Das Dekameron und die romanische Tradition : die ausserordentliche Geduld der Griselda

Autor(en): **Rossi, Luciano**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Vox Romanica**

Band (Jahr): **44 (1985)**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-34610

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das *Dekameron* und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda*

1. Um die Beziehung zu erläutern, die das *Dekameron* an die romanische Tradition bindet, habe ich einen Weg gewählt, der sich wesentlich von dem anderer Gelehrter unterscheidet[1], und ich werde mich dabei auf ein einziges Beispiel beschränken: die Geschichte der «außerordentlichen» Geduld der Griselda, das heißt die letzte Novelle des *Dekameron*[2].

Es handelt sich hierbei um eine sehr umfangreiche Erzählung, die es ermöglicht, die Werkanalyse zur Analyse der Beziehung zu erweitern, die Boccaccio mit Dante und Petrarca verbindet.

Die *Göttliche Komödie* stellt tatsächlich den konstanten Bezugspunkt für den Autor des *Dekameron* dar, und der Lehre von Dante entspringt Boccaccios unentwegtes Streben, sich mit schon vorher existierenden literarischen Modellen zu versuchen, um sie der eigenen literarischen Erfahrung einzuverleiben und um sie gleichzeitig zu übertrumpfen.

Was Petrarca anbetrifft, vollbringt dieser eine bedeutungsvolle Tat für die europäische Verbreitung des *Dekameron,* indem er die hundertste Novelle ins Latein «übersetzt», was aber gleichzeitig mit großer Willkür verbunden ist. Ihm liegt in der Tat daran, das Werk seines Freundes auf irgendeine Weise zu «veredeln»; und er empfindet keinerlei Skrupel dabei, die Struktur radikal zu modifizieren. Die polemische Spitze dieser Handlung richtet sich hauptsächlich gegen die «volkstümliche» Auffassung der Literatur, die Boccaccio von Dante übernommen hat[3].

Ich werde die Novelle der Griselda analysieren und versuchen, die Arbeitsweise zu beschreiben, mit der Boccaccio seine eigenen literarischen Modelle in einer völlig eigentümlichen Weise anwendet.

Boccaccio steht in einer romanischen Tradition.

In Nordfrankreich bleiben während des ganzen zwölften und dreizehnten Jahrhunderts die typischen Formen der nicht epischen Erzählung erhalten: der Lai, bretonischer Herkunft, an den eindrucksvollen Namen der Marie de France gebunden; und der Artursroman, der von Chrétien de Troyes zur Kunstwürde erhoben wurde.

* Antrittsvorlesung gehalten am 21. Januar 1985 an der Universität Zürich.

[1] Wie zum Beispiel dem Werk von H.J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit,* München 1969, das bereits zu den Klassikern gehört (zur Griselda cf. p. 104ss.).

[2] Zur Bibliographie über die *Griselda* siehe G. BOCCACCIO, *Decameron,* hg. von V. BRANCA, Turin 1982, p. 10s.

[3] Vergleiche hier p. 18s.

Das große Werk, das die Grenze zwischen «gelehrter» und «volkstümlicher» Literatur bildet, ist der *Roman de Renart,* der im geschlossenen Bereich der Schule entsteht, aber sich bald in der gesamten Christenheit verbreitet (was ebenfalls den Spielleuten zu verdanken ist).

Den Spielleuten wird, zum Beispiel in der Stadt Arras, die Organisation der öffentlichen Veranstaltungen anvertraut, und dank dieser Aufgabe übt sich ein berühmter Spielmann namens Jean Bodel in neuen literarischen Formen: *miracles, fabliaux,* und so weiter[4].

Die Höfe des Südens, wo die Ideologie der Fin'Amor ausgearbeitet worden ist, tragen auf besondere Weise zur Bereicherung der erzählenden Formen in der Vulgärsprache bei.

Die «klassischen» Figuren des höfischen Liedes (der Liebhaber, *Midonz,* der Eifersüchtige, der Dichter selbst) werden zu Hauptdarstellern der provenzalischen *Novas*[5].

Die berühmten Dichtungen sind ihrerseits mit wirklichen Erzählungen in jenen sehr originellen narrativen Formen, wie es die provenzalischen *vidas* und die *razos* sind, durchwoben[6].

Jede der Dichtungsformen, welche wir in Erinnerung gerufen haben *(razos, vidas, novas, romans, lais, fabliaux),* richtete sich nach dem mittelalterlichen Prinzip der Stiltrennung, je nach Thema und Publikum, an das sich der Autor wenden wollte.

Dantes Dichtung stellt hingegen eine bewusste «Übertretung» jener Regel und eine authentische Revolution dar, die nicht nur die Gesetze der Rhetorik betraf, sondern, allgemeiner, die Art und Weise, die Poesie aufzufassen[7].

Alighieri hatte in vollständiger Weise eine eigentümliche «Verschmelzung» der Stilarten und literarischen Gattungen in einer großartigen Weltdarstellung erprobt und damit ein grundlegendes Kapitel in der Geschichte der romanischen Literatur geschrieben.

Daß es sich beim *Dekameron* um eine «Parodie» in Prosa der *Komödie,* um eine «profane» und «weltliche» Parodie handelt, ist eine Hypothese, die es wert ist, genauer als bisher geprüft zu werden[8].

[4] Cf. L. Rossi, «Jean Bodel et l'origine du fabliau», in: *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval, Actes* du Colloque International de Montréal, McGill University, 14-16, octobre 1982, Montréal 1983, p. 45-63.

[5] Siehe A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto,* Turin 1977.

[6] Cf. M. Egan, *The Vidas of the Troubadours,* New York 1983; Id., «Commentary, *vita poetae,* and *vida.* Latin and Old Provencal *Lives of Poets*», *Rom. Phil.* 37 (1983), 36-48; L. Rossi, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*», in: *Studi Provenzali e Francesi* 82 (*Romanica Vulgaria, Quaderni* 6), p. 28-128.

[7] Man vergleiche E. R. Curtius, «Die Lehre von drei Stilen in Altertum und Mittelalter», *RF* 64 (1952), 57-70; E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern 1946, p. 191ss.; Id., «Epilegomena zu Mimesis», *RF* 65 (1953), 1-18.

[8] Cf. A. Bettinzoli, «Per una definizione delle presenze dantesche nel *Decameron,* I. I registri ideologici, lirici, drammatici», Studi sul Boccaccio 13 (1981-82), 267-326; R. Hollander, «Boccaccio's Dante: imitative distance (*Decameron* I, 1 and VI, 10)», *Studi sul Boccaccio* 13 (1981-82), 169-198; L. Rossi, «L'evoluzione dell'intreccio: Boivin e Andreuccio», *Filologia e Critica* 1 (1976), 5-14 (p. 13s.).

Es steht jedoch außer Zweifel, daß Boccaccio die Erbschaft Dantes aufnimmt und in origineller Art und Weise eigene theoretische Voraussetzungen entwickelt, hauptsächlich was den Zusammenhang mit literarischen Vorlagen anbelangt.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, ist die Stellung, welche (nach dem Beispiel Dantes) die Provenzalen in der geistigen Welt Boccaccios einnehmen, von außerordentlicher Bedeutung.

