Klaus Grubmüller
Die Ordnung, der Witz und das Chaos

Klaus Grubmüller

Die Ordnung, der Witz und das Chaos

Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle

Max Niemeyer Verlag 2006



Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über *http://dnb.ddb.de* abrufbar.

ISBN 13: 9783-484-64029-0 ISBN 10: 3-484-64029-4

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006
Ein Unternehmen der K. G. Saur Verlag GmbH, München
http://www.niemeyer.de
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Coverabbildung: Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 239, f. 234^{v}
Satz: Johanna Boy, Brennberg
Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung ... 1
1.1 Geschichte erzählen ... 1
1.2 Literaturgeschichte schreiben ... 5
1.3 Gattungsgeschichte ... 11
1.4 Gattungsgeschichte im Mittelalter – komparatistisch ... 17
1.5 Die Voraussetzungen ... 21
1.5.1 Die Terminologie ... 21
1.5.2 Die Überlieferung ... 23
1.6 Die Forschungsfragen ... 31

2 Die Anfänge in Frankreich ... 41
2.1 Jean Bodel und der Beginn des Fabliau ... 42
2.2 Die Voraussetzungen ... 44
2.3 Bodels Fabliaux: Der Typus ... 50

3 Das Fabliau im 13. Jahrhundert ... 55
3.1 Das Erscheinungsbild ... 55
3.2 Das Gattungsumfeld: Lai, Dit, Fabliau ... 56
3.3 Handlungstypen und Problemfelder ... 60
3.3.1 Listige Klugheit ... 61
3.3.2 Ausgestellte Dummheit ... 63
3.3.3 Tabubruch ... 65
3.4 Contes à rire ... 67
3.5 Et si les Fabliaux n'étaient pas des Contes à rire – oder der Triumph der Gemeinheit ... 72

4 Die Anfänge im Deutschen ... 77
4.1 Die ersten Mären ... 77
4.2 Das Märe des ›Strickers‹ ... 79
4.2.1 Der Typus des Stricker-Märe ... 81
4.2.2 Die Quellen: Exempel und Fabliau ... 94
4.3 Die Entstehung des Märe: Fabliau – Exempel – Fabel ... 105
4.4 Das literarische Umfeld: kontrastiv ... 107
4.4.1 Lateinische Klerikerkultur? ... 107
4.4.2 Laiendidaxe ... 110

5 Varianten der Ordnungsdiskussion: Das exemplarische Märe 113
5.1 Die Traditionslinie des Stricker-Typs 113
5.2 Ausbau und Variation 116
5.2.1 Variation durch Komplexität 118
5.2.2 Variation durch Multiplikation: ›Bestraftes Mißtrauen‹ und ›Der Schlegel‹ 119
5.2.3 Variation durch Explikation: ›Helmbrecht‹ 121

6 Das Fabliau in Deutschland: Die Lust am Witz 127
6.1 Texte und Relationen: Fabliaux in Deutschland 127
6.2 Das erste deutsche Fabliau: ›Der Sperber‹ als Beispiel 132
6.2.1 Der ›Sperber‹ und das Stricker-Märe: Amüsement versus Demonstration 133
6.3 Contes à rire: Amüsement als Darstellungsziel 137
6.4 Die Fortführung des Fabliaux-Typs im Deutschen 141
6.5 Das ›lehrhafte Fabliau‹ als Sonderfall: Integration ins exemplarische Märe? 146
6.6 Ein unzeitgemäßer Versuch: Der ›Herrgottschnitzer‹ im 13. Jahrhundert 150

7 Erzählen über passionierte Liebe: im Märe 153
7.1 Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹: Das Problem 153
7.2 Das Corpus 156
7.3 Der Typus: Das demonstrative Märe 158
7.4 Bilder der Minne 163
7.4.1 Überwindung der Gesellschaft im Tode 163
7.4.2 Zerstörung und Restitution des Ich: Der Narr und das Tier 167
7.4.3 Erzählte Minnetheorie: ›Der Gürtel‹ und ›Die Heidin‹ 170

8 Die Denunziation des exemplarischen Erzählens im Märe: Heinrich Kaufringer 175
8.1 ›Die unschuldige Mörderin‹ als radikales Exempel 176
8.2 Täuschung und Erkenntnis: plind sein mit gesehenden augen ... 180
8.3 Zynische Subversion 183
8.4 Erkenntnis und Wahnsinn 187

9 Ordnung und Subversion: Die Macht des Ausgegrenzten 193
9.1 Ordnung und Willkür: Die Kontingenz der Welt 194
9.2 Partialisierung: Die Isolierung des Körpers 201
9.3 Der Körper als Objekt: Die Lust am Gemeinen 213
9.3.1 Der Körper als Aggressionsziel: Vergehen und Strafe, Bosheit und Gewalt 213
9.3.2 Körper-Teile: Verdinglichte Sexualität 223
9.3.3 Körper-Reste: Der große Dreck 238

9.4 Karnevalisierung des Märe? ... 241
9.5 Ordnung und Angst ... 246

10 Boccaccios ›Decameron‹ und die Bändigung des Bösen ... 249
10.1 Die Anfänge des novellistischen Erzählens in Italien ... 249
10.2 Giovanni Boccaccio und das ›Decameron‹: Utopie und Realität ... 251
10.2.1 Die Welt der Erzählung ... 252
10.2.2 Boccaccios ›Novelle‹: Das ›neue‹ Erzählen? ... 257
10.2.3 Erzählen im Zyklus: Die Welt in der Balance ... 268
10.2.4 Die erzählte Welt: Realitätssuggestion ... 271
10.2.5 Die Kritik: Realität und Inszenierung ... 278
10.2.6 Erzählen in der Welt: Die Wirklichkeit der Pest ... 282
10.3 Florenz und das ›Decameron‹: Das Werk in der Stadt ... 286

11 Boccaccio und das neue Erzählen in der europäischen Literatur ... 291
11.1 Boccaccio und der neue Standard: ›realistisches‹ Erzählen im Prosazyklus ... 291
11.2 Ein früher Reflex: Chaucers ›Canterbury Tales‹ ... 292
11.3 Die italienische Novellistik nach Boccaccio: Nachfolge und Variation ... 297
11.4 Boccaccio und die Novellistik in Frankreich ... 305
11.5 Der deutsche Sonderweg: Die beharrliche Dominanz des Märe und die Reduktion des novellistischen Erzählens ... 313
11.5.1 Das Märe im 15. Jahrhundert ... 313
11.5.2 Das ›Decameron‹ in Deutschland: Die Übersetzung des Arigo ... 316
11.5.3 Ungebrochene Märentradition: Die Novelle als Märe ... 319
11.5.4 Das Ende des Märe aus dem Geiste des Kunsthandwerks: Hans Sachs ... 321
11.5.5 Rudimente des Neuen: Geselliges Erzählen als Wille und Vorstellung ... 330

12 Rückblick ... 335

Literaturverzeichnis ... 339
1. Abkürzungen ... 339
2. Werke ... 340
3. Sammelausgaben ... 358
4. Untersuchungen ... 360

Autoren- und Werkregister ... 381

1 Einleitung

1.1 Geschichte erzählen

»Order is never complete; frustration is never complete [...]. The essence of life is to be found in the frustrations of established order.« Walter Haug[1] hat diese Sätze Alfred North Whiteheads[2] einem Aufsatz über Epochenprobleme und typologisches Geschichtsdenken im Mittelalter vorangestellt. Sie gelten für alle Bereiche historischen Ordnens, also für alles historische Denken, auch für dasjenige, das sich von der Fixierung auf Kontinuitäten löst und in den Diskontinuitäten die »lebendige, zerbrechliche, zitternde ›Geschichte‹«[3] zu erfassen sucht. Ohne den Versuch, die Dispersität der Erscheinungen zu ordnen, ist das »Gewimmel der Diskontinuitäten«[4] gar nicht wahrzunehmen: »Reine Unordnung führt zu einem Nichts an Erfolg.«[5]

Der Notwendigkeit gliedernder Ordnungsversuche ist auch nicht zu entgehen durch die ausdrückliche Weigerung, dem historischen Material eine Form zu geben:[6] das Mosaik und die ›Schüttung‹ sind künstlerische Darstellungsformen, die die methodischen Skrupel ausstellen, aber nicht bearbeiten können. Auch sie beruhen überdies auf Vorannahmen und haben verständnislenkende Folgen.[7] Sie suggerieren – eine durchaus ideologisch besetzte postmoderne Annahme – Geschichte als zusammenhanglose Anhäufung, allenfalls als willkürliche Abfolge von Ereignissen.

---

1 Haug, Zwerge, S. 167.

2 Modes of thought. Cambridge 1938, S. 119. Die deutsche Übersetzung verschiebt die Blickrichtung: »Es gibt keine vollständige Ordnung und es gibt keine vollständige Frustration. [...]. Das Wesen des Lebens kann da gefunden werden, wo etablierte Ordnungen versagen.« (Denkweisen, S. 124)

3 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 22.

4 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 13.

5 Whitehead, Denkweisen, S. 114.

6 Vgl. dazu die Polemik von Eibl gegen Foucault (Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte, S. 4).

7 White, Interpretation und Geschichte, S. 81f. White verweist als Beispiel für solche »impressionistische Geschichtsschreibung« auf Jakob Burckhardts »lose organisiertes Bild von der Kultur der italienischen Renaissance« und ihre Prägung durch den »historischen Solipsismus« Schopenhauers. Perkins, Is literary history possible?, zeigt – für den Bereich der Literaturgeschichte – die Antinomien auf, in die eine programmatisch postmoderne Historiographie führt, die die angenommene Willkür der historischen Abläufe in Darstellungsprinzipien umsetzt (S. 53–60).

So liegen etwa auch dem aus den überkommenen Mustern heraustretenden Beschreiben einer ›Archäologie des Wissens‹ selbstverständlich Ordnungsversuche und Ordnungsraster zugrunde, wenn sie auch auf andere Weise ›entdeckt‹ werden sollen. Denn gerade für sie ist ›Geschichte‹ nicht objektiver Besitz, sondern Ergebnis von Deutung: »eine bestimmte Art für eine Gesellschaft, einer dokumentarischen Masse, von der sie sich nicht trennt, Gesetz und Ausarbeitung zu geben«[8].

Dabei ist es keine Frage, daß alles Ordnen bestimmt ist von Einstellungen und Vorannahmen aus der (wahrgenommenen oder nicht wahrgenommenen, akzeptierten oder negierten) Erfahrung[9] dessen, der diese Ordnung herstellt: individuellen, zeittypischen und durch Denk- und Redetraditionen bestimmten Erfahrungen. Das hermeneutische Problem der das Verstehen lenkenden Voreinstellungen läßt sich auch – oder gerade[10] – für historisches Verstehen nicht aus der Welt schaffen:

> Theoretiker der Geschichtsschreibung sind sich in der Regel darin einig, daß alle historischen Erzählungen [...] ein irreduzibles und nicht zu tilgendes Element von Interpretation enthalten. [...] Eine historische Erzählung ist [...] notwendigerweise eine Mischung von ausreichend und unzureichend erklärten Ereignissen, eine Anhäufung von erwiesenen und erschlossenen Fakten, zugleich eine Darstellung, die Interpretation ist, und eine Interpretation, die als Erklärung des gesamten in der Erzählung widergespiegelten Prozesses gilt.[11]

Hayden White knüpft mit diesen Thesen an Robert George Collingwoods ›Idea of history‹[12] und sein Konzept der ›konstruktiven Einbildungskraft‹ an; diese habe die Aufgabe, »die Aufmerksamkeit des Historikers auf die *Form* [zu lenken], die eine gegebene Ereignisfolge haben muß, um als möglicher ›Gegenstand des Denkens‹ dienen zu können«[13].

> Was vom Historiker im historischen Material ›gefunden‹ werde, müsse ergänzt werden durch die Projizierung jener Vorstellungen von möglichen Strukturen menschlichen

---

8 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 15.

9 Zur Problematik des Begriffs in diesem Zusammenhang vgl. Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Übersetzt von Ulrich Köppen. 17. Auflage. Frankfurt a.M. 2002 (stw. 96), S. 22–25, und ders., Archäologie des Wissens, S. 29.

10 Gabrielle Spiegel weist mit Recht darauf hin, daß das Problem sich für die Geschichtswissenschaft im engeren Sinn sogar verschärft stellt, weil dort im Unterschied zu den (mehr oder weniger) gegebenen ›Texten‹ der Literaturgeschichte auch der Erkenntnisgegenstand überhaupt erst konstituiert werden müsse: »Während der literarische Text ein objektiv Gegebenes ist, ein real existierendes Artefakt (zumindest in seiner Form als materieller Gegenstand, wenn nicht gar in seiner Eigenschaft als spezifisch ›literarisches‹ Werk), müssen Historiker ihren Gegenstand selbst konstituieren, lange bevor sie sich daran machen können, seine Bedeutung zu erforschen. Paradoxerweise ist der Text qua Existenz als Text von höherer materieller ›Wirklichkeit‹ als die ›Geschichte‹« (Geschichte, Historizität, S. 177).

11 White, Interpretation und Geschichte, S. 64.

12 The Idea of history. Oxford 1946. Deutsch: Philosophie der Geschichte. Stuttgart 1955, S. 251–253.

13 White, Interpretation und Geschichte, S. 77.

> Seins und Verhaltens [...], die im Bewußtsein des Historikers schon vor Beginn der Untersuchung des Materials vorhanden seien.[14]

Auf solche konstruktive Einbildungskraft ist jede Form der historischen Erkenntnis angewiesen: das Nachzeichnen historischer Abläufe nicht anders als das Entwerfen von Tableaus und die Rekonstruktion von Diskursen. Der Verzicht auf jenes befreit so wenig von den Nöten der ›Deutung‹ wie der Rückzug auf diese.

Die konstruktive Einbildungskraft ist also keineswegs nur bei der erzählenden Darstellung von Geschichte am Werk. Dort allerdings ist sie es ganz offensichtlich, und zwar deswegen, weil das (konventionelle) Erzählen als Darstellung von Ereignissen in der Zeit immer die Verkettung von Ereignissen vorführt und darin Ursache-Folge-Sequenzen suggeriert, die notwendig erst im Erzählen selbst hergestellt werden. Erst vor dieser Folie wird ja auch (im modernen Erzählen) die Verweigerung solcher kausalen Verkettungen auffällig und sinntragend. Sobald die Geschichte also als Ablauf und nicht als Aufnahme von Augenblickszuständen dargestellt werden soll, wird erzählt werden.

Erzählen als elementare Bewältigungsform von Welt transportiert dabei elementare Verständigungsschemata:

> Literary history is and perhaps must be written in metaphors of origins, emergence from obscurity, neglect and recognition, conflict, hegemony, succession, displacement, decline, and so forth. Thus it activates archetypal emotions.[15]

In diesen Schemata befriedigt das (traditionelle) Erzählen von Geschichte das Bedürfnis nach Zusammenhang, und indem es (anders als es ein modernes Erzählen täte) Zusammenhänge herstellt, erklärt es: »The function of narrative in literary history is explanation.«[16] Man kann in diesem Nachgeben gegenüber dem Bedürfnis nach Sinngebung einen Widerspruch angelegt sehen zwischen der Aufgabe, die Vergangenheit zu beschreiben und sie zu erklären,[17] aber dieser Widerspruch ist unaufhebbar, solange der Anspruch der Geschichtswissenschaft nicht aufgegeben ist, Vergangenheit zu verstehen. Selbst dort, wo er aufgegeben sein sollte, würde es nicht gelingen, die Heterogenität der Welt, die Kontingenz und Diskontinuität der Abläufe, das immerwährende Chaos der Geschichte (Carlyle) ohne strukturierende Eingriffe einfach abzubilden: Der Verzicht auf solches Ordnen wäre der Verzicht auf alle historische Erkenntnis.

Nicht notwendig verbunden mit diesem Anspruch ist allerdings, wie immer wieder suggeriert wird, das Beharren auf durchgehender Linearität und lückenloser

---

14 White, Interpretation und Geschichte, S. 78. Das deckt sich im übrigen weitgehend mit dem von Max Weber – allerdings für die Soziologie – vorgeschlagenen typisierenden Verfahren (›Typen des Ablaufs von Handeln‹), das Peter Szondi für eine Geschichtsschreibung gefordert hat, »die sich der Fiktionalität ihrer Typisierung bewußt bleibt und damit der Verführung narrativer Harmonisierung entgeht«. (Für eine nicht mehr narrative Historie. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 [Poetik und Hermeneutik. 5], S. 540–542).

15 Perkins, Is literary history possible?, S. 33.

16 Perkins, Is literary history possible?, S. 45.

17 Perkins, Is literary history possible?, S. 48.

Kausalität. Ganz ohne Frage wird es neben begreifbaren historischen Abfolgen rätselhafte oder jedenfalls nicht plausibel rekonstruierbare geben, neben konsequenten lückenhafte, neben fortgesetzten Linien auch abgebrochene, neben dominierenden die unterlegenen; manches wird gewiß auch durch die Deutungshoheit der Ausleger unterdrückt oder in den Hintergrund gerückt worden sein. Das ›traditionelle‹ Erzählen wäre aber sträflich unterschätzt, wenn man ihm nicht zutraute, auch solche Zusammenhänge zur Geltung zu bringen.

Allerdings wird es notwendig sein, die dominanten Muster zu reflektieren und wo möglich zu durchschauen, sich ihnen vielleicht sogar zu entziehen – oder auch ihnen zu folgen, wenn man sie denn für aufschlußreich und ›sachgerecht‹ hält. Die bloße Verabschiedung der geltenden Perspektiven, für die es wegen der Unvollständigkeit hermeneutischen Verstehens immer Gründe gibt, zugunsten ungeprüfter neuer ist kein Wert an sich. Sie ist zunächst nichts weiter als ein Akt historischer Gerechtigkeit, indem sie verdeckten oder unterdrückten Fragen zu ihrem Recht verhilft.

So mag das Umschalten von der Fixierung auf Kontinuitäten zur Beachtung der Brüche und Verwerfungen als Mittel der Selbstkontrolle nützlich und hilfreich sein, es ändert an der grundsätzlichen Problematik aber nichts. Die neuen Fragestellungen:

> Welche Schichten muß man voneinander isolieren, welche Serientypen einführen? Welche Periodisierungskriterien für jede von ihnen anwenden? Welches Beziehungssystem (Hierarchie, Dominanz, Abstufung, eindeutige Determination, kreisförmige Kausalität) kann man von einer zur anderen beschreiben? Welche Serien von Serien kann man feststellen? Und in welcher Tabelle kann man langfristig distinkte Folgen von Ereignissen bestimmen?[18]

stellen die gleichen hermeneutischen Aufgaben wie die »alten Fragen der traditionellen Analyse«[19]:

> Welche Verbindung zwischen disparaten Ereignissen soll man feststellen? Wie soll man eine notwendige Folge zwischen ihnen feststellen? Welche Kontinuität durchdringt sie oder welche Gesamtbedeutung nehmen sie schließlich an? Kann man eine Totalität definieren oder muß man sich auf die Rekonstruktion von Verkettungen beschränken?[20]

Ein solcher Perspektivenwechsel hat zuvörderst einen didaktischen Effekt: er befreit aus Denkzwängen und relativiert (und ergänzt) die dominierenden Muster; er sollte aber nicht verhindern, daß sie – neu geprüft – doch als sinnerschließend, vielleicht auch als überlegen, wieder eingesetzt werden.

Das berechtigte Mißtrauen in die einsinnigen und einsträngigen Geschichtsentwürfe, die nicht nur als sinngesteuerte, d.h. in der Regel ideologiebesetzte, Vergewaltigung historischer Vielfalt erscheinen, sondern zumeist in ihrer Anfälligkeit für das ›Gegenbeispiel‹ sogleich ihre erkenntnistheoretische Unzuverlässigkeit offenbaren, braucht also nicht zur Kapitulation vor historischen Ordnungs- und Verlaufsentwürfen zu führen. Diese stellen allerdings, wenn sie die Vielgestaltig-

---

18 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 10.
19 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 10.
20 Foucault, Archäologie des Wissens, S. 10.

keit historischer Abläufe erfassen wollen, hohe, in der Regel kaum zu erfüllende Ansprüche an die Flexibilität und Vielstrahligkeit der Darstellung. Walter Haug[21] hat sie als Auswirkung einer allgemeinen Umorientierung geschichtswissenschaftlichen Denkens beschrieben:

> Statt den Blick auf die Umbrüche im Sinne spektakulärer Einzelereignisse zu richten, begann man die Geschichte als eine Vielzahl von Prozessen zu begreifen, die mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und Rhythmik ablaufen, so daß es zu auffälligen Phasenverschiebungen und Interferenzen kommt [...]. Geschichte verstand sich nun als ein Sich-Verflechten von Strukturen verschiedener Art und von verschiedener Dauer, von *longues durées*.
> Man kann solche Bewegungen dann nach ihren konstanten und variablen Elementen beschreiben und festzustellen versuchen, inwiefern es zu Bündelungen von Konstanten, ja zu einem systembildenden Zusammenspiel im größeren Rahmen kommt. Es ergeben sich auf diese Weise für einzelne Bereiche – Literatur, Wirtschaft, Gesellschaft usw. – epochale Interaktionsmuster, und u.U. lassen sich dann solche epochalen Systeme wiederum als Subsysteme in übergreifende Zusammenhänge stellen.

Man muß das als eine Amalgamierung des Foucault'schen Diskontinuitätspostulats mit dem dazu eigentlich im Widerspruch stehenden Systemkonzept des Strukturalismus sehen, und das verweist zuletzt auf das zentrale, aber ungelöste Problem: auf die Frage, auf welche Weise das systembildende Zusammenspiel und die Einordnung von Subsystemen in übergreifende Systeme zu ermitteln und zu beschreiben sind, also – nicht nur für den Literaturhistoriker – auf das ›Zusammenspiel‹ von Text und Kontext (s.u. 1.2).

1.2 Literaturgeschichte schreiben

Auch Literaturgeschichte[22] bedarf der konstruktiven Einbildungskraft; sie ist deren Ergebnis. Sie entsteht aus Wertungen und Selektionen[23]: nicht aus den Urteilen

---

21 Haug, Zwerge, S. 173.

22 Die methodologische Reflexion zum Status der Literaturgeschichte ist, anders als für die Historiographie, in den letzen Jahrzehnten nicht vorangekommen. Allerdings hatte sie schon in den 80er Jahren, also vor der deutschen White-Rezeption, durch Japp, Beziehungssinn, und vor allem den methodisch und sachlich weit ausgreifenden Artikel von Müller, Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung, einen hohen Stand erreicht. Einen Überblick geben Jörg Schönert: Literaturgeschichte. In: RLW 2, S. 454–458, und Rainer Rosenberg: Literaturgeschichtsschreibung. In: RLW 2, S. 458–463.
Die methodischen Probleme diskutiert Perkins, Is literary history possible? Die konstruktivistische Perspektive ist dargestellt bei Siegfried J. Schmidt: On writing histories of literature. Some remarks from a constructivist point of view. In: Poetics 14 (1985), S. 279–301, die strukturalistische in: Modelle des literarischen Strukturwandels. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991. Zur Geschichte der Literatur im Mittelalter Bertau, Über Literaturgeschichte; Joachim Bumke: Geschichte der mittelalterlichen Literatur als Aufgabe. Opladen 1991 (Rhein.-Westf. Akademie d. Wiss. Vorträge G 309).

23 Dazu neben vielen anderen Perkins, Is literary history possible?, S. 19: »The writing of literary history involves selection, generalization, organization, and a point of view.« Vgl. auch Japp, Beziehungssinn, S. 49f., zum Historiker als ›Hersteller der Geschichte‹.

über die literarische Qualität von Werken, sondern aus der Bewertung von Zusammenhängen, der Favorisierung bestimmter Deutungsmuster auf Kosten anderer und möglicherweise auch unter Ausschluß anderer, der Bewertung intertextueller Beziehungen als dominanter ›Einflüsse‹ oder dominierter ›Nachfolge‹, der Zurechnung von Texten zu einer Textreihe oder ihrer Ausgrenzung. Das fordert nicht nur die ihr als Ziel vorgegebene Prägnanz der Darstellung, es folgt auch aus der Organisation unseres Denkens:

> Sinneswahrnehmung ist der Triumph der Abstraktion in der tierischen Erfahrung. Solch eine Abstraktion geht aus einer gesteigerten Betonung der Selektivität hervor. Sie verleiht der Menschheit drei Geschenke, nämlich eine Annäherung an Genauigkeit, einen Sinn für qualitative Differenzierung äußerlicher Aktivitäten und eine Unterschlagung wesentlicher Verbindungen. Diese drei Charakterzüge höher entwickelter tierischer Erfahrung – nämlich Genauigkeit, qualitative Zuweisung und essentielle Auslassung – konstituieren gemeinsam den Fokus des Bewußtseins, so wie es sich in der menschlichen Erfahrung kundtut. [...] Aber auch die wissenschaftliche Praxis basiert auf der gleichen Art der Auslassung. Um genauestens zu beobachten, konzentriert sie sich auf diese Beobachtung und entlastet darin das Bewußtsein von allen irrelevanten Formen der Erfahrung. Aber es gibt keine Irrelevanz. So basiert also die ganze Wissenschaft auf mißachteten Weisen von Relevanz. [...] Da alle Dinge miteinander verbunden sind, muß jedes System, das einige Dinge unterschlägt, notwendigerweise unter solchen Begrenzungen leiden.[24]

Auch Literaturgeschichte ist also selbstverständlich Interpretation, aber deshalb – selbstverständlich – noch längst nicht Willkür.[25] Sie unterliegt wie diese den Regeln der Hermeneutik, dem Anspruch auf Transparenz der Kriterien und der Forderung nach größtmöglicher Evidenz des gezeichneten Bildes.

Lernen kann die Literaturgeschichte aus der Historiographie den Blick auf das Diskontinuierliche, auf die erratischen Einzelfälle und die Brüche. In der Frage der Epochenkonstruktionen hat sie das auch – eher programmatisch als in der Praxis – längst erkannt. Was für die epochalen Strukturen gilt, das gilt aber in gleicher Weise für kleinräumigere, literarische, Abläufe; wenn auch sie »als strukturierte Bündelungen von Konstanten mit einem Spielraum von Variablen«[26] verstanden werden, schärft das nicht nur den Blick für das Fragmentarische und Widerständige, den Einzelfall, es eröffnet sich auch die Chance, Kontinuitäten und Brüche, Passendes und Unpassendes, Altes und Neues zueinander in Beziehung zu setzen und im – offenen[27] – Widerspiel zueinander zu begreifen.

---

24 Whitehead, Denkweisen, S. 112.

25 Vgl. dazu Bertau, Über Literaturgeschichte, S. 13: »Zwar geht es in einer Kritik von Literaturgeschichtsschreibung vorab um das urteilende Subjekt, in seiner historischen Beschränktheit wie in seinem ästhetischen Vermögen als Erzähler. Aber es geht schwerlich um zufällige persönliche Motive, sondern höchstens um die historische Allgemeinheit derselben.«

26 Haug, Zwerge, S. 174.

27 Haug, Zwerge, setzt in diesem Zusammenhang zu sehr auf einen strukturalistischen Systembegriff, der in der stetigen Ausbalancierung der Veränderungen das Widerständige sofort wieder domestiziert (vgl. sein Beispiel des Artusromans, S. 175).

Abweisen sollte die Literaturgeschichtsschreibung das Verbot, über ›Entwicklungen‹[28] und ›Ursprünge‹ nachzudenken: die organologischen Implikationen des einen sind für den Begriff im Gebrauch so wenig dominant wie die mythologischen des anderen. Daß eines aus anderem folge, daß Späteres sich auf Früheres beziehe, es weiterführe, verändere, auch noch erst Angelegtes zur Wirkung bringe, kann so wenig strittig sein wie, daß alles irgendwann begonnen habe. Wenn an die Stelle der Ursprünge die Anfänge treten und die Vorstellung des gesetzmäßigen oder naturwüchsigen Fortschreitens ferngehalten wird, ist das Nachdenken darüber wohl ausreichend diszipliniert.

Unter diesen Voraussetzungen darf auch die Literaturwissenschaft Geschichten erzählen: Geschichten als hermeneutisch verantwortete Konstruktionen von Vergangenheit, Geschichten mit Anfang und Ende, mit Aristien und Niederlagen, Eroberungen und Abweisungen, Seiten- und Irrwegen. Daß sie erzählt, wird sie nicht daran hindern können, Vielfalt und Heterogenität darzustellen. Daß Erzählen Zusammenhänge herstellt, zwingt den Literaturhistoriker nicht dazu, alles in einen Zusammenhang zu pressen; isolierte und abgebrochene Versuche, kohärente Teilstrecken, können zu ihrem Recht kommen. Daß Zusammenhang und zeitliche Sukzession Kausalverhältnisse suggerieren, muß nicht zum Verzicht auf die Darstellung der Sukzession führen; der Suggestion kann, wenn es geboten ist, auf andere Weise entgegengearbeitet werden.

Allerdings muß die Literaturwissenschaft sich in dem Maße, in dem sie sich der Darstellung historischen Wandels widmet, der Frage nach den ›Kausalitäten‹ auch stellen:

> Even if the causal question is mooted by appeal to the ›mystery‹ of poetic creativity, this appeal still presupposes the existence of *some* causal agent of which the art object is an effect. Difference implies change. Change implies cause.[29]

Sie hat das längst getan. Es gibt genug Antworten auf so zentrale Fragen wie jene, »*warum* und *wie* eine bestimmte literarische Form gerade so auftrat, wie sie es tat, *wo* sie es tat und *wann* sie es tat«[30]. Aber es gibt nur wenige befriedigende Antworten, vor allem dann, wenn sie sich nicht auf punktuelle, etwa mäzenatische, Konstellationen beschränken, sondern diese methodisch, in großflächigeren Erklärungsmustern, verankern wollen: Geistesgeschichte, Rezeptionsgeschichte, Sozialgeschichte, Strukturgeschichte, Systemtheorie erfassen gleichermaßen nur einzelne Aspekte und kommen so über reduktionistische Konstruktionen nicht hinaus. Da sich überdies die einzelnen Parameter nicht ausschließen, käme es zuvörderst darauf an, ihr Verhältnis zueinander – nicht generell, sondern im Einzelfall – zu klären. Dafür werden Instrumente kaum zu entwickeln sein: »Die Reichweite strikter

---

[28] Dazu Eibl, Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte.

[29] White, The problem of change, S. 100.

[30] Von Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 176, zitiert aus White, The problem of change. Dort heißt es genauer: »How a given form of literary work appeared as it did, where it did, and when it did [...]. Solutions to these problems will determine the range of possible answers given to the more important questions of why a given form of literature appeared where, when, and how it did« (S. 99).

Kausalerklärungen ist in der Geschichtswissenschaft beschränkt, ihr theoretischer Status, insbesondere der Status ihrer Gesetzeshypothesen, umstritten [...]. Ihre Grenzen dürften in der Literaturgeschichte, die weit stärker am Einzelnen und Besonderen interessiert ist, noch enger gezogen sein [...].«[31]

Kausalitäten dieses Typs können also gar nicht angestrebt sein.[32] Gemeint ist vielmehr die plausible Verknüpfung eines Werkes mit seinen Entstehungsumständen, kommunikativen Bedingungen und funktionalen Zielen, seine ›Einbettung‹ in ›Situationen‹: kultur- und sozialgeschichtliche, politische, biographische, literarische. Freilich ›erklärt‹ die Einbettung nicht, sondern beschreibt Bedingungen und Umfeld. Die Relationen und ›Abhängigkeiten‹ müssen wiederum interpretatorisch, also in der hermeneutischen Annäherung und aus der Kompetenz des Autors, ermittelt werden:

> [...] any literary history will, in the course of its representation of changes in the literary field, move arbitrarily from the work to the artist to the audience to the historical context or contexts of the work, and back again, in circles of expanding and contracting generality, in such a way as to alternate the provision of information (data) with the provision of strategies for comprehending it, until such time as an explanation of the phenomenon under study is conceived by its author to be complete, or at least adequate to his purposes.[33]

Gabrielle M. Spiegel[34] diskutiert das methodische Problem am Beispiel einer Literaturwissenschaft, die versucht, mit Hilfe des diskursiven Kulturmodells der Anthropologie »das Kausalitätsproblem und damit die reduktionistischen Irrtümer und Determinismen, die den Positivismus und die traditionell-historisierende Literaturwissenschaft auszeichneten, zu umgehen«. Sie geht, mit Verweis auf Wellek und Warren[35], davon aus,

> daß die Kategorie der Kausalität im Rahmen der Literaturwissenschaft weitgehend nutzlos ist, denn »Ursache und Wirkung entsprechen einander nicht: das konkrete Ergebnis solcher außerliterarischen Ursachen – das Kunstwerk – ist nie vorherbestimmbar«. Ursachenzentrierte Interpretationsmodelle müssen daher in letzter Konsequenz reduktionistisch bleiben und eine Vielzahl von sozialen Faktoren, die das Werk beeinflußt haben könnten, außer acht lassen.[36]

Dem setzt sie allerdings entgegen, »daß selbst Literaturhistoriker, die unter semiotischem Einfluß stehen, [kaum] in der Lage sein werden, sich dem Problem der

---

31 Müller, Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung, S. 198.

32 Vgl. Müllers Hinweis auf Diltheys Unterscheidung zwischen »der neutralen Beobachterposition des Naturwissenschaftlers« und dem »verstehende[n] Nachvollzug fremden Lebenssinns« durch den Geisteswissenschaftler (Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung, S. 202f.).

33 White, The problem of change, S. 100, im Anschluß an Claude Lévi-Strauss: The savage mind. London 1966, S. 260.

34 Geschichte, Historizität, S. 175f.

35 René Wellek/Austin Warren: Theorie der Literatur. Mit einer Einführung von Heinz Ickstadt. Weinheim 1995, S. 71 und 73. Auf der Singularität des Kunstwerks baut auch Söring, ›Geschichtlichkeit‹, seine Überlegungen auf.

36 Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 175f.

Kausalität dauerhaft zu entziehen«[37]. Gewiß nicht nur deshalb, weil die damit verbundenen Fragen[38] diejenigen seien, »die Historiker immer am stärksten bewegt haben«[39], sondern weil Texte prinzipiell auch Instrumente menschlichen Handelns sind und ihre lebensweltlichen Voraussetzungen und Folgen haben.

Man wird dies ohne weiteres anerkennen, ohne schon die konkreten Versuche akzeptieren zu müssen, Texte mit Kontexten zu verbinden. Die Aufgabe ist nicht damit gelöst, sich auf solche Werke zurückzuziehen, die »in einer hochgradig spezifischen und genau lokalisierbaren sozialen Umwelt«[40] zu situieren sind und so als »einst gelebte Ereignisse von spezifisch lokalem Ursprung [...] eine viel dichtere Struktur [besitzen], als aus totalisierenden Konstrukten wie ›Sprache‹ oder ›Gesellschaft‹ gewonnen werden kann«[41]. Selbst in solchen Fällen literarischen Handelns ist die ›Vermittlung‹ von Situation und Text grundsätzlich nur als ›unvermittelter‹ Sprung zu verstehen. Der Kontext umgibt den Text als ›Material‹, das vielleicht die Intention des Autors beleuchten, vielleicht auch Details der Gestaltung verständlich machen kann, aber nirgendwo das Werk als literarische Erscheinung ›erklärt‹. Gewiß ist es möglich, die Distanz zu verringern. Man kann den literarischen Text mit ›Umständen‹ umlagern und ›einbetten‹[42] in Situationen von sehr unterschiedlicher Reichweite: soziale, politische, ideologische, kulturelle, literarische. Es bleibt ihm dennoch die Distanz zu seiner Umgebung, schon deswegen, weil sich allein durch den Formanspruch die Redekonventionen und damit fast alle Bezugsgrößen ändern. Nicht einmal die listige Übertragung der Formgesetze literarischer Texte auf die Gesamtheit der Kultur hat diese Besonderheit zu verschleiern vermocht: zweifellos weist alle Kultur Übereinstimmungen auf mit literarischen Texten, insbesondere in der gegenseitigen Durchdringung der einzelnen Bauelemente; ›Gewebe‹ (lat. *textus*) ist auch sie. Aber darin erschöpft sich der Textbegriff nicht: die Rede von ›Kultur als Text‹[43] bleibt metaphorisch.

So sehr die Literaturwissenschaft also prinzipiell aufmerksam sein muß auf die Gründe für beobachtete Veränderungen, so wenig kann sie sich auf Antworten verpflichten. Wenn der Literaturwissenschaftler sich mit dem Historiker verstän-

---

37 Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 176.

38 Als Beispiel: »wie Frauen und Männer sich mit den Zufällen und Schwierigkeiten ihrer Lebensschicksale im Rahmen der Bedingungen, die ihnen die Geschichte vorgegeben hat, auseinandersetzen und dadurch zur ständigen Veränderung der Welt, die sie ererbt haben und an nachfolgende Generationen weitergeben, beitragen« (Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 176).

39 Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 176. Der Gedanke richtet sich hier auf die Gesprächsfähigkeit der Literaturwissenschaft, der es darum gehen müsse, »die Bedürfnisse selbst ihnen gewogener Historiker nach einer historischen und nicht nur historisierenden Darstellung kultureller Produktion« zu befriedigen.

40 Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 181.

41 Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 180.

42 Vgl. etwa die Beispiele und die Auswahlbibliographie in: New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Hg. von Moritz Baßler. Frankfurt a.M. 1995.

43 Dazu Müller, Literarischer Text und kultureller Text. Übermäßig zurückhaltend ist Müllers Kritik (S. 81f. Anm. 2) an der aberwitzigen Vorstellung Moritz Baßlers, man könne den ›Text der Kultur‹ über ein elektronisches Archiv sämtlicher ›überlieferter Textbestände‹ ermitteln.

digen will (oder dieser mit jenem) werden beide auf der spezifischen Verfaßtheit ihrer Gegenstände, auf den an sie zu richtenden Fragen und den zu applizierenden Methoden bestehen müssen. Wenn Literaturhistoriker beitragen wollen zu einer Wissenschaft von der Kultur, müssen sie in dieses Gespräch die gedeuteten, d.h. die aus ihren literarischen Voraussetzungen verstandenen, Texte einführen, nicht die ihrer Besonderheit entkleideten. Die ›Einbettung‹ des literarischen Textes in seine Situation, in »Diskurszusammenhänge, non-verbale Zeichenordnungen, Praktiken und Institutionen«[44] ist der zweite Schritt, nicht der erste. Ihm geht eine ›Ausbettung‹ als notwendige oder jedenfalls hilfreiche Bedingung dafür voraus, die literarische Verfaßtheit des Textes, seine Machart und seine Position in der literarischen Reihe, zu bestimmen, also ihn als literarischen zu verstehen. Erst auf diese Weise ›verstanden‹ kann er mit Gewinn eingebettet werden in Situationen: das erklärt dann aber nicht das Werk, sondern es beleuchtet die Situation.

Dem Mediävisten bieten sich in der Regel keine großen Chancen, die konkrete Situation seiner Texte zu rekonstruieren. Es stehen ihm dafür kaum Daten zur Verfügung, allenfalls höchst unvollständige oder solche, die sich aus eher pauschalen Vorstellungen ergeben. Die gegenwärtige Diskussion um die Performativität der mittelalterlichen Literatur, z.B. des Minnesangs, zeigt das in aller Deutlichkeit. Die Berechtigung, ja die Notwendigkeit dieser Perspektive unterliegt keinem Zweifel. Ihre Umsetzung in Analyseschritte kann sich aber kaum auf textexterne Daten stützen, sie bleibt – um den Preis riskanter Zirkularität – auf die Ermittlung der Spuren angewiesen, die die Situation im Text hinterlassen hat.[45] Für Formationen von höherer Allgemeinheit – Zeichenordnungen, Denktraditionen, Praktiken – gilt das in geringerem Maße. Sie sind prinzipiell im Rahmen ihrer Diskurszusammenhänge zu ermitteln. Ihre ›Bedeutsamkeit‹ für die Texte, d.h. ihre Präsenz in der ›Textsituation‹, ist aber wiederum nur aus dem zu ersehen, was die Texte selbst davon bewahren: offensichtlich oder verborgen. Der Mediävist, wahrscheinlich aber jeder Literaturwissenschaftler, rekonstruiert die Fragen, auf die der Text antwortet, aus den Antworten, die der Text gibt. Daraus begründet sich nicht nur die Legitimität, sondern vielmehr die Notwendigkeit, den Beitrag der Literatur zur Geschichte, allgemeiner: zu einer reflektierten Kulturwissenschaft, auf eine Geschichte der Texte, der Reihen, die sie bilden, und der Prägungen, die sie anzeigen, zu gründen. Daraus begründet sich vor den Ansprüchen einer dominant erscheinenden Kulturwissenschaft auch die Legitimität der Literaturgeschichte.

---

44 Müller, Literarischer Text und kultureller Text, S. 101.

45 Chancen und Schwierigkeiten werden beispielhaft deutlich bei Jan-Dirk Müller: Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar. In: PBB 121 (1999), S. 379–405.

1.3 Gattungsgeschichte

Die ›Willkürlichkeit‹ der Bewegungen zwischen den Beobachtungs- und Erklärungsebenen hat ihren Grund in der prinzipiellen Offenheit der Kausalitätsbeziehungen zwischen diesen Ebenen. Sie können sich jederzeit bedingen, müssen es aber nie. Die Wahrscheinlichkeit von bedingenden Wechselwirkungen wird unterschiedlich sein: von den sprachlichen Gegebenheiten seiner Zeit wird ein Autor sich vielleicht weniger leicht freimachen können als von den politischen, aber auch dies ist epochenspezifisch gewiß großen Schwankungen unterworfen. Die literarischen Vorgaben, Regelwerke, Konventionen, orientierenden Muster, dürften ihn am ehesten binden, in der Nachfolge wie im Widerspruch. Auf dieser Ebene kann der Literaturwissenschaftler Antworten geben; zu ihnen kann er sich auch verpflichten. Dies, nicht ein verantwortungsloser Eskapismus[46], ist der Grund für die Favorisierung einer Literaturgeschichte, die von Werk zu Werk voranschreitet.[47] Die Konzentration auf die literarische Reihe ist nicht einfach als Rückzug aus der Einbindung von Literatur in die Geschichte gemeint, sondern als Fundierung der Literaturgeschichte auf einer der literaturwissenschaftlichen Beobachtung zugänglichen Gestaltungsebene. Sie als primäre Erklärungsebene zu verstehen, schließt weitergehende Fragen nicht aus und die entsprechenden Antworten nur dann, wenn sie nicht über die Applikation vorgefertigter Pauschalerklärungen hinausreichen.

Literarische Reihen erscheinen nicht nur als Gattungen, aber doch in erster Linie als solche. Diese dienen als bevorzugte Beispiele für literarischen Wandel:[48]

> A given *genre* of literary works can be seen to pass through a sequence of changes as a result of experiments performed upon it by a given group, generation, or line of authors and interpreters.[49]

Das folgt aus einer Vorstellung von Gattungen als flexiblen Ordnungsmustern literarischer Werke, die deren Existenz ermöglichen:

> A genre is not a mere aspect of a work but one of its principles of unity. Practically speaking, it makes possible literary composition – the actual assemblage of the work as a whole. [...] A genre endures (and not to endure, not to become [...] *a longue durée*, is not to emerge fully as a genre) insofar as it continues to be a problem-solving model, a standing invitation to the matching of matter and form.[50]

---

46 So sind Perkins' Angriffe auf die gewiß sehr zurückgezogene Position von Claus Uhlig: Theorie der Literarhistorie. Prinzipien und Paradigmen. Heidelberg 1982, zu lesen: »Hard pressed by the attacks on literary history, Uhlig thus reduces the discipline to unobjectionable acts of reading. In my opinion, Uhlig's retrenchment surrenders too much.« (Is literary history possible?, S. 22)

47 Unnötig eng bindet Spiegel, Geschichte, Historizität, S. 176, diesen legitimen ›Ergozentrismus‹ an den New Criticism, wenn der Begriff auch von Wellek und Warren geprägt wurde. Radikalisiert liegt er z.B. auch den Überlegungen von Söring, ›Geschichtlichkeit‹, zugrunde.

48 Dazu auch Müller, Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung, S. 212.

49 White, The problem of change, S. 98.

50 Claudio Guillén: Literature as system. Essays toward the theory of literary history. Princeton 1971, S. 386.

Ihr Zugriff auf die Gestalt des Werkes insgesamt, ihre Orientierungsfunktion für dessen Produktion und Rezeption, zugleich ihre Flexibilität machen die Prominenz von Gattungen aus. Sie organisieren Literatur.[51] Und weil sie das nur in Ausnahmefällen über normative Regelungen tun, eignen sich ihre Veränderungen, Anpassungen und Ausbruchsversuche in besonderem Maße für den diachronen Blick.

Mittelalterliche Literatur, besonders die volkssprachige, bietet nun allerdings für gattungshistorisches Fragen scheinbar besonders schlechte Voraussetzungen.[52] Sie kennt keine präskriptive und nicht einmal eine deskriptive Gattungspoetik. Was ein Lied, ein Spruch, ein Traktat, eine Chanson, ein Lais, ein Miracle sei, erklärt niemand. Die Terminologie – darauf richteten sich ersatzweise erste Versuche zur Klärung des Gattungsspektrums – verweigert klare Auskünfte. Sie ist undeutlich, unpräzise, oft auch widersprüchlich. Das volkssprachige Mittelalter, so schließt man daraus, hat kein Gattungsbewußtsein.

Es scheint auch keines zu haben, das sich in der Praxis des Gebrauchs niederschlüge. Der Versuch, Sammlungs- und Überlieferungsgemeinschaften als Reflexe eines verborgenen Gattungsbewußtseins zu werten, gerät schnell an seine Grenzen. Wo die Zusammensetzung von Handschriften Ergebnisse zu versprechen scheint, z.B. bei den großen deutschen Lyrikhandschriften aus dem späten 13. und frühen 14. Jahrhundert, erweisen diese sich schnell als Sonderfälle aus ganz bestimmten Interessenkonstellationen und halten den unspezifischen Gegenbeispielen nicht stand.

Das Fehlen eines fixierten Gattungsbewußtseins kann allerdings nicht zwingend auf das Fehlen einer gattungsmäßigen Ordnung der mittelalterlichen Literatur schließen lassen. Es wäre ja möglich anzunehmen, das poetische Schaffen organisierende Regeln und Ordnungen seien gewissermaßen avant la lettre wirksam gewesen: unabhängig von ihrer begrifflichen Fassung oder ihrer Repräsentation außerhalb des literarischen Werkes selbst. In Erscheinung treten würden sie dann nur in der Gestalt des Werkes, in der Weise, daß dieses sich anderen nach bestimmten Kriterien, im Idealfall nach einem geschlossenen Satz von Kriterien, zuordnet. Gattungen dieses Status existierten natürlich nicht unabhängig vom Bewußtsein ihrer Benutzer, aber vielleicht doch unabhängig von der Formulierung dieses Bewußtseins. Sie wären nur der retrospektiven Analyse zugänglich. Solche Überlegungen liegen den Versuchen zugrunde, im klaren Wissen um ein nicht formuliertes Gattungsbewußtsein Gattungssysteme der mittelalterlichen Literaturen, bevorzugt der volkssprachigen, zu rekonstruieren. Von Hugo Kuhn[53] und Hans Robert Jauß[54] stammen die am meisten diskutierten Vorschläge; beide gelten als gescheitert. Überschneidungen, verfließende Ränder, willkürliche Zuordnungsentscheidungen und immer wieder adhoc einzuführende

---

51 Vgl. Marsch, Gattungssystem und Gattungswandel, S. 121: »Was ›Literarität‹ ist, scheint erst auf dieser Ebene der Konkretisation der Gattungen beschreibbar.«

52 Zu diesen Zusammenhängen ausführlicher Grubmüller, Gattungskonstitution im Mittelalter.

53 Versuch einer Literaturtypologie des deutschen 14. Jahrhunderts. In: Kuhn, Liebe und Gesellschaft, S. 121–134; Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur. Ebd., S. 135–155.

54 Theorie der Gattungen, S. 107–138.

Zusatzbedingungen führen vor Augen, wie in sich kaum verbesserungsfähige systematische Zugänge scheitern.

Andererseits erscheint die mittelalterliche Literatur dem unbefangenen Blick durchaus gattungsmäßig organisiert. Ganz ohne Zweifel gibt es Werkreihen, deren Gattungscharakter nicht in Frage steht: in der deutschen Literatur z.B. den Artusroman, das Heldenepos, das Minnelied, den Sangspruch, das Fastnachtspiel, das Osterspiel, den Prosaroman und viele andere; Paralleles ließe sich für die französische Literatur[55], Vergleichbares[56] für die lateinische anführen.

Woran liegt es aber, daß diese Evidenzen sich auflösen, sobald man sie in eine Gattungssystematik zu fassen sucht oder Gattungsgrenzen bestimmen will, daß also alle diese Bemühungen in einer Sackgasse enden? Es muß an der Art der Systematik liegen, also an der Art des gewählten Zuganges. Er ist in allen beschriebenen Beispielfällen (gegen seine erklärte Absicht sogar bei Jauß[57]) letzten Endes ein ahistorischer in dem Sinne, daß er die zeitliche Erstreckung der (Literatur-)Geschichte nicht bedenkt: in dem Maße, in dem diese Systematisierungsversuche klassifikatorisch verfahren, schließen sie Entwicklungen aus, setzen sie praktisch alle Manifestationen einer Gattung auf eine Zeitachse. Das uns aus der Dominanz der aristotelischen Denktradition[58] selbstverständliche Postulat der Vollständigkeit und Kohärenz der Kriterien, unser Unbehagen gegenüber adhoc-Kriterien jeder Art und unser Bemühen, Ausnahmen nicht zuzulassen, zwingen uns dazu, tastende Anfänge, einfache Grundformen, ausgebaute Großformen, Erweiterungen und Verschmelzungen mit Nachbarformen, Experimente am Rande der ›Gattung‹, auch wo sie sich ablösen oder sich auseinanderentwickeln, in eins zu sehen.[59] Sähen wir Gattungen – und zwar nicht nur die mittelalterlichen – hingegen nicht als klassifikatorische Systeme, sondern konsequent als literarische Reihen, von denen zu verlangen ist, daß die auf einander folgenden

---

55 Vgl. etwa die Beispiele bei Jauß, Theorie der Gattungen.

56 Vgl. Rädle, Literatur gegen Literaturtheorie?; Wolfgang Kirsch: Probleme der Gattungsentwicklung am Beispiel des Epos. In: Philologus 126 (1982), S. 265–288; Dieter Schaller: Das mittelalterliche Epos im Gattungssystem. In: Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongreßakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes. Hg. von Willi Erzgräber. Sigmaringen 1989, S. 355–371.

57 So einleitend (Theorie der Gattungen, S. 107): »Es sind bei weitem noch nicht alle Gattungen hinreichend abgegrenzt«, und an der Stelle, die eigentlich die entscheidende Neuerung bringt: »Demzufolge sind die literarischen Gattungen nicht als *genera* (Klassen) im logischen Sinn, sondern als *Gruppen* oder *historische Familien* zu verstehen. Sie können als solche nicht abgeleitet oder definiert, sondern nur historisch bestimmt, abgegrenzt und beschrieben werden« (S. 110). Zur Übertragung von Wittgensteins sprachphilosophischem Konzept der »Familienähnlichkeit« auf die Gattungstheorie vgl. David Fishelov: Genre theory and family resemblance – revisited. In: Poetics 20 (1991), S. 123–138.

58 Noch im Rahmen dieser Tradition spielt Derrida, The law of genre, die Aporien einer klassifikatorischen Gattungstheorie (am Beispiel von Genettes Gegenüberstellung von *modes* und *genres*) in assoziativen Aperçus aus.

59 Vgl. den berechtigten Hinweis von Tophinke, Problem der Gattungsgrenze, S. 165, auf die bei solchem »mengentheoretischen« Verfahren unvermeidlich sich häufenden »Sonderfälle, Ausnahmen, schlechte[n] Exemplare oder problematische[n] ›Grenzfälle‹«.

Elemente oder Stufen sich – kontinuierlich oder auch diskontinuierlich[60], sogar über lange Distanzen – aber auf jeden Fall erkennbar und beschreibbar aufeinander beziehen (ein Prinzip, das schon ein Phänomenologe wie Goethe [16.8.1797 an Schiller] vertreten und das Ernst Cassirer[61] als die »empirische Reihenform der Koexistenz und der Sukzession« profiliert hat), dann brauchten wir die Kriterien, die für den Anfang galten, am Ende nicht mehr unbedingt zu erwarten, könnten wir Spielformen, Erweiterungen und Umkehrungen eben als Beispiele für den Normalfall historischer Abläufe nehmen: für die Anverwandlung und Umwertung von Traditionen.[62] Die (allgemein als trivial erkannte, aber in der Praxis der Gattungsdiskussion immer noch ungemein virulente) Frage, ob ein Werk x noch Repräsentant einer Gattung y sei,[63] würde obsolet; sie wäre zu ersetzen durch eine historisch adäquatere: ob es teil habe an der Tradition dieser Gattung, ob es sich auf die literarische Reihe beziehe, die der Gattungsname bezeichnet. Und dabei könnte die Antwort z.B. auch lauten, dies sei der Fall, aber ebenso habe sie teil an den literarischen Reihen (den Gattungen) z oder qu. Damit stellte sich auch das Problem der Selektion ganz anders: nicht über ein Corpus der zur Gattung gehörenden und damit in der Gattungsgeschichte abzuhandelnden Werke wäre zu entscheiden, sondern diejenigen wären auszuwählen, die in den Bannkreis einer Gattung geraten, also von ihren Konventionen geprägt sind, auch partiell oder nur für bestimmte Zeiträume und in Überschneidung mit anderen ›Gattungsdomänen‹.

Nebenbei wäre damit auch die Konsequenz gezogen aus der Intertextualitätsdiskussion der vergangenen Jahrzehnte: Texte konstituieren sich aus dem Bezug auf Prätexte, und diese Prätexte können einer Reihe angehören oder (das ist wohl der Normalfall) mehreren. Bei der historisch adäquaten Beschreibung käme es dann darauf an, nicht eine lineare Entwicklung zu beschreiben, sondern das sich verändernde Geflecht von Bezügen: die literarische ›Reihe‹ stellt sich

---

60 Dazu Japp, Beziehungssinn: »Dagegen muß das Interesse am Phänomen der Diskontinuität nicht notwendig zum Ende der Geschichten führen. Es entsteht daraus lediglich ein anderer Typ der Geschichtsschreibung [...]. Es wird dann [...] weniger auf das Nachzeichnen jenes imaginären Stromes der Zeit ankommen, als vielmehr darauf, die entdeckten Beziehungen zwischen heterogenen Daten und Werken sinnvoll zu interpretieren und in eine zeitliche Ordnung hinein zu entfalten.« (S. 144f.)

61 Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt ^{10}1994, S. 484. Jauß, Theorie der Gattungen, S. 134–136, beruft sich also nicht ganz zu Recht auf die russischen Formalisten als die ›Erfinder‹ der klassifikatorischen Reihenbildung.

62 Vgl. dazu auch Marsch, Gattungssystem und Gattungswandel, S. 121: »Anders als beim Sprachwandel erzeugt nicht ›Systemdruck‹ Veränderungen im Gattungssystem, sondern Kreativität und literarische Originalität der Schriftsteller führen Systemwandel herbei. [...] Der Autor, der Texte herstellt, schafft Beziehungen zu einem Gattungssystem immer wieder aufs neue, indem er Gattungsregeln im Text appliziert und damit immer wieder aufs neue konstituiert.«

63 Im Sinne eines theoretischen Experiments, aber ohne klare Lösungsrichtung stellt Jacques Derrida diese Frage als Konsequenz eines klassifikatorischen Gattungsbegriffs dar: »if a genre exists [...], then a code should provide an identifiable trait and one which is identical to itself, authorizing us to determine, to adjudicate whether a given text belongs to this genre or perhaps to that genre.« (The law of genre, S. 64)

dann eher als ein ›Band‹ mit offenen Rändern dar. Das Ende kann denkbar weit entfernt sein von den Anfängen und dennoch kontinuierlich auf diese zurückgeführt werden. Die Kriterien, die Verknüpfung erlauben, sind dabei kategorial nicht vorauszusagen. Nicht auf ihren systematischen Status kommt es an, sondern auf ihre reihenbildende Kraft, ihre Markiertheit, die der Literaturtheoretiker wie der Interpret zu wägen hat.[64] Eine dichotomisch verfahrende Gattungssystematik, die alles auf eine Ebene projiziert, wird sich schwertun, die Dispersion der Merkmale zu bewältigen; eine historische Gattungspoetik wird den Traditionszusammenhang erkennen und die literarische Reihe als Gattung etablieren können.

Das Mittelalter begünstigt durch die Einbindung der Literatur in immer komplexere Lebenszusammenhänge die Offenheit solcher Reihen. Die Partikularität der Kommunikationsgemeinschaften, die – graduell sicherlich abgestufte, grundsätzlich aber immer wirksame – Zersplitterung des literarischen Lebens, lassen von vornherein gar nicht erwarten, daß eine auf die Systematisierung aller Einzelformen gerichtete, auf kohärente Merkmalstrukturen gegründete Gattungspoetik ans Ziel kommen kann. Zu rechnen ist immer – häufiger in der volkssprachigen Literatur, seltener und aus anderen Gründen in der lateinischen – mit punktuellen Versuchen, ohne konkretes Muster und ohne reihenbildenden Effekt, die als Einzelstücke aus ihren je konkreten Bedingungen erklärt werden müssen[65], für die Diskussion gattungshafter Zusammenhänge aber auszusondern sind.

Grundsätzlich jedoch bietet das Mittelalter der Reihenbildung überhaupt durch seine Ausrichtung an autoritativen Mustern besonders günstige Bedingungen. Gattungen sind tradierte Konventionen. Wir erwarten, daß sie sich in Begriffen auskristallisieren, für das Mittelalter scheinen sie sich in Namen zu konzentrieren. Auf diesen Zusammenhang hat eindringlich Dieter Schaller[66] hingewiesen: »Die Realität für das Mittelalter ist das Epos Vergils [...], nicht die Gattung ›Epos‹«; Vergils ›Aeneis‹ sei der »gattungsstiftende[] Text« bzw. die »Stammutter« der »historische[n] Familie« großepischer Texte im Mittelalter geworden.[67] »Vergils Name steht« – wie Rädle hinzufügt – »synonym für die Gattung des Epos«, und zwar nicht in einem metaphorischen Sinn, sondern buchstäblich: in den Literaturkatalogen und ›Literaturgeschichten‹, z.B. bei Konrad von Hirsau oder bei Hugo von Trimberg, stehe der Autor für die Gattung, und dies sei nicht einfach – wie ein Blick auf Quintilian (X, 1, 46ff.) zeige – Fortschreibung antiker Übung, sondern ein Charakteristikum des Mittelalters, das auch sonst, wenn es um den Nachweis von Autoritäten gehe, die *nomina propria* den *appellativa* vorziehe.[68] Der Traditionalismus des Mittelalters, so kann man folgern, ist auf Autoritäten und autorisierte Muster gerichtet, nicht auf Begriffe, Regeln und

---

64 Auf das Konstruktionselement, das so auch Gattungen, und damit Gattungsgeschichten, notwendigerweise anhaftet, weist ausdrücklich Perkins hin: »Because it depends so heavily on constructions of the literary historian, the description of a genre may be no less creative than the writing of literary history is generally« (Is literary history possible?, S. 80).

65 Beispiele bei Grubmüller, Gattungskonstitution im Mittelalter, S. 203–208.

66 Das mittelalterliche Epos im Gattungssystem, S. 357.

67 Dieter Schaller: Vergil und die Wiederentdeckung des Epos im frühen Mittelalter. In: Medioevo e Rinascimento 1 (1987), S. 75–100, hier S. 96 und 93.

68 Literatur gegen Literaturtheorie?, S. 224.

Systeme. Er ist damit in besonderem Maße auch dem ersten (aus welchen Gründen auch immer) gattungsstiftenden Muster verpflichtet, den »normbildende[n] Werken (Prototypen)«, wie Wilhelm Voßkamp[69] sie nennt, für deren Bedeutung die alteuropäische Literaturgeschichte ohnehin eine Reihe unbestrittener Beispiele bereithält (Bukolik, Utopie, Artusroman, ›Neidhart‹ etc.).

Die Profilierung der Gattung ›Epos‹ aus dem – variierenden, erweiternden, überschreitenden – Bezug auf Vergil bis weit in die Volkssprache hinein ist gewissermaßen der Musterfall für die Konstituierung einer Gattung aus ›historischen Musterfällen‹, zugleich Sonderfall wegen der besonders stabilen Vorbildhaftigkeit Vergils und dementsprechend der besonderen Stabilität der Gattung, die gerade deswegen vielfältige Varianten erlaubt.

Der Musterfall lenkt den Blick notwendig auf das Muster, für das er steht: die Orientierung am konkreten Beispiel, die eine andere ist als die Orientierung am Begriff. Sie begünstigt die Reihenbildung, und jede Variation, die sich auf das Muster beruft, erweitert das Spektrum der Möglichkeiten, ohne daß es einer Erweiterung oder Korrektur des Begriffes bedürfte. Die Ausbildung von Textreihen in sich selbst fortschreibender Bezugnahme ist dem spezifisch mittelalterlichen Autoritätsdenken besonders adäquat: so entstehen Gattungen nicht nur in der volkssprachigen, sondern auch in der lateinischen Literatur, im Bündnis mit konkreten Anlässen und gelegentlich – bei besonders stabiler Traditionsverankerung (Vergil)[70] – auch ohne diese.

Gattungen können analytisch nur dort aufgesucht werden, wo sich klar umgrenzte Werkreihen in konkretem historischem Zusammenhang, d.h. in beschreibbarer Bezugnahme, beobachten lassen; solche Bezugnahme ist keineswegs an explizite Nennung gebunden, sie wird in aller Regel nur interpretierend, z.B. als Verhältnis von Muster und Variation, damit in Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Erscheinungsform von Traditionalität, zu ermitteln sein. Gattungen sind dann zu begreifen als die Rekonstruktion solcher Werkzusammenhänge in ihrer Konstanz und ihrer Veränderung. Das schließt ein, daß Gattungen stets nur im Wandel beobachtet werden können. Nur ein Gattungsbegriff, der auf historische Dynamik gegründet ist, wird den Literaturen des Mittelalters, den volkssprachigen wie den lateinischen, gerecht. Gattungspoetik hat unter diesen Bedingungen nur als Gattungsgeschichte Sinn. So gefaßt ist sie aber auch unerläßlich, will man nicht auf die Ordnung historischer Zusammenhänge verzichten und einem positivistischen Pointilismus das Wort reden.

---

[69] Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Hg. von Walter Hinck. Heidelberg 1977, S. 27–44, hier S. 30. Voßkamps Prototypen-Begriff ist auf historische Reihenbildung ausgerichtet und deshalb für die Diskussion von Gattungsfragen dem eher wahrnehmungspsychologisch auf die ›typischen‹ Fälle hin orientierten vorzuziehen, wie ihn Tophinke, Problem der Gattungsgrenze, in diesem Zusammenhang verwendet.

[70] Mit Recht weist allerdings Rädle, Literatur gegen Literaturtheorie?, darauf hin, daß die herausgehobene Stellung Vergils im Schulunterricht seiner Favorisierung auch einen institutionellen Rahmen bietet.

1.4 Gattungsgeschichte im Mittelalter – komparatistisch

Volkssprachige Literaturen sind im Mittelalter eingelassen in einen übergreifenden Kulturzusammenhang. Sie sind Teil einer europäischen Literatur, die dominiert wird von der Bearbeitung der großen Traditionsbestände aus Antike und Christentum in den lateinischen Schriften der Gelehrten. Die überwölbende lateinische Gelehrtenliteratur gibt den volkssprachigen Texten ihren gemeinsamen Bezugspunkt. Deshalb muß alle Beschäftigung mit der Literatur des Mittelalters komparatistisch ausgerichtet sein.

Texte in den Volkssprachen zweigen aus dem gemeinsamen Traditionskontinuum ab: für ein bestimmtes, nicht lateinkundiges Publikum, für bestimmte Anlässe, Situationen, Themen, auf die die gelehrten Traditionen nicht zugreifen oder für die sie nicht gerüstet sind. Es liegt auf der Hand, daß es sich dabei um Gegebenheiten der laikalen Lebensbewältigung und Lebensgestaltung handelt: Politische Selbstbehauptung und das Zusammenleben in der Gemeinschaft, Repräsentation und Fest, Wertversicherung – selbstverständlich auf der Basis christlicher Normhorizonte –, auch die Teilnahme und Teilhabe an den kirchlichen Heilshandlungen.

Diese Gegebenheiten und Anlässe sind prinzipiell kaum typisiert; sie erwachsen aus den jeweiligen Verhältnissen. Daraus resultiert eine gerade im Gegensatz zur überwölbenden lateinischen Gelehrtenliteratur auffällige Zersplitterung der volkssprachigen Literaturen.[71] Weil es kein kohärentes literarisches Leben und keinen allgemeinen literarischen Austausch gibt, bildet sich kein stabiles historisches Kontinuum aus, kein zusammenhängendes literarisches System, sondern immer nur Teilsysteme und dementsprechend auch nur Partialität der literarischen Traditionen und Werkreihen.

Wegen der Situationsgebundenheit der volkssprachigen Literaturen ist auch die Übertragbarkeit aus der einen in die andere nicht von vornherein vorauszusetzen; sie bedarf besonderer Bedingungen. Diese liegen vor allem dort vor, wo Ideen und politische Bewegungen (z.B. die Kreuzzugsidee) sich großflächig ausbreiten oder wo menschliche Grundbedürfnisse (z.B. Liebe, gesellschaftliches Ansehen, Traditionsvergewisserung) in vergleichbaren gesellschaftlichen Konstellationen (z.B. in der Festkultur der Höfe) zur Sprache gebracht werden können. Wenn die Vergleichbarkeit gegeben ist, werden Übertragungen zusätzlich durch Prestigegefälle begünstigt und modelliert. Es entsteht ein nicht mehr begründungsbedürftiger ›Anpassungsdruck‹, der beispielsweise Übertragungen aus dem Französischen immer schon ihre Rechtfertigung verleiht.

Mediävistische Komparatistik hat also dort, wo sie auf die Volkssprachen ausgreift, immer zuerst die Vergleichbarkeit der Situationen sicherzustellen. Wo sie nicht gegeben ist, muß sie sich auf typologische Vergleiche beschränken.

Zu den in vielen Literaturen des Mittelalters, der lateinischen wie den volkssprachigen, verbreiteten Typen zählt die – belehrende oder witzig unterhaltende – pointierte Kurzerzählung: Anekdote, Exempel, Fabliau, Märe, Novelle. Ihre unabweisbare Vergleichbarkeit liegt in der Gemeinsamkeit der Plots und der Motive,

---

[71] Dazu ausführlicher Grubmüller, Gattungskonstitution im Mittelalter, S. 204–207.

die regellos, aber regelmäßig hier oder dort Geschichten generieren. So gibt es z.B. die Geschichte von der Verwirrung, die zwei fahrende Schüler durch das Verstellen der Wiege im Schlafgemach ihrer Gastgeber mit dem Ziele stiften, ins Bett von Ehefrau und Tochter zu gelangen, im Mittelalter[72] im Französischen[73], Deutschen[74], Italienischen[75], Englischen[76] und Niederländischen[77]. Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen Geschichten ist (bis auf die Abhängigkeit der niederländischen *boerde* vom Fabliau des Jean Bodel) nicht zu erkennen.

Die gemeinsame Basis solcher sich immer wieder neu herstellender Geschichten ist ein Fundus an Erzählmaterialien, der offensichtlich dem kulturellen Gedächtnis des Mittelalters angehört und oft weit darüber hinaus verbreitet ist.[78] Nur im Einzelfall, also zufällig, wird er schriftlich weitergegeben. In der Regel bleiben uns die Wege verschlossen, die die mittelalterlichen Texte untereinander oder mit indischen und arabischen Erzählwerken[79] oder auch mit mongolischen, slawischen, jiddischen oder indianischen Volkserzählungen verbinden.

Offensichtlich wird hier ein gemeinsames, aber nicht an die gelehrt-christliche Tradition gebundenes Erbe wirksam. Es zweigt nicht aus der schriftlichen Überlieferung ab, sondern generiert gewissermaßen selbsttätig ›vergleichbare‹ Literatur. Vergleichbar ist sie zunächst aber nur durch den gemeinsamen, nur in der Extrapolation erkennbaren Fundus. Anlässe und Situationen sind nur schwer miteinander in Beziehung zu setzen: wie sollen die Jahrmarktsvorträge französischer Fahrender, ein niederösterreichischer Adelssitz im 13. Jahrhundert oder die großbürgerliche Stadtkultur im Florenz des 14. Jahrhunderts vergleichbare Aufgaben stellen oder vergleichbare Bedürfnisse entwickeln? Die Lust, sich Geschichten zu erzählen, wäre vielleicht ein Universale, auf das man verweisen könnte, aber in seiner grundsätzlichen Pauschalität schließt es zugleich mögliche historische Erklärungen aus.

Wie bei der gelehrten Literatur ist die Zusammenschau also durch gemeinsame Vorgaben als Aufgabe bestimmt, anders als dort entspricht dem gemeinsamen Traditionshintergrund aber kein einheitliches soziales und situationelles Hand-

---

72 Vergleichend untersucht von Stehmann, Studentenabenteuer; Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 119–128, und ausführlicher von Ziegeler, Boccaccio (mit weiterer Literatur). Zu weiteren Fassungen aus dem 16. Jahrhundert (deutsch [Hans Sachs, Lindener, Montanus], lateinisch, englisch) vgl. Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 120, und Ziegeler, Boccaccio, S. 18.

73 Jean Bodel: ›Gombert et les deus Clers‹ (Nykrog, Fabliaux, Nr. 75); ›Le Meunier et les deux Clers‹ (Nykrog, Fabliaux, Nr. 90).

74 ›Studentenabenteuer A‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 129), Rüdeger von Munre: ›Studentenabenteuer B‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 107).

75 Boccaccio, Decameron IX 6.

76 Chaucer, ›Canterbury Tales‹ (The Reeve's Tale).

77 ›Een bispel van .ij. clerken ene goede boerde‹ (Kruyskamp, boerden, S. 38–45, vgl. Lodder, Lachen om list en lust, S. 219).

78 Vgl. z.B. die Gesamtübersicht zum Motivkomplex des ›Studentenabenteuers‹ in AaTh, Nr. 1363.

79 Zu der traditionsreichen Forschung über den Einfluß orientalischer Erzählwerke auf die abendländische Literatur zuletzt Ulrich Marzolph: Arabia ridens. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht. Frankfurt a.M. 1992.

lungsgefüge; die Realisierung dieses Traditionswissens kann in den unterschiedlichsten Kontexten und aus den verschiedensten Anlässen abgerufen werden. Wie weit sie zu synchronisieren sind, muß eine offene Frage bleiben. Komparatistische Zusammenschau muß sich auf diesem Felde also auf die Ausdifferenzierung eines gemeinsamen Traditionswissens unter den Bedingungen pragmatischer Dispersität richten. Der Vergleich muß an die Stelle der Synthese treten.

Dem Vergleich zugänglich sind die Literaturen, die vergleichbare Formen ausbilden. Für die mittelalterliche Kurzerzählung sind das in erster Linie die französische mit dem Fabliau (die provenzalische ›Nova‹ scheint sich auf Fragen der höfischen Minnedoktrin beschränkt zu haben)[80] und die deutsche mit dem Märe, dazu – als eine Art Gerüstform und als Materialspeicher – die lateinische mit dem Exemplum.

- Das Mittelniederländische bildet in den *boerden* (›Geschichten‹) im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts einen Typus von Verserzählungen aus, der gelegentlich Ähnlichkeiten zu Fabliau und Märe zeigt (vgl. oben S. 18 zum ›Studentenabenteuer‹)[81], aber nur in wenigen Exemplaren erhalten ist.
- Das Italienische tritt insgesamt und so auch mit seinen Kurzerzählungen sehr spät in den Kreis der volkssprachigen Literaturen ein, um 1280 mit der Anekdotensammlung des ›Novellino‹. Im Unterschied zum Französischen, Deutschen und Niederländischen bedient es sich von Anfang an der Prosa, und es bietet die Erzählungen nicht als einzelne, selbständige Stücke, sondern immer schon im (zyklischen?) Zusammenhang. In Boccaccios ›Decameron‹ entsteht daraus das Muster, das die europäische Novellistik von Grund auf umgestalten wird.
- Auch das Spanische, das gleichfalls erst spät, nach der Reconquista, zur Literatursprache geworden ist, bietet die Kurzerzählung, ob in Versen (Juan Ruiz, Erzpriester von Hita: ›Libro de buen amor‹, 1330/1343) oder in Prosa (Juan Manuel: ›El Conde Lucanor‹, 1335), immer schon im – hier didaktisch organisierten – Zusammenhang eines *libro*. So dienen die Prosageschichten im ›Conde Lucanor‹ ausdrücklich dem Erzieher Patronio dazu, dem jungen Grafen in Beispielserien Fragen der moralischen Lebensführung und der politischen Klugheit zu erläutern.

---

[80] Vgl. Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 26 Anm. 15.

[81] Der Bestand ist auch hier von der Definition abhängig. Eine (über Kruyskamp, boerden, hinausgehende) Übersicht findet sich bei Lodder, Lachen om list en lust, S. 215–229. Neben der Parallele zum ›Studentenabenteuer‹ finden sich noch Parallelversionen zur ›Borgoise d'Orliens‹ (Nykrog, Fabliaux, Nr. 12) bzw. (mit größerer Nähe, vgl. Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 171 Anm. 3) zum deutschen Märe ›Bestraftes Mißtrauen‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 85): ›Ic prijs een wijf die haren man verdwasen can ten sot‹, zum ›Mönch als Liebesboten‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 67h, 86 und 112): ›Wisen raet van vrouwen‹, zum ›Begrabenen Ehemann‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 127c): ›Van Lacarise den katijf die enen pape sach bruden sijn wijf‹, sowie von der selben *boerde* zum Erzählkomplex der ›Trois Dames qui troverent l'Anel‹ (Nykrog, Fabliaux, Nr. 52 und 53) bzw. der ›Drei listigen Frauen‹ (Fischer, ²Studien, FB Nr. 30f, 36, 67e). Zu darüberhinausgehenden Ähnlichkeiten in Einzelmotiven vgl. die Liste bei Lodder, Lachen om list en lust, S. 215–229. Hogenelst, Sproken en sprekers, hat die *boerden* in ihr Repertorium aufgenommen; dort finden sich unter den einzelnen Titeln weitere Informationen.

– In England war im 12., 13. und auch zu Beginn des 14. Jahrhunderts das Französische die Literatursprache. Man kann fraglos davon ausgehen, daß die romanisierte Hofgesellschaft auch mit dem Fabliau vertraut war.[82] In englischer Sprache werden sie – abgesehen von der ›Dame Sirith‹ als einzigem mittelenglischen Fabliau – erst von Geoffrey Chaucer (ca. 1343–1400) erzählt (›The Canterbury Tales‹: ›Shipman's Tale‹, ›Miller's Tale‹, ›Reeve's Tale‹, ›Summoner's Tale‹, ›Merchant's Tale‹).[83] In welcher Form Chaucer allerdings seine Fabliaux-Quellen zugänglich waren, wissen wir nicht:

> There is a great deal of uncertainty about the sources of Chaucer's fabliau-tales. We do not know, for the most part, how the fabliau materials he incorporated into ›The Canterbury Tales‹ reached him, whether in written or in oral form, or in what language he read or heard them. The one obvious exception to this statement is the Reeve's Tale, which we can with confidence assume Chaucer read in a continental French version.[84]

Chaucer steht unter dem Eindruck von Boccaccios Werk. Schon im ›Parliament of Fowls‹ hat er Anregungen Boccaccios verarbeitet. ›Troilus and Criseyde‹ baut, partienweise in fast wörtlicher Übertragung, auf dem ›Filostrato‹ auf. Daß Chaucers Fabliaux-Rezeption sich sogleich in der Form des geselligen Erzählens im Zyklus präsentiert, ist ohne das Modell des ›Decameron‹ wohl nicht denkbar. Chaucer wandelt es in den ›Canterbury Tales‹ vielfältig ab: nicht in der idyllischen Abgeschiedenheit verkürzt man sich gegenseitig die Zeit mit Erzählen, sondern auf der gemeinsamen Pilgerfahrt von London nach Canterbury; nicht eine Gesellschaft von Gleichrangigen konstituiert sich im Erzählen, sondern sehr unterschiedliche soziale Ränge werden in ihren Sichtweisen miteinander konfrontiert; nicht dem Leser wird die Wertung der Geschichten überlassen, sondern die Teilnehmer beurteilen sie selbst. Und schließlich übernimmt Chaucer auch nicht die Prosa Boccaccios, sondern bleibt beim Vers (wenn auch nicht dem Vers des Fabliau). Auch in diesen Abwandlungen aber zeigen sich die ›Canterbury Tales‹ auf das ›Decameron‹ bezogen: sie sind – wie die italienischen Zyklen des späten 14. und 15. Jahrhunderts oder die ›Cent nouvelles nouvelles‹ in Frankreich – ein Zeugnis des neuen, gesellig inszenierten Erzählens, das vom ›Decameron‹ seinen Ausgang nimmt. Mit dem Inszenieren von Geselligkeit erhebt es die Situation des Erzählens zum Thema und nimmt ihr die Selbstverständlichkeit, mit der Fabliaux und Mären als einzelne Vortragstexte sie immer voraussetzen. Mit Boccaccio und in seiner Nachfolge steht Chaucer für die Distanzierung der novellistischen Kurzer-

---

82 Vgl. etwa zu zwei in England (Worcestershire bzw. Shropshire) entstandenen Handschriften, die (einzelne) Fabliaux enthalten, Revard, French Fabliau Manuscripts. Umfassende Bestandsaufnahme bei van den Boogaard, Le Fabliau anglo-normand.

83 Grundlegend zu den Quellenfragen William Frank Bryan/Germaine Dempster: Sources and analogues of Chaucer's ›Canterbury Tales‹. Chicago 1941. Neuere Zusammenfassungen zum Verhältnis zum Fabliau bei Muscatine, Chaucer and the french tradition, und Hines, The fabliau in english. Zum gegenwärtigen Forschungsstand vgl. Sources and analogues of the Canterbury Tales. Vorlagenfragen erörtern auch die Beiträge in: Decameron and Canterbury Tales.

84 Pearcy, Anglo-norman fabliaux, S. 248.

zählung aus der Vortragssituation und in diesem Sinne für ihre ›Literarisierung‹; wie jener gehört er ans Ende von deren Geschichte.

1.5 Die Voraussetzungen

Die Zusammenschau der hier behandelten Werke unter dem Aspekt einer Gattungsgeschichte setzt sich dem Vorwurf aus, gänzlich ahistorisch zu verfahren. Denn es ist nicht zu bestreiten, daß es kaum Anhaltspunkte für ein zeitgenössisches Bewußtsein von gattungsförmiger Einheit gibt, das heißt hier genauer: von der zusammenfassenden, vielleicht gar in einem Begriff verdichteten Aussonderung aus den zufälligen Ansammlungen von Texten in der Überlieferung. Die Terminologie ist vage und die Überlieferungsbilder sind undeutlich.

1.5.1 Die Terminologie

Die in der modernen Forschung eingeführten Termini: Fabliau und Märe, sind – anders als die Novelle – als Gattungsbegriffe Konstrukte. Im Mittelalter handelt es sich bei ihnen um allgemeinsprachliche Vokabeln von beträchtlicher Bedeutungsbreite:

- *fabliaus*, abgeleitet von *fable* ›Fabel, Exempel, Stoff, Erfindung, Geschichte‹,[85] kann im Altfranzösischen ebenso eine Geschichte beliebiger Art, eine Anekdote, eine äsopische Fabel oder auch einen Kurzroman bezeichnen.[86] Die Fabliaux selbst nennen sich *fable*, *fablel*, *fabliaus*, manchmal auch *conte*, *essample*, *aventure*, sogar *livre* und *escriture*.[87] Zum Gattungsnamen wurde *Fabliau* (oder das konkurrierende *Fablel*) erst mit der Philologie des 19. Jahrhunderts, endgültig wohl durch die Autorität Joseph Bédiers. Aber diese Entscheidung kann sich doch auf einen vorherrschenden mittelalterlichen Bezeichnungsusus berufen, der vielleicht nicht terminologisch gemeint gewesen sein mag, aber doch eine konventionalisierte Redeweise für einen bestimmten Typus von Geschichten erkennen läßt.
- *maere* heißt mittelhochdeutsch ›Neuigkeit, Nachricht‹, dann auch ›Geschichte‹ jeglicher Art, poetisch geformt oder auch alltagssprachlich berichtet. In dieser weiten Bedeutung kann es selbstverständlich auch auf Mären angewandt werden[88], ohne daß damit irgendeine terminologisch verwertbare Aussage über diese ›Geschichten‹ getroffen wäre. Auch wenn Mären selbst sich *maere* nennen, bleibt ganz offen, ob damit eine terminologische oder eine alltagssprachliche Vorstellung artikuliert wird, zumal daneben auch andere Vokabeln zur Selbstbenennung von Mären verwendet werden: *bîspel* ›Beispiel, Exempel‹,

---

85 »Le mot *fable* a, en ancien français, une signification assez large, bien plus large qu'en français moderne.« (Nykrog, Fabliaux, S. 5).
86 Beispiele bei Nykrog, Fabliaux, S. 7f., Zusammenfassung S. 7.
87 Die Beispiele bei Nykrog, Fabliaux, S. 21–38.
88 Beispiele bei Fischer, ²Studien, S. 80–84.

rede ›Vortrag, Geschichte‹, *aventiure* ›merkwürdige Begebenheit‹ u.a.[89] Dort allerdings, wo aus dem Kontext auf terminologische Absichten geschlossen werden kann, wird fast ausschließlich das Wort *maere* verwendet. »Aus dieser Beobachtung ist [...] der Schluß zu ziehen, daß es zwar keinen allgemein verbindlichen Bezeichnungsusus für die Gattung ›Märe‹ gab, aber doch eine verhältnismäßig weit verbreitete Tendenz, das Wort *maere*«[90] zur Bezeichnung für die novellistische Kurzerzählung zu verwenden.[91] Zum Gattungsterminus wird es dadurch noch nicht (das geschieht auch hier durch die philologische ›Nachdefinition‹ des Überlieferungsbefundes), aber völlige Beliebigkeit in der Vorstellung von der Zusammengehörigkeit der Erzählformen braucht auch nicht vorausgesetzt zu werden.

– Auch italienisch *novella,* abgeleitet von lat. *novus* ›neu‹, bedeutet (wie provenzalisch *nova*) zunächst nichts weiter als Neuigkeit, dann auch die Geschichte, die die Neuigkeit übermittelt.[92] Im ältesten Zeugnis der italienischen ›Novellistik‹, dem sog. ›Novellino‹ aus den Jahren 1280/1300 (die Bezeichnung ›Novellino‹ stammt aus dem 16. Jahrhundert und erscheint erst in einer Ausgabe von 1836 als Titel)[93], wird *novella* in dieser doppelten Bedeutung verwendet (z.B. in den Erzählungen Nr. 9, 21, 23, 33, 64, vgl. auch den *novellatore* als Geschichtenerzähler in Nr. 31), aber schon in der ältesten, bereits um die Wende zum 14. Jahrhundert (also noch weit vor Boccaccios ›Decameron‹) entstandenen Handschrift (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Panciatichiano 32) wird das Werk insgesamt als ›Libro di novelle e di bel parlare gientile‹ (Riesz, Anhang, S. 223) bezeichnet, also zumindest als ›Geschichtensammlung‹; später verfestigt sich das in dem für Pietro Bembo i.J. 1523 geschriebenen Codex der Vatikanbibliothek (Vat. lat. 3214) zum lange Zeit gültigen Werktitel ›Cento novelle antiche‹, und auch in den Überschriften zu einzelnen Geschichten ist dort *novella* offensichtlich bereits als Bezeichnung eines bestimmten Erzähltyps benutzt: *Qui conta bellissima novella di Guiglielmo di Berghedam di Proenza*[94] (Nr. 42)[95]. Die terminologische Verfestigung des Novellenbegriffs, die sich schon im späten 14. und im 15. Jahrhundert in zahlreichen Werktiteln niederschlägt (s.u. Kap. 11.3), ist dann zweifellos eine Folge von Giovanni Boccaccios Favorisierung des Terminus *novella* und seiner Ableitungen im ›Decameron‹ und insbesondere seiner Standardisierung in der Überlieferung und bei den Nachfolgern: zwar ist im ›Decameron‹ in der Autorrede des ›Proemio‹

---

89 Beispiele bei Fischer, ²Studien, S. 84–87.

90 Fischer, ²Studien, S. 88.

91 So muß Fischers (s. Anm. 90) Fortführung des Gedankenganges (»zum Gattungsterminus zu erheben«) korrigiert werden.

92 Vgl. jetzt den Überblick bei Selene Sarteschi: Valenze lessicali di ›novella‹, ›favola‹, ›istoria‹ nella cultura volgare fino a Boccaccio. In: Favole, Parabole, Istorie, S. 85–108, bes. S. 87–97.

93 Il Novellino, S. 308.

94 »Hier erzählt er eine besonders schöne Geschichte von Guillem de Berguedán aus der Provence.«

95 Vgl. weiter Nr. 31, 33, 41, 55, 62, 64, 74, 89, 99.

noch von *cento novelle, o favole o parabole o istorie* die Rede (§ 13)[96], aber im Fortgang des Textes dominieren *novella, novelletta, novellare*: *novellando* wolle man sich die Zeit vertreiben, schlägt die Königin des ersten Tages, Pampinea, gleich einleitend vor (›Decameron‹ I, introduzione, § 111), und so erzählt man sich *novellette* (§ 112) und *novelle* (z.B. ›Decameron‹, IX 10, § 2 u.ö.). Die Überlieferung nimmt die terminologische Verfestigung schnell auf; schon die ersten Handschriften geben sie mit der zum festen Textbestand gehörenden Überschrift weiter:

> Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto. Nel quale si contengono cento *novelle* in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini.

Daran knüpfen die Werktitel eines Sacchetti (›Trecentonovelle‹), Masuccio Salernitano (›Il Novellino‹), Bandello (›Novelle‹) oder Fortini (›Le giornate delle novelle dei novizi‹) an. Anders als bei Fabliau und Märe hat sich also der Gattungsbegriff der Novelle durch die Autorität der Autoren etabliert und verdankt sich nicht erst den definitorischen Bemühungen der Philologen. Der im Italienischen von vornherein verbindliche Überlieferungstypus des Zyklus, in dem ja immer gleich eine Reihe gleichartiger Texte vor Augen tritt, mag die terminologische Verfestigung unterstützt haben.

1.5.2 Die Überlieferung

Die buchliterarisch konzipierten italienischen Sammlungen (›Novellino‹[97], ›Decameron‹[98] und die späteren[99]) sind von Anfang an als mehr oder weniger geschlossene Werke überliefert worden. Auch Chaucers ›Canterbury Tales‹ sind als geschlossenes Werk angelegt und trotz ihres fragmentarischen Erhaltungszustandes (»although continuous in its general form, it was apparently not available for copying as a continuous whole«)[100] als ein Ganzes aufgefaßt worden: »the editors responsible for the first copies wished to produce texts that gave the impression of completeness«[101].

Im Gegensatz dazu sind die wohl zumeist zum Vortrag bestimmten und als Einzeltext existierenden Fabliaux und Mären offensichtlich erst nachträglich gesammelt worden.

---

[96] Die Interpunktion von Brancas Ausgabe legt allerdings nahe, daß es sich dabei um Spezifizierungen des Begriffs *novella* handeln soll. Andere Lesarten diskutiert Haug, La problematica dei generi, S. 128–132. Zum ganzen Komplex vgl. die Beiträge des Sammelbandes Favole, Parabole, Istorie.

[97] Beim ›Novellino‹ enthalten die älteste Handschrift, der Florentiner Panciatichiano 32, und die Bembo-Handschrift aus der Vaticana alle 100 Geschichten, die anderen auch jeweils eine geschlossene Partie von 30, 36 und 55; nur der späte (2. Hälfte 15. Jh.) Cod. Pluteo 89 sup. der Florentiner Bibliotheca Laurentiana überliefert mit Nr. 9 und 52 lediglich einen Auszug.

[98] s. dazu unten Kap. 10.3.

[99] s. Kap. 11.3.

[100] Chaucer, ›Canterbury Tales‹, S. 1120.

[101] Ebd., S. 1120f.

Vom Verhältnis dieser Sammlungen zu den Vortragstexten ist vor allem bei der Fabliaux-Überlieferung nur schwer ein Eindruck zu gewinnen: »Sur ces recueils collectifs, et notamment sur les cinq premiers manuscrits [...] qui représentent l'essentiel des manuscrits de fabliaux, notre ignorance est grande.«[102]

Die großen Fabliaux-Handschriften sind alle kurz vor oder um 1300 entstanden (s.u. Anhang 1 zu 1.5.2), also gerade am Ende des Jahrhunderts, das als die Hochzeit der Fabliaux-Dichtung gilt; sie reichen also in die Zeit der lebendigen Pflege des Fabliau hinein. Allerdings widerlegt die Anlage aller frühen Handschriften die vielleicht naheliegende Vorstellung, es handle sich um Repertoire-Handschriften eines Jongleurs:

> L'impression la plus nette est que nous nous trouvons en face d'un répertoire de jongleur, enrichi, en cours de réalisation, de quelques ajouts plus ›modernes‹.[103]

Bei einer Sammlung, die insgesamt 41 Fabliaux enthält, besagt es nicht viel, daß sie neun von zehn Stücken überliefert, die in einer zeitgenössischen Beschreibung eines Jongleur-Repertoires genannt werden[104], vor allem dann nicht, wenn diese Stücke über die ganze Handschrift verstreut sind. Der Aufbau der Handschrift, in der Fabliaux in ungeregelter Folge mit geistlichen Auslegungen (›Des XV signes‹), Allegorien (›La bataille d'anfer et de paradis‹), Lehrdichtungen (›Catons en romanz‹) und *dits* wechseln, führt gerade nicht auf einen »caractère extrêmement fonctionnel du recueil de Berne«[105]. Und so führt auch Rossis Folgerung nicht auf die richtige Spur:

> Il s'agit donc d'une compilation de textes qui, peu d'années auparavant, devaient encore circuler sur les places de la France mediévale.[106]

Gegen die Vorstellung von Repertoire-Büchern der Jongleurs, die auch Edmond Faral in seiner Faksimile-Ausgabe der Pariser Handschrift 19152 (s. Anhang 1, zu Hs. D) kurz erwogen (und zu Gunsten eines »ouvrage de luxe, composé pour un amateur« [S. 10] verworfen) hatte, spricht nicht nur der durchaus vermischte Inhalt, sondern vor allem die Anlage fast aller der frühen Handschriften. Es handelt sich um ausgesprochen repräsentative, großformatige, zwei- bis dreispaltig geschriebene, oft aufwendig illuminierte Codices:

> carefully and elaborately made books with much ornamentation of high quality, and MS fr. 837 [= Hs. A] contains over 700 pages of texts. They cannot have been care-

---

[102] Philippe Ménard: Tradition manuscrite et édition de textes. Le cas des fabliaux. In: Medieval french textual studies in memory of T.B.W. Reid. Hg. von Ian Short, London 1984 (Anglo-Norman Text Society. 1), S. 149–166, hier S. 150. Vgl. schon Rychner, Contribution I, S. 140: »il se peut bien que [...] nos connaissances fassent de réels progrès le jour où l'on étudiera les recueils de fabliaux pour eux-même [...] et non plus toujours à l'occasion de telle ou telle pièce.«

[103] Rossi, Histoire de quelques recueils, S. 89 zur Berner Handschrift (B).

[104] Rossi, Histoire de quelques recueils, S. 89.

[105] Rossi, Histoire de quelques recueils, S. 89.

[106] Rossi, Histoire de quelques recueils, S. 89.

> lessly or casually slapped together; they can only be the fruit of a wide search for texts, a heavy investment of time, planning, and execution.[107]

Der weit ausgreifende Inhalt vor allem der Handschriften A und D (s.u. Anhang 1 zu 1.5.2) und mancher der kleineren Handschriften[108] spricht sehr viel mehr für umfassende ›Textbibliotheken‹ volkssprachiger Erzähllliteratur, in denen Fabliaux, entsprechend ihrer Prominenz in der gerade vorausliegenden Zeit, einen durchaus respektablen Raum einnehmen durften.

> What I believe [...] is precisely that their compilers were out to produce such variegated anthologies with a range from burlesque to romance, from scabrous or obscene to devout and delicate, from *vilain* to *sainte*, from courtly love to dirty joke to humble prayer.[109]

Revard hat gezeigt, daß für solche Einsichten (mögen sie sich beim gegenwärtigen Stand der Erkenntnisse auch noch als Glaubenssätze ausgeben) kodikologische Untersuchungen unerläßlich sind, gerade auch solche der bisher noch wenig beachteten kleineren Fabliaux-Handschriften. Dann ließe sich vielleicht auch rekonstruieren, in welchem Zustand die Sammler ihre Vorlagen vorfanden. Schon Rychner[110] hat neben den Überarbeitungen und den nachlässigen Abschriften immer wieder auch bemerkenswert konstante Überlieferung beobachtet. Zusammen mit der unterschiedlichen, von der Aufmerksamkeit der Schreiber offensichtlich unabhängigen, also auf die Vorlagen zurückzuführenden Textqualität der Fabliaux in ein und derselben Handschrift[111] zeigt das deutlich, daß den Sammlern schriftliche Vorlagen zur Verfügung standen. Die Überlieferung müßte konsequent daraufhin untersucht werden, z.B. die aus verschiedenen ehemals selbständigen Faszikeln (mit fast stets zusammenfallendem Schreiber- und Textwechsel)[112] zusammengesetzte Pariser Handschrift 1593 (= E), der in ihrem ersten Teil möglicherweise eine Rutebeuf-Autorsammlung vorauslag; sie gibt mit der Identität des zweiten Schreibers von ›Le Chevalier qui fist parler les Cons I‹ mit dem Schreiber des gleichen Fabliau in der Berliner Handschrift (C)[113] zudem einen deutlichen Hinweis auf Werkstattbetrieb.[114]

Besser ist die Forschungslage bei den Mären.[115] Sie sind wohl schon um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Sammlungen aufgezeichnet worden, allerdings im

---

[107] Revard, French Fabliau Manuscripts, S. 269.

[108] Revard, French Fabliau Manuscripts, zu London, British Library, Harley 2253, und Oxford, Bodleian Library, Digby 86.

[109] Revard ebd.

[110] Contribution, passim.

[111] Vgl. die zusammenfassende Charakterisierung der Handschriften bei Rychner, Contribution I, S. 136–141.

[112] Rychner, Contribution I, S. 48.

[113] Rychner, Contribution I, S. 47f.

[114] Darauf weist ebenfalls der Wechsel der Hände innerhalb dieses Fabliau in E; beide Schreiber »travaillent pour le même éditeur« (Rychner, Contribution I, S. 48).

[115] Das ist vor allem das Verdienst von Mihm, Überlieferung, und Ziegeler, Wiener Codex 2705. Die Habilitationsschrift von Franz-Josef Holznagel (Der Wiener Codex 2705. Untersuchungen zu Überlieferung und Form kleinerer mittelhochdeutscher Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts) ist noch nicht gedruckt. Einzelne Aspekte daraus bei Franz-Josef Holznagel: Autorschaft und Überlieferung am Beispiel der kleineren Reim-

Rahmen weiträumiger Textverbünde, deren verbindendes Merkmal allein die äußere Form liefert: kürzere Reimpaargedichte. Zwischen geistlichen oder weltlichen Lehrgedichten (*reden*), Fabeln, Exempeln, zweiteiligen Beobachtungsallegoresen (*bîspeln*) finden sich – ohne irgendeine formale Auszeichnung – immer wieder auch Mären, zuerst diejenigen, die dem Stricker zugeschrieben werden[116].

Die älteste dieser Handschriften (vgl. die Übersicht im Anhang zu diesem Kapitel) ist um 1260/1280, vermutlich in Niederösterreich, entstanden (W = Wien, Österr. Nationalbibl, cod. 2705)[117]; eng mit ihr verwandt ist ein im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts in Nordwestböhmen entstandenes Handschriftenpaar (H = Heidelberg, Cod. pal. germ. 341, und K = Genf-Cologny, Cod. Bodmer 72). Hans-Joachim Ziegeler hat wahrscheinlich machen können, daß diesen Sammlungen ältere, thematisch geordnete ›Bücher‹ vorauslagen, deren Ordnung in den Sammelhandschriften noch durchscheint, am deutlichsten in H. Dort finden sich drei Serien von kurzen Erzählungen (Nr. 134–140, 180–186 und 200–213), von denen die ersten beiden die Mären des Strickers umfassen,[118] die letzte, die die Handschrift abschließt, 14 weitere sonst nicht überlieferte Mären unterschiedlicher Autoren. Ziegeler sieht die ersten beiden Mären-Serien, also die sogenannten Stricker-Mären, wohl zu Recht nicht als gattungsorientierte Zusammenstellungen, sondern als sekundäres Ergebnis[119] der für die Vorlagen-›Bücher‹ plausibel gemachten thematischen Ordnung: in allen 14 Erzählungen werden Ehefragen abgehandelt. Die abschließende Gruppe, die vom zweiten Schreiber der Handschrift begonnen (Nr. 200: Sibotes ›Frauenzucht‹) und dann von drei neu hinzutretenden ergänzt worden ist (c: ›Sperber‹ [Nr. 201], d: ›Herzmäre‹, ›Gänslein‹ [Nr. 202 und 203], e: ›Bestraftes Mißtrauen‹, ›Rädlein‹, ›Almosen‹, ›Der dankbare Wiedergänger‹, ›Die alte Mutter‹, Stricker, ›Der kluge Knecht II‹, ›Der hohle Baum A‹, ›Der Hasenbraten‹, ›Schrätel und Wasserbär‹ [Nr. 204–212])[120], ist so aber nicht mehr zu erklären. Hier werden deutlich Texte zusammengestellt, die nicht mehr die Inhalte, sondern der Erzählgestus verbindet. Es ist vorstellbar, daß die ursprünglich ›sekundäre‹ Ordnung den Blick freigemacht hat für eine jenseits der Inhalte liegende Ähnlichkeit: den gattungsbegründenden Erzählgestus des Märe.

Das Überlieferungsbild, das sich in den frühen Sammelhandschriften (zu ihnen zählt auch noch das sog. Hausbuch des Michael de Leone: E) zeigt, ändert sich

---

paartexte des Strickers. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. von Elizabeth Andersen u.a. Tübingen 1998, S. 163–184; Holznagel, Autor – Werk – Handschrift.

116 Zur Problematik der Autorzuweisung Ziegeler, Wiener Codex 2705, S. 497–499: Sie beruht allein auf den Reimuntersuchungen von Zwierzinas Mittelhochdeutschen Studien (1900).

117 Zusammenfassend Franz-Josef Holznagel: ›Wiener Kleinepikhandschrift‹ cod. 2705. In: ^{2}VL 10 (1999), Sp.1018–1024.

118 Aus Fischers Liste der Stricker-Mären (^{2}Studien, Nr. 127a–127q) fehlt nur ›Die eingemauerte Frau‹, an anderer Stelle in der Handschrift stehen ›Der arme und der reiche König‹ (Nr. 156) und ›Der junge Ratgeber‹ (Nr. 158).

119 Wiener Codex 2705, S. 493.

120 Mihm, Überlieferung, S. 48f. Ein sechster Schreiber fügt als letztes Stück dann noch Heinrichs von Freiberg ›Ritterfahrt des Johann von Michelsberg‹ hinzu.

prinzipiell bis zum Ende der Handschriftenzeit nicht. Der bevorzugte Überlieferungsverband bleibt die Gruppe der ›kleineren Reimpaargedichte‹, in der sich gelegentlich Mären zu Gruppen zusammenschließen.[121] Ergänzt wird dieser Sammlungstyp im 15. Jahrhundert durch Sammlungen, in denen die Werke eines Autors aufgezeichnet sind (Herrand von Wildonie, überliefert allerdings erst im ›Ambraser Heldenbuch‹ aus dem 16. Jahrhundert, Heinrich Kaufringer, Jörg Zobel, Hans Rosenplüt).[122] Da die Sammlungsintention in ihnen auf Autorenoeuvres gerichtet ist, kann es nicht überraschen, daß die Gattungen sich hier mischen.

Märendichtung ist, wie mittelalterliche Literatur in der Regel ja auch sonst, immer sekundär überliefert. Das wirft die üblichen Probleme bei der Fixierung eines verläßlichen, vielleicht sogar autornahen Textes auf. Bei den Mären verschärfen sie sich, weil wir es nicht selten mit stark divergierenden Fassungen zu tun haben. Um das richtig einschätzen zu können, müßten wir mehr wissen über ihren Entstehungs-, Darbietungs- und Rezeptionsmodus. Sind sie schriftlich konzipiert oder extemporiert worden, vorgetragen, vorgelesen oder in privater Lektüre aufgenommen? Welchen Einfluß nehmen Rezitatoren (*sprecher*) auf die Gestalt der Texte, und wie verhält sich diese dann zu den Aufzeichnungen?

Die Märenforschung hat sich – genauso wie die Fabliaux-Literatur – zu voreilig auf den mündlichen Vortrag als die Lebensform der Mären und die Basis ihrer Textualität festgelegt. Mären werden in ›geselliger Runde‹ präsentiert, vom Autor selbst oder von jener nur vage umrissenen Gruppe von (berufsmäßigen) ›Sprechern‹[123]: so die communis opinio über die Vortragssituation. Die Begründung für diese Vorstellung liegt in der Textvarianz: »Der Textzustand, in dem wir manche Mären antreffen, macht den Schluß unabweislich, daß ihre Tradition zeitweise ohne schriftliche Grundlage vor sich ging«.[124]

Es sind aber in der Tat nur »manche Mären«, für die eine solche Voraussetzung zutrifft, und selbst bei ihnen muß Fischers Einschränkung ernst genommen werden, daß sie »teilweise« ohne schriftliche Grundlage überliefert wurden. Es lassen sich gerade bei stark divergierender Überlieferung durchaus auch andere Gründe, z.B. ökonomische,[125] für die Textveränderung ermitteln, und in der Regel spielt manches zusammen.[126]

---

[121] Vgl. Mihm, Überlieferung, S. 71–101, zu den Handschriften k, l, d, i und w.

[122] Vgl. Mihm, Überlieferung, S. 24–43. Ein anderer Fall ist die kleine Kollektion des Schweizer Anonymus, der beim Abschreiben der Boner-Fabeln den Einfall hat, auch noch ein paar Gedichte hinzuzudichten.

[123] Fischer, [2]Studien S. 256–261; Mihm, Überlieferung, S. 87–90; Heinz Mundschau: Sprecher als Träger der ›tradition vivante‹ in der Gattung ›Märe‹. Göppingen 1972.

[124] Fischer, [2]Studien, S. 275 Anm. 94.

[125] So hat z.B. Jörn Reichel zeigen können, daß Hans Folz sich bei den Zweitfassungen einiger seiner Mären, z.B. der ›Drei listigen Frauen C‹, vor allem an einem kostengünstigeren Format (4 Bll., Oktav) orientiert hat (Hans Folz als Bearbeiter eigener Märendrucke. In: Philologische Untersuchungen. Gewidmet Elfriede Stutz zum 65. Geburtstag. Hg. von Alfred Ebenbauer. Wien 1984, S. 357–373. Dazu auch Ursula Rautenberg: Das Werk als Ware. Der Nürnberger Kleindrucker Hans Folz. In: IASL 24, H. 1 (1999), S. 1–40.

[126] Ich versuche das am Beispiel des ›Striegels‹ im einzelnen aufzuzeigen (Grubmüller, Mouvance als poetologische Kategorie).

Die Gründe für die Textvariabilität in der Märenüberlieferung dürfen nicht allein und nicht einmal zur Hauptsache in der Mündlichkeit der Vortragssituation gesucht werden. Mündlichkeit und Schriftlichkeit sind auch in der Märendichtung keine Alternativen. Sie verschränken sich wie sonst auch in ihrem Einwirken auf die Texte. Die Besonderheit der Märenüberlieferung ist darin begründet, daß die Veränderungen zulassenden Überlieferungsbedingungen des Mittelalters hier auf eine gattungsprägende Kombinationslust bei der Verfertigung der Texte selbst treffen:[127] Die europäische (schwankhafte, exemplarische) Kleinerzählung lebt aus der irgendwie geregelten, vielleicht durch rahmenhafte Bedingungen bestimmten Kombinierbarkeit fester Erzählelemente. Ihr verdankt sie ihre Lebendigkeit und auch ihre Vertrautheit: im Abgewandelten scheint das Bekannte durch. Aus dieser Durchsichtigkeit ist vielfach die Pointe gewonnen; die Pointenstruktur aber konstituiert die Gattung. In dem Maße, in dem so Variation geradezu die raison d'être der Kleinerzählung ist, ist sie weit unmittelbarer und essentieller als beispielsweise die Heldenepik (in der die Variation von Schablonen eher Hilfsmittel ist zum Bau von Texten) auf Veränderung angewiesen. Aus diesem Hintergrund, weniger aus den medialen Erscheinungsformen, erklärt sich die Variabilität in der Märenüberlieferung. Verändern ist – grundsätzlicher als sonst – eine Gattungsregel: das durch Konvention und Überlieferung begrenzte Motivrepertoire, die konventionalisierten Erzählmuster und der Zwang zur Pointe geben ihr gattungsbegründenden Status. Wo die Veränderung von Texten wirklich über die redaktionelle Anpassung im Rahmen der üblichen Schreiberlizenzen hinausgeht (und deshalb auch nicht mehr im Rahmen des Üblichen beschrieben werden kann), erklärt sie sich aus diesem Zusammenhang; Veränderung aus mündlichem Vortrag (wenn wir sie denn einmal zeigen können) ist davon allenfalls ein Sonderfall.

Anhang:

1. Die Haupthandschriften der Fabliaux-Überlieferung[128]

A = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français 837, Perg., 362 Bll., 21 x 31,5 cm, 2spaltig, geschrieben von einer Hand, letztes Drittel 13. Jh., farbige Initialen, einzelne aufwendigere Zierinitialen auch bei Fabliaux, z.B. beim ›Estormi‹ (Bl. 13ra). Aus der Bibliothek der Herzöge von Burgund. Enthält 264 zumeist kürzere Texte, darunter 58 Fabliaux[129] (Revard, French Fabliau Manuscripts; Faksimile durch Henri Omont: Fabliaux, dits et contes en vers français du XIIIe siècle. Fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque Nationale [...]. Paris 1932).

---

[127] Vgl. dazu auch Gaunt, Gender and genre, der die Variabilität der Texte mit der antihierarchischen Tendenz der Fabliaux verbindet.

[128] Zugrundegelegt sind die Siglenliste in NRCF X, p. XXI sq., und die Handschriftenliste bei Rychner, Contribution I, S. 9f. Von den weiteren, in der Regel jüngeren Handschriften sind nur London, British Library, Harley 2253, und Oxford, Bodleian Library, Digby 86 (Revard, French Fabliau Manuscripts), Lyon, Bibliothèque Municipale, 5495 (L.-F. Flutre: Un manuscrit inconnu de la bibliothèque de Lyon. In: Romania 62 [1936], S. 1–16) und Genf-Cologny, Bodmer 113 (Jaap van Oos : Les fabliaux du manuscrit Cologny Bodmer 113 (XV siècle). Édition critique et étude d'une lignée. Groningen 1989) gründlicher untersucht.

[129] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.

B = Burgerbibliothek Bern, ms. 354, Perg., 283 Bll., 16,5 x 24 cm, 2spaltig, im Hauptteil geschrieben von zwei Händen des ausgehenden 13./beginnenden 14. Jh.s (Rychner), der letzte Text, Chrétiens ›Perceval‹, von gleichzeitiger dritter Hand (Rychner, S. 191: gleiches Skriptorium), u.a. im Besitz von Henri Estienne und Melchior Goldast: enthält neben *dits*, kürzeren geistlichen Texten, zwei Romanen (›Folie Tristan‹, ›Perceval‹) und dem Prosa-Zyklus der ›Sieben weisen Meister‹ 41[130] Fabliaux (Rossi, Histoire de quelques recueils; Jean Rychner: Deux copistes au travail. Pour une étude textuelle globale du manuscrit 354 de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne. In: Medieval french textual studies in memory of T.B.W. Reid. Hg. von Ian Short. London 1984, S. 187–218).

C = Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. Hamilton 257, Perg., 91 Bll. (Bl. 56–82 fehlen), 21,5 x 33 cm, 2spaltig, geschrieben Ende 13./Anfang 14. Jh.: enthält 40 kürzere Texte, davon 31 Fabliaux[131] (Gaston Raynaud: Des Avocas, De la jument au deable, De Luque la maudite. Trois dits tirés d'un manuscrit de fableaux. In: Romania 12 [1883], S. 209–229).

D = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français 19152, Perg., 205 Bll., 22 x 33,8 cm, 3spaltig (!), abwechselnd rote und blaue Zierinitialen auf jeder Seite, geschr. um 1300, eine Hand, später (16. Jh.?) im Besitz der *Philippe Armande, Dame de Chassenaige* (Bl. 8^{v} und 127^{v}) = Sassenage in der Dauphiné (?): enthält zwischen einer einleitenden Gruppe von moraldidaktischen Werken (Bl. 1^{ra}–35^{vc}) und der umfangreichen zweiten Hälfte (Bl. 124^{ra}–218^{vc}, Text bricht ab) mit drei Romanen eine Gruppe von *dits* und *contes*, darunter 26 Fabliaux[132] (Revard, French Fabliau Manuscripts, S. 266–268; Faksimile durch Edmond Faral: Le Manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque Nationale. Reproduction phototypique publiée avec une introduction. Paris 1934).

E = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français 1593, Perg., 220 Bll., 18 x 24,5 cm, 2spaltig, 13. Jh., im 15. Jh. aus Faszikeln unterschiedlicher Herkunft zusammengebunden, 11 Hände, enthält auf Bl. 59^{r}–74^{v}, 102^{r}–104^{v}, 134^{r}–136^{r} in drei Gruppen 26 Rutebeuf-Dichtungen, im weiteren, nach den Fabeln der Marie de France und vermengt mit geistlichen Texten und *dits*, weitere Fabliaux, insgesamt 23[133] (Rychner, Contribution I, S. 47f.; Rutebeuf, ed. Zink, Bd. 2, S. 7).

F = Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. français 12603, Perg., 302 Bll., 2spaltig, 21,6 x 30,6 cm, aus sieben ähnlich gestalteten Faszikeln zusammengebunden, rote und blaue Zierinitialen, z.T. rote Textüberschriften, einzelne Textanfänge (keine Fabliaux) am Faszikelbeginn durch figurierte oder fleuronnierte Initialen hervorgehoben, geschrieben von mindestens zwei Schreibern (Richard Trachsler: Le recueil Paris, BN fr. 12603. In: Cultura neolatina 54 (1994), S. 189–211, hier S. 191: »d'un seul atelier«) vom Ende des 13./Anfang des 14. Jhs, Ende des 15. Jhs. im Besitz von Charles de Croy, Graf von Chimay in der Pikardie: enthält neben höfischen Romanen und Chansons de geste im vorletzten (Bl. 239–270) und letzten (Bl. 271–301) Faszikel zwei sorgfältig angelegte Fabliaux-Sammlungen[134], die verwandte Texte einschließen (Bl. 249^{va}–255^{rb}: ›Lai de l'ombre‹, Bl. 255^{vb}–256^{ra}: ›Lai d'infier‹, Bl. 274^{ra}–277^{ra}: ›Le songe d'enfer‹, Bl. 277^{ra}–277^{va}: ›La Compagnie Renard‹, Bl. 279^{rb}–301^{rb}: Marie de France, ›Esope‹).

---

[130] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.
[131] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.
[132] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.
[133] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.
[134] Vgl. die Liste in NRCF X, p. XXI.

2. Die Haupt-Handschriften der Mären-Überlieferung[135]

d = Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mscr. M 68, geschrieben 1447, ostschwäbisch (Augsburg?): Sammlung von 32 Mären, Fabeln, Bîspeln, Minnereden u.a. (Mihm, Überlieferung, S. 92–96; zum Schreiber Klaus Grubmüller: Groninger, Peter. In: ^{2}VL 3 [1981], Sp. 262f.). Beschreibung und diplomatischer Abdruck: Codex Dresden M 68. Bearb. von Paula Hefti. Berlin/München 1980 (Bibliotheca Germanica. 23).

d* = Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mscr. M. 50, 1460–62, aus Nürnberg, nordbairisch-ostfränkisch (»Die Hs. gilt seit langem als eine der bedeutendsten Rosenplüt-Sammelhss. [...] Der Schreiber war offensichtlich darum bemüht, ausschließlich Rosenplüt-Texte zu sammeln und eine erste umfangreiche handschriftliche Werkausgabe herzustellen. [...] Die Hs. könnte [...] noch zu Lebzeiten Rosenplüts in Nürnberg geschrieben [...] worden sein.« [Jörn Reichel: Der Spruchdichter Hans Rosenplüt. Literatur und Leben im spätmittelalterlichen Nürnberg. Stuttgart 1985, S. 226]).

E = München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 731, sog. ›Hausbuch des Michael de Leone‹, um 1350 in Würzburg entstanden, ostfränkisch, Teil 19, Bl. 68^{v}–107^{r}: *Diu werlt* = Sammlung von Mären und Bîspeln (Gisela Kornrumpf: Michael de Leone. In: ^{2}VL 6 [1987], Sp. 491–503, hier 499–501; Mihm, Überlieferung, hier S. 106f.; Heinrich Niewöhner, Strickers ›Welt‹). Faksimile: Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2° Cod. ms. 731). In Abbildung hg. von Horst Brunner. Göppingen 1983 (Litterae. 100).

H = Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. palatinus germanicus 341, um 1320/30, Südböhmen: umfängliche Sammelhandschrift mit Reimpaarkleindichtung aller Typen (Mihm, Überlieferung, S. 37–40, 47–61 u.ö. [Register]).

i = Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Cod. FB 32001, geschrieben 1456 in Tirol: Kleinepiksammlung (wohl von der Wiener Hs. 2885 abhängig) und ›Gauriel‹ des Konrad von Stoffeln (Mihm, Überlieferung, S. 96–99). Faksimile: Sammlung kleinerer deutscher Gedichte. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex FB 32001 des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Einführung Norbert Richard Wolf. Graz 1972 (Codices Selecti. 29).

K = Genf-Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 72, früher: Kalocsa, Erzbischöfl. Bibliothek, Ms. 1, um 1320/30, Südböhmen, Schwesterhandschrift zu H, zu großen Teilen aus dieser abgeschrieben (Konrad Zwierzina: Die Kalocsaer Handschrift. In: Festschrift Max H. Jellinek. Zum 28. Mai 1928 dargebracht. Wien/Leipzig 1928, S. 209–232; Mihm, Überlieferung, S. 47–61).

k = Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, cod. KARLSRUHE 408, geschrieben zwischen 1430 und 1435 in Nordschwaben: umfangreiche und relativ geschlossene Sammlung kürzerer Reimpaardichtungen, v.a. Mären, Fabeln, Bîspel (Mihm, Überlieferung, S. 71–81; Klaus Grubmüller: ›Karlsruher Fabelcorpus‹. In: ^{2}VL 4 [1983], Sp. 1028–1030). Abdruck: Karlsruhe 408.

l = Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Hofbibliothek, Cod. 104 (›Liedersaal-Handschrift‹), um 1430/33 in Oberschwaben (Bodensee? Konstanz?) entstanden: Sammlung von Reimpaar-Kleindichtungen des 13. und 14. Jahrhunderts (Heinrich Niewöhner: Der Inhalt

---

[135] Zu den weiteren Handschriften im Überblick Novellistik des Mittelalters, S. 1349–1351, und Mihm, Überlieferung, S. 128–144.

von Lassbergs Liedersaal-Handschrift. In: PBB 66 [1942], S. 153–196; Klaus Grubmüller: ›Liedersaal-Handschrift‹. In: ²VL 5 [1985], Sp. 818–822).

S = Straßburg, Stadtbibliothek, ehem. cod. A 94 der Johanniterbibliothek, geschrieben um 1330/1350, wohl im Elsaß: Kleinere Sammlung von Reimpaargedichten und Mären, zusammen mit einigen Liedern, einem Judeneid und dem ›Barlaam‹ des Rudolf von Ems (Mihm, Überlieferung, S. 121, 141).
Die Handschrift ist 1870 verbrannt. Zwei Mären (Nr. 13 und 18) sind in einer offenbar sehr sorgfältigen Abschrift von Franz Roth aus dem Jahre 1847 erhalten (Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Ff. Franz Roth, 12 Bll.; vgl. Eckhard Grunewald: Zur Handschrift A 94 der ehem. Straßburger Johanniterbibliothek. In: ZfdA 110 [1981], S. 96–105), sechs in einem relativ verläßlichen alten Abdruck in: Samlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert. 3 Bde. Hg. von Christoph Heinrich Myller. o.O. 1784–1787.

W = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2705, um 1280, bairisch-österreichisch: Mären, Fabeln, Bîspel aus der Umgebung des Strickers (Mihm, Überlieferung, S. 35–39; Ziegeler, Wiener Codex 2705).

w = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2885, geschrieben 1393 in Innsbruck: Sammlung von 64 kleineren Reimpaar-Gedichten (Mihm, Überlieferung, S. 65–70). Beschreibung und diplomatischer Abdruck: Vindobonensis 2885.

1.6 Die Forschungsfragen[136]

Ein Stück ihres Weges ist Fabliaux-[137] und Märenforschung[138] gemeinsam. Nach einer etwa parallel verlaufenen Phase erster Texterschließung und den vor allem in Frankreich erbittert geführten Debatten über die Herkunft der Stoffe und Motive[139] rückten die Verständigung über die Bestimmung der ›Gattung‹, d.h. den Kreis der ihr zuzurechnenden Texte, ihre Funktion und damit auch ihre Lebensform und schließlich die daraus abzuleitende angemessene Editionsweise in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Joseph Bédier hatte zu allen diesen Fragen schon 1893 den Anstoß gegeben.[140] Gemäß seiner ›Definition‹ des Fabliau als ›Conte à rire‹ erstellte er eine Liste der zugehörigen Texte, erklärte das Fabliau – wegen seines vorgeblichen Realismus – zur Literatur der unteren Klassen (irreführend nannte er das ›Littérature bourgeoise‹), betonte den Vortrag durch die jongleurs und überhaupt die mündliche Überlieferung.

---

136 Es geht hier nicht um eine eigenständige Darstellung der Forschungsgeschichte, sondern tatsächlich um die Benennung der wichtigsten Fragen, die in der Literatur diskutiert worden sind.

137 Vorzügliche Darstellung der Forschungsgeschichte jetzt bei Levy, The comic text, S. 1–29. Die dort erwähnte Literatur nenne ich hier nur in Beispielen.

138 Die ältere Forschungsgeschichte ist dargestellt bei Fischer, ²Studien, S. 1–28. Die dort erwähnte Literatur nenne ich hier nur in Beispielen.

139 Eine forschungskritische Darstellung dazu bei Bloch, Scandal of the fabliaux, S. 1–21.

140 Bédier, Les fabliaux.

In ihrer Grundsätzlichkeit wurden Bédiers Positionen erst in den späten 1950er und 1960er Jahren aufgenommen: in Fortführung, Modifizierung und Widerspruch.

Per Nykrog[141] unterzog Bédiers eher intuitiv zustande gekommenes Fabliaux-Inventar einer systematischen Prüfung und modifizierte es in einigen Punkten (s.u. Kap. 3.2); er stellte der These von der ›littérature bourgeoise‹ in gleicher Zuspitzung die einer ›littérature aristocratique‹ entgegen und betonte den Kunstcharakter der Texte und die Bedeutung der schriftlichen Überlieferung.

Jean Rychner prüfte[142] die überlieferten Texte und konnte zwischen mehr oder weniger sorgfältigen Abschriften, Neubearbeitungen und Niederschriften aus dem Gedächtnis unterscheiden; nur diese konnten auf mündliche Tradition verweisen.

Aus diesen und eigenen[143] Beobachtungen entwickelte Nico van den Boogaard den Plan einer neuen, überlieferungsgenauen Fabliaux-Edition (NRCF)[144], die die überlieferten Fassungen zu ihrem Recht kommen lassen will (abgeschlossen mit dem 10. Band 1998).

An dieser Stelle gewann die Märenforschung, die sich bis dahin mit Einzeleditionen und motivgeschichtlichen Untersuchungen begnügt hatte, durch die Arbeiten von Arend Mihm[145] und Hanns Fischer[146], auf andere Weise dann auch durch Karl-Heinz Schirmers[147] Aufweis des (rhetorischen) Formanspruchs vieler Mären, den Anschluß.

