

Griselda und der Falke

Intratextueller Dialog im *Decameron*

ERNSTPETER RUHE (WÜRZBURG)

Die Provokation konnte nicht größer sein: Boccaccio widmet sein Werk den von ihm verehrten Frauen,¹ die er in ihrer Abhängigkeit von den Männern, die häusliche Isolation und müßiges Stillsitzen erzwingen, mit seinen Geschichten trösten will. Diese Geschichten erzählen oft genug von dem Einfallsreichtum der Frauen, und doch setzt er ausgerechnet an den Schluß – also an die Stelle des Werks, von der ihm Petrarca brieflich in Erinnerung rufen wird, wie wichtig sie nach den Regeln der Rhetorik ist² – eine Novelle, in der in extremer Weise die Rolle der alles erduldenen Ehefrau ausgemalt wird.

Wenn wir diese Novelle schwer akzeptabel finden, die dem Goetheschen Gattungsspezifikum, eine „unerhörte Begebenheit“ zu erzählen, in einer Weise gerecht wird, die selbst im Rahmen des *Decameron* ungewöhnlich unerhört ist, so reagieren wir damit nicht unangemessen modern. Schon als Diono die Geschichte bei Boccaccio zuende erzählt hat, sind die Reaktionen der sieben Zuhörerinnen kontrovers. Es herrscht Uneinigkeit über den Sinn des Gehörten; die einen tadeln daran, was die anderen loben. So wie diese ersten Rezipienten, so hatten auch alle späteren ihre Not mit diesem Text, der von den Novellen des *Decameron* die nachhaltigste Wirkung in der Weltliteratur

¹Cf. die Anreden in der Einführung des ersten Tages: „graziosissime donne“ (p. 9), und in der *Conclusion*: „Nobilissime giovani“ (p. 717). Der Text wird stets nach der folgenden Ausgabe zitiert: V. Branca (ed.): *Giovanni Boccaccio, Decameron. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano*. Firenze 1976.

²Cf. Petrarcas Vorwort-Brief *Librum tuum (Epistolae seniles XVII 3)*, mit dem er Boccaccio seine lateinische Bearbeitung der Griselda-Novelle übersandte: „[...] tam dulcis ystoria [...] tibi usque adeo placuisse perpenderem ut [...] censueris non indignam [...] fine operis, ubi rethorum disciplina validiora quelibet collocari iubet.“ (zit. nach dem Abdruck in J. B. Severs, *The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes Tale*, New Haven/ New York 1942, p. 291).

ausüben sollte. Die Rezeptionsgeschichte, die vom 14. bis ins 20. Jahrhundert reicht und fast alle literarischen Gattungen einschließt (Oper, Theaterstück, Ballade, Lied, etc.), liest sich wie eine lange Kette von Versuchen, mit Boccaccios Novelle fertig zu werden.

Als erster griff zwanzig Jahre später Petrarca zur Feder und sandte seinem Freund Boccaccio eine lateinische Fassung unter dem Titel *De insigni obedientia ac fide uxoria mythologia* (1373),³ die in der Rezeption oft genug den ursprünglichen Text verdrängen sollte.⁴ Wenn er die 100. Novelle mehr als alle anderen aus der Sammlung seines Freundes schätzt – sie sei „multis precedencium longe dissimilem“ (p. 291) –, so vor allem deshalb, weil er in ihr ein großes religiöses Thema behandelt sieht, das ihn in seinem Alter besonders bewegt (Petrarca war fast 69 Jahre alt und starb ein Jahr später): den Gehorsam gegenüber Gott, die absolute Unterwerfung unter seinen Willen. Petrarca deutet die Geschichte der Griseldis (so seine latinisierte Form des Namens) allegorisch, macht aus dem Markgrafen, den er entsprechend positiver darstellt, den Stellvertreter Gottes, der in der Figur der hart geprüften Heldin den Menschen und seine Leidensbereitschaft auf die Probe stellt. Der Schlußkommentar legt diese fromme Interpretation offen; die Geschichte sei umgearbeitet worden,

ut legentes ad imitandam saltem femine constanciam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant, qui licet (ut Jacobus ait Apostolus) intentator sit malorum, et ipse neminem temptet. Probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum nostrum sciat, quem scivit ante quam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indicijs innotescat. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure paciatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est.⁵

³Übersandt am 8. Juni 1373; zu dem Vorwort-Brief cf. Anm. 2.

⁴In französischen und katalanischen Übersetzungen des *Decameron* wurde die Griselda-Novelle immer wieder durch die Bearbeitung von Petrarca ersetzt, cf. hierzu L. Rossi, „Das Dekameron und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda“, in: *Vox Romanica* 44 (1985), pp. 16-32, hier p. 31.

⁵Zit. nach Ed. Severs 1942 (Titel Anm. 2), p. 288.

Auf diesem Aspekt der Deutung Petrarcas insistiert die Forschung gern.⁶ Sie verschweigt damit aber, daß dieser Sinngebung im gleichen Satz eine andere vorangeht, die auf Konkreteres zielt, nämlich die Ehefrauen:

Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris pacientiam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam huius uxoris pacientiam [...] excitarem [...].⁷

Wie schon im Titel *De obedientia ac fide uxoria mythologia*, so wird auch am Schluß den Ehefrauen die Geduld der Griseldis zur Nachahmung („ad imitandam“) anempfohlen. Und wenn Petrarca auch gleich anfügt, „que michi vix imitabilis videtur“, so schränkt dies die Vorbildfunktion der Figur keineswegs ein. Im Gegenteil: Mit seinen beiden Zielsetzungen, der Empfehlung eines Verhaltensmodells für Frauen und der religiösen Überhöhung für jedermann, legte Petrarca den Grund für eine überaus erfolgreiche Rezeption, die beides kombinierte. Griseldis, dieser „Probierstein unglaublicher Gedult“ (Titel eines Theaterstücks, Frankfurt 1741), wurde zum Muster der christlichen Ehefrau, zur Märtyrerin, die den Vergleich mit den großen männlichen Duldern der Bibel, Hiob und Tobias, nicht mehr scheuen mußte.