Ich beziehe mich nicht nur auf die lyrischen Dichter, sondern auch auf die Erzähler, Autoren der *vidas* und der *novas,* die von großer Bedeutung für die Geschichte der Erzählliteratur sind (auch wenn man sie als minderen Anhang der Troubadours oder im besten Fall als eine «Ausnahme» betrachtet[9]).

Wieder ist es Dante, der mit der *Vita Nuova* Boccaccio ein Modell liefert, wie man von den Provenzalen etwas lernen kann; etwas, das die Franzosen nicht kennen: die Freude daran, ihren Diskurs über Poesie selbst wieder Poesie werden zu lassen.

Eine bedeutende Neuigkeit des *Dekameron,* in bezug auf die Erzählliteratur Nordfrankreichs (sowohl in *octosyllabes* als auch in Prosa), ist tatsächlich die strukturelle Weitläufigkeit und Komplexität des «Rahmens». Es handelt sich nicht um einfache «Zwischenstücke» zwischen den Novellen, sondern um einen privilegierten «locus amoenus» der Erzählung[10]. In ihm werden verschiedene, auch französische Vorlagen angewendet, aber sein direkter Ausgangspunkt ist die *Vita Nuova* und damit die provenzalische Literatur.

Die andere Lehre, die Boccaccio von Dante aufnimmt, ist, wie ich schon sagte, der fortdauernde Wunsch, sich mit der ganzen ihm bekannten literarischen Tradition auseinanderzusetzen. Deshalb erscheint der Autor des *Dekameron* (wie auch derjenige der Komödie) als Erbe (und gleichzeitig als Richter) aller Dichter, die ihm vorausgegangen waren.

Auch bei Chrétien de Troyes oder bei Jean de Meun, und selbst bei Jean Bodel oder bei den Spielleuten, Autoren der Fabliaux, ist ein Zusammenhang mit der literarischen Tradition vorhanden, und zwar in dem Moment, da sie ihre eigenen Werke «unterzeichnen». Das Neue bei Dante liegt jedoch im Anspruch darauf, sich mit dem ihm bekannten gesamten kulturellen System auseinanderzusetzen. Dieser Anspruch ist als «enzyklopädisch» definiert worden; unpassenderweise, wenn man mit diesem Adjektiv die einfache Archivierung der dem Dichter fremden Erfahrungen im Gedächtnis meint. Wenn man tatsächlich von Enzyklopädismus sprechen darf, so nur im Sinne einer konstanten und fortdauernden Suche, die der Entstehung einer völlig neuen poetischen «Summe» dient[11].

[9] Cf. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa...*, p. 3–26.

[10] Zur Rahmenerzählung des *Dekameron* cf. vor allem: L. MARINO, *The Decameron «Cornice». Allusion, Allegory and Iconology,* Ravenna 1979; L. M. MUTO, «La novella portante del Decameron: la parabola del piacere», in: *La Nouvelle: genèse, codification et rayonnement d'un genre médiéval,* Montréal 1983, p. 145–54.

[11] Hierzu sei verwiesen auf die interessanten Bemerkungen von J. LOTMAN, «Putešestvie Ulissa v

Boccaccio, der schon seit dem Entwurf des *Teseida* versucht hatte, die von Dante in *De Vulgari Eloquentia* gegebenen Anregungen anzuwenden, fand in der *Göttlichen Komödie* die Muster für die Mischung der Stilarten und der sprachlichen Register.

In diesem Bereich ist das *Inferno* privilegiertes Beispiel. Um den «orrido cominciamento» des *Dekameron* zu rechtfertigen, spielt er ausdrücklich auf den sechsten Vers des XXXII. Gesangs *(non senza tema a dicer mi conduco)* an: «quasi di necessità costretto a scriver mi conduco».

Die «Humana Comoedia» nimmt also die Züge der Höllentragödie an. Der gelehrte Gebrauch der Stilarten und der verschiedenen Gattungen dient einer objektiven Überprüfung, sowohl der vollständigen Aufzeichnung des Werkes (von der «Turbulenz» des Ciappelletto bis zur Überlegenheit des Tito und des Gisippo oder der Griselda), als auch der einzelnen Novellen, wo sich das «Tragische» mit dem «Karnavalesken» und Parodistischen mischt[12]. Die «Verschmelzung» im *Dekameron* (die sich oft als richtige *ars combinatoria* kennzeichnet) betrifft nicht nur die Sprache und den Stil, sondern auch die Struktur der Erzählung: die *fabulae* und die Handlungen, die Techniken des *exordium* und der *conclusio*[13].

Die Schwierigkeiten, denen die Komparatisten des letzten Jahrhunderts (und heute die modernen «narratologues») bei dem Versuch begegneten, die «Quellen» (oder die literarischen «Modelle») des *Dekameron* zu individualisieren, entstehen dadurch, daß Boccaccio mit seinen Lesern oft sein Spiel treibt. In der Tat macht sich der Autor ein Vergnügen daraus, die Spuren zu verwischen, zum Beispiel indem er ein obszönes Fabliau mit einer frommen Legende mischt. Der Begriff der literarischen Quelle erhält bei Boccaccio ganz andere Dimensionen[14].

Der große Vorteil gegenüber der Spielmannsliteratur liegt darin, daß Boccaccio nicht, wie die Spielleute der vorhergehenden Jahrhunderte, dazu gezwungen ist, dem Publikum den Inhalt der Erzählung zu Beginn kurz bekanntzugeben.

Da sie nicht sicher waren, ob das Publikum das Ende ihrer Aufführung abwarten würde, mußten die Spielleute ihren Zuhörern sofort berichten, was für eine Geschichte sie sich zu erzählen anschickten. Für das Publikum bestand die «Gratifikation» der Vorstellung nicht *aus dem Erstaunen,* das durch neue Lösungen geweckt worden wäre, sondern mehr *aus der Sicherheit* darüber, daß die Typologie respektiert wurde, daß zum Beispiel in den *Fabliaux* der Pfarrer eine gierige und schlüpfrige, die Frau eine unbeständige und treulose Kreatur war, und so weiter.

Božestvennoj Komedii Dante [Il viaggio di Ulisse nella *Divina Commedia* di Dante], in: *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura,* Bari 1980, p. 81-102 (p. 99).

[12] Cf. vor allem: V. Šklovskij, *Lettura del «Decameron»,* trad. ital. di A. Ivanov, Bologna 1969; C. Segre, «Comicità strutturale nella novella di Alatiel», in: *Le strutture e il tempo,* Turin 1974, p. 151-54.

[13] Cf. V. Branca, «Registri narrativi e stilistici nel *Decameron», Studi sul Boccaccio* 5 (1969), 29-76; Id., *Boccaccio medievale,* Florenz ³1970.

[14] Cf. L. Rossi, «Jean Bodel et l'origine du fabliau...», p. 59.

