mir sparen.“³³ Die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und Susanne ist eine sehr wichtige. Der Erzähler ist mit Susannes Beobachtungen beschäftigt und ihre Meinung folgt als doppelte und gewöhnlich entgegengesetzte Darstellung: „Im Gegensatz zu Susanne“, „Susanne behauptet ja immer“.³⁴

Im zweiten Rahmen wird von der Wohnungseinweihung von Boris berichtet, Boris ist in der Zwischenzeit gestorben: „Unser letzter Besuch bei Boris war keine Geburtstagsfeier gewesen, sondern eine, wie er es nannte, ‚House-warming-party‘“. Als solche hat die Geschichte eigentlich viel mit Platznehmen, Wein, Essen und Geschirr-Geklapper zu tun.

33 Schulze (2007), S. 254.

34 Schulze (2007), S. 225.

Diese Geschichte bildet den Hintergrund für 10 weitere Geschichten. Es sind unerklärliche Begebenheiten, die sie verbinden („so was habe ich auch mal erlebt“³⁵ oder „Aber ich weiß, was du meinst, Charlotte, ich kenne das“³⁶), die man sich nach dem Abendessen zu erzählen beginnt. Den Anlass hierfür bietet Elvira. Am Anfang halten sie alle für die Geliebte von Boris. Erst am Ende der Erzählung entpuppt sie sich als seine Tochter. Das Verb „erzählen“ genauso wie bei Boccaccio „narrare“ spielt eine wichtige Rolle: „Sie hat so schön erzählt“, „auf Kommando erzählen“³⁷, „Na ja, das will ich jetzt gar nicht erzählen“³⁸, „So wie du das erzählst, versteht das niemand.“³⁹

„In Boris' Gegenwart glaubt man schnell geistreich und unterhaltsam zu sein, weil er beinahe alles als Stichwort für eine Geschichte nutzt oder zumindest mit einem Auflachen beantwortet, das einem Mut zum Weiterreden macht.“⁴⁰

Ein Echo aus Boccaccios *diletto* und *utile consiglio*? Oder ein Hinweis auf das Vorgehen im Erzählen der Geschichten bei der „lieta brigata“? Die ersten zwei Geschichten werden von Boris [1] erzählt und haben mit der Renovierung der Wohnung zu tun; [2] „Boris gab noch eine Fliesenlegerstory zum Besten“. ⁴¹

Dann ist Elvira [3] dran. Ein Schweißer („Ein Riese“, „Haare wie Taue, glatt nur ein paar graue Strähnen, und hellblaue Augen“⁴²) steigt zu ihr in die Wohnung, hinterlässt Tapser und macht merkwürdige Bemerkungen „Alles schön, aber wenn man arbeitet und schläft, sieht man das gar nicht“⁴³. Der Themawechsel setzt sehr abrupt an: Elvira sagt „Ende der Geschichte. Nächstes Thema!“⁴⁴ [4] Charlotte erzählt von einer Filmfirma, die sich bei ihnen einquartiert hatte, während sie im Hotel übernachteten. In ihrer Wohnung wird ein Werbespot gedreht und dann wird alles renoviert. [5] Ines und Pawel erzählen von einem Urlaub in Kroatien und von

35 Schulze (2007), S. 233.

36 Schulze (2007), S. 237.

37 Schulze (2007), S. 228.

38 Schulze (2007), S. 236.

39 Schulze (2007), S. 244.

40 Schulze (2007), S. 224.

41 Schulze (2007), S. 226.

42 Schulze (2007), S. 230.

43 Schulze (2007), S. 231.

44 Schulze (2007), S. 233.

einer Bootsfahrt, die zum Horror wird und vom Bootsfahrer, dem ein Auge fehlte. [6] Fred berichtet von einem „bösen Scherz“. Vier Männer klauen ihm und seiner Freundin ihre Kleidung am Waldteich, während sie schwimmen. Eine merkwürdige Diskussion findet statt, aber alles endet gut, nur ihre Liebe nicht. [7] Die siebte Geschichte von dem Ich-Erzähler ist eine an dem Abend unerzählte, aber im schriftlichen Text doch erzählte Geschichte über eine Radiosendung mit einer Opernsängerin. Im Zentrum ist die Frage der Moderatorin, ob man jenseits der fünfzig noch Freundschaften („richtige Freundschaften, Lebensfreundschaften“) schließen könne. Daraufhin erzählt sie von ihrem Freund Rüdiger. [8] Über Lores Geschichte erfahren wir nur, es handele sich um „die Geschichte mit dem riesigen Fisch“. Diese Geschichte wird an dem Abend erzählt, findet aber keinen Platz im schriftlichen Text, weil der Erzähler eingeschlafen ist. [9] Pawel erzählt von einem Freund und von seiner adligen und reichen Freundin, die sich als Besitzerin eines Schlosses in der Märkischen Schweiz herausstellt, das sie auch kannten „Ich meine doch nur [...] dass wir dorthin gehört hätten und nicht Jürgen.“⁴⁵ [10] Der Ich-Erzähler erzählt zwischen Wachen und Traum, wie eine Fliege einen Hubschrauber verschluckt: „es ist kein Traum“, eine übliche Praxis in der Traumdarstellung (wie in Schnitzlers *Traumnovelle*). Illusionen, Träume, Wünsche und Phantasien, nicht nur Realitätsvorstellungen finden Platz in diesen Geschichten.

Eine wichtige Rolle spielt genauso wie im *Decameron* die Musik. Bestimmte Übergänge sind mit Musik unterlegt, Pink Floyd wird erwähnt und man erfährt, dass Boris eine bedeutende CD-Sammlung besitzt. Adjektive wie „merkwürdig“ oder „seltsam“ werden oft benutzt: „die merkwürdigste Feier“⁴⁶, „Das Merkwürdige an der ganzen Geschichte war aber, dass sie mich beruhigte“⁴⁷, „eine seltsame Ruhe“.⁴⁸

Die Geschichten, die erzählt werden, haben alle etwas Gemeinsames: Beunruhigung. Die Erzähler sind von dem, was sie erlebt haben, beunruhigt, ohne sagen zu können, warum. Aber am Ende sind im Gegenteil

45 Schulze (2007), S. 252.

46 Schulze (2007), S. 218.

47 Schulze (2007), S. 244.

48 Schulze (2007), S. 248.

die Wörter „Ruhe“ und „Glück“. Diese Geschichten sind weitere „Augenblicke des Glücks“, die aber aus merkwürdigen Situationen entstehen.

Der Behauptung des Erzählers „Im Alltag gibt es keine Novellen“ ist schwerlich zuzustimmen. *Eine Nacht bei Boris* ist ein kleines *Decameron*.

Schlussbetrachtung

Dem Erzählungsband *Handy* ist ein Motto von Friederike Mayröcker vorgelegt: „Dann folgte ein Tag dem anderen ohne dasz die Grundfragen des Lebens gelöst worden wären.“

Das ist der Grund, warum die Boccaccio-Carver-Döblin-Schulze-Linie nur eine Möglichkeit der Interpretation darstellt. In Schulzes Geschichten ist viel mehr verschmolzen. Ingo Schulze betont in einem Interview: „Es ist immer die Hoffnung, dass wir den alten Geschichten von Liebe und Tod etwas von unserer Zeit hinzufügen können.“⁴⁹

Novellen verlieren nie den Kontakt zur bescheidenen Wirklichkeit des Alltags, das unterscheidet sie von anderen Gattungen.⁵⁰ Es ist der Alltag, der in der amerikanischen Tradition der Short Story eine so wichtige Rolle spielt und das vereint Ingo Schulze in seinen Texten. Schulzes Geschichten schaffen eine Pluralität, bzw. eine „Pluralisierung der Glücksauffassung“.⁵¹

„Aber in den einzelnen Geschichten habe ich verschiedene Dinge versucht, so dass man von einem Märchen-Stil auf einen Hemingway-Dialog trifft, und zwar so, dass sich ein Stil am anderen, eine Glücksvorstellung an der anderen relativiert. Das ist das, was sie zusammenhält.“⁵²

Das ist die alte Manier: „die Welt im Wassertropfen zu sehen.“⁵³

49 Rüdener: *Das Wagnis der Einfachheit* (2007).

50 Wie Enrico Malato betont: „la novella raramente perde i contatti con la più umile realtà della vita di ogni giorno, che ignora, come la novella generalmente ignora, i grandi ideali della virtù, della giustizia e dell'eroismo, dell'amore stesso inteso come esaltazione dell'anima, che sono invece punti di forza della letteratura aulica.“ Malato (1989), S. 4.

51 Lehmann (2009), S. 409.

52 Biendarra, Wilke (1999), S. 27.

53 McLaughlin (2010), S. 195.

Bibliographie

Primärquellen

- Boccaccio, Giovanni: Decameron. Roma 2006.
- Schulze, Ingo: Unsere schönen neuen Kleider. Gegen eine marktkonforme Demokratie – für demokratiekonforme Märkte. Berlin 2012.
- Schulze, Ingo: Augusto, der Richter. eine Erzählung. München 2010.
- Schulze, Ingo: Orangen und Engel. italienische Skizzen. Berlin 2010.
- Schulze, Ingo: Was wollen wir? Essays, Reden, Skizzen. Berlin 2009.
- Schulze, Ingo: Adam und Evelyn. Roman. Berlin 2008.
- Schulze, Ingo: Handy. Dreizehn Geschichten in alter Manier. Berlin 2007.
- Schulze, Ingo: Neue Leben. Roman. Berlin 2005.
- Schulze, Ingo: Lesen und Schreiben oder „Ist es nicht idiotisch, sieben oder gar acht Monate an einem Roman zu schreiben, wenn man in jedem Buchladen für zwei Dollar einen kaufen kann?“ (Mark Twain). In: Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute. Hg. von Krupp, Ute Christine und Janssen, Ulrike. Frankfurt am Main 2002, S. 80–101.
In: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft18/ingo.schulze.html> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Schulze, Ingo: Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. Berlin 1998.
- Schulze, Ingo: 33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter Erzählungen. Berlin 1995.

Forschungsliteratur

- Bardi, Monica: Le voci dell'assenza: una lettura dell'*Elegia di madonna Fiammetta*. Torino 1998.
- Beiküfner, Uta: Man wird ständig überrascht. In: Berliner Zeitung 11.10.2005, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-gespraech-mit-dem-berliner-schriftsteller-ingo-schulze-ueber-seinen-neuen-roman-man-wird-staendig-ueberrascht,10810590,10326658.html> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Berger, Willy R. Probleme und Möglichkeiten vergleichender Gattungsforschung. In: Die Gattungen in der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Hg. von Horst Rüdiger, Berlin 1974, S. 83.
- Biendarra, Anke und Wilke, Sabine: „Man muss den literarischen Stil immer aus dem Stoff entwickeln.“ Interview mit Ingo Schulze. In: GDR Bulletin 26 (1999), S. 25–29.
- Böttiger, Helmut: Eine Ahnung von Glück. In: Deutschlandradiokultur 21.02.2007, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/596773/> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Branca, Vittore: Boccaccio medievale. Firenze 1964.

- Caporello-Szykman, Corradina: *The Boccaccian novella: creation and waning of a genre*. New York 1990.
- Campbell, Ewig: *Raymon Carver. A study of the short fiction*. New York 1992.
- Carver, Raymond: *On writing*. In: Campbell, Ewig: *Raymond Carver. A study of the short fiction*. New York 1992, S. 93–97.
- Cherchi, Paolo: *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*. Fiesole 2004.
- Cosentino, Christine: Ingo Schulzes *Simple Storys* und Antje Rávic Strubels *Unter Schnee: ein Vergleich*. In: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft28/Artikel28/Cosentino-Ingo-Schulzes.html> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Fido, Franco: *Architettura*. In: *Lessico critico decameroniano*. Hg. Von Renzo Bragantini und Pier Massimo Forni, Torino 1995, S. 13–33.
- Guglielmi, Guido: *Esiti novecenteschi della novella italiana*. In: *La novella italiana*. Roma 1989, S. 607–625.
- Krumbholz, Martin: *Das Dresdener Rumpelstilzchen*. In: *Neue Zürcher Zeitung* 24.02.2007, S. 73.
- Lüdke, Martin: *Der Magier des Banalen*. In: *die Zeit* 20.03.2007, <http://www.zeit.de/2007/13/L-Schulze/komplettansicht> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Lehmann, Harry: *Geschichten aus dem blinden Fleck. Zur Erzählphilosophie von Ingo Schulze*. In: *Sinn und Form* 3 (2009), S. 390–410.
- Malato, Enrico: *La nascita della novella italiana*. In: *La novella italiana*. Roma 1989, S. 3–45.
- McLaughlin, Donal: *An „American“ German Novel? Ingo Schulze's Simple Storys*. In: Burns, Barbara: *Crossing frontiers: cultural exchange and conflict; papers in honour of Malcolm Pender*. Amsterdam 2010, S. 191–203.
- Meyer, Frank: *„Für mich ist er eigentlich ein Patron.“ Schriftsteller Ingo Schulze über Alfred Döblin*. In: *Deutschlandradiokultur* 26.06.2007, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/640353/> (letzter Zugriff 04.01.14).
- Pötters, Wilhelm: *Begriff und Struktur der Novelle: linguistische Betrachtungen zu Boccaccios Falken*. Tübingen 1991.
- Rüdenauer, Ulrich: *Das Wagnis der Einfachheit. Der gerade mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnete Ingo Schulze über seinen Erzählungsband Handy, die Perspektive des Neulings und die Erfüllung eines Traums*. In: *literaturkritik.de* 4 (2007), http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10694 (letzter Zugriff 04.01.14).
- Rüdenauer, Ulrich: *Alfred Döblin Mein großer Patron*. In: *der Tagesspiegel* 25.06.2007, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/alfred-doeblin-mein-grosser-patron/968192.html>
- Scaglione, Aldo: *Giovanni Boccaccio or the Narrative Vocation*. In: *Boccaccio: secoli di vita*. Hg. von Marga Cottino-Jones, Edward F. Tuttle Ravenna 1977, S. 81–104.
- Segre, Cesare: *La novella e i generi letterari*. In: *La novella italiana*. Roma 1989, S. 47–57.

Stolz, Dieter: Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. Werkbeitrag. In:
http://www.alfreddoebelin.de/sixcms/media.php/690/Werkbeitrag_Hamlet.pdf
(letzter Zugriff 04.01.14).