Gegenstimmen erhoben sich nur selten. In Frankreich übersetzte Philippe de Mézière Petrarcas Text vorlagengetreu und legte die Geschichte als exemplum in sein *Livre de la vertu du sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées* (um 1385) ein, genau an der gleichen Schlußstelle übrigens, wie dies schon Boccaccio tat, und leitete sie mit der empfehlenden Bemerkung ein:

Pour un miroir des dames mariees le dit Solitaire en la fin de son livre leur presente ceste piteuse, vertueuse et merueilleuse histoire, en priant a Dieu qu'elle leur vaille si en prendront le grain et en laisseront la paille.⁸

Wenige Jahre später (um 1394) nahm ein bedeutender Bürger von Paris diese Übertragung in sein Hausbuch auf (*Le menagier de Paris*), das er für seine

⁶Cf. hierzu auch P. von Moos, *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die historiae im „Policraticus“* Johanns von Salisbury, Hildesheim/Zürich/New York 1988, bes. p. 228, Anm. 519.

⁷Ed. Severs 1942 (Titel Anm. 2), p. 288.

⁸Zit. nach E. Golenistcheff-Koutonzoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*, Paris 1933, p. 156.

noch sehr junge Frau verfaßte, um ihr in allen Lebenslagen zu raten und zu helfen.⁹ Am Ende fügte er einen persönlichen Kommentar an, der die allgemeine Aufforderung Philippe de Mézières konkreter faßte, die Frauen mögen sich selbst das Richtige herauslesen, die Spreu vom Weizen trennen. Er versichert, daß er eine solche Prüfung wie die an Griseldis vollzogene nicht im Sinne habe, ja sich für diese von „trop grant cruaulté“ geprägte Geschichte entschuldige, die sich nach seiner Meinung nie zugetragen habe („et croy que ce ne fust onques vray“). Da sie aber nun einmal so erzählt werde, möchte er, daß seine Frau sie kenne, damit sie korrekt informiert sei für den Fall, daß das Gespräch mit anderen Frauen auf dieses Thema komme.¹⁰

Nicht weniger distanziert verhält sich Chaucer, der die Griselda-Geschichte in seine *Canterbury Tales* ebenfalls nach der Vorlage des „Fraunceys Petrak, the lauriat poete“ (The Clerk's Tale, v. IV, 31) einlegte. Er gab das „vix imitabilis“ menschenfreundlicher mit „es wäre nicht zu ertragen“ wieder („For it were inportable“),¹¹ und empfahl in seinem abschließenden Geleit, das er auf die allegorische Deutung Petrarcas folgen läßt, den Frauen, sich aufsässig zu verhalten.

Nur wenige Bearbeiter wagten, Griselda selbst sich gegen die Rolle der klaglos Leidenden auflehnen zu lassen. Erst in einem deutschen Stück von 1835 wendet sich die Heldin gegen ihren Mann, als sie erfährt, daß sie alles wegen einer Wette ertragen mußte, und verläßt ihn. Gerhart Hauptmann schwächte in seinem wenig lustigen Lustspiel *Griselda* (1909) die Figur des Markgrafen, der vom Übermaß seiner egoistischen Liebe zur Beseitigung des ersten Kindes bewegt wird, gegenüber einem physisch und psychisch starken Bauernmädchen, das seine Interessen durchzusetzen weiß. Sie klagt sich an, sich zu wenig gewehrt zu haben („Weil ich geschwiegen statt geschrien habe! Weil ich nicht um mich geschlagen habe, weil ich nicht um mich gebissen habe.“)¹² und tritt schließlich dem Markgrafen gegenüber als „edles, bewun-

⁹Zum Vergleich der Übersetzung von Philippe de Mézière und des *Ménagier de Paris* cf. Severs 1949 (Titel Anm. 2), pp. 22-25 und G. E. Brereton - J. M. Ferrier, *Le menagier de Paris*, Oxford 1981, pp. 332-335.

¹⁰Ed. Brereton - Ferrier 1981 (Titel Anm. 9), p. 73.

¹¹G. Chaucer, *Die Canterbury-Erzählungen, Mittelenglisch und deutsch*, München 1989, t. 1, p. 561, v. IV, 1144.

¹²G. Hauptmann, *Sämtliche Werke*, Centenar-Ausgabe (ed. H.-E. Hass), Darmstadt 1965, t. 2, p. 632.

derungswürdiges Weib [...] gleich groß im Dulden wie im Handeln“.¹³ Nach der ersten Prüfung brauchen keine weiteren mehr zu folgen; der junge Ehemann ist gezähmt und kann nur beschämt gestehen: „Warum hab’ ich dir alles dies angetan? - Ich weiß es nicht. [...] Ich fasse es nicht! Ich begreife es nicht!“¹⁴

Mit dieser Ratlosigkeit finden wir gegen Ende der Rezeptionsgeschichte das Problem wieder, das alle Leser von Anfang an bewegt hatte, und wir finden es genauso offen vor, wie es schon im 14. Jh. gewesen war; denn auch Hauptmanns Deutungsversuch (Eifersucht aus maßloser, egozentrischer Liebe) löst - wie die zahllosen anderen bis zu ihm - das Rätsel letztlich nicht, sondern erlaubt nur, daß seine Protagonisten sich beruhigen und zum gemeinsamen Leben zurückfinden können.¹⁵

