

Frühe Neuzeit

Band 146

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Wilhelm Kühlmann,
Jan-Dirk Müller, Martin Mulsow und Friedrich Vollhardt

Die deutsche Griselda

Transformationen einer literarischen Figuration
von Boccaccio bis zur Moderne

*Herausgegeben von
Achim Aurnhammer und Hans-Jochen Schiewer*

De Gruyter

ISBN 978-3-11-023312-4

e-ISBN 978-3-11-023313-1

ISSN 0934-5531

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung	VII
I. Die Griselda-Figuration bei Boccaccio und Petrarca	1
Raffaele Morabito	
Griselda: Boccaccio und die Folgen	3
Lucia Battaglia Ricci	
Griselda und der Marchese von Saluzzo	
Die Perspektive des Dioneo	13
Mario Zanucchi	
Von Boccaccios ›Griselda‹ zu Petrarcas ›Griseldis‹	25
II. Spätmittelalterliche Varietäten der Griselda-Figuration	53
Thomas Klinkert	
Die italienische Griselda-Rezeption im 14. und 15. Jahrhundert	55
Christa Bertelsmeier-Kierst	
Steinhöwels <i>Griseldis</i> im Kontext europäischer Hofkultur	
des 15. Jahrhunderts	73
Ricarda Bauschke	
Dominanz und Unterwerfung – Prüfung und Qualifikation	
Tendenzen der Griseldis-Konzeption im deutschen und	
französischen Spätmittelalter	93
Nina Allweier	
Griseldis lernt sprechen	
Liebe und Ehe in der <i>Grisardis</i> des Erhart Groß von 1432	107
Ursula Kocher	
Griseldis im medialen Wechselspiel von Bild und Text	125

III. Frühneuzeitliche Korrekturen der Griselda-Figuration	141
Michael Dallapiazza	
Hans Sachsens <i>comedi: die gedultig und geborsam marggräfin Griselda</i>	143
Achim Aurnhammer	
Griseldis auf dem Schultheater: Georg Mauritius: <i>Comadia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden</i> (1582)	153
Klaus Grubmüller	
Griseldis in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts	171
IV. Von der Romantik bis zur Moderne:	
Die Griselda-Figuration zwischen Emanzipation und Geschlechterkampf	181
Dieter Martin	
Griseldis in der klassisch-romantischen Ballade	183
Mario Zanucchi	
Griseldis im Zeitalter der Restauration <i>Markgraf Walther und Griseldis</i> (1819) des Otto Heinrich von Loeben	203
Luigi Reitani	
Griseldis am Artus-Hof Friedrich Halm: <i>Griseldis. Ein dramatisches Gedicht</i> (1835/37)	223
Leonard Keidel	
Griseldis in den Volksbüchern Karl Simrocks und Gustav Schwabs	229
Peter Sprengel	
Gerhart Hauptmanns <i>Griselda</i> Zur Mehrdeutigkeit einer »deutlichen Komödie«	243
Rudolf Denk	
Ludwig Berger: <i>Griseldis. Ein Volksstück in vier Akten</i> (1921)	273
Zusammenfassungen der Beiträge in italienischer Sprache	
Riassunti dei contributi in lingua italiana	287
Abkürzungen und Siglen	297
Register	299

Einleitung

Transdisziplinäre Motivstudien verfügen heute über ein reiches methodologisches Repertoire, das moderne intertextuelle Analyseverfahren ebenso einschließt wie problemgeschichtliche und genderspezifische Erkenntnisinteressen. An der europaweit rezipierten Griselda-Novelle von Boccaccio läßt sich das interkulturelle wie intertextuelle Forschungspotential entfalten, das einer methodisch modern akzentuierten Stoffgeschichte innewohnt. Der Beginn der diachronen Erforschung des Griselda-Stoffes liegt weit zurück. Die volkskundlich orientierte Studie von Friedrich von Westenholtz¹ und die großflächige Stoffgeschichte von Käte Laserstein² haben das Material zwar weitgehend erschlossen, es aber analytisch keineswegs erschöpfend durchdrungen.³ Mittlerweile ist der Griselda-Stoff zu einem beliebten Thema der internationalen Komparatistik und Mediävistik geworden. Einzelne Sammelbände dokumentieren das unverminderte Interesse an Boccaccios Erzählung wie an der internationalen Rezeption.⁴ In der Erforschung der deutschen Griselda-Rezeption rückten neben der komplexen Überlieferungsgeschichte⁵ erzähltheoretische und poetologische Fragen⁶ sowie gendertypische Aspekte in den Vordergrund.

Doch geriet in der fast exklusiven Konzentration auf das 15. Jahrhundert und wenige Einzelaspekte die *longue durée* der deutschen Griselda-Rezeption immer mehr aus dem Blickfeld. Bedeutende Rezeptionszeugnisse der Frühen

¹ Friedrich von Westenholtz: Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte. Heidelberg 1888.

² Käte Laserstein: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zu Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58).

³ Zu den europäischen Metamorphosen der Novelle vgl. Richard Schuster: Griseldis in der französischen Literatur. Tübingen 1909 (Diss.), Ortgies Siefken: Der Konstaanze-Griseldistypus in der englischen Literatur bis auf Shakespeare. Beilage zum Jahresbericht des Progymnasiums zu Rathenow. Rathenow 1913, Elie Golenistcheff-Koutousoff: L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle. Paris 1933, sowie Judith Bronfman: The Griselda Legend in English Literature. New York 1977 (Diss.).

⁴ Raffaele Morabito (Hg.): La storia di Griselda in Europa. L'Aquila 1991; Jean-Luc Nardone und Henri Lamarque (Hg.): L'histoire de Griselda: une femme exemplaire dans les littératures européennes. Toulouse 2000 (Interlangues textes).

⁵ Christa Bertelsmeier-Kierst: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM-Beiheft 8); Ursula Hess: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU 43); Joachim Knappe: ›De oboedientia et fide uxoris‹. Petrarca's humanistisch-moralisches Exempel ›Griseldis‹ und seine frühe deutsche Rezeption. Göttingen 1978 (Gratia 5).

⁶ Joachim Theisen: Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept. Tübingen/Basel 1996 (Bibliotheca Germanica 37).

Neuzeit (Hans Sachs und Georg Mauritius), aber auch prominente Texte des 18., 19. und 20. Jahrhunderts (Gottfried August Bürger, Achim von Arnim, Friedrich Halm, Gerhart Hauptmann, Ludwig Berger) sind seit den alten stoffgeschichtlichen Überblicksdarstellungen kaum untersucht worden oder ganz und gar unbeachtet geblieben. Dabei verlohnt sowohl die Dichte der intertextuellen Bezugnahmen als auch die erstaunliche Kontinuität diverser Traditionslinien diachrone und transzdisziplinäre Studien.

Vorliegender Band, der die Beiträge des binationalen Kolloquiums in der Villa Vigoni vom 7. bis 9. April 2008 enthält, soll gerade die *longue durée* der deutschen Griselda-Rezeption in den Vordergrund rücken und die vielfältigen Metamorphosen des Griselda-Stoffes auf ihren Charakter von ästhetischer Kommentierung der Genderkodierungen hin transparent machen. Im Zentrum des Forschungsinteresses steht die soziale ›Figuration‹ des Griselda-Stoffes, an der das Geschlechterverhältnis während einer bald 700 Jahre andauernden Rezeptionsgeschichte immer wieder durchgespielt wurde. Unter ›Figuration‹ sind dabei mit Norbert Elias interferierende Formen des menschlichen Miteinanders gemeint.⁷ Im Begriff der ›Figuration‹ ist einerseits das klassische Gegensatzpaar ›Individuum vs. Gesellschaft‹ aufgehoben, andererseits subsumiert er weitere Begriffe wie Gruppe, Klasse, Familie, Gemeinde oder Verband als vergleichbare soziale Verflechtungszusammenhänge des Individuums. ›Figuration‹ im soziologischen Sinn beschreibt somit die historisch wie lebensgeschichtlich offene und variable Struktur sozialer Beziehungen in der Komplexität ihrer Schichtung. Der Begriff ›Figuration‹ scheint daher geeignet, die ästhetischen Metamorphosen der Griselda im Wandel ihrer Beziehungen zu ihrem Ehemann, aber auch zu ihren Eltern, ihrer Familie, ihren Kindern und zu anderen gesellschaftlichen Gruppen wie Hofleuten und den Untertanen des Markgrafen zu beschreiben. Zugleich impliziert die Kategorie der ›Figuration‹ in ihrer ursprünglich rhetorischen wie modern performativen Bedeutung das Potential literarästhetischer Anschaulichkeit, mit der abstrakte soziale Strukturen und Genderdifferenzen als Figurenbeziehung inszeniert werden.⁸

Die letzte Novelle in Giovanni Boccaccios *Decameron* (1349/53) handelt von Griselda, einer armen Bauerntochter. Sie wird von Gualtieri, dem Markgrafen von Saluzzo, geehelicht, verstoßen und unmenschlich gedemütigt, bis sie nach allen geduldig bestandenen Proben erneut zur Gemahlin und Markgräfin wird. Die Griselda-Figuration erregte schon bei den Zeitgenossen Ärger und Interesse. Indem Boccaccios Freund Francesco Petrarca in seiner lateinischen Version (*Sen. XVII 3*) aus ›Griselda‹ ›Griseldis‹ machte und die Figuration allegorisierte

⁷ Norbert Elias: Figuration. In: Bernhard Schäfers (Hg.): Grundbegriffe der Soziologie. Stuttgart 2003, 88–91. Vgl. auch Reiner Wild: Literatur und Zivilisationstheorie. In: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Hg. von Renate Glaser/Matthias Luserke. Opladen 1996, 69–92.

⁸ Zur Fortentwicklung des Figurationsbegriffs in der Performanz- und Interkulturalitätstheorie vgl. Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. München 2007, sowie Atsuko Onuki/Thomas Pekar (Hg.): Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung. München 2006.

und dämpfte, förderte er deren Akzeptanz in gelehrten Kreisen. In Deutschland wurde die Griselda-Figuration vom Spätmittelalter bis in die Moderne kontinuierlich rezipiert und bearbeitet.