Boccaccio borgt von den *romans* hingegen die funktionelle Konzeption der *aventure* und entwickelt sie in origineller Weise, wobei er sich eine Reihe von «Freiheiten» im Handlungsablauf leistet.

Der parodistischen Literatur der Spielleute entnimmt er jedoch einige Arbeitsweisen, die von sicherer Wirkung sind.

Er kehrt den traditionellen Ablauf der Erzählung um und desorientiert damit den Leser, der lernen muß, nicht mehr blind der auctoritas des Werkes zu vertrauen.

2. Aber nun ist es Zeit, mit der Analyse der einzigartigen Geschichte der Griselda zu beginnen.

Der Inhalt der Novelle ist folgender:

Der Marquis von Saluzzo, von seinen Untertanen zur Heirat gezwungen, um einen Erben zu haben, wählt ein schönes Mädchen bescheidener Herkunft: Griselda.

Er stellt sie seinen Vasallen nackt vor, fast als wolle er deutlich betonen, daß sie von jetzt ab vollkommen dem Willen ihres Gatten unterworfen sei und von ihm sogar die Kleidung erhalte.

Das Mädchen erweist sich der Wahl als würdig und handelt wie eine authentische Dame, indem sie sich bei allen beliebt macht.

Aber als sie das erste Kind gebiert, scheint sich das Verhalten des Marquis abrupt und in unverständlicher Weise zu ändern. Er entzieht der Mutter das Kind und gibt vor, er habe beschlossen, das Kind töten zu lassen. Heimlich aber schickt er es nach Bologna, um es dort von einer adligen Familie großziehen zu lassen.

Die gleiche Haltung nimmt er bei der zweiten Schwangerschaft Griseldas ein. Er macht der Frau weis, daß seine Untertanen sich weigern würden, das Kind, einen Knaben als zukünftigen Herrn zu akzeptieren, und tut so, als ob er es umbringen lassen wolle (schickt es aber seinem Schwesterlein nach).

Griselda erträgt diese Qualen mit Gleichmut und Liebe, die der Engherzigkeit ihres Mannes weit überlegen sind.

Dreizehn Jahre nach der Hochzeit sinnt sich Gualtieri die letzte Probe und Qual für Griselda aus.

Er tut so, als ob er seine Frau verstoßen wolle, um eine neue Ehe mit einer Adligen einzugehen, läßt die eigene Tochter rufen (die, vom Bruder begleitet, eintrifft) und versetzt alle in den Glauben, daß sie seine neue Braut sei.

Aber Griselda, unerschütterlicher als je zuvor, bereitet selbst das Gästezimmer vor.

Der Marquis, der nun den großen Wert und die überlegene «Geduld» seiner Frau wahrnimmt, offenbart allen die Wahrheit, erklärt mehr als je seine Liebe zu Griselda und ist bereit, ihr mit den Kindern die verlorengegangene Glückseligkeit zurückzugeben.

Vor allem müssen einige objektive Daten in Erinnerung gerufen werden. Die Novelle wird an das Ende des gesamten Werkes gesetzt und beendet eine *Giornata,* die

zehnte, «nella quale, sotto il reggimento di Panfilo, si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa»[15].

In gewissem Sinne ist die Erwartung auf diese Erzählung schon im Prolog der vorhergehenden Novelle, der neunten, hervorgerufen worden, da Panfilo, turnusgemäßer Vorsitzender, daran erinnert hatte, daß Dioneo als letzter sprechen werde[16].

Das «Privileg» des Dioneo (jenes, die letzte Geschichte jedes Tages zu erzählen, unabhängig vom Thema, das vom König suggeriert wurde) hatte sich auf diese Weise mit neuer Bedeutung gefüllt.

Der Leser bemerkt, daß dem unbekümmertsten der «Erzähler» (demjenigen, der während des ganzen Werkes die Aufgabe hatte, die in den verschiedenen Erzählungen enthaltenen parodistischen Elemente zu «katalysieren») auch die Ehre vorbehalten war, die Sammlung zu schließen.

Einer der möglichen Schlüssel der Lektüre des Werkes ist also tatsächlich in den Worten enthalten, mit denen Dioneo die Erzählung ankündigt:

«Mansuete mie donne, per quel che mi paia, questo dì d'oggi è stato dato a re e a soldani e a così fatta gente: e per ciò, acciò che io troppo da voi non mi scosti, vo' ragionar d'un marchese, non cosa magnifica ma una matta bestialità, come che ben ne gli seguisse alla fine; la quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse» (X 10 3).

Dioneo drückt sofort die Absicht der Novelle aus, die sich «umgekehrt» in bezug auf das Thema des Tages vorankündigt, das (wie wir gesehen haben) den «Opere liberali o vero magnifiche» vorbehalten ist.

Und hiermit nimmt die Zitierung von Dantes *matta bestialità* Gültigkeit an, die nicht nur «erzählendes», sondern auch «grammatisches» Prädikat des Marquis von Saluzzo wird.

Beim Wiederholen des Adjektivs *matta* spielt Boccaccio ausdrücklich auf die Beziehung zum Vers 83 des elften Gesangs des Inferno an:

> 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
> bestialitade?[17] [...]

Ihm selbst ist denn auch aufgefallen, daß *matta* im Werk Dantes verschönernd und irgendwie pleonastisch wirkte, «perciò che bestialità e mattezza si posson dire una medesima cosa»[18].

[15] Das *Dekameron* wird im folgenden zitiert nach der Ausgabe von V. Branca, Mailand 1976 (*Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio* 4).

[16] «Aveva alle sue parole già Filomena fatta fine, e la magnifica gratitudine di Tito da tutti parimente era stata commendata molto, quando il re, il deretano luogo riserbando a Dioneo, così cominciò a parlare...» (X 9 2).

[17] Zitat nach der Ausgabe von G. Petrocchi, Mailand 1966.

[18] Cf. *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, hg. von D. Guerri, Bari 1918, III, p. 79.

Durch Dioneo ausgesprochen und mit dem pleonastischen Adjektiv verstärkt, wird vom Autor die Tatsache hervorgehoben, daß das Verhalten des Marquis die natürlichen Grenzen des gesunden Menschenverstandes überschreitet und sich der Kontrolle des Intellekts entzieht, unabhängig von den vorgebrachten Rechtfertigungen.

Wenn auch nuanciert, ist die Vorwegnahme der «Passion» Griseldas, die einigen unnatürlichen Prüfungen unterworfen wird, deutlich erkennbar.

Trotz allem sollte man nicht nur die «tragischen» Verknüpfungen hervorheben (wie dies ein Großteil der Kritik getan hat), sondern beachten, daß sich Dioneo kurz zuvor auf ein anderes «Zitat», diesmal im Innern des *Dekameron* selbst, berufen hat, indem er an die Novelle der *Fantasima* aus der siebenten *Giornata* erinnert, in der tatsächlich – unter seinem Vorsitz – erzählt wurde, wie Frauen betrügen:

«... 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 a messer Torello» (X 10 2).