Was die vielen Nachdichter nicht geschafft haben, ist auch der Forschung nicht vergönnt gewesen. In dem Versuch, die Stellung des Autors zu seiner Geschichte zu ergründen, wurden verschiedene Wege beschritten. Am umfassendsten ging Branca vor, der das *Decameron* als einheitliches Ganzes interpretierte („poema unitario“), das im Sinne der mittelalterlichen *commedia* einen idealen menschlichen Lebensweg nachzeichne; er beginne mit den Novellen des ersten Tages am negativen Pol der Laster – die erste Geschichte führe mit dem skrupellosen Ser Cepparello, der durch Betrug zum Heiligen San Ciappelletto erhoben wird, einen wahren Ausbund an Ruchlosigkeit vor – und gipfele schließlich mit dem zehnten Tag am entgegengesetzten, positi-

¹³Ibid. p. 654.

¹⁴Ibid., p. 652. In gleicher Weise hatte zuvor die Umgebung des Markgrafen reagiert: „Diesen Foltern und Martern für euch beide? Das verstehe, wer will! Wir begreifen dich nicht.“ (p. 639).

¹⁵Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde die Rezeptionsgeschichte durch einen ganz neuen Lektürevorschlag bereichert. Jean-Paul Sartre stellte alle bisherigen Interpretationen auf den Kopf und deutete die unerschütterliche Tugendhaftigkeit als Sadismus. Er erzählte in seiner Autobiographie *Les mots* (Paris 1964), wie er als Kind seine Imagination in der Begegnung mit dem Film, der Musik und vor allem der Literatur entfaltet und wie sehr er sich dabei in die Rolle seiner angelesenen Helden und Heldinnen hineinsteigern konnte. Eine seiner Lieblingslektüren war die Geschichte von Griseldis: „J’avais lu vingt fois, dans la passion, l’histoire de Grisélidis, pourtant je n’aimais pas souffrir et mes premiers désirs furent cruels: le défenseur de tant de princesses ne se gênait pas pour fesser en esprit sa petite voisine de palier. Ce qui me plaisait dans ce récit peu recommandable, c’était le sadisme de la victime et cette inflexible vertu qui finit par jeter à genoux le mari bourreau.“ (p. 111).

ven Pol. Der Lobpreis der Tugend fände seine Apotheose in der Figur der Griselda, die in der Schlußnovelle als neue Maria erscheine.¹⁶

Mit dieser Deutung der letzten Geschichte unterliegt Branca einem doppelten Einfluß. Einerseits finden wir in seiner religiösen Interpretation das Vorbild Petrarcas wieder. Wenn dessen Umdeutung jetzt auf die Gestalt der Maria eingeeignet ist, so hat auch dies wiederum mit Petrarca zu tun. Branca will mit dem Nachweis der stringenten Gesamtstruktur des *Decameron* Boccaccios Werk offensichtlich auf eine Stufe mit dem seiner beiden großen Zeitgenossen Dante und Petrarca stellen können; und so wie Petrarca seinen *Canzoniere* mit einem Lobgesang auf Maria abgeschlossen hatte, soll dies nun auch Boccaccio getan haben.

Branca's Ansatz ist von anderen Interpreten weitergedacht worden. Marga Cottino-Jones wollte in Griselda eine weibliche Christusfigur sehen; Gualtieri sei dementsprechend Gottvater.¹⁷ Und im gleichsam mittelalterlichen Sinne von Etymologie findet sie schließlich schon im Eigennamen ihre These angelegt: Griseldis = *chrisós* + *eidós*, Griseldis als nach dem Bilde Christi konzipiert. Vor kurzem hat Karin Schöpflin einen anderen Aspekt ausgebaut, den schon die Rezeptionsgeschichte gern akzentuierte:¹⁸ Sie sieht in Griselda „eine Variante des biblischen Hiob“¹⁹ und kommt mit ihrer christlichen Lesung schließlich auch zu Branca's These vom „krönenden Abschluß“ der Novellensammlung durch diese Geschichte.²⁰

¹⁶V. Branca, „La commedia umana dell'Europa nell'autunno del medioevo“, in: ders., *Giovanni Boccaccio. Decameron*, Firenze 1966, t. 1, pp. V-XIII, bes. p. VII-VIII.

¹⁷M. Cottino-Jones, „Fabula vs Figura: Another Interpretation of the Griselda Story“, in: *Italica* 50 (1973), pp. 38-52.

¹⁸K. Schöpflin, „Boccaccios Griselda und Hiob“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 42 (1991), pp. 136-149. In der Einleitung des Aufsatzes bietet die Verfasserin einen kurzen Überblick über verschiedene Ansätze der Forschung zur Griselda-Novelle. Cf. ebenso auch U. Schulz-Buschhaus, „Griseldas ‚magnificenzia‘ - Zur Interpretation von ‚Decameron‘ X 10“, in: D. Messner - W. Pöckl (edd.), *Romanisches Mittelalter. Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Baehr*, Göttingen 1981 (*Göppinger Akademische Beiträge*, t. 115), pp. 285-303, bes. pp. 285-288.

¹⁹Ibid., p. 138. In seinem Aufsatz „Affichierte ‚Exemplarität‘, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios Decameron und die Episteme der Renaissance“ (in: K. W. Hempfer [ed.], *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur - Philosophie - Bildende Kunst*. Stuttgart 1993, pp. 47-93, hier bes. pp. 52-53) schlägt J. Küpper auf der gleichen Basis des Hiob-Musters und unter Einbeziehung des Rahmengeschehens eine andere, orthodoxiekritische Deutung vor, nach der „die ergebene Griselda allegorisierte, was letztlich es heißt, sich auf diese, die hochmittelalterliche Konzeption Gottes und der Welt einzulassen.“ (p. 53).