Wittstock, Uwe: Immer Ich – Ingo Schulzes Stücke in alter Manier. die Welt 23.02.2007,
<http://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article731170/Immer-Ich-Ingo-Schulzes-Stuecke-in-alter-Manier.html> (letzter Zugriff 04.01.14).

Albert Gier (Bamberg)

„Boccaccio, der die abscheulichen Novellen schrieb“*

Der *Decameron* in Oper und Operette

Wie Dantes *Divina Commedia* wird Giovanni Boccaccios Novellenbuch in der frühen Neuzeit zwar viel gelesen, aber ihrer beider Geschichten finden, anders als die Episoden aus den Ritterepen Ariosts und Tassos, eher selten den Weg auf die Schauspiel- und Opernbühne,¹ allerdings mit je einer spektakulären Ausnahme: Boccaccios *Griselda* (*Dec. X 10*²) und vor allem Dantes unglückliches Liebespaar Paolo und Francesca³ sind bis ins 20. Jahrhundert auf vielen Theatern präsent.

Am Beispiel der *Griselda*-Geschichte lassen sich auch exemplarisch die Schwierigkeiten einer Dramatisierung der Novellen des *Decameron* aufzeigen: Der unbedingte Gehorsam *Griseldas* ist nicht nur deshalb problematisch, weil er einem schlechterdings skandalösen Ideal weiblichen Verhaltens zu entspringen scheint.⁴ Der Markgraf *Gualtieri*, der vorgibt, die gemeinsamen Kinder töten zu lassen, und seine Frau zuletzt scheinbar verstößt, um ihre Geduld auf die Probe zu stellen, bringt sie damit um Eheglück, Mutterfreuden und um zwölf Jahre, die die schönsten ihres Lebens hätten werden können.⁵ Das ist nur dann (allenfalls) akzeptabel, wenn man *Griselda* nicht als Person, sondern als fiktionale Figur, als Demonstrationsobjekt, sieht: Boccaccio lässt *Gualtieri* in der letzten Novelle der Sammlung, also an herausgehobener Stelle, eine

* So die Reaktion *Fiammettas*, als sie in ihrem Liebhaber den Autor des *Decameron* erkennt, in: Zell / Genée (o.J.), S. 86.

1 Zum geringen Interesse der Librettisten am *Decameron* schon Muraro (1969), S. 265.

2 Zitiert wird nach der Ausgabe Boccaccio (1965); angegeben sind jeweils Tag (röm. Ziffer) und Novelle (arab. Ziffer), nur bei wörtlichen Zitaten wird zusätzlich die Seitenzahl angegeben.

3 Dazu Gier (2011), S. 39–41 (mit Literaturhinweisen).

4 Zum folgenden vgl. Gier (1994), S. 57–66.

5 Das bringt schon Francesco Mannelli, der Kopist der Handschrift Firenze Laurenziana Pluteo XLII 1 von 1384, in einer drastischen Randbemerkung zum Ausdruck (*Dec. X 10*, S. 1231n: „Pisciarti in mano Gualtieri! chi mi ristora di dodici anni? le forche!“).

exemplarische Erzählung in Szene setzen.⁶ Seine Gefolgsleute, die ihn drängten, endlich zu heiraten, haben implizit die Ansicht vertreten, adlige Abstammung der Frau biete die Gewähr für eine gute Ehe. Gualtieri widerspricht und führt im Folgenden den Beweis, dass auch ein einfaches Bauernmädchen eine perfekte Ehefrau sein kann; dabei muss er sich freilich schon aus praktischen Gründen darauf beschränken zu demonstrieren, dass sie eine einzige unter den weiblichen Tugenden, nämlich Gehorsam, im Übermaß besitzt.

Wenn die Mutter ohne zu murren ihre Kinder hergibt, denen, wie sie annehmen muss, der Tod bevorsteht, offenbart sich die Fragwürdigkeit einer solchen Verabsolutierung. Boccaccio demonstriert, wie exemplarisches Erzählen funktioniert, und macht zugleich deutlich, warum Exempla der Vielfalt und Komplexität der Realität nie gerecht werden können: Indem die Beispielerzählung für eine bestimmte Verhaltensweise eine Belohnung verspricht und eine andere mit Strafe bedroht, setzt sie eine Norm, die absolute Gültigkeit beansprucht. Wenn nun aber mehrere solcher absoluter Normen in Konflikt zueinander geraten – im Falle Griseldas etwa der Gehorsam der Ehefrau und die gleichfalls positiv sanktionierte Mutterliebe –, hilft das Exemplum nicht weiter, der oder die Einzelne muss eine individuelle Entscheidung fällen und für die Konsequenzen einstehen.

Dass die Griselda-Geschichte autoreflexiv Erzählen als Erkenntnisinstrument problematisiert, hat freilich schon Dioneo, der die Geschichte im Kreis der *onesti brigata* zum besten gibt, nicht verstanden,⁷ denn er ergreift impulsiv Partei für die bedauernswerte Griselda gegen ihren unmöglichen Ehemann. Boccaccios Freund Francesco Petrarca hat die Novelle offenbar ebenso wenig verstanden, denn als er sie auf lateinisch neu erzählte,⁸ nahm er seine Zuflucht zu einer allegorischen Deutung: Gualtieri wird zu Gott, der den sündigen Menschen (Griselda) vielfältigen Prüfungen unterzieht – eine grobe Vereinfachung, die wohl den Erfolg dieser Fassung begründet hat.

6 Gier (1994), S. 61–63.

7 Gier (1994), S. 65f.

8 Petrarca (1975), S. 1312–1339, vgl. Gier (1994), S. 58.

Unter den Opernversionen der Novelle⁹ erfreute sich Apostolo Zeno erstmals 1701 in Venedig von Antonio Pollarolo vertontes Libretto¹⁰ im 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit. Die skandalöse Prüfung der Ehefrau durch den Mann hat Zeno getilgt: Ganz anders als bei Boccaccio¹¹ üben Gualtieris Vasallen im Libretto wirklich Druck auf ihren Herrn aus, sich von seiner niedrig geborenen Ehefrau zu trennen; der von Zeno hinzuerfundene Ottone hat sie dazu aufgestachelte, denn er ist selbst in Griselda verliebt und hofft, ihre Gunst gewinnen zu können, wenn der Markgraf sie verstößt. Gualtieri treibt seine Grausamkeit auf die Spitze, um aller Welt die exemplarische Tugend (d. h. den Gehorsam) seiner Ehefrau zu demonstrieren, in der Hoffnung, einen Gesinnungswandel bei den Leuten herbeiführen zu können (was auch gelingt).

Außerdem wertet Zeno die – hier Constanza genannte – gemeinsame Tochter des Protagonistenpaars auf, die angeblich Griseldas Stelle als Ehefrau des Markgrafen einnehmen soll (bei Boccaccio ist sie ein bloßer Aktant ohne irgendwelche individuellen Züge): Im Libretto ist sie einem Jugendfreund (Roberto) in gegenseitiger Liebe verbunden, die Herzensqualen der jungen Leute angesichts der unabwendbar scheinenden Trennung nehmen breiten Raum ein. Die Dreieckskonstellationen Gualtieri – Griselda – Ottone und Roberto – Constanza – Gualtieri öffnen ein gegenüber Boccaccio erweitertes Spektrum seelischer Zustände zwischen Liebe, Begehren, Eifersucht, Zurückweisung und Enttäuschung, was einer Theaterform entgegenkommt, die sich wesentlich in affektdeutenden Arien entfaltet. Im Übrigen gehören Intriganten wie Ottone, deren Machenschaften die Handlung in Gang setzen, zum festen Personal der venezianischen Oper wie noch der Opera seria Me-

9 Morabito (1988) nennt acht italienische, fünf französische (zu denen Jules Massenets *Conte lyrique Grisélidis*, Text Armand Silvestre und Eugène Morand, 1901, zu ergänzen wäre) und drei deutsche musikdramatische Versionen des Stoffes; für Apostolo Zenos *Griselda* (erstmalig 1701) weist er elf Vertonungen und ein halbes Dutzend spätere Bearbeitungen nach, S. 243f. Vgl. auch Tortoreto (1988), der (S. 111) fünfzehn Vertonungen nennt und besonders auf jene von Alessandro Scarlatti und Vivaldi eingeht. – Muraro (1969), S. 268f., weist (S. 269) u. a. auf Francesco Maria Piaves *Griselda* (1846/47, Musik Federico Ricci) hin, die den Stoff an den Artushof verlegt (im Anschluss an Friedrich Halm, 1811): Die Rolle Gualtieris übernimmt hier Percival, Tristan wirbt vergeblich um Griselda.

10 Zeno (1744), Bd 1, S. 1–86.

11 Dazu Gier (1994), S. 60f.

tastasios. Somit hat Zeno die irritierend seltsame Geschichte, die Boccaccio erzählt, den Konventionen der Gattung angepasst.

Wie Zeno entlasteten auch Armand Silvestre und Eugène Morand Griseldas Ehemann von seiner Verantwortung für das grausame Spiel, als sie ihr Schauspiel *Grisélidis* (1891) zum Libretto für Jules Massenet umarbeiteten (1901): Bei ihnen ist der Marquis von der Treue seiner Frau so fest überzeugt, dass er, bevor er zum Kreuzzug nach Palästina aufbricht, mit dem Teufel wettet, dass dieser sie nicht zu Ehebruch oder Ungehorsam werde verführen können. *Grisélidis* muss sich hier also der Intrigen des bösen Feinds erwehren (der sich seinerseits noch mit seiner eigenen, ebenso koketten wie streitsüchtigen, Ehefrau herum-schlagen muss); natürlich bleibt sie standhaft, aber wenn der Teufel ihren kleinen Sohn entführt, reagiert sie nicht so unmenschlich-starr wie Boccaccios *Griselda*, sondern wäre bereit, das Leben ihres Kindes mit einem Kuss zu erkaufen. Überflüssig zu sagen, dass die Liebe der Eheleute zuletzt triumphiert und mit Gottes Hilfe alles gut wird.

Neben der Geschichte von *Griselda* sind nur wenige Novellen des *Decameron* Vorlagen für Libretti geworden. Giulio Rospigliosi, der 1667 als Clemens IX. den Stuhl Petri bestieg, wählte als Vorlage für *Chi soffre spera*¹² (Rom 1637, Musik Virgilio Mazzocchi) die Geschichte von Federigo degli Alberighi (*Dec.* V 9), Paul Heyses berühmte Falkennovelle. In seiner Version, die gelegentlich als erste komische Oper überhaupt bezeichnet wurde,¹³ sah er sich allerdings zu tiefgreifenden Änderungen veranlasst, die die zynische Pointe der Geschichte Boccaccios eliminieren.

Der junge Federigo hat bekanntlich fast sein ganzes Vermögen verschwendet, während er – erfolglos – um die verheiratete Monna Giovanna warb; wenn ihm fast nichts mehr geblieben ist, zieht er sich auf ein kleines Landgut zurück, einziges Relikt besserer Zeiten ist sein kostbarer Jagdfalke. Monna Giovanna, die unterdessen Witwe geworden ist, nimmt mit ihrem kleinen Sohn Wohnung in der Nachbarschaft. Der Junge freundet sich mit Federigo an, verguckt sich in dessen Falken und erkrankt lebensgefährlich, weil er den Vogel nicht bekommen kann. Die besorgte Mutter entschließt sich endlich, ihren abgeblitzten Verehrer

12 Text in: Rospigliosi (1988), S. 53–146. Vgl. Muraro (1969), S. 266.

13 Vgl. Leopold (2004), S. 118.

um das wertvolle Tier zu bitten. Um nicht gleich mit der Tür ins Haus zu fallen, lädt sie sich zunächst bei ihm zum Essen ein; da seine Speisekammer nichts hergibt, was einem solchen Anlass angemessen wäre, dreht Federigo schließlich seinem Falken den Hals um, lässt ihn zubereiten und verspeist ihn mit Monna Giovanna, deren Bitte er dann natürlich nicht mehr erfüllen kann. Der Junge stirbt; einige Zeit später fordern ihre Brüder die Mutter auf, wieder zu heiraten, und zur allgemeinen Überraschung wählt sie Federigo, weil die vornehme Geringschätzung seines letzten kostbaren Besitzes sie beeindruckt hat.

Wäre ihr Sohn am Leben geblieben (darin liegt die Pointe), hätte die Dame mit Sicherheit nicht wieder geheiratet. Ihr Mann hat sein Vermögen natürlich seinem Sohn vermacht; für den Fall, dass dieser ohne Nachkommenschaft stirbt, hat er aber nicht ein Mitglied seiner eigenen Sippe, sondern – was eher ungewöhnlich ist – seine Frau als Nacherbin eingesetzt.¹⁴ Bis ihr Sohn für großjährig erklärt wird, übt sie die Vormundschaft aus; danach würde sie in den Hintergrund treten, im Haus des Sohnes leben oder sich auf ein bescheidenes Witwengut zurückziehen. Da der Tod des Jungen sie aber zu einer reichen Frau macht, liegt es im Interesse ihrer Sippe, sie erneut mit einem vermögenden, einflussreichen Partner zu verheiraten, um so eine vorteilhafte Verbindung zu einem anderen Familienverband zu knüpfen. Der verarmte Federigo entspricht natürlich nicht den Vorstellungen, die sich die Brüder vom zweiten Gatten ihrer Schwester gemacht haben;¹⁵ weil sie aber so halsstarrig ist (und weil sie Federigos Qualitäten kennen), finden sie sich zuletzt mit ihrer Wahl ab.

Hätten die Dame und Federigo um jeden Preis die Ehe miteinander eingehen wollen, wäre es fast unabdingbar gewesen, zuerst Monna Giovannas Sohn aus dem Weg zu räumen. Das Bemerkenswerte ist gerade, dass in dieser Hinsicht auch nicht der Schatten eines Verdachts auf einen

14 Die Erzählerin Filomena begründet das ausdrücklich: „[...] avendo molto amata monna Giovanna, lei, se avvenisse che il figliuolo senza erede legittimo morisse, suo erede sostitui [...]“ (*Dec.* V 9, § 9, S. 671).