Über die Vieldeutigkeit der Novelle und ihre komplexe narrative Vermittlung berichten die beiden ersten Beiträge. In seinem Aufsatz entwickelt Raffaele Morabito eine parodistische Lesart, die den Bezug zur ersten Novelle von ser Ciappelletto betont und in der Erzählung ein Beispiel von Bestialität herausarbeitet, die unter dem Deckmantel der Weisheit und der Tugend erscheint. Lucia Battaglia Ricci hingegen interpretiert das Gegensatzpaar Griselda-Gualtieri als narrative Übersetzung der aristotelisch-thomistischen Antithese von göttlicher Tugend und Bestialität und somit auch als Illustration des Theorems von der Notwendigkeit des Bösen für den Triumph des Guten. Die Metamorphose von Boccaccios Novelle in Petrarcas lateinischer Fassung, deren Relevanz für den Rezeptionsprozeß nicht überschätzt werden kann und die für fast alle weiteren Bearbeitungen die kanonische Vorlage der Griselda-Figuration war, rekonstruiert Mario Zanucchi.

Den Wandel textimmanenter Bewertungskategorien in der frühen italienischen Rezeption der Novelle im 14. und 15. Jahrhundert und vor allem deren Adaption durch Sercambi erörtert Thomas Klinkert. Im deutschen Sprachraum wurde die »Historia« der Griselda zunächst nicht in Boccaccios italienischem Original, sondern in der lateinischen Version von Francesco Petrarca rezipiert: Christa Bertelsmeier-Kierst analysiert in ihrem Beitrag die älteste deutsche Übersetzung der Fassung Petrarcas durch Heinrich Steinhöwel und kontextualisiert diese kulturhistorisch im Rahmen des höfischen Liebes- und Ehediskurses. Ricarda Bauschke-Hartung kontrastiert in ihrem Aufsatz die deutschen und französischen Bearbeitungen der Griselda-Figuration. Unter den spätmittelalterlichen und frühhumanistischen Fassungen verdient die *Grisardis* (1470), eine eigenständige Adaption von Erhart Groß, besondere Beachtung, da er der Titelheldin als Tochter und Mutter Autonomie zuerkennt und die Figuration zum Muster einer guten Ehe aufwertet – diese innovative Variation untersucht Nina Allweier in ihrem Beitrag. Den von der Novelle eröffneten intermedialen Spielraum eruiert Ursula Kocher in ihrem Beitrag, der das komplexe Wechselverhältnis von Text und Bild in den Illustrationen der Novelle behandelt.

In der Reformationszeit emanzipierte sich Griseldis zunehmend vom Typus der reinen Dulderin. Aus einer erzählten Figur wurde sie zu einer dramatischen Heldin, die verstärkt das Wort ergreift. Dies zeigt sich in der Dramatisierung des Hans Sachs, die Michael Dallapiazza untersucht, und wohl noch deutlicher in der *Grisoldis*, der aktualisierenden Bearbeitung des reformierten österreichischen Pädagogen Georg Mauritius, die Achim Aurnhammer vorstellt. Den Deutungsspielraum der Griselda-Figuration in Schwankbüchern des 16. Jahrhunderts untersucht Klaus Grubmüller.

Seit der Aufklärung erforderte die populäre Griseldis neue ästhetische Lösungen der problematischen Figuration. Ludwig Heinrich Nicolay (*Griselde* [1788]) und Gottfried August Bürger (*Graf Walter* [1789]) versuchten, in Balladenform das grausame Handeln des Markgrafen besser zu motivieren. So er-

fand Nicolay eine Wette als Grund für die Proben. Erst Achim von Arnim brach mit dem traditionellen Muster, indem er eine Ballade mit zwei Schlußvarianten entwarf: neben dem traditionellen ›happy end‹ präsentiert Arnims *Zweyte Hochzeit* (1804) einen tragischen Schluß. Über diesen Rezeptionsstrang berichtet Dieter Martin. Die romantische Neudeutung und Kritik der Griselda-Figuration, die eine eigene Wirkungsgeschichte zeitigte, ist bisher noch nicht hinreichend erkundet. Ihr widmen sich Mario Zanucchi, Leonard Keidel und Luigi Reitani. Zanucchi arbeitet die religiöse, aristokratische und sentimentale Überformung von Loebens Novelle *Markgraf Walther und Griseldis* (1819) heraus und rückt Loebens mediävalisierende Synthese von ritterlichem und christlichem Ethos in den Kontext der romantischen Staatsphilosophie der Restaurationszeit. Keidel rekonstruiert die Griseldis-Rezeption in den ›Volksbüchern‹ Karl Simrocks und Gustav Schwabs. Zu den literarhistorisch prominenten Aktualisierungen und Kritiken der Griselda-Figuration zählt auch Friedrich Halms Drama, das den Stoff im Zuge einer Mediävalisierung mit dem König Artus-Kreis verknüpft. So ersetzt Halm den italienischen Markgrafen durch den groben Tafelritter Parzival, der im Wettstreit mit der Königin Ginevra die Treue und Tugend seiner nicht standesgemäßen Frau erweisen will, die jedoch an den Proben physisch und psychisch zerbricht. Halms hybride germanisch-romanische Mediävalisierung erörtert Luigi Reitani in seinem Aufsatz.

Die Klassische Moderne knüpfte an die romantische Griseldis-Kritik an. So verfaßte Gerhart Hauptmann ebenfalls ein *Griselda*-Drama (1909, zweite Fassung 1942), das die Figuration als Geschlechterkampf reinszeniert. Hauptmanns Interesse gilt weniger der unstandesgemäßen Ehe als vielmehr der vital-elementaren Liebe, die durch die Geburt eines Kindes in die Krise gerät. Dies zeigt Peter Sprengel in seinem Aufsatz. Die Krise, deren Lösung der Schluß von Hauptmanns Stück offen läßt, griff seinerseits der international renommierte Dichter und Filmregisseur Ludwig Berger auf. Seine *Griselda*, ein expressionistisches Schrei-Drama, überführt die eheliche Liebe zwischen Griselda und Herzog in eine Dreierfiguration, die den erwachsenen Sohn einbezieht. Ihr ist der Beitrag von Rudolf Denk gewidmet. Obwohl einige neuere Rezeptionszeugnisse, wie die Trivialisierung durch Hedwig Courths-Mahler, die moderne »dramatische Dichtung« *Griseldis* von Ilse von Stach (1921) oder der sentimentale *Griseldis*-Roman von Felix Nabor (1924) leider nicht zur Sprache kommen und eine Aufnahme des Beitrags von Michel Olsen (Roskilde) zur ideologischen Vielfalt der Griselda-Figuration im europäischen Kontext aus technischen Gründen nicht möglich war,⁹ dokumentiert der vorliegende Band wesentliche Aspekte der Rezeptionsgeschichte. Er zeigt, wie variantenreich die *longue durée* der deutschen Griseldis-Rezeption ist, wie sich in der Figuration zeitgemäße Gender-Diskurse spiegeln, und schließlich, wie die Aktualisierungen durch ihren hohen Grad an Dialogizität in einem *Challenge and Response*-Verhältnis zueinander stehen.

⁹ Abrufbar ist Michel Olsens Aufsatz unter: <http://akira.ruc.dk/~Michel/Publications/Griselda-Freiburg.pdf>.

Dem Kolloquium zur Griseldis-Rezeption in Deutschland lagen im Wesentlichen drei Forschungsinteressen zugrunde, die sich historisch wie systematisch ergänzen und die ästhetische Erprobung eines Gender-Paradigmas in dreifacher Hinsicht belegen. Zunächst ist das *interkulturelle Paradigma* zu nennen: Erhellte wurde exemplarisch die Rezeption Boccaccios und seines novellistischen Erzählens, die als ästhetischer Innovationsschub vom deutschen Frühhumanismus bis zur Moderne verfolgt wurde. Wegen der anfänglichen Favorisierung von Petrarcas lateinischer Version spielt für die deutsche Rezeption die deutsch-lateinische Statuskonkurrenz eine entscheidende Rolle, die es jeweils erfordert, die sprachlich-kulturelle Differenz der Rezeption im Vergleich zum italienischen (Boccaccio) bzw. lateinischen (Petrarca) Ausgangstext zu bestimmen sowie buch- (Druck-, Leser- und Besitzgeschichte) und kunstgeschichtlich (Illustrationen) zu fundieren. An zweiter Stelle steht das *intertextuelle Paradigma*: In der Dialogizität der deutschen Griseldis-Rezeption zeigt sich eine zunehmende Eigendynamik, das heißt eine kontinuierliche Loslösung von Boccaccios autoritativem Ausgangstext, und eine stärkere Bezugnahme auf vorgängige Aktualisierungen und Rezeptionszeugnisse. Wegen der Gattungswchsel (Dramatisierung, Lyrisierung, Veroperung) spielen dabei auch intermediale Aspekte eine große Rolle. Da die Aktualisierungen der Gender- und Liebeskonzeption immer wieder auf den Ausgangstext zurückweisen, muß Boccaccios Novelle X 10 dennoch immer wieder als ›Archetext‹ berücksichtigt werden, um Innovationen und Modifikationen in der intertextuellen Konkurrenz kontrastiv zu bestimmen. Schließlich stellt die Griseldis-Rezeption einen *Modellfall literarischer Empathie* in produktions- wie in rezeptionsästhetischer Hinsicht dar. Bereits in Boccaccios Novelle reagiert ein Binnenpublikum empathisch auf die Proben, die der Markgraf seiner Frau zumutet. Petrarca stilisierte die Griseldis sogar zum Muster humanistischer Empathie, indem er Freunden seine lateinische Version vorlegte, um deren Anteilnahme zum Gradmesser ihrer Humanität zu machen. Die Griselda-Figuration liefert somit eine geradezu idealtypische Anordnung für die literarische Generierung von Empathie.