²⁰Ibid., p. 149.

Eine andere Möglichkeit, die Haltung Boccaccios zu seiner Griselda zu ergründen, bietet sich in der Analyse des Wortlautes der Novelle selbst und ihres unmittelbaren Kontextes. Dieser Weg ist allerdings nicht ohne Gefahren. Denn allzu leicht wurden die Kommentare des Erzählers, der die Geschichte vorträgt, mit der Meinung des Autors gleichgesetzt. Dioneo stimmt schon zu Beginn die ihm Zuhörenden ein und kündigt eine Handlung an, die nicht - wie zum Thema des Tages passend - großmütig sei, sondern das genaue Gegenteil, nämlich „una matta bestialità“, die bedauerlicherweise ihrem Urheber am Ende auch noch zum Guten ausgeschlagen sei. Und am Schluß betont er noch einmal, wie schade es sei, daß der Markgraf statt an die alles erdulden Griseldis nicht an eine andere Frau geraten sei, „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.“ (p. 712) Ein lockerer Scherz, typisch für Dioneo, den man völlig mißversteht, wenn man mit dem Verfasser des *Kindler*-Artikels, der offensichtlich eine sehr spezifische Auffassung von weiblichem Verhalten hat, so paraphrasiert: „Zumindest hätte sie so lange zetern müssen, bis wenigstens ein neues Gewand dabei für sie herausgesprungen wäre.“²¹

Dioneo ist einer von zehn Erzählerinnen und Erzählern. Ihn mit dem Autor gleichzusetzen, hieße ihn willkürlich privilegieren, zumal es unter den Zuhörenden auch einige gibt, die seine negative Sicht offensichtlich nicht teilen. Eine solche Gleichsetzung wäre erst akzeptabel, wenn geklärt ist, ob nicht auch in anderer Weise eine Bewertung der Novelle durch den Autor erarbeitet werden kann.

* * *

Boccaccio meldet sich im *Decameron* durchaus als Autor immer wieder zu Wort: Er schickt ein *Proemio* vorweg, beginnt dann die Rahmengeschichte, in der von der Pest in Florenz und den jungen Leuten berichtet wird, die vor ihr aufs Land fliehen und sich die Zeit mit Geschichtenerzählen vertreiben, und fügt nach dem Ende des Rahmengeschehens mit der *Conclusione* sein wiederum persönliches Nachwort an, um Vorwürfen gegen sein Buch zuvorzukommen; zwischendurch hatte er sich noch einmal zu Beginn von Buch IV eingeschaltet, um Angriffe auf seine Novellen zurückzuweisen.

²¹*Kindlers Literatur Lexikon im dtv*, München 1986, t. 5, p. 4134.

Auffällig ist, daß er gerade am Ende vor der *Conclusione* nicht interveniert, als dies doppelt nötig gewesen wäre, einmal um selbst die Griselda-Geschichte zu kommentieren und zum anderen, um den folgenden Schluß der Rahmenhandlung zu erläutern, die mit der Rückkehr der *brigata* in die Peststadt überraschend schnell ausläuft. Ästhetisch setzt dies zwei starke Schlußakzente, mit denen der Leser entlassen und an seine eigenen Reflexionen verwiesen wird.

Um ihn mit den Rätseln nicht auf Dauer allein zu lassen, hat Boccaccio einen möglichen Schlüssel zur Lösung im Werk versteckt. Er heißt strukturelle Kombination oder intratextueller Dialog. Boccaccio spekulierte auf eine Lesehaltung, wie sie erst in jüngerer Zeit in der Forschung wieder eingenommen worden ist. Der ideale Leser des *Decameron* ist danach der, der nicht nur die je einzelne Novelle liest und bei sich bedenkt, sondern stets das gesamte *Decameron* im Blick hat und die kunstvollen Makro- und Mikrostrukturen erkennt, die Boccaccio seinem Werk eingeschrieben hat. So kann er schließlich die Bezüge entdecken, die einzelne Novellen miteinander unterhalten, und in der Rekonstruktion dieses Dialogs der Texte einen adäquateren Ansatzpunkt für ihr Verständnis finden.

Für die Geschichte von Griselda, der zehnten Novelle des zehnten Tages, ist der Kontrapunkt – so sei hier vorgeschlagen – mit der neunten Novelle des fünften Tages gegeben, der berühmten Falkennovelle.²² Der letzte Text der Sammlung überhaupt und der vorletzte der ersten Hälfte wären somit in Beziehung zu setzen. Diese leichte Abweichung von einer perfekt gleichen Positionierung (jeweils am Ende einer Buchhälfte) ist typisch für die Ästhetik des *Decameron*, für die Boccaccio harmonische Bauformen in der Gesamtanlage (Zehn Tage lange erzählen zehn Personen innerhalb eines doppelten Rahmens) wie auch innerhalb der einzelnen Novelle zugrundelegt,²³ um zu-

²²Auf die Beziehung zwischen beiden Texten weist auch V. Kapp in seinem Aufsatz „Frauentugend und Adelsethos in Boccaccios Griselda-Novelle (Decameron X, 10)“, in: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen* 219, 1982, pp. 89-108, bes. p. 94 hin mit der Bemerkung: „Die Falken-Novelle (V, 9) nimmt sich in manchem wie ein Gegenstück zur Griselda-Novelle aus.“ Ein genauerer Vergleich wird nicht durchgeführt. Cf. ebenso die Bemerkung bei Küpper 1993 (Titel Anm. 19), p. 51, Anm. 23: „Die Sammlung enthält mit der Falken-Novelle (V 9) im übrigen eine Geschichte, die das Thema der ‚Entsagung aus Liebe‘ in einer der semantischen Achse des Gesamttextes entsprechenden, d. h. positiv valorisierten Version präsentiert.“

²³Nach einer Untersuchung von W. Pötters basieren auch die Satzordnungen der einzelnen Novelle auf einem harmonischen (numerologischen) Strukturschema, W. Pötters, *Begriff und Struktur der Novelle. Linguistische Betrachtungen zu Boccaccios „Falken“*, Tübingen 1988.

gleich immer wieder mit kleinen „Verstößen“ die selbst geschaffene Ordnung zu durchbrechen.