Mihm erarbeitete eine bis heute beispielhafte Typologie der Märenüberlieferung, von der aus Rückschlüsse auf Verbreitungsform und Sammlungsgeschichte möglich werden; Fischer schuf eine Reihe maßgeblicher, handschriftennaher Texteditionen, die auch Rychners Ergebnissen zu den Überarbeitungsformen der französischen Nachbargattung gerecht wurden, vor allem aber bemühte er sich in genauem Anschluß an Nykrog um eine Begriffsbestimmung des (erst von ihm so benannten) Märe, um eine Liste der zugehörigen Texte und schließlich auch um die Bestimmung ihres »literarischen und sozialen Lebensraum[es]« (so die Untertitel der Kapitel IV–VI). Während seine Ergebnisse zu diesem letzten Punkt wenig Aufsehen erregten (wenngleich sie Nykrogs durchaus umstrittene extreme Position stützen: das Märenpublikum habe »zunächst wohl ausschließlich der Nobilität bis hinauf in den Grafen- und Fürstenstand« angehört, später auch dem »arrivierte[n] Bürgertum«, erst seit dem späteren 14. Jahrhundert mögen auch »kulturell aufstrebende[] Mitglieder[] der Handwerkerschicht« dazu gehört

---

141 Nykrog, Fabliaux (1. Aufl. 1957).
142 Rychner, Contribution (1960).
143 Amplification et abréviation. Les contes de Haiseau. In: Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Lein Geschiere. Amsterdam 1975, S. 55–69.
144 Le Nouveau Recueil complet des fabliaux. In: Neophilologus 61 (1977), S. 333–346.
145 Mihm, Überlieferung (1967).
146 Der Stricker: Fünfzehn kleine Verserzählungen. [...] Hg. von Hanns Fischer. Tübingen 1960; Fischer, Reimpaarsprüche (1961); Fischer, Märendichtung (1966); Fischer, ¹Studien (1968).
147 Schirmer, Stil- und Motivuntersuchungen.

haben[148]), löste seine »Definition« des Märe (S. 62f.) eine lebhafte und die Forschung leider auf lange Zeit blockierende Kontroverse aus. Gegen sie wurde – mit einigem Recht – eingewandt,[149] sie sei zu formalistisch, in sich widersprüchlich, in den Kriterien unscharf und willkürlich. Daraus wurde die – nun freilich problematische – Folgerung gezogen, der Begriff sei untauglich[150], das Märe existiere nicht als Gattung,[151] oder gar: Märenerzählen finde im gattungsfreien Raum statt und handle deshalb von der Sinnlosigkeit[152]. Heinzles radikale Opposition hat verschiedene Versuche hervorgerufen, die Gattung ›Märe‹ und Fischers ›Märencorpus‹ zu retten, am intensivsten durch Hans-Joachim Ziegeler[153], der zu zeigen versucht, daß die bei Fischer versammelten Texte sich unter einer gemeinsamen Erzählform (auktoriale Erzählhaltung, Identifikation als suggerierte Rezeptionshaltung, Präsentation eines Falles) zusammenschließen und von novellistischem Erzählen erkennbar unterschieden sind.[154] Daß Ziegelers subtile Textanalysen fast ausschließlich als Rettungsversuch einer Gattung Märe wahrgenommen worden sind, zeigt in aller Deutlichkeit, wie sehr die letztlich unfruchtbare Frage nach einer ›richtigen‹ oder ›falschen‹ Gattungsdefinition den Blick der Forschung eingeengt hat[155] (ganz anders übrigens als in der Fabliaux-Forschung, die Nykrogs mit dem gleichen Abgrenzungsverfahren[156] gewonnene Liste sehr viel gelassener als bloßes Instrument nützt). Gattungen sind durch Traditionen zusammengebundene Textreihen, nicht klassifikatorisch erfaßbare Systeme.[157] Die einzelnen Exemplare der Reihe beziehen sich in Auseinandersetzung und Variation aufeinander; deshalb ist

---

148 Fischer, [2]Studien, S. 244f.

149 Heinzle, Boccaccio und die Tradition der Novelle; Heinzle, Märenbegriff und Novellentheorie; Heinzle, Kleine Anleitung; Heinzle, Altes und Neues zum Märenbegriff. Kurze Zusammenfassung bei Schulz-Grobert, Verserzählung, S. 241–243. Die Schwächen von Fischers ›Definition‹ sind nicht zu überwinden durch eine Aufweichung der Kriterien. Das zeigt sich sehr deutlich in Dini Hogenelsts Repertorium der mittelniederländischen *sproken* (Hogenelst, Sproken en sprekers). Dort ergibt sich ein Konglomerat von Kurzgedichten, die außer ihrer Kürze und dem Reimpaarvers wenig verbindet.

150 Vgl. etwa Heinzle, Märenbegriff und Novellentheorie, S. 134: »Ich plädiere also dafür, den Fischerschen Märenbegriff aus unserem gattungspoetologischen Instrumentarium zu streichen.« Ähnlich: Kleine Anleitung, S. 45: »Abhilfe tut also not. Sie wäre am besten zu leisten, indem man sich entschlösse, den Begriff ersatzlos zu streichen.«

151 Diese Vorstellung steckt hinter dem Vorschlag, zum Novellenbegriff zurückzukehren, etwa bei Schulz-Grobert, Verserzählung, S. 242f.

152 Haug, Theorie der Kurzerzählung. Ausführliche Auseinandersetzung damit bei Schnell, Erzählstrategie.

153 Ziegeler, Erzählen im Spätmittelalter.

154 Ziegeler, Boccaccio. Dazu vorher bereits Müller, Maere und Novelle.

155 Ex negativo zeigt sich das auch bei Hagby, Die Strickersche Kurzerzählung, die wegen der kontroversen Diskussion auf jegliche Unterscheidung verzichtet (S. 11) und mit dem völlig undifferenziert verwendeten Begriff der ›Kurzerzählung‹ eine heillose Konfusion anrichtet. (Genauer dazu unten, S. 94f.)

156 Nykrog, Fabliaux, S. 15–18.

157 Dieses gattungstheoretisch widersinnige und literaturhistorisch unbrauchbare Ziel steuern jetzt auch wieder die Arbeiten von Holznagel, Verserzählung – Rede – Bîspel, und ders., Bîspel, an.

die ›Ausnahme‹ die Regel (s.o. Kap. 1.3)[158]. Heinzles Forderung, Traditionsreihen zu verfolgen, ist also vollkommen berechtigt, nur steht sie nicht im Gegensatz zu einer Gattungsgeschichte, sondern formuliert deren Voraussetzung.

Neben der Kontroverse um die Gattung blieb in der Märenforschung seit den Arbeiten von Fischer wenig Raum.[159] Behandelt wurde – unter quellenkritischen Aspekten – das Verhältnis zum Fabliau[160] und die Frage der durch die Mären vermittelten Orientierungen: Hedda Ragotzky hat in sehr konzentrierten, teilweise gemeinsam mit Christa Ortmann erarbeiteten Untersuchungen[161] gezeigt, daß dabei nicht applizierbare Normvorstellungen vorgetragen werden, sondern das Erzählen eine situationsadäquate Klugheit entfaltet, die Wertorientierung im praktischen Handeln verwirklicht. Erst neuerdings richtet sich das Interesse – nach Müllers einsamem Vorstoß zur Problematik höfischer Verhaltensregulierung in der ›Halben Birne‹[162] – auf die Grenzüberschreitungen[163], v.a. in den späten Mären, also auf die Darstellung von Sexualität,[164] Obszönität und Gewalt. Damit gewinnt die germanistische Forschung den Anschluß an die Fragestellungen zum Fabliau und eröffnet teilweise auch über diese hinaus weitere Perspektiven – insbesondere in dem Buch von Monika Gsell[165], aber auch in anthropologisch und genderhistorisch interessierten Einzeluntersuchungen wie denen von Chinca (u.a. zum ›Pfaffen mit der Schnur‹)[166], Schnyder[167] (zur ›Halben Birne‹, s. S. 202f.), Schulz[168] (zum ›Busant‹, s. S. 164f.) und Keller[169] (u.a. zum ›Begrabenen Ehemann‹ des Strickers).

> Gsell untersucht in einer an Lacan und der Lacan-Interpretin Barbara Rendtorff[170] orientierten Arbeit die Ursachen und Folgen der – vor allem im Vergleich zu den männlichen Geschlechtsorganen – auffallend zurückhaltenden, vielfach wohl zurückgedrängten, tabuisierten Darstellung der weiblichen Genitalien in der Kunst. Im abschließenden Kapitel (Die Zirkulation der Genitalien in den volkssprachlichen Erzählungen des Spätmittelalters, S. 219–335) deutet sie im Lichte ihrer Ergebnisse einige der durch

---

158 Ausführlicher dazu Grubmüller, Gattungskonstitution im Mittelalter.

159 Aufschlußreich ist der Hinweis von Gsell, Bedeutung der Baubo, S. 266 (zu Schröder, ›Von dem Rosendorn‹), daß auch bei Texten wie dem ›Rosendorn‹, die ganz andere Provokationen bereithalten, die Gattungsfrage im Vordergrund stand.

160 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux; Strasser, Vornovellistisches Erzählen.

161 Ragotzky, Gattungserneuerung; Ragotzky, Bauer in der Narrenrolle; Ragotzky, Das Märe in der Stadt; Ragotzky, Der weise Aristoteles; Ragotzky, Klugheit der Praxis; Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau; Ortmann/Ragotzky, *significatio laicalis.*

162 Müller, hovezuht; fortgeführt in Feistner, Kulinarische Begegnungen.

163 Vgl. z.B. von Bloh, Heimliche Kämpfe; von Bloh, Sexualität, Recht und Körper; Dicke, Mären-Priapeia; Strohschneider, Der turney von dem czers; Wenzel, *Zers* und *fud.* Weiteres in Kap. 9.

164 Vorzüglich dazu Klinger, Aus der Haut gekritzelt (zum ›Rädlein‹ des Johannes von Freiberg). Dort auch weitere Literatur.

165 Gsell, Bedeutung der Baubo.

166 Chinca, Body.

167 Schnyder, Entdeckung des Begehrens.

168 Schulz, ›Busant‹.

169 Keller, Dekonstruierte Männlichkeit.

170 Geschlecht und symbolische Kastration. Über Körper, Matrix, Tod und Wissen. Königstein/Taunus 1996.

ihre gewalttätige Obszönität besonders irritierenden Fabliaux und Mären (›La Dame escoillée‹, ›Bérengier au lonc Cul‹, ›Le sot chevalier‹, ›Tor Hunor‹, ›Der Rosendorn‹, ›Das Nonnenturnier‹).

Auf der Grundlage der Einsicht Lacans, daß Geschlecht stets Mangel bedeute, nämlich Unvollständigkeit (und der Drang zum anderen Geschlecht den Versuch, diese Unvollständigkeit zu heilen), sieht sie in den Texten unterschiedliche Möglichkeiten verwirklicht, den Mangel zu bewältigen: man kann ihn verleugnen (›Das Nonnenturnier‹), die Verantwortung für den Mangel dem Gegenüber anlasten (›Bérengier au lonc Cul‹) oder – die männliche Machtkomponente – sich selbst zum Verursacher des Mangels beim Gegenüber erklären (‚La Dame escoillée‹, ›Der Rosendorn‹, auch: ›Le sot Chevalier‹).

Die Zumutungen in den Konstruktionen der Geschichten seien Folge der Spannung zwischen den sich verselbständigenden Phantasien, dem Unbewußten, und der »Realitätsebene, d[em] Bewusstsein, man könnte auch sagen: d[er] patriarchale[n] Ideologie.« (S. 334) »Die Stimme der ›Wahrheit‹, die sagt: ›Aber eigentlich wissen wir alle, dass es nicht so ist‹, [...], wird damit als Stimme der Verleugnung von Phantasien erkennbar.« (S. 335)

So bedienten sich alle diese Geschichten des Prinzips der doppelten Wahrheit als erzählerischer Technik, »welche die Darstellung von – beunruhigenden – Phantasien ermöglicht: Die Stimme der Phantasie kann nur dann zum Ausdruck gelangen, wenn sie gleichzeitig negiert wird« (S. 334), z.B. dadurch daß sie ins Komische gezogen oder als bösartig entlarvt wird.

In der Fabliaux-Forschung, die mit den Aufsätzen von Sarah M. White[171] und E. Jane Burns[172] bereits früh, aber weit weniger elaboriert in eine ähnliche Richtung argumentiert hat (Sexualität in den Fabliaux als ›Warentausch‹ und Machtverhandlung), war mit den Monographien von Ménard (1983)[173] und Muscatine (1986)[174] von vornherein eine perspektivenreichere Blickrichtung eingeschlagen worden, die die Frage nach dem Publikum flexibler handhabte, die Amoralität der Texte mit dem Aspekt der Parodie verband und den Verstoß gegen die Konventionen ins Zentrum stellte: bei Ménard eher als Durchbrechen literarischer Restriktionen, bei Muscatine als Rebellion gegen eine neue moralische Überregulierung[175].

Diese Linien sind in zwei Richtungen ausgezogen worden:

- Die literarische und literatursprachliche Perspektive hat zur Aufdeckung einer Fülle von parodistischen Bezügen, z.B. zur Chanson de geste und zum Artusroman geführt[176] und damit den Kunstcharakter des Fabliau unterstrichen.
- Die ›lebensweltliche‹ hat die sexuellen Obsessionen in den Blick gerückt, die in den Fabliaux allenthalben zum Vorschein kommen, und stellt ihre Implikatio-

---

171 White, Sexual language.

172 Burns, This prick, which is not one.

173 Ménard, Les fabliaux.

174 Muscatine, Old french fabliaux.

175 Zuletzt hat Muscatine seine Thesen radikalisiert: Die Anstößigkeit des Fabliau sei nichts weiter als die Normalität alltäglicher Rede; erst aus dem Blickwinkel der höfischen Regulierung (›Roman de la Rose‹) werde sie überhaupt auffällig (Muscatine, Reinvention of vulgarity). Argumentativ zu stützen ist diese Zuspitzung kaum.

176 Die Arbeiten sind genannt bei Levy, The comic text, S. 16–18.

nen zur Diskussion[177]: Geschlechterrollen[178], Herrschaft und Unterdrückung, Subversion.

Verbunden hatte diese beiden Perspektiven schon R. Howard Bloch (1986)[179] in einer radikal poetologischen Lektüre.[180] Für ihn wird anhand der ›skandalösen‹ Sachverhalte, insbesondere der Fragmentierung des Körpers (Kastration etc.) die Sprache als Medium zum Thema: sie ändert ihre Funktion; an die Stelle der Deskription treten Verhüllung, d.h. hier die ›Bekleidung‹ der Sachverhalte durch das Sprechen, und – im Gegenzug – Enthüllung. Erst in der (analog zur Psychoanalyse vorzustellenden) Entzifferung dieser Verfahren wird die Funktion von Obszönität und Witz sichtbar: die Umkleidung von Tabus und das Bereden von Fetischismen.

Blochs Vorschläge bieten der Kritik durch mancherlei metaphorische ›Kurzschlüsse‹ und andere dekonstruktivistische Beliebigkeiten[181] breite Angriffsflächen[182]; vielleicht sind sie deshalb bisher weder in der Fabliaux-[183] noch in der Märenforschung in ihrer grundlegenden Bedeutung aufgenommen worden.[184] Der sorgfältiger argumentierende neuere Aufsatz[185] könnte dem abhelfen.

In der Literatur zur italienischen Novellistik, die freilich kaum noch zu überschauen ist, spielen Blochs Ansätze, soweit ich sehe, keine Rolle. Dort steht – von einigen gewichtigen Ausnahmen abgesehen[186] – nach wie vor Boccaccios ›Decame-

---

177 Dazu v.a. auch die Beiträge in dem Sammelband Obscenity. Vorausliegend etwa Thomas D. Cooke: Pornography, the comic spirit, and the fabliaux. In: Humor of the fabliaux, S. 137–162. Keine Rolle spielen mediävistische Aspekte in Peter Michelson: Speaking the unspeakable. A poetics of obscenity. Albany, NY. 1993.

178 Auslösend v.a. White, Sexual language (1982) und Lesley Johnson: Women on top. Antifeminism in the fabliaux? In: Modern Language Review 78 (1983), S. 298–307. Übergreifend z.B. Feminist approaches to the body in medieval literature. Hg. von Linda Lomperis und Sarah Stanbury. Philadelphia, PA 1993; E. Jane Burns: Bodytalk. When women speak in old french literature. Philadelphia, PA 1993; Gaunt, Gender and genre (zum Argumentationszusammenhang dort S. 236: »I shall show that the fabliaux are interested in destabilizing hierarchical structures of all kinds and attempt to place gender within this purview.«); John W. Baldwin: The language of sex. Five voices from northern France around 1200. Chicago/London 1994.

179 Bloch, Scandal of the fabliaux. Vorbereitet u.a. durch die Aufsätze: Le mantel mautaillié des fabliaux. Comique et fétichisme. In: Poétique 14 (1983), S. 181–198, und: The fabliaux, fetishism, and Freud's Jewish jokes. In: Representations 4 (1983), S. 1–26.

180 Ansätze in dieser Richtung bereits bei Roy J. Pearcy: Modes of signification and the humor of obscene diction in the fabliaux. In: Humor of the fabliaux, S. 163–196.

181 Ein Beispiel unten Kap. 2, Anm. 4.

182 Vgl. etwa Gaunt, Gender and genre, S. 247–241.

183 Eine Ausnahme stellt Jerry Roots ›rhetorische Lektüre‹ dar: The old french fabliau and the poetics of disfiguration. In: Medievalia et Humanistica 24 (1997), S. 17–32 (»I propose that the fabliau is explicitly anti-allegorical«).

184 Am deutlichsten sind die Spuren der ›poetologischen Lektüre‹ in den Schlußabschnitten von Schnyder, Entdeckung des Begehrens, und in einigen Partien bei Gsell, Bedeutung der Baubo, z.B. S. 288f., zu erkennen; andeutungsweise beziehen sich auf Bloch Dicke, Mären-Priapeia, S. 268, 283, und Friedrich, Metaphorik des Spiels, S. 3.

185 Bloch, Obscenity in the fabliaux.

186 Dazu zählt vor allem der die Vorstufen und die spätere italienische Novellistik bis ins 18. Jahrhundert einschließende Tagungsband La novella italiana. Zu vgl. ist auch Kullmann, Schriftlichkeit.

ron‹ im Zentrum.[187] Nachdem die Vorlagenfragen weitgehend geklärt[188] und durch die Arbeiten Vittore Brancas[189] die Überlieferung und auch ihr Ausgreifen nach Frankreich mit den ersten Übersetzungen[190] gründlich erschlossen ist, richtet sich das Interesse in erster Linie auf die Besonderheit seines Erzählens.[191] Die Diskussion um Hans-Jörg Neuschäfers Versuch[192], Boccaccios Erzählen von den vergleichbaren älteren und zeitgenössischen Erzähltexten zu unterscheiden, z.B. durch die Doppelpoligkeit der Figuren, den einmaligen Fall, die Ambivalenz des Sinnes, und darin den Beginn der ›Novelle‹ als einer neuen, nachmittelalterlichen Gattung zu sehen, ist vor allem durch Joachim Küpper[193] entschieden vorangetrieben worden. Er verknüpft seine Kritik an dieser Position mit der – ihr ganz konträren –These Brancas von der Mittelalterlichkeit des ›Decameron‹ (›Boccaccio medievale‹). Küpper sieht die tatsächlich zu beobachtende massive Anknüpfung an traditionelle Formen und Vorstellungen als ein Zitieren zum Zwecke der Dementierung: sie würden stets unterlaufen, »um die tatsächliche Differenz bewußt zu machen«[194] und so den Wechsel von der mittelalterlichen zur rinascimentalen Episteme anzuzeigen.[195]

Daneben richtet sich der Blick der ›Decameron‹-Forschung z.B. auf die intertextuellen Bezüge[196], auf Form und Funktion der Komik[197], den spezifischen Reali-

---

187 Eine nützliche Zusammenfassung der Forschung bieten die Artikel im Lessico critico decameroniano.

188 Zu den Quellen vgl. das Standardwerk von Lee, Sources. Weiteres im Überblick von di Girolamo/Lee, Fonti; dort auch die hilfreiche Unterscheidung zwischen *testo-fonte*, *racconto-fonte*, *tema-fonte*, *genere-fonte*. Vergleichend z.B. Raymund Wilhelm: Geschichtenerzählen und Lebenspraxis. Funktionen des Erzählens im ›Conde Lucanor‹ und im ›Decameron‹. In: RF 110 (1998), S. 37–67.

189 Branca, Tradizione. Danach z.B. noch: Su una redazione del ›Decameron‹ anteriore a quella conservata nell'autografo hamiltoniano. In: Studi sul Boccaccio 25 (1997), S. 3–131; Ancora su una redazione del ›Decameron‹ anteriore a quella autografa e su possibili interventi ›singolari‹ sul testo. In: Studi sul Boccaccio 26 (1998), S. 3–97; Prime proposte sulla diffusione del testo del ›Decameron‹ redatto nel 1349–51 testimoniato nel Cod. Parigino Italiano 482. In: Studi sul Boccaccio 28 (2000), S. 35–73.

190 Dazu neuerdings di Stefano, La première traduction du Decameron; di Stefano, Da Boccaccio à Laurent de Premierfait.

191 Weiterführend insbesondere Mazzotta, World at play, und Gagliardi, Narrare il tempo; außerdem z.B. Jean Lacroix: Fonction royale et stratégies narratives dans le ›Decameron‹. In: Revue des Langues Romanes 103 (1999), S. 131–151; Malagnini, Mondo commentato e mondo narrato (textlinguistisch orientierte Bestandsaufnahme).

192 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle.

193 Küpper, Affichierte Exemplarität.

194 Küpper, Affichierte Exemplarität, S. 64, zum Exempel.

195 Näher an Neuschäfer bleibt Geyer, Schwellenwerk, S. 181, der die Exemplarizität des mittelalterlichen Exempels (und seiner affirmativen Umkehrung in ›karnevalesker‹ Negation) im ›Decameron‹ abgelöst sieht durch eine neuzeitliche ›Kasuistik‹.

196 z.B. Michelangelo Picone: La vergine e l'eremita. Una lettura intertestuale della novella di Alibech (›Decameron‹ III 10). In: Vox Romanica 57 (1998), S. 85–100 (Kontrafaktur einer Vitas-Patrum-Episode). Eine knappe Bestandsaufnahme bietet Lucia Battaglia Ricci: ›Decameron‹: Interferenze di modelli. In: Autori e lettori di Boccaccio, S. 179–194. Zu intertextuellen Bezügen innerhalb der Werke Boccaccios Luigi Surdich: Esempi di ›generi letterari‹ e loro rimodellizzazione novellistica. In: Autori e lettori di Boccaccio, S. 141–177.

197 Im Überblick dazu Giulio Savelli: Riso. In: Lessico critico decameroniano, S. 344–371. Zuletzt umfassend Arend, Lachen und Komik im Decameron.

tätsbezug,[198] auch auf die philosophischen Hintergründe[199]. Zur Debatte steht auch in diesem Zusammenhang nach wie vor der Deutungsgehalt der Rahmenerzählung[200] und damit der Bezug auf die historische Situation; nur allmählich rücken auch die Geschlechterrollen[201] und die immanente Gewalt[202] in den Novellen in den Focus der Forschung.

Die germanistische Märenforschung ist mit der Literatur zur italienischen Novellistik, d.h. wiederum vor allem mit den Arbeiten zu Boccaccios ›Decameron‹, über die Gattungsfrage verbunden. An Neuschäfers Untersuchung von 1969[203] knüpfen, ausgehend von Heinzle[204], die Arbeiten an[205], die das Erzählen des Märe vom *novellare* abzusetzen versuchen. Die Aufsätze von Ziegeler[206] und Holznagel[207] wagen sich dabei komparatistisch weiter vor, als es in der Fabliaux- und Novellenforschung der Fall ist.

Immer schon im Blick der Novellenforschung war die Verbindung zwischen Boccaccio und Chaucer.[208] Die Chaucer-Forschung ist nach wie vor stark davon geprägt. Immer noch werden Quellenabhängigkeiten diskutiert,[209] vergleichende Untersuchungen dominieren allerdings.[210] In der Frage nach dem Einfluß auf Chau-

---

198 Getto, L'esperienza della realtà; Baratto, Realtà e stile; Forni: Retorica del reale; ders.: Realtà/verità; nicht sehr ergiebig ist in dieser Hinsicht trotz des Untertitels Bruni, Letteratura mezzana.

199 Auch hierzu grundlegend Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst. Außerdem: Flasch, Die Pest, die Philosophie, die Poesie; Andreas Kablitz: Zur Fortuna-Konzeption in Boccaccios ›Decameron‹. In: Italienische Studien 12 (1990), S. 7–25.

200 Dazu zuletzt grundlegend Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst. Vgl. auch Wetzel, Novellenrahmen; Potter, Five frames for the ›Decameron‹; Luigi Surdich: La cornice di amore. Studi sul Boccaccio. Pisa 1987 (insbesondere über das Verhältnis zum ›Filocolo‹); Picone, Preistoria della cornice; Picone, Tre tipi di cornice; Gagliardi, Narrare il tempo; Flasch, Die Pest, die Philosophie, die Poesie; Flasch, Poesia dopo la peste. Über den Erzählrahmen in der späteren italienischen Novellistik Kullmann, Schriftlichkeit.

201 Teodolinda Barolini: »Le parole son femmine e i fatti sono maschi«: Toward a sexual poetics of the ›Decameron‹ (Decameron II 10). In: Studi sul Boccaccio 21 (1993), S. 175–197. Claude Cazalé Bérard: Filoginia/misoginia. In: Lessico critico decameroniano, S. 116–141. Wenig überzeugend Marc Taylor: The fortunes of Alatiel. A reading of ›Decameron‹ 2, 7. In: Forum Italicum 35 (2001), S. 318–331. Zur in diesem Zusammenhang zumeist im Zentrum stehenden Griselda-Novelle (Decameron X 10) wiederum weiterführend Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 238–240.

202 Nelson Moe: Not a love story. Sexual aggression, law and order in ›Decameron X 4‹. In: Romanic Review 86 (1995), S. 623–638.

203 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle.

204 Heinzle, Märenbegriff und Novellentheorie.

205 Müller, Maere und Novelle; Ziegeler, Erzählen im Spätmittelalter; Ziegeler, Boccaccio.

206 Ziegeler, Boccaccio.

207 Holznagel, Von diabolischen Rechtsbrechern.

208 Vgl. dazu die Anm. 83 genannte Literatur.

209 Vgl. z.B. Thomas J. Farrell: Source or hard analogue? ›Decameron‹ X 10 and the ›Clerk's Tale‹. In: The Chaucer Review 37 (2003), S. 346–364, oder auch die Arbeiten von John Finlayson: The ›povre widwe‹; ders.: The wife of Bath's ›Prologue‹; ders., Chaucer's Absolon.

210 Vgl. etwa N[] S[] Thompson: Chaucer, Boccaccio, and the debate of love. A comparative study of ›The Decameron‹ and ›The Canterbury Tales‹. Oxford u.a. 1996; zuletzt vor allem Edwards, Chaucer and Boccaccio; Ginsberg, Italian Tradition, und die Beiträge

cer treffen sich Boccaccio- und Fabliaux-Forschung. Die Verbindungen zwischen Chaucer und dem Fabliau hatte Charles Muscatine[211] in seinem Erstlingswerk herausgestellt, John Hines spitzt sie – auf der Grundlage eines Aufsatzes von Nico van den Boogaard[212] – im Vergleich der fünf einschlägigen Stücke in den ›Canterbury Tales‹ und der zuzuordnenden Fabliaux thesenhaft zu.[213] Kritisch diskutiert werden die Zusammenhänge zuletzt (2002) – mit differenzierten Ergebnissen – in den ›Sources and analogues of the Canterbury Tales‹.

Auffällig ist bei dieser Überschau über die Fragen, die die Erforschung der Novellistik des europäischen Mittelalters gelenkt haben, daß eine historische Perspektive, d.h. die Frage nach der Ordnung der Texte, Themen, Erzählweisen in der Zeit allenfalls am Rande, nämlich bei der Suche nach literarischen Abhängigkeiten, zum Vorschein kommt. Ein Verlaufsprofil, gar eine Geschichte der Novellistik, gibt es weder für die einzelnen volkssprachlichen Literaturen noch gar in ihrer Zusammenschau. Das liegt ganz gewiß nicht an einer theoretisch fundierten Verabschiedung der Geschichte; sie bedürfte ja doch einer ausdrücklichen Begründung. Es liegt vielleicht an der schwierigen Materiallage, insbesondere an der für Fragen des historischen Verlaufs höchst unbefriedigenden Resignation der Fabliau-Forschung vor einer chronologischen Einordnung ihrer Autoren und Texte.[214] Das aber sind Grundprobleme aller mediävistischen Forschung. Sie können nicht davon dispensieren, sich eine historische Anschauung zu bilden: in hermeneutischer Prüfung und Verantwortung (s.o. Kap. 1.1).

---

in: Decameron and Canterbury Tales (vgl. dort die von Giuseppe Mazzotta vorgegebene »second [question]«: [she] »asks how our reading of the ›Canterbury Tales‹ changes when we bring the ›Decameron‹ into a discussion of the literary range and purpose of Chaucer's poem« (S. 8).

211 Muscatine, Chaucer and the french tradition.

212 van den Boogaard, Le fabliau anglo-normand.

213 Hines, The fabliau in english. Kritisch dazu Levy, The comic text, S. 19.

214 Einen vorsichtigen Vorstoß zu einer historischen Gruppierung wagt Nykrog, The fabliaux in California.

2 Die Anfänge in Frankreich[1]

[...] each most obvious and particular thought
[...] hath no beginning. *(William Wordsworth)*[2]

The point of departure chosen by the historian may always be described as arbitrary and fortuitous; he must trust to his instinct and critical faculty, or he will never make a beginning at all. *(Georg Brandes)*[3]

Die Anfänge des Fabliau sind, wie die des Märe in Deutschland ein halbes Jahrhundert später, an den Namen eines ersten Autors gebunden.[4] Dabei ist das Zeugnis für Jean Bodel stabiler als die Position des Strickers im Deutschen: er nennt sich immerhin selbst einen ›Fabliau-Dichter‹ und zählt einige Gedichte auf, beim Strikker hingegen muß vieles erschlossen werden. Deutlich unterschieden ist allerdings die literarische Situation, in die sich die beiden einordnen und aus der ihr Wirken verstanden werden muß: Jean Bodel, noch Zeitgenosse Chrétiens von Troyes, ist der Anfangszeit des französischen Erzählens noch nahe. Der Stricker hingegen tritt auf, nachdem die großen Erzähler in Deutschland abgetreten sind und ihre Werke zur Orientierungsgröße für die kommenden Generationen geworden waren; mit der Überarbeitung des ›Rolandsliedes‹ im ›Karl‹ und seiner parodistischen Version eines Artusromans im ›Daniel von dem blühenden Tal‹ hat er selbst teil an der Auseinandersetzung mit dem vorher Geschaffenen. Er tritt also in eine sehr viel elaboriertere Situation ein als Jean Bodel. Es mag auch Unterschiede geben in der Lebensform des Jongleurs im 12. und des fahrenden Dichters im 13. Jahrhundert.

---

1 Übersetzungen, zu denen keine Quelle genannt ist, stammen von Stefanie Schmitt und mir.

2 William Wordsworth: The Five-Book Prelude. Hg. von Duncan Wu. Oxford 1997, Buch 2, v. 231–234. Zitiert bei Perkins, Is literary history possible?, S. 36.

3 George Brandes: Main currents in nineteenth century literature. 6 vol., London 1901, vol. 1, S. 198. Die deutschen Ausgaben von Brandes' Darstellung enthalten dieses Zitat nicht.

4 Ich schließe mich also ausdrücklich nicht der etwas skurrilen Idee von Bloch, Scandal of the fabliaux, S. 102, an, das Fabliau stelle in der Abwesenheit von historischen Daten sein Generalthema ›absence‹ aus, das sich z.B. auch in den vielen Kastrationen niederschlage: »The fabliaux better than any other medieval form stage the problem of absence vis-à-vis their own genesis. The absence which they stage is, however, by no means arbitrary. On the contrary, the series of tales which explicitly make absences speak also make explicit the relation between the possibility of such speech and the castrated sexual member.«

Sie lägen aber nicht im Prinzipiellen (auf Dichtung als Broterwerb angewiesen sind beide und Nähe zum Klerus verbindet sie wohl auch), sondern in einer Verschiebung der Auftrittssituation und damit in veränderten Erwartungen an die auszufüllende Rolle: auf Marktplätzen mag man sich den Stricker nicht mehr vorstellen, den Jongleur Jean Bodel aber vielleicht gerade noch.

2.1 Jean Bodel und der Beginn des Fabliau

Eine gute Generation vor dem Stricker in Deutschland tritt also in Frankreich jener Dichter auf, der für das Fabliau die Ausgangsposition markiert: Jean Bodel aus Arras (ca. 1170–1210).[5] Acht Fabliaux werden ihm zugeschrieben:
- ›Barat et Haimet‹
- ›Brunain, la Vache au Prestre‹
- ›Les deus Chevaus‹
- ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹
- ›Gombert et les deus Clers‹
- ›Le Sohait desvez‹
- ›Le Vilain de Bailluel‹
- ›Le Vilain de Farbu‹.

Jean Bodel ist der erste mit Namen bekannte Verfasser von Fabliaux, er nennt sich selbstbewußt (›Le Sohait desvez‹ [v. 210]) einen *rimoieres de flabliaus* (»Fabliaux-Reimer«[6]), er gibt im Prolog einer seiner Dichtungen (›Les deus Chevaus‹ [v. 1–14]) eine – den berühmten Prolog von Chrestiens ›Cligès‹ parodistisch aufnehmende – Liste seiner Fabliaux, und auch bei ihm sind sie nur – wie beim Stricker – Teil eines umfassenderen literarischen Oeuvres, zu dem ein ›Jeu de Saint Nicolas‹ gehört, ein Heldenepos über die Sachsenkriege (›Chanson de Saisnes‹), fünf Pastourellen, eine Fabel (›Dou lou et de l'oue‹)[7] und ein Abschiedsgedicht (›Congés‹).[8] Die Fabliaux sind in diesem Oeuvre klar abgegrenzt; sie stehen scharf konturiert gegen seine anderen Werke, die ihrerseits an ganz andere, wiederum deutlich profilierte Traditionen anschließen. Auch überlieferungsgeschichtlich sind seine Fabliaux nicht mit seinen anderen Werken vermengt: In den Handschriften, die Bodel-Fabliaux überliefern,[9] ist außer diesen nur in einem einzigen Ausnahmefall noch ein weiteres seiner Gedichte enthalten.[10] Die Wahrnehmung

---

5 Den Forschungsstand präsentiert und diskutiert umfassend Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque.

6 Zu den unterschiedlichen Lesungen dieser Stelle vgl. Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 84 Anm. 284.

7 Im Prolog der ›Deus Chevaus‹ (v. 10) nennt er sie in der Reihe seiner Fabliaux.

8 Überblick bei Foulon, Jehan Bodel, und in Auseinandersetzung damit bei Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque.

9 Eine hilfreiche Übersicht dazu verdanke ich Stefanie Schmitt, Frankfurt.

10 Diese Ausnahme ist die bruchstückhafte Aufzeichnung des ›Congés‹ (39 Strophen, es fehlen Str. 16 und 22) in Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 837. Vgl. Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque, S. 37.

des Fabliau wird im Schaffen des Jean Bodel also nicht durch Überschneidungen und Vermischungen beeinträchtigt; es ist gleich bei seinem ersten Auftreten als klar umgrenzter Typus erkennbar:

> ... ce que Jean définit ›fabliaus‹ sont des récits qui ont une structure bien précise: essentiellement destinés à la narration publique, ils débutent par une rapide allusion aux circonstances dans lesquelles l'auteur a appris l'histoire qu'il s'apprête à raconter. [...] Il arrive aussi que, plus simplement, le sujet de l'histoire soit esquissé dans le court prologue. [...] Après le récit proprement dit, qui repose en général sur une seule série de faits, les textes offrent une petite moralité qui, sous une forme proverbiale et plus ou moins comique, met fin au poème ...[11]

Der Erzähler selbst präsentiert seine Geschichten mit der Geste des Neuartigen.[12] Er stützt seine Vorstellung von ihrer Besonderheit vor allem auf Reflexionen über ihre ›Wahrheit‹ und über ein ›vernünftiges‹ Erzählen (*resnable*: ›Les deus Chevaus‹, v. 19; ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹, v. 4)). Als ›sichere Wahrheit‹ (*veritez seüre* [v. 10]) bezeichnet er die Ereignisse, die er in ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹ berichtet; damit exemplifiziert er seine Prologüberlegungen über ›lügenhafte‹ und ›wahre Dichtung‹:

> Seignor, aprés le fabloier
> Me vueil a voir dire apoier;
> Quar qui ne sait dire que fables
> N'est mie conteres regnables
> Por a haute cort a servir,
> S'il ne sait voir dire ou mentir.
> Mais cil qui du mestier est fers
> Doit bien par droit entre deus vers
> Conter de la tierce meüre. (›Le Couvoiteus et l'Envieus‹, v. 1–9)[13]

Die Geschichte, die er so einführt, ist ein Sonderfall in Bodels Fabliaux-Corpus; die Begegnung zweier mißgünstiger Männer mit dem hl. Martin, der jedem von ihnen einen Wunsch gewährt, kann als Wundergeschichte vielleicht den Wirklichkeitsanspruch des Exempels für sich reklamieren. Damit steht sie in ihrem Realitätsanspruch auf der Seite der als faktisch wahr ausgegebenen Fabliaux-Ereignisse, in ihrer Realitätskonstruktion aber auf der Seite der traditionellen ›äsopischen Fabel‹, dem in der poetologischen Tradition immer wieder angeführten Musterbeispiel für

---

11 Rossi, Jean Bodel, S. 52.

12 »Ces textes, même s'ils sont tributaires de vieilles traditions populaires ou savantes, apparaissent comme un genre neuf, disant autre chose que la chanson de geste ou que le roman courtois« (Huguette Legros: Un auteur en quête de son public. Les fabliaux de Jean Bodel. In: Romania 104 [1983], S. 102–113, hier S. 112).

13 »Ihr Herren, nach dem Fabeldichten will ich mich darauf verlegen, Wahres zu berichten; denn wer nur Lügen vorbringen kann, ist auf keinen Fall ein vernünftiger Erzähler (und in der Lage), einem hohen Hof zu dienen, wenn er neben Lügen nicht (auch) Wahres zu sagen weiß. Sondern wer das Handwerk beherrscht [...], muß billigerweise zwischen zweien, (die noch) grün (sind), eine dritte reife (Geschichte) erzählen« (Übersetzung: Gier, Fabliaux, S. 233).

Fiktion. Beide semantischen Spielarten der offenbar noch nicht präzise geschiedenen Termini *fabloier, fables*, ›Fabel‹ und ›Erzählung‹, sind also in diese Reflexion einbezogen. Für die Fabel ist die Frage nach der Handlungswirklichkeit entschieden, für die neue Erzählform noch nicht: *Se fabliaus puet veritez estre*[14], so leitet Bodel den ›Vilain de Bailluel‹ ein. Es ist der offen gelassene Wirklichkeitsanspruch, der diese neuen Erzählungen und ihr ›vernünftiges Erzählen‹[15] kennzeichnet. Es liegt zwischen dem Großartigen (Heldendichtung?) und dem Erfundenen, den ›Lügen‹ der Fabel: »qui ne serait ni énorme ni incroyable«[16]. Dieses Dritte, häufig etwas voreilig als realistisch ausgegeben,[17] ist als ein Neues angepriesen. Die Geste der Präsentation spricht für Jean Bodel als den ›Erfinder‹ der Gattung: »Affirmer encore une fois que l'origine du fabliau est liée au nom et aux inventions de Jean Bodel ne me paraît pas trop hasardeux.«[18]

2.2 Die Voraussetzungen

Daß es vor Jean Bodel Fabliaux gegeben hat, ist wenig plausibel.[19] Hinweise dafür werden diskutiert. Ihre Wertung hängt – abgesehen von der genauen Einordnung der Fabliaux in die Schaffenszeit Jean Bodels[20] – vor allem davon ab, wie mög-

---

14 »Wenn Fabliaux wahr sein können, [so lebte einst ...]« (Übersetzung: Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 48).

15 ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹, v. 4: *regnable*; ›Les Deus Chevaus‹, v. 19: *resnable*.

16 Jean Charles Payen: Le statut de l'écrivain dans les fabliaux de Jean Bodel. In: Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux. Actes du colloque des 15.–16.01.1983. Hg. von Danielle Buschinger und André Crépin. Göppingen 1983 (GAG. 391), S. 47–58, hier S. 52. Weitere Überlegungen zu dieser Frage bei Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque, S. 222–229.

17 Einige Statements in diesem Sinne (Le Gentil: »[...] le fabliau prend ses racines dans le réel«. Guiette: »[...] surtout conçue dans le style réaliste«. Vàrvaro: »Il particolare realismo del *fabliau* [...] [ha] precisi riferimenti alla realtà contemporanea [...].«) führt Charles Muscatine, Old french fabliaux, S. 176 Anm. 32, an. Vgl. bes. Alberto Vàrvaro: Il ›Segretain Moine‹ ed il realismo dei fabliaux. In: Studi mediolatini e volgari 14 (1966), S. 195–213.

18 Luciano Rossi: L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes. In: Romania 112 (1991), S. 312–360, hier S. 336. Vgl. neben anderen auch Jodogne, Le fabliau, S. 15: »il est vrai que Jean Bodel est le premier auteur qui, à notre connaissance, ait pratiqué le genre nouveau«. Besonders engagiert hat im Widerspruch zu Nykrog diese These Knud Togeby: Les fabliaux. In: Orbis Litterarum 12 (1957), S. 85–98, vertreten. Einige, nicht überzeugende, Gegenargumente bei Reinhard Kiesow: Die Fabliaux. Zur Genese und Typologie einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen. o.O. 1976 (Romanistik. 10), S. 43–45.

19 Zusammenfassende Diskussion bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 84–87.

20 Einen – auf eine ›innere Entwicklung‹ gestützten und deshalb wenig überzeugenden – Datierungsversuch hat Foulon, Jehan Bodel, S. 34–40, unternommen. Danach gehören in eine erste, für 1190–1194 angesetzte Schaffensphase: ›Gombert et les deus Clers‹, ›Brunain, la Vache au Prestre‹, ›Le Vilain de Farbu‹, ›Le Sohait desvez‹ und ›Le Vilain de Bailluel‹; die übrigen sollen 1194–1197 entstanden sein.

liche Vorformen einzustufen sind[21] und wie man das Zeugnis der Terminologie einzuschätzen hat:[22]

- Ist der um 1174/77 entstandene ›Conte de Richeut‹ ›schon‹ Fabliau oder ›noch‹ davon unabhängiger Klerikerspaß? Gegen die Wertung als Fabliau spricht allein schon, daß diese Geschichte nicht in den üblichen Achtsilbler-Versen, sondern in (sonst vor allem satirischen Werken vorbehaltenen) Strophen geschrieben ist.[23] Mit den Fabliaux verbindet ihn allein die burleske Tendenz (die sich bei genauerer Prüfung allerdings auch eher als parodistisch und damit nicht mehr als fabliauspezifisch erweist), von ihnen unterscheidet ihn vor allem der zum Roman tendierende Episodenreichtum. Entstehungsgeschichtlich steht er am ehesten in der Nähe des ›Roman de Renart‹.[24] Der ›Conte de Richeut‹ gehört in den Umkreis der parodistisch und satirisch gefärbten Klerikerkultur. Sie mag dem Fabliau den Boden bereitet haben, aber sie produziert Texte anderer Art.
- Sind die in der Fabelsammlung der Marie de France (um 1180) enthaltenen schwankhaften Erzählungen mit menschlichem Personal (Nr. 25: ›La Femme qui fist prendre son Mari‹, Nr. 44: ›Le Vilain qui vit un autre homme od sa Feme‹, Nr. 45: ›Le Vilain qui od sa Feme vitaler son Dru‹, Nr. 57: ›Les trois Orements‹, Nr. 94: ›La Contrarieuse‹, Nr. 95: ›L'Homme qui avoit Feme tencheresse‹) schon als Fabliaux einzustufen? Phänotypisch mögen sie dem Fabliau nahekommen, historisch sind sie fest in der Tradition der Fabelsammlungen und ihrer exemplarischen Lehrhaftigkeit verankert, in denen sie seit griechischer und römischer Zeit mitgeführt werden. Sie sind eher als Vorstufen des Fabliau anzusehen, von denen durchaus gattungsgeschichtliche Anstöße ausgegangen sein mögen.[25]
- Wie sind die in der um 1176 (von Pierre de Saint-Cloud?) verfaßten Branche II des ›Roman de Renart‹ aufgezählten literarischen Stoffe zu bewerten (v. 1–7)?[26] Wohl wird deutlich, daß es sich um solche handelt, die sich bereits zu Gattungskonventionen verfestigt haben, ob sie nun mit Gattungsnamen bezeichnet sind (*chançon de geste*) oder nicht (*comment Paris ravi Elaine*: Antikenroman; *de Tristan qui la Chievre fist*: Höfischer Roman?), aber was genau nun die in diese Reihe gestellten *fabliaus* meinen, bleibt durchaus offen: noch Fabeln in der Art der von Marie de France erzählten äsopischen oder eine unspezifisch weite Form von Erzählungen (sogar – im Sinne des lateinischen

---

21 Eine sehr weit ausgreifende, wenig trennscharfe Musterung solcher Vor- und Parallelformen bei Tiemann, Entstehung der Novelle.

22 *fabliau* wird ähnlich unspezifisch verwendet wie mhd. *mære*, vgl. Nykrog, Fabliaux, S. 3–13. Bezeichnend ist z.B., daß Jean Bodel sein ›Gombert et les deus Clers‹ einleitend als *fabliaus* (v. 1), am Ende (v. 192) als *fable* bezeichnet (nach der Neuausgabe von Rossi, Jean Bodel, S. 60–62, anders im kritischen Text des NRCF, Bd. 4, S. 296–301: v. 1 *fable*, v. 192 *fablel*).

23 Vgl. Rossi, Jean Bodel, S. 48: »on ne peut considérer ›Richeut‹ comme un fabliau par suite de sa versification particulière«.

24 Nykrog, Fabliaux, S. 255.

25 Das ist wortgeschichtlich zu stützen: *fabliau* ist Ableitung aus *fable*. Vgl. auch Nykrog, Fabliaux, S. 252–257.

26 Roman de Renart, Bd. 1, S. 91.

fabula – ›lügenhafte Erdichtungen‹[27]?) oder vielleicht – die am wenigsten zu stützende Variante – doch schon ›Fabliaux‹ im Sinne der späteren Gattung?[28]

Vor Jean Bodel, dem Jongleur aus Arras, hat es keine Fabliaux gegeben, wohl aber Bedingungen,[29] die den Schritt zu dieser neuen Form des Erzählens alles andere als überraschend erscheinen lassen. Sie setzen sich zusammen

- (1) aus einer spezifischen intellektuellen Witzkultur, die wir zunächst freilich vor allem im Milieu der lateinisch gebildeten Kleriker finden können;
- (2) aus einer sich ausweitenden Beweglichkeit auch innerhalb der volkssprachlichen Literaturen zu parodistischer und humoristischer Distanznahme bis hin zur Burleske;
- (3) aus der Einbürgerung der kleinen, eventuell didaktisch pointierten Erzählform in der Volkssprache mit der Übersetzung der äsopischen Fabeln (mitsamt den eingesprengten Geschichten mit menschlichem Personal, s.o.) durch Marie de France.

(1) Seit langem schon[30] wird in der Fabliau-Forschung die Ähnlichkeit der lateinischen ›Comoediae‹ des 12. Jahrhunderts[31] zu einigen Fabliaux registriert, insbesondere zwischen der ›Alda‹ des Wilhelm von Blois und dem (als Fabliau allerdings zweifelhaften)[32] ›Trubert‹ und zwischen der ›Lydia‹ und dem ›Prestre qui abevete‹ des Garin. Es handelt sich um Parallelen in der Motivik, im Personal, im Handlungsablauf (komische Verwicklungen) und in der Sympathielenkung, aber zugleich liegen in der sprachlichen Gestaltung Welten zwischen dem anspielungsreichen, rhetorisch ausgeformten, mit Wortspielen durchsetzten Witz der lateinischen Lesekomödien und den ganz auf die derbe Handlungspointe setzenden Fabliaux. Wir stoßen hier offensichtlich auf einen gemeinsamen, aber nach den jeweiligen Ansprüchen ganz unterschiedlich ausgestalteten Hintergrund witzig-pointierten Erzählens. Für die intellektuelle Kultur der lateinischen Kleriker ist das nicht neu. Peter Dronke[33] hat noch einmal vorgeführt, wie vielfältig die scherzhafte Rede in der lateinischen Überlieferung des 11. und 12. Jahrhunderts, zwischen ›Cambridger Liedern‹, ›Comoediae‹ und ›Carmina Burana‹, aber – über Dronke hinaus – auch

---

27 So deutet Nykrog, Fabliaux, S. 8, die vieldiskutierte Stelle im Prolog von Jean Bodels ›Chanson des Saisnes‹ (L), v. 22f.: *Seignor, ceste chançons ne muet pas de fabliaus, / Mais de chevaleries, d'amors et de cembiaus* (»von Ritterschaft, Liebe und Kämpfen«). Als Gattungsbegriff liest *fabliax* dagegen Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 87 Anm. 293 (beginnend auf S. 86).

28 So Hans Robert Jauß: Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. Tübingen 1959 (Beihefte zur ZfromPh. 100), S. 179f.

29 Eine – insgesamt deutlich anders gewichtete – Liste bei Muscatine, Old french fabliaux, S. 13–23 (S. 22: »survey of [...] literary settings«).

30 Ausgangspunkt ist ein Aufsatz von Edmond Faral: Le fabliau latin au moyen âge. In: Romania 50 (1924), S. 321–385.

31 Vgl. Gustavo Vinay: La commedia latina del secolo XII. In: Studi medievali N.S. 18 (1952), S. 209–271.

32 Vgl. etwa Nykrog, Fabliaux, S. 15; Muscatine, Old french fabliaux, S. 18. In den NRCF ist der ›Trubert‹ aufgenommen (Bd. 10, Nr. 124).

33 Dronke, Rise of the medieval fabliau.

im lateinischen Schwank (›Unibos‹[34], 2. Drittel des 11. Jh.s, Nordwestfrankreich: »un vrai fableau en latin«[35]) und vor allem im satirischen Tierepos (›Ecbasis cuiusdam captivi‹, ›Ysengrimus‹) ausgeprägt ist; der Witz scheint in diesem Milieu, als *ridiculum*, sogar zum Begriff zu werden.[36] Aber dies, so pflegt man zu sagen, ist der Ton der Gebildeten, nicht der der ›grobschlächtigen‹ Jongleurs, denen die Fabliaux zugerechnet werden. Die Distanz zwischen beiden darf man sich freilich nicht übertrieben groß vorstellen: in der Lebensform der fahrenden Vaganten begegnen und vermischen sie sich, und die herausgehobene Rolle, die die Kleriker (*clers*) in den Fabliaux spielen, mag auf diese Nähe zurückgehen. Zudem gibt es mindestens eine Brücke (eine andere könnte der ›Conte de Richeut‹ sein, s.o.) aus der klerikalen Satire in die volkssprachige Literatur: Der ›Roman de Renart‹ übernimmt vielfach den scharfen Witz, die satirische Aggressivität, auch die burleske Komik des lateinischen Tierepos, und wir müssen uns nicht vorstellen, daß die volkssprachigen Rezitatoren, Redaktoren, Verfasser der ›Roman de Renart‹-Branchen in Lebensform und Bildungshintergrund von ganz anderer Art waren als die der Fabliaux.

(2) Die volkssprachige Erzählliteratur des 12. Jahrhunderts (teilweise sogar die Lyrik)[37] enthält, oft funktional gebunden an Listhandlungen, aber auch zur Charakterisierung einzelner Figuren (vgl. etwa die Rolle Keies im Artusroman), eine Fülle komischer Szenen.[38] Sie sind zweifellos Ausdruck einer neuen erzählerischen Gestaltungsfreiheit. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß solche Züge sich auch verselbständigen und in ›Episodengedichten‹ ausprägen können.

Die immer wieder von neuem notwendige Demonstration des gesellschaftlichen Geltungsanspruchs, der für den Artushof erhoben wird, macht z.B. die öffentliche ›Tugendprobe‹ zu einem beliebten Bauelement. In ihrer Funktion liegt es, daß sie entlarven kann. Sie wird dann zur Blamage. Löst man sie so aus dem Romanzusammenhang, wird sie zur Schwankerzählung: in dieser Form liegen die ›Mantelprobe‹ (nur einer Dame, die Ehemann oder Liebhaber noch nicht einmal in Gedanken betrogen hat, paßt der Mantel) und die ›Hornprobe‹ (nur ein Ehemann oder Liebhaber, der von seiner Dame nicht betrogen wird, vermag unbesudelt daraus zu trinken) im Französischen vor. Weil sie Material der ›Matière de Bretagne‹ verwenden, werden sie den Lais zugerechnet (s.u. Kap. 3.2). Das hat seinen guten Sinn: ›Mantel mautaillé‹ und ›Lai du Cor‹ spielen am Artushof; sie sind über die magischen Requisiten in seine Wunderwelt verwoben und über deren Enthüllungsfunktion an sein Ethos gebunden; sie erscheinen später auch als Bestandteile von Artusromanen.[39] Diese burlesken Episoden bleiben (wie auf andere Weise die

---

34 Zur Interpretation Volker Honemann: Unibos und Amis. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, S. 67–82.

35 Gaston Paris, zitiert nach Nykrog, Fabliaux, S. 264.

36 Dronke, Rise of the medieval fabliau, S. 283f.

37 Vgl. Dronkes Hinweis auf Wilhelms von Aquitanien derbes Lied ›Farai un vers, pos mi sonelh‹ als »stock fabliau theme«. (Dronke, Rise of the medieval fabliau, S. 287: »the lascivious women who take as their lover a man whom they think to be a deaf-mute, so that he will not reveal their secret«).

38 Einige Anmerkungen dazu bei Muscatine, Old french fabliaux, S. 13.

39 Materialien dazu bei Otto Warnatsch: Der Mantel. Bruchstück eines Lanzeletromans

obszönen [›Lai du Lecheor‹] und die grausamen [›Lai d'Ignaurès‹]) an den Artusstoff gebunden, so wie sie sich folgerichtig aus ihm herausentwickelt haben. Ihre Komik alleine reicht nicht aus, sie einem ganz anderen, auf ganz anderen Prinzipien aufruhenden literarischen Bereich, dem der Fabliaux, zuzurechnen. Wohl aber sind sie Zeugnis für eine sich verselbständigende volkssprachige ›Lachkultur‹, in der dann auch das Fabliau seinen Platz finden wird,[40] und in ihr ›Beleg‹ für die Gestaltungsmöglichkeiten der erzählerischen Kleinform.

(3) Marie de France hat der erzählenden Kleinform auf zwei Wegen ins Leben geholfen: mehr noch als durch ihre Lais[41] durch ihren ›Esope‹, die erste Übersetzung der aus der Antike überlieferten Fabeln des Äsop in eine Volkssprache des europäischen Westens.[42] Entscheidend an ihrer Sammlung ist nicht, daß sie von alters her auch einige Geschichten enthält, in denen nicht Tiere, sondern Menschen agieren (die also, wenn sie pointiert aufgebaut sind, vielleicht schon als Fabliaux gelten können), sondern daß das knappe, pointierte Erzählen in diesen Fabeln vorgeführt wird und an ihnen gelernt werden kann (auch Jean Bodel hat schließlich eine Fabel, ›Dou lou et de l'oue‹, geschrieben und in der Reihe seiner Fabliaux aufgeführt, s.o. S. 42).

Die Fabeln der Marie de France sind von musterhafter Klarheit:

Issi avint e bien puet estre
que par devant une fenestre,
ki en une despense fu,
vola uns cors, si a veü
furmages ki dedenz esteient
e sur une cleie giseient.
Un en a pris, od tut s'en va.
Uns gupiz vint, si l'encuntra.
Del furmage od grant desirier
qu'il en peüst sa part mangier;
par engin voldra essaier
se le corp purra engignier.

---

des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage von Trinkhorn und Mantel und die Quellen der ›Krone‹. Breslau 1883. Vgl. auch Roger Sherman Loomis: Arthurian tradition and Chrétien de Troyes. New York 1949, S. 97–100.

40 Die genauen chronologischen Verhältnisse sind sehr umstritten, weil die Lais ebenso wie die Fabliaux kaum zu datieren sind. Für ›Lai du Cor‹ und ›Mantel mautaillié‹ wird an der Datierung vor den Lais der Marie de France (um 1160/1170) nach den gründlichen Untersuchungen von Horst Baader, Lais, nicht mehr festgehalten. Auch wenn sie nach Marie de France entstanden sind (›Lai du Cor‹ vor ›Mantel mautaillié‹: Baader, Lais, S. 260 und 280–283), können sie ohne weiteres noch vor den Fabliaux des Jean Bodel liegen und diese vorbereiten (Nykrog, Fabliaux, S. 256: »annoncer«). Wenn ›Lecheor‹ und ›Ignaurès‹ in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts gehören (Baader, Lais, S. 262–264), gilt das für sie (wie noch Nykrog ebd. meinte) nicht mehr.

41 Die Bedeutung der Lais für die Entstehung der ›Kurzerzählung‹ (bei ihm: ›Novelle‹) betont besonders Tiemann, Entstehung der Novelle.

42 Genaueres zu den Überlieferungs- und Sammlungszusammenhängen in meiner Arbeit: Grubmüller, Meister Esopus.

›A, Deus sire‹ fet li gupiz,
›tant par est cist oisels gentiz!
El munde nen a tel oisel!
Unc de mes ueiz ne vi si bel!
Fust tels sis chanz cum est sis cors,
il valdreit mielz que nuls fins ors.‹
Li cors s'oï si bien loër
qu'en tut le munde n'ot sun per.
Purpensez s'est qu'il chantera:
ja pur chanter los ne perdra.
Le bec ovri, si comença:
li furmages li eschapa,
a la terre l'estut chaïr,
e li gupiz le vet saisir.
Puis n'ot il cure de sun chant,
que del furmage ot sun talant.
C'est essamples des orguillus
ki de grant pris sunt desirus:
par losengier e par mentir
les puet hum bien a gre servir;
le lur despendent folement
pur false losenge de gent. (Marie de France, ›Äsop‹: ›De corvo et vulpe‹)[43]

Die Fabel vermittelt – generell und so auch in der Realisierung bei Marie de France – Einsicht durch Handlung, und zwar durch deren Wendepunkte und Zusammenbrüche: ihre Pointe. Sie kann die Handlung ganz auf dieses Ziel hin konzentrieren, weil sie sich geprägter Figuren mit feststehenden Eigenschaften bedient, deren Handlungsweise keiner Begründung mehr bedarf. Das verleiht Fabelhandlungen einen demonstrativen Schematismus, in dem Torheit und Klugheit unmittelbar zur Anschauung kommen. In dieser Unmittelbarkeit und im Schema-

---

[43] »In dieser Geschichte wird berichtet, wie es sich ereignete – und das ist wohl möglich –, daß ein Rabe an dem Fenster einer Vorratskammer vorbeiflog; da hat er Käsestücke gesehen, die dort drinnen waren und auf einem Teller aus Flechtwerk lagen. Eines davon hat er genommen, er fliegt damit weg. Ein Fuchs kam und traf ihn. Was den Käse anging, hatte er den großen Wunsch, daß er seinen Teil davon essen könnte; mit einer List wird er versuchen wollen, ob er den Raben nicht wird täuschen können. »Ach, bei Gott dem Herrn,« sagt der Fuchs, »so außerordentlich hübsch ist dieser Vogel! Auf der ganzen Welt gibt es einen solchen nicht mehr! Nie sah ich mit meinen Augen einen so schönen! Wäre sein Gesang so, wie sein Körper ist – er wäre mehr wert als irgendein Stück feines Gold.« Der Rabe hörte, wie sehr er gelobt wurde; daß es auf der ganzen Welt seinesgleichen nicht gäbe. Er hat sich entschlossen, daß er singen wollte: denn wegen des Singens wollte er den Anspruch auf das Lob nicht verlieren. Er öffnete den Schnabel und begann: der Käse entglitt ihm, es war unvermeidlich, daß er auf die Erde fiel, und der Fuchs geht hin, um ihn aufzuheben. Nun kümmerte er sich nicht mehr um seinen Gesang, denn er hatte sein Vergnügen an dem Käse.
Dies ist eine Geschichte von den Stolzen, die begierig nach hohem Lob sind: durch Schmeicheleien und durch Lügen kann man ihnen leicht willfahren; das Ihre verschwenden sie für die falsche Lobrede der Leute« (Übersetzung: Hans Ulrich Gumbrecht, in: Marie de France, ›Äsop‹, S. 83–85).

tismus der Handlungsschritte wie der Wertkonfrontationen liegt eine Bedingung der Möglichkeit kurzer Erzählformen. Ihrer, nicht etwa zwingend des lehrhaften Fazits, bedient sich notwendig auch das Fabliau als kurze Erzählform. Die Fabel führt sie in die Literaturgeschichte ein, an ihr kann sie begriffen werden.

Im Jahrzehnt vor 1200 und damit etwa gleichzeitig mit den ersten verschütteten Spuren deutscher Märendichtung (›Dulciflorie‹, ›Aristoteles und Phyllis‹-Fragmente, s.u. Kap. 4.1), aber deutlich vor ihrer gattungshaften Ausprägung im Werk des Strickers formt sich also in (Nord-)Frankreich, gebunden an den Namen des Jean Bodel, eine neue Gattung volkssprachlicher Kurzerzählungen aus, die formal an die eben erst eingebürgerte Fabel anschließt, in ihrer Haltung aber die Freiheiten klerikalen Witzes und die kritische Distanz volkssprachlicher Satire aufzunehmen versteht.

2.3 Bodels Fabliaux: Der Typus

Jean Bodel erzählt Geschichten von folgender Art (›Le Vilain de Bailluel‹):

> Ein Bauer aus Bailluel, häßlich, struppig, dumm und »widerlich mit seinem Haarpelz«[44] kommt zum Mißvergnügen seiner Frau mittags hungrig nach Hause. Sie hatte bereits die Vorbereitungen für ein Rendezvous mit dem Kaplan getroffen. Als sie ihren Mann sieht, greift sie zu einer List: Sie bricht in lautes Klagen aus über sein schlechtes Aussehen und jammert über seinen Tod, bis der Bauer selbst glaubt, er sei gestorben. Sie bedeckt den ›Leichnam‹ mit einem Laken, und der Kaplan betet die Psalmen über den Toten. Dann begeben sie sich in die Nebenkammer und vergnügen sich miteinander. Der Bauer nimmt das alles wahr und schimpft lauthals darüber, daß er nicht eingreifen könne, weil er ja tot sei. Der Pfaffe gibt ihm Recht und geht »munter und ohne Scheu seinem Gelüst nach«[45]. Ob die beiden den Bauern am nächsten Tag begraben haben, läßt der Erzähler in einer augenzwinkernden Schlußbemerkung dahingestellt. Jeder ist ein Erznarr, »der seiner Frau mehr traut als sich selbst.«[46]

Die Geschichte sei zwar verbürgt, sagt der Erzähler, denn sein ›Meister‹ habe sie ihm erzählt, aber das gelte nur unter der Voraussetzung, daß Fabliaux wahr sein können:

> Se fabliaus puet veritez estre,
> Dont avint il, ce dist mon mestre,
> C'uns vilains a Bailluel manoit. (v. 1–3)[47]

Spielerisch setzt der Text damit ein, in der Verständigung mit dem Publikum über die Suspendierung des Wirklichkeitsanspruchs des Erzählens: es soll hier durchaus offen bleiben, ob die Geschichte ›wahr‹ sei oder erfunden, und damit ist

---

44 Ich zitiere aus der Übersetzung von Ingrid Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 48.
45 Ebd., S. 51.
46 Ebd., S. 51.
47 »Wenn Fabliaux wahr sein können, so lebte einst, wie mein Meister erzählte, in Bailluel ein armer Tropf« (ebd., S. 48).

eigentlich schon klargestellt, daß dem Publikum die Zumutung erspart bleibt, den haarsträubenden Vorfall für eine wirklich geschehene Geschichte zu halten. Dem korrespondiert der offene Schluß: schon der bloße Gedanke an den tatsächlichen Vollzug des tödlichen Spiels ist durch die Formulierung abgewiesen. Das Fabliau ist als Scherz inszeniert. »Ce fabliau est donc placé sous le signe du jeu: c'est ce caractère ludique qui détermine la relation entre le conteur et son auditoire.«[48]

Witz, der Sieg des Verstandes über die Torheit, der Wettstreit von List und Gegenlist stehen im Zentrum der Fabliaux des Jean Bodel:

- Sie können als schlichte Vorführung törichten Selbstbetrugs angelegt sein wie in ›Brunain, la Vache au Prestre‹ (s.u.).
- Sie können in komplizierte Arrangements übersetzt sein wie in der zielsicher arrangierten Verwechslungskomödie des ›Gombert et les deus Clers‹, in der die Vertauschung der Betten zwar dazu führt, daß die beiden ›Studenten‹ ihr Vergnügen mit den Damen des Hauses haben (und diese mit ihnen), ohne sein Wissen aber auch der Ehemann davon seinen Prestige-Vorteil hat (weil seine Frau ihn für den ungewohnt feurigen Liebhaber hält).
- Sie können zur Serie ausgebaut sein wie in der schier endlosen (und am Ende unentschiedenen) Reihe von listigen Versuchen, dem Kumpan einen Schinken abzujagen oder ihn wieder zurückzuerobern, wie in ›Barat et Haimet‹[49].

Der Schwank ist die Grundform des Bodel-Fabliau. Diese Grundform ist vielfältig in sich, sie verträgt aber auch weitere Ergänzungen:

Wohl ist es Torheit (›Le Couvoiteus et l'Envieus‹), den Neid so weit zu treiben, daß man dem Rivalen, um ihm nur ja keinen doppelten Gewinn zu verschaffen, doppelten Schaden wünscht und dabei einen eigenen einfachen Schaden dem einfachen Gewinn vorzieht: den Verlust eines Auges, wenn nur der andere beide verliert. Aber hier führt die Erzählung Torheit nicht als lächerlichen intellektuellen Mangel vor, sondern als Konsequenz und Erscheinungsform eines tieferliegenden Makels: der Laster Neid und Geiz, die die Verstandeskräfte ins Böse wenden. Diese Geschichte lehrt durch ihren Ablauf: Sie ergänzt das Fabliau im Œuvre des Jean Bodel um das Exempel (und fügt dem Corpus der altfranzösischen Fabliaux[50] damit einen Sonderfall[51] hinzu, der nicht einfach ins Ganze eingerechnet werden sollte).[52] Offensichtlich bedient sich Bodel dabei auch der Exempelüberlieferung als Fundus: bei Jakob von Vitry (1160/70–1240) tritt uns diese Geschichte als Exempel entgegen:

---

48 Del Duca, Le Stricker et ses sources françaises, S. 234. Die aristotelische Kategorie der Wahrscheinlichkeit, die Del Duca in diesem Zusammenhang bemüht, ist allerdings völlig fehl am Platz. Über den unklaren Status, den die »sourçes françaises« bei ihm haben, s.u. S. 105 Anm. 98.

49 Ausführlicher dazu Levy, The comic text, S. 43 und 94.

50 Aufgenommen bei Nykrog, Fabliaux, Nr. 41.

51 So z.B. auch Gier, Fabliaux, S. 292 (Anm. zu Fabliau XV).

52 Dies tut Mary Jane Stearns Schenck: Narrative structure in the exemplum, fabliau, and the nouvelle. In: Romanic Review 72 (1981), S. 367–382, hier S. 370, die an diesem ›Exempel-Fabliau‹ im Vergleich mit der Exempelfassung Jakobs von Vitry gerade die Fabliaux-Struktur herausarbeiten will.

Dicitur de duobus quorum unus erat valde invidus, alius supra modum avarus. Cumque in optione eorum a quodam potente poneretur ut ab eo peterent quecumque desiderarent, hac condicione ut qui ultimus peteret duplum reportaret, avarus quia plus habere concupivit prius petere recusavit. Quod attendens invidus non potuit sustinere quod amplius avarus acciperet, et magis honoraretur, et ditaretur quam ipse. Cumque uterque differret et petere noluisset (voluisset?) tandem invidus, livore invidie stimulatus, prior petens ait: »Volo, domine, et peto pro munere ut mihi unum oculum eruatis.« Et ita factum est quod, extracto uno a capite invidi, duo oculi eruerentur avaro, quia duplum recipere debuit ex pacto. Elegit enim invidus esse monoculus ut socius ejus efficeretur cecus. (›Sermones vulgares‹, Nr. 196)[53]

Genauso wie das ›Exempel‹ vom Neidischen und Geizigen führt Jean Bodel auch seine Fabel, ›Dou lou et de l'oue‹, in der Reihe seiner Fabliaux auf: *Du leu que l'oue deçut* (›Deus Chevaus‹, v. 10), eine Variante der verbreiteten, Jean Bodel z.B. über Marie de France (Nr. 60) oder den ›Roman de Renart‹ zugänglichen Fabel von ›Fuchs und Hahn‹[54], in der der Fuchs durch seine Schmeicheleien den Hahn so ablenkt, daß er ihn fangen kann, dieser aber durch eine Gegenlist zu entkommen vermag. Sie steht traditionell für die Überlegenheit listiger Klugheit über törichte Verblendung. Bei Bodel verwickelt die Gans den Wolf in ein Gespräch und verschafft sich so Gelegenheit zur Flucht; daraus soll man lernen, daß es sinnvoll sei, erst nach dem Essen zu reden: zweifellos ein komödiantisches Element, nicht nur bei der Vorstellung, diese Geschichte sei zum geselligen Mahl vorgetragen worden.[55] Die »fable jongleresque«[56] parodiert die Gattungskonvention; sie überführt die Fabel in den Schwank, erweitert das Fabliaux-Spektrum Bodels also um eher ungewohntes Personal.

Zum Fabliau Jean Bodels gehört auch eine zusammenfassende Schlußbemerkung (in Anlehnung an das Epimythion der Fabel), häufig in der Form einer Sentenz. Ihr lehrhafter Gehalt ist in der Regel wenig prägnant, ihr Aufschlußwert für die Geschichte gering. Die ganze Serie von Listen und Gegenlisten in ›Barat et Haimet‹ ist in dem schlichten Satz zusammengefaßt, daß ein Dieb schlechte Gesellschaft sei (*Male compaigne a en larron* [v. 508]). Aus dem Schicksal des ›Bauern von Bailluel‹ soll man entnehmen, daß »man jeden, der seiner Frau mehr traut

---

53 »Man erzählt sich von zwei Männern, von denen der eine sehr neidisch, der andere über die Maßen geizig war. Als ein reicher Mann es ihnen freistellte, von ihm zu erbitten, was auch immer sie sich wünschten, unter der Bedingung, daß der, der als letzter bitte, das Doppelte erhalte, da weigerte sich der Geizige, weil er mehr haben wollte, als erster zu bitten. Als der Neidische das merkte, konnte er nicht ertragen, daß der Geizige mehr bekäme und besser belohnt und beschenkt würde als er. Als sie sich nicht einigen konnten und der Neidische schließlich doch einen Wunsch vortragen wollte, sagte er, von neidischer Mißgunst getrieben, als erster: ›Ich möchte, Herr, daß Ihr mir ein Auge ausreißt; das erbitte ich als Geschenk.‹ Und so geschah es, daß dem Geizigen, nachdem aus dem Kopf des Neidischen ein Auge entfernt worden war, zwei Augen ausgerissen wurden, weil er nach der Abmachung das Doppelte erhalten sollte. Der Neidische hatte sich nämlich dazu entschieden, einäugig zu sein, damit sein Rivale blind werde.«

54 Die Überlieferungszeugnisse sind gesammelt bei Dicke/Grubmüller: Nr. 187, S. 215–218 (Fuchs und Hahn).

55 Dazu Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque, S. 249–251.

56 Ebd., S. 250.

als sich selbst, für einen Erznarren halten soll« (v. 115f.),[57] aus den nächtlichen Wechselspielen der beiden Studenten mit Frau und Tochter des Gombert, daß man keinen Studenten (v. 170: *clerc*) ins Haus lassen solle. Die unspezifische, die erzählte Geschichte gar nicht erfassende Banalität dieser ›Lehren‹ ist nicht seriöse Nutzanwendung im Sinne eines ›Fabula docet‹ (nicht einmal dort, wo sie sich an eine Fabel anschließt), sie ist vielmehr Teil des scherzhaften Spiels: Entleerung einer Redekonvention des Gattungsmusters Fabel.[58]

Auf die Spitze getrieben und als Prinzip ausgestellt wird das in ›Brunain, la Vache au Prestre‹. Dort kehrt die Kuh des Bauern, die er (weil sie ohnehin kaum Milch gegeben hatte) dem Priester nach dem Predigtwort geschenkt hatte, wer für Gott gebe, erhalte vielfältig wieder, mit der Kuh des Priesters zusammen in den heimatlichen Stall zurück. Der Bauer freut sich über die Verdoppelung seines Besitzes. Der Erzähler kommentiert zusammenfassend:

> Par example dist cis fabliaus
> Que fols est qui ne s'abandone:
> Cil a le bien qui Dieu le done,
> Non cil qui le muce et enfuet.
> Nus hom mouteploier ne puet
> Sanz grant eür, c'est or del mains;
> Par grant eür ot li vilains
> Deus vaches et li prestres nule:
> Tels cuide avancier qui recule! (v. 64–72)[59]

Dies ist eine nur lose zusammenhängende Folge von Sätzen, deren Beitrag zur Sinnerschließung der Geschichte einigermaßen zweifelhaft bleibt. Der letzte Satz (»Mancher glaubt vorwärts zu kommen, der zurückgeht«) könnte vielleicht noch darauf verweisen, daß die Besitzvermehrung des Bauern nur eine scheinbare und kurzfristige sein könnte; aber zu einem ironischen Kommentar dieses Typs paßte der erste Satz nicht (»Dieses Fabliau zeigt im Beispiel, daß der töricht ist, der nichts hergibt«), der ja doch vorgibt, ein ernsthaftes Beispiel gewinnbringender Selbstentäußerung zur Nachahmung zu empfehlen. Das muß man auch für den zweiten (in seiner zweiten Hälfte allerdings gänzlich unpassenden) und den dritten Satz voraussetzen (»Der hat Besitz, dem Gott ihn verleiht, nicht der, der ihn versteckt und vergräbt; kein Mensch kann ohne großes Glück etwas vermehren ...«), wobei die Wertung der nach Hause trabenden Kuh als ›großes Glück‹ dem Vorfall deutlich angemessener ist als ihre Erhebung zum Zeichen für Gottes Allmacht.

Der lächerliche Vorfall, die dümmlichen Motive und die törichte Besitzerfreude des Bauern geben keine Basis für einen seriösen Kommentar: Die Diskrepanz fällt

---

57 Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 51.

58 Als parodistischen Bezug sieht das Verhältnis des Fabliau zur Fabel generell Bergerfurth, Fabel und Fablel.

59 »An einem Beispiel zeigt dieses Fabliau, daß der töricht ist, der nichts hergibt. Der hat Besitz, dem Gott ihn verleiht, nicht der, der ihn versteckt und vergräbt. Kein Mensch kann ohne großes Glück etwas vermehren, das ist jetzt das wenigste. Durch großes Glück bekam der Bauer zwei Kühe und der Priester keine. Mancher glaubt vorwärts zu kommen, der zurückgeht.«

sofort ins Auge. Die bruchstückhafte Rede in diesem Konglomerat von Sätzen mag als weiterer Hinweis gemeint sein: Dies und jenes kann man zu dieser Geschichte sagen, eine ernsthafte Lehre trägt sie nicht. So trägt sie Jean Bodel aber auch nicht vor, sondern als die ironische Kontrafaktur eines Epimythions: Auch die Lehre wird in den Scherz einbezogen.[60]

Eine ›Moral‹ haben die Fabliaux des Jean Bodel nicht (und wo sie sie – in Erweiterung des Gattungsspektrums – doch haben, nämlich im ›Exempel‹ vom Neidischen und Geizigen, ist sie gar nicht formuliert). Sie sind scherzhafte Inszenierungen, die mit allerlei Gattungstraditionen, insbesondere aber mit der der Fabel, ihr Spiel treiben. Auch dies spricht dafür, daß der (parodistische) Bezug auf die Fabel einer der wichtigsten Anstöße für die Ausbildung des Bodel-Fabliau gewesen ist.[61]

---

60 Vgl. dazu allgemein Gier, Fabliaux, S. 292f.: »Wenn die Dichter zu Beginn oder am Ende die ›Moral‹ der Geschichte formulieren, gerät ihnen diese meist eher unmoralisch, die Absicht, lehrhafte Dichtungsformen zu parodieren, ist im allgemeinen offensichtlich.« (Hier in Bezug auf Rutebeuf, ›Charlot le Juif qui chia en un Pel de lievre‹ und ›Le Pet au Vilain‹, ›Le Prestre crucefié‹ und Bodels ›Brunain‹).

61 Vgl. Bergerfurth, Fabel und Fablel.

3 Das Fabliau im 13. Jahrhundert

3.1 Das Erscheinungsbild

> Almost all scholars agree that the fabliau is well established as a genre at the beginning of the thirteenth century. Most of the 150-odd poems that we have were composed between 1200 and 1340, though almost none can be dated precisely. Among the few of their authors whose names have survived, the earliest identifiable one is Jean Bodel. [...] The last identifiable author of fabliaux, Jean de Condé, died in 1346.[1]

Über diese Rahmendaten hinaus läßt sich kaum eine chronologische Binnengliederung erkennen. Die Fabliaux-Forschung pflegt sich auf Jean Rychner zu berufen: »C'est que presque tous les fabliaux sont indatables.«[2] Immerhin gibt es einige Autoren, von denen auch andere Werke, in Einzelfällen sogar weitere Daten bekannt sind: neben Jean Bodel und Jean de Condé sind das Huon de Cambrai/ Huon le Roi (Mitte 13. Jh.?: ›Vie de Saint Quentin‹, ›Li regrès Nostre Dame‹), Gautier le Leu (2. Hälfte 13. Jh.: 11 Fabliaux)[3], Jacques de Baisieux (Ende 13. Jh.?: fünf allegorische Dits), Watriquet de Couvin (ca. 1330/1340) und besonders Rutebeuf (gest. ca. 1285: Kreuzzugsdichtung, Universitätspolemik, Armutsklagen, ein Theophilus-Spiel, Dits unterschiedlichster Thematik u.a.). Für eine Vorstellung von der historischen Entfaltung der Gattung reichen diese Daten nicht aus;[4] eine Behauptung wie die, das 2. Viertel des 14. Jhs., die Schaffenszeit Watriquets de Couvin, sei eine »époque d'extrême décadence du genre« gewesen,[5] hängt völlig in der Luft. Auch regionale Differenzierungen verbieten sich (die Fabliaux konzentrieren sich im nördlichen Frankreich: Pikardie, Artois, Hennegau, Flandern)[6], und die soziale Zuordnung von Publikum (Hof oder Bürgertum) und Autoren (Jongleurs oder Kleriker) gehört zu den umstrittensten Fragen der Fabliaux-Forschung überhaupt: Nykrogs plakative Umkehrung von Bédiers ›genre bourgeois‹

---

1 Muscatine, Old french fabliaux, S. 4.

2 Rychner, Contribution, vol. 1, S. 8.

3 Dazu vor allem Charles H. Livingston: Le jongleur Gautier le Leu. Étude sur les fabliaux. Cambridge, MA 1951.

4 Einen sehr zögerlichen Gliederungsversuch unternimmt Nykrog, The Fabliaux in California.

5 Nykrog, Fabliaux, S. 27.

6 Vgl. Jodogne, Le fabliau, S. 25. Neuerdings hat Pearcy, Anglo-norman fabliaux, versucht, ein besonderes Profil der in anglo-normannischen Handschriften überlieferten Textfassungen herauszuarbeiten.

und seine Einstufung des Fabliau als ›courtly burlesque‹[7] haben Widerspruch von vielen Seiten erfahren. In der Tat sind die meisten Texte gegen diese Frage neutral: das Personal ist ›normiert‹ und Sympathielenkungen richten sich in der Regel nicht auf die soziale Einordnung der ›Spielfiguren‹, sondern auf ihre Eigenschaften. Vorauszusetzen allerdings ist, das haben die Forschungen der letzten Jahrzehnte gezeigt,[8] eine gewisse literarische Kennerschaft: intertextuelle Bezüge prägen das Fabliau; die Entzifferung der parodistischen Anspielungen macht einen Gutteil seines Reizes aus.

Der Mangel an äußeren Daten trifft nun freilich zusammen mit einem auch nach poetologischen Kriterien bemerkenswert einheitlichen Erscheinungsbild des Fabliau.[9] Es erscheint in der Zeit seiner Blüte, im 13. und im frühen 14. Jahrhundert, als eine Gattung von großer Homogenität. Das ist gewiß abhängig von den Kategorien, nach denen die Forschung das Textcorpus zusammengestellt hat, aber offensichtlich bietet das Fabliau einer solchen Corpusbildung als Basis einer ›Gattungsdefinition‹ besonders günstige Voraussetzungen. Sie haben damit zu tun, daß die offenen Ränder, die jede morphologisch verfahrende Gattungskonstitution in Kauf nehmen muß, aufgrund einer historisch geprägten Domänenverteilung[10] nicht zu Überlappungen mit Nachbartypen führen: Der Lai, als Kurzerzählung durchaus ein Konkurrent des Fabliau, ist ganz an die ›matière de Bretagne‹, ihre Wunderwelt und die Aventiure als die Begegnungsform mit dem Wunderbaren gebunden. Der räsonnierend-belehrende Dit, der seit den 1240er Jahren in Erscheinung tritt (Henri d'Andeli, ›Dit du Chancelier Philippe‹), scheint trotz der Fülle seiner Themen und Darstellungsformen das schon etablierte Fabliau auszusparen.

3.2 Das Gattungsumfeld: Lai, Dit, Fabliau

Als Kurzerzählung in Versen ist der Lai eine Nachbarform des Fabliau. Er ist wenig älter als dieses und bleibt ebenso lange, bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, in

---

7 Courtliness and the townspeople. The fabliaux as a courtly burlesque. In: Humor of the fabliaux, S. 59–74.

8 z.B. Paul Bancourt: Chansons de geste, roman, romance et fabliaux. À propos de deux scènes hippiques des fabliaux. In: Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux. Hg. von Danielle Buschinger und André Crépin. Göppingen 1983, S. 59–70; Keith Busby: Courtly literature and the fabliaux. Some instances of parody. In: ZfromPh 102 (1986), S. 67–87; Albert Gier: Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux. La parodie du roman courtois. In: The legacy of Chrétien de Troyes. Hg. von Norris J. Lacy u.a., vol. 2, Amsterdam 1988, S. 207–214; Kathryn Gravdal: Vilain et courtois. Transgressive parody in French Literarture of the twelfth and thirteenth centuries. Lincoln, NE/London 1989.

9 Für eine Sonderstellung Jean de Condés plädiert Keith Busby: The respectable fabliau. Jean Bodel, Rutebeuf, and Jean de Condé. In: Reinardus 9 (1996), S. 15–31.

10 Hugo Kuhn hat solche nicht systematisch begründeten Affinitäten von Stoffen, Themen, Darstellungsperspektiven und Formen mit dem Begriff ›Inszenierungstyp‹ zu erfassen versucht (Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur. In: Kuhn, Liebe und Gesellschaft, S. 142–144).

Gebrauch. Seine Entstehung ist mit dem Namen der anglonormannischen Dichterin Marie de France verknüpft. Von ihr, aus den Jahren vor 1185–1190[11], stammen wohl die ersten Lais: ›Lanval‹, ›Graelent‹, ›Guingamor‹ u.a. Daß vor den Lais der Marie schon der ›Lai du Cor‹ des Robert Biket entstanden ist,[12] ist ganz ungewiß. Lais zeigen einen Helden in der Begegnung mit dem Wunderbaren, wie es aus der Artuswelt vertraut ist. Wie dort hat er sich in dieser Begegnung mit dem Nicht-Begreifbaren aus einer Anderen Welt, seiner Aventiure, zu bewähren. Auch wo die Artuswelt überschritten wird (z.B. in dem aus der nordischen Sagenwelt stammenden ›Lai d'Haveloc‹) bleibt als Kern des Lai die Aventiure als Bewährung des Helden in einer Welt des unbegriffen Wunderbaren.[13]

Lai und Fabliau sind parallele Erzählformen, die fast die ganze Zeit, in der sie in Gebrauch sind, nebeneinander gelten, ohne sich zu ›stören‹ oder auch nur nennenswert zu beeinflussen. Die gänzlich unterschiedliche Welt, in der sie spielen (die Wunderwelt der Feen und Drachen gegen die Alltagswelt der Kleriker und Bauern), die gänzlich unterschiedlichen Handlungskonzepte (Tapferkeits- und Tugendproben gegen List und Betrug), die gänzlich andere Sprache (höfische gegen ›grobianische‹ Stilisierung) halten die Sphären getrennt. Komik, die der Artuswelt ja nicht fremd ist, führt keineswegs schon zu Gattungsmischungen; auch die burlesken oder komischen Lais[14] bleiben Lais, und die Parodien (›Nabaret‹, ›Lecheor‹ als eine Art ›Lai du Con‹) sind im Gegenbild an die Gattung gebunden. Wo freilich Welt- und Handlungskonzept des Lai gar keine Spuren hinterlassen haben, kann die bloße Vokabel (*lai* ist so wenig mittelalterliche Gattungsbezeichnung[15] wie *dit* oder *fable*) kein Argument mehr sein: der ›Lai d'Aristote‹ ist ein Fabliau.

In dem Maße, in dem das Fabliau lehrhafte Elemente oder gar eine lehrhafte Tendenz aufweist, tritt es in Konkurrenz zum Dit.[16] Bei aller Vielfalt der Formen (»Elles peuvent être narratives, descriptives, édifiantes, satiriques, plaisantes etc.«[17]) ist Belehrung dessen Kern. Diese Belehrung kann sich zwar auch (freilich selten) der Erzählung als ›Darstellung in der Zeit‹ bedienen, sie tut dies aber dann in der Autorität des lehrenden Ich, im Gestus des Unterrichtens (z.B. über Ereignisse der Geschichte) und des Exemplifizierens: »*Dit* dans son sens non méta-discursif n'est

---

11 Diskussion präziserer Datierungsvorschläge zwischen 1160 und 1189 bei Baader, Lais, S. 244–256.

12 So Jean Charles Payen: Le lai narratif. In: Omer Jodogne: Le fabliau. Jean Charles Payen: Le lai narratif. Turnhout 1975 (Typologie des sources du moyen âge occidental. 13), S. 31–63, hier S. 41. Ausführliche Gegenargumentation schon bei Baader, Lais, S. 256–262.

13 Vgl. Renate Kroll: Der narrative Lai als eigenständige Gattung in der Literatur des Mittelalters. Zum Strukturprinzip der ›Aventure‹ in den Lais. Tübingen 1984 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 201).

14 Nykrog, Fabliaux, S. 15.

15 Vgl. Dominique Billy: Un genre fantôme. Le lai narratif. Examen d'une des thèses de Foulet. In: Revue des langues romanes 94 (1990), S. 121–128.

16 Prägnant zusammenfassend Jacqueline Cerquiglini, Le dit.

17 Michel Zink: Dit. In: Dictionnaire des lettres françaises. Le moyen âge. Hg. von Geneviève Hasenohr und Michel Zink. Paris 1992, S. 385.

pas du côté de la parole mais de l'exemple; il n'est pas du côté du frivole, mais de la vérité.«[18] Das ist die dem Fabliau entgegengesetzte Haltung: Nicht in einer Erzählung soll (möglicherweise) eine ›Wahrheit‹ entdeckt, sondern eine feststehende, in der Autorität des Sprechers verbürgte Wahrheit soll durch eine Geschichte belegt werden. Die grundlegend unterschiedliche Funktion des Erzählens in Fabliau und Dit[19] läßt – auch praktisch – keine Konkurrenz aufkommen:[20] etablierte Dit-Autoren wie Rutebeuf oder Jean de Condé[21] halten ihre Fabliaux in der erzählerischen Präsentation deutlich von den Dits unterschieden.[22]

Was ein Fabliau sei, hat Joseph Bédier bündig benannt: »Les fabliaux sont des contes à rire en vers«.[23] Diese »simple définition« (ebd.) von 1893 hat – trotz aller Modifikationen in Details[24] – klassische Geltung erlangt. Alle Diskussionen gehen von ihr und damit von dem Merkmalsbündel aus, das bei aller umgangssprachlichen Formulierung den Kern von Bédiers Vorstellung bildet: Erzählung, Komik, Vers. Die Merkmale werden erweitert oder hierarchisiert, gelegentlich auch kombiniert oder vermischt, z.B. so:

> [...] nous définirions le fabliau comme ›un conte en vers où, sur un ton trivial, sont narrées une ou plusieurs aventures plaisantes ou exemplaires, l'un et l'autre ou l'un ou l'autre‹.[25]
>
> Nous serions donc tenté de proposer la définition suivante: le fabliau est un genre narratif bref, non animalier, en octosyllabes, dans lequel les caractères, la trame narrative, le registre sociologique et le ton relèvent, les uns et/ou les autres et à degrés divers, du style bas tel qu'il ressort de l'esprit général des Arts poétiques contemporains.[26]

Ziel dieser Bemühungen ist zumeist, Kriterien zu finden, die die Zuordnung einzelner Texte zum Corpus der Fabliaux erlauben oder verbieten. Seit Bédier wird

---

18 Cerquiglini, Le Dit, S. 93.

19 Eine knappe Zusammenfassung der weiteren Unterschiede bei Léonard, Le ›dit‹, S. 295.

20 Daß Dits auch als *fabliaux* bezeichnet werden können und umgekehrt, zeigt kein Konkurrenzverhältnis an, sondern ist Folge der unspezifischen mittelalterlichen Gattungsbezeichnungen; ausführliche Diskussion dieser Fälle bei Léonard, Le ›dit‹, S. 279–296: *dit* sei unspezifischer Oberbegriff.

21 Vgl. Françoise Fery-Hue: Jean de Condé. In: Dictionnaire des lettres françaises. Le moyen âge. Hg. von Geneviève Hasenohr und Michel Zink. Paris 1992, S. 762–764, hier S. 763: »il écrivit cinq fabliaux, dont le caractère frivole contraste singulièrement [...] avec le reste de son oeuvre, où prédomine le souci moralisateur«.

22 Dabei hat es wenig zu besagen, daß die Überschriften in den Handschriften durcheinandergehen; der ›Pet au Vilain‹ wird z.B. sowohl als *dis* wie als *fabel* bezeichnet (Rutebeuf, Œuvres complètes, vol. 1, S. 499).

23 Bédier, Les fabliaux, S. 30.

24 Vgl. besonders Nykrog, Fabliaux; Jodogne, Le fabliau; van den Boogaard, Les fabliaux; Lorcin, Façons de sentir; Ménard, Les fabliaux; Boutet, Les fabliaux; Muscatine, Old french fabliaux; Willem Noomen: Qu'est-ce qu'un fabliau? In: Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza. Napoli 15–20 aprile 1974. Hg. von Alberto Várvaro. Napoli 1981, S. 421–432; Roger Dubuis: Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au moyen âge. Grenoble 1973, S. 139–190.

25 Jodogne, Le fabliau, S. 23.

26 Boutet, Les fabliaux, S. 28.

dieses Corpus variiert, erweitert, gekürzt,[27] nicht selten so, daß die gleichen Texte entfernt oder hinzugefügt werden.

So streicht Nykrog z.B. aus Bédiers Liste ›Trubert‹ und ›Richeut‹ wegen ihres Episodenreichtums, andere, weil sie nur moralisch seien und keinen Anlaß zum Lachen böten: ›La Bourse pleine de Sens‹ (Bédier, Nr. 15), ›Les trois chevaliers et la chainse‹ (Bédier, Nr. 27), Jean Bodels ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹ (Bédier, Nr. 40), ›La Housse partie I und II‹ (Bédier, Nr. 74), ›La Vair Palefroi‹ (Bédier, Nr. 133).[28] Stattdessen fügt er hinzu: die ›Menschenfabeln‹ aus dem ›Esope‹ der Marie de France (s.o.) und die fünf Erzählungen aus den beiden französischen Versübersetzungen der ›Disciplina clericalis‹ des Petrus Alfonsi aus dem 13. Jahrhundert (Nykrog, Nr. 60: ›L'Espée‹, Nr. 66: ›La Femme qui charma son Mari‹, Nr. 99: ›La Piere au Puis‹, Nr. 144: ›Le Velous‹, Nr. 147: ›La Vieille et la Lisette‹).[29]

Bei den meisten der gestrichenen Geschichten läßt sich durchaus darüber streiten, ob sie »purement moraux et édifiants«[30] seien. Für das zumeist dafür angeführte Musterbeispiel ›La Bourse pleine de Sens‹[31] gilt das z.B. keineswegs ohne weiteres. Man kann es zwar als »Erzählung über Gattinnentreue« lesen,[32] aber sie ist doch zugleich die Geschichte einer närrischen Verblendung (»der Verstand war ihm ganz und gar abhanden gekommen«[33]), die nur durch das gleichfalls närrische Ernstnehmen eines ironischen Ratschlages geheilt wird. In der Geschichte muß der »alte Kaufmann aus Galizien« jedenfalls lachen über den reichen Franzosen, der sich so große Mühe gibt, auf dem Augustmarkt in Troyes für seine Frau »eine volle Börse mit Witz« zu erwerben. Setzt eine seriöse Moral die Komik einer solchen Geschichte außer Kraft?

Die hinzugefügten Texte andererseits sind zweifellos ›Geschichten zum Lachen‹, sie sind »du style bas«[34], sie sind unterhaltsam oder exemplarisch, ›das eine und das andere oder das eine oder das andere‹. Aber daß sie Fabliaux sind (oder auch nicht), ist damit offensichtlich nicht hinreichend begründet; sonst würden nicht vom gleichen Ausgangspunkt aus konträre Entscheidungen gefällt. Diese Entscheidungen haben ihre Gründe auch in aller Regel nicht (was sie vorgeben) in den definitorisch eingesetzten morphologischen Kriterien, sondern in Traditionszusammenhängen:

Die ›Menschenfabeln‹ der Marie de France, z.B. die Geschichte der leicht zu tröstenden Witwe von Ephesus, genügen gewiß allen Kriterien der ›Geschichten zum Lachen‹, aber sie bleiben im Assoziationshorizont und im Überlieferungsverband der Fabeln und werden nicht mit der Fabliaux-Tradition vermengt. Für die

---

27 Bédier, Les fabliaux, S. 436–441: Liste alphabétique de tous les poèmes que nous considérons comme des fabliaux: 147 Fabliaux; Montaiglon/Raynaud: 137; Nykrog, Fabliaux, S. 309–324 (Inventaire alphabétique des fabliaux): 160; Jodogne, Le fabliau: 162; NRCF: 127. Vgl. Ménard, Les fabliaux, und van den Boogaard, Les fabliaux.

28 Nykrog, Fabliaux, S. 15f.

29 Jodogne, Le fabliau, S. 12, nennt irrtümlich nur die Nummern 60, 66 und 99.

30 Nykrog, Fabliaux, S. 15.

31 Vgl. etwa Muscatine, Old french fabliaux, S. 101; Boutet, Les fabliaux, S. 15; 22; 24.

32 Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 127.

33 Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 10.

34 Boutet, Les fabliaux, S. 28 (s.o. Anm. 26).

Petrus-Alfonsi-Übersetzungen gilt das gleiche, für die komischen und burlesken Lais oder (warum nicht?) die ›Renart‹-Branchen auch: Sie stehen in eigenen literarischen Zusammenhängen. Morphologische Ähnlichkeiten lösen sie daraus nicht. Daraus hat offensichtlich auch Nykrog gegen sein erklärtes Verfahren Konsequenzen gezogen, wenn er die Lais, die er als definitionsgemäße ›contes à rire‹ ausweist (›Mantel mautaillé‹, ›Lai du Cors‹, ›Lai d'Ignaurès‹, ›Lai du Lecheor‹, ›Chevalier à l'Espée‹), doch nicht seiner Fabliaux-Liste eingliedert.[35]

Die Einsicht in die Unzulänglichkeit einer morphologisch verfahrenden ›Definition‹ erzwingt allerdings den Verzicht auf eine abgeschlossene, nach beobachtbaren morphologischen Kriterien erstellte Liste von ›Fabliaux‹. Das Fabliau stellt sich – wie andere Gattungen, zumal im Mittelalter (vgl. o. Kap. 1.3), auch – als ein offener Traditionszusammenhang dar, mit randständigen Exemplaren, Überschneidungen mit anderen Typen, Experimenten, historischen Veränderungen. So tritt es ja schon im Oeuvre des Jean Bodel ans Licht: mit einem Kern, den der scherzhafte Schwank bildet; einem Exempel, das allenfalls durch Übertreibung der Grausamkeit die Grenzen des Komischen erprobt; einer Fabel, die zum Schwank verschoben ist. Als Beschreibung trifft Bédiers ›simple définition‹ auf Bodels Fabliaux zu: sie sind alle – einmal mehr, einmal weniger – ›Geschichten zum Lachen‹; übersetzt in eine Liste von Unterscheidungskriterien würde eine solche Explikation aber den Zusammenhang des Oeuvres zerstören und die inneren Verbindungen zerschneiden.

Als eine Beschreibung soll also zunächst weiterhin gelten: Fabliaux sind ›contes à rire en vers‹. Das charakterisiert einen Kern, an den sich in die verschiedensten Richtungen Varianten anlagern. Diesem historischen Zusammenhang ist nicht durch Definition beizukommen, sondern nur durch Beschreibung.

3.3 Handlungstypen und Problemfelder

(1) Fabliaux-Handlungen sind zumeist Überlistungsaktionen. Sie erscheinen als einzelne oder in Serie, in Aktion und Gegenaktion, als sich selbst genügende Demonstration geistiger Überlegenheit oder als Mittel zum Erreichen eines Zieles. Die Grundmuster sind schon bei Jean Bodel angelegt:

- Im ›Vilain de Bailluel‹ überzeugt die Bäuerin ihren Mann davon, daß er tot sei, damit sie ihr Abenteuer mit dem Pfarrer zu Ende bringen kann.
- In ›Barat et Haimet‹ wird die Jagd nach dem Schinken zwischen den beiden diebischen Brüdern und ihrem ehemaligen Kumpan Travers zum Wettstreit um die bessere List.

(2) Gleichfalls schon bei Bodel findet sich die komplementäre Konstellation: der List als Muster intelligenten Handelns steht die Dummheit gegenüber. Sie ist in List-Handlungen als unterlegener Gegenpart immer schon integriert, kann aber auch isoliert ausgestellt werden:

---

35 Nykrog, Fabliaux, versteckt sie in seinem Buch: Zunächst (S. 15) teilt er mit, er wolle sie in einen Appendix zur Fabliaux-Liste aufnehmen; am Ende der Liste (S. 324) wird aber nur auf das Register verwiesen.

– In ›Brunain, la Vache au Prestre‹ stellt sie sich als doppelte Fehlinterpretation von Predigtwort und Tierinstinkt dar. Anders als die List ist sie nicht an den ›Erfolg‹ gebunden. Sie entlarvt sich unkommentiert: daß der Bauer zwei Kühe (vorübergehend) zurückerhalten hat, ist unerheblich gegenüber seiner grotesken Einschätzung der Lage.

(3) Schließlich bietet Bodel auch das erste Beispiel eines prinzipiell zwar von listiger Klugheit und törichter Tölpelhaftigkeit unabhängigen, in der Darstellung aber häufig damit verknüpften Themas: die obszöne und skatologische Rede als sich selbst genügenden Tabubruch:[36]

– Im ›Sohait desvez‹, dem ›Traum von den Schwengeln‹[37], gerät eine von ihrem Ehemann im abendlichen Ehebett enttäuschte Frau im Traum auf einen Markt, auf dem nur Penisse feilgeboten werden: in gewaltiger Menge und aus aller Herren Länder. Sie werden im einzelnen beschrieben, nach Größe, Qualität und Preis.[38]

3.3.1 Listige Klugheit

Überlistung als sich selbst genügenden intellektuellen Wettstreit macht Rutebeuf selbst zum Gegenstand eines Fabliau. In ›Charlot le Juif‹ geht es nur darum, wie der Spielmann Charlot dem Versuch der Übertölpelung durch seinen Gönner begegnet. Der Spielmann gewinnt, und der Erzähler kommentiert, daß der, der einen Spielmann übers Ohr hauen wolle, ihm an List weit überlegen sein müsse:

> Qui menestreil wet engignier
> Mout en porroit mieulz bargignier. (v. 1f.)[39]

Mutwillige Streiche machen denn auch den Kern vieler Fabliaux aus, so etwa im ›Bouchier d'Abeville‹ des Huitaces d'Amiens, wo der erste Streich des bei der Suche nach Herberge vom Pfarrer abgewiesenen Metzgers zwar noch als Rache verstanden werden kann (er bietet dem Pfarrer dessen eigenen Hammel als Bezahlung an), aber daß er die Haut des Tieres dann dreimal verkauft: an den Pfarrer selbst für Geld, an dessen Magd und die Haushälterin für ihre Liebesdienste (und die drei überdies noch im Streit zurückläßt), ist daraus nicht mehr zu begründen: Die Lust an der List macht sich selbständig.

---

[36] Gegen diese Vorstellung argumentiert neuerdings wenig überzeugend Muscatine, Reinvention of vulgarity. Es handle sich nicht um Provokationen, sondern um »contemporaneous everyday speech« (S. 286). Dagegen spricht schon die Inszenierung solcher Rede in den Texten.

[37] So die Übersetzung Teubers, Vom mittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Lachen, S. 241. Dort auch Genaueres zur Interpretation.

[38] White, Sexual language, S. 198, sieht hier eine allgemeinere Vision von Überfluß ins Werk gesetzt: »It [d.h. der Penis] appears to be a metaphor of well-being that is not merely sexual. Economic well-being, in a world of shortage and commercial competitiveness, is not the least important of its referents«.

[39] »Wer einen Spielmann hereinlegen will, sollte sehr viel besser als dieser betrügen können.« (Gier, Fabliaux, S. 43).

Zuweilen wird List auch erzwungen und gewissermaßen als Notwehr gerechtfertigt, musterhaft im ›Vilain Mire‹:

> Ein wohlhabender Bauer heiratet die Tochter eines verarmten Ritters. Da er fürchtet, daß sie ihn mißachten und betrügen werde, schlägt er sie, bevor er morgens das Haus verläßt, um ihre Attraktivität zu mindern. Als eines Tages Boten des Königs vorbeikommen, empfiehlt die junge Frau ihren Mann als besonders versierten Arzt. Allerdings müsse er immer erst geschlagen werden, bevor er heile. Die Boten führen das sofort aus, schleppen den sich sträubenden Bauern mit sich, und am Hof wird er so lange geschlagen, bis ihm die Idee kommt, die Prinzessin zum Lachen zu bringen und so von der verschluckten Gräte zu befreien. So berühmt geworden, soll er dann alle Kranken des Reiches heilen. Auch da wird er so lange in die Enge getrieben, bis er auf die rettende List verfällt: Der am schlimmsten Erkrankte müsse ins Feuer geworfen werden, dann wären alle anderen gerettet. Alle erklären sich daraufhin für gesund.

Am deutlichsten prägt List als Mittel zum Zweck sich im ›triangle érotique‹ aus; entweder schafft sie die Gelegenheit zur sexuellen Begegnung oder sie hilft den Ertappten aus der Klemme (nicht selten schießt sie dabei über das Ziel hinaus und stellt den Betrogenen auch noch als Tölpel bloß).

- Die Frau eines Bauern liebt den Pfarrer. Als der sie besucht, sieht er durch ein Loch in der Tür, wie Bauer und Bäuerin beim Abendessen sitzen. Er ruft hinein, er sähe, wie sie es miteinander trieben. Auf den empörten Widerspruch des Bauern hin bittet er ihn heraus, geht selbst hinein und vergnügt sich mit der Frau. Dem protestierenden Bauern versichert er, er speise; von draußen sehe das eben anders aus. (Garin, ›Le Prestre qui abevete‹)
- Ein Scholar umwirbt eine reiche Bürgersfrau aus Orléans. Der Ehemann erfährt von dem geplanten Stelldichein und verkleidet sich als ihr Liebhaber, um seine Frau zu überführen. Seine Frau aber erkennt ihn, bringt ihn in eine Kammer und sperrt ihn dort ein. Dann zieht sie sich mit ihrem Geliebten in ein anderes Zimmer zurück. Die Abendgesellschaft schickt sie zu der Kammer, in der ihr Mann verborgen ist, mit dem Auftrag, sie an dem angeblichen Scholaren zu rächen. Das Gesinde verprügelt den Ehemann erbärmlich, und der ist fortan von der Unschuld seiner Frau überzeugt. (›La Borgoise d'Orliens‹)

Nicht immer dient in der erotischen Konstellation die List der Verschleierung. Sie kann auch der Aufdeckung des Vergehens und der Bestrafung der Übeltäter dienen:

- Ein Priester in der Nähe von Chartres liebt die Frau eines Bauern. Der Bauer hebt als Falle eine Grube aus. In ihr fangen sich ein Wolf und der Pfaffe. Der Bauer tötet den Wolf, kastriert den Pfaffen und verjagt seine Frau. Jeder hat die gerechte Strafe erhalten. (›Le Prestre et le Leu‹)

List und Gegenlist sind immer auf intellektuellen Wettstreit hin angelegt. Wenn von einander unabhängige oder nur zum Zwecke des Vergleichs aufgereihte Listhandlungen aneinander gemessen werden, wird der Wettstreit als Selbstzweck bloßgelegt:

- Drei Frauen finden einen Ring. Er soll der gehören, die ihrem Mann am geschicktesten ein Stelldichein mit ihrem Geliebten ablisten könne. Die erste schert ihrem Mann eine Tonsur und macht ihn glauben, Gott habe ihn für den

Ordensstand erwählt. Die zweite bleibt eine ganze Woche bei ihrem Geliebten und suggeriert ihrer Umgebung, ihr darob ausfallend werdender Mann sei wahnsinnig geworden. Die dritte verkleidet sich als die Braut ihres Geliebten und läßt sich diesem von ihrem Mann zur Frau geben. Das Urteil sollen die Hörer sprechen. (›Les trois Dames qui troverent l'Anel‹ [Fassung I und II])

3.3.2 Ausgestellte Dummheit

Dem Lachen preisgegebene Tölpelhaftigkeit prägt sich am deutlichsten als sexuelle Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit aus:

- In ›Celle qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari‹ beschließt die untröstliche Witwe eines reichen Mannes, selbst den Tod zu suchen. Von einem des Weges kommenden Knappen läßt sie sich einreden, er habe seine Frau durch heftigen Geschlechtsverkehr ums Leben gebracht. Sie entschließt sich zu dem gleichen Verfahren und scheitert – an ihrem Vergnügen:

  Ensi la dame se conforte,
  Qui or demenoit si grant dol.[40] (v. 106f.)

- Ein Ritter muß sich von seiner Schwiegermutter zeigen lassen, wie man den Beischlaf bewerkstellige (Gautier le Leu, ›Le sot Chevalier‹).[41] Er murmelt die Anweisungen vor sich hin, um sie zu memorieren. Sieben Ritter, die bei ihm einkehren, beziehen sie törichterweise auf sich, und die beiden scheinbar besonders bedrohten, der Kleinste und der Größte, versuchen trickreich, sich dem bösen Geschick zu entziehen. Gerade dadurch werden sie aber in die chaotischen Umstände der ›Hochzeitsnacht‹ involviert und kommen nur mit bösen Verletzungen davon.

Außerhalb sexueller Zusammenhänge (und zusätzlich zu den Formen von Dummheit, die den Listhandlungen einen besonders fruchtbaren Boden bieten: ›Les trois Aveugles de Compiegne‹) treten vor allem Sondertypen auf, so der des ›dummen Teufels‹[42] (vgl. auch ›Saint Piere et le Jongleur‹) oder das Ausziehen der Linien in die Satire, wenn der Anschein der Dummheit als Skrupellosigkeit entlarvt wird:

---

40 »So tröstet sich die Dame, / die vorher noch so großen Schmerz litt.«

41 Bloch, Scandal of the fabliaux, S. 120f., verkürzt seine Deutung dieses Fabliau auf diese Eingangspassage, von der er meint, sie biete »a scenario of maturation that seems in places like a literary version of the psychoanalytic account of infantile sexual discovery and socialization. For if the knight is naive or ›sot‹, it is because he is so completely innocent of the difference between the male and female genitalia.« Davon ist in v. 31f. und 42–46, auf die er sich stützt, überhaupt nicht die Rede, ganz abgesehen davon, daß der Fortgang der Geschichte nicht einfach unterschlagen werden kann. Wie das Fabliau in seinem Zusammenhang psychoanalytisch zu deuten ist, führt Gsell, Bedeutung der Baubo, S. 239–251, vor.

42 Dazu Brian J. Levy: Black humour. The role of the devil in the fabliau. In: Atti del V Colloquio della International Beast Epic, Fable and Fabliau Society, Torino – St. Vincent, 5–9 settembre 1983. Hg. von Alessandro Vitale-Brovarone und Gianni Mombello. Alessandria 1987, S. 129–146.

- Ein Teufel ist unterwegs, um die Seele eines verstorbenen Bauern abzuholen (Rutebeuf, ›Le Pet au Vilain‹[43]). Er ist der Meinung, sie entweiche aus dem Hinterteil, und versucht, sie in einen Sack einzufangen. Als er ihn in der Hölle öffnet, verbreitet sich bestialischer Gestank. Seither dürfen die Bauern auch nicht mehr in die Hölle.
- Ein Priester ist zu Reichtum gekommen (Rutebeuf, ›Le Testament de l'Asne‹). Da er seinem tüchtigen Esel einen großen Anteil daran zuschreibt, läßt er ihn auf dem Friedhof bestatten. Vom Bischof soll er für diese Gottlosigkeit schwer bestraft werden. Er legt seinem Oberhirten jedoch das angebliche Testament des Esels vor, in dem der sein Vermögen von zwanzig Pfund dem Bischof vermache. Der Bischof scheut sich nicht, dieses Vermächtnis anzunehmen.

Anders als bei den Überlistungshandlungen sind bei den Geschichten über die Dummen Erfolg oder Mißerfolg nicht schon in die Ausgangskonstellation eingeschrieben und nicht unmittelbar an den Mechanismus von Aktion und Gegenaktion gekoppelt. Toren können lernen. Das macht diese Geschichten brauchbar für Exempelstrukturen (und damit wiederum anfällig für die Eliminierung aus dem Fabliaux-Corpus, s.o.):

- Töricht (*fous*) verhält sich der reiche Kaufmann, der nicht nur seiner großherzigen Frau eine zweifelhafte Geliebte vorzieht, sondern in seiner Verblendung auch die metaphorische Rede von der ›Börse voll Vernunft‹ nicht versteht und eine solche tatsächlich auf der Messe zu erwerben versucht. Aber er nimmt den Rat des ›alten Kaufmanns aus Galizien‹ an und kommt zur Vernunft (›La Bourse pleine de Sens‹).
- Der berühmteste Tor ist der englische König (›La Male Honte‹)[44], der von einem seiner Bürger einen Teil von dessen Hinterlassenschaft erhalten soll; sie wird ihm in einem Koffer überbracht. Da der Mann *Honte* (= Schande) heißt, vermag der König ›Hontes Koffer‹ (*male honte*) nicht als willkommene Gabe zu erkennen. Er versteift sich auf die Lesart ›böse Schande‹ (*male honte*), verweigert die Annahme und läßt den Überbringer verprügeln:

  »Vilains, fet il, li maus feus t'arde,
  et Dieus t'envoit enconbrier,
  Ançois que j'aie destorbier!
  Doner me viaus un mauvés mes,
  Qui male honte me promés:
  Mar lou pensas, par saint Climent!« (›La Male Honte I‹, v. 46–51)[45]

Erst beim dritten Erklärungsversuch hört der König zu, und so kommt der Fall doch noch zu einem guten Ende.

---

[43] Dazu Gier, Skatologische Komik, S. 166.

[44] Hier zitiert in der Fassung des Huon de Cambrai, Version der Hs. B, vgl. Rychner, Contribution, vol.2, S. 19.

[45] »Bauerntölpel«, droht er, »das schlimme Feuer soll dich brennen und Gott möge dir bösen Schaden schicken, bevor ich Schwierigkeiten bekomme! Du willst mir ein ungenießbares Gericht auftischen, wenn du mir schlimme Schande versprichst. Das hast du dir zu deinem Unheil ausgedacht, beim heiligen Clemens!« (Übersetzung Gier, Fabliaux, S. 241).

3.3.3 Tabubruch

»[L]ittle more than a series of scatological jokes« nennt Charles Muscatine[46] Gautiers le Leu ›Les Deus Vilains‹. Darin wird dies erzählt:

> Zwei Bauern übernachten nach einer anstrengenden Wanderung in einer Herberge. Der eine bekommt in der Nacht Hunger, der andere holt ihm im Dunkeln eine Kelle mit Milchsuppe. Er verwechselt aber beim Zurückkommen den nackten Hintern der Hausfrau mit dem Mund seines Gefährten. Da er diesen für ohnmächtig hält, versucht er ihn zu beatmen, glaubt, daß der mit seinen Winden die Suppe zu kühlen versuche, und klatscht seinem vermeintlichen Kumpan schließlich die Suppe in die Scheide. Die Dame hält dies für einen angenehmen Bestandteil ihres Traums und drückt sich erfreut an ihren Mann. Der tadelt sie für die Schweinerei (*la vilonie et le mesfait*), die sie angerichtet habe.

Die Geschichte verfolgt in ihrer ganzen Banalität offensichtlich nichts anderes als gerade dies: ungeniert eine banale und unanständige Geschichte zu erzählen. Sie hat keine rechte Handlung und keine Pointe.[47] Dafür gibt sie Gelegenheit, obszönes Vokabular paradieren zu lassen (*cul* ›Hintern‹, *trau* ›Loch‹, *crenel* ›Schlitz‹, *anel* ›Arsch‹, *vesse* ›Pfurz‹, *cus* ›Arsch‹, *puer* ›stinken‹, *gillorde* ›Pfurz‹, *havart* ›Spalte‹, *compenages* ›Hintern‹).

Während sich hier sexuelle und skatologische Provokationen kumulieren, geht es in anderen Geschichten um die Möglichkeit, Geschlechtsakt und Geschlechtsorgane wieder und wieder zu benennen und zu beschreiben.[48] Daß hierin ein Problem liegt und eine Schwelle zu überschreiten ist,[49] zeigt ›L'Esquiriel‹[50]. Dort verbietet die Mutter einem Mädchen ausdrücklich, das Wort auszusprechen, das das männliche Geschlechtsorgan bezeichnet.[51] Das führt zu einer Fixierung auf genau dieses Wort, die sich in einer Kaskade von Apostrophen entlädt:

---

46 Muscatine, Old french fabliaux, S. 50.

47 Damit ist z.B. Muscatines Vorstellung von der Sprache der Fabliaux als der normalen Alltagssprache (Reinvention of vulgarity) nicht zu vereinbaren.

48 Zur Rolle der Sprache als erotischem Element in den Fabliaux vorzüglich Bloch, Obscenity in the fabliaux. Hier werden auch seine weiterführenden Überlegungen deutlich: die metaphorische Rede der Erotik (dazu auch schon White, Sexual language, bes. S. 206) legt das Problem der ›Benennung‹ in der Spannung von Eindeutigkeit und Verhüllung bloß und damit die Problematik der poetischen Sprache überhaupt, gerade auch vor dem Hintergrund mittelalterlicher Sprachauffassung. Bloch schließt mit der Frage, »whether obscenity resides in the thing or in its name; whether obscenity, like bodily desire itself, is conceived to be natural or the product of language; and, finally, whether there can be any form of pleasurable literature that would not be obscene« (S. 304).

49 Gier, Skatologische Komik, S. 162, kommt bei seinen – skatologischen – Beispielen überraschend zum entgegengesetzten Schluß: er sieht »noch im 13. Jahrhundert [bei] Frauen und Männer[n] ein verhältnismäßig unbeschwertes Verhältnis zu den analen Körperfunktionen«.

50 Dazu besonders auch Bloch, Obscenity in the fabliaux, S. 295f.

51 Ein Gegenstück dazu bildet ›La Damoiselle qui ne pooit oïr parler de foutre‹, die immer in Ohnmacht fällt, wenn jemand das Wort *foutre* ausspricht. Dazu Gier, Skatologische Komik, S. 158f. Giers Deutung, daß dies nur Aufmerksamkeit errege, wenn es der Erwartung widerspreche, greift zu kurz.

»Vit, dist ele, Dieus merci, vit!
Vit diré ge, cui qu'il anuit.
Vit, chaitive! Vit dit mon pere,
Vit dist ma suer, vit dist mon frere,
Et vit dist nostre chanberiere;
Et vit avant et vit arriere,
Vit dist chascuns a son voloir!« (›L'Esquiriel‹, v. 43–49)[52]

Ohne weitere Umstände wird das Problem des Bruches sexueller Sprachtabus in ›Les trois Dames qui troverent un Vit‹ (Fassung I und II) angepackt, wo der Streit zwischen den Frauen, die den eindrucksvollen Penis gefunden haben, und dazu noch der Äbtissin, die ihn für ihr Kloster requirieren will, allerlei Möglichkeiten zu seiner Beschreibung bietet.[53]

Einiges an kompositorischer Ironie wird hingegen in Garins ›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹ aufgeboten, denn Kleiderdiebstahl und Feengeschenk zitieren nicht nur ein aus dem höfischen Roman bekanntes Märchenmotiv, sie schlagen auch (einmalig im Fabliau) die Brücke zum Lai (›Lai de Graelent‹):

> Ein verarmter Ritter ist mit seinem Knappen auf dem Weg zu einem Turnier, ohne noch über die rechte Ausrüstung zu verfügen. Da sieht der Knappe an einer Quelle drei badende Feen. Er entwendet ihnen die Kleider, die sie am Ufer abgelegt hatten. Der Ritter widersteht der Versuchung, sich vom Erlös der kostbaren Stücke standesgemäß auszurüsten, und gibt den Feen die Kleider zurück. Sie verleihen ihm für seine hochherzige Haltung (v. 187: *A vers nos feit grant cortoisie*) die seltene Fähigkeit, die Scheiden von Frauen und von anderen Lebewesen, und im Notfall auch den After, zum Sprechen zu veranlassen. Der Ritter nutzt seine Gabe zu seinem Vorteil mehrfach; erotischen Gewinn schlägt er daraus aber nicht, denn die sprechenden Scheiden verstören die Kandidatinnen. Schließlich läßt sich eine Gräfin auf eine Wette ein: bei ihr werde er scheitern. Sie schützt sich mit Watte, so daß die Scheide am Sprechen gehindert ist. Da erinnert sich der Ritter der Ersatzlösung, ruft den After an und der verrät die Abwehrmaßnahme der Gräfin.

Die Geschichte gibt selbst zu erkennen, daß hier nicht der Reiz des erotischen Abenteuers ausgesponnen werden soll: dem Erfolg steht die seltsame Gabe in dieser Geschichte gerade im Wege, denn die Damen erschrecken vor den neuartigen Fähigkeiten ihrer Körperteile und ergreifen die Flucht. Die Abstrusität entsteht aus der Demonstration eines gewissermaßen selbstverständlichen, sogar höfisch stilisierten Redens über das weibliche Geschlechtsorgan, als wäre es das Ohr oder die Nase:

---

[52] »Vit«, sagt sie, »um Gottes willen vit! / Vit werde ich aussprechen, wen auch immer es stören mag, / vit, du Schlingel! Vit sagt mein Vater, / vit sagt meine Schwester, vit sagt mein Bruder, / und vit sagt unsere Kammerjungfer, / und vit vorne und vit hinten, / vit sagt jeder, wie es ihm paßt.«

[53] Weiterführende Überlegungen dazu bei White, Sexual language, S. 198–200. Sie verknüpft die hier zur Grundlage gemachte Form des ›Penisneids‹ (S. 200: »she does not have it; she wants it; she gets it; will she lose it?«) mit einer mittelalterlichen Welt des Mangels und des Wettbewerbs um Resourcen. Den Frauen werde die daraus resultierende Überlebensstrategie als sündhafte Gier unterstellt.