Die Herausgeber danken dem Verein Villa Vigoni e. V. herzlich dafür, die Räumlichkeiten und Infrastruktur des Centro Culturale italo-tedesco Villa Vigoni der Tagung zur Verfügung gestellt zu haben. Weiterhin danken sie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die großzügige finanzielle Unterstützung des binationalen Forschungskolloquiums, das vorliegender Band dokumentiert. Dr. Mario Zanucchi gilt unser Dank für seine Übersetzungen der italienischen Beiträge ins Deutsche und die redaktionelle Betreuung des Bandes. Für tatkräftige Hilfe bei den Korrekturen danken wir Hans Peter Buohler und Kathrin Klohs. Schließlich gilt unser Dank Johanna Braitmaier, die das Register erstellt hat, und Leonard Keidel, der für die satztechnische Einrichtung gesorgt hat.

I. Die Griselda-Figuration bei Boccaccio und Petrarca

Griselda: Boccaccio und die Folgen¹

Die Griselda-Erzählung gehört zu den meistuntersuchten Novellen des *Decameron*. Dieser Befund läßt sich damit erklären, daß ihr als der letzten Novelle der Sammlung eine besondere Rolle zukommt. Diese Sonderstellung wird um so deutlicher erkennbar, wenn man den organischen Aufbau des ganzen Buches und dessen strukturelle Aspekte berücksichtigt.² Neben der Bedeutung der Novelle für die Gesamtstruktur des *Decameron* hat die Forschung deren immanente Rätselhaftigkeit und intentionale Ambiguität betont. Mag die Ambiguität nach Neuschäfer ein Gattungsmerkmal der Novelle *per se* darstellen,³ so ist sie in der Griselda-Erzählung im Vergleich zu den vielen anderen Novellen des *Decameron* deutlich stärker ausgeprägt.

In der Vergangenheit erfreute sich die Erzählung einer außerordentlichen Rezeption, heute hingegen kann sie schwerlich anders als fremd auf uns wirken. Bereits vor vielen Jahren bezeichnete Hauvette Griselda als »aussi inhumaine [...] que son stupide époux«.⁴ Umso weniger plausibel wirkt eine Geschichte wie diese auf das moderne Publikum. Es wird kein Zufall gewesen sein, daß Pasolini die Griselda-Novelle nicht in seine filmische Adaption des *Decameron* einbezog. Akzeptabel ist die Erzählung nur aus einer ›exemplarischen‹ Perspektive, als ein Beispiel für Tugendhaftigkeit (als symptomatisch erweist sich in dieser Hinsicht der Titel des Dramas Lope de Vegas, *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*).

Blickt man über den Text von Boccaccio hinaus, wird man sich allerdings bewußt, daß sich die moralischen und pädagogischen Werte, die mit der Novelle verbunden sind, im Rezeptionsprozeß verändern. Im *Decameron* ist die Tugend, die Gualtieri in Griselda sucht, die Geduld: Im Augenblick der äußersten Prüfung, als er ihr diejenige vorstellt, die an ihrer statt seine Frau werden soll, entschließt er sich, sein falsches Spiel zu beenden, weil »gli pareva pienamente aver veduto quantunque disiderava della pazienza della sua donna« (*Dec.* X 10, 952). Gerade

¹ In diesem Beitrag greife ich einige Anregungen wieder auf, die bereits in Morabito 1993, 1994 und 2004 zu finden sind.

² Unabkömmlich ist der Verweis auf Branca 1970 (vgl. jedoch auch A. Rossi 1982, Battaglia Ricci 1995, die eine Anregung von Tartaro 1984 wieder aufnimmt, sowie Giovannuzzi 1996).

³ Außer auf Neuschäfer 1969 verweise ich nur unter den neueren Studien, die auf dieser Ambiguität insistieren, auf Savelli 1983–84, Ricketts 1997 und Bruno Pagnamenta 1999.

⁴ Hauvette 1914, 301.

dank ihrer Geduld setzt Gualtieri sie wieder als seine Ehefrau ein, mit den Worten: »Griselda, tempo è omai che tu senta frutto della tua lunga pazienza« (*Dec.* X 10, 953). Aber in den darauf folgenden Bearbeitungen ist die Geduld nicht der charakteristische Zug Griseldas.⁵ Es ist zwar die Tugend, die am häufigsten in den Titeln hervorgehoben wird:⁶ So im lateinischen Text des Hermannus Bononiensis (15. Jahrhundert) und in dem anonymen Jesuitendrama *Gaudens patientia* aus dem Jahre 1762; so in den Bearbeitungen von Ralph Radcliff (1538–57), Thomas Deloney (1586), John Phillip (1565–69), Thomas Dekker, Henry Chettle und William Haughton (1600) und in denen von Walter Pope (1694), Miss Sotheby (1798), Thomas Wade (1828), in der *Patient Griselda or The Mysterious King of Lombardy* (1799) betitelten Pantomime und in verschiedenen anonymen und volkstümlichen Editionen der Erzählung auf Englisch (1600, 1607, 1630, 1667), Dänisch (16. Jahrhundert, 1857, 1897), Isländisch (1670 sowie im 18. und 19. Jahrhundert), Niederländisch (15. und 16. Jahrhundert), Deutsch (1502, 1671) und, ebenfalls auf Deutsch, in den Bearbeitungen von Hans Sachs und Othmar F.H. Schönhut (1847); nicht jedoch in der französischen Inkunabel *La pacience de Griselidis*, die von Golenistcheff-Koutouzoff in der Fassung von 1491 und ihren diversen Neuauflagen untersucht wurde, geschweige denn in dem kostbaren mediävialisierenden Rückgriff von Remy de Gourmont mit dem Titel *La patience de Griselidis* (1920) und in dem bereits erwähnten Drama *Ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (1616) von Lope de Vega. Manchmal spricht man nur allgemein von »Tugend« (so in den Melodramen von Tommaso Stanzani, *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, 1711, und von Angelo Anelli, *La virtù al cimento*, 1793, das sehr erfolgreich war und zwischen Ende des 17. und Anfang des 19. Jahrhunderts in verschiedene Sprachen übersetzt wurde) oder etwa von »Güte«, wie in einigen isländischen (1770, 1778, 1864) oder niederländischen Erzählungen (1500, mit ihren verschiedenen Neuauflagen bis zum 19. Jahrhundert). Sercambi, dessen Bearbeitung an ein Plagiat grenzt, obwohl die kleinen Veränderungen für die ideologische Dimension der Erzählung alles andere als irrelevant sind,⁷ spricht eher von »Beständigkeit« – sein Titel ist *De muliere constante*, ein Begriff, den man auch in einem lateinischen Jesuitendrama findet, das in Wien 1681 aufgeführt wurde: *Heroa coniugalis fidei constantia*, sowie in einer tschechischen Volkserzählung von 1856 oder in der anonymen *comedia nueva* von 1797, die den Titel *La constante Griselda* trug. Petrarca hingegen betitelt unter Rückgriff auf eine Stelle bei Augustinus⁸ seine lateinische Version *De insigni obedientia et fide uxoria*: Gehorsam, den man in den Titeln anderer Bearbeitungen wiederfindet, wie in jener bereits erwähnten von Hans Sachs. Der Titel von Petrarca

⁵ Dies zeigt bereits ein kursorischer Überblick der Titel der verschiedenen Bearbeitungen, die ich in *Studi sul Boccaccio* gesammelt habe. Vgl. Morabito 1988[b]; der Lücken dieser Bibliographie bin ich mir seit ihrer Veröffentlichung bewußt gewesen. Sie erscheint mir jedoch als noch brauchbar und dokumentiert die starke Verbreitung der Erzählung.

⁶ Aufgeführt sind die Texte in Morabito 1988[b], wo sie nach Sprache und innerhalb jeder Sektion chronologisch geordnet sind.

⁷ Vgl. Olsen 1989.

⁸ Dies haben bereits Bessi 1989 und später Albanese 1994 betont.

Adaption ist besonders signifikant, weil die europäische Rezeptionsgeschichte der Novelle gerade von ihr ausgeht – außer in Italien, wo Boccaccios Exempel weiterhin eine entscheidende Rolle spielt.⁹

Auch im Nachhinein wird angesichts der perspektivischen Verschiebungen, die sich aus den etlichen Neulektüren und Bearbeitungen ergeben, die konstitutive Mehrdeutigkeit der Novelle bekräftigt. Übrigens stellt jede Neuschreibung einen Fall für sich dar. Manchmal kommt die Absicht zum Tragen, einen neuartigen Lektüreschlüssel zu liefern. Auffällig ist dies bei Halm (1835), wo die Mißbilligung der Schikanen des Gualtieri zu einer Umkehrung des guten zu einem tragischen Ausgang führt und Griselda sich weigert, nach all den Niederträchtigkeiten, denen sie zum Opfer fiel, wieder als Ehefrau zu fungieren. Die von Boccaccio erfundene Handlung wird bekanntlich in unterschiedlichen literarischen Gattungen wieder aufgegriffen, in Vers und Prosa, diegetisch und mimetisch. Dabei stellt die Wiedererkennbarkeit einer Geschichte ein grundsätzliches narratologisches Problem dar. Bis wann wird man von ein und derselben Geschichte und wann hingegen von verschiedenen, wiewohl ähnlichen Geschichten sprechen müssen?¹⁰

Bis zu welchem Ausmaß können Erzählungen, die Berührungspunkte mit der Griselda-Novelle aufweisen, als deren Varianten oder Äquivalente gelten? Den Versuchen gegenüber, die Herkunft der Novelle aus bestimmten Quellen abzuleiten, bekräftige ich erneut das, was ich bereits in der zweiten Tagung in L'Aquila über die Verbreitung der Griselda-Erzählung vertreten habe:¹¹ Auch wenn Boccaccio Impulse unterschiedlicher Art verarbeitet, bin ich weiterhin der Auffassung, daß es keine Quelle im eigentlichen Sinne gibt und daß für die Annahme einer vorausgehenden volkstümlichen Erzählung oder Fabel bislang kaum entscheidende Argumente angeführt wurden. Boccaccio greift zwar auf märchenhafte Themen und Elemente zurück: von der Entziehung des Kindes bis zur Verdreifachung der Prüfungen.¹² Diese besitzen aber die Funktion von Bausteinen, mit denen Boccaccio eine Geschichte konstruiert hat, die ein Märchen sein könnte, einem Märchen ähnelt, aber kein Märchen ist, weil sie eben eine Novelle ist. Es handelt sich um eine Novelle, die eine besonders bedeutsame Position als Schlußstein einer Sammlung wie des *Decameron* besitzt, in dem die strukturelle Matrix, die jeder einzelnen Erzählung ihre Stelle zuweist, stark ausgeprägt ist. Der Druck, den die Struktur des Buches in seiner

⁹ Die direkten Filiationen aus Boccaccio oder durch Petrarca's Vermittlung illustrieren die beiden Grafiken in Morabito 1993, 42f.