Die Falkennovelle bietet mit dem Schicksal des edlen Federigo, der aus Liebe zu seiner Angebeteten Giovanna, die ihn nicht erhört, zunächst sein Vermögen opfert, dann arm auf dem Land lebend schließlich auch noch seinen Falken schlachtet, als die Geliebte ihn überraschend besucht und er sonst nichts zum Essen anzubieten hat, und mit dieser Tat Giovanna so sehr rührt, daß die inzwischen Verwitwete ihn schließlich heiratet, den genau umgekehrten Fall zur Geschichte der Griselda. Beide Male läßt ein Partner den anderen lange leiden, beide Male führt die totale Aufopferung schließlich ans Ziel. Und auch sonst finden sich alle wesentlichen Handlungselemente in beiden Texten wieder. Aber da die Ausgangslage eine jeweils verschiedene ist, erscheint das Gleiche in ganz verschiedener Funktionalisierung. In der Griselda-Geschichte steht die Ehe am Anfang; erst danach beginnt der Markgraf mit seiner harten Prüfung, nach deren Bestehen er die Dulderin seiner Liebe versichert. In der Falkennovelle steht die Liebe am Anfang und die Ehe am Ende, nachdem die bis zum Selbstverzicht gehende Beharrlichkeit Federigos das Herz der Angebeteten gerührt hat. Giovanna muß übrigens genauso wie der Markgraf erst von ihren Verwandten zur Ehe überredet werden. Beide wären eigentlich lieber allein geblieben; und wenn beide einen Habenichts heiraten, so will Giovanna damit nicht ihre soziale Überlegenheit demonstrieren, sondern Schaden wiedergutmachen, der durch sie entstanden ist. Wo Gualtieri seine Prüfungen fingiert und seiner Frau Griselda die ihr abverlangten Opfer, den Tod der Kinder sowie die neue Eheschließung, nur vorspiegelt, bringt Federigo sein Opfer (des Vermögens) freiwillig bzw. greift für ihn und Giovanna das wirkliche Leben mit entsprechenden Ereignissen ein, ist Giovanna zu Beginn tatsächlich verheiratet (der Ehemann stirbt aber bald), rafft der Tod ihren Sohn dahin und ereilt zuvor auch den Falken Federigos, den Giovanna eigentlich als Opfer zur Gesundung des Kindes erbitten wollte.

Die Novellen des zehnten Tages kreisen um das Thema der Großmut („magnificenzia“, p. 638); Dioneo, der sich von Anfang an ausbedungen hatte, immer aus der Reihe tanzen zu dürfen, erzählt vom Gegenteil einer „cosa magnifica“, von der „matta bestialità“ des Markgrafen von Saluzzo (p.

gen 1991; cf. hierzu auch die Rezension von V. Branca, „L'alma poesia di Boccaccio“, in: *Il Messaggero*, 15. 10. 1992, p. 5.

703). Die Novellen des fünften Tages sind Glückfällen gewidmet, die sich für Liebende ergeben haben. Die Falkennovelle erzählt zwar letztlich auch einen solchen, der allerdings nur durch eine Reihe von Unglücksfällen möglich wird, aber im Zentrum steht genau der Begriff des zehnten Tages, die „magnificenzia“ (p. 390) oder „la grandezza dell’animo“ (p. 389). Die enge Beziehung zwischen beiden Texten konnte nicht deutlicher unterstrichen werden.

Die vergleichende Analyse läßt die Meinung Boccaccios erahnen. Zwei Konzeptionen von Paarbeziehungen sind wie in extremer Versuchsanordnung gegeneinander gesetzt, die höfische Liebe des dienenden Mannes, den die (zunächst noch verheiratete) Frau zwar lange Zeit nicht erhört, aber auch nicht quält und die schließlich zum glücklichen Ende führt, und die Ehekonzeption der Zeit, in der der Mann seine Macht ausübt und mit den von ihm rechtlich Abhängigen, mit seiner Frau und seinen Kindern, nach Belieben verfährt. Im ersten Fall leiden beide Protagonisten auf je verschiedene Weise und müssen Opfer bringen, ehe sie endlich zusammenkommen können; im zweiten Fall ist das Leid einseitig verteilt, muß die Frau alles ertragen und opfern, um die Liebe des Mannes zugesichert zu bekommen, die letztlich nichts weiter ist als die Gewißheit, fürderhin „perpetua quiete“ mit der geprüften Dulderin leben zu können.

Was die kontrastive Analyse der Inhalte bereits hinreichend andeutet, untermauert der unmittelbare Kontext der Novellen. Provozierte die Griselda-Geschichte die Zuhörerinnen zu kontroverser Debatte, so ist das Echo auf die Falkennovelle einhellig positiv. Und wenn alle Gott dafür preisen, „che degnamente avea guiderdonato Federigo“ (p. 391), so erscheint hier - nur positiv gewendet - der gleiche Gedanke, der Dioneo beim Schicksal des Markgrafen beschäftigte: „gran peccato fu che a costui ben n’avenisse“ (p. 702), lautete sein Kommentar schon zu Beginn.