15 Vgl. ebd., § 41, S. 678 ihre Reaktion auf Giovannas Ankündigung, keinen anderen als ihn heiraten zu wollen: „Alla quale i fratelli, faccendosi beffe di lei, dissero: ‚Sciocca, che è ciò che tu di?’ come vuoi tu lui che non ha cosa del mondo?“

der beiden fallen kann. Die Liebe der Mutter zu ihrem Sohn¹⁶ ist so stark, dass sie den für sie höchst peinlichen Besuch bei ihrem Nachbarn unternimmt, obwohl keineswegs als sicher gelten kann, dass die Freude über den Besitz des Falken den Jungen heilen würde. In Unkenntnis ihres Anliegens opfert Federigo den Vogel, weniger um ihret- als um seinetwillen: Er ist es seinem gesellschaftlichen Status schuldig, sie angemessen zu bewirten; hätte er ihr einen Teller Minestrone oder sonst eine bäurische Speise vorgesetzt, wäre er auf ewig blamiert gewesen. Dass ihm seine Ehre mehr wert ist als das Wertvollste, was er noch hat, lässt ihn in ihrer Achtung steigen und ist die Voraussetzung für das glückliche Ende.

In *Rospigliosis Libretto* löst sich alles in märchenhaftes Wohlgefallen auf: Der *Novelle* Boccaccios entsprechen gerade einmal vier der insgesamt 35 Szenen. Im ersten Akt lernen wir den Protagonisten kennen, der hier Egisto heißt; aus seinen Gesprächen mit einem alten Freund und den komischen (Dialekt sprechenden) Dienerfiguren erfahren wir, dass er verarmt ist, kein anderes Vergnügen kennt als die Beizjagd mit seinem Falken und dass Alvida seine Liebe nicht erwidert. Zu Beginn des zweiten Akts lernen wir Alvida kennen, die von der Liebe im Allgemeinen und von Egisto im Besonderen nichts wissen will. Später erfährt er, dass Alvidas Sohn krank ist und dass sie ihn aufsuchen will (II 10, ein Zusammenhang zwischen beidem wird nicht hergestellt); er beschließt daraufhin, den Falken zu opfern, um sie angemessen bewirten zu können (II 11). Im dritten Akt trägt sie ihre Bitte vor, während der Vogel sich schon am Bratspieß dreht (III 7); dass Egisto ihr dieses Opfer gebracht hat, beeindruckt sie so, dass sie ihm sofort ihre Liebe gesteht (III 8). Erst danach wendet sich alles zum Guten: Im Magen des Vogels findet sich ein Heliotrop, dessen Heilkraft den Jungen gesund macht; und ein Schatz, den Egistos treusorgender Vater seinerzeit versteckt hat, macht ihn wieder reich.

Rospigliosi hat dem Hauptgericht – gebratener Falke – weniger Aufmerksamkeit gewidmet als den *Hors-d'œuvre*: Während Alvida nur in neun der 35 Szenen auftritt,¹⁷ sind die Diener (*Coviello*, *Zanni* und ihre

16 Als Entschuldigung dafür, dass sie die von ihr selbst als unangemessen betrachtete Bitte äußert, führt sie die Mutterliebe an, ebd., §§ 29/30, S. 675.

17 Abgesehen davon, dass sie in der zweiten Hälfte des III. Akts (Szenen 7 – Ult. [13]) präsent ist, hat sie nur zwei kurze Auftritte in II 1 und 12.

Söhne Colello bzw. Frittellino) an sechzehn Szenen beteiligt, sechs davon und das erste Intermezzo bestreiten sie allein. Breiten Raum (insgesamt zwölf Szenen) nimmt eine hinzuerfundene Nebenhandlung ein: Lucinda, die sich in hoffnungsloser Liebe zu Egisto verzehrt, ist travestiert zu ‚Armindo‘ in Alvidas Dienst getreten, um dem Geliebten nahe sein zu können; Eurilla hat sich in diesen hübschen jungen Mann verückt, aber der falsche Armindo geht auf ihre Avancen natürlich nicht ein. Zuletzt versucht er (bzw. sie), sich das Leben zu nehmen, wird aber gerettet. Alles in allem bewahrt Rospigliosi von Boccaccios Novelle nicht viel mehr als das emblematische Element des gerupften und gebratenen Beizvogels, der nicht einmal als Requisit, sondern nur in der Figurenrede präsent ist.

In der Folgezeit lassen sich – von den bereits erwähnten Griselda-Opern abgesehen – kaum Libretti namhaft machen, die unzweifelhaft auf Novellen des *Decameron* basieren.¹⁸ Für das Sprechtheater ist die Ausbeute etwas reichhaltiger, obwohl auch die Schauspieldichter spätere Novellisten wie Matteo Bandello oder Giambattista Giraldi Cinzio bevorzugen, bei denen z. B. Shakespeare die Vorlagen zu *Romeo und Julia* und *Othello* fand.

Das Desinteresse an Boccaccio dürfte vor allem zwei Gründe haben: Zum einen fordern seine Novellen, obwohl etwa die tragisch endenden Liebesgeschichten durchaus die Möglichkeit zu einführender Identifikation bieten, eher einen reflektierenden als einen emotional beteiligten Leser. Boccaccio thematisiert – erstens – Normkonflikte (Federigo degli Alberighi muss gegen das Gebot mitmenschlicher Solidarität verstoßen, weil er den Geboten der Ehre und des Anstands folgt) und – zweitens – das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, Regel und Ausnahme:¹⁹ Eine Verkettung ungewöhnlicher Umstände führt (mit durchaus logischer Konsequenz) dazu, dass Federigo belohnt wird, weil er die Bitte der Dame *nicht* erfüllt hat; und indem Boccaccio – drittens – im Kreis der *onesta brigata*, die sich fern von Florenz und der Pest die Zeit vertreibt, den Akt des Erzählens inszeniert, thematisiert er das Verhält-

18 Muraro (1969), S. 266f. nennt u. a. noch *Giannina e Bernardone* (1781, Text Filippo Livigni, Musik Domenico Cimarosa) als sehr freie Adaptation von *Decameron* VII 4 und *Arrighetto* (1813, Text A. Anelli, Musik C. Coccia) als ebenso freie Version von *Decameron* II 6.

19 Vgl. Gier (2002).

nis der Erzählerinstanz zu ihrer Geschichte: Dioneos Urteil über Griselda und Gualtieri hängt von der Weltsicht und den Wertvorstellungen dieser fiktionalen Figur ab, der Leser kann (und soll möglicherweise nach der Intention des Autors Boccaccio) zu anderen Bewertungen kommen. Als narrative Texte und in ihrem Verhältnis zur empirischen Wirklichkeit erreichen die Novellen des *Decameron* eine Komplexität, die von Boccaccios Nachfolgern fast nie angestrebt und von den Lesern nur selten verstanden wurde. Dem Musiktheater musste die intellektualistische Dimension, die den Reiz gerade der besten Novellen des *Decameron* ausmacht, fremd bleiben.

Zum anderen, und das dürfte mehr Gewicht haben, erfreut sich Boccaccio bei der Nachwelt eines beneidenswert schlechten Rufs als frivol und unmoralisch. Nicht wenige Stücke der Sammlung enthalten explizit sexuelle Szenen, die auf der Bühne bis weit ins 20. Jahrhundert nicht darstellbar gewesen wären. Selbst wo das nicht der Fall ist, bestand vielleicht die Gefahr, dass der Name des ‚Pornographen‘ Boccaccio ungerechtfertigte Befürchtungen oder falsche Hoffnungen weckte, so dass man lieber zu anderen Vorlagen griff. Dass das geringe Interesse der Theater an Boccaccio eher mit sittlichen Bedenken als mit der Angst vor einer möglichen Überforderung des Publikums zu erklären ist, zeigt die Beliebtheit der hochkomplexen, aber eben auch hochmoralischen Geschichte von Griselda.

Boccaccio schöpft seine Novellen aus sehr unterschiedlichen, schriftlichen wie mündlichen Quellen, nicht wenige seiner Geschichten waren und sind in ganz Europa und darüber hinaus verbreitet.²⁰ Infolgedessen ist oft schwer zu entscheiden, ob die dramatische Gestaltung eines solchen Stoffes, oder gar ein Motiv oder Einzelzug in einem Schauspiel oder Libretto, aus Boccaccio oder aus einer anderen Vorlage stammt. Wenn eine junge Frau, die mit einem alten, trottelligen Mann verheiratet ist, sich einen Liebhaber nimmt, folgt sie den Gesetzen der Natur und kann in der Welt des *Decameron* auf Verständnis und Sympathie zählen.²¹ Die Dreieckskonstellation hat zahlreichen Komödien, Opern und

20 Vgl. die Übersicht über die bekanntesten Stoffe im *Decameron* bei Spinette (1979), Sp. 559f.

21 Besonders deutlich wird das in Dioneos Geschichte von der vernachlässigten Frau des Richters Ricciardo da Chinzica, die von einem Piraten geraubt wird und sich weigert,

Operetten den Stoff geliefert, von der *Commedia dell'arte* bis zu Valencienne in der *Lustigen Witwe*. Man wird nicht annehmen müssen, Lehárs Librettisten Viktor León und Leo Stein hätten an Boccaccio gedacht, als sie die Frau des Baron Zeta mit dem jungen Camille de Rossillon flirten ließen (man wird es freilich auch nicht ausschließen können, denn Novellen der italienischen Renaissance wurden um 1900 viel gelesen, wie zahlreiche deutsche Übersetzungen zeigen).

Dass einem in diesem Zusammenhang die Operette einfällt, ist kein Zufall: Während die Oper, auch die komische Oper, von der Liebe handelt, geht es in der Operette wesentlich um den Zustand der Verliebtheit, sprich um das erotische Begehren.²² Parallelen zu Novellen des *Decameron* lassen sich durchaus finden; da die Stoffe oder Handlungselemente auch anderswo vorkommen und im Übrigen Obszönes entschärft werden musste, wird sich eine Abhängigkeit allerdings kaum jemals schlüssig beweisen lassen.

Boccaccio erzählt z. B. (*Dec.* VIII 8), wie sich Zeppa an seinem Freund Spineloccio rächt, der ihm Hörner aufgesetzt hat: Der Betrogene zwingt seine Frau, Spineloccio ins Haus zu locken und ihn, als Zeppa scheinbar überraschend heimkommt, in einer Truhe zu verstecken. Auf dieser Truhe treibt es Zeppa dann mit Spineloccios Frau; die überraschende Pointe ist, dass die beiden nicht nur Freunde bleiben, sondern auch künftig mit ihren Frauen eine Ehe zu viert führen.

Zeppas Racheplan könnte dem Libretto *Revanche* zugrunde liegen, das Fritz Beda-Löhner und Fritz Lunzer für den Wiener Komponisten Oskar Jascha (1881-1948) schrieben (UA Wien, Bürgertheater, 1924), wobei in der Operette nichts wirklich Anstößiges passiert: In Tarragona gibt eine Dame der Aristokratie dem Kammersänger Tomasoni ein Rendezvous (Tenöre sind bekanntlich unwiderstehlich), aber der Liebhaber der Dame, ein Offizier, kommt ihm in die Quere. Als seine „Revanche“ verlangt er, Tomasoni, dessen Heirat bevorsteht, solle ihm Gelegenheit geben, nach der Hochzeit die junge Ehefrau zu verführen. Einige Zeit später trifft man sich in Batavia²³ (dem heutigen Jakarta), der Heimatstadt der jungen

zu ihrem Mann zurückzukehren, weil der Entführer ihre Bedürfnisse besser versteht, *Dec.* II 10.

22 Vgl. dazu Gier (2014).

23 Spektakuläre (nicht immer schlüssig motivierte) Schauplatzwechsel, die Gelegenheit bieten, je unterschiedliches musikalisches Kolorit, vor allem aber aufwendige Büh-

Frau, wieder. Um den erzwungenen Ehebruch zu vermeiden, tauscht sie ihre Rolle mit einer Freundin, in die sich der Offizier prompt verliebt (sie hatte ihn schon bei einer flüchtigen Begegnung in Tarragona tief beeindruckt), so dass es am Ende zwei glückliche Paare gibt.

Der (von Kennern hochgeschätzte) Maler Arthur Bryk in der Operette *Carneval in Rom*²⁴ von Johann Strauß (1873, Text Joseph Braun / Richard Genée) gerät während seines römischen Aufenthalts in finanzielle Schwierigkeiten; um zu Geld zu kommen, verkleidet er sich als Klosterbruder und bietet auf Straßen und Plätzen ‚Reliquien‘ an, die er angeblich aus Palästina mitgebracht hat:²⁵ einen „historischen Knopf“, den Frau Potiphar dem keuschen Joseph „abgedreht“ hat, als der vor ihren Annäherungsversuchen floh; ein „spanisches Rohr“, mit dem Moses in der Wüste Wasser aus dem Stein schlug; und ein paar Pantoffeln, die die Königin Semiramis eigenhändig bestickt hat, um sie König Salomo zum Geschenk zu machen. Die Geschäfte gehen gut, drei Käufer kann Arthur zufrieden in munterem anapästischem Rhythmus auffordern:

„Nimm ihn hin, er sei dein,
Und mein Segen obendrein!“ (II 3, Arie mit Chor Nr. 7)

Hier hat sicher Boccaccios Frate Cipolla Pate gestanden, ein wandernder Franziskanermönch, der Almosen sammelt und die Gläubigen zur Großzügigkeit animiert, indem er bei seinen Predigten gar kuriose Devotionalien hervorzaubert. In Boccaccios Geburtsort Certaldo möchte er eigentlich eine Papageienfeder als Reliquie vom Gefieder des Erzengels Gabriel ausgeben, aber zwei Witzbolde haben sie unbemerkt gegen ein paar Stückchen Kohle ausgetauscht, die Cipolla dann in einem buffonesken rhetorischen Glanzstück, wie es im *Decameron* etliche gibt, zu Brennmaterial vom Rost des heiligen Laurentius erklärt, was ihm mehr Spenden einbringt als je zuvor (*Dec.* VI 10).

nenbilder und Kostüme zu präsentieren, sind eine Besonderheit der Operette nach dem ersten Weltkrieg. Paul Ábrahás *Victoria und ihr Husar* (1930, Text Alfred Grünwald / Löhner-Beda) spielt in Russland (Sibirien, St. Petersburg), Japan und Ungarn, Fred Raymonds *Maske in Blau* (1937, Text H. Henschke / G. Schwenn) in San Remo und am Rio Negro in Argentinien, etc.