Der Hinweis auf die «Betrügerinnen» ist nicht zufällig, sondern dazu bestimmt, den Kontrast zu den «Zahmen» zu unterstreichen, denen der Erzähler im Begriff ist, das *exemplum* der Griselda zu widmen.

Die Erzählung wird also in komplexer Weise eingeführt, mit einem *komischen* Hinweis auf das *Dekameron* selbst und einem *tragischen* auf Dantes *Inferno*.

Wie erklärt sich diese scheinbare Antinomie, die sich auch im Text selbst widerzuspiegeln scheint und die Interpreten verwirrt?

Jeder Versuch einer Analyse ist bis jetzt auf die Rätselhaftigkeit der Figur Griseldas gestoßen.

Man gewinnt den Eindruck, daß eine Erklärung nur für einige der bezeichnenden Eigenschaften der Heldin möglich ist (ihre Neigung zum Martyrium, ihre Lage als Gegenstand in den Händen des Tyrannen), aber daß der Sinn von vielen der Widersprüche der Figur (und des Erzählers) den exegetischen Bemühungen entgeht.

Eindeutig ist, daß Boccaccio die Antinomien kunstvoll verschärft, indem er auf der *Vorbildlichkeit* der verschiedenen Rollen beharrt: die Grausamkeit des Ehemanns scheint ebenso grenzenlos zu sein wie die Unverletzlichkeit des Opfers.

Zur Einschränkung kann nur angeführt werden, daß der Tyrann am Schluß darauf besteht, in gutem Glauben gehandelt zu haben, und sich weitaus weniger grausam zeigt, als es diejenigen annahmen, die ihm die ärgsten Greueltaten zugeschrieben hatten. Anderseits erweist sich die «heilige Griselda», deren *Passion* sogar mit der Jungfrau Maria verglichen worden ist[19], als eigenartig gefühllos im Umgang mit ihren Kindern. Sie zögert keinen Augenblick, sie zu opfern, nur um den Launen des Mannes nachzugeben.

Hierin liegt der grundlegende Unterschied nicht nur zu Maria, sondern auch zur hagiographischen Tradition. Während die Heiligen der Legenden das Martyrium und

[19] Cf. V. Branca, «Registri narrativi e stilistici nel *Decameron*...», p. 40s.

die Schändung als Leid *ertrugen,* liebt Griselda weiterhin mit der Leidenschaft ihres Bewußtseins denjenigen, den sie als Mörder ihrer Kinder betrachtet.

In diesem Moment scheint evident, daß die Erzählung in einer kunstvolleren und komplexeren Art aufgebaut ist als die hagiographischen Dichtungen, mit denen sie verglichen worden ist: der Schriftsteller läßt die Schauspieler ein ausgezeichnetes Rollenspiel aufführen.

Dem Kritiker bleibt nichts anderes übrig, als den Versuch anzustellen, die Arbeitsweise des komplizierten vom Autor in Gang gesetzten Mechanismus zu enthüllen, und das in einer Geschichte, die als die ausgearbeitetste und schwerste der gesamten Sammlung definiert werden kann.

Tatsächlich scheint die Erinnerung an die «verräterischen» Frauen (fast eine Selbstzitierung der siebenten *Giornata* von Dioneo selbst, wie wir gesehen haben) in den Worten Gualtieris anzuklingen:

«E il dire che voi vi crediate a' costumi de' padri e delle madri le figliuole conoscere, donde argomentate di darlami tal che mi piacerà, è una sciocchezza, con ciò sia cosa che io non sappia dove i padri possiate conoscere né come i segreti delle madri di quelle» (X 10 7).

Jenseits der wirkungsvollen Rhetorik und der scharfen Komik, welche die Rede des Marquis durchdringen, beginnt man zu ahnen, welches Motiv der Geschichte dominieren wird (synthetisch vom Erzähler mit dem Hinweis auf Dantes *Inferno* angekündigt).

Es erklärt sich nun die Besessenheit des Gualtieri, die von seiner *matta bestialità* angeregt wird: das geliebte Objekt zu besitzen und zu beherrschen und die Geheimnisse der Frau zu durchdringen, um so möglichen Irrungen vorzubeugen, die jedes weibliche Lebewesen in sich verbirgt (hauptsächlich in den Alpträumen der Männer).

Es handelt sich nur um eine erste Vorahnung der Krise, die im zweiten Teil der Geschichte zum Ausbruch kommen wird.

Der Aufbau des ersten Abschnitts der Novelle erscheint hingegen wie ein Märchen: das ewig gültige Märchen des armen Mädchens (oder der Hirtin oder der wilden Kreatur der Wälder), dem der König zufällig begegnet, sich in es verliebt und es heiratet. Die märchenhafte Triebfeder ist traditionell: eine schon erprobte Technik, zum Beispiel im *Lai du Fresne* der Marie de France: ich zögere nicht zu behaupten, daß Boccaccio das Werk der ersten französischen Dichterin gekannt hat.

Es besteht jedoch eine scharfe Trennung zwischen der anfänglichen Idylle und dem zweiten Teil der Novelle, der den unerträglichen psychologischen Torturen gewidmet ist, die Griselda von ihrem Manne zugefügt werden.

Dem aufmerksamen Leser kann nicht entgehen, daß die Krisensituation sich in dem Augenblick entscheidet, da das Mädchen (durch ihre Schwangerschaft) zur *Frau* wird.

Gerade diese Bezeichnung: Frau *(donna),* wird im Laufe der Novelle mit weitläufigen Bedeutungen angereichert, so daß sie unauslöschbar in der Erinnerung der Leser des vierzehnten Jahrhunderts bleibt.

Einen anderen Hinweis auf das drohende Unwetter konnte man schon in jener Szene finden, in welcher der jungen Braut ihre armselige Kleidung weggenommen wurde und sie vollkommen nackt den Blicken der Untertanen preisgegeben wurde. Dieses willkürliche Verhalten war von einer starken symbolischen Bedeutungskraft, und an berühmten literarischen Präzedenzfällen fehlt es hierbei nicht. Man denke zum Beispiel an Erecs Forderung, die zukünftige Braut Enide in ihrer armseligen Kleidung am Hofe König Artus' vorzustellen: auch im *roman* des Chrétien de Troyes handelt es sich um eine Vorahnung der Krisis in bezug auf das Verhältnis des Paares[20].

In der Novelle des *Dekameron* beginnt damit eine lange Folge von Kleidungswechseln (im fortdauernden Hin und Her zwischen Lumpen und prunkvoller Kleidung), was als unverrückbares Beharren auf der Rolle Griseldas als «Puppe-Gegenstand» interpretiert worden ist[21].

Was mich anbetrifft, würde ich doch mehr auf der Tatsache bestehen, daß Boccaccio hier einen Ablauf von vielen komischen Erzählungen bloßlegt, in denen die «Irreführer» (Ciappelletto, Fratè Alberto, Alatiel usw.) auf Verkleidung und Maskierung zurückgriffen, um diejenigen zu verwirren, von denen sie umgeben waren.