Mit der Rekonstruktion des intratextuellen Dialogs werden die Interpreten ins Recht gesetzt, die in Dioneos Kommentar die Meinung des Autors wiedergegeben sahen.²⁴ Wenn die Deutung der Griselda-Novelle so viele Probleme aufgeworfen hat, so deshalb, weil die Forschung von der Version Petrarca's beeinflusst wurde, die in der Rezeptionsgeschichte des *Decameron* Boccaccios Text oft genug verdrängte und diese Wirkung auch in der wissen-

²⁴Cf. z. B. H.-J. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969, pp. 105-108, der den Erzählerkommentar mit der Meinung des Autors identisch setzt.

schaftlichen Rezeption fortsetzte. Petrarca zeichnete, um das Verhalten der Protagonisten verständlicher zu machen, den Markgrafen menschlicher und ließ damit die Geschichte nur noch irritierender werden. Er brachte Aspekte in die Interpretation, die auf Boccaccios Text angewendet – wie dies oft genug bewußt oder unbewußt geschehen ist – nur in die Irre führen konnten.

Boccaccio – so wird im Vergleich mit der Falkennovelle klar – setzt an den Schluß der beiden Teile seines Werks eine jeweils extreme Versuchsordnung zum Thema Geduld und Liebe bzw. Geduld und Ehe. In der Figur der Griselda beschließt er seine Sammlung mit einer massiven Warnung an die Ehefrauen: Sie sollen Geduld und Gehorsam nicht falsch verstehen, d. h. sich nicht endlos unterwerfen und nicht auf ihre Gabe des die Männer überlistenden „ingegno“ verzichten, von deren Wirkung in anderen Novellen zuvor immer wieder erzählt worden war. Wenn er das Schicksal der Griselda von Dioneo erzählen läßt, so paßt dies zum Charakter dieser Figur, die gern aus der Reihe tanzt und am Ende des Tages einen konträren Akzent zu setzen liebt. Auf die rührende Falkennovelle, die von edlen Gefühlen im Adelsmilieu handelt, reagiert Dioneo mit der deftigen Geschichte von der überraschenden Rache, die Pietro di Vinciolo an seiner ehebrecherischen Frau und ihrem Geliebten vollzieht und die alle drei Beteiligten zufriedenstellt (V 10); und auf die positiven Novellen zum Thema Großherzigkeit läßt er am Schluß des *Decameron* die Erzählung von Griselda folgen, die einen genauso einschneidenden Umbruch bedeutet. Von seiner abschließenden Empfehlung, Griselda hätte sich „von einem andern ihr Pelzlein [...] schütteln lassen sollen“, wird der Bogen übrigens implizit zu der Schlußgeschichte des fünften Buches zurückgeschlagen; denn dort wurde eben dieser Fall erzählt, wie nämlich eine junge Ehefrau, die von ihrem (homosexuellen) Mann zurückgewiesen wurde, sich ihr Recht auf Liebe, das in einer langen Diskussion begründet worden war, von anderen einlösen ließ.

* * *

Daß das Prinzip der intratextuellen Kombination nicht nur erlaubt, die Frage nach dem Sinn der Griselda-Novelle klarer herauszuarbeiten, läßt sich an dem Problem zeigen, vor das die anschließende Schlußpassage der Rahmenerzählung stellt.

Der König des Tages Panfilo²⁵ erinnert die übrigen Mitglieder der *bri-gata* daran, daß sie das pestverseuchte Florenz vor fast vierzehn Tagen verlassen hatten, um sich aus Sorge um ihre Gesundheit Erholung und Erheiterung auf dem Land zu gönnen. Alles sei bisher von „*continua onestà, continua concordia, continua fraternal dimestichezza*“ (p. 713) geprägt gewesen. Damit dies nicht durch zu lange Dauer gefährdet würde und niemand sie wegen ihres Fortbleibens tadeln könne, schlägt er die Rückkehr nach Florenz vor, die dann auch beschlossen und am nächsten Tag durchgeführt wird. Die Gemeinschaft der sieben Damen und drei Herren zerstreut sich schließlich an dem Ort in Florenz, an dem sie zu Beginn des Rahmens zusammengetroffen waren, in der Kirche Santa Maria Novella.

Mehr erfährt der Leser nicht. Da die Pest in Florenz weiterhin wütet, bleibt offen, ob die Zehn endgültig mit dem Leben davongekommen sind oder nicht. Neuschäfer wertet dies als typisch für die Offenheit der Gattung Novelle:

Am Schluß der Rahmenerzählung steht also, wie in der Novelle, keine wirkliche Lösung, sondern ein unaufgelöster Rest, zumal wir auch über das Ende der Pestseuche nichts mehr erfahren. Die Rahmenerzählung endet also nicht mit einem Bild aus der Idylle des Landaufenthaltes, auch nicht mit einem Hinweis auf die Wiederherstellung der Normalität in Florenz, sondern mit einer unbeantworteten Frage und der unbefriedigten Neugier, wie es wohl ausgegangen sein mag.²⁶

Man müßte wohl noch weiter gehen und konstatieren, daß vor allem eines am Ende bei der Beantwortung der Frage nach dem Warum der Rückkehr offen bleibt: In der Rede des Panfilo werden nirgends die Gefahren der Pest angesprochen, vor denen sie ursprünglich aufs Land geflohen waren und die ja nicht gebannt sind. Wenn sie also trotzdem die Heimkehr antreten, muß es einen anderen Beweggrund geben, der das Pest-Thema nebensächlich macht.