24 Strauss (2003), S. 562–642: „Textbuch“.

25 In der Vorlage des Librettos, der Komödie *Piccolino* von Victorien Sardou (1861), ist diese Szene nicht enthalten, vgl. Altmann (1935), S. 169.

In einer anderen Novelle (*Dec.* III 2) entdeckt der Langobardenkönig Agilulf, dass ein Reitknecht seinen Platz im Bett der Königin eingenommen hat. Er schleicht in den Schlafsaal des Gesindes, vermag den Schuldigen ausfindig zu machen und schneidet ihm ein Büschel Haare ab, damit er ihn bei Tag wiedererkennt und ihn ohne Aufsehen bestrafen kann. Der Reitknecht aber verstümmelt die Frisuren aller seiner Kollegen auf die gleiche Weise und kommt so mit heiler Haut davon. Maria Theresias lebenslustige Schwägerin Bichette und der Page Graf Pepi in Leo Falls Operette *Die Kaiserin*²⁶ (1915) haben weit weniger auf dem Kerbholz, sie sind nur gegen das ausdrückliche Verbot der Keuschheitskommission zum Wäschermädelball gegangen. Ein Spion hat sie zwar nicht erkannt, aber heimlich auf den Schuh der Prinzessin ein schwarzes „Bummerl“ appliziert. Mit der Hilfe des „fürstlichen Stiefelputzers“ bringt Graf Pepi gleiche „Bummerln“ auf den Schuhen aller Hofdamen an, so dass ihre Eskapade nicht entdeckt wird.

In Leo Falls *Dollarprinzessin*²⁷ (1907, Text Alfred Maria Willner / Fritz Grünbaum) kommen zwei reiche Amerikanerinnen und ihre aus der Alten Welt eingewanderten Verehrer erst auf Umwegen zusammen. Daisy hat ihren Hans, einen verarmten Adligen, zwar geheiratet, mag aber nicht zugeben, dass sie ihn liebt; sie wolle, so hat sie ihm erklärt, nur eine Scheinehe eingehen, um endlich Ruhe vor ihren vielen Verehrern zu haben. Auf der langen Hochzeitsreise nächtigen sie natürlich in getrennten Schlafzimmern. Hans flirtet in jedem Hotel ostentativ mit einem Stubenmädchen und verabredet scheinbar ein Rendezvous; in der Nacht steigt dann Daisy zu ihm ins Bett, die glaubt, dass er sie nicht erkennt, während er von Anfang an Bescheid weiß. Das erinnert an einen Ehebruchsschwank Boccaccios (*Dec.* III 6): In Neapel wirbt Ricciardo um Catella, eine verheiratete Frau, die ihrem Mann treu bleiben will. Scheinbar gibt er auf und wendet sich einer anderen zu, dann berichtet er Catella höchst empört, ihr Ehemann hätte mit seiner, Ricciardos, Geliebter ein Rendezvous in einem Badehaus vereinbart. Catella beschließt, den Treulosen in flagranti zu ertappen; der Mann, mit dem sie dann schläft, ist aber Ricciardetto, der durch diese Täuschung endlich ihre Liebe gewinnt.

26 Brammer / Grünwald (1934).

27 Willner / Grünbaum (1969); Hans erzählt die frivole Geschichte seinem Freund Fredy im gesprochenen Dialog, s. III 2, S. 63.

Boccaccio hat das gleiche Thema ein zweites Mal, etwas ernsthafter behandelt (*Dec. III* 9²⁸): Giletta, die Tochter eines Arztes, ist in den jungen Grafen Beltramo verliebt, der von einer so unstandesgemäßen Verbindung nichts wissen will. Nachdem die junge Frau aber den französischen König von einer hartnäckigen Fistel kuriert hat, zwingt dieser auf ihre Bitte hin Beltramo zur Heirat. Dieser macht gute Miene zum bösen Spiel, aber nach der Zeremonie verlässt er seine Frau, ohne die Ehe vollzogen zu haben. Sie begibt sich auf die Suche nach ihm; in Florenz erfährt sie, dass ihr Mann (bisher erfolglos) um eine tugendhafte junge Dame wirbt, die nur zu gern einem Arrangement zustimmt, das Giletta endlich zu Beltramos Frau macht, während er glaubt, mit der anderen zu schlafen. Erst nachdem sie ihm zwei Kinder geboren hat, sagt sie ihm die Wahrheit.

Hier könnte vielleicht der Ausgangspunkt einer nicht auf die Operette beschränkten Rezeptionsfolge liegen: Immer wieder rebellieren Söhne oder (seltener) Töchter von Fürsten gegen arrangierte Ehen,²⁹ in der Operette (wie überhaupt in neueren Varianten) richtet sich der Widerstand allerdings gewöhnlich gegen eine standesgemäße Partnerin, die dann das Herz des Widerspenstigen in der Maske einer Magd oder Kammerzofe gewinnt. Charles Lecocqs Operette *Le Cœur et la main* (1882, Text Charles Nutter / Alexandre Beaumont) steht Boccaccio insofern am nächsten, als sich die Sache erst aufklärt, wenn Prinzessin Micaëla, die ihr prinziplicher Gemahl als falsche Gärtnerin Joséfa liebt, schwanger wird; den gleichen Stoff behandeln z. B. der Einakter *Mitislav der Moderne* von Franz Lehár (1907, Text Grünbaum / Robert Bodanzky) oder Emmerich Kálmáns *Hollandweibchen* (1920, Text Stein / Béla Jenbach).³⁰

28 Nach der Klassifikation der Erzähltypen (ATU = Uther (2004)) wäre *Dec. III* 6 bei Typ ATU 1379: *Wife Deceives Husband with Substituted Bedmate* anzuschließen, *Dec. III* 9 bei ATU 891: *The Man Who Deserted His Wife*, vgl. Gier (2000), S. 331. Edmond Audrans Opéra-comique *Gillette de Narbonne* (Text Henri Chivot – Alfred Duru, UA Bouffes-Parisiens 1882) gibt sich schon durch den Namen der Protagonistin als Adaptation der Novelle Boccaccios zu erkennen.

29 Die Ursprünge des Stoffes liegen in Indien, vgl. Pöge-Adler (1999), Sp. 171–175. Nach Boccaccio findet sich die Geschichte z. B. bei Straparola und Basile, Shakespeare griff in *All's Well That Ends Well* darauf zurück, vgl. ebd.

30 Nach dem Ende der Monarchie wird die Geschichte umgedeutet: In Ralph Benatzkys „musikalischem Spiel“ *Meine Schwester und ich* (1930, Text Robert Blum) muss sich die Prinzessin (die in der bürgerlichen Gesellschaft nur noch eine sehr reiche Frau

In Charles Lecocqs Opéra-bouffe *La petite mariée*³¹ (1875, Leterrier / Vanloo) reicht der Podestà seiner jungen Vorleserin, in die er ein bisschen verschossen ist,³² die „Contes de Boccace“,³³ die er als „moralisches Werk eines ganz jungen Autors, der seinen Weg machen wird“, charakterisiert.³⁴ Das Lesezeichen liegt bei einer der freizügigsten Geschichten der Sammlung (*Dec.* V 4): Um ungestört ihren Liebhaber empfangen zu können, lässt sich Caterina ein Bett auf der Dachterrasse zu rechtmachen; drinnen, so erklärt sie ihren Eltern, ist es ihr viel zu warm, außerdem kann sie oben dem Gesang der Nachtigall lauschen. Boccaccio setzt die Nachtigall durchgehend mit dem Glied des Liebhabers gleich: Nach der Liebesnacht schläft das Paar zusammen ein, die linke Hand des Mädchens umfasst „jenen Teil des männlichen Körpers, den zu nennen sich die Damen am meisten schämen“;³⁵ der Vater findet sie und erklärt seiner Frau, die Tochter habe „der Nachtigall so lange aufgelauret, bis sie sie gefangen hat, und hält sie jetzt in der Hand“.³⁶ Die Librettisten haben die Obszönität natürlich gemildert: Bei ihnen geht das Mädchen in den Wald, um „zärtlich“ (*tendrement*) der Nachti-

ist) als Schuhverkäuferin ausgeben, um die Minderwertigkeitskomplexe ihres Musikprofessors zu überwinden.

- 31 Leterrier / Vanloo (o.J.).
- 32 Für die Lektüre wählt er ein lauschiges Wäldchen, wo es, wie sie moniert, zum Lesen viel zu dunkel ist, Duo de la lecture, Nr. 11 A.
- 33 Eine Boccaccio-Leserin findet sich auch unter den vornehmen jungen Türcinnen in Leo Falls *Rose von Stambul*, die allesamt europäisch erzogen worden sind: Die Protagonistin Kondja Gül hat Shakespeare und Goethe gelesen, ihre Freundin Midili „den Boccaccio und den Casanova, mit einem Wort alle Klassiker“ (Brammer / Grünwald (1956), I. Akt 5. Szene, S. 1/6). – Lehárs Prinz Mitislaw (*Mitislaw der Moderne*, Grünbaum / Bodanzky (o.J.), Marschlied Nr. 8, S. 34–36) will aus seinem Ländchen ‚Benzinien‘ einen „Musterstaat, / Wo man modern regiert“, machen („Wer sich der Tugend widmen will, / Spaziert ins Loch hinein! / Wer bei Hofe bis zur Zofe / Alle Frau'n liebt mit Elan, / Augenblicklich wird der glücklich, / Hofrat wird der momentan!“). Sein Reformeifer erstreckt sich auch aufs Unterrichtswesen: „Als Moderner such' ich ferner / Die Lektür' für Mädchen aus, / Aus den neuen Büchereien, / Fliegt die ganze Marlitt 'raus! / Um die Mädeln zu veredeln, / Sei der Dichter ein Galan, / Zum Gelächter / Höhrer Töchter / Schaff' ich den Boccaccio an!“
- 34 Leterrier / Vanloo (o.J.), S. 161f.: „C'est un ouvrage de morale / D'un tout jeune écrivain / Qui fera son chemin. / Déjà dans les colleges / Il est très-fort goûté; / C'est un des privilèges / De la moralité.“
- 35 *Dec.*, S. 623: „con la sinistra mano presolo per quella cosa che voi [= le donne] tra gli uomini più vi vergognate di nominare“.
- 36 Ebd.: „tua figliuola è stata sì vaga dell'usignolo, che ella è stata tanto alla posta che ella l'ha preso e tienlosi in mano“.

gall zu lauschen; der Vater folgt ihr und muss entdecken, „daß die liebe, süße Nachtigall einen blonden Schnurrbart hat“.³⁷

Weitere Beispiele ließen sich anführen,³⁸ ohne dass jeweils zu entscheiden wäre, ob die Autoren auf Boccaccio oder eine andere Vorlage Bezug nehmen oder ob etwa komödientypische Topoi vorliegen. In Walter W. Goetzes Operette *Adrienne* (1926, Text A.S. Pordes-Milo / G. Bibo) wird Boccaccio immerhin namentlich genannt, allerdings einigermaßen unmotiviert: Der Schauspieler und Tänzer Fleury, Partner der titelgebenden Adrienne Lecouvreur, unterhält die kurländischen Hofdamen und -herren mit einem „Liedchen“ aus Paris, das die erotischen Erfolge des jungen Moritz von Sachsen feiert, der die Herzogin von Kurland heiraten soll. Die zweite Strophe erklärt ihn gar zum modernen Boccaccio, was die Pointe „Die Liebe feiert Renaissance“ ermöglicht. Moritz, so muss man es wohl verstehen, erlebt, was Boccaccio erdichtete.

Am 1. Februar 1879 wurde nun freilich im Wiener Carltheater eine Operette uraufgeführt, die Boccaccios Namen im Titel führt, ihn als Person auftreten lässt und durchgehend auf den *Decameron* Bezug nimmt: *Boccaccio*³⁹ ist eine der gelungensten Partituren von Franz von Suppé, der sicher der tüchtigste Musiker unter den deutschsprachigen Operet-

37 Nr. 11 B: „Le rossignol (fabliau)“. Die Autoren verwenden *fabliau* zweifellos im allgemeinen Sinn „(traditionelle) Schwankerzählung“; 1872–1890 erschien der *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles* von A. de Montaiglon und G. Raynaud, der auch manche nach heutiger Sicht nicht als *fabliaux* zu klassifizierende Geschichten enthält. Vgl. auch den Lai *Laüstic* der Marie de France (12. Jh.), wo der Gesang der Nachtigall für (unerfülltes) Liebesverlangen steht.

38 Markgraf Sifroid [!] in Jacques Offenbachs *Geneviève de Brabant* (1859, Text Jaime fils und Tréfeu) liebt allein die Jagd, an die Zeugung eines Thronfolgers denkt er erst auf Druck seiner Familie, ganz ähnlich wie Markgraf Gualtieri in der *Griselda*-Geschichte (*Dec.* X 10; hier sind es Gualtieris Vasallen, die ihn zur Heirat drängen), vgl. Gier (2003), S. 279n. – Leo Falls Rokoko-Miniatur *Paroli* (auch unter dem Titel *Frau Denise* bekannt, ein „Musikalisches Lustspiel frei nach dem Französischen“ von Ludwig Fernand, 1902) mag das Motiv, dass Jean, der Liebhaber der vom ältlichen Marquis de Gaillardière [der Name ist Programm!] umworbenen Müllerin Denise, den Brief, in dem der Marquis sie zu einem galanten Rendezvous einlädt, abschreibt und an die Marquise schickt, der Novelle von Zeppa und Spineloccio (*Dec.* VIII 8, s.o.) entnommen haben (natürlich schläft Jean ebensowenig mit der Marquise, wie der Marquis sein Ziel bei Denise erreicht hat!).

39 Vgl. Altmann (1935), S. 197–209; Gänzl (1994), Bd 1, S. 147–149 [zur Aufführungsgeschichte]; Klotz 2004, S. 739–747; Roser 2007, S. 165–173.

tenkomponisten des 19. Jahrhunderts war; Friedrich Zell und Richard Genée schrieben das Libretto nach einer französischen Vorlage⁴⁰.