Die «Verkleidung» Griseldas verändert hingegen nicht das Wesen der Heldin, die in jedem Fall eine *Frau* bleibt.

Der zweite Teil der Novelle, der dem Triumph der «bestialitas» gewidmet wird, bleibt ein Meisterwerk, und man versteht, warum die Geschichte Griseldas an das Ende des *Dekameron* gesetzt wird: ein Werk – man vergesse es nicht – den «liebenden Frauen» gewidmet.

Boccaccios psychologische Analyse ist originell und hebt sich von den zeitgenössischen Werken ab, auch wenn der *Lai* der Marie de France immer wieder durchschimmert, als Erinnerung an eine alte Fabel.

In der «Bestialitas» kommt der alte männliche Wunsch, die Frau zu beherrschen, zum Ausdruck.

Die Frau öffnet sich aber wie ein Abgrund, und mit dem Annehmen aller Brutalitäten setzt sie ihren Antagonisten außer Gefecht und bleibt mehr als je zuvor entfernt und unerreichbar.

In jenem Augenblick zeigt sich unbestreitbar, daß das zwischen den zwei Personen zustandegekommene Verhältnis hauptsächlich «erotischer» Herkunft ist.

Griselda selbst fällt es nicht schwer, das zuzugeben:

«Signor mio, pensa di contentar te e di sodisfare al piacer tuo e di me non avere pensier alcuno, per ciò che niuna cosa m'è cara se non in quanto io la veggo a te piacere» (X 10 36).

[20] Cf. die V. 1534ss.: «... Je vos amain, / dame, ma pucele et m'amie / de povres garnemanz garnie; / si com ele me fu donee, / ensi la vos ai amenee» (Zitat nach der Ausgabe von M. Roques, *Classiques Français du Moyen Age* 80).

[21] Cf. M. Bevilacqua, *L'ideologia letteraria del «Decameron»*, Rom 1978, p. 37-62.

Der Ausspruch ist nicht zweideutig, und die Hauptfigur selbst beseitigt noch bestehende Zweifel, indem sie erklärt, daß ihre *dota* (ihre *Mitgift,* aber hauptsächlich auch ihre erzählende Funktion) vor allem «sexueller» Art ist:

«Comandatemi che io quella dota me ne porti che io ci recai..., ma io vi prego, in premio della mia verginità che io ci recai e non ne la porto, che almeno una sola camiscia sopra la dota mia vi piaccia che io portar ne possa» (X 10 45).

Die Erzählung endet also, als der Marquis mit seiner raffinierten Tortur den größten Genuß erfahren wird:

«E però che io mai non mi sono accorto che in parola né in fatto dal mio piacere partita ti sii, parendo a me aver di te quella consolazione che io disiderava...» (X 10 62).

Eine rasche Kontrolle der Konkordanzen des *Dekameron*[22] ist ausreichend, um zu verstehen, daß Begriffe wie *piacere, consolazione* usw., einen leicht erotischen Unterton annehmen.

Das Spiel noch weiter in die Länge zu ziehen, wäre dem Gualtieri anderseits unmöglich, oder nur auf die Gefahr hin, das zerbrechliche Gleichgewicht zu zerstören: Er ist drauf und dran, die eigene Tochter zu heiraten, wenn er dies auch nur vortäuscht, um Griselda auf die Probe zu stellen.

Es wird also Zeit, die Verwicklungen der Intrige zu lösen und allen die Wahrheit zu offenbaren.

Durch die totale Zustimmung siegt *die Zahme* über die *matta bestialità,* und die Novelle gelangt an ihr Ende, indem sie mit der abschliessenden Wiedererkennung der neuen Braut den bereits über der Erzählung schwebenden Verdacht einer Blutschande zerstreut[23]:

«... E per ciò con lieto animo prendi questa che tu mia sposa credi, e il suo fratello, per tuoi e miei figliuoli» (X 10 63).

3. Der Vergleich mit dem *Lai du Fresne* der Marie de France enthält einige Überraschungen und erweist sich am Ende als sehr aufschlußreich in bezug auf das Verhältnis des *Dekameron* zu seinen Quellen.

Zunächst denkt man freilich an einige isolierte Eigentümlichkeiten, die vom *Lai* sozusagen mit «veränderten Vorzeichen» ins *Dekameron* übergehen.

Im ersten Moment scheint also das Mißtrauen der Kritiker gerechtfertig zu sein, die den zu weit zurückliegenden Vergleich kritisch beurteilten und ihn nicht ernsthaft in Erwägung zogen.

Die Gelehrten, die das Werk der Marie de France besser kennen (unter ihnen steht an erster Stelle Salvatore Battaglia[24]), zögerten hingegen nicht, auf einige Analogien hinzuweisen.

[22] *Concordanze del Decameron,* hg. von A. Barbina, Florenz 1969.

[23] Cf. O. Rank, «Der Sinn der Griseldafabel», Imago 1 (1912), 31s.

[24] Maria di Francia, *I Lais,* testo, versione e introduzione a c. di S. Battaglia, Neapel 1948, p. VII-LXVII.

Tatsächlich ist der grundlegende Faktor der Intrige (es handelt sich um die «außerordentliche» Geduld der Hauptfigur, die sogar bereit ist, das Ehebett für die neue Braut ihres geliebten Mannes, der doch ihr gehörte, herzurichten) in beiden Erzählungen identisch.

Bei genauem Hinsehen ist auch die «tiefgreifende Struktur» (wie man es gerne definiert, «der Kern» der Geschichte) in der Substanz analog:

1) Ein Mädchen mit Seelengröße, aber aus bescheidenen Verhältnissen kommend, heiratet einen Mächtigen.

2) Sie erleidet die Qual, ihren Liebesgegenstand entbehren zu müssen, aber akzeptiert mit Geduld die schwierigste Situation und findet sich sogar bereit, das Ehebett für die neue Braut vorzubereiten.

3) Dank einer «Wiedererkennung» am Ende, wird die Dulderin durch die Wiedergewinnung ihres Mannes in ihre ursprüngliche Kondition zurückgeführt und lebt glücklich für den Rest ihres Lebens.

Es zeigt sich nun deutlich, daß jene scheinbar zusammenhangslosen Faktoren, die uns ungeordnet in den Sinn kommen, nicht das Resultat eines zufälligen polygenen Ursprungs der Erzählung sind.

Man denke nur an die Aufforderung, die die Vasallen an ihren Herrn richteten, sich eine Frau zu nehmen; an ihre Bereitschaft, sie ihm zu verschaffen; an die Ablehnung (real im *Fresne,* vorgetäuscht im *Dekameron*) ein Mädchen bescheidener Herkunft als Herrin anzuerkennen; an die Geduld von *Fresne;* an die Anerkennung am Ende.

Boccaccio, dieser geschickte Simulant und nicht minder geschickte Autor, vergnügte sich daran, mit dem literarischen Modell zu spielen, und verbannte es in dem Moment, da er es sich zunutze machte, in eine märchenhafte entfernte Welt.