²⁵Neuschäfer 1969 (Titel Anm. 24), p. 126 sqq. weist diese Funktion irrtümlich Dioneo zu („[...] bis am Ende des zehnten Erzähltages der letzte König, Dioneo, die Rückkehr nach Florenz vorschlägt [...]“); seine Überlegungen, was aus der Tatsache zu schließen sei, daß gerade der freizügigste Geschichtenerzähler das auf der Moral insistierende Schlußwort spreche (p. 127), entfallen damit.

²⁶Neuschäfer 1969 (Titel Anm. 24), p. 128.

Dieses Motiv läßt sich erkennen, wenn man nicht die Offenheit des Rahmens als die typische Sinn-Offenheit der Novelle interpretiert und sie damit schon für erklärt hält, sondern davon ausgeht, daß der Schluß offen ist, weil wir es hier mit einem anderen Typ von Novelle zu tun haben, nämlich einer vom Autor selbst erzählten.

Boccaccio läßt seine jungen Leute nicht nur einhundertmal erzählen, sondern tut dies auch selbst. Im Prolog zu Buch IV hatte er zur Abwehr von Angriffen auf sein Buch eine „novella“ erzählt (262) und vorab betont, daß dies keine „novella intera“ sein werde, sondern nur „parte d'una“, ein Teil von einer Geschichte, damit sie sich durch diesen Mangel deutlich von den Novellen, die die *brigata* erzählt, unterscheide.²⁷

Das Gleiche - so die hier vertretene These - wiederholt er mit der Rahmengeschichte des *Decameron*, die die hundertundzweite ‚Novelle‘ darstellt und ebenfalls unvollständig ist. Was sich formal so deutlich ähnelt, hat auch inhaltlich sehr viel miteinander zu tun. Denn Boccaccio wollte zwar - so behauptete er - mit seiner eigenen, bewußt unfertigen Novelle zu Beginn von Buch IV den hundert Novellen der *brigata* keine Konkurrenz machen, in Wirklichkeit ließ er sie aber dennoch nicht ganz offen und unvollständig. Wenn der Leser sie nämlich mit der anderen unfertigen - der Rahmengeschichte - kombiniert, wird er feststellen, daß das, was jeder von beiden fehlt, durch die jeweils andere ergänzt wird, und sich so zwei vollständige Novellen ergeben. Vor allem aber wird ihm durch diese intratextuelle Beziehung der gesuchte, 'offene' Sinn des Schlußgeschehens zugänglich.

Auf den Vorwurf, Boccaccio gefielen die Damen allzu sehr, reagiert der Autor im Vorwort zu Buch IV mit folgender Geschichte: Der Florentiner Bürger Filippo Balducci lebt in liebevoller Ehegemeinschaft. Als seine Frau stirbt und er mit dem gerade zwei Jahre alten Sohn allein zurückbleibt, ist er so tief getroffen, daß er seinen Besitz verschenkt und sich mit seinem Sohn

²⁷Neuschäfer 1969 (Titel Anm. 21), pp. 57-58 versteht die Aussagen Boccaccios zur Unvollständigkeit der Novelle („non una novella intera [...] ma parte d'una“) nicht wörtlich, wie dies oben geschieht, sondern im übertragenen Sinne. Für ihn ist „die Erzählung des Autors, im Gegensatz zu den Geschichten der Erzähler, keine richtige novella“, sondern nur ein typisches exemplum, d. h. „eine verkürzte Novelle, gleichsam nur [...] ihre Skizze“. - In seiner jüngst vorgelegten Deutung will E. Sanguineti („La novelletta delle papere nel 'Decameron'“, in: *Belfagor* 1982, pp. 137-146) den unfertigen Zustand der Novelle mit ihrer Vorlage (Odo von Shirton, *Narrationes*) und vor allem mit ihrem „carattere intimamente autobiografico“ erklären (p. 144).

aus der Welt in eine abgelegene Klausur zurückzieht, um ihr beider Leben fortan nur noch dem Dienst an Gott zu widmen. Alles Weltliche wird von dem in der Abgeschiedenheit heranwachsenden Sohn sorgfältig ferngehalten. Als dieser achtzehn Jahre alt geworden ist, bittet er seinen Vater, ihn nach Florenz mitzunehmen, wo dieser gelegentlich fromme Personen besucht. Da er seinen Sohn nach der langen Entfernung vom menschlichen Leben für hinreichend gefeit gegen die Versuchungen der Welt hält, nimmt er ihn mit. Von allem, was der junge Mann in der Stadt zu sehen bekommt, interessiert ihn nichts so sehr und so spontan wie eine Schar schöner, feierlich herausgeputzter Mädchen, die von einer Hochzeit zurückkehren. Auf die insistierenden Fragen, was das für Dinge seien und wie sie heißen, antwortet der Vater, das seien Gänschen und gar üble Dinge. Der Sohn, der nie zuvor ein weibliches Wesen gesehen hatte, ist überrascht, daß etwas Böses schöner aussieht als die gemalten Engel auf des Vaters frommen Bildchen, und bittet, der Vater möge ihm doch ein solches Gänschen kaufen, er wolle es schon auffüttern. Der Vater lehnt ab, „e sentì incontanente“ - so der letzte Satz – „più aver di forza la natura che il suo ingegno; e pentessi d'averlo menato a Firenze.“ (p. 264)

Wie einst Percevals Mutter, die nach dem Tod des Mannes ihren Sohn in völliger Abgeschiedenheit aufzog, um ihn vom Ritterdasein fernzuhalten, das dem Vater den Tod gebracht hatte, so wollte auch Filippo Balducci seinen Sohn vor den Verlockungen der Welt bewahren, auf daß sein Seelenheil ungefährdet bliebe. Und wie Percevals Mutter, die gegen den ersten Ritter in schimmernder Rüstung verliert, den der Sohn zu sehen bekommt, muß er lernen, daß die Natur stärker ist als alles Kalkül des Verstandes: Beim ersten Anblick eines weiblichen Wesens regen sich die Triebe. Die Isolation ist damit sinnlos geworden; dem Vater dürfte nichts anderes übrig geblieben sein als das zu tun, was die *brigata* am Ende vollzieht: in die Welt der Normalität zurückzukehren.