Die Textdichter haben sich erstaunlich tief auf die Biographie des Dichters (wie das 19. Jahrhundert sie verstand), und besonders auf den *Decameron* eingelassen. Einige Anachronismen sind offensichtlich nicht auf Unkenntnis zurückzuführen, sondern gewollt. Zwar wirkt die Angabe im Personenverzeichnis:⁴¹ „Die Handlung spielt zu Florenz im Jahre 1331“ etwas seltsam; sie passt zwar zur Darstellung des 1313 geborenen Boccaccio als eines jungen Studenten, aber dass der *Decameron* nach der großen Pest von 1348 entstand, geht aus der Einleitung der Sammlung eindeutig hervor und war den Lesern des 19. Jahrhunderts sicher bekannt. Natürlich könnte man auf den Gedanken kommen, der unbeschwert-leichtsinnige Dichter habe in jungen Jahren die übermütigen, schwankhaften Novellen verfasst, die er dann als gereifter Mann in sein großes Werk integriert hätte. Solche biographischen Konstruktionen sind beim Publikum vermutlich gerade deshalb beliebt, weil sie zu schön sind, um wahr zu sein.

Konsequenterweise ist im Libretto nie vom *Decameron*, sondern immer nur von „Novellen“ Boccaccios die Rede. Im ersten Akt (I 2, S. 10f.) bietet ein Kolporteur sein neuestes Werk an, die hier bereits erwähnte Schwanknovelle von „Spinoloccio [sic] und Zeppa“ (*Dec.* VIII 8); außerdem hat er neue Novellen von Franco Sacchetti und Fiorentino dabei. Die Librettisten dürften gewusst haben, dass Sacchetti ca. 1330 geboren ist und dass Ser Giovanni, genannt Fiorentino, seine Sammlung *Il Pecorone* um 1380 verfasste, denn sie haben sich offenbar die Mühe gemacht, einschlägige Ausgaben zu konsultieren: Die hier erwähnte Novelle „Der Müller und der Abt“ findet sich in Franco Sacchettis *Trecentonovelle* an vierter Stelle,⁴² und „Die Freundin des Kardinals“ ist die erste Novelle des dritten Tages im *Pecorone*.⁴³ Dank des glücklichen Anachronismus wird die Novelle zu einer populären Gattung: Historisch gesehen war Boccaccio der erste, der Novellen

40 Dazu s.u. den „Anhang“.

41 Zell / Genée (o.J.), S. 5. Im Folgenden werden Verweise auf Akt (röm. Ziffer) und Szene (arab. Ziffer) sowie die Seiten in dieser Ausgabe im Haupttext gegeben.

42 Sacchetti (1996), S. 12–17.

43 Ser Giovanni (1974), S. 63–77.

schrieb;⁴⁴ der Text des *Decameron* lag zunächst in voluminösen und entsprechend teuren Pergamenthandschriften vor, die sich nur die Reichen leisten konnten. Drucke einzelner Novellen hätten erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hergestellt werden können, aber sie hätten alle Bevölkerungsschichten zu erreichen vermocht,⁴⁵ wie die Eingangsszene eindrucksvoll demonstriert.

Um Prinz Pietro dazu zu bewegen, auf die Hand Fiamettas zu verzichten, führt Boccaccio ihm in der letzten Szene die Geschichte seiner durch die Rivalität des Prinzen bedrohten Liebe zur Tochter des Herzogs als „Commedia dell’arte“ vor (1–4, S. 98–102). Commedia dell’arte als von professionellen Schauspielern dargebotenes Improvisationstheater entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und setzt die Erfahrungen mit Aufführungen und produktiver Rezeption antiker Komödien von Plautus und Terenz voraus (seit Ende 15. Jh., vor allem in Ferrara). Indem Boccaccio seine Kontrahenten Scalza, Lotteringhi und Lambertuccio zur Mitwirkung bei seinem Spiel verpflichtet und ihnen die Kostüme der „Marionetten“⁴⁶ überwirft, als die sie von Anfang an agierten, findet die Geschichte freilich einen triftigen Abschluss.

Drei Novellen des siebten Tages des *Decameron* – an dem von Streichen erzählt wird, die Frauen ihren Ehemännern spielen – werden von den Figuren ausagiert:⁴⁷ Boccaccio, der ein Schäferstündchen mit Beatrice hatte, musste sich verstecken, da sie ihr Liebhaber Leonetto besuchte; als dann Scalza, ihr Mann, überraschend von seiner Reise zu-

44 Vor dem *Decameron* entstand ca. 1281–1300 der *Novellino* (vermutlich in Florenz nach z.T. venezianischen Quellen, vgl. Jacobs / Gier 1991, S. 133–139: 133), der eher als Facetien- denn als Novellensammlung zu betrachten ist.

45 Für die Novelle Sacchettis verlangt der Kolporteur zehn Bajocchi, für das Stück aus dem *Pecorone* fünfzehn, für Boccaccios neuestes Werk muss man eine Lira investieren. Bei den *baiocchi* handelt es sich um Kleingeld (zwölf *baiocchi* ergaben einen *soldo*, vgl. http://it.wikipedia.org/wiki/Monete_italiane_medievali, 21.7.2013), so dass „fünfzehn Bajocchi“ wohl wirklich „ein Schandpreis“ war (*Boccaccio* I 2, S. 10); dagegen scheint die Lira als Münze erst später eingeführt worden zu sein (laut http://it.wikipedia.org/wiki/Monete_italiane_medievali), vielleicht verwendeten die Librettisten die Bezeichnung statt des dem Publikum nicht mehr geläufigen *soldo*.

46 So Lotteringhis Reaktion auf Boccaccios Ansinnen, bei der Aufführung mitzuwirken, III 8, S. 92.

47 Diese drei Novellen stehen auch in der französischen Vorlage von Bayard im Zentrum, s. u. den „Anhang“. Zell und Genée haben z. B. die Anspielung auf Ricciardo da Chinzicas Kalender (*Dec.* II 10) weggelassen, und etliche andere neu eingefügt.

rückkam, ließ sie die beiden Männer einen Kampf fingieren und erklärte Scalza, Boccaccio hätte sich vor seinem Verfolger in ihre Kammer geflüchtet (I 5/6, S. 17–22), genau wie in der sechsten Novelle des siebten Tages. Der zweite Akt kombiniert die Geschichten vom Liebhaber im Fass (*Dec.* VII 2; *Boccaccio* II 5–7, S. 55–60) und vom verzauberten Birnbaum (*Dec.* VII 9, letzte Episode, S. 857–860), der im Libretto ein Olivenbaum ist (II 9/10, S. 66–71). Auch die Namen der Florentiner Bürger sind den Geschichten des siebten Tages entnommen.⁴⁸ Der Kolporteur bietet die Novelle von Spineloccio und Zeppa feil (*Dec.* VIII 8, s.o.), und Boccaccio erzählt der Hofgesellschaft zu Beginn des III. Akts (S. 78f.) den Schwank vom „einbeinigen Geflügel“⁴⁹ (*Dec.* VI 4). Wenn die Florentiner Bürger Prinz Pietro verprügeln, weil sie ihn für Boccaccio halten (I 16, S. 41), werfen sie ihm vor, die Geschichten von „Buffelmacco, Calandrin“ (*Dec.* VIII 3, 6, IX 5), von Carisendi (*Dec.* X 4), Torello und Saladin (*Dec.* X 9) geschrieben zu haben.⁵⁰ Und damit nicht genug: Dass „die Weiber“ Boccaccios neueste Novelle „Ganz verlockend, int’ressant!“ finden, während „die Männer“ sich davon „Nichts als Lüge, Schmach und Schand!“ erwarten (I 2, S. 10), spiegelt das Proöm des *Decameron*, in dem der Autor ausdrücklich die von den Männern unterdrückten Frauen als Adressaten seines Buches nennt (*Dec.*, S. 5f.).⁵¹ Und wenn Boccaccio in seiner Verkleidung als Bauerntölpel Lambertuccio Mägde als „Gänse“ apostrophiert (II 9, S. 64), schwingt zweifellos die Erinnerung an die in die Einleitung zum vierten Tag eingelegte Geschichte von Filippo Balducci mit (*Dec.* S. 452–455), der mit seinem halbwüchsigen Sohn, der noch nie eine Frau gesehen hatte, nach Florenz kam und auf dessen Frage nach den jungen Mädchen antwortete,

48 Lotteringhi: *Dec.* VII 1, Peronella: VII 2, Isabella, Leonetto, Lambertuccio: VII 6, Beatrice: VII 7. Keine der Figuren, die auf der Bühne die sechste Novelle nachspielen, behält den Namen, den sie bei Boccaccio trägt, Isabella wird zu Beatrice, Leonetto zu Boccaccio, Lambertucci zu Leonetto.

49 So der Titel des einschlägigen EM-Artikels, Uther (1981).

50 Während die Geschichten von Buffalmacco und Calandrino derbe Schwänke sind, versteht man nicht recht, inwiefern die beiden Novellen des zehnten Tages, deren Protagonisten keineswegs lächerlich gemacht werden, die Florentiner gekränkt haben sollen. Sie werden hier vermutlich angeführt, weil auf „Calandrin[o]“ eben nur „Saladin“ reimt.

51 Vgl. Klotz (2004), S. 743.

es wären Gänse, wodurch er freilich nicht verhindern konnte, dass der Bursche sich spontan zu diesem Geflügel hingezogen fühlte.⁵²

Dass von Boccacios Biographie vor allem die romanhaft ausgesponnene Geschichte der Liebe zu Fiammetta (in der man eine uneheliche Tochter König Roberts von Anjou hat sehen wollen) in das Libretto eingegangen ist, entspricht der schon in Goethes *Torquato Tasso* angelegten Tendenz des romantischen (und nachromantischen) Künstlerdramas.⁵³ Da über ein biographisches Substrat der Fiammetta-Episode rein gar nichts bekannt ist (wie bei Petrarcas Laura könnte es sich durchaus um eine fiktive Figur handeln), ist die Darstellung im Libretto genauso richtig oder falsch wie jede andere; insofern fällt es auch nicht ins Gewicht, dass die Textdichter Geschehnisse, die sich (wenn überhaupt) in Neapel ereignet haben, nach Florenz verlegen. Letztlich kommt es auch nicht darauf an, dass der Dichter den Lehrstuhl „zur Interpretation von Dantes Göttlicher Komödie“, der ihm hier zugesprochen wird (III 10, S. 97), in Wirklichkeit erst 42 Jahre später, kurz vor seinem Tod, erlangte – die Librettisten mussten halt einen überzeugenden Grund finden, warum Boccaccio Pietros Angebot, ihn nach Palermo zu begleiten, ausschlagen und in Florenz hätte bleiben sollen.

Seinem neuen Freund Pietro (der sich ihm als Student Alessandro Chiarmontesi vorgestellt hat) erläutert der fiktionalisierte Boccaccio:

„Ihr irrt Euch, Alessandro, wenn Ihr glaubt, daß ich meine Novellen dichte, erfinde. Ich erlausche, ich erlebe sie“ (I 9, S. 30).⁵⁴

Das ist natürlich grundfalsch, entspricht aber genau der biographischen Vorstellung, die sich das 19. Jahrhundert von literarischen Wer-

52 Vgl. zu dieser Passage Theisen (1992), 613–617.

53 Die Liebe Boccacios zu ‚Fiammetta‘ und die (fiktive) Rivalität zwischen dem Dichter und seinem besten Freund liefern auch den Stoff zu Ludwig Franz Deinhardsteins „Dramatischem Gedicht“ *Boccaccio* (1816), dazu Aurnhammer / Henkel / Zanucchi (2013), S. 43.

54 Ähnlich äußert sich Boccaccio schon in der Vorlage (Bayard 1853, I 7) : « Ce sont, ma foi, bien eux [die *contes*] qui viennent me chercher, comme toujours. [...] Est-ce ma faute, si je rencontre à chaque pas quelque aventure où les amours de Florence viennent jouer leur rôle ! [...] le monde est comme un beau livre ouvert où chacun écrit son histoire, femme, amant ou mari, jusqu'à ce que la vieillesse vient mettre son sinet !... Voilà mes contes. Je n'ai qu'un mérite... ou un tort de plus que les autres... c'est de les publier. »

ken machte.⁵⁵ Im Zeichen der Genieästhetik wird mit erfinden vs. Erleben im Übrigen eine falsche Alternative postuliert: Boccaccio hat fast alle seine Stoffe (schriftlichen) Quellen entnommen; seine Leistung besteht nicht in der Erfindung von Geschichten, sondern in der Sinnggebung, die unter anderem durch die Anordnung der Novellen innerhalb der Makrostruktur des Rahmens erfolgt. Die naive Vorstellung von Boccaccio als lustigem Kumpan und *homme à femmes* verstellt den Blick auf die intellektuelle und künstlerische Bedeutung des Weltbuchs *Decameron*. Freilich ist das Boccaccio-Bild von Zell und Genée auch nicht verkehrter als heutige Unterhaltungsromane, Filme etc., die Joseph Haydn zum Detektiv oder die Brüder Grimm zu Dämonenjägern machen.

Auf den ersten Blick mag es überraschend scheinen, dass Suppé seinen Boccaccio als Hosenrolle (für Mezzosopran) konzipiert hat. Damit blieb er freilich nur einer seit seinen Anfängen als Operettenkomponist (im Anschluss an Offenbach) etablierten Tradition treu: Schon in der *Kartenschlägerin*, seinem zweiten Versuch in dem neuen Genre (1862), hatte Anna Grobecker die Rolle des Komponisten übernommen,⁵⁶ solche Partien waren ihre Spezialität, auch in den Wiener Offenbach-Auführungen der 1860er Jahre sang sie fast alle Hosenrollen.⁵⁷ Suppé schrieb für sie den Frinke in *Flotte Bursche*,⁵⁸ den Ganymed in der *Schönen Galathée*,⁵⁹ den Malandrino in *Banditenstreiche*⁶⁰ und den Hinunderläufer in der *Lohengrin*-Parodie *Die Jungfrau von Dragant*.⁶¹ Auch Antonie Link, der Boccaccio der Uraufführung, war auf die Darstellung von Männern spezialisiert (als Suppés erste Fatinitza hatte sie einen Leut-

55 Im Libretto ist es nicht Boccaccio selbst, sondern der auf seinen Spuren wandelnde Prinz Pietro, der mit der Fassbindersgattin Isabella eine Novelle – in drei Kapiteln (vgl. I 10, S. 33: „Erstes Kapitel: ‚Die Begegnung in der Kirche‘“; II 5, S. 57: „Kapitel zwei: ‚Der Liebhaber im Fasse‘“; II 6, S. 59: „Drittes Kapitel: ‚Der düpierte Ehemann!‘“) – erlebt, „Die Fortsetzung folgt“ (Refrain des Couplet Nr. 12, S. 60f.). Während die Novellen des empirischen Autors Giovanni Boccaccio in der Fiktion des Librettos in erlebtes Leben (zurück-)verwandelt werden, ist das ‚Werk‘ des fiktionalen Autors Pietro sein Leben, das sich in der Libretto-Fiktion abspielt.