Et la tierce enprés reparole
Si dist au chevalier: »Beaus sire,
Savez voz que ge vos vieng dire?
Quar bien est raison et droiture
Que, se li cons par aventure
Avoit aucun enconbrement
Qu'il ne respondist maintenant,
Li cus si respondroit por lui,
Qui qu'an eüst duel ne ennui,
Si l'apelissiez, sanz aloigne.« (v. 228–237)[54]

Getan wird hier so, als ob höfisches Reden das Obszöne zu integrieren verstünde; vorgeführt wird aber in Wirklichkeit, daß höfisches Reden sich nicht mit höfischer Haltung zu decken braucht: die Passage – und das ganze Fabliau – lebt aus dem Kontrast von höfischer Ambition und ordinärem Inhalt.[55]

3.4 Contes à rire

Das Fabliau bleibt auch im 13. Jahrhundert (und bei den wenigen für das 14. Jahrhundert zu sichernden Autoren) das, was es schon bei Jean Bodel war: der auf Amüsement ausgerichtete Schwank. Noch Jean de Condé betont in den 30er-Jahren des 14. Jahrhunderts, daß es die Streiche und Betrügereien, die Scherze und Überlistungen seien, deretwegen die Leute das Fabliau seriöseren Gattungen vorzögen (vgl. etwa ›Le clerc qui fus repus derriere l'escrin‹, v. 2 und 4: *une truffe*); sein wenig älterer Zeitgenosse Watriquet de Couvin äußert sich ähnlich. Diesen Ton[56] hatte schon früh (soweit man das sagen kann) Garin angeschlagen, der die Beliebtheit der Fabliaux damit begründet, daß sie heiteren und müßigen Menschen viel Vergnügen brächten und den Bekümmerten (*qui sunt pleins d'ire*) die trüben Gedanken vertrieben:

Flabel sont or mout encorsé:
Maint denier en ont enborsé
Cil qui les content et les portent,
Quar grant confortement raportent
As enovrez et as oiseus,

---

54 »Und danach antwortet die dritte / und sagt zu dem Ritter: ›Edler Herr, / wißt Ihr, was ich Euch jetzt sagen will? / Es ist doch sehr vernünftig und gerecht, / daß dann, wenn die Scheide durch ihre ritterlichen Aufgaben / verhindert sein sollte, / sofort zu antworten, / der After für sie antwortet, / wer immer sich deswegen auch ärgern mag, / wenn ihr ihn ohne Zögern anruft.‹« (Ich weiche hier von der Übersetzung bei Gier, Fabliaux, S. 137, ab, weil sie die zeremonielle Sprechhaltung verschleiert.)

55 In der Interpretation von Burns, This prick, which is not one, S. 198 und 203, geht der Zusammenhang völlig verloren. Sie konzentriert sich ganz auf eine sexualpsychologische Erklärung für das Phantasma der sprechenden Vagina.

56 Vgl. dazu in größerem Zusammenhang Glending Olson: The medieval theory of literature for refreshment and its use in the fabliau tradition. In: Studies in philology 71 (1974), S. 291–313.

Quant il n'i a genz trop noiseus;
Et nes a ceus qui sont plain d'ire,
Se il ooent bon flabeau dire,
Si lor fait il grant alegance,
Et oublier duel et pesance
Et mauvaitié et pensement. (›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹, v. 1–11)[57]

Die Musterung der Stücke zeigt, daß diese Selbstdiagnose (oder diese Werberede) auch durchaus die Verhältnisse trifft und sogar die wegen ihres ›erbaulichen‹ Ausgangs immer wieder an den Rand gedrängten Erzählungen (›La Bourse pleine de Sens‹, ›La Male Honte‹) richtig beschreibt.

Selbst die ausdrückliche Hervorhebung des lehrhaften Gehalts in Pro- und Epimythien wertet die Geschichten nicht um;[58] sie ist vielmehr Teil des Amüsements – so wenn ausgerechnet die Groteske vom buhlerischen Pfarrer, der sich zwischen den Kruzifixen des betrogenen Herrgottschnitzers verbirgt und von diesem unter dem Vorwand künstlerischen Ungenügens kastriert wird, als *essample* (v. 1) angekündigt und mit einer lehrhaften Nutzanwendung abgeschlossen wird, die besagt, daß ein Priester als Liebhaber leicht seiner Hoden verlustig gehen könne:

Cest essample vous moutre bien
Que nul prestre, por nule rien,
Ne devroit autrui fame amer,
N'a cele venir ni aler
Qui onques fust en chalengage,
Qu'i n'i laissast la coille en gage:
Si comme fist prestres Coustanz,
Qui i laissa les trois pendanz. (›Le Prestre crucefié‹, v. 93–100)[59]

Wo immer solche lehrhaften Zusammenfassungen die Geschichten abschließen, sind sie bis zur Sinnlosigkeit entleert (›Le Prestre et le Mouton‹: »Bei allem, was man tut, soll man sich auf alles gefaßt machen«), lachhaft übertrieben (›Celle qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari‹: »Wer einer Frau glaubt, der ist verrückt«), sie gehen völlig an der Geschichte vorbei (aus den Schweinereien, die die tölpelhaften Bauern mit der Milchsuppe anstellen [›Les Deus Vilains‹], läßt sich wahrhaftig nicht folgern, daß Ehefrauen ihren Männern keine Schande machen sollen), oder sie treiben die ordinäre Provokation weiter: »Einem nachlässigen

---

57 »Fabliaux sind jetzt sehr in Mode; / manchen Heller haben jene dafür eingestrichen, / die sie erzählen und verbreiten, / weil sie viel Freude bringen / den vergnügten Leuten und den Müßiggängern, / wenn die Leute nicht zu laut sind; / selbst denen, die voller Ärger sind, / wenn sie gute Fabliaux vorlesen hören, / dann verschafft ihnen das große Erleichterung / und das Vergessen von Schmerz und Kummer / und von Bosheit und schlechten Gedanken.« (Übersetzung im Anschluß an Gier, Fabliaux, S. 125)

58 Zur Verwendung von Sprichwörtern in Fabliaux-Epimythien Élisabeth Schulze-Busacker: Proverbes et expressions proverbiales dans les fabliaux. In: Marche romane 28 (1978), S. 163–174.

59 »Dieses Beispiel lehrt uns sehr schön, / daß ein Pfarrer um nichts in der Welt / die Frau eines anderen lieben / und sie umwerben sollte. / Sonst ist er der verklagte Teil / und er verliert entweder seine Männlichkeit oder sein Geld, / so wie dieser Pfaffe Constant, / der das Seine lassen mußte.« (Übersetzung Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 79)

Hirten bescheißt der Wolf die Wolle«[60] (Garin, ›Bérengier au lonc Cul‹, v. 296: *A mol pastor chie los laine!*).

Auch die scheinbar lehrhaften Zusätze tragen also dazu bei, aus den Fabliaux scherzhafte Schwänke zu machen: Contes à rire.

Was aber heißt das dann? Welchen Beitrag leisten die Fabliaux zur volkssprachigen Literatur des 13. Jahrhunderts? Gewiß: sie unterhalten. Aber tut das – zum Beispiel – nicht auch der Artusroman? Sie unterhalten »sans arrière-pensée«[61]. Auch das mag sein. Aber womit unterhalten sie? Und auch wenn wir uns mit Garins Beschreibung zufrieden gäben, daß sie den Heiteren und Müßigen Vergnügen bereiteten und den Traurigen die bösen Gedanken vertrieben, müßte immer noch gefragt werden, wie denn das vor sich gehen kann, wie es ins Werk gesetzt wird.

Es liegt nahe, noch einmal auf die Beschreibung zurückzugreifen, die in Bédiers Gattungsbestimmung enthalten ist: Fabliaux unterhalten, indem sie Lachen hervorrufen. Worüber wird gelacht? Über die Klugen, weil sie sich ihr Vergnügen zu verschaffen wissen. Über die Dummen, weil sie sich übertölpeln lassen. Über die Naiven, weil sie von der Welt nichts verstehen. Und über die Frechen: das sind die Dichter, die kein Blatt vor den Mund nehmen und auch das beim Namen nennen, was sich auszusprechen nicht gehört. Keinen Unterschied macht es, ob über Frauen oder Männer, Bauern oder Ritter gelacht wird, auch die Pfaffen stehen ebenso auf der Seite der Lachenden wie der Verlachten. Allenfalls die Scholaren finden sich fast immer auf der Seite der Sieger (das kann ein Wink sein).

Joachim Ritter hat beschrieben, daß das Lachen durch die Thematisierung des in einer jeweils gegebenen Ordnung nicht Zugelassenen oder wenigstens nicht Vorgesehenen ausgelöst wird. Denn es liege

> im Wesen des positiv das Dasein Bestimmenden, im Wesen von Ordnung, Sitte, Anstand und sachlichem Ernst, daß sie die eine Hälfte der Lebenswelt zwingen, in der Form des Entgegenstehenden und Nichtigen zu existieren und dazusein, nicht weil der Mensch in zwei Welten lebt, sondern weil, platonisch gesprochen, damit, daß etwas als wesentlich seiend gesetzt wird, immer auch etwas als das Andere zum Nichtseienden werden muß. Aber daraus folgt etwas Merkwürdiges. Das Nichtige steht so selbst in einem für den Ernst nicht faßbaren oder nur negativ faßbaren geheimen Zusammenhang mit der für den Ernst gesetzten Lebensordnung. Es gehört zu ihr dazu, aber so, daß der Ernst, der es ausgrenzt, es immer nur als das Ausgegrenzte und Andere, das für ihn selbst im Hintergrund verborgen bleiben muß, fassen kann. [...] Was mit dem Lachen ausgespielt und ergriffen wird, ist diese geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein; sie wird ergriffen und ausgespielt, nicht in der Weise des ausgrenzenden Ernstes, der es nur als das Nichtige von sich weghalten kann, sondern so, daß es in der ausgrenzenden Ordnung selbst gleichsam als zu ihr gehörig sichtbar und lautbar wird.[62]

Ritter will das Lachen als ein ›Spiel‹ zwischen dem Ausgegrenzten und der ausgrenzenden Lebensordnung verstehen:

---

60 Übersetzung Gier, Fabliaux, S. 215.

61 Robert Guiette: Divertissement sur le mot »fabliau«. In: R. G., Forme et sénéfiance. Études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève und H. Braet. Genève 1978 (Publications romanes et françaises. 148), S. 90–100, hier S. 92 und 100.

62 Ritter, Über das Lachen, S. 75f.

> [...] in diesem Spiel wird die Zugehörigkeit alles dessen zur Lebensordnung erwiesen, was für den Ernst nur als das Nichtige und Entgegenstehende außen vor bleiben muß. Das Lächerliche wäre in diesem Sinn am Entgegenstehenden das Moment, durch das diese seine Zugehörigkeit zur Lebenswelt sichtbar und positiv ergriffen werden kann. Die Lebenswelt ist der unsichtbare Partner, auf den bezogen zu sein dem stofflichen Gehalt den Glanz des Komischen und Lächerlichen verleiht.[63]

Ritters Beschreibung ist dort leicht nachzuvollziehen, wo die Bereiche unmittelbar verschränkt werden. Durch die ordinären Reden der vornehmen und geheimnisvoll-jenseitigen Feen im ›Chevalier qui fist parler les Cons‹ wird tatsächlich

> in den einen Bedeutungsbereich, der sich harmlos und einwandfrei zulässig gibt, der andere hineingespielt [...], der in jenem gerade ausgeschlossen und als nicht dazugehörig beiseitegebracht ist. Das Wesentliche ist immer die Bewegung, in der eine an sich nicht gemeinte und ferner in der anständigen Rede auch nicht zugelassene Sphäre in diese anständige Rede selbst derart eingewoben wird, daß sie selbst diese kundtun und aussprechen muß.[64]

Solche Wirkung hat aber nicht nur die unmittelbare Konfrontation des Unanständigen mit dem Anständigen (die auf eine vergröberte Weise sich etwa auch im Zusammenstoß von Ritterwelt und Obszönität im ›Sot chevalier‹ zeigt und dort im unvermeidlichen Mißverstehen der fremden Ritter handlungsauslösend wird), sondern das Aussprechen des Unanständigen überhaupt. Obszöne Rede schafft, wie das schon Freud für die Zote gezeigt hat,[65] Komplizenschaft, und diese Komplizenschaft ist nichts anderes als das verstohlene Einverständnis über die Eingemeindung des Unzulässigen.[66]

In einem gewissen Sinne zählt auch die Dummheit zu dem, was die ›Lebensordnung‹ ausgrenzt, nicht als das Unzulässige, aber doch als das Nichtige, über das ernsthaft zu reden sich nicht lohnt. Kulturell wird das zweifellos unterschiedlich realisiert sein; in der Literatur um 1200 fehlt aber offensichtlich dafür ein Register, sie verfolgt gänzlich andere Interessen. Dummheit stört im prinzipiell optimistischen Menschenbild der höfischen Literatur; das Negative kann als das Böse integriert werden, die Dummheit als das Banale nicht. Sie wird durch Verlachen bewältigt. Der Spott markiert das Dumme als das Nichtige und nimmt es damit – mit Ritter zu sprechen – zugleich als Bestandteil dieser Welt zur Kenntnis.

---

63 Ritter, Über das Lachen, S. 76f. In diesem Grundgedanken stimmt Ritter mit Plessner, Lachen und Weinen, überein; vgl. z.B. S. 109: »Im Lachen signalisiert die Gesellschaft in uns, der soziale Instinkt, eine Gefahr, der der Mensch durch seine physische Existenz ausgesetzt ist, und indem es den Gestrauchelten straft, heilt es zugleich die Wunde, die es ihm schlägt: es stellt die Lebendigkeit wieder her.«

64 Ritter, Über das Lachen, S. 73f.

65 Freud, Der Witz, S. 95.

66 Ritter setzt sich (anders als Plessner, vgl. z.B. Lachen und Weinen, S. 140f.) entschieden von Freud ab; trotzdem ist der Grundgedanke auch dort schon formuliert: »Durch die Verdrängungsarbeit der Kultur gehen primäre, jetzt aber von der Zensur in uns verworfene Genußmöglichkeiten verloren. Der Psyche des Menschen wird aber alles Verzichten so sehr schwer, und so finden wir, daß der tendenziöse Witz ein Mittel abgibt, den Verzicht rückgängig zu machen, das Verlorene wiederzugewinnen.« (Freud, Der Witz, S. 96).

Sehr viel schwerer ist die Komik der List zu verstehen. Zu Hilfe kann dabei kommen, daß sie vielfach als Mittel zum Erreichen eines illegitimen Zieles auftritt: entweder eines betrügerischen Vorteils (z.B. ›Barat et Haimet‹, ›Le Bouchier d'Abeville‹, ›Les trois Aveugles de Compiegne‹) oder unerlaubter Lust (z.B. ›Le Vilain de Bailluel‹, ›Le Prestre qui abevete‹, ›La Borgoise d'Orliens‹). Dabei wird in keinem Falle Kritik am Verhalten der unerlaubt Erfolgreichen geübt, im Gegenteil: die Darstellungsstrategie lenkt die Sympathie auf sie. Das muß heißen, daß mindestens den Zielen, wenn nicht auch den Mitteln eine Zustimmung entgegengebracht wird, von der wiederum feststeht, daß sie sich nicht gehört.

Das ist ganz offensichtlich bei den vielen Fällen, in denen die List den Ehebruch ermöglicht, und zwar eine – nach der mittelalterlichen Verteilung der Rechte und Pflichten auf die Geschlechter[67] – besonders verwerfliche Form des Ehebruchs, den der Frau (man hat ausgezählt,[68] daß nur in zwei Fabliaux der Mann die Ehe bricht, aber in 46 die Frau). Es spielt bei dieser Konstellation gewiß auch eine Rolle, daß der Schwache sich so gegen den Stärkeren behauptet[69] (s.u.), aber unbestreitbar integriert auch hier das Lachen das Unerlaubte: den Betrug zur Erreichung unrechter Vorteile und zugleich das ungehörige Sympathisieren damit, indem es beides im Komischen neutralisiert.

List tritt aber nicht nur als Mittel des Betruges auf, sondern auch als Abwehrmaßnahme gegen ungerechtfertigte Attacken oder Übergriffe (z.B. in ›Vilain Mire‹, ›Charlot le Juif‹[70], ›Le Prestre et le Leu‹). Sie dient hier der Wiederherstellung des Richtigen: der Unversehrtheit der Ehefrau, der Integrität des jüdischen Spielmanns, der ›Ehre‹ des betrogenen Ehemannes. Die scheinbar Unterlegenen, die Schwachen, setzen sich zur Wehr und bewältigen das Unrecht. Gelacht wird dabei über die Niederlage der – aufgrund ihrer Position – überlegenen Angreifer; es handelt sich also zunächst nur um eine Variante des Verlachens der Dummen. Aber gelacht wird auch über das Mittel, das die erfolgreiche Replik möglich macht: den Sieg der Klugheit über die Kraft. Das läßt – wiederum in der Konsequenz von Ritters Deutung – den Gedanken aufkommen, daß auch die Klugheit nicht in die ›Lebenswelt‹ integriert ist, die diese Geschichten entwerfen; ein nicht ganz abwegiger Gedanke für eine Literatur, die wieder und wieder Bilder von charismatischen Helden entwirft.

---

67 Vgl. dazu etwa Susanna Burghartz: Ehebruch und eheherrliche Gewalt. Literarische und außerliterarische Bezüge im ›Ritter vom Turn‹. In: Ordnung und Lust, S. 123–140; Günter Jerouschek: ›Diabolus habitat in eis‹ – Wo der Teufel zu Hause ist. Geschlechtlichkeit im rechtstheologischen Diskurs des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Ordnung und Lust, S. 281–305.

68 Lorcin, Façons de sentir, S. 177.

69 Eine Bestandsaufnahme bei Philippe Ménard: Les conflits de pouvoir dans les fabliaux. In: Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIIIe – XVe siècle). Hg. von Dominique Boutet und Jacques Verger. Paris 2000, S. 171–180.

70 Dazu Gier, Skatologische Komik, S. 165f.

3.5 Et si les Fabliaux n'étaient pas des Contes à rire – oder der Triumph der Gemeinheit

Am Beispiel von Geschichten wie ›Estormi‹, ›Le Vilain Mire‹, ›Les trois Aveugles de Compiegne‹, ›Les trois Dames de Paris‹, ›Les Tresces‹ stellt Jacques Ribard in einem kleinen Aufsatz[71] diese Frage. Er macht auf die »régression à l'animalité«[72] aufmerksam, die nicht wenige Fabliaux präge (die Vertauschung von weiblichem Zopf und Pferdeschwanz in ›Les Tresces‹, die tierhaften Posen des ›Vilain Mire‹ vor der Prinzessin); ihr zur Seite stehen Regressionen ins Anale mit der Vorliebe mancher Fabliaux für Exkremente (›Charlot le Juif‹, ›Le Deus Vilains‹ u.a.) und die ›mechanische‹ Sexualität (›Le sot Chevalier‹) oder die Mechanisierung und Verselbständigung der Sexualorgane (›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹, ›Les trois Dames qui troverent un Vit‹).

Ribard weist hin auf die »violence physique, aveugle et brutale, et celle, plus subtile, mais tout aussi maléfique et diabolique, de l'*engin*«,[73] also auf die boshafte Intelligenz, mit der z.B. die Behinderung der drei Blinden von Compiegne für einen grausamen und nicht einmal zielgerichteten Scherz ausgenützt wird:

> Ein vornehmer Student begegnet drei blinden Bettlern und beschließt, ihnen einen Streich zu spielen. Er behauptet, ihnen ein Goldstück zu geben, ohne daß er das wirklich täte. Jeder der Bettler glaubt, einer seiner Gefährten habe es erhalten. Gemeinsam fühlen sie sich reich, nehmen in der Stadt Herberge und lassen es sich einen Tag lang gut gehen. Als es ans Bezahlen geht, stellt sich heraus, daß keiner das Goldstück erhalten hat. Sie werden jämmerlich verprügelt. Der Student, der sich voll boshafter Erwartung in der gleichen Herberge einquartiert hat, sieht seinen Plan gelungen und kostet seinen Spaß aus. Anschließend betrügt er den Wirt auch noch um seine eigene Zeche.

Ribard stellt die »violence titanesque«[74] des ›Estormi‹ heraus, wo drei Geistliche von der umworbenen Frau und ihrem Mann aus Geldgier nacheinander umgebracht und danach vom Neffen des Mannes, Estormi, beseitigt werden, der anschließend auch gleich noch einen völlig Unschuldigen erschlägt: denn das üble Paar hatte ihn glauben gemacht, es gehe nur um einen einzigen Unhold, und deshalb sieht er sich dann beim Auftauchen des zweiten und dann auch noch des dritten toten Geistlichen von einem Wiedergänger verfolgt, von dem er sich dadurch zu befreien versucht, daß er den vierten, zufällig des Weges kommenden Pfarrer aus dem Wege räumt.

Auf Schritt und Tritt ist auch sonst Gewalt am Werke:[75]

- als selbstverständliches Gestaltungsmittel der Plots, etwa wenn der eheliche Machtkampf zwischen ›Sire Hain et Dame Anieuse‹ in einer brutalen Prügelei

---

71 Ribard, Et si les fabliaux...

72 Ebd., S. 261.

73 Ebd.

74 Ebd., S. 260. Vgl. auch Gregory B. Stone: The insistence of the body in the old french fabliau ›Estormi‹. In: Exemplaria 2 (1990), S. 449–473.

75 Erhellend dazu die Bemerkungen bei Roguet, Violence comique. Er wendet sich (S. 464) völlig zu Recht gegen die Vorstellung von Ménard, Les fabliaux, S. 203, diese Gewalt sei auf eine »justice immanente« gerichtet. Dafür ist sie viel zu willkürlich und ziellos.

ausgetragen oder wenn der ›Vilain Mire‹ nur dadurch zur Anwendung seiner ›ärztlichen‹ Fähigkeiten veranlaßt werden kann, daß er immer wieder windelweich geprügelt wird, oder auch wenn die Frau des Hauses den heimlichen Verzehr der Rebhühner dadurch kaschiert, daß sie ihren Mann mit dem Messer auf ihren Liebhaber hetzt (›Les Perdriz‹);

– als weit über das Ziel hinausschießendes Pointierungselement in Replik und Revanche, so wenn der betrogene Ehemann zu allem Überfluß vom Gesinde mit erkennbarem Genuß halb tot geprügelt und auf den Misthaufen geworfen wird (›La Borgoise d'Orliens‹), wenn die drei erfolglosen(!) Verführer der *dame Ysabeau* nicht nur selbst als erniedrigte und nicht einmal von ihren Hunden wiederzuerkennende Gestalten übers Feld gejagt, sondern auch noch durch die öffentliche Vergewaltigung ihrer völlig unschuldigen Frauen bestraft werden (›Constant du Hamel‹)[76], oder auch in den besonders beliebten Kastrationen des Liebhabers, etwa in ›Le Prestre et le Leu‹ und mit kaltblütiger Schonungslosigkeit in ›Le Prestre crucefié‹:

»Dame, fait il, vilainement
Ay en cest ymage mespris:
J'estoie yvres, ce vous plevis,
Quant telz menbres je y laissé.
Alumez, si l'amenderé!«
Le prestre ne s'osa mouvoir:
Et ge vous di tretout por voir
Que vit et coilles li trencha,
Que onques riens ne li laissa. (v. 64–72)[77]

Es stellt sich, gerade auch nach den Erörterungen des vorausgehenden Abschnitts (Kap. 3.4), wahrhaftig die Frage, was hier zum Lachen sei, oder genauer: ob das Lachen auch in diesen Geschichten der Eingemeindung des Ausgegrenzten dienstbar gemacht wird, ob diese Funktion des Lachens auch vorstellbar ist für die Grausamkeit und die Gemeinheit, ob auch hier das Lachen es ermöglicht, »das auf positive Weise zu integrieren und zu beheimaten, was im Bereich des Ernsthaften und Alltäglichen vorwiegend negativ beurteilt wird.«[78] Wenn es sinnvoll sein soll,

---

[76] Die dem Text nicht gerecht werdende traditionelle sozialhistorische Deutung ist korrigiert worden durch Gabrielle Hutton: La stratégie dans les fabliaux. In: Reinardus 4 (1991), S. 111–117, und Gabriel Bianciotto: De ›Constant du Hamel‹. In: Reinardus 6 (1993), S. 15–30. Zuletzt zu diesem »cruel text« Levy, The comic text, S. 156f., und Anne Cobby: Langage du pouvoir, pouvoir du langage. ›Constant du Hamel‹ et ›Les trois aveugles de Compiegne‹. In: Reinardus 14 (2001), S. 131–151 (mit einer hinter die eigene Analyse zurückfallenden Reprise der alten sozialhistorischen Deutung, S. 142).

[77] »›Frau‹, meinte er, / ›an dieser Statue ist mir ein schandbarer Fehler unterlaufen, / ich muß wohl betrunken gewesen sein, das versichere ich euch [Ergänzung K.G.], / dieses Ding da hängenzulassen. / Leuchtet, ich bessere es aus.‹ / Der Pfaffe getraute sich nicht zu bewegen / und ha!, da sage ich euch die Wahrheit, / der Mann schnitt ihm Schwanz und Beutel ab, / daß ihm auch nicht der kleinste Rest zurückblieb.« (Übersetzung Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 78)

[78] So paraphrasiert Teuber, Sprache – Körper – Traum, S. 160, Ritters Theorie des Lachens.

auch solche Fabliaux als ›contes à rire‹ zu verstehen, dann muß für sie die Frage nach der Funktion des Lachens noch einmal gestellt werden.

Zu fragen ist noch einmal – mit Ribard –, worauf sich dieses Lachen richtet, wovon es ausgelöst wird. Und zu antworten ist mit ihm: auf die Bewältigung des Schrecklichen, der Angst vor den Nachtseiten des Menschen, die in der Verschränkung von Obszönität und Gewalt zum Vorschein kommen: »Das Burleske ist nicht nur die ästhetische Bedingung der Darstellbarkeit von Obszönität [zu ergänzen: und Gewalt, K.G.], sondern auch Mittel der Bewältigung des damit unbewußt verbundenen Grauens.«[79]

Lachen zur Bewältigung der Angst hat Michail Bachtin[80] – mit vielen unzulässigen Vereinfachungen und Pauschalisierungen – als die Funktion des Karnevalslachens (das er mit dem mittelalterlichen Lachen gleichsetzt) herausgestellt:

> Es war der Sieg über die Angst, den der Mensch des Mittelalters am Lachen besonders deutlich fühlte, Sieg nicht nur über die mystische Angst (Gottes-Furcht) und die Angst vor den Naturkräften, sondern vor allem Sieg über die moralische Angst, die das Bewußtsein fesselt, unterdrückt und verdunkelt. Die Angst vor allem Heiligen und Verbotenen [...], vor göttlicher und menschlicher Macht, vor Geboten und Verboten, vor dem Tod und der Sühne nach dem Tod, vor der Hölle, vor allem, was furchterregender ist als die Erde, schien im Lachen besiegbar.[81]

Der Sieg werde errungen durch die Erniedrigung des Furchterregenden:

> Sie findet ihren Ausdruck in einer Reihe von typischen Merkmalen der mittelalterlichen komischen Motive. Sie alle zeigen die besiegte Angst in Form des Scheußlich-Lächerlichen, in auf den Kopf gestellten Symbolen für Macht und Zwang, in komischen Toden und heiterer Anatomie. Alles Drohende wird lächerlich.[82]

So ist das karnevalistische, in den Kampf der Jahreszeiten eingebundene Lachen sicher richtig beschrieben, aber zugleich wird deutlich, daß damit das Lachen über das Schreckliche im Fabliaux nicht erfaßt ist. Hier wird nichts verzerrt und auf den Kopf gestellt. Das Böse wird nicht verhöhnt, es wird mit erschreckender Sachlichkeit[83] als das Normale dargestellt. Wenn in diesem Erzählen das Schreckliche besiegt wird, dann alleine dadurch, daß es zur Sprache kommt und nicht mehr als das Ausgegrenzte verschwiegen wird: Regression ins Animalische, Triebhaftigkeit im Handeln und im Reden, Hemmungslosigkeit im Gebrauch der eigenen Intellektualität wird in Geschichten ausagiert.[84]

---

79 Gsell, Bedeutung der Baubo, S. 303.

80 Zu einer weitergehenden Auseinandersetzung mit Bachtins Konzept s.u. Kap. 9.4.

81 Bachtin, Rabelais, S. 140.

82 Bachtin, Rabelais, S. 141.

83 Vgl. Roguet, Violence comique, S. 458: »sans aucune réaction affective«.

84 Die von Howard Bloch in den Mittelpunkt gestellte autoreflexive Bewältigung der Kluft zwischen Rede und Bedeutung, Natur und Repräsentation hätte zumindest deren Verhältnis zur obsessiven Wucht, mit der das Unterdrückte zur Darstellung drängt, mitreflektieren müssen: »Their disreputableness is not that they contain dirty words, celebrate the body in all its concavities and protrusions, revel in scatology, or even that they poke

Die Chance dazu bietet, ganz so wie Ritter es beschrieben hat, das Lachen: erzeugt wird es in solchen Fabliaux, die auf Grenzüberschreitungen ausgerichtet sind, jedoch nicht durch Verzerrung, sondern – anders als es Ritter für seine Beispiele beschreibt – durch Übertreibung, genauer durch die Übertreibung der Selbstverständlichkeit des dargestellten Verhaltens.

Das zu verstehen, hilft ein Seitenblick auf den Witz, mit dem das Fabliau die Sprachgeste teilt. Die Selbstverständlichkeit, mit der übertriebenes, zumeist übertrieben unsinniges Verhalten als gegeben dargestellt wird, ist gerade die Sprachgeste des Witzes. Der Witz ist von vornherein, vielleicht mehr als alle anderen literarischen Typen, von jeglicher Realitätsverpflichtung entbunden: »Der Witz [ist] ein bloßes Spiel mit Ideen.«[85] Darin eben trifft er sich mit dem Fabliau, an dem mit Recht auch beobachtet worden ist, die beschriebenen Ereignisse seien mit den Maßstäben der Alltagslogik nicht zu fassen und spielten ihr Spiel nach eigenen Regeln:

> vidés de tout sens et de toute référence à la réalité logique du lecteur, fonctionnant selon leur propre jeu dans le texte.[86]

Auch Witze sind Sprachspiele: wohl inszenierte sprachliche Überrumpelungen, gekonnte Repliken. Grausamkeiten im Witz sind nicht justiziable Ordnungsverstöße, sondern Frechheiten, Obszönitäten sind es auch. Das Fabliau greift in seiner auf den Erzähl-Mechanismus von Provokation und Revanche gestützten Pointenstruktur die Bauform[87] und die konventionellen Lizenzen des Witzes[88] auf; die dem Witz abzulesende Sprachgeste ermöglicht es, das Ungehörige auszusprechen; sie verhilft dem Fabliau dazu, in einzelnen Exemplaren die Grenzen des heiteren

---

fun at villainous aristocrats, lecherous priests, and insatiable women, but that they expose so insistently the scandal of their own production. [...] Poetry is, first of all, theft – a matter not only of garments which cover and cover up, but of lost coats. [...] Gathered by thieves who menace the priest with dismemberment, the stolen stole serves to structure the comic tale and to define its specific literary effects.« (Bloch, Scandal of the Fabliaux, S. 35)

85 Jean Paul: Vorschule der Aesthetik. Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. 2. Abteilung. Hamburg 1804, § 51. Vgl. dazu etwa auch Köhler, Witz, S. 260: »Witze sind fiktional. Wer das nicht akzeptiert, sabotiert den Witz: Durch hartnäckiges Insistieren auf historischer Verbürgtheit oder allgemeiner dem Realitätsprinzip kann jeder Witz zu Fall gebracht werden.«

86 Roguet, Violence comique, S. 462. Vgl. ebd. auch 466: »... un monde tourneboulé par la lettre qui ne correspond plus au ›vrai‹, au sens commun des mots et de la réalité habituelle, tourneboulé par un verbe qui crée une illusion dans laquelle ne prévalent plus la logique quotidienne ni les obstacles nés de son institutionalisation; ni, souvent, pour le lecteur ni pour les protagonistes.«

87 Vgl. Köhler, Witz, S. 261: »Offenbar wird der Gegensatz, der komische Kontrast in der Pointe des Witzes. Nur für ihn, anders als für Aphorismus, Anekdote oder Epigramm, ist sie unverzichtbar.«

88 Am Beispiel des ›Schneekinds‹ habe ich das ausführlicher dargestellt in meinem Aufsatz: Grubmüller, Der Tor und der Tod. Dem Zusammenhang zwischen Fabliau und Witz ist auch das letzte Kapitel bei Bloch, Scandal of the fabliaux, gewidmet: The Fabliaux, Fetishism, and the Joke, das aber leider nur in einer wahllosen und unaufmerksamen Vermengung der von Freud, Der Witz, sorgsam unterschiedenen Verfahrensweisen und Kategorien des Witzes besteht.

Amüsements, der ›Contes à rire‹, zu überschreiten, weil sie die Grenzüberschreitungen nach dem Muster des Witzes wahrzunehmen erlaubt und so dann doch im Lachen zu bewältigt.

4 Die Anfänge im Deutschen

4.1 Die ersten Mären

Texte, die mit Gründen als ›Mären‹ bezeichnet werden können, sind etwa ab 1200 überliefert. Die beiden ältesten sind Fragmente:

- Die Benediktbeurer Bruchstücke von ›Aristoteles und Phyllis‹, vom Herausgeber[1] auf ›um 1200‹ datiert, im rheinfränkischen Sprachgebiet niedergeschrieben; der Zusammenhang, in dem sie aufgezeichnet wurden, ist unbekannt (verwendet wurden die Bruchstücke als Reparaturmaterial für Orgelpfeifen). Sie enthalten in 204 verstümmelten Versen die älteste Version des späterhin in Exempel, Märe, Fabliau, Novelle und bildender Kunst prominent gewordenen Stoffes.
- Die ›Dulceflorie‹, auf etwa 1200[2] oder »bald nach 1210«[3], gleichfalls im Rheinfränkischen in nicht mehr feststellbarem Zusammenhang aufgezeichnet, enthält in zwei Fragmenten[4] 305 nur noch teilweise lesbare Verse (etwa ein Drittel des mutmaßlichen Gesamtumfangs), die die älteste Version des dann im ›Sperber‹ (s.u. Kap. 6.2) zu breitem Erfolg gelangenden Schwankstoffes bieten.

Der ›Moriz von Craûn‹, erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts aufgezeichnet und nur in dieser einen, der Ambraser Handschrift (Wien, Österr. Nationalbibl., Series nova 2663) überliefert (Bl. 2^{va}–5^{vc}), entstanden wohl um 1200[5], ist in seiner Zugehörigkeit zum Gattungszusammenhang des Märe wegen seines Aufbaus, seiner thematischen Komplexität und seiner Länge umstritten.

Unter diesen drei Werken ist der ›Moriz von Craûn‹ leicht als Fremdling zu erkennen. Nicht nur seine isolierte Überlieferung weist ihn als solchen aus, auch

---

1 Hellmut Rosenfeld: Aristoteles und Phillis. Eine neu aufgefundene Benediktbeurer Fassung um 1200. In: ZfdPh 89 (1970), S. 321–336.

2 Niewöhner, Sperber, S. 125.

3 Rosenfeld, Dulciflorie, Sp. 243.

4 Zur Überlieferung Fischer, [2]Studien, S. 321; Rosenfeld, Dulciflorie, Sp. 243.

5 So jetzt Reinitzer in der Einleitung zur Ausgabe (Mauritius von Craûn, p. XV): »Über eine vage Datierung ›um 1200‹ [...] wird man kaum hinauskommen können.« Anders z.B. noch Kurt Ruh, Moriz von Craûn, S. 81: die dem Verfasser zur Verfügung stehende literarische Technik sei »vor Gottfrieds Tristan, dem reifen Walther und Neidhart« nicht möglich. Ruh schließt sich damit den älteren Herausgebern des ›Moriz‹ an (Moriz von Craûn. Unter Mitwirkung von Karl Stackmann und Wolfgang Bachofer im Verein mit Erich Henschel und Richard Kienast hg. von Ulrich Pretzel. 3. Aufl. Tübingen 1966, S. 9: um 1220/1230); die früher gelegentlich vertretene Frühdatierung auf ›um 1180‹ ist inzwischen verworfen.

die fehlende Integration in den Entwicklungszusammenhang der Märendichtung. Während ›Aristoteles und Phyllis‹ auf einen der spektakulärsten Fabliaux- und Märenstoffe vorausweist und ›Dulceflorie‹ und ›Sperber‹ schon in ihrem doppelten Zugriff auf das Thema der ›verführten Unschuld‹ dessen Beliebtheit kenntlich machen, ist der ›Moriz von Craûn‹ in der deutschen Literatur nirgendwo anzubinden; von ihm gehen keine Wirkungen aus, und er knüpft nirgendwo an. Kurt Ruh[6] hat gezeigt, warum: es handelt sich um eine offensichtlich sehr genaue Übertragung einer verlorenen französischen Erzählung, die dort durchaus ihren Ort hat: als erzählerische Gestaltung einer Gegenthese zu einem französischen Fabliau (›Du chevalier qui recovra l'amour de sa dame‹) »im Sinne der [in Frankreich modischen, K.G.] kasuistisch orientierten Minnelehre des Andreas Capellanus«[7]. Es setze gegen die These »Der Schlaf des Minners ist eine Minnesünde; doch soll sich der Liebhaber um Verzeihung bemühen« die Gegenthese »Der Schlaf des Liebhabers dispensiert die Dame nicht von ihrer Lohnverpflichtung«[8]. Eine solche, aus der französischen Literatursituation verstehbare ›Thesenerzählung‹ bleibt im Deutschen völlig isoliert. Es fehlt nicht nur das Umfeld einer im Medium der Literatur offenbar lebhaften spielerischen Minnekasuistik, es fehlt auch das Ausgangsfabliau als Bezugspunkt für die Debatte. So mag die französische Version des ›Moriz von Craûn‹ in den Zusammenhang des Fabliau gehören, gar (trotz aller irritierenden Zutaten: Geschichte des Rittertums, ausführliche Beschreibungen von Turnierrequisiten, eines Turnierschiffes etc.) eines ›sein‹[9], unter den Mären bleibt seine deutsche Übersetzung fremd: sie ordnet sich ihrem Zusammenhang nicht ein. Als Hinweis auf einen folgenlos gebliebenen frühen Einbürgerungsversuch ist sie allerdings von Bedeutung.

Die beiden frühen Fragmente (›Aristoteles und Phyllis‹, ›Dulceflorie‹) verbindet gleichartige Überlieferung: beide sind sie am Rhein aufgezeichnet, beide in nicht mehr erkennbaren Zusammenhängen; es ist durchaus vorstellbar, daß sie als Einzelaufzeichnungen ohne den Schutz eines Handschriftenkonvoluts auskommen mußten. Unterschiedlich verhalten sie sich in ihrer Traditionsanbindung:

Die ›Dulceflorie‹ vertritt als ältester Textzeuge eine ganze Gruppe von Fabliaux und Mären (›La Grue‹, ›Le Heron‹, ›Der Sperber‹, ›Das Häslein‹), deren historischer Zusammenhang allerdings ganz unklar ist (s.u. S. 132); wenn sie alle (ausgenommen das ›Häslein‹) auf eine gemeinsame Vorlage (oder auch auf mehrere) zurückgehen, die man sich am ehesten in Frankreich entstanden denken und als Fabliau vorstellen möchte,[10] ist die ›Dulceflorie‹ das älteste Zeugnis dafür, daß die

---

6 Ruh, Moriz von Craûn. Bedenken dazu und zu den weitergehenden Überlegungen von Tomas Tomasek (Die mhd. Verserzählung ›Moriz von Craûn‹. Eine Werkdeutung mit Blick auf die Vor-Geschichte. In: ZfdA 115 [1986], S. 254–283) bei Reinitzer in der Einleitung zur Ausgabe: Mauritius von Craûn, p. XVI.

7 Ruh, Moriz von Craûn, S. 87.

8 Ruh, Moriz von Craûn, S. 84.

9 Ruh verzichtet darauf, Fabliau und Märe nach ihren unterschiedlichen Voraussetzungen zu differenzieren, und überträgt seinen für das Französische ermittelten Befund kurzerhand auf das Deutsche: »Der ›Moriz von Craûn‹ ist ein Märe« (Ruh, Moriz von Craûn, S. 88).

10 Niewöhner, Sperber, S. 142–151; Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 37.

Fabliau-Dichtung schon im Zuge ihrer Entstehung in Deutschland aufgenommen worden ist – allerdings folgenlos, denn sie wurde weder weiterüberliefert noch hat sie Nachahmung angeregt: Der ›Sperber‹ greift wieder von neuem auf eine französische Vorlage zurück.

Die frühe Fassung von ›Aristoteles und Phyllis‹ könnte hingegen trotz ihrer undurchsichtigen Überlieferung Wirkung ausgeübt haben: der Dichter des späten 13. Jahrhunderts hat sie wohl zum Ausgangspunkt seiner Bearbeitung genommen.

Dennoch bleibt auch sie um 1200 ein isoliertes Einzelstück: die Überlieferung zeigt es an. Woher sie ihren Vorwurf hat, ist nicht sicher festzustellen; nicht unwahrscheinlich ist, daß er aus dem lateinischen Scholaren- und Kleriker-Milieu kommt (s.u. Kap. 4.4.1). Vom Fabliau des Henri d'Andeli (›Lai d'Aristote‹, 1220–1250) unterscheidet dieses Märe sich jedenfalls deutlich.[11] Auszuschließen ist freilich nicht, daß es auch schon eine frühe, in ihrem Verhältnis zum ›Lai d'Aristote‹ ganz unbestimmte Fabliau-Fassung gegeben hat (der Stoff legt das eigentlich nahe), deren sich der deutsche Bearbeiter bedient hätte. Unter dieser durchaus hypothetischen Voraussetzung wären dann auch die Fragmente von ›Aristoteles und Phyllis‹ ein frühes Zeugnis für die Rezeption des Fabliau in Deutschland.

Es gibt also – mit großer Wahrscheinlichkeit in der ›Dulceflorie‹, auf der Basis eher ungesicherter Annahmen auch in ›Aristoteles und Phyllis‹ – Spuren deutscher Aufmerksamkeit auf das sich in Frankreich gerade ausbildende Fabliau. Daß sie sich auf die Frankreich nahe Literaturlandschaft am Rhein konzentrieren, mag die Aktualität des Interesses bestätigen. Es scheint aber bei punktuellen und kurzfristigen Kontakten geblieben zu sein, die keine prägende Wirkung entfalten, jedenfalls nicht bestimmend auf die Ausformung des Märe in Deutschland eingewirkt haben.

4.2 Das Märe des ›Strickers‹

Als geprägte, mit beschreibbaren Eigenschaften ausgestattete und typbildende Form erscheint das Märe in der deutschen Literatur zuerst in der Sammlungsumgebung des ›Strickers‹. Ein Autor dieses Namens hat wohl im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts,[12] vielleicht bis etwa 1260,[13] gewirkt. Wie sich in sein Werk, an dessen Beginn das Artusepos des ›Daniel‹ stehen könnte (gerühmt im ›Alexander‹ Rudolfs von Ems, um 1235), die umfangreiche Kleinepik und damit die

---

11 Grubmüller, Kommentar, S. 1188f.

12 Vgl. Karl-Ernst Geith/Elke Ukena-Best/Hans-Joachim Ziegeler: Der Stricker. In: ²VL 9 (1995), Sp. 417–449, hier Sp. 418: »Als Schaffenszeit des Strickers werden allgemein die Jahrzehnte zwischen 1220 und 1250 angenommen.«

13 Dieses Datum basiert auf der (nur schwer belegbaren) Vermutung von Stephen L. Wailes (Studien zur Kleindichtung des Stricker. Berlin 1981 [Philologische Studien und Quellen. 104], S. 195), Strickers ›Turse‹ sei von einer Strophe Konrads von Würzburg (Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Hg. von Edward Schröder. 2. Aufl. Berlin 1959, Bd. 3, Str. 32, 121–135) abhängig.

Märendichtung eingliedert (sofern sie überhaupt dazugehört), ist ganz ungewiß: bei keinem einzigen der Stricker-Mären gibt es brauchbare Anhaltspunkte für eine genauere Datierung.

In den Handschriften, in denen wohl seit der Mitte des 13. Jahrhunderts der neue Typus der kleineren Reimpaargedichte gesammelt wird (zum Forschungsstand s.o. Kap. 1.5.2), finden sich im Rahmen weiträumiger Textverbünde – ohne irgendeine formale Kennzeichnung – auch Mären. Sie werden in der Forschung dem Stricker zugeschrieben, allerdings ohne eine verläßliche handschriftliche Basis. In den Handschriften sind sie in der Regel anonym überliefert; ganze zwei (›Der nackte Ritter‹ [Hs. K], ›Der Richter und der Teufel‹ [Karlsruhe, St. Georgen LXXXVI; München, cgm 273; Wien, cod. 2884])[14] sind in wenigstens einer Handschrift dem Stricker zugewiesen. Das verbindet seine Mären allerdings mit seinen übrigen Kurzgedichten: von den 167, die insgesamt als sein Werk gelten, sind auch nur 60[15] in wenigstens einer Handschrift an seinen Namen gebunden, keine davon in allen. Ob diese Zuschreibungen durch einzelne Handschriften irgendeine reale Basis haben, ist völlig offen. Der Stricker bildet sich als Autorfigur, unter deren Namen sich kleinere Reimpaargedichte sammeln, in der Überlieferung langsam heraus: das gilt für die Mären wie für alle anderen ihm zugeschriebenen Kleindichtungen. Er ist freilich in diesem Rahmen auch ohne Konkurrenz.[16]

Vor diesem Hintergrund ist der Versuch verständlich, die im Sammlungsverbund der Kleindichtungen des Strickers überlieferten Texte durch den Vergleich ihrer Reimpraxis mit den ihm zweifelsfrei zugeschriebenen Werken (›Daniel von dem blühenden Tal‹, ›Karl‹, ›Pfaffe Amis‹, ›Die Frauenehre‹) für ihn zu sichern.[17] Eindeutige Ergebnisse sind dadurch nicht zu erzielen, gewisse Anhaltspunkte schon. Ohne Frage bleiben Zweifel, insbesondere hinsichtlich der waghalsigen Scheidung von echten und unechten Werken.

Andererseits: die im Rahmen der frühen Handschriften (insbes. A und HK) anonym überlieferten erzählenden Kurzgedichte vertreten einen klar umrissenen Typ (s.u. Kap. 4.2.1); in der einen der Haupthandschriften (H), von der man zeigen kann,[18] daß sie ältere Sammlungen aufgenommen hat, sind sie auch in zwei geschlossenen Reihen zusammengestellt (Nr. 134–140, 180–186)[19]. Es ist kein Wagnis, sie einem Autor oder wenigstens einem (von diesem Autor geschaffenen) Muster zuzuweisen. Wenn die Reimuntersuchungen, wie in allen diesen Fällen, keine Gegenargumente liefern, kann dieser Autor der Stricker gewesen

---

14 Vgl. die Liste bei Holznagel, Autor – Werk – Handschrift, S. 144f.

15 Vgl. Holznagel, Autor – Werk – Handschrift, S. 144f.

16 Ähnlich attrahierende Wirkung entfalten in der Kleindichtung nur noch Freidank und der Teichner. Unter dem Namen Freidanks sammelt sich aber ein anderer, recht genau beschreibbarer Typus, der kurze Erfahrungs- und Lehrspruch; der Teichner taucht erst ein Jahrhundert später auf, und auch bei ihm dominiert ein anderer Gestus, die direkte Belehrung.

17 Grundlage dieser Versuche sind Zwierzinas Mittelhochdeutsche Studien (1900). Ergebnis ist die zusammenfassende Übersicht in: von Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch, S. 279–287. Zur Problematik s.a. Ziegeler, Wiener Cod. 2705, S. 497–499.

18 Ziegeler, Wiener Cod. 2705.

19 Zu den drei dort fehlenden Gedichten s.o. S. 26 Anm. 118.

sein. Mehr Sicherheit ist nicht zu gewinnen, mehr Unsicherheit ist aber auch nicht notwendig.[20]

Wenn in diesem Buch vom Stricker die Rede ist, ist derjenige (oder sind vielleicht auch diejenigen) gemeint, denen die kohärente Gruppe der frühüberlieferten ersten Mären zu verdanken ist. Der Name ist in unserem Zusammenhang eine – nicht völlig aus der Luft gegriffene – Typenbezeichnung.

4.2.1 Der Typus des Stricker-Märe

Stricker-Mären sind zuvörderst Erzählungen. Bestimmte, konkret-einzelne Geschehnisse (also nicht regelhafte, beobachtbare Abläufe wie im Bîspel[21]) werden aus der Sicht eines auktorialen Erzählers vorgetragen.

(1) Die Figuren

Innerhalb dieses Rahmens sind Stricker-Mären schon durch ihre Textanfänge näher charakterisiert. Sie beginnen z.B. so:

Ein man sprach ze sînem wîbe:	›Die drei Wünsche‹
	›Das erzwungene Gelübde‹
	›Ehescheidungsgespräch‹
Ein man sprach wider sîn wîb:	›Der begrabene Ehemann‹
Ein wîp sprach wider ir man:	›Das heiße Eisen‹
Hoeret, was einem manne geschach / an dem sîn êlich wîp zebrach / beide ir triuwe und ir reht:	›Der kluge Knecht‹

Die Konstellation ist modellhaft reduziert: Mann und Frau, genauer ein Mann und seine Frau, ein Ehepaar, stehen einander gegenüber, ortlos, zeitlos, ohne weitere Attribute, die sie über Geschlecht und Zuordnung hinaus charakterisieren könnten.[22]

So wird auch dort verfahren, wo den Protagonisten andere soziale Rollen zugeteilt werden. Mehr als ihre einordnende Benennung, die sie als Vertreter einer gesellschaftlichen Gruppe kenntlich macht, wendet der Stricker zur Situierung seiner Geschichten nicht auf:

Ez was hie vor ein gebûre:	›Der Gevatterin Rat‹
Ez was ein rîcher bûman:	›Die Martinsnacht‹
Ein ritter quam an eine vart:	›Der nackte Ritter‹
Ein künic hâte einen râtgeben:	›Der junge Ratgeber‹

---

20 Sie müßte sonst schon auf einen Großteil der überlieferten Verfasser mittelalterlicher Literatur ausgedehnt werden; man vgl. etwa die Ergebnisse von Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen/Basel 1999 (Bibliotheca Germanica. 40).

21 Vgl. unten S. 91–94.

22 Vgl. Klaus Grubmüller: Tiere, Bauern, Pfaffen. Typisierung und kritische Distanz in der Kleinepik. In: Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500. Hg. von James F. Poag und Thomas C. Fox. Tübingen 1989, S. 35–51, hier S. 37.

Zwêne künige wâren ze einer zît:	›Der arme und der reiche König‹
Ez geschach hie vor, sô man seit, /	
daz ein herre ûf eine strâze reit:	›Der nackte Bote‹
Ein ritter tugende rîche / nam	
ein wîp êlîche:	›Die eingemauerte Frau‹
Ein edel man was rîch und arc:	›Edelmann und Pferdehändler‹

Auch wo Verhaltenstypen angedeutet werden, stehen sie als Repräsentanten vorgegebener (Laster-)Gruppen, der Prasser, der Säufer, der Sünder:

Ez was ein luoderaere:	›Der durstige Einsiedel‹
Ez was hie vor ein wînes slunt:	›Der unbelehrbare Zecher‹
In einer stat saz ein man, / des	
sünde enmac ich noch enkan ...:	›Der Richter und der Teufel‹

Namen tragen die Figuren nie, und auch die Orte, soweit sie überhaupt erwähnt sind, bleiben unbenannt; unbestimmt bleibt immer die Zeit, in der die Geschichten spielen (*hie vor, ze einer zît, ...*): irgendwann und irgendwo.

In dieser Weise minimal bestimmt und von aller Differenzierung durch die genauere Beschreibung der Umstände ihres Handelns (indices)[23] entlastet, dienen die Figuren der Stricker-Mären als Handlungsträger (actants): sie setzen die Aktionen ins Werk, die den Sinn der Geschichten hervorbringen, und zwar nicht so, daß die Handlungen – wie etwa bei einer allegorischen oder einer konsequent typisierten Schreibweise – aus ihrer Bestimmtheit folgten, sondern daß ihre Bestimmtheit als Ehemann, Bauer, Ritter für das Verstehen ihrer Handlungen vorausgesetzt ist. Sie handeln immer als Einzelne, nicht als Typen: nicht der Ehemann, der Bauer, der Ritter als solcher wird vorgeführt, sondern ein bestimmter Ehemann, Bauer, Ritter. Da aber nichts anderes von ihm bekannt ist, als daß er Ehemann, Bauer, Ritter ist, erscheint sein Handeln nicht als eines, das von individuellen Umständen geprägt ist, sondern als eine (von vermutlich mehreren) in seiner rahmenhaften, zumeist gruppenspezifischen Bestimmtheit angelegten Verhaltensweise.[24]

Den Sinn der Erzählung konstituiert die Handlung. Die Personenkonstellation legt nur die Grenzen dessen fest, was als Aktion möglich ist; und sie bestimmt den Rahmen (›frame‹)[25], innerhalb dessen sie verstanden werden soll.

(2) Die Handlungspointe: Ordnungsverstoß und Replik[26]

Die Aktionen im Stricker-Märe gehen so gut wie immer von einer Störung der durch die (minimal bestimmten) Personen und ihre Konstellation als ›ordnungsgemäß‹ nahegelegten Verhaltenserwartungen aus:

---

[23] Das Folgende in Anlehnung an Roland Barthes' frühen Aufsatz: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Communications 8 (1966), S. 1–27.

[24] Ich gebe damit eine Paraphrase des Ausdrucks: »etwas ist typisch für ...«. Literatur dazu bei Markus Winkler: Typisch. In: RLW 3, S. 702–704.

[25] Zur linguistischen Frame-Theorie vgl. Ralph Müller: Script-Theorie. In: RLW 3, S. 414–416.

[26] Der Zusammenhang von Pointe und Inkongruenz, d.h. der Durchbrechung von Verhaltenserwartungen, ist grundsätzlich erörtert bei Müller, Theorie der Pointe, bes. S. 105–110.

- eine Frau widersetzt sich den Ansprüchen ihres Mannes (›Die eingemauerte Frau‹),
- eine Frau verlangt von ihrem Mann einen Treuebeweis (›Das heiße Eisen‹),
- ein Mann ist seiner Frau überdrüssig (›Das Ehescheidungsgespräch‹, ›Der Gevatterin Rat‹),
- ein Mann verlangt von seiner Frau Treue über den Tod hinaus (›Das erzwungene Gelübde‹),
- ein Mann macht sich seiner Frau untertan (›Der begrabene Ehemann‹),
- ein Knecht weiß mehr als sein Herr (›Der kluge Knecht‹),
- ein Knecht maßt sich eine eigenständige Situationsinterpretation an (›Der nackte Bote‹),
- ein Gastgeber läßt seinem Gast die Jacke wegnehmen (›Der nackte Ritter‹),
- ein armes Ehepaar ergibt sich nicht in Gottes Willen (›Die drei Wünsche‹),
- ein Bauer hat über sein Fassungsvermögen hinaus (*über maht*, v. 4) getrunken (›Die Martinsnacht‹),
- ein Prasser zieht sich ohne wahre Reue aus der Welt zurück (›Der durstige Einsiedel‹),
- ein Trinker zieht den Wein allen anderen Gütern vor (›Der unbelehrbare Zecher‹),
- einem reichen Edelmann fehlt die Tugend der *milte* (›Edelmann und Pferdehändler‹),
- ein König nimmt sich gegen alle Ratschläge einen jungen Mann als Ratgeber (›Der junge Ratgeber‹),
- ein Richter führt ein unbeschreibbar sündhaftes Leben (›Der Richter und der Teufel‹).

In allen Fällen geschieht also nicht das, was in einer wohlgeordneten, das heißt: einer nach Gottes Willen eingerichteten, Welt geschehen sollte. Ausgangspunkt der Handlung ist eine Störung des göttlichen Ordo, ihr Ziel ist seine Wiederherstellung.[27]

Diese Wiederherstellung kann in der direkten Restitution des als korrekt angenommenen Ausgangszustandes bestehen: Die widerspenstige Ehefrau beugt sich der Autorität ihres Gatten (›Die eingemauerte Frau‹); der anmaßende Gatte gibt seine Forderung nach Ehelosigkeit seiner prospektiven Witwe auf (›Das erzwungene Gelübde‹); der auf Trennung bestehende Ehemann ist über den Fortbestand der Ehe glücklich (›Das Ehescheidungsgespräch‹, ›Der Gevatterin Rat‹); das aufbegehrende Ehepaar hat seine Chancen verspielt und ist in den ihm zugeordneten Zustand der Armut zurückgekehrt (›Die drei Wünsche‹).

Als Verfahren zur Restitution des ordnungsgemäßen Zustandes dient das Erzwingen von Einsicht. Es kann (selten) in der Anwendung von körperlicher Gewalt bestehen (die eingemauerte Frau gibt auf, als sie keine Möglichkeit mehr sieht, ihren Willen durchzusetzen), gelegentlich auch in verbaler Gewalt (im ›Ehescheidungsgespräch‹ erwidert die Frau die Beschimpfungen ihres Mannes mit einer

---

[27] Dazu vor allem Ragotzky, Gattungserneuerung. S. 127–133, 242.

virtuos in umgekehrter Analogie aufgebauten Serie von Drohungen,[28] bis der in die Enge getrieben ist und klein beigibt); in der Regel besteht es in der schrittweisen Hinführung zur ›Vernunft‹ durch listige Arrangements: Die Ehefrau, die ihr Mann nicht mehr ertragen kann (›Der Gevatterin Rat‹), stirbt zum Schein und wird begraben; in Wirklichkeit wird sie aber, prächtig herausgeputzt, ihrem Mann als Geliebte zugeführt; als der seine Liebesschwüre bis ins topisch Unermeßliche steigert (*ich stirbe, sol ich dich niht sehen* [v. 602]), gibt sie sich zu erkennen. Sie benennt ihre List ausdrücklich als den Weg zur Einsicht:

ich starp niht, ich lebe noch
und hân dich underwîset doch,
daz du ein vil tumber man bist
und enweist, waz übel oder guot ist. (v. 619–622)

Listige Arrangements können auch als Argumentationsschritte im Gespräch entfaltet werden: Im ›Erzwungenen Gelübde‹ steigert die Ehefrau ihre Bedingungen für die postmortale Treue Schritt für Schritt, bis ihr Mann sich gezwungen sieht, ihr sogar zu seinen Lebzeiten einen Liebhaber zuzugestehen (und daraufhin von seiner Forderung abläßt).

Das Wiedereinlenken in einen ordnungsgemäßen Zustand wird prämiiert[29], zumeist durch ein glückliches Leben, das entweder unverzüglich praktiziert oder auf alle Zeit garantiert wird:

hie nam der zorn ein ende.
er vie si bî der hende
und wîste si an ein bette hin;
dâ ergie ein suone under in,
diu grôze vröude machte.
ir ietwederz lachte,
ê daz si schieden von dem bette. (›Ehescheidungsgespräch‹, v. 129–135)

si lepten vroelîche sît
und hâten deheinen strît.
er tet allez, daz si wolde.
dô tet si swaz si solde;

---

28 Die Androhung von Gewalt der Frau gegen den Mann als Ende dieser Serie wird nur deswegen glaubhaft, weil die Frau sich im Wortkampf als gleichwertig erweist v. 96f.: *ich zerbriche dich rehte als ein huon, / sprichest(!) einez wort dâ wider.*

29 So ist auch die Verehrung zu verstehen, die die eingemauerte Frau nach ihrer ›Bekehrung‹ als *heilige*[] *vrouwe*[] (v. 392) erfährt. Ihr Ruhm folgt nicht aus ihrem Leben als Inkluse, da sie es ja weder freiwillig auf sich genommen noch zu Ende geführt hatte; er folgt aus der abschreckenden Wirkung, die das Einmauern als Strafe auf andere ›böse Frauen‹ hat. Die Parallelen, die Jutta Eming zum Inklusentum als einer Form selbstbestimmten Lebens für Frauen zieht, sind assoziativ und gehen völlig an der erzählerischen Sinnkonstitution der ›Eingemauerten Frau‹ vorbei (Jutta Eming: Subversion through affirmation in the Stricker's ›Eingemauerte Frau‹. In: The growth of authority in the medieval west. Selected proceedings of the international conference Groningen 6–9 November 1997. Hg. von Martin Gosman, Arjo Vanderjagt und Jan Veenstra. Groningen 1999 [Mediaevalia Groningana. 25], S. 213–228).

si beswârten beide ein ander nie.
dô er si leides erlie,
dô erlie si in aller swære.
sus endet sich daz mære. (›Das erzwungene Gelübde‹, v. 239–246)

Wiederhergestellt werden kann die Ordnung auch dadurch, daß die Störung als eine nur scheinbare erkannt wird. Das ist dann der Fall, wenn eine als Affront erscheinende Entscheidung wie die Ernennung eines unerfahrenen Ratgebers oder auch dessen unverständliche Handlungen sich am Ende als wohlbedacht und richtig herausstellen (›Der junge Ratgeber‹) oder wenn ein Knecht seinen Herrn mit solcher Geschicklichkeit dazu führt, eine kompromittierende Situation selbst zu durchschauen, daß er in seiner Herren-Rolle unangetastet bleibt (›Der kluge Knecht‹). Wiederherstellung der Ordnung wird im Stricker-Märe also nicht nur als direkte Restitution der Verhältnisse vor dem Ordnungsverstoß vorgeführt. Sie kann auch verdeckt erfolgen, besonders häufig dadurch, daß der ›Störer‹ dem Spott preisgegeben wird. Schande ist Sanktion für ›unordentliches‹ Verhalten im ›Unbelehrbaren Zecher‹ und im ›Nackten Ritter‹ (*der wirt vor schanden ouch erschrac* [v. 78]); Schande und Verlust von ehelicher Liebe bestrafen die Zumutung eines ›Gottesgerichts‹ im ›Heißen Eisen‹; Spott erwartet den König, der seinen Rivalen für einen Traum zur Rechenschaft ziehen will (›Der arme und der reiche König‹); Schande und materieller Schaden zugleich (*des was im schade und schande geschehen* [v. 196]) sind es in der ›Martinsnacht‹.

Die Blamage kann sich mit der Wiederherstellung der Ordnung verbinden (›Drei Wünsche‹, ›Der Gevatterin Rat‹), es kann die Ächtung des Störenfriedes aber auch alleine das Gleichgewicht wiederherstellen. Am deutlichsten geschieht das im ›Durstigen Einsiedel‹, wo der als Säufer rückfällige Gelegenheitseremit als Narr deklassiert und damit unschädlich gemacht wird:

dar nach enwart niht vil lanc,
unz daz sîn werdikeit verdarp
und niht wan tôren lop erwarp.
dô er als ein tôre begunde leben,
dô begunden si im alle geben
tôren leben und tôren namen. (v. 384–389)

Die Wiederherstellung der Ordnung durch die als Strafe zu verstehende Schädigung des ›Missetäters‹ führt hier zu seiner Ausstoßung aus der Gesellschaft. In radikaler Konsequenz, wenn den anmaßenden Richter der Teufel holt (›Der Richter und der Teufel‹), führt sie zur Entfernung aus dem Kreise der Lebenden und sogar zur (Selbst-) Vernichtung im Tode: Im ›Begrabenen Ehemann‹ gibt der Mann mit einer bedingungslosen Liebeserklärung die Souveränität seines Handelns auf. Mit der Versicherung, zum Beweise seiner Liebe alles zu tun, was sie von ihm verlange, tritt er – gegen die Vorgaben der Schöpfungsordnung[30] – die Handlungshoheit in der Ehe an sie ab. Damit beginnt seine Selbstaufgabe, die ihn über den Verzicht auf die eigene Wahrnehmung (er erklärt sich bereit, den Mittag für den Abend

[30] Der Stricker führt die Argumentation selbst in seiner rede ›Ehemanns Rat‹ vor, vgl. unten S. 92f.

und ein kaltes Vollbad für ein heißes zu halten) zur Überzeugung führt, tot zu sein: So nimmt er sein eigenes Begräbnis in Kauf und ermöglicht es damit, seine anstößige Haltung buchstäblich ›aus der Welt zu schaffen‹.

Als erzähltechnisches Medium dient in allen diesen Fällen die Kurzerzählmechanik von Ordnungsverstoß und Replik,[31] also die den Schwank mit seinen ›Ausgleichstypen‹ (insbes. dem ›Ausgleichstyp Revanche‹)[32] bestimmende Struktur. Erkenntnis stiftendes Element ist die (Handlungs-)Pointe:[33] eine im ersten Erzählabschnitt (manchmal auch schon in der Exposition, z.B. im ›Begrabenen Ehemann‹) entfaltete Provokation wendet sich mit einem Mal gegen ihren Urheber, musterhaft z.B.

- im ›Heißen Eisen‹, wenn die Ehefrau nur gerade mit der gleichen Forderung konfrontiert wird, die sie an ihren Mann gerichtet hatte,
- im ›Richter und Teufel‹, wenn die Forderung des Richters, beim Beutezug des Teufels dabei zu sein, ihn plötzlich zu dessen einzigem Opfer macht,
- im ›Armen und reichen König‹, wenn das Angebot des armen Königs, die angebliche Schädigung im Traum durch eine ›Schattenbuße‹ (das Spiegelbild seines Heeres im Wasser) wieder gut zu machen, seinen Rivalen mit einem Satz ins Leere laufen läßt.

Mit einem Male verschieben sich so die Gewichte in der Erzählung: der Unterlegene wird zum Überlegenen. Es ist dieser plötzliche Umsprung[34] der Handlungshoheit durch einen Einfall oder auch nur durch konsequente Weiterführung des in der Provokation Angelegten, das Erkenntnis stiftet, weil es die Unangemessenheit einer Position bloßlegt.[35] Durch die Pointe ›geht dem Hörer ein Licht auf‹.[36] Pointen-Verstehen ist kognitives Problemlösen.[37]

Darin unterscheidet sich das Stricker-Märe auch vom Fabliau, jedenfalls dem Großteil seiner Vertreter: Der ›Vilain de Bailluel‹, dem der gleiche Stoff zugrundeliegt wie dem ›Begrabenen Ehemann‹, ist von Anfang an tölpelhafter Bauer; seine Position in der Erzählung ist durchgehend die des unterlegenen Opfers. Für einen Umsprung der Handlungshoheit fehlen die Voraussetzungen: Dieser Bauer bestätigt in seinem Verhalten einen Typus, der im Ordnungsgefüge vorgesehen ist: den des Toren. Von ihm geht keine Provokation im Sinne eines Ordnungsverstoßes aus,

---

31 Vgl. Haug, Theorie der Kurzerzählung.

32 Bausinger, Schwank.

33 Dazu Müller, Theorie der Pointe, S. 131f. und 138–147.

34 Die überraschende Plötzlichkeit dieser Umkehrung ist in Müllers Theorie der Pointe nicht genügend integriert. Sie wird betont von Peter Wenzel: Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte. Heidelberg 1989, z.B. S. 21f.

35 In der Pointentheorie wird dies als Stiftung eines unvermuteten Zusammenhanges diskutiert: »die Pointe [...] findet in der sinngerechten Auflösung der Irritation statt. Es muß darum in das Modell [...] die Auflösung der Inkongruenz einbezogen werden.« (Müller, Theorie der Pointe, S. 110)

36 Müller, Theorie der Pointe, S. 110, im Anschluß an Hans Hörmann: Semantische Anomalie, Metapher und Witz. Oder schlafen farblose grüne Ideen wirklich wütend? In: Folia Linguistica 5 (1971), S. 310–330, hier S. 317.

37 Müller, Theorie der Pointe, S. 111.

und so ist auch seine Schmach keine Strafe für falsches Verhalten, sondern die natürliche Konsequenz seiner Dummheit. Im Fabliau wird also ein Typus dem Spott preisgegeben und auf seine Kosten ein Spaß inszeniert (vgl. dazu oben Kap. 3.4). Im Gegensatz dazu vermitteln die Stricker-Mären Einsicht, und diese ist ganz und gar in der Handlungsstruktur und ihrer erhellenden Pointe enthalten.

Im Gegenbeispiel mag das noch einmal deutlich werden: Als einzige der in Hanns Fischers ›Gesamtverzeichnis der Mären‹[38] aufgenommenen Verserzählungen des Strickers ist ›Edelmann und Pferdehändler‹ nicht nach diesem Muster aufgebaut (ist also nicht dem ›Stricker-Märe‹ zuzurechnen, s.u. S. 91). Dort werden die sophistischen Ausflüchte des geizigen Edelmannes, mit denen er sich davor schützen will, als Ausweis seiner Ehre ein Pferd kaufen zu müssen, in steigernder Reihe vorgeführt, ohne daß es zum entlarvenden Umschlag käme: die Handlung kommt ohne eine Pointe zu Ende, sie bricht mit der Vertreibung des redlich bemühten Pferdehändlers ab. Gesetzt wird dabei offenbar auf die Charakterisierung des Geizhalses durch die Massierung seiner Fehltritte, hier also die Anhäufung absurder Ausreden. Dieser Demonstration in offener Reihe fehlt die handlungsinterne Korrektur: Daß der Edelmann sich falsch verhält, bekommt der Hörer nicht durch erzählte negative Konsequenzen vorgeführt. Er kann es wissen aufgrund seines Wertesystems, das er dann von außen an die Geschichte herantragen muß, oder er muß es sich erklären lassen:

> Als der herre was gemuot,
> als wirbet noch unde tuot
> ein übel ungetriuwe man,
> dem nieman liep werden kan.
> swer dem dient, der ist verlorn.
> er hebet im iemer einen zorn ... (v. 341–346)

(3) Handlungspointe und Epimythion

Erläuternde Anmerkungen, wie sie das Verständnis von ›Edelmann und Pferdehändler‹ steuern, sind zum Verständnis der auf die Handlungspointe gestellten Stricker-Mären nicht erforderlich – damit aber nicht auch schon überflüssig oder gar unmöglich. Denn – eine hermeneutische Grundregel – jedes Textverständnis eröffnet Spielräume, z.B. hinsichtlich der Konkretheit oder der Abstraktionshöhe des Verstandenen, hinsichtlich seines Situationsbezuges, der Zuspitzung auf bestimmte Personen etc.[39] Bei demonstrativ gemeinten Gattungen, v.a. bei der äsopischen Fabel[40], ist die Markierung des favorisierten Textverständnisses oft besonders erwünscht und deshalb auch in der Gattungstradition als Möglichkeit enthalten. In diesem Sinne sind auch zu Stricker-Mären ausdeutende Epimythien überliefert. Sie sind deutlich variabler als die erzählenden Partien, vielleicht manch-

---

38 Fischer, ²Studien, S. 65–71.

39 Mit der für die Verserzählung (also das Märe) generell postulierten »logische[n] Operation[]« einer schlichten »Generalisierung« verfehlt Holznagel, Verserzählung – Rede – Bîspel, S. 296f., diesen komplexen Zusammenhang.

40 Dazu Grubmüller, Meister Esopus, S. 19–21, 326–332 u.ö.

mal Reste von Aktualisierungen im Vortrag,[41] aber – genauso wie variierender Text sonst – immer auch als Autorversion möglich.

Diese Epimythien, das hat Hedda Ragotzky gezeigt,[42] können sich recht unterschiedlich zu den erzählten Geschichten verhalten. Sie können (wie im ›Begrabenen Ehemann‹) den Regelmechanismus zusammenfassen, nach dem die Geschichte funktioniert, also »eingelassen [sein] in das Strukturmuster, das die spezifische Erzählstrategie steuert«[43]; sie können zusätzlich (wie ebenfalls im ›Begrabenen Ehemann‹, aber auch in der ›Eingemauerten Frau‹ und in ›Der Gevatterin Rat‹) die Verbindung zu einem weiteren zeitgenössischen Diskussionshorizont herstellen;[44] sie können (wie in der ›Martinsnacht‹ oder in ›Richter und Teufel‹) eine spezifische Anwendungssituation mahnend, vielleicht auch ironisch,[45] herausstellen.[46] »Im Hinblick auf die Erkenntnisleistung der erzählten Geschichte bleibt das, was im Epimythion geschieht, immer selektiv, aber das Epimythion kanalisiert gewissermaßen den diskursiven Kontext, den die erzählten Geschichten um sich bilden.«[47]

Auf die erzählten Geschichten also kommt es an: an ihnen, an ihrer Mechanik von Aktion und Ergebnis, ist – ohne jeden Kommentar – zu sehen, was richtiges und was falsches Verhalten ist: richtiges Verhalten wird – in der Handlung selbst – durch Erfolg und Ansehen prämiiert, falsches durch Mißerfolg und Schande bestraft. In der Welt der Stricker-Mären ist das erfolgreiche Verhalten das richtige Verhalten. Das offenbart nicht einen naiven Utilitarismus, es ist vielmehr die didaktische Ausformulierung des Modells einer wohlgeordneten Welt: die Aufforderung, die Welt als eine von Gott eingerichtete und gelenkte zu erkennen und sich den Regeln dieses göttlich garantierten ›Ordo‹ zu fügen.

(4) Der Einzelfall als Modell

Das heißt nun keineswegs, daß einfache Rezepte vorgetragen würden. Die Geschichten propagieren nicht ein »einfache[s] Befolgen von ordo-Regeln«[48], sie präsentieren

---

41 Vgl. Günthart, Mären als Exempla.

42 Ragotzky, Klugheit der Praxis. Mit den Beobachtungen von Ragotzky zur Moralisierungspraxis und zum Verhältnis von Erzählung und Epimythion bin ich völlig einig. Meine früheren Aufsätze gehen nicht davon aus, daß das Exempelhafte der Stricker-Mären an den Epimythien hänge. Es ist vielmehr, wie auch hier ausgeführt, an die Handlungsstruktur der erzählten Geschichten gebunden.

43 Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 54.

44 Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 55.

45 Diese Möglichkeit wird oft zu leichtfertig ins Spiel gebracht. Ich sehe sie auch bei ›Richter und Teufel‹ (Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 62f.) nicht realisiert: das scheinbar »rechtsbewußt[e]« (S. 61), also dem üblichen Teufelsbild widersprechende Verhalten des Teufels ist ganz zielsicher auf seinen Sieg über den Richter ausgerichtet. Den wiegt er mit dem Verschmähen leichter Beute in Sicherheit, bis die Falle zuschnappen kann: ein weiteres Beispiel für die funktionale Partialität der Handlungsdetails im Stricker-Märe (s.u. S. 91).

46 Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 59, 61.

47 Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 62.

48 So hat Hedda Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 63, meine früheren Ausführungen mißverstanden. Sie gingen aber gerade von ihren Befunden aus.

besondere Fälle, in denen oder durch die jeweils erst ermittelt wird, was unter den gegebenen Umständen richtig ist, d.h. wie das prinzipiell als richtig Feststehende im Widerstreit unterschiedlicher Ansprüche angemessen zu realisieren ist:

- Der ›Kluge Knecht‹ verdient sich die Gunst seines Herrn, weil er einen Weg findet, diesen ›pflichtgemäß‹ zur Einsicht in das unrechte Verhalten seiner Frau zu führen, ohne den ihm gleichfalls ›pflichtgemäß‹ geschuldeten, d.h. aus der ordogemäßen Rangordnung folgenden Respekt zu verletzen.
- Der ›Begrabene Ehemann‹ bezahlt nicht für (von vornherein gar nicht tadelnswerte) übermäßige Liebe, sondern weil er sie mit seiner Aufgabe als Ehemann vermengt und damit die seiner Position entsprechenden Anforderungen verfehlt.
- Die Ehefrau im ›Heißen Eisen‹ wird nicht bestraft, weil sie die Treue ihres Mannes auf die Probe stellt, sondern weil sie durch ihre eigene Untreue das Recht zu einem solchen Ansinnen verwirkt hat.[49]
- Der Gastgeber des ›Nackten Ritters‹ wird nicht in Schande gestürzt, weil er sich um das Wohlergehen seines Gastes bemüht, sondern weil er dabei dessen eigenen Willen mißachtet und sich gewalttätig durchsetzt.

Es geht also in der Tat nicht um »das einfache Befolgen von ordo-Regeln«[50], sondern um das »Wie des Handelns« unter jeweils besonderen Bedingungen. Aber dieser Frage gibt das ordo-gemäße Handeln die Richtung vor: es ist zu klären, wie die aus ihm folgenden Prinzipien unter den immer komplexen Bedingungen des Einzelfalls zu realisieren sind; es geht nicht um ordo-Regeln als Handlungsmaximen, aber sehr wohl um ihr richtiges Erfassen und kluges Umsetzen, um richtiges Verhalten in konkreten Situationen. Die didaktische Intention bleibt dabei immer erhalten.

Für sie sind freilich die besonderen Umstände des Einzelfalles eine gefährliche Klippe: sie bergen die Gefahr, den Einzelfall zum Sonderfall zu degradieren, so daß ihm eine über sich hinausweisende Verbindlichkeit nicht zukommen kann. Es muß für die didaktische Intention der Stricker-Mären darauf ankommen, das Besondere des Einzelfalles als Modell sichtbar werden zu lassen. Der Stricker unternimmt das durch eine radikale, Details des Handlungsaufbaus geradezu gewaltsam verdrängende Perspektivierung auf die zu vermittelnde Einsicht hin. Sie weist jeden Gedanken an einen tatsächlich gemeinten, also ›realistisch‹ beschriebenen ›besonderen Fall‹ ab. Seine Geschichten enthalten immer wieder Handlungselemente, die zwar zur Komplexität der Handlung beitragen, für die Sinnbildung aber ignoriert werden müssen:

- Die Handlung im ›Begrabenen Ehemann‹ wirft gewiß die Frage nach der Wahrscheinlichkeit eines bis zur eigenen Beerdigung konsequenten Festhaltens an einem Versprechen auf und außerdem die nach der Angemessenheit der (Todes)Strafe für das Verfehlen der Gatten-Rolle. Für die Sinnbildung der Geschichte sind diese Fragen gewissermaßen nicht ›zugelassen‹. Sie haben offenbar eine andere Funktion.

---

[49] Die anstößige Forderung des Gottesurteils halte ich hier nicht für sinnrelevant, vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1037–1040.

[50] Ragotzky, Klugheit der Praxis, S. 63.

- Im ›Heißen Eisen‹ irritiert die Kaltschnäuzigkeit, mit der der Ehemann sich selbst der Feuerprobe durch ein ›Betrugsmanöver‹ entzieht (er läßt unbemerkt zwei Stäbchen aus dem Ärmel gleiten, auf denen er das heiße Eisen trägt), seine Frau aber – zu Demonstrationszwecken – schweren Verletzungen aussetzt. Dabei bleibt völlig undiskutiert, ob der Mann eigene Verfehlungen zu verbergen hat oder ob er der Möglichkeit eines Gottesgerichts mißtraut und Verletzungen für unvermeidbar hält. Die Herzlosigkeit seines Verhaltens berührt das nicht. Für den Sinn der Geschichte spielt sie aber auch keine Rolle.
- Der ›Nackte Ritter‹ muß sich nur deshalb der gutgemeinten Aufforderung seines Gastgebers widersetzen, in der überheizten Stube den Überrock auszuziehen, weil er darunter völlig nackt ist. Das bringt ihm zwar Schande ein, aber sie dient nur dazu, das Fehlverhalten des Gastgebers herauszustreichen. Der – wahrhaftig anstößige – Beitrag des Ritters zu diesem Desaster wird ignoriert.

Was ignoriert werden muß, bleibt aber damit keineswegs funktionslos: Unwahrscheinlichkeiten dieser Art und resolut abgeschnittene Fragen sind Signale dafür, daß hier eben nicht die besonderen Fälle der Praxis vorgeführt, sondern Modellfälle für bestimmte Handlungsumstände konstruiert werden.

Diese Konstruktion ähnelt in manchem der Fabel. Auch hier ist die – in diesem Falle mit der Gattung gegebene und in der Gattungstradition bewahrte – Unmöglichkeit eines realistischen Verstehens dessen, was denkende und redende Tiere vollführen, nichts weiter als die Anweisung, nicht den erzählten besonderen Fall, sondern das Handlungsmodell ins Auge zu fassen.[51]

Der Stricker kennt die Tradition der äsopischen Fabel. Er hat selbst Fabeln geschrieben.[52] Es liegt nahe, daß seine Erfindung des Stricker-Märe von der Einsicht in das Präsentationsprinzip der Fabel angeregt ist.

(5) Das Märe als Typ

Stricker-Mären haben – so läßt sich zusammenfassen – ihr besonderes, genau beschreibbares Profil: Sie sind Erzählungen von modellhaft konstruierten Fällen, in denen mit Hilfe von Handlungspointen nach dem Schwankprinzip (Ordnungsverstoß und ›Revanche‹) vorgeführt wird, wie eine wohlgeordnete Welt funktioniert.

Im Blick auf die Forschungsdiskussion und ihre quälend unergiebigen Erörterungen über die historische Triftigkeit einer ›Gattung Märe‹ und die Möglichkeit der Abgrenzung und Aussonderung aus dem Überlieferungsverbund ›Kleinere Reimpaardichtungen‹ bedeutet das: Die von Hanns Fischer erkannte Gruppierung von Texten, die nach gleichen Prinzipien funktionieren und gleiche Ziele anstreben, ist poetologisch angemessen als kohärente Einheit beschreibbar. Sie ist nicht dadurch diskreditiert oder gar als Konzept gescheitert, daß Fischer die Evidenz eines Typus Märe nach unangemessenen Kriterien darzulegen versucht hat.

---

[51] Vgl. auch Stierle, Geschichte als Exemplum, S. 356, zur »programmatische[n] Unwahrscheinlichkeit der Fabel«: »Jene Unwahrscheinlichkeit der Fabel [...] hat eine besondere Funktion: sie ist das Zeichen der mit der Gattung gegebenen allegorischen Intention.«

[52] Dazu ausführlich Grubmüller, Meister Esopus, S. 124–228.

Allerdings muß Fischers ›Katalog‹ modifiziert werden, und die Modifikationen zeigen noch einmal, daß die erkenntnisstiftende Handlungspointe den Kern des ›Funktionsmodells‹ Märe bildet. In beiden Fällen läßt sich über sie das Ungenügen an Fischers Entscheidung beschreiben:

- ›Edelmann und Pferdehändler‹ bietet eine Serie von sich steigernden Selbstentlarvungen des geizigen Edelmannes. Sie addieren sich zu einem ›Charakterbild‹, das durch den Handlungsverlauf nicht mehr bewertet wird. Ohne die in der Handlungspointe geleistete Selbstregulierung bleibt die Geschichte in ihrem Sinn fragmentarisch; er muß zusätzlich, in einem kommentierenden Epimythion herangetragen werden. Das ist ein anderes Prinzip der Sinnkonstitution: zu den Stricker-Mären ist ›Edelmann und Pferdehändler‹ nicht zu stellen.
- ›Richter und Teufel‹ funktioniert exakt und musterhaft nach der Pointenstruktur: der anmaßende Richter, der dem Teufel dabei zusehen will, wie der sich seine Opfer holt, wird mit einem Schlag selbst zum Opfer; er darf erleben, wie er selbst vom Teufel geholt wird. Weder der Akt der erzählerischen Sinnkonstitution noch die vermittelte Einsicht (Anmaßung verhindert die angemessene Situationseinschätzung) sind davon tangiert, daß einer der Akteure nicht dem ›menschlichen Personal‹ zugerechnet werden kann und daß jedenfalls das Ende des Vorfalls, die Entführung des Richters durch die Luft, nicht ohne weiteres als ›diesseitig-profan‹ einzustufen ist. ›Richter und Teufel‹ ist den Stricker-Mären zuzurechnen.

(6) Rede – Bîspel – Märe

Ohne Mühe lassen sich Stricker-Mären analytisch also auch unterscheiden von den anderen Typen der unter dem Namen des Strickers im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts als literaturhistorische Novität ans Licht tretenden Lehrdichtung in paarweise gereimten Versen, auch wenn sie in der Überlieferung ohne eine ordnende oder sondernde Gliederung mit ihnen vermengt sind.[53]

Die Rede, schon seit frühmhd. Zeit für geistliche Themen gebräuchlich, erörtert und erläutert in diskursiver Darstellung Sachverhalte der gottgeschaffenen Welt aus weltlicher oder geistlicher Perspektive, von den ›Sieben himmlischen Gaben‹ über verschiedene Formen des Irrglaubens (z.B. ›Die verlorenen Christen‹)[54] bis zum rechten Verhalten in der Ehe[55]. Sie verschafft Erkenntnis durch Erklärung, nicht durch Erzählung. Ihre Autorität schöpft sie nicht aus der Überzeugungskraft des dargestellten Falles, sondern aus einer vorausgesetzten und durch Sachkenntnis demonstrierten Erklärungskompetenz des Sprechers.

---

53 Ich fasse hier nur Bekanntes kurz zusammen. Die Abgrenzungen sind detaillierter vorgeführt z.B. bei Fischer, [2]Studien, S. 59; Grubmüller, Meister Esopus, S. 149–162, 163–169; Achnitz, Ein *maere* als Bîspel. Einen neuen Versuch unternimmt jetzt Holznagel, Bîspel; ders., Verserzählung – Rede – Bîspel (dazu unten Anm. 57 und 59).

54 Der Stricker, Kleindichtung, Nr. 112.

55 ›Ehemanns Rat‹. Das Gedicht trägt erörternd vor, wie der Mann seine Rolle in der Ehe auszufüllen hat, und ist damit ein genaues Reden-Parallelstück zur Mären-Fassung dieses Themas im ›Begrabenen Ehemann‹. In diesem Sinne zum Vergleich herangezogen in meinem Aufsatz: Das Groteske im Märe, und von Ragotzky, Klugheit der Praxis.

Über die Rolle von Mann und Frau in der Ehe wird so als selbstverständlich feststehende und nur in Erinnerung zu rufende, allenfalls an der Erfahrung bestätigte Wahrheit beispielsweise Folgendes ausgeführt:

swelch wip behaltet daz reht,
da muz der herre wesen chneht,
und wirt der chneht herre.
ezn wart nie wunder merre,
so, daz die habent so groz heil,
daz man ir niht ein michel teil
ze tode darumbe erslagen hat.
der einem kunige wider stat,
dem nimt ein wip sin ere.
ez schadet den mannen sere,
daz si tumben wiben sint zegůt.
ezn gwan nie schaf so zamen můt,
ezn werde ze iungist wilde,
der ez an dem gevilde
ane hůte lat die lenge.
ezn wart nie ros so genge,
wil manz zeallen ziten
ungezoumet riten,
ane gerten und ane sporn,
elliu sin tugent si verlorn.
ich nim ez uf minen lip,
daz lutzel lebt dehein wip,
der so liep si ir man,
bræchte si in dar an,
daz er allez daz lieze,
daz si in lazen hieze,
und anders niht tæte,
wan des si willen hæte,
er wurde ir so unmære
daz si sin gerne enbære
und het in wirs dann einen chneht.
ezn ist gewonlich noch reht,
daz ein man sin wip so minne,
daz er aller siner sinne
vergeze durch ir liebe.
si wirt es zeinem diebe
und hat den man fur einen gouch;
niht baz erbiutet siz im ouch.
ez ist so verre uz chomen,
daz man vil wol hat vernomen:
swelch man sin reht also verbirt,
daz sin wip sin meister wirt,
so tut si nach der selben frist
vil mangez, daz im leit ist,
daz si vil gar verbære,
ob er ir meister wære.

swa daz wip zemeister wirt erchorn,
da hant si ir ere verlorn
– beide daz wip und der man.
da suln die gedenchen an,
die mit eren wellen beliben,
und suln niht tumben wiben
an allen dingen volgen.
swelch wip mir ist erbolgen
durch disen rat, diu tut wol schin,
daz si ir mannes meister wil sin. (›Ehemanns Rat‹, v. 157–212)

Das Bîspel,[56] vom Stricker neu geschaffen, legt beobachtbare Sachverhalte und Elemente der gottgeschaffenen Welt aus, enthüllt den in sie gelegten Sinn und erläutert an ihrem Beispiel den in der Welt wirksam werdenden Willen Gottes. Das Bîspel erzählt demnach nicht, es berichtet oder beschreibt.[57] Erst durch die Auslegung wird die Sinnhaftigkeit der beschriebenen oder berichteten Sachverhalte sichtbar. Bericht oder Beschreibung alleine geben sie – anders als im Märe – noch nicht preis. Das Bîspel ist deshalb notwendig zweiteilig; es besteht aus ›Bildteil‹ und Auslegung.[58] In der Auslegung fügt der Sprecher, nicht der »Hörer oder Leser« (darin liegt der entscheidende Unterschied zum Märe als Erzählung),[59] dem vorgeführten Sachverhalt seinen Sinn hinzu. Die Autorität des Sprechers beruht auch hier auf der vorausgesetzten und vorgeführten Sachkompetenz, z.B. auf einem umfassenden »Bewußtsein von der Gesetzlichkeit des *ordo* und [der] Fähigkeit [...], diese mit Hilfe der Zuordnung von weltlichen und geistlichen Vorstellungen einsichtig zu machen.«[60]

Wie ein Bîspel funktioniert also z.B. die von Fischer zu den Mären gerechnete Geschichte von ›Edelmann und Pferdehändler‹ (s.o.), ähnlich etwa ›Jäger und Äffin‹[61], einfacher und musterhaft knapp ›Die Katze‹:

Daz ist ieslicher katzen muot:
sæhe si vor ir unbehuot
hundert tusent ezzen stan,

---

56 Gute zusammenfassende Beschreibung bei Achnitz, Ein *maere* als Bîspel, S. 9–14.

57 Holznagel, Verserzählung – Rede – Bîspel, will als ›Bîspel‹ nur Texte zählen, die im ›Teil A‹ »erzählende Tempora« (gemeint ist das Präteritum) verwenden (S. 297). Das ist eine willkürliche Setzung und als solche, wie immer bei taxonomischen Gattungsdefinitionen, selbstverständlich berechtigt. Nur zerreißt sie Sinn- und Funktionszusammenhänge und führt zu widersinnigen Konsequenzen (warum soll der Bildteil des Bîspels fiktiv sein?) und auch zu historischen Absurditäten: Als Bîspel in diesem Sinne bleiben fast nur Fabeln übrig.

58 Das gilt auch dann, wenn Bild und Auslegung miteinander verschränkt sind, z.B. in ›Das reine Gefäß‹.

59 Holznagels Unterscheidungskriterium ›Analogisierung oder/und Generalisierung‹ (Verserzählung – Rede – Bîspel, S. 296f.) greift erst unterhalb dieser fundamentalen Differenz.

60 So für den Sonderfall eines geistlichen Bîspels (›Herrenlob und Gotteslob‹) Ortmann/Ragotzky, *significatio laicalis*, S. 248. Ortmann und Ragotzky legen – das zeigen ihre Beispiele – einen weiteren Bîspel-Begriff zugrunde, als ich ihn oben beschreibe.

61 Als Beispiel besprochen von Achnitz, Ein *maere* als Bîspel, S. 11–13.

si wolde zuo in allen gan;
daz si niht gezzen möhte
und ir ze nihte entöhte –
daz machte si doch unreine,
daz si würden elliu gemeine
den liuten ungenæme
und zezzen widerzæme.
Alsam tuot ein unreiner man
der niemer so vil wibe enkan
gewinnen, als sin herze gert.
er versuochet wert und unwert:
die er niht minne mac gewern,
die wil er dannoch niht verbern;
er benaschet bœse unde guot.
diu sines willen niht entuot,
der wil er doch wort machen
und wil si da mit swachen,
daz si im ze jungist werde reht.
er minnet krump unde sleht
und hat vil gar der katzen site.
bejaget er katzen lop damite,
daz dunket mich vil billich:
er tuot der katzen vil gelich!
ir beider werc bewærent wol,
daz man ir lop gelichen sol!

4.2.2 Die Quellen: Exempel und Fabliau

Unmittelbare Vorlagen für die Mären des Strickers sind, bis auf eine Ausnahme (s.u.), nicht bekannt.

Irreführend sind die Angaben bei Hagby, Die Strickersche Kurzerzählung, S. 102. Dort wird behauptet, es könne »für mindestens 28 Strickersche Texte [...] ein sicheres Quellenverhältnis zu einer oder mehreren mittellateinischen ›narrationes‹ nachgewiesen werden.«[62] Schon der undifferenzierte Begriff der Kurzerzählung leitet in die Irre: verstanden werden darunter alle Texte mit einem erzählenden Anteil, also neben Mären auch Bîspel und vor allem Fabeln. Unter den 28 angeblich mit Quellen belegten Stükken finden sich denn auch fast ausschließlich Fabeln; für sie ist dieser Vorlagenbezug längst bekannt. Von den Mären bleiben vier: ›Die drei Wünsche‹, ›Der junge Ratgeber‹, ›Der Richter und der Teufel‹, ›Der Gevatterin Rat‹ (bei Hagby unter dem alten Titel ›Das Bloch‹ zitiert).

Zu den ›Drei Wünschen‹ fehlt jegliche Argumentation (denn die Bemerkung, es seien außer Marie de France nur zeitgenössische oder jüngere Bearbeitungen[63] zu ermitteln

---

62 So wiederholt in Maryvonne Hagby: *Parturiunt montes, et exit ridiculus mus*? Beobachtungen zur Entstehung der Strickerschen Kurzerzählungen. In: ZfdA 132 (2003), S. 35–61, hier S. 36.

63 Zur weiten Verbreitung dieses Motivs und zur Sonderstellung des Strickers: Grubmüller, Kommentar, S. 1046f.

[S. 49 Anm. 2], kann ja wohl kaum ein Quellenverhältnis begründen). Bei ›Richter und Teufel‹ verzichtet Hagby ausdrücklich – genauso wie bei den ›Drei Wünschen‹ – auf die Einbeziehung in ihre Untersuchung, denn: »Da wir leider über keine älteren Zeugnisse dieser Erzählung mehr verfügen, kann kein schriftliches Quellenverhältnis zu älteren Texten festgestellt werden« (S. 49 Anm. 4). Die Nähe von ›Der Gevatterin Rat‹ zu einer Episode aus dem ›Directorium vitae humanae‹ des Johannes von Capua ist an den Haaren herbeigezogen. Einzige Gemeinsamkeit ist eine – aus völlig unterschiedlichen Motiven und in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen – als tot ausgegebene, aber nicht wirklich getötete Ehefrau. Überdies stammt das ›Directorium‹ aus dem späten 13. Jahrhundert. Eine »frühere, nun verschollene Übersetzung« (S. 62) hilft da nicht weiter.
Für eine seriöse Argumentation bleibt allein, wie wiederum längst bekannt, ›Der junge Ratgeber‹ (s.u. S. 101–104).

Nicht halten läßt sich die Vorstellung, der Stricker habe französische Fabliaux ins Deutsche übertragen (s.u.). Wohl aber gibt es eine Reihe motivverwandter Texte,[64] die auf die Bereiche weisen, an denen der Stricker sich orientiert hat:

- Die Geschichte vom ›Klugen Knecht‹ findet sich auch im Fabliau ›Le povre Clerc‹.
- Vom ›Begrabenen Ehemann‹ erzählt auch Jean Bodel im ›Vilain de Bailluel‹.
- Das Motiv von den vertanen ›Drei Wünschen‹ ist in der internationalen Märchen- und Erzählliteratur, auch in Fabliaux (in Jean Bodels ›Le Sohait desvez‹ und in den ›Quatre Sohais Saint Martin‹) und Exempeln (etwa bei Marie de France, um 1180), weit verbreitet, aber nicht in der vom Stricker gebotenen Version.
- Dem ›Heißen Eisen‹ verwandte Geschichten gibt es verbreitet in der lateinischen Exempelliteratur, zuerst wohl im ›Dialogus miraculorum‹ des Caesarius von Heisterbach (ca.1219–1223).
- Ebenfalls bei Caesarius von Heisterbach findet sich ein Exempel, das ›Richter und Teufel‹ nahesteht.[65]
- Auch das Motiv der Schattenbuße, das dem ›Armen und dem reichen König‹ zugrundeliegt, ist weit verbreitet, die vom Stricker gewählte erzählerische Ausgestaltung aber nicht.
- Dem ›Jungen Ratgeber‹ steht ein Exempel aus der ›Disciplina clericalis‹ des Petrus Alfonsi (1062–ca. 1140)[66] nahe.

In allen diesen Fällen, den ›Jungen Ratgeber‹ ausgenommen, sind die Parallelen von der Art, daß sich die Benutzung eines bestimmten Textes als Vorlage nicht sichern läßt, zumeist auch gar nicht wahrscheinlich ist. Die Stricker-Mären sind auch im Rahmen ihrer Motiv-Verwandten von großer Individualität. Keines läßt sich als

---

64 Ausführlichere Nachweise zur Motivtradition, soweit nicht anders angegeben, bei Grubmüller, Kommentar.

65 Caesarius von Heisterbach, ›Dialogus miraculorum‹, S. 106f. Zur weiteren Tradition vgl. EM I, Sp. 118–123 (Advokat und Teufel). Vgl. auch Günthart, Mären als Exempla, S. 122f. Einen aufschlußreichen typologischen Vergleich zwischen Caesarius, dem Strikker und Chaucer unternimmt Holznagel, Von diabolischen Rechtsbrechern.

66 Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹, S. 45–47. Übersetzung in: Petrus Alfonsi, Die Kunst vernünftig zu leben, S. 209–211.

einfache Übersetzung erweisen. Diese Individualität kann selbstverständlich Ergebnis der Bearbeitung einer Vorlage sein, sie kann aber auch auf der Benutzung einer anderen Vorlage oder einer Neukombination verfügbarer Teilelemente beruhen. Bei zu großer Entfernung von der einen überlieferten potentiellen Vorlage müssen bei methodisch sauberer Argumentation die anderen Möglichkeiten gleichberechtigt in Betracht gezogen werden. Das schließt klare Ergebnisse in der Regel aus.

Bei den meisten der in Betracht kommenden Vorlagen sind die Abweichungen des Märe vom ›Prätext‹ so groß, daß sich keine brauchbare Argumentationsbasis ergibt.

So ist etwa das Gottesurteil mit Hilfe einer Eisenprobe in der mittelalterlichen Literatur ungemein weit verbreitet, in der Regel auch gerade auf eheliche Treueproben bezogen.[67] Es gibt die Eisenprobe auch als Exempel, das seinerseits nicht nur bei Caesarius von Heisterbach überliefert ist, sondern in einer ganzen Reihe weiterer Exempelsammlungen.[68] Dieses Exempel steht dem Stricker-Märe nicht näher als andere Überlieferungen, es unterscheidet sich von ihm vielmehr in zahlreichen wesentlichen Zügen. Für die Annahme, daß der Stricker gerade von ihm ausgegangen sei, gibt es keinen sinnvollen Grund.

Ähnlich verhält es sich auch mit zwei der drei Parallelen aus den Fabliaux, Jean Bodels ›Le Sohait desvez‹ bzw. den anonymen ›Quatre Sohais Saint Martin‹ (zu den ›Drei Wünschen‹) und ebenfalls Bodels ›Vilain de Bailluel‹ (zum ›Begrabenen Ehemann‹): »Die beiden Erzählungen von den ›Sohaiz‹ [...] sind durch das Motiv von einer Anzahl sinnlos vertaner Wünsche zu einer Gruppe geordnet.«[69] Genau darin erschöpft sich aber auch ihre Ähnlichkeit, und diese bedeutet nichts bei einem über die Jahrhunderte und über die Literaturen hinweg nahezu konkurrenzlos verbreiteten Vorwurf.[70] Die für die beiden Fabliaux zentrale Figur des hl. Martin kommt beim Stricker nicht vor; es sind nicht – wie bei Jean Bodel – zwei Laster-Personifikationen (ein Habgieriger und ein Geiziger), denen das Glück der freien Wünsche zufällt, sondern Mann und Frau (so auch im anonymen Fabliau), und sie erflehen es sich von Gott; sie verkehren es nicht (wie bei Jean Bodel) durch Neid und Mißgunst in wechselseitige Verstümmelung (der eine verliert beide Augen, der andere eines), sondern verspielen es leichtsinnig und unbedacht: die ›Drei Wünsche‹ haben mit den beiden Fabliaux (insbesondere mit der hier einschlägigen älteren Version des Jean Bodel) nichts zu tun.

»Der ›Vilain‹ ist durch das Motiv des Toren, der sich seinen eigenen Tod einreden läßt, mit dem ›Begrabenen Ehemann‹ gekoppelt«[71], aber auch dieses Motiv ist in der internationalen Erzählliteratur ebenso weit verbreitet[72] wie in den

---

67 Überblick in Grubmüller, Kommentar, S. 1038–1040.

68 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1039.

69 Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 39.

70 Grubmüller, Kommentar, S. 1046–1048. AaTh 750A; Motif-Index Q 1.1, J 2075; Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Neu bearbeitet von Johannes Bolte und Georg Polívka. 5 Bde. Leipzig 1913–1932, S. 210–229.

71 Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 39.

72 Motif-Index, J 2311.0.1.

Literaturen des europäischen Mittelalters und der Renaissance[73]; im ›Begrabenen Ehemann‹ begründet es außerdem nur die letzte in einer Reihe von Kraftproben zwischen Mann und Frau, in Jean Bodels Fabliau aber ist es sein einziger Inhalt, und der Ehebruch auf dem sich tot glaubenden Ehemann ist die Pointe. Für die Annahme des Fabliau als Vorlage für den Stricker sind die anderen Möglichkeiten des Motivbezugs zu vielfältig, die Verflechtung in eine neue Geschichte zu komplex, die Aussagerichtungen zu unterschiedlich.

Als unmittelbare Vorlage für den Stricker kommen bei genauer Prüfung nur zwei Werke in Betracht: das anonyme Fabliau ›Le povre Clerc‹ (für den ›Klugen Knecht‹) und die ›Disciplina clericalis‹ des Petrus Alfonsi (für den ›Jungen Ratgeber‹).

(1) Die Ähnlichkeiten zwischen dem ›Klugen Knecht‹ und dem ›Povre Clerc‹ sind in der Tat frappant, die Unterschiede allerdings auch: sie verteilen sich recht genau auf die beiden ›Hälften‹ der Erzählung, den Aufbau der Konfliktsituation und ihre Auflösung.

Zugrunde liegt der gattungsübliche ›triangle érotique‹[74]: Eine Frau betrügt ihren Ehemann mit dem Pfaffen. Ihr Mann ist abwesend, sie bereitet sich auf das Stelldichein vor. Die Komplikation entsteht dadurch, daß ein Dritter Zeuge dieser Vorbereitungen wird, und zwar einer, der – aus Loyalität (Stricker) oder weil er eine Kränkung zu rächen hat – die Partei des Ehemannes ergreift. Sein Ziel ist es, die verfängliche Situation aufzudecken und dem Ehemann vor Augen zu führen, das Ziel der Frau (und ihres inzwischen in einem Versteck verborgenen Liebhabers), dies zu verhindern.

Entscheidend für die Verwicklungen ist die Figur des entlarvenden Helfers. In nahezu allen der zahlreichen Versionen dieser oft erzählten Geschichte[75] handelt es sich um einen Studenten (*clerc, schuolaere*); meist (so auch im Fabliau) sucht er eine Herberge. Diese wird ihm, weil er stört, von der Frau verweigert, oder sie versucht, ihn irgendwie aus dem Wege zu schaffen. Das gibt dem Studenten den Grund, sich zu rächen.

An diesen Grundriß hält sich das Fabliau, nicht aber der Stricker. Bei ihm ist der Helfer der Knecht des Herrn: er steht schon durch seine Rolle auf dessen Seite und braucht keinen besonderen Anlaß zur Loyalität; die darauf ausgerichteten Handlungszüge fehlen. Von Anfang an durchschaut er das Vorhaben der Frau. Unter einem Vorwand kehrt er von der Waldarbeit zum Hof zurück und versteckt sich. Damit ist auf andere Weise die Voraussetzung für die Entlarvungsprozedur geschaffen. Die Abweichungen vom üblichen Grundriß teilt der Stricker mit keiner der anderen Versionen; es spricht alles dafür, daß er das Geschehen selbst auf seinen speziellen Aussagezweck hin (rollengemäße, d.h. kluge und dezente Pflichterfüllung) so arrangiert hat. Die Abweichungen verdanken sich seinem Konzept, sie entziehen sich einem Urteil über ›genetische‹ Zusammenhänge.

---

73 Beispiele bei Grubmüller, Kommentar, S. 1031f.
74 Nykrog, Fabliaux, S. 60–69, 109–120.
75 AaTh 1358C; Beispiele bei Grubmüller, Kommentar, S. 1023f. und 1314f.

Die Entlarvung des betrügerischen Paares kann auf sehr unterschiedliche Weise bewerkstelligt werden. Häufig durch einfache Beobachtung und anschließende Bestrafung (Vertreibung, Kastration), häufig auch durch einen vom Studenten inszenierten Teufelsauftritt, der den Pfarrer um den Preis äußerster Demütigung entkommen läßt (so z.B. in Hans Rosenplüts ›Fahrendem Schüler‹, s.u.). Nur beim Stricker und im ›Povre Clerc‹ erzählt der Helfer eine Geschichte, in deren Verlauf er auf die verräterischen Requisiten – Schweinebraten, Brot/Kuchen und Met/Wein – und schließlich auf den Pfaffen unter der Bank aufmerksam macht. Auch diese Binnengeschichte gehört offensichtlich zu den im novellistischen Motivarsenal verfügbaren Erzählbausteinen – sie findet sich fast wortgleich, aber in völlig anderem Zusammenhang (Rache eines betrogenen Schmarotzers) auch im ›Pentamerone‹ des Giambattista Basile (Neapel 1634–1636)[76] –, aber der Gleichlauf zwischen ›Klugem Knecht‹ und ›Povre Clerc‹[77] ist sicher nicht aus unabhängiger paralleler Gestaltung zu verstehen. Identisch sind Funktion und Plot dieser Bin-

---

[76] Basile, ›Pentamerone‹ II,10, Bd. 1, S. 267–275. Übersetzung: Basile, ›Märchen aller Märchen‹, S. 196–199.

[77] Die folgende Übersetzung der afrz. Passage verdanke ich Stefanie Schmitt: »›Sire‹, sagt der Schüler, ›das ist das Wesentliche: / ich durchquerte heute einen Wald. / Als ich aus ihm herauskam, / stieß ich auf eine sehr große Schweineherde, / es waren große und kleine, schwarze und braune, / aber der Hirte war nicht dabei. / Und was für ungemein fette Schweine es darunter gab! / Und während ich diese Schweine betrachtete, / tauchte plötzlich ein großer Wolf auf / und riß eines. / Es war wirklich ziemlich fett: / sein Fleisch war genauso fett / wie jenes, das die Magd / eben aus dem Topf genommen hat.‹ / Sobald die Frau das hörte, / zerstreute sich all ihre Hoffnung. / ›Was ist, Frau? Sagt der Schüler / mit seiner Rede die Wahrheit‹, fragte der Herr? / Jene wußte nur zu gut, daß Verweigerung / ihr kein bißchen nützen würde. / ›Ja Herr‹, sagte sie, ›ich habe wahrhaftig / welches besorgt.‹ / ›Frau‹, sagte er, ›ich bin sehr glücklich darüber, / daß wir nun zu Fleisch kommen! / Jetzt, Herr Schüler, fahrt fort in Eurer Erzählung, / damit wir uns nicht langweilen.‹ / Der Schüler beginnt rasch weiterzuerzählen: / ›Herr‹, sagte er, ›als ich sah, / daß der Wolf das Schwein ergriffen hatte, / war ich darüber gewiß sehr empört. / Der Wolf war nicht langsam mit seiner Beute: / er riß sie in Stücke. / Ich habe bei einem großen Stück beobachtet, / wie das Blut davon heruntertropfte: / es war genauso rot / wie der Wein, den der Knecht / heute Abend in dieses Haus / brachte, als ich um Herberge bat.‹ / Die Frau wußte vor Wut nicht, / was sie sagen sollte. / Der Herr forderte Rechenschaft von ihr und fragte: / ›Was ist, Frau? Haben wir Wein?‹ / – ›Ja, Herr, beim heiligen Martin, / wir haben davon eine große Menge: / ich habe tatsächlich viel besser / an euch gedacht, als ich gesagt habe.‹ / – ›Frau‹, sagte er, ›bei Gott, / ich bin darüber sehr froh! / Für diesen Schüler, der hier Unterkunft hat, / freut mich das noch viel mehr. / Herr Schüler, erzählt weiter!‹ / ›Sehr gern‹, sagte der Schüler. / ›Herr, der Wolf war sehr furchterregend. / Ich wußte nicht, was ich tun sollte; / ich blickte um mich, ob ich etwas / finden könnte, womit ich ihn treffen könnte. / Ich weiß nur das, was ich euch sage: / einen großen Stein fand ich, / so beschaffen – ich lüge nicht –, / daß der Kuchen hier, / den die Magd gerade gebacken hat, / sehr viel kleiner ist als er.‹ / Die Frau hörte und sah sehr gut, / daß Verstellung keinen Zweck hatte. / Dann schaute sie der Herr an: / ›Was ist, Frau? Haben wir Kuchen?‹ / – ›Ja natürlich, einen guten und schönen‹, / sagte die Frau, ›ganz aus Eiern gemacht. / Damit verbessern wir unser Mahl.‹ / – ›Gott sei Dank!‹ sagte der Herr, / ›wirklich, Herr Schüler, diese Angst / war von guter Art! / Nun könnt ihr ein frohes Gesicht machen, / denn wir haben Brot, Wein und Fleisch, / die wir nur euch verdanken! / Jetzt ist eure Angst beendet.‹ / – ›Nein, nicht, Gott sei mir gnädig! / Es durfte so noch nicht sein, / denn als ich den Stein nahm / und ihn auf den Wolf werfen

nenerzählung: die Begegnung mit einem in eine Schafherde einfallenden Wolf als Vehikel für die Analogisierung der Situation – bis hin zu den nur aus dieser Funktion verständlichen, in der Wolfsgeschichte selbst ganz unsinnigen Steinen (sie sollen auf Kuchen/Brot verweisen); die Unterschiede beschränken sich auf die erzählerische Ausgestaltung, etwa die Reihenfolge der entdeckten Requisiten, die Beschreibung des Schweines (*gras* oder *wênic*), die kulturtypische Ersetzung des Weins durch Met, und auf den Grad der internen Kommentierung, etwa das Fehlen der Zufriedenheitsbekundungen des Herrn im Deutschen:

›ich hân nu lange den sin:
mit swem ich her gewesen bin,
daz man mîn nie niht engalt,
wan ze einer zît, dô was der walt
mit loube wol behangen;
dô quam ein wolf gegangen
hin under mînes meisters swîn.
diu schulde diu was niht elliu mîn,
wan ich sîn leider niht ensach
sô lange, unz mir ein leit geschach,
daz er begreif ein wênigez swîn.
daz was rehte als daz värhelîn,
daz dort ûfe lît gebrâten.
ichn kan des niht errâten,
wederz ir grœzer wære.‹
›sich bezzernt dîniu mære‹,
sprach der meister wider in.
er gie vrœlîche hin
und nam daz swîn, dâ erz gesach.
der kneht aber dô sprach:
›dô der wolf zuo den swînen quam
und ich ir schrîen vernam,
dô quam ich dar geloufen sâ.
dô lâgen breite steine dâ.
der selben wart mir einer,
der was grœzer noch kleiner
wan als diu vochenz, diu dort stât.
ich enweiz, wer si gemezzen hât:
ich gesach nie niht sô gelich.‹
›unser herre got gesegene dich!‹
sô sprach der meister zehant,
›dîniu mære diu sint wol bewant.‹
er nam die vochenz her abe.
dô sprach der kündige knabe:
›dô ich den selben stein genam,
ê der wolf von mir quam,

›Sire‹, fait li clers, ›c'est la some
Que hui par un bois trespassai.
Quant l'oi passé, si me trovai
Aprés un mout grant flou de pors,
Granz et petiz et noirs et sors,
Mais li pastor pas n'i estoit;
Et de mout gras pors i avoit!
Si com je ces pors esgardoie,
Et uns granz lous aquialt sa voie,
Si en porte un tot de randon.
Assez estoit gras par raison:
Bien en fu la char ausi grasse
Comme cele que la beasse
Trait or n'a gaires de son pot.‹
Tantost comme la dame l'ot,
Si espardi tot son espoir.
›Q'est ce dame? Dit li clers voir‹,
Fait li sires, ›de ce qu'il dit?‹
Cele set bien que escondit
Ne li vausist une maaille:
›Oïl sire‹, fait el, ›sanz faille,
Je en avoie porchacié.‹
– ›Dame‹, failt il, ›de ce sui lié
Que or a viande convenant!
Ore, dan clers, del dire avant,
Que enuit non avon nos garde!‹
Li clers del dire ne se tarde:
›Sire‹, fait il, ›si com je vi
Que li lous ot lo porc saisi,
Certes si m'an pesa formant.
Li lous del mangier n'ert pas lant,
Ançois lo deront et depiece.
Je l'esgardé une grant piece
Comme li sans en degoutoit:
Bien autresi vermaus estoit
Comme li vins que li garçons

---

wollte, / blickte der mich auf die gleiche Weise / an wie der Pfarrer, der mich / durch das Fenster von diesem Stall dort anschaut‹.«

dô warf ich in an daz houbet,
daz er wart sô betoubet,
daz er vil kûme entran
und eine wunden gewan,
diu bluote, als ich swern wil,
vil volliclîche als vil,
ê daz er quæme dannen,
als des metes in der kannen,
die ir dort hinden sehet stân.‹
dô begunde der meister dar gân
und nam die kannen her vür.
er sprach: ›entriuwen, ich spür
die sælde an dînen mæren wol,
daz ich siu gerne hœren sol;
si sint beide guot und reht.‹
›entriuwen, meister‹, sprach der
[kneht,
›dô ich den wolf alsô traf
und im engienc sîn bestez saf,
dô mohte er lützel vliehen.
dô begunde ich im nâchziehen.
dô slouf er in eine veste,
dâ wâren ronen und este
sô vil zesamene geslagen,
daz ich in mêre niht mohte gejagen.
dar under leite er sich nider
und sach vil rehte her wider,
als jener pfaffe iezuo siht
(der trûwet ouch genesen niht),
der dort stecket under der banc.‹
(›Der kluge Knecht‹, v. 215–279)

Aporta en ceste maison
Anuit, quant ostel demandoie.‹
La dame ne set qu'ele doie
Dire, tant par est coreciee.
Lors l'a li sires araisniee:
›Qu'est ce, dame? Avon nos vin?‹
– ›Oïl sire, par saint Martin,
Nos en avon a grant planté:
J'avoie bien de vos pansé
Assez mialz que je ne disoie.‹
– ›Dame, fait il, se Deus me voie,
Ç'aviez mon, j'en sui mout liez!
Por cest clerc qui est herbergiez
Certes en sui je plus joiant.
Danz clers, dites encor avant!‹
– ›Certes‹, fait li clers, ›volantiers!
Sire, li lous estoit mout fiers;
Si ne soi que faire deüsse,
Mais esgardé se je poüsse
Trover chose don lo ferisse.
Ne sai que plus vos en deïsse:
Une pierre lee trovai,
Si cuit que pas n'en mantirai
Que li gastiaus qui est ceianz,
Que la beasse fist orainz,
Est mout plus lez qu'ele n'estoit.‹
La dame set et ot et voit
Que il n'i a mestier celee.
Lors l'a li sires regardee:
›Qu'est ce, dame? Avon nos gastel?‹
– ›Oïl certes, et boen et bel,‹
Fait la dame, ›tot a eus fait.‹
– ›Don amande mout nostre plait,
La Deu merci!‹ fait lo seignor,
›Par foi, dan clers, ceste peor
A esté de boene maniere!
Or poez faire bele chiere,
Car pain et vin et char avon,
Si n'en sai gré se a vos non!
Or est vostre peor faillie.‹
– ›Non est, se Deus me beneïe!
Ne faudra pas en itel guise:
Car quant je oi la pierre prise,
Je la cuidai au lou giter,
Et il m'acquialt a esgarder
Tot autresin comme li prestres,
Qui m'esgarde des les fenestres
De cele creche qui est la.‹
(›Le povre Clerc‹, v. 146–229)

Wie hat man sich das Verhältnis dieser beiden Fassungen vorzustellen? Ist die eine die Vorlage der anderen? Und welche?

Daß eine Geschichte in der Geschichte erzählt werden soll, ist im ›Povre Clerc‹ aus der Figur des Fahrenden Schülers motiviert: Zu ihr gehört es, viel erfahren zu haben und erzählen zu können (*Mainte chose avez ja oïe: / Car nos dites une escriture / O de chançon o d'avanture, / En tant de tans comme l'an cuist / Ce que mangier devons enuit* [v. 128–132]). Beim Stricker fängt der Knecht völlig unvermutet an zu erzählen (v. 214f.). Das verweist darauf, daß die Studenten-Version die ursprüngliche war und der Stricker sie seinen Zwecken angepaßt hat. Man muß also von der Priorität der im Fabliau vorliegenden Fassung ausgehen.[78] Ist dann aber auch das überlieferte Fabliau die Vorlage des Strickers? Das ist gewiß möglich, denn die Veränderungen halten sich in dem für mittelalterliche Literatur üblichen Rahmen. So lange aber die Datierungen der Texte völlig ungesichert sind (die Kleindichtungen des Strickers sind nur allgemein in seine gleichfalls nur ungefähr zu bestimmende Schaffenszeit zu setzen: 1230–1260; für den ›Povre Clerc‹ fehlen alle Anhaltspunkte[79]) und damit auch eine Entstehung des Märe vor diesem Fabliau nicht auszuschließen ist, wird man sich ein abschließendes Urteil nicht erlauben können. Ein unabhängiger, aber paralleler Rückgriff auf eine dritte, z.B. eine lateinische, Version bleibt weiterhin möglich. Auch eine solche gemeinsame Vorlage könnte die Nähe der Texte erklären.

(2) In der zwischen 1106 und ca.1140 in Kastilien entstandenen, bald weit verbreiteten ›Disciplina clericalis‹, einer Sammlung von Exempeln für ein gottgefälliges Leben, wird die folgende Geschichte erzählt, deren Nähe zum ›Jungen Ratgeber‹ des Strickers unverkennbar ist:[80]

---

78 So auch (mit Verweis auf den von Schirmer, Stil- und Motivuntersuchungen, S. 111–116, aufgewiesenen komplizierten Bau des Schlusses) Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 85.

79 Vgl. NRCF VII, S. 257.

80 Übersetzung (aus: Petrus Alfonsi, Die Kunst vernünftig zu leben, S. 209–211): »Ein König hatte einen sehr klugen Ratgeber und Vertrauten gehabt, der, als er den Weg alles Sterblichen ging, einen Erben hinterließ, der noch jung war, aber gut ausgebildet und höfisch erzogen. Ihm hatte der Vater sein beträchtliches Vermögen und seine Reichtümer überschrieben, bevor er gestorben war. Nach seinem Tod ließ der König den Knaben zu sich kommen, ermahnte ihn, nicht mehr als gehörig über den Tod des Vaters Trauer zu tragen, und bestätigte ihm urkundlich allen Besitz, dessen Verwaltung ihm der Vater übergeben hatte. Außerdem versprach er ihm, er werde ihn, wenn er großjährig sei, an die Stelle seines Vaters setzen. Der Knabe nahm seinen Abschied und kehrte fröhlich auf sein Besitztum zurück. Der König vergaß ihn bald; und jener beeilte sich auch nicht, zum König zurückzukehren. Als eine lange Zeit vergangen war, begab es sich, daß in der Provinz, in welcher der Jüngling wohnte, die Lebensmittel knapp wurden und eine Hungersnot ausbrach. Wie der Jüngling, der ein gutes Herz hatte, nun die Not sah, ergriff ihn das Mitleid. Und in seinem Mitleid leerte er seine Scheunen und verteilte das Korn an die Armen, und ebenso nahm er von seinem Weinvorrat und von dem Fleisch, das er hatte, und gab davon den Notleidenden. Als die Not wuchs, reichte sein schwindendes Vermögen für die Darbenden nicht mehr aus. Darauf gab er seine Ersparnisse für Getreide aus und bemühte sich, nach Möglichkeit das Leben der Leute, die an Hunger und Durst litten, zu erhalten. Doch reichte der Vorrat nicht hin. Da versetzte er auch

Rex quidam sapientem habuit consilarium et familiarem, qui tandem legibus nature fauens paruum reliquit heredem bene disciplinatum et curialem. Cui totam que magna erat possessionem et diuiciarum aceruos subscripsit et morti cessit. Quo facto rex ad se puerum uocauit et de patris occasu ne plus iusto doleret ammonuit et quecunque pater illi regenda dederat testamento firmauit et insuper quod etate eius exigente in patris locum susciperet eum promisit. Inde ualedicto iuuenis letus ad propria remeauit. Quem rex obliuioni tradidit, nec ipse ad regem remeare festinauit. Longo temporis interuallo in eadem regione qua puer inerat ceperunt adeo egere quod ciborum inedia periclitarentur fame. Quod uidens puer bono indolis animo condoluit, condolens horrea deplueuit et pauperibus distribuit et de penu uinum extraxit et carnes quas habebat egentibus erogauit. Et crescente penuria decrescens pecunia indigentibus non suffecit. Postea uero dato pro annona thesauro uitam fame uel siti laborancium quousque potuit sustinere non distulit, nec suffecit. Hoc idem de uestibus et preciosis lapidibus egit. Et sic transiit circulus anni, in quo non paucos iam mortis nexibus irretitos liberauit. Erat autem in eadem regione quidam regis prescripti notarius, qui liuoris macula tactus puero inuidebat et graues inimicicias contra eum latenter exercebat. Qui regem erga puerum in iram exasperabat his uerbis: Domine, lenitas uestre maiestatis in uestri filium consiliarii, cui pater infinitam reliquit pecuniam, ne dicam stulte, nimium

---

noch seine Kleider und seine Edelsteine. Und so ging das Jahr dahin, in dem er nicht wenige vom Tode errettete, dem sie ohne ihn zweifellos verfallen wären. Nun lebte aber in derselben Gegend ein Schreiber des erwähnten Königs. Dieser wurde von der Sünde des Neides ergriffen und war eifersüchtig auf den jungen Mann und trug heimlich grimmige Feindschaft gegen ihn im Herzen. Er hetzte den König mit folgenden Worten gegen den Jüngling auf: Herr, die Nachsicht, die Eure Majestät mit dem Sohn eures Wesirs haben, dem der Vater ein unermeßliches Vermögen hinterlassen hatte – um nicht zu sagen, dummerweise hinterlassen hatte –, ist allzu groß. Denn sowohl euch wie ihm fehlt jetzt das Geld, das er in törichter und überflüssiger Weise verschwendet hat. Der König geriet durch diese Worte in Zorn und ließ den jungen Mann zu sich rufen. Dann sprach er folgende Worte zu ihm: Unkluger Sohn eines klugen Vaters, ungeschickter Sprößling eines tüchtigen Beamten, verschwenderischer Erbe eines freigebigen Mannes! Wie kamst du dazu, den Reichtum, der so klug zusammengebracht und dir zu Verwaltung anvertraut worden war, dem Verderben anheimzugeben? Der Jüngling blickte zu Boden, denn er bekam Angst vor dem erregten Gesicht des Königs und seinem finsteren Blick; doch er antwortete: Herr, mit Verlaub zu sagen, so bin ich nicht, wie gewisse Leute meinen, der törichte Sohn meines klugen Vaters. Mein Vater nämlich hat einen Schatz erworben; und als er ihn erworben hatte, bewahrte er ihn an einem Ort, von wo ihn Diebe rauben können, und hinterließ ihn mir, dem ihr den Schatz nehmen könnt. Auch ein Brand kann ihn vernichten, oder er kann mir durch irgendein anderes Ereignis verlorengehen. Ich aber habe ihn nun dort hinterlegt, wo er für meinen Vater und für mich unversehrt bewahrt werden wird. Der König fragte nun, was er denn damit gemacht habe. Der Jüngling aber erzählte ihm der Reihe nach, was und auf welche Weise er es ausgegeben habe. Nachdem des jungen Mannes Klugheit also offenbar geworden war, erstattete ihm der König alle Auslagen, lobte ihn vor allen Anwesenden und bezahlte ihm aufs neue die Dienste seines Vaters. Der Jüngling erwarb sich durch seine Geschäfte ein neues und noch größeres Vermögen. Auf diese Weise hat der Sohn des königlichen Wesirs seine Schätze im Hause der Freuden gesammelt.