¹⁰ Vgl. dazu Morabito 1990, 12; zum Begriff des Erzählmodells vgl. Segre 1974.

¹¹ Ohne dieses Problem lösen zu wollen, das narratologische Grundfragen betrifft, beschränke ich mich vielmehr darauf zu wiederholen, daß man von gesicherten intertextuellen Beziehungen ausgehen muß, welche den Bezug von zwei oder mehreren Texten bezeugen und sie in ein und dasselbe Korpus eingliedern – so der Fall von Halms Drama gegenüber dem Archetyp Boccaccios. Ebenfalls wird man sich auf die Identität des Erzählmodells zu berufen haben, im Bewußtsein, daß der Vergleich umso schlüssiger ausfallen wird, je bündiger und präziser jenes Modell ist. Vgl. Morabito 1990, 12; zum Begriff des Erzählmodells vgl. Segre 1974.

¹² Vgl. Bärberi Squarotti 1983.

Gesamtheit auf die jeweilige Erzählung ausübt, erweist sich als entscheidend für deren Lektüre und Deutung.

Vor allem ein Aspekt scheint mir für das *Decameron* besonders bedeutsam: der parodistische.¹³ Die Parodie kann sich in einer Novelle wie der von Nastagio degli Onesti manifestieren, wo der Erzähler die Lehre des Exemplum invertiert, aus dem er seine Geschichte entnimmt,¹⁴ oder in der Eröffnungsnovelle von ser Ciappelletto, in der die Hagiographie umgekehrt wird. Gerade der Rückbezug auf diese Novelle ist mittlerweile ein Topos der Griselda-Forschung geworden,¹⁵ und dies vor allem aufgrund der strukturellen Positionierung der beiden Erzählungen im Buch. Wie die Griselda-Erzählung die Sammlung abschließt, ist die Geschichte von ser Ciappelletto die allererste, mit der das *novellare* der jungen Erzähler beginnt. Eine enge strukturelle Verbindung liegt auf der Hand. Sie ist nicht so sehr in der von Branca vorgeschlagenen Perspektive einer im Sinne der mittelalterlichen Rhetorik ›komischen‹ Entfaltung des Werkes zu suchen: Während der Ausgangspunkt ein unüberbietbares Exempel von Bosheit und Vermessenheit darstellt – ein Mann von übelstem Wesen und Lebensstil, ser Ciappelletto, »il piggioire uomo forse che nascesse« (*Dec.* I 1, 35), betrügt den Beichtvater und gibt sich für einen Heiligen aus –, ist der Zielpunkt Griselda, das erhabenste Beispiel von Großmut unter den erhabenen Beispielen des letzten Tages an der Grenze zur Heiligkeit. Die Opposition zwischen Ciappelletto und Griselda ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, wengleich die Entwicklung von der Bosheit zur Tugend weniger linear verläuft, als Branca behauptet.¹⁶ Die Beziehung der beiden Novellen zueinander scheint mir eher in einer ironischen Haltung dessen zu liegen, der den Schein umkehrt, um eine substantiellere Wahrheit zu suchen. Diesbezüglich sei daran erinnert, daß der Erzähler der Griselda-Novelle, Dioneo, der spöttischste und subversivste unter den jungen Erzählern des *Decameron* ist. Seine Kommentare am Anfang und Ende der Erzählung sind von den Interpreten immer wieder zitiert worden: »vo' ragonar d'un marchese, non cosa magnifica ma una matta bestialità« (*Dec.* X 10, 942); »Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba« (*Dec.* X 10, 954). Gualtieris Verhalten soll nicht als großmütig, sondern als bestialisch erscheinen. Ferner hätte die Erzählung ein anderes Ende verdient, nämlich die Bestrafung von Gualtieris Bestialität, welche die terminologische Entsprechung

¹³ Darauf haben u. a. Allen 1977, L. Rossi 1989 (bzgl. des Zehnten Tages spricht er von »superiore quanto sfumata ironia« und erkennt in der Antiphrasis ein »motivo di fondo«, 397), Carpetto 1991, Surdich 2001 (bzgl. des *Decameron* heißt es: »Se un filo più robusto e continuo, a fianco di altri più sottili e occasionali, percorre per intero il *Decameron*, contribuendo in modo risolutivo alla sua connotazione comica, questo è il filo della parodia«, 236), Barbiellini Amidei 2005 (bzgl. der Novelle X 10 wird von »volontà parodica« gesprochen, 19) insistiert.

¹⁴ Vgl. Segre 1979.

¹⁵ Vgl. für alle Branca 1970, Padoan 1978, Grimaldi 1987.

¹⁶ Abweichend von dieser Deutung der Struktur des *Decameron* Battaglia Ricci 1995, die sich diesbezüglich Tartaro 1984 anschließt.

zu Dantes »matta / bestialitate« (vgl. *Inferno* XI 82–83) wachruft – eine der Sünden, die in den untersten Höllenkreisen bestraft wird. Dioneos Kommentare entsprechen der Ratlosigkeit, welche die Novelle bereits bei ihren ersten Lesern weckte – davon zeugen die Notizen von Francesco di Amaretto Mannelli¹⁷ – und zeigen uns die Möglichkeit einer antiphrastischen Lektüre. Wie die Novelle von Ciappelletto das Maximum an Vermessenheit und Bosheit als Beispiel von Tugend und Heiligkeit präsentiert, so erweist sich die Novelle von Griselda, die sich als das sublimste Beispiel von Großmut und Tugend vorstellt, als ein Ausdruck von Torheit und Bestialität – sowohl im Hinblick auf Gualtieri, der seine Frau grausamen und sinnlosen Prüfungen aussetzt, als auch in Bezug auf Griselda und deren Passivität.

Übrigens wird bereits in der Anfangsrubrik der Akzent auf die Dichotomie zwischen Wirklichkeit und Schein gelegt, vor allem bezüglich Gualtieris Haltung:

Il marchese di Sanluzzo, da' prieghi de' suoi uomini costretto di pigliar moglie, per prenderla a suo modo piglia una figliuola d'un villano, della quale ha due figliuoli, li quali li fa veduto d'uccidergli; poi, mostrando lei essergli rincresciuta e avere altra moglie presa a casa faccendosi ritornare la propria figliuola come se sua moglie fosse, lei avendo in camiscia cacciata e a ogni cosa trovandola paziente, più cara che mai in casa tornatalasi, i suoi figliuoli grandi le mostra e come marchesana l'onora e fa onorare (*Dec.* X 10, 942).

Gualtieri gibt nur vor, seine Kinder zu töten, tötet sie aber nicht wirklich; ebenfalls täuscht er nur vor, Griselda nicht länger zu ertragen (»*mostrando* lei essergli rincresciuta«), nimmt sie aber wieder zu sich. Folglich ist der Widerspruch von Wirklichkeit und Schein für die Novelle zentral. Auch darin liegt eine Entsprechung zur Anfangsnovelle von ser Ciappelletto. Die Dichotomie ist deutlich in den Worten ausgesprochen, die Panfilo seiner Erzählung voranstellt und in denen die Grenzen des menschlichen Verstandes betont werden – wir Menschen »da opinione ingannati, tale dinanzi alla sua [di Dio] maestà facciamo procuratore che da quella con eterno essilio è iscacciato« (*Dec.* I 1, 33). Dies bekräftigt er sodann: »Il che manifestamente potrà apparire nella novella la quale di raccontare intendo: manifestamente, dico, non il giudizio di Dio ma quel degli uomini seguitando« (*Dec.* I 1, 33). Einerseits der Schein und der »giudicio« der Menschen, andererseits die Wahrheit der Fakten und der »giudicio« Gottes: Diese Unterscheidung, auf der die ganze Novelle beruht, wird am Ende wieder aufgegriffen, als der Erzähler darüber spekuliert, daß sich auch Ciappelletto *in articulo mortis* gerettet haben könnte, »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« (*Dec.* I 1, 47). Auch hier kommt die Trennung von Wirklichkeit und Schein zum Tragen. Das Insistieren auf dieser Thematik in der ersten und letzten Novelle ist nicht zufällig und suggeriert eine antiphrastische oder karnevaleske Deutung, weil sie

¹⁷ Die Anmerkungen von Mannelli sind im *Decameron*-Kommentar von Branca wieder abgedruckt; diese habe auch ich (Morabito 1993) aufgeführt.

die Werte umstürzt, auf denen die dargestellte Welt beruht.¹⁸ Was ein Exempel von Großmut zu sein beanspruchte, erweist sich als eine *bestialità*, und was sich als sublime Tugend geriert, entpuppt sich als Torheit. Dioneos oben erwähnte Kommentare müßten dann wörtlich genommen werden; ebenfalls müßte man die Entsprechung zu anderen Stellen des *Decameron* betonen: Dioneos Verweis zu Beginn seiner Erzählung auf die »coda ritta della fantasima« (*Dec.* X 10, 942) ist ein freizügiger Hinweis auf die Novelle von Gianni Lotteringhi (*Dec.* VII 1) und trägt dazu bei, eine Atmosphäre zu schaffen, die zu jener der *Exempla* von Großmut und Tugend antithetisch ist.