56 Roser (2007), S. 87.

57 Vgl. Anna Grobecker, in: Gänzl (1994), Bd 1, S. 586.

58 Roser (2007), S. 98.

59 Roser (2007), S. 109f.

60 Roser (2007), S. 125f.

61 Roser (2007), S. 138.

nant der Kavallerie verkörpert, der sich mehrfach als tscherkessisches Bauernmädchen verkleidet)⁶².

Seit Mozarts Cherubino ist die Hosenrolle in der Regel Figuren vorbehalten, die „sich in einem Stadium zwischen Kindheit und Erwachsensein [befinden] und [...] noch nicht als Männer ‚etabliert‘“ sind;⁶³ die sexuelle Ambivalenz, die auch den erst achtzehnjährigen Boccaccio kennzeichnet, machte den Reiz solcher Besetzungen aus.⁶⁴ Möglicherweise schließt die Operette hier auch an die barocke Tradition der italienischen Oper an, in der die Kastraten Herrscher und Heerführer in ihrer Rolle als Liebhaber darstellten, von denen „weibliche Verhaltensweisen“ gefordert wurden.⁶⁵

Speziell enganliegende Uniformen kommen freilich auch dem voyeuristischen Interesse männlicher Zuschauer entgegen, das die weibliche Körperformen fast vollständig verhüllende zeitgenössische Mode eben nicht befriedigt – dass in *Flotte Bursche* der ganze Studentenchor und in *Leichte Kavallerie* acht von zwölf Husaren von Frauen dargestellt wurden,⁶⁶ ist kaum anders als mit Rücksichtnahme auf diesen Teil des Publikums zu erklären. In Franz Lehárs *Rastelbinder* (Buch Victor León, 1902) sind auch Gisa Lisa und Lori Flori, „Duettistinnen bei Ronacher“, besser bekannt als „D’Praterzeiserln“, von den Uniformen, die sie für eine Militärnummer anlegen müssen oder dürfen, sehr angetan:

„[...] so ein Hosenpaar,
Ja, ja, das ist schon wahr!
Lässt etwas sehen,
Lässt etwas seh’n!
Unser Bein
Ist doch so schlank und fein,
Doch unterm Unterrock
Gleicht’s einem plumpen Pflock.“⁶⁷

62 Roser (2007), S. 148f.

63 Linhardt (2010), S. 170.

64 Volker Klotz (2004), S. 743 schreibt der Hosenrolle in *Boccaccio* eine emanzipatorische Funktion zu: „[...] diese singende und agierende Frau im Mann Boccaccio, dieser komödiantische Hermaphrodit, wird zum Hermes für eine Aphrodite, zum Götterboten für eine Liebe, die keinem der beiden Geschlechter Vorherrschaft gibt.“

65 So Leopold (2009), S. 162f.

66 Roser (2007), S. 98, 120.

67 Gavotte Nr. 14, zitiert nach: León (o.J.).

Und man darf wohl auch das Argument nicht außer Acht lassen, mit dem Richard Strauss gegenüber Hofmannsthal die Hosenrolle im Vorspiel zu *Ariadne auf Naxos* rechtfertigte:

„Die Rolle des Komponisten (da die Tenöre so fürchterlich sind) werde ich Fräulein Artôt übergeben [...]“⁶⁸

Wie dem auch sei: Dass Suppé die Partie seines Boccaccio für eine Sängerin schrieb, sollte wohl in erster Linie unterstreichen, dass wir es hier eben nicht mit dem Verfasser des *Decameron* zu tun haben, der nur als gestandener, durch manche Enttäuschungen desillusionierter, auch etwas zynisch gewordener Mann denkbar ist, sondern mit einem gutgelaunten, unkomplizierten, dabei idealistisch liebenden und zu rückhaltloser Hingabe fähigen Jugendlichen, der gerade seine ersten schriftstellerischen Gehversuche unternimmt. Ob eine *diesem* Boccaccio ähnliche Persönlichkeit jemals existiert hat, scheint äußerst fraglich, ist aber letztlich unwichtig. Der sympathische Draufgänger – „Der Witz, die Laune, / Die Wahrheit sind schneid’ge Waffen“ (III 8 Nr. 18, S. 94) – ist eine Art literarischer d’Artagnan; wie dieser steht er als fiktionales Double nicht unter, sondern neben seinem empirischen Vorbild und führt (weitgehend) unabhängig von ihm ein eigenes Leben.

Anhang: Bayard, *Boccace ou le Décameron* (1853)

Suppés Librettisten Friedrich Zell und Richard Genée ließen sich zu *Boccaccio* von einer französischen „Comédie mêlée de chant“ von Jean François Alfred Bayard inspirieren;⁶⁹ als Mitarbeiter werden die erfolgreichen Dramatiker und Librettisten A. de Leuven und Léon-Lévy Brunswick sowie der Komponist Victor-Arthur de Bauplan genannt. Die in manchen Szenen eingelegten Chöre und Couplets wurden meist auf populäre Melodien (Timbres) gedichtet, nur zu einigen Nummern hat Bauplan neue Musik komponiert.

Ein Vergleich zeigt, dass Zell und Genée die Ausgangssituation (Hass der in Boccaccios Novellen verspotteten Florentiner Bürger auf den Autor; eine Unbekannte – Fiametta – als erste wahre Liebe des flatterhaften Dich-

68 Brief vom 6. April [1916], in: Strauss / Hofmannsthal (1990), S. 333.

69 Bayard (1853).

ters) und viele Details aus dem französischen Stück übernommen haben; sie haben aber die Figurenkonstellation verändert (Leonetto – Bayards Lambertini – tritt in den Hintergrund; Prinz Pietro hat mit seinem Vorbild Candaule nur gemeinsam, dass er als Ehemann Fiamettas ausersieht ist) und den IV. Akt (im Pensionat der Florentiner Edelfräulein) ganz weggelassen. Die Änderungen sind fast ausnahmslos als Verbesserungen anzusehen.

Die Komödie beginnt (I 1) damit, dass der Bürger Quinquibio (bei Zell und Genée: Scalza) früher als erwartet von einer Reise zurückkommt; entsetzt sieht er, wie Boccaccio (bzw. Boccace) und der Offizier Lambertini fechtend aus seinem Haus stürzen – ein Einfall seiner Frau, damit Quinquibio nicht merkt, dass sie gleich zwei Liebhaber bei sich hatte (*Dec.* VII 6, so auch *Boccaccio* I 5/6). Lambertini, der fest mit der Dame verbandelt ist, muss erkennen, dass ihm diesmal Boccaccio bei ihr zuvorgekommen ist; im Verlauf der Komödie wird sich das mehrfach wiederholen (was Zell und Genée *nicht* übernehmen).

Unterdessen suchen die empörten Florentiner Bürger Boccaccio, um ihn aufzuhängen (den Auftritt der Kolporteurs, der die neuesten Novellen feilbietet, haben erst Suppés Librettisten eingefügt). Um unerkannt zu entkommen, hüllt er sich in den Mantel eines blinden Bettlers und versteckt sich im Badehaus. Hier beobachtet Prinz Candaule die ihm bestimmte Braut Fiametta, um in der Hochzeitsnacht keine unliebsame Überraschung zu erleben; von ihren körperlichen Vorzügen ist er mehr als angetan, gönnerhaft bedauert er den blinden Bettler, der diese Schönheit nicht sehen kann – den Namen des lydischen Königs, der Gyges seine Frau nackt zeigte,⁷⁰ führt dieser Prinz nicht ohne Grund. Leider hat Boccaccio, der Bettler, das Gesicht der Dame, in die er sich rettungslos verliebt hat, nicht sehen können, er findet aber eine Medaille, die die Unbekannte verloren hat. Wenn Fiametta das Badehaus verlässt, spricht er sie an, aber sie erklärt, die Medaille gehörte ihr nicht (sie schämt sich, weil der Finder sie unbekleidet gesehen hat).

Gleichzeitig hat Lambertini von einem provenzalischen Soldaten einen Ring bekommen, den diesem eine Unbekannte überließ, damit er ihn ihr zurückbrächte, wozu ihm sein Dienst aber keine Zeit lässt; der Ring gehört Simonne, der Frau des Fassbinders Mamolino (bei Boccaccio:

70 Zu dieser von Herodot, Platon, Hebbel und vielen anderen behandelten Geschichte vgl. Frenzel (1962), S. 231f.

Peronella; der Ehemann bleibt namenlos). Weil die Bürger Boccaccio nicht finden können, hängen sie ihn am Ende des ersten Akts in effigie‘ auf, der blinde Bettler (Boccaccio selbst!) zieht eine Puppe am Strick hoch (in der Operette muss er seine eigenen Novellen verbrennen).

Der zweite Akt spielt im Haus des Fassbinders: Simonne hat Boccaccios Frage, ob sie ein ‚Schmuckstück‘ vermisst, bejaht, er hält sie also für die Eigentümerin des Medaillons (und Lambertini weiß inzwischen, dass sie es war, die dem Soldaten den Ring gegeben hat). Der Akt beginnt mit einem (von Beauplan vertonten) Lied des Fassbinders – der einzigen Musikeinlage des französischen Stücks, die Zell und Genée übernommen (und sogar beinahe wörtlich übersetzt) haben:

Lorsque ma ménagère
Veut faire la mégère
Pour braver sa colère
J'ai toujours un moyen.
Je chante si fort et si bien
Que mon gosier l'emporte sur le sien.
Elle a d'excellentes raisons,
Et moi j'ai d'excellents poumons !
Tra la ! la ! la ! la !
Elle a ses raisons,
Moi j'ai mes poumons,
Tra la ! la ! la ! la !

Quand ell' fait trop d' tapage,
Je me mets à l'ouvrage,
D'mes outils j'fais usage ;
C'est un très-bon moyen
Je cogne si fort et si bien
Que l'bruit que j'fais l'emporte sur le sien,
Et v'là et v'lan ! sur mon tonneau
Je fais résonner mon marteau.
Pan, pan, pan pan !
Sur ell' bientôt
J'ai le dernier mot.
Pan ! pan ! pan ! pan ! (II 1)

Tagtäglich zankt mein Weib –
Das ist ihr Zeitvertreib.
Dann such' ich erst durch Singen
Zum Schweigen sie zu bringen:
Es zwingt mein Tralala
Zum Rückzug sie beinah!
Tralalala la la, oio ha, oio ha! [...]

Keift sie dann weiter doch,
Hab' ich ein Mittel noch,
Das wirkt ungleich besser:
Ich schlag' auf meine Fässer!
Wenn's da so hallt und knallt und schallt,
Weicht bald sie der Gewalt:
(*klopfend*) Bumti – rapata, Bumti – rapata,
Bumti, bumti, bumti, rapata! [...]

Triumph! Sie ist entflohn
Vor meines Hammers Ton!
Ich tat den Feind verjagen
Und in die Flucht ihn schlagen,
Drum klingt mein Tralalala,
Jetzt wie Viktoria!
Tralala, la la la la, oio ha, oio ha!

Schlag ich da tüchtig drauf,
Kommt selbst mein Weib nicht auf.
Und wenn sie wiederkäme,
Mein Instrument ich nähme
Und musiziere fort,
Dann hör' ich gar kein Wort.
Bumti rapata, Bumti rapata,
Bumti, bumti, bumti rapata! (II 3)

Die folgende Szene (II 2) zeigt, dass der Trunkenbold Mamolino ein rechter Pantoffelheld ist: Dass Simonnes Ring verschwunden ist, ist ihm nicht entgangen; seine aufkeimende Eifersucht nahm noch zu, als er einen Brief fand, der ihm nur leider von geringem Nutzen ist, da er nicht lesen kann. Simonne behauptet kühn, der Gastwirt, bei dem Mamolino immer anschreiben lässt, hätte eine Mahnung geschickt (in Wirklichkeit handelt es sich um einen alten Liebesbrief ihres Veters), und sie hätte den Ring versetzt, um die Schulden ihres Mannes bezahlen zu können. Am Ende muss er sich von ihr gar durchprügeln lassen.

Boccaccio kommt, um das ‚Schmuckstück‘ zurückzugeben, und lässt sich im Voraus mit Zärtlichkeiten belohnen. Wenn Mamolino zurückkehrt, kriecht er in ein Fass, das er angeblich kaufen will, und bringt den Fassbinder dazu, es seinerseits von innen zu inspizieren, damit er sich weiter Simonne widmen kann (II 6–8, vgl. *Dec.* VII 2; *Boccaccio*, II 5–7). Den Ring hat bekanntlich Lambertini, aber wenn der kommt, um ihn zurückzugeben, muss er erkennen, dass Boccaccio ihm schon wieder zuvorgekommen ist: Die Fassbindersfrau verweigert ihm seine Belohnung mit der Begründung, „sie habe schon bezahlt“ (II 9).

Lambertini war vormals der Geliebte Néiphiles, die mit ihrem Mann, dem Dummkopf Calandrin (Calandrino tritt in mehreren Novellen des *Decameron* auf, s.o.) in einer Villa außerhalb von Florenz lebt; Boccaccio vermutet jetzt in ihr die Besitzerin des Medaillons. Der dritte Akt spielt in Calandrins Garten: Zur Weinlese hat Néiphile ihre Freundinnen eingeladen (auch Fiametta, die den jungen Mann im Bettlergewand nicht vergessen kann und der Heirat mit Candaule ohne Begeisterung entgensieht, III 1). Die naive Néiphile amüsiert ihre Freundinnen mit Indiskretionen über Calandrins Kalender (*Air*, III 1):

„Si, pour m’amuser, lundi, je m’apprête,
Consultant alors son calendrier,
Il découvre, hélas ! quelque grande fête,
Et tous deux ensemble il nous faut prier.“⁷¹

71 Vgl. *Dec.* II 10 (s. Anm. 22); an den folgenden fünf Tagen der Woche beruft sich Calandrin nicht auf kirchliche Feiertage, sondern schützt dringende Geschäfte vor, um seinen ehelichen Pflichten nicht nachkommen zu müssen; der Sonntag ist für ihn „jour de repos“. Bei Zell / Genée nicht übernommen.