Der Autor erinnert sich gut an das Werk der Marie de France, aber betont gleichzeitig seine Distanz gegenüber der Welt, die im Lai wachgerufen wird.

Und trotzdem gibt es keinen Zweifel daran, daß die Verse des *Fresne* Boccaccio gut in Erinnerung geblieben sein müssen, und das von den ersten Sätzen der Novelle an:

«... più volte il pregaron che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero...» (X 10 5).	«Soventefeiz a lui parlerent Qu'une gentil femme epusast... Lié sereient s'il eüst heir Ki aprés lui peüst aveir Sa terë e sun heritage» (*Fresne,* V. 316–21)[25].

Und es handelt sich tatsächlich um das Bedeutungsvollste: die Gegenüberstellungen werden in den Momenten des größten Pathos der Erzählung fast wörtlich.

Griselda, wie Fresne, wird von ihren Untertanen sehr geliebt:

«... che niun ve n'era che piú che sé non l'amasse e che non l'onorasse di grado...» (X 10 25)	«N'i out un sul, petit ne grant, Pur sa franchise ne l'amast E ne cherist e honurast» (V. 310–12).

[25] Zitat nach der Ausgabe von J. RYCHNER, Paris 1966 *(Classiques Français du Moyen Age* 93).

Aber nach dem kurzen Idyll kommt die Katastrophe:

«Ella non fu guari con Gualtieri
dimorata che ella ingravidò...
Ma poco appresso, entratogli un nuovo
pensier nell'animo...» (X 10 27)

«Lungement ot od li esté,
Tant que li chevalier fiufé
A mut grant mal li aturnerent...»
(V. 313-15).

Es handelt sich um einen Knotenpunkt für die Entwicklung der Geschichte. Aber die scheinbare Analogie der Ausdrucksweise darf einen grundlegenden Unterschied zwischen den beiden Werken nicht verbergen.

Während die Vasallen des *Lai (li chevalier fiufé)* ihren Herren *wirklich* darum bitten, vom Mädchen des Waldes abzulassen, um eine Adlige zu heiraten, handelt es sich im *Dekameron* um ein Täuschungsmanöver des Marquis, der nach diesem Mittel greift, um seine Frau auf die Probe zu stellen.

Auch die folgende fiktive Ermordung des Kindes von Griselda und seine Entfernung rufen die Geschichte der Fresne und deren «Exil» im Wald in Erinnerung: abermals erweist sich diese Handlung in der Novelle als unmotiviert.

Es scheint fast so, als ob das Werk der Marie de France durch Boccaccio zum märchenhaften Hintergrund einer Szene geworden ist, in der sich ein Ereignis abspielt: Im Spiel mit den Quellen werden die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge abermals verschoben.

Der Leser und auch der Autor kennen die herrliche Geschichte von *Fresne* und bemerken sofort, daß sich etwas sehr Wichtiges geändert hat. In einer zu der der jungen Bretonin analogen Situation bewegt sich die Heldin des *Dekameron* in einer Realität, die nur ihr gehört, da sie ja nichts anderes ist, als das Ergebnis einer erbarmungslosen Fiktion.

Auch in der neuen Version bleibt aber jene hieratische Feierlichkeit bestehen, von der Salvatore Battaglia in bezug auf *Fresne* sagte, daß wir die Atmosphäre einer hagiographischen Legende vor uns hätten[26].

Vittore Branca hat nicht zufällig ein analoges Urteil in Bezug auf die Novelle Griseldas wiederholt[27].

Tatsächlich ist der Augenblick größter Ergriffenheit in beiden Werken ähnlich: Griselda wie auch Fresne gehen so weit, daß sie sogar persönlich die «neue Braut» bedienen:

«... E entratasene co' suoi panicelli
romagnuoli e grossi in quella casa...
cominciò a spazzar le camere e ordinarle
e a far porre capoletti e pancali
per le sale...» (X 10 52).

«Entur la dame bonement
Serveit mut afeitieement...
La noit, al lit apareiller
U l'espuse deveit cuchier,
La damisele i est alee»
(V. 379-80; 389-91).

[26] Maria di Francia, *I Lais*, ..., p. LIX.
[27] Entsprechend N 19.

Eine letzte Betrachtung betrifft das Schicksal der beiden «unwichtigeren» Figuren, die aber bedeutungsvoll für die Entwicklung der Intrige sind: die Schwester der Fresne, la Codre (der Hasel), und die junge Tochter Griseldas.

Mit einem Parallelismus, der nicht zufällig sein kann, wird ihnen die Aufgabe anvertraut, die Krisis bis zum Augenblick der Lösung zu verschärfen.

Reines «erzählendes Mittel», sind die zwei schönen und stummen Mädchen einem identischen Schicksal ausgeliefert, nämlich einer neuen Heirat, als Entschädigung für die erlittene Enttäuschung:

«E egli appresso, maritata altamente la sua figliuola...» (X 10 67).	«La Coudre, lur fille, enmenerent. Mut richement en lur cuntree Fu puis la meschine donee» (V. 511-13).

Den Vergleich zwischen den zwei Erzählungen beschliessend, kann ich sagen, daß die Analogien, welche die zwei Werke miteinander verbinden, nicht ausschließlich in der verwickelten Handlung liegen (wie es bis heute gesagt wurde): Es handelt sich um ein viel umfassenderes Verhältnis.

Wenn Boccaccio seinen Lesern bekannte Werke wie: das «Herzmärchen»[28], die *Hosen des Pfarrers*[29], die *Wiege*[30] oder eben *Fresne* wieder vorlegt, gibt er sich Mühe, sie der neuen Aufgabe anzupassen, um das vollkommen neue Publikum zu vergnügen oder zu belehren.

Die außerordentliche Nachgiebigkeit des Mädchens des Waldes lebt so im Beispiel Griseldas wieder auf. Im *Lai* der Marie de France wird das Verhalten der männlichen Hauptfigur nicht beurteilt. Eine solche neutrale Haltung ist im *Dekameron* nicht mehr möglich, ist das Werk doch «in soccorso e rifugio di quelle che amano» geschrieben.

Griselda hat sich tatsächlich im spezifischen Bereich der Liebe als überlegen erwiesen. Und Gualtieri ist in dem Moment, da er beginnt, das Schicksal der Frau zu bestimmen, blind geworden.

Mit dem französischen Semiotiker Claude Bremond könnte man in der Erzählung funktionell unterscheiden zwischen «agent» und «patient» (oder zwischen demjenigen, der die Handlung entscheidet und demjenigen, der sich damit abfindet, die Folgen zu ertragen)[31]. Dabei ergäbe sich, daß es Gualtieri nichts genützt hat, der «agent volontaire» der Erzählung zu sein.

Er hat sich wirklich viele Gewalttätigkeiten und Betrügereien ausgedacht, aber die «Geduld» Griseldas war dermaßen konsequent, daß sie die «traditionellen» Rollen

[28] Entsprechend N 6.