Freilich kann eine solche karnevaleske Deutung keine hermeneutische Oberhoheit beanspruchen. Gerade die Pluralität möglicher Deutungen des *Decameron* macht seinen Reichtum aus. Koexistieren können wird diese Interpretation etwa mit der oben erwähnten »ernsthafteren« und moralischen, die in Griselda eine *figura Mariae* sieht.¹⁹ Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß diese Lektüre von der Ikonographie beglaubigt wird, die manche Editionen von Bearbeitungen der Geschichte aus dem 19. Jahrhundert schmückt.²⁰ Das ikonographische Studium ist ein wertvolles Instrument, um das breite Feld der Bearbeitungen und Neuschreibungen der Griselda-Novelle zu explorieren. So ist in den Illustrationen der Begegnung von Gualtieri und Griselda, welche das Wasser am Brunnen schöpfen,²¹ der biblische Bezug offenkundig: nicht nur auf die Samariterin, sondern auch auf das Alte Testament und die Geschichte von Isaak und Rebekka – während erstere, durch ein Wunder geboren, die Vollendung symbolisiert,²² stellt die zweite die Tugend,²³ insbesondere nach der Exegese des Philon im *De congressu eruditionis et gratiae*, die Geduld dar.²⁴ So wird man auf jene *patientia* zurückgeführt, an welche die Bearbeiter am häufigsten appellierten und die Griseldas eigentümlichste Gabe repräsentiert. Legitim also und der Ambiguität der Geschichte immanent ist die hermeneutische Pluralität. Dies betrifft auch die lateinische Übersetzung Petrarca's, die explizit die im Titel *De insigni obedientia et fide uxoria* genannten Tugenden anvisiert.

Dennoch bin ich der Auffassung, daß sich eine Deutung von Boccaccios Novelle vor allem mit den Auswirkungen auseinandersetzen sollte, welche die Struktur des Buches auf die jeweilige Erzählung hat, sowie mit der Bedeutung, die ihr die besondere Endstellung als Abschluß der hundert Erzählungen des *Decameron* verleiht. In dieser Perspektive liefert die Entsprechung zwischen der Anfangsnovelle von Ciappelletto und der Abschlußnovelle von Griselda einen signifikanten Lektüreschlüssel: Wie das Buch ein Exemplum von Bosheit

¹⁸ Zu dieser Valenz des Karnevalesken ist der Verweis auf Bachtin 1979 unumgänglich.

¹⁹ Vgl. Branca 1970; weniger plausibel scheint mir die Hypothese von Cottino-Jones 1968, der in Griselda eine *figura Christi* sieht.

²⁰ Vgl. Morabito 1988[a].

²¹ Dies geschieht etwa in den Abbildungen des englischen *chap-book* aus dem 18. Jahrhundert, das von J. Ashton 1882 reproduziert wurde (vgl. Morabito 1994).

²² Vgl. Daniélou 1947.

²³ Vgl. Paul 1970.

²⁴ Daniélou 1947, 379: »elle est appellée chez les Grecs *patientia* [ὑπομονή], chez les Hébreux, Rébecca«.

und Vermessenheit eröffnet, die sich unter dem Deckmantel der vorbildlichsten Tugend präsentieren, so schließt es mit einem Exemplum von Torheit und verrückter Bestialität, die als Weisheit und Klugheit dargestellt werden. Offenkundig kann der Protagonist der Erzählung in diesem Fall, wie auch aus der oben zitierten Rubrik hervorgeht, nicht Griselda sein, es ist Gualtieri.²⁵

Petrarcas lateinische Bearbeitung hingegen erforscht Griseldas psychologische Hintergründe und erschafft eine »durchsichtige« Figur.²⁶ Übrigens bot sich eine derartige Novelle mehr als andere für eine psychologische Vertiefung an, da sie – einzigartig für das *Decameron* – gänzlich in der Sphäre der Familie verbleibt, wie bereits Getto bemerkte.²⁷ Es ist nicht nötig, bei dem gehobenen Charakter von Petrarcas Version zu verweilen, bei seiner Absicht, den Text stilistisch, nicht jedoch inhaltlich zu adeln. Statt dessen seien zwei Aspekte dieser Übersetzung hervorgehoben. Einerseits handelt es sich um eine explizite Moralisierung mit deutlichem Verweis auf Griseldas Gehorsam und Treue. Den moralischen Sinn ergänzt der von Petrarca selbst hervorgehobene allegorische Sinn: Die Beziehung zwischen Gualtieri und Griselda reproduziert jene zwischen Gott und dem gläubigen Christen: »ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant.«²⁸ Leicht kann man auch auf einen figuralen Sinn schließen: die Reintegration Griseldas in ihre Position als Ehefrau präfiguriert das Schicksal der Seele, die, trotz aller Lebensprüfungen, treu zu Gott hält. Boccaccios Erzählung wird so den Texten der Heiligen Schrift vergleichbar; wie sie erlaubt er eine vierfache Deutung, auch in ihm ist der vierfache Schriftsinn vorhanden: wörtlich, moralisch, allegorisch und figural.²⁹ Die Nobilitierung von Boccaccios Text ist somit vollzogen.

Dagegen zeitigt Petrarcas Fassung eine andere wichtige Konsequenz: Sie extrahiert die Erzählung aus dem Kontext des *Decameron*, befreit sie aus der Abhängigkeit von der Struktur des Buches und macht sie für Bearbeitungen leichter verfügbar. Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß all diejenigen, die in Europa die Erzählung wieder aufnehmen, generell auf Petrarcas *Griselda* zurückgreifen; nur in Italien findet sich eine nennenswerte Anzahl von Bearbeitungen, die direkt auf das *Decameron* zurückzuführen sind. Die zentrale Rolle, die Petrarca Griselda beimißt, sowie die explizite Hervorhebung ihrer Tugenden führen auch zu einer Verschiebung des Gravitationszentrums der Erzählung hin zur Figur der Frau und treuen Gattin, während Gualtieri in den Hintergrund rückt. Die Erzählung eignet sich somit eher für eine ausdrückliche und leichte

²⁵ Auf Gualtieris Protagonistenrolle insistieren etwa Pernicone und Tateo.

²⁶ Olsen 1988, 25; vgl. auch Hernández Esteban 1991.

²⁷ Vgl. Getto 1958.

²⁸ Boccaccio – Petrarca 1991, 61–63.

²⁹ Der vierfache Schriftsinn in Petrarcas Text wurde von Albanese 1994 aufgedeckt.

Moralisierung, was einen der Gründe ausmacht, die deren enorme Verbreitung begünstigt haben. Dadurch hat sie allerdings oft – wenn nicht gänzlich, so doch zumindest teilweise – jene Ambiguität und Komplexität eingebüßt, die sie im Kontext des *Decameron* aufweist.

Aus dem Italienischen übersetzt von Mario Zanucchi.

Bibliographie

Quellen

- Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.
- / Petrarca, Francesco: Griselda. Hg. von Luca Carlo Rossi. Palermo 1991.

Darstellungen

- Albanese, Gabriella: La novella di Griselda. »De insigni obedientia et fide uxoria«. In: Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura. Hg. von Marziano Guglielminetti. Alessandria 1994, Addenda n. 3, XIX–XXIII.
- Allen, Shirley S.: The Griselda Tale and the Portrayal of Women in the Decameron. In: *Philological Quarterly* 56, 1 (1977), 1–13.
- Ashton, John: *Chap-books of the Eighteenth Century with facsimiles, notes and introduction*. London 1882.
- Bachtin, Michail M.: L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale. Turin 1979 (russische Ausgabe: 1965).
- Bärberi Squarotti, Giorgio: L'ambigua sociologia di Griselda. In: Ders.: *Il potere della parola*. Studi sul »Decameron«. Neapel 1983, 193–230.
- Barbiellini Amidei, Beatrice: La novella di Gualtieri e Griselda (Decameron, X 10) e il »Libro di Gualtieri«. In: *Filologia e critica* XXX, 1 (2005), 3–33.
- Battaglia Ricci, Lucia: Giovanni Boccaccio. In: *Storia della letteratura italiana*. Diretta da Enrico Malato. Vol. II: Il Trecento. Parte II: Gli albori dell'Umanesimo. Mailand 2005 (Erstausgabe: Rom 1995), 727–787.
- Bessi, Rossella: La Griselda del Petrarca. In: *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola. Rom 1989, 711–726.
- Branca, Vittore: *Boccaccio medievale*. Florenz 1970 (EA 1956).
- Bruno Pagnamenta, Roberta: *Il Decameron. L'ambiguità come strategia narrativa*. Ravenna 1999.
- Carpetto, George: The Griselda Novella as Irony. In: *Misure critiche* XXI, 80/81 (1991), 5–17.
- Cottino Jones, Marga: Realtà e mito in Griselda. In: *Problemi* (1968), 11f.
- Daniélou, Jean: La typologie d'Isaac dans le christianisme primitif. In: *Biblica* 28, 4 (1947), 363–393.
- Getto, Giovanni: *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*. Turin 1958.
- Giovannuzzi, Stefano: La novella di Gualtieri (Decameron, X 10). In: *Filologia e critica* XXI, 1 (1996), 44–76.
- Golenistcheff-Koutousoff, Elie: *L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*. Paris 1933 [Neudruck: Genf 1975].
- Grimaldi, Emma: *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema del Decameron*. Neapel/Rom 1987.
- Hauvette, Henri: *Boccace. Étude biographique et littéraire*. Paris 1914.
- Hernández Esteban, Maria: *Lecturas del relato de Griselda: Decameron X 10 y Seniles XVII 3*. In: *Rivista di letteratura italiana* IX, 3 (1991), 373–399.
- Morabito, Raffaele: Per un repertorio della diffusione europea della storia di Griselda. In: *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi. Il caso Griselda*. Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila 1988[a], 7–20.