Die zehn Erzähler taten das Gleiche wie Filippo, nur aus dem entgegengesetzten Grund: Sie wollten ihren Körper gesund bewahren und zogen sich von der Peststadt in die Isolation zurück. Hier lernen sie, daß es eine andere Gefährdung gibt, die letztlich auch wieder ihre Gesundheit bedroht: die der Triebe. Alle sind verliebt, und von Tag zu Tag steigern sich in der heiteren Welt des Landlebens die sinnlichen Konnotationen. Wenn Panfilo in seiner Schlußrede zweimal auf dem Begriff der „onestà“ insistiert, die man bislang habe bewahren können, die aber bei einem zu langem Aufenthalt gefährdet

sein könnte, so spart er hierbei die Reflexion aus, mit der der Vater des an den Gänschen so interessierten Sohnes seine Lehre formuliert hatte: „Die Natur vermag mehr als menschlicher Verstand.“ Der planvoll geordnete Verlauf des Landlebens, den die Zehn sich schaffen und der gegen die im Chaos zusammengebrochene Stadtwelt einen eigenen Kosmos setzt, vermag die physische Gesundheit zu gewährleisten; die Isolation steigert aber zugleich die moralische Gefährdung.

Die beiden unfertigen Autor-Novellen entwerfen ebenso extreme Situationen, wie dies die Falken- und Griselda-Novelle taten. Sie lenken die *brigata* zur Einsicht in die condition humaine, die weniger „mit den einschlägigen Renaissancebegriffen [...] *miseria* und *dignitas hominis*“ zu bezeichnen ist, wie dies Neuschäfer vorschlug,²⁸ als vielmehr mit den Begriffen, die der Text selbst anbietet: *natura* und *ingegno*. Menschliche Triebnatur und Verstandeskkräfte bilden den Antagonismus, dem der Mensch sich zu stellen hat. Der Versuch, diesem Gesetz entgehen zu wollen, indem man in einseitiger Reaktion Weltverzicht zur ausschließlichen Pflege entweder der Seele oder des Körpers betreibt, führt über kurz oder lang zum Scheitern.

Die Rückkehr der *brigata* ins weiterhin pestverseuchte Florenz zeigt, daß ihnen die Erkenntnis, die Filippo Balducci aus seinem Scheitern gewonnen hatte, auch ihrerseits zuteil geworden war. Mit dem Wiedereintauchen in die Stadt und ihre Probleme stellen sie sich, reifer geworden, der Komplexität der *conditio humana*. Auf sie trifft damit auch nicht mehr der Vorwurf zu, den die eindrucksvolle Schilderung der Pest zu Beginn des Rahmens gleich zweimal allgemein erhoben hatte: „crudel“, grausam-egoistisch zu sein, weil man sich durch die Flucht dem Mitgefühl mit den hilflosen Pestkranken entzieht.²⁹ Sie können jetzt auch diese andere *conditio humana* akzeptieren, die ebenfalls schon die Pestbeschreibung formulierte, daß nämlich der Tod, auch der durch die Pest, den Menschen überall erreicht („dove fossero“, „in ogni luogo“, p. 12).

Damit ist – dies sei hier nur am Rande bemerkt – der Sinn von Maßnahmen zum Schutz und zur Stärkung der Gesundheit nicht in Frage gestellt. Wie genau der Landaufenthalt einem solchen therapeutischen Programm ent-

²⁸Neuschäfer 1969 (Titel Anm. 24), p. 131.

²⁹„[...] tutti quasi a un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose [...]“, (p. 11). – „Alcuni erano di più crudel sentimento [...] dicendo niuna altra medicina essere contro alle pistilenze migliore né così buona come il fuggir loro davanti: [...]“ (p. 12).

spricht, ist ein eigenes Thema,³⁰ mit dem die These Neuschäfers vom angeblichen Selbstzweck des Erzählens, der bei Boccaccio zum erstenmal entdeckt würde, in Frage zu stellen wäre.³¹

Das Thema der Triebe, die Schwierigkeit, *natura* und *ingegno* als Teile des Menschen anzuerkennen und gleichermaßen ihr Recht zu geben, zieht sich wie ein roter Faden durch die Novellen des *Decameron*, durch die der *brigata* wie durch die beiden des Autors. Alle Einseitigkeit wird abgelehnt, wie sie im 12. Jahrhundert in der *natura vs cultura*-Debatte zwischen Salomon und Marcolf noch möglich war, als die zum Kerzenhalten dressierte Katze des Salomon beim Anblick von Marcolfs Maus prompt alle Erziehung vergaß. Es gilt, die Spannung auszuhalten, und wenn eine Dämpfung der *natura* versucht wird, wie sich dies die *brigata* am Schluß auferlegt, um die Moral nicht zu gefährden, so hat Boccaccio vorab mit der exponiert ans Ende gerückten Geschichte von der allzu geduldigen Ehefrau Griselda die Grenzen aufgezeigt, die auch hier der Übertreibung gesetzt sein sollten.

³⁰Eine Publikation zu diesem Aspekt des *Decameron* ist in Vorbereitung.

³¹Neuschäfer 1969 (Titel Anm. 24), p. 129: „Im *Decameron* ist das Geschichtenerzählen zum Selbstzweck geworden.“