[29] Cf. G. Raynaud, «Une nouvelle version du fabliau de la Nonnette», *R* 24 (1905), 279-83.

[30] Cf. H. J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle...*, p. 28s.; L. Rossi, «Jean Bodel et l'origine du fabliau...», p. 54-63.

[31] Cf. C. Bremond, *Logique du récit*, Paris 1973.

der Novelle umgeworfen hat (und so auch die Schwäche vieler kritischer Schemata bewies).

Gerade während des feierlichsten und begeisterndsten Moments der Verherrlichung des neuen Glücks Griseldas wechselt Boccaccio abermals den Ton, probiert zum letzten Mal das geliebte Spiel der Stilartenverschmelzung aus und schließt die hervorragendste Erzählung der gesamten Sammlung mit einer obszönen Bemerkung:

«... Chi avrebbe, altri che Griselda potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai piú non udite pruove da Gualtier fatte? 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 piliccione che riuscito ne fosse una bella roba» (X 10 68f.).

Ein anderer hätte auch ein schönes Kleid (una bella roba) machen können, so schließt Boccaccio.

Dies könnte nun mehr sein als ein metaphorischer Ulk.

Denn *roba* ist etwas Textiles, oder (wenn man die alte poetische Metapher so versteht, wie sie von gewissen Autoren des romanischen Mittelalters verstanden wurde[32]) ein Text. Ein anderer, das heißt ein anderer Autor, hätte aus dieser Geschichte einen andern Text machen können. Der Schluß des *Dekameron* ist demnach offen: Erzählt könnte auch anders werden, gibt Boccaccio zu verstehen.

4. An sich bedeutungsvoll ist, daß die ins Latein übertragene Novelle der Griselda die einzige vollendete Anwendung einer Übersetzung darstellt, die im Werke Petrarcas auffindbar ist.

Noch einmal bestätigt sich die Intuition Gianfranco Continis: «... L'episodio di Petrarca che volge in latino la novella boccaccesca della Griselda non ha bisogno di commento. Il volgare è solo sede di esperienze assolute, la sua pluralità e curiosità Petrarca le sposta verso il latino»[33].

Die Option des Lateins im Übersetzungsversuch besitzt jedoch weitaus mehr komplexe Begründungen als die einer einfachen poetischen Kuriosität, sowohl wegen der Qualität der Version als auch wegen des Objekts, an dem der Versuch erprobt wird. Ferner ist die letzte Novelle der Sammlung für das *Dekameron* (wie auch der Dichter selbst zugibt) die repräsentativste.

Um einen Versuch zu unternehmen, Petrarcas Stellungnahme zum *Dekameron* zu verstehen, ist es nicht ausreichend, sich bei den Ausdrucksweisen aufzuhalten, welche die «Gabe» an seinen Freund in der letzten der *Seniles* begleiten[34].

[32] Cf. zum Beispiel *Le Mariage Rutebeuf*, V. 47: «Quant je ne porrai robe avoir» (Zitat nach der Ausgabe von E. Faral und J. Bastin, I, Paris ²1969, p. 545-51).

[33] Cf. G. Contini, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», in: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turin ²1979, p. 173.

[34] *Francisci Petrarce, poete laureati, De insigni obedientia et fide uxoris, ad Iohannem Boccacci de Certaldo: Senilium Rerum* liber XVII, ep. 3 (cf. F. Petrarca, *Opere Latine*, hg. von A. Bufano, Turin 1975, p. 1312-1339).

Um den bekannten Brief an Boccaccio, welcher der Göttlichen Komödie gewidmet war[35], näher zu untersuchen, ist eine Rückschau unerläßlich.

Abgesehen davon, daß er Abstand von Alighieri nimmt, indem er sogar den Namen entfernt (fast als wolle er durch ihn auch den Antagonisten beseitigen[36]), verwickelt Petrarca auch seinen eigenen Gesprächspartner Boccaccio in die Ablehnung der stilistischen und sprachlichen Optionen Dantes.

Boccaccio hat ihn natürlich ungewollt provoziert, indem er ihm eine Kopie der *Komödie* mit der Behauptung zuschickte, daß es «das größte Werk sei, das je geschrieben worden ist».

Die Reaktion Petrarcas ist äußerst hart.

Man bedenke nur, daß wir uns im Jahre 1359 befinden und das *Dekameron* bereits vollendet und sehr bekannt ist.

Man kann sogar behaupten, daß es, wie die *Göttliche Komödie,* hauptsächlich bei denjenigen großen Erfolg hat, die Petrarca als «Ungelehrte», als «das Volk der Tavernen und Plätze» bezeichnet.

Contini hat schon darauf hingewiesen, daß Petrarca die *objektive* Minderwertigkeit der *Komödie* mit Ausdrücken hervorhebt wie «stilus *in suo genere* optimus»; oder «*popularis* quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie *nobilis* poëtae»[37].

Um uns die absolut negative Bedeutung des *popularis* zu erklären, geht Petrarca weit über die Verleumdung des Antagonisten hinaus und sein Ton wird sogar verächtlich:

«... Aut cui tandem invideat qui Virgilio non invidet, nisi forte sibi fullonum et cauponum et lanistarum[38] ceterorum ve, qui quos volunt laudare vituperant, plausum et raucum murmur invideam, quibus cum ipso Virgilio cumque Homero carere me gratulor? Novi enim quanti sit apud doctos indoctorum laus...»[39]

In wenigstens einem Punkt müßte man mit Petrarca übereinstimmen: Seine Ablehnung von Dantes (wie auch Boccaccios) «volkstümlichen» Optionen hat nichts mit dem Neid zu tun, den der Erfolg der *Göttlichen Komödie* und des *Dekameron* in ihm erregten.

Es handelt sich hier um eine theoretische Ablehnung. Und der Gegensatz betrifft nicht nur die Wahl der Vulgärsprache; er schließt auch die Vermischung der Stilarten ein, die, wie wir gesehen haben, das wichtigste Merkmal ist, das *Komödie* und *Dekameron* verbindet.

Auch wenn es den Anschein hat, als ob er das Gegenteil bestätigen würde («... morumque varietate stili varietas excusatur...»)[40], streitet Petrarca Boccaccio die Legiti-

[35] *Familiarium Rerum,* liber XXI, ep. 15 (zitiert nach der Ausgabe von V. Rossi und U. Bosco, IV, Florenz 1942, p. 94–100).

[36] Cf. U. Foscolo, «Parallelo fra Dante e Petrarca», in: *Opere* X, Florenz 1953, p. 280.

[37] Cf. G. Contini, «Preliminari sulla lingua del Petrarca...», p. 174.

[38] «der Wollarbeiter» [in Wirklichkeit aber *lanista,* was *Kämpfer* bedeutete, nicht *Wollarbeiter,* cf. F. Petrarca, *Prose,* hg. von G. Martellotti, I, Mailand - Neapel 1955, p. 1010].

[39] XXI, 15 22 (Entsprechend N 35).