- La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo. In: *Studi sul Boccaccio* 17 (1988[b]), 237–285.
 - Griselda: le fonti e il corpus. In: *La storia di Griselda in Europa*. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila/Rom 1990, 7–20.
 - Griselda tra exemplum ed esempio. In: *Traité de savoir-vivre en Italie. Trattati di saper vivere in Italia*. Sous la direction de Alain Montandon. Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand 1993, 25–43.
 - Un modello tra sacro e profano: Griselda. In: *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*. Hg. von Giulia Barone/Marina Cafiero/Francesco Scorza Barcellona. Turin 1994, 221–231.
 - Griselda a teatro. In: *Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500*. Hg. von Maria Chiabò/Federico Doglio. Rom 2005, 71–87.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Boccaccio und der Beginn der Novelle*. München 1969.
- Olsen, Michel: *L'autocorrezione nel ciclo di Griselda*. In: *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi. Il caso Griselda*. Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila 1988, 21–34.
- Copista o creatore? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del Decameron. In: *Analecta Romana Instituti Danici XVII–XVIII* (1989), 127–132.
- Padoan, Giorgio: *Il Boccaccio, il Parnaso, le Muse e l'Arno*. Florenz 1978.
- Paul, Jürgen: *Isaak*. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. II. Hg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u. a. 1970, Sp. 352–354.
- Pernicone, Vincenzo: *La novella del marchese di Saluzzo*. In: *La Cultura*, n. s., 9 (1930), 961–974.
- Ricketts, Jill M.: *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*. Cambridge 1997.
- Rossi, Aldo: *Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative*. Bologna 1982.
- Rossi, Luciano: *Ironia e parodia nel Decameron. Da Ciappelletto a Griselda*. In: *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*. Rom 1989, 365–405.
- Savelli, Giulio: *Struttura e valori nella novella di Griselda*. In: *Studi sul Boccaccio* 14 (1983–84), 278–301.
- Segre, Cesare: *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*. In: *Ders.: Le strutture e il tempo*. Turin 1974, 3–77.
- La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V 8). I due tempi della visione. In: *Ders.: Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Turin 1979, 87–96.
- Surdich, Luigi: *Boccaccio*. Rom/Bari 2001.
- Tartaro, Achille: *La prosa narrativa antica*. In: *Letteratura Italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa. III: *Le forme del testo*. II: *La prosa*. Turin 1984, 623–713.
- Tateo, Francesco: *La novella di Gualtieri?* In: *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi. Il caso Griselda*. Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila 1988, 35–38.

Lucia Battaglia Ricci

Griselda und der Marchese von Saluzzo

Die Perspektive des Dioneo

Allgemein anerkannt ist in der Forschung mittlerweile die Bedeutung der ketzerischen und unbekümmerten Eröffnung der letzten Novelle des *Decameron* durch Dioneo. Nicht zufällig wurde sie von Petrarca gestrichen, der durch die Betonung der exemplarischen Funktion von Boccaccios Griselda, von ihm selbst als hervorragendes Beispiel weiblicher Tugend vorgeschlagen, nicht zögerte, in seiner sehr persönlichen Übersetzung von Boccaccios Text sämtliche ihm als dissonant erscheinende Züge zu tilgen. So konzipierte er die paratextuelle Sphäre der Erzählung neu und übernahm in eigener Person neben der Funktion des Autors auch die des Erzählers.¹ Weniger selbstverständlich ist hingegen die Interpretation jener Eröffnung, vor allem der Verwendung eines Versatzstückes offenkundig Dantescher Provenienz durch Dioneo, das zugleich durch die dem Intellektuellen Boccaccio wohl präsenten philosophischen Fundamente der Aristotelischen Ethik stark besetzt ist. Dies ist die peremptorische Aussage aus dem Munde des Erzählers in der Reflexion, die der Erzählung vorangestellt ist. Indem sich Dioneo einmal an die bislang für den zehnten Tag gefällte Entscheidung anpaßt, Geschichten zu erzählen, die als Protagonisten »re [...] soldani e [...] così fatta gente« haben, präzisiert er, daß er von einem Marchese berichten will, jedoch nicht, um eine »cosa magnifica« zu erzählen, wie dies in den vorausgehenden Geschichten der Fall war, sondern eher von »una matta bestialità«.

Wie allgemein bekannt, ist die Junktur »matta bestialità« der *Commedia*, genauer *Inf.* XI 79–83, entnommen, einer lehrhaften Passage des Gedichtes, welche dazu bestimmt ist, aus Vergils Mund das moralische Schema zu schildern, das der Ordnung der Hölle vorsteht:

Non ti rimembra di quelle parole
con le quai la tua Etica pertratta
le tre disposizion che 'l ciel non vole,
incontenenza, malizia e la matta
bestialitate? [...].

Sehr stark ist bei Dante die semantische Kraft der Formel »matta bestialitate«, die ihre ideologische Bedeutung einem philosophischen System verdankt, demzufolge das, was den Menschen vom Tier unterscheidet, eben der Vernunftgebrauch

¹ Ein Paralleldruck findet sich in der Ausgabe von Luca Carlo Rossi. Bei Zitaten aus dem *Decameron* folgt auf die Seitenangabe gegebenenfalls auch der Verweis auf den Absatz.

ist. Um es in den Worten von Francesco da Buti zu sagen: diese »disposizione« definiert man als »matta bestialtade perchè al tutto è accecato l'intelletto«. Für einen Anhänger Dantes und aufmerksamen Leser der *Nikomachischen Ethik* wie Boccaccio war es unmöglich, die kategoriale Kraft einer solchen Formel zu ignorieren, über welche er, wie man sehen wird, auch in einer Glosse seiner *Esposizioni sopra la Comedia* reflektierte.²

Das hermeneutische Problem besteht darin, daß der Erzähler nicht Boccaccio, sondern Dioneo ist: die »quere« Stimme der Gruppe, der per Statut die Funktion des verhöhnenden und zersetzenden Spiels zufällt, das die immerwährende komische Gegenstimme des Buches sichert.³

In Abgrenzung zu denjenigen, die – wie auch ich⁴ – diese Formel zu einem wichtigen Lektüreschlüssel erklärten und somit eine Deutung durchsetzten, die auf Griseldas schrecklichen Ehegatten fokussiert ist, hat es nicht an Interpreten gefehlt, welche die hermeneutische Relevanz dieses intertextuellen Splitters abschwächen und von einem »falso bersaglio offerto all'attenzione di uditori e lettori« sprechen, und zwar im Einklang mit jener »sfuggente, mobile ambiguità della scrittura decameroniana«. Diese Ambiguität unterscheidet den Erzähler Boccaccio von der Rigidität exemplaristisch-klassischer Provenienz seines Übersetzers Petrarca.⁵

Gestützt auf ein minimales Textfragment, das die argumentative Prämisse der letzten Novelle darstellt, trifft dieses Urteil schließlich auf das gesamte Gerüst des *Decameron* zu. Dies zu Recht, da es einerseits dem Sinn der Beziehung zwischen argumentativer Prämisse und Novelle gilt und andererseits das Erzählen eines der meist charakterisierten und charakterisierenden Erzähler der *brigata*, eben Dioneo, betrifft. Daher lohnt es sich, erneut an dem Gerüst selbst anzusetzen, um über die Bedeutung von Dioneos Perspektive zu reflektieren und auch über die letzte Novelle nachzudenken, die hier von größerem Interesse ist.

² »*Etica* è un libro il quale Aristotile compuose in filosofia morale, il quale Virgilio dice qui all'autore esser suo, non perchè suo fosse, come detto è, ma per darne a vedere che questo libro fosse familiarissimo all'autore e ottimamente da lui inteso: e tratta Aristotile in più luoghi di queste tre disposizioni, e massimamente nel VII. E quindi segue: *Le tre disposizion*, d'uomini, *che 'l ciel non vuole*, cioè recusa, sì come reprobì e malvagi; e quindi dimostra quali quelle disposizioni sieno, dicendo: *Incontinenzia*: questa è l'una per la qual noi dagli appetiti naturali inchinati e provocati, non potendo contenerci, pecchiamo e offendiamo *Idio*; *malizia*: questa è l'altra disposizione la quale il ciel non vuole, e questa non procede da operazione naturale, ma da iniquità d'animo ed è dirittamente contro alle virtù, secondo che Aristotile mostra nel VI dell'*Etica*; ma in questa opera intende l'autore questa malizia esser gravissimo vizio e opposto alla bontà divina, come appresso apparirà; e la *matta Bestialtade*: e questa è la terza disposizione che 'l ciel non vuole. Questo adiettivo *matta* pose qui l'autore più in servizio della rima che per bisogno che n'avesse la bestialità, per ciò che bestialità e mattezza si posson dire essere una medesima cosa. È adunque questa bestialità similmente vizio dell'anima opposto, secondo che piace ad Aristotile nel VII dell'*Etica*, alla divina sapienza, il quale, secondo che l'autor mostra di tenere, non ha tanto di gravezza quanto la malizia, sì come nelle cose seguenti apparirà« (XI l. xxxiii, 55–58).

³ Mazzacurati 1996, 37–43.

⁴ Battaglia Ricci 2004–2005, 195–199.

⁵ Velli 2004, 219.

Meine Argumentation gliedert sich in drei Punkte: 1. eine Reflexion über die strukturelle und semantisch-ideologische Relevanz der so genannten ›cappelli‹ der Novellen, d.h. der argumentativen Prämissen, mit denen die verschiedenen Erzähler ihre Erzählungen einleiten; 2. eine Reflexion über die Art, in der Dioneo das Incipit der Erzählung gestaltet; 3. die Ergebnisse.

1. Strukturelle und semantisch-ideologische Relevanz der ›cappelli‹ der Novellen

Im Folgenden fasse ich zusammen, was ich andernorts bereits beobachtet und ausgeführt habe.⁶ Die Incipit-Sphäre der Erzählungen wird bereits durch die Gliederung selbst hervorgehoben, welche Boccaccio in der *Decameron*-Ausgabe letzter Hand durchgeführt hat. Die sorgfältige hierarchische Strukturierung, mit der Boccaccio die verschiedenen Ebenen des Diskurses, der von der Rubrik bis zum eigentlichen Anfang der Novelle reicht, kenntlich gemacht hat, verrät die Intention, mit welcher der Autor diese Zone des Textes gliederte. Er unterschied eine erste minimale Information über den Erzählerwechsel von dem, was folgt. Diese erste Ebene kann sich verschieden artikulieren, da sich der jeweilige Erzähler entweder darauf beschränkt, knapp in das Thema einzuführen, oder dafür sorgt, die intertextuellen Bezüge zu explizieren, oder sich in Beobachtungen ergeht. Diese Beobachtungen können einen breiten Raum einnehmen und Lektürehinweise, praktische Empfehlungen oder Maximen enthalten. Ohne allzu Bekanntes wiederholen zu wollen, sei hier nur daran erinnert, daß Boccaccio als Herausgeber durch die Verwendung von Großbuchstaben verschiedener Schriftgrößen, -typen und -farben darum bemüht war, jede der Diskursebenen eines ›cappello‹ hervorzuheben. Was *Dec. X 10* anbelangt, ist der Text in zwei Teile gegliedert, die exakt der graphischen Aufteilung in der von Branca herausgegebenen Edition entsprechen. In anderen Fällen kann man auch drei Sektionen erkennen, die übrigens in neueren Editionen nicht immer visualisiert werden.