Boccaccio erscheint verkleidet als junger Bauer, schmeichelt den Frauen und animiert sie zum Tanz (III 2: er singt auf die Melodie eines „viel air paysan“). Calandrin (und der alten Jungfer Barbara, die auf Fiametta aufpasst) gefällt das gar nicht, er wirft den lockeren Vogel kurzerhand hinaus. Boccaccio kommt aber (III 4) als sein eigener, schüchterner Zwilling Bruder zurück, der Angst vor Frauen hat (von „père Philippe“ hat er gehört, das seien Gänse⁷²) und nur bleiben will, wenn die Eheleute Calandrin und Néphile versprechen, nicht zärtlich miteinander zu sein: „Dame, c’est qu’on n’a qu’une innocence, et on y tient.“

Beim Tête-à-tête mit Néphile gibt er ihr die Medaille (III 4); Lambertini, der sich der Dame (nicht zum ersten Mal) in einem Teufelskostüm nähert, hat auch diesmal das Nachsehen (III 5). Anschließend probiert Calandrin den ‚Zauber‘ des Birnbaums aus (III 6; *Dec.* VII 9, wie *Boccaccio* II 9/10). Wenn Fiametta an Néphiles Hals ihre Medaille erkennt (III 8), weiß Boccaccio endlich, wer die Unbekannte aus dem Bad ist; aber der ‚Teufel‘ Lambertini (dem Boccaccio unvorsichtigerweise geraten hatte, sein Glück bei Fiametta zu versuchen) macht sich mit der Medaille davon.

Der vierte Akt spielt im Pensionat der Florentiner Edelfräulein. Boccaccio hat sich in der Maske des Vaters einer Schülerin dort eingeschlichen, aber als sich die Gelegenheit bot, hat er sich kurzerhand in ein Mädchen verwandelt (IV 5); als ‚Angélique‘ erkennt er in Fiametta seine „Freundin aus der Kinderzeit“ wieder (IV 3). Trotzdem läuft nicht alles glatt;⁷³ Lambertini steigt ins Gebäude ein, um Fiametta ihre Medaille zurückzugeben, und ist einigermaßen pikiert, dass Boccaccio schon wieder als erster da war, lässt sich aber schließlich besänftigen (IV 5). Fiametta gesteht dem jungen Dichter endlich ihre Liebe (IV 7), aber Soldaten, die Lambertini haben hochklettern sehen, suchen im Gebäude nach dem Eindringling (IV 8). Boccaccio legt eilends wieder das Kostüm eines gramgebeugten Vaters an; fast gelingt es ihm, mit seinem ‚unge-

72 Vgl. die Geschichte von Filippo Balducci in der Einleitung zum vierten Tag des *Decameron*, s. o. S. 316.

73 ‚Angélique‘ soll die erste Nacht im Zimmer der Aufpasserin Barbara schlafen (III 3); wenn sie bzw. er auf die Suche nach Fiametta geht, wünscht er sich: „Ah! Si je pouvais, comme dans mon joli conte du Muletier, reconnaître aux battements de tous ces jeunes cœurs...“, eine Anspielung auf die Geschichte von Agilulf (*Dec.* III 2, s. o.).

ratenen Sohn' (Lambertini) zu entkommen, aber im letzten Augenblick wird er erkannt und verhaftet (IV 9/10).

Candaule, dem Boccaccios Geschichten gefallen, erwirkt seine Freilassung; am nächsten Tag erzählt er diesem Dummkopf in den Gärten des Großherzogs seine neuesten Abenteuer (V 1). Während Prinz Pietro in der Operette Boccaccio als ein Vorbild sieht, dem er nacheifern will (wobei es ihm wichtiger ist, seine ‚Novellen‘ zu erleben, als sie aufzuschreiben, s.o.), macht sich Candaule über die gehörnten Ehemänner lustig, ohne zu bemerken, dass auch er selbst im Begriff ist, betrogen zu werden.⁷⁴ Er will Boccaccio sogar den Stoff für eine Novelle liefern: Heimlich bewundert ein junger Mann die unverhüllte Schönheit seiner Braut im Bad, bedauert einen blinden Bettler, der diesen Anblick nicht genießen kann ... Boccaccio schlägt vor: Der junge Mann sollte ein Dummkopf, der Bettler nicht wirklich blind sein, die Frau sollte die Braut des Bettlers werden (V 3). Wenn er erfährt, dass Candaule Fiametta heiraten soll (V 4), ist er verzweifelt. Der Großherzog gibt den Bitten der Florentiner Bürger nach und verbannt den Autor der anstößigen Novellen aus der Stadt (V 7), woraufhin Candaule ihn in seine Dienste nimmt: Er selbst will rasch nach Palermo zurückreisen, Fiametta soll mit ihrem Gefolge, dem sich auch Boccaccio anschließen soll, langsamer folgen. Unterwegs soll er eine Novelle speziell für seinen neuen Herrn verfassen; der Dichter hat schon einen Titel: „La Fiancée ... du roi de Garbe“.⁷⁵ Während der Pietro der

74 Vgl. auch eine frühere Szene (III 7), in der die von Boccaccio gehörnten Calandrin und Mamolino sich gegenseitig aufziehen: Calandrin hat gesehen, wie der Dichter (als Soldat) Simonne küsste, während Mamolino im Fass steckte (II 8), Mamolino hat Boccaccio als jungen Bauern mit Néiphile überrascht, während Calandrin auf dem Birnbaum saß (III 7).

75 Anspielung auf die Novelle *Dec. II 7*: Auf der Reise zu ihrem Bräutigam, dem König von Garbo, gerät die Tochter des Sultans von Babylonien in Seenot und strandet in Mallorca, wo ein Adliger sie zu seiner Geliebten macht; im Verlauf von vier Jahren ist sie nacheinander mit acht weiteren Männern zusammen, ehe sie zu ihrem Vater zurückkehren kann und endlich den König von Garbo (der glaubt, sie wäre noch Jungfrau) heiratet. – Suppés Librettisten Zell und Genée ließen sich von dieser Novelle zum Brief-Duettino Nr. 22 in *Fatinitza* [1876] (Zell / Genée o.J.(2), S. 35f.) inspirieren: General Kantschukoff hat sich in ‚Fatinitza‘ verliebt, die in Wirklichkeit Leutnant Wladimir Dimitrowitsch Samoiloff ist (er hatte Frauenkleider angelegt, um seiner Geliebten nahesein zu können). Um ‚Fatinitzas‘ Verschwenden zu erklären, denkt sich der Reporter Julian vom Golz eine abenteuerliche Geschichte aus: Fatinitza sei von Räubern entführt worden, und „Sie ist durch viele Händ‘ gegangen“: In „Stambul“ wurde sie als Sklavin verkauft, ihr erster Besitzer war der Bey von Tunis; nach dessen

Operette aus besserer Einsicht (und weil seine „kleine Fassbinderidylle“, III 3, noch nicht ihren Abschluss gefunden hat) auf Fiametta verzichtet und vielleicht als Verlierer, aber nicht als Betrogener dasteht, verkörpert Candaule die lächerliche Figur des gehörnten Ehemanns, der nicht ahnt, dass er betrogen wird.

Postscriptum

Als ich im September 2014 wieder einmal im Musikhaus *Melomania* am Boulevard St-Germain in Paris war, das durch seine reichhaltige Auswahl an Operaufnahmen, darunter viele Raritäten aus dem 20. Jahrhundert, zu den europa-, wenn nicht weltweit führenden Geschäften gehört, kam mir durch Zufall der 2002 veröffentlichte Mitschnitt einer 1994 uraufgeführten „Comédie Lyrique en 1 Acte d'après Boccace“ in die Hand⁷⁶: *Le Muet au Couvent ou les Clarisses qui chantent*, von Janos Komives⁷⁷. Der 1932 in Budapest geborene Komponist und Dirigent lebt seit 1956 in Frankreich, sein Œuvre umfaßt u. a. mehrere Musiktheaterstücke⁷⁸. Der Einakter entstand als Auftragswerk für das (damals von Michel Jarry geleitete) Theater in Tours, wo am 28. Januar 1994 die Uraufführung stattfand. Es dürfte sich um eine von sehr wenigen, vielleicht um die einzige Oper des 20. Jahrhunderts handeln, die auf einer Novelle Boccaccios basiert⁷⁹. Das Theater wünschte ein heiteres Stück;

Tod „hat sein Erbe / Dem Muschir sie als Frau verehrt“, von dem sie ein „Mufti“ kaufte, um sie dem „Scheik-ul Islam“ zu schenken, dem sie als „Wirtschaft'rin“ diene – „Und wunderbar – es blieb die Holde, / Trotz alldem treu und tugendhaft!“ (In der Vorlage, Eugène Scribes Opéra comique-Libretto *La Circassienne* für Auber [1861], hat diese Nummer keine Entsprechung.)

76 Janos Komives, *Le Muet au Couvent ou les Clarisses qui chantent*. Paris: Maguelone music 2002. 1 CD MAG 111.161, dirigiert vom Komponisten, mit Guillemette Laurens, Marie-Thérèse Keller, Catherine Dune u. a.

77 Zum Komponisten vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/János_Komives (26.9.2013), sowie das Beiheft der Aufnahme, S. 4.

78 Z. B. *Antichambre*, „opéra pour un homme seul avec mannequin“, UA Genf 1975.

79 Ein Verweis auf „die Moral Boccaccios“ findet sich auch im Schlußquintett von Maurice Ravel's „Comédie-musicale en un acte“ *L'Heure espagnole* (Ravel 1911, Szene XXI, S. 191ff.), in dem sich die Stimme Conceptions mit denen ihres Mannes und der drei Verehrer vereinigt (ein Hinweis in der Partitur, S. [X], stellt den für dieses Quintett geforderten lyrischen Gesang dem „quasi-parlando [Hervorhebung M.R.] du récitatif bouffe italien“ gegenüber, das in den übrigen Szenen vorherrscht): „C'est la morale de Boccace. / Entre tous les amants, seul amant efficace, / Il arrive un moment dans les déduits d'amour, / Ah! Où le muletier à son tour.“ Conception ist in der Ehe mit dem

der Komponist, der das Libretto offenbar selbst verfaßte, fand in der ersten Novelle des dritten Tages des *Decameron*, was er brauchte:

un cadre pittoresque, une époque de légende, des personnages très typés, des situations loufoques et avant tout, une histoire d'amour(s), passablement coquins...⁸⁰

In unserer für die Gender-Problematik sensibilisierten Zeit mag die Stoffwahl nicht unproblematisch sein, scheint der Plot – ein junger Bauer verdingt sich als angeblich stummer Gärtner in einem Nonnenkloster und wird im Vertrauen darauf, daß er nichts verraten kann, von den jungen Nonnen und zuletzt auch von der Äbtissin zu sexuellen Dienstleistungen herangezogen; um gegen die Überbeanspruchung zu protestieren, findet er schließlich die Sprache wieder – doch die in der misogynen Literatur allgegenwärtigen Klischees weiblicher Lüsternheit und Unersättlichkeit zu bestätigen. Freilich ergreift schon Boccaccio gegen eine widernatürliche Askese für die Wünsche und Bedürfnisse der Frauen Partei, und Komives macht Text wie Musik seines Einakters zu einem Hymnus auf das triebhafte Begehren, das auch in der Operette verherrlicht wird⁸¹ – nicht nur von *Falstaff*, *Gianni Schicchi* oder Ravels *Heure espagnole*⁸², auch von den Operetten André Messagers oder Reynaldo Hahns führen Verbindungslinien zu *Le Muet au Couvent*.

Das Buch folgt der einfach strukturierten Geschichte genau, nur Kleinigkeiten sind verändert: Der angeblich Stumme, der hier Guido

vielbeschäftigten Uhrmacher Torquemada unbefriedigt (der Witz der Namengebung liegt wohl darin, daß der Uhrmacher, den seine Frau quasi vor seinen Augen betrügt, rein gar nichts Inquisitorisches hat); sie hat zwei Liebhaber, den jungen Gelehrten Gonzalve, der Liebesgedichte schreibt, ohne den Worten Taten folgen zu lassen, und den Bankier Inigo, den Alter und Beleibtheit ungefährlich machen. Beeindruckt von der Körperkraft des Maultiertreibers Inigo, der die Standuhren, in denen sich Conceptions Verehrer versteckt haben, mühelos durchs Haus trägt, schenkt sie zuletzt ihm ihre Gunst. Diese Geschichte atmet in der Tat den Geist Boccaccios, allerdings scheint die Figurenkonstellation ‚vier Männer für eine Frau‘ (wobei die Dame gewöhnlich dem Jüngsten, Unbedeutendsten und Ärmsten den Vorzug gibt) eher für die *Commedia dell'arte* und deren Rezeption im literarischen Theater, von Massimo Troianos in München 1568 bei der Hochzeit des Erbprinzen improvisierter *Commedia* über Goldonis *Locandiera* bis zu Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* für Richard Strauss charakteristisch zu sein, vgl. Gier (i.Dr.).

80 Beiheft zur Aufnahme, S. 2.

81 Dazu Gier (2014).

82 Komives nennt *L'Heure espagnole* als sein wichtigstes Vorbild (ebd., sowie Widmung seiner Partitur „En hommage à l'auteur de *L'Heure espagnole*“, ebd., S. 18; vgl. oben Anm. 80).