Als er die Erzählung des Vaters vernommen hatte, sagte der Sohn: Jener Jüngling hat klug gehandelt und gezeigt, daß er einmal ein Vorbild großer Nächstenliebe werden wird. Und er hat gehandelt, wie es ein Weiser seinen Sohn mit folgenden Worten gelehrt hat: Mein Sohn, verkaufe dieses Leben für das künftige, und du wirst in beiden Gewinn haben. Das ist bei jenem jungen Mann eingetroffen.«

mollis extitit. Modo namque nec uos nec ipse pecuniam habetis, quam ipse insulsus superflue dilapidauit. Rex uero talibus in iram commotus pro puero legauit. Cui talia dixit: Insipiens fili sapientis, inhers artificiosi, prodige largi, ut quid diuicias sapienter congregatas et tibi ad seruandum commendatas dedisti perniciei? Ad hec puer uisu in terram defixo – principis enim uultuositatem utpote toruis inflammatam luminibus uerebatur: Domine, si pace uestra licet dicere, non ut quibusdam uidetur stultus patre sapienti uobis sum relictus. Pater etenim meus congregauit thesaurum, congregatum unde fures rapere possent collocauit et michi cui possetis auferre uel ignis posset combuere siue aliquis casus eripere reliquit. Ego uero eundem ibi collocaui ubi fideliter sibi seruabitur et michi. Rex autem quid inde fecisset rogauit. Puer uero quid et qualiter egerat retaxauit. Comperta denique iuuenis astucia remuneratum rex prius eum coram circumstantibus laudauit, laudato patris seruicium recompensauit. Qui exinde lucrando nouas et maiores prioribus diuicias adquisiuit. – Hoc modo quod preciosius habuit filius consiliarii regis in domo deliciarum thesaurizauit.

Auditis sermonibus patris filius inquit: Iuuenis iste sapienter egit et magne specimen bonitatis in se futurum indicauit. Et fecit sicut philosophus filio suo precepit dicens: Fili, vende hoc seculum pro futuro et utrumque lucraberis.

(Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹, S. 45–47)

Wie weit Petrus Alfonsi auch in diesem Exempel (wie sonst häufig) orientalischen Erzählstoff verarbeitet, ist nicht geklärt. Recht unspezifisch sind die Bezüge zu den zahlreichen Geschichten, die Intrigen zwischen königlichen Ratgebern zum Thema haben.[81] Näher steht nur eine Episode des aus dem ›Pantschatantra‹ hervorgegangenen arabischen ›Kalíla wa-Dimna‹ (Mitte 8. Jahrhundert), das im 13. Jahrhundert (ca. 1263–1278) auch ins Lateinische übersetzt wurde.[82] Auch ihr fehlen aber viele charakteristische Züge. Deutlicher in die von Petrus Alfonsi pointierte Verleumdung eines unerfahrenen jungen Hofbeamten wird die intrigante Konstellation erst bei dem spanischen ›Novellisten‹ Juan de Timoñeda (um 1520–1583) gerückt.[83]

Die Nähe des Stricker-Märe zu Petrus Alfonsi berühren diese entfernten Parallelen nicht. Für den Stricker kommt keine andere Vorlage in Frage.

Er hat ohne Zweifel die weit verbreitete und auch in Deutschland ohne weiteres zugängliche ›Disciplina clericalis‹ selbst (oder eine ihr nahestehende Überlieferung) benutzt und sie in ihrer exemplarischen Aussagekraft weiter zugespitzt:

- Der König erwählt den jungen Ratgeber ausdrücklich gegen den Rat des Vaters.
- Dieser handelt im Dienste des Königs statt in selbständiger Verwaltung der eigenen Güter.
- So ›verschwendet‹ er den ihm anvertrauten Besitz des Königs statt des eigenen.
- Die Hungersnot wiederholt sich; das steigert die Gefahr und damit die Höhe des Einsatzes (1. Korn – 2. Königsschatz), und es betont durch die Wiederholung auch die bewußte Entscheidung des Jünglings.

---

81 z.B. die Rahmenerzählung zum 1. Buch des ›Pantschatantra‹, Bd. 2, S. 4–124, bes. S. 4–8, 15–20, 22–26, 32–34, 47f., 67–70, 75–79, 101–103, 108–110.

82 Johannes von Capua, ›Directorium vitae humanae‹, cap. XIII (S. 342–361).

83 Juan de Timoñeda, Patraña Diez y Siete.

Die Änderungen zielen alle darauf, das Risiko in den Handlungen des jungen Ratgebers zu steigern und die Kühnheit seiner Tat herauszuheben. Er begibt sich in sehr viel größere Gefahr als bei Petrus Alfonsi, die Neider geraten in eine sehr viel aussichtsreichere Position. Dies dient nicht nur der Verschärfung der Handlungsspannung, sondern hebt auch die Souveränität und Weitsicht des Königs heraus, der sich vom ersten Augenschein nicht täuschen läßt: das Zusammenwirken von König und Ratgeber wird gerade in der Zuspitzung der Ausnahmesituation ›exemplarisch‹.

Als Fazit für die Ausgangssituation des Strickers können wir festhalten: Der Stricker hat vielleicht ein Fabliau gekannt und benutzt, sicher ein Exempel. Aus seinen Vorlagen ist er aber nicht zu erklären.

Häufiger scheint er ohnehin Geschichten ganz ohne Vorlage aus einem Thema heraus zu entwickeln, so z.B. im ›Ehescheidungsgespräch‹[84], dessen kunstvolle Bauform das Grundthema, die Ordnung der Welt und ihre Gefährdung, auf besonders adäquate Weise ins Werk setzt.

In vielen Fällen greift er auch auf verbreitete Erzählmotive zurück, ohne daß wir zeigen könnten, daß ihm eine bestimmte Version vorlag. Aus ihnen kombiniert er offensichtlich auch neue Geschichten, jedenfalls solche, die uns sonst nicht bekannt sind.

> Das gilt z.B. für die ›Eingemauerte Frau‹: Geschichten von Ehefrauen, die sich weigern, »die im patriarchalisch bestimmten Gesellschaftssystem postulierte Autorität des Mannes anzuerkennen«[85], sind weit verbreitet und vielfältig ausgestaltet.[86] Die Skala reicht von der bloßen Weigerung, eine Werbung zu erhören,[87] über die Sucht, auch im Streit um Kleinigkeiten das letzte Wort haben zu wollen[88], bis zu so grundsätzlicher Widersetzlichkeit, daß man erwarten muß, die Frau sei selbst nach ihrem Ertrinken noch flußaufwärts getrieben.[89] Die ›Bekehrungsversuche‹[90] reichen von Schlägen über die Demonstration der bösen Folgen an Beispielfällen[91] bis zur Bedrohung mit dem Tode und dessen starrsinnige Inkaufnahme[92].
>
> Der Stricker folgt aber nicht der im Mittelalter in Exempeln (z.B. bei Jacob von Vitry, aber auch bei Marie de France) weit verbreiteten Version von der flußaufwärts treibenden Toten, sondern zeigt größere Nähe merkwürdigerweise zu der sonst nur in »Osteuropa, in Spanien, Portugal und Lateinamerika bekannten«[93] Variante, nach der die Frau sich lieber lebendig begraben lassen will, als sich dem Manne zu unterwerfen. Es fehlen

---

84 Zu diesem Märe sind keine Parallelen bekannt, auch ihre Elemente entstammen nicht dem Motivarsenal der internationalen Erzählliteratur.

85 EM III, Sp. 1077.

86 AaTh 1365 A-C, vgl. auch ›Die böse Adelheid‹.

87 Boccaccio, ›Decameron‹, V 8.

88 Pauli, ›Schimpf und Ernst‹, Nr. 595.

89 ›Hodscha Nasreddin‹ I, Nr. 276.

90 Vgl. auch AaTh 901.

91 Boccaccio, ›Decameron‹; Sibote, ›Frauenzucht‹.

92 Die Schwänke und Schnurren des Pfarrers Arlotto. Hg. von Albert Wesselski. Berlin 1910, Bd. 2, S. 66–69.

93 EM III, Sp. 1079; AaTh 1365; Nicolai Gaspar: Die eigensinnige Frau und der Teufel. In: Archiv für siebenbürgische Landeskunde 33 (1906), H. 3, S. 668–670.

bei ihm aber die dort meist banalen Anlässe (keine Eier essen zu wollen, eine Schar von Enten gegen den Augenschein zu beziffern etc.). Bei ihm verweigert die Ehefrau grundsätzlich und pauschal den Gehorsam und vergeht sich damit gegen die von Gott gesetzte Ordnung der Welt.
Der Verzicht auf das schwankhaft-denunziatorische Detail, die Überlagerung der Strafe des Einmauerns durch das Bild der heiligmäßigen Abgeschiedenheit der Inkluse und die Interpretation ihrer Widersetzlichkeit als Besessenheit, die alle Zwangsmaßnahmen als Fürsorge für das Seelenheil der Frau rechtfertigt, auch die uneingeschränkt positive Zeichnung des höfisch-ritterlichen Ehemannes und das segensreiche Wirken der Bekehrten machen die Verse des Strickers zu einem Beispielfall für die Wohlgeordnetheit dieser Welt mit ihren gegebenen Unterordnungsverhältnissen, für die nur als Einfluß des Teufels begreifbare und deshalb zu bekämpfende Störung dieser Ordnung und für die Prämiierung derer, die ihr folgen.

Der Stricker verfolgt dieses Demonstrationsziel, meist komplexer und weniger plakativ als hier, auch in seinen anderen Mären;[94] dies und auch die Dispersität der Motivparallelen spricht dafür, daß er die spezifische Motivkonstellation aus bereitliegenden Materialien für seine Zwecke neu geschaffen hat.

Als Transporteur für die Motive, aus denen der Stricker seine Geschichten baut, kommt am ehesten die weit ausgreifende Exempelliteratur in Frage, zu der immer wieder Beziehungen festzustellen sind. Was dem Stricker davon zugänglich war, ist schwer zu bestimmen. Gekannt hat er neben der ›Disciplina clericalis‹ (s.o.) vielleicht die Predigtexempel des Odo von Cheritona, die er für seine Fabeln benutzt haben kann,[95] wohl auch die Exempel in den weit verbreiteten Predigten des Jakob von Vitry und ganz sicher alles, was an Exempelmaterial in den ihm wohlvertrauten lateinischen Fabelsammlungen von der Art des ›Romulus‹[96] enthalten ist. Ob er Caesarius von Heisterbach kannte, muß offen bleiben. Grundsätzlich aber ist anzunehmen, daß seine Nähe zur franziskanischen Bewegung und ihrer Predigtpraxis[97] auch deren neue Offenheit für das Predigtexempel einschloß.

4.3 Die Entstehung des Märe: Fabliau – Exempel – Fabel

Das Märe des Strickers ist nicht einfach literarischer Import aus Frankreich. Die Spur, die aus dem Fabliau zu ihm führt, ist dünn und ungewiß.[98] Allenfalls ein Fabliau (›Le povre Clerc‹) könnte er gekannt haben, aber auch hier ist die umge-

---

94 Dazu grundsätzlich Ragotzky, Gattungserneuerung.

95 Vgl. dazu die Parallelen bei Dicke/Grubmüller, Katalog, Nr. 22, 334, 470, 634. Zu Odos Fabeln Grubmüller, Meister Esopus, S. 101–105.

96 Vgl. Grubmüller, Meister Esopus, S. 67–85.

97 Vgl. Ortmann/Ragotzky, *significatio laicalis*; Ute Schwab: Zur Interpretation der geistlichen Bîspelrede. In: Annali dell' Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Germanica 1 (1958), S. 153–181.

98 Bezeichnend für die Scheu, dies zur Kenntnis zu nehmen, ist die Haltung von Patrick del Duca, Le Stricker et ses sources françaises, der sich zwar »faute de connaissance et de preuves suffisantes« (S. 229) nicht auf eine Quellenbeziehung festlegen, sondern sie nur »comme prémisse« (ebd.) zugrundelegen will, sie dann aber schon im Titel und fortlaufend im Aufsatz als selbstverständliches Faktum setzt.

kehrte Entlehnungsrichtung vorstellbar. Von einer »Abhängigkeit des Märe vom Fabliau«[99] kann keine Rede sein, allenfalls von einer (nur bei mutiger Spekulation anzunehmenden) Initialzündung, die von der (hypothetischen) Bekanntschaft des Strickers mit einem Fabliau ausgelöst worden sein könnte. Außerhalb des Stricker-Märe hat der »breite[] Strom der französisch-deutschen Literaturbeziehungen«[100] aus der frühen Fabliau-Dichtung nur vereinzelte Splitter »mitgerissen«, die für sich genommen keine Wirkung entfaltet und die Gattungsinvention des Strickers unberührt gelassen haben. Der Einfluß des Fabliau auf das Märe setzt erst später, mit den ersten tatsächlichen Übertragungen, ein.

Das Märe des Strickers hat einen anderen Zuschnitt als das Fabliau: es setzt auf Modelle statt auf Typen, auf das Erwirken von Einsicht statt auf das heitere Lachen, und es kennt nicht die Bewältigung des Bedrohlichen im Lachen. Auch darin schlägt sich nieder, daß das Märe aus anderen Wurzeln entsteht als das Fabliau: Es knüpft an die im Lateinischen breit verfügbaren Formen lehrhaft-illustrierenden Erzählens an: das Exempel und die Fabel. Beide vermengen sich in der lateinischen Überlieferung,[101] und so hat der Stricker sie auch kennengelernt. Die Fabel hat er (mit charakteristischen Modifikationen)[102] übernommen, dem Exempel hat er eine Form gegeben, und damit hat er es zum Märe umgestaltet:

- Das Exempel hat für sich genommen keine Struktur. Es ist, zumeist erzählend aufgebautes, episodisches Material, das zur Illustration von Aussagen geeignet ist. Überliefert ist es entweder in dieser unselbständigen, dienend-illustrierenden Funktion (z.B. in der Predigt) oder – in den Sammlungen – als zur Verwendung bereit gestelltes Material, als potentieller Textbaustein, der der Form seines Trägertextes mühelos eingepaßt werden kann. Das Exempel ist ein unselbständiger Text ohne formale Prägung. Es konstituiert seinen Sinn nicht aus sich, sondern mit Hilfe des Kontextes, den es illustriert.[103]
- Das Märe ist ein selbständiger Text. Es löst sich also aus der engen Abhängigkeit vom Kontext. Zur Markierung seines Sinnes kann es dessen Hilfe nicht mehr in Anspruch nehmen. Es muß ihn in seiner Konstruktion präsentieren. Diese muß Signale für ein modellhaftes Verstehen enthalten. Den Orientierungspunkt dafür liefert die Fabel.
- Die Fabel hat eine präzise bestimmbare Struktur, die sie für sich genommen als Situationsargument tauglich macht. Als verkleidete Rede muß sie ihre Botschaft ohne Erklärung vorzeigen können. Sie tut das
  1. mit Hilfe typisierter, demonstrativ ›unrealistischer‹, also nur modellhaft[104] zu verstehender Figuren, die bestimmte Verhaltenserwartungen wecken (s.o. S. 90), und

---

99 Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 84.

100 Strasser ebd.

101 Beispiele aus Avian und Anonymus Neveleti bei Grubmüller, Meister Esopus, S. 301.

102 Vgl. Grubmüller, Meister Esopus, S. 156–162.

103 Vgl. dazu auch Stierles Ausführungen zur pragmatischen Einbindung des Exemplums (Geschichte als Exemplum, bes. S. 357).

104 Vgl. Stierle, Geschichte als Exemplum, S. 356, zur Funktion der ›Unwahrscheinlichkeit‹ der Fabel.

2. mit Hilfe der Handlungspointe, die diese bestätigen, modifizieren oder durchbrechen.

Weil die Fabel durch ihre Figuren und durch ihre Handlung im Modell lehrt, braucht sie – ebenso wie das Märe – kein Epimythion; weil die vermittelte Einsicht eine generelle ist, kann sie – ebenso wie beim Märe – durch ein Epimythion spezifiziert werden.

Der Stricker formt das Exempel zum selbständigen, in seiner Handlung Erkenntnis vermittelnden Text, also zum Märe, indem er ihm Struktur verleiht nach dem Beispiel der Fabel. Dabei eröffnet der Schritt von den scharf umrissenen Tierfiguren zu den bei aller Typisierung immer noch offeneren menschlichen Akteuren noch zusätzlich die Chance, im Modell zugleich seine Problematisierung zur Schau zur stellen.

4.4 Das literarische Umfeld: kontrastiv

4.4.1 Lateinische Klerikerkultur?

Als Nährboden für die frühen französischen Fabliaux ist die intellektuelle Witzkultur des Klerikermilieus zu vermuten (s.o. Kap. 2). Aus der Märendichtung des Strickers führt dorthin nur eine dünne Spur:

Zusammen mit dem Corpus der Stricker-Dichtungen ist auch die ältere Fassung des ›Schneekinds‹ (A) überliefert. Es ist in die große Wiener Strickersammlung aus dem späten 13. Jahrhundert (Hs. W) aufgenommen, steht im damit eng verwandten[105] ›Hausbuch des Michael de Leone‹ (Hs. E, um 1350) zusammen mit einigen der prominentesten Stricker-Mären[106] (Bl. 68^{v}–107^{r}) und ist von dort zusammen mit fünf dieser Mären[107] in die Sammelhandschrift des Johannes Götschl (Hs. w, 1393) und deren Innsbrucker Schwesterhandschrift (Hs. i, 1456) übernommen.[108]

Der Forschung hat das ›Schneekind‹ seit langem Probleme bereitet. Die Stilkritik glaubt erkannt zu haben, daß die Sprachbehandlung den Maßstäben des Strikkers nicht genügt; die Überlieferung in der zweiten Hälfte der Handschrift W (Bl. 161vb–162rb), in der keine ›echten‹ Stricker-Stücke mehr stehen sollen (was seinerseits wiederum Ergebnis dieser Stilkritik ist), gilt als Bestätigung dieses Befundes. Man ist heute gegenüber stilkritisch argumentierenden Autorzuweisungen skeptischer (ganz abgesehen davon, daß in diesem Falle die Kriterien nicht überprüfbar vorliegen[109]).

---

[105] Vgl. Niewöhner, Strickers ›Welt‹.

[106] ›Drei Wünsche‹, ›Erzwungenes Gelübde‹, ›Eingemauerte Frau‹, ›Der Gevatterin Rat‹, ›Nackter Bote‹, ›Nackter Ritter‹.

[107] Es fehlt nur ›Der Gevatterin Rat‹; aus einer anderen Vorlage sind aber noch das ›Heiße Eisen‹ und die ›Martinsnacht‹ hinzugefügt (Mihm, Überlieferung, S. 67).

[108] Zu den Handschriften s.o. Kap. 1.5.2.

[109] Die Reimuntersuchungen von Konrad Zwierzina, auf der die Echtheitsentscheidungen für die Kleindichtung des Strickers beruhen, sind nicht veröffentlicht. Zugänglich ist nur eine knappe Zusammenfassung der Entscheidungen bei von Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch, S. 279f. Vgl. auch Ziegeler, Wiener Codex 2705.

Es mag sein, daß im ›Schneekind‹ sorgloser gereimt ist als sonst beim Stricker; welche Schlüsse daraus zu ziehen sind, ist aber ungewiß: ein weniger aufmerksam gearbeitetes Werk des ›Meisters‹, ein Produkt aus seiner ›Schule‹, ein nachträglich unterschobenes Werk? Entscheidungen sind hier nicht möglich; wir halten uns an die Überlieferung, die offensichtlich keine Mühe hat, das ›Schneekind‹ mit Stricker-Mären zusammenzusehen.

In seiner Machart unterscheidet sich das ›Schneekind‹ auch in der Tat nicht von den Stricker-Mären. Es setzt wie sie mit einem typisierten Textanfang (s.o. Kap. 4.2.1) ein, der den Stricker-Signaturen sehr nahe kommt: *Ez het ein koufman ein wip, / diu was im liep als der lip* (Fassung A, v. 1f.). Es gleicht ihnen in der einfachen, auf Aktion und (überbietender) Gegenaktion gegründeten Grundstruktur, im angesagten Thema (v. 6 und 32: *valsche minne*) und in der ungerührten Grausamkeit der Durchführung:

> Ein Kaufmann (eben der, der seine Frau liebt wie sein Leben) fährt auf Handelsreise in den Orient und kommt erst nach vier Jahren wieder zurück. Seine Frau (die behauptet, ihn in gleichem Maße zu lieben) empfängt ihn mit einem kleinen Knaben an der Hand. Sie erklärt ihm, sie sei aus Sehnsucht nach ihm in den Garten gegangen und habe Schnee gegessen. Davon sei sie schwanger geworden.
> Der Mann läßt sich sein Erstaunen nicht anmerken. Er verwendet große Mühe auf eine sorgfältige Erziehung des Knaben in vielerlei höfischen Künsten. Nach zehn Jahren fährt er erneut übers Meer. Als seine kostbarste Ware verkauft er dort das Schneekind; die Investitionen zahlen sich aus. Nach der Rückkehr erklärt er seiner erstaunten Frau, das Kind sei auf der Überfahrt naß und dadurch wieder zu Wasser geworden. Da aber jedes Wasser binnen Jahresfrist an seinen Ursprung zurückfließe, brauche sie die Hoffnung nicht aufzugeben.

Das Fazit hebt ganz direkt auf die Revanche-Struktur (vgl. Bausingers Schwank-Ausgleichstyp ›Revanche‹)[110] der Geschichte ab:

> sus het er widernullet[111],
> daz er was betrullet. (Fassung A, v. 81f.)

Das Epimythion verallgemeinert das auf die richtige Haltung im Verhältnis der Geschlechter:

> swelh man sich des bedenket,
> ob in sin wip bekrenket,
> daz er den schranc wider stürzet
> und mit listen liste lürzet:
> daz ist ein michel wisheit,
> wan diu wip habent mit karcheit
> vil manigen man überkomen,
> als ir e dicke habt vernomen. (Fassung A, v. 83–90)[112]

---

[110] Hermann Bausinger: Schwank und Witz. In: Studium Generale 11 (1958), S. 699–710.

[111] Das Wort ist nur an dieser Stelle belegt; es bedeutet wohl: »mit dem Kopf, der Stirne wieder- oder zurückstoßen, jem. wieder eins versetzen, sich rächen« (Lexer III, Sp. 846): »So hatte er gerächt, / daß er zum Narren gehalten worden war.«

[112] »Wenn ein Mann das im Sinn behält, / wenn seine Frau ihn verletzt, / daß er den Betrug

Wie beim Stricker ist die Geschichte strikt auf das Fazit hin ausgerichtet; Umstände spielen keine Rolle: das Schicksal des bedauernswerten Kindes steht nicht zur Debatte,[113] es dient als Konstruktionselement für den darzustellenden Fall. Welchen Fall aber? Der Stricker erzählt dem Anspruch nach ›realistisch‹. Die Welt, in der er seine Figuren agieren läßt, ist eine ›wirkliche Welt‹; das ist er seinen Demonstrationszielen schuldig. Wo Wahrscheinlichkeiten außer Kraft gesetzt sind (z.B. im ›Begrabenen Ehemann‹), ist genau dies das entscheidende Aufmerksamkeitssignal: sich einer Frau unterwerfen, heißt, den Sinn für die Wirklichkeit verlieren. Nicht so im ›Schneekind‹. Es spielt in einer um Wahrscheinlichkeiten völlig unbekümmerten, einer konstruierten Welt. Sie dient allein der Pointe; es ist die Welt, in der der Witz spielt:[114] sie ehrt ihren Erfinder. Bewundert wird die Erfindung des Abstrusen, vor dem das Vernünftige scheitert.

Das ›Schneekind‹ hat die Struktur des Witzes. In den auf exemplarische Demonstration ausgerichteten Stricker-Mären findet sie sich nicht; sie ist ihnen ihrem Geiste nach fremd. Das mag zwar auch als Argument für die Echtheits-Debatte taugen, ist aber bedeutsamer, weil es auf einen anderen literarischen Diskurs und einen anderen kulturellen Zusammenhang verweist: auf die der distanzierenden Ironie, des Witzes, der Satire fähige intellektuelle Welt der gebildeten Kleriker (in der auch das Fabliau eine seiner Wurzeln hat, s.o. Kap. 2.2). Genau dort ist die ›Schneekind‹-Geschichte auch zuerst überliefert (und dort ist der Stoff auch im 12. Jahrhundert als Material für rhetorische Übungen bezeugt).[115]

Das älteste Zeugnis, der lateinische ›Modus Liebinc‹, verfaßt von einem »stilistisch überdurchschnittlich versierten, gebildeten Autor«[116], steht in den ›Cambridger Liedern‹ (Nr. 14), einer Sammlung, die mit dem Hof Kaiser Heinrichs III. (1028–1056) in Verbindung gebracht wird. Der ›Modus Liebinc‹ kündigt seine Geschichte als ein *ridiculum* an, einen Witz:

Advertite,
omnes populi,
ridiculum
et audite, quomodo
Suevum mulier

---

zurückgibt / und der List die Gegenlist entgegensetzt, / das zeugt von großer Klugheit, / denn die Frauen haben in ihrer Bosheit / schon viele Männer bezwungen, / wie ihr ja schon öfter gehört habt.« (Novellistik des Mittelalters, S. 91–93)

113 Völlig abwegig sind deshalb die Überlegungen bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 335: »Je öfter ich die Geschichte lese, desto mehr beschäftigt mich das Schicksal des Kindes, das völlig unschuldig für das Fehlverhalten Dritter und Vierter büßen muß.« Vgl. dazu Grubmüller, Der Tor und der Tod.

114 Vgl. dazu oben Kap. 3.5. Außerdem Albert Wellek: Zur Theorie und Phänomenologie des Witzes. In: Studium Generale 2 (1949), S. 171–182; Bausinger, Schwank und Witz.

115 Galfred von Vinsauf, ›Poetria nova‹, v. 713–717.

116 Volker Schupp: ›Modus Liebinc‹. In: ^{2}VL 6 (1987), Sp. 630–632. Ausführlicher ders., Der Dichter des ›Modus Liebinc‹. In: Mittellateinisches Jahrbuch 5 (1968), S. 29–41. Weitere Stimmen zur stilistischen Meisterschaft des Dichters referiert Dronke, Rise of the medieval fabliau.

et ipse illam
defraudaret. (v. 1–7)[117]

Die Selbstverständlichkeit, mit der das *ridiculum* hier eingeführt wird, läßt vermuten, daß es sich dabei um einen dem Autor und seinen Hörern vertrauten und klar umrissenen Begriff handelt, wenn nicht sogar um eine literarische Gattung[118] als Bestandteil jener Kultur des geistreichen Spaßes, die wir im klerikalen Milieu ansiedeln dürfen.

Mit ihm waren die Fabliaux – wie Dronke[119] gezeigt hat – vielfach verschränkt, die Mären lassen nur an dieser einen Stelle[120] eine Verbindung erkennen: im ›Schneekind‹, das sich als ›Außenseiter‹ früh der Stricker-Überlieferung angeschlossen haben mag oder durchaus auch als Experiment des Strickers selbst gelten könnte.

4.4.2 Laiendidaxe

Die Mären des Strickers entstehen, wie sein Oeuvre insgesamt, im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, in der auf Laienorientierung und Lebenslehre ausgerichtete Literatur in deutscher Sprache vehement an Raum gewinnt. Diese Tendenz prägt sich nicht nur in einer Reihe von neu entstehenden Lebens- und Verhaltenslehren aus (›Magezoge‹ [Mitte 13. Jh.], ›Tirol und Fridebrant‹ [Mitte 13. Jh.], wohl Konrads von Haslau ›Jüngling‹ [ca. 1260/1280], vielleicht[121] auch noch ›Winsbecke‹ und ›Winsbeckin‹ [1210/1220 oder auch später])[122] sondern auch im ›Lehreramt‹, das die Spruchdichter für sich beanspruchten, also in ihrer Aufgabe,

> den Menschen die Maßstäbe für das rechte Verhalten zu vermitteln und bewußt zu halten, und zwar in allgemeiner Weisung der Normen ebenso wie in deren quasi-richterlicher Anwendung auf besondere Zustände, Ereignisse und Personen.[123]

---

[117] »Hört zu, / Ihr Leute alle, / und vernehmt eine lustige Geschichte, / wie eine Frau einen Schwaben / und dieser sie / betrogen hat.« (Übersetzung K.G.)

[118] Dronke, Rise of the medieval fabliau, S. 283: »a familiar and definite concept, even if not necessarily yet the name of a literary genre«. Dieser Frage geht weiter nach Jürgen Beyer: Schwank und Moral. Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen. Heidelberg 1969 (Studia Romanica. 16), S. 64–93.

[119] Rise of the medieval fabliau.

[120] Neben dem ›Schneekind‹ deutet in der frühen Überlieferung des Märe höchstens noch die ältere Fassung von ›Aristoteles und Phyllis‹ (s.o. Kap. 4.1) in diese Richtung. Nur in ihr – und in der aus ihr entstandenen Version des späten 13. Jahrhunderts – heißt die Gegenspielerin des Aristoteles Phyllis (in den lateinischen Exempelfassungen ist es die namenlose Ehefrau Alexanders, im ›Lai d'Aristote‹ eine indische Schöne). Es ist gut vorstellbar, daß diese Figur aus der antiken Liebesheroik (Ovid, ›Heroides‹, Nr. 2), die in der Vagantendichtung zu neuem, kapriziösem Leben erweckt worden ist (›Carmina burana‹, Nr. 92: ›Phyllis und Flora‹) auf dem Weg über die Bildungswelt der Scholaren und Kleriker in die Märendichtung gefunden hat.

[121] Vgl. Frieder Schanze: ›Winsbecke‹, ›Winsbeckin‹ und ›Winsbecken-Parodie‹. In: ^{2}VL 10 (1999), Sp. 1224–1231.

[122] Zum Zusammenhang Heinzle, Wandlungen und Neuansätze, S. 188–194.

[123] Heinzle, Wandlungen und Neuansätze, S. 126f. Dort (S. 124–132) auch weiteres zu Themen und Autoren.

Und sie schlägt sich insbesondere in dem Erfolg nieder, der der unter dem Namen Freidank[124] tradierten, wohl kurz vor der Wirkungszeit des Strickers entstandenen Sammlung von gnomischen Sprüchen beschieden war: ihre Überlieferung ist so reichhaltig wie die keines anderen Werkes aus dem 13. Jahrhundert.[125] Freidanks Ruhm stützt sich auf seinen Ruf als Meister der Lebenslehre. Er gibt Hilfe und Orientierung in den Wirrnissen der Welt. Er tadelt die Dummheit, lehrt die Welt erkennen, Gott lieben, Ansehen in dieser Welt und Heil im Jenseits erwerben. »In Thematik und Funktion« sind seine Sprüche »den Reden des Stricker gleichgerichtet«[126], und zusammen mit diesen ist seine Sammlung »eine der Hauptquellen geworden, aus denen die Laiengesellschaft in Deutschland die Grundlagen ihres zivilisatorischen Bewußtseins bezog.«[127]

Laienorientierung versteht der Stricker in seinem umfangreichen Repertoire an weltlichen und geistlichen Versreden als Unterweisung in allen Fragen des Glaubens und der Lebensführung. In seinen ›Reden‹ verfährt er dozierend und appellierend, in den Mären involviert er die Hörer durch den Nachvollzug der erzählten Geschichte in den Erkenntnisprozeß: die Erzählung und ihre Pointe vermitteln Einsicht. Wie Freidank, der das schon im (wohl authentischen) Titel seines Werkes anzeigt (›Bescheidenheit‹, d.h. Urteilsvermögen), in seinen Sprüchen, geht es dem Stricker in den Mären um die Schulung des Urteilsvermögens und der Handlungskompetenz seiner Hörer.[128]

Die deutschen Mären entstammen so einem ganz anderen literarischen Kontext als die französischen Fabliaux. Laiendidaxe spielt dort zur Entstehungszeit des Fabliau keine nennenswerte Rolle. Sie nimmt erst mit dem Aufkommen der ›Dits‹ in den 1240er Jahren einen größeren Raum ein. Die Fabliaux stehen dem Vagantenmilieu näher als der Laienpredigt.

So prägt der unterschiedliche Entstehungskontext für Fabliaux und Märe sehr unterschiedliche Profile aus, die auch die Grundzüge der weiteren Geschichte bestimmen.

---

[124] Klaus Grubmüller: Freidank. In: Kleinstformen der Literatur. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1994 (Fortuna vitrea. 14), S. 38–55.

[125] Berndt Jäger: *Durch reimen gute lere geben.* Untersuchungen zur Überlieferung und Rezeption Freidanks im Spätmittelalter. Göppingen 1978, zählt 128 Textzeugen. Ergänzungen: Freidank [Nachtr.]. In: ^{2}VL 11(2004), Sp. 461.

[126] Heinzle, Wandlungen und Neuansätze, S. 183.

[127] Heinzle, Wandlungen und Neuansätze, S. 184.

[128] Dazu eindringlich Ragotzky, Gattungserneuerung, und Ragotzky, Klugheit der Praxis.

5 Varianten der Ordnungsdiskussion: Das exemplarische Märe

5.1 Die Traditionslinie des Stricker-Typs

Das Muster des auf Beweis abgestellten exemplarischen Märe, das der Stricker ausgearbeitet und profiliert hat, ist bis ins ausgehende Mittelalter in Geltung geblieben. Vielleicht schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird es im anonymen ›Auge‹ aufgegriffen, wenig später in Herrands von Wildonie ›Treuer Gattin‹, im ›Almosen‹ und im ›Bestraften Mißtrauen‹, in der ›Halben Decke A‹, im ›Helmbrecht‹ und im ›Schlegel‹, auch in der ›Halben Birne‹; eher schon im 14. Jahrhundert in der ›Bösen Adelheid‹, im ›Herrn mit den vier Frauen‹ und in Ruprechts von Würzburg ›Treueprobe‹; im 15. Jahrhundert liegt es noch Hans Meißners ›Bestrafter Kaufmannsfrau‹ zugrunde, aber auch den späten Fassungen der ›Halben Decke‹ oder der ›Halben Birne‹ (Folz), radikalisiert und in satirischer Kontrafaktur auch sonst bei Hans Folz (›Der Köhler als gedungener Liebhaber‹, ›Die Wiedervergeltung‹ u.a.) und besonders bei Rosenplüt (›Der Hasengeier‹, ›Spiegel und Igel‹, ›Die Wolfsgrube‹, s.u. Kap. 9).

Seine Domänen findet das exemplarische Märe in der Diskussion über Geschlechterrollen (›Das Auge‹ und Herrands ›Treue Gattin‹, ›Das Almosen‹, ›Bestraftes Mißtrauen‹, ›Der Herr mit den vier Frauen‹, Ruprechts von Würzburg ›Treueprobe‹, ›Die böse Adelheid‹, Hans Meißners ›Bestrafte Kaufmannsfrau‹, ›Die Gevatterinnen‹), über das Verhältnis der Generationen (›Die halbe Decke‹ in ihren acht Fassungen vom 13. bis ins 15. Jahrhundert, ›Der Schlegel‹ des Rüdiger der Hünkhover, grundlegend auch im ›Helmbrecht‹) und über höfisch-ritterliches Verhalten, vor allem im Kontrast von Stand und Anspruch (›Die halbe Birne‹, ›Helmbrecht‹).

Unmittelbar auf den Stricker bezieht sich keine dieser Geschichten; nur der ›Helmbrecht‹ zeigt Berührungen zu Strickergedichten in Milieu und Thema, allerdings eher zu den ›Gäuhühnern‹ und zu einigen Reden (›Der Hofhund und die Jagdhunde‹, ›Die beiden Knechte‹) als zu den Mären. Auch in der Überlieferung sind sie nicht mit der frühen Stricker-Sammlung (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2705) verbunden, teilweise immerhin später mit der Stricker-Überlieferung zusammengebracht worden (›Das Auge‹, ›Das Almosen‹, ›Bestraftes Mißtrauen‹, ›Die halbe Birne‹, ›Die halbe Decke‹ [Fassung A und B], ›Der Schlegel‹).

Unverkennbar allerdings ist die Fortsetzung des Typus in der Zurichtung der Erzählung auf die Einsicht vermittelnde Handlungspointe, in der Regel auf den Schaden, den derjenige erleidet, der gegen die akzeptierten Regeln des Zusammenlebens verstößt:

- Die ›Böse Adelheid‹ (14. Jahrhundert), die stets das Gegenteil von dem tut, was ihr friedfertiger Mann ihr nahelegt, stürzt, weil sie gegen seine Warnung noch näher an den Fluß tritt, in den Lech und ertrinkt: *daz schuof ir unreiner haz, / daz si hinîn blatzte baz* (v. 142f.).
- Der Geizige, der alle Nahrungsmittel vor seiner Frau verschließt, muß erleben, wie sie der Pflicht, Almosen zu geben, dadurch nachkommt, daß sie einem Bettler ihre Minne gewährt, und zwar zweifach: an Stelle des Brotes und an Stelle des Fleisches (›Das Almosen‹, Ende des 13. Jahrhunderts?).
- Der Ritter, der die Treue seiner Ehefrau auf die Probe stellen will und deshalb seinen Knappen dazu anstiftet, mit großer Hartnäckigkeit um seine Frau zu werben, bezieht – als jener scheinbar endlich Erfolg hat und der Ritter zur Aufdeckung der ›Verfehlung‹ als Knappe verkleidet bei seiner Frau erscheint – eine so ausgiebige Tracht Prügel, daß er ein halbes Jahr krank darniederliegt (›Bestraftes Mißtrauen‹, Ende 13. Jahrhundert?).
- Die Kaufmannsfrau, die in Hans Meißners Erzählung (›Die bestrafte Kaufmannsfrau‹, Mitte 15. Jahrhundert?) einen Edelmann verführen will und diesem dabei erklärt, sich um ihren Ehemann nicht zu scheren, wird von dem Umworbenen jämmerlich verprügelt.
- Die Ehefrau, die ihrem rechtschaffenen und rücksichtsvollen Mann mangelnde Liebe vorwirft, weil sie sich hat einreden lassen, nur wer seine Frau schlage, liebe sie wirklich, wird unverzüglich übel durchgebleut und so nicht nur ihrem Mann zurückgewonnen, sondern auch zur Einsicht gebracht, daß es sich bei den Auskünften ihrer Gevatterin um ›falschen Rat‹ gehandelt habe (›Die Gevatterinnen‹, 14./15. Jahrhundert):

  si sprach: »vergezzen ich niht mac
  din, vil ungetriuwez wip.
  geschendet si din lip
  umbe dinen valschen rat
  den din munt mir geben hat.
  des muoz ich bekrenket sin
  über allen lip min
  und volg ouch niemer mere
  diner valschen lere,
  wan du bist ein valschez wip.« (v. 186–195)

- Der junge Meierssohn Helmbrecht (ca. 3. Viertel des 13. Jahrhunderts) setzt sich über alle Ratschläge und Warnungen seines Vaters hinweg, strebt über seinen Stand hinaus und will das glanzvolle Leben eines Ritters führen. Er endet als Raubritter verstümmelt am Galgen (v. 1913–1918).

An die Stelle solch radikaler Konsequenz kann auch die mildere Form des Spottes und der Blamage treten, auch der Blamage vor sich selbst:

- In Ruprechts von Würzburg ›Treueprobe‹ (frühes 14. Jahrhundert) meint Hogier, nach langem Bemühen, die Ehefrau des Kaufmanns Bertram verführt und damit seine Wette gewonnen zu haben. In Wirklichkeit hat diese ihm auf den Rat Gottes(!) hin die Magd untergeschoben, und gegen das scheinbare Beweisstück, den abgeschnittenen Finger, vermag die Frau ihre unversehrten Hände vorzuweisen:

darnach mit vröuden schalle
liez si ir beide hende schouwen.
die waren zemale unverhouwen.
daz was hern Hogiere zorn,
wan er muoste han verlorn
allez daz er ie gewan. (v. 914–919)

– Im ›Schlegel‹ (letztes Viertel des 13. Jahrhunderts) sind die fünf geldgierigen Kinder des reichen Kaufmannes, die sich in seinen alten Tagen nicht mehr um ihn kümmern wollten, beschämt, als sie bei der Öffnung der vermeintlichen Schatztruhe nach seinem Tod nur einen (Narren-)Kolben und einen Zettel mit einer sarkastischen Belehrung vorfinden. Der Erzähler kommentiert dies als verdiente Lektion (*mîn sin sich des niht enhilt, / er hete in rehte mite gevarn. / des jâhen ouch al die dâ wârn / heimelîchen under in* [v. 1157–1160]), und die Beteiligten geben klein bei:

si bâgten niht umbe den gewin.
si giengen danne alse dar
des guotes ûz der kisten bar. (v. 1161–1163)

– In den meisten Versionen der ›Halben Decke‹ steht der junge Herr, der seinen Vater nicht mehr beherbergen will, nachdem der ihm vorzeitig sein Erbe übergeben hat, beschämt vor seinem eigenen Sohn, der dem Großvater die gerade noch gewährte Decke nur zur Hälfte übergeben will, weil er die andere als Altersversorgung für seinen eigenen Vater zurückbehält; der spricht die Einsicht aus, die ihn sein Kind hat gewinnen lassen:

den vater mîn ich êren wil
unz an mînes endes zil;
dû hâst die lêre mir gegeben;
die wil' ich und er sol leben,
sô muoz er mîn herre sîn,
unt ze tische ob halb mîn,
nâch hûses êren, sizzen.
Got gunne mir der wizzen,
die mir ê wilde wâren
mînen tagen und jâren. (›Die halbe Decke A‹, v. 259–268)

In der Kombination mit dem Schwankschema von Provokation und Replik kann durch Schaden auch wechselseitige Einsicht vermittelt werden:

Ritter Arnold, der sich in der ›Halben Birne‹ (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) durch seine schlechten Manieren den Spott der Königstochter zuzieht, provoziert diese im Gegenzug zur Preisgabe ihrer sexuellen Gier, und er kann sich nun beim Turnier für ihre Spottreden durch das Zitat ihrer erotischen Anfeuerungsrufe revanchieren:

»ei schafaliers, hôher muot!
stüpfa, frouwe Irmengart,
durch dîne wîpliche art,
diu von geburt an erbet dich,
so reget aber der tôre sich!« (v. 445–449)

Den Damen bleibt dann nur die resignierte und als Einsicht in das eigene Fehlverhalten ausgegebene Erkenntnis:

der tôre, der uns hât betrogen,
daz was der ritter wolgezogen,
den ir dô hant gescholten.
nu hât er iu vergolten
den unverdienten itewîz. (v. 458–462)

Zu lernen haben aus dieser peinlichen Affäre beide: Der Mann möge darum bemüht sein, sich gesittet zu benehmen; die Frau möge darauf achten, ihrem Manne nicht ihre Maßlosigkeit zu offenbaren.[1]

Durch die Schädigung dessen, der gegen die gegebene Ordnung verstößt, wird diese nach dem Stricker-Schema zwar nicht wieder hergestellt, sie wird aber gewissermaßen durch Strafbewehrung verteidigt: Es wird die Einsicht erzwungen, daß der Verstoß nicht zum Ziele führt.

Unmittelbar auf Wiederherstellung gestörter Ordnung, hier eines erträglichen Wertverhältnisses zwischen Liebenden, zielen dagegen Herrands von Wildonie ›Treue Gattin‹ (ca. 3. Viertel des 13. Jahrhunderts) und das eng damit verwandte (vielleicht sogar noch in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene) ›Auge‹:

Das ohnehin prekäre Gleichgewicht im Erscheinungsbild eines häßlichen Ritters und seiner wunderschönen Frau wird gänzlich dadurch zerstört, daß der Ritter im Kampf auch noch ein Auge verliert. Auf seine Skrupel, so nach Hause zurückzukehren und mit seiner Frau weiterzuleben, antwortet diese damit, daß sie sich mit einer Schere gleichfalls ein Auge aussticht:

si sprach: »nu sage dem herren din,
er müge nu ane zwivel sin,
sit wir gelichiu wafen tragen!« (v. 247–249)

5.2 Ausbau und Variation

In seiner musterhaften Form tritt das exemplarische Märe eher selten und eher in seinen schlichteren Exemplaren in Erscheinung. So nimmt z.B. ›Das Almosen‹ schon in der Eingangsformel den Stricker-Gestus auf:

Ez was hievor ein karger man.
der nam sich eines siten an
des er vil lützel genoz ... (v. 1–3)

Damit ist sofort die Eigenschaft benannt, aus der – nicht ohne Witz – der Fehltritt seiner Frau abgeleitet wird.

Auch die ›Gevatterinnen‹ setzen strickertypisch ein:

Ez waren zeiner zit
zwo gevater ane nit
gewesen manec jar (v. 1–3),

[1] Ausführlicher dazu unten S. 202f.

und auch bei ihnen läuft der Handlungsfortgang geradlinig auf die erkenntnisfördernde Katastrophe zu: Die Gleichsinnigkeit der beiden wird dadurch gestört, daß die eine eines Tages Spuren ehelicher Mißhandlung aufzuweisen hat und die andere dazu provoziert, gleichziehen zu wollen. Der körperliche Schmerz bewirkt dann unverzüglich und unmittelbar die Einsicht in das Unangemessene des Ratschlages der Freundin; die Mißhandelte spricht sie selbst aus. Wie in vielen Stricker-Mären ist der Stringenz des demonstrativen Handlungsganges auch die Plausibilität der Figurenzeichnung geopfert: Der besorgte und fürsorgliche Ehemann ist ohne weiteres und ohne irgendwelche verbalen Überzeugungsversuche bereit, sich auf die von ihr gewünschte Weise die Gunst seiner Frau zurückzugewinnen:

Er sprach: »vrouwe, gehab dich wol!
din hulde ich gewinnen sol.«
einem knehte winkt er dar
(der nam sin tougen war)
und hiez in ze holze gan
und des niht enlan
er gewinn im vier spizholz,
die sien als ein vogelbolz
und daz si sien weiche. (v. 137–145)

Auf andere Weise erfüllt die ›Böse Adelheid‹ das Schema: durch kurztaktige steigernde Wiederholung, ähnlich etwa dem ›Begrabenen Ehemann‹ des Strickers. Ganz in dessen Manier wird die Ausgangssituation in aller typisierenden Knappheit benannt:

In einem dorf was gesezzen ein man,
der nie kein guoten tac gewan.
daz geschach von sînem wîbe. (v. 1–3)

Da sie ihn zwingt, stets das Gegenteil dessen zu tun, was er als seine Absicht kundtut, geht er dazu über, das Gegenteil von dem zu verkünden, was er wirklich will. So läßt er sich zur Erfüllung seiner Wünsche zwingen: Er kommt auf den Markt in Augsburg, zu einem blauen Rock und zu Weißbrot und Wein. Sein Lernvermögen wird allerdings am Ende – über das beim Stricker Übliche hinaus – selbst wieder ironisiert: Als sie vor lauter Widerspruchsgeist in den Lech fällt und ertrinkt, schreibt er das Schema fort und sucht sie stromauf. Erst ein Dritter befreit ihn aus dieser Verstrickung: Er meint, daß sich für eine solche Frau die Suche auch stromauf nicht lohne.

Stark zurückgedrängt ist im Vergleich zum Strickertyp die Verstoß-Strafe-Mechanik als Mittel zur Erzwingung von Einsicht in den Fassungen der ›Halben Decke‹ (ein Reflex der Übernahme aus der Fabliau-Tradition?, s.u. Kap. 6.5): schon die in der vorsorglichen Reservierung einer halben Decke erkennbare Absicht des kleinen Enkels, den Vater im Alter genau so zu behandeln, wie der mit dem Großvater umgeht, bringt diesen zur Besinnung.

Keine Rolle spielt dieser ›Mechanismus‹ mehr im ›Auge‹ und in der ›Treuen Gattin‹. Das Opfer, das die Ehefrau bringt, ist ›erzwungen‹ nur durch ihre Liebe, die dem Gatten über seine Scham hinwegzuhelfen versucht: vorbildhaftes Verhalten, das die Provokation des Verstoßes nicht mehr braucht. Die Ehefrau ist

unbedingtes Vorbild wie im Exempel, nicht Beispiel für bedingtes Verhalten wie beim Stricker. In diesen Mären lenkt der Stricker-Typus gewissermaßen in seine Ursprünge zurück.

Wirkungsvoller als die Fortschreibung des Typs ist seine Umformung. Sie geht offensichtlich aus vom Versuch, seine Überzeugungskraft zu steigern oder doch wenigstens – angesichts komplexer gewordener Möglichkeiten des Erzählens – zu bewahren. Sie birgt dabei die Gefahr, durch Differenzierung oder einen Zuwachs an Welthaltigkeit die didaktische Eingängigkeit des einsinnig erzählten Kasus zu verdunkeln.

5.2.1 Variation durch Komplexität

Auf die einfachste Weise dokumentiert die Versuchung zur ›Verfeinerung‹ und damit zur Entwertung des stringenten Schemas Hans Meißner. Mit der Bestrafung der Kaufmannsfrau für die Mißachtung ihres Mannes ist der didaktische Schematismus von Verstoß und Strafe erfüllt. Daß der heimkehrende Ehemann zufällig von seinem ›Rächer‹ die Geschichte erzählt bekommt und allenfalls zu ahnen beginnt, daß sie von seiner Frau handelt, und daß ihre Ausrede dadurch zusammenbricht, daß der Ritter wiederum ganz zufällig in dem Augenblick in ihrem Hause erscheint, in dem ihr Mann sie zur Rede stellt, mischt unterhaltsame Schwankelemente in den Handlungsablauf, die dessen Überzeugungskraft schwächen.

Sehr viel komplexer verfährt Ruprecht von Würzburg in der ›Treueprobe‹. Er reichert den einfachen Kasus der bestandenen Treueprobe mit Umständen an, die Seitenlinien eröffnen und die bündige Sinnextraktion erschweren. Schon die ›Elternvorgeschichte‹ eröffnet zum handlungstragenden Dreieck Ehefrau – Ehemann – Verführer einen zusätzlichen Spielraum, die Familie, der in die Handlung hineinragt und die Verantwortlichkeit verunklärt: Wenn Vater, Schwiegervater und alle Verwandten zuraten, dem Verführer wegen dessen finanzieller Großzügigkeit zu Willen zu sein, steht nicht mehr allein die erotische Standhaftigkeit der Frau auf dem Prüfstand, sondern es sind auch die moralischen Maßstäbe ihrer Umgebung zu debattieren. Der Fall wird vielschichtiger: Wenn die Frau sich hingibt, ist sie durch ihre Familie entschuldigt, begibt sich aber auch auf deren Niveau. Wenn sie widersteht, hat sie nicht nur sich selbst in weit heldenhafterer Manier bestätigt, sondern auch die Familie ins Zwielicht gerückt. Daß die Familie in die Entscheidung einbezogen wird, ist ermöglicht durch ein weiteres zusätzliches Element: das Geld. Bei der Wette, die der Ehemann mit dem Wirt Hogier abschließt, steht nicht nur die Ehre der Frau (und damit auch die des Ehemannes) auf dem Spiel, sondern auch der gesamte Besitz der beiden. Auch hier überschneiden sich also zwei Ebenen. Für die Lösung des Dilemmas wird schließlich noch eine dritte ins Spiel gebracht: den rettenden Rat gibt der *süeze*[] *got* (v. 685), den die Frau in ihrer Not anruft:

> got an ir groze triuwe sach
> und gap ir einen guoten rat,
> wan er nimmer den verlat
> der sich mit staete lat an in. (v. 689–692)

Der Ratschlag Gottes geht allerdings ohne weitere Skrupel ganz auf Kosten der Magd. Sie soll überredet werden, den Wirt an der Stelle der Frau zu empfangen: Gott selbst veranlaßt also, daß sie sich sündhaft verhält, und er muß auch in Kauf genommen haben, daß der Magd zum Beweise des vollzogenen Beischlafs ein Finger abgeschnitten wird. Das macht dann auch der tugendhaften Frau keine Probleme. Kommentarlos nimmt sie hin, welchen Preis die Magd dafür bezahlen muß, daß ihre Herrin ihre Tugend bewahrt hat.

Minnepfänder dieses Typs haben ihren Ort üblicherweise in anderen Zusammenhängen. Sie dienen dazu, Ehemänner zu täuschen, die ihre Frauen des Ehebruchs überführen wollen. Wenn sie sich in Gestalt des Liebhabers ihrer Frau nähern, dokumentieren sie deren Untreue durch solche Trophäen, mit Vorliebe durch abgeschnittene Zöpfe (z.B. im Fabliau ›Les Tresces‹). Da sie aber stets nur auf die vorher untergeschobene Stellvertreterin treffen, kann die Ehefrau sich unversehrt als unschuldig darstellen. Der Beweiszusammenhang ist also ein anderer: Der ›Brautunterschub‹ ist von vornherein Teil eines Betrugsmanövers, das die Durchtriebenheit der ehebrecherischen Frau ins Bild setzt. Unmoral ist die Basis der Geschichte, moralische Maßstäbe, auch Mitleid, haben in ihr keinen Platz. In der ›Treueprobe‹ geht es aber gerade und zentral um sie. Es beschädigt den Sinn der Geschichte, wenn der Nachweis der Tugendhaftigkeit auf Kosten der Nächstenliebe erbracht wird und Gott selbst für Unmoral und Verstümmelung in Anspruch genommen wird.

Obwohl der Gestus und die Grundkonstellation des exemplarischen Märe beibehalten sind, vermag Ruprechts von Würzburg ›Treueprobe‹ nichts mehr zu ›beweisen‹: Das Bemühen um eine weniger einsinnige, komplexere Geschichte hat den ›Beweisgang‹ verdunkelt, ohne daß freilich eine komplexere Welt entstanden wäre; sie wird nur widersprüchlich und unglaubwürdig.

5.2.2 Variation durch Multiplikation: ›Bestraftes Mißtrauen‹ und ›Der Schlegel‹

Weniger riskant, aber auch weniger chancenreich ist der Versuch, durch mehrfache Wiederholung die Eindrücklichkeit des Beweisverfahrens zu steigern. Im ›Bestraften Mißtrauen‹ wie im ›Schlegel‹ führt die Wiederholung dazu, daß das Gewicht des Ordnungsverstoßes gesteigert wird:

- Im ›Bestraften Mißtrauen‹ wird die Hartnäckigkeit des Ritters hervorgehoben, der seinen Knappen nach dreimaliger Zurückweisung auch noch ein viertes Mal dazu anstiftet, die Standhaftigkeit der Ehefrau auf die Probe zu stellen. Die Wiederholung dient dem Nachweis seiner besonders törichten Rücksichtslosigkeit, die er in seiner ›abstrakten‹ Verifizierungswut entfaltet (er will den Beleg für den Satz: *die vrouwen sint ir muotes kranc, / als uns saget der Vridanc.* [v. 299f.]), und der Legitimation für die Heftigkeit der Bestrafung: Prügel, die ihn ein halbes Jahr ans Bett fesseln.
- Im ›Schlegel‹ wird die Herzlosigkeit der Nachkommenschaft durch fünffache Wiederholung im dreifachen Durchlauf als ein allgemeingültiges Phänomen entfaltet: Nicht einzelne Familienmitglieder weigern sich, aufgrund ihrer individuellen Unzulänglichkeit, den alten Vater aufzunehmen, sondern der Reihe

nach alle fünf Kinder, Söhne wie Töchter. Dabei unterstreicht die überwölbende Figur der zweifachen Wiederholung im Sinne eines ›doppelten Cursus‹ noch die Aufdeckung eines grundsätzlichen Mangels: Wo im ersten Durchlauf durch die fünf Familien der Vater noch ehrerbietig behandelt und fürsorglich gepflegt wird, versagen ihm im zweiten Durchgang alle ihre Fürsorge. Die anerzogene und kulturell eingeübte Achtung vor den Eltern hält der Belastung einer Wiederholung nicht stand, sie bricht vor den andrängenden Egoismen zusammen. Nur die Stimulierung des Eigennutzes (der Vater spiegelt vor, noch über eine Schatztruhe zu verfügen) ruft wieder soziale ›Tugenden‹ hervor, denn die Chance, sich in den Besitz dieser Truhe bringen zu können, setzt im dritten Durchlauf einen Wettbewerb unter den Kindern um die Gunst des Vaters in Gang, in dem sie sich mit Wohltaten überbieten:

si wolden in des niht erlân,
er muoste mit in heim gân.
der eine sun sprach: »vater mîn,
du solt hiute mîn gast sîn.«
der ander sprach: »vater, nein,
du solt gên mit mir hein!«
daz was ir kriec und ir schal. (v. 755–761)

Der Vergleich mit der ›Halben Decke‹ läßt den Gewinn erkennen, der durch das serielle Verfahren zu erreichen ist. Dort ist ein einzelner Fall abgehandelt: Ein beliebiger Einzelner versagt seinem Vater die gebührende Fürsorge. Die Darstellungsaufgabe muß darin bestehen, diesen einzelnen als einen exemplarischen Fall vorzustellen. Dafür ist es notwendig, alle individualisierenden Details zurückzudrängen:

Ez saz ein rîcher burgære,
milt, biderb und gewære,
in einer stat mit hûse (›Die halbe Decke A‹, v. 1–3)

und verallgemeinernde Floskeln einzufügen:

daz selbe kint gewan den muot,
alsô kint noch hiute tuot,
dô er von im selben kwam,
daz er des vaters klein war nam. (›Die halbe Decke A‹, v. 21–24)

Der Preis für solche Entindividualisierung ist die Blässe des Allgemeinen, deren Provokation in der Fassungsgeschichte der ›Halben Decke‹ zu mancherlei Konkretisierungsversuchen führt, z.B. zur Einführung einer mißgünstigen Schwiegertochter (z.B. ›Halbe Decke B‹, ›Halbe Decke VIII‹[2]), deren Drängen sich der Sohn nicht zu entziehen vermag. Das macht die Geschichte farbiger, vermindert aber zugleich ihre exemplarische Kraft, weil sie alle regelhaften Schlüsse auf die Fälle einengt, in denen eine derart erweiterte Personenkonstellation vorliegt.

---

[2] Bei Fischer, [2]Studien, noch nicht verzeichnet; deshalb hier nach der Zählung von Williams, ›Die halbe Decke‹, Sp. 409.

Die Serie gleichartiger Vorfälle, wie sie im ›Schlegel‹ vorgeführt wird, erlaubt demgegenüber Variation durch die Einmengung individueller oder situationsspezifischer Details, etwa die unterschiedlichen Formen der Mißachtung bei den einzelnen Kindern oder gerade auch den Anteil der Ehegatten an den Entscheidungen. Wenn die Grundkonstellation wie im ›Schlegel‹ erkennbar die gleiche bleibt, können durch die Betrachtung der Reihe Einzelzüge bei aller regelhaften Zusammenfassung als ebensolche erkannt und für die Regelbildung vernachlässigt werden. Die bloße Zahl der Episoden, also die schlichte Länge der erzählten Geschichte, spielt dann keine Rolle.[3]

Ganz anders als bei den Motivationsüberschneidungen in der ›Treueprobe‹ des Ruprecht von Würzburg bietet also die Variation des Grundschemas exemplarischer Mären durch mehrfache und mehrschichtige Wiederholung sehr wohl die Möglichkeit, welthaltigere Geschichten durch Erweiterung des Personals und der Handlungselemente zu gewinnen, ohne die exemplarische Beweiskraft zu schwächen. Voraussetzung ist eine konsequent auf Konstanz der regelbildenden Elemente hin ausgerichtete Bauform. Darauf ist im ›Schlegel‹ geachtet, so daß längst vor der listig eingefädelten Schlußpointe, der Öffnung der vermeintlichen Schatztruhe mit dem Narrensymbol des Kolbens[4] und den schadenfrohen Spottversen, das Fazit feststeht: Wer sich auf die Liebe seiner Kinder verläßt, ist verraten.

5.2.3 Variation durch Explikation: ›Helmbrecht‹

Im ›Helmbrecht‹[5] wird folgende Geschichte erzählt:

> Ein Bauernsohn strebt über seinen Stand hinaus und will ein ritterliches Leben führen. Er verläßt gegen die Warnungen seines Vaters den elterlichen Hof und kommt auf die Burg eines Raubritters, dort darf er sich dem Gefolge anschließen. Er verbringt eine Zeit voll erfolgreicher Räuberei und voller Wohlleben und demonstriert das bei einem Besuch des elterlichen Hofes, bei dem er seinen Eltern mit großer Überheblichkeit begegnet. Seine Schwester verführt er mit Beschreibungen des glanzvollen Ritterlebens dazu, gleichfalls die Eltern zu verlassen und seinen Kumpan zum Mann zu nehmen. Mitten in das Hochzeitsfest dringt der Richter und nimmt alle Raubritter gefangen. Neun werden gehenkt, Helmbrecht wird geblendet, und es werden ihm eine Hand und ein Fuß abgeschlagen. So muß er als blinder Bettler durch die Welt ziehen. Als er an den elterlichen Hof kommt, verhöhnt ihn der Vater und weist ihm die Tür. So zieht er wieder ein Jahr durch die Welt: Schließlich erkennt ihn einer der Bauern, die er ausgeraubt hat. Zusammen mit seinen Leidensgenossen sorgt er dafür, daß Helmbrecht aufgehängt wird.

---

3 In diesem Sinne ist auch für die Gattungszuordnung die bloße Länge der Texte, die seit Fischers Definitionsversuch (Fischer, [2]Studien, S. 62f.) immer wieder diskutiert wird, unerheblich.

4 Zum Deutungszusammenhang Grubmüller, Kommentar, S. 1072–1075.

5 Die Literatur zum ›Helmbrecht‹ ist ausgewertet in Seelbachs Kommentar. Weiteres in Ziegelers Ausgabe: Wernher der Gartenære, ›Helmbrecht‹, und bei Fritz Peter Knapp: Wernher der Gärtner. In: [2]VL 10 (1999), Sp. 927–936. Zuletzt Ulrich Seelbach: Bibliographie zu Wernher der Gärtner. Nachträge 1980 bis 2000 und Ergänzungen. In: Nolte, Helmbrecht, S. 83–116.

Diese Geschichte folgt präzise dem Schema von Verstoß und Strafe, das dem vom Stricker etablierten Typus des beweisenden Exempel-Märe zugrunde liegt. Bewiesen wird mit »großartige[r] Simplizität«[6], daß der ein böses Ende nimmt, der sich über Vater und Mutter hinwegsetzt und tut, was ihm nicht zusteht. Das wird als regelhafter, fast gesetzmäßiger Ablauf inszeniert, hinter dem Gott selbst als Garant des Weltlaufs sichtbar wird:

swaz geschehen sol daz geschiht.
got dem vil selten übersiht,
der tuot des er niht tuon sol.
daz schein an Helmbrehte wol,
an dem man den vater rach:
der scherge im ûz die ougen stach.
dannoch der râche was niht genuoc:
man rach die muoter, daz man im sluoc
abe die hant und einen fuoz. (v. 1683–1691)

Helmbrechts Mißachtung von Vater und Mutter wird also als Manifestation eines generellen Aufbegehrens gegen Gottes Willen ausgegeben. Dabei gelten die Verstümmelungen, die die irdische Justiz dem Missetäter zufügt, vordergründig ja keineswegs der fehlenden Ehrfurcht vor den Eltern, sondern den Gesetzesverstößen des Räubers. In der Deutungsperspektive Gottes aber erscheinen diese offensichtlich als Ausfluß eines grundlegenden Mangels, der über das »Analogieverhältnis [...] dieser Ordnung mit allen andern geltenden Ordnungen gesellschaftspolitischer, ontologischer und theologischer Art«[7] an die Mißachtung von Stand und Familie gebunden ist. Und so wird auch die scheinbar enge Applikation des Beweisganges im Epimythion auf fortstrebende Kinder durchsichtig für die allgemeine Regel, daß die Mißachtung der gottgegebenen Weltordnung in den Untergang führt:[8]

Swâ noch selpherrischiu kint
bî vater unde muoter sint,
die sîn gewarnet hie mite.
begânt sie Helmbrehtes site,
ich erteile in daz mit rehte,
in geschehe als Helmbrehte. (v. 1913–1918)

Der ›Helmbrecht‹ setzt nicht mit dem Beginn der Handlung ein. Ihm voraus gehen nach einer kurzen Erzählervorrede und der Vorstellung des Protagonisten:

- Die Beschreibung der kostbaren, mit Vögeln, höfischen Szenen und Repräsentanten bedeutender Dichtungen bestickten Haube Helmbrechts, deren Unangemessenheit durch die deklassierenden Benennungen ihres Trägers (*geutôren* [v. 41]; *narre, gouch* [v. 83]; *der gotes tumbe* [v. 85]) herausgestellt, ausdrücklich thematisiert (v. 54f.: *owê daz ie gebûre / solhe hûben solde tragen* [v. 54f.]) und schon durch ihre

---

6 von Matt, Verkommene Söhne, S. 53.
7 von Matt, Verkommene Söhne, S. 58.
8 Vgl. dazu auch Kästner, Fride und reht, S. 30. Ebd., S. 34, zum Zusammenhang mit den Lehren Bertholds von Regensburg.

Produzentin, eine entlaufene Nonne (v. 109–111), in den unheilvollen Zusammenhang von Insubordination und Verführbarkeit gerückt wird.[9]

– Die einläßliche Beschreibung der modischen Bekleidung, mit der seine Mutter ihn unter Opfern (*si verkoufte manec huon und ei* [v. 221]) ausstattet:

seht wie iu daz gevalle:
driu knöpfel von kristalle,
weder ze kleine noch ze grôz,
den buosem er dâ mite beslôz,
er gouch und er tumbe. (v. 193–197)

– Eine lange Dialogreihe, in der der Vater seinem Sohn mit allen traditionellen Argumenten die Einsicht zu vermitteln versucht, daß es Unheil bringe, aus der gegebenen Ordnung auszubrechen:[10]

nû volge mîner lêre,
des hâstu frum und êre;
wan selten im gelinget,
der wider sînen orden ringet.
dîn ordenunge ist der phluoc. (v. 287–291)

swer volget guoter lêre,
der gewinnet frum und êre:
swelh kint sînes vater rât
ze allen zîten übergât,
daz stât ze jungest an der schame
und an dem schaden rehte alsame. (v. 331–336)

– Nach dem Scheitern dieser Belehrungsversuche der Bericht über vier unheilverkündende Träume, mit denen der Vater in steigernder Reihe schicksalshafte Vorausdeutungen vorbringt, die in der Schau des am Galgen endenden Sohnes kulminieren:

owê, sun, des troumes!
owê, sun, des boumes!
owê den raben! owê den krân!
jâ wæne ich riuwec bestân
des ich an dir hân erzogen,
mir habe der troum danne gelogen. (v. 629–634)

Erst nachdem auch dieser Versuch gescheitert ist, den Sohn zur Vernunft zu bringen, bricht dieser zu seiner Fahrt auf:

---

[9] Daß die auf höfische Literatur und Lebensform ausgerichtete Haube auf dem Kopf des Bauernjungen (die wohl von Neidharts Lied 86,7 angeregt ist) Zeichen für das unangemessene Streben ihres Trägers sein soll, ist Gemeingut der Forschung. Zu weitergehenden Deutungen Seelbach, Kommentar, S. 15–44. Die von von Matt, Verkommene Söhne, S. 55, entdeckte »phallische Prahlerei der Helmbrecht-Haube« ist nicht nur sehr weit hergeholt, sondern auch ohne Relevanz für Helmbrechts Karriere.

[10] Vgl. Kästner, Fride und reht, S. 37.

dâ mite reit er ûf die wege.
urloup nam er zuo dem vater;
hin drâte er über den gater. (v. 646–648)

Fast 650 Verse, etwa ein Drittel des ganzen Gedichts, dauert es also, bis der Protagonist den Weg antritt, dessen Verlauf den Beleg liefern soll für die zu vermittelnde Lehre. Bis zu diesem Punkte wird diese in erörternder Rede expliziert, in Bildern (Haube, Kleidung) entfaltet, in Symbolkonstruktionen (Träume) verdichtet. Es wird mit großer Sorgfalt der Deutungsraum eröffnet, in den die Handlung sich einzuordnen hat.

Diese selbst tritt demgegenüber entschieden und ausdrücklich zurück.[11] Das ereignisreiche erste Jahr seines Ritterlebens, das Helmbrecht immerhin auf die Höhe seines Glanzes führt, faßt der Erzähler mit Hilfe einer Praeteritio (*Sold ich allez sîn geverte sagen, / daz enwurde in drîen tagen / oder lihte in einer wochen / nimmer gar volsprochen.* [v. 649–652]) und einer rhetorisch durchgeformten Enumeratio, »hinreißend in [...] ihren widerhallenden Anaphern«[12] (*er nam daz ros, er nam daz rint, / er lie dem man niht leffels wert; / er nam wambîs unde swert, / er nam mandel unde roc, / er nam die geiz, er nam den boc,* [v. 670–678]) ganz knapp zusammen. Nach 48 Versen ist der Protagonist bereits wieder am elterlichen Bauernhof zurück und prunkt dort mit seiner ritterlichen Weltläufigkeit.

Auch hier wird, vielfach mit Hilfe rhetorischer Verfahren,[13] viel Aufwand getrieben, um die Kontraste herauszuarbeiten: es wird eine enthusiastische Empfangsszene imaginiert und gegen die skeptische Zurückhaltung der Bauersleute ausgespielt; es wird mit den bekannten französischen und flämischen Wendungen die protzige Sprachgeste des aufgeblasenen Raubritters karikiert und zum Anlaß eines abstrusen Identifizierungsrätsels genommen ([...] *sô nennet mir / mîne ohsen alle viere!* [v. 814f.]); es werden Speisenfolgen beschrieben, und es wird die Hofsitte von einst und jetzt kontrastiert; es wird erneut eine Dialogserie zwischen Vater und Sohn eingefügt, in der noch einmal die Wertesysteme von rechtschaffener Biederkeit und verworfenem Glanz gegeneinander ausgespielt werden; es wird ein Anlaß gefunden, die bäuerlichen

---

11 So schon, wenn auch das Eigengewicht des Plots unterschätzend und einseitig auf die Gespräche fixiert, Fischer, Gestaltungsschichten, S. 94: »Die Dialogpartien spielen im ›Meier Helmbrecht‹ eine höchst bedeutsame Rolle, ja gewissermaßen ruht auf ihnen das Schwergewicht der ganzen Dichtung, da ja die eigentlichen Erzählpartien meist nur mit wenigen Versen skizziert sind.« Die untergeordnete Rolle, die der Weg des Helden und die äußeren Stationen seines Wirkens spielen, erschweren ganz entschieden eine Deutung des ›Helmbrecht‹ als Kontrafaktur des Artusromans. Es wird seinem Strukturschema zu viel zugemutet, wenn nicht nur alle Sinnelemente verkehrt werden, sondern auch die fundamentale Weg-Zeit-Struktur durch »geistig-moralische[] Auseinandersetzung« ersetzt sein soll (Ernst von Reusner: Helmbrecht. In: Wirkendes Wort 22 [1972], S. 108–122, hier S. 121).

12 von Matt, Verkommene Söhne, S. 67.

13 Vgl. dazu Werner Fechter: Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen. Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen. 23), S. 71–86.

Kampfnamen von Helmbrechts Kumpanen[14] Revue passieren zu lassen: Lemberslint und Slickenwider, Hellesac und Rüttelschrîn, Küefrâz und Müschenkelch etc.

Als eine Art Zwischenspiel wird die Hochzeit zwischen Helmbrechts Schwester Gotelind und seinem Gefährten Lemberslint eingefügt, wieder mit allerlei sprachlichem Aufwand (v.a. situationsadäquaten Chiasmen: *Nû sul wir Gotelinde / geben Lemberslinde / und sulen Lemberslinde / geben Gotelinde.* [v. 1503–1506]) und wieder in den Deutungsrahmen eingepaßt: Die beiden abtrünnigen Geschwister nehmen den Anlaß wahr, sich auf Kosten von Vater und Mutter bessere Eltern zu erdenken, denn die Mutter habe jeweils während der Schwangerschaft mit einem Ritter geschlafen, und der habe den Kindern ihre ritterliche Bestimmung eingeprägt.

Nach diesen Beschreibungen, Gesprächen, Intermezzi (v. 1612ff.) geht die Geschichte rasch zu Ende: Die Gesetzesbrecher enden am Galgen.[15] Nur der anmaßende Helmbrecht muß, bevor auch ihn dieses Schicksal ereilt, einen speziellen Strafkursus durchlaufen: Blendung und Verstümmelung als gezielte ›Rache‹ für die Verachtung von Vater und Mutter und die Abweisung und Verhöhnung durch den Vater, die gerade vor dem Hintergrund der hier zweifellos im Gegenbild anzitierten Parabel vom Verlorenen Sohn[16] mit besonderer Härte auf die Größe des Vergehens verweist: Alle die Welt verstörende Superbia, alles Widerstreben gegen die von Gott gestaltete Ordnung, alles Unrecht in der Welt nimmt seinen Ausgang von der Mißachtung des Gebotes der Elternliebe, findet zumindest darin seinen symptomatischen Ausdruck.

Wernher der Gartenaere modelliert seine Botschaft auf drei Gestaltungsebenen: Die Handlung folgt in ihrer schlichten Folgerichtigkeit konsequent dem Modell des exemplarischen Stricker-Märe[17] (darin liegt ein bedeutenderer Beitrag des Strickers als in der Figurenzeichnung[18] oder in der Anregung zur Dialogisierung[19]); die Explikation der Lehre und ihre vertiefende Deutung liefern die mit den Darstellungsmitteln der Rhetorik zugespitzten Szenerien und Gespräche.

Der ›Helmbrecht‹ zeigt sich so als ein besonders elaboriertes, aber auch als ein charakteristisches Exemplar des vom Stricker auf den Weg gebrachten Typs des exemplarischen Märe.

---

[14] Zum literarischen Hintergrund, der wiederum auf Neidhart verweist, vgl. Seelbach, Kommentar, S. 154–163. Allgemein über die Beziehung zu Neidhart Ulrich Seelbach: Hildemar und Helmbrecht. Intertextuelle und zeitaktuelle Bezüge des ›Helmbrecht‹ zu den Liedern Neidharts. In: Nolte, Helmbrecht, S. 45–69.

[15] Zu den rechtlichen Hintergründen Petra Menke: Recht und Ordo-Gedanke im Helmbrecht. Frankfurt a.M. u.a. 1993 (Germanistische Arbeiten zu Sprache und Kulturgeschichte. 24), S. 168–241. Vgl. auch Kästner, Fride und reht, S. 26f.

[16] Vgl. Fischer, Gestaltungsschichten, S. 91–93.

[17] Zu inhaltlichen Bezügen über eine gemeinsame Partizipation an der franziskanischen Soziallehre Kästner, Fride und reht, S. 40f.

[18] Vgl. Kurt Ruh: Einleitung. In: Die Märe vom Helmbrecht von Wernher dem Gartenære. Hg. von Friedrich Panzer. 6. Auflage besorgt von Kurt Ruh. Tübingen 1960 (ATB. 11), hier S. XXI. So auch noch in der von Ziegeler besorgten letzten Auflage (Wernher der Gartenære, ›Helmbrecht‹, p. XX).

[19] Fischer, Gestaltungsschichten, S. 93f.

6 Das Fabliau in Deutschland: Die Lust am Witz

6.1 Texte und Relationen: Fabliaux in Deutschland

Nicht als Geburtshelfer des Märe wirkt das Fabliau also auf die deutsche Literatur ein, wohl aber, spätestens von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, durch die Modifizierung des Stricker-Märe, durch die Erweiterung des Spektrums um neue Farben: im 13. und frühen 14. Jahrhundert um die Lust am gelungenen Streich, an der raffinierten oder kaltschnäuzigen Befreiung aus peinlichen, insbesondere aus erotisch verfänglichen Situationen, um das Amüsement über Ungeschicklichkeiten, insbesondere immer wieder über Naivitäten in eroticis.

> Daß die Attraktivität des Märe sich zu Beginn des 14. Jahrhunderts gerade aus diesen Szenerien speist, bildet sich sehr deutlich in den zwölf Texten ab, die die drei Nachtragsschreiber (c,d,e)[1] der Heidelberger Kleinepik-Handschrift (H) hinzufügen: sie sind allesamt Mären und präsentieren (bis auf Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹ und den ›Dankbaren Wiedergänger‹) Beispielfälle für ebendiese listige Überwindung lästiger Hindernisse, vorzüglich bei der Liebesbegegnung: ›Sperber‹, ›Gänslein‹, ›Bestraftes Mißtrauen‹, ›Rädlein‹, ›Almosen‹, ›Die alte Mutter‹, Stricker: ›Der kluge Knecht II‹, ›Der hohle Baum A‹, ›Der Hasenbraten‹, ›Schrätel und Wasserbär‹.

In welcher Form das Fabliau im Deutschen rezipiert worden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Für den naheliegenden Weg, die direkte Übernahme als Übersetzung, besitzen wir keine verläßlichen Belege. Am ehesten könnte noch der Dichter des ›Häslein‹ sich als Übersetzer darstellen, wenn er herausstellt, daß er seine Geschichte in deutsche Reime bringen wolle ([...] *tiutschlîchen velzen / dise rîmes ende* [v. 8f.]), aber gerade bei ihr ist der Anschluß an eine deutsche Vorlage, den ›Sperber‹, viel wahrscheinlicher (s.u. S. 141). In der Regel beobachten wir unverkennbare Ähnlichkeiten zwischen einem oder mehreren Fabliaux und einem oder mehreren Mären, ohne aber wirkliche Vorlagenabhängigkeiten behaupten zu können. Vor allem gibt es immer wieder eigenständige Züge in den verschiedenen Versionen, die ebenso als Bearbeitungsergebnisse, also ein bewußtes Abweichen gegenüber der Vorlage, verstanden werden können wie als Hinweis auf die Verwendung eines anderen Ausgangstextes. Diese Offenheit der Bezüge ist leicht zu erklären angesichts des sicherlich hohen Anteils an Mündlichkeit bei der Präsentation der Texte und mehr noch der Benutzung weit verbreiteter Motive und Erzählschablonen, die zur Variation und zum Austausch einladen. Aber sie

---

[1] Ein vierter (f) fügt noch die ›Ritterfahrt Johanns von Michelsberg‹ hinzu.

erschwert die Ermittlung der Wege, auf denen literarischer Austausch stattgefunden hat. Und die Unsicherheiten in der Datierung, mehr noch der Fabliaux als der Mären, belasten deren Rekonstruktion noch zusätzlich.

Die Standardkonstellation – mehrere zweifellos miteinander verwandte Texte ohne verläßliche Relationsargumente – läßt sich in der Regel nur durch Wahrscheinlichkeitsschlüsse lösen, in die Annahmen zur Erzähllogik, zur Motivteleologie, zur Verfügbarkeit verarbeiteter Kenntnisse ebenso einfließen wie – wenn auch noch so unscheinbare – Datierungsindizien und – in diesem Rahmen legitim – die generelle Hierarchie und der Entwicklungsstand der Literaturen im Mittelalter. Trotzdem wird man vielfach nur bis zur Annahme unbekannter gemeinsamer Vorstufen als Notlösung gelangen können.

- In dieser Weise lassen sich wohl noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts der ›Sperber‹ (s.u.) und das ›Studentenabenteuer‹ (Fassung A) mit der Fabliaux-Überlieferung in Beziehung setzen. In beiden Fällen kann es an der Priorität der Fabliaux keinen vernünftigen Zweifel geben (für das ›Studentenabenteuer‹ liegt mit Jean Bodels ›Gombert et les deus Clers‹ überdies eine der wenigen datierbaren Fabliaux-Parallelen vor: Bodels Werke sind zwischen 1190 und 1198 entstanden), in beiden Fällen scheint aber auch keines der überlieferten Fabliaux (›La Grue‹ und ›Le Héron‹ bzw. ›Gombert et les deus Clers‹ und ›Le Meunier et les deux Clers‹) als ›Vorlage‹ in Frage zu kommen.[2]
- Vor 1266 (dem Todesjahr König Manfreds von Sizilien, an dessen Hof er möglicherweise als Fiedler auftrat)[3] hat Sibote im Schwank von der ›Frauenzucht‹ wohl ein Fabliau ins Deutsche gebracht, das in anderer Form als ›La Dame escoillée‹ überliefert ist.[4]
- Vor 1300, vielleicht schon vor 1291[5], hat Jacob Appet den ›Ritter unter dem Zuber‹ geschrieben, der dem französischen ›Cuvier‹ nahe steht, ohne daß die Entlehnungsrichtung zuverlässig festzulegen wäre[6] (wenngleich die Komplizierung der Geschichte und damit die Zuspitzung auf einen didaktisierbaren Plot[7] bei Appet auch hier für die Priorität der Fabliau-Version spricht).
- Ebenfalls wohl noch im 13. Jahrhundert hat der Vriolsheimer mit dem ›Hasenbraten‹ eine deutsche Fassung der ›Rebhühner‹ (›Les Perdriz‹) geschaffen,[8] ein sonst unbekannter Volrat hat ›Le Prestre qui ot Mere a Force‹ deutsch bearbeitet

---

2 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 23–42 und S. 119–128.

3 Ein Identifizierungsvorschlag Edward Schröders: Erfurter Dichter des dreizehnten Jahrhunderts. In: ZfdA 51 (1909), S. 143–156, hier S. 154–156.

4 Als wenig wahrscheinliche Möglichkeit erwägt Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 87–95, die Herkunft des Stoffes aus Deutschland.

5 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1203.

6 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 169, denkt an unabhängigen Rückgriff auf »stoffgeschichtlich ältere Fassungen [...], wobei offen bleibt, ob diese im französischen oder deutschen Sprachgebiet zu lokalisieren sind und in welcher Richtung die Einflußnahme der einen auf die andere Fassung zu denken ist«.

7 Kurze Beschreibung bei Grubmüller, Kommentar, S. 1206.

8 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 74: »Auch hier könnte man [...] annehmen, Vriolsheimer [...] habe die Erzählung vorgefunden, in seinem Sinne verändert [...] und die Schlußpointe verbessert.«

(›Die alte Mutter‹)[9], ein Anonymus – wohl ohne unmittelbare Abhängigkeit[10] – eine deutsche Version aus dem Stoffkreis der ›Borgoise d'Orliens‹ (›Bestraftes Mißtrauen‹) und ein anderer den skandalösen ›Herrgottschnitzer‹ nach der im Französischen offenbar prominenten[11] Geschichte vom als ›Kruzifix‹ getarnten und dabei aus ›ästhetischen‹ Gründen kastrierten Priester (›Le Prestre crucefié‹ und Gautier le Leus ›Le Prestre teint‹).[12] Wenn die ›Halbe Decke‹ in ihrer ersten deutschen Fassung (A: überliefert im Heidelberg-Kalocsaer Handschriftenpaar, ca.1300–1325) von einer der beiden Versionen der ›Housse partie‹[13] ihren Ausgang nimmt[14], gehört sie gleichfalls in diesen Zusammenhang.

- Um 1300, vielleicht auch noch am Ende des 13. Jahrhunderts,[15] hat ein sonst unbekannter Rüdeger von Munre das auch dem ›Studentenabenteuer A‹ zugrundeliegende Fabliau (s.o.) ein zweites Mal ins Deutsche gebracht und erheblich erweitert (›Studentenabenteuer B‹).
- Der ›Ritter mit den Nüssen‹, also die Geschichte vom Schlafpelz, die im Französischen relativ spät auftaucht (bei Jean de Condé, gest. 1349[16]), aber dort vielleicht auf einem älteren Fabliau beruht,[17] ist durch die Überlieferung (älteste Handschrift von 1348: cgm 717) mindestens für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts gesichert. Das gilt auch für den ›Wirt‹ (Handschrift um 1350: Erlangen 1655), der mit Garins ›Le Prestre qui abevete‹ und dem anonymen ›Le Prestre et la Dame‹ Kernmotive teilt, aber aus ihnen auch durchaus unabhängig seine Geschichte gebaut haben kann.[18]
- Mitte des 14. Jahrhunderts (1348–1353) ist Hermann Fressant bezeugt,[19] der im ›Hellerwertwitz‹ die ›Bourse pleine de Sens‹ des Jean Galois (direkt oder über Zwischenstufen) deutsch bearbeitet hat.[20]

---

9 Ebd., S. 76–79.

10 Frosch-Freiburg legt strengere Maßstäbe an als sonst, wenn sie zu dem Ergebnis kommt, »daß die Mären- und Fabliauxfassungen des Schwankes getrennten Stoffzweigen angehören« und daß die Fassungen, »wenn überhaupt, dann nur innerhalb einer Stoffgruppe untereinander in näherer Beziehung oder Abhängigkeit« stehen (ebd., S. 176). Die Zugehörigkeit zu einem Motivkomplex und die Fixierung in einem gemeinsamen Plot sind unübersehbar.

11 Belege ebd., S. 106.

12 Fischer, [2]Studien, S. 203, führt als Argument für die Datierung des ›Hasenbratens‹ und der ›Alten Mutter‹ in die »zweite [...] Hälfte des 13. Jahrhunderts« die Überlieferung in der Heidelberger Handschrift cpg 341 (H) an, die aus dem 1. Viertel des 14. Jahrhunderts stammt. Das müßte dann auch für das ›Bestrafte Mißtrauen‹ und für den ›Herrgottschnitzer‹ gelten.

13 Bei Nykrog, Fabliaux, nicht unter die Fabliaux gerechnet (vgl. S. 15, 17, 94 Anm.), in den NRCF aber aufgenommen (III, S. 194–209).

14 So z.B. Stehmann, Studentenabenteuer, S. 179. Anders Williams, ›Die halbe Decke‹, hier Sp. 410: »Der Stoff war also in der mlat. Literatur frühzeitig und mehrfach bekannt; es steht daher zu vermuten, daß die Ähnlichkeiten der afrz. und mhd. Fassungen auf gemeinsame mlat. Quellen zurückzuführen sind«.

15 Fischer, [2]Studien, S. 201.

16 Muscatine, Old french fabliaux, S. 4.

17 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 136.

18 Ebd., S. 193–198.

19 Fischer, [2]Studien, S. 186f.

20 Vgl. Rosenfeld, Novellenstudien, S. 27–37.

- Nach 1316 (Gründung des Augustinerklosters in Colmar) und vor 1430/33 (›Liedersaal-Handschrift‹), am ehesten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sind die ›Drei Mönche zu Kolmar‹ geschrieben, die wohl von einem Fabliau in der Art des ›Estormi‹, vielleicht unter Heranziehung des ›Constant du Hamel‹, ausgehen.[21]
- Fraglos auf die Fabliaux-Tradition geht der ›Ritter Beringer‹ zurück, wenn auch keines der beiden erhaltenen Fabliaux (Garins ›Bérengier au lonc Cul‹ [Nykrog, Fabliaux, Nr. 8] und dessen anonymes ›Remaniement‹[22] ›Bérengier au lonc Cul‹ [Nykrog, Fabliaux, Nr. 9]) den Ausgangspunkt gebildet haben dürfte.[23] Ganz ungewiß ist allerdings, wann diese Übernahme vor sich gegangen sein soll, ob schon in der Phase der deutschen ›Entdeckung‹ des Fabliau, also im 13. Jahrhundert (Edward Schröder: »aus der nächsten Zeit nach Konrad von Würzburg«[24]) oder Ende des 14. Jahrhunderts (Schorbach, s. Anm. 24) oder in der Nähe des einzigen Überlieferungszeugen (Inkunabel von 1495).
- Keine brauchbaren Datierungsanhalte gibt es auch für die beiden anonymen Fassungen des ›Pfaffen mit der Schnur‹ (Überlieferung: A 15. Jahrhundert, C 1524–1526)[25], die wohl auf ein verlorenes Fabliau zurückgehen[26], das in den beiden erhaltenen Fabliau-Versionen (›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹ des Garin und ›Les Tresces‹) nur stark vereinfacht (ohne das namengebende Schnur-Motiv) erhalten wäre.[27]

Für die im 15. Jahrhundert, vom Kaufringer (um 1400) an, zu beobachtenden Parallelen, die sich besonders im Werk Hans Rosenplüts (›Wolfsgrube‹[28], ›Der fünfmal getötete Pfarrer‹, vielleicht auch ›Der Bildschnitzer von Würzburg‹), aber auch in der Fortschreibung oder Wiederaufnahme schon deutsch vorliegender Fabliaux (›Drei buhlerische Frauen‹, ›Drei listige Frauen A‹,[29] ›Drei listige Frauen

---

21 Grubmüller, Kommentar, S. 1302–1305. Anders Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 205: im Rückgriff auf die breite Motivtradition »selbständig und ohne Beeinflussung durch die vorliegenden frz. Fassungen«.

22 Rychner selbst wendet seinen Bearbeitungsbegriff auf dieses Fabliau an. Rychner, Contribution, vol. 1, S. 63–67.

23 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 62–68; Grubmüller, Kommentar, S. 1108–1110.

24 Rezension Schorbach, S. 825f.

25 Welche Gründe Niewöhner dazu bewogen haben, die Fassung A in den 1. Band des ›Neuen Gesamtabenteuers‹ aufzunehmen (NGA I, Nr. 22, S. 140–151) und damit ins 13./14. Jahrhundert zu setzen, ist nicht zu ermitteln. Die Fassung C ist entsprechend der Überlieferung in Fischers Märendichtung gedruckt: Nr. 44, S. 378–383.

26 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 160.

27 Die ins 13. Jahrhundert gehörende Version Herrands ist ein Sonderfall, s.o. Kap. 9.3.1; auf andere Weise gilt das auch für die Schreiber-Poesie des Schweizer Anonymus aus dem 15. Jahrhundert, s.u. S. 238.

28 Zu ›Le Prestre et le Leu‹ vgl. die Übersetzung bei Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 59.

29 Die ersten beiden Versionen sind von Niewöhner in den ersten Band des ›Neuen Gesamtabenteuers‹ aufgenommen (NGA I, Nr. 17, S. 111–117: ›Drei listige Frauen I‹=›Drei buhlerische Frauen‹; Nr. 18, S.118–124: ›Drei listige Frauen II‹=›Drei listige Frauen A‹). Darauf geht wohl auch die Datierung ins 14. Jahrhundert in der bei Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 181 Anm. 4, genannten Literatur zurück. Einziger

C‹ des Hans Folz, ›Der Pfaffe mit der Schnur C‹ u.a.) versammeln, sind kaum mehr plausible Vorstellungen über Entlehnungsvorgänge zu entwickeln. Zu verfügbar sind die Traditionen jetzt über die Sprachgrenzen hinweg, zu sehr ist das Fabliau als Typ und in seinen Texten auch im Deutschen eingebürgert, zu groß sind die Bewegungsmöglichkeiten der Autoren. Die Bedeutung der Fabliaux für die Märendichtung des 15. Jahrhunderts liegt eher in ihrer katalysatorischen Beispielhaftigkeit für den Konventionsbruch, der als literarischer Reiz in Deutschland mit deutlicher Verspätung in den Vordergrund tritt. (Vgl. Kap. 9.)

Das Bild, das die aus dem Fabliaux-Zusammenhang (durch direkte Übertragung, durch Bearbeitung, durch selbständigen Rückgriff auf sein Motiv-Repertoire) ins Deutsche gekommenen Texte bieten, unterscheidet sich nur in (bezeichnenden) Nuancen von dem Aufriß, der von der Fabliaux-Dichtung insgesamt zu zeichnen war. Die deutschen Autoren haben – in gewissen Grenzen – repräsentativ ausgewählt.

Es dominieren bis ins ausgehende 15. Jahrhundert hinein, besonders aber in der ersten Phase, hier wie dort die heiteren Späße (genauer dazu unten Kap. 6.2 und 6.3): ›Sperber‹ und ›Studentenabenteuer‹ scheinen als erste übernommen, der ›Ritter unter dem Zuber‹ folgt bald darauf, dann der ›Hasenbraten‹, die ›Alte Mutter‹, das ›Bestrafte Mißtrauen‹, der ›Ritter mit den Nüssen‹ und der ›Wirt‹. Den ›Ritter Beringer‹ würde man sich gerne in diesem Zusammenhang vorstellen und auch die erste Fassung des ›Pfaffen mit der Schnur‹, vielleicht sogar (allerdings ganz ohne philologisches Fundament) die harmlosen, ohne Schädigung der Kontrahenten auskommenden Versionen der ›Drei listigen Frauen‹ (Fassung A und ›Drei buhlerische Frauen‹).

Auffällig ist allerdings, daß die wenigen Fabliaux, die lehrhaft sein wollen (›La Dame escoillée‹: *Bien i poez pranre essanplaire / Que vos ne devez mie faire / Du tot le bon a voz molliers* [v. 7–9])[30] oder denen eine lehrhafte Tendenz abgelesen (›La Housse partie‹) oder auch unterschoben (›La Bourse pleine de Sens‹) werden kann, früh und vollständig ins Deutsche kommen (Sibotes ›Frauenzucht‹, ›Die halbe Decke A‹, ›Der Hellerwertwitz‹). Für sie scheinen sich Anschlußmöglichkeiten im exemplarischen Märe der Stricker-Tradition zu bieten (genauer dazu unten Kap. 6.5).

Auffällig unattraktiv ist für die Märendichtung bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts offensichtlich der Ausbruch aus der Konventionalität der Redegegenstände. Das Ordinäre und Obszöne, erst recht das Fäkalische, findet zunächst keine

---

Anhaltspunkt ist aber die Überlieferung, die jedoch in beiden Fällen ins 15. Jahrhundert gehört (›Drei buhlerische Frauen‹: um 1433 [›Liedersaal-Handschrift‹]; ›Drei listige Frauen A‹: um 1430 [Karlsruhe 408]).

30 Es ist erstaunlich, daß ausgerechnet dieses Fabliau, das in seiner ganzen Anlage auf Belehrung, den richtigen Umgang mit störrischen Frauen, angelegt ist (die ›Zähmung‹ der Braut durch den jungen Ehemann ist auch Demonstration für deren von seiner Frau dominierten Vater) und dies in der Einleitung auch mehrfach hervorhebt, in seiner Zuordnung zu den ›contes à rire‹ der sonst in diesem Punkte so peniblen Forschung keinerlei Probleme aufzugeben scheint.

Bearbeiter. Die Grausamkeiten der Fabliau-Dichtung sind im ›Herrgottschnitzer‹ einmal aufgegriffen und sogleich wieder eliminiert worden (s.u. Kap. 6.6); wahrscheinlich erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird sadistische Drastik mit ›Den drei Mönchen zu Kolmar‹ des Niemand auch im Deutschen heimisch, dann allerdings mit durchschlagendem Erfolg.

6.2 Das erste deutsche Fabliau: ›Der Sperber‹ als Beispiel

Mit einem vernünftigen Maß an Sicherheit kann als erstes Märe der ›Sperber‹ als Bearbeitung eines französischen Fabliau verstanden werden. Er ist mit seinen 11 Textzeugen sogleich auch eines der erfolgreichsten Mären überhaupt.

Der ›Sperber‹ gehört wie das ihm nahe verwandte, wohl gegen Ende des Jahrhunderts entstandene ›Häslein‹ (s.u. 6.4) und die ›Dulceflorie‹, frühes Zeugnis einer folgenlosen rheinischen Fabliaux-Rezeption um 1200 (s.o. Kap. 4.1), zu einer Gruppe von Erzählungen[31], die auf dem weit verbreiteten Motiv der als Tauschhandel getarnten Verführung eines unschuldigen Mädchens und des angeblichen Rückkaufs der Unschuld durch Wiederholung aufbauen.[32] Neben den drei Mären gehören in diese Gruppe auch zwei Fabliaux: Garins ›La Grue‹ und der anonyme ›Héron‹.

Die fünf Texte haben die Grundkonstellation, den Erzählablauf und manche Formulierungen gemeinsam.[33] Sie sind sicher nicht unabhängig voneinander entstanden. Das ›Häslein‹ hat wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit den ›Sperber‹ als Vorlage verwendet, der ›Héron‹ dürfte mittelbar oder unmittelbar[34] von der ›Grue‹ abhängen. Die anderen Fassungen aber scheinen nicht miteinander zusammenzuhängen. Am meisten spricht für die Annahme, sie gingen jeweils unabhängig auf ein frühes Fabliaux zurück:

> Die Mären gehen über Zwischenstufen, vielleicht gemeinsam mit den beiden Fabliaux, auf eine andere, verlorene frz. Fassung (Fabliau) des Stoffes zurück. [...] sie müßte wohl älter als die ›Grue‹, zumindest aber älter als der ›Héron‹ sein [...].[35]

Wann der ›Sperber‹ entstanden ist, läßt sich nicht mit hinreichender Sicherheit ausmachen. Die Überlieferung[36] setzt mit dem Handschriftenpaar HK erst im 1. Viertel des 14. Jahrhunderts ein; von da an ist der ›Sperber‹ Bestandteil aller großen Mären-Handschriften. Stilistische Gründe (Orientierung an Hartmann von Aue?[37]) sprechen für eine Entstehung in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts[38], also im groben etwa gleichzeitig mit dem Werk des Strickers. Für irgendeine Ver-

---

31 Beispiele bei Grubmüller, Kommentar, S. 1213–1216.
32 Motif-Index K 1362: »Innocent girl sells her ›love‹ and later receives it back«.
33 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 23–42.
34 Ebd., S. 30.
35 Ebd., S. 37.
36 Überblick bei Grubmüller, Kommentar, S. 1211f.
37 Vgl. Niewöhner, Sperber, S. 65f.
38 Niewöhner, Sperber, S. 57f., 59.

bindung mit diesem gibt es keine Anhaltspunkte; in den frühen Stricker-Sammlungen, die uns die Handschriften W und E repräsentieren, fehlt der ›Sperber‹. Wenn die Vermutung stimmt, sein Verfasser sei im nördlichen Alemannien zu Hause[39], läge darin auch eine Erklärung: die Schaffensräume der beiden Autoren, des Strickers und des ›Sperber‹-Dichters, sind deutlich von einander geschieden. Die (aus der Literaturgeschichte des 12. Jahrhunderts ja vertraute) Vorstellung ist reizvoll, der Kontakt mit der Fabliaux-Dichtung habe vom Oberrhein seinen Ausgang genommen, wo eine Vermengung oder gar eine Konkurrenz mit den ganz anders ausgerichteten Mären des doch wohl vor allem in Österreich tätigen Strickers zunächst gar nicht erst aufkommen konnte.

Der ›Sperber‹ eignet sich deshalb dazu, noch einmal Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Grund-Typen, der Stricker-Mären und der Fabliaux-Bearbeitungen, zu verdeutlichen, die am Anfang der Geschichte des Märe stehen.

6.2.1 Der ›Sperber‹ und das Stricker-Märe: Amüsement versus Demonstration

Der Text setzt mit einer sehr auffälligen Wahrheitsbeteuerung ein:

> Als mir ein mære ist geseit
> gar vür eine wârheit,
> niht vür ein lüge noch vür ein spel
> (ez ist hübesch unde snel) –
> ich sage ez iu, man seite mirz,
> alz ir'z gelernet sô saget irz. (v. 1–6)

Die Beteuerung der Wahrheit des Geschehenen im Prolog ist in den Fabliaux nicht selten. Schon Jean Bodel stellt die Wahrheit von Fabliaux zur Debatte: »Wenn Fabliaux wahr sein können...« (›Le Vilain de Bailluel‹: *Se fabliaus puet veritez estre* [v. 1]), und er spielt die angebliche Wahrheit ausgerechnet der vom hl. Martin gewährten Wünsche (›Le Couvoiteus et l'Envieus‹) gegen das Fabulieren aus:

> Seignor, aprés le fabloier
> Me vueil a voir dire apoier;
> Quar qui ne sait dire que fables
> N'est mie conterres regnables
> Por a haute cort a servir,
> S'il ne sait voir dire ou mentir. (v. 1–6)[40]

---

[39] Niewöhner, Sperber, S. 53.

[40] »Ihr Herren, nach dem Fabeldichten will ich mich darauf verlegen, Wahres zu berichten; denn wer nur Lügen vorbringen kann, ist auf keinen Fall ein vernünftiger Erzähler (und in der Lage), einem hohen Hof zu dienen, wenn er neben Lügen nicht (auch) Wahres zu sagen weiß.« Übersetzung nach Gier, Fabliaux, S. 233. Gier übersetzt *fabloier* mit ›Fabeldichten‹; es gibt aber nur eine Fabel von Jean Bodel, und es wäre wenig sinnvoll, sich gerade von ihr absetzen zu wollen. Die Rede ist wohl eher vom ›Fabulieren‹, ganz im Sinne von Giers Übersetzung von *fables* (v. 3) mit ›Lügen‹. Gemeint sein könnte damit gerade auch sein (bisheriges) Fabliaux-Erzählen.

Nicht zu lügen, beteuert auch Durand in der Einleitung zu den ›Drei Buckligen‹[41], gegen Lügengeschichten setzen die Wahrheit ihrer Erzählungen die unbekannten Verfasser der Fabliau-Version der ›Witwe von Ephesus‹ (›Celle qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari‹) und der ›Rebhühner‹ (›Les Perdriz‹)[42], und selbst für die haarsträubende Geschichte vom Ritter, der die Scheiden der Damen zum Sprechen brachte (›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹)[43], beansprucht der Verfasser die Wahrheit: *Ce dist Guerins, qui pas ne ment* (v. 12).[44]

Es ist offensichtlich, daß hier nicht einfach die faktische Wahrheit des Berichteten behauptet wird (und sicher auch nicht eine ›moralische‹).[45] Vielmehr wird eine literarische Konvention zitiert, die sich im Rahmen des höfischen Romans herausgebildet hat:[46] Der Dichter muß sich in der Konkurrenz zur Geschichtsdichtung behaupten und die Unverbindlichkeit des Erfundenen abwehren. Die Geschichten, die in den Fabliaux erzählt werden, haben in aller Regel nicht die geringste Chance, in dieser Konkurrenz zu bestehen: »Unter der Beteuerung, Wahres zu erzählen, log und fabulierte man [...] in der ungeheuerlichsten Weise«[47]. Hier eröffnen die Wahrheitsbeteuerungen ein – im Wortsinne: ironisches – literarisches Spiel, das die Deklarationen und die Geschichten augenzwinkernd zueinander in Kontrast setzt (bis hin zur provozierenden Leugnung jeglicher Wahrheit: *Icil qui les mençonges trueve / A fait ceste trestote nueve*)[48] und so den Wahrheitsanspruch von Literatur zur Debatte stellt.

Der ›Sperber‹ übernimmt dieses Spiel (das auch in den Eingangsversen von ›La Grue‹ angedeutet ist) ins Deutsche; es hat auch hier in der Wahrheitsdiskussion des höfischen Romans[49] seinen Bezugspunkt. Dem Stricker ist es vollkommen fremd. Seine Mären setzen ohne alle Umschweife mit der Handlung ein, und sie tun dies auch noch nahezu immer (in 14 von 16 Fällen, s.o. Kap. 4.2.1) mit typisierten Formeln: *Ein ritter (edel man, künic) quam (nam, was, hâte)* ...

Stricker-Mären setzen auf die Überzeugungskraft des erzählten Beweisfalles; ironische Spielereien, erst recht solche, die den Wahrheitsgehalt des Erzählten (im faktischen wie im moralischen Sinne) antasten, stünden seinem Ziele entgegen.

---

41 Übersetzung: Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 30–38, hier S. 30: »[...] erzähle ich Euch keine Lügengeschichte, sondern ein schön gereimtes Fablel.«

42 Übersetzung: Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 93–97.

43 Übersetzung: Gier, Fabliaux, S. 125–159.

44 Zahlreiche weitere Beispiele bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 183–189.

45 So Gier, Fabliaux, S. 292f., zu Jean Bodels ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹. Ausführliche Diskussion dieser Frage, in der der Parodie- und Spielcharakter dieser Formeln aber völlig verkannt wird, bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 185–189, 230–232.

46 Zahlreiche Beispiele bei Ulrich Mölk: Französische Literarästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts. Prologe – Exkurse – Epiloge. Tübingen 1969 (Sammlung Romanistischer Übungstexte. 54).

47 Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 184.

48 »Diese ganz neue Geschichte hat einer gemacht, der Lügen erfindet.« (›Le Prestre et la Dame‹, v. 1f.)

49 Vgl. die rege Diskussion, die die Thesen von Walter Haug (Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt 1985) ausgelöst haben.

Er kann sich den Spaß (auch das Spiel mit literarischen Konventionen) nicht leisten.

Im ›Sperber‹ ist folgende Geschichte erzählt:

> Eine schöne junge Dame, im Kloster erzogen und deshalb mit den Bräuchen der Welt nicht vertraut, begegnet einem stattlichen Ritter. Sie fragt ihn nach dem Sperber, den er auf der Hand trägt. Der Ritter bietet an, ihn ihr zu verkaufen. Da sie über Geld nicht verfügt, schlägt er ihr vor, mit ihrer ›Minne‹ zu bezahlen. Sie kennt die ›Minne‹ nicht und meint, nichts dergleichen in ihrem Besitz zu haben. Der Ritter bietet ihr an, die ›Minne‹ zu suchen, und er findet sie. Dem Mädchen gefällt das, und sie besteht darauf, den Kaufpreis vollständig zu entrichten: *nemet der minne, swie vil ir gert!* (v. 186). Stolz rühmt sich das Mädchen vor ihrer Oberin, den Sperber so günstig erworben zu haben, und regt auch noch an, das Kloster möge einen solchen ›Sucher‹ engagieren; reich genug sei es. Nur mit Mühe kann sie sich dem Wutausbruch der Oberin entziehen. Sie sucht nach dem Ritter und bittet ihn, den Sperber zurückzunehmen und ihr dafür ihre ›Minne‹ wiederzugeben. Wiederum besteht sie darauf, daß auch die Wiedergutmachung gründlich vollzogen werde. Die Oberin, der sie freudig Bericht erstattet, resigniert: Sie hätte früher Vorsorge treffen sollen.

In ihrem Bau entspricht diese Geschichte durchaus dem, was wir vom Stricker kennen: Die Zweiteiligkeit aus Aktion und Gegenaktion kennzeichnet die meisten seiner Mären. Auch das Scheitern gutgemeinter Aktionen wegen eines ›falschen Bewußtseins‹, meist: weil schematisch Rezepte verfolgt werden, gehört in sein Repertoire. Nicht dorthin gehört allerdings die Modellierung der Umstände. Der Stricker läßt Figuren von großer Allgemeinheit agieren (Mann/Frau, Ritter/Bauer, Herr/Knecht) und führt sie in modellhaften Situationen vor, aus denen Erfolg und Mißerfolg, Nutzen und Schaden unmittelbar als Prämiierung richtiger und falscher Einstellungen ablesbar werden.

Das verführte Mädchen im ›Sperber‹ hingegen verbildlicht nicht einfach die Schwachheit der Frau; es wird viel Wert darauf gelegt zu erklären, daß seine Naivität Produkt der Umstände ist: In fast 70 Versen sind Klosterleben und Klostererziehung (als freundliche Idylle) beschrieben. Der Schaden des Mädchens hält sich in Grenzen. Wahrgenommen hat sie davon nur die Züchtigung durch die Oberin; am Ende ist sie mit sich selbst im reinen und hat nichts begriffen:

> ez was ein seltsæne dinc,
> daz du zurntest sô sêre
> und jæhe er hæte mîn êre
> mit der minne mir benomen.
> und wære er nie inz lant komen,
> dannoch müeste ich sîn genesen!
> ich wil im iemer holt wesen.
> er ist ein getriuwe man.
> vil wol ich mich des verstân.
> er galt mir güetlîchen gar.
> got gebe, daz er wol gevar;
> des wünsche ich im, als ich sol;
> er zæme hie ze klôster wol.
> wære er hie, des wære ich vrô. (v. 334–347)

Und wenn der Ablauf der Geschichte das Risiko der Weltabgeschiedenheit sichtbar machen könnte, so ist dies aufgefangen in der freundlichen Resignation der Oberin, die darauf verzichtet, auf Einsicht zu drängen:

swaz man saget oder tuot,
sô hâstu alwæren muot.
wære der schade nu einer,
sô wære er deste kleiner.
nu sint ir zwêne geschehen.
daz solte ich ê hân undersehen.
sît ich des niht hân getân,
sô muoz ich mînen zorn lân. (v. 349–356)

So wie die Oberin reagiert schließlich am Ende auch der Erzähler: mit der pragmatischen Entschärfung des in der Schaden-Nutzen-Relation liegenden Erkenntnispotentials (auf dem der Stricker seine Mären aufbaut):

swer sich aber übersiht,
daz im solher schade geschiht,
den nieman erwenden kan,
ez sî wîp oder man,
der lâze ez güetlîchen varn,
oder er sol ez ê bewarn. (v. 361–366)

Stricker-Mären setzen auf die stringente Konstruktion, die Einsicht erzwingt. Der ›Sperber‹ ist nicht auf lehrhafte Demonstration hin erzählt; in ihm dominieren Heiterkeit und Amüsement: in der Handlungsfügung, im erzählten Figurenbewußtsein, in der Beschreibungssprache. Es ist dies, wie sich gezeigt hat (s.o. Kap. 3.4), die Haltung, die zum Fabliau gehört, jedenfalls von den Autoren für dieses in Anspruch genommen wird: ›großes Vergnügen‹ (*grant confortement*) verspricht Garin denen, die sich Fabliaux anhören, in der Einleitung zu seiner berüchtigten Geschichte ›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹, aus der wahrhaftig wenig zu lernen ist (es sei denn, daß man badenden Feen nicht ihre Kleider wegnehmen solle, vgl. v. 317f.):

Flabel sont or mout encorsé:
Maint denier en ont enborsé
Cil qui les content et les portent,
Quar grant confortement raportent
As enovrez et as oiseus,
Quant il n'i a genz trop noiseus. (v. 1–6)[50]

---

[50] »Fabliaux sind jetzt sehr in Mode [...]; manchen Heller haben jene, die sie erzählen und verbreiten, dafür eingestrichen, weil sie den vergnügten Leuten und den Müßiggängern viel Freude bringen, wenn das Publikum nicht zu laut ist.« (Übersetzung nach Gier, Fabliaux, S. 125)

6.3 Contes à rire: Amüsement als Darstellungsziel

Das Vergnügen an der naiven Natürlichkeit der jungen Nonne, das nicht auf Verlachen zielt, sondern auf heiteres Einverständnis, ist allerdings nicht repräsentativ für die ganze Gruppe der früh ins Deutsche übernommenen Fabliaux und auch nicht für die Mehrzahl der späten (dort wird die Entdeckung sexueller Lust drastischer ins Bild gesetzt, etwa in Peter Schmiehers ›Nonne im Bade‹.

Es dominieren über weite Strecken vielmehr die frechen Streiche und listigen Ausflüchte, in denen Witz und Schlagfertigkeit zur Schau gestellt oder auch komische Mißverständnisse ausgekostet werden. Gleich das frühe ›Studentenabenteuer‹ führt das in trefflicher Verknüpfung vor. Das Liebesverlangen eines jungen Paares und eine schlichte List des alleingebliebenen Kollegen des Liebhabers (er verrückt die Wiege vom Ehebett zu dem seinen und holt sich so die Mutter ins Bett) lösen eine Verwechslungskomödie aus, in der am Ende (fast) alle zu ihrem Recht kommen: Tochter und Ehefrau des Hausherrn verbringen eine leidenschaftliche Liebesnacht mit den beiden Studenten, die eine in bewußter Erfüllung ihres Verlangens, die andere freilich im Glauben, mit ihrem Ehemann im Bett zu liegen (was ihr alle Schuldgefühle erspart). Nur der Ehemann ist geschädigt, weniger durch den Betrug als vielmehr durch die abschließende Prügelei mit dem Liebhaber der Tochter, als der (den er zu allem Überfluß für seine Frau halten muß) ihm, im Glauben, er liege wieder bei seinem Kommilitonen, von den Freuden der Nacht erzählt. Aber selbst er profitiert von der Pfiffigkeit der Studenten, denn sein unerkannter Stellvertreter in dieser Nacht hat ihm die Hochachtung seiner Frau eingetragen. Am Ende lachen die beiden Studenten:

> si lachten âne mâze
> von diser gemelicher tât
> und sich des gelückes rat
> und ir sælden schîben
> alsô liezen trîben. (›Studentenabenteuer‹, v. 468–472)

Listige Arrangements dienen im Fabliau wie in den von ihm angeregten Mären in aller Regel der Ermöglichung unerlaubter Liebesbegegnungen oder der Vermeidung von Entdeckung und Strafe. Das spielt sich zumeist jenseits aller moralischen Kategorien ab: Liebe, verstanden zumeist als sexuelles Begehren, ereignet sich und steht in ihrer Legitimität dann nicht mehr zur Debatte. Auch Verführung, wenn sie erst einmal gelungen ist, erwirkt das Recht auf Erfüllung. Thema wird so immer wieder von neuem die Realisierung dieser Erfüllung, die schon als Stichwort zur Verständigung genügt: Im ›Ritter unter dem Zuber‹ braucht die ertappte Ehebrecherin, die ihren Geliebten unter einem Zuber versteckt hat, ihrer Nachbarin, die den Zuber zurückhaben will, nur ausrichten zu lassen: *wibes not diu irre mich* (v. 359), und diese weiß nicht nur sofort Bescheid, sondern ergreift sogleich geeignete Gegenmaßnahmen; sie zündet eine Scheune an und lenkt damit den Ehemann und seine Brüder vom versteckten Liebhaber ab.

List steht aber nicht allein und nicht ausschließlich im Dienste von Erotik und Sexualität.

- Im ›Hasenbraten‹, der sich zusätzlich noch, wie das ›Studentenabenteuer‹, die Komik des Mißverständnisses zunutze macht, muß sich die Ehefrau aus einer Gefahr befreien, in die sie auf ganz andere Weise geraten ist: sie hat zusammen mit ihren Freundinnen die beiden Hasen aufgegessen, die der Hausherr für das Abendessen hat zubereiten lassen (sie lenkt ihn ab, indem sie den Pfarrer zum Dieb erklärt und der fürchtet, von dem mit gewetzten Messern hinter ihm herjagenden Mann kastriert zu werden).
- In der ›Alten Mutter‹[51] muß ein verschwenderischer Ritter die Anklage durch seine Mutter vor dem Kaiser fürchten. Er rettet sich daraus, indem er der alten blinden Frau im Gedränge den Ärmel eines anderen Ritters in die Hand drückt, und der wird dann auch zur Fürsorge für sie verpflichtet.

Aber auch in den erotischen Mären aus der Fabliaux-Tradition geht die Funktion des klugen Einfalls oder der cleveren List nicht in der Ermöglichung sexueller Begegnungen auf. Das zeigt sich schon darin, daß die Geschichten in aller Regel nicht mit dem gelungenen Rendezvous oder der Abwendung der Gefahr zu Ende sind und daß durch mutwillige Provokation das Risiko weit über das hinausgetrieben wird, was zum Erreichen des Zieles nötig wäre. Es geht nicht einfach um die Zwänge der Leidenschaft, es geht um brillante Täuschung als intellektuelle Herausforderung:

- Im ›Ritter unter dem Zuber‹, bei dem in der deutschen Fassung die Aufgabe ohnehin dadurch gesteigert ist, daß der Ehemann vorgewarnt ist und die brisante Situation selbst als Falle herbeigeführt hat, durch die suggestive Verkehrung von Wahrheit und Lüge: als die ehebrecherische Gattin die Verfolger selbst auf das Versteck ihres Liebhabers aufmerksam macht, kann sie das ohne Gefahr tun, denn die können inzwischen nicht mehr anders, als die Wahrheit für Lüge zu halten:

  diu vrouwe sprach: »deist ungevuoc
  daz du des niht enruochest
  und under dem zuber suochest,
  wan er ist drunder, wizzest daz,
  der bi mir an dem bette was.
  [...]
  die rehte warheit ich dir sage.
  suochstu niht, so bist ein zage.«
  des begunde er lachen.
  »wiltu mich«, sprach er, »machen
  zuo einem toren, sage mir!
  des rates ich niht volge dir.
  noch sin wir gnuoc vertœret.« (›Der Ritter unter dem Zuber‹, v. 278–293)

- Im ›Ritter mit den Nüssen‹ ganz ähnlich durch die von der Frau herbeigeführte Unfähigkeit des Mannes, die Wahrheit noch als solche erkennen zu können, hier gesteigert dadurch, daß die Frau in Gegenwart ihres Mannes mit dem hinter dem Vorhang verborgenen Liebhaber plaudert und Nüsse teilt.

---

[51] Für den Text muß man immer noch auf die Erstveröffentlichung von Moriz Haupt, Von der alten Mutter, S. 497–503, zurückgreifen.

- Im ›Pfaffen mit der Schnur‹ durch die weit über die Rettung aus der Gefahr hinausgetriebene gnadenlose Demütigung[52] des betrogenen Gatten, der lächerlich gemacht (er wird in einen Teigtrog gebunden, auf einem Karren zum hl. ›Cyrias‹ gefahren, glattgeschoren, mit Weihwasser fast ertränkt, und schließlich brennt ihm seine Frau neun Löcher in den Kopf) und damit buchstäblich um den Verstand gebracht wird – wieder unter dem Vorwand, zur Vernunft gebracht werden zu müssen:

  si sprach: »ja, uf minen eit,
  ich han mir manegerlei erdaht,
  biz ich dich han ze sinnen braht.« (›Der Pfaffe mit der Schnur A‹, v. 498–500)

- In der ›Umgangenen Buße‹ durch den dreisten Trick des Bauern, der die ihm vom Pfarrer im Zorn auferlegte groteske Buße für die Verführung von dessen gesamter weiblicher Entourage ›nominalistisch‹ in sein Vergnügen wendet: zur Strafe solle er es mit einem Igel treiben, und auf das Zugeständnis, es dürfe auch eine Igelin sein, vergnügt er sich mit der Frau eines Bauern aus der Umgebung, den man den Igel nennt.
- In den ›Verspotteten Liebhabern‹ durch die Raffinesse einer Frau, die drei Anwärter auf ihre Liebe in einen karnevalesken Wettbewerb treibt, und den beiden zu kurz gekommenen dann ihre Tapferkeit als Trost empfiehlt.
- Im ›Wirt‹ schließlich auf die Spitze getrieben durch die völlige Verkehrung der Sinneswahrnehmung: es wird ein Wettbewerb der Dreistigkeit inszeniert. Die Aufgabe für die drei Konkurrenten heißt, vor den Augen des Ehemannes mit seiner Frau zu schlafen; der Preis ist der Erlaß der Weinrechnung. Alle drei erfüllen die Aufgabe (unter Assistenz eines *kneht*[s] *der zoubren kan* [v. 538]), aber nur besonders geschickt lügt); die Prämiierung der besten Leistung wird an das Publikum delegiert:

  si heten all gar ser gelogn
  und was der wirt damit betrogn. (v. 513f.)