Durch eine genaue Analyse dieser Textabschnitte zugunsten einer dem Geschmack der Moderne angepaßten Lektüre, insbesondere der längsten und schwierigsten ›cappelli‹, die lange von der Forschung vernachlässigt wurden, läßt sich feststellen, daß die ›cappelli‹ Lektüreschlüssel oder Fokalisierungen der Erzählung anbieten, welche völlig von denen abweichen, denen gewöhnlich die Leser des Buches folgen. Dem entspricht die Überlieferung des Textes, welche häufig anthologisch ist und gerne auf die ›cappelli‹ verzichtet. Exemplarisch dafür sind die ›cappelli‹ zur Einführung der Novellen von Alatiel und Federigo degli Alberighi.⁷ Im Folgenden fasse ich zusammen, was mir für die Griselda-Novelle bedeutsam erscheint.

⁶ Eine Synthese mit weiterführender Bibliographie findet sich bei Battaglia Ricci 2000, 141–149.

⁷ Darüber ausführlicher Battaglia Ricci 2004–2005, 182–191 und 210–212.

Ich beginne mit *Dec.* II 7, der Novelle von Alatiel, die – auf wohl eklatanteste Weise – beweist, daß eine Berücksichtigung der Prämissen einerseits Blickwinkel und Lektüreperspektiven einführen kann, die sich der gängigen Lektüre gegenüber geradezu antithetisch verhalten, und andererseits die Komplexität von Boccaccios Diskurs belegt. Der Autor produziert keinen doppeldeutigen Diskurs, sondern führt Perspektiven ein, die einem »ragionare« über die Novellen vollkommen angemessen sind. Letztere – weit davon entfernt, realistische, aber neutrale Lebensszenen zu bieten – werfen beim Hörer und Leser mehr oder weniger komplexe moralische Fragen auf, deren immanente Problematik die mehrfachen Stimmen der Erzähler zutage fördern, indem sie mehrfache Blickwinkel offerieren und sie der freien Interpretation des Hörers überlassen. Diejenigen, die wie der Autor für die Ballade von Lauretta beobachtet, diese »alla melanese« verstehen, stehen dabei neben denen, die hingegen »di più sublime e migliore e più vero intendimento« sind (*Dec.* III concl. 342). Darauf werde ich im Zusammenhang mit Dioneo und der Griselda-Erzählung eingehen. Doch zurück zu Panfilo und der Alatiel-Novelle: einer vielfach untersuchten Novelle, deren »strukturelle Komik« – so Cesare Segre – durch die intertextuellen Anspielungen und Sprachspiele gesichert ist. Gefehlt hat es aber auch nicht an Lesern, etwa Giancarlo Mazzacurati, welche die tragischen Züge der Abenteuer der schönen Sarazenin wahrgenommen haben.⁸ In dieselbe tragische Richtung weist die Reflexion, die Panfilo in der langen und komplexen Einleitung entwickelt: eine theoretische Erörterung über die Glückssuche, die Boccaccio nach der von Juvenal in der zehnten Satire entwickelten Reflexion über die Güter und Wünsche der Menschen konstruiert.⁹ Indem sie einem unstillbaren Wunsch nach Glück – den »ardentissimi desiderii«, die sie glauben lassen, das Glück im Reichtum, in der Macht oder in der Schönheit zu finden – folgen, finden die Menschen den Tod: So mahnte bereits Juvenal anhand historischer Beispiele – so warnt Panfilo. Die darauf folgende Geschichte belegt dies auf schmerzliche Art: Auch die Männer, die Alatiel – »la lieta«, die Frohe, wie das Anagramm meint, die faszinierende, realistische Übersetzung eines Symbols, eben des Glücks, das dazu bestimmt ist, von niemandem je besessen zu werden – leidenschaftlich begehrt haben, sind in der Tat dem Tod geweiht.

Mit seiner langen, feierlichen und wohl überlegten Prämisse führt Panfilo die Hörer und Leser dazu, auf die für Einzelne sowie für soziale Gruppen katastrophalen Folgen zu blicken, welche ungezügelte Leidenschaften, Gefühlsexzesse und die Abdankung der Vernunft zeitigen. Dies war kein geringes Problem für einen Leser von Dante und Guido Cavalcanti und Kenner jener stoisch-epikureischen Ethik, die Boccaccio von Seneca als Vermittler Epikurs bezog, der in einem seiner *Briefe an Lucilius* – über welchen der Dichter aus Certaldo lange nachgedacht haben dürfte – die Notwendigkeit formulierte, der *cupiditas* Zügel anzulegen, um reich und glücklich zu sein und sich eines langen Lebens zu erfreuen.¹⁰

⁸ Segre 1974 und Mazzacurati 1996, 45–77.

⁹ Diese wichtige Erkenntnis stammt von Velli 1999, 244–248.

¹⁰ Vgl. dazu Battaglia Ricci 2002, 188–193.

Die narrative und ideologische Perspektive dieser Prämisse widerspricht offenkundig jener, die das intertextuelle Spiel nahe legt und von den formalen Entscheidungen des Autors bestätigt wird – das spielerische und verhöhnende Sprichwort des Endes inbegriffen – »Bocca basciata« usw. Handelt es sich um Ambiguität? Oder geht es nicht vielmehr um die bewußte Annahme mehrfacher Perspektiven durch Erzählungen, welche die Komplexität des menschlichen Lebens nachahmen, das wiederum multiplen und gegensätzlichen Lektüren verfügbar ist, und somit um die Bestätigung der »natura dilemmatica del libro«?¹¹

Ich glaube, daß die von Boccaccio in seiner Jugendzeit besuchte Rechtsschule ihm nahe legte, die verschiedenen Ereignisse des Lebens wie kontroverse Rechtsfälle zu betrachten.¹² Durch die Nachahmung der Komplexität des Wirklichen kann Boccaccio unbekannte oder unkonventionelle Perspektiven in volkstümliche Erzählungen oder Erzählmodelle einführen, wie im Falle der Alatiel-Novelle. Ebenfalls kann er durch Annahme einer Perspektive, die mit jener der Rubrik oder der Novelle kontrastiert, eine bestimmte Lesart suggerieren. Ich denke dabei an *Dec.* V 9, die man immer als die »Novelle von Federigo degli Alberighi« gelesen hat, indem man die Aufmerksamkeit auf den männlichen Protagonisten richtete, wozu der Autor in der Rubrik den Leser auffordert. In Vergessenheit gerät allerdings, daß die Erzählerin, Fiammetta, die zuhörenden »carissime donne« einlädt, aus der Erzählung eine konkrete Lehre zu ziehen: zu lernen, »essere loro stesse donatrici dei loro guiderdoni senza lasciarne sempre essere la fortuna guidatrice«. Als Vorbild für ihre Handlungen sollen sie nicht jene Traversari nehmen, die sich in der direkt vorausgehenden Novelle Nastagio hingegeben hat, nur weil sie jene tragische höllische Jagd gesehen hat, welche Fortuna den Augen der Sterblichen geboten hat, sondern monna Giovanna, die sich bewußt dafür entscheidet, Federigo zu heiraten. Sie weiß von dessen äußerster Armut und erklärt den baß erstaunten Brüdern gegenüber: »voglio piuttosto uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo«. Dies bedeutet, daß Fiammetta ihr Publikum dazu einlädt, eine Person zu bevorzugen, die nicht mit dem Protagonisten identisch ist, oder zumindest auf beide Akteure zu achten, beider Motive und Persönlichkeit, von denen in der Tat die Lösung sowie die Verwandlung Federigos von einem adligen Jüngling in einen perfekten Hausverwalter abhängt. Wie Panfilo in der Novelle von Alatiel nimmt auch Fiammetta in jener von Federigo im Incipit eine Perspektive ein, die der nächstliegenden Lektüre der Erzählung antithetisch gegenübersteht.

2. Dioneo und das Incipit der Griselda-Erzählung

Analog führt Dioneo die Griselda-Novelle ein, indem er erklärt, daß er von der »matta bestialità« eines Marchese erzählen will. Übrigens hatte auch der Autor der Rubrik – in dem ihm vorbehaltenen Raum – die letzte Novelle vorgestellt,

¹¹ So die Bezeichnung von Bragantini 1999, 105.

¹² Battaglia Ricci 2007, 69–84, mit weiterführender Bibliographie.

indem er sie auf den Protagonisten fokussierte: »Il marchese di Sanluzzo da' prieghi de' suoi uomini [...]«. Es ist nicht irrelevant, daß in diesem Fall – ausnahmsweise – die vom Autor eingenommene Perspektive mit der seines exzentrischen Erzählers übereinstimmt, d. h. mit der subversiven Maske, die er sich selbst aufzusetzen pflegte: *spurcissimus Dioneus*, im Einklang mit der berühmten Epistel aus den späten siebziger Jahren an Mainardo Cavalcanti.

Übrigens wählt gerade Dioneo explizit und häufig eine Lektüreperspektive, die, indem sie sekundäre Figuren vorzieht, verstörende Effekte hervorruft. Mögen diese Wirkungen aufgrund ihrer obszönen Umkehrung zumeist spielerisch sein, so decken sie doch – wie es der Komik eigen ist – Wahrheiten auf, die im traditionelleren Erzählen der anderen Stimmen stillschweigend übergangen wurden. Gerade Dioneo sind die erstaunlichsten intratextuellen Querverweise geschuldet,¹³ selbst zwischen weit auseinander liegenden Textstellen. Dies ist auch in unserer Novelle der Fall, welche Dioneo mit der Erinnerung an die Novelle des Phantoms eröffnet und, durch einen nicht sofort durchschaubaren logischen Sprung, mit der Novelle von messer Torello assoziiert, die soeben erzählt wurde:

Finita la lunga novella del re, molto a tutti nel sembiante piaciuta, Dioneo ridendo disse: – Il buono uomo, che aspettava la seguente notte di fare abbassare la coda ritta della fantasima, avrebbe dati men di due denari di tutte le lode che voi date di messer Torello –; e apresso, sappiendo che a lui solo restava il dire, incominciò [...]