(bei Boccaccio: Masetto) heißt, ist bei Komives ein Sohn des verstorbenen Herrn Boccaccio aus Certaldo, wie ein Empfehlungsschreiben, das er vorweist, erläutert; die Unterschrift allerdings ist unleserlich (Szene 3⁸³). Der Brief (in recht makkaronischem Latein) attestiert Guido auch beachtliche Körperkraft⁸⁴. Bei Boccaccio gibt es acht junge Nonnen und die Äbtissin, in der Oper insgesamt sieben Klosterfrauen, darunter die Äbtissin und die ältliche Pförtnerin Eliane (was eine Differenzierung zwischen hohen und tieferen Frauenstimmen ermöglicht). Die erste ‚Verführung‘ Guidos durch zwei der Nonnen (Szene 4) wird genau wie bei Boccaccio geschildert⁸⁵, allerdings werden das Begehren und seine Befriedigung deutlicher ausgesprochen: Fiammette bittet ihre Freundin Pamprinée, Schmiere zu stehen, „avant de me suivre au Paradis“; allein geblieben, spürt Pampriné, wie „une douce chaleur / inonde [s]on corps“ (Szene 5). Fiammette ist von der Erfahrung ihrer Initiation überwältigt: „L’Amour est grand! / L’Amour est beau! / L’Amour est doux! / L’Amour est fou! / L’Amour est dur, / L’Amour est or, / L’Amour est feu, / L’Amour est tout! [...]“ (Szene 6). – Danach wirft sich die alte Jungfer Eliane in Guidos Arme (Szene 8), ehe die drei anderen Nonnen ihn auffordern, mit ihnen zu ‚spielen‘ (Szene 11: „Montre-nous tes talents [...] Fais nous jouir, jouir, jouir!“)⁸⁶. Zuletzt will auch die Äbtissin (spät, aber doch) ihre Jungfräulichkeit verlieren (Szene 13); aber während Boccaccios Masetto ihr ausgiebig zu Diensten steht (§ 35), ist Guido dazu nicht mehr in der Lage: Die sechs anderen Damen waren zuviel für

83 Der vollständige Text ist im Beiheft der Aufnahme abgedruckt (S. 18–41).

84 Ebd., vgl. *Dec.* III 1, § 14.

85 *Dec.* III 1 §§ 21–32; mehrere wörtliche Zitate, vgl. Fiammette: „on dit: / Tout ce que nous offre la vie, / N’est que piètre plaisanterie / À côté de l’étreinte d’un homme!“ mit § 23: „io ho [...] udito dire che tutte l’altre dolcezze del mondo sono una beffa a rispetto di quella quando la femina usa con l’uomo“; Fiammette: „pourquoi résister à la tentation [...] pour ,tâter la bête qu’est le mâle!“ mit § 29: „Costei [...] avendo già maggior voglia che l’altra di provare che bestia fosse l’uomo“, etc.

86 Nachdem Guido alle zufriedengestellt hat, stellt er fest: „Le front ceint de la bande blanche... / Les épaules couvertes de la cuculle noire... / Le corps enveloppé de la bure grossière... / ...Une moniale n’est pas moins: Femme!“ (Szene 12) und zitiert damit Boccaccios Erzähler Filostrato (§ 2): „assai sono di quegli uomini e di quelle femine che si sono stolti, che credono troppo bene che, come ad una giovane è sopra il capo posta la benda bianca e in dosso messale la nera cocolla, che ella più non sia femina [...]“.

ihn⁸⁷. Die Äbtissin ist frustriert, findet aber rasch eine Lösung: Tagsüber dürfen die Nonnen Guidos Gesellschaft genießen, sie sollen aber darauf achten, ihn nicht zu überfordern – denn nachts muß er künftig bei ihr seinen Mann stehen (Szene 15). Zum Schluß des kurzen Epilogs stürmen viele Kinder in Mönchskutten und Nonnenhabit auf die Bühne, tanzen um die Großen herum und rufen „Papa! Mama!“ – es sind die „monachin[i]“, die Masetto Boccaccio zufolge in den Jahren seines Kloster-Dienstes gezeugt hat (§ 42).

Die Musik Komives hat (wie im musikalischen Lachtheater⁸⁸ üblich und notwendig) gestischen Charakter; manches ist ein bißchen plakativ, aber durchaus theatergemäß, so wird zu Beginn (Szene 1) und auch später dem strengen lateinischen Psalmengesang, der aus der Kirche zu hören ist, vom Orchester imitiertes Vogelgezwitscher als Zeichen für die Sinnlichkeit (nicht nur) der Natur gegenübergestellt. Die Pantomime des ‚stummen‘ Guido wird durch leicht groteske, laute und grobe Musik verdeutlicht. Die ältliche Pfortnerin Eliane bewundert Guidos „belle virilité“ in einem Monolog; wie sie um ihn herumschleicht und sich ihm zuletzt an den Hals wirft, wird vom Orchester geschildert bzw. karikiert (Szene 8).

Wie so viele neue Opern scheint *Le Muet au Couvent* nach der Uraufführung in Tours nirgends nachgespielt worden zu sein. Das ist ein bißchen schade, denn das unterhaltsame, durchaus bühnenwirksame Stück beweist zumindest, daß Boccaccios Novellen dem Musiktheater nicht nur (wie in den hier angeführten Operetten) Einzelzüge liefern können, sondern auch als Stoffvorlagen für Libretti taugen.

87 Seine Sprache wiederfindend, gesteht er ihr das mit einem weiteren Boccaccio-Zitat (Szene 13): „On dit: qu’il suffit pour dix poules / D’un seul et unique coq! / Mais, pour satisfaire une seule femme, / On dit qu’il faut dix hommes!“, vgl. § 37: „Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a dieci galline, ma che dieci uomini possono male o con fatica una femina sodisfare“.

88 Zu diesem Begriff vgl. Gier (2014).

Bibliographie

- Altmann, Charlotte: Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette. Ein Beitrag zur Theatergeschichte Wiens. Diss. (masch.) Wien 1935.
- Aurnhammer, Achim, Nikolaus Henkel, Mario Zanicchi: Boccaccio in Deutschland. Spuren seines Lebens und Werks 1313-2013. Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf [...] 5. Mai bis 18. August 2013. Katalog. Heidelberg 2013.
- Bayard: Boccace ou le Décaméron. Comédie en cinq actes, mêlée de chant par B. en société avec MM. de Leuven, Brunswick et de Beauplan représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du Vaudeville le 23 février 1853 [Bibliothèque dramatique. Théâtre moderne]. Paris 1853.
- Boccaccio, Giovanni: Decameron a cura di Vittore Branca. Nuova edizione. Prima ristampa. Firenze 1965.
- Brammer, Julius und Alfred Grünwald: Die Rose von Stambul. Operette in 3 Akten. Musik von Leo Fall [Textbuch mit Dialogen]. Wien – Frankfurt / M. – London [1956].
- Brammer, Julius und Alfred Grünwald: Die Kaiserin. Operette in drei Akten (nach Franz von Schönthan). Musik von Leo Fall. Neurevision 1934. Soufflier- und Regiebuch. Verfaßt von Oberregisseur Carl Wallner. Berlin-Wilmersdorf [1934].
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1962.
- Gänzl, Kurt: The Encyclopedia of The Musical Theatre. 2 Bde. Oxford 1994.
- Gier, Albert: Narrator in fabula. Boccaccio, Gualtieri und Ser Cepparello. In: Italienische Studien 15 (1994), S. 57–71.
- Gier, Albert: Rezension zu Wendy Doniger, Der Mann, der mit seiner eigenen Frau Ehebruch beging (Frankfurt/M. 1999). In: Fabula 41 (2000), S. 329–332.
- Gier, Albert: Novelle. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch der historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich [vorher: von Kurt Ranke] Bd 10. Berlin – New York 2002, Sp. 120–126.
- Gier, Albert: Operette als Karneval. Burlesken, Idyllen und die literarische Gattungsgeschichte der Operette. In: Il Saggiatore musicale 10 (2003), S. 269–285.
- Gier, Albert: Dante Alighieri und Die Göttliche Komödie im Musiktheater. Zwei Fallstudien. In: Dialoge und Resonanzen. Musikgeschichte zwischen den Kulturen. Theo Hirsbrunner zum 80. Geburtstag. Hg. von Ivana Rentsch, Walter Kläy und Arne Stollberg. München 2011, S. 35–52.
- Gier, Albert: Wär' es auch nichts als ein Augenblick. Poetik und Dramaturgie der komischen Operette, Bamberg 2014
- Gier, Albert: *Vier Männer für eine Frau: die Commedia dell'arte in Ariadne auf Naxos*. Erscheint in den Akten des Symposions „100 Jahre *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal“, Stuttgart 13.-15.10.2012 (i.Dr.)

- Grünbaum, Fritz und Robert Bodanzky: *Mitislav der Moderne*. Operette in einem Akt. Musik von Franz Lehár, Wien o.J.⁸⁹ [UA 1907]
- Ser Giovanni: *Il Pecorone*. A cura di Enzo Esposito. Ravenna 1974.
- Jacobs, Helmut C. / Albert Gier: *Les formes narratives brèves en Italie*. Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters. Bd V: *Les formes narratives brèves*. t. 1/2 fasc. 3. Heidelberg 1991.
- Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Erweiterte und aktualisierte Aufl. Kassel 2004.
- León, Victor: *Der Rastelbinder*. Operette in einem Vorspiel und zwei Acten. Musik von Franz Lehár. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text, Leipzig o.J. [<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/-usimg/9/9e/IMSLP217045-SIBLEY1802.20874.9d08-39087011238393score.pdf>, 15.11.2013].
- Leopold, Silke: *Die Oper im 17. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen, 11)*. Laaber 2004.
- Leopold, Silke: *Händel. Die Opern*. Kassel 2009.
- Letierrier, E. & A. Vanloo: *La Petite Mariée*. Musique de Charles Lecocq. Partition chant & piano. Arrangée par Léon Roques. Paris o.J.
- Linhardt, Marion: *En travestie [sic]. Hosenträgende Frauen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, insbesondere bei Johann Strauß*. In: *Musicologica Austriaca* 29 (2010), S. 157–170.
- Morabito, Raffaele: *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*. In: *Studi sul Boccaccio* 17 (1988), S. 237–285.
- Muraro, Maria Teresa: *Primi appunti della fortuna del Boccaccio nei libretti per musica*. In: *Studi sul Boccaccio* 5 (1969), S. 265–273.
- Petrarca, Francesco: *Opere latine a cura di A. Bufano*. Bd 2. Torino 1975.
- Pöge-Adler, Kathrin: *Der Mann, der seine Frau verließ*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch der historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich [vorher: von Kurt Ranke] Bd 9. Berlin – New York 1999, S. 171–175.
- Ravel, Maurice: *L'heure espagnole*. Comédie musicale en un acte. Poème de Franc-Nohain. Musique de Maurice Ravel. Partition d'orchestre. Paris: A. Durand & Fils © 1911 [abrufbar unter: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP114639-SIBLEY1802.16189.11f3-39087011223825score.pdf>, abgerufen 28.11.2014]
- Roser, Hans-Dieter: *Franz von Suppé. Werk und Leben*. Wien 2007.
- Rospigliosi, Giulio: *Melodrammi profani a cura di Danilo Romei*. Firenze 1998.

89 Für die freundliche Überlassung des Textbuchs danke ich der Musik und Bühne Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden.

- Sacchetti, Franco: *Il Trecentonovelle*. A cura di Valerio Marucci (*I novellieri italiani*, 6). Roma 1996.
- Spinette, Alberte: Giovanni Boccaccio. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch der historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich [vorher: von Kurt Ranke] Bd 2. Berlin – New York 1979, Sp. 549–561.
- Strauss [sic], Johann: *Der Karneval in Rom. Operette in 3 Akten*. Text: Josef Braun, Richard Genée und Max Steiner nach der Komödie *Piccolino* von Victorien Sardou. RV 5502 A/B/C (*Kritische Gesamtausgabe, Serie I, Werkgruppe 2 / Band 2*). Wien 2003.
- Strauss, Richard / Hugo von Hofmannsthal: *Briefwechsel*. Hg. von Willi Schuh. München – Mainz 1990.
- Theisen, Joachim: „Sie heißen Gänse?“ Zum Programm des *Decameron*. In: *Dt. Vierteljahrsschrift für Lit.wiss. und Geistesgesch.* 66 (1992), S. 613–640.
- Tortoreto, Walter: *Griselda nel teatro musicale della prima metà del Settecento*. In: *Diffrazioni. Griselda 1. La circolazione dei temi e degli intrecci narrative: il caso Griselda (Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3-4 dicembre 1986)*. A cura di Raffaele Morabito. L'Aquila – Roma 1988, S. 107–124.
- Uther, Hans-Jörg: *Einbeiniges Geflügel*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch der historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich [vorher: von Kurt Ranke] Bd 3. Berlin – New York 1981, Sp. 1203–1207.
- Uther, Hans-Jörg: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 Bde. Helsinki 2004.
- Willner, A.W. und F. Grünbaum: *Die Dollarprinzessin (unter Benutzung des Lustspiels von Gatti-Trotha) Musik von Leo Fall, Wiesbaden © 1969*.
- Zell, F[riedrich] und R[ichard] Genée: *Boccaccio. Komische Operette in drei Aufzügen Musik von Franz von Suppé*. Hg. von Georg Richard Kruse (RUB, 6739). Leipzig o.J.
- Zell, F[riedrich] und Richard Genée: *Gesänge aus: Fatinitza. Komische Oper in drei Akten (mit Benutzung eines dem Faublas entlehnten älteren französischen Stoffes)*. Musik von Franz von Suppé, Wiesbaden o.J.(2).
- Zeno, Apostolo: *Poesie drammatiche di A. Z. Già Poeta e Istorico di Carlo VI. Imperadore E ora della S.R. Maestà di Maria Teresia Regina d'Ungheria, e di Boemia ec.ec. Bd 3. Venezia 1744*.



University
of Bamberg
Press

Der vorliegende Sammelband vereint die Beiträge zur gleichnamigen Tagung ‚Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart‘, die vom 21. bis 23. November 2013 in Bamberg stattfand und sich zwar auch den klassischen rezeptionsgeschichtlichen Fragen stellte, diese aber möglichst um Aspekte erweiterte, die stärker auf die Erfassung der kulturellen Kontexte oder der Kommunikationsprozesse zielen, in denen sie sich abspielen. Zur Diskussion stand auch, inwieweit sich in dem vielschichtigen Zusammenspiel von Textrezeption und Produktion spezifische Muster der Wahrnehmung der anderen Kultur, des Anderen erkennen lassen, also: ob sich mit der Rezeption vor allem des Decamerone auch ein Italienbild formt oder festigt, wie es bisweilen in den Nachdichtungen eines Hans Sachs greifbar zu sein scheint, oder ob die Rezeption der Texte in späterer Zeit durch bestehende Stereotypen behindert oder gar geprägt wird. Dies war gerade auch aus den moralischen Verdikten herauszuarbeiten, die Boccaccios Decamerone bis weit ins 20. Jahrhundert hinein begleiteten.



eISBN 978-3-86309-380-8



www.uni-bamberg.de/ubp