Das Verhältnis ist also umgekehrt: Erotik und Sexualität bieten in ihrem Oszillieren zwischen akzeptierten Konventionen und gleichfalls akzeptierter Attraktivität nur die günstigsten Gelegenheiten zur Inszenierung des vorteilhaften Unterlaufens von Normen (und damit zu deren Ridikülisierung). List wird vorgeführt als die subversive Seite der Klugheit. In den Fabliaux hat das auch seine Basis im Personal (in den Mären wird es durch die Neigung zu Rittern als Protagonisten verwischt): es sind meist *clers*, fahrende Studenten und Kleriker, also ›Intellektuelle‹ außerhalb fester Bindungen, die sich die Freiheit nehmen dürfen, die etablierten Ordnungen außer Kraft zu setzen.

Das greift auch über auf die literarische Form. Die Zusammenfassung der aus der erzählten Geschichte zu gewinnenden Einsicht, wie sie traditionell im Epimythion formuliert zu werden pflegt, gerät nicht selten zur ironischen Leerformel (auch dies ein Erbe aus dem Fabliau, s.o. S. 52):

---

[52] Sie fehlt in der gleichfalls noch ins 13. Jahrhundert gehörenden Version Herrands von Wildonie, ›Der betrogene Gatte‹.

Nu râte ich mînen vriunden wol,
der vremde geste behalten sol,
daz er ir anders wol phlege
und si niht in sîn kamer lege. (›Studentenabenteuer‹, v. 457–460)

er sprach: »ja, vrouwe, schimpf ist guot,
so man in ane zorn tuot.«
Ditz ungelogen mære
macht uns der Vriolsheimære. (›Der Hasenbraten‹, v. 127–130)

Disiu mære ist war und niht gelogen.
wip kunnen groze kündikeit,
als Jacob Appet da hat geseit.
der habe, der hüete deste baz!
verliust er iht, waz schat im daz? (›Der Ritter unter dem Zuber‹, v. 392–396).

An die Stelle des lehrhaften Fazits tritt nicht selten – das Lachen:

die schuolære die schieden dan
mit urloube ûf ir strâze;
si lachten âne mâze
von diser gemelicher tât. (›Studentenabenteuer‹, v. 466–469)

ez dûhte si gemellich;
si lachten und verburgen sich.
[...]
von der gemellîchen sage
der keiser lachte starke.
ein ros von zweinzic marken
daz hiez er dar bringen;
er gap imz für sîn twingen.
»ir dünket mich ein man guoter:
daz ros habt iu für iuwer muoter:
ich wil iu imer bereit sîn,
swâ ir bedürfet mîn.«
ditze mære hât ein ende
got uns alle klage wende. (›Die alte Mutter‹, v. 175f., 234–244)

Schon bei der Übertragung ins Märe ist das Fabliau also sehr genau als das erkannt, als was die Forschung es zu bestimmen pflegt: es sind für den Kontext der Märendichtung tatsächlich ›contes à rire‹, und genau darauf richtet sich auch die Auswahl des Rezipierten: die düsteren Farben (s.o. Kap. 3.5) sind (vorerst) nicht zur Kenntnis genommen. Das Lachen der ›deutschen‹ Fabliaux des 13. Jahrhunderts richtet sich auf die Grenzüberschreitung durch Witz, also List und Klugheit, entblößt damit systematische und persönliche Schwächen, bleibt dabei aber innerhalb der »Dispositionsbreite«, innerhalb der im Lachen die Integration des Ausgegrenzten möglich ist: »Das Lächerliche [ist] auf allen Wegen des Lebens, in allen den Schichten des Daseins zu Hause, wo in irgendeiner Weise das Nichtige noch positiv gesehen und hingenommen werden kann.«[53]

---

53 Ritter, Über das Lachen, S. 83f. Genauer dazu oben Kap. 3.4.

6.4 Die Fortführung des Fabliaux-Typs im Deutschen

Als ›conte à rire‹ ist das Märe Import aus Frankreich. Es ergänzt und modifiziert so den Exempel-Typ der Stricker-Tradition. Dafür gibt es vielfache Anschlußstellen, denn die Stoffe überschneiden sich, und es ist eine Frage der Darstellung und des Erzählziels, in welchem Maße die stringente Konstruktion eines exemplarischen Falles oder die großzügigere des heiteren Spaßes gewählt wird. So ist es kein Wunder, daß nach dem Anstoß, den die Begegnung mit dem Fabliau vermittelte, schon von der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts an (›Rädlein‹, ›Gänslein‹) auch ohne direkte Vorlage aus der Fabliaux-Überlieferung im Deutschen ›contes à rire‹ entstanden. In manchen Fällen mag das noch ein trügerischer Befund sein, der nur darauf beruhen könnte, daß eine tatsächlich benutzte Vorlage nicht erhalten ist. Aufs Ganze gesehen leidet es aber keinen Zweifel, daß das Fabliau im Deutschen nicht nur in seinen einzelnen Exemplaren, sondern als Typ wirksam geworden ist und das Märe insgesamt umgestaltet hat.

Unmittelbar ablesen läßt sich dieses Weiterwirken an solchen Texten, die auf Fabliaux zurückgehen, dann aber ihrerseits zum Ausgangspunkt anderer Mären geworden sind, z.B. dem ›Sperber‹ als Vorlage des ›Häsleins‹, dem ›Pfaffen mit der Schnur A‹ als Grundlage der Fassungen B und C[54] und wohl auch von Herrands von Wildonie ›Betrogenem Gatten‹, dem ›Herrgottschnitzer‹ als die des ›Bildschnitzers von Würzburg‹,[55] vielleicht dem ›Hasenbraten‹ und dem ›Pfaffen mit der Schnur A‹ als Ausgangspunkt für die neuartige Motivkombination im ›Reiher‹[56].

Am ›Häslein‹ ist das ›Weiterschreiben‹ gut zu erkennen (wobei ohne weiteres eingeräumt werden kann, daß nicht die uns überlieferte Fassung des ›Sperbers‹ die Grundlage bilden könnte, sondern eine nahe verwandte, aus der der Autor dann den Hinweis auf das Verdeutschen, *tiutschlîchen velzen* [v. 8], übernommen hätte[57]): Der Grundriß der Geschichte bleibt erhalten. Verändert werden die Örtlichkeiten (Laube statt Klostergarten) und die Vorgeschichte (Jagd statt Klostererziehung, damit verbunden der Austausch des ›Reizobjekts‹: Häslein statt Sperber); eliminiert ist damit die Eingrenzung des Falles auf klösterliche Enge, er spielt jetzt in einer generellen Öffentlichkeit. Hinzugefügt wird eine Schlußepisode: Der ritterliche Verführer begegnet dem Mädchen wieder am Tage seiner Hochzeit und bricht in Erinnerung an das Geschehene in schallendes Gelächter aus. Auf das Drängen seiner Braut gibt er die Geschichte preis, und die macht sich über die Närrin lustig, die eine solche Lappalie ihrer Mutter erzählt habe:

> ez was ein grôze tumpheit.
> inâ! joch het mir unser kappelân
> wol hundertstunt alsô getân,
> und wær mir, weiz got, noch hiute leit,
> würde ez der muoter mîn geseit.

---

54 Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 156.
55 Ebd., S. 115.
56 Ebd., S. 71f. und 152–160.
57 Ebd., S. 34f. und 42.

inâ! waz seit si rehtez tœrlîn,
wan lie si niht ir klaffen sîn? (v. 442–448)

Die Kaltschnäuzigkeit, mit der die adelige Dame ihr liederliches Leben preisgibt und sich über Rechtschaffenheit lustig macht, läßt dem Ritter das Blut gefrieren; er wendet sich von seiner Braut ab und nimmt das unverbildete Mädchen zur Frau.

Es ist deutlich, wie hier mit einfachen Mitteln ein neuer Akzent gesetzt wird: durch die Kontrastierung des unschuldigen Mädchens mit der abgebrühten Braut verkehrt sich das Schmunzeln über Naivität in Bewunderung für unschuldige Natürlichkeit. Wieder ist es das Lachen, das den Sinn heraushebt. Ungehemmt lacht der Ritter, als ihm mit dem Erscheinen des Mädchens seine clevere Eroberung in Erinnerung gebracht wird, so wie man eben im Fabliau-Märe über einen gelungenen Streich und die Dummheit der anderen lacht:

der lachete unt tet einen kach
und began sô sêre lachen
von den selben sachen
und mohte sich des niht enthaben,
daz man in ieze wolte laben,
und wider kûme kam ze sich. (v. 398–403)

Als seine künftige Frau aber auf der gleichen Ebene, nämlich der der im Märe selbstverständlichen Libertinage, reagiert, bricht die ›Mären-Welt‹ zusammen. Der Ritter tritt aus ihr heraus und erkennt ihre Unmoral. Das Lachen wird vom Schrecken zum Verstummen gebracht:

Dô der ritter diz vernam,
ein schrecke im an sîn herze kam.
sîn varwe sô verwandelt was,
daz er kûme gesaz,
ieze bleich und denne rôt,
als im der schrecke dô gebôt. (v. 449–454)

Was hier vorgeführt wird, ist kein moralisches Urteil. Aufmerksam gemacht wird vielmehr, durch Heraustreten und Abstandnehmen, darauf, daß im Märe Diskurs-Regeln gelten, die nicht die des Alltags sind: Kälte, mitleidlose Vergnügungssucht, schonungsloses Verlachen sind literarische Konstruktionsmittel und deshalb moralischen Maßstäben entzogen.

Weil es im ›Weiterschreiben‹ eines ›deutschen Fabliau‹ dessen Konstruktionsprinzip entdeckt, also poetologisch operiert, verzichtet dieses Märe auch, wie es sich gehört, auf ein lehrhaftes Fazit, das hier, wenn jemand nur gewollt hätte, leicht zu ziehen gewesen wäre. Es begnügt sich mit den üblichen, nur noch parodistisch zu verstehenden Banalitäten:

Noch bin ich in dem wâne
und gloubz und wil es iemer jehen:
daz sîn sol, daz muoz geschehen.
als an disen selben zwein
geschach und offenlich erschein. (v. 502–506)

So konsequent sind die Chancen des Weiterschreibens sonst nicht genutzt. Unter den ›deutschen Fabliaux‹ dominieren die eher konventionellen, die die Regeln des Typs erfüllen.

Dem ›Sperber‹ nahe stehen z.B. das ›Rädlein‹ und das ›Gänslein‹, beide in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden: das ›Rädlein‹ wohl aus der Umkehrung eines verbreiteten Keuschheitszeichens entwickelt[58], das ›Gänslein‹ über Vorformen (vgl. Boccaccio, ›Decameron‹, Einleitung zum 4. Tag) aus der Exempelliteratur herausgesponnen[59]. Beide setzen das unschuldige und unbegriffene Vergnügen an der erotischen Begegnung ins Bild, aus der Perspektive der Frau (›Rädlein‹) wie aus der des Mannes (›Gänslein‹). Der Beitrag der List, im ›Gänslein‹ nur im Hinnehmen der unaufgeklärten Naivität des jungen Mönchs bestehend, im ›Rädlein‹ aber von großer Raffinesse (der Verführer malt dem schlafenden Mädchen ein Rädlein auf den Bauch, gibt dies als Zeichen des Liebesvollzugs aus und bietet an, dem ungläubigen Mädchen zu zeigen, wie es dazu gekommen ist), ist dabei in beiden Fällen eher marginal: Sie ist Katalysator des Geschehens, nicht sein Kern. Der offenbart sich gerade im ›Rädlein‹ als kunstvolle Kontrastierung und Umkehrung der Geschlechterrollen, die in der virtuos ausgestalteten Versprachlichung sexueller Erfahrung durch die Frau angezeigt wird.[60]

Ähnlich vergnüglich wird sexuelle Unerfahrenheit in ›Des Teufels Ächtung‹ (überliefert im Handschriftenpaar Heidelberg-Kalocsa, also wohl noch im 13. Jahrhundert entstanden)[61] und in dem nahe verwandten, jüngeren ›Ehren und Höhnen‹ (nach der Überlieferung wohl ins spätere 14. Jahrhundert gehörend) in die Demonstration elementarer Lust umgewendet. In der älteren Geschichte zeigt sich die Braut wie in Boccaccios Alibech-Novelle (›Decameron‹ III 1: *rimettere il diavolo in inferno*), die auf die gleiche, nicht erhaltene Motivquelle zurückgeht, von den Ereignissen in der Hochzeitsnacht, die ihr als ›Ächten des Teufels‹ (v. 54: *dô æhte wir den tiuvel mit*) erläutert werden, so angetan, daß sie nichts anderes mehr im Sinne hat, auf den Kirchgang verzichten möchte und darauf besteht, auch künftig ihre Sünden nur auf diesem Wege büßen zu wollen. In der jüngeren Geschichte verbinden sich bei den Erläuterungen in der Brautnacht die ›Arbitrarität der sprachlichen Zeichen‹ (Küssen heiße ›Ehren‹, der Beischlaf ›Höhnen‹) mit sexueller Sozialtypologie: die junge Braut meint, Ehren sei eher etwas für die feinen Leute; ihr sei das Höhnen lieber.

Deutlich weniger attraktiv als die naiven Mädchen sind die unerfahrenen Männer. An die Stelle kunstvoll inszenierter Heiterkeit und erwartungsvoller Sympathie tritt bei ihnen der grobe Spott. Vielleicht noch im 13. Jahrhundert macht sich der Zwickauer (Zwingäuer?)[62] über den ahnungslosen Mönch lustig (›Des Mönches Not‹), der glaubt schwanger geworden zu sein, weil er unter und nicht über einer Frau gelegen habe, und der dann auch noch in einem davonspringenden Häschen

---

58 Motif-Index H 439.1.1: »Painting on wife's stomach as chastity index«. Genaueres bei Grubmüller, Kommentar, S. 1230f.

59 Genaueres dazu Grubmüller, Kommentar, S. 1239–1242.

60 Überzeugend herausgearbeitet bei Klinger, Aus der Haut gekritzelt.

61 Hans-Joachim Ziegeler: ›Des Teufels Ächtung‹. In: ²VL 9 (1995), Sp. 719–721.

62 Zur Namensform Grubmüller, Kommentar, S. 1251.

sein frischgeborenes Kind zu erkennen glaubt[63] (so wie einige Jahrzehnte später der täppische Müller Gumprecht sein Bauchgrimmen für Schwangerschaft und die davonfliegende Schwalbe für das entbundene Kind hält: ›Der schwangere Müller‹, 14. Jahrhundert). Der verzweifelte Mönch wird mitsamt seinem Konvent, der den scheinbar Besessenen mit Beschwörungsformeln zu heilen versucht, dem mitleidlosen Verlachen preisgegeben – eine Geschichte, an der man seinen Spaß haben solle:

> Ich seit iu gerne eteswaz,
> daz iuch luste dester baz,
> so ich bi iuch wære. (v. 1–3)

Nach vertrautem Muster verlaufen auch solche Mären, in denen Minnebegegnungen durch List ermöglicht werden (eine besonders geschmacklose Variante bietet der Augsburger Kaufmann Claus Spaun, 1500–1520, in ›Fünfzig Gulden Minnelohn‹). Beliebt ist dabei die weltliterarisch besonders in der Komödienliteratur verbreitete Variante, in der der Ehemann durch einen Vorwand aus dem Hause gelockt wird, z.B. in der ›Meierin mit der Geiß‹ (nach der Überlieferung in der 1393 geschriebenen Wiener Handschrift 2885 jedenfalls noch im 14. Jahrhundert entstanden), in der durch die angebliche Entführung der Geiß Gelegenheit zum Rendezvous geschaffen wird. Raffinierter läßt sich der Ehemann dadurch entfernen, daß ihm ein geplantes Rendezvous (im Garten: ›Die Hochzeit des Figaro‹) gebeichtet wird und er in der Verkleidung seiner Gemahlin erscheint, um den Liebhaber zu stellen – wobei zumeist er es dann ist, der die Prügel bezieht, so im ›Schreiber‹, der wohl ins 14. Jahrhundert gehört (überliefert in der Handschrift Karlsruhe 408). Eliminiert werden muß der Ehemann aber nicht unbedingt durch räumliche Entfernung: im ›Vertauschten Müller‹ (überliefert gleichfalls in Karlsruhe 408) setzt er sich durch seinen Rausch und seine Dummheit selbst außer Gefecht und überläßt dem Pfarrer so das Feld.

Der Ermöglichung der illegalen Liebesbegegnung korrespondiert die Rettung vor der Entdeckung durch die Täuschung des Mannes, wie sie im ›Ritter unter dem Zuber‹, im ›Pfaffen mit der Schnur‹ und im ›Ritter mit den Nüssen‹ (und in ihren jeweiligen französischen Entsprechungen) vorgeführt wird:

- vom Unterschieben eines Tieres läßt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Peter Schmieher seinen ›Studenten von Prag‹ profitieren und um 1450 Jörg Zobel den Liebhaber, den die Frau des Bauern Kunz sich hält (›Das untergeschobene Kalb‹);
- buchstäblich die Sicht auf den Geliebten nimmt die Frau ihrem Mann schon im 13. Jahrhundert (Wien 2705: um 1280) im ›Liebhaber im Bade‹ und dann wieder in Kaufringers ›Chorherr und Schusterin‹, indem sie ihm beide Male Wasser in die Augen spritzt;
- als bloße Vorführung, wie der Geliebte (wenn es ihn denn gäbe) aus dem Haus geschmuggelt werden könnte, tarnt die Ehefrau die Rettungstat in Heinrich Kaufringers ›Schlafpelz‹.

---

[63] Weiteres zum weitverbreiteten Motiv des ›schwangeren Mannes‹ Grubmüller, Kommentar, S. 1256–58.

Weniger traditionsgebunden, wenn auch unterschiedlich originell, verhalten sich ›Die treue Magd‹ (Ende 14. Jahrhundert?), die kurzerhand die Scheune anzündet, um dem Liebhaber die Flucht zu ermöglichen, und des Weingärtners Frau, als ihr Mann sie mit dem Pfaffen ertappt: sie gibt vor, der Pfarrer nehme ihr gerade die Beichte ab (›Des Weingärtners Frau und der Pfaffe‹, überliefert im 15. Jahrhundert[64]).

Virtuos überspitzt wird die Täuschung des Ehemanns im ›Minnedurst‹, vielleicht noch im 14. Jahrhundert entstanden (überliefert nur in der ›Liedersaal‹-Handschrift, um 1433), wo eine gegen ihren Willen verheiratete junge Frau in der Hochzeitsnacht mit ihrem Liebhaber schläft und ihren Mann dabei mit zweideutigen Bekundungen ihres Vergnügens glauben macht, sie stille ihren Durst:

gehœrstuz, min vil lieber man?
daz ist gestochen und gevan.
ich setz iez an, daz sag ich dir.
davon wünsche glückes mir
und sprich daz mir ez got gesegen,
wan ich mich trinkens han verwegen
und wil leschen minen durst
uf die wol gesalzen wurst
diu hinaht komen ist in mich. (v. 207–215)

An das aus dem ›Wirt‹ oder auch dem ›Pfaffen mit der Schnur‹ vertraute Verfahren, den Ehemann den vor seinen Augen vollführten Ehebruch als Sinnestäuschung verstehen zu lassen, knüpft das ›Kerbelkraut‹ an (nur in der Straßburger Hs. von 1330/1350 überliefert, also spätestens zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden). Hier wird ihm eingeredet, das Kerbelkraut in der Mahlzeit bewirke, daß man alles doppelt sehe, z.B. eben auch vier Füße, wo nur die zwei seiner Frau hätten zu sehen sein dürfen. Die Reaktion der für diese erfolgreiche Sinnesverwirrung verantwortlichen Kupplerin ist die, die wir aus den ins Deutsche transferierten ›contes à rire‹ kennen: *Do lachetes und kert sich dan* (v. 241).

Dieses Lachen kehrt in der deutschen Märendichtung bis an den Ausgang des Mittelalters immer wieder; es markiert einen Grundzug, den es zweifellos aus dem Fabliau übernommen hat. Es lachen die Manipulateure ebenso wie die Manipulierten, die Akteure wie die Zuschauer. Besonders herzlich lachen die, die beides sind, Zuschauer und Akteur, so wie in Rosenplüts ›Fahrendem Schüler‹ die Frau des Bauern, die als einzige durchschaut, wie der Schüler ihre beiden Männer, den Ehemann und den Liebhaber, in Angst und Schrecken versetzt und sie ihr so vom Leibe schafft:

die frau der hönerei do lachet
das ers so hübschlich hett gemachet
das er dem pfaffen half davon
das sein nicht kennen kond ir man. (Fassung I, v. 169–172)

---

64 »Genauer als ›oberdeutsch, 2. Hälfte des 14. Jhs.‹ läßt sich das kurze Gedicht nicht bestimmen« (Heinrich Niewöhner: ›Des Weingärtners Frau und der Pfaffe‹. In: [1]VL 4 (1953), Sp. 888f., hier Sp. 889. So auch Victor Millet: ›Des Weingärtners Frau und der Pfaffe‹. In: [2]VL 10 (1999), Sp. 808f.).

Wenn Überlistete über ihre Niederlage lachen, dann geben sie, wie der Kaiser in der ›Alten Mutter‹, zu erkennen, daß sie zur Einsicht gekommen sind und die neue Wahrheit akzeptieren. Lachen setzt immer einen Akt der Erkenntnis voraus: über Situationen, über sich, über andere.

Nicht lachen deshalb die Narren; denn ihnen fehlt die Einsicht in ihre Torheit. Sie werden bloßgestellt: andere lachen über sie. Wenn die Toren dennoch lachen, dann entlarven sie sich erst recht. Denn dann geben sie im Lachen vor, die Situation zu durchschauen und bestätigen sich gerade damit als die Getäuschten. So geschieht es dem Schuster in Heinrich Kaufringers ›Chorherr und Schusterin‹, der lachen muß, weil er dem Wasser ausweichen kann, mit dem seine im Badezuber sitzende Frau ihn bespritzt, und dabei statt des vermeintlichen Triumphes doch die schlimmste Niederlage erfährt, denn der mit im Zuber sitzende Chorherr wird damit vor ihm verborgen. Es gilt das genaue Gegenteil dessen, was er glaubt erkannt zu haben:

> wann ich nicht schadhaft worden bin.
> du hast verlust und ich gewin. (v. 81f.)

Ebenso ergeht es dem Ehemann im ›Ritter unter dem Zuber‹, den seine Frau dreist, aber eindringlich (v. 287: *die rehte warheit ich dir sage*) darauf hinweist, daß der gesuchte ehebrecherische Ritter sich genau unter dem Zuber versteckt, auf dem der Mann sitzt. Im Lachen über die Aufforderung, dort zu suchen, glaubt er sich der Gefahr zu entziehen, zum Narren gehalten zu werden, und wird es doch gerade dadurch:

> des begunde er lachen.
> »wiltu mich«, sprach er, »machen
> zuo einem toren, sage mir!
> des rates ich niht volge dir.
> noch sin wir gnuoc vertœret.« (v. 289–293)

Das Lachen, in dem sich im Märe der Wettstreit von Witz und Dreistigkeit wirklich oder auch scheinbar auflöst, zeigt das intellektuelle Niveau der Beteiligten wie der Texte an. Wo es für den Sinn der Geschichten nicht benötigt wird oder wo es ihm gar zuwiderläuft, verliert es die aus den Fabliaux übernommene Intellektualität. Es treten andere Züge, die alten exemplarischen oder neue, auch im Fabliau schon angelegte satirische hervor.

6.5 Das ›lehrhafte Fabliau‹ als Sonderfall: Integration ins exemplarische Märe?

In der romanistischen Diskussion um die ›Definition‹ des Fabliau als ›conte à rire‹ werden hin und wieder, so bei Nykrog, einige Texte als »contes purement moraux et édifiants, qui ne font nullement appel au sourire« aus dem Gattungsspektrum ausgeschlossen (s.o. Kap. 3.2): »la *Borse pleine de Sens* et les deux versions de la *Housse partie*«[65]. Für die Übernahme ins Deutsche sind sie prädestiniert: sie kön-

---

[65] Nykrog, Fabliaux, S. 15.

nen sich dem Traditionsstrang des exemplarischen Märe (s.o. Kap. 5) eingliedern, wie er vom Stricker begründet worden ist. Das gilt auch für die in der Fabliaux-Forschung merkwürdigerweise ganz unangefochten gebliebene ›Dame escoillée‹, die ihre Exempelnähe mehr als alle anderen Fabliaux herausstellt.

Bei der ›Housse partie‹ legen auch die französischen Fassungen (die des Bernard und ›C'est la houce‹[66]) schon in ihrem Ablauf[67] die exemplarische Lesart nahe: Ein Vater vererbt seinem Sohne nach dem Tode der Mutter sein ganzes Vermögen und lebt in seinem Hause. Nach einigen Jahren wird es dem Sohne (oder seiner anmaßenden Frau) lästig, den Vater zu versorgen, und er schickt ihn weg. In seiner Not bittet der Alte den Sohn wenigstens noch um eine Decke. Der Enkel, der sie holen soll, bringt aber nur eine halbe und erklärt, die andere Hälfte habe er für seinen Vater zurückgelegt, wenn der einmal alt sei.

Die Geschichte spricht für sich, und so kann Bernard z.B. auf eine ausdrückliche Lehre verzichten; er faßt nur noch einmal zusammen:

> »So hatte der Knabe mit seinem kindlichen Einfall seinen Vater davor bewahrt, großes Unrecht und schwere Sünde auf sich zu laden.«[68]

In der ältesten der deutschen Fassungen (überliefert im Heidelberg-Kalocsaer Handschriftenpaar HK, 1320/30, also vielleicht noch im 13. Jahrhundert entstanden)[69] wird der naheliegende Schluß auf den Nutzen der (von Gott gebotenen) Elternliebe ausgesprochen (in anderen wird vor dem frühzeitigen Verzicht auf den eigenen Besitz gewarnt):

> Daz merket, arm' und rîche,
> junge und alt' gelîche,
> daz nâch Gotes lêre
> ein ieglîch mensche êre
> sînen vater und sîn muoter;
> Got ist im dester guoter
> an sînes lebens orte,
> sô diu sêle von der porte
> scheiden sol des mundes,
> und beget im des grundes
> der êwigen helle.
> daz merke, geselle,
> ob dû si beide êrest,
> dîn selbes kint dû lêrest,

---

66 Eine weitere Fassung der ›Housse partie‹ (British Library, Ms. Philipps 25970) ist ungedruckt; vgl. Ulla Vartio-Williams: Das Märe von der halben Decke in der mittelhochdeutschen Literatur. Diss. masch. Lexington, KY 1971.

67 Die verschiedenen Versionen (französisch, lateinisch, deutsch) entsprechen sich in ihrem den Lehrgehalt tragenden Handlungsgerüst sehr genau, so daß die tatsächlichen Abhängigkeiten kaum geklärt werden können, für das Verständnis aber auch nicht von Belang sind.

68 Übersetzung bei Widmer, Hexameron, S. 103–110, hier S. 110.

69 Überblick über die weiteren sieben Fassungen bei Williams, ›Die halbe Decke‹, Sp. 405–411.

daz ez her nâch dich êret,
so der stap dich treten lêret,
unde gedenket dar an:
»als dû dînem vater hâst getân,
alsô tuon ich, vater, dir.« (›Die halbe Decke A‹, v. 269–287)

Auch das Fabliau von der ›Dame escoillée‹ verbirgt nicht, daß es als Exempel gelesen werden will; es hebt das schon im Prolog ausdrücklich heraus:

Seignor, qui les femes avez
Et qui sor vos trop les levez,
Ques faites sor vos seignorir,
Vos ne faites que vos honir!
Oez une essanple petite
Qui por vos est issi escrite:
Bien i poez pranre essanplaire ... (v. 1–7)[70]

L'essanple que doi conter (»Das Exempel, das ich erzählen muß«, v. 19) stellt die ›Zähmung einer Widerspenstigen‹ in zwei Stufen dar: Zuerst wird der Tochter der herrschsüchtigen Frau vom künftigen Schwiegersohn ein gehöriger Schrecken eingejagt (er zeigt sich von brutaler Konsequenz beim Ungehorsam seiner Jagdhunde und seines Pferdes und prügelt sie selbst halbtot), und dann zwingt er ihre Mutter dazu, sich die Ursache ihrer Widersetzlichkeit, angebliche Männerhoden, aus der Ferse operieren zu lassen. Diese brutale Belehrung tut ihre Wirkung: Die beiden Frauen wissen künftig, wie sie sich zu verhalten haben:

Benoit soit il, et cil si soient
Qui lor males femes chastoient;
Honi soient, et il si ierent,
Cil qui lor feme tel dangierent.
Les bones devez mout amer,
Et chier tenir et hennorer,
Et il otroit mal et contraire
A ramposneuse de put aire.
Teus est de cest flabel la some:
Dahet feme qui despit home! (v. 565–574)[71]

Diese unmißverständliche Botschaft, *la some*, nimmt Sibote, der Autor der deutschen Version, in der ›Frauenzucht‹ nicht in gleicher Härte auf. Zwar ändert er am Ablauf nichts, was die Lehre beträfe. Aber sein Fazit ist sehr viel wohlmeinender:

---

70 »Ihr Herren, die Ihr Frauen habt, / die ihr so sehr über Euch erhebt, / daß Ihr sie über Euch herrschen laßt, / Ihr fügt Euch nur Schande zu. / Hört ein kleines Exempel, / das hier für Euch aufgeschrieben ist: Ihr könnt euch daran gut ein Beispiel nehmen ...«

71 »Gesegnet seien er und alle, / die ihre schlechten Frauen erziehen. / Schande sei über denen, die es dulden, / daß ihre Frauen soviel Gewalt über sie ausüben. / Die guten Frauen sollt Ihr sehr lieben, / und schätzen und ehren, / und es gehört sich, / den Schlechten das Gegenteil zu tun. / Das ist das Fazit von diesem Fabliau: / Verdammt sei die Frau, die ihren Mann verachtet.«

Des rat ich allen vrouwen daz
daz si ir manne warten baz
danne disiu vrouwe tæte.
nu merket dise ræte!
ich rate ez iu allen.
daz sol iu wol gevallen. (v. 821–826)[72]

Im Eingang kündigt er eine heitere Geschichte an (*von gemelichen dingen* [v. 3]) und mildert sie selbstironisch ab:

swelh man ein übel wip hat,
der sol merken disen rat.
ob ich die warheit sprechen sol,
so bedarf ich selbe rates wol;
wan ich die min betwungen han,
si ist mir also undertan:
sprich ich »swarz«, si sprichet »wiz«;
daran keret si ir vliz
und tuot das sere wider gote! (v. 7–15)

Das schalkhafte Augenzwinkern setzt gewissermaßen Anführungszeichen um den erzählten Kasus und nimmt ihm den bitteren Ernst des Fabliau. Das *essanple* (den Begriff nimmt Sibote auch nicht auf) wird ein wenig zur grotesken Story hin verschoben. Das in der ›Dame escoillée‹ liegende Angebot an die Tradition des deutschen exemplarischen Märe wird nicht ernsthaft aufgegriffen.

Anders liegt der Fall bei der ›Bourse pleine de Sens‹. Nur für den ersten, aus der exemplarischen Tradition präformierten Blick dominiert hier die didaktische Nutzanwendung. Das gute Ende und die zuletzt erzeugte Einsicht in den Wert einer treuen Gattin machen ja nicht die Torheiten des Kaufmanns ungeschehen, der sich »bar allen Verstandes und närrisch«[73] doch tatsächlich anschickt, auf dem Markt eine Börse mit Witz zu erwerben. Auch in der Geschichte selbst lacht man über den törichten Kaufmann, und so ist dieser fraglose ›conte à rire‹ am ehesten ein Beispiel dafür, wie Komik zur Belehrung instrumentalisiert werden kann.

Die deutsche Fassung, der ›Hellerwertwitz‹ des Hermann Fressant aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, reagiert auf die schillernde Vielfältigkeit der ›Bourse‹, auf die sie mehr oder weniger direkt zurückgeht[74], durch eine literarisierende Überformung, die die Lehre als zusammenfassendes Fazit zwar ausdrücklich beibehält:

Ein reinez wîp kan stillen
Mannes ungemüete
Mit ir wîplîcher güete.
Daz ist an dirre frouwen schîn.
Sie kunde ir man wol wenden pîn,

---

72 Der Text von Cornelie Sonntag: Sibotes ›Frauenzucht‹. Kritischer Text und Untersuchungen. Hamburg 1969 (Hamburger Philologische Studien. 8), S. 123–180, hier v. 957–963, weicht zwar im Wortlaut, aber nicht in der Tendenz von dem Niewöhners ab.

73 Übersetzung Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 7–18, hier S. 9.

74 Vgl. Rosenfeld, Novellenstudien, S. 27–37.

Swan er ungemuot was.
Wîplîcher güetes niht vergaz
Und erzeigte im reiner frouwen site.
Hie hât diu rede ein ende mite (v. 774–782),

sie aber aus dem Fokus der Geschichte herausrückt. Er ersetzt die stringente Beweisstruktur durch eine Schichtung von Reflexionen und Einsichten[75], die die Handlung in Monologen, Dialogen und Erzählerkommentaren immer schon begleiten, schiebt Exkurse ein, die vor allem seine literarische Bildung bezeugen (z.B. die Parade literarischer Frauenhelden zwischen Gahmuret und Tristan, v. 590–611, oder den auf *Ovîdius* zurückgreifende Frauenpreis, v. 629–655), und reflektiert auch immer wieder die artistische Herausforderung, der er sich mit diesem Gedicht stellt. Das prägt vor allem den Prolog, der nicht den Gegenstand oder seinen Nutzen ankündigt (das ist reduziert auf: *ein harte fremdez dinc*, v. 31), sondern über das Wagnis des Dichtens handelt. Auf das Gelingen des Werkes wird der Hörer so eingestimmt. Dieses Interesse wird das ganze Märe hindurch wach gehalten, und darüber wird eine zu vermittelnde Einsicht weit in den Hintergrund gerückt.

Spätestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts (und angebahnt schon um die Mitte des 13., also zur Zeit seiner vollen Entfaltung), so möchte man daran ablesen, hat das Muster des auf Beweis abgestellten exemplarischen Stricker-Märe an Verbindlichkeit verloren. Selbst so passende Angebote wie die ›Bourse pleine de Sens‹ werden ausgeschlagen und durch artistische Selbstdarstellung ersetzt.

6.6 Ein unzeitgemäßer Versuch: Der ›Herrgottschnitzer‹ im 13. Jahrhundert

Nicht in allen Fabliaux, so hat sich gezeigt (Kap. 3.5), ist das Lachen dieser ›contes à rire‹ ausgelöst vom frechen Scherz oder dem harmlosen Streich. Es gibt auch das grausame und das ordinäre Lachen, unverstellte Obszönität, fäkalische und skatologische Grobheit. Diese Fabliaux sind mindestens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts im Deutschen nicht rezipiert worden.

Mit einer Ausnahme: Die im ›Prestre crucefié‹ erzählte, die Grenze zur Blasphemie schon überschreitende Geschichte ist im ›Herrgottschnitzer‹ aufgenommen, den die Heidelberger Hs. cpg 341 (ca.1320/1330) überliefert. Da diese vieles enthält, was noch im 13. Jahrhundert entstanden sein dürfte, könnte auch der ›Herrgottschnitzer‹ noch ins 13. Jahrhundert gehören.

In der deutschen Fassung (soweit sie zu rekonstruieren ist, s.u.) wird ein Pfarrer, der die Frau des Herrgottschnitzers um ein Rendezvous bedrängt, von ihr und ihrem Mann in tödlichen Schrecken versetzt: der Mann überrascht, wie verabredet, die beiden; die Frau steckt den nackten und erregten Pfarrer unter die Kruzifixe des Schnitzers; der stellt an einem seiner Werke, natürlich dem Pfarrer, einen

---

[75] Das wird im Strukturvergleich bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 212–214, nicht deutlich.

peinlichen Kunstfehler, nämlich einen völlig mißlungenen Penis fest, und macht sich sofort daran, den Fehler mit einem frisch geschärften Messer auszubügeln. Der nackte Pfarrer flieht in Todesangst, der Schnitzer verfolgt ihn mit dem lauten Ruf, eines seiner Kruzifixe sei ihm entflohen:

der münch sich ab dem criuze swanc.
mit sprüngen er hin uz spranc
uz der kamer uf die strazen.
die da stuonden unde sazen,
die wundert dirre mære.
nach im wischt der malære
und schrei vaste: »an in!
habet uf! mir louft min bilde hin.
daz ist mir unversunnen
von dem criuz entrunnen.« (v. 209–218)

So, wie die Geschichte hier skizziert ist, ist sie allerdings in der Heidelberger Handschrift nicht zu lesen:[76] nach ihrer Niederschrift hat jemand (ein Leser?) sie verstümmelt; eine Spalte ist herausgeschnitten, die andere und die Vorderseite des zweiten Blattes sind ausradiert und mit einem anderen Text überschrieben.[77] Es wird sich um eine Zensurmaßnahme, zum mindesten um eine Geste des Unwillens handeln: Ein Text wie der ›Herrgottschnitzer‹ erregt bei deutschen Lesern im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts noch Anstoß. Was im Fabliau schon ein Jahrhundert früher gang und gäbe ist, ist als Märe noch nicht zumutbar. Die Rezeption des Fabliau im Deutschen spart die dunklen Farben zunächst aus. Sie konzentriert sich (auch dort, wo sie an das exemplarische Märe anschließen könnte), auf die heiteren Späße.

---

[76] Sie ist vollständig erhalten nur in der späten Weimarer Handschrift O 145 (ca. 1480–1500, aus Augsburg), im noch unverfänglichen ersten Teil (bis v. 107: Beginn des Rendezvous) auch in der ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert (um 1430) stammenden Karlsruher Handschrift 408 (auch hier ist das Blatt mit der Fortsetzung herausgerissen). Der Text Niewöhners (NGA I) ist eine Rekonstruktion aus den drei Überlieferungen. Die hier zitierten Verse sind allerdings in der Heidelberger Handschrift weitgehend lesbar.

[77] Mihm, Überlieferung, S. 49f.

7 Erzählen über passionierte Liebe: im Märe

7.1 Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹: Das Problem

Ich prüeve in mîme sinne
daz lûterlîchiu minne
der werlte ist worden wilde.
dar umb sô sulen bilde
ritter unde frouwen
an disem mære schouwen,
wand ez von ganzer liebe seit. (›Herzmäre‹, v. 1–7)

Ein *bilde* solle man sich an seinem *mære* nehmen, so sagt Konrad von Würzburg, und er beruft sich dabei (v. 9) auf Gotfrid von Straßburg, der es für förderlich halte, wenn Liebende sich Geschichten von wahrer Liebe anhören, denn das steigere die Intensität der Liebe. Nicht als ›Beispiel‹ im Sinne der Nachfolge ist die Geschichte erzählt (das wäre auch schwer zu verantworten), sondern als ein Musterbild für die Haltung, die reiner Liebe zugrunde liegt:

daz man dar ane kiesen müge
ein bilde daz der minne tüge,
diu lûter unde reine
sol sîn vor allem meine. (v. 25–28)

Die Geschichte, erzählt vielleicht um 1260[1], nimmt folgenden spektakulären Verlauf: Ein Ritter und eine edle Dame waren in inniger Liebe miteinander verbunden; ihr Denken und Fühlen war gänzlich eins geworden. Dem vollkommenen Glück steht aber der Ehemann der Dame im Wege, der die Liebe der beiden entdeckt und deshalb beschließt, mit seiner Frau eine Pilgerfahrt ins Heilige Land zu unternehmen und die Liebenden dadurch zu trennen. Die Ehefrau beredet ihren Geliebten, ihrem Mann zuvor zu kommen; das mache nicht nur die eigene Fahrt überflüssig, sondern zerstreue auch noch den Argwohn des Mannes. So geschieht es. In der Fremde stirbt der Ritter an den Qualen der Sehnsucht. Seinen Knappen beauftragt er, der Dame den Ring und sein einbalsamiertes Herz als Zeichen seiner Liebe zu überbringen. Der Ehemann fängt den Knappen ab, entdeckt das

---

1 Vgl. Edward Schröder: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Teil 1: Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Heinrich von Kempten. Berlin 1924, S. XXVI. Horst Brunner: Konrad von Würzburg. In: ^{2}VL 5 (1985), Sp. 272–304, rechnet das ›Herzmäre‹ zu den nicht genauer datierbaren Werken Konrads von Würzburg.

Herz, läßt es vom Koch mit edlen Kräutern zubereiten und läßt es seiner Gattin als Delikatesse auftragen. Nachdem sie es mit großem Genuß verzehrt hat, enthüllt ihr Mann das Geheimnis. Da bricht ihr das Herz, und sie stirbt dem Geliebten nach. Wer ein so reines Gemüt hat, daß er das Beste mit Freude tut, der möge diese Geschichte in sein Herz aufnehmen,

> daz er dâ bî gelerne,
> die minne lûterlîchen tragen. (v. 586f.)

Konrad von Würzburg bringt mit dem ›Herzmäre‹ nicht nur einen neuen Ton, den der höfischen Dichtung,[2] in die Kurzerzählung ein, sondern vor allem ein dort bis dahin nicht erörtertes Thema: das der unbedingten Liebe. Er hat dafür kein Vorbild. Weder die Ordo-Exempel der Stricker-Tradition noch die erotischen Divertimenti des Fabliau und seiner deutschen Fortsetzer bieten dafür einen Ort. Gerade der Vergleich mit dem Stricker zeigt die fundamentale Differenz: Im ›Begrabenen Ehemann‹ (s.o. Kap. 4.2.1) führt er die Beteuerung unbedingter Liebe durch den Mann (*mir ist daz herze und der sin / sô sêre an dich geslagen, / daz ich dirz niemer kan gesagen* [v. 8–10]) nicht nur als selbstzerstörerische, todbringende Torheit vor, er zeigt sie auch als Verstoß gegen die gottgewollte Ordnung. Im Fabliau wiederum erscheint unbedingte Liebe als unbeherrschbare Sexualität, die auf jedem denkbaren Wege zur Erfüllung drängt und jeden Ordnungsverstoß legitimiert.[3]

Auch die von Konrad erzählte Geschichte selbst hat zwar ihre motivgeschichtlichen Vorläufer, für den emphatischen Akzent auf der im buchstäblichen Herzenstausch realisierten Erfüllung im Tode[4] ist Konrads Erzählung aber das erste Zeugnis (allenfalls kann man eine verlorene pikardische Erzählung unbestimmter Gattung vermuten, von der das ›Herzmäre‹ und eine Episode im altfrz. ›Roman du castelain du Couci et la dame de Fayel‹, ca. 1300, ihren Ausgang genommen hätten).

In den anderen Fassungen[5] (z.B. in dem im Tristan-Roman des Thomas von Britanje, v. 833–842, referierten ›Lai Guiron‹; in der Vida des provenzalischen Troubadours Guillem de Cabestany, 1175–1212; im ›Novellino‹, Nr. 62; in Boccaccios ›Decameron‹, IV 9) erschöpft sich der Sinn in der wohlbedachten Rache des betrogenen Ehemanns: er läßt den Liebhaber töten und dessen Herz

---

2 Dazu Ursula Schulze: Konrads von Würzburg novellistische Gestaltungskunst im ›Herzmære‹. In: Mediævalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. Hg. von Ursula Hennig und Herbert Kolb. München 1971, S. 451–484; Wachinger, Rezeption Gottfrieds von Straßburg S. 71–76.

3 Eine Ausnahme (dokumentiert auch im Ausschluß aus Nykrogs Fabliaux-Katalog) stellt allenfalls ›Des trois chevaliers et del chainse‹ des Jacques de Baisieux dar, das mit der ›Frauentreue‹ durch enge Motivbeziehungen verbunden ist (Grubmüller, Kommentar, S. 1177).

4 Vgl. Quast, Literarischer Physiologismus.

5 Vgl. EM VI, Sp. 933–939; David Blamires: Konrads von Würzburg ›Herzmaere‹ im Kontext der Geschichten vom gegessenen Herzen. In: JOWG 5 (1988/89), S. 251–261; Hans-Jörg Neuschäfer: Die ›Herzmäre‹ in der altprovenzalischen Vida und in der Novelle Boccaccios. Ein Vergleich zweier Erzählstrukturen. In: Poetica 2 (1968), S. 38–47; weiteres bei Grubmüller, Kommentar, S. 1124–1127.

seiner Gattin auftischen, im ›Novellino‹ z.B. mit keinem anderen Effekt, als daß diese sich schämt.

Konrads Umdeutung ist in dieser Form zweifellos nicht denkbar ohne die religiös aufgeladene Feier rückhaltloser Liebe in Gotfrids von Straßburg Fassung des Tristan-Stoffes, den er nicht nur einleitend als Kronzeugen aufruft, sondern auch ausgiebig zitiert.[6] Nicht vorgegeben ist damit aber die Form, die er wählt: die selbständige kurze Verserzählung (588 Verse). Es gibt dafür außerhalb der Märendichtung keine geformte Reihe, wie sie sich etwa in Frankreich mit dem Lai für die höfische Minne-Erzählung etabliert hatte; der Lai bleibt als Gattung in Deutschland ohne jede Resonanz. Es gibt hier neben Märe und Legende (und vielleicht den vom ›Reinhart Fuchs‹ ausgelösten Tierschwänken[7]) nur Einzelexemplare von höfischen Kurzerzählungen wie etwa Hartmanns ›Armen Heinrich‹ oder auch den ›Moriz von Craûn‹.

Als ein solches Einzelexemplar muß man zunächst wohl auch Konrads ›Herzmäre‹ verstehen. Damit steht es im Oeuvre Konrads nicht alleine: Konrad scheint auf Muster und Traditionen nicht angewiesen, er schafft sich die Formen für seine Themen selbst. Das gilt nicht nur für einen so spektakulären Solitär wie die ›Goldene Schmiede‹ oder für die eigenwillige Verschmelzung von Legende, Freundschaftsexempel und Aventiure-Roman im ›Engelhard‹, sondern gerade für die Texte im Umkreis der Kurzerzählungen: ›Heinrich von Kempten‹, das ›Herzmäre‹ und den ›Schwanritter‹ hat Hanns Fischer zu Mären erklärt,[8] über anderes, z.B. ›Der Welt Lohn‹ oder das ›Turnier von Nantes‹, ließe sich streiten. Jeder dieser Texte vertritt nach Gegenstand und Funktion einen anderen, einen eigenen Typ:[9] historisches Exempel, Minnelegende, genealogische Legitimierung, allegorische Bekehrungsgeschichte, »Protoehrenrede«[10]. Ihren Sinn erhalten Gattungen – für den Autor wie für das Publikum – als Orientierungsgrößen für das Mögliche und das Erwartbare. Wo solche vorgängige Einordnung in Vorgegebenes (wie immer sie im Fortgang dann überschritten werden mag) geradezu programmatisch verweigert wird, wie in den Kurzerzählungen Konrads von Würzburg, ist dies das wahrzunehmende Signal, das nicht durch die Unterwerfung unter taxonomische Zwänge verdunkelt zu werden braucht: Konrad von Würzburg experimentiert auch in den Kurzerzählungen am Rande und jenseits des tradierten Gattungsspektrums.

Sind Konrads ›Mären‹ also keine Mären? Sie sind es insgesamt allenfalls in dem äußerlichen Sinn, den Fischers vieldiskutierte ›Definition‹ vorgibt: »in paarweise

---

6 Nachweise bei Wachinger, Rezeption Gottfrieds von Straßburg.

7 Vgl. Klaus Grubmüller: Deutsche Tierschwänke im 13. Jahrhundert. Ansätze zur Typenbildung in der Tradition des ›Reinhart Fuchs‹? In: Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag. Hg. von Ingeborg Glier u.a. Stuttgart 1969, S. 99–117.

8 Fischer, [2]Studien, S. 67 und 69.

9 Bezeichnend, daß Fischer, [2]Studien, S. 100, zwei der drei ›Mären‹ Konrads von Würzburg (›Heinrich von Kempten‹, ›Schwanritter‹) einem Restbestand »von Mären mit völlig divergenter oder sich nur in sehr kleinen Gruppen zusammenschließender Thematik« zuschlägt, »die trotz gelegentlicher stofflicher Anklänge in keinen der skizzierten zwölf Kreise so recht passen wollen«.

10 Fischer, [2]Studien, S. 163.

gereimten Viertaktern versifizierte, selbständige und eigenzweckliche Erzählung[en] mittleren [...] Umfangs [...]«[11]. Wenn mit der Subsumierung unter diesen Begriff auch eine Orientierung über das literarische Koordinatensystem geleistet sein soll, das die Produktion anleitet und das Verständnis stützt, sind es ›Heinrich von Kempten‹ und ›Schwanritter‹ als erratische Einzelstücke nicht. Anders verhält es sich beim ›Herzmäre‹.

7.2 Das Corpus

Das ›Herzmäre‹ kann zwar nicht an Muster anschließen, aber es bildet (ohne daß Prioritäten im Sinne von Anstoß und Nachfolge erkennbar wären) zusammen mit anderen Texten aus der 2. Hälfte des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts seinerseits ein Muster aus, höfisch stilisierte Kurzerzählungen über Bedingungen und Erscheinungsformen unbedingter Liebe:[12]

- ›Die Heidin‹, in ihrer deutschen Ausgangsfassung (›Heidin I‹) bald nach 1250 entstanden, noch im 13. Jahrhundert mehrfach neu bearbeitet: ›Heidin II‹, ca.1270/90, und ›Heidin III‹, Ende 13. Jh., auf romanhafte Strukturen hin erweitert;[13] ›Heidin B‹, Wende 13./14. Jh., auf die rationale Durchdringung des Minneproblems hin zugespitzt.
- ›Der Gürtel‹ des Dietrich von der Glezze (1270–1290).[14]
- ›Aristoteles und Phyllis‹, in seiner elaborierten, an Gotfrid von Straßburg und Konrad von Würzburg (bes. an ›Herzmäre‹ und ›Engelhard‹)[15] geschulten deutschen Fassung wohl in den beiden letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts entstanden.[16]
- ›Der Schüler von Paris‹, in allen drei Fassungen (A, B und C) wohl im späten 13. Jahrhundert oder an der Wende zum 14. geschrieben,[17] also in besonders dichter Folge aufgegriffen.
- ›Die Frauentreue‹, in dem Handschriftenpaar HK (1.Viertel 14. Jahrhundert) überliefert und damit wohl dem ausgehenden 13. Jahrhundert angehörend, aber nach dem ›Schüler von Paris C‹ (im Schlußteil benutzt)[18] entstanden.
- ›Hero und Leander‹, überliefert um 1430/1433 (›Liedersaal-Handschrift‹ = Hs. l, s.o. Kap. 1.5.2), »verfaßt wohl zu Anfang des 14. Jh.s«[19].

---

11 Fischer, ²Studien, S. 62f.

12 Ein Vorschlag zur Zusammenfassung bereits bei Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 172.

13 Ziegeler, Erzählen im Spätmittelalter, S. 335–389.

14 Zu Identifizierung und Datierung vgl. Fischer, ²Studien, S. 192.

15 Nachweise in: Grubmüller, Kommentar, S. 1191–1196 (Stellenkommentar).

16 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1185f.

17 Rolf Max Kully: ›Der Schüler zu Paris‹ A, B, C. In: ²VL 8 (1992), Sp. 867–869.

18 Nachweise bei Kurt Burchardt: Das mhd. Gedicht von der ›Frauentreue‹. Diss. Berlin 1910, S. 109–116; Rosenfeld, Novellenstudien, S. 203–207.

19 Werner Fechter: ›Hero und Leander‹. In: ²VL 3 (1981), Sp. 1122f.

- ›Der Busant‹, wohl Anfang des 14. Jahrhunderts im Elsaß[20] entstanden,[21] aber offensichtlich nicht über die Randbereiche der Märenüberlieferung hinaus vorgedrungen (nur in der Bremer Handschrift Ms. b 42b verbindet er sich mit wenigen weiteren Mären[22]).
- ›Pyramus und Thisbe‹, in die Überlieferung eingetreten am Ende des 14. Jahrhunderts (Hs. w: 1393), in schwacher Analogie zu den Entstehungsdaten anderer Texte dieser Handschrift vielleicht schon für die erste Hälfte des Jahrhunderts in Anspruch zu nehmen.

Auffällig ist zunächst die Konzentration auf die Jahrzehnte zwischen ca. 1260 und etwa 1310 (vielleicht mit ›Pyramus und Thisbe‹ als Nachzügler), die sich ja nicht nur (wenn unsere Datierungen halbwegs verläßlich sind) in der Entstehung von Mären über passionierte Liebe ausprägt, sondern ebenso in der dichten Folge, in der in dieser knappen Zeitspanne ›Die Heidin‹ und ›Der Schüler von Paris‹ mehrfach überarbeitet oder neu aufgenommen wurden. Es gibt zu dieser Zeit offensichtlich eine rege literarische Diskussion um die höfische Minne: sie ist ein Modethema, dem auch das Märe sich nicht entzieht.

Über ihr Thema hinaus gemeinsam ist den Minnemären, daß sie alle, wie das ›Herzmäre‹, nicht an etablierte Gattungsmuster anschließen. Sie fließen aus ganz unterschiedlichen Bereichen zusammen.

Aus antiken und spätantiken Erzählungen:

- ›Pyramus und Thisbe‹, die berühmte Geschichte von der heimlichen Liebe der Nachbarskinder und ihrem tragischen Tod unmittelbar vor der endlichen Vereinigung, wird wohl auf den im Mittelalter viel gelesenen Ovid selbst (›Metamorphosen‹, IV, 55–166) zurückgehen, kaum auf das Fabliau (›Piramus et Tisbé‹, ca. 1170) und gewiß nicht auf die mittellateinischen Gedichte.[23]
- ›Hero und Leander‹ greift gleichfalls auf Ovid (›Heroides‹, ep. 18 und 19) zurück, deutet aber den tragischen Tod des Paares – er durch ein Unwetter vom Wege abgebracht, sie bei der Nachricht des ertrunkenen Geliebten zusammenbrechend – auf die verderbliche Macht der Liebe um.
- ›Der Gürtel‹ als mittelalterliche, auf das Verhältnis von Minneherrin und Ehefrau zugespitzte Version der von Antonius Liberalis und Hygin erzählten antiken Geschichte von Kephalos, dessen Gemahlin Prokris in einer Treueprobe versagt und der seinerseits dann für eine unüberbietbare Jagdausrüstung sogar zur Homosexualität bereit ist.[24]

Aus der altfranzösischen Epik,

- in diesem Falle dem Epos ›L'Escoufle‹, auf das der ›Busant‹ zurückgeführt wird,[25]

---

[20] Vgl. Albert Leitzmann: Zu von der Hagens Gesamtabenteuer I. In: PBB 48 (1924), S. 46–72, hier 62–64.

[21] Hans-Friedrich Rosenfeld: ›Der Bussard‹ (früher ‹Der Busant‹). In: ²VL 1 (1978), Sp. 1145–1148.

[22] Vgl. Fischer, ²Studien, S. 286.

[23] Nachweise im einzelnen in Grubmüller, Kommentar, S. 1147.

[24] Vgl. Otto Richard Meyer: Das Quellen-Verhältnis des ›Borten‹. In: ZfdA 59 (1922), S. 36–46.

[25] Reinhold Köhler: Das altdeutsche Gedicht ›Der Busant‹ und das altfranzösische ›L'Escoufle‹. In: Germania 17 (1872), S. 62–64.

in dem ein Paar auf der Flucht durch einen Bussard getrennt und durch das Signal einer Wahnsinnstat (der Mann beißt einem – ganz anderen – Bussard den Kopf ab) wieder zusammengeführt wird.

Aus der Exempelliteratur,

- auf die wohl die frühe, nur fragmentarisch erhaltene deutsche (Benediktbeurer) Fassung der Minnetoren-Geschichte von ›Aristoteles und Phyllis‹ (um 1200) zurückgeht,[26] die dann den Ausgangspunkt für die höfische Version des ausgehenden 13. Jahrhunderts bildet; diese steht also gerade nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, mit dem frz. Fabliau ›Lai d'Aristote‹ des Henri d'Andeli (1220–1250?) in Verbindung.

Aus minnetheoretischen Disputationen, wie sie in ›De amore‹ des Andreas Capellanus (entstanden vielleicht zwischen 1181 und 1186 am Königshof in Paris[27]) ihre prominenteste Gestalt gewonnen haben;

- an sie schließt die ›Heidin‹ in ihrer deutschen Ausgangsfassung an: sie übersetzt eine dort[28] im Gespräch abgehandelte Reizfrage (ob der Liebhaber vorzuziehen sei, der sich – vor die Wahl gestellt – für die obere Hälfte der Dame entscheide, oder der, der die untere Hälfte vorziehe) mit Hilfe des gängigen Erzählschemas der gefährlichen Brautwerbung in eine Werbungsgeschichte, überträgt also ein hypothetisches Denkkonstrukt in die ›Realität‹ einer erzählten Situation.

Aus verfügbaren, im höfischen Roman (›Parzival‹, ›Tristrant‹, ›Tristan‹, ›Krone‹ etc.), im Lai (Marie de France: ›Les dous amanz‹), in der Umgebung des Fabliau (Jacques de Baisieux: ›Des trois chevaliers et del chainse‹)[29], in der Chronistik (Jansen Enikel: ›Weltchronik‹, Episode des Friedrich von Auchenfurt) verwendeten Motivbausteinen,[30]

- aus denen die beiden Geschichten von der bis in den Tod hinein bezwingenden Kraft unbedingten Dienstes gebaut sein könnten: Die ›Frauentreue‹ und, weit weniger komplex, ›Der Schüler von Paris‹ (bei dem vielleicht doch ein vorausliegendes verlorenes Fabliau zu erwägen ist)[31].

7.3 Der Typus: Das demonstrative Märe

Im Deutschen finden sich diese aus so unterschiedlichen Bereichen stammenden Geschichten nun nicht nur im Thema der unbedingten Liebe zusammen, sondern auch in einem Erzählen, das gegründet ist auf die erzählte Pointe und auf die durch sie vermittelte Erkenntnis: in einem Erzählen also, wie es das Märe entwickelt hat

---

26 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1188f.

27 Vgl. Alfred Karnein: Auf der Suche nach einem Autor. Andreas, Verfasser von ›De Amore‹. In: GRM N.F. 28 (1978), S. 1–20.

28 Es ist nicht zu entscheiden, ob der Autor der ›Heidin‹ direkt auf Andreas Capellanus (›De amore‹, S. 206–217) zurückgreift oder auf verwandte Texte.

29 Der Text nimmt als ›höfisches Minne-Fabliau‹ eine Sonderstellung ein. Nykrog hat ihn nicht in seine Fabliaux-Liste aufgenommen.

30 Nachweise im einzelnen in Grubmüller, Kommentar, S. 1176–1178.

31 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1137.

(und nicht etwa, was ja denkbar wäre, in einer Übernahme des frz. Lai mit seiner Aventiure-Struktur und den Feenfiguren aus der Anderwelt). Die Pointe allerdings ist hier nicht eine rettende Idee, ein witziger Einfall oder ein törichtes Versehen, sie ist in der Regel auch nicht von den Beteiligten arrangiert; sie ergibt sich, fast schicksalhaft, aus dem Geschehen.

Diese Geschichten laufen alle auf den einen erhellenden Moment zu, in dem der Sinn sich schlagartig enthüllt:

- den tödlichen Zusammenbruch in der (wie auch immer gestalteten) Begegnung mit dem oder der toten Geliebten (›Herzmäre‹, ›Schüler von Paris‹, ›Frauentreue‹, ›Pyramus und Thisbe‹),
- den bildhaft verdichteten Augenblick der beschämenden Erniedrigung (›Aristoteles und Phyllis‹, ›Der Gürtel‹),
- den Verlust der Verfügungsgewalt über das eigene Ich (›Die Heidin‹),
- am ausdrucksstärksten verdichtet im ›Busant‹[32]: Gerade vom Wahnsinn geheilt, in den ihn der Verlust der Geliebten gestürzt hatte, bemächtigt sich der Held auf einer höfischen Beizjagd eines Bussards, beißt ihm den Kopf ab und zerstückelt ihn völlig. Ein Bussard hatte das Unheil ausgelöst: er hatte bei einer Rast des Paares im Walde den Ring der Prinzessin geraubt; bei der Verfolgung des Vogels verirrte sich der Prinz und verlor seine Geliebte. Die Erscheinung des Bussards auf der Beizjagd ruft den Moment der Zerstörung des Glücks auf, setzt als Regression in den Wahnsinn animalische Reaktionen frei und bewältigt in ihnen die Verheerungen der Seele. Mit der Restitution der Person ist der Weg frei zum Wiedererkennen der Liebenden und zur Zusammenführung des Paares.

Im Promythion lenkt der Dichter den Blick des Hörers auf diesen Augenblick, auf das *wunder* im Ereignis der Zusammenführung durch einen unbegreiflichen Ausbruch:

> Wâr seit mîn sin und ouch mîn muot,
> daz grôziu liebe wunder tuot,
> Unde ouch dicke hât getân.
> die wîl' si triuwe mohte hân,
> Dô was diu liebe unmâzen stark,
> in ganzen triuwen sich verbark
> In rehter liebe zwischen zwein.
> die selben truogen si al ein
> ein ander ûzer mâzen zart. (›Der Busant‹, v. 5–9)

Die Explikation dieses Satzes projiziert in einer schulgerechten *laudatio temporis acti* solche Wunder wirkende Minne in die Vergangenheit und entwickelt im Kontrast zur pervertierten Gegenwart das Bild vorbildhafter, nämlich auf *triuwe* und auf gesittetes und beherrschtes, ›kunstvolles‹ Benehmen (... *tugend unde gelimpf, / kunst dar zuo und allen schimpf* [v. 21f.]) gegründeter Liebe.

---

[32] Erschlossen haben diesen enigmatischen Text erst die Arbeiten von Dirk Matejovski: Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung. Frankfurt a.M. 1996 (stw. 1213), S. 184–196, und v.a. Schulz, ›Busant‹.

Daß musterhafte Liebe nur in der Vergangenheit anzutreffen ist, gehört zum Typus, und es begründet ihn. Deshalb kann ihr nur begegnen, wer von ihr erzählen hört:

daz grôziu liebe nie enwart
Bî mînen zîten, hœr' ich jehen. (›Der Busant‹, v. 10f.)

Ich prüeve in mîme sinne
daz lûterlîchiu minne
der werlte ist worden wilde.
dar umbe sô sulen bilde
ritter unde frouwen
an disem mære schouwen,
wand ez von ganzer liebe seit. (›Herzmäre‹, v. 1–7)

Ich wolde wünschen, möht ez wesen,
swaz ich von liebe hân gelesen
und von ganzer minne,
daz noch der werlde sinne
dâ mit gestricket wære,
als ich iu an disem mære
bescheiden wil mit worten ... (›Frauentreue‹, v. 1–7)

Künd ich sprechen oder sagen,
sô wolt ich nicht verdagen,
sagen von einem mære
[...]
von der minne meisterschaft.
der gwalt und ir kraft
hie vor in alten zîten
in aller werlt sô wîten
was sô gar gezæme
und als gar genæme,
daz einz durch daz ander starp
und in der minne band verdarp,
als ich von zwein hôrt lesen
und wol wâr mac wesen. (›Pyramus und Thisbe‹, v. 1–16)

Wer aber von musterhafter Minne erzählen hört, soll nicht Rezepte aus den Erzählungen abziehen, sondern sie staunend, zur Bestärkung oder zum Troste, mitleidend, in sich aufnehmen:

Nu secht alle, waz gewalt
Der Minne kraft hat gestalt
Und stellet alle tage.
Nieman kan volsage
Ire kunst und ire kraft,
Ire groze meisterschaft
Und ire groze wunder ... (›Schüler von Paris C‹, v. 631–637; es folgt, v. 638–697, ein hymnischer Preis der Minne)

swer alsô reine sinne hât,
daz er daz beste gerne tuot,

der sol diz mære in sînen muot
dar umbe setzen gerne,
daz er dâ bî gelerne
die minne lûterlîchen tragen. (›Herzmäre‹, v. 582–587)

ein ieglich fruchtic herze sol
erbarmen minniclichez leit,
ob ez in sinem herzen treit
icht liebe gen dem liebe sin,
und merke lieplichen pin,
der von liebe da geschicht,
daz ein herz von liebe bricht! (›Schüler von Paris B‹, v. 26–32)

Dieses Erzählen führt also eine Haltung vor und stellt sie vor Augen, damit man an ihr ein *bilde schouwe* (›Herzmäre‹, v. 4 und 6): ein Musterbild sollen die Liebenden ›anschauen‹ und in sich aufnehmen (nicht etwa: sich ein Beispiel nehmen), wenn sie diese Geschichten hören, denn (wie schon Gotfrid von Straßburg herausgestellt habe):

diu rede ist âne lougen:
er minnet iemer deste baz
swer von minnen etewaz
hœret singen oder lesen. (›Herzmäre‹, v. 18–21)

Die ›Minnemären‹ des späten 13. Jahrhunderts argumentieren nicht, wie die exemplarischen Mären der Stricker-Tradition, sie führen vor, und in diesem Sinne sind sie demonstrativ. Sie zeigen das auch darin, daß sie nicht mit Handlungen enden, aus deren Gelingen oder Fehlschlagen Schlüsse über richtiges oder falsches Verhalten gezogen werden könnten, sondern mit einer Epiphanie der Liebe in Bildern, die das Geschehene in prägnanter Verdichtung oder, besonders bei den Mären vom Minnetod, in auratisierender Schau zusammenfassen:[33]

der alte gouch sich nider lie
ûf die hende und ûf diu knie.
diu schœne minneclîche
nam vil behendeclîche
und leite den satel ûf in,
und nam ir sîdîn gürtellîn
und macht im ein zoum in den munt.
dô hete si gewunnen an der stunt
von rôsen ein blüejendez zwî.
diu schœne, missewende vrî
nam den zoum in die hant
unde saz ûf den wîgant
unde reit in vil schône. (›Aristoteles und Phyllis‹, v. 475–487)

---

[33] Mit der Vorliebe für die bildhafte Szene wird es zusammenhängen, daß es vor allem Minnemären sind, mit denen sich in der Überlieferung Illustrationen und feste Bildmotive verbinden. Vgl. Stammler, Wort und Bild, S. 12–44 (zu ›Aristoteles und Phyllis‹), 76f. (zum ›Busant‹); Ott, Minne; Wolfgang Stammler: ›Busant‹. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte 3 (1954), Sp. 237–240.

si vergaz vor leide gar der scham.
si gie, dâ der ritter lac,
si blickt in an, ir herze erschrac,
ir varwe si verkârte,
jæmerlîchen si gebârte,
mit jâmer si ir hende vielt,
ir herze sich in dem lîbe spielt,
diu vrouwe zu der erden sanc.
umb si wart ein vil grôz gedranc.
daz was ein ungevüege nôt:
diu vrouwe was vor leide tôt. (›Frauentreue‹, v. 366–376)

also leit man sie nu dar
in so totlicher var,
die magt mit irem dienstknaben,
also wurden sie begraben.
Do was der minne melodia
von zwein zarten lieben da,
die nu zu erden wurden
nach elementen orden,
davon sie waren getirmet,
getempert und gevirmet.
den vergulten sie ir recht.
nu wart ir beider liebe slecht
ze erd in ein gemischet,
mit edler frucht gevrischet,
recht als sie bi iren jaren
ein lip und zwo selen waren,
recht geliche wart ein erd davon. (›Schüler von Paris B‹, v. 621–637)

ein grap wart in bereit,
dar în si wurden geleit.
Vernemt alle besunder
wie ein grôzez wunder
geschach in kurzer frist,
als man ez noch von in list.
ein wînrebe wuochs ûz dem grab
vil hôch und lie sich her ab
zu der andern sîten in daz grap;
iren schaten si dar über gap.
durch daz wunder manz grap ûf brach,
daz wîp und man daz wunder sach
daz diu selbe rebe hie
von einem in daz ander gie. (›Pyramus und Thisbe‹, v. 467–480)[34]

[34] Das Motiv von der Verknüpfung der Gräber durch eine Weinrebe ist offensichtlich aus den Tristan-Romanen (meist: Rebstock und Rose) übernommen und verweist auf dessen Sinnhorizont (vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1153).

7.4 Bilder der Minne

Zur Erscheinung gebracht wird die Minne in den Minnemären des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts in unterschiedlichen Facetten. Gemeinsam ist ihnen, daß sie alle die Macht der Minne reflektieren. Sie setzen das prekäre Verhältnis von Glück und Leid, Erhöhung und Zerstörung ins Bild, nehmen also die ›Entdeckung der Liebe‹ als persönlichkeitsformender Kraft in ihrer anthropologischen Bedeutung auf.

Zugleich aber ist zu beobachten, wie dieser hohe Anspruch aus Gattungstradition und Gattungsumgebung von vornherein der Gefahr der Unterhöhlung ausgesetzt ist (und deshalb auch nur für wenige Jahrzehnte durchgehalten wird). Die mit dem Einfluß des Fabliau dominant gewordene Schwank-Motivik dringt selbst hier ein (vgl. unten zum ›Schüler von Paris‹).

7.4.1 Überwindung der Gesellschaft im Tode

Bei weitem den meisten Raum nimmt – nach der Zahl und Qualität der Dichtungen – die Gestaltung der Unmöglichkeit ein, wahre, passionierte Liebe im Rahmen der gesellschaftlichen Normen und Regeln zu verwirklichen. Die Liebenden scheitern an gesellschaftlichen Instanzen, in der Regel den Eltern (dem Vater) oder dem Ehemann, und finden sich erst im Tode, der die Liebe dann nachträglich sanktioniert und verklärt.

Es ist also das mit dem Tristan-Stoff literarisch gewordene Thema, das hier abgehandelt wird und in dem – gewiß vor dem Hintergrund patriarchaler Familienstrukturen und genealogisch und politisch funktionalisierter Ehen – die Kraft der Liebe an ihrer Illegitimität, nämlich der ertragenen Mißachtung von Recht und Ordnung, demonstriert und – auch in direkter Berufung auf Gotfrid von Straßburg (›Herzmäre‹, v. 9) – im Opfer des Lebens eine eigene, radikal personale Ordnung gesetzt wird. Wie bei Gotfrid trägt auch in vielen dieser Mären nicht der Plot allein den Sinn; es ist vor allem auch die rhetorische Kunstfertigkeit in den Totenklagen (z.B. ›Schüler von Paris A‹, v. 461–588; ›Schüler von Paris B‹, v. 281–294; ›Pyramus und Thisbe‹, v. 331–404) und im hymnischen, aus Anlaß des Liebestodes vorgetragenen Preis der Minne (z.B. ›Schüler von Paris C‹, v. 631–698), der die Mären vom Minnetod auszeichnet.

Das Grundmuster ist mit den antiken Stoffen gegeben: Die Nachricht vom Tod des oder der Geliebten bewirkt entweder unmittelbar den Tod des liebenden Partners (›Hero und Leander‹, wo im übrigen noch die Naturgewalten die Liebesbegegnung verhindern) oder sie löst deren Selbstmord aus (›Pyramus und Thisbe‹, wo schon komplexere Motivierungen eingeflochten sind, denn Pyramus nimmt den Tod Thisbes irrtümlich an und führt ihn dann durch seine Verzweiflungstat tatsächlich herbei).

In ihrem Grundriß erfüllen dieses Schema die drei Versionen des ›Schülers von Paris‹ ohne große Abweichung: In allen dreien verhindert der Vater, willentlich oder unabsichtlich, die Begegnung des Studenten aus der Fremde und der schönen Pariser Bürgerstochter. Als sie doch gelingt, bricht dem Jüngling vor Glück das

Herz (Version B und C). Bei der Totenmesse übermannt die Geliebte das Leid, und sie sinkt tot über dem Leichnam zusammen. Diese Szene wird zum sinntragenden Bild ausgestaltet: in einer pathetischen Geste gibt das Mädchen vor der Leiche des Geliebten die Insignien ihrer Jungfräulichkeit hin (Version A: *schapel* [v. 705], dazu die von ihm als Treuepfand geschenkte Spange; auch das *gebende* in Version B [v. 468] ist so zu verstehen, vgl. A, v. 502) und macht so die vollzogene Liebe öffentlich. Ihr Tod ist die Besiegelung dieses Bekenntnisses.

Die ›Frauentreue‹ geht im Akt der öffentlichen Inszenierung des Minnetodes noch ein Stück weiter als der ›Schüler von Paris‹. Dreimal schreitet die Dame an den Altar und entblößt sich Stück für Stück, bevor sie tot zusammenbricht:[35]

diu süeze zu dem opfer dranc:
mantel unde sukkenîe
opfert diu valsches vrîe.
ir herze in jâmers riuwe qual,
si opfert zu dem andern mâl
ir gewant, daz si in dem rocke bestuont.
bleich wart ir rôsenvarwer munt.
zum dritten mâl tet si alsam.
si vergaz vor leide gar der scham. (›Frauentreue‹, v. 358–366)

Dieses Bekenntnis ist noch eindringlicher als im ›Schüler von Paris‹, denn es überwindet mehr innere als äußere Hindernisse: es besiegelt eine durch hingebungsvolle und treue Werbung ›erzwungene‹ Liebe, deren einzige körperliche Erfüllung im Tod liegen kann. Denn die Dame ist verheiratet, sie liebt allein ihren Mann, sie begegnet den ausdauernden Werbungsversuchen des ihr in Liebe ergebenen Ritters mit großer Zurückhaltung, sie begibt sich auch nur auf Bitten ihres Mannes zu dem (im waghalsigen Zweikampf im Hemde) auf den Tod verletzten Verehrer, um ihm in einer scheuen Geste die Lanzenspitze aus der Wunde zu ziehen, und sie widersteht ihm, als er nachts bei ihr eindringt. Erst sein Tod bezwingt sie:

alrest diu vrouwe gedâhte
der grôzen liebe ahte,
die der ritter zu ir hæt;
dô was ez leider nû ze spæt. (›Frauentreue‹, v. 315–318)

Die Dame ist bezwungen durch die Intensität der Werbung (*triuwe*) und lohnt sie mit ihrem Tod:

Merket, wie diu vrouwe nû
im sîner triuwen lône ... (›Frauentreue‹, v. 336f.)

---

35 In der beispielhaften Interpretation von Kurt Ruh, ›Frauentreue‹, ist das Kleideropfer der Frau »ein Opfer der Scham« (S. 262), das den körperlichen Tod der Frau notwendig zur Folge hat: »dem gesellschaftlichen Tod, der Selbstentäußerung ohnegleichen, kann nur noch der Tod des Leibes folgen« (S. 264). Dem Kleideropfer der Frau korrespondiere der Zweikampf des Ritters im bloßen Hemde: »Die entscheidende Motiv- und Sinnachse der ›Frauentreue‹ ist die Entsprechung zwischen dem Zweikampf im Hemd und dem Kleideropfer als jeweils öffentlichem Liebesbeweis von Ritter und Frau.« (S. 267)

Das klingt wie die Verbildlichung einer Minneregel: Das Opfer der Frau ist die rechte Antwort auf eine außerordentliche Tat.[36] Sie setzt Größe gegen Größe und lohnt so die Liebe und Treue des Ritters; damit füllt sie den Begriff der *triuwe* erzählerisch auf: als Verpflichtung auf Gegenseitigkeit, die ihren Wert in sich trägt:

als ich iu an disem mære
bescheiden wil mit worten,
wie stæt an allen orten
der werden vrouwen herze was,
von der ich diz mære las,
alsô daz si im mit triuwen galt,
der ir zu dienst het gezalt
lîp, herze, sinne und muot. (›Frauentreue‹, v. 6–13)

Darin erschöpft sich der Sinn aber wohl nicht. Die Frau nimmt sich nicht das Leben, sondern sie bricht tot zusammen.[37] Kurt Ruh (vgl. Anm. 35) sieht das als notwendige Folge ihrer öffentlichen Entblößung, des ›Opfers der Scham‹. Ehrverlust, der den Tod nach sich zöge, kann aber nicht gut aus vorbildlichem Minneverhalten folgen. Wohl aber gibt es ein ungelöstes Dilemma: die Dame hat die Ansprüche des Minne-Codes erfüllt, dabei aber die Liebe zu ihrem Ehemann nicht aufgegeben. Sie bricht zusammen unter unlösbar widerstreitenden Ansprüchen: zwischen der unbeschädigten Liebe zu ihrem Mann und dem unwiderstehlichen Dienst des Ritters. Nur im Tod ist die Identität der Person bewahrt.

Das gilt auf andere Weise auch für das ›Herzmäre‹, wo freilich die Inszenierung vor der Öffentlichkeit fehlt und stattdessen die sinngebende Vereinigung im Tode (unter gewissermaßen technischer Assistenz des Ehemannes) ganz in die intime Gemeinschaft von (totem) Ritter und Dame, damit letzten Endes in die Person der Frau selbst, verlegt ist.

Auch hier ist die Beziehung zwischen dem Geliebten und der Dame als ein triuwe-Problem behandelt. Die Tat des Ritters, das freiwillige Exil im Heiligen Land zum Schutze seiner Geliebten und der daraus zwangsläufig resultierende Tod aus Liebesleid, fordert eine adäquate Antwort der Dame:

ich wære ein triuwelôsez wîp,
ob ich gedæhte niht daran
daz er vil tugenthafter man
sante mir sîn herze tôt.
wê daz mir ie nâch sîner nôt
wart einen tac daz leben schîn!
zwâr ez enmac niht langer sîn
daz ich âne in eine lebe,
und er in deme tôde swebe
der vor mir triuwe nie verbarc. (›Herzmäre‹, v. 506–515)

---

36 Ruh, ›Frauentreue‹, betont die Freiwilligkeit (S. 264). Dafür muß er voraussetzen, daß die eigentliche Opfertat das Ablegen der Kleider ist, dem der Tod zwangsläufig folgt.

37 Darum ist die Vorstellung nicht haltbar, auch der Tod der Frau sei ein Akt freier Entscheidung (Strasser, Vornovellistisches Erzählen, S. 294f.).

Die Verpflichtung wird eingelöst durch den eigenen Tod, der zunächst vordergründig als Nahrungsverweigerung dargestellt ist:

got sol mir verbieten
durch sînen tugentlîchen muot,
daz nâch sô werder spîse guot
in mich kein swachiu trahte gê.
enbîzen sol ich niemer mê
dekeiner slahte dinges,
wan des ungelinges
daz geheizen ist der tôt. (›Herzmäre‹, v. 494–501)

Die Begründung rückt aber das Spezifikum des ›Herzmäre‹ in den Blick: das Herz des Geliebten, das der ihr gesandt und das der Ehemann seiner Frau als Speise hat zubereiten lassen. Es ist mehr als ein Akt pietätvoller Erinnerung, der nach dieser Speise weitere Nahrung nicht mehr zuläßt. Indem die Dame sich das Herz des Geliebten buchstäblich inkorporiert hat,[38] ist die Gemeinschaft der beiden in unüberbietbarer Intensität hergestellt und die Geschichte an ihr Ziel gelangt, die Gemeinschaft im Tode:

sus wart ir nôt sô rehte stark
daz si von herzenleide
ir blanken hende beide
mit grimme zuo einander vielt.
daz herze ir in dem lîbe spielt
von sender jâmerunge.
Hie mite gap diu junge
ein ende ir süezen lebene
und widerwac vil ebene
mit eime swæren lôte
swaz ir dâ vor genôte
ir friunt geborget hæte. (›Herzmäre‹, v. 516–527)

Auf die Entwicklungschancen des Motivs vom pathetischen Minnetod in der Märendichtung werfen hybride Züge im ›Schüler von Paris‹ ein bezeichnendes Licht. Die Versionen A und B kommen in der Ausgestaltung des Plots nicht ohne die Einmischung von Schwankmotiven aus: um die Beseitigung des Leichnams ist die Heldin in beiden Fällen in rührend unnötiger Weise besorgt (in B wird er von der Magd in ein kostbares Tuch eingenäht und vor ein fremdes Haus gelegt), und zur Bewerkstelligung des ersten Rendezvous' bedienen sich die Liebenden in A eines Mönchs, der in lächerlicher Ahnungslosigkeit die Kassiber befördert: eine Anleihe beim komischen ›Mönch als Liebesbote‹. Auch daß der Liebhaber beim Geschlechtsverkehr verblutet, weil er kurz vorher zur Ader gelassen hatte (A), verdirbt das Pathos des Liebestodes. Es sind Versatzstücke aus der unter dem Einfluß des Fabliau stehenden schwankhaften Märendichtung, die sich hier einstellen, ohne von der Logik der Geschichten gefordert zu sein. Sie unterlaufen den Ernst der

[38] Vgl. Quast, Literarischer Physiologismus, S. 317.

Minneproklamationen und machen auf die Brüchigkeit einer solchen Verknüpfung anders zugeordneter und vorgeprägter Elemente aufmerksam.

7.4.2 Zerstörung und Restitution des Ich: Der Narr und das Tier

Die Verklärung im Minnetod bindet das destruktive Potential der Liebe in ein Konzept ein, das die Würde der Person zu retten erlaubt. Es kann aber auch dadurch bewältigt werden, daß es dem Verlachen oder dem Erschrecken überantwortet, komisiert oder dämonisiert wird. In beiden Fällen verliert der Mensch die Herrschaft über sich selbst, er wird zum Narren (›Aristoteles und Phyllis‹) oder zum Tier (›Der Busant‹).

›Aristoteles und Phyllis‹

Das Mittelalter hat einen festen Kanon von würdigen Herren etabliert und in der Literatur und in Bildwerken dargestellt, die der Minne erlegen sind und sich dabei um Macht und Leben gebracht oder zum Gespött gemacht haben.[39] Herrscher und Weise eignen sich in besonderem Maße dazu, die Fallhöhe zu benennen, aus der die Liebe ihre Opfer stürzen läßt: David und Salomon, Samson und Absalom, Aristoteles und Vergil.

Aristoteles, spätestens seit dem 12. Jahrhundert höchste Autorität in philosophischen Fragen, vielfach nur als *der meister* zitiert, eignet sich in besonderem Maße dazu, die Zerstörung der Vernunft durch die Verwirrungen der Liebe ins Bild zu setzen. Er besetzt damit die abendländische Variante eines weltliterarisch verbreiteten, zuerst in einer buddhistischen Erzählung aus China (›Tripitaka‹, 516 n.Chr.), dann in persischen und arabischen Sammlungen[40] überlieferten Erzählschemas. Nach ihm rächen sich die Frauen am Ratgeber des verliebten Herrschers für dessen Warnungen vor der verderblichen Macht der Liebe, indem sie ihn diese Macht selbst spüren lassen und als verliebten Narren der Lächerlichkeit preisgeben.

Aristoteles gerät in diese Lage als Erzieher des jungen Alexander, den er, weil die Erfolge in der Schule ausbleiben, mit allen Mitteln von Begegnungen mit seiner Geliebten abhalten will. Das unmäßige Leid, das so über die Liebenden hereinbricht, zwingt das Mädchen (das schon körperlich verfällt: *des wart ir lîp an krefte / beroubet und an vröuden bar* [v. 188f.]) zur Selbsthilfe.[41] Sie kleidet sich verführerisch (ihr Stirnreif verweist auf Isolde) und flaniert herausfordernd vor den Augen des alten Weisen:[42]

---

39 Vgl. Maurer, ›Minnesklaven‹; Stammler, Wort und Bild, S. 12–44; Ott, Minne. Beispiele aus der deutschen Literatur in: Grubmüller, Kommentar, S. 1195. Zu Aristoteles: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Hg. von Norbert H. Ott und Ulrike Bodemann. Bd. 1. München 1991, S. 263–270.

40 Nachweise im einzelnen in: Novellistik des Mittelalters, S. 1188.

41 Dies ist auch der Ausgangspunkt der Interpretation von Hedda Ragotzky, Der weise Aristoteles: »Weil die Minne so mächtig ist und das *herzeleit* (224) so groß, das Phyllis durch die Trennung von ihrem Geliebten erfährt, hat sie das Recht, sich zu rächen« (S. 286).

42 Zu den Zitaten aus Gotfrids von Straßburg ›Tristan‹ in dieser Passage vgl. Ragotzky, Der weise Aristoteles, S. 287.

daz minneklîche bilde
gebârte harte wilde;
si sleich her unde hin.
ûf huop si ir swenzelîn
vil nâch unz über ire knie.
bluomen lesende si gie
und warf die in ir swanz.
Phillis, diu liehte sunne glanz,
begunde sus gebâren,
daz si möhte ervâren
und betriegen den alten man,
der ir ir herzeliep benam. (›Aristoteles und Phyllis‹, v. 285–296)

Aristoteles verfällt ihr (*diu minne tet im manigen schâch / und machte in zeime kinde* [v. 352f.]), und sie erniedrigt ihn, indem sie ihn zwingt, sich auf allen Vieren, gesattelt und gezäumt, von ihr reiten zu lassen, und die Königin betrachtet mit ihrem Hofstaat von der Zinne aus das wunderliche Schauspiel.

Die Blamage des Aristoteles bietet alle Voraussetzungen für eine Burleske. Sie ist das in der deutschen Fassung des ausgehenden 13. Jahrhunderts nicht.[43] Hier wird vielmehr mit großer Kunstfertigkeit und einer an Gotfrid von Straßburg und Konrad von Würzburg geschulten Sprache[44] vorgeführt, wie die Liebe sich auch ihre Verächter untertan macht. Phyllis rächt nicht nur ihr Leid an Aristoteles (v. 519), sie schafft auch ein Hindernis für ihre Liebe zu Alexander aus dem Wege. Der Akzent der Erzählung liegt auf der Beschreibung dieser Liebe, die wieder und wieder in glühenden Bildern gefeiert wird; ihr gegenüber muß ein Widerstand, wie ihn Aristoteles aus konventionellen Gründen leistet, nicht nur gefühllos, sondern auch unverständig erscheinen. Dafür muß er büßen, indem die Macht der Liebe ihm körperlich fühlbar gemacht und seine gesellschaftliche Existenz ausgelöscht wird.

Damit ist das Märe freilich nicht zu Ende. Aristoteles erhält Gelegenheit zu reagieren, und diese Reaktion ist auf die Wiederherstellung der Person gerichtet: er verläßt den Hof mit all seiner Habe und zieht sich auf eine Insel zurück, in ein Leben als Gelehrter, wie es ihm nach dem Versagen als öffentliche Person wohl ansteht. Dort bewältigt er die traumatische Erfahrung als Schriftsteller: Er schreibt ein Buch über die Gefährlichkeit der Frauen. Auch dieser Rückzug in eine angemessene Existenz[45] macht die Würde der deutschen Fassung aus.

---

43 Das ist sorgfältig herausgearbeitet in der Interpretation von Ragotzky, Der weise Aristoteles.

44 Vgl. Wachinger, Rezeption Gottfrieds von Straßburg, S. 77–82; Alan Deighton: *diu wip sint alliu niht also.* ›Aristoteles und Phyllis‹ and the reception of Gottfried's ›Tristan‹. In: New German Studies 6 (1978), S. 137–150. Einzelnachweise in: Grubmüller, Kommentar, S. 1191–1196 (Stellenkommentar). Zur Funktion der Zitate aus dem ›Tristan‹ vgl. Ragotzky, Der weise Aristoteles, S. 286–289.

45 Ich sehe diesen Schluß also nicht so kritisch wie Ragotzky, Der weise Aristoteles, S. 289. Unbezweifelt ist, daß Aristoteles als Minnewarner sich eine öffentliche Rolle angemaßt hat, der er nicht gewachsen ist: »daraufhin hat die Minne seine *wisheit* ins Unrecht ge-

›Der Busant‹

Wie das Streben nach Minne, so provoziert es auch sein mag, den Mann zum Narren machen kann, so kann ihn ihr Verlust in den Wahnsinn treiben: zwei komplementäre Formen des Identitätsverlustes, deren zweite im ›Busant‹ vorgeführt wird.

Die Stationen sind dabei chiastisch angelegt: der Verlust der Minne löst die Zerstörung der Identität aus, die Wiederherstellung der Identität führt zur Wiedergewinnung der Minne.

Der namenlose Prinz aus England, der nach einer komplikationslos höfischen Werbung die Liebe der französischen Prinzessin gewonnen hat (deren geplante Heirat mit dem König von Marokko ist Anlaß zur Entführung, birgt aber sonst keine sinnrelevante Problematik), verliert seine Geliebte bei der Rast auf einer Waldlichtung: ein Bussard stürzt nieder und raubt den Ring der Frau; der Prinz verfolgt ihn und findet nicht wieder zurück. Die Brisanz der Szenerie[46] liegt im Ort begründet (erotisch konnotierter ›locus amoenus‹ und kulturferne Wildnis zugleich: ein »Raum potentieller Sexualität«[47]), im geraubten Gegenstand (Symbol der sexuellen Hingabe) und im Räuber (der Bussard als ungezähmter Raubvogel wird zum »externen Repräsentanten der aus der Person ausgegrenzten fleischlichen Begierden«[48]): der angezeigte Durchbruch des Ungezähmten, des sexuellen Begehrens, durch die höfisch beherrschte Haltung führt buchstäblich in die Irre, ist Verirrung, die das Paar trennt und den Prinzen in den Wahnsinn stürzt, er wird zum Tier:

> Und gieng ûf allen vieren,
> glîch den wilden tieren. (›Der Busant‹, v. 613f.)

Die Reintegration des Prinzen führt über eine Heilbehandlung am Hofe. Sie stellt ihn als Mitglied der Gesellschaft wieder her, noch nicht aber als Person. Es fehlt ihm die Erinnerung, also seine Geschichte. Dieser Mangel wird manifest und zugleich überwunden in einer bestürzenden Regression ins Animalische: aus einer höfisch inszenierten Falkenjagd bricht er beim Anblick eines Bussards, seines alter ego aus der Ringraub-Szene, aus: durch den Befehl an den Falken (das abgerichtete Gegenstück des Bussards), den Bussard zu schlagen, und sein unbegreifliches Verhalten angesichts der Beute:

> der junge herre niht enliez,
> Dem bûsant er daz houbt abe beiz,
> hût und vleisch er im abe reiz,
> Gebein' und daz gevidere
> daz warf er von im nidere. (›Der Busant‹, v. 846–850)

---

setzt« (S. 289). Den Rückzug auf sich selbst und in die Rolle des Denkers halte ich für eine mögliche Lösung dieses Rollenkonflikts.

46 Ich folge hier der vorzüglichen Interpretation von Schulz, ›Busant‹.

47 Schulz, ›Busant‹, S. 441.

48 Schulz, ›Busant‹, S. 444.

Der Bussard ist Erinnerungszeichen, das nicht etwa das Gedächtnis wiederherstellt, sondern das in einer zwanghaften Reaktion vernichtet[49] werden muß. Er ruft ein Ereignis auf, das ein selbst-bewußtes Weiterleben offenbar unmöglich macht. Erst nachdem es getilgt ist, kehrt die Erinnerung zurück und mit ihr die Verfügungsgewalt über das Selbst. Erst nach dieser Vernichtung einer dunklen Seite des Ich werden die Liebenden wieder zusammengeführt.

Im ›Busant‹ ist also mehr gezeigt als Verwirrung und Verzweiflung durch den Verlust der Geliebten. Es ist die Verunsicherung angesichts der triebhaften Elemente der Sexualität vorgeführt und die Frage nach deren Integrierbarkeit in das höfische Individuum, für das der Prinz hier steht, aufgeworfen. Der ›Busant‹ ist so am ehesten den tiefgründigeren unter den Fabliaux (s.o. Kap. 3.5) an die Seite zu stellen.

7.4.3 Erzählte Minnetheorie: ›Der Gürtel‹ und ›Die Heidin‹

Als programmatischer Hintergrund sind die grundsätzlichen Positionen des Minnekonzepts auch in den Mären über die Minne jederzeit präsent, ob sie nun mehr (vgl. ›Die Frauentreue‹) oder weniger explizit dargelegt sind. Einige wenige Mären gehen aber weiter. Sie versuchen, theoretische Fragen in ein Erzählkonzept zu übersetzen und in ihm auszudiskutieren: ohne weiteres an die Minnetheorie anzuschließen ist in diesem Sinne ›Die Heidin‹, nur verdeckt faßbar ist der Bezug im ›Gürtel‹.

Der Skandal als Pointe: ›Der Gürtel‹

Im ›Gürtel‹ ist eine irritierende Geschichte erzählt. Sie verwirrt durch die Selbstverständlichkeit, mit der eine liebende Ehefrau sich einem vorbeiziehenden Ritter hingibt und ihrem Mann dann demonstriert, daß er sich falsch verhalte, wenn er ihr das als Ehebruch übel nehme. Sie reitet ihm, der auf die Nachricht von der Treulosigkeit seiner Gattin auf dem Heimweg sofort umgekehrt und an den Hof des Herzogs von Brabant gezogen war, nach zwei Jahren sehnsüchtigen Wartens dorthin nach, beeindruckt, als Heinrich von Schwaben verkleidet, die Hofgesellschaft durch ihre Jagdkünste und besiegt im Turnierkampf einen riesenhaften Briten, dem auch ihr Mann unterlegen war. Der bittet den vermeintlichen Gefährten schließlich, ihm eines seiner unübertrefflichen Jagdtiere, Windhund, Habicht oder Roß, zu schenken, was ›der‹ verspricht, wenn der Mann ›ihm‹ seine Minne gewähre; denn er liebe die Männer, nicht die Frauen:

---

[49] Im Text ist mit keinem Wort die Rede davon, daß der Prinz den Kopf des Bussards »verschlingt« (Schulz, ›Busant‹, S. 449). Der Akzent liegt auf der Zerstörung des Tieres, und so wird er auch später an der herzoglichen Tafel, also nach seiner Integration in die Hofgesellschaft, nicht gefragt, warum er den Kopf aufgegessen habe, sondern: *war umb er den bûsant / Zerzerret hât sô jaemerlîch* (v. 882f.). Alle Folgerungen, die aus einer »Einverleibung« (Schulz, ›Busant‹, S. 450) abgeleitet sind, scheinen mir deshalb gegenstandslos.

her Heinrich sprach: min gerinc
ist einer hande dinc:
ich minne gerne di man,
ni dehein wip ich gewan. (›Der Gürtel‹, v. 737–740)

Aus ›Heinrichs‹ Sicht, also aus der der Ehefrau des Ritters Conrat, ist das eine ganz unanstößige Aussage;[50] für Conrat muß sie als Bekenntnis zur Homosexualität[51] erscheinen, und die Bedingung für den Erwerb des Jagdtieres als Aufforderung zum Beischlaf unter Männern:

du must dich nider zu mir legen,
so wil ich mit dir pflegen
aller der minne,
der ich von minem sinne
gedenken und ertrahten kan,
darzu, swes ein iglich man
mit siner vrowen pfligt,
swenne er nahtes bi ir ligt. (›Der Gürtel‹, v. 755–762)

Um an die Trophäen zu kommen, willigt *her Conrat* ein:

ich wil iz allez liden
unde nihtes niht vermiden;
des du hast gegert an mich,
daz wil und muz ich
dulden durch winde und vederspil. (›Der Gürtel‹, v. 765–769)

Sein ›Partner‹ zwingt ihn noch, sich auf den Rücken zu legen, und gibt sich dann als seine Frau zu erkennen. Sie wirft ihm vor, wegen eines kleinen Gewinns zur Perversion des *peccatum contra naturam*, einem strafbewehrten Verbrechen, bereit gewesen zu sein, während ihr Vergehen im Rahmen der gottgewollten Ordnung der Geschlechter bleibe und außerdem der Ehre ihres Mannes dienen sollte, für den sie den magischen Gürtel des Ritters erworben habe.

Diese Selbstrechtfertigungen erschweren das Verständnis der Erzählung noch zusätzlich, denn sie bringen einen Relativismus der Untaten ins Spiel, der dem theoretischen Niveau, auf dem das Märe verstanden werden kann, nicht gerecht wird. Man muß sie als Personenrede auf dem eingeschränkten Bewußtseinsni-

---

50 Es ist deshalb ganz verfehlt, diese Aussage als homosexuelles ›Coming-out‹ zu verstehen (Kraß, Dreieck, S. 293). Das verkennt völlig die Doppelbödigkeit in der Rede des ›Ritters Heinrich‹. Es spricht, auch in ihrer Verkleidung als Mann, eine Frau, und das sexuelle Begehren, das in diesem Text formuliert wird, ist auch in dieser Verkleidung ein heterosexuelles und ganz und gar nicht »ein körperliches Begehren nach [...] einer Person des gleichen Geschlechts« (Kraß, Dreieck, S. 293). Beim Ehemann ist von ›Begehren‹ ohnehin keine Rede; er nimmt die geforderte Unterwerfung als Preis für die erstrebten Trophäen hin: *ich wil iz allez liden* ... Darauf richten sich ja auch die Vorwürfe seiner Frau: *welt ir nu ein ketzer sin / durch hunde und den habich min?* (v. 777f.). Die Anstößigkeit des Textes liegt nicht in seiner vorgeführten oder untergründigen Homosexualität, sondern darin, daß diese überhaupt, wenn auch als Spielmaterial für eine der märentypischen Überlistungen, zur Sprache kommt.

51 Zur Bewertung der Homosexualität im Mittelalter Kraß, Dreieck, S. 289–291.

veau der Figuren verstehen, um die seltsame Geschichte als Diskussion der Rolle von Mann und Frau im Minnedienst und seines Verhältnisses zur Ehe deuten zu können.[52]

Auszugehen ist dabei von der Begegnung der Frau mit dem als idealem Minneritter vorgestellten Fremden. In ihm ist »der Wert der Ritterschaft so makellos präsent [...] wie der Wert der Minne in der Schönheit der Frau.«[53] Die Vereinigung der beiden findet an einem paradiesischen Ort statt.

> Die Schöpfung verneigt sich vor diesem Geschehen wie vor der *gute* der Dame (345ff., 356). Ein Ereignis von Minne pur, der Ort so manieriert künstlich wie symbolträchtig, der Vorgang so abstrakt werthaft wie körperlich konkret, jenseits von Gut und Böse, meßbar nur am Maßstab der Vollkommenheit der Dame selbst.[54]

Die Stilisierung weist auf einen idealtypischen Vorgang, auf die Verschmelzung von Wertfiguren der Minne, die den Status der Ehefrau nicht berühren. Deshalb kann sie an der Liebe zu ihrem Gatten ohne Beschädigung festhalten. Das Problem entsteht dort, wo ihr Mann die Ebenen nicht zu trennen vermag. Das freilich ist nicht sein, gegebenenfalls kritisch zu vermerkendes Defizit. Es ist in der Erzählung angelegt. Denn schon die beiden Ehepartner sind als vorbildliches Minnepaar eingeführt. Darum ist ihm vorzuwerfen und (durch die deklassierende Aktion seiner Frau) vor Augen zu stellen, daß er die neubegründete Minneautorität seiner Gattin nicht als werthaftes Element seiner eigenen Person integriert.

> Die Zuordnung der Geschlechter im Frauendienst impliziert [...] für den Mann die uneingeschränkte Bereitschaft, sich freiwillig aller Privilegien zu entäußern; nur so entsteht der Spielraum, in dem die eigene Position neu gedeutet und aus anspruchsvoller Perspektive neu legitimiert wird.[55]

Am Rande der Gattung: ›Die Heidin‹

Im Minnetraktat ›De amore‹ des Andreas Capellanus wird im theoretischen Disput (*disputatio*) die Frage aufgeworfen, wie man sich zu entscheiden habe, wenn man zwischen der oberen und der unteren Hälfte der umworbenen Frau wählen müsse. Sie wird an einem Fall dargelegt: Welchen Bewerber habe eine Frau vorzuziehen, die die Antwort auf diese Frage zum Kriterium ihrer Wahl machen wollte.

Es liegt auf der Hand, daß es hier darum geht, einen Rahmen vorzugeben, in dem das Verhältnis von Geist und Körper in der Minne und über sie hinaus erörtert werden kann. Die Antwort (wer sich für die obere Hälfte entscheide, erkenne die Überlegenheit des Geistes über die Natur an und könne sich darauf verlassen, daß die untere Hälfte bald nachfolge) ist nur für diesen Zusammenhang relevant, nicht eigentlich für die Minnelehre. Es ist aber nicht verwunderlich, daß eine derart dilemmatische Reizfrage (direkt aus Andreas Capellanus übernommen

---

52 So Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau, denen ich bis auf diese Einschränkung hier folge.
53 Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau, S. 75.
54 Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau, S. 76.
55 Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau, S. 82.

oder auch aus verwandten Darstellungen) danach drängt, in eine erzählte Situation übersetzt zu werden, wie sie ja auch im Disput schon als Kasus exponiert worden ist. Der Dichter der ›Heidin‹ hat diesen Versuch mit großem Erfolg unternommen, denn innerhalb weniger Jahrzehnte (ungefähr zwischen 1250 und 1300) ist seine Erzählung (›Heidin I‹) dreimal neu bearbeitet worden (›Heidin II‹, ›Heidin III‹, ›Heidin B‹).

Der Autor bedient sich zum Aufbau des Plots eines populären Erzählgerüstes: des Schemas von der gefährlichen Brautwerbung,[56] wie es in der Literatur des 12. Jahrhunderts,[57] aber auch in der Heldendichtung (›Nibelungenlied‹, ›Kudrun‹) und im höfischen Roman (›Tristan‹) weit verbreitet war.

Ein junger christlicher Ritter zieht aus, um in den Minnedienst der ob ihrer Schönheit weithin gerühmten Frau eines heidnischen Königs zu treten. An ihrem Hof zeichnet er sich durch glänzende ritterliche Taten aus. Als er ihr seine Liebe offenbart, weist sie ihn ab. In Trauer und Schmerz reist er ab. Durch sieben Jahre hindurch mahnt der Ruhm seiner Taten im Heidenland die Königin an den verschmähten Ritter. Schließlich wird sie krank vor Minne und läßt ihn zurückrufen. Nachdem er ihre Geschenke abgewiesen hat, mit denen sie ihn in seine Heimat zurückschicken will, erhört sie ihn ›zur Hälfte‹: die Wahl liegt bei ihm. Nach drei Tagen Bedenkzeit wählt er, wie es sich gehört, die obere Hälfte, allerdings aus theoretisch unsauberen Motiven: die untere Hälfte hofft er durch Liebkosungen erobern zu können. Damit scheitert er jedoch. Als er aber den Besitz der oberen Hälfte als Verfügungsgewalt über ihren Willen begreift, kommt er über eine List zum Ziel. Er befiehlt ihr, den König nicht mehr zur Kenntnis zur nehmen: ihn nicht anzuschauen und anzusprechen, nicht zu küssen, nicht zu umarmen. Der König verprügelt daraufhin seine Frau und treibt sie damit dem Ritter ›ganz‹ in die Arme. Nach seinem Erfolg reitet dieser in die Heimat zurück.

Die ›Heidin‹ ist ein Erzählexperiment. Sie lebt von der kuriosen Entscheidungsfrage. Die Werbungsgeschichte ist nichts weiter als eine weit hergeholte, das Schema erfüllende Hinführung auf diese; auch die erste Abweisung und der zweite Versuch folgen aus dem grundsätzlich zweistufig angelegten Schema. Sie dienen gleichzeitig der Zuspitzung der Situation durch die Minnekrankheit der Königin. An die Stelle der als Lösung zu erwartenden Entführung tritt nun die Minne-Aufgabe, für die das alles arrangiert ist; motiviert ist sie als Versuch der Königin zum ›Kompromiß‹. Da es auf der Hand liegt, daß dies in Minnefragen keine haltbare Lösung ist, ist die getroffene Entscheidung, erst recht in ihren theoretischen Implikationen, unerheblich; sie hat Bedeutung nur für die Ermöglichung des Handlungsabschlusses. Auch dafür überkreuzen sich noch einmal Minnefrage und Werbungsschema: der Einsatz einer List pflegt dort die zweite Gewinnung der Braut zu ermöglichen. In der ›Heidin‹ ist die List als Handlungselement überflüssig. Denn wenn die Herrschaft über die obere Hälfte, also über Geist und Willen der

---

[56] Vgl. etwa Theodor Frings/Max Braun: Brautwerbung. Bd. 1. Leipzig 1947; Friedmar Geissler: Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle 1955.

[57] Vgl. z.B. Christian Schmid-Cadalbert: Der ›Ortnit AW‹ als Brautwerbungsdichtung. Bern 1985.

Frau, es ermöglicht, ihr Verhalten zu lenken, dann könnte auf diesem Wege die untere Hälfte auch direkt zur Liebe bewogen werden. Nachdem der Handlungsabschluß aber endlich erreicht ist, hat das Brautwerbungsschema ausgedient. Der Ritter nimmt nicht, wie es als Ziel dort angelegt ist, die erworbene Frau mit nach Hause, sondern den erotischen Triumph.

Das Ungenügen an dieser hybriden Form hat offenbar die weiteren Bearbeitungen angestoßen: in der ›Heidin B‹ wird die rationale Durchdringung des Entscheidungsproblems in Dialogen und Monologen erheblich ausgebaut und so die Diskussion des Minnekasus auf Kosten der Handlung wieder stärker betont, gleichzeitig aber auch die ins Leere laufende Werbungshandlung zum Ziel geführt (die Heidin zieht mit dem Ritter in seine Heimat). In ›Heidin II‹ und ›Heidin III‹ wird dagegen dem Brautwerbungsschema Genüge getan, indem die dort vorgesehenen Stationen eingebaut werden (heimliche Entführung der Braut und Taufe, Rachefeldzug des Gatten, Versöhnung und dessen Taufe bzw. Ausschmückung der Orientfeldzüge, Drachenkampf etc.): in diesen beiden Fassungen wird die ›Heidin‹ zum Roman.[58]

Als Märe ist die ›Heidin‹ ein Außenseiter. In ihrem Erzählgestus will sie sich offenbar an die Minnemären anschließen. Das Konstruktionsprinzip ihrer Handlung ist aber das des Romans. Die minnetheoretische Entscheidungsfrage bietet als Motivationskern dafür aber wiederum zu wenig Substanz. In ihrer Zuspitzung kann sie kaum anders als in einer Episode, d.h. als Kasus, dargestellt werden. Das verknüpft die Ausgangsfassung mit dem Märe und begründet auch den Märengestus. Die Überlagerung der ohne weiteres als strukturelles Zentrum geeigneten Pointe (›Der Geist lenkt den Körper‹) durch die Werbungshandlung, letzten Endes das fehlende Zutrauen in die Darstellungskraft der Märenstruktur, löst ihn aber wieder auf.

---

[58] Ziegeler, Erzählen im Spätmittelalter, S. 335–389.

8 Die Denunziation des exemplarischen Erzählens im Märe: Heinrich Kaufringer

Von allen Fassungen der ›Halben Decke‹ (s.o. S. 115, 120) formuliert die des Heinrich Kaufringer, eines wohl aus dem ostschwäbischen Kaufering stammenden und um 1400 in Landsberg ansässigen Autors[1], den Sinn der Geschichte am deutlichsten aus:

Darbei süll wir all nun lern:
das wir nicht verdienen unhail,
ob wir den kinden werden zetail,
davon sullen wir haben schon
vatter und muoter umb den lon,
den uns gott darumb will geben,
das wir hie haben lankleben
und dört das ewig reich gewär.
also sprach Hainrich Kaufringer. (v. 114–122)

Das unverstellt lehrhafte Fazit weist die Erzählung mit aller wünschenswerten Klarheit als Exempel aus, und der Ablauf der Ereignisse ist ganz auf den demonstrativen Zweck zugeschnitten. Ohne Umwege werden das Elend des mißachteten Großvaters, die Bitte an den Enkel um Vermittlung einer Decke, die selbstverständliche Gewährung dieser Bitte des Enkels durch den Vater und dann die Forderung des Enkels um eine ebensolche Decke für sich, weil er seinen Vater im Alter nicht besser behandeln wolle als der den Großvater, zügig und zielstrebig dargestellt:

das du auch krank worden bist,
als mein änen zuo der frist,
so will ich mit dem kotzen hert
beclaiden fur des frostes gevert
deinen kranken leib vil schon.
also will ich dir geben lon,
also du meinem enen hast getan;
nicht besser claider ich dir gan. (v. 93–100)

---

[1] Paul Sappler: Kaufringer, Heinrich. In: ^{2}VL 4 (1983), Sp. 1076–1085. In Landsberger Urkunden ist der Name Heinrich Kaufringer zwischen 1369 und 1404 (postum 1429) mehrfach erwähnt; es muß sich dabei um Vater und Sohn handeln. Nicht zu entscheiden ist, bei welchem der beiden es sich um den Dichter handelt. Zum Diskussionsstand Stede, Schreiben in der Krise, S. 219–237 (mit neuen Urkundenbelegen).

Die Kargheit der Darstellung zielt auf exemplarische Stringenz: der Überzeugungskraft des Beispiels soll nichts im Wege stehen. So erzählt Heinrich Kaufringer auch in anderen Exempeln (›Der verklagte Bauer‹[2], ›Der Teufel und der fahrende Schüler‹, ›Der bezahlte Anwalt‹, ›Die uneinigen Kaufleute‹), so erzählt er auch in seinen Mären: er reduziert aufs Prinzip. Heinrich Kaufringer stellt das Prinzip exemplarischen Erzählens auf den Prüfstand: er schreitet es in seiner ganzen Spannweite aus und führt es an seine Grenzen.[3] Kaufringers Märenerzählen ist ein poetologisches Experiment.[4]

8.1 ›Die unschuldige Mörderin‹ als radikales Exempel

Am radikalsten geschieht das in seinem bekanntesten Märe, der ›Unschuldigen Mörderin‹, nach Ansicht mancher »wohl das beste Gedicht K[aufringer]s«[5]. Das Gedicht wird sogleich mit dem Lehrsatz eröffnet, den es zu belegen gilt:

Got lat den gerechten menschen nicht
auß seiner väterlichen pflicht.
er hilft im allzeit gar gewär
aus nöten und von aller swär. (v. 1–4)

Auf den Beispielfall lenkt eine Spezifizierung der für ihn gültigen Bedingungen hin:

so der mensch nun darauf stat,
das er nun ganz getrawen hat
zuo got und im enpfilhet gar

---

2 Ausführlich dargestellt bei Willers, Heinrich Kaufringer, S. 17–37. Willers meint, der ›Verklagte Bauer‹ eröffne im Sinne eines Autorkonzeptes die Serie der ›Kernmären‹ (S. 279) des cgm 270 und habe die Funktion, »einen thematischen Rahmen [...] für schwankhaftes Erzählen bzw. das Erzählen von Mären gegeben zu haben« (S. 37). Für eine solche Annahme eines aus seiner Position heraus interpretationsleitenden Schlüsseltextes muß sie voraussetzen, daß die Anordnung der Texte im cgm 270 die Kompositionsprinzipien des Autors wiedergibt. Dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkt. Die Handschrift ist etwa ein halbes Jahrhundert nach der Wirkungszeit Heinrich Kaufringers geschrieben (datiert 1464 von einem ungenannten Schreiber); die Vorgeschichte der Sammlung ist nicht rekonstruierbar. Davon geht auch Sander, Autorfiktion, aus, die den Prozeß zu rekonstruieren versucht, in dem sich beim Leser die Vorstellung eines einheitlichen Autors einstellt.

3 Diese Einsicht verstellt sich Willers, Heinrich Kaufringer, durch die schematische Ausdehnung einer einzigen, aus einem ›Programm-Märe‹ (›Der verklagte Bauer‹) abgeleiteten Themafrage auf alle Texte.

4 Für die Ebene der Metaphorik zeigt das schon Friedrich, Metaphorik des Spiels, am Beispiel von ›Rache des Ehemannes‹ und ›Zurückgegebenem Minnelohn‹. Stede, Schreiben in der Krise, bezieht die Texte sehr direkt auf den »Kontext von Stadt und stadtbürgerlicher Mentalität« (S. 280–295) und stellt sich dabei weder dem grundsätzlichen methodischen Problem noch wird sie der poetologischen Raffinesse der Texte gerecht. Keinerlei Aufschluß bringt der pauschale Bezug auf eine ›Krise des Spätmittelalters‹.

5 Karl Stackmann: Kaufringer, Heinrich. In: ¹VL 5 (1955), Sp. 506–510, hier Sp. 508.

als sein leiden, wißt fürwar,
das den got nicht will verlan,
er well im allzeit beigestan ... (v. 5–10)

Als Beispielfigur, geradezu als Demonstrationsobjekt für den Lehrsatz und seine Spezifizierung, wird eine unschuldig in Not und Bedrängnis geratene Dame angekündigt:

als ich ew nun sagen wil,
wie ain junkfraw kumers vil
gelitten hat und aribait,
davon si kam in herzenlait
unverdient und gar oun schuld.
der half got mit seiner huld
aus allen iren nöten gar. (v. 11–17)

Das Unglück dieser Dame von hohem Geschlecht, Gräfin und Landesherrin, untadelig in ihrem Lebenswandel (v. 19: *keusch und frumm, vein und zart*), besteht darin, daß sie nacheinander zwei Männer und ihre Dienerin umbringt:

> Das Drama beginnt damit, daß vor der Hochzeitsnacht mit dem edlen, jungen und mächtigen König einer seiner Ritter sich unter dem Vorwand, er sei selbst der Bräutigam, eine Liebesnacht erschleicht. Nur weil die Gräfin ihren künftigen Gemahl nicht leiden lassen will, willigt sie nach schweren inneren Kämpfen in die scheinbar nur vorgezogene Brautnacht ein. Als er eingeschlafen ist, erkennt sie im Schein einer Kerze, daß es sich nicht um den König handelt, und schneidet ihm kurzerhand den Kopf ab. Als sie den Torwächter bittet, ihr beim Beseitigen der Leiche zu helfen, macht der zur Bedingung, daß sie auch ihm ihre Gunst gewähre. Notgedrungen gibt sie sich ihm hin. Aber als er dann die Leiche des Ritters in den Burgbrunnen wirft, stürzt sie ihn selbst mit hinein und beseitigt so die beiden Schänder ihrer Ehre und einen lästigen Mitwisser zugleich. Dem echten König kann sie sich aber nach dem Verlust der Jungfräulichkeit nicht mehr als Braut präsentieren. Deshalb überredet sie eine ihrer Zofen, ihre Stelle einzunehmen. Die Ereignisse der Brautnacht verfolgt sie aus der Nähe: *die küngin stuond nachent darbei; / die hort wol, wie es ergieng* (v. 524f.). Als sie dann ihre Stellvertreterin bittet, ihren Platz wieder zu räumen, weigert die sich: *si wolt selber küngin sein* (v. 557). Also zündet sie die Kammer an und läßt die Zofe verbrennen. Den König rettet sie. Dann führen die beiden zweiunddreißig Jahre lang eine glückliche Ehe.

Überraschend nimmt diese haarsträubende Geschichte ein glückliches Ende. Die Übeltäterin kann ihren Kummer nicht mehr beherrschen. Reue ergreift sie (v. 630f.: *die fraw gedacht hin und her / und ward mit rew umbegeben*), Tränen fallen auf das Antlitz des schlafenden Königs, und nachdem er ihr hat versprechen müssen, *das er darumb kainen has / noch zorn gen dem weibe het* (v. 652f.), gesteht sie ihm alles. Gerührt verzeiht er ihr.

Der Kommentar des Erzählers:

1. Die drei Bösewichter (und der durch ein Versehen gleichfalls ums Leben gekommene Knecht des Ritters, der die erste Untat angezettelt hatte) sind völlig zu Recht umgebracht worden; sie haben jeder für sich (v. 707–738) ihre gerechte Strafe erhalten (v. 736–738 über die Zofe: *darumb hat si bösen solt / empfangen. das gefelt mir wol, / wann si was aller untrew vol*):

den ist allen recht geschehen.
Ich wolt das vil gern sehen,
das allen den also geschäch,
von den man sich des versäch
one zweifel und fürwar,
das si lebent mit gevar
und aller untrew sind vol.
wärlich es gevelt mir wol
und dunkt mich sein guot und recht,
wenn untrew iren herren slecht,
als den vieren geschehen ist. (v. 739–749)

2. Die dreifache Mörderin ist unschuldig, und sie hat außerdem viel gelitten. Sie war ohne Arg und gut:

aber die fraw oun argen list,
ich main die edel küngin vein,
die hat gelitten grosse pein
und darzuo vil manig swär.
darumb das si oun gevär
ist gewesen und auch guot ... (v. 750–755)

3. Deshalb hat Gott sie behütet und ihr stets aus der Not geholfen, so wie er es bei allen macht, die unverschuldet in Bedrängnis kommen[6]:

so hat si got gehept in huot.
er half ir aus aller not.
si wär oft von sorgen tot,
wär ir got nicht beigesten.
also tuot got allen den,
die unverschuldt komen in swär. (v. 756–761)

Von allen Fragen, die diese merkwürdige Geschichte und ihre noch erstaunlichere Deutung[7] aufwerfen (z.B. nach dem Hintergrund der gnadenlosen Rache-Ideologie[8]), ist die entscheidende: Warum und in welchem Sinne war die Dame unschuldig? Gewiß nicht deswegen, weil sie nicht anders handeln konnte, und auch nicht, weil die Motive ihres Handelns über allen Zweifel erhaben gewesen wären. Zweifellos hätte sie sich schon nach der durch den Ritter erschlichenen Liebesnacht offenbaren können und ganz gewiß hätte sie sich auch dem vermeintlichen König

---

6 Ganz mit Recht weist Ruh, ›Unschuldige Mörderin‹, S. 171f., darauf hin, daß es dazu allerdings notwendig der tätigen Reue bedarf.

7 Die Widersprüche sind in aller Deutlichkeit von Steinmetz, Laienmoral, und vorher schon von Ruh, ›Unschuldige Mörderin‹, herausgearbeitet worden. Wenig überzeugend ist allerdings Ruhs gänzliche Loslösung des ›Kriminalfalles‹ von seinen ethisch-moralischen Implikationen: »Kaufringers Erzählung will keine letzten Endes erbaulich-mirakelhafte Geschichte sein, die die unergründliche Gnade Gottes oder die unbegrenzte Fürbitte der Gottesmutter zu demonstrieren hat, sondern eine spektakuläre Mordgeschichte mit spezifisch erzählerischen Reizwerten.« (S. 175) Solche erzählerische Wertneutralität halte ich (wie Steinmetz, Laienmoral) im Mittelalter nicht für möglich.

8 Zur moraltheologischen Bedenklichkeit kurz Ruh, ›Unschuldige Mörderin‹, S. 172.

vor der Hochzeitsnacht gar nicht hingeben dürfen. Die Erhörung des Torwächters ist ohnedies nur aus ›niederen Motiven‹, nämlich zur Verdeckung einer anderen Straftat, zu erklären und seine Ermordung desgleichen. Die Tötung der Zofe ist ersichtlich mit Eifersuchtsmotiven ausstaffiert, sie dient aber ausschließlich dem Zweck, die Ehe mit dem König doch noch realisieren zu können. Dies ist überhaupt das einzige Ziel ihres Handelns, und dafür ist es unerläßlich, den Anschein ihrer Ehre zu retten. Dafür akzeptiert der Erzähler diesen Preis?

Die Geschichte ist nur zu verstehen unter der Prämisse einer von vornherein völlig eindeutigen Verteilung[9] von Gut und Böse. Die Dame ist gut, und alle ihre schrecklichen Taten sind nur durch die Untaten anderer bewirkt; durch die Ränke und unlauteren Machenschaften der Bösen gerät sie in Zwangssituationen, aus denen sie Auswege suchen muß. Weil ihre Widersacher böse sind, darf der Ausweg darin bestehen, daß sie beseitigt werden. Das ist zwar schrecklich, aber nur für die Dame, weil es ihr Gewissensqualen verursacht. Für die anderen ist es die gerechte Strafe. Weil sie nicht böse ist, sondern nur Böses von sich abwehrt, hilft Gott ihr in der Not. Man kann sogar so weit gehen, Gott als den eigentlichen Urheber ihrer Untaten zu sehen: *er half ir aus aller not* (v. 757). Aber darauf richtet sich der Blick nicht. Gott hilft. Auf welche Weise Gott hilft, steht – wie alle anderen genaueren Umstände – nicht zur Debatte.

Dies ist ins Extrem gesteigert das einsträngige Beweisverfahren des Exempels.[10] Das Erzählen dient ausschließlich und ohne Rücksicht auf die Komplexität einer Geschichte dem Beweisziel. Alle Details sind ihm nicht nur untergeordnet, sie werden für die Sinnbildung eliminiert. Das Beweisziel in der ›Unschuldigen Mörderin‹ ist der verläßliche und gerechte Gott: gütig zu den Guten, strafend gegen die Bösen.[11]

Das lakonische Erzählen Heinrich Kaufringers läßt nicht erkennen, ob diese Übersteigerung des Exemplarischen schon in der ›Unschuldigen Mörderin‹ seiner Aushöhlung und Unterminierung, vielleicht sogar seiner Denunziation dienstbar gemacht ist. Der Gegenstand spricht dagegen, das subversive Erzählen in vielen seiner anderen Mären[12] eher dafür.