Wie bereits Giuseppe Velli beobachtete, zeugen die Worte, welche Dioneo vor seiner Erzählung ausspricht, nicht von »liquido, pacifico intendimento«.¹⁴ Wer ist eigentlich der »buon uomo«, che aspettava la seguente notte di fare abbassare la coda ritta della fantasima« und warum entgegnet Dioneo der *brigata*, daß jener »buon uomo« die Lobesworte nicht geteilt hätte, die sie messer Torello zuteilt?

Indem Dioneo auf seine übliche zweideutige Sprache zurückgreift, reaktiviert er die Erinnerung an *Dec. VII 1*. In der von Emilia erzählten Geschichte, die auf die Protagonistin fokussiert ist, rettet sich diese angesichts ihres Liebhabers, der an der Tür des Zimmers klopft, in dem sie mit ihrem Ehemann liegt, dadurch aus der Verlegenheit, daß sie die lustige Geschichte des Phantoms erfindet und ihren Ehemann zum gemeinsamen Aufsagen der unwahrscheinlichen Beschwörung bewegt: »fantasima fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai«. In Emilias Erzählung ist der Liebhaber, Federigo di Neri Pegolotti, eine Randfigur: Er ist lediglich ein Zuschauer des Spiels, das hinter dem Holzbrett vor sich geht, welches ihn von den beiden Schauspielern trennt, und trotz der »malinconia« hat er seine »gran voglia di ridere« kaum unter

¹³ Vgl. beispielsweise die explizite Analogie, die in der Eröffnung von *Dec. IV 10* zwischen dem Protagonisten der Novelle, Mazzeo della Montagna, und messer Riccardo da Chinzica, Protagonist von *II 10* (greise, impotente Gelehrte heiraten junge, lüsterne Frauen) gezogen wird oder die Erinnerung an den Protagonisten der Novelle *VII 3* in *VII 10* (»le quali cose se frate Rinaldo avesse sapute«).

¹⁴ Velli 2004, 218.

Kontrolle. Dioneo schießt nun sozusagen zielsicherer, indem er an sein unerfülltes Begehren erinnert, vielleicht,¹⁵ um die Aufmerksamkeit auf eine zweifelsohne sekundäre Figur der Novelle von messer Torello zu richten, jenen »nuovo sposo« von Adalietta, der unter den maßlosen Mahlzeiten und den leidenschaftlichen Umarmungen von Torello und der Frau sich selbst überlassen ist. Jener »nuovo sposo«, »quantunque scornato fosse«, antwortet »liberamente e come amico« auf den Vorschlag von Torello, auf das von ihm angestrebte Eheleben zu verzichten. Dies ist die Perspektive, die der Erzähler einer Novelle von vorbildlicher Höflichkeit einnimmt. Dioneo hingegen legt der gesamten *brigata* auf seine Art und Weise nahe, die Erzählung im Lichte des »gehörnten« Bräutigams zu lesen, wie bereits Federigo di Neri Pegolotti »gehört« gewesen war, welcher – so kann man vermuten – niemals das Lob für das glänzende Beispiel ehelicher Treue geteilt hätte, das zu seinem Schaden dargeboten wurde.

Auf gleiche Art und Weise hatte auch in *Dec. II 10* Dioneo rückblickend eine andere Lektüreperspektive für die Novelle vorgeschlagen, die unmittelbar vor ihm von Filomena erzählt wurde – ein Urteil, dem dann die Frauen zugestimmt hatten. Die Erzählerin hatte die Geschichte von Zinevra mit einer Prämisse eingeführt, welche die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise lenkte, mit welcher der »ingannato« mit dem »ingannatore« fertig wurde, um die Rolle der Frau als weise und unschuldige Gattin von Bernabò hervorzuheben, welche sich selbst zu verteidigen wußte und die Wahrheit siegen ließ. Dioneo nimmt den Faden jenes Diskurses wieder auf und erklärt, daß jene Erzählung ihn dazu bewegte, die Novelle, die er ursprünglich vortragen wollte, zugunsten einer passenderen zu ersetzen: Sie soll »zeigen«, wie töricht das Verhalten von jemandem wie Bernabò ist. Er beginnt, indem er die Aufmerksamkeit von der »sventurata« Protagonistin auf deren Ehemann lenkt: In der Tat ist es die »bestialità di Bernabò« – welcher die menschlichen Verhaltensweisen nicht adäquat eingeschätzt hatte –, der man die Verantwortung für das sich Zugetragene zuschreiben muß:

Belle donne, una parte della novella della reina m'ha fatto mutare consiglio di dirne una, che all'animo m'era, a doverne un'altra dire: e questa è la bestialità di Bernabò, come che bene ne gli avvenisse, e di tutti gli altri che quello si danno a credere che esso di creder mostrava: ciò che essi, andando per lo mondo e con questa e con quella ora una volta ora un'altra sollazzandosi, s'immaginan che le donne a casa rimase si tengan le mani a cintola, quasi noi non conosciamo, che tra esse nasciamo e cresciamo e stiamo, di che elle sien vaghe.¹⁶

Nach der lustigen Novelle von Paganino da Monaco, die der *brigata* so viel zu lachen gab, »che niuna ve n'era a cui non dolessero le mascele«, sagten alle Frauen »di pari consentimento [...] che Dioneo diceva vero e che Bernabò era stato una bestia«.¹⁷

¹⁵ Rossi 2004, 278, schlägt vor, die intratextuelle Passage von Dioneo als offenen Lektürehinweis für die Novelle, die gerade beginnt, zu lesen und somit die Erinnerung an die »vana attesa di far abbassare la coda ritta della fantasima« mit der obszönen Passage zu verbinden, mit der eben Dioneo die Griselda-Novelle abschließt.

¹⁶ *Dec. II 10*, 219.

¹⁷ Ebd. concl., 228.

3. Ergebnisse

Die »bestialità« des Bernabò führt uns zur »matta bestialità« des Gualtieri zurück: die Klimax kann nicht bedeutungslos sein.

Die Formel »la bestialità di Bernabò« ist aussagekräftig genug. Dioneo wendet dieses Urteil auf Bernabò innerhalb einer Novelle an, die auf der »mattezza« (*Dec.* II 10, 227, 42) insistiert, die in dem alten Pisaner Richter durch die Weigerung der Frau hervorgerufen wurde, nach dem Beischlaf mit dem jungen Seeräuber Paganino da Monaco nach Hause zurückzukehren. Gerade aufgrund des Epilogs dieser Novelle – die den Tod des an Wahnsinn gestorbenen alten, verlassenen Pisaner Richters und der Hochzeit derjenigen in Szene setzt, welche den Wert einer normalen Sexualität erkannt hatte und somit die Kraft des Instinkts über Gesetze und Traditionen siegen läßt – kann Dioneo erneut bekräftigen, daß »Bernabò, disputando con Ambrogiuolo« (und um die Treue seiner eigenen Frau wettend) »cavalcava la capra inverso il chino«. D. h. er gab seinen eigenen Wahnsinn völlig preis, weil die Vorliebe der Ziege – eines nicht fügsamen, arroganten, unverschämten und verhöhnenden Tieres – für unwegsame Gegenden und Gefahren in der mittelalterlichen Tradition als Symbol für irrationale Verhaltensweisen gilt, die zum Ruin führen können. Verrückt ist folglich Bernabò – obwohl die Geschichte zeigen wird, daß er die Frau richtig eingeschätzt hat –, weil Zinevra aufgrund seiner Unbedachtheit große Gefahren auf sich nimmt, um die Wahrheit triumphieren zu lassen. Die beiden Figuren Zinevra und Bernabò scheinen in verschiedener Hinsicht Griselda und Gualtieri vorwegzunehmen: Auch sie sind Protagonisten einer Geschichte, die der Gefahr eines völlig anderen Ausgangs ausgesetzt wäre, wenn die Frau nicht bis zum Ende ihre Tugend unter Beweis gestellt hätte. Dies nämlich ruft auf seine Weise der verhöhnende, spielerische Witz in Erinnerung, mit dem Dioneo die Novelle von Griselda abschließt, indem er einen möglichen alternativen Ausgang der Geschichte evoziert. Dem entspricht ein gängiges Verfahren Boccaccios, hatte dieser doch bereits am Schluß der Alatiel-Novelle der unglücklichen Sarazenin ein *contrafactum* in den Mund gelegt. Darin zeigt Boccaccio ein genaues Bewußtsein von den vielfachen Deutungsspielräumen seiner Novellen, deren emblematische Zahl 100 das prinzipiell unendliche Potential des Wirklichen und des Erzählbaren symbolisiert.

Doch kehren wir zu Bernabò zurück. Auf genau der Opposition zwischen einer irrationalen Haltung, welche die Mitmenschen äußersten Gefahren aussetzt, und der Selbstregulierung, die Dioneo in der Novelle von Zinevra hervorhebt, baut auch seine letzte Novelle auf. Abschließend scheint mir eine genauere Reflexion über den Terminus »bestialità« notwendig zu sein, welcher die beiden Novellen mit Dantes *Inferno* XI und dessen philosophischen Wurzeln verbindet.¹⁸ So merkt etwa Vittore Branca in seinem Kommentar an: *matta bestialità*:

¹⁸ Dieses Problem wird von Rossi 2004 leichtfertig liquidiert, der – anstatt »ostinarsi a far luce sui possibili sovrasensi di quest'espressione« – es bevorzugt, deren »carattere ironico e parodistico, ben consono allo spirito di chi la pronuncia« (278) hervorzuheben. Die Relevanz von Dioneos Dante-Anspielung läßt sich erst vor dem Hintergrund der weiteren intertextuellen