[40] G. Martellotti, «Momenti narrativi in Francesco Petrarca», *Studi Petrarcheschi* 4 (1951), 7ss.

mität ab, in ein komisches Werk («volkstümlich» und deshalb für das «minderwertige» Publikum bestimmt) tragische Stücke in einem Stil einzufügen, der sich als «hochwertig» betrachtet.

Was Dante hingegen betrifft, genügt es ihm, die Erinnerung zu beseitigen, indem er sich weigert, den Namen auszusprechen, und sogar behauptet, die Werke nie gelesen zu haben.

Was wiederum den Freund Boccaccio anbelangt, kann der Versuch der «Neutralisation» nicht weniger komplex sein. In demselben Augenblick, da er sich durch die Übertragung ins Latein die Novelle Boccaccios aneignet, verändert Petrarca stilistische Eigenschaften, vor allem volkstümlicher Art, die das Original kennzeichneten.

So kann Petrarcas *Griselda* mehr denn als Übersetzung als *rifacimento* angesehen werden, wobei das hauptsächliche Ziel darin besteht, die in der Originalerzählung enthaltene «zerstörende» Kraft der Parodie zu «beseitigen». In welchem Maß dieses Unternehmen gelungen ist, zeigt der Erfolg, den die *Griselda* auf lateinisch in ganz Europa kannte.

Sogar die französischen und katalanischen Übersetzer des *Dekameron,* die am toskanischen Original arbeiteten, zogen es vor, als sie bei der letzten Novelle angekommen waren, aus dem Latein Petrarcas, anstatt aus dem Werke Boccaccios zu übersetzen[41].

Wir können also beobachten, daß gerade mit Petrarca jene Ablehnung der komplexen Strukturen des *Dekameron* beginnt, welche die Dichterkunst der europäischen Erzähler des späten XIV. und XV. Jahrhunderts charakterisiert (von Franco Sacchetti bis zu Giovanni Sercambi, und dem Autor der *Cent Nouvelles nouvelles*[42]).

Petrarca, der kein Erzähler ist[43] und sich eine vielfältige und ausgearbeitete Erzählung vornahm wie jene des *Dekameron,* reagierte mit Unbehagen auf die Vielfältigkeit der stilistischen Register der *Griselda.*

Er streicht also jegliche ironische Erwägung (wie jene anfängliche des Gualtieri über die Unsicherheit der «Vaterschaft»):

«Illam vobis quam offertis querende curam coniugis remitto, eamque humeris meis ipse subeo. Quid unius enim claritas confert alteri? Sepe filii dissimillimi sunt parentum. Quicquid in homine boni est, non alio quam a Deo est»...[44]

Er unterdrückt radikal alle Aussprüche Dioneos und geht sogar so weit, daß er aus Entrüstung die Szene der Blöße Griseldas verändert:

[41] Man vergleiche vor allem: E. GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, *L'histoire de Griseldis en France au XIVe et au XVe siècle,* Paris 1933; C. B. BOURLAND, «Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan Literature», *RHisp.* 13 (1905), 1ss.; M. CASELLA, «La versione catalana del *Decameron*», *ARom.* 9 (1925), 383ss.; G. TAVANI, «La *Griseldis* de Petrarca i la *Griselda* de Bernart Metge», *Els Marges* 16 (1979), 99-104.

[42] Cf. L. ROSSI, «Sercambi e Boccaccio», *Studi sul Boccaccio* 6 (1971), 145-177; G. SERCAMBI, *Il Novelliere,* I, hg. von L. ROSSI, Rom 1974, p. XLV-LVIII; L. ROSSI, «Per il testo delle *Cent Nouvelles nouvelles:* la centesima novella e i racconti dell'acteur», *Medioevo Romanzo* 8 (1981-83), 401-418.

[43] Cf. G. MARTELLOTTI, «Momenti narrativi in Francesco Petrarca...», p. 7ss.

[44] *Opere Latine...,* p. 1314.

«... sic in publicum eductam populo ostendens, "Hec", ait "uxor mea, hec domina vestra est; hanc colite, hanc amate, et si me carum habetis, hanc carissimam habetote". Hinc ne quid reliquiarum fortune veteris novam inferret in domum, nudari eam iussit, et a calce ad verticem novis vestibus indui, *quod a matronis circumstantibus* ac certatim sinu illam gremioque foventibus *verecunde ac celeriter adimpletum est*»[45].

Im wesentlichen versucht er ein *exemplum fictum* (so klug aufgebaut, daß es symbolisch das gesamte Werk abschließt) in eine einfach der Wahrheit ähnelnde Geschichte umzuwandeln.

Daher also die langen einleitenden Beschreibungen der Landschaft, die unerhörte Redekunst des Untertanen, der seinen Herrn flehentlich darum bittet, dem Familiennamen einen legitimen Erben zu geben[46].

Von Anfang an wird die *matta bestialità* der Figur des Boccaccio durch die von Petrarca vorgezogene *humanitas* ersetzt.

Der Vasall ist untertänig, aber erweist sich als geschickter Redner; der Gebieter zeigt sich sogar demütig, als er erklärt, sich Gottes Inspiration anzuvertrauen[47]. An die Stelle der entheiligenden Ironie des Originals tritt die einfache «gute Bereitwilligkeit» des Marquis.

Das Resultat dieser Handlung läuft jedoch in eigenartiger Weise darauf hinaus, daß die Qualen, die der Marquis seiner Frau zufügt, ihrer leichten, aber intensiven erotischen Kraft entzogen, unglaubhaft erscheinen; hingegen gewinnt die verherrlichte Geduld der Hauptfigur an unproportionierter Bedeutung.

Natürlich erübrigt es sich, der mittelalterlichen Mentalität den Prozeß zu machen.

Wie jeder weiß, wurde die Novelle dank Petrarcas Übersetzung in allen Teilen Europas mit Begeisterung gelesen und geliebt.

Das Publikum zog den beunruhigenden parodistischen Spielen des Originalwerks das lineare *exemplum* der von Petrarca gebotenen ehelichen Gefügigkeit vor.

Tatsache ist, daß in der lateinischen Neubearbeitung eine kritische Verschleierung des feudalen Despotismus höchstens durchschimmert. Im *Dekameron* hingegen betrifft die Kritik der *matta bestialità* auch das männliche Verhalten in der Beziehung zu den liebenden Frauen. Das Publikum war nicht bereit, diese gefährliche «Revolution» zu akzeptieren – aber hat sich wirklich etwas auf diesem Gebiet geändert?

Zürich *Luciano Rossi*

[45] *Opere Latine...*, p. 1320.

[46] «'Tua' inquit 'humanitas, optime marchio, hanc nobis prestat audaciam, ut et tecum singuli quotiens rex exposcit devota fidutia colloquiamur...'» (*Opere Latine*, p. 1314).

[47] «'... itaque quando vobis ita placitum est, uxorem ducam: id vobis bona fide polliceor, vestrumque desiderium nec frustrabor equidem nec morabor'» (*Opere Latine*, p. 1316).