---

9 Das sieht auch Stede, Schreiben in der Krise, S. 113, freilich ohne die rechten Konsequenzen daraus zu ziehen.

10 Auf halbem Wege bleibt Steinmetz, Laienmoral, S. 60, stehen: »Ich schlage vor, die ›Mörderin‹ als ein verkapptes und überdimensionales geistliches Exempel aufzufassen«. Nicht um ein verkapptes, sondern um ein radikales Exempel handelt es sich, und nicht auf eine kaum zufassende Laienmoral geht es zurück, sondern auf das Austesten von Gattungskonventionen.

11 Es ist also keineswegs so, daß der Text durch den »Gegensatz zur ›herrschenden Kultur‹, zur Auffassung der Kirche« einen »uneindeutigen Charakter« bekomme (Stede, Schreiben in der Krise, S. 114). Im Gegenteil: die Eindeutigkeit der Wertverteilung macht das Erzählen dieses haarsträubenden Falles erst möglich.

12 Ausgenommen sind davon am ehesten ›Der Zehnte von der Minne‹ und ›Bürgermeister und Königssohn‹ (dazu Ragotzky, Das Märe in der Stadt).

8.2 Täuschung und Erkenntnis: *plind sein mit gesehenden augen*

Wie in der ›Halben Decke‹ reduziert Kaufringer auch im ›Schlafpelz‹ und in der ›Zurückgelassenen Hose‹ die Geschichten auf ihre schlichteste, in der ›Zurückgelassenen Hose‹ geradezu auf ihre banalste Form. Er befreit sie damit von allen relativierenden und ablenkenden Umständen[13] und legt ihren – exempelhaften – Sinn bloß.

Den ›Schlafpelz‹ erzählt er genau so wie im Fabliau ›Le Pliçon‹, das ihm – wohl eher mittelbar – als Vorlage gedient haben könnte:

> Eine Frau hat ihren Buhlen bei sich in der Kammer, als der Ehemann plötzlich das Zimmer betritt. Sie schlingt ihren Pelz um sich und verwandelt dann die Realität ins Hypothetische: Was sie nach Ansicht ihres Mannes wohl täte, wenn sie jetzt ihren Liebhaber bei sich hätte, fragt sie ihn. Er will es sich von ihr erklären lassen. Da wirft sie ihm den Pelz über den Kopf, drückt ihn an sich und meint, so würde sie verfahren, und der Liebhaber könnte dabei entwischen – was der dann vernünftigerweise auch tut.

Anderen Autoren ist dieser Grundriß offensichtlich zu schlicht. Im ›Ritter mit den Nüssen‹ (der auf jeden Fall noch ins frühe 14. Jahrhundert, wenn nicht sogar ins 13. gehört und damit auch als Kaufringer-Vorlage in Frage kommt) ist er angereichert um eine Komplikation, die zu nichts weiter dient, als die Bedingungen mutwillig zu verschärfen und das Risiko zu erhöhen. Die Frau erklärt ihrem Mann im ersten Akt, sie verberge einen fremden Ritter im Bett, und wirft dem hinter dem Vorhang verborgenen Galan auch noch vor den Augen ihres Mannes Nüsse zu. Wie der Mann reagiert, zeigt, daß der Demonstrationszweck so nicht zum Zuge kommt: er glaubt ihr nicht. Die Übertreibung macht die Spielernatur der Frau sichtbar, nicht die Verblendung des Mannes oder gar der Männer, um die es dem Kaufringer geht:

> also das er muost oun laugen
> plind sein mit gesehenden augen,
> als noch mänig fraw wol kan
> aufreden ain ainfaltigen man
> mit mangerlai hand gscheidikait,
> das er des schwüer hundert ait,
> er wär von ir unbetrogen;
> so hat si im vorgezogen
> mit cluoger red das hälemlein,
> das er muos ir narr sein. (v. 7–16)

Die Unfähigkeit der Männer, die offensichtliche Wahrheit zu sehen, ihre Bereitschaft, sich täuschen zu lassen, ihre von ihm immer wieder herausgestellte Neigung,

---

[13] Manche Fabliaux-Fassungen komplizieren die Geschichte z.B. dadurch, daß der Ehemann am Ende selbst die Unterhosen des Liebhabers trägt (z.B. Jean de Condé, ›Des Braies le Priestre‹); bei Boccaccio (›Decameron‹, IX 2) setzt sich die ertappte Äbtissin die Hose in der Eile als Kopfbedeckung auf; in der italienischen Novellen-Tradition (z.B. in Sacchettis ›Trecentonovelle‹, Nr. 207) wird sie als heilkräftige Reliquie (›Hose des hl. Franz‹) ausgegeben (so auch in Poggios ›Fazezie‹, Nr. 232).

mit sehenden augen plind[14] zu sein, rückt Kaufringer auch in der ›Zurückgelassenen Hose‹ in entlarvend unverblümter Weise ins Bild. Für den Ehemann, der die Hose des Liebhabers in der Schlafkammer findet, reicht es aus, daß seine Frau ihm einredet, wenn er dreimal *»bruoch«* rufe und sie die Hose zum Fenster hinaus würfe, verschwinde die Krankheit, die sie ihm einzureden versucht. Er belohnt sie für die vermeintliche Heilung und vergißt seinen Verdacht völlig.

Wieder zeigt eine andere Version die von Kaufringer zugunsten der exemplarischen Deutlichkeit ausgeschlagenen Gestaltungsmöglichkeiten: Hans Folz hat sich ein kompliziertes Intrigenspiel ausgedacht (›Die Hose des Buhlers‹, s.u. S. 313f.), mit dem die Amme ihrer Herrin aus der Verlegenheit hilft. Ihre Verschlagenheit läßt dem Mann keine Chance. Seine Niederlage ist Folge weiblicher Klugheit, nicht Ergebnis seiner Leichtgläubigkeit. Die Blamage des Mannes hat keinen demonstrativen Gehalt mehr. Sie ist im Schlußtableau als Groteske inszeniert: der Betrogene im vermeintlich einvernehmlichen Lachen vereint mit den fröhlichen Intrigantinnen – und auch darin wieder betrogen.

Heinrich Kaufringers Zurückhaltung verfolgt eine Strategie: Sie streicht die beispiellose Dummheit des Mannes heraus – mit dem paradoxen Ziel, sie als beispielhaft für alle Männer zu präsentieren. Denn der schwäbische Tölpel wird anschließend in eine Reihe mit den berühmten Minnetoren der Weltliteratur gestellt: Samson, Salomon, David und Aristoteles.[15] Sie werden in dieser Reihe zu Figuren des Trostes. Wenn diese weisen Männer sich gegen die Listen der Frauen nicht haben behaupten können, dann braucht sich unsereins nicht zu grämen:

> wann ich haun das wol vernomen,
> das es also her ist komen
> von den weisen an die torn. (v. 109–111)

Der Vergleich ist dreist, und es ist kaum vorstellbar, daß er nicht als Frechheit verstanden worden ist. Kaufringer reduziert seine Geschichten so radikal auf ihr exemplarisches Gerüst, daß genau dadurch die Möglichkeit zur Verallgemeinerung

---

[14] Vgl. in anderem Zusammenhang etwa noch ›Der verklagte Bauer‹, v. 298.

[15] Samson (mit Delila: Idc 16,4–22), Salomon (der den Göttern seiner ausländischen Frauen opfert: I Rg 11,1–10), David (mit Batseba: II Rg 11,2–27) sind die topischen Beispielfiguren aus dem Alten Testament für die verderbliche Wirkung weiblicher Schönheit, die selbst Helden vom rechten Wege abbringt. Beispiele aus Literatur und bildender Kunst des Mittelalters bei Maurer, ›Minnesklaven‹. Aus der deutschen Literatur vgl. z.B. Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. [...] hg. von Karl Kurt Klein. [...] 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage von Hans Moser, Norbert Richard Wolf und Notburga Wolf. Tübingen 1987 (ATB. 55), Lied 3, II, 9–18 (einschließlich Aristoteles und Absalon) und Freidank, 104,22–25: *Adâm unde Samsôn / Dâvît unde Salomôn, / die heten wîsheit unde kraft, / doch twanc si wîbes meisterschaft.* Zu Aristoteles, der sich am Hofe des jungen Alexander des Großen durch die schöne Phyllis zum Beweise seiner Liebe zum Reittier machen läßt und so zum Gespött der Hofgesellschaft wird, vgl. Cornelia Herrmann: Der ›Gerittene Aristoteles‹. Das Bildmotiv des ›Gerittenen Aristoteles‹ und seine Bedeutung für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis um 1500. Pfaffenweiler 1991(Kunstgeschichte. 2). Das Motiv liegt auch dem Märe ›Aristoteles und Phyllis‹ (s.o. S. 167f.) zugrunde.

unterlaufen wird. Sie werden zu banal für Übertragungen und denunzieren damit die exemplarische Rede überhaupt.

Heinrich Kaufringers radikale Schlichtheit ist alles andere als Unvermögen. Er verfügt auch über das andere Register, das der spielerischen Heiterkeit. In ›Chorherr und Schusterin‹ spielt er das gleiche Thema, Täuschung durch Offenbarung, auf diese, die nicht exemplarische, sondern eher fabliauspezifische Weise durch. Die Geschichte läuft nach einem Schema ab, das aus den Überlistungsschwänken der Fabliaux-Tradition gut bekannt ist[16]:

> Die Ehefrau eines Augsburger Schusters hat einen vornehmen Chorherrn zum Liebhaber. Gemeinsam sitzen die beiden im Hause des Schusters im Badezuber. Als der aus der Werkstatt zurückkommt, ruft die Frau ihn herbei, um ihrem Mann mitzuteilen, daß der Chorherr nackt bei ihr sitze. Sie fordert ihn auf nachzusehen. Als er sich endlich dazu überreden läßt, spritzt sie ihm Wasser in die Augen, so daß er nichts sehen kann. Der Chorherr aber beschwert sich darüber, mutwillig in Angst versetzt worden zu sein. Das *frawelein* (v. 108) lacht.
> Er vergilt ihr das *swaißpad* (v. 119), als sie bei ihm im Bett liegt. Er läßt den Schuster kommen, damit der seiner Frau, von der nur die Füße zu sehen sind, ein paar Schuhe anmesse. Der Schuster erkennt die Füße seiner Frau, glaubt sie aber zu Hause und schiebt den naheliegenden Verdacht beiseite. Als er ihr später davon erzählt, ist sie empört und setzt ihn ins Unrecht.

Die Geschichte lebt von den mutwilligen Provokationen, die einen Wettstreit der Listen heraufrufen (darin geht sie z.B. deutlich über den noch aus dem 13. Jahrhundert stammenden ›Liebhaber im Bade‹ hinaus, der nur den ersten Streich erzählt, und auch den in einer Notwehr-Situation), und sie lebt vom Kontrast der Figuren (der Ehemann ist *ainfaltig* [v. 22], der Chorherr *cluog* [v. 8]; die Schusterin – die höfischen Konnotationen liegen auf der Hand – ist *hüpsch* [v. 5] und *zart* [v. 17]) und der Milieus (der Badezuber im Haus des Schusters ist mit einer Seidendecke bedeckt [v. 19]; das Liebespaar sitzt darin *mit hohem muot* [v. 32], der Schuster hält sich in der Werkstatt auf). Die anti-exemplarische Einmaligkeit des Ereignisses ist – novellentheoretisch beinahe musterhaft – durch die genaue Situierung hervorgehoben (Augsburg im Mai). Trotzdem zieht der Erzähler ein allgemeingültiges Fazit:

> also wirt nun manig man
> von seinem weib gelaichet wol.
> seit ich die warhait sagen sol:
> es wirt in diser welt gepiet
> oft und vil der manne diet

---

[16] In der Kombination der beiden zentralen Motive (Verbergen im Zuber, Entblößung vor dem Ehemann) steht dem Kaufringer-Märe das Fabliau ›Les deus changeors‹ am nächsten (vergleichbar auch ›Cent nouvelles nouvelles‹, Nr. 1). Die mutwillige Gefährdung des Liebhabers findet sich aber z.B. auch in ›Le Cuvier‹ oder im Deutschen im ›Ritter mit den Nüssen‹ und in Jacob Appets ›Ritter unter dem Zuber‹, die mutwillige Enthüllung der nackten Geliebten als Strafe für die böswillige Gefährdung des Liebhabers in der italienischen Novellentradition (z.B. in Ser Giovanni Fiorentinos ›Pecorone‹, Nr. II,2).

von den weiben ser betrogen.
das ist war und nit gelogen.
die mann sind recht martrer.
hiemit endet sich das mär. (v. 256–264)

Wiederum, wenn auch auf dem umgekehrten Wege, wird das Exempel ironisch in Frage gestellt: das exemplarische Resümee wird einer in ihren Umständen als einmalig inszenierten Geschichte angehängt.[17] Beides relativiert sich gegenseitig. Dieser strukturellen Ironie hilft die sprachliche zusätzlich auf: daß die Männer, weil sie sich täuschen lassen, *recht martrer* (v. 263, im Reim auf *mär*!) seien, wird man nicht glauben müssen. Und in einer Geschichte, die vorführt, wie leicht die Wahrheit verborgen werden, wie schnell einer mit *gesehenden augen plind* sein kann, macht es schmunzeln, daß der Erzähler seine Botschaft am Ende umstandslos als *warhait* (v. 258) ausgeben will. Er läuft damit Gefahr, genau denjenigen zugerechnet zu werden, die *plind sind mit gesehenden augen.*

8.3 Zynische Subversion

Der ironischen Entlarvung exemplarischer Simplizität stellt Kaufringer die Nutzung des Exempels als Instrument mitleidloser Diagnose zur Seite. Kaufringers Mären beschreiben die Welt, wie sie ist, indem sie sie auf Prinzipien reduzieren – übertrieben einfach oder gnadenlos genau. In den Musterstücken des zweiten Typs, dem ›Feigen Ehemann‹ und der ›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹, endet diese Diagnose in bitterem Zynismus.

Dem ›Feigen Ehemann‹ ist das ›Lehrziel‹ vorausgestellt:

Ain schädlin wärlich pesser ist
dann ain schad ze aller frist.
under zwaien übeltat
ist das allweg wol mein rat,
ob man aintweders müeste han,
das merer übel sol man lan
und sol das minder übel haben. (v. 1–7)

Das ist zweifellos ein vernünftiger Rat, mit dem Heinrich Kaufringer auch in allerlei ethischen Systemen bestehen könnte. Schwerer täte er sich dabei allerdings mit dem Beispielfall, an dem er ihn ›exemplifiziert‹. Denn der Straßburger Bürger, der einem kühnen, um die Ehefrau werbenden Ritter eine Falle stellt,

---

[17] Die Inkompatibilität von Geschichte und propagiertem Lehrsatz fällt auch im ›Zurückgegebenen Minnelohn‹ ins Auge. Friedrich, Metaphorik des Spiels, macht das zum Ausgangspunkt seiner ›poetologischen Lektüre‹, die dieses Märe als Gegenentwurf zur ›Rache des Ehemannes‹ erkennen läßt. In der kurzen Interpretation von Hedda Ragotzky, Das Märe in der Stadt, S. 110–112, ist der Widerspruch ebensowenig beachtet wie in deren nicht sehr ergiebiger Weiterführung bei Schnyder, Abenteuer, Liebe, Geld. Zu anderen Aspekten dieses Märe s. Kap. 9.2 und Grubmüller, Fragmentierung des Ritters, S. 194–202.

um ihn loszuwerden – er gerüstet, der Ritter *in ainem underrocke zwar* (v. 130) –, bekommt im entscheidenden Augenblick Angst um sein Leben und wagt es nicht, seine Frau zu schützen:

> ich will verhalten in der huot;
> mir mocht von im geschehen we.
> wie es halt dem weib erge. (v. 190–192)

So ist sie dem Ritter wehrlos ausgeliefert und wird vergewaltigt. Ihr Mann tröstet sie dann mit genau dem Satz, den der Erzähler als allgemeinen Ratschlag an den Anfang gesetzt hatte:

> ain schädlin ist doch pesser zwar
> dann ain schad, das wiß fürwar! (v. 259f.)

Der Kasus bestätigt den Satz nicht (wie der exempelhafte Eingang erwarten läßt), er denunziert ihn. Und damit führt er auch das exempelhafte Erzählen ad absurdum.[18]

In der ›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹ ist der zu beweisende Lehrsatz nicht in gleicher Weise allgemeingültig ausformuliert. Im Fazit rät der Erzähler, Geiz möge man einer Frau nachsehen, denn das sei der harmloseste Fehler, den Frauen haben könnten:

> wann es der mindst geprest ist,
> den ain weib gehaben mag. (v. 504f.)

Für die Bekräftigung dieses Rates wird nun allerdings weit ausgeholt; die Geschichte verselbständigt sich in ein abstruses Lehrstück von der vergeblichen Suche nach dem vollkommenen Leben:

> Ein reicher, tugendsamer und angesehener Bürger hat *gar ain säligs weib; / die was im lieb sam sein leib* (v. 29f.). Ihr einziger Fehler ist ihr Geiz, mit dem sie ihm das Leben schwer macht: *wir seien nicht also veraint, / als man von uns spricht und maint* (v. 69f.). So macht der Bürger sich auf, nach einem Ehepaar zu suchen, das in völliger Harmonie lebt. Erst nach viereinhalb Jahren ›Suche‹ (v. 139: *aubentüre*) trifft er auf ein derart vorbildliches Paar. Er wähnt sich schon am Ziel und ist zur Rückkehr entschlossen, da demonstriert ihm sein Gastgeber den Unterschied zwischen Sein und Schein: nach einem Fest, auf dem die Frau frohen Mutes Hof hält, muß sie – wie jeden Abend – aus einer Hirnschale trinken: ihr Mann hat diese aus dem Haupt des von ihm umgebrachten Pfaffen anfertigen lassen, mit dem sie die Ehe gebrochen hat: Der Bürger muß seine Suche fortsetzen. Auf der nächsten Station meint er, erneut am Ziel zu sein – bis ihm der Ehemann vorführt, welchen Preis seine ›vollkommene‹ Ehe hat: nur indem er sich im Keller einen großen und starken Bauern hält (v. 366f.: *der was fraisam, stark und saur, /*

---

[18] Werner Röcke sieht offenbar die »unnachsichtige Durchsetzung des eigenen Vorteils« durch die Erzählung nicht negativ bewertet (*schade* und *market*. Zum Wandel feudaler Selbstverständigung im höfischen und schwankhaften Märe des Spätmittelalters. In: Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Festschrift für Wolfgang Spiewok zum 60. Geburtstag. Hg. von Danielle Buschinger. Stuttgart 1988, S. 301–313, hier S. 310f.).

an ainer ketten stark und guot), der die übermäßigen sexuellen Gelüste seiner Gemahlin nach Belieben stillt, vermag er die Blamage permanenter öffentlicher Seitensprünge der Dame zu vermeiden und den Schein eines ehrsamen Lebens zu wahren.
Der Bürger reitet resigniert nach Hause und gibt sich mit seiner ehrbaren und züchtigen Ehefrau zufrieden. Er hat gelernt, ihren Geiz als einen vergleichsweise mäßigen Makel hinzunehmen.

Wieder ist das Lehrziel unverstellt deutlich, und wieder wird es von der erzählten Geschichte in den Schatten gestellt. Das Märe ist gezielt als Exempel vom trügerischen Glück und von der empfehlenswerten Zufriedenheit mit dem Gegebenen organisiert, aber es kann ganz gewiß nicht »ernsthaft das Vorbild für eine moralische und als christlich verstandene Besserung«[19] abgeben. Denn die überspitzte Kraßheit der Motive stellt die Gültigkeit dieser Empfehlungen in Frage. Die Abstrusität der erzählten Fälle eignet sich nicht als Belegmaterial für Alltagsregeln. Sie unterläuft sie vielmehr: wenn nur solche Sensationen die Regel bestätigen, taugt diese gerade nicht für das Leben. Und in gleichem Maße unterläuft die Lust am Auserzählen des Abstrusen das exemplarische Erzählen, das die Mären Heinrich Kaufringers auszustellen vorgeben.

Noch einen Schritt weiter auf diesem Wege der zynischen Subversion des exemplarischen Märengestus geht Heinrich Kaufringer in der ›Rache des Ehemannes‹.

Ohne die sonst übliche thematische Einleitung geht der Erzähler sofort in die Geschichte: Die Frau eines kühnen und angesehenen Ritters hat ein Verhältnis mit dem Pfarrer. Der verlangt von ihr als Liebesbeweis zwei Stockzähne ihres Mannes. Um diese zu besorgen, spiegelt sie dem Mann vor, er rieche aus dem Munde; man müsse ihm deshalb einen kranken Zahn ziehen. Um auch an den zweiten zu kommen, stellt sie fest, daß der Bader den falschen erwischt hat; die schmerzhafte Prozedur wiederholt sich. Der Pfarrer läßt sich aus seiner Beute kostbare Würfel machen. Damit spielt er auch mit dem Ritter; betrunken verrät er sich dabei.
Der Ritter rächt sich: Als der Pfarrer wieder bei seiner Frau im Bett liegt, schneidet er ihm das Geschlechtsorgan ab; er läßt daraus einen Lederbeutel und zwei mit Gold und Silber verzierte Knöpfe machen und schenkt sie dem Pfarrer. Dann zwingt er ihn, seine Frau zu küssen und ihr dabei die Zunge abzubeißen.
Danach lädt er seine Verwandten und die seiner Frau ein und erzählt ihnen, ohne Namen zu nennen, zur Unterhaltung die ganze Geschichte. Man findet allgemein, daß die Frau den Tod verdient habe. Darauf enthüllt er die Identitäten und teilt mit, daß er die Strafe schon vollzogen habe und die Frau am Leben bleiben dürfe.

Die Geschichte ist geprägt von einer den Lehrzweck schon in der erzählerischen Ausgestaltung desavouierenden Detailfreude.[20] Insbesondere in der Sorgfalt, mit der die Verarbeitung der extrahierten oder abgetrennten Körperteile (Zähne[21], Hoden)

---

19 Schirmer, Stil- und Motivuntersuchungen, S. 317 Anm. 67. Eher kurios ist auch Krohns Idee (Entdeckung der Moral, S. 266f.), das resignierte Akzeptieren des Geizes der Frau weise auf die positive Wertung der Sparsamkeit in der wohlhabenden Oberschicht der Städte.

20 Genaueres dazu in meinem Aufsatz: Das Groteske im Märe.

21 Heinrich Kaufringer benutzt mit besonderer Vorliebe Zähne als Sexualmetaphern: Zahnschmerzen stehen für unbefriedigte Lust (›Der zurückgegebene Minnelohn‹), die

zu Preziosen beschrieben wird, trennt sich das Erzählen von der Präzisierung der Handlungsbezüge und ergeht sich in der Lust an genauer, artifiziell ausgekosteter Parallelität; gerade weil sie sich auf so befremdliche Analogien wie die zwischen Zähnen und Hoden, Zahnextraktion und Kastration stützen und weil sie diese Analogien mit irritierenden Assoziationen von Luxus und Geselligkeit umgeben,[22] schaffen diese Korrespondenzen einen paradigmatischen Bedeutungsraum jenseits des Handlungsfortgangs, in dem exemplarische Sinnvermittlung ihre Verbindlichkeit verliert. In dem Maße, in dem lineare Sinnbezüge zurücktreten, etabliert ein Netz von sprachlichen (v.a. der entlarvende, weil die beschriebene Realität vollkommen verfehlende Signalreim *leib:weib*) und metaphorischen Beziehungen (z.B. in der Korrespondenz von isolierten Körperteilen und Würfel- wie Liebesspiel)[23] eine zweite Bedeutungsebene, die auf Entschlüsselung, nicht auf Sinnextraktion aus Handlungsverläufen angelegt ist: »das metaphorische Spiel des Erzählers suspendiert geradezu die lineare Konzentration auf die Handlungsführung, schafft in den ausphantasierten Requisiten eine spielerische Überschreitung«[24].

Es gehört zur Raffinesse, mit der Kaufringer diese Geschichte erzählt, daß er ihren Sinn aus der eingeschränkten Perspektive derer, die sie soeben vorgeführt bekommen haben, formulieren läßt. Das geladene Publikum kommt zu der Einsicht, daß Missetaten und Fehltritte sich nicht auszahlen. Die vom Protagonisten in kühler Gnadenlosigkeit vorgeführte Vergeltungsaktion läßt seine Grausamkeit am Ende selbst bei der Verwandtschaft seiner verstümmelten Frau noch als nachsichtige Güte erscheinen. Es wird sofort erkennbar, daß das Urteil des Publikums das Erzählte spektakulär verfehlt. Das *gemain urtail* (v. 485) lautet:

> das weib verdienet het unhail;
> den leib sölt si verlorn han. (v. 486f.)

Dem setzt der Ritter seinen *sin* (v. 489) entgegen: sie und ihr Buhle müssen in dem von ihm erzeugten Zustand weiterleben, verstümmelt und sprachlos:

> die sprach nichtz dann: »läll läll läll.« (v. 514)

Dieses Ende wendet den Blick weg von lehrhafter Einsicht und hin auf das mitleidlose Rachewerk, das sich im Zustand der bestraften Sünder abschließend darstellt. Einsicht wird weit überstiegen vom Grauen, das dieses Schlußtableau auslöst, aber auch von der erzwungenen Bewunderung für die kaltherzig, aber in kunstvoller Symmetrie organisierte Bestrafungsaktion: die Virtuosität des Prot-

---

Zahnextraktion für sexuelle Verstümmelung (›Die drei listigen Frauen B‹). Hildenbrock, Die ›Rache des Ehemannes‹ in psychoanalytischer Betrachtung, S. 285, verweist dafür auf Freuds Traumdeutung. Freud habe festgestellt, »daß die Zähne, gerade weil sie dem männlichen Geschlechtsorgan absolut unähnlich sind, ›für die Zwecke der Darstellung unter dem Drucke der Sexualverdrängung geeignet‹ seien«.

22 Mit der schlichten Gleichsetzung von Zahnextraktion und Kastration verfehlt Hildenbrock, Die ›Rache des Ehemannes‹ in psychoanalytischer Betrachtung, S. 286, gerade diesen Gestaltungsüberschuß.

23 Vgl. Friedrich, Metaphorik des Spiels, bes. S. 9–18.

24 Friedrich, Metaphorik des Spiels, S. 16.

agonisten. Der Erzähler selbst hat – ganz gegen den Usus der Gattung – kaum noch etwas zu sagen:[25]

> also puost si ir missitat.
> damit die red ain ende hat. (v. 515f.)

Als derjenige, der den Sinn der Geschichte zu explizieren hat, tritt er zurück hinter seinen Figuren. Daß sie den Sinn verfehlen, braucht er nicht zu erklären; es ist in der Artifizialität seines Erzählens enthalten. Exemplarisches Erzählen löst sich hier auf in der Freiheit einer artistischen Selbstinszenierung, in die Protagonist und Erzähler sich teilen. Die Figuren der Handlung sind Objekte eines intellektuellen Spiels; daß sie ungerührt und gnadenlos in diesem bewegt werden, läßt die lehrhafte Gattungserwartung untergehen in einer Atmosphäre des Schreckens.

8.4 Erkenntnis und Wahnsinn

Mit der Verlagerung der zerstörerischen Kraft des Erkennens in das Bewußtsein der Figuren treibt Kaufringer diesen Prozeß in den ›Drei listigen Frauen B‹ auf die Spitze. Nicht mehr einem (mehr oder weniger) unbeteiligten Publikum oder erst noch zu involvierenden Hörern oder Lesern wird der präzise Mechanismus des Bösen vorgeführt, sondern die Figuren spüren ihn ›am eigenen Leib‹. Wenn sie erkennen, wie sie ihm ausgeliefert sind oder sich vielmehr ihm ausgeliefert haben, verfallen sie dem Wahnsinn.

Von den vier deutschen Versionen der ›Drei listigen Frauen‹ (›Drei buhlerische Frauen‹, ›Drei listige Frauen A‹, Kaufringer: ›Drei listige Frauen B‹, Folz: ›Drei listige Frauen C‹)[26] und den zahllosen lateinischen, französischen, italienischen und spanischen Erzählungen mit ähnlichem Grundriß und gleichem, meist nur anders kombiniertem Motivmaterial[27] ist die des Heinrich Kaufringer bei weitem die konsequenteste und wohl deswegen auch die grausamste.

Alle Fassungen bauen auf der gleichen Ausgangssituation auf: einer Wette unter drei Frauen, welche von ihnen den Mann am besten überlisten könne; meist ist dabei ein Preis zu erringen: ein Ring, ein Gürtel, ein Heller. In der Regel wird über ihn aber nicht entschieden, oder es wird die Entscheidung dem Publikum überlassen: er liefert den Vorwand für das Erzählen möglichst waghalsiger Aktionen. Die Unterschiede liegen in den Streichen der Frauen und deren Zielrichtung.

---

[25] Willers, Heinrich Kaufringer, S. 174f., will auch dies aus dem internen Verweisbezug innerhalb der Handschrift verstehen: es verweise durch das Fehlen entsprechender Äußerungen ex negativo auf das in anderen Pro- und Epilogen entfaltete Weisheitshandeln.

[26] Genaueres bei Grubmüller, Kommentar, S. 1292–1296. Zum Vergleich der Fassungen auch Müller, Maere und Novelle.

[27] Überblick bei Francis Raas: Die Wette der drei Frauen. Beiträge zur Motivgeschichte und zur literarischen Interpretation der Schwankdichtung. Bern 1983. Am nächsten stehen den deutschen Fassungen die beiden Fabliaux ›Les trois Dames qui troverent l'Anel‹ und Haiseau: ›Les trois Dames qui troverent l'Anel au conte‹ (Nykrog, Fabliaux, Nr. 52 und 53), vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1294.

In der wohl ältesten deutschen Version, den ›Drei buhlerischen Frauen‹ (entstanden vielleicht noch um 1300)[28], erzählen alle drei Streiche, die ihren eigenen Zwecken dienen: sie ermöglichen ein Rendezvous mit ihrem Liebhaber und sind dadurch gewissermaßen legitimiert. In den ›Drei listigen Frauen A‹ und bei Hans Folz (›Drei listige Frauen C‹) ist davon nur ein Rest geblieben. Nur die eine der drei nützt die Situation zu einer sexuellen Eskapade: neben oder über ihrem Mann, dem sie eingeredet hat, er sei tot, vergnügt sie sich mit dem Knecht. Erkennbar geht es hier nur noch um die Steigerung des Risikos im Wettstreit der Listen. Sie finden ihren Zweck in sich selbst.

Diesen Weg baut Heinrich Kaufringer konsequent aus. Auch bei ihm spielen Liebessehnsüchte keine Rolle mehr. Auch bei ihm ist der Liebesakt von Frau Hiltgart mit dem Knecht neben der Bahre ihres angeblich toten Gatten Perchtold kein Ausdruck von Liebesverlangen. Er dient der Demütigung des Opfers. Über diese hinaus geht Kaufringer aber damit, daß die Listen seiner Wettkämpferinnen vor der Verstümmelung der Ehemänner nicht zurückschrecken. Das Signal setzt schon Hiltgart, die als erste agiert. Die zum Motivrepertoire gehörende ›Todeserklärung‹ des Mannes erhält eine Vorgeschichte: Um sie von ihrem Leiden zu befreien, soll er sich einen angeblich faulen Zahn ziehen lassen.[29] Sein vernünftiger Widerstand (v. 94–97: *zwar ich haun bisher kain swär / an meinen zänen nie gehabt. / got hat mich damit begabt, / das si sind stark und gesund*) ist der Angst um das Hinscheiden seiner ›leidenden‹ Frau nicht gewachsen: er willigt ein und macht sich damit zum Toren:

> er ward da zuo ainem torn
> von seines weibes laicherei. (v. 108f.)

Bei diesem Sieg macht die Frau aber nicht halt. Sie veranlaßt den Knecht (mit dem sie anschließend neben der Bahre schlafen wird), nicht nur dem Bauern den einen Zahn zu ziehen, sondern – weil das ihr Leiden verschlimmere und er deswegen der falsche sein müsse – auch noch einen zweiten. Der Bauer, der schon bei der ersten Operation viel Blut verloren hatte, wird ohnmächtig:

> im vergieng des liechtes schein,
> das er weder hort noch sach
> von disem grossen ungemach. (v. 168–170)

Dies nun ist die Situation, in der der Pfarrer gerufen werden kann, um ihm die Sterbesakramente zu spenden:

> das dett si alles umbe das,
> das si in wolt laichen mer. (v. 194f.)

Nach herzzerreißenden Klagen bedeckt sie ihren Mann mit dem Totentuch, und der glaubt nun endgültig, gestorben zu sein:

---

[28] Grubmüller, Kommentar, S. 1292, 1294.

[29] Zur merkwürdigen Vorliebe Kaufringers für die Extraktion von Zähnen in sexuellen Zusammenhängen s.o. S. 185 Anm. 21.

da die red nun nam ain end,
die fraw truog her ain tuoch behend
und dackt das pald über in.
der paur wont selb, die sel wär hin. (v. 207–210)

Die körperlichen Qualen, die Frau Hiltgart ihrem Perchtold zufügt, haben für das List-Arrangement keinen funktionalen Sinn. Sie führen zu dem gleichen Ergebnis, das in den anderen Fassungen ohne Gewalt erreicht wird: der Mann hält sich für tot. Sie zeigen hier aber an, daß List und damit die intellektuelle Beherrschung des anderen keine Grenzen akzeptiert. Die Überwältigung will total sein, und sie schließt das schranken- und hemmungslose Verfügen über den Körper ein.

Dieses Signal, das die erste Überlistung mit der Einfügung der Zahn-Episode setzt, wird in der dritten aufs Grausigste eingelöst (nachdem die zweite sich scheinbar konventionell auf das Scheren einer Tonsur und damit die ›Verwandlung‹ des Gatten in einen Pfarrer beschränkt). Auch hier begnügt sich Kaufringer nicht mit dem traditionellen Verlauf. Der besagt, daß die dritte Frau ihren Mann glauben macht, er sei bekleidet, und ihn so nackt in die Kirche schickt, wo der zum ›Pfarrer‹ gewordene Nachbar die Totenmesse für den ›Gestorbenen‹ halten soll. Wieder wird der Blamage die mitleidlose körperliche Schädigung hinzugefügt: Der nackte Kirchenbesucher kann bei der Kollekte seinen Beutel nicht öffnen; da hilft ihm seine Frau und schneidet ihn ab:

»lau sehen deinen pütel mir,
ob ich in müg geoffnen dir.«
si schnaid im aus die hoden sein. (v. 473–475)

Erst die Schmerzensschreie des gequälten Seifried lösen bei den drei Männern die Erkenntnis aus, von ihren Frauen betrogen worden zu sein. Der verstümmelte Seifried verflucht seine Frau (v. 482f.: *lut ruoft er mit grossem zorn / über sein aigens weib das mort*); der vermeintliche ›Pfarrer‹ erkennt:

mein weib hat mich gelaichet schon;
des sei der tewfel ir lon! (v. 487f.)

Auch dem ›Toten‹ geht auf seiner Bahre ein Licht auf:

der schrai lut: »wes lig ich hie?
ich pin gelaicht, ich waiß nit wie,
von meinem ungetrewen weib.
der tiefel far in iren leib!« (v. 513–516)

Die schreckliche Selbsterkenntnis vereint sich mit dem Schmerz: Seifrid brüllt wie ein Tier, Cuonrat wütet vor Zorn; beide verlieren den Verstand[30] und rennen in den Wald (*ze holz*)[31], sie verlassen also die menschliche Gesellschaft, die sich als so unmenschlich erwiesen hat:

---

30 *wilt* steht hier für den Rückfall in den ›rohen Naturzustand‹ und den Verlust der Selbstkontrolle. In Kaufringers Gedicht ›Der Teufel und der fahrende Schüler‹ wird die vom Teufel besessene, also ihrer selbst nicht mehr mächtige Jungfrau *wild* genannt (v. 116).

31 Zur Formel und zur Bedeutung des Waldes als Ort des unbewältigt Kreatürlichen vgl.

da vand er vor dem gotzhaus
mair Seifriden clagen ser;
der lief baide hin und her
sam ain wüetender hund,
wann er was gar sere wund.
als ain kuo er schrai und luot.
vor zorn auch mair Cuonrat wuot.
si liefen mit ainander baid
hin ze holz über die haid.
si waren baid worden wilt. (v. 490–499)

Den ›toten‹ Perchtold fliehen die Menschen:

des erschrack das volk vil ser.
ainr lief hin, der ander her.
si vorchten all den toten man
und fluhen all von im hindan,
das ir kainr belaibe da.
er mocht vor angsten werden gra,
der ditz geschicht gesehen hiet. (v. 527–533)

So seinerseits aus der Gesellschaft ausgestoßen, schließt er sich seinen Schicksalsgenossen an. Im Kommentar des Erzählers wird – kühl und mitleidlos wie in der ganzen Geschichte – angekündigt, daß sie irgendwann schon wieder zurückkehren werden und die Aufregung sich legen wird:

Nun lassen wir die trappen gen
ze holz, bis das si sich versten,
das si all gar trunken sind
und mit sehenden augen plind.
und si das erkennen zwar,
so laufens wider haim fürwar
und laussent es dann guot sein,
was si geliten haben pein. (v. 543–550)

Vor und nach Heinrich Kaufringer sind die Männer, an denen die Frauen ihren Witz erproben, am Ende die Blamierten; als Demonstrationsobjekte für weibliche List und intellektuelle Überlegenheit sind sie bedauernswerte Tölpel. Bei Kaufringer enden sie verstümmelt, wahnsinnig und asozial.

Worauf weist diese mitleidlose Inszenierung? Kaufringer legt die ›Drei listigen Frauen‹ nicht mit gleicher Deutlichkeit als Exempel an wie seine anderen Mären. Immerhin soll auch diese Geschichte ein Beispiel sein, freilich nicht ein Beispiel für eine als unumstößlich ausgegebene Wahrheit, sondern für seine Meinung:

Horst Wenzel: *Ze hove* und *ze holze – offenlîch* und *tougen*. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied. In: Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200. Hg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (Studia humaniora. 6), S. 277–300.

Ich gelaub, das niemand werd
ze den zeiten auf der erd
gelaichet und betrogen mer
mit listen und mit gescheider ler
als der man von seinem weib. (v. 1–5)

Er gliedert diese Meinung aber am Ende seinen Exempelwahrheiten doch wieder ein: *mit sehenden augen plind* (v. 546) sind seine ›Helden‹, so wie die Ehemänner in der ›Zurückgelassenen Hose‹, im ›Schlafpelz‹, in ›Chorherr und Schusterin‹. Von ihnen unterschieden sich die ›Drei listigen Frauen‹ dann nur durch ihre Drastik: aus dem betrügerischen Spiel wird hier buchstäblich blutiger Ernst. Kann der aber noch als bloßes Darstellungsmittel verstanden werden, wenn er das Demonstrationsziel (das ja auch für die anderen Fassungen der ›Drei listigen Frauen‹ gilt) weit hinter sich läßt? Ist nicht vielmehr dies – über das im Märe Ausgesprochene hinaus – die schaurige Wahrheit, die diese Geschichte enthüllt: daß sich List verselbständigt zu radikaler, von allen demonstrativen Zwecken freier Bosheit,[32] daß damit Vernunft und Klugheit, als deren spielerische Variante List im Märe immer auftritt, als fragloser Wert ausgedient haben?

Gattungsgeschichtlich bedeutet das, daß sich die Erzählung ganz und gar und gegen ihre eigenen, freilich zaghaften Behauptungen von der Propagierung lehrbaren Verhaltens löst: daß Heinrich Kaufringer also auch hier, wie in allen seinen Mären, das exemplarische Erbe des Märe radikalisiert, um es außer Kraft zu setzen.

Die Mären des Kaufringer durchbrechen die Figuren-Mechanik des Märe und seine einsträngige List-Intellektualität. Sie führen typologisch die Gattung an ihr Ende. Historisch blieb das ohne Folgen, denn Kaufringers Mären sind kaum zur Kenntnis genommen worden: sie sind nur in einer einzigen Handschrift in einer auf den Autor gerichteten Auswahl[33] (München, Bayer. Staatsbibliothek, cgm 270, v. J. 1464, aus Augsburg oder Landsberg: Nr. 1–17)[34], in zwei anderen aufgesplittert (Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mgf 564, v. J. 1472, aus Augsburg: Nr. 18–27) oder als Einzelstück (München, Bayer. Staatsbibliothek, cgm 1119, v. J. 1467, aus München: Nr. 1) überliefert worden. Alle Handschriften stammen aus dem engeren Umkreis seines Wirkens.

---

32 Vgl. dazu auch Müller, Maere und Novelle, der von Dissonanzen spricht, die sich nicht mehr in einem übergreifenden Prinzip auflösten (S. 300).

33 Die Suggestion der Autoreinheit beim Leser durch die Autornennung bei nur drei Mären zeichnet Sander, Autorfiktion, nach.

34 Zu den verfehlten Annahmen über die auf den Autor zurückgehende Anordnung der Texte in dieser Handschrift bei Willers, Heinrich Kaufringer, vgl. oben Anm. 2. Vgl. auch Sander, Autorfiktion, S. 242: »Daß Kaufringer redigierend in die Sammlung eingegriffen haben soll, ist [...] schon aufgrund der ungeklärten biographischen Bestimmungen kaum plausibel zu machen.« Wenig hilfreich ist auch Krohns (Entdeckung der Moral) Beobachtung einer Dreiergruppe von Mären mit ›ungesühntem Ehebruch‹ (Nr. 4–6: ›Bürgermeister und Königssohn‹, ›Der zurückgegebene Minnelohn‹, ›Der feige Ehemann‹). Sie gehen mit diesem Motiv so unterschiedlich um, daß eine kompositionelle Absicht nur schwer zu unterstellen ist.

9 Ordnung und Subversion: Die Macht des Ausgegrenzten

Die Geschichte der deutschen Version der mittelalterlichen Versnovelle, des Märe, ist ungeachtet aller Überlagerungen und Modifikationen immer wieder erneut geprägt durch die Auseinandersetzung mit den frühen Gattungsmustern und der in ihnen vorgegebenen Ordnungsdiskussion[1] (s.o. Kap. 5 und 6.5). Im Fabliau ist dieses Thema nicht mit gleich unverstellter Direktheit ins Zentrum gerückt. Es war aber zu erkennen, daß seine scheinbar unverfängliche Komik auf das gleiche Ziel gerichtet ist: im Lachen über das Ungehörige wird die Ordnung des Gehörigen befestigt. Dabei zeigt sich ein weites Spektrum von Verfahren zwischen heiterer Eingemeindung, dem ›Hereinlachen‹[2], und dem Hinweglachen, also dem Unschädlichmachen des Bedrohlichen und Bösen durch Verlachen.

Das Märe hat im 13. Jahrhundert, zur Blütezeit des Fabliau, fast ausschließlich[3] Geschichten des ersten Typs rezipiert (s.o. Kap. 5); die frühe Bearbeitung des grausamen ›Prestre crucefié‹ blieb ein gescheiterter Versuch. Erst nachdem das Fabliau in Frankreich längst alle Aktualität verloren hatte, beginnend in der zweiten Hälfte des 14. und dann konzentriert im 15. Jahrhundert, werden solche Fabliaux (bzw. ihre Plots) im Deutschen bearbeitet, bei denen die französische Forschung Zweifel an der etablierten Gattungsmarke befallen haben (s.o. Kap. 3.5: Et si les fabliaux n'étaient pas des contes à rire?): die gewalttätigen, grausamen und ordinären. Es gibt jetzt, z.T. mehrfach, deutsche Entsprechungen zum ›Estormi‹ (›Die drei Mönche zu Kolmar‹), zu den ›Trois Dames qui troverent l'Anel‹ (Kaufringers und Folzens ›Drei listige Frauen‹ und die ›Drei listigen Frauen A‹), zum ›Segretain‹ oder einer seiner Parallelversionen (Rosenplüts ›Fünfmal getöteter Pfarrer‹), zum ›Prestre crucefié‹ (Rosenplüts ›Bildschnitzer von Würzburg‹), zu ›Le Prestre et le

---

1 Das ist mehrfach mißverstanden, so bei Schnell, Erzählstrategie, S. 370, und vor allem bei von Bloh, Heimliche Kämpfe (z.B. S. 216, 219, 227, 231, 236f.), so als verträte ich die absurde Position, in den Mären gehe es immer und überall um ›Ordnungsstiftung‹: in der Tat steht das Thema der rechten Ordnung im Zentrum, aber mitsamt allen Verkehrungen und Subversionen. Zu ihnen gehört von Anfang an auch die Gewalttätigkeit. Sie wird aber in aller Regel für die Erkenntnis des Richtigen funktionalisiert. Für den Stricker zeigt das z.B. Keller, Dekonstruierte Männlichkeit.

2 Die Formulierung bei Hans Ulrich Gumbrecht: Literarische Gegenwelten, Karnevalskultur und die Epochenschwelle vom Spätmittelalter zur Renaissance. In: Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg 1980 (GRLM. Begleitreihe 1), S. 95–144, hier S. 105.

3 Eine Ausnahme stellt der ›Hasenbraten‹ des Vriolsheimers dar, der den ›Perdriz‹ entspricht, und allenfalls noch der ›Ritter Beringer‹, wenn er doch nicht erst im 15. Jahrhundert entstanden sein sollte.

Leu‹ (Rosenplüts ›Wolfsgrube‹), zu den ›Tresces‹ bzw. zu Garins ›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹ (›Der Pfaffe mit der Schnur A,B,C‹), auch zum ›Bérengier au lonc Cul‹ (›Ritter Beringer‹). Dabei verstärken die deutschen Fassungen nicht selten die abstoßenden Elemente, z.B. in einer weit über das vorgebliche Handlungsziel hinausschießenden Grausamkeit[4], etwa in Kaufringers Version der ›Drei listigen Frauen‹ (s.o. Kap. 8.4) oder im ›Pfaffen mit der Schnur‹ (s.u. Kap. 9.3.1).

Überdies und vor allem aber breiten sich die zuvor verpönten oder zumindest nicht weiter beachteten Themen und Redeformen auch ohne direkte Übernahme aus dem Fabliau in der deutschen Märendichtung großflächig aus: das Märe baut jetzt – wohl in eigenständigen Erfindungen – neben dem gewalttätigen auch das obszöne und das skatologische Register aus.

Zur Frage der ›rechten Lebensordnung‹ steht dieses neu zuströmende ›Material‹, das hatte sich schon beim Fabliau gezeigt (s.o. Kap. 3), in einem prekären, aber nicht in einem oppositionellen Verhältnis. Es wird zu verfolgen sein, ob es auch noch in seiner radikalisierten Form der ›Beheimatung‹[5] des Bösen dienstbar gemacht werden kann.

9.1 Ordnung und Willkür: Die Kontingenz der Welt

Die beharrliche Präsenz des Ordnungsthemas ebenso wie die Möglichkeit seiner Profilierung durch die Verschränkung mit anderen Strängen des ›Märendiskurses‹ zeigt sich beispielhaft an einer kleinen Gruppe von (im Fabliau nicht vertretenen) Mären, in denen das Thema der ehelichen Treue verhandelt wird.[6]

In ›Kaiser Lucius' Tochter‹[7] ist sie in der Geschichte vorweggenommen: die Bewährungsprobe des Paares mündet in die Ehe. Die Frau rettet ihren (künftigen) Mann aus realer Gefahr (oder aus gefährlicher Verblendung), der Mann hat solche Zuwendung aber eigentlich verwirkt. Denn die Gewinnung der Geliebten geschieht gegen ihren Willen, in einem Wettstreit der Listen, der in eine Vergewaltigung[8] mündet: die Kaiserstochter erklärt sich bereit, den werbenden Ritter gegen Zahlung einer beträchtlichen Geldsumme zu erhören, macht ihn aber zweimal durch ein zauberisches Schlafkissen[9] handlungsunfähig. Beim dritten Mal weiß er, wie dem Zauber zu begegnen ist, und überwältigt sie. Das Geld, das er für die

---

4 Chinca, Body, S. 205, sieht das als eine literarische Ausbalancierung ungleicher Machtverhältnisse.

5 Von ›beheimaten‹ spricht Teuber, Sprache – Körper – Traum, S. 160, in seiner Paraphrase von Ritters Lachtheorie.

6 Auf die Gemeinsamkeiten dieser Texte hat zuerst von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, hingewiesen. ›Virgils Zauberbild‹ sehe ich allerdings in anderen Zusammenhängen, denn hier wird die Täuschung nicht in Einsicht umgemünzt; es bleibt bei der Kaschierung des Betruges.

7 Ausführlich dazu vor dem Hintergrund der Motivgeschichte mein Aufsatz: Kaiser Lucius' Tochter.

8 Vgl. auch von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, S. 80 und 84.

9 Das Motiv ist weit verbreitet, vgl. Grubmüller, Kaiser Lucius' Tochter, S. 99 Anm. 17.

Bezahlung der Liebesnächte aufbringen mußte, hatte er sich bei einem reichen Bürger geliehen. Der fordert jetzt das Pfand: ein Stück Fleisch vom Gewicht des geschuldeten Geldes, das ihm bei lebendigem Leibe aus dem Körper geschnitten werde.[10] Vor Gericht tritt die Kaiserstochter in männlicher Verkleidung als ›Verteidiger‹ auf und rettet ihren Geliebten mit dem rabulistischen Argument, daß zwar das Fleisch verpfändet sei, nicht aber das Blut, das beim Herausschneiden unvermeidlich vergossen würde.

Der Deutungsschlüssel für diese Geschichte ist der Umschlag von betrügerischen Manövern in der ›Werbungsgeschichte‹, mit denen die beiden sich als Kontrahenten gegenseitig zu übertölpeln versuchen, zu aufopferungsvoller Liebe. Das ist nicht zu erklären, sondern zu konstatieren: sinngebend ist genau dieser Kontrast, die vollständige Umwertung des Verhaltens, sobald die Liebe, wie auch immer,[11] den Menschen erfaßt. Nicht die Begründung ist entscheidend (schließlich hat die Literatur für die Plötzlichkeit und Unbegreiflichkeit dieses Ereignisses viele Bilder gefunden: Amors Pfeil, die Fackeln der Venus, den Minnetrank u.a.), sondern das Faktum. Es überführt eine Welt des Streites und des Betruges in eine der Harmonie und der Gerechtigkeit.

›Der Herr mit den vier Frauen‹, in zwei gleichzeitig (1450–1475) im ostfränkischen Raum (Nürnberg) entstandenen Handschriften überliefert[12], führt vor, wie die durch unbeherrschte (weibliche) Sexualität gestörte Ordnung durch musterhafte weibliche Treue und konstruktive List wiederhergestellt wird. Dabei werden die Ebenen herrschaftlicher Ordnungsgewalt aus den ordo-Mären des 13. Jahrhunderts, zwanghaften Ehebruchs aus der Schwanktradition, hingebungsvoller Liebe aus den Minnemären und das gleichfalls schwankhafte Verkleidungsmotiv, übereinander geblendet.

Ez was ein richer herre groz,
an guot, an edelkeit genoz
der besten, die da waren
in den selben jaren.
der truoc an lob in alle wis
der werlte loblichen pris. (v. 1–6)

Dieser große, makellos eindrucksvolle Herr *nam, als noch vil manger tuot, / ze siner e ein elich wip, / diu was im liep alsam sin lip* (v. 8–10). Die Frau aber bricht sogleich die Ehe mit einem, der *ir lieber vil* (v. 12) war. Der Herr findet die beiden im Bett und tötet sie auf der Stelle. Das wiederholt sich noch zwei weitere Male: auch die nächsten beiden Ehefrauen finden mitsamt ihren Liebhabern den Tod. Das ist rasch und kommentarlos heruntererzählt: der unbekannte Autor braucht für die sechs Toten gerade 45 Verse. Auf den rächenden Ehemann fällt

---

10 Die Verbindungen zu Shakespeares ›Kaufmann von Venedig‹ sind dargestellt in Grubmüller, Kaiser Lucius' Tochter, S. 101–105.

11 Vgl. von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, S. 80f.

12 Vgl. NGA I, p. XIIIsq.: d^6 und l^2. Für eine Datierung ins 13./14. Jahrhundert, die der Aufnahme in den 1. Band des NGA zugrundeliegen müßte, sehe ich keine Gründe.

kein Schatten: der Erzähllogik nach ist er völlig im Recht.[13] Geschädigt ist er in seiner Wettbewerbsfähigkeit und – verständlicherweise – in seiner Psyche. Niemand will ihm mehr seine Tochter zur Frau geben, und als er doch noch ein in jeder Hinsicht vollkommenes Mädchen findet, das ihn innig liebt, traut er ihr nicht. Er stellt sie auf die Probe, indem er einen seiner Lehensleute anstiftet, ihr Avancen zu machen. Die Dame ist davon eher belästigt als angefochten, und als der Ritter sich – auf Drängen seines Herrn – gar nicht abweisen läßt, stellt sie ihm eine Falle. Sie bestellt ihn zum Rendezvous und läßt ihn verprügeln. Die Prügel aber bezieht der Ehemann, der mit seinem Ritter die Kleider getauscht hatte, um sich persönlich vom Fehltritt auch dieser Frau zu überzeugen:

in hiez diu reine guote
slahen unz er nach begeben
hete lip unde leben. (v. 484–486)

Als sie ihn erkennt, weint sie über die Schmerzen, die sie ihm zugefügt hat. Er erkennt seinen Fehler:

mir riet vil tumbes herzen wan
daz ich dich vürbaz wolte
versuochen dan ich solte. (v. 510–512)

Die Knappen, die ihn verprügelt haben, werden fortan in Ehren gehalten: der Herr hat seine Souveränität wiedergewonnen und das seine personale Würde schädigende Mißtrauen überwunden:

und geloubte ane strit
daz sin wip wære guot,
kiusche, rein und hochgemuot,
wis an lobelicher jugent
von angeborner herzen tugent
und niht durch die vorhte sin.
daz wart im an ir tugent schin
und versuochte niemer mere
ir pris, ir wiplich ere. (v. 530–538)

Nicht – wie man erwarten dürfte – Blamage bewirkt der Reinfall des eifersüchtigen Ehemannes also hier, sondern Einsicht und Reintegration, die Wiederherstellung der rechten Ordnung.

Ganz ähnlich ist der ›Ritter Alexander‹ konzipiert. Auch hier besteht an der Vorbildlichkeit des Helden kein Zweifel, und in diese Vorbildlichkeit ist auch seine Gemahlin einbezogen:

der hübscht ritter von har und leib.
er het das allerschönste weib,
als sie in weiten landen was.

---

[13] Daß es sich beim Recht auf Tötung der Ehebrecher bei handhafter Tat um einen längst nicht mehr gültigen Anspruch handelt, tut dabei nichts zur Sache (vgl. auch von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, S. 82f.).

ir beider schön die was on maß.
darzu er eern halben nit ließ. (v. 3–7)

Die Störung entsteht hier aus der immanenten Systematik des ritterlichen Wertesystems; erzähltechnisch ist sie nach außen verlegt: die Verbindung des Besten mit der Schönsten ist unvollkommen, denn in London, so wird dem Ritter zugetragen, gibt es eine noch schönere Frau als die seine. Das Streben nach dem höchsten Wert veranlaßt ihn selbstverständlich, um diese Bürgersfrau zu werben. Er erreicht sein Ziel, aber der Ehemann der Umworbenen ertappt die beiden in enger Umarmung:

[...] in die arm so eng geschmuckt,
auch als nahe zu hauf geruckt,
prust an pruste und munt an munt. (v. 81–83)

Er läßt sie festnehmen und vor Gericht stellen. Die Rettung kommt von der Ehefrau des Ritters. Ohne zu zögern eilt sie nach London; es gelingt ihr, mit ihrem Mann die Kleider zu wechseln. Er bringt sich in Sicherheit. Vor Gericht entpuppt sich der vermeintliche Ehebrecher als Frau, die nichts anderes wollte, als zu prüfen, ob sie tatsächlich von der Schönheit der Dame aus London übertroffen würde:

»hört, lieben herrn, ich bin ein weib,
von der man sagt, das frauen leib
doheim kain schöner bild gepar,
so lang biß ich in disem jar
hab von einem schönern hörn sagen.
do gedacht ich mir, ie zu wagen
die zeit, die kost und mir getrauen
und selber das weib zu beschauen,
der man sollich groß schön vergicht.« (v. 167–175)

Es gibt dann noch einen Schönheitswettbewerb im Hause des Bürgers, bei dem *die ritterin weis / in schön der bürgerin [gab] den preis* (v. 231f.), und damit ist die Gefahr abgewendet: [...] *all sach wart gericht in frid, / man sich in großen freuden schied* (v. 243f.). Auch hier stellt also die List der Frau die gute Ordnung wieder her, und sie leitet gleichzeitig einen Wertewandel ein, wenn sie die Ehre des Mannes nicht mehr an Kampfestaten und Eroberungen jeder Art bindet, sondern an eheliche Treue:

der ritter dankt ir tausentstunt.
er kust sie oft an iren munt
und gehieß ir, vort nimmermer
zu tun wider treu und auch eer. (v. 253–256)

Solche – wie auch immer variierende – Fortführung der dem deutschen Märe seit dem 13. Jahrhundert eigenen Ordnungsdiskussion liefert im 14. und 15. Jahrhundert die Folie für Verkehrungen und Dementis.

Den programmatischen Entwurf des frühen Märe ruft unverkennbar Hans Rosenplüt im ›Fahrenden Schüler‹ auf – um ihn ins Gegenteil zu verkehren. Der ›Fahrende Schüler‹ stellt sich in die Motivtradition des ›Klugen Knechts‹, in dem der Stricker ordnungssicherndes Verhalten vorführt, wenn er zeigt, wie der

Knecht in listiger Loyalität seinem Herrn die Augen öffnet und so dem Einbruch des Unordentlichen, dem drohenden Ehebruch der Bäuerin, entgegentritt (s.o. S. 97–101).

Rosenplüt lenkt den Blick gleich in den ersten Versen auf einen Einzelnen und seine besonderen Gaben, einen fahrenden Schüler dazu, also jemanden, der außerhalb fester Bindungen steht und – ganz anders als der im sozialen Gefüge wohlverankerte Knecht des Strickers – nichts weiter vertritt als sich selbst und den Anspruch losgelöster Intelligenz:

> Nu horet einen klugen list,
> wie einest einem widerfaren ist.
> ein varender schüler ist er genant.
> hübscheit ist mir von im bekant. (v. 1–4)

Ähnlich wie im ›Klugen Knecht‹ entdeckt der Schüler die Bäuerin beim Tête-à-tête mit dem Pfaffen. Das stört ihn aber nicht grundsätzlich, sondern nur, weil die beiden ihm, Behinderung ihrer eindeutigen Pläne befürchtend, ein Nachtlager verweigern. Der Schüler beschließt, sich zu rächen, verbirgt sich, erschreckt nach der Rückkehr des Bauern die Ehefrau, weil er (ohne daß der Bauer daran allerdings – wie im ›Klugen Knecht‹ – irgendetwas ablesen könnte) das Versteck der Speisen preisgibt, die dem Pfaffen zugedacht waren, verspricht dem Bauern als Gegenleistung für Beherbergung einen lustigen Streich und bezieht ihn gleich selbst in diesen als eines der Opfer ein, indem er ihm verspricht, ihm den Teufel vorzuführen. Als solchen präpariert er den Pfarrer, der in seinem Versteck gefangen ist: er muß sich nackt ausziehen und wird mit Ruß beschmiert. Und dann jagt der gedemütigte Pfaffe an dem vor Angst schlotternden Bauern vorbei aus dem Hof – und die Bäuerin freut sich über den Streich und über die ›elegante‹ Befreiung ihres Liebhabers:

> das ers so hübschlich hett gemachet,
> das er dem pfaffen half davon. (v. 170f.)

Gerechtigkeit gibt es in dieser Welt keine mehr, und nicht einmal Identität der Handelnden: der Schüler will sich ja eigentlich an der Bäuerin und ihrem Liebhaber rächen, aber das gerät ihm ganz aus dem Blick. Unversehens wird der Bauer zum Opfer, die Bäuerin zur Nutznießerin, und selbst der Pfaffe hat im Spott noch den Nutzen der Rettung. Der Bauer, der sich gar nichts hat zuschulden kommen lassen, ist am Ende doppelt und dreifach betrogen, und zuletzt wird diese brüchige Welt auch noch als gesellige Idylle bestätigt:

> sie gingen all drei in die stuben und aßen.
> die nacht sie bei einander saßen.
> die frau die trug in dar das pest,
> was sie von essen und trinken west,
> und lebten wol die ganzen nacht.
> vil kurzweil er dem pauern macht. (v. 179–184)

Der Schüler hat die Welt und scheinbar selbst den Teufel im Griff, er läßt die ›Puppen tanzen‹, ganz nach seiner Willkür. Da nicht das Gerechte immer den

meisten Spaß macht, darf es ruhig auch anders sein. Der Schüler beherrscht sein Handwerk, darauf kommt es an: *mein kunst ich wol beweret han*, bestätigt er sich selbst (v. 168); *du bist in guter schul gewesen / und hast die rechten bücher gelesen* (v. 175f.), lobt ihn die zur Komplizin gewordene Bauersfrau.

Und die Welt ist von der Art, daß sie solcher rücksichtslosen Schaustellerei kein Hindernis in den Weg legt, im Gegenteil: sie wird als dumm und anarchisch entlarvt. Damit ist ein Punkt erreicht, wo sich das Hypertrophe und Absurde im Verhalten und in Bildern aus funktionalen Zusammenhängen löst und verselbständigt, freilich um sogleich darin wieder Sinn zu werden: die anarchische Willkür wird Zeichen einer Welt, die sich dem ordnenden Zugriff entzieht und nur noch in ihrer grotesken Vereinzelung anschaubar ist.

Hans Rosenplüts Mären steuern immer wieder auf diesen Befund zu: im ›Fünfmal getöteten Pfarrer‹ führt ein banales Versehen den Tod herbei, und dann wird der Tote in einer unsinnigen Serie von Fehleinschätzungen vier weitere Male ›getötet‹, bis er als Leiche seinerseits ›zuschlägt‹: der tote Körper fällt um und erschlägt eine alte Frau. Der Tod, immerhin eines der Schlüsselereignisse für die christliche Sinngebung der Welt, wird vorgeführt als Selbsttäuschung oder als purer Zufall, als Element einer sinnlosen Welt.[14]

Ähnlicher Sarkasmus prägt die ›Disputation‹: Im Streitgespräch zwischen Juden und Christen, dessen Ergebnis darüber entscheiden soll, welche der beiden Religionsgruppen die Stadt verlassen muß, siegen Banalität und Dummheit. Die Christen, die sich vor der Gelehrsamkeit des jüdischen Rabbi fürchten, stellen ihm einen Landstreicher entgegen, der den subtilen, fundamentale Glaubenswahrheiten verschlüsselnden Gesten des Rabbi mit dummem Zeug antwortet. Aber er gewinnt, denn der Rabbi selbst legt die Zeichen des Landstreichers tiefsinnig aus und gibt sich ihm geschlagen; die Juden müssen die Stadt verlassen:

> Nicht lenger da gepeitet wart:
> die juden musten auf der vart
> allesampt weichen auß der stat. (v. 393–395)

Dummheit siegt, das ist das Fazit dieser Geschichte, und mehr noch: Dummheit wird in Ehren gehalten, sie regiert die Welt:

> in hohe wirde wart er gesetzt
> und auch sein lebtag wol gehalten. (v. 402f.)

In Hans Schneiders ›Dieb und Henker‹ aus der Wende zum 16. Jahrhundert[15] siegt nicht die Dummheit, sondern die Bosheit. Der Dieb, der in der Kirche einem reichen Mann den Geldbeutel stiehlt, vom Henker gestellt wird und ihm dann den Beutel aushändigt, denunziert den Henker als den eigentlichen Dieb,

---

[14] Schnell, Erzählstrategie, S. 372–377, versucht, verschiedene mögliche Sinnperspektiven herauszuarbeiten, und favorisiert den ›Geschlechterdiskurs‹.

[15] Vgl. Fischer, ²Studien, S. 177–180; Frieder Schanze: Schneider, Hans. In: ²VL 8 (1992), Sp. 786–797, hier 796.

stellt sich bei dessen Hinrichtung seinerseits als Henker zur Verfügung, gibt sich dem Delinquenten auf provozierende Weise zu erkennen und verhindert dann die Aufklärung, indem er vollendete Tatsachen schafft:

[...] »haust du mich nit erkennt?
nun schau mich an, so kenstu mich.
die rechten warheit ich dir sprich:
da ich den beitl dört schnitt ab,
den ich dir vor der kirchen gab,
hettstu mich mein straß lassen gan,
so tetestu ietz da nit stan.«
da das der henker merken ward,
er ristet sich zur selben fart
und wolt die sach da widerrüefen
in grosser not und seufzen tüefe.
das märkt der dieb an seiner gestalt
und stieß in von der laiter pald
und ließ in sterben als ein dieb. (v. 68–81)

Als eine Welt, in der Bosheit und Liederlichkeit die Oberhand behalten, beschreibt schließlich die anonyme ›Buhlschaft auf dem Baume‹ Gottes Schöpfung. Der blinde Ehemann, der schon fürchtet, daß seine Frau ihn beim Apfelpflücken auf dem Baum mit einem anderen betrügen wird, darf zur Sicherheit den Baum umfangen, und weiß doch nicht, daß der clevere Student längst oben sitzt. So wird der Baum von den beiden ordentlich geschüttelt, und die Ernte stellt den betrogenen Blinden zufrieden. Über diesen schamlosen Betrug empört sich der hl. Petrus, der mit dem lieben Gott zufällig des Weges kommt. Seinen Protest kontert Gott in seiner, fast resignierten, Weisheit mit dem Hinweis, daß der Ehebrecherin schon irgendeine Ausrede einfallen werde, wenn er den Mann sehend mache. Und in der Tat überzeugt sie ihren Gatten davon, daß es gerade ihre Vergnügungen mit dem Studenten waren, die ihn sehend gemacht haben, und schließlich hetzt sie ihren riesenhaften Mann (v. 152: *der ward gar ein starker ries*) auf den armen Petrus, weil der ihr schon lange nachstelle. Als Petrus erschrocken zu seinem Herrn flieht und sich beschwert, verweist der ihn darauf, daß die Welt eben so verfaßt sei (und man ihr nur mit Nachsicht und Vergebung begegnen könne):

er sprach: »Petre, du woltest anders nicht.
vil manchem mer also geschicht,
der do saget böse mer.
du warst aber also alber
und meinest nit, das dises weib
sich wol konte scheib,
das si iren man betörte,
wie eben auch der man das hörte.« (v. 227–234)

Der Schöpfer selbst vermittelt so gewissermaßen die (theologisch nicht unbegründete) Einsicht, daß in der Welt eine gerechte Ordnung nicht zu etablieren sei: dem Bösen ist nichts und niemand gewachsen. Es hilft nur der Verzicht auf immanente Gerechtigkeit und das Vertrauen auf Gottes Güte.

Wenn in diesen Geschichten, der Gattungskonvention gemäß, gelacht wird, dann nicht mehr über Dummheit oder Gier, Klugheit oder auch Rachsucht, sondern dann wird gelacht über eine demaskierte Welt, in der die ordnenden Werte außer Kraft gesetzt sind. Hier macht sich das sarkastische Lachen breit, das sich zur Desillusionierung bekennt. Dieses Lachen ›beheimatet‹ nicht mehr das aus der ›Lebensordnung‹ Ausgeschlossene, sondern es negiert eine werthafte Ordnung überhaupt. Damit erhält der Ordnungsdiskurs des Märe ein neues Vorzeichen: er wird ins Negative gewendet. Das ist die radikale Formulierung dessen, was sich in vielfältigen Partialisierungen allenthalben in der späten Märendichtung niederschlägt.

9.2 Partialisierung: Die Isolierung des Körpers

Der Ordnungsdiskurs des Märe zielt, affirmativ oder kritisch, auf die Integration von elementaren Bedürfnissen (Sexualität, aber auch Macht) und gesellschaftlichen Normen, also in hohem Maße auf die Beherrschung körperlicher Affekte. Körperlichkeit ist seine zentrale Aktionsebene, durch den Körper und an ihm zeigen sich die Gefahren elementaren Handelns für das menschliche Zusammenleben und die Notwendigkeit seiner Kontrolle. Diese integrative Perspektive auf den Körper zeigen nicht nur die meisten der Stricker-Mären oder der ›Helmbrecht‹ über die körperliche ›Bestrafung‹ abweichenden Verhaltens, sondern auch die Minnemären (s.o. Kap. 7), die die Verbundenheit der Liebenden an den Körpern bezeichnen:

Schon Herrands von Wildonie ›Treue Gattin‹, fast noch aus der ersten Generation der Märendichtung, reagiert auf das Unglück ihres Mannes mit einer radikal körperlichen Geste: als der im Kampf ein Auge verliert, sticht sie sich – als Zeichen der Solidarität und der Zuneigung – gleichfalls eines aus. Die Zeichen am Körper zeigen die Gegenseitigkeit der Liebe an.

Gleiches gilt für Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹.[16] Auch hier wird Liebe in einem zeichenhaften Sinn körperlich vollzogen. Die Sehnsucht des in der Ferne weilenden Ritters führt zum Tod; er stirbt am ›gebrochenen Herzen‹. Dieses, als Memorialzeichen übersandt, ›verleibt‹ sich die Geliebte – unwissentlich – ein. Und daran wiederum kommt sie zu Tode: Die vollkommene Gegenseitigkeit der Liebe wird als gegenseitige Zerstörung der Körper vorgeführt.

Wie die Körperlichkeit der Liebe steht die Körperlichkeit von Macht und Herrschaft außer Frage. Im Märe wird sie nicht über Herrschafts- und Repräsentationskonzepte diskutiert, sondern über die – oft wiederum auch erotische – Faszination von Kampfeskraft am Beispiel ritterlicher Helden. Turniersieger qualifizieren sich ›rituell‹ als Heiratspartner (wie etwa der Ritter Arnold in der ›Halben Birne‹, s.u. S. 202f.), und der ›stattliche Ritter‹ ist auch sonst der begehrte Geliebte, etwa in der ›Heidin‹, der ›Frauentreue‹ oder im ›Gürtel‹ Dietrichs von der Glezze (dort gleich in dreifacher Gestalt: Ehemann, Liebhaber und die als Ritter verkleidete Ehefrau bei der Rückeroberung des Ehemanns durch Turniersieg und ritterliche

---

[16] Vgl. zuletzt Quast, Literarischer Physiologismus.

Tüchtigkeit, s.o. Kap. 7.4.3), eingangs auch in Jacob Appets ›Ritter unter dem Zuber‹. Die Faszination dieser Ritter geht gleichermaßen von ihrer Kampfestüchtigkeit wie von ihrer Eleganz aus: der Verbindung von männlicher Kraft und gesellschaftlichem Glanz kann eine Frau nicht widerstehen. Rittertum stellt sich als vollkommene Integration von Körperlichkeit und Gesellschaft dar.

Vor diesem Hintergrund heben sich solche Mären spektakulär ab, in denen diese Integration scheitert:

Jacob Appet zeichnet seinen ›Ritter unter dem Zuber‹ (um 1300)[17] mit wenigen Zügen nach dem Typus des Kavaliers (möglicherweise eine gezielte Zuspitzung, denn im ›Cuvier‹, dem französischen Pendant, ist der Geliebte ›Student‹ [v. 13: *clerc*]). Der *ritter* liebt vollendet (v. 13–22), und der Umgang mit seiner Geliebten gehorcht höfischer Etikette (v. 118–139). Im Fortgang schränkt die Erzählung den Helden aber immer mehr ein; als er in Gefahr gerät, vom Ehemann seiner Geliebten und dessen drei Brüdern ertappt zu werden, versteckt er sich, nackt, unter einem Zuber, ein deklassierendes Versteck und eine wiederum von allem Höfischen ›entkleidete‹, auf den bloßen Körper reduzierte Gestalt:

der ritter niht ze træge was;
under den zuber er do saz.
nacket barc er sich darin.
sin hube wære im lieber gesin
des males denne sin niderkleit. (v. 175–179)

Auch der ›glückliche‹ Ausgang gibt dem Ritter die verlorene Würde nicht wieder zurück: er flieht nackt, die Kleider, Attribute seiner höfischen Existenz, über dem Arm.

In der ›Halben Birne‹ (die möglicherweise noch ins 13. Jahrhundert gehört und dann ein frühes Zeugnis dieses Prozesses wäre)[18] ist der Held Arnolt, *ein ritter an gebürte vrî* (v. 34), gleichfalls ohne Konkurrenz in seinem Auftreten als Turnierritter, glanzvoll in seiner Erscheinung, unüberwindbar in seiner Kampfeskraft :

sîn ellen wart vil harte schîn
an manigem stolzen ritter.
den vînden was er bitter,
wann er mit ellenhafter hant
von dem orse uf den sant
vil manigen gehurten kunde. (v. 58–63)

Nur: dieser Ritter hat keine Manieren. Die Königstochter, um deren Hand es im Turnier geht, ist tief beeindruckt von seinem sieghaften Auftreten, bis zu dem Augenblick, in dem er, als ihr Tischherr (v. 74), sich als unfähig erweist, eine Birne der Etikette gemäß zu verspeisen:

---

17 Zur Datierung Grubmüller, Kommentar, S. 1203.

18 Zur Verfasserfrage (Konrad von Würzburg ist nicht von vornherein auszuschließen), zur Datierung (Ende 13. Jh.) und zu den philologischen Grundlagen Grubmüller, Kommentar, S. 1083–1101. Zur Interpretation vor allem Müller, hovezuht, zuletzt Schnyder, Entdeckung des Begehrens; Feistner, Kulinarische Begegnungen.

er tet nach eines vrâzes site
und warf sie halben in den munt. (v. 96f.)

Er erweist sich als unkultiviert, ein *helt* ohne *zuht*, und wird so zum Gegenstand des Spottes:

»ei schafaliers, werder helt,
der die biren unbeschelt
halben in den munt warf,
waz er zühte noch bedarf!« (v. 103–106)

Der Verachtung, in die die Bewunderung deshalb umschlägt, begegnet er mit einer radikalen Reduktion. Er verzichtet auf jeden Anschein von höfischer Versiertheit und beschränkt sich auf das buchstäblich unverhüllte Vorzeigen seines Körpers, auf das also, was Grundlage seines Erfolges war:

dô wâren im vil tiure
schuohe unde lînwât,
und swaz geruochlîche stât,
des gienc er alles irre.
sîn vil lanc geschirre
das hienc im in die aschen.
sus saz der ungewaschen
vor der küneginne. (v. 258–265)

So, aller ritterlichen Ansprüche ›entkleidet‹, fasziniert er die Königstochter (die ihn nicht erkennt) von neuem. Als auch noch sein männliches Begehren sich zeigt und sein *minnedorn* (v. 290) sich aufrichtet, verfällt sie ihm vollends und gibt sich ihm hin.

Programmatisch bleibt vom Ritter hier nur der Körper. Die Integration von körperlicher Kraft und sozialer Kompetenz schlägt nicht nur fehl, sie wird für den Erfolg dieses Ritters sogar als entbehrlich dargestellt. Unverkennbar ist dabei der kritische Akzent: Arnolt wird auch von den Frauen zum Liebesobjekt reduziert, sein Körper wird zur Befriedigung der Prinzessin ›mechanisch‹ durch die Schläge der Kammerfrau in Gang gesetzt und nach Erledigung dieses Geschäfts wird er vor die Tür geworfen. Seine Selbsterniedrigung wiederum zeigt sich anschließend als wohlbedachte List, die dazu dient, die unkontrollierte Lüsternheit der Königstochter zu entlarven: ihre nicht integrierte Körperlichkeit stürzt beide Protagonisten in Schande. Es dazu nicht kommen zu lassen, ist der Rat des Erzählers:

ein hübescher minnære
der flîze sich der dinge,
daz im niht misselinge,
daz ist mîn bete und mîn rât.
von einer kleinen missetât
wirt ein man geschendet
und ein wîp erwendet
guotes willen, den si hât. (v. 505–512)

Als einen Extrempunkt dieser Herauslösung ritterlicher Körper aus ihrem legitimatorischen Zusammenhang, der Rechtfertigung einer privilegierten Kriegerkaste aus Kampfeskraft und deren kultivierter Beherrschung zugleich, kennen wir den ›Ritter Beringer‹, und in der weiteren Entwicklung liegt dann die Zersplitterung des Körpers und seine Reduktion auf die Genitalien, wie sie beispielhaft im ›Nonnenturnier‹ vorgeführt ist. Im ›Beringer‹ (einer der bezeichnenden späten Übernahmen aus dem französischen 13. Jahrhundert)[19] verselbständigt sich die Kraft bis ins gänzlich Ziellose, im ›Nonnenturnier‹ (s.u. Kap. 9.3.2) verdinglicht sich die Potenz zur Sexualreliquie.

Es was ein ritter so rych,
gar edel und gar herrlich;
mit grossen eren stund sin husz ... (v. 1–3)

Der Beginn des ›Ritters Beringer‹ ruft das konventionelle Bild auf: Macht, Abkunft, Stattlichkeit und Ansehen machen den Ritter aus. Nur dieser hier, das deutet sich in seinem Geiz schon an (v. 4–30), wird dem Bild nicht gerecht (und das liegt nicht, wie noch in Garins französischer Fassung [v. 16], an einer bäuerlichen Herkunft: dieses Thema interessiert im 15. Jahrhundert nicht mehr). Der Eifer, mit dem er Turniere besucht und mit seinen Erfolgen prahlt (v. 64f.: *wie er der kunest wer / und wie ers hat begangen*), geht ins Leere. Prächtig anzusehen und großartig ausgestattet (v. 95–98: *er ward gar wunnelich bereit / in also ritters kleid, / das es mich immer ruwen sol, / das es im stund als wol*), hält er sich von Kampf und Gefahr fern: *nun vechtend ir, so lug ich; / ir schlahend einander on mich* (v. 51f.). Die Kampfspuren, die er zu Hause vorzuweisen gedenkt, besorgt er sich abseits vom Turnier in selbstgenügsamen Simulationen:

den helm hat er uff ein stock
gesetzet und reit dar gegen
mit großen stichen und schlegen.
wann er in valt nider,
er hub in uff mit freuden wider
und krieget also sere.
sprach her Beringer:
»wie hab ichs nun so wol gethon,
man mus mich fur den tursten hon.« (v. 150–158)

Die körperliche Kraft dieses Ritters hat kein Ziel mehr; sie ist nicht nur von seiner gesellschaftlichen Existenz gelöst, sondern auch von den Werten adeliger Repräsentation im Turnier. Die Ehre, die seine Kraft ihm einträgt, ist bloßer Schein, und das ist eben nicht mehr, wie bei Garin, Zeichen seiner unebenbürtigen Herkunft und damit eines angemaßten Standes. Hier verliert der aus seinen gesellschaftlichen Funktionen isolierte Körper sein Prestige: die Demütigung durch seine – ihrerseits als Ritter verkleidete – Frau ist die Folge. Sie schlägt ihn grobschlächtig und ganz außerhalb der ritterlichen Regeln nieder:

---

[19] Für Edward Schröders Erwägung (Rezension Schorbach, S. 826), der deutsche ›Beringer‹ könnte noch im 13. Jahrhundert entstanden sein, gibt es keine belastbaren Argumente. Der einzige Überlieferungszeuge ist eine Inkunabel von 1495 (GW 3869).

die fraw mit unzuchten
stach in hinden uff den nack,
das er viel nider als ein sack
und nit enwißt wa er was.
sy erbeisset zu im uff das gras.
von irem ros sy sich liesz,
gar ungefieg sy in sties,
mit den hentschuhen uff die nasz,
das er betrofft den grunen wassen
und weder hort noch gsach. (v. 166–175)

Danach zwingt sie ihn zu einer besonders demütigenden Unterwerfungsgeste:

»so kussent mich fur min arszloch
dry stunt und nemment uwern namen,
so sind wir versunet beide samen.« (v. 187–190)

Die Dissoziation von körperlicher Kraft und Selbstkontrolle, von Kampfestüchtigkeit und kultiviertem Verhalten stürzt den Ritter, das zeigen diese Geschichten, in Schande. Sie warnt vor der Verselbständigung des Körpers, also seiner Herauslösung aus dem die Gesellschaft konstituierenden Wertsystem.

Heinrich Kaufringer nimmt diese Diskussion auf und wendet sie aus dem Moralischen ins Systematische. Sein ›Zurückgegebener Minnelohn‹[20] (zu dem es keine französische Entsprechung gibt) baut auf dem Gegeneinander zweier Ritter auf. Die Exposition legt das in der die Geschichte eröffnenden Vorstellung der beiden Protagonisten dar:

Ain junger ritter hochgemuot
saß auf ainer veste guot.
der was edel und tugenthaft,
wolgetaun an leibes kraft
und hett des guotes nicht zevil. (v. 13–17)

Sein Gegenspieler ist sein Gegenbild, einer, der das schon hinter sich hat, was jener aus seinen Anlagen zu entfalten verspricht:

nicht ferr von im dabei sas
ain alter ritter frumm und milt;
der hett oft sper und schilt
zerprochen und durchritten
nach ritterlichem sitten
in seinen jungen tagen. (v. 26–31)

Im Tableau der scheinbar idealen Austattung des jungen Ritters mit allen notwendigen Gaben klafft eine empfindliche Lücke: er hat kein Geld. Seine Vorfahren

---

[20] Zur Interpretation zuletzt Schnyder, Abenteuer, Liebe, Geld. Schnyder beschränkt sich im Kern auf eine Auseinandersetzung mit der knappen Interpretation von Ragotzky, Das Märe in der Stadt. Ergiebiger sind die Überlegungen von Friedrich, Metaphorik des Spiels.

haben das Vermögen durchgebracht, und so scheinen ihm die Darstellung und Erprobung seiner Anlagen verwehrt:

nun was er aller eren wert
und hett gern ritterschaft
gesuocht nach seines leibes kraft.
da enbrast im des guotes ... (v. 20–23)

Da springt der Alte ein. Er stattet ihn – leihweise – aus, mit zwei Pferden, Rüstung und Waffen, einem Knappen und mit sechzig Gulden:

und was ain ritter haben sol,
damit ward er versorget wol ... (v. 89f.)

So sorgt er dafür, daß das (von ihm selbst in der Vergangenheit schon verwirklichte) Konzept ritterlicher Bewährung (*aubentür*, v. 67) über die Mängel der Gegenwart hinweg, gewissermaßen subventioniert, am Leben erhalten werden kann: die Umsetzung ritterlicher Anlagen in die ritterliche Tat, die Aktualisierung des Potentials im ›Leben‹.

Der Junge nutzt die ›geliehene‹ Chance. Er zieht zu einem großen Turnier in einer fernen Stadt und besiegt alle Rivalen. Er gewinnt das Turnier, erwirbt Ruhm und Ehre:

er dett auch in dem turnai zwar
das pest ob in allen.
das begund wol gefallen
mangem werden stolzen weib.
er was ir aller laidvertraib.
im ward die er gegeben zwar
vor den andern offenbar.
zucht und tuget ward im vil
erboten da oun endes zil
von grossen herren und frawen fein;
die giengen an die herberg sein
und erputen im eren vil.
da ward mänig fraudenspil
von tanzen und von springen.
härpfen, geigen, singen
durch seinen willen ward erdacht
und frölich vor im da volbracht. (v. 390–406)

Auf dem Wege zum Turnier, noch bevor er seinen Gönner als Gefährten rekrutiert hatte, hatte es ein kleines Intermezzo gegeben. Während der Nachtruhe im Freien hatte sich der junge Ritter aufgemacht, eine Aventiure zu suchen: *aubentür suochen in dem tan* (v. 122). Die Aventiure begegnet ihm in Gestalt einer schönen Frau, die nachts, aus der Ferne behütet von ihrem Mann, im Baumgarten wandelt, angeblich um ihre Zahnschmerzen[21] zu beruhigen, in Wirklichkeit in Erwartung

[21] Zähne als Sexualsymbol finden sich bei Heinrich Kaufringer auch sonst, z.B. in der ›Rache des Ehemannes‹ und in den ›Drei listigen Frauen‹, selbständig auch in dem anony-

ihres Geliebten. Mit dem verwechselt sie im Finstern den jungen Ritter, der sich in den Baumgarten geschlichen hatte; sie gibt sich ihm hin. Nachdem sie ihren Irrtum erkennt, gilt ihre Sorge vor allem dem Rang und der Kultiviertheit ihres Liebhabers:

ain ritter edel und auch zart
solt mich hie haun beslafen. (v. 184f.)

Unser Held kann sie beruhigen:

ich pin auch ain ritter guot.
ich haun gesuocht aubentüre ie;
die haun ich auch gefunden hie.
ritterschaft hat mich außpracht;
auch haun ich mir des gedacht,
verzeren meinen werden leib
ze dienst durch alle raine weib. (v. 190–196)

Das Intermezzo hat seine konzeptionellen und handlungstechnischen Konsequenzen:

- Konzeptionell deutet es auf eine höchst auffällige Dissoziierung des Aventiure-Begriffs. Was im Turnier später wieder als die herkömmliche Einheit von Kampfestüchtigkeit und erotischer Anziehungskraft ausgestellt wird, erscheint hier in krasser Isolierung der als körperlicher Verausgabung verstandenen Sexualität: *verzeren meinen werden leib* (v. 195). Darin erfüllt sich für den jungen Helden das Konzept der Aventiure:

  ich haun gesuocht aubentüre ie;
  die haun ich auch gefunden hie. (v. 191f.)

- Handlungstechnisch führt das ›Liebesabenteuer‹ die beiden komplementär zu einander exponierten Ritter in einer prekären Konstruktion, als Ehemann und Geliebter, aufeinander zu:
  Die abenteuerlustige Dame verlangt einen Beleg dafür, daß ihr Gelegenheitsliebhaber ein Ehrenmann sei. Der übergibt ihr (im Austausch gegen ein goldenes Ringlein) die sechzig Gulden, die er als Austattung für seine Kavalierstour von seinem Sponsor geliehen bekommen hatte. Dieser erweist sich nun überraschend als identisch mit dem Ehemann der Dame. Die beiden, der alte und der junge Ritter, treffen im nächsten Dorf zusammen, denn auch der alte ist auf dem Weg zum gleichen Turnier; sie hatten bis dahin nur über Boten verkehrt, erkennen sich also nicht. Der ältere bietet sich sogleich als Gefährte an. Zusammen ziehen sie zum Turnier; gemeinsam genießen sie den Erfolg (v. 378: *si waren baid hochgemuot*), gemeinsam feiern sie ihn. Dabei wird der Knoten geschürzt. Man tauscht Geschichten aus.[22] Der junge Ritter erzählt

---

men Märe ›Der Zahn‹ (dazu Stede, Schreiben in der Krise, S. 100–107). Auf Boccaccio, ›Decameron‹ VII 9, und Jacques de Vitry, ›Sermones vulgares‹, Nr. 248, weist Friedrich, Metaphorik des Spiels, S.10 Anm. 33, hin (über Motif-Index 4, J 2324).

[22] Zur Enthüllungsfunktion eingeschobener Erzählungen in Mären vgl. Klaus Grubmül-

sein Liebesabenteuer, der alte schöpft Verdacht und läßt sich den Ring zeigen. Er erkennt ihn als den Vermählungsring seiner Frau. Sie ziehen nach Hause. Der Alte stellt seine Frau zur Rede, verlangt die sechzig Gulden zurück und teilt sie dann ›gerecht‹ unter den Beteiligten auf: ein Drittel für den Liebhaber, ein Drittel für die Frau, ein Drittel für den Ehemann. Die (scheinbar) selbstironische Souveränität dieser Entscheidung, die das Geschehene als Faktum verbucht und die ›Schuld‹ gleichmäßig verteilt, hält die Geschichte am Ende in der Balance; sie endet ohne Beschädigung eines der Beteiligten.

Worauf es hier ankommt ist die Art und Weise, in der die Partnerschaft zwischen dem alten und dem jungen Ritter inszeniert ist. Sie ist von Anfang an, im ersten Angebot des Älteren, auf Untrennbarkeit angelegt:

so will ich ewr geferte wesen,
bei ewch sterben und genesen. (v. 333f.)

Die Bindung der beiden wird über die bloße Unterstützung des jungen Ritters durch den alten hinaus intensiviert, fast bis zur Austauschbarkeit:

si lobten da die gesellschaft baid;
was ir ainem beschähe laid,
das solt in baiden geschehen sein. (v. 337–339)

Die materielle Sicherung dieser ›Lebensgemeinschaft‹ übernimmt, wie bei der anfänglichen Grundausstattung des jungen Talentes, wieder der Ältere:

fuoter, kost und auch den wein
und was si hetten da verzert,
das galt der alt ritter wert
ze ainer bestätigung. (v. 340–343)

Fast alles, was der jüngere Ritter hat, ist so ›geliehen‹, es gehört eigentlich dem alten: Rüstung, Waffen, Pferd, Knappe, Lebensunterhalt, auch die Frau und sogar die Motivation zur ritterlichen Bewährung, denn der Anstoß (v. 45–56) geht ebenso vom Alten aus wie der Hinweis auf das große Turnier, bei dem sie zu leisten sei (v. 98–101), und die strategische Betreuung des Kämpfers leistet ebenfalls der alte Ritter:

der alt ritter mit eile
zämpt den jungen ritter guot. (v. 376f.)

In seiner Hand bleibt die Regie der ganzen Geschichte, und wo sie ihm entgleitet, in der Ehebruchsepisode, die er unwissentlich als Schutzpatron begünstigt, holt er sie sich mit der Souveränität seiner Entscheidung am Ende zurück.

---

ler: Schein und Sein. Über Geschichten in Mären. In: Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg. München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. 19), S. 243–257.

Was der junge in die Gemeinschaft einbringt, ist allein seine körperliche Kraft: als Kämpfer und als Liebhaber. Er ist reduziert auf seinen Körper und dieser Körper agiert gewissermaßen als Stellvertreter des Alten. Auf diese Reduktion richtet der Erzähler von Anfang an auch seine Terminologie aus; *des leibes kraft* ist das, worauf es beim jungen Ritter und seinen Bewährungsproben ankommen soll:

- schon die Vorstellung des Protagonisten am Beginn der Erzählung hebt das in seiner Charakterisierung (v. 16: *wolgetaun an leibes kraft)* und in der Beschreibung seiner Absichten (v. 21f.: *und hett gern ritterschaft / gesuocht nach seines leibes kraft*) hervor;
- bei der ersten Begegnung der beiden Ritter betont der Erzähler noch einmal: *der jung ritter auserwelt / was seines leibes gar ain helt* (v. 353f.);
- bei der prospektiven Beschreibung des Turniers weist der alte Ritter darauf hin, daß dort *ain grosse ritterschaft* antreten und *mit ires leibes kraft* (v. 103f.) um den Sieg kämpfen werde;
- bei der Liebesbegegnung mit der Frau seines ›Partners‹ kündigt der junge an, er wolle *verzeren meinen werden leib / ze dienst durch alle raine weib* (v. 195f.);
- im Epimythion wird abschließend festgestellt, daß dieser Ritter zu Reichtum und Ansehen gekommen sei,

> als noch mänig ritter tuot,
> der seinen leib wol brauchen kan. (v. 760f.)

Gewiß ist in diesem Bild die problematische Situation des Rittertums im ausgehenden Mittelalter präsent:[23] der Verlust an militärischer und wirtschaftlicher Bedeutung und auch seine Marginalisierung als sinnstiftendes Interpretament. Besonders deutlich wird die Problematik in der Zeichnung des jungen Ritters aufgerufen, dessen Vorfahren durch die Erfüllung der ritterlichen Standards ihr Vermögen aufgezehrt haben (v. 19) und dem alle Ressourcen zur Wiedergewinnung von ›Verbrauchsmitteln‹ fehlen; dazu taugen weder die Burg noch gar Abstammung und Prestige. Deutlich ist die veränderte Situation des Rittertums aber z.B. auch in der Verlagerung des Turnierplatzes: das Turnier findet nicht – wie es dem adeligen Selbstverständnis entspräche – am Hofe und in der Verantwortung des Hofes statt, sondern in der Stadt; Bürgermeister und Rat sind für die Veranstaltung verantwortlich, ihnen obliegt die Ehrung des Turniersiegers (v. 487–489), und sie sorgen auch für Kost und Logis:

> fuoter, häw, kost und wein
> bezalt die statt für si schon.
> das gaben si im ze lon,
> das er bejaget hett den preis. (v. 496–499)

Auf die Stadt, als Institution ein Emporkömmling, sind die Ritter zur Inszenierung ihrer Selbstdarstellung angewiesen; sie kann ihnen, auf der gänzlich unritterlichen

---

[23] Genauer dazu Grubmüller, Fragmentierung des Ritters, S. 198f.

Grundlage von Handel und Gewerbe, also von Arbeit, eine Bühne bieten.[24] Rittertum ist auf Subventionierung angewiesen.

Die zeitgenössische Lage und auch die veränderte Einschätzung des Rittertums werden also im ›Zurückgegebenen Minnelohn‹ sichtbar, aber zugleich wird auch deutlich, daß der Skopus der Erzählung nicht darauf gerichtet ist. Weder die Zurichtung des Plots noch die Gestaltung der Figuren zielen auf den ›Niedergang‹[25] des Rittertums, und schon gar nicht sind sie aus ihm zu ›erklären‹. Nicht einmal von einer Homologie, wie sie die Parallelität von subventioniertem Rittertum und subventioniertem (jungem = aktivem) Ritter nahelegt, kann die Rede sein; denn im Märe wird die ritterliche Tat ja aus dem Rittertum selbst heraus auf den Weg gebracht: durch den in seiner Stellung ganz unangefochtenen, sehr wohl mit den materiellen Mitteln zu einem ritterlichen Leben ausgestatteten alten Ritter. Die Diskrepanz, auf die die Erzählung zielt, ist nicht die zwischen Fiktion und Realität, sondern die zwischen ritterlichem Programm und seiner generellen Gültigkeit: der alte Ritter vermag es nur durch Haltung, nicht durch Tat umzusetzen; dafür braucht er den jungen als Vertreter. Die Realitätssplitter dienen als »dialogisierender Hintergrund«; sie bewirken, »daß die Ebene sozialer Geltung und Normierung als Gegenfolie zur Fiktion stets präsent gehalten wird«[26] (was dann wiederum den fiktiven Status des Erzählten markiert).

Vor dieser Folie wird die Dissoziierung von Kraft und Ethos des Rittertums am Konstrukt einer Fragmentierung des Ritters in Körper und Haltung vorgeführt. Als Konstruktionsverfahren dient die Überlagerung zweier Erzählmuster, des Ehebruchschwanks und des Aventiure-Romans.[27] Über sie werden die Wertebenen von Körperlichkeit und repräsentativer Harmoniestiftung zueinander in Konkurrenz gesetzt: Der Schwank liefert die Dominanz des Körpers über die Person; sie drückt sich in apersonal agierenden Körpern aus (die Liebesbegegnung findet im Dunkeln statt: die Partner sehen sich nicht und erkennen sich auch später nicht). Der Roman liefert mit den Handlungsschemata (Aventiure, Turnier etc.) Wertbewußtsein und Distanz als unrealisierbare Potentialität: die körperlose Person.

Zu einer Lösung des Dilemmas kommt es auf der Handlungsebene nicht. Zwar ›versöhnt‹ man sich am Ende und schließt Freundschaft, aber diese Versöhnung verfestigt nur die in den ›Rollenfragmenten‹ gegeneinander gesetzten Positionen: der alte Ritter beweist seine Souveränität durch Verzeihen (und im Versprechen, *der frawen kain pein* zuzufügen, v. 742, wohl auch ein Verweis auf seine ›Körperlosig-

---

24 Zum komplementären Interesse der Stadt an der Abhaltung von Turnieren vgl. Thomas Zotz: Adel, Bürgertum und Turnier in deutschen Städten vom 13. bis 15. Jahrhundert. In: Das ritterliche Turnier im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Rittertums. Hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1985, S. 450–499, bes. S. 468–472, 483f.

25 Bei diesem Schlagwort (bezogen auf andere Texte) beläßt es Rüdiger Krohn: Zeugnisse des Niedergangs. Zum Wandel des Ritterbildes in der deutschen Märendichtung. In: *Uf der mâze pfat.* Festschrift für Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hg. von Waltraud Fritsch-Rößler. Göppingen 1991, S. 255–276.

26 Stede, Schreiben in der Krise, S. 49 (mit Verweis auf Bachtin). Vgl. Friedrich, Metaphorik des Spiels, S. 21.

27 Friedrich, Metaphorik des Spiels, S. 17.

keit‹); der junge verspricht, ihm weiterhin *mit ganzer kraft* als Partner zur Verfügung zu stehen (v. 748–752), und setzt ansonsten seine Haudegenkarriere fort:

> er ward erkant ferr unde weit
> und nam auf in kurzer zeit
> an eren und an guot,
> als noch mänig ritter tuot,
> der seinen leib (!) wol brauchen kan. (v. 757–761)

So endete der ›Zurückgegebene Minnelohn‹ mit einer Bestätigung jener Isolierung der Körperlichkeit, auf der seine Handlung basiert, würde nicht auf der Ebene der Metaphorik[28] doch noch ein Lösungsversuch unternommen:

Handlungstechnisch kaum motiviert, wird über das sowohl für erotische Konnotationen wie für gesellschaftliche Konstruktionen seit jeher offene Schachspiel ein ›metaphorischer Spielraum‹ (Friedrich) eröffnet. Es wird eingeführt als höfischer Zeitvertreib auf der Burg des alten Ritters am Morgen nach dem höfisch-festlichen Empfang bei der Rückkehr vom Turnier. Die Burgherrin, die ihren Liebhaber offensichtlich nicht erkennt, und der junge Ritter, der jedenfalls den Ort seines seinerzeitigen Abenteuers (aber doch nicht seine Partnerin) wiedererkennt und Böses ahnt, warten auf die Heimkehr des Hausherrn von der morgendlichen Jagd. Die Dame lädt ihren Gast zum Brettspiel ein. Die erotischen Konnotationen dieser Konstellation sind bekannt, sie kommen auf der Handlungsebene aber nicht zur Wirkung. Denn die Dame bemerkt sogleich ihren Ring an der Hand des Ritters, und nun erkennt sie ihn. Statt des Spiels kommt es zum sorgenvollen Gespräch über die nun drohende Gefahr. Die in der Einladung zum Spiel angelegte Vorausdeutung auf amouröse Verwicklungen wird zum Rückverweis auf eben solche in der Vergangenheit.

Die erzähltechnische Funktion des *pretspils* ist damit erfüllt, die Handlung läuft auf einer anderen Ebene weiter. Beim Festmahl stellt der Burgherr, der schon nach dem Turnier den Ring seiner Frau erkannt und den Sachverhalt durchschaut hatte, das ehebrecherische Paar zur Rede. Von seiner Frau verlangt er die sechzig Gulden zurück, die er dem Ritter als ›Aussteuer‹ für die Aventiurefahrt geliehen und die jener der Dame dann als Liebespfand überlassen hatte (ein rechter Grund ist dafür nicht zu sehen). Anhand dieser sechzig Gulden spricht er sein ›Urteil‹, und in diesem greift er, ohne daß irgendeine Beziehung zur vorhergehenden Spielszene hergestellt würde oder auch nur naheläge, auf die Metaphorik von Spielbrett und Würfel zurück. Das Urteil, eher ein Kommentar als eine Entscheidung, besteht in der gleichmäßigen Aufteilung der sechzig Gulden; jeder der drei Beteiligten bekommt ein Drittel. Der Gast bekommt seinen Anteil dafür, daß er die Würfel in das Spielbrett geworfen hat, die Frau für die Bereitstellung des Spielbretts, der Hausherr selbst teilt sich ein Drittel dafür zu, daß er zu diesem Spiel mit dem Licht geleuchtet habe.

---

[28] Zur Bedeutung der Metaphorik als eines »konsistenten Spielraum[es], der zentrale Konfigurationen der Handlung abbildet« Friedrich, Metaphorik des Spiels, S. 13.

... »nun nemet hin
in die würfel den gewin,
die ir gesprengt habt in das pret.«
den andern teil der wirt het
der frawen auch gepotten dar.
er sprach zuo ir: »fraw, nimm war,
se nimm hin das rote gold!
das sol auch wesen dein sold
von deinem guoten spilpret,
das du im hast dar gelet,
darin er kurzweil hat getriben.
der tritte hauf ist mir beliben
in das liecht davon ze lon,
damit ich haun gelüchtet schon.« (v. 709–722)

Einleuchtend ist an dieser ›Lösung‹ zunächst eigentlich nur die Redeebene. Die Metaphorik des Würfelspiels ist einerseits für die zu verhandelnde erotische Affäre konventionell (der Körper der Dame als ›Spielbrett‹), andererseits nicht nur in der vorausgehenden Spielszene vorbereitet, sondern auch in anderen Kaufringer-Mären, besonders spektakulär in der ›Rache des Ehemannes‹, in der die Metapher realisiert wird: die Zähne des Liebhabers werden zu Würfeln verarbeitet (s.o. S. 185 Anm. 21). Wozu aber das Aufgreifen der sechzig Gulden, deren Einführung als Liebespfand schon in der Verführungsszene ›unmotiviert‹ wirkt (es soll dort nach dem Wunsch der Dame verbürgen, *das zucht und adel mit ew sei* [v. 202]). Und was ist der Sinn des ›Urteilsspruchs‹, der Erklärungsgehalt der gleichmäßigen Teilung?

Die Verklammerung über das Liebespfand macht nur Sinn, wenn sie auf den Gedanken der Komplementarität der Protagonisten, ihr notwendiges Zusammenwirken, bezogen wird. Das Geld, mit dem der junge Ritter seine ständische Würde verbürgt, ist dafür ein fragwürdiges Mittel, weil es nicht das seine ist, sondern das des (betrogenen) Gatten. So wie in seiner ganzen Turnierkarriere ist dieser Ritter also auch in seinem erotischen Erfolg abhängig von den Voraussetzungen, die der alte ihm schafft. Er selbst steuert nichts bei als seinen Körper. Selbst die Frau ist nur geliehen, auch sie gehört dem alten. So ist es konsequent, wenn an einem der Leihobjekte, an dem einzigen, das man dritteln kann, diese Komplementarität abschließend vorgeführt wird: nicht ironisch und nicht selbstkritisch schreibt sich der alte Ritter einen gleichen Anteil am Erfolg zu, sondern er konstatiert sachlich und nüchtern, daß es dafür des Zusammenwirkens von ritterlicher Haltung und körperlicher Kraft bedarf, und zwar sowohl im Turnierkampf wie auf dem ›Spielbrett‹ der Liebe. Zusammengefügt sind die Komponenten des Rittertums aber dadurch nicht wieder. Sie bleiben aufgeteilt auf verschiedene Personen, die sich damit begnügen müssen, ihre Identität aus Fragmenten eines Konzepts zu gewinnen. Die Isolierung des Körpers kann von Fall zu Fall im gesellschaftlichen Zusammenwirken überwunden werden, grundsätzlich aber ist sie festgestellt.[29]

---

[29] Anders Ragotzky, Das Märe in der Stadt, S. 119f. Sie setzt ihre Deutung auf der Inhaltsebene an und erkennt ein »Verhalten, das Verbindlichkeiten im Zusammenleben schafft, die nicht standesspezifisch, sondern allgemein definiert sind« (S. 120); das »so

9.3 Der Körper als Objekt: Die Lust am Gemeinen

Die Isolierung des Körpers und der Verzicht auf ein integrierendes Konzept der Personalität liefern die Voraussetzungen für die konsequente Zerlegung in seine Funktionen: Gewalt, Zeugung, Ausscheidung. Sie waren in der deutschen Literatur vorher in unterschiedlichem Grade und auf unterschiedliche Weise aus der literarischen Rede ausgeschlossen: Gewalt war zugelassen als staats- und rechtssichernder Akt oder auch als – dann allerdings kritikwürdige – Aggression, die (göttliche) Strafe nach sich zog. Sexualität war weitgehend kanalisiert in einem Konzept von höfischer Minne, das den körperlichen Vollzug der Liebe zwar ohne weiteres auch für die literarische Darstellung freigab (z.B. in den Liebesbegegnungen von Parzival und Condwiramurs oder Riwalin und Blanscheflur), ihn aber in dezente Bilder von sublimer Erotik einschloß; die unverblümte Benennung der körperlichen Abläufe und der beteiligten Körperteile ist undenkbar. Gänzlich jenseits der literaturfähigen Gegenstände lagen die übrigen elementaren Körperfunktionen, insbesondere jene, die auf Verdauen und Ausscheiden ausgerichtet sind.

Das Ausgeschlossene drängt nun, nachdem – wie der Verzicht auf ein Personalitätskonzept anzeigt – die Maßstäbe höfischer Kultiviertheit an Geltung verloren haben, im verspäteten Ausgriff auf ein vom Fabliau schon lange vorher erobertes Terrain, expansiv und mit provozierender Direktheit in die literarische Formulierung.

9.3.1 Der Körper als Aggressionsziel: Vergehen und Strafe, Bosheit und Gewalt

Im anonymen, in einer Handschrift (Nürnberg 5339a, zwischen 1471 und 1473) einem nicht genauer identifizierbaren Hans Awer zugeschriebenen ›Pfaffen mit der Schnur A‹ (überliefert zuerst in der zwischen 1430 und 1435 geschriebenen Handschrift KARLSRUHE 408, also wohl im 14. oder frühen 15. Jahrhundert entstanden) wird der Ehemann der ›Heldin‹ mehrfach betrogen und am Ende auch noch körperlich ›gebrandmarkt‹:

Das verabredete Rendezvous seiner Ehefrau mit dem Pfarrer scheint er gerade verhindert zu haben (er entdeckt den an die Zehe der Frau gebundenen Faden, mit dem der Liebhaber sie wecken sollte), und den Pfarrer hat er erwischt und festgehalten, da gelingt es der Frau, den Pfarrer gegen einen Esel auszutauschen und den Bauern mit seinem ›corpus delicti‹ ins Unrecht zu setzen und lächerlich zu machen:

> ir sit tumber dann ein kalp
> ich wæne iuch betrieg der alp. (v. 199f.)

---

höfisch wirkende Märe [sei deshalb] kein höfisches Märe mehr« (ebd.). Das übersieht, meine ich, den Signalcharakter des Konstruierten und die ganz auf die Figur des Ritters ausgerichtete Personal- und Handlungskonstitution.

Der Bauer geht auf diesen Versuch gar nicht erst ein und wirft seine Frau hinaus. Vor der Türe gelingt es ihr, eine Alte zu überreden, ihren Platz einzunehmen; sie selbst geht indessen zum Pfarrer und hat endlich ihr Vergnügen: der Bauer hat es ermöglicht, indem er es verhindern wollte. Die Stellvertreterin der Ehefrau wird von deren Mann verprügelt, dann schneidet er ihr die Zöpfe ab. Am Morgen will er sie als Beweis für den Ehebruch (v. 386: *ich han hie daz warzeichen*) ihren und seinen Verwandten vorweisen, aber die Zöpfe sind grau und die blonden Zöpfe seiner Frau sind unversehrt. Damit liefert er selbst den Beweis für die Ankündigung seiner Frau:

ez si iu liep oder zorn,
min wirt der hat sin sin verlorn
iezunt wol in daz vierte jar.
ich vürht, er si behaft zewar
mit dem bœsen verwazen. (v. 353–357)

Als er schließlich angesichts dieser Dreistigkeit die Beherrschung verliert, wird er von den Anwesenden in einen Backtrog gebunden, und alle seine Beteuerungen scheitern am Augenschein:[30]

vor zorne sach er als ein boc.
swaz er geswuor und geschrei,
daz half in niht umb ein ei.
swie er doch sinnec wære,
nieman gloubt im der mære. (v. 418–422)

Man verständigt sich darauf, daß nur der hl. Cyriakus (v. 428: *sante Cyrias*) dem *narren* (v. 431) helfen könne und zieht fröhlich (v. 443) zu dessen Kirche; seine Frau schneidet ihm, en revanche, die Haare ab und opfert sie; der Pfarrer, sein erfolgreicher Rivale, liest die Messe über ihn, und alle seine Beteuerungen, bei Verstand zu sein, helfen ihm nichts:

... ich bin als sinnec als ir
(des sult ir wol gelouben mir)
oder als iur keinez die hie sint. (v. 467–469)

Er muß sich noch einer letzten ›Behandlung‹ unterziehen (v. 471f.: *ein buoz ich noch geleret bin, / so sint din unwitz al dahin*), damit sein vermeintlicher Wahnsinn als geheilt gelten darf:

si nam zunder und wirouch.
damit brante si dem gouch
niun löcher in den kopf
hinden und vornen in den schopf.
harte lute er do schrei:

---

30 Chinca, Body, lenkt die Aufmerksamkeit auf die semiotische Komponente dieser ›Komödie‹, die Deutung des Augenscheins: »The problem, and the source of the comedy, is that because the wrong signs are interpreted in the wrong way, the wrong body is disciplined.« (S. 189)

»wes brent ir mir daz houbt enzwei?
habt ez all uf minen orden:
ich bin sinnec worden.«
des begunden si got loben
und hiezen in ouch niemer toben. (v. 473–482)

Die Geschichte gleicht in manchem dem ›Begrabenen Ehemann‹ des Strickers (s.o. S. 85f.). Hier wie dort gibt eine ehebrecherische Frau, assistiert vom Pfarrer als ihrem Geliebten, ihren Ehemann als wahnsinnig und besessen aus. Beim Stricker sind die Ränke der Frau aber funktional gebunden. Sie sind herausgefordert durch ihren Mann, der sich ihr bis hin zum Verzicht auf die eigene Wahrnehmung unterwirft, und sie führen vor, wie ein solcher Verzicht auf selbstbestimmtes Handeln des Mannes in den Untergang führt.

Im ›Pfaffen mit der Schnur‹ gibt es ein solches Demonstrationsziel nicht. Der Ehemann ist in allen seinen Handlungen im Recht, und er verfolgt seine Ziele auch mit den rechten Mitteln: er will den Ehebruch seiner Frau verhindern und setzt sich dann gegen ihre Finten zur Wehr. Er scheitert nicht an seiner eigenen Unzulänglichkeit, sondern an der Bosheit seiner Frau, die weit über zielgerichtete List hinausgeht. Diese ist mit dem gelungenen Rendezvous beim Pfarrer erfolgreich zu Ende geführt und bedarf vielleicht noch der Abwehr der Anschuldigungen durch den Mißbrauch der unschuldigen Alten. Aber dann wird die Demütigung des Mannes zum Selbstzweck, am Ende steht seine Unterwerfung:

er druckte siniu oren nider
und vorhte si gar sere sider.
er besorgt, daz übel wip
überwünde sinen lip,
und vorhte ouch die schande
daz si in durchz houbet brande. (v. 507–512)

Auch diese Demütigung ist freilich nicht auf die grausame Verletzung des Mannes angewiesen; das zeigen die zahlreichen Parallelfassungen.[31] In beiden Fabliaux, Garins ›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹ und den wohl anonymen ›Tresces‹, ist die Demütigung damit erreicht, daß der Mann seiner Wahrnehmung nicht mehr traut (in der Garin-Fassung wird ihm zur Heilung eine Wallfahrt zur ›Heiligen Träne‹ in Vendôme auferlegt), sich für verhext hält und seine durchtriebene Gattin um Vergebung bittet. Sexuell konnotierte körperliche Schädigung beschränkt sich auf beweistechnisch benötigte Gewalt gegen andere: der ›Stellvertreterin‹ werden die Zöpfe abgeschnitten. Auf den Mann schlägt das nicht zurück. Ähnlich ist bei Boccaccio (›Decameron‹, VII 8) die mißlungene Enthüllung des Vergehens der Ehefrau vor der versammelten Verwandtschaft Blamage genug für den Mann: er unterwirft sich ihr und verzichtet für alle Zukunft auf jeden Widerspruch. Auch bei Herrand von Wildonie (›Der betrogene Gatte‹) und beim Schweizer Anonymus (›Der Pfaffe mit der Schnur B‹) endet die Handlung mit der Deklassierung des Mannes als Verleumder (Herrand) oder als Wahnsinniger (Anonymus).

---

[31] Zusammengestellt bei Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, S. 145–160.

Die körperliche Schädigung des Mannes gehört also ersichtlich nicht zum Plot. Sie ist die irritierende Eigenheit zweier deutscher Fassungen des ›Pfaffen mit der Schnur‹ (A und C). Fassung A zeigt sie in unverstellter Grausamkeit: mit Zunder und Weihrauch brennt die Frau ihrem Mann neun Löcher in den Kopf (s.o.). Fassung C, die wohl auf A zurückgeht,[32] schwächt ab: der Pfarrer schwenkt das Weihrauchfaß um seinen Kopf und brennt ihm – durchaus in der Absicht, ihn zu verletzen (v. 187: *ich tu im wee*) – ein Büschel Haare (v. 194: *den vordern schopf*) ab. Damit lenkt Fassung C zurück auf den Zeichenwert der Zöpfe und gliedert die Verletzung in die ›Isotopie-Ebene‹ des Haarverlustes als symbolischer sexueller Verstümmelung ein. Hier also wird die Gewalttat nachträglich dem Bedeutungsaufbau der Geschichte dienstbar gemacht.

In Fassung A ist das anders. Die Korrespondenz zwischen dem Abschneiden der Zöpfe der Alten und dem Kahlscheren des Ehemannes ist bereits hergestellt; die Ehefrau hat seine Haare dem hl. Cyrias geopfert:

daz har si im abe schar
und truoc ez mit dem opfer dar. (v. 441f.)

Das Einbrennen der neun (!) Löcher in den Kopf des Mannes schießt, auch wenn es vordergründig noch dazu dienen soll, seinen Widerstand endgültig zu brechen, über jede Motivierungsnotwendigkeit hinaus. Es folgt offenbar dem Bestreben, dem Unterlegenen seine Niederlage ›unauslöschlich‹ einzubrennen, sie an seinem Körper sichtbar zu machen: der verstümmelte Körper wird zum Dokument der Niederlage. Der erzählerische Reiz, der der Darstellung von Gewalttätigkeit offensichtlich innewohnt, wird hier ins Dokumentarische verschoben.

Das Bestreben, Schande und Strafe am Körper der Besiegten, Männern wie Frauen, zeichenhaft zu markieren, dringt in den Mären – weit über das aus dem Fabliau bekannte Maß – immer wieder durch. Am wenigsten auffällig ist dies noch in den exzessiven Prügeleien, die scheinbar selbstverständlich zum Typ gehören. Aber auch sie erklären sich in ihrer Maßlosigkeit erst aus dieser Perspektive.

Wiederum weist schon ›Der Pfaffe mit der Schnur A‹ die Spur: die Prügel gehen mit dem Abschneiden der Zöpfe einher; beides zusammen soll als Beweis dienen. Sorgfältiger exponiert ist der Zusammenhang mit dem gleichen Motivmaterial im ›Reiher‹ (überliefert im Handschriftenpaar HK aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, also spätestens zu dieser Zeit entstanden):[33]

niht langer er do bi ir lac,
wan da was niht wan slaha slac.
[...]
do er het uf ir driu knütel zeslagen,
er zoch daz mezzer uz der scheide

---

[32] »Unser Verfasser hatte Kenntnis der Version A, ohne sich jedoch stärker von ihr beeinflussen zu lassen; deutliche Reminiszenzen an A: 41–46 (~ A 145–150); 47–52 (~ A 165–170); 66–68 (~ A 197–200).« (Fischer, Märendichtung, S. 550).

[33] Karl-Heinz Schirmer: ›Der Reiher‹. In: ^{2}VL 7 (1989), Sp. 1141f.: »dürfte um 1300 im thüringischen Raum entstanden sein«.

und sneit ir ab die zöpfe beide.
»ditz wil ich ze warzeichen habe.
daz strit ir mir doch morn niht abe.« (›Der Reiher‹, v. 383–392)

Über alles Maß geprügelt werden aber auch

- der Ritter, der die Treue seiner eigenen Frau als Werber auf die Probe stellt (›Bestraftes Mißtrauen‹[34], v. 459–461: *vürwar ich iu daz sagen wil / daz er in halben jares zil / kume wart geheilet schon*),
- der ›Blinde Hausfreund‹[35], dem die Liebeswerbung um die Frau seines vornehmen Gastgebers ausgetrieben werden soll (v. 308–311: *er huop in uf und stiez in nider / und drot im dicke bi der wit. / uf in trat er manegen trit / und gab im vil biusche groz*),
- der betrogene Ehemann vom Liebhaber seiner Frau, den er, als seine eigene Gattin verkleidet, im Garten zu überführen trachtet (›Der Schreiber‹[36], v. 246–249: *ein holz het er gehouwen, / damit er im den rücke berte, / daz diu selbe gerte / ze kleinen stücken zerspranc*; ähnlich Rosenplüt, ›Der Knecht im Garten‹),
- der Ehemann, der seiner exzessiv untreuen Frau eine bloß begehrliche Berührung der Magd Adelheid beichtet (›Die zwei Beichten A‹[37], v. 76–79: *bi dem hare si in gevie, / si zoch in uz gein der tür, / dem besem kerte siz hinder vür / und sluoc in daz er bluote*),
- die Kaufmannsfrau, die dem Liebhaber die Mißachtung ihres Ehemannes zu unverhohlen zu erkennen gibt (Hans Meißner, ›Die bestrafte Kaufmannsfrau‹[38], v. 40–42: *den kolbn nam er bei dem stil here / und schmirt irn ruck und lende, / schinpein, füsse und hende*).[39]

Signifikanter als diese, als Übersteigerung der im Gattungscode enthaltenen Lizenzen zu verstehenden und deshalb in den Texten eher im Beiläufigen verborgenen Körperattacken, sind solche Maßnahmen, mit denen Ordnungsverstöße präzise an den verursachenden oder zur Verantwortung zu ziehenden Körperteilen geahndet werden. Der Verletzung der Ordnung korrespondiert die Verletzung des Körpers. Gewalt induziert Gewalt.

Musterhaft führt dieses Prinzip Heinrich Kaufringer in der ›Rache des Ehemannes‹ (s.o. Kap. 8.3)[40] vor: Wo der ehebrecherische Pfarrer noch die Zähne des

---

34 Überliefert im Heidelberger cpg 341 (= Hs. H) von 1320/30, also spätestens zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden.

35 Überliefert 1450–1475, vgl. Ulla Williams: ›Der blinde Hausfreund‹. In: ^{2}VL 1 (1978), Sp. 897f.

36 Überliefert 1430/35 (cod. KARLSRUHE 408 = Hs. k), trotzdem noch 13./14. Jahrhundert? Vgl. Johannes Janota: ›Der Schreiber‹. In: ^{2}VL 8 (1992), Sp. 848–850.

37 »Ende 14., Anfang 15. Jh.« (Werner Schröder: ›Die zwei Beichten‹ A. In: ^{2}VL 10 [1999], Sp. 1615f., hier Sp. 1615).

38 Mitte 15. Jahrhundert? (Hans-Joachim Ziegeler: Meißner, Hans. In: ^{2}VL 6 [1987], Sp. 324f.).

39 Vgl. auch das Verprügeln als Liebesbeweis in ›Die Gevatterinnen‹ und die Schlägerei als eheliche Kraftprobe in ›Die böse Frau‹.

40 In Rudimenten findet es sich auch in der ›Unschuldigen Mörderin‹, in der ›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹ und im ›Zehnten von der Minne‹.

Ehemannes als Liebespfand fordert, sich also mit einer zeichenhaften Verstümmelung zufrieden gibt, antwortet der Ehemann mit der tatsächlichen Entmannung des Rivalen. Und weil die Zunge der Ehefrau als Sprach- wie als Sinnesorgan zum Instrument des Betruges geworden ist, wird die der Frau zugeordnete Strafe an ihr vollzogen.

Die drastischsten und grausamsten der Rosenplüt-Mären beruhen auf diesem Prinzip der körperlich exekutierten, gnadenlos genauen Vergeltung:

Im ›Hasengeier‹ rächt sich ein verschmähter Liebhaber an dem erfolgreichen Rivalen und seiner Geliebten durch eine raffiniert eingefädelte Selbstexekution: Der Versuch, den angeblich zur Aufdeckung aller ehrlosen Handlungen befähigten Vogel zum Schweigen zu bringen, endet mit der Verstümmelung der Sexualorgane der beiden Ehebrecher durch den Geier. Das Vergehen, das zum Verschwinden gebracht werden sollte, wird genau durch diesen Versuch öffentlich gemacht, und es wird auf eine Weise öffentlich, die es zugleich zum Verschwinden bringt: die beiden Delinquenten sind zum Geschlechtsverkehr fürderhin nicht mehr fähig.

In der ›Wolfsgrube‹ fangen sich die buhlerische Edelfrau, die mit ihr unter einer Decke steckende Magd und der Pfaffe als Liebhaber selbst in der Falle – zusammen mit dem Wolf, der wie sie nur seinen tierischen Gelüsten folgt:

> ... do sie lagen gefangen
> in der gruben alle vier,
> drei menschen und ein wildes tier. (v. 134–136)

Wieder werden die Übeltäter körperlich gebrandmarkt: dem Pfaffen werden die beiden Hoden abgeschnitten; der eine wird der untreuen Magd um den Hals gehängt, der andere über dem Bett der Frau befestigt. Für den Pfarrer wird die Wiederholung der Buhlerei durch die körperliche Verstümmelung verhindert; für die Frauen durch die seelische Qual der präsent gehaltenen Erinnerung.

In ›Spiegel und Igel‹ ist die Korrespondenz der inkriminierten und deshalb geschädigten Sexualorgane auf die Spitze getrieben (vermutlich sogar ausdrücklich über die Vorlage hinaus, die nur den ersten Teil enthält)[41]. Der von der Magd abgewiesene Knecht rächt sich an ihr, als sie vor dem offenen Feuer eingeschlafen ist, indem er ihr einen Spiegel zwischen die Beine klebt, der sie beim Erwachen durch den Widerschein des Feuers glauben macht, in ihrem Körper brenne es lichterloh. Nachdem sie sich von ihrem Todesschrecken erholt hat, antwortet sie ›spiegelbildlich‹. Sie bindet sich einen Igel an gerade diese Stelle, und der scheinbar endlich erhörte Knecht leidet schmerzhaften Schaden:

> do nam sein sper grossen schaden.
> also rach sich die meit mit dem igel,

---

[41] ›Der Spiegel‹ (Fischer, Märendichtung, S. 48–51) ist in der zwischen 1430 und 1435 geschriebenen Karlsruher Handschrift KARLSRUHE 408 überliefert. Wenn es sich bei diesem Text nicht um ein von Rosenplüt unabhängiges Stück handelt (das ihm dann vielleicht als Vorlage gedient hat), müßte es bereits ein unvollständiger Textzeuge von Rosenplüts Märe sein. Da Rosenplüt erst seit 1426 nachzuweisen ist (geboren um 1400?), ist das bei der kurzen verfügbaren Zeitspanne nicht sehr wahrscheinlich.

als sie der knecht hette geefft mit dem spigel,
und zustach im wol sein niren,
das er wart schreien auf der diren. (Fassung II, v. 118–122)

Das Darstellungsverfahren, nach dem auf die Verletzung der Ordnung die Verletzung des Körpers antwortet, greift auf das archaische Prinzip der ›Spiegelstrafen‹ zurück. Ihm liegt die Identifizierung von Körper und Person, also die Veräußerlichung der Person im Körper, zugrunde. Die Isolierung des Körpers im Märe ruft deshalb ohne weiteren Begründungsbedarf dieses mechanistische Strafverfahren hervor. Angezeigt ist das in der diskussions- und kommentarlosen Lakonik der Abläufe: sie ist von einer selbstverständlichen Mechanik bestimmt, die eine ebenso selbstverständliche Relation von Ursache und Wirkung suggeriert.

Darin unterscheiden sich diese Mären von denen, die die Wiederherstellung der Ordnung auf raffiniertere Inszenierungen stützen, wie etwa die ›Wiedervergeltung‹ des Hans Folz, in der der Beischlaf der beiden betrogenen Ehepartner als ›Restitutionshandlung‹ gerade auf der Truhe vollzogen wird, in der der Ehebrecher soeben von seiner Geliebten versteckt worden ist. Solche Konstruktionen rücken die menschliche Intelligenz in den Blick (v. 77f.: *allzo bestellet ers mit listen / und nam das weib des in der kisten*), jene betonen in der Reduktion auf isolierte Körperlichkeit primitive und deshalb unbezweifelbar elementare Mechanismen. Zu sehen ist an ihnen und ihrer ›automatisierten‹ Paßform immer wieder, daß die Übeltäter ihrer Strafe nicht entgehen können und daß diese gnadenlos vollzogen wird: Grausamkeit ist unausweichliches Element dieser Welt, in ihr stellt sie sich reflexions- und auch gesetzlos, ›mechanisch‹, immer wieder her. Grausames Tun braucht keine Begründung, wo es auf Vergehen reagiert. Die irritierende Kälte, mit der Gewalt und Grausamkeit exekutiert werden, erklärt sich als Hinweis auf diese unausweichliche und nicht erklärungsbedürftige, nicht einmal durch Gottes Strafprimat[42] eingeschränkte Evidenz: sie enthüllt eine gnadenlose, wenn nicht eine gottlose Welt.

Wo es nichts zu strafen gibt, hat aber auch nach diesem Konzept Gewalt keinen Ort. Wenn sie dennoch auftritt, erscheint sie als bloße Aggression. Begegnet wird ihr mit Angst – oder mit Ratlosigkeit. So oder so zeigt sich dann eine Welt, die gänzlich aus den Fugen geraten ist.

Angst zerstört Identität, ob sie begründet ist oder eingebildet. Der unschuldige Pfarrer im ›Hasenbraten‹[43] des Vriolsheimers gerät in gleicher Weise ›außer sich‹ wie der Dompropst in Rosenplüts ›Bildschnitzer von Würzburg‹, auch wenn ihn – im 13. Jahrhundert(!) – nur ein komisches Mißverständnis in Gefahr bringt und auch dies nur scheinbar: er fürchtet sich davor, daß ohne Grund ein literarisches Schema an ihm vollzogen wird, die Kastration des ehebrecherischen Pfaffen:

---

42 Wo in den Mären Gottes Zorn als Grund für die Bestrafung von Missetätern genannt wird, handelt es sich bezeichnenderweise um eher harmlose Schädigungen: Spott (›Pfaffe in der Reuse‹) und eine Tracht Prügel (›Der blinde Hausfreund‹).

43 Überliefert im Handschriftenpaar HK, also wohl noch im 13. Jahrhundert entstanden; vgl. Fischer, ²Studien, S. 203.

er gedahte: »mir geschiht liht, gotweiz,
als mangem pfaffen ist ergan
der verholne minnet sunder wan.
davor sol mich got bewarn.
mac aber ich daz undervarn,
so geschiht mir hie niht pfaffen reht.« (v. 76–81)

In Wirklichkeit jagt sein Gevatter nur deshalb mit dem Messer in der Hand hinter ihm her, weil er die beiden gebratenen Hasen zurückhaben will, von denen die gefräßige und boshafte Frau des Hausherrn (die sie selbst mit ihren Freundinnen aufgegessen hat) behauptet, er habe sie entwendet. Wo der *wirt* seine Hasen einfordert (v. 101: *weizgot, ir lat si bede hie*), fürchtet der Pfarrer um seine Hoden (v. 103–105: [...] *ich entuon, ob got wil. / mir wart nie erteilt sulh spil. / ez ist gar ane die schulde min*) und will dem Verfolger nicht einmal einen überlassen (v. 110: *nein ich, triuwen, keinen*).

Entschieden mehr Grund zu ernsthafter Sorge hat dagegen der Würzburger *probst vom tum* (v. 12), nicht nur weil sein literarisches Vorbild, der *prestre crucifié* des anonymen Fabliau aus dem späten 13. Jahrhundert, tatsächlich entmannt wird (v. 70f.: *Et ice vous di je por voir, / Que vit et coilles li trencha*), sondern weil er der Gattin des Bildschnitzers ja wirklich eindeutige Angebote gemacht hat und dieser schließlich mit dem Beil vor ihm steht und die Absicht kundtut, der vermeintlichen Statue das künstlerisch mißratene Glied abzuhacken:

»hausfrau, wie hangt es da so jagirr?
lang her ein beihel und laß es abhauen,
es stet gar ungeschaffen vor den frauen.« (v. 96–98)

Anders als im Fabliau entkommt der Propst zwar körperlich unversehrt, aber auch er ist auf den Tod erschreckt:

der probst erschrack, das er erpleicht,
und fur an der wend hin und herwider
und stieß der götzen wol zwelf darnider.
zu der tür hinaus was im gach. (v. 102–105)

Mutwillig erzeugte Kastrationsangst bleibt für die Urheber ohne Folgen, sie wird sogar belohnt: im ›Hasenbraten‹, weil die Frau erfolgreich vom Verzehr des Bratens abgelenkt hat, im ›Bildschnitzer von Würzburg‹, weil der Propst für das Verschweigen der Affäre bezahlt. Gewalt, auch vorgetäuschte oder angedrohte Gewalt, bleibt ungesühnt. Sie macht sich frei von ihrer Einbindung in ein Ordnungsgefüge von Verdienst und Belohnung, Verstoß und Strafe. Funktional nicht mehr gebundene, freigesetzte Gewalt entspricht dem isolierten Körper. Sie ist sein Pendant.

Am plakativsten schlägt sich dieser Zusammenhang in den ›Drei Mönchen zu Kolmar‹ und dann wieder bei Heinrich Kaufringer und Hans Rosenplüt nieder.

Wie im ›Pfaffen in der Reuse‹ (v. 383–388) und im ›Blinden Hausfreund‹ (v. 397–404) wird das Geschehen in den, vielleicht noch im 14. Jahrhundert entstandenen,[44] ›Drei Mönchen zu Kolmar‹ als Strafe Gottes ausgegeben; die

[44] Zur Datierung Grubmüller, Kommentar, S. 1301f.

Geschichte entlarvt das hier als puren Sarkasmus. Zweifellos ist das Vergehen der drei Mönche, die einer ehrsamen Frau hohe Geldsummen für eine Liebesnacht bieten, strafwürdig. Aber den Tod haben sie dafür wohl nicht verdient, und das Motiv des rächenden Ehemannes ist überaus zweifelhaft: er will sich das Geld sichern, um den Verlust seines Besitzes wettzumachen. Deswegen spiegeln die beiden den Mönchen die Erfüllung ihrer Begierden vor, bemächtigen sich des Geldes und bringen dann einen nach dem anderen ums Leben. Nicht die Strafe Gottes bringt den lüsternen Mönchen also den Tod, sondern skrupellose Geldgier. Die anschließende Beseitigung der Leichen – in dieser Form nur der deutschen Fassung eigen[45] – stürzt dann noch gänzlich Unschuldige ins Unglück: Der dreifache Mörder engagiert einen Scholaren, der bereit ist, für vier Pfennige einen Mönch in den Rhein zu werfen. Als er zurückkommt, lehnt der Mönch (es ist nun der zweite) immer noch an der Tür: er muß auch ihn beseitigen, um zu seinem Geld zu kommen; mit dem dritten geschieht das gleiche. Der Student, der glauben muß, immer den gleichen Mönch zu entsorgen, verliert den Kopf: als er vom seinem dritten Gang zurückkommt, begegnet ihm ein völlig ahnungsloser Bruder auf dem Weg zur Frühmesse. Der Student hält ihn für den schon dreimal Beseitigten:

»du loufst mir dise naht nâch
und kan dîn niht abe komen.
dich möht der tiuvel hân genomen!« (v. 346–348)

Er schleppt den vermeintlichen Wiedergänger zum Rhein und ertränkt ihn. Es mag noch angehen, wenn im Epimythion ungerührt festgestellt wird, daß immer wieder einmal der Unschuldige für den Schuldigen büßen muß. Aber den strafenden Gott für diese Ungerechtigkeit und auch für die Ermordung der sündigen Mönche in Anspruch zu nehmen, streift die Blasphemie. Es geschieht auch nicht. Denn diese abschließende Behauptung spricht – in raffiniertem Ausnutzen der Polysemie von Name und Appellativ – *Niemand*, also niemand, aus:

daz richet got. sô Nieman spricht. (v. 404)

Der erbarmungslos und ungerührt erzählte Exempelfall, durch Detailgenauigkeit als ein Kasus aus der Wirklichkeit ausgegeben, denunziert die Welt als eine von marionettenhaften Figuren bevölkerte und nach mechanistischen Regeln und Zufällen funktionierende Einrichtung. Er entlarvt ihre gnadenlose Absurdität.

In Kaufringers Fassung (B) der ›Drei listigen Frauen‹ (s.o. Kap. 8.4) werden die Körper der Männer zum bloßen Material für einen Wettstreit der Listen. Mit kühler Sachlichkeit richtet sich die Gewalt der Frauen gegen sie: Die Extraktion zweier gesunder Zähne schickt den einen in die Ohnmacht und in den vermeintlichen Tod; die mutwillige Verführung zur Trunkenheit bringt den zweiten um seine Identität; die Kastration treibt den dritten in den Wahnsinn. Der Schmerz der Männer und ihr rasendes Gebrüll zeigen nur noch die Qualität der Listen an. Ihre Körper bleiben Demonstrationsobjekte, aber nicht mehr für den Ordnungs-

---

[45] Zum Verhältnis zur möglichen Vorlage, dem Fabliau ›Estormi‹ aus dem 13. Jahrhundert, und zu anderen Motivparallelen Grubmüller, Kommentar, S. 1302–1304.

zusammenhang der Welt, sondern für eine völlig entgrenzte, verantwortungslos praktizierte ›Intellektualität‹, die der Gewalt keinen legitimen Ort mehr zuzuweisen vermag.

Rosenplüts ›Fünfmal getöteter Pfarrer‹ kulminiert in einer Szene, in der der zum Objekt gewordene Körper eine aus allen Sinnzusammenhängen gelöste Gewalt ausübt. Die Leiche des Pfarrers, der immer und immer wieder sinnlos das Leben ausgetrieben worden ist, der mit allem Nachdruck entseelte Körper, erschlägt mit gleicher Sinnlosigkeit eine alte Frau, die sich dem im Meßgewand an den Altar gelehnten toten Priester in ehrerbietiger Verehrung nähert:

zuletzt ein altes weib kam dar
und begund gar vast zum altar dringen
und zwischen den leuten sich einzuzwingen,
ob sie ergriff das meßgewand.
und do es ir ward in die hand,
do fur sie gen dem mund damit
und wolt das küssen nach peurischem sit
und rückt in auf ein seiten gar
das er viel auf sie nider dar
und schlug sie schweres falls zu tot. (v. 280–289)

Das eindringliche Bild vom seelenlosen Körper, der buchstäblich ›mechanisch‹ Gewalt ausübt, steht am Ende einer Serie sinnloser Tötungen, die durch ein banales Versehen ausgelöst sind: Der Pfarrer bemerkt einen Riß in seiner Stiefelsohle und läßt ihn sich vom Schuster, weil er in Eile ist, gleich am Fuß flicken; dabei sticht der ihm versehentlich eine Ader auf, und der Pfarrer verblutet. Der Versuch des Schusters, sich die Leiche vom Halse zu schaffen, löst die fatale Serie von sinnlosen Gewalttaten gegen den Toten aus: der Schuster setzt ihn auf sein Pferd und stellt dieses in ein Haferfeld; der Besitzer will ihn vertreiben und trifft ihn mit einem Stein am Kopf. Er lehnt den vermeintlich von ihm Getöteten dem Nachbarn an die Tür; der stößt ihn im Zorn um und hält sich für den ›Mörder‹ (v. 165: *den pfaffen ich ermordet han*). Zusammen mit seiner Frau setzt er ihn nachts im Hause des Mesners an den Backtrog und füllt ihm den Mund mit Teig; die Mesnersleute schaffen sich die Leiche vom Leib, indem sie ihr die Meßgewänder anziehen und an den Altar stellen: dort ›schlägt‹ sie dann zurück.

Rosenplüt hat diese Orgie der Sinnlosigkeit offensichtlich über seine Quellen hinaus zugespitzt. Er läßt seinen Pfarrer nicht im Zusammenhang irgendwelcher amouröser Verwicklungen sterben, wie es in der Tradition dieses weiter verbreiteten Plots[46] die Regel ist.[47] Die abendländischen Parallelen, das sind vor allem

---

[46] Vgl. Walther Suchier: Fablelstudien. In: ZfromPh 42 (1922), S. 561–605; ders., Der Schwank von der viermal getöteten Leiche in der Literatur des Abend- und Morgenlandes. Literaturgeschichtlich-volkskundliche Untersuchung. Halle/Saale 1922.

[47] Nur in der orientalischen Fassung aus ›Tausendundeiner Nacht‹ stirbt das künftige mehrfache Opfer auf ähnlich belanglose Weise. Dort ist der Motivierungszusammenhang aber ohnehin ein anderer, weil nicht ein Priester zu Tode kommt, sondern ein Buckliger, also ein ›Outcast‹.

französische Fabliaux aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts,[48] führen allesamt den Pfaffen oder einen Mönch ganz selbstverständlich in der Rolle des Liebhabers oder des Buhlers ein – am raffiniertesten im ›Sagretaig IV‹, wo der Pfarrer Martin sich in bukolischer Idylle mit einer Schäferin vergnügt und das Unglück es fügt, daß er von ihrem Hammel getötet wird (was in aller Deutlichkeit das erotisch-sexuelle Motivationskonglomerat aus Schuld, Anmaßung und Ungenügen aufruft). Wenn Rosenplüt auf diese Eingangspointe verzichtet,[49] eliminiert er die im erotischen Zusammenhang (bei aller abstrusen Übersteigerung) immer noch enthaltenen Kausalitätsreste, z.B. den Konnex von Unmoral und Strafe oder den von Dummheit und Blamage, und wechselt ganz signifikant das Ziel: nicht mehr um die Verkehrung und Zerstörung der Ordnung durch unbeherrschte, den Regeln sich widersetzende Sexualität geht es jetzt, sondern um die Absurdität des Weltlaufs überhaupt, die beliebige Kleinigkeiten in eine Katastrophenfolge münden lassen kann. Daß der Vertreter der Ordnungsmacht Kirche zum Objekt von bloßen Aggressionsserien wird, zeigt an, daß jeglicher Ordnungsoptimismus verlorengegangen ist.

Der zum Objekt gewordene Körper und die an ihm zur Wirkung kommende funktionslos gewordene Gewalt führen die Welt in ihrer nicht mehr beherrschbaren Willkürlichkeit vor.

9.3.2 Körper-Teile: Verdinglichte Sexualität

Die ›Entdeckung‹ der Personalität in der Erfahrung der Liebe geht schon im 12. Jahrhundert einher mit der Frage nach der Einheit der Person in der sexuellen Begegnung. Die Reizfrage nach dem Vorrang der oberen oder der unteren Hälfte der Frau ist bei Andreas Capellanus (›De amore‹, nach 1174) als intellektuelles Spiel inszeniert (und ›funktionalistisch‹ gelöst: die obere Hälfte sorge schon dafür, daß die untere nachfolge), zeigt darin aber in aller Deutlichkeit, daß die Isolierung der Sexualität als Problem oder vielmehr ihre Integration in die Person als Aufgabe erkannt ist. Die Märendichtung nimmt das Thema – anders als das Fabliau – schon im 13. Jahrhundert mit der ältesten Fassung der ›Heidin‹ (A: bald nach 1250) auf und spielt es in weiteren Bearbeitungen mehrfach durch (s.o. Kap. 7.4.3). Mit dem 15. Jahrhundert drängt es sich in den Vordergrund und beginnt das Bild der Gattung zu dominieren. Dabei wird allerdings die Notwendigkeit (und die offensichtliche Schwierigkeit) der Integration von Personalität und Sexualität kaum noch thematisiert. Nur in der Eingangspartie des ›Nonnenturniers‹ und im ›Rosendorn‹ wird es aufgenommen: im ›Nonnenturnier‹ ist es freilich nur als Ausgangspunkt für die dargestellte Dissoziation exponiert (s.u. S. 231–238), im ›Rosendorn‹ aber noch einmal ausdrücklich zur Diskussion gestellt und – wie in

---

[48] ›Le Segretain I‹, ›Le Segretain Moine II‹, Jean le Chapelain: ›Le Soucretain III‹, ›Le Sagretaig IV‹.

[49] Ingeborg Glier hat auf die Reste der sog. ›erotischen Motivation‹ in der Figurenkonstellation hingewiesen (Hans Rosenplüt als Märendichter. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, S. 137–149, hier S. 147).

der Tradition vorgegeben – harmonistisch gelöst:[50] mit den Darstellungsmitteln, die mittlerweile zur Verfügung stehen, also vor allem der ungenierten Zerstückelung des Körpers und der Personifizierung der Geschlechtsteile.

Im ›Rosendorn‹[51] kommen eine schöne *junkfrau* und ihre Vagina (*fud*) durch ein von einem Kraut ausgelöstes *wunder* (v. 52)[52] miteinander ins Gespräch. Beide werfen einander vor, die Wertschätzung der Männer nur der anderen wegen zu genießen. Der Streit endet damit, daß die beiden sich trennen:

Mit mengen zächern schied si sich,
die fud von der fraue.
gen ainer grienen aue
hub sich die fud, ward wild.
das minneklich pild
(ich main die minneklichen magt,
von der ich vor han gesagt)
die gieng zu den leuten. (Fassung I, v. 170–177)

Der Student, der lange Zeit um sie geworben hatte und den sie endlich zu erhören gedenkt, will aber nun gar nichts mehr von ihr wissen und sorgt dafür, daß sie zum allgemeinen Gespött wird. Auch die *fud* verliert ohne ihre Herrin die Achtung der Leute und wird nur noch herumgestoßen. So erkennen beide, daß sie zusammengehören, und finden sich wieder:

da cham auch von der au
die fud her gegangen.
minneklich enpfangen
ward von in paiden do.
si waren ainander ze sechen fro
und klagten paid ir ungemach;
was in paiden smachait ie geschach,
des klagten si ainander vil.
(die red ich eu kürzen wil.)
die frau nam die fud zu ir. (v. 236–245)

Zur ›technischen‹ Realisierung der Wiedervereinigung bedarf es allerdings noch der Hilfe eines Mannes. Der Erzähler wird gerufen, ›nagelt‹ (v. 261, 268) die *fud* wieder an die Dame und empfiehlt allen Männern, auf gleiche Weise Vorsorge zu treffen.

Wird im ›Rosendorn‹ also auf eine reichlich derbe und groteske Weise für die Einheit von Person und Sexualität geworben[53], so stellt sich sonst in den späten

---

50 Zur Komplementarität von ›Nonnenturnier‹ und ›Rosendorn‹ Dicke, Mären-Priapeia, S. 286–288.

51 Zur Interpretation Schröder, ›Von dem Rosen Dorn‹; Strohschneider, Der turney von dem czers; Wenzel, *Zers* und *fud*, S. 276–281.

52 Zu den sexuellen Konnotationen des verbreiteten Motivs (›Stöckchenprobe‹: AaTh 1391) vgl. Dicke, Mären-Priapeia, S. 286.

53 Vgl. Dicke, Mären-Priapeia, S. 288: »Die *fudlos* und die *fud* des ›Rosendorn‹ haben [...] die Möglichkeit, die von beiden als fatal erlebte und nun als töricht erkannte [...] Aufhebung ihrer naturgegebenen Einheit zu revidieren«.

Mären die Frage nach der Integration des Sexuellen vor allem im Gegenbild dar: als obsessive Rede über seine Isolation und, in der Folge der Isolierung des Körpers (s.o. Kap. 9.2), als obsessive Beschäftigung mit den Sexualorganen bis hin zu ihrer Verselbständigung[54] als handelnden Figuren.

Wiederum im Gegenbild enthüllt sich diese Obsession im scheinbaren Sprachtabu, das den Kontrast zur derben und ungenierten Rede dieser Geschichten liefert und gleichzeitig darauf verweist, daß das Anstößige dieser Derbheiten sehr wohl registriert worden ist: in der kleinen Geschichte vom ›Gärtner Hod‹ (überliefert in der Karlsruher Handschrift KARLSRUHE 408, geschrieben zw. 1430 und 1435, vielleicht also noch im 14. Jahrhundert entstanden)[55] weigert sich die zwölfjährige Tochter eines Ritters, den Namen des Gärtners wegen der unanständigen Assoziationen auszusprechen (v. 109f.: *Trawn, vatter, ich thün sein nicht, / Wann es nymmer von mir geschicht*), und läßt sich auch im Augenblick der Gefahr nur zu mehr oder weniger zutreffenden Umschreibungen herbei:

Er heist recht als das,
Das vnden an dem zers hangt.
Jch wart ny als ser betrangt,
Als ir mich habt geton. (v. 124–127)

Im Gegensatz dazu steht die Fixierung auf die Geschlechtsorgane, insbesondere auf das des Mannes (*zers*) in vielen späten Mären, z.B. in der besonderen Vorliebe für Kastrationen,[56] wie sie immer wieder als Drohung (Rosenplüts ›Bildschnitzer von Würzburg‹), als willkürlicher Gewaltakt (Kaufringers ›Drei listige Frauen B‹), oder auch als wahnwitziges Experiment (›Das Nonnenturnier‹) präsentiert werden. Wie sehr dieser Motivkomplex als Schwankbaustein inventarisiert ist, zeigt sich darin, daß er als mechanisierte Vorstellung zur Darstellung eines komischen Mißverständnisses verwendet werden kann: Im ›Hasenbraten‹ des Vriolsheimers meint der fliehende Pfarrer allein deswegen, daß er kastriert werden soll, weil sein Gastgeber mit dem Messer hinter ihm her rennt.

Den Kastrationsgeschichten stehen die Mären gegenüber, in denen die Attraktivität der Männer sich allein aus ihrem Phallus begründet. Daß es sich dabei um die zwei Seiten einer Medaille handelt, zeigt besonders drastisch ›Der verklagte Zwetzler‹. Die lange vergebliche Werbung eines jungen Mannes findet erst dann Aufmerksamkeit, als das Mädchen fühlt, wie sich unter den Rockschößen (*gern*) des Werbers etwas regt:

das er unter dem gern truk,
das begond toben und leben
und wart vast herfür streben.
sie fragt in, was das wer.
er sprach: »es ist mein zwetzler,

---

54 Zusammenfassend dazu Dicke, Mären-Priapeia, S. 281–290.

55 Auf diese Einschätzung geht wohl Fischers Entscheidung zurück, das Märe nicht in seine ›Märendichtung des 15. Jahrhunderts‹ aufzunehmen.

56 Zum Kastrationsmotiv in der Märendichtung zusammenfassend Dicke, Mären-Priapeia, S. 268–280; zu den historischen Zusammenhängen Tuchel, Kastration.

den muß ich zu nöten haben,
das kan ich dir wol gesagen.
er ist edel und hat den sit,
wer sich streichen loßt domit,
dem kan es nimmer missegon. (Fassung I, v. 60–69)

Die junge Frau nimmt das Angebot an, findet die Ankündigung bestätigt:

des selben mols sie nit enpfant,
ob sie fuß het oder hant.
sie enpfant auch nit
keins ir leibs gelit (Fassung I, v. 77–80)

und drängt auf mehr. Schließlich werden die beiden von den Eltern überrascht, die Frau erhält eine Tracht Prügel, der Werber wird gefangen genommen und vor Gericht gestellt. Das als Zeugin aufgerufene Mädchen nimmt ihn allerdings in Schutz und teilt mit, daß sie gar nicht mit dem Angeklagten zu tun gehabt habe, sondern nur mit seinem *zwetzler* (in der Benennung[57] scheint wiederum das Sprachtabu auf), und über diesen auch nur Gutes sagen könne. Darauf ergeht das Urteil, daß der *zwetzler* von dem Mädchen eigenhändig mit einem *hackmesser* (v. 167) abgeschlagen werden solle. Als er auf dem Hackstock liegt, richtet er sich aber gegen sie auf, die Frau stellt erfreut fest, daß er sie wiedererkannt habe, und weigert sich, das Urteil an einem *freund* (v. 180) zu vollziehen. Stattdessen bittet sie ihn, sie stets zu begleiten:

und solt ich auß dem lande gon,
ich wolt kein beßern geverten hon.
du host schon geton mir.
des wil ich imer danken dir. (Fassung I, v. 189–192)

Die Kastration, als am Körper vollzogene Spiegelstrafe durchaus auf das Delikt bezogen[58], ist direkte Folge der ›Leistungen‹ des *zwetzlers,* und seine ›Begnadigung‹ ist es auch. Genauer: das vermeintliche Sexualdelikt, das mit der Kastrationsstrafe angezeigt wird, wird durch die Verweigerung der Kastration in ein Lusterlebnis umgedeutet. Das Verhalten der ›Beteiligten‹ entlarvt die öffentlich-rechtliche Bewertung des Falles durch den Richter als eine schematische, die der persönlichen Erfahrung nicht gerecht wird. Sehr präzise werden hier die beiden Blickrichtungen auf Sexualität, die öffentliche und die private, gegeneinander ausgespielt. Dabei ist schon in der Rede selbst der öffentliche Code durchbrochen, indem der *zwetzler* zum Gegenstand der Darstellung wird; die Überschreitung der Grenze zeigt sich ja sogleich darin an, daß der ›Held‹ nur ›verschämt‹, in einer Hüllmetapher, zur Sprache kommen kann.

---

57 »augenscheinlich eine Wortbildung ad hoc [...], etwa mit der Grundbedeutung ›Zappler‹« (Fischer, Märendichtung, S. 529). Vgl. Lexer III, Sp. 1204.

58 Tuchel, Kastration, bes. S. 104–115.

Warum trotz der gezogenen Grenzen über ihn geredet wird (geredet werden muß), wird über die besondere Gestaltung der ›privaten‹ Gegenperspektive sichtbar gemacht. Das Mädchen begegnet der Sexualität völlig unvorbereitet. Sie weiß, wie man sich der Minnewerbung gegenüber zu verhalten hat, mit der der junge Mann an sie herantritt:

er hub gar hoflichen an,
als manger tut, der es kan.
er begond der min begern.
des wolt sie in nit gewern.
was er bat, das was verlorn. (Fassung I, v. 5–9)

Höflich-höfische Minnewerbung zurückzuweisen, gehört zum literarischen Regelwerk für gesellschaftlich korrektes Verhalten. Seine Kenntnis, das wird hier vorgeführt, geht nicht notwendig einher mit der Einsicht in die physiologischen Grundlagen der ›Minne‹. Von Sexualität weiß die junge Minnedame nichts. Sie erfährt sie. Auf die körperliche Berührung mit dem Mann ist sie nicht vorbereitet. Sie ist somit unbehindert von gesellschaftlichen Konventionen und Beschränkungen und offen für die elementare körperliche Erfahrung. Von ihr wird sie überwältigt und diese Überwältigung erweist sich dem öffentlichen Regelwerk, vertreten von Eltern und Richter, als überlegen. Gerade indem bis zum Schluß jede Einsicht in das Geschehene von ihr ferngehalten wird, reduziert sich ihr Erleben auf die pure Körperlichkeit und macht deren elementare Gewalt sichtbar. In ihrer Vorstellung (!) vom *zwetzler* als selbständig agierendem Element (sein Besitzer ist in ihr Bewußtsein überhaupt nicht aufgenommen) ist die Selbständigkeit und Unmittelbarkeit der körperlichen Erfahrung ins Bild gesetzt.

Die Überwältigung durch unmittelbar und unvorbereitet erfahrene Sexualität und damit der Kontrast zwischen gesellschaftlicher Konvention und körperlicher Erfahrung[59] wird immer wieder thematisiert. Als heiteres Spiel schon in den ersten nach französischem Muster gedichteten Mären (›Sperber‹, ›Häslein‹, ›Rädlein‹), derber und stärker auf die körperlichen Requisiten konzentriert im 14. und 15. Jahrhundert. Edith Wenzel hat schon auf die Gruppe von Mären aufmerksam gemacht, die »von der besonderen Wirkung männlicher Geschlechtsorgane auf unerfahrene junge Frauen handeln«: Neben dem ›Verklagten Zwetzler‹ sind es ›Der Preller‹ und ›Der Striegel‹. In ihnen würden »die zunächst ahnungslosen und ablehnenden Frauen von den Wohltaten der betreffenden ›Instrumente‹ schließlich so überzeugt [...], dass sie nie mehr darauf verzichten wollen.«[60]

Sie verfahren nach dem Muster, das am ›Verklagten Zwetzler‹ sichtbar wurde: Die Unerfahrenheit erweist sich als Voraussetzung für unbehinderte Erfahrung, und die so mögliche Unmittelbarkeit drückt sich in der Reduktion auf elementare Geschlechtlichkeit aus, die als Emblematisierung des Phallus ins Bild gerückt wird.

---

59 Schnyder, Entdeckung des Begehrens, S. 268.
60 Wenzel, *Zers* und *fud*, S. 275.

Im ›Preller‹ sind die Voraussetzungen durch die kundigen Eltern ein wenig verschleiert, die an Stelle des erschrockenen Mädchens die Musterung der körperlichen Ausrüstung der Bewerber vornehmen. Auch hier aber schlägt die aus Unkenntnis herrührende Sorge über das Bevorstehende in Wohlgefallen um; die junge Frau ist froh darüber, daß sie die Schere vergessen hat, mit der sie das bedrohliche Glied auf ein gehöriges Maß hätte zurechtstutzen können:

Er wart als ein biderman,
Das sie daücht in ir geper,
Wie sie jn dem himel wer.
Dor noch gedocht sie an die scher:
»Jch hon dor vmb kein swer,
Daß ich der scher hon vergeßen,
Es ist recht, als es sey gemeßen.« (v. 74–80)

Im ›Striegel‹ werden Begründungen für die Scheu der Königstochter vor einem ›gewöhnlichen‹ Mann nicht gegeben. Sie teilt unvermittelt mit, daß sie nur einen solchen wolle,

der der minne nicht kan
und der dez nicht enhait,
daz man in der prüch trait. (v. 24–26)[61]

Als sie einen gefunden hat, der vorgibt, von solcher Beschaffenheit zu sein, zeigt sie sich aber sehr wohl angetan von der Minne, nur weiß sie nicht, daß das, was ihr Mann *strigeln* nennt, genau die Minne ist, die sie zu meiden sucht:

er begund sei minnen.
do lag si und sah in an.
si kund sich nie verstan,
ob ez wer tag oder naht,
in[62] der abenteur si laht.
do er sei het geminnet
und sich diu maid versinnet,
si sprach: »vil liebr herr mein,
wie haizzt ditz dingelein?«
»ez haizzt, frau wolgetan,
gestrigelt«, sprach er san. (v. 168–178)

Anders als das, wovon sie zu wissen glaubt, nämlich die gesellschaftlich vermittelte Minne, strebt sie das, was sie körperlich erfahren hat, mit Inbrunst an:

»awe, lieber mein herre,
so strigelt mich aber mer!«
ditz wart si also tigeln,

---

61 Zitate nach der ältesten Handschrift (w = Wien 2885, geschrieben Innsbruck 1393, vgl. den Abdruck in: Vindobonensis 2885, S. 580–591). Interpunktion und Fehlerkorrekturen von mir. Zur Überlieferung s. meinen Aufsatz: Mouvance als poetologische Kategorie.

62 Handschrift: *Jn in.*

daz er sei gund strigeln.
also er strigeln begund
in der naht wol naünstund (v. 179–184),

und von da an ist ihre einzige Sorge, der *strigel* könnte verloren gehen:

»hast du noch den strigl dein?«
also rief sim alweg zu,
ez wer spat oder fru. (v. 196–198)

Wieder schlägt sich die Konzentration auf die körperliche Erfahrung in der Reduktion des Partners auf seinen Körper und weiter auf sein Geschlechtsorgan nieder. Auch die Königstochter im ›Striegel‹ sieht ihren Mann und den Phallus als zwei getrennte oder zumindest trennbare Akteure. Als er ankündigt, in seine Heimat reiten zu wollen, besteht sie darauf, daß er ihr wenigstens *daz striglein* zurücklasse:

si sprach: »ich beleib nicht hie,
ir lazzt mir dann daz striglein,
diu weil ir auz wellt sein.« (v. 254–256)

Und nachdem er ihr vormacht, beim Durchreiten eines Sees den Striegel verloren zu haben, läßt sie ihn weiterziehen und sucht nur voller Verzweiflung nach seinem Geschlechtsteil:

»ich find dann daz strigelein
oder ich müz sterben
und alhie verderben.
wer mir güts gut gunne,
der helf mir suchen mein wunne,
wan all diu fraud mein
leit an dem strigelein.« (v. 332–338)

Man mag es als kritischen Akzent auf diese Art der körperfixierten Naivität sehen, daß die junge Dame für ihre Dummheit gerade den Schaden erleiden muß, den sie vermeiden möchte, aber unverkennbar ist auch hier, wie die unmittelbare Körperlichkeit der sexuellen Erfahrung gegen die gesellschaftliche Existenz ausgespielt wird. Für die Königstochter endet die Konfrontation mit der gesellschaftlichen Eliminierung: sie wird von ihrem Vater verprügelt und in ein Kloster gesteckt: *als lang, piz si erstarb* (v. 461). Fast höhnisch verweist sie ihr Vater auf den Weg, der der richtige gewesen wäre:

er sprah: »ja, du pöse haut!
wa von saist dus nit übr laut,
daz du ein strigl woltest haben?« (v. 447–449)

Genau dies: das Begehren unverhüllt auszusprechen, lag aber – nach ihrem Selbstverständnis – gerade nicht in den Möglichkeiten der jungen Königstochter. Ihre gesellschaftliche Existenz weiß nichts von Sexualität. Als körperliche Erfahrung der Frau aber ist sie (anders als im männlichen Zynismus des Königs) – in diesem Märe – gesellschaftlich nicht integrierbar.

Die unterschiedliche Geschlechterperspektive zeigt sich auch sonst sehr deutlich: Es sind immer die Frauen, die auf sexuelle Verdinglichungsvorstellungen verfallen.

Das gilt selbst für eine scheinbare Ausnahme, das Streitgespräch ›Gold und Zers‹. Es ist in scheinbarer Objektivierung inszeniert: Das Autor-Ich belauscht die beiden personifizierten Akteure bei ihrem Disput über ihren Vorrang bei den Frauen. Da sie sich nicht einigen können, legen sie die Entscheidung schließlich in die Hand der Frauen. Sie entscheiden sich für das Gold. Der *zers* zieht sich unter Drohungen ins Exil zurück. Schon nach vierzehn Tagen fühlen die Frauen schmerzvolle Entbehrungen und bereuen ihre Entscheidung. Glücklich bemächtigen sie sich seiner wieder und treffen Vorkehrungen, ein erneutes Entrinnen zu verhindern; sie münden in eine phantastische Aitiologie der weiblichen Brüste und ihrer Attraktivität für die Männer: dem *zers* werden die Augen(!) ausgerissen, und sogleich wachsen der verantwortlichen Nonne daraus *zwai schön prüstl* (v. 244), was dauerhafte Wiedervereinigungswünsche weckt:

Davon habent noch die weib
also prüstelochten leib:
swenn ain man mit plosser hand
daran greifet, sazehant
der zers sich pald aufmachet,
er snellt auf und lachet,
er beginnet reken die lider
und went, man well im geben wider
die augen, die er hat verloren.
das habent die fraun all versworen. (Fassung I, v. 247–256)

Spätestens mit der Übertragung des Urteilsspruches an die Frauen zieht sich der Ich-Erzähler aus dieser Geschichte zurück (er kommt von da an nicht mehr vor) und übergibt ihnen die Regie (spätestens dann wird aus dem Streitgespräch auch eine Erzählung)[63]; sie geben sie bis zum Ende nicht mehr ab: sie brauchen den *zers* (und sonst nichts), sie machen ihn sich dienstbar und beherrschen ihn.

Dargestellt wird also durchweg die Perspektive der Frauen auf Sexualität (so wie die zweifellos männlichen Autoren sie voraussetzen). Die vorgestellten Hypostasierungen sind allesamt auf den Phallus gerichtet. Sie sind alle dargestellt als Reaktionen der weiblichen Heldinnen auf die neue Erfahrung elementarer Körperlichkeit. Diese verdichtet sich in der Fixierung auf den verselbständigten Phallus und in ihr entsprechenden Phantasmagorien.

Buchstäblich in ein Vorstellungsgebilde, den Traum einer Frau, übersetzt wird diese Konstellation in Heinrichs von Landshut[64] ›Traum am Feuer‹:

Am Feuer sitzend schläft die Dame ein und beginnt von einem Turnier prächtiger Penisse zu träumen:

---

63 Fischers Einstufung dieses Textes als ›Grenzfall‹ (²Studien, S. 75) ist also nicht einmal nach seinen eigenen Kriterien berechtigt.

64 Fischer, ²Studien, S. 195, rechnet ihn unter »die kleinbürgerlichen Gelegenheitspoeten des späteren 15. Jahrhunderts«.

wie komen zers ain michel tail,
di weren resch und gail.
vor ir si schon sprungen,
si puhurten und rungen. (v. 9–12)

Dann vermischen sich Traum und Realität: das prächtigste Exemplar fällt im Traum in die reale Glut des Feuers. Die Frau will ihn retten, greift ins Feuer, erwischt ein Holzscheit, wickelt es liebevoll in ihr Hemd und spricht ihm, dem vermeintlichen Turnierhelden, liebevoll Trost zu:

si sprach: »lige und raste!
dir ist übel hie geschehen.« (v. 26f.)

Die Phantasmagorie, die der Traum initiiert, ist von solcher Kraft, daß Traum und Wirklichkeit nicht mehr auseinandergehalten werden können. Erst die Wunden, die das glühende Scheit ihr brennt, reißen die Frau aus ihrer ›Verzückung‹. Die zur Hilfe herbeieilenden Nachbarinnen tadeln sie wegen ihrer *parmherzichait* (v. 61); zu ihrer Verteidigung führt sie die besondere Wohlgestalt des ›Opfers‹ an:

si sprach: »wer er nit geraten paß,
ja hiet ich im nit geholfen.
[...]
ich wän, und hiet ir in gesehen,
das er so resch und so pider wär,
ir hiet im geholfen auß der schwär.« (v. 50f., 56–58)

Die Faszination des ›Erträumten‹ bleibt auch über die brutale Beendigung des Traumes hinaus bestehen; der Traum ist ein Wunschtraum, er macht – ganz wie Freud es möchte[65] – die wahren Wünsche der Frau offenbar (und ist darin einem der ältesten Fabliaux, Jean Bodels ›Le Sohait desvez‹[66], sehr ähnlich).

Die Isolierung der Geschlechtsorgane und ihre (tatsächliche oder vorgestellte) Abtrennung von der Person stehen für die Fixierung auf eine Sexualität, die nicht integriert ist und oftmals nicht integriert sein soll: als elementare Erfahrung durchbricht sie gesellschaftliche Regulierungen. Die Darstellung dieser Erfahrung verstößt dabei ihrerseits bereits, wie die Verhüllungsmühen bei den Benennungen anzeigen, gegen die Konventionen der sprachlichen Schicklichkeit. Sie ist als Konventionsbruch selbst Bestandteil des Aufbegehrens.

Seinen grotesken Höhepunkt erreicht dieser Konventionsbruch hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung wie der motivischen Kombinatorik und der Motiv-

---

65 Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: S. F., Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1980, bes. Kap. 3: ›Der Traum ist eine Wunscherfüllung‹.

66 Vgl. oben S. 61. Dazu Teuber, Vom mittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Lachen, S. 241–246 (dort Teilübers.). Die Ähnlichkeit wird eine typologische sein. Eine unmittelbare textliche Beziehung ist schwer vorstellbar; weder Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux, noch Strasser, Vornovellistisches Erzählen, gehen auf die beiden Texte ein.

kontrafakturen im ›Nonnenturnier‹ (Anfang 15. Jahrhundert?)[67]: in ihm wird die auch im ›Rosendorn‹ aufgeworfene und dort ins Positive gewendete Gefahr einer Dissoziation von Sexualität und Person einer erkennbar unsinnigen, also absurden Lösung zugeführt, die in der Absonderung des Phallus den Ausgangspunkt liefert für eine perverse Verdinglichung und Sakralisierung des Geschlechtstriebes. Die Lokalisierung des orgiastischen Geschehens im Nonnenkloster treibt die beliebte Vorstellung[68] von der besonderen Gier der sexuell ausgehungerten Zölibatäre und Zölibatärinnen auf die Spitze. Das regellos-chaotische Turnier um den *zagel* nimmt das gerade mit der Vorstellung zivilisatorischer Bändigung von Gewalt verbundene Turniertableau zur Folie für die durch elementare Triebhaftigkeit heraufgerufene Anarchie:

Hievor ein frecher ritter was,
den sahen schön frauwen gern
bei kurzweile und bei hohen ern,
und wo die meinst mennige was,
da man trank und aß.
und wo der ritter zugieng,
williklich in da enpfieng
manig roter munt mit freuden;
mit dem ich nu wil geuden.
offenlichen und taugen
und lustig in den augen
was er den leuten gezem,
und was er tet, das was genem. (v. 12–24)

Der musterhafte und allseits beliebte Ritter, der hier vorgestellt wird, ist tüchtig im Turnier und selbstverständlich auch ein Liebling der Frauen:

er was auch liep an dem bett.
und welch frauwe es darzu bracht,
das er bei ir lak ein nacht,
die daucht sich fürbas immer mere
beide hoffertig und here.
das het er getrieben mangen tag,
das ich es alles nit gesagen mag. (v. 30–36)

So empfängt ihn auch eine Dame, die lange um ihn geworben hatte, mit offenen Armen; er erfüllt ihre Wünsche, und sie verspricht ihm neunfache Gewährung. Die Nacht erfüllt alle Erwartungen:

---

67 Zu den philologischen Grundlagen vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1331. Zur Interpretation zuletzt Strohschneider, ›Der turney von dem czers‹; von Bloh, Heimliche Kämpfe; Dicke, Mären-Priapeia; Wenzel, *Zers* und *fud*; Christoph Fasbender/Cordula Kropik: *Der turney von dem czers* zwischen Kohärenz und Ambiguität. In: Euphorion 95 (2001), S. 341–355.

68 Material dazu bei Birgit Beine: Der Wolf in der Kutte. Geistliche in den Mären des deutschen Mittelalters. Bielefeld 1999.

si hetten wunne und freuden vil
und auch aller freuden spil. (v. 73f.)[69]

Daraufhin wünscht die Dame, den Ritter immer bei sich zu haben[70], und droht ihm sogleich mit der Zerstörung seines Rufes, wenn er sich weigere:

zwor ich wil euch schenden, wo ich kan,
wan ir seit ein vaiger man. (v. 107f.)

Mit der Begründung für diese Aussage und dabei mit der Offenlegung der Verleumdungsstrategie nimmt die bis dahin wohlgeordnete und durch »literarische Stereotypen des höfischen Romans und der Minnelyrik«[71] auf den höfischen Minnediskurs bezogene Geschichte eine überraschende Wendung:

ein kleinot habt ir an euwerm leib,
das lait mir[72] und manigem weib.
ich wil es euch uf mein eid sagen:
und wolt irs kein[73] weil tragen,
ir wert allen frawen unwert,
das euch niemant zu freunde gert.
nu wart, ob es schande sei!
welchü frauwe euch wonet bei
und leit an euwers herzen prust,
so wolt ir euwern gelust
zuhant an ir da wenden
und wolt euch selber schenden. (v. 109–120)

Um diese Drohung ernst zu nehmen, müßte man (der Ritter wie der Hörer) schon davon ausgehen, daß die bisherige Minnekarriere des Ritters und auch die Liebesnacht mit der begehrlichen Dame ganz ohne Beteiligung des *zagels* stattgefunden haben. Das wird man sich nicht vorstellen müssen. Warum also dieser abstruse Einfall der Dame, und – noch verblüffender – warum geht der Ritter auf ihren anschließenden Vorschlag, das anstößige Körperglied zu ›steinigen‹[74], sich also zu kastrieren, um die Gunst der Frauen zu behalten, ganz gegen seine eigenen Erfahrungen mit geradezu tödlicher Konsequenz ein:[75]

---

69 Warum »verfehlt der Beischlaf seinen Zweck, sowohl für die Frau als auch für den Mann« (von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 221)?

70 Es setzt für diese Ausgangssituation der folgenden Verwicklungen einen falschen Akzent, wenn sie auf »das Begehren und die Konstruktion der bedrohlichen und aggressiven Macht der Weiblichkeit« ausgerichtet wird (von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 223). Das Begehren ist erfüllt, und die Aggression entsteht nicht aus der weiblichen Sexualität, sondern aus dem Wunsch, das Liebeserlebnis auf Dauer zu stellen.

71 von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 219.

72 »ist mir verhaßt« (vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1335).

73 Hier notwendig positiv zu verstehen: »eine Weile, noch lange« (vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1335).

74 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1335, zu v. 125: *versteinen*.

75 Die Interpretation von Ute von Bloh, Heimliche Kämpfe, krankt daran, daß sie sich dieser Frage nicht ernsthaft stellt.

frauwe, nempt hin mein treuwe,
ich wil es tun alles gern,
das mir die frauwen holt wern.
ich muß der frauwen hulde haben,
solt man mich darumb begraben. (v. 136–140)

Dicke hat gezeigt, daß die Forderung der Dame als Kontrafaktur eines konventionalisierten Motivs (weibliche Phallus-Aversionen werden durch scheinbare Kastration besänftigt)[76] zu begreifen ist: »Die mittels ihrer [freilich sehr plötzlich entdeckten, K.G.] vorgeblichen Aversion als phallisch fixiert zu entlarvende Dame rächt sich an dem, was sie verliert, wenn der Mann sie verläßt.«[77] Aber es bleibt die textlogische Zumutung[78], daß der Ritter das plumpe taktische Manöver nicht durchschaut und die Argumentation der Dame seine eigenen Erfahrungen gänzlich außer Kraft setzt. Will man sich nicht damit begnügen, »Nicht-Integration [...] geradezu ›künstlerisches Prinzip‹ mancher Mären«[79] sein zu lassen und damit als unbegreifbare Willkür zu akzeptieren, sondern mindestens nach ihrem strukturellen Sinn oder ihrem funktionalen Signalwert fragen, so muß man wohl ansetzen bei der neuen Wertebene, die von der Dame ins Spiel gebracht wird: die Huld aller Frauen, das Ziel, das der Ritter bis zu diesem Punkt auch schon angestrebt und mit körperlichen Mitteln[80] gewissermaßen enumerativ zu erreichen versucht hat, wird ihm als ein ›in Wirklichkeit‹, also werthaft und damit ›richtig‹, nur asexuell zu erreichendes suggeriert; es kann unter dieser Prämisse dann auch nicht über die Zahl der Eroberungen angestrebt werden, sondern nur über eine Annäherung an die – angeblich – geforderte Wertebene. Das Vokabular repetiert in dieser Passage – in den Figurenreden der Frau wie des Ritters – den Wertaspekt eindringlich: die vom Ritter unabweisbar angestrebte Huld der Frauen (v. 138f.) sei nur durch die Trennung von dem zu erreichen, was ihn allen Frauen *unwert* (v. 113) mache, seinem Penis; nur dann würden ihn alle Frauen *loben* (v. 127); nur dann könne er *wirde und ere* gewinnen (v. 129).

Die von Ute von Bloh aufgewiesenen »Verkehrungen des Minnedienstes« im ersten Teil verweisen auch auf der Handlungsebene darauf, daß hier ein falscher, genauer: ein erfolgreicher, aber den Konstruktionen des Ideals nicht entsprechender Weg eingeschlagen ist (»Logik des Falschen«):

So erhört der Ritter im ›Nonnenturnier‹ eine vornehme Dame, die lange Zeit um seine Gunst geworben hat. Als Lohn für ihr Ausharren fordert sie den Beischlaf: *wes euwer leip*

---

76 Beispiele: Dicke, Mären-Priapeia, S. 265f.

77 Dicke, Mären-Priapeia, S. 267.

78 von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 222, spricht von »Kohärenzzumutung[en]«. Ebd., S. 217 Anm. 14, Hinweise der Forschungsliteratur auf die ›Inkonsequenzen‹ der Handlungsführung im ›Nonnenturnier‹.

79 von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 217, unter Verweis auf Müller.

80 von Bloh, Heimliche Kämpfe, S. 220, zur Beschreibung des Helden als Turnierritter (v. 26f.: *waidenlichen mit dem sper / kond er wol in turnei*): »Der einzige Satz zu den Fertigkeiten des Ritters im Turnier [...] verweist [...] bereits auf der metaphorischen Ebene auf seine tatsächlichen Qualitäten, denn bei seiner Überlegenheit im Speerkampf handelt es sich um eine verbreitete Sexualmetapher.«

eins von mir begert, / des wert ir neunstunt gewert. / wir sollen lieplich mit einander faren. / ir solt mich heint nit sparen. / dankt mir meiner langen zeit, / die ich uf euch han geleit (v. 53–58). Verdreht ist zum einen der Frauendienstgedanke, wenn hier die Frau um Lohn dient, und damit verbindet sich zum anderen die unablässige weibliche Begierde; ein weiteres [den höfischen Minnegedanken pervertierendes, K.G.] Stereotyp.[81]

Die ›Rache‹ der Frau besteht also darin, den erfolgreichen Ritter eines ›falschen Bewußtseins‹ zu zeihen und ihn so von seiner Minnekarriere abzubringen (seine – gewiß verlachenswerte – Dummheit zeigt sich darin, daß er darauf hereinfällt). Nicht wie in den anderen ›Verdinglichungsmären‹ als Ergebnis weiblicher Phantasie ist die Verselbständigung des Sexuellen und damit die Trennung von Sexualität und Person also hier inszeniert, sondern als bösartiger Schachzug einer enttäuschten Frau (v. 250: [...] *die böse[n] frawe[n], die im gab den valschen rat*), die das vernichtet, was ihr nicht alleine gehören kann.[82]

Damit ist dem weiteren Verlauf die Richtung vorgegeben: sie führt in der Abtrennung von Sexualität und Person zum Untergang oder zumindest zum Verschwinden beider, so wie das im Typus angelegt ist. Nicht vorgegeben ist allerdings die Ausgestaltung dieses Weges. Sie ist in der Figur des Mannes angelegt als Versammlung der gängigen Gestaltungsmittel: Personifizierung des Gliedes, Streitgespräch mit ihm über Wert und Unwert beider (Wertschätzung der Frauen, Aussehen, Leistungsfähigkeit: in weitreichender Parallelität zur weiblichen Argumentation im ›Rosendorn‹), Selbstkastration, Verachtung und Verstoßung durch die Frauen (wiederum fast als Kontrafaktur zum ›Rosendorn‹), Rückzug in die Wildnis des Waldes (v. 280f.: *hin gein einem walde / gar in ein wildes hol*) und einsamer Tod:

er weint vor sich dar
mer dan vierunddreißig jar
und wart gar ein armer man,
biß im der tot das leben nam. (v. 285–288)

Das Schicksal des *zagels*, dem mehr als die Hälfte des Textumfangs gewidmet ist, ist hingegen (gleichfalls unter Benutzung literarischer Schemata)[83] mit überbordender Phantasie ausgemalt:

Der Ritter bringt ihn in ein Nonnenkloster, weil er dort keinen Schaden anrichten könne (v. 256f.: ... *das er nimmermer / keiner frawen tut kein leit*), dort vegetiert er – man mag sich an den hl. Alexius erinnern – unter der Treppe, bis

---

81 Heimliche Kämpfe, S. 220f. Sehr klischéehaft ist hingegen die Vorstellung, daß auch »der anvisierte Lohn [...] falsch« sei, denn »anderswo« werde »gerade nicht um die Erfüllung des Begehrens, sondern um ein ebenso abstraktes wie unerreichbares Ideal gedient« (S. 221). Das vereinfacht viel zu sehr: abstraktes Ideal und durchaus angestrebte körperliche Erfüllung stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander, s.u.

82 von Bloh, Heimliche Kämpfe, registriert das genau, sieht aber die Zerstörung des Mannes nicht als Folge des Bösen, sondern einer diffusen, allgemein aggressiv vorgestellten weiblichen Sexualität. Ich finde darin die im Text angelegten Motivierungen eingeebnet.

83 Beispiele bei Strohschneider, Der turney von dem zers; von Bloh, Heimliche Kämpfe.

er dessen nach einem Jahr überdrüssig wird und sich den Nonnen nach der Frühmesse im Kreuzgang präsentiert:

das sie mich wol beschauwen,
die nunnen und die frauwen,
wie es mir darnach ergee,
das das selbe an got stee. (v. 303–306)

Sogleich entsteht ein Streit, wie mit ihm zu verfahren sei. Es setzen sich zunächst diejenigen durch, die ihn ›bestrafen‹ wollen: jede darf ihn nach dem Maße ihrer ›Feindschaft‹ züchtigen; das wird mit sadistischer Lust und auch als Kontrafaktur männlicher Sexualität (v. 339–341: *da kwam ein zarte nunne stolz / und bracht ein starkes spitz holz. / sie sprach: »ich stich dich entrewen in* ...) beschrieben. Dabei schleichen sich aber auch schon Besitzansprüche ein (v. 356–358: *ach got, möcht ich dich erwischen / so wölt ich dich lieplich behalten / und slieſsen in mein kalter*[84]), die in der Rede der Küsterin kulminieren, die in einen emphatischen Preis des *zagels* ausbricht (v. 370–374: *wie tut ir dem dürsten ding, / das uf der erden mag geleben? / got hat in uns ze trost gegeben. / nu ist die werlt wol gemut / alle dorch des werden zagels gut*) und verspricht, ihrer Verehrung angemessenen Ausdruck zuverleihen:

ich wil dich uf seiden legen
und mit golde wiederwegen. (v. 383f.)

Das verhindern nun allerdings ihre Mitschwestern, die darauf verweisen, daß damit die Regel des Gemeinbesitzes im Kloster verletzt würde: *was man in das kloster sent, / das gehöret gemein in das konvent* (v. 387f.). Den Schiedsspruch spricht die Äbtissin:

welche mit turnei und mit ringen
ie der andern anbehabe,
das in die frölich haime trage. (v. 400–402)

So wird die ›Reliquie‹ zum Turnierpreis, eine Vermengung der Register zwischen Hof und Kloster, die alle institutionellen Zuordnungen aufhebt und schon darin den Verlust aller Maßstäbe anzeigt.

Das Turnier wird formvollendet durch den Einzug der Kombattanten und die Präsentation des Turnierpreises eingeleitet:

der aptissinne wart gesait,
die nunnen weren alle bereit.
Da ir die botschaft kwam,
zuhant sie den zagel nam
auf seidenin küssen so waich
und von dem mushaus slaich. (v. 415–420)

Der übrige Konvent schließt sich dem Festzug an; gemeinsam und unter Mitführung eines Banners, auf das *ein hübscher nackenter man* (v. 434) gemalt ist, zieht man unter festlichen Klängen zum Turnierplatz. Der *zagel* wird als Preis ausgestellt:

---

84 ›Truhe‹, vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1338f.

der zagel wart dahin gesetzt,
da man den turnei gelegt hett.
sie stießen über in einen fanen.
die nunnen wurden in anzannen
und stunden alle zu einem ringe.
iekliche lak uf dem gedinge,
ob sie des ersten uf in kweme,
das man in ir dester minner neme. (v. 435–442)

So bricht das Chaos aus. Es gibt ein wildes Gedränge mit Toten und Verletzten. Auch die übrigen Frauen im Kloster (Anwärterinnen, Bedienstete)[85] stürzen sich in den Kampf. Er tobt erbittert und verwandelt die Damen in wilde Tiere:

da hub sich ein also getans reißen
von kratzen und von beißen,
das sie kurren als die seuwe.
manig rittermessig frauwe
die grienen vast als die swein. (v. 513–517)[86]

Des begehrten Objektes kann sich trotz aller Anstrengungen und trotz zwischenzeitlicher Erfolge keine der Frauen bemächtigen. Es wird – von wem auch immer – gestohlen (v. 564: *dieplich auß dem turnei getragen*). In geradezu heldenepischer Groteske sitzen die vornehmen Damen nach dem Kampf auf der Wiese und beklagen ihre Wunden – und den verlorenen *zagel*.

wirde und ere (v. 139), die der Ritter mit der Trennung von seinem *zagel* für sich erringen wollte, werden somit durch die Dissoziation von Person und Sexualität nicht nur für ihn unerreichbar, sondern auch für die wohlgeordnete Welt des klösterlichen Ordens. Frei vagierende, ungebundene Sexualität stürzt auch sie in Schande; sie zerstört als Reaktivierung der durch Gesellschaft und Religion eingedämmten fundamentalen, teuflischen Zwietracht in der Welt (v. 463: *alter haß*) nicht nur die monastischen, sondern die grundlegenden zivilisatorischen und gesellschaftlichen Werte:

ere und zucht was gar verspart,
die man sie oft hett gelert.
sich het manig geunert
umb den minneklichen funt. (v. 592–595)

Anders als in den übrigen Mären, in denen der Phallus sich in den Phantasien der Frauen verselbständigt, ist im ›Nonnenturnier‹ nicht die Erfahrung sexueller Lust der Ausgangspunkt dieser Phantasien. An keiner Stelle ist davon die Rede, daß der *zagel* und irgendeine der Nonnen sich vereinigen. Er bleibt als Gegenstand der zeremoniellen Verehrung und reliquienhaften Sakralisierung (vgl. auch v. 456: *und sach an das kluge engelin*) in völliger Passivität (und ist damit seiner

---

85 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1339.

86 Auch hier löst von Bloh die Aggressivität der Nonnen aus ihrem motivierenden Kontext und spricht allgemein zur Stützung ihres Interpretationsansatzes von einer »als sadistisch und regellos entworfene[n] weibliche[n] Sexualität« (Heimliche Kämpfe, S. 225).

eigentlichen Wirkung gänzlich entfremdet), ein Zauberding, dem – in rückgängig gemachter Personalisierung – jedes Eigenleben abgesprochen ist: der verdinglichte Trieb und als solcher bloße Projektionsfläche für die Wünsche und Vorstellungen der Frauen.[87]

Das ›Nonnenturnier‹ geht über die anderen ›Phallus-Mären‹ nicht nur als Summe der dort verarbeiteten Motive und Darstellungselemente hinaus, sondern besonders dadurch, daß die Trennung von Person und Körper nicht als imaginiertes experimentelles Durchgangsstadium in der Bewältigung der Sexualität durchlaufen wird, sondern ›realiter‹ das Böse in der Welt, Tod und Zerstörung, freisetzt. Ins Werk gesetzt ist das als Machination einer *bösen frau,* die gewissermaßen über die einschlägigen Vorstellungen und Denkfiguren verfügt und sie ihrer Rache dienstbar macht.[88] Das ›Nonnenturnier‹ ist ein Text ›zweiter Ordnung‹, der die in den anderen Mären entfalteten Vorstellungen manipulativ nutzt.

9.3.3 Körper-Reste: Der große Dreck

Anders als die Sexualität, bei der die literarische Rede umschlägt von erotischer Codierung und psychischer Reflexion in die Drastik unverblümter Körperlichkeit, bleiben die Körperfunktionen der Verdauung und deren Folgen in der Regel, und so auch im Mittelalter, aus der Reihe der literaturfähigen Gegenstände ausgeschlossen. Wenn das Fäkalische und Unappetitliche nun im 15. Jahrhundert in der Märendichtung, aber nicht nur dort (Fastnachtspiel, Salomon und Markolf, s.u.), zur Sprache kommt, erscheint das als provozierende Grenzüberschreitung. Das zeigt sich am deutlichsten in den Stücken, die nichts weiter bieten als ordinäre Rede.

Der Schweizer Anonymus, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts beim Abschreiben von Boners Fabelsammlung ›Der Edelstein‹ auf die Idee kam, selbst Kurzerzählungen zu verfassen (Vorrede, v. 6: *das ich ouch bischaft mach*), legt das Märe von ›Zweierlei Bettzeug‹, notdürftig eingekleidet in das übliche Schema des Listwettstreites, ganz auf die Präsentation des Ordinären an:

Einem Studenten, der bei einem Bauern um Herberge bittet, wird ein besonderes Bett angekündigt:

> der pur geriet da stenken.
> ein grossen furz lies er do
> und sprach zuo dem schuoler also:
> »schuoler, das ist das bette din.« (v. 16–19)

Auf gleiche Weise erzeugt der Bauer Leintuch, Zudecke und Kissen für den Studenten: *sin bett was gemacht von stank* (v. 36). Selbstverständlich sinnt der Student auf Rache:

---

87 Es leuchtet mir nicht ein, daß in dieser zum Anbetungsobjekt reduzierten »Gestalt des anthropomorphisierten Genitals ein maskulines Leitbild« entworfen sein soll (Strohschneider, Der turney von dem czers, S. 171f.).

88 Die Thematisierung der zerstörerischen Sexualität der Frau (von Bloh, Heimliche Kämpfe) kann ich darin nicht sehen, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinn. Zwar sind tatsächlich die Impotenz des Mannes wie die Lahmlegung des *zagels* die Folge ihres Wirkens, aber nicht über ihre unersättliche Gier, sondern durch eine intellektuelle List als Folge enttäuschter Werbung.

Der schuoler begond sich do flissen,
wie er den puren sölt beschissen.
er scheiss hinder den offen hin
und ruoft do dem wirte sin:
»aldei, wirt, got dank üch,
won ich wider uf die vart züch.
das bett und die lilachen,
die ir mir nächt hant gemachet,
han ich hinder den ofen geleit.« (v. 41–49)

Der Bauer setzt sich daraufhin hinter den Ofen und wundert sich über die Bescherung:

»pfuch, ich han beschissen mich,«
sprach der pur, »hie lit ein drek.
pfuch, wie übel er nu schmekt.
wib, du solt wüssen,
der schuoler hat mich beschissen.
uss furzen hat ich im ein bett gemacht.
darin solt er ligen über nacht.
das hett er alles gelesen zesamen
und het es hinder den offen getan.
darus ist worden ein grosser drek,
der hie als übel schmekt.« (v. 64–74)

Hans Folz läßt seinen ›Quacksalber‹, einen angehenden Arzt, der seine ersten Heilerfolge präsentiert, ausschließlich mit Kot und Urin hantieren; die Beschreibungen werden streckenweise zum Selbstzweck. Die Heilung eines kranken Kindes verläuft so:

Allein ich pey dem kyndlein pleyb
(Das mir zu grossem staten kam).
Das kindt ich auß der wigen nam
Und scheyß behendlich unter es,
Wickelt es drein und rieff yndes:
»Geth her, yr weyber, secht zum kindt,
Wan es villeicht am ruck anprindt.«
Das kindt sich yn der wigen wandt.
Und als die muter es entpandt,
Do lag es yn der heff geschmogen,
Als het mans auß eynr küe gezogen. (v. 12–22)

Als Höhepunkt gibt der Quacksalber vor, einen Edelmann von seinem *erbgrint* (v. 91) zu heilen, indem er ihm Kot unter die Mütze packt:

Seyn hawbt enplöst er und lyß sehen
Seyns grindes flader und den test.
Ich lacht heymlich und dacht zulest:
»Was wolstu sunder salb zu kauffen?
Es hort der dreck auff den misthauffen.«
Ich nam sein haub, die er aufftrug,

Und schüt ym drein des drecks gleich gnug
Und knüpfft ymß reyn umb seyn kopff,
Das nit abging ein eyniger dropff. (v. 242–250)

Folzens Quacksalber ist ein Eulenspiegel, der die Welt zum Narren hält. Er versteht sich – auch außerhalb seines ›Berufs‹ – darauf, die Menschen mit bösartigen Machinationen hinters Licht zu führen, und sie zum Bekennen ihrer Untaten zu veranlassen. Aber die grundlegende Komik seiner Geschichte baut Folz doch auf der ungehemmten Provokation durch das Unflätige auf. Der Edelmann, der die Schuldbekenntnisse von Frau und Bediensteten entgegennimmt, trägt dabei den kotigen Salbenverband auf dem Kopf, und seine Frau, mit der der Quacksalber die Nacht verbracht hat, bringt die Misere auf den Punkt:

Sye sprach: »ach herr, hört auff der ding,
Ee ich die sach noch weyter pring.
Er hat sich schand mit mir geflissen
Und eüch gancz auff den kopff geschissen.« (v. 285–288)

Die Provokation kann auch – zur Steigerung ihrer Wirkung – in die Geschichte selbst verlegt werden. Dann antworten z.B. die *junckfrau Gewt* auf die Werbung des Bauern Franz (Hans Folz, ›Werbung im Stall‹) oder ›Frau Seltenrein‹ auf die höfischen Werbungsreden eines *hübsche*[*n*] *smidknecht*[*s*] mit ordinären Zoten:

Ich sprach: »junckfraw, ja sült ir kennen,
Wie sich mein hercz nach euch dut sennen,
Sülch red list ir beleyben gancz.«
Do sprach sie zu mir: »lieber Francz,
Mich dunckt zwar wol, du dragest swer.
Wie rietst, ob dir not scheyssen wer?
Gee hin, gelob dich auf den mist!
Du weyst leicht selbst nit, was dir prist.« (›Werbung im Stall‹, v. 23–30)

er sprach: »frau, gedenk daran,
das ich dir vil gedint han
her in fünf jaren.
nu sicht man mich geparen
laider traurichleich.
nu mach mich fräudenreich
mit deiner edeln minne!«
si sprach: »nu küss mich in die krinne!« (›Frau Seltenrein‹, v. 11–18)

»naina, seldenreiche jugent
von fraun kom ie all tugent
und alle raine wirdikait.
eur leib vil tugent trait.
do ich eu allerst erkant,
ir het es nicht gesprochen umb ain lant.
do waren eu pöse wort verpoten.«
si sprach: »peiß mir auß dem ars die zoten!« (ebd., v. 43–50),

bis die Verhältnisse sich umkehren:

> er sprach: »frau von Arslappen,
> durch ainen ginenden trappen,
> ir seit gar ungewissen.
> ir habt mein huld verschissen.« (ebd. v. 99–102)

Oder es werden die ordinären Reden zum Werkzeug dafür, eine hochfahrende Prinzessin, um die man nur unter Lebensgefahr werben kann (Turandot-Motiv), im Wortkampf zu besiegen (›Konni‹ von Heinz dem Kellner)[89]: Konni, der Knecht eines Junkers, der der Prinzessin gerade unterlegen ist und deswegen enthauptet wurde, begegnet der Dame mit grober Bauernschläue. Damit provoziert er sie zum wütenden Bekenntnis ihrer Niederlage: *si sprach: »daz ist verschizzen«* (v. 192) – und diesen Ausfall kontert er wiederum, indem er ihr den Kot in seiner Kappe vorweist: *»diz ist geschizzen, daz scheiz ich«* (v. 197). Die Prinzessin hat verloren und erhält den Bauern zum Mann.

Die Konfrontation des Höfischen und Kultivierten mit dem Unflätigen wird so zum Programm. Das Ordinäre erweist sich in dieser Geschichte als überlegen und auch als allgegenwärtig: die Reaktion der Prinzessin entlarvt die höfische Haltung (die Konni eigentlich an diesem Hofe lernen wollte) als bloße Fassade, die dem Andrang des ungebändigt Elementaren, für das das Benehmen des Bauerntölpels steht, nicht gewachsen ist.

9.4 Karnevalisierung des Märe?

Das späte Märe weist in seiner Konzentration auf Gewalt, Sexualität und Obszönität viele Elemente von dem auf, was seit Michail Bachtin unter das Stichwort ›Karnevalisierung der Literatur‹ gefaßt wird. Es geht darin weit über das Fabliau (s.o. Kap. 3.5) hinaus. Bachtin hatte mit dem Begriff der Karnevalisierung ja nicht nur solche Literatur erfassen wollen, die der zeitweiligen Stornierung aller Maßstäbe in der periodisch wiederkehrenden, jahreszeitlich begrenzten Fastnacht zugeordnet ist (Fastnachtspiele etc.), sondern alle Werke, denen das »karnevaleske Lebensgefühl«[90] zugrundeliegt. Es geht zwar aus von einem »zeitliche[n] Außerkraftsetzen des offiziellen Systems von Verboten und hierarchischen Barrieren«[91], greift aber weit über diesen Anlaß hinaus. Die »Karnevalisierung des Bewußtseins«[92] im Spätmittelalter zerstöre das Alte und bereite das Neue vor; es schaffe die Voraussetzungen für die Renaissance[93]: »Das Lachprinzip und die karnevaleske Welt-

---

89 Überliefert in der um 1433 entstandenen Donaueschinger ›Liedersaal‹-Handschrift (vgl. Kap. 1.5.2: Hs. l), »deshalb nicht vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts anzusetzen« (Fischer, ²Studien, S. 196, so auch Hans-Friedrich Rosenfeld: Heinz der Kellner. In: ²VL 3 (1981), Sp. 933–935: »gegen Ende des 14. Jh.s« [Sp. 935]); ebensogut kann das Märe aber auch erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstanden sein.

90 Bachtin, Rabelais, S. 101.

91 Bachtin, Rabelais, S. 139.

92 Bachtin, Rabelais, S. 101.

93 Bachtin, Rabelais, S. 109.

erfahrung [...] zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewußtsein, die Gedanken und die Phantasie frei für neue Möglichkeiten.«[94]

Das ›Lachprinzip‹ des Mittelalters ist für Bachtin universell: »Am schärfsten und konsequentesten zeigt sich diese Universalität des Lachens in den rituell-szenischen karnevalesken Formen und den dazu zu zählenden Parodien. Aber sie ist auch in allen anderen Äußerungsformen der Lachkultur des Mittelalters spürbar: in den komischen Elementen des geistlichen Dramas, in den komischen ›dits‹ (Sprüchen) und ›debatts‹ (Streitgesprächen), im Tierepos, im Fabliau und im Schwank.«[95] Seine Vitalität wie seine subversive Kraft gewinne das mittelalterliche Lachen aus der stets deutlichen »Verbindung zur materiell-leiblichen Basis« (ebd.), die Bachtin in der Körperlichkeit der ›Volkskultur‹ des Mittelalters vermutet.[96]

Bachtins Konzept liegt ein schematischer Dualismus zugrunde: einem monolithischen Block kirchlich-hierarchischer Zwänge steht die vitale und schöpferische Volkskultur gegenüber. Sie kommt immer dann zum Vorschein, wenn die offiziellen Zwänge gelockert werden, also an bestimmten Festtagen und im Karneval. Dann macht sich das Unterdrückte Luft, und dieses Unterdrückte ist immer elementar körperlich: Gewalt, Sexualität, Obszönität. Für Bachtin sind das, in konsequenter Verfolgung seiner Vorstellung vom Karneval als dem »komische[n] Drama vom Absterben der alten und der Geburt der neuen Welt«[97], immer zugleich die Geburtswehen des Neuen. Er entwirft eine Metaphysik des Niedrigen als des Schöpferischen. Deshalb betont er die »positiv-erneuernden Kräfte des grotesken Lachens«[98], deshalb ist der groteske Körper der zur Zeugung und zur Geburt bereite geöffnete Körper,[99] deshalb steht die Fixierung auf Ausscheidungen, Urin und Kot, für die Entleerung, die die Aufnahme des Neuen vorbereitet.[100] Degradierung, also die (parodistische, satirische, groteske) Erniedrigung des Hohen, gewiß ein Grundprinzip karnevalesker Literatur, wird zum Prinzip der Erneuerung:

> Degradierung heißt Annäherung an die Erde als dem verschlingenden und *zugleich* lebensspendenden Prinzip: Degradierung ist Beerdigung und zugleich Zeugung, die Vernichtung geht der Neugeburt von mehr und Besserem voraus. Degradierung bedeutet auch Hinwendung zum Leben der Organe des Unterleibs, zum Bauch und den Geschlechtsorganen, folglich auch zu Vorgängen wie Koitus, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Verschlingen und Ausscheiden. Die Degradierung gräbt ein Körpergrab für

---

94 Bachtin, Rabelais, S. 101. Bachtin fügt dem noch einen geschichtsphilosophischen Ausblick an: »Daher geht großen Umbrüchen, selbst im Bereich der Wissenschaft, immer eine gewisse vorbereitende Karnevalisierung des Bewußtseins voraus.« Diese Dimension von Bachtins Karnevalisierungskonzept wird an anderer Stelle noch deutlicher: »Alle Phänomene, die nach Burdach die Renaissance vorbereiten halfen, waren von dem befreienden und erneuernden [...] Lachprinzip geprägt.« (Rabelais, S. 109).

95 Bachtin, Rabelais, S. 138.

96 Zu den Implikationen von Bachtins Körperkonzept aus der Perspektive von Foucaults Wissensarchäologie erhellend Teuber, Sprache – Körper – Traum, S. 135–139.

97 Bachtin, Rabelais, S. 191.

98 Bachtin, Rabelais, S. 96.

99 Bachtin, Rabelais, z.B. S. 381.

100 Bachtin, Rabelais, S. 188–193.

> eine *neue* Geburt. Daher hat sie nicht nur vernichtende und negierende Bedeutung, sondern auch eine positive und erneuernde, sie ist *ambivalent*, sie negiert und bestätigt in einem. Sie zieht nicht einfach ins Nicht-Sein, in die absolute Vernichtung, sondern holt, im Gegenteil, die Dinge herab an die fruchtbare Basis, dorthin, wo Empfängnis und Geburt stattfinden, wo alles im Überfluß wächst. Nichts anderes bedeutet ›Unten‹ für den grotesken Realismus, als die erneuernde Erde und den Schoß, von unten kommt immer ein neuer *Anfang*.[101]

Der vitalistische Grundzug, auf dem Bachtin sein Konzept der Karnevalisierung aufbaut, das ihm die positive Deutung des ›grotesken Körpers‹, des ›grotesken Motivs‹, auch des ›grotesken Realismus‹ erlaubt, ist den Mären fremd. Für die krude Sexualität der späten Mären kommt die Zeugung gerade nicht in den Blick, der Koitus spielt keine Rolle. Es zeigen sich nicht die für Zeugung und Geburt ›geöffneten Körper‹, sondern funktionslose Einzelteile, die gänzlich außerhalb ihres natürlichen Zusammenhanges vagieren (›Das Nonnenturnier‹), an denen man sich die Finger verbrennt (›Der Traum am Feuer‹), die im besten Falle, allerdings ganz und gar unvitalistisch, nach diesem Zusammenhange suchen (›Der Rosendorn‹).

Wenn die Geschlechtsorgane in diesen Mären isoliert und verdinglicht werden, dann nicht um mythologische, in Karnevalsriten bewahrte Zusammenhänge um Absterben und Erneuerung zu zelebrieren, sondern zum Zwecke der – gegebenenfalls auch allegorischen (›Gold und Zers‹) – Verfremdung und Distanzierung: nur so werden sie offenbar zu möglichen Objekten der Rede. Denn das ist der eigentliche Zweck dieser Texte: die unverfrorene Rede über das Unanständige.

Das zeigt sich noch deutlicher in den skatologischen Mären. Sie inszenieren die Konfrontation mit dem Gehörigen und Anständigen in den Geschichten selbst:

- Die ordinären Antworten der ›Frau Seltenrein‹ faszinieren den werbenden *smid knecht* (v. 1) nicht etwa wegen ihrer vitalen Direktheit, sie stoßen ihn ab. Als die Dame entdeckt, daß sie ihn auf diese Weise verliert, ist es zu spät.
- Der Bauer, der seinem Übernachtungsgast ein Lager aus stinkenden Bauchwinden bereitet, fordert diesen zu einer noch böseren Gegenaktion heraus und hat den Schaden von seiner Provokation (›Zweierlei Bettzeug‹).
- Folzens ›Quacksalber‹ krönt seine ordinären Streiche damit, daß er dem Edelmann einen Verband aus Kot als Heilsalbe um den Kopf wickelt: kein Triumph der Vitalität, sondern – wie alle anderen Streiche vorher – einer der Unverfrorenheit des ›asozialen‹ Tricksters. Alle seine Streiche sind ›Eulenspiegeleien‹; nur die eine Besonderheit hebt sie aus dem gängigen Muster heraus: sie wühlen im Dreck. So wie der Quacksalber sich durch seine Unanständigkeit profiliert, so auch der Autor: er provoziert durch das Ordinäre.

Der lustvolle Verstoß gegen das Gehörige ist zweifellos Kennzeichen der Fastnacht. Das Nürnberger Fastnachtspiel demonstriert ihn allenthalben. Auch hier sind das Sexuelle und das Fäkalische die bevorzugten Bereiche des Regelverstoßes.[102] Die Nähe kann schon deswegen nicht verwundern, weil ja bekanntlich einige Märenautoren (Hans Rosenplüt, Hans Folz) auch Fastnachtspiele geschrieben haben

---

[101] Bachtin, Rabelais, S. 71.

[102] Beispielhaft zeigen das die Analysen von Ragotzky, Bauer in der Narrenrolle, z.B. zum ›Spiel vom Dreck‹.

und durchaus auch einige anonyme Mären dieses Typs in Nürnberg entstanden sein könnten. Überdies ist nicht auszuschließen, daß Mären auch bei Fastnachtgeselligkeiten vorgetragen wurden; die Situationseinleitungen, besonders bei Folz (s.u. S. 315), sprechen eher dafür. Wie dem auch sei: Die Erscheinungsformen der Provokation als Gestus, die Zote als literarisierter Regelverstoß, verbinden die beiden Gattungen unabhängig von personalen oder lokalen Berührungen.

Fastnacht, so wie das Fastnachtspiel sie zeigt, ist periodisch wiederkehrende, aber zeitlich eng begrenzte Aufhebung der Konventionen anständigen Verhaltens. Wenn das dem Fastnachtspiel benachbarte zotige Märe nicht, wie das Spiel, jahreszeitlich begrenzt ist, dann kann es als auf Dauer gestellte Karnevalslizenz verstanden werden. Es ist also durchaus berechtigt und erkenntnisfördernd, bei dieser besonderen Spielart des Märe von Karnevalisierung zu sprechen, nur ist dieser Begriff dann – wie es im übrigen auch beim Fastnachtspiel angeraten ist[103] – ganz ohne Bachtins Implikationen verwendet. Nicht die Vernichtung des einengenden Alten und die Geburt einer freien Universalität aus der Vitalität des Volkes sind der Lebensgrund für die anstößigen Mären des 15. Jahrhunderts, sondern der Mut und die Lust zur anstößigen Rede als Provokation des Gehörigen. Diese Texte genießen den Regelverstoß, und darin führen sie die Funktion der obszönen und skatologischen Fabliaux des 13. Jahrhunderts fort: im Lachen das Ungehörige einzugemeinden und das Erschreckende zu bearbeiten, indem man es beredet. So gesehen nehmen die späten Mären nichts weiter als die Lizenzen in Anspruch, die sich das Fabliau schon zwei Jahrhunderte früher erlaubt hatte.

Auch das Fabliau hatte nicht immer beim ›Witz‹ halt gemacht (s.o. Kap. 3.5). Schon Jean Bodel erzählt den ›Traum von den Schwengeln‹[104] (›Sohait desvez‹), in dem eine unzufriedene Ehefrau von ganzen Marktständen voller prächtiger und im einzelnen beschriebener Penisse träumt. Das nimmt die Traumphantasien vorweg, die Heinrich von Landshut seine Heldin erleben läßt (›Der Traum am Feuer‹), und in der Vorstellung vom verselbständigten Penis auch das skandalöse ›Nonnenturnier‹. Sexuelle Obsessionen formuliert das Fabliau auch sonst aus, etwa mit dem merkwürdigen Privileg des ›Chevalier, qui fist parler le Cons‹. Aus Kastrationsängsten beziehen ihren grausamen ›Witz‹ der ›Prestre crucefié‹, ›Le Prestre et le Leu‹ oder ›Les Perdriz‹.

Gewalt ist auch sonst dem Fabliau nicht fremd: ›Sire Hain et Dame Anieuse‹ prügeln sich mit verbissenem Ingrimm um die Herrschaft im Hause; im ›Vilain Mire‹ schlägt der Bauer seine vornehme Frau jeden Morgen prophylaktisch windelweich, und sie revanchiert sich, indem sie ihn von den Hofleuten durchprügeln läßt; in den ›Tresces‹ verbleut der Mann die unschuldige Stellvertreterin seiner Frau so brutal, »daß ihr an mehr als hundert Stellen das Blut durch den Gurt spritzt« (Fassung D, v. 200f.)[105]. Und in Durands ›Les trois Boçus‹ wird der unliebsame Ehemann durch eine gemeine List einfach ertränkt.

---

[103] Vgl. etwa Ragotzky, Bauer in der Narrenrolle, S. 90f., zur spielerischen Verkehrung der Normen anstelle einer »Gegenwelt neuer Normen«.

[104] So übersetzt Teuber, Vom mittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Lachen, S. 241; dort auch eine Teilübersetzung.

[105] Übersetzung: Strasser, Von Lieben und Hieben, S. 85.

Präsent ist auch das Ordinäre. Die beiden Bauern in ›Les deus Vilains‹ beziehen ihren zweifelhaften Unterhaltungswert ausschließlich aus dem komischen Irrtum, durch den sie den Hintern ihrer Gastgeberin für das Gesicht ihres Kumpanen halten und deren Verdauungsgeräusche für Liebesgeflüster. ›Le Pet au Vilain‹ läßt den Teufel einen Furz des Bauern fangen und räsoniert über den Gestank. Der Jude Charlot revanchiert sich für unangemessene Entlohnung dadurch, daß er das geschenkte Hasenfell mit seinen Exkrementen füllt und seinen Patron hineingreifen läßt (›Charlot le Juif qui chia en un Pel de Lievre‹).

Das Fabliau nimmt also von Anfang an genau jene Lizenzen in Anspruch, die das Märe erst im 15. Jahrhundert prägen: den Verstoß gegen das Gehörige, die anstößige Rede, »das Vergnügen an der Gemeinheit und die Lust am Verbotenen«[106]; sie sind dort keine Spätzeitphänomene, sondern – neben dem Witz – die gattungsprägenden Dominanten. ›Karnevalisierung‹ als Phänomen der Grenzüberschreitung begründet also, ganz anders als im Deutschen, beim Fabliau die Gattung und ist nicht Ausdruck einer Epochenerfahrung.

Es ist deshalb durchaus erklärungsbedürftig, daß die entsprechenden Fabliaux bei der Rezeptionswelle des 13. Jahrhunderts nahezu vollständig ausgespart wurden (einziges und nicht zur Wirkung gekommenes Gegenbeispiel: der fragmentarische ›Herrgottschnitzer‹, s.o. Kap. 6.6). Erst mit Rosenplüts zweitem Versuch der Einbürgerung des ›Prestre crucefié‹ (›Der Bildschnitzer von Würzburg‹) und von ›Le Prestre et le Leu‹ (›Die Wolfsgrube‹) oder mit der vielleicht etwas früheren Bearbeitung von ›Les Tresces‹ im ›Pfaffen mit der Schnur A‹ werden solche Fabliaux auch ins Deutsche übernommen; sie treffen dort, bei Hans Folz und anderen, auf eine auch ohne unmittelbare Anregung aus dem Französischen entwickelte Neigung zum Unanständigen, die das Märe des 15. Jahrhunderts dem Fabliau des 13. – mit befremdlicher Verspätung – annähert.

Diese Verspätung kann wohl nicht anders verstanden werden als durch eine fehlende Aufnahmebereitschaft für den Gestus der provokanten Rede im Deutschen. Deren Gründe sind am ehesten im Zuschnitt des literarischen Systems zu suchen: es ist auf den kruden Tabubruch offensichtlich zunächst nicht vorbereitet. Eine der Ursachen könnte in genau der Situation liegen, die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts das Aufkommen des exemplarischen Märe – und damit die spezifische Differenz von Fabliau und Märe – begünstigt hat: der didaktisierenden Dominante in der deutschen Literatur dieser Jahrzehnte (s.o. Kap. 4.4.2). Erst spät scheinen diese Vorgaben ihre Verbindlichkeit zu verlieren, nicht aufgrund einer generellen ›Karnevalisierung des Bewußtseins‹, sondern weil sich die literarischen Register überhaupt vermehren und auch dem Anstößigen nun Orte zugewiesen sind (man vgl. neben dem Fastnachtspiel z.B. die ›Salomon und Markolf‹-Geschichten oder Heinrich Wittenwilers ›Ring‹). Die exemplarische Maßstäblichkeit hat in einer pluralistisch gewordenen Literatur ihre Attraktivität verloren.

---

[106] von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, S. 87.

9.5 Ordnung und Angst

Erklärt ist mit einer solchen ›Verspätung‹ aber noch nicht die obsessive Wucht, mit der sich »das Vergnügen an der Gemeinheit und die Lust am Verbotenen«[107] im Deutschen Bahn brechen: weit über das Französische und sein Fabliau hinaus, sowohl in der Menge der Texte und Themen wie vor allem der Intensität in der Darstellung des Erschreckenden und des Bösen.

Die Komplizenschaft (s.o. S. 70), die sich beim Erzählen der Zote, also beim gemeinsamen Überschreiten einer Schamgrenze[108], einstellt, wird sich nicht so leicht ausdehnen auf jene nicht mehr nur aufsässigen, sondern subversiven Geschichten, in denen die Welt als unbeherrschbar und zufällig diagnostiziert wird, und es ist sehr die Frage, ob sie sich auf die aberwitzigen Konstruktionen zur Bearbeitung sexueller Ängste und Phantasien[109] übertragen läßt.

Die Bewältigung sexueller Fremdheitserfahrungen in auserzählten Bildern von verselbständigten oder bedrohten Geschlechtsorganen läßt sich gewiß als Versuch einer Bearbeitung des Unverstandenen begreifen, aber kaum noch als ›Integrationsversuch‹ über die Gemeinschaftserfahrung des Lachens. Im Ausstellen der fortbestehenden Dissoziation gleicht sie den selbstzweckhaften, auch ins Erzählen nicht mehr integrierten Grausamkeiten der späten Mären und den Orgien der Sinnlosigkeit beim Kaufringer, bei ›Nieman(d)‹ oder bei Rosenplüt. Die Vorführung einer – so oder so – zusammenhanglosen Welt präsentiert Bearbeitungsversuche der Angst, die über das Lachen nicht mehr zum Ziele kommen: »Wo das Nichtige nicht mehr als zum Leben positiv dazugehörig begriffen werden kann, da hört es auch auf, lächerlich zu sein.«[110]

Was das späte Märe vom Fabliau unterscheidet, ist das massive Hervortreten des Bedrohlichen in der Welt. Man könnte das als Zeitindex und damit als Folge der Verspätung sehen: die Zunahme der Angst im Spätmittelalter (auf die das Fabliau nicht mehr zu reagieren hatte, weil es aus der Mode gekommen war) ist vielfach beschrieben worden[111]; die große Pest von 1349/50 ist in ihren Konsequenzen für das Lebensgefühl sicher kaum zu unterschätzen, und sie ist ja schließlich in Boccaccios ›Decameron‹ auch zur Herausforderung für die Literatur geworden. Aber auch hier (s.o. Kap. 1.2) bleibt der historische Kontext in seinem erklärenden Gehalt zu vage. Vielleicht jedoch läßt er sich verbinden mit der tradierten Gattungsdominante: Seine Herkunft aus dem Exempel verpflichtet das Märe (ganz anders als das Fabliau, das andere Wurzeln hat) für weite Strecken seiner

---

[107] von Bloh, Sexualität, Recht und Körper, S. 87.

[108] Mit Freuds Einschränkung auf die an das ›Weib‹ gerichtete ›Entblößung der Libido‹ als sexuellen Anbahnungsversuch (Der Witz, S. 93) ist das Wesen der Zote sicher nicht zureichend erfaßt.

[109] Vgl. Gsell, Bedeutung der Baubo.

[110] Ritter, Über das Lachen, S. 83. In der Konsequenz dieser Folgerung ist Ritters Konzept dem von Plessner, Lachen und Weinen, überlegen.

[111] Vgl. etwa František Graus: Pest – Geißler – Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit. Göttingen 1987; Klaus Bergdolt: Der schwarze Tod in Europa. Die große Pest und das Ende des Mittelalters. München 1994.

Geschichte auf den Ordnungsdiskurs als Verständigungsrahmen, im affirmativen wie – selbstverständlich (s.o. S. 193 Anm. 1) – auch im kritischen Sinne. So steht es als Instrument auch für die Irritationen zur Verfügung, die der offensichtliche Verlust des Ordnungsoptimismus im ausgehenden Mittelalter auslöst.

10 Boccaccios ›Decameron‹ und die Bändigung des Bösen

10.1 Die Anfänge des novellistischen Erzählens in Italien

Das Erzählen in der heimischen Volkssprache setzt in Italien, wo diese sich erst allmählich vom Lateinischen abgetrennt hatte und nur langsam als eigenständige Sprachform wahrgenommen und für literaturwürdig gehalten wurde, sehr spät ein. Dabei ist es von Anfang an (d.h. nach dem Zwischenspiel der in Italien entstandenen provenzalischen und französischen Werke) auch die exempelhafte Kurzprosa, in der das Italienische als Literatursprache in Erscheinung tritt.[1] So wird im 13. Jahrhundert ein Auszug aus der ›Disciplina clericalis‹ des Petrus Alfonsi ins Toskanische übersetzt, es entstehen als Teilübersetzung aus den ›Vitaspatrum‹ die ›Conti morali‹ eines Anonymus aus Siena, eine gleichfalls toskanische Übersetzung der ›Sieben weisen Meister‹, die ›Fiori e vita di filosafi ed altri savii ed imperadori‹ (toskanisch, nach 1264) nach dem ›Speculum historiale‹ des Vinzenz von Beauvais, die ›Conti di antichi cavalieri‹, die ihrerseits zum Teil auf die (aus Lucan, Sallust, Sueton kompilierten) mehrfach übersetzten ›Fatti di Cesari‹ zurückgehen, und schließlich, in den letzten beiden Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts (am ehesten in Florenz), der ›Novellino‹[2] oder (nach dem Titel der Editio princeps von Carlo Gualteruzzi, Bologna 1525) ›Le cento novelle antiche‹. Der ›Novellino‹ enthält, so wird in der Vorrede mitgeteilt,

> alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che per lo tempo passato hanno fatto già molti.[3]

Man möge sich diese Beispiele zu eigen machen und bei passender Gelegenheit seine Argumentation und seine Rede damit unterstützen und veranschaulichen: *argomentare e dire e raccontare in quelle parti dove avranno luogo*. Das ist die herkömmliche Aufgabe des ›rhetorisch-argumentativen‹ Exemplums,[4] und so finden sich, häufig

---

1 Breiter, aber wenig konturierter Überblick bei di Francia, Novellistica, S. 24–97 (La novella italiana innanzi di Boccaccio). Zum Folgenden vor allem: La Prosa del Duecento.

2 Vorzügliche Zusammenfassung der Forschungslage in der Einführung von János Riesz zu seiner zweisprachigen Ausgabe: ›Il Novellino‹.

3 »Beispiele für besonders schön gelungene Reden [...]; Muster für feine Umgangsformen und geziemende Antworten, Beispiele von ruhmreichen Taten und vortrefflichen Geschenken, von Liebesglück und Leid, wie sie von unseren Vorfahren berichtet und überliefert werden.« (Übersetzung hier und im folgenden nach der Ausgabe von J. Riesz, hier S. 3f.)

4 Dazu Peter von Moos: Geschichte als Topik. Das historische Exemplum von der Antike

angebunden an historische Vorbildfiguren (David und Salomo, Socrates, Alexander, Cato, Papirius, Trajan, Seneca, König Heinrich, Priester Johannes, Friedrich II.) und mehr oder weniger locker in thematische Blöcke gruppiert, Beispiele für römische und christliche Tugenden, für vorbildliches Herrscherverhalten (Gerechtigkeit, Freigebigkeit), Weisheit, ritterliche Tapferkeit und höfisches Benehmen, schlagfertige und witzige Antworten.

Die romanistische, besonders die italienische Forschung der letzten Jahrzehnte (Battaglia, Russo, Segre, Cuomo, Ricci, früher bereits Auerbach)[5] hat sich sehr darum bemüht, ein dem ›Novellino‹ zugrundeliegendes Erzählkonzept (oder auch mehrere) herauszuarbeiten, das über die bloße Präsentation von Argumentationsmaterial hinausginge, und ihn damit auch aus seiner undankbaren Rolle als negativem Kontrast zum ›Decameron‹ (Exempelsammlung vs. Novellenzyklus) zu befreien. Man hat Ansätze zu solchen Konzepten gefunden:

- in der ›Dekontextualisierung‹ und ›Rekomposition‹ (Ricci), also in der Lösung der Geschichten aus ihren Beweiskontexten und ihrer Versetzung in eine offene Struktur, in der sich beliebige Sinnpotentiale entfalten können;
- in der konsequenten sprachlichen Formung nach dem rhetorischen Stilideal der Kürze (Battaglia, Russo);
- in der Anlage vieler Geschichten nach dem Muster des Kasus, das der exemplarischen Allgemeingültigkeit widerstrebt (Riesz);
- in der pointierten Ausarbeitung aktueller Themenkomplexe wie ›Recht und Gerechtigkeit‹ und ›Curiositas‹ (Riesz).

Kein Zweifel also: es ist dem Verfasser (nicht einfach: Kompilator) des ›Novellino‹ gelungen, seinem Werk ein eigenes Profil und der »Erzählung einen eigenen Mittelpunkt« zu geben, auch, aber nicht nur das für das »späte[] italienische[] Dugento, und vorzüglich [für] Florenz« charakteristische »elegant gesprochene Wort, das bel parlare«[6]. Der ›Novellino‹ ist ein klug ausbalanciertes Erzählwerk, wie es zu dieser Zeit die anderen westeuropäischen Literaturen nicht aufweisen können, und nicht einfach ein noch unvollkommener Vorläufer des ›Decameron‹. Dennoch ist der Schritt groß, der dorthin führt. Und die Reputation, die das neue Werk schnell gewann, hat das ältere völlig in den Schatten gestellt (6

---

zur Neuzeit und die *historiae* im ›Policraticus‹ Johanns von Salisbury. Hildesheim 1988 (Ordo. 2).

5 Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle; Battaglia, Premesse; ders., Dall'esempio alla novella. In: Filologia romanza 7 (1960), S. 21–82; Lucia Battaglia Ricci: Einleitung zu ›Il Novellino‹. In: Novelle italiane. Il Duecento – Il Trecento. Scelta dei testi, introduzione, note e commenti. Milano 1982, S. 79–88; Luisa Cuomo: Sillogizzare motteggiando e motteggiare sillogizzando. Dal ›Novellino‹ alla VI Giornata del ›Decameron‹. In: Studi sul Boccaccio 13 (1981/82), S. 217–265; Vittorio Russo: La tradizione retorica nel Novellino. In: Filologia romanza 6 (1959), S. 401–422; Cesare Segre: Decostruzione e ricostruzione di un racconto (dalla ›Mort le roi Artu‹ al ›Novellino‹). In: C. S., Le strutture e il tempo. Torino 1974 (Einaudi Paperbacks. 51), S. 79–86; ders., Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana. Milano ^{2}1976; ders., Sull'ordine delle novelle nel ›Novellino‹. In: Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. Vol. 1: Dal Medioevo al Petrarca. Firenze 1983 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum. I, 178), S. 129–139.

6 Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle, S. 40.

Hss., davon nur 1 einigermaßen vollständig [= 85 von 100 Novellen], nur 2 oder 3 noch nach dem Erscheinen des ›Decameron‹)[7] und fast aus dem literarischen Bewußtsein verdrängt.

10.2 Giovanni Boccaccio und das ›Decameron‹: Utopie und Realität

Als ein gutes halbes Jahrhundert nach dem ›Novellino‹ die ersten Novellen des ›Decameron‹[8] in Florenz kursierten, war der Dichter bereits ein berühmter Mann.[9] Giovanni Boccaccio, im Juni oder Juli 1313 in Florenz geboren,[10] war Sohn eines aus dem toskanischen Certaldo (wohin Giovanni sich nach 1363 zurückzog und nach dem er sich nannte: *Iohannes Boccaccius de Certaldo civis*)[11] stammenden Florentiner Kaufmannes, der weitreichende Geschäftsbeziehungen pflegte (u.a. mit dem neapolitanischen Hofe Roberts von Anjou) und als Teilhaber des renommierten Bankhauses der Barbi zu den Wohlhabenden der Stadt gehörte.

Als Dichter hatte sich Boccaccio schon mit seinen in Neapel entstandenen, in der italienischen Volkssprache geschriebenen Frühwerken[12] einen Namen gemacht, besonders mit dem aus dem Trojastoff schöpfenden Versepos ›Filostrato‹ (um 1335), dem Prosaroman ›Filocolo‹ (1336–1338), dem die ›Flore und Blanscheflur‹-Geschichte zugrunde liegt und der in der Gesprächsrunde der ›Questioni d'amore‹ bereits die Erzählsituation des ›Decameron‹ vorbereitet, und dem den Thebenroman bearbeitenden Versepos ›Tesaide‹ (1340/41). Nach der Rückkehr nach Florenz (1341) greift er mit dem ›Ninfale d'Ameto‹ (1341/42) und dem ›Ninfale fiesolano‹ (1344/46) die antike Hirtendichtung auf und überträgt sie, allegorisch versetzt, in italienische Verse, mit dem Frauenpreis der ›Amorosa visione‹ (1342/43) nimmt er den Ton und die Form (Terzinen) Dantes auf, in der als Roman angelegten Prosa ›Elegia di madonna Fiametta‹ (1343/44) stilisiert er eine (seine?) tragische Liebesbeziehung ins Exemplarische.

Es kann also nicht überraschen, daß ein neues Werk dieses renommierten Literaten in Florenz auf lebhaftes Interesse stieß. Die Prosaerzählungen des ›Libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto.[13] Nel quale si conten-

---

7 In zwei Handschriften deutet die Überlieferungsgemeinschaft des ›Novellino‹ mit vorausgehender exemplarisch-didaktischer italienischer Literatur auf ein Bewußtsein von den Traditions- und Funktionszusammenhängen: Florenz, Biblioteca Laurenziana, cod. Gaddianus reliquus 193 (frühes 14. Jh.) enthält neben 30 ›Novellino‹-Novellen noch eine Cato-Übersetzung und die ›Fiori e vita di filosafi e d'altri savii ed imperadori‹; ebd., Biblioteca Nazionale, cod. II.III.343 (Wende 14./15. Jh.) neben 53 ›Novellino‹-Stücken noch eine erweiterte Fassung davon, die ›Vita di filosafi‹.

8 Zur kaum noch überschaubaren Forschungsliteratur ein knapper Überblick in der Einleitung (Kap.1, S. 36–38).

9 Zur Biographie etwa Muscetta, Boccaccio; Branca, Profilo biografico; Tateo, Boccaccio.

10 Die Vorstellung, er sei während der Tätigkeit seines Vaters in Paris geboren, gilt als widerlegt (Branca, Profilo biografico, S. 6; Tateo, Boccaccio, S. 4).

11 Vgl. etwa auch die Adressen in Petrarcas Briefen an ihn: *Ad Iohannem de Certaldo* (z.B. Petrarca, ‹Le Familiari›, XXI 15, XXII 2, XXIII 19).

12 Datierungen nach Branca, Profilo biografico, S. 40–55; 59–70.

13 Im Untertitel, einer Anspielung auf die ›Lancelot‹-Lektüre in Dantes ›Inferno‹ (Galeotto

gono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini‹ sind offenbar schon lange vor seinem Abschluß Gegenstand des Gesprächs und der Kritik gewesen. Boccaccio greift diese schon in der Einleitung zum 4. Tag auf, als nach seinen eigenen Worten gerade erst ein Drittel der Geschichten fertig und offenbar in Umlauf war, und dann noch einmal in der *Conclusione* des ganzen Werkes, also auch noch vor dem endgültigen Abschluß. Sie richtet sich auf die Angemessenheit des Gegenstandes, die Lockerheit des Tones, die korrekte Wiedergabe der erzählten Ereignisse. Es wird sich zeigen, daß Boccaccio sein Referat der Kritik wie seine Rechtfertigung dem Aufbau seiner Erzählwelt dienstbar macht (s.u. Kap. 10.2.5).

10.2.1 Die Welt der Erzählung

Boccaccio hatte dem Werk zwischen 1349 und 1365 seine endgültige Form gegeben,[14] also die Anordnung der Erzählungen nach einem wohlbedachten Plan, ihre Zuordnung zu einzelnen Themen und Erzählern und die Erfindung einer Erzählsituation, die die Geschichten als Erzählungen erzählter Figuren vom primären Erzähler distanziert und ihnen zugleich einen ›moralischen‹ Sinn, jedenfalls eine humane Aufgabe zuschreibt: die Bewahrung eines menschenwürdigen Lebens in den Zeiten der Verzweiflung, gegen die Schrecken der Großen Pest, die Florenz, wie ganz Mitteleuropa, in den Jahren 1348 und 1349 erfaßt hatte, hier zwischen März 1348 und Juli 1349.

In dieser Zeit begab es sich (*addivenne*), so baut Boccaccio die Erzählsituation des ›Decameron‹ auf (I, introduzione, § 49), daß sich in der ehrwürdigen Kirche Santa Maria Novella[15] eines Dienstags früh nach der Messe sieben junge Damen trafen:

= Galahaut, vgl. Geyer, Schwellenwerk, S. 205–207), sieht Haug, La problematica dei generi, S. 139, eine Leseanleitung für das ganze Werk: »Ne consegue che Boccaccio, con la sua allusione a Galeotto, domanda una lettura ponderata del ›Decameron‹, così come i suoi narratori presentano i loro racconti mantenendo una distanza serena e disimpegnata.« Küpper liest den Untertitel als kontradiktorischen Verweis auf Dantes Lancelot-Zitat: »[...] um sich auf provokative Weise von dem dort vermittelten Modell der Welt und des Lebens abzusetzen« (Affichierte Exemplarität, S. 55).

14 Die Argumente gegen den bisherigen Terminus post quem 1353 bei Branca, Tradizione, S. 154–162.

15 Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, macht nachdrücklich auf die Bedeutung dieses Ortes aufmerksam. Als Hauptkirche der Dominikaner in Florenz, »Zentrum und Hochschule dominikanischer Theologie und Lebenslehre« (S. 232), ruft die Nennung von Santa Maria Novella eine spektakuläre Verbildlichung dieser Lebenslehre auf: den ›Triumph des Todes‹ im Camposanto von Pisa, eine dominikanische Auftragsarbeit. Boccaccio verdichtet die Bezüge: Den Maler des Pisaner Freskenzyklus, den Florentiner Buffalmacco, läßt er im ›Decameron‹ auftreten. Das Bildprogramm zitiert er kontrafaktisch in der Zusammensetzung und Situierung der *brigata*: Die Weltverfallenheit wird in Pisa durch eine Gruppe von zehn mondänen jungen Leuten, sieben Damen und drei Herren, dargestellt, die sich als »höfische Lustgesellschaft im Liebesgarten« vergnügen. Die Grundverhältnisse entsprächen sich »so offensichtlich, daß sie als historische Leseanleitung beabsichtigt scheinen« (S. 232 und Abb. 3). Wehle baut auf dieser Beobachtung seine These auf, das ›Decameron‹ setze dem spätmittelalterlichen Dualismus und insbesondere der dominikanischen Bußpredigt ein Menschenbild entgegen, in dem

> [...] tutte l'una all'altra o per amistà o per vicinanza o per parentado congiunte, delle quali niuna il venti e ottesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà. (ebd.)[16]

Drei junge Männer treten alsbald hinzu; auch sie artig und gebildet (*assai piacevole e costumato ciascuno*, ›Decameron‹ I, introduzione, § 79).

Die Damen treffen sich zufällig (*per caso*), aber sie weichen sich nicht aus, sie treten zusammen und sprechen miteinander (obwohl sie doch Grund zur Sorge gehabt hätten: das Dominikanerkloster Santa Maria Novella war selbst von der Seuche schwer betroffen, 83 der 130 Ordensbrüder fielen ihr zum Opfer). Die drei Männer begeben sich sehr bewußt in Gefahr: sie suchen, als höchsten Trost in dieser verwirrten Zeit (*per loro somma consolazione, in tanta turbazione di cose*), die Gesellschaft ihrer Geliebten, die sich – durch eine glückliche Fügung (*per ventura*) – unter den Kirchgängerinnen befinden:

> Ne' quali né perversità di tempo né perdita d'amici o di parenti né paura di se medesimi avea potuto amor non che spegnere ma raffreddare. (›Decameron‹ I, introduzione, § 78f.)[17]

Im Zeichen der Liebe also, des bewahrten Anstandes und der feinen Sitten, vereinbaren die zehn, sich aufs Land zurückzuziehen, auf einen Hügel knappe zwei Meilen von der Stadt entfernt, um dort, an diesem unbenannten, also fast schon utopischen, Ort, Geselligkeit (die von allen sonst geflohene Geselligkeit) zu praktizieren: geordnete und in Regeln gefaßte Geselligkeit, die in der Kunst des Gesprächs das Chaos der Sprachlosigkeit wenigstens für eine kleine Spanne (zehn Tage: Decameron) zu bannen vermöchte. Der Ort, an dem dies geschehen soll, trägt alle Züge kultivierter Heiterkeit, ein in die zeitgenössische Vorstellung übersetzter locus amoenus:

> Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto alle nostre strade, di varii albuscelli e piante tutte di verdi fronde ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo della quale era un palagio con bello e gran cortile nel mezzo, e con logge e con sale e con camere, tutte ciascuna verso di sé bellissima e di liete dipinture raguardevole e ornata, con pratelli da torno e con giardini maravigliosi e con pozzi d'acque freschissime e con volte di preziosi vini: cose più atte a curiosi bevitori che a sobrie e oneste donne. Il quale tutto spazzato, e nelle camere i letti fatti, e ogni cosa di fiori

---

»die Stimme unserer Natur« (S. 237) nicht zum Schweigen gebracht werden müsse. – Die Verbindung zu den Fresken des Camposanto hatte (mit weniger weitreichenden Konsequenzen) schon Lucia Battaglia Ricci (Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del ›Trionfo della morte‹. Roma 1987) beobachtet (Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 255 Anm. 44).

16 »[...] die einander sämtlich als Freundinnen, Verwandte oder Nachbarinnen nahestanden [...]. Keine von ihnen hatte das achtundzwanzigste Jahr überschritten, keine zählte weniger als achtzehn Lenze. Jede war verständig, jede von vornehmer Herkunft [fehlt Witte/Bode], schön von Gestalt, von reinen Sitten und von anständiger Munterkeit.« (Witte/Bode, S. 22)

17 »[...] in deren Herzen weder die Widerwärtigkeiten jener noch der Verlust der Freunde und Verwandten, noch endlich die Furcht für ihr eigenes Leben die Liebe zu vertilgen noch abzukühlen vermocht hatte.« (Witte/Bode, S. 27)

> quali nella stagione si potevano avere piena e di giunchi giuncata la vegnente brigata trovò con suo non poco piacere. (›Decameron‹ I, introduzione, § 90f.)[18]

In dieser als harmonisches Zusammenwirken von Kunst und Natur entworfenen Idylle präsentiert sich *questa così bella compagnia* (›Decameron‹ I, introduzione, § 95): lustwandelnd, musizierend, tanzend, sittsam ruhend, die Jünglinge von den Damen getrennt (*li tre giovani alle lor camere, da quelle delle donne separate*, ›Decameron‹ I, introduzione, § 108). Von selbst entsteht die Atmosphäre gelassener Heiterkeit allerdings nicht, sie bedarf der Gestaltung und dafür eines oder einer Verantwortlichen:

> Ma per ciò che le cose che sono senza modo non possono lungamente durare, io [d.h. Pampinea], che cominciatrice fui de' ragionamenti da' quali questa così bella compagnia è stata fatta, pensando al continuar della nostra letizia, estimo, che di necessità sia convenire esser tra noi alcuno principale, il quale noi e onoriamo e ubidiamo come maggiore, nel quale ogni pensiero stea di doverci a lietamente vivere disporre. E acciò che ciascun pruovi il peso della sollecitudine insieme col piacere della maggioranza e, per conseguente da una parte e d'altra tratti, non possa chi nol pruova invidia avere alcuna, dico che ciascuno per un giorno s'attribuisca e il peso e l'onore; [...] e questo cotale, secondo il suo arbitrio, del tempo che la sua signoria dee bastare, del luogo e del modo nel quale a vivere abbiamo ordini e disponga. (›Decameron‹ I, introduzione, § 95f.)[19]

Gleich für den ersten Nachmittag setzt die Königin, Pampinea, fest, daß man sich, unter all den anderen Vergnügungen, Geschichten erzähle, und zwar jeder der Anwesenden eine, und so bleibt es dann, unter der Regie der jeweils neuen Königin oder des Königs, für alle zehn Tage.

---

[18] »Dieser Ort [statt ›Landsitz‹ der Übersetzung, K.G.] lag auf einem kleinen Hügel, nach allen Richtungen ein wenig von unseren Landstraßen entfernt, und war mit mancherlei Bäumen und Sträuchern bewachsen, alle grünbelaubt und freundlich anzusehen. Auf dem Gipfel dieser Anhöhe stand ein Schlößchen [statt ›Palast‹ der Übersetzung, K.G.] mit einem schönen und großen Innenhof [statt ›Hofraum‹ der Übersetzung, K.G.] in der Mitte, reich an offenen Gängen, Sälen und Zimmern, die, sowohl insgesamt als jedes für sich betrachtet, ausnehmend schön und durch den Schmuck heiterer Malereien ansehnlich waren. Rings umher lagen Wiesen und reizende Gärten mit Brunnen voll kühlem Wasser und Gewölben, die reich an köstlichen Weinen waren, so daß sie eher für erfahrene Trinker, als für mäßige, sittsame Frauen [statt ›Mädchen‹ der Übersetzung, K.G.] geeignet schienen. Alles das fand die eintretende Gesellschaft zu ihrem nicht geringen Vergnügen reinlich ausgekehrt vor, in den Zimmern waren die Betten hergerichtet [Korr. K.G.], alles war voll von Blumen, wie die Jahreszeit sie mit sich brachte, und der Fußboden war mit Binsen belegt.« (Witte/Bode, S. 28f.)

[19] »Weil aber alles, was kein Maß und Ziel kennt, nicht lange währt, so meine ich als die Urheberin jener Gespräche, aus denen eine so schöne Gesellschaft hervorgegangen ist, es sei notwendig, daß wir übereinkommen, einen Oberherren zu wählen, dem wir dann als unserem Gebieter gehorchen und Ehre erweisen und dem die Sorge, unser heiteres Leben zu gestalten, allein überlassen bleibt. Damit indes ein jeder von uns zugleich die Last dieser Pflichten und das Vergnügen des Vorranges empfinde und keiner, leer ausgehend, einen andern in dieser oder jener Hinsicht beneiden könne, sage ich, daß Ehre und Beschwerde jedem für einen Tag zugeteilt werden solle. [...] Wer nun auf solche Weise regiert, der mag während der Dauer seiner Herrschaft nach Willkür über Zeit, Ort und Einrichtung unseres Lebens verfügen und bestimmen.« (Witte/Bode, S. 29f.)

Man erzählt sich sehr unterschiedliche Geschichten; das Thema gibt das Oberhaupt des Tages vor.

- Pampinea stellt für den ersten Tag das Thema ganz frei: jeder könne erzählen, was ihm beliebe.
- Filomena schlägt vor, am zweiten Tag zu erzählen, wie jemand »nach dem Kampf mit allerlei Ungemach wider alles Hoffen zu fröhlichem Ende gediehen ist« (Witte/Bode, S. 77).
- Neifile hält es für sinnvoll, am dritten Tag die Freiheit der Wahl ein wenig zu beschränken und von denen zu erzählen, die mit Scharfsinn Heißersehntes erlangten oder Verlorenes wiedergewannen.
- Am vierten Tage soll es nach dem Wunsche Filostratos um diejenigen gehen, deren Liebe ein unglückliches Ende nahm.
- Fiametta erhält die Krone mit der ausdrücklichen Aufforderung, die Gesellschaft am fünften Tag für die traurigen Geschichten des vierten zu entschädigen; sie schlägt denn auch vor, glücklich endende Liebesgeschichten zu erzählen.
- Elisa macht für den sechsten Tag schlagfertige Antworten und geschickte Reaktionen in Gefahren zum Thema.
- Am siebten Tag soll nach dem Vorschlag Dioneos von den Streichen erzählt werden, die Frauen den Männern gespielt haben.
- Lauretta verzichtet darauf, für den achten Tag im Gegenzug anzuordnen, daß über die Streiche der Männer gegenüber den Frauen gesprochen werde, und schlägt nur vor, *di quelle beffe* zu reden, die Tag für Tag Frauen den Männern, Männer den Frauen oder Männer anderen Männern spielen.
- Emilia ist der Meinung, es habe nun schon genug Vorgaben gegeben, und so schlägt sie vor, jeder und jede solle am neunten Tag erzählen, was ihm gefällt.
- Für den letzten Tag will Panfilo aber doch wieder zu einem Thema zurückkehren, und er läßt Beispiele von edler und großmütiger Gesinnung erzählen.

Die Gesellschaft bemüht sich also auch in der Themenwahl um Ausgewogenheit und Balance, so wie die ganze Tagesgestaltung mit Tanz und Spiel, Spaziergängen und Ruhepausen jene gelassene Ruhe erzeugt, die es erlaubt, den Aufregungen der Welt entgegenzutreten. Alles Aufregende ist aus der Lebensgestaltung der *brigata* ausgeschlossen, gerade auch Erotik und Sexualität. Alle, auch die Liebespaare, schlafen in eigenen Zimmern, und nie kommt es auch nur zu Intimitäten; gerade daß Filomena ein Lied singen darf, aus dem die Gefährtinnen und Gefährten vermuten können, daß sie frisch verliebt sei und mehr als den Anblick genossen habe (*che ella più avanti che la vista sola n'avesse sentito*, ›Decameron‹ VII, conclusione, § 15). Diese Zurückhaltung ist um so auffälliger, als der Ort des Geschehens, der *palagio* und seine liebliche Umgebung, mit vielen Zügen des ›locus amoenus‹ ausgestattet ist,[20] und auch sonst immer wieder Örtlichkeiten und Situationen von großer erotischer Ausstrahlung heraufbeschworen werden, am deutlichsten am Ende des 6. Tages, als die sechs Damen beschließen, heimlich ins *Valle delle Donne* zu

---

[20] Vgl. dazu etwa Geyer, Schwellenwerk, S. 185.

ziehen[21], einen durch nur einen Zugang erreichbaren, von fruchtbarsten Hügeln umgebenen, von einem dichten Laubdach beschatteten Wiesengrund:

> il quale era tutto un prato d'erba minutissima e piena di fiori porporini e d'altri. E oltre a questo, quel che non meno di diletto che altro porgeva, era un fiumicello il quale d'una delle valli, che due di quelli montagnette dividea, cadeva giù per balzi di pietra viva, e cadendo faceva un romore a udire assai dilettevole, e sprizzando pareva da lungi da ariento vivo che d'alcuna cosa premuta minutamente sprizasse. (›Decameron‹ VI, conclusione, § 24f.)[22]

Am Grunde des Tales, das die drei Jünglinge wenig später *una delle belle cose del mondo* (Valle delle Donne!) nennen werden (ebd., § 36), bildet sich ein Teich, und die Damen überkommt die Lust zu baden:

> tutte e sette si spogliarono e entrarono in esso, il quale non altramenti li lor corpi candidi nascondeva che farebbe una vermiglia rosa un sottil vetro. (ebd., § 30)[23]

An diesem Ort voller erotischer Symbolik sind die Frauen alleine, und als sie den Männern nach ihrer Rückkehr das Tal beschreiben, verlassen diese die Damen (*lasciate le donne,* ebd., § 36) und suchen es gleichfalls alleine auf. Für die nächsten Tage läßt der designierte König, Dioneo, einige Ruhebetten dort aufstellen. Am siebten Tag begibt sich die ganze Gesellschaft dorthin – zum Erzählen.

Dem Ausflug ins Valle delle Donne geht ein kleiner Disput zwischen Dioneo und einigen Damen voraus, in dem der Gegensatz zwischen frivolen Reden und zweifelhaften Handlungen zur Sprache kommt. Den Damen, die daran zweifeln, ob es sich schicke, über die Streiche zu sprechen, die Frauen »aus Liebe oder um sich aus einer Verlegenheit zu ziehen ihren Männern gespielt haben« (Witte/Bode, S. 513), hält der ›König‹ entgegen:

> che il tempo è tale che, guardandosi e gli uomini e le donne d'operar disonestamente, ogni ragionare è conceduto. [...] Oltre a questo la nostra brigata, dal primo dì infino a questa ora stata onestissima, per cosa che detta ci si sia non mi pare che in atto alcuno si sia maculata né si maculerà con l'aiuto di Dio. Appresso, chi è colui che non conosca la vostra onestà? La quale non che i ragionamenti sollazzevoli ma il terrore della morte non credo che potesse smagare. (›Decameron‹ VI, conclusione, § 8–13)[24]

---

21 Zur Bedeutung dieser Episode mit anderem Akzent auch Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 241f.: »Die Kulturmenschen veranstalten eine Wiedergeburt aus dem Geiste der Natürlichkeit«.

22 » [...] der eine einzige Wiese des kürzesten grünen Grases bildete, zwischen dem unzählige purpurfarbene und andere Blumen sprossen. Was aber außerdem nicht minder erfreute als alles übrige, war ein Bächlein, das aus einem Tale, welches zwei jener Hügel trennte, über mehrere Felsstufen niederfloß, im Fallen ein dem Ohr angenehmes Rauschen hervorrief und in so glänzenden Wasserstaub sich zerschlug, daß man von ferne Quecksilber zu sehen glaubte, welches infolge eines Druckes in kleinen Tröpfchen aus einem Behältnis hervorspritzt.« (Witte/Bode, S. 516)

23 » [...] und alle sieben entkleideten sich. Das Wasser, in das sie nun niederstiegen, verbarg ihre schneeweißen Körper nicht mehr, als ein zartes Glas eine Rose verbirgt.« (Witte/Bode, S. 517)

24 »[...] daß in den jetzigen Zeitläuften Männern wie Frauen gestattet ist zu reden, was ihnen beliebt, wenn sie nur darauf achten, in ihren Handlungen ehrbar zu bleiben. [...]

Das frivole Erzählen ist nicht nur erlaubt, es demonstriert – so jedenfalls Dioneo – Standhaftigkeit gegen Versuchung, übt sie sogar ein. Dem drohenden Sittenverfall, der Versuchung zur sexuellen Haltlosigkeit ist – in diesen Zeiten – das Erzählen entgegengestellt. Die kultivierte Gesellschaft beherrscht die Versuchung durch regelhaftes Benehmen und geordnetes Erzählen: Das ist über Dioneos Position hinaus auch die Aussage des Textes in seiner kompositorischen Raffinesse.

10.2.2 Boccaccios ›Novelle‹: Das ›neue‹ Erzählen?

Was also erzählen die Erzähler? Sie erzählen Geschichten, in denen die Ordnung der Welt und der menschlichen Beziehungen elementar zur Darstellung kommt: Liebe und Sexualität, Treue und Entsagung, kluge List und Verschlagenheit, Habgier, Torheit – die gleichen Themen, von denen auch Fabliaux und Mären erzählen, und anhand der gleichen Motive, die ihnen auch dort Struktur geben. Die Überschneidungen sind zahlreich[25] und von der Quellenforschung[26] sorgfältig registriert; einige Beispiele genügen:

- Die Geschichte von Ferondo im Fegefeuer (›Decameron‹ III 8) bedient sich des Motivs des sich tot glaubenden und von Ehefrau und Pfarrer in seinem Beisein betrogenen Ehemannes, das schon in Jean Bodels ›Vilain de Bailluel‹ und im ›Begrabenen Ehemann‹ des Strickers auserzählt wird.
- Die Geschichte von den vertauschten Betten (oder der verstellten Wiege), die in ›Decameron‹ IX 6 eine turbulente Liebesnacht ermöglicht, wird auch im Fabliau ›Le Meunier et les deux Clers‹ (Fassung A und B) und im deutschen ›Studentenabenteuer‹ (2 Fassungen) erzählt.
- Zur Geschichte von Girolamo und Salvestra (›Decameron‹ IV 8) finden sich signifikante Parallelen im ›Schüler von Paris‹ und in der ›Frauentreue‹,[27] aber auch im Fabliau[28] ›Des trois chevaliers et del chainse‹ des Jacques de Baisieux.
- Den Tod der Dame von Roussillon nach dem Verzehr des von ihrem Gatten zur Rache als Speise gereichten Herzens des Geliebten (›Decameron‹ IV 9) hatte bereits Konrad von Würzburg im ›Herzmäre‹ vorgetragen.

Zudem hat diese unsere [korr. *eure* der Übersetzung, K.G.] Gesellschaft vom ersten Tage bis zur gegenwärtigen Stunde die strengste Ehrbarkeit bewahrt und sich, was immer auch der Inhalt der Erzählung gewesen sein möge, sich nicht durch die kleinste Unziemlichkeit befleckt, wie sie das auch in Zukunft mit Gottes Hilfe nicht tun wird. Und wem wäre denn eure Sittsamkeit nicht zur genüge bekannt, welche weder die heiteren Gespräche noch, wie ich überzeugt bin, die Schrecken des Todes auf Abwege zu locken vermöchte.« (Witte/Bode, S. 513f.)

25 Zum Fabliau gute Zusammenfassung bei Bruni, Letteratura mezzana, S. 308–319.

26 Immer noch nützlich Marcus Landau: Die Quellen des Dekameron. 2., sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Stuttgart 1884; maßgeblich Lee, Sources. Einen Überblick geben: di Girolamo/Lee, Fonti. Vgl. auch: Sources and analogues of the Canterbury Tales, hier S. 28–57. Am besten zugänglich sind die Ergebnisse in den Anmerkungen zu Brancas Ausgabe (Boccaccio, ›Decameron‹).

27 Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1135–1138, 1176–1179.

28 Die Klassifizierung als Fabliau ist umstritten. Nykrog, Fabliaux, verzeichnet die Geschichte nicht als Fabliau; auch in NRCF ist sie nicht aufgenommen. Text: Montaiglon/Raynaud 3, S. 123–136.

Die bekannten Geschichten werden im ›Decameron‹ allerdings – so die Forschung[29] – ganz anders, nicht mehr als Fabliaux oder Mären, sondern als Novellen erzählt.

Hans-Jörg Neuschäfer hat in seiner bahnbrechenden Untersuchung ›Boccaccio und der Beginn der Novelle‹ (1969) im Vergleich mit benachbarten mittelalterlichen Erzähltypen (»Exemplum, Fabliau, Legende, Mirakel, Lai, Vida, altprovenzalische Nova, die orientalische Erzählliteratur [›Tausendundeine Nacht‹], [...], die verschiedenen Formen der mittelalterlichen Liebeskasuistik«)[30] gezeigt, wie Boccaccios Novellen sich dadurch bestimmen, daß jede demonstrative Zielgerichtetheit aufgebrochen und Eindeutigkeiten vermieden werden: Doppelpoligkeit statt Einpoligkeit in der Personengestaltung, Komplizierung traditioneller Handlungsschemata durch besondere Umstände, Relativierung absoluter Normen und Formen des Widerspruchs, die unerhörte Begebenheit statt des Regelfalles, die Ersetzung der göttlichen Gnade durch den menschlichen Witz, offene statt gelöster Fragen.[31]

Nicht alle Vergleiche (und Befunde) sind von gleicher Schlüssigkeit. Bisweilen ergeben sich die Differenzen schon aus den unterschiedlichen Gattungsideologien und Erzählfunktionen; so sind z.B. Legende und Mirakel gerade durch das Eingreifen Gottes und nicht durch menschlichen Witz definiert, und der Vergleich ergibt dann genau dies; so dient die Liebeskasuistik der Klärung von Zweifelsfragen der Minnedoktrin und eben nicht ihrer Problematisierung. Aber zweifellos hat Neuschäfer einen richtigen Punkt getroffen.[32] Gut zeigen läßt sich das an Boccaccios Version der weit verbreiteten ›Herzmäre‹-Geschichte (IV 9), weil sich hier (wie öfter) mehrere der von Neuschäfer herausgearbeiteten Aspekte bündeln

---

29 Joachim Heinzles Einsprüche (Märenbegriff und Novellentheorie; Boccaccio und die Tradition der Novelle; Kleine Anleitung; Altes und Neues zum Märenbegriff) richten sich darauf, daß auch Mären novellistisch erzählt würden; darüber läßt sich, wie die Diskussionen zeigen, trefflich streiten. Im Effekt laufen seine Argumentationen aber allgemeiner auf das Bestreiten einer Differenz hinaus.

30 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 7.

31 Der Abschnitt paraphrasiert Neuschäfers Kapitelüberschriften. Einen möglichen philosophischen Hintergrund für diese Auflösung eindeutiger Zuordnungen versucht Flasch am Beispiel von ›Decameron‹ I 1 in der Philosophie Wilhelms von Ockham aufzuzeigen (Flasch, Die Pest, die Philosophie, die Poesie).

32 In der Diskussion von Heinzles Kritik (Anm. 29) modifizieren Müller, Maere und Novelle, und Ziegeler, Boccaccio, vor allem die entwicklungsgeschichtliche Stringenz ›von der einfachen zur komplexen Form‹ in Neuschäfers Bild, halten aber an der Unterscheidbarkeit eines novellistischen Typus fest. Ganz anders setzt z.B. Michelangelo Picone an (Dal ›Fabliau‹ alla novella. Il caso di Chichibìo (›Decameron‹ VI.4). In: La nouvelle, S. 111–122), der im Vergleich der Boccaccio-Novelle mit dem Fabliau (›Les Perdriz‹) die »esaltazione di una superiore civiltà della parola« hervorhebt und darin den Sieg der Ästhetik über die Realität als Sinn des ganzen Werkes wiederfindet: »È del resto in questo trionfo della ›parola‹, non solo sui fatti ma sugli stessi uomini, che la novella si distingue dal fabliau« (S. 122). Zur Auseinandersetzung mit Heinzle vgl. auch Friedrich Wolfzettel: Einleitung. In: Französische ›Schicksalsnovellen‹ des 13. Jahrhunderts. ›La chastelaine de Vergi‹, ›La fille du comte de Pontieu‹, ›Le roi Flore et la belle Jehanne‹. Übersetzt, eingeleitet, mit einer Bibliographie und Anmerkungen versehen von F. W. München 1986 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters. 26), S. 7–74, hier S. 7–19.

(Doppelpoligkeit der Figuren, Komplizierung der Schemata, unerhörte Begebenheit: Kasus statt Typ) und sich außerdem mit einigem Recht Boccaccios Quelle (*secondo che raccontano i provenzali* [›Decameron‹ IV 9, § 4]: die altprovenzalische Vida des Troubadours Guillem de Cabestaing)[33] beiziehen wie Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹ vergleichen läßt.

Der Kern der Geschichte ist in allen drei Versionen der gleiche: der Troubadour Guillem und die Frau des Herrn Raimon de Castel-Roussillon (bei Konrad von Würzburg fehlen alle Namen: *Ein ritter unde ein frouwe guot* [v. 29]) lieben sich über die Maßen. Der Ehemann entdeckt das Verhältnis, tötet den Liebhaber (bei Konrad von Würzburg auf Umwegen: er bewirkt, daß er ins Hl. Land zieht, und dort stirbt er an gebrochenem Herzen) und setzt seiner Frau das Herz als Speise vor; nach dessen Verzehr geht sie in den Tod.

Die Vida setzt mit einer Kontrastierung der beiden männlichen Protagonisten ein: der Troubadour wird »geschätzt wegen seiner Waffengewandtheit, seiner höfischen Lebensart und seines Frauendienstes«, der Ehemann aber ist ein »sehr böser, hartherziger, grausamer, mächtiger und hochmütiger Mensch«[34]; es wird sogleich deutlich, daß Guillem und die junge Frau für einander bestimmt sind: »sie sind die schlechthin vorbildlichen Repräsentanten der höfischen Liebe«[35]. Ebenso verhält es sich bei Konrad von Würzburg: dort verliebt sich die junge Frau in den Sänger aufgrund seiner betörenden Lieder; der Ehemann wird überhaupt erst nach diesem unvermeidlichen Ereignis als bedauerliches Hindernis ins Spiel gebracht.

Boccaccio setzt ganz anders ein: mit der Beschreibung zweier gleichermaßen prächtiger und über allen Tadel erhabener Herren, die einander überdies in aufrichtiger Freundschaft verbunden sind. Nichts prädestiniert den einen mehr zum Geliebten als den anderen. Wenn Guardastagno (= Cabestaing) sich trotzdem in die Frau seines Freundes verliebt und ihr den Hof macht, so daß sie seinem Werben schließlich erliegt, so nimmt er dabei, wie der Erzähler ausdrücklich einwendet, keine Rücksicht auf Freundschaft und Waffenbrüderschaft (*non obstante l'amistà e la compagnia che era tra loro*, § 6, S. 419):

> Unter diesen Umständen verliert die außereheliche Liebe jene quasi naturgegebene Selbstverständlichkeit, durch die sie in der Vida [und bei Konrad von Würzburg, K.G.] jedem Bedenken von vornherein enthoben war, und wird zu einem moralischen Problem.[36]

So wird aber auch der Liebhaber zu einer ambivalenten Figur; er verliert den »Nimbus der engelhaften Güte, der ihn in der Vida umgab«[37] – ohne andererseits wie bei Konrad von Würzburg den des Minnemärtyrers zu gewinnen – und wird zum Ehebrecher. Und seine Geliebte muß sich von ihrem Gatten mit vollem Recht ein

---

33 Mit deutscher Übersetzung abgedruckt bei Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 33f. Zur weiteren Tradition des Motivs Grubmüller, Kommentar, S. 1124–1127.

34 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 34.

35 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 35.

36 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 37f.

37 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 38.

›pflichtvergessenes Weib‹ (*disleal femina*, ›Decameron‹ IV 9, § 22) schimpfen lassen. Selbst die grausame Tat des Ehemannes verliert ihre verdammenswerte Eindeutigkeit: wir müssen »nun auch bedenken, daß Schuld hier nicht mehr nur auf Seiten des Ehemanns zu suchen und Virtus nicht allein bei den Liebenden zu finden ist«[38]. So – und weil Boccaccio die Unsicherheit über die anzulegenden Maßstäbe auch in die Personen selbst verlegt habe – werde »hier zu einem problematischen Rechtsfall [...], was dort in einen eindeutigen und leicht zu beurteilenden Gegensatz gefaßt war«[39]. Es handelt sich eben nicht mehr

> um einen typischen Fall von bösartiger Eifersucht, sondern um eine einmalige, komplizierte, auf mannigfachen Voraussetzungen beruhende, unter viele Bedenklichkeiten zu stellende und für alle Personen gleichermaßen unglückselige Verwicklung.[40]

Für das Publikum aber bedeute dies, daß es

> nun nicht mehr einfach einer schon fertigen Lösung zustimmen und sich mit dieser Zustimmung zufrieden geben darf, sondern daß [es] im Gegenteil gerade beunruhigt und aufgerufen wird, ein ungelöstes Problem [...] selbst zu bedenken und abzuwägen. In der Novelle ist also die selbständige Mitarbeit des Lesers gefordert, denn die Lösung der Probleme wird ihm nun nicht mehr abgenommen.[41]

Neuschäfers Beobachtungen lassen sich an vielen Novellen des ›Decameron‹ bestätigen. So kommt z.B. auch Hans-Joachim Ziegeler beim Vergleich von elf Parallelversionen von Novelle IX 6 zu dem Ergebnis, das »perfekt inszenierte[] Chaos« diene bei Boccaccio dazu, anhand eines durch die Umstände (den Zufall) als ›einmalig‹ dargestellten Falles, die »Individualität von Figuren zu inszenieren, die die Erfordernisse ihrer literarischen Rollen ebenso überschreitet wie die ihrer sozialen Rollen«[42], und unterscheide sich genau darin von den in sich ganz unterschiedlichen mittelalterlichen Fassungen, die aber allesamt rollengebunden und damit in bestimmter Form exemplifizierend seien.

Man täte Boccaccio aber Unrecht, wollte man – was Neuschäfer durchaus suggeriert – sein Erzählen ganz auf das so bestimmte ›Novellistische‹ reduzieren. Es gibt auch bei ihm die Geschichten, in denen die Figuren in der Eigenschaft aufgehen, die sie darstellen (wie Neuschäfer das in der Gegenüberstellung für den ›Novellino‹ sagt)[43]. Das gilt z.B. schon für die Novelle VII 7, an der Neuschäfer gerade die Auflösung des Exemplarischen ins ›Novellistische‹ zeigen will.[44]

Die Geschichte wird von der Erzählerin, Filomena, angekündigt als Beispiel einer wohlüberlegten List (*avvedimento*), und am Ende wird bestätigt, daß der angestrebte Zweck, ungestörte Liebesbegegnungen zwischen *Lodovico* und der

---

38 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 39.
39 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 41.
40 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 42f.
41 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 42.
42 Ziegeler, Boccaccio, S. 27.
43 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 13.
44 Mit stoffgeschichtlichen und erzähltypologischen Argumenten wendet sich gegen Neuschäfers Interpretation auch Heinzle, Boccaccio und die Tradition der Novelle, S. 43–55.

verheirateten *madonna Beatrice*, sich auf diese Weise besonders effektiv erreichen lasse: ihr verdankten »sie größere Freiheit, das zu tun, woran sie Lust und Gefallen fanden, als ihnen sonst vermutlich gewährt worden wäre« (*ebbero assai agio di quello per avventura avuto non avrebbeno a far di quello che loro era diletto e piacere*, ›Decameron‹ VII 7, § 46). Das Arrangement ist freilich haarsträubend: Beatrice läßt ihren Liebhaber ins Ehebett kommen, erzählt in seiner vom Gatten unbemerkten Anwesenheit diesem von den Annäherungsversuchen, schickt den Ehemann in ihren Kleidern in den Garten, damit er sie bei dem angeblich verabredeten Rendezvouz vertrete, vergnügt sich dann mit Lodovico und schickt diesen anschließend in den Garten nach: dort solle er die Frau, als die sich ihr Mann verkleidet hat, dafür verprügeln, daß sie sich tatsächlich auf das Rendezvouz eingelassen habe.

So virtuos diese Konstruktion auch ist,[45] sie bleibt in allen ihren Schritten zielgerichtet und ist ohne weiteres geeignet, ›exemplarisch‹ zu demonstrieren, wozu weibliche List, in Sonderheit für die Befriedigung von Liebessehnsüchten, fähig ist.[46] Vielleicht lenken die – zusätzlich eingeführten – Umstände und Motivzitate (Kavalierstour als Vorgeschichte, die Ironisierung der Liebe nach dem Hörensagen in einer Art ›Kasinoszene‹, die galante Verführungsszene, die Anspielung auf die Leichtlebigkeit der Bologneser[47]) ein wenig ab: in dem Maße, in dem sie literarischen Hintergrund evozieren und die Handlung kolorieren, umspielen sie ohne Frage die exemplarische Stringenz, aber sie eliminieren sie keineswegs und ersetzen sie auch nicht durch das Staunen über den ›einmaligen Fall‹ (den ›Kasus‹ der Novelle). Nicht einmal der Sinn bleibt zweifelhaft: wie diese Geschichte zu verstehen ist, eben als Beispiel für die List der Frauen, ist – innerhalb und außerhalb des Rahmens – jedermann klar.

Das gilt für nicht wenige der Novellen,[48] z.B. für die beiden, die die Geschichte von Lodovico und Beatrice (VII 7) rahmen, wie überhaupt für die Novellen des 7. Tages, *nella quale* [...] *si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno gia fatte a' suoi mariti* (›Decameron‹ VII, Argumentum)[49].

In Novelle VII 8 wird in aller Direktheit und auch mit der unverstellten sozialen Rollensemantik der traditionellen Fabliaux- und Märendichtung (der über seine Verhältnisse verheiratete Kaufmann als Hahnrei) die boshafte List beschrieben, mit der die Entdeckung des Ehebruchs durch den Gatten der *monna Sismonda* gegen diesen selbst gewendet wird (die Erzählerin entwickelt ausdrücklich den Ehrgeiz, nicht hinter der »ausgesucht boshaften« [*stata maliziosa*] Heldin der Nachbarno-

---

45 Sie ist allerdings keineswegs auf Boccaccio beschränkt, sondern wird »von nicht weniger als acht weiteren Texten repräsentiert« (Heinzle, Boccaccio und die Tradition der Novelle, S. 50).

46 Gegen die von Neuschäfer beobachtete Problematisierung des Ehebruchs wendet sich mit Recht Heinzle, Boccaccio und die Tradition der Novelle, S. 53–55.

47 Vgl. dazu (§ 21: *O singular dolcezza del sangue bolognese*) die Anm. bei Branca, Note, S. 1384.

48 Eine Fülle von Beispielen bei Küpper, Affichierte Exemplarität, S. 60–62.

49 »an dem [...] von den Streichen erzählt wird, welche, sei es aus Liebe oder um sich aus einer Verlegenheit zu ziehen, Frauen ihren Männern gespielt haben«. (Witte/Bode, S. 521)

velle zurückzubleiben). Mit VII 6 will Pampinea geradezu einen Erfahrungssatz ›beweisen‹ (*intendo di dimostrarlo*, § 3): daß die Liebe einen nämlich keineswegs um den Verstand bringe und unbedacht mache. Sie zeigt es eindrücklich an der Geistesgegenwart, mit der Madonna Isabella sich aus der Verlegenheit befreit, nicht nur zwei Liebhaber, sondern auch noch den Gatten gleichzeitig im Haus zu haben.

Aber auch außerhalb der Geschichten über den listigen Liebesbetrug finden sich solche einsinnigen Exemplifizierungen, z.B. gerade auch in der berühmten Geschichte von ›Guiscardo und Ghismonda‹ (IV 1), die für Neuschäfer,[50] im Kontrast zum unmittelbar, in der Einleitung zum 4. Tag, vorausgehenden Demonstrationsexempel vom jungen Balducci und den ›Gänsen‹, den Musterfall für die aus der Relativierung absoluter Normen entstehende Ambivalenz der Novelle abgibt. Gewiß wird in dieser Novelle ein Wertekonflikt aufgebaut, aber keineswegs mit dem Ziele der Relativierung, sondern der Etablierung einer unbezweifelbaren Hierarchie: das Recht der sinnlichen Liebe, in dem sich die Kraft der Natur verkörpert, steht über allem. Ghismonda, die weibliche Protagonistin, ist sich dessen in allen Stadien der Geschichte völlig sicher. Den Konflikt trägt ihr Vater und Gegenspieler, Tancredi, in sich aus:

> Dall'una parte mi trae l'amore il quale io t'ho sempre più portato che alcun padre portasse a figliuola, e d'altra mi trae giustissimo sdegno preso per la tua gran follia: quegli vuole che io ti perdoni e questi vuole che io contro a mia natura in te incrudelisca. (›Decameron‹ IV 1, § 29)[51]

Dabei tut die Erzählerin, Fiametta, freilich alles, um den Vater ins Unrecht zu setzen und seine ›Vaterliebe‹ als eine fehlgeleitete zu kennzeichnen. Schon die Exposition beschreibt ihn als eigensüchtig: weil er sich nicht von ihr trennen kann, verweigert er der Tochter die Verheiratung zur rechten Zeit, und mit seinem Zögern, die sogleich zur Witwe gewordene ein zweites Mal zu verheiraten, treibt er sie selbst in das ›Vergehen‹, das er dann so grausam rächt: sie ›muß‹ sich einen Geliebten nehmen:

> veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di più maritarla [...], si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante. (›Decameron‹ IV 1, § 5)[52]

Durch diese Motivierung und durch kleine Schlaglichter zwischendurch (z.B. die Überlegungen des Vaters bei der Entdeckung des Verhältnisses, § 19) geht der Vater in einer durchaus geschwächten Position in das große Streitgespräch mit seiner Tochter (was Neuschäfer zum Nachteil seiner Interpretation völlig übergeht),

---

50 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 58–67.

51 »Auf der einen Seite bewegt mich die Liebe, die ich von jeher zärtlicher für dich empfunden habe als jeder andere Vater für seine Tochter, auf der anderen erregt mich der gerechte Zorn über deine verbrecherische Torheit.« (Witte/Bode, S. 315)

52 »[als sie] gewahr wurde, daß der Vater vor großer Liebe sich wenig bemühte, sie wieder zu verheiraten, beschloß sie, [...], sich, wenn es geschehen könne, heimlich einen würdigen Geliebten zu verschaffen.« (Witte/Bode, S. 311)

deren Haltung aber ist vorbereitet durch den einzigen Satz, den ihr Geliebter bei seiner Gefangennahme spricht: *Amor può troppo più che né voi né io possiamo* (›Decameron‹ IV 1, § 23)[53]. So ist dieser Disput nicht im geringsten offen, zumal der Vater sich noch die Blöße gibt, mit dem niedrigen Stand Guiscardos zu argumentieren und so seiner Tochter die Möglichkeit zu einem glühenden Plädoyer für den wahren Adel zu geben, wie er sich aus dem Wesen der Dinge (*principii delle cose*, ›Decameron‹ IV 1, § 39) ergebe:

> e per ciò colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che é chiamato ma colui che chiama commette difetto. (›Decameron‹ IV 1, § 40)[54]

So kann weder der Sieg im Disput noch der wahre Triumph im Ausgang der Geschichte zweifelhaft sein: Wer in der Kraft der Liebe die Gesetze der Natur auf seiner Seite hat und in der Begründung seiner Werte das Wesen der Dinge, kann nicht wahrhaft unterliegen. Wenn er sich, wie in dieser Novelle, der Macht beugen muß, dann kommt dies einer Denunziation von ungerechter Herrschaft gleich, die zuletzt – den Mißbrauch eingestehend (*crudeltà*) – den Sieg der Liebe auch noch ohnmächtig akzeptieren und öffentlich demonstrieren muß:

> li quali Tancredi dopo molto pianto e tardi pentuto della sua crudeltà, con general dolore di tutti i salernetani, onorevolmente ammenduni in un medesimo sepolcro gli fé sepellire. (›Decameron‹ IV 1, § 62)[55]

Es ist also gewiß wahr, daß in Boccaccios Novelle IV 1 die Darstellungsweise des Exemplums, für das »das Ereignis schon unmittelbar ein unanfechtbares Urteil über die von ihm herbeigeführte Ordnung der Dinge« enthält,[56] überführt wird in ein Gegeneinander von Standpunkten: »in der Novelle wird strittig und diskutabel, was im Exemplum schon ein für allemal entschieden war«.[57] Aber das heißt nicht auch schon, daß allein dadurch die Standpunkte gleichberechtigt und das Demonstrationsziel fraglich würde (worauf Neuschäfer[58] im dezidierten Widerspruch gegen die Forschung bestehen will). Weder entsteht in dieser Novelle ein tatsächliches Wertedilemma (von einer »grundsätzliche[n] Gleichberechtigung der beiden Prinzipien«[59] kann keine Rede sein), noch wird Ghismonda zur doppelpoligen Figur.[60] Der durch die Umbesetzung der Gegenspieler-Rolle (Vater statt Ehemann) herbeigeführte Rechtfertigungszwang im Streitgespräch dient vielmehr

---

53 »Die Liebe vermag viel mehr als Ihr und ich.« (Witte/Bode, S. 314)

54 »Der also beweist unwiderleglich seinen Adel, der tugendhaft handelt, und wer ihn dann anders nennt, der lädt auf sich einen Makel und nicht auf den fälschlich Benannten.« (Witte/Bode, S. 317)

55 »Tancredi aber bereute zu spät seine Grausamkeit mit vielen Tränen und ließ die beiden Leichen unter allgemeinem Bedauern der Leute von Salerno ehrenvoll in einem und demselben Grabe bestatten.« (Witte/Bode, S. 321)

56 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 60.

57 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 60.

58 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 61–64, bes. Anm. 16.

59 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 63.

60 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 63.

der Bestätigung und Profilierung der zu demonstrierenden Haltung, die sich so auch der intellektuellen Auseinandersetzung gewachsen zeigt. Nicht der exemplarisch vorgeführte Wert wird in die Diskussion gezogen, sondern die Diskussion wird der Wertdemonstration dienstbar gemacht.

Will man also einen gemeinsamen Nenner für die Erzählungen des ›Decameron‹ suchen, so kann das nicht die eine ›doppelpolige‹, ›einmalige‹, ›ambivalente‹, ›unerhörte‹, ›offene‹ Novelle sein. Das Charakteristikum ist vielmehr die Vielheit der Typen und Formen zwischen exemplarischem und novellistischem Erzählen, wobei Neuschäfer ohne weiteres zuzugestehen ist, daß das ganz unmittelbar und ohne Umwege auf den Beweiszweck hin konstruierte Exempel im ›Decameron‹ nicht vertreten ist (mit Ausnahme allerdings der als ›Beweis‹ aufgezogenen Geschichte von Filippo Balduccis Sohn in der Einleitung zum 4. Tag – aber die soll ja auch gerade keine *novella* sein, sondern nur *parte d'una*).

Die Auflösung der exemplarischen Stringenz bis hin zur ›Doppelpoligkeit‹ der Figuren, der ›Einmaligkeit‹ des verhandelten ›Kasus‹, der ›Ambivalenz‹ des Sinnes oder gar der offenkundigen Verweigerung eines solchen,[61] ganz besonders zur selbstzweckhaft demonstrierten intellektuellen Virtuosität können, auch wenn sie weniger eng verstanden werden als bei Neuschäfer, nicht die Besonderheit des Erzählens im ›Decameron‹ ausmachen. All das sind Entwicklungstendenzen der ›exemplarischen‹ Kurzerzählung im Mittelalter, die weit über das ›Decameron‹ hinaus- und auch hinter es zurückreichen.[62]

Schon im ›Novellino‹ aus dem Ende des 13. Jahrhunderts geht der Sinn der Geschichten nicht immer in ihrer exemplarischen Nutzanwendung auf. Gerade die kasuistische Organisation mancher Rechtsfälle[63] (z.B. Nr. 15: *Come uno rettore di terra fece cavare un occhio a sé e uno al figliuolo per osservare giustizia*) schließt die einfache Verallgemeinerung des verhandelten ›unerhörten Falles‹ in der Regel aus. Gelegentlich ist der Sinn dieser ›Kasus‹ auch durchaus offen gehalten: Ist der Ratschlag des Alten im Mailänder Rat, dem Kaiser Friedrich seinen in die Stadt entflogenen Falken nicht aus *cortesia* zurückzugeben, sondern ihn als Mahnung an seine Untaten zurückzubehalten, nicht doch der richtige? Und ist der Kaiser, der den Ratgeber als Narren zu erkennen glaubt, nicht verblendet (Nr. 22: *Come allo 'mperadore Federigo fuggì un astore dentro in Melano*)?[64]

Einmaligkeit des ›Kasus‹, Mehrpoligkeit der Figuren, Ambivalenz des Sinnes spielen in der wohl berühmtesten Geschichte des ›Novellino‹ (Nr. 99: *Qui conta una bella novella d'amore*) zusammen, nicht anders, als wäre sie aus dem ›Decameron‹:

---

61 Vgl. Haug, Theorie der Kurzerzählung, der dies zum generellen Merkmal des kurzepischen Erzählens macht. Dagegen glaube ich, die Demonstration des Sinnlosen im Märe als ein bestimmtes Stadium im historischen Ablauf erkennen zu können (Klaus Grubmüller: Das Groteske im Märe als Element seiner Geschichte. Skizzen zu einer historischen Gattungspoetik. In: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1993 [Fortuna vitrea. 8], S. 37–54).

62 Erste Hinweise dazu bei Müller, Maere und Novelle; bekräftigend Ziegeler, Boccaccio; grundsätzlich Küpper, Affichierte Exemplarität, bes. S. 48–50.

63 Vgl. Riesz, Nachwort, S. 322.

64 Ähnlich Nr. 24, dazu Riesz, Nachwort, S. 322.

Ein vornehmes Mädchen aus Florenz liebt einen jungen Mann, der sie wiederliebt; ein anderer aber, von dem sie nichts wissen will, liebt sie viel leidenschaftlicher. Eines Tages verabreden sich die beiden Liebenden zur Flucht. Durch einen Zufall kommt der verschmähte Liebhaber mit seinem Pferd vorbei und entführt ohne sein Wollen und ohne ihr Wissen das Mädchen. Nach dem ersten Schrekken tröstet er sie so voller Respekt und Feinfühligkeit, daß sie ihn lieb gewinnt: *e abbracciollo* (»und sie umarmte ihn«). Der ›eigentliche‹ Liebhaber und seine Leute verfolgen das Paar, finden es in inniger Umarmung schlafend und scheuen sich, es zu wecken. Die Verfolger schlafen ihrerseits ein, das Paar erwacht, der Jüngling bewundert die Höflichkeit seiner Gegner (*tanta cortesia*) und belohnt sie damit, daß er mit seiner neuen Eroberung wegreitet, ohne die schlafenden Verfolger zu belästigen (*non piaccia a Dio che noi li ofendiamo*). Wofür sollte das ein Beispiel sein? Für die Kraft der Liebe? Welcher? Für den Nutzen oder für den Schaden der Höflichkeit? Wofür steht das Mädchen? Wofür der verlassene Geliebte?

Einige weitere Beispiele aus den vorangegangenen Kapiteln mögen diese immer wieder und auf die unterschiedlichste Weise realisierte Tendenz der europäischen Kurzerzählung zur Auflösung der exemplarischen Stringenz verdeutlichen:

Die Ehefrau eines angesehenen, aber verarmten Bürgers aus Colmar geht zu einem Dominikanermönch, um zu beichten. Der gibt ihr als Buße auf, mit ihm zu schlafen (für ein ›Honorar‹ von 30 Mark). Sie wendet sich erschreckt an einen Franziskaner; der verlangt das gleiche (und verspricht 60 Mark). Schließlich versucht sie es bei einem Augustiner: gleiches Ansinnen (100 Mark). Sie erzählt alles ihrem Mann. Der sieht eine Chance, seine finanzielle Not zu lindern, läßt die Mönche nacheinander kommen, bringt sie um und kassiert das Geld. Für die Beseitigung der Leichen heuert er einen betrunkenen Studenten an; dabei ist nur von einem Toten die Rede. Der Student schleppt ihn zum Rhein und wirft ihn hinein. Als er zurückkommt, um seinen Lohn zu kassieren, lehnt die zweite Leiche vor der Tür; er hält sie für die zurückgekehrte (oder noch gar nicht weggebrachte?) erste und schleppt sie (erneut?) zum Rhein. Bei der dritten Leiche wiederholt sich das noch einmal. Als er das dritte Mal vom Rhein zurückkommt, begegnet ihm ein Mönch: verzweifelt erschlägt er ihn und wirft auch ihn in den Rhein (›Die drei Mönche zu Kolmar‹, s.o. S. 220f.).

So unwahrscheinlich diese (vielleicht noch zu Boccaccios Lebzeiten entstandene) Geschichte ist, so hindert sie den Erzähler (der sich – wohlweislich – Niemand nennt) doch keineswegs daran, ihr eine Lehre zu entnehmen: die drei Mönche hätten ihre verdiente Strafe erhalten und am vierten zeige sich, daß oft der Unschuldige für den Schuldigen büßen müsse. Dieses Fazit ist in sich so erkennbar widersprüchlich und schöpft die Geschichte so wenig aus (wo bleibt z.B. der dreifache Mörder?), es ist ein so unsinniger Versuch, diesem wahrhaft einmaligen Geschehen exemplarische Aussagekraft abzuzwingen, daß es nur als Teil des Versteckspiels des Erzählers Niemand begriffen werden kann. Die Figurenzeichnung macht das Ziel dieses Spiels offensichtlich: jede einzelne der handelnden Personen geht vollständig in ihrer Handlungsfunktion auf, keine entwickelt irgendeine reflektierende Distanz zu ihren problematischen Taten, jede verkörpert musterhaft die exemplarische ›Einpoligkeit‹. Und die ganze Geschichte wird so mitsamt ihrer explizierten ›Moral‹ zur Karikatur eben dieser exemplarischen Einpoligkeit: ein anderer Weg, sich mit

ihr auseinanderzusetzen, als Boccaccios Entwicklung komplexerer Gestalten, aber ein nicht minder effektiver.

Die Frau eines Schusters in Augsburg (ein durchaus in Boccaccios Richtung weisender Ansatz zur ›Konkretisierung‹) hat ein Verhältnis mit einem Chorherrn. Sie lädt ihn zu sich nach Hause ein, und die beiden nehmen gemeinsam ein Bad in einem Badezuber. Der Schuster kommt aus der Werkstatt, und seine Frau macht ihn ganz ohne Not darauf aufmerksam, daß der Chorherr bei ihr im Zuber sitze. Als der Mann sich endlich überreden läßt hineinzusehen, spritzt sie ihm Wasser ins Gesicht, und der Schuster ist davon überzeugt, daß sie ihn nur foppen wollte. Als der Chorherr ihr wegen der Ängste, die er ausgestanden hat, Vorwürfe macht, lacht das *frawelein* herzlich. Als sie dann eines Tages bei ihrem Geliebten im Bett liegt, läßt er den Schuster kommen und bittet ihn, der (seiner) Frau, von der er nur die Füße zu sehen bekommt, Schuhe anzumessen. Der Schuster könnte schwören, daß es sich um die Füße seiner Frau handle, ist aber überzeugt davon, daß diese zu Hause sei. Der Chorherr hat sich gerächt und der Schusterin ihren Streich heimgezahlt.

Diese Geschichte voller übermütiger Bosheiten (Heinrich Kaufringer, ›Chorherr und Schusterin‹, s.o. S. 182f.) wird um 1400 erzählt, also zu einem Zeitpunkt, an dem eine Wahrnehmung Boccaccios in Deutschland weder zu erkennen noch auch zu erwarten ist. Sie ist zutreffend charakterisiert mit Neuschäfers Kennzeichnung des neuen, für Boccaccio (am Beispiel von Novelle IX 6) reklamierten ›novellistischen‹ Erzählens:

> Während also im Fabliau [›Gombert et des deus Clers‹, K.G.][65] die Personen noch gleichsam Objekte eines Geschehens bleiben, das über sie hinausreicht und dem sie schicksalhaft unterworfen sind, gibt es in der Novelle schon Personen, die das Geschehen selbst in die Hand nehmen und sich gleichsam selbst zum Subjekt des Schicksals machen. Dieser Unterschied [...] ist für das Verhältnis von Fabliau und Novelle ganz allgemein charakteristisch.[66]

Das aber heißt, daß auch das Märe, das nach Neuschäfers Raster ›entwicklungstypologisch‹ auf der Seite des Fabliau stehen sollte, ›novellistische‹ Züge entwickelt.

In Chaucers ›Canterbury Tales‹ (s.u. Kap. 11.2) wird auch die Geschichte von den vertauschten Betten erzählt, die im ›Decameron‹ (IX 6) unter dem Vorzeichen listigen und vielseitigen Liebesarrangements steht. Sie ist bei Chaucer – durchaus zweckhaft[67] – Waffe in den Erzählduellen, mit denen die Gefährten sich zu übertrumpfen und auszustechen versuchen.

Der Landvogt (›The Reeve's Tale‹) erzählt den ›Bettentausch‹ als Geschichte von einem Müller gegen seinen Vorgänger in der Erzählabfolge, den Müller der Pilgergruppe (›The Miller's Tale‹). Das produziert bereits eine Reihe von Anspielungen und Spitzen, die jenseits der Geschichte selbst liegen. Sie sind so sehr situationsgebunden, daß irgendein Gedanke an lehrhafte Exemplarizität gar nicht aufkommen kann. Auch der erzählte Vorfall selbst ist an spezielle Ziele und Umstände gebunden – und damit zum ganz und gar einmaligen, ›novellistischen‹, Ereignis

---

65 Dazu Ziegeler, Boccaccio, S. 28f.

66 Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle, S. 29 Anm. 16.

67 So Ziegeler, Boccaccio, S. 28, auf den ich mich in diesem Abschnitt beziehe.

gemacht: er ereignet sich, als zwei Cambridger Studenten den betrügerischen Müller beim Unterschlagen von Mehl erwischen wollen. Sie scheitern dabei kläglich – und halten sich dafür nachts an Frau und Tochter des Müllers schadlos. Die Keilerei, die aus dem Motivkern, der Vertauschung der Wiege und der Verwechslung der Betten entsteht, bestätigt am Ende nur noch, daß der Schaden allgemein ist: ein »Tohuwabohu, in dem jede Figur zu dessen Objekt wurde«.[68] ›Subjekt des Geschehens‹ will hier jeder sein, aber alle verfangen sich in den Ereignissen. Das ausdrückliche Fazit, ›Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein‹ (v. 4320), scheint auf den Müller gezielt, gilt in Wirklichkeit aber für alle, und für den ›Sinn‹ der Geschichte ist es wiederum geradezu entlarvend platt (also: eindeutig). Die Frage ist hier eher, ob es überhaupt einen extrahierbaren Sinn gibt.

Auch dies: daß es in der Welt keinen Sinn mehr gibt, kann im Märe vorgeführt werden. Hans Rosenplüt zeigt es – beträchtliche Zeit nach Boccaccio, aber doch wohl ohne Berührung mit ihm – in seinem ›Fünfmal getöteten Pfarrer‹. Hier regiert nur noch der Zufall: durch ein dummes Versehen kommt der Pfarrer ums Leben; weil er nicht richtig hinsieht, bringt ein Bauer die Leiche ein zweites Mal um, ein anderer aus dem gleichen Grund ein drittes Mal; voller Panik meinen dann die Küstersleute noch, der Pfarrer sei bei ihnen erstickt, und am Ende stürzt die Leiche am Altar um und erschlägt ein völlig unschuldiges altes Weiblein, das betend hinter ihm kniet.

Die Beispiele mögen genügen. Die im ›Decameron‹ zu beobachtende Auflösung des exemplarischen Erzählens zugunsten eines vielschichtigeren, offenen, mehrpoligen, das man ›novellistisch‹ nennen könnte, ist nicht auf Boccaccios Werk beschränkt[69] (so wenig wie sie dieses ausschließlich beherrscht). Das ›Decameron‹ ist somit auch nicht der eine maßstabsetzende und zukunftweisende Wendepunkt in der Entwicklung der Kurzerzählung zur ›Novelle‹.[70] Im ›Decameron‹ bündeln sich vielmehr Tendenzen und Typen, die die Novellistik des Mittelalters insgesamt kennzeichnen. Es wird so zu einer Art Summe mittelalterlicher Erzähltypen. Die eigentliche, in die Zukunft weisende Leistung Boccaccios liegt in der Balance dieser unterschiedlichen Erzähltypen durch die zyklische Form und die Erfindung einer Erzählsituation, die es erlaubt, diese Balance ausdrücklich in die Verantwortung von Erzähler und Publikum zu legen, sie als eine von ihnen hergestellte sichtbar zu machen.[71]

---

68 Ziegeler, Boccaccio, S. 30.

69 Vgl. dazu auch Haug, La problematica dei generi, der die mögliche Mehrsinnigkeit mittelalterlicher Mären an einigen Beispielen zeigt und im Vergleich von ›Frauentreue‹ und ›Decameron‹ IV 8 (Girolamo und Salvestra) resümiert: »Ovviamente la narrativa tedesca è – confrontata con la novella di Girolamo e Salvestra – sviluppata ulteriormente nel senso che Neuschäfer ha accertato per Boccaccio. Nella sua incomprensibile magnificenza è paragonabile alla novella di Griselda.« (S. 137f.)

70 Von hier aus sind auch die Thesen von Küpper neu zu bedenken, der das ›Anzitieren‹ des Exemplarischen in seiner Destruktion münden sieht und das als Signal für den vorgeführten Bruch mit der Episteme des Mittelalters versteht (Affichierte Exemplarität, z.B. S. 64 und 69). Anders Geyer, Schwellenwerk, S. 181, der das ›Exemplarische‹ des Mittelalters durch eine ›neuzeitliche‹ Kasuistik abgelöst sieht.

71 Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 257 Anm. 68, nennt den Erzählrahmen

10.2.3 Erzählen im Zyklus: Die Welt in der Balance

Pampinea, die Königin des ersten Tages, begründet den Vorrang des Geschichtenerzählens vor anderen Vergnügungen mit der gleichmäßigen Beteiligung aller, denn wenn einer erzähle, könne »die ganze Gesellschaft, die ihm zuhört, sich daran ergötzen« (›Decameron‹ I, introduzione, § 111, Witte/Bode, S. 32). Um auch dabei noch Einseitigkeiten zu vermeiden, wechselt die Erzählerrolle von Geschichte zu Geschichte. Jede Erzählerin und jeder Erzähler wählt seine Geschichte selbst, aber sie sind gebunden an den von der Tageskönigin festgesetzten thematischen Rahmen. Die Rahmenthemen beziehen sich dabei ihrerseits aufeinander, sie sind bereits Elemente eines Bezugsnetzes, das in der Ausgewogenheit des Erzählens die Ausgeglichenheit des Gemüts zu befördern hat.

So meint Filostrato, es müsse am vierten Tag um unglücklich endende Liebe gehen,[72] weil an den beiden Tagen vorher die Geschichten alle einen guten Ausgang hatten nehmen sollen. Dafür wird Fiametta am folgenden Tag aufgefordert, die Gesellschaft für diese traurigen Geschichten durch ihren Themenvorschlag zu entschädigen. Nachdem es am sechsten Tag um Beispiele von Schlagfertigkeit und schlauer List gegangen war, will Dioneo das am nächsten Tag zuspitzen auf Streiche, die Männern von Frauen gespielt worden sind, worauf Lauretta meint, im Gegenzug müßten ja nun Listen von Männern gegen Frauen vorgetragen werden, dies aber wegen des Anscheins kleinlicher Rachsucht zurückstellt:

> [...] se non fosse che io non voglio mostrare d'essere di schiatta di can botolo che incontanente si vuol vendicare, io direi, che domane si dovesse ragionare delle beffe che gli uomini fanno alle lor mogli. Ma lasciando star questo, dico che ciascun pensi di dire di quelle beffe che tutto il giorno o donna a uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno. (›Decameron‹ VII, conclusione, § 3f.)[73]

Schließlich findet Emilia am neunten Tag, man müsse sich nun zur Erholung aus der Konzentration auf vorgegebene Themen lösen und dürfe erzählen, wozu man Lust habe, bevor am zehnten Tag dann mit den Erzählungen über die Großmut wieder ein großes Thema in Angriff genommen wird.

Die leichthin geplauderte Rede über das Rahmenthema spannt über dem Text also bereits ein Spannungsgefüge aus Wertvorstellungen, Ablaufmustern, persönli-

---

mit Recht die »Verstehensordnung« des ›Decameron‹. Das wird häufig zu wenig beachtet; z.B. kommt Brockmeier, Lust und Herrschaft, ganz ohne ihn aus. Auch die entstehungsgeschichtlich argumentierenden Arbeiten von Picone (Preistoria della cornice; Tre tipi di cornice) oder die mit wenig Gewinn auf ethnologische Frame-Theorien zurückgreifende Untersuchung von Potter (Five frames for the Decameron) schließen die Bedeutungsdimension des (mehrfach gestuften) Erzählrahmens nicht auf.

72 Zur Funktion des vierten Tages im Gesamtzusammenhang Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 141–147.

73 »Müßte ich nicht fürchten, dem Geschlecht jener Kläffer zugerechnet zu werden, die sich immer auf der Stelle rächen wollen, so würde ich sagen, daß morgen von den Possen gesprochen werde, welche die Männer ihren Frauen spielen. Doch ich unterlasse dies und fordere nur, daß jeder sich bereit halte, von Streichen zu erzählen, wie sie täglich eine Frau dem Mann, ein Mann der Frau oder auch ein Mann dem andern spielt.« (Witte/Bode, S. 585)

chen Neigungen und ›Temperamenten‹ auf, in das die einzelnen Erzählungen sich einordnen. Es liefert ihnen Sinn- und Funktionsvorgaben. Sie müssen immer auch auf diese spielerisch entfaltete Makrostruktur hin gelesen werden.[74]

Schon in den Aktionen und Reden der Figuren als Tageskönigin und -könige setzt Boccaccio behutsam charakterisierende Akzente; die Figuren beginnen sich zu unterscheiden:[75] die energische Pampinea agiert anders als die empfindsame Elisa, der melancholische Filostrato anders als der heitere Dioneo[76]. Solche vorsichtigen Modellierungen deuten sich schon in der Einleitung zum ersten Tag an, freilich eher in der Art eines verschleiernden Rätselspiels; die Kunstnamen, die der Erzähler den Damen beilegt, sollen ihren Eigenschaften »ganz oder teilweise« entsprechen:

> nomi alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte (›Decameron‹ I, introduzione, § 51).

Näher ausgeführt wird das nicht, allenfalls eine Reihung nach dem Alter ist angedeutet, aber am Ende der Reihe wird das Spiel noch einmal bestätigend aufgenommen, denn für Elisa wird eher geheimnisvoll mitgeteilt, sie heiße nicht ohne Grund so: *non senza cagion* (›Decameron‹ I, introduzione, § 51).[77]

So vorsichtig solche Profile auch angedeutet werden – schließlich dürfen das freundschaftliche Einvernehmen und der gemeinsame Konversationston nicht aus dem Gleichgewicht geraten –, auch sie bedingen die Konzeption und das Verständnis der Erzählung.

Schließlich stehen die Erzählungen selbst auch untereinander in der Konkurrenz: man schließt aneinander an, widerspricht mit einer Gegengeschichte, versucht immer wieder sich zu übertrumpfen oder gesteht zu, zurückstehen zu müssen:

> Io non credo, reverende donne, che niuna cosa sia, quantunque sia grave e dubbiosa, che a far non ardisca, chi ferventemente ama; la qual cosa, quantunque in assai novelle sia stato dimostrato, nondimeno io il mi credo *molto più* con una che dirvi intendo mostrare [...]. (›Decameron‹ VII 9, § 3)[78]

> Piacevoli donne, lo 'ncantar della fantasima d'Emilia m'ha fatto tornare alla memoria una novella d'un altra incantagione, la quale, quantunque *così bella non sia* come fu quella, [...] la racconterò. (›Decameron‹ VII 3, § 3)[79]

---

74 Die Differenz von Boccaccios Konzeption der Rahmenerzählung zu anderen Typen wird sehr deutlich in den Überblicksdarstellungen von Picone, Tre tipi di cornice, und Picone, Preistoria della cornice. Vgl. außerdem Wetzel, Novellenrahmen.

75 Behutsam wird das beschrieben bei Muscetta, Boccaccio, S. 164f.

76 Zu Dioneo als »Personifikation des Komischen« vgl. Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 153–159.

77 Ohne Grund vereindeutigt Flasch dieses offene Spiel, wenn er die zehn Erzählerfiguren als Repräsentanten didaktischer Haltungen liest: »personaggi con finalità didattiche« (Poesia dopo la peste, S. 66).

78 »Ich glaube nicht, verehrte Damen, daß es irgend etwas gibt, das der feurig Liebende sich nicht zu unternehmen getraute. Obwohl uns dies in gar vielen Geschichten bewiesen worden ist, so glaube ich doch, es euch in noch höherem Maße durch eine Geschichte darlegen zu können, die ich euch vortragen will.« (Witte/Bode, S. 570f.)

79 »Anmutige Damen [statt ›Mädchen‹ der Übersetzung, K.G.], die Beschwörung von Emilias Gespenst hat mir eine andere Beschwörungsgeschichte ins Gedächtnis zurück-

Dabei kann sich derjenige, dem die Regie des Tages zugefallen ist, sogar gezwungen sehen, von seinen eigenen Vorgaben abzuweichen, wenn es darum geht, die Ausgewogenheit des Tages zu retten. So findet Dioneo, das von ihm für den siebten Tag ausgegebene Thema sei schon so ausführlich und so schön behandelt, daß er nichts Gleichwertiges mehr zu bieten habe und deswegen etwas ganz anderes erzählen werde:

> Ma egli non solamente è stato ragionato quello che io imaginato avea di raccontare, ma sonsi sopra quello tante altre cose e molto più belle dette, che io per me, quantunque la memoria ricerchi, ramentar non mi posso né conoscere che io intorno a sì fatta materia dir potessi cosa che alle dette s'appareggiasse. (›Decameron‹ VII 10, § 5)[80]

Aus dieser Wettbewerbshaltung wie aus der gegenseitigen Rücksichtnahme erklären sich auch unterschiedliche Einstellungen und Erzählkonzepte.[81] So wird in Novelle VII 8 ganz ›unnovellistisch‹ und mit der unverstellten sozialen Rollensemantik der traditionellen Fabliaux- und Märendichtung (der über seine Verhältnisse verheiratete Kaufmann als Hahnrei) die boshafte List beschrieben, mit der die Entdeckung des Ehebruchs durch den Gatten der *monna Sismonda* gegen diesen selbst gewendet wird. Das ist – vor allem für den, der Boccaccios ›humanes Erzählen‹ als Passepartout zu verwenden gedenkt – nur zu verstehen aus dem von der Erzählerin ausdrücklich hervorgehobenen Ehrgeiz, nicht hinter der »ausgesucht boshaften« (*stata maliziosa,* ›Decameron‹ VII 8, § 2) Heldin der Nachbarnovelle zurückzubleiben.

Die einzelne Novelle ist so nicht mehr aus sich selbst zu verstehen.[82] Sie rückt in mehrfache Sinnbezüge ein: sie charakterisiert Personen, balanciert Themen und Anschauungen aus, trägt zum Gleichgewicht der geselligen Situation bei und befördert die Verständigung unter den Redenden:

> Was das ›Decameron‹ seinen Lesern zu sagen hat, erwächst also erst aus dem Zusammenspiel der erzählten Geschichten mit den Geschichtenerzählern. Der einzelnen Novelle wird im Rahmengeschehen eine Bedeutung fürs Ganze zugeschrieben. Diese Doppelung ermöglicht den zehn Erzählern eine Verständigung über das Verständnis der Geschichten.[83]

So haben auch unterschiedliche Erzählhaltungen und Ambivalenzen ihre Funktion in der Gesprächssituation. Genauso wie geschlossene Erzählungen, Schwänke und

---

gerufen. Obgleich sie nicht so schön ist wie jene, will ich sie euch erzählen [...].« (Witte/Bode, S. 534)

80 »Allein, nun ist nicht nur das, was ich zu erzählen gedachte, bereits erzählt worden, sondern man hat auch noch über unsere Sache so viel anderes und Schöneres gesagt, daß ich, soviel ich auch in meiner Erinnerung krame, mich auf nichts besinnen kann, was dem schon Erzählten gleichkäme.« (Witte/Bode, S. 581)

81 Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 133, spricht von einer »Polyphonie von Erzählstimmen« und einer ›idealtypischen‹ Ausbildung von »Pluralität und perspektivische[r] Weltsicht«.

82 Es verbietet sich deshalb auch das Deklarieren bestimmter Novellen als ›Schlüsselnovellen‹, etwa bei Flasch, der ›Decameron‹ I 1 als ›Novella chiave‹ interpretiert (Poesia dopo la peste, Kap. 5). Zur ›Vielstimmigkeit‹ vgl. etwa neben vielen anderen Bruni, Letteratura mezzana, S. 235–241.

83 Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 227.

Exempel stehen sie im Dienste der Einübung in einen menschenwürdigen Umgang miteinander, die Ausbildung einer harmonischen Ordnung.[84]

Dabei betont der beständig wiederholte Standortwechsel zwischen Erzähler und Publikum (die Erzähler treten aus dem Publikum heraus und verwandeln sich danach wieder in Zuhörer) die gegenseitige Abhängigkeit zwischen beiden: Erzählen wird als kommunikativer Akt sichtbar. Diese Form der Sinnstiftung ist unabhängig von den Inhalten, aber gebunden an Formen: eine Gesellschaft Gleichgestimmter und Gleichberechtigter, die durch Regeln hergestellt werden muß.

10.2.4 Die erzählte Welt: Realitätssuggestion

Die kultivierte Gesellschaft, die sich in einem wohlgeordneten Leben in Harmonie mit Kunst und Natur einrichtet,[85] erreicht dies nur, weil sie den Kontakt mit der Welt abbricht. Kultur ist nur noch zu praktizieren, so scheint es, im Rückzug aus der Stadt, in der Idylle, in der Utopie, man könnte sagen: um den Preis des Verlustes der Realität.[86]

Dem steht entgegen: die Geschichten, die die Damen und Herren sich erzählen, strotzen von Realität.[87] Sie, deren wahre Namen in der Rahmenerzählung programmatisch hinter Kunstnamen verborgen sind (›Decameron‹ I, introduzione, § 50), versuchen dem Verlust mit einer geradezu manischen Realitätsbesessenheit zu begegnen: eben mit wirklichen Namen, Orten, Straßen, Daten, Bräuchen, Lastern.

---

84 Zur Bedeutung des Ordnungsgedankens im ›Decameron‹ und seiner Fundierung im heiteren Einverständnis Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 131–136. Vgl. auch Gagliardi, Narrare il tempo, der den Sinn der ›Flucht‹ darin sieht, »di ricostruire secondo un modello più alto la stessa comunità« (S. 114).

85 Dazu auch Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 134: Die »große Ausgewogenheit ist ein wichtiger Aspekt des Gesamttableaus, dessen Schlüsselbegriffe *regola, misura, ordine, discreto, dilicato* sind.«

86 Ich vermeide im folgenden ausdrücklich den in der Boccaccio-Forschung ideologisch besetzten und entsprechend umstrittenen Begriff des Realismus (grundsätzlich diskutiert bei Forni, Realtà/verità [identisch mit Studi sul Boccaccio 22 (1994), S. 235–256]). Es geht mir um die Funktion von Verweisen auf die Wirklichkeit innerhalb der Texte (so etwa auch Baratto, Realtà e stile, S. 23–48: Storicità e invenzione nel ›Decameron‹), die selbstverständlich als – gegebenenfalls auch ›rhetorisch‹ begründete – Gestaltungsmittel zu sehen sind (dazu mit unnötiger Nachdrücklichkeit Forni, Retorica del reale). Daß die ›Realität der Wirklichkeit‹ in einigen Novellen selbst als Problem aufgeworfen wird, zeigt Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 336–343: »Wie wirklich ist die Wirklichkeit?«.

87 Knapper Überblick dazu bei Baratto, Realtà e stile, S. 23–48. Zur poetologischen Begründung vorzüglich Wehle: »Anders als chronikalische Episoden haben Novellen [...] die zusätzliche Aufgabe, sie mit dem Anschein von geschichtlich-faktischer Wahrscheinlichkeit erst zu versehen, welche historischen Begebenheiten bereits aufgrund ihrer Wahrnehmungs- und Erzählsituation weit eher zugebilligt wird. Die Novellistik wird für dieses Bedürfnis von der Chronistik ein narratives Register abstrahieren, mit dem sie ihre Geschichten ›chronikalisiert‹. Sie simulieren dadurch die Wahrheit des Faktischen durch eine dem Vorstellungshorizont ihres Publikums historisch einlösbare Wahrscheinlichkeit des Fiktiven« (Novellenerzählen, S. 76).

Die Geschichten, die sie sich erzählen, spielen in Genua (I 8 und II 9), in Bologna (I 10, VII 7, X 4), in Treviso (II 1), immer wieder in Neapel (II 5, III 6, VII 2 u.ö.), in Pisa und Monaco (II 10), in Pistoia (III 5), in Venedig (IV 2), auf Ischia (V 6), in Messina (III 3 und III 5), in Brescia (III 6), in Salerno (IV 10), Rom (V 3 und X 8), Faenza (V 5), Ravenna (V8), Perugia (V 10: vor der Kirche des Stadtpatrons Ercolano), Siena (VII 3,VII 10), Arezzo (VII 4), Rimini (VII 5), Modena (X 4), Udine (X 5) oder Pavia (X 9), und natürlich spielen sie auch in Florenz.

Aber auch über Italien greift Boccaccio hinaus: Gleich die erste Novelle ist in Paris und in Burgund angesiedelt, andere in London, Brügge und Paris (II 3), in Alexandria (I 3, II 9, X 9), wieder in Paris (I 2 und II 8), auf Zypern (I 9: Heldin ist eine Dame aus der Gascogne, V 1), auf Korfu (II 4), in Irland und England (II 8), auf Kreta und Rhodos (III 3), auf Lipari und in Tunis (V 2), in der Provence (IV 9), in Jerusalem und Umgebung (IX 9: Salomos Rat), und die berühmte Geschichte von der Einsiedlerin Alibech, die lernt, wie man den Teufel in die Hölle schickt, spielt in »Capsa in Barberia« (III 10), womit wohl das heutige Gafsa in Tunesien gemeint ist.

Boccaccio läßt seine Erzählerinnen und Erzähler eine Welt evozieren, und er legt größten Wert darauf, daß sie diese Welt sehr konkret vor Augen stellen.[88] Dazu dienen nicht nur die genauen, oft geradezu zwanghaft wirkenden Lokalisierungen, die – ganz gegen die Tradition der mittelalterlichen Schwankliteratur – so regelhaft erscheinen, daß ihr Fehlen sogleich als Signal wirkt und als Pointe genutzt werden kann:

> In queste nostre contrade fu e è ancora un munistero di donne assai famoso di santità (il quale io *non* nomerò per non diminuire in parte alcuna la fama sua) ... (›Decameron‹ III 1, § 6)[89].

Dazu, zur Evokation einer konkreten Welt, dienen auch Beschreibungen, die noch heute wie für Reiseführer geschrieben scheinen (II 4):

> Credesi che la marina da Reggio a Gaeta sia quasi la più dilettevole parte d'Italia; nella quale assai presso a Salerno è una costa sopra il mare riguardante, la quale gli abitanti chiamano la costa d'Amalfi, piena di picciole città, di giardini e di fontane e d'uomini ricchi e procaccianti in atto di mercatantia sì come alcuni altri. (›Decameron‹ II 4, § 5)[90]

---

88 Zur Geographie des ›Decameron‹ Getto, L'esperienza della realtà, bes. S. 189–204: »La geografia del ›Decameron‹ non è immaginaria, ma reale« (S. 189). Zur Technik der Ortsangaben Malagnini, Mondo commentato e mondo narrato, S. 76–78.

89 »Hier in unserer Gegend stand einmal und steht noch heute ein Nonnenkloster, das ich euch *nicht* nennen will, um seinem Ansehen in keiner Weise Abbruch zu tun, im Rufe großer Heiligkeit.« (Witte/Bode, S. 211)

90 »Man rechnet die Gestade von Reggio bis Gaeta mit zu den schönsten Landschaften Italiens. Hier dehnt sich, nicht weit von Salerno, eine bergige Küste aus, die das weite Meer überschaut und von den Einwohnern die Küste von Amalfi genannt wird. Sie ist übersät mit kleinen Städten, bedeckt von Gärten und Springbrunnen und voll von Leuten, die sich durch den Handel bedeutende Reichtümer erworben hatten.« (Witte/Bode, S. 105f.)

In dieser konkreten, ganz entschieden auf Wiedererkennbarkeit angelegten Welt bewegen sich sehr konkrete Figuren: sie alle tragen Namen. Wiederum mit großer Konsequenz – viel konsequenter als es die gleichzeitige französische Fabliaux- oder die deutsche Märendichtung tut (dort gibt es die stereotype Einleitungsformel vom Typ: *ein man sprach ze sinem wibe* ...) – sind, immer gleich in der Exposition der Geschichten, die Protagonisten und oft auch die Nebenfiguren benannt: *Fu in Pistoia nella famiglia de' Vergellesi un cavaliere nominato messer Francesco* ... (›Decameron‹ III 5, § 4). So konsequent geschieht das wiederum, daß die Namenlosigkeit sogleich auch hier als ein bewußtes Verschweigen verdächtig wird:

> Nella nostra città [...], non sono molti anni passati, fu una gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d'altezza d'animo e di sottili avvedimenti quanto alcuna altra dalla natura donata, il cui nome, né ancora alcuno altro che alla presente novella appartenga come che io gli sappia, non intendo di palesare, per ciò che ancora vivon di quegli che per questo si caricherebber di sdegno, dove di ciò sarebbe con risa da trapassare. (›Decameron‹ III 3, § 5)[91]

Und nicht nur in einer räumlich wohlgeordneten Welt bewegen sich die Figuren des ›Decameron‹, auch zeitlich gibt es feste Koordinaten, in die die Erzähler ihre Geschichten einordnen:[92]

- Novelle X 8 spielt im Alten Rom zu der Zeit, als Octavianus Caesar noch nicht Augustus genannt wurde (*non ancora chiamato Augusto*), sondern in dem Amt, das man das Triumvirat zu nennen pflegte (*chiamato triumvirato*), das römische Imperium regierte (›Decameron‹ X 8, § 5).
- Das harte Schicksal des Grafen von Antwerpen ist in die Zeit gelegt, als das Imperium von den Franzosen auf die Deutschen übergegangen war: *da' franceschi ne' tedeschi transportato* (›Decameron‹ II 8, § 4).
- Die Geschichte der Madonna Beritola spielt bald nach dem Tode Friedrichs II., in den ersten Regierungsjahren Manfreds als König von Sizilien (›Decameron‹ II 6, § 5).
- Novelle X 6 spielt zur Zeit König Karls des Alten (*il re Carlo vecchio*), durch dessen ruhmvollen Sieg über König Manfred die Gibellinen aus Florenz vertrieben wurden und die Welfen zurückkamen: *furon di Firenze i ghibellin cacciati e ritornaronvi i guelfi* (›Decameron‹ X 6, § 5).
- Novelle X 7 spielt zu der Zeit, als die Franzosen aus Sizilien vertrieben wurden und Peter von Aragonien Herr der Insel wurde (›Decameron‹ X 7, § 4f.).
- Bertrand von Roussillon (III 9) kommt nach Florenz, als die Florentiner mit Siena im Kriege lagen (›Decameron‹ III 9, § 28).[93]

---

[91] »Vor einigen Jahren lebte in unserer Stadt [...] eine Edeldame, welche die Natur nicht minder als irgendeine andere mit Schönheit geschmückt und mit hohem Sinn und feinem Verstand begabt hatte. Ich verschweige ihren mir wohlbekannten Namen, wie auch die übrigen, die in diese Geschichte verflochten sind: denn noch sind mehrere am Leben, die sich vor Zorn darüber nicht würden zu lassen wissen, während der Vorfall doch nur verlacht zu werden verdient.« (Witte/Bode, S. 223)

[92] Vgl. Getto, L'esperienza della realtà, S. 205–210.

[93] Weitere Beispiele bei Malagnini, Mondo commentato e mondo narrato, S. 78–88.

In dieser, mit allen Mitteln als ganz und gar wirklich ausgegebenen, in den Weltlauf eingeordneten Welt liegt Florenz, in ihr bewegen sich seine Bürger mit großer Geläufigkeit. Dafür einige Beispiele:

- Schon in der ersten Novelle des ersten Tages, die mit Florenz noch wenig zu tun hat, trifft der (etwas zweifelhafte) Held, Ser Cepparello aus Prato, in Burgund eher zufällig auf zwei florentinische Brüder, die dort offenbar als Geldverleiher tätig sind.
- Eine der letzten Novellen nimmt ihren Ausgang von einem schwerreichen Florentiner (*un nostro fiorentino speziale ... ricchissimo uomo*, ›Decameron‹ X 7, § 4), der für König Peter von Aragonien aus Anlaß von dessen Herrschaftsübernahme über Sizilien ein prächtiges Fest in Florenz ausrichtet (was am Ende zur vornehmen Verheiratung seiner Tochter mit einem katalanischen Edelmann führt).
- Messer Ruggieri de' Figiovanni, einer unter den besonders tapferen Rittern, die von alters her in ›unserer‹ Stadt (*nella nostra città*) gelebt haben (›Decameron‹ X 1, § 3), zieht, weil er in der Toskana keine Gelegenheit sieht, seinen Mut zu beweisen, ohne weiteres an den Hof des Königs Alfred von Spanien und kehrt, nachdem er dort auf merkwürdige Weise zu Reichtum gekommen ist, ebenso selbstverständlich nach Florenz zurück (X 1).
- Umgekehrt liegt es für den Grafen von Rousillon auf der Hand, daß Florenz der richtige Ort ist, um sich einer mißliebigen Ehe zu entziehen (›Decameron‹ III 9).
- In der 3. Novelle des 2. Tages kommen drei junge Florentiner Edelleute durch Wuchergeschäfte in London zu Reichtum und schicken nach ihrer Rückkehr ihren Neffen Alessandro dorthin zurück, damit er weiter für Einkünfte sorge. Als der der Sache überdrüssig wird und sich auf die Heimreise macht, verliebt er sich in der Nähe von Brügge in einen jungen Abt. Der benimmt sich freilich etwas befremdlich, liebkost ihn zärtlich, wie verliebte Mädchen es mit ihren Liebsten tun, und zeigt auch in seinem Körperbau gewisse Auffälligkeiten: *trovò due poppelline tonde e sode e dilicate, non altramenti che se d'avorio fossono state*[94] (›Decameron‹ II 3, § 32). Damit entpuppt er sich zweifelsfrei als die Tochter des Königs von England. In Rom kommt es mit dem Segen des Papstes zur Hochzeit, erst in Florenz, dann in Paris zu einem großen Fest. Alessandro erhält die Grafschaft Cornwall zum Geschenk und wird später König von Schottland.

Mag dieses letzte Beispiel schon ein wenig ironisch mit der Weltläufigkeit der Florentiner spielen, mögen andere sie zeitlich ein wenig distanzieren, unverkennbar ist doch, daß Boccaccio und seine jungen Damen und Herren alles daransetzen, Florenz als eine Stadt zu zeichnen, die in der großen Welt zu Hause ist und in der die Welt ihrerseits zu Hause ist. Das entspricht der historischen Realität.

Spätestens seit den ersten Jahrzehnten des Trecento überzieht ein Netz von Florentiner Handelsniederlassungen Europa und den Orient[95]. Zunächst sind es die

---

[94] »Er entdeckte [auf der Brust des Abtes] zwei runde, feste und zarte Hügelchen, nicht anders, als wenn sie aus Elfenbein gemacht wären.«

[95] Vgl. Gene Brucker: Florence. The golden age. 1139–1737. London 1998, S. 82f.

Tuchhändler, die ihre Stützpunkte aufbauen, bald aber vor allem die Bankiers, die sich in der Ferne niederlassen. In fast allen europäischen Städten, in denen Boccaccio seine Figuren auftreten läßt, gibt es Niederlassungen: in London und Paris, in Brügge, Lyon und Avignon, in Barcelona und auf Mallorca, selbstverständlich auf Sizilien und in den italienischen Städten: Mailand, Genua, Venedig, Bologna, Ancona, Rom natürlich, die Städte, die auch im politischen Einflußbereich von Florenz lagen: Arezzo, Perugia, Siena, Prato, Pisa, Lucca, ganz besonders Neapel mit dem Zugriff auf das Königreich der Anjou, rund um das Mittelmeer: Tunis, Rhodos, Zypern. Die großen Bankhäuser, besonders die Bardi und die Peruzzi, finanzierten die Malteserritter, als sie noch auf Rhodos saßen, die Päpste in Avignon, den englischen König in seinem Kampf gegen Frankreich.

Daß diese Beziehungen nicht auf dem Austausch von Schecks und Überweisungen aufbauten, sondern auf dem von Menschen, zeigen viele Biographien:

Der Geschichtsschreiber Giovanni Villani, Teilhaber des Bankhauses Peruzzi, hält sich von 1302–1307 in Brügge auf; Francesco Balducci Pegolotti, der Verfasser des Handbuchs ›La Practica della mercatura‹, war von 1332 bis 1345 Bevollmächtigter der Bardi in London, Frankreich und auf Zypern; Niccolò Acciaiuoli war zwischen 1310 und 1365 Seneschall des Königreichs Neapel; für Francesco Datini[96] sind zahllose ›Auslandsaufenthalte‹ nachgewiesen; Niccolò di Jacopo degli Alberti ist Lobbyist an der Kurie in Avignon.

Auch Giovanni Boccaccio selbst hat teil an dieser beispiellosen Mobilität. Sein Vater, aus dem kleinen toskanischen Städtchen Certaldo stammend, hatte es zum Agenten des Bankhauses Bardi gebracht, zuerst in Paris, dann in Neapel. Dort verbringt der Sohn seine jungen Jahre, wohl als Volontär der Bardi-Bank. In Neapel sind auch seine ersten Werke entstanden.

Erfahrungsgesättigt also ist auch für Giovanni Boccaccio die Welt, die er beschreibt, oder besser, die er aufruft und gestaltet: die große Welt, die sich um Florenz gruppiert, und auch die kleinere, die Stadt selbst. Denn auch für sie setzen die Erzählerinnen und Erzähler der *brigata* ihre sehr präzisen, großenteils heute noch identifizierbaren[97] topographischen Signale, ganz so wie es schon in der Rahmenerzählung durch den Ausgang von Santa Maria Novella geschehen war:

- Die Baronci (VI 6), die durch ihre Häßlichkeit den Beweis liefern, das edelste und älteste Geschlecht nicht nur von Florenz, sondern der ganzen Welt und der Maremmen zu sein (weil Gott nämlich, als er sie geschaffen hat, noch dabei war, das Zeichnen zu lernen), werden als Nachbarn eingeführt, *vostri vicini da Santa Maria Maggiore* (›Decameron‹ VI 6, § 6), also im Viertel um die heutige Via dei Cerretani.
- Der Dichter Guido Cavalcanti (VI 9) kommt eines Tages von Orsanmichele den Corso degli Adimari entlang, heute die Via de Calzaiuoli, auf San Giovanni zu – also das Baptisterium – und begegnet bei den Porphyrsäulen und

---

96 Vgl. die gründliche Monographie von Iris Origo: »Im Namen Gottes und des Geschäfts«. Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance. Francesco di Marco Datini 1335–1410. Aus dem Englischen und Italienischen von Uta-Elisabeth Trott. Berlin 1997.

97 Einige Nachweise und weitere Beispiele bei Grubmüller, Boccaccios Florenz.

Marmorsarkophagen, die sich ›heute‹ (d.h. zur Abfassungszeit des ›Decameron‹) in Santa Reparata, also im Vorgängerbau des heutigen Domes Santa Maria del Fiore befinden, dem Messer Betto.

- Der Wollhändler Gianni Lotteringhi (VII 1), der ein wenig einfältig war und deshalb mehrmals zum *capitano* der Laudisten in Santa Maria Novella gewählt wurde, wohnt in der Contrada di S. Brancazio, also unterhalb des Ponte della Carraia.
- Der einfältige, aber fromme Puccio di Rinieri (III 4), Drittordensbruder bei den Franziskanern, lebt in der Nähe der Kirche San Pancrazio, heute das Museo Marino Marini, zwischen der Via Tornabuoni und Santa Maria Novella; Don Felice, der ihn durch Bußübungen – im wörtlichsten Sinne – so stillstellt, daß er freie Bahn bei Puccios Frau hat, ist dort Konventuale.
- Der Bäcker Cisti, *nostro cittadino*, der den anmaßenden Messer Geri Spina blamiert (VI 2), hat seine Backstube in der Nähe der Kirche Santa Maria Ughi, gleich neben dem Palazzo Strozzi.

Neben die Orte treten die Personen: erfundene, wie Messer Antonio d'Orso als Bischof von Florenz (VI 3); belegte und bekannte, wie der berühmte Dichter Guido de Cavalcanti (VI 9) und sogar der große Maler Giotto, der beste Maler der Welt (*il migliore dipintore del mondo,* ›Decameron‹ VI 5, § 14); getarnte, wie der aus dem Hause Accaiuoli stammende Pietro Canigiani:

> Das breit angelegte und bewegte Fresco, das einen Kaufmann zeigt (Dec. VIII 10), der von einer schönen Kurtisane umgarnt und betrogen wird, die ihrerseits ertappt und hereingelegt wird, als sie es am wenigsten erwartet, konnte die Phantasie der Zeitgenossen durch besonders treffende Farben und Umstände anregen; denn die Novelle knüpft nicht nur an genau dokumentierte Handelsgewohnheiten an, wie den Warendeposit und die Geldleihe gegen Warenverpfändung, sondern auch an berühmte oder wirklich lebende Persönlichkeiten. Der junge Salabaetto, hübsch, aber ein Geck, der den Kopf verliert für zwei tränenumflorte schöne Augen, taucht aus den florentinischen Archiven als angesehener Kaufmann auf, der einer Priorenfamilie entstammte. Bekannter noch ist sein maliziöser Ratgeber, Pietro Canigiani aus der mächtigen Handelsgesellschaft der Acciaiuoli, ein hochgeehrter Würdenträger am Hof der Anjou und in Florenz.[98]

Branca hat eine ganze Liste von Namen in den Novellen zusammengestellt, die zu anderweit bezeugten Personen gehören,

> Personen [...], die nicht nur in Wirklichkeit gelebt haben, sondern die Boccaccio auch persönlich gekannt hat und die zur Zeit der Abfassung des ›Decameron‹ noch lebten.[99]

Neben Guido Cavalcanti sind das: Alberto de Bologna (I 10), Mazzeo della Montagna (IV 10), Marino und Restituta Bulgaro (V 6), Coppo di Borghese Domenichi (V 9), Pietro da Vinciolo (V 10), Biaggio Pizzini (VI 10), Gianni di Nello (VII 1) und eben Pietro Canigiani (VIII 10).

---

98 Branca, Dimensionen des Erzählens, S.128f.

99 Branca, Dimensionen des Erzählens, S. 131 Anm. 7. Nachweise bei Branca, Note, zur jeweiligen Novelle.

Dabei beschränkt Boccaccio sich nicht auf Florenz; er streut z.B. auch Anspielungen auf Venezianer Verhältnisse ein und ist auf eine besonders boshafte Weise präzise, wenn es um (das ihm aus seiner Jugendzeit gut bekannte) Neapel geht: in der Novelle II 5

> zeichnen sich die durch ihre Realität irrealen, fast märchenhaft grotesken Umrisse von Gegenständen und Personen ab, die genau identifiziert werden können. [...] die verschlagene sizilianische Kurtisane scheint die Züge der ›Flora sicula‹ zu tragen, die als ›Pensionärin‹ wirklich um 1340–41 im Viertel Malpertugio lebte; der scheinbar mit blühender Phantasie erfundene heroisch-komische Name der dem Orkus entstiegenen Mafia-Figur, scarabone Buttafuoco, findet sich unter dem Datum Mai 1336 tatsächlich in den Urkundenverzeichnissen des Hauses Anjou; der einbalsamierte Leichnam, der plötzlich zum deus ex machina der ganzen Novelle wird, zeigt noch heute im Dom von Neapel seinen Finger, an dem ein kostbarer Ring fehlt [...].[100]

Es wird bei der Nennung von Zeitgenossen sicher auch die Pikanterie eine Rolle spielen, die in der erzählerischen ›Verwicklung‹ hochgestellter Personen des ›öffentlichen Lebens‹ in anrüchige Affären der unterschiedlichsten Art liegt:

> Die Einführung dieser beiden noch lebenden und bekannten Personen [Niccolò de Cignano und Pietro Canigiani in VIII 10, K.G.] in die zweideutige Welt der Kurtisanen und Betrüger – Schurken und skrupellose Kaufleute sind die Hauptpersonen dieser komischen Oper aus der Gaunerwelt – mußte für die Zeitgenossen ein mit launigen Anspielungen und spaßhaften Ermahnungen gewürztes Vergnügen gewesen sein.[101]

Diese Erklärung aber greift zu kurz. Boccaccio hat keinen Schlüsselroman geschrieben, in dem pikante Enthüllungen verborgen wären. Von der Alltagswelt dieser Figuren geht, soweit wir sehen können, nichts in das ›Decameron‹ ein. Boccaccio setzt sie nicht denunziatorisch ein, sondern als – oft genrehaft ausgemalte – Signale der Erkennbarkeit, ganz so, wie er auch immer wieder vorgibt, die Erzählerinnen und Erzähler der *brigata* sprächen aus alltäglicher, vor allem in der Erinnerung präsenter Vertrautheit mit ihren Gestalten:

> Sì come molte di voi o possono per veduta sapere o possono avere udito, egli non è ancora guari che nella nostra città fu una gentile e costumata donna ... (›Decameron‹ VI 1, § 5)[102]

> ... il vescovo vide una giovane la quale questa pistolenzia presente ci ha tolta donna, il cui nome fu monna Nonna de' Pulci, cugina di messere Alesso Rinucci e cui voi tutte doveste conoscere ... (›Decameron‹ VI 3, § 8)[103]

---

[100] Branca, Dimensionen des Erzählens, S. 143f. Vgl. auch S. 129f. zu III 6.

[101] Branca, Dimensionen des Erzählens, S. 129.

[102] »Wie manche von euch aus eigener Erfahrung oder doch vom Hörensagen wissen mag, weilte vor noch nicht langer Zeit in unserer Stadt eine Edeldame, die von erlesenen Sitten und der Rede kundig war ...« (Witte/Bode, S. 480).

[103] »... wobei der Bischof eine junge Frau bemerkte, welche uns erst vor kurzem die gegenwärtige Pest geraubt. Ihr Name war Monna Nonna de' Pulci, eine Base des Messer Alesso Rinucci, und ihr alle mögt sie gekannt haben.« (Witte/Bode, S. 486)

> Currado Gianfigliazzi, sì come ciascuna di voi e udita e veduto puote avere, sempre della nostra città è stato notabile cittadino, liberale e magnifico ... (›Decameron‹ VI 4, § 4)[104]

All dies, die Lokalitäten, die Personen, die gemeinsamen Kenntnisse, die Gemeinsamkeit stiftende Erinnerung, die Berufung des gemeinsamen Lebensraumes (immer wieder: *nostra città, nostro cittadino*), auch die Vertraulichkeit, die vorgebliche Diskretion stiftet (III 3), dies alles dient dazu, eine Welt erzählerisch aufzubauen, d.h. in der Binnenstruktur des ›Decameron‹ sich gegenseitig an abgeschiedenem, unbenanntem Ort immer wieder, Tag für Tag, vor Augen zu stellen, die voller Realität ist: der vertraute Lebensraum der erzählenden Figuren, das Florenz ihrer Erfahrung, in seiner ganzen wohlfunktionierenden Normalität, mit all den Schwächen und Lastern der Alltäglichkeit, aber auch in seiner Bedeutung als Weltstadt, als Handelsstadt, als Bankenmetropole, als Stadt kultivierten Lebens. Es ist dies in der Gegenwart der Rahmenerzählung eine vergangene Welt: die Evokation einer Zeit vor der Pest (s.u. Kap. 10.2.6).

Als erzählerische Technik aber weist die Suggestion von Realität[105] über chiffrenhafte Signale weit in die Zukunft (s.u. Kap. 11). Branca hat mit vollem Recht dies (und nicht etwa die ›Erfindung‹ der ambivalenten Novelle) die entscheidende Entdeckung Boccaccios (»la risolutiva scoperta«[106]) genannt: die Verschmelzung von »il simbolo e l'evento« (ebd.), d.h. von fiktiver Konstruktion und historischer Verbürgtheit zum Wahrheitsgaranten des Erzählens.

10.2.5 Die Kritik: Realität und Inszenierung

In der Einleitung zum 4. Tag tritt der Erzähler Boccaccio aus der fingierten Erzählsituation heraus und wendet sich als Autor an seine Leserinnen. Als Grund für den Bruch der Erzählillusion nennt er die harsche Kritik, die schon die ersten Geschichten seines neuen Werks erfahren hätten. Er fühle sich, zerfleischt von den Bissen des Neides (*tutto da' morsi della 'nvidia esser lacerato*, ›Decameron‹ IV, introduzione, § 4), gezwungen, ihr unverzüglich entgegenzutreten und sich von seinen Gegnern zu befreien:

> Per ciò che, se già, non essendo io ancora al terzo della mia fatica venuto, essi son molti e molto presummono, io avviso che avanti che io pervenissi alla fine essi potrebbono in guisa esser multiplicati, non avendo prima avuta alcuna repulsa, che con ogni piccola lor fatica mi metterebbono in fondo. (›Decameron‹ IV, introduzione, § 10)[107]

---

[104] »Currado Gianfigliazzi war, wie jede von euch gesehen und gehört haben mag, stets ein gar freigebiger und gastfreier adeliger Bürger unserer Stadt ...« (Witte/Bode, S. 487).

[105] So verstehe ich auch Forni, Realtà/verità, S. 316: Die Verweise auf die historische Realität »contribuiscono a proiettare una luce realistica sui contenuti che vengono presentati. In altre parole, si assiste qui a un cerimoniale retorico di eliminazione o almeno di sfumatura dei confini tra vita reale-quotidiana e vita raccontata.« Ebd., S. 319 spricht er vom »gusto della realtà«.

[106] Branca, Boccaccio medievale, S. 183.

[107] »Denn, wenn sie nun, wo noch nicht ein Drittel meines Werks gediehen ist, schon so zahlreich und so übermütig sind, so muß ich wohl vermuten, daß sie sich, wenn ihnen

Boccaccio referiert die Kritik ausführlich:

> Sono adunque, discrete donne, stati alcuni che, queste novellette leggendo, hanno detto, che voi mi piacete troppo e che onesta cosa non è che io tanto diletto prenda di piacervi e di consolarvi e, alcuni han detto peggio, di commendarvi, come io fo. Altri, più maturamente mostrando di voler dire, hanno detto che alla mia età non sta bene l'andare omai dietro a queste cose, cioé a ragionar di donne o a compiacer loro. E molti, molto teneri della mia fama mostrandosi, dicono che io farei più saviamente a starmi con le Muse in Parnaso che con queste ciance mescolarmi tra voi. E son di quegli ancora che, più dispettosamente che saviamente parlando, hanno detto che io farei più discretamente a pensare donde io dovessi aver del pane che dietro a queste frasche andarmi pascendo di vento. E certi altri in altra guisa essere state le cose da me raccontatevi che come io le vi porgo s'ingegnano in detrimento della mia fatica di dimostrare. (›Decameron‹ IV, introduzione, § 5–7)[108]

Boccaccios Entgegnung ist inszeniert als eine galante Verbeugung vor den *carissime donne*. Die Anfeindungen der Gegner seien nichts weiter als der Preis, den er für den ›Frauendienst‹ zu zahlen habe und gerne zahle:

> Adunque da cotanti e da così fatti soffiamenti, da così atroci denti, da così aguti, valorose donne, mentre io ne' vostri servigi milito, sono sospinto, molestato e infino nel vivo trafitto. (›Decameron‹ IV, introduzione, § 8)[109]

Zum Tribut an die Damen münzt er auch die Kritik an den belanglosen Gegenständen seiner Erzählungen (*queste ciance*: Geschwätz) und dem niedrigen Stil um, und im übrigen sei es Ausdruck seiner Bescheidenheit, daß er seine ›Geschichtchen‹ (*novelette*) nur in der Volkssprache und in Prosa und ohne Zuordnung zu einer der eingeführten Gattungen (*in fiorentin volgare e in prosa ... e senza titolo*[110]) vortrage. Die höhnisch zurückgewiesene Aufforderung, sich wegen seines Nachruhmes

---

nicht eine vorgängige Abfertigung zuteil wird, noch vor Beendigung meines Werkes so vervielfacht haben möchten, daß sie mich mit geringer Mühe in den Grund bohren.« (Witte/Bode, S. 304)

[108] »Einige nämlich haben beim Lesen dieser Geschichten gesagt, daß ihr, o Damen, mir allzusehr gefallt und es mir übel anstehe, wenn ich solches Behagen daran finde, euch zu unterhalten und zu ergötzen, oder gar, wie andere sich noch stärker geäußert haben, euch zu loben. Wieder andere, die ihr Urteil als ein reiferes angesehen haben möchten, haben gemeint, für mein Alter sei es unziemlich, noch immer bemüht zu sein, den Damen zu gefallen und nur von ihnen zu reden. Noch andere haben sich auf das liebevollste um meinen Nachruhm besorgt gestellt und geäußert, es wäre weiser (statt ›ich täte besser‹ der Übersetzung [K.G.]), mit den Musen auf dem Parnaß zu weilen, als mit derlei Geschwätz unter euch zu verkehren. Auch hat es nicht an solchen gefehlt, die mit größerer Geringschätzung als Einsicht der Meinung gewesen sind, daß ich gescheiter täte, daran zu denken, wo ich Brot hernehmen könnte, als bei solchen Narreteien von der Luft zu leben. Endlich haben auch einige zum Nachteile meiner Arbeit behaupten wollen, die Begebenheiten meiner Geschichten hätten sich ganz anders zugetragen, als ich sie euch berichte.« (Witte/Bode, S. 303f.)

[109] »Von so mannigfachen und gewaltigen Stürmen, von so giftigen und scharfen Zähnen werde ich bedrängt, geängstigt, ja lebensgefährlich verwundet, weil ich in euren Diensten, verehrte Damen, stehe.« (Witte/Bode, S. 304)

[110] Zu den möglichen Bedeutungen der Wendung *senza titolo* vgl. Branca, Note, S. 1197.

lieber zu den Musen auf dem Parnaß zu begeben (›Decameron‹ IV, introduzione, § 6f.), ist ihm nichts weiter als eine Gelegenheit auf die Ähnlichkeit der ›verehrten Damen‹ mit den Musen zu verweisen und sie als Inspirationsquelle an ihre Stelle zu setzen. Und daß solche Koketterie und solches Werben sich für einen Mann seines Alters nicht mehr zieme (Boccaccio war zu dieser Zeit etwa 37 Jahre alt), weist er regelgerecht mit den großen Männern des Altertums (›Decameron‹ IV, introduzione, § 34) zurück und ›gattungsgerecht‹ mit einer Geschichte: der vom Sohn des Filippo Balducci, der – in der Einöde ohne Berührung mit den Menschen erzogen – bei der allerersten Begegnung sogleich den Frauen verfällt; woraus zu lernen sei: *più aver di forza la natura che il suo ingegno* (›Decameron‹ IV, introduzione, § 29: »daß die Natur mehr Macht hatte als sein [des Vaters] Verstand«), daß demnach also weder der Dichter noch seine Figuren und – erst recht nicht die sich so offensichtlich als unverständig erweisenden Kritiker – gut daran tun, den Frauen zu widerstehen:

> Riprenderannomi, morderannomi, lacererannomi costoro se io, il corpo del quale il cielo produsse tutto atto a amarvi e io dalla mia puerizia l'anima vi disposi sentendo la vertù della luce degli occhi vostri, la soavità delle parole melliflue e la fiamma accesa da' pietosi sospiri, se voi mi piacete o se io di piacervi m'ingegno, e spezialmente guardando che voi prima che altro piaceste a un romitello, a un giovinetto senza sentimento, anzi a uno animal salvatico? Per certo chi non v'ama e da voi non disidera d'essere amato, sì come persona che i piaceri né la vertù della naturale affezione né sente né conosce, così mi ripiglia: e io poco me ne curo. (›Decameron‹ IV, introduzione, § 32)[111]

Mit der Geschichte von Filippo Balduccis Sohn setzt Boccaccio nicht nur seine Huldigung an die Damen und ihre bezwingende Macht fort, er illustriert mit ihr auch die Notwendigkeit, sich – als Schriftsteller – mit dieser sich über den Verstand erhebenden Lebensmacht auseinanderzusetzen: er rechtfertigt die Würde des Gegenstandes. Sexualität als Recht der ›Natur‹ ist ›bewiesen‹ durch eine Geschichte. Boccaccio setzt die Erzählung genau so als beweisendes Exempel für die unbeherrschbare Kraft erotischer Attraktion ein, wie sie auch sonst in der mittelalterlichen Exempelliteratur in ihren zahllosen Versionen immer wieder verstanden wird[112].

---

[111] »Werden mich jene tadeln, verspotten und beschimpfen dürfen, wenn ich an euch Gefallen finde oder euch zu gefallen mich bemühe, mich, dessen Leib der Himmel ganz dazu erschaffen hat, um euch zu lieben, mich, dessen Geist ich selbst seit meiner Kindheit euch zugeführt, seit ich die Kraft eurer Lichtaugen, die Anmut eurer honigsüßen Worte und die Flamme empfunden habe, die sich an euren sehnsüchtigen Seufzern entzündet – besonders, wenn sie ins Auge fassen, daß ihr vor allen anderen Dingen einem Einsiedler, einem ungebildeten Jungen oder, um es richtiger zu sagen, einem wilden Tier gefielet? Wahrlich, nur wer die Freuden und die Kraft der Gefühle nicht kennt, welche die Natur in uns gelegt, und deshalb euch weder liebt noch von euch geliebt zu werden wünscht, tadelt mich auf diese Weise, und der Tadel eines solchen kümmert mich wenig.« (Witte/Bode, S. 307)

[112] Zur Verbreitung vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1239–1241. Zu Boccaccios Fassung u.a. Carlo Delcorno: Modelli agiografici e modelli narrativi. Tra Cavalca e Boccaccio. In: La novella italiana, vol. 1, S. 337–363, hier S. 351–354; Joachim Theisen: ›Sie heißen Gänse‹? Zum Programm des ›Decameron‹. In: DVjs 66 (1992), S. 613–640.

Die spielerische Eleganz von Boccaccios eingeschobener Selbstverteidigung erscheint als Fortsetzung der Galanterien, mit der Frauen und Männer sich in der Rahmenerzählung begegnen. Die – schließlich von ihm selbst referierte – Kritik dient als Mittel zur Selbstinszenierung des Erzählers. Dem steht freilich entgegen, daß es durchaus auch außerhalb des Werkes Anzeichen für solche Kritik gibt und dafür, daß sie nicht ohne Wirkung blieb: sowohl der Rückzug nach Certaldo wie auch die Konzentration des Schriftstellers auf Werke der lateinischen Gelehrsamkeit könnten damit zusammenhängen. Noch in seinem letzten Brief an Boccaccio (vom 4. Juni 1373)[113] greift z.B. Petrarca, der Freund, den Vorwurf zu großer Freizügigkeit auf, natürlich um ihn, tröstend, zu widerlegen.[114] Die Entschuldigungsgründe Petrarcas (das Alter des Verfassers, das gemeinte Publikum, die Eleganz von Sprache, Stil und Argumentation) treffen sich dabei mit denen, die Boccaccio selbst in seinen so hochmütig inszenierten Rechtfertigungsreden vorbringt; so könnten auch die Kritikpunkte die gleichen, also tatsächlich vorgebrachte und nicht etwa zum Zwecke der Selbststilisierung erfundene sein.

Schon indem er mitten im Erzählfortgang als Autor in seine Geschichte tritt, treibt Boccaccio die Verschmelzung von Realität und Fiktion in der Verteidigungsrede des 4. Tages weiter voran. Er greift dabei nach beiden Richtungen aus: reale Kritik wird für die Profilierung der Erzählergestalt als galanten Frauendieners nutzbar gemacht, die Realitätssuggestion der Geschichten wird weiter ausgebaut.

Schon die Geschichte von Filippo Balduccis Sohn, herkömmlich als Exempel von allgemeiner Gültigkeit erzählt, wird – ganz so wie die Novellen der *brigata* – als wirklich vorgefallene ausgegeben: sie spielt in Florenz (*nella nostra città*), und die Protagonisten stammen aus einem wohlbekannten Florentiner Patrizier-Geschlecht (die Balducci waren wie Boccaccios Vater Agenten des Bankhauses Bardi)[115].

Den ganz auf die Faktenwahrheit gerichteten Einwand, seine Geschichten hätten sich nicht auf die erzählte Weise zugetragen, weist er nicht etwa als unerheblich zurück, er nimmt ihn auf, bittet um Mitteilung des wirklichen Verlaufs (*gli originali*) und erklärt sich zur Korrektur bereit: *d'amendar me stesso m'ingegnerei* (›Decameron‹ IV, introduzione, § 39).

Gegen den Vorwurf der Anstößigkeit setzt er die Fehlerhaftigkeit der Welt und die Verpflichtung, ein vollständiges, wahres Bild zu zeichnen:

> Conviene nella moltitudine delle cose diverse qualità di cose trovarsi. Niun campo fu mai sì ben coltivato, che in esso o ortica o triboli o alcun pruno non si trovasse mescolato tra l'erbe migliori. (›Decameron‹, Conclusione dell'Autore, § 18)[116]

---

[113] Seniles, XVII 3 (Francisci Petrarchae epistolae selectae. Hg. von A. F. Johnson. Oxford 1923, S. 205f.).

[114] Ganz im Sinne Petrarcas betont die Beherrschung des Erotischen durch die Eleganz und Distanz der Sprache zuletzt Cesare Segre: La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento. In: Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del convegno di Pienza 10–14 settembre 1991. Vol. 1. Roma 1993, S. 13–28.

[115] Vgl. Branca, Note, S. 1199.

[116] »In der Menge der Dinge müssen sich deren verschiedene Eigenschaften finden. Kein Feld war je so wohlbestellt, daß sich in ihm nicht Nesseln, Disteln oder einige Dornsträucher unter die besten Kräuter gemischt fänden.« (Witte/Bode, S. 849)

So kann Boccaccio in seiner Selbstverteidigung die Pose des Chronisten einnehmen, dessen Ethos in der unverfälschten Wiedergabe des Geschehenen gründet, und sogar noch seine Erzählerrolle auf die Chronistenpflicht reduzieren: Den Vorwurf, es gebe Geschichten in seinem Buch, die besser nicht aufgeschrieben worden wären, kontert er, der ja nur der Schreiber (*lo scrittore*), nicht der Erfinder (*lo 'nventore*) der Geschichten sei, mit der Weitergabe der Verantwortung an die Erzähler:

> Concedasi: ma io non pote' né doveva scrivere se non le raccontate, e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle e io l'avrei scritte belle. (›Decameron‹, Conclusione dell'Autore, § 16)[117]

10.2.6 Erzählen in der Welt: Die Wirklichkeit der Pest[118]

In dieser Haltung, in der des Chronisten, hatte Boccaccio sein Werk eingeleitet; er beschreibt, präzise datiert und ausdrücklich auf wahrheitsverbürgende Augenzeugenschaft gegründet (›Decameron‹ I, introduzione, § 16 und 18), die Wirklichkeit; es ist eine Wirklichkeit, die der in den Binnenerzählungen der *brigata* entworfenen mit aller Härte entgegentritt, eine pervertierte Welt (mit Dioneo: die *perversità di questa stagione*)[119], in der jene nur noch als Evokation einer glücklichen Vergangenheit wahrgenommen werden kann:

> Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera incarnazione del Figliulo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre a ogn'altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza ... (›Decameron‹ I, introduzione, § 8)[120]

Kaum jemals finden wir im Mittelalter einen Erzähler, der die Ereignisse, von denen er spricht, mit solcher Genauigkeit datiert. Nie allerdings gab es bis dahin auch ein Geschehen, das mit solcher Nachhaltigkeit ganz Europa erfaßte und von Grund auf umwälzte wie die große Pest von 1348; sie hatte in Florenz zwischen März 1348 und Juli 1349 gewütet.

Boccaccio beschreibt ihre Ausbreitung vom Orient her, die ersten Spuren ihres schrecklichen Wirkens in Florenz im Frühling dieses Jahres, die körperlichen Symptome, ihr unvorstellbares Infizierungspotential mit wissenschaftlicher Genauigkeit. Er beschreibt die Hilflosigkeit der Helfer, die Unmöglichkeit, noch für geordnete Begräbnisse zu sorgen, die Verelendung und Entvölkerung der ganzen Stadt:

---

[117] »Zugegeben! Allein ich konnte und durfte nur diejenigen aufschreiben, die erzählt wurden; so brauchten denn nur die Erzählenden schönere vorzutragen, und ich hätte schönere aufgeschrieben.« (Witte/Bode, S. 848)

[118] Im historischen Vergleich dazu Jürgen Grimm: Die literarische Darstellung der Pest in der Antike und in der Romania. München 1965.

[119] ›Decameron‹ VI, conclusione, § 9.

[120] »Ich sage also, daß seit der heilbringenden Menschwerdung des Gottessohnes eintausenddreihundertachtundvierzig Jahre vergangen waren, als in die herrliche Stadt Florenz, die vor allen andern in Italien schön ist, das tödliche Pestübel gelangte.« (Witte/Bode, S. 13)

> O quanti gran palagi, quante belle case, quanti nobili abituri per adietro di famigli pieni, di signori e di donne, infino al menomo fante rimaser voti! O quante memorabili schiatti, quante ampissime eredità, quante famose ricchezze si videro senza successor debito rimanere! Quanti valorosi uomini, quante belle donne, quanti leggiadri giovanni, li quali non che altri, ma Galieno, Ipocrate o Esculapio avrieno giudicati sanissimi, la mattina desinarono co' lor parenti, compagni e amici, che poi la sera vegnente appresso nell'altro mondo cenaron con li lor passati! (›Decameron‹ I, introduzione, § 48)[121]

Mehr als hunderttausend Menschen, so schätzt Boccaccio, seien von der Pest in Florenz dahingerafft worden. Da mag das Bedürfnis eine Rolle gespielt haben, die Größe des Schreckens in eine signifikante Zahl zu fassen; wir können das auch bei zeitgenössischen Historikern beobachten. Heutige Schätzungen gehen von mehr als 30.000 Toten aus[122], und das wäre bei einer geschätzten Gesamtbevölkerung von etwa 90.000 immerhin mehr als ein Drittel aller Bewohner gewesen. Daß bei einer Steuererhebung im Jahre 1352 nicht mehr als 50 000 Einwohner gezählt wurden, spricht sogar für eine noch größere Zahl von Opfern.

Mehr noch als die demographischen und wirtschaftlichen Folgen der Seuche hebt Boccaccio die sozialen und moralischen Verwüstungen heraus, die sie angerichtet habe:[123] der aus der Hilflosigkeit entspringende Fatalismus breche sich in hemmungsloser Vergnügungssucht Bahn, menschliche wie göttliche Autorität liege gänzlich danieder, jede Art von gesellschaftlichem Umgang sei in dieser Zeit der Heimsuchung und des Elends (*in tanta afflizione e miseria*, ›Decameron‹ I, introduzione, § 23) zerstört, selbst die Bindungen in der Familie lösten sich auf:

> E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano: era con sì fatto spavento questa tribulazione entrate ne'petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nepote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e, che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitari e di servire schifavano. (›Decameron‹ I, introduzione, § 27)[124]

---

[121] »Ach, wie viele große Paläste, wie viele schöne Häuser und vornehme Wohnungen, die einst voll glänzender Dienerschaft, voll edler Herren und Damen gewesen waren, standen jetzt bis auf den geringsten Stallknecht leer! Wie viele denkwürdige Geschlechter blieben ohne Stammhalter, wie viele umfassende Verlassenschaften und berühmte Reichtümer ohne Erben! Wieviel rüstige Männer, schöne Frauen und blühende Jünglinge, denen, von andern zu schweigen, selbst Galen, Hippokrates und Äskulap das Zeugnis blühender Gesundheit ausgestellt hätten, aßen noch am Morgen mit ihren Verwandten, Gespielen und Freunden, um am Abend des gleichen Tages mit ihren Vorfahren das Nachtmahl zu halten!« (Witte/Bode, S. 22)

[122] Vgl. Gene A. Brucker: Florentine politics and society, 1343–1378. Princeton, NJ 1962, S. 9–14.

[123] Zweifel gegen die historische Wahrheit von Boccaccios Schilderungen bei Gene A. Brukker: Florence and the Black Death. In: Boccaccio. Secoli di vita. Atti del congresso internazionale Boccaccio 1975. Università di California, Los Angeles, 17–19 ottobre 1975. Hg. von Marga Cottino-Jones und Edward F. Tuttle. Ravenna 1977, S. 21–30.

[124] »Wir wollen davon schweigen, daß ein Mitbürger den anderen mied, daß der Nachbar fast nie den Nachbarn pflegte und die Verwandten einander selten oder nie besuchten; aber mit solchem Schrecken hatte dieses Elend die Brust der Männer wie der Frauen er-

Die Ausbrüche von Barbarei schlagen sich ebenso in schrankenloser Völlerei und Promiskuität (›Decameron‹ I, introduzione, § 21) wie in der luxuriösen Abschließung im verantwortungslosen Genuß (›Decameron‹ I, introduzione, § 20) nieder, ebenso in der rücksichtslosen Flucht (›Decameron‹ I, introduzione, § 25) wie im Rückfall in eine Art magischer Volksmedizin, den Boccaccio auch noch durch die Anspielung auf das aristotelische Ideal des ›mittleren Maßes‹ ironisiert (*mezzana via*, ›Decameron‹ I, introduzione, § 24). Boccaccio insistiert auf der Zerstörung aller natürlichen Bindungen (wenn die Väter ihre Kinder nicht mehr kennen), aller öffentlichen Ordnung (wenn das Eigentum nichts mehr gilt), aller sittlichen Maßstäbe und – ganz besonders und immer wieder – aller sexuellen Beschränkungen: die Pest macht den Menschen zum Vieh, das alle seine Bedürfnisse unmittelbar und schrankenlos auslebt:

> E ho sentito e veduto più volte, se pure alcuni ce ne sono, quegli cotali, senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'appetito le cheggia, e soli e accompagnati, di dì e di notte, quelle fare che più di diletto lor porgono; e non che le solute persone, ma ancora le rachiuse ne' monisteri, faccendosi a credere che quello a lor si convenga e non si disdica che all'altre, rotte della obedienza le leggi, datesi a' diletti carnali, in tal guisa avvisando scampare, son divenute lascive e dissolute. (›Decameron‹ I, introduzione, § 61f.: Rede der Pampinea in Santa Maria Novella)[125]

Gegen dieses Bild der Verwüstung des Lebens, des Zusammenbruchs aller Bindungen, des Verlustes der Maßstäbe, gegen den grauenvollen Anfang seiner Geschichte, wie er ihn selbst nennt (*orrido cominciamento*, ›Decameron‹ I, introduzione, § 4), setzt Boccaccio den Entschluß zur Geselligkeit im Zeichen der Poesie.[126]

Aus dieser Welt ziehen die zehn jungen Damen und Herren aus und schaffen sich – für gerade zehn Tage – eine andere, in der gleichwohl die Realität der Stadt aus der Zeit vor der Pest, vor der *perversità di questa stagione* (Dioneo)[127], stets präsent bleibt. Sie setzt – in bemerkenswerter Übereinstimmung mit den von der

füllt, daß ein Bruder den andern im Stich ließ, der Oheim seinen Neffen, die Schwester den Bruder und oft die Frau den Mann, ja, was das schrecklichste ist und kaum glaublich scheint: Vater und Mutter weigerten sich, ihre Kinder zu besuchen und zu pflegen, als wären es nicht die ihrigen.« (Witte/Bode, S. 18f.)

125 »Und sind wirklich noch einige hier, so habe ich mehrmals vernommen, daß diese, allein und in Gesellschaft, ohne zwischen anständigen und unanständigen Frauen einigen Unterschied zu machen, sobald die Lust sie dazu antreibt, mit einer jeden bei Tage und bei Nacht vornehmen, was ihnen am meisten Vergnügen macht. Und nicht allein die freien Leute, sondern auch die in den Klöstern eingeschlossenen haben unter dem Vorwand, was den anderen nicht verwehrt werden könne, müsse auch ihnen freistehen, die Gesetze des Gehorsams über den Haufen geworfen, sich der Fleischeslust ergeben und sind in der Hoffnung, so dem Tode zu entgehen, ausschweifend und schamlos geworden.« (Witte/Bode, S. 24f.)

126 Zu diesem Zusammenhang ausführlich und grundlegend Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, und Flasch, Poesia dopo la peste, Kap. 3 und 4. Auf die sprachliche Bändigung des Chaos durch die planvoll durchstrukturierten weiträumigen Satzperioden Boccaccios macht Mazzotta aufmerksam (World at play, S. 20).

127 ›Decameron‹ VI, conclusione, § 9.

medizinischen Fachliteratur empfohlenen Vorkehrungen[128] – die Kultur des Erzählens gegen die Unmittelbarkeit der Angst, den Versuch, Haltung und Stil durch Geselligkeit und Gespräch zu wahren, gegen die Barbarei. In ihr wird Gesellschaft von Grund auf neu etabliert: durch die Verabredung von Regeln, durch humanen Umgang, durch gemeinsamen, niemals die Rechte des anderen antastenden Genuß, durch die Überführung triebhaften Handelns, nicht nur des Sexuellen, auch der Bosheit, der Hinterlist, der Rachsucht, in Kultur, angezeigt durch die Kultur des Erzählens. Was deshalb wie eine verschämte Vorsichtsmaßnahme wirkt, das Verschweigen der wirklichen Identität der sieben jungen Damen, damit ihnen nicht aus ihrem – seinerzeitigen – freizügigen Erzählen künftig Nachteile entstünden (Giornata I, introduzione, § 50, S. 19f.), ist ein dringender Verweis auf die Funktion eben dieses Erzählens: es bewältigt die von den anderen in Anspruch genommenen vitalen Freiheiten als Freiheit des Gesprächs in gegenseitiger Balance und ist Anlaß zur Scham nur für den, der die Umstände vergißt, unter denen sie zur Leistung werden: *essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora* (›Decameron‹ I, introduzione, § 50).[129]

Die im ›Decameron‹ vorgeführte Sinnstiftung durch Erzählen ist gebunden an Formen: eine Gesellschaft Gleichgestimmter und Gleichberechtigter, die durch Regeln hergestellt werden muß. Sie ist, als Muster kultivierten Zusammenlebens, gebunden an Selbstbeherrschung und Selbstkontrolle. Sie zeigt die Selbstmächtigkeit des Menschen in der Ordnung seiner Existenz auch angesichts des unbeherrschbaren Schicksals. Sie kann – politisch wie existentiell – der Bedrohung des Sinnes entgegengestellt werden, ohne deren Ursachen aufheben zu können: die Pest in Florenz. So kehrt die Gruppe mit Recht dorthin zurück, denn ihr Auszug war nicht Flucht in die Idylle,[130] sondern Etablierung eines Gegenmodells zum Leben mit dem Sinnlosen: der realen Hilflosigkeit tritt die geistige Selbstbehauptung entgegen. In ihr liegt aber auch schon die Möglichkeit, die elitäre Abschließung zu überwinden, von der die Etablierung des neuen Menschenbildes ausgegangen war. Das Verdienst, die Angst zu überwinden und dem Tod entgegenzutreten

> kommt ihrem Erzählen, der Kunst zu. Sie hat ihnen die Möglichkeit gegeben, die Angst vor der entfesselten menschlichen Natur – und also auch vor sich selbst – [...] zu überwinden. Dieses größere Selbstbewußtsein erlaubt es ihnen, ihr exklusives Exil aufzuheben und ihr revidiertes Verständnis vom Menschen in die Gemeinschaft aller – Florenz – einzubringen.[131]

---

[128] Vgl. dazu ausführlich Arend, Lachen und Komik im Decameron, S. 118–130. Arend referiert aus dem Pesttraktat des zum Freundeskreis Petrarcas gehörenden Arztes Tommaso del Garbo; empfohlen werden z.B. »Gelassenheit, Freude und ein maßvolles Leben«, die die Abwehrkräfte stärken (S. 128), ebenso der Landaufenthalt und das Erzählen (S. 129). Eine kritische Wendung gegen die Medizin sieht Mazzotta im ›Decameron‹ (World at play, S. 24–37).

[129] »da heute den Sitten viel engere Grenzen gesetzt sind als damals« (Witte/Bode, S. 22).

[130] Dabei beläßt es z.B. Brockmeier, Lust und Herrschaft, S. 5. Ähnlich auch Mazzotta, World at play, S. 42, der einen Bezug herstellt zum, freilich trügerischen, Paradies.

[131] Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst, S. 246f. Ähnlich Gagliardi, Narrare il tempo, bei dem aber der aktiv gemeinschaftsbezogene Aspekt fehlt, den Wehle hervorhebt. Er

10.3. Florenz und das ›Decameron‹: Das Werk in der Stadt

Boccaccios ›Decameron‹ ist vielfältig mit der politischen und kulturellen Situation der Florentiner Stadtgesellschaft verknüpft. Es ist – auf den verschiedensten Ebenen: in den auf Entschlüsselung angelegten Anzüglichkeiten, in der Kalkulation auf eine dafür empfängliche Kommunikationssituation, aber natürlich auch in der Thematisierung der Katastrophe – zunächst ein Werk für Florentiner. So ist es zunächst auch rezipiert worden. Die frühe Überlieferung wird von den großen Familien der Florentiner Politik und Kaufmannschaft getragen:[132]

Das sog. Autograph (Berlin, SBPK, Hamilton 90) wird mit den Medici in Verbindung gebracht; die älteste datierte Handschrift (v. J. 1384), der sog. Mannelli-Codex (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Pluteo XLII 1), mit den Spini, und er gilt gleichfalls als möglicher Kandidat für die im Inventar des Giovanni di Medici (1417) aufgeführte ›Decameron‹-Handschrift; auch im Besitzverzeichnis Pieros di Cosimo de Medici (1456) und im Nachlaßinventar Pietros di Medici (1495) ist jeweils eine ›Decameron‹-Handschrift genannt; ob eine der Handschriften aus der Laurenziana damit gemeint ist, ist unklar. Pluteo XLII 4 kommt aus dem Hause Fei; auch *Lodovico di Ciece da Verazano*, der die Laurenziana-Handschrift Pluteo XC Sup. 106/II als Podestà von Pisa schreiben ließ, war *cittadino fiorentino* (Vorsatzbl.). Der Besitzer von Pluteo XLII 6, *Franciesco di Nanni di Piero Buoninsegni* (Bl. 183^{r}), Herr der Burg von Montalcino, stand gleichfalls mit der Florentiner Politik in Verbindung. Zu den großen Handelsherren gehört der Schreiber des Cod. Bodmer 38 (Genf-Cologny, 1958 noch im Besitz des Principe Ginori Conti in Florenz), der Sieneser Kaufmann Ghinozzo Allegretti.

Den gleichen Befund ergibt die Auswertung von Florentiner Nachlaß- und Bücherverzeichnissen.[133] Nach dem immer konkurrenzlosen Schulbuch des Donat und nach Dante ist das ›Decameron‹ in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das am häufigsten genannte[134] mittelalterliche Werk[135], und auch aus dieser Perspektive sind es die Reichen und Mächtigen, die dieses Interesse tragen:

> Il convient [...] d'observer que la grande majorité des possesseurs-lecteurs de manuscrits de Boccace appartiennent à cette haute bourgeoisie marchande qui gouverne Florence

---

beläßt es bei der Immunisierung gegen den Tod durch das neu aufgebaute Wertsystem: »Quando i giovani ritorneranno in città, mentre perdura la peste, saranno intoccabili dal contagio perché portano dentro un'altra misura etica, individuale e collettiva, un'altra razionalità che può governare anche la morte.« (S. 121)

132 Die Überlieferung ist vorzüglich aufgearbeitet bei Branca, Tradizione, darin besonders: Tradizione del testo del ›Decameron‹ (S. 71–474). Meine Ergänzungen zu seinen Handschriftenbeschreibungen (S. 73–146: Testimonianze manoscritte) gehen auf einen Arbeitsaufenthalt in Florenz im Frühjahr 1999 zurück, den mir die Dr. Leuchte-Stiftung (Berlin) ermöglicht hat.

133 Bec, Lecture de Boccace; die Zeugnisse sind abgedruckt in Bec, Livres des Florentins.

134 Mit der praktischen Gleichsetzung von Buchbesitz und Lektüre macht es sich Bec, Lecture de Boccace, allerdings zu einfach.

135 Bec, Livres des Florentins, S. 26f.

sans partage de 1382 à 1434 et abandonne [...] une partie de ses responsabilités politiques aux Médicis après 1434.[136]

Die besondere Wertschätzung, die das Werk genießt, schlägt sich dabei nicht nur darin nieder, daß die Überlieferung wohl mit Unterstützung der Kaufmannschaft organisiert worden ist (die Handschriften scheinen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts fast ausschließlich von kaufmännisch geschulten Händen geschrieben)[137], sondern auch in der Differenz der Einrichtung zur vorangehenden Ausstattung von Handschriften mit Kurzprosa (›Novellino‹):[138] das ›Decameron‹ wird im sog. ›Autograph‹ dargeboten als Prunkstück für die Bibliothek der Vornehmen. An diesem Typus der ›Decameron‹-Handschrift hat jedenfalls die Florentiner Überlieferung bis in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts festgehalten.

Die Florentiner Überlieferung des ›Decameron‹ erlaubt darüber hinaus aber auch die erstaunliche Beobachtung, daß Boccaccios zyklisches Erzählen verstanden, jedenfalls akzeptiert worden ist: sehr viel konsequenter, als wir das aus dem Mittelalter gewohnt sind, ist der Zyklus bewahrt worden. Bis in das späte 15. Jahrhundert hinein bieten ihn die Handschriften in der Regel unangetastet, mitsamt den Rahmenteilen (die *Conclusione dell'autore* fehlt z.B. erst in der späten und aus Arezzo stammenden Hs. Biblioteca Laurenziana, Pluteo XC Sup. 106/I), den gliedernden Zwischenüberschriften und Zusammenfassungen zu den einzelnen Tagen und Novellen und zumeist mit einem die Geschlossenheit noch zusätzlich betonenden, stets vorangestellten Inhaltsverzeichnis; das ist um so erstaunlicher, als wir ja (s.o. S. 278f.) wissen, daß einzelne Novellen und vielleicht ganze Partien des ›Decameron‹ schon während des Entstehungsprozesses umgelaufen sind.

Nur Boccaccios Humanistenfreunde haben sich durch die Autorität des *esimio poeta Messer Giovanni Bocaci da Certaldo cittadino fiorentino* (Biblioteca Laurenziana, Cod. Mediceo Palatino 107, Bl. 246^{v}) nicht binden lassen; sie greifen einzelne Novellen heraus und übersetzen sie ins Lateinische: Petrarca die ›Griseldis‹ (X 10)[139], Leonardo Bruni (der gegen das Zyklusvorbild auch eine Einzelnovelle, ›Seleuco‹, geschrieben hat) ›Guiscardo und Ghismunda‹ (IV 1). So werden diese beiden Stücke in den Autoritätshorizont der lateinischen Literatur gerückt, der ihnen (wie auch den späten lateinischen Werken Boccaccios, deren Verbreitung außerhalb Italiens die des ›Decameron‹ weit überragt),[140] zusätzliche Resonanz

---

136 Bec, Lecture de Boccace, S. 250 (dort auch die weiteren Daten).

137 Z.B. Biblioteca Laurenziana, Pluteo XLII 1 (v. J. 1384); ebd., Pluteo XLII 2 (Ende 14. Jh.); ebd., Pluteo XLII 4 (v. J. 1458); ebd., Pluteo XLII 6 (1. H. 15. Jh.); ebd., Pluteo XC Sup. 105 (Wende 14./15. Jh.); Genf-Cologny, Cod. Bodmer 38 (v. J. 1409). Auch der berühmte, noch zu Boccaccios Lebzeiten (1350–1375) entstandene kommentierte Auszug aus dem ›Decameron‹ (Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. II.II.8) zeigt eine »scrittura mercantile« (Branca, Tradizione, S. 89).

138 Dazu Lucia Battaglia Ricci: Leggere e scrivere novella tra '200 e '300. In: La novella italiana, vol. 2, S. 629–655.

139 Dazu zuletzt Rosella Bessi: La Griselda del Petrarca. In: La novella italiana, vol. 2, S. 711–726.

140 Man vgl. das eindrucksvolle geographische Ausgreifen in der Überlieferung von ›De claris mulieribus‹ und ›De casibus virorum illustrium‹ (Vittore Branca: Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. T. 1: Un primo elenco dei codici e tre studi. Roma 1958,

verschafft. Humanistisch motiviert (wie sich zumeist schon an der Schrift ablesen läßt) sind (jedenfalls in der Florentiner Überlieferung) auch fast[141] alle anderen Auszüge aus dem ›Decameron‹, so die kleine Quellensammlung zu Guido Cavalcanti, in die auch die Erwähnungen Cavalcantis in der Einleitung zum 4. Tag des ›Decameron‹ (§ 33) und in der Novelle VI 9 (als Protagonist) aufgenommen sind (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Pluteo XLI 20, 2. H. 15. Jh.), die Eingliederung der Griseldis-Novelle in ein kleines Humanisten-Handbuch (u.a. die Viten von Dante, Petrarca und Leonardo Bruni) zusammen mit der Versfassung von Francesco Accolti (Florenz, Biblioteca Riccardiana, Cod. 1095, 2. H. 15. Jh.; ähnlich ebd. die Humanisten-Anthologie in Cod. 1121, Mitte 15. Jh.), die Zusammenstellung bestimmter lyrischer Stücke, z.B. die Aufzeichnung der abschließenden Tanzlieder (*ballate*) der Bücher VII–X zusammen mit Sonetten Boccaccios (und einem seiner Briefe) im Cod. Magliabechiano VII 1040 (Florenz, Biblioteca Nazionale, spätes 15. Jh.) oder die Zusammenstellung sämtlicher abschließenden Lieder (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Cod. Segni 14, 16. Jh.). Allenfalls die Zusammenstellung von Boccaccios ›Griseldis‹ mit Brunis ›Seleuco‹ und zwei Novellen des Masuccio Salernitano (dazu die italien. Weltbeschreibung des Leonardus Datus: ›La sfera‹) läßt ein über das ›Decameron‹ hinausreichendes Interesse an der ›Gattung‹ Novelle erkennen (Florenz, Biblioteca Laurenziana, Mediceo Palatino 90, 2. H. 15. Jh.).

Um so mehr fällt allerdings das frühe Zeugnis für ein fast philologisches Interesse am ›Decameron‹ auf: jene in die Jahre 1350–1375 datierte anonyme Zusammenstellung (Biblioteca Nazionale, cod. II.II.8) ausgerechnet der Schlüsse der ersten 9 Tage (einschließlich der jeweiligen *ballate*) zusammen mit Novelle IX 10 und einer räsonierenden Vorbemerkung;[142] man darf sie wohl als weiteres Zeugnis gerade für das Interesse an der Komposition des ›Decameron‹ sehen und damit für die sensible Wahrnehmung der neuen Form durch die Zeitgenossen.

Die gebildete Literaturgesellschaft im Florenz des Quatrocento registriert und respektiert mit der Bewahrung der Werkeinheit des ›Decameron‹ offensichtlich den Formwandel des novellistischen Erzählens: der sorgsam komponierte und in die Erfahrungswelt zurückgebundene Zyklus, nicht mehr die einzelne Geschichte ist nun das ›Werk‹. Die ehedem selbständige Kurzerzählung wird zum Baustein eines Textgewebes, das als ganzes Welt gestaltet. Die Faszination dieser neuen Organisationsform des Erzählens, der Präsentation von immer erst herzustellendem ›Sinn‹, zeigt sich an ihrem Erfolg: In dem Maße, in dem das ›Decameron‹ über Florenz

---

S. 92–98 und 84–91). Für den deutschen Sprachraum weist Dallapiazza (Boccaccio-Handschriften; ›Decamerone‹ oder ›De claris mulieribus‹) ein eklatantes Ungleichgewicht nach.

141 Die wenigen Ausnahmen erledigen sich bei genauerem Zusehen meist von selbst: Biblioteca Nazionale, cod. II.II.56 (14. Jh.) ist kein Auszug, sondern ein aus einer (vollständigen?) Handschrift gelöstes Blatt mit einem zusammenhängenden Stück aus Novelle VII 7; ebd., II.II.18 (1. H. 15. Jh.) enthält gerade die ersten 5 Zeilen von Novelle I 1; die Anlage, einspaltig auf einem sonst leeren Blatt, spricht am ehesten für den abgebrochenen Versuch einer Gesamtabschrift. Nicht einzuschätzen ist die Notiz im Bücherverzeichnis des Bernardo di Giorgio de' Bardi von 1419, er habe ein Buch mit *30 novelle di messere Giovanni Bochacci* besessen (Bec, Livres des Florentins, S. 152).