

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 10²) 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 *Fiamettas*, 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 *onesta 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 aufgestachelt, 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 Stoffs; für Apostolo Zeno *Griselda* (erstmals 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 verleiten 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 sostituì [...]“ (*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, facendosi 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 verguckt, 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 unge-rechtfertigte 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 flirteten 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 Ábraháms *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 aufgelauert, 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 Türkinnen 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. I/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 liebliche, 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) Schwank Erzählung“; 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 Facetten- 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 Lambertuccios 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 Boccaccios 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 Boccaccios 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 Sinngebung, 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-Aufführungen 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 Hinundherläufer 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 gutgeleiteten, 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 ausersehen 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 Quinquibo 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 zugekommen 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 wirket 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 Vetters), 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 entgegenseht, 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 „vieil 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 Zwillingsbruder zurück, der Angst vor Frauen hat (von „père Philippe“ hat er gehört, das seien Gänse⁷²) und nur bleiben will, wenn die Eheleute Calandrin und Néiphile 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 Néiphile 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 Néiphiles 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 ‚Angelique‘ 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‘ Verschwinden zu erklären, denkt sich der Reporter Julian vom Golz eine abenteuerliche Geschichte aus: Fatinitza sei von Räufern 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 Opernaufnahmen, 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 Musiktheater-Stücke⁷⁸. 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 Concepcions 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.“ Concepcion 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 Belebtheit 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“; alleingeblichen, 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 jouer, jouer, jouer!“)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 Pförtnerin 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 Zanucchi: 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/-using/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.
- Leterrier, 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]. Hosentragende 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/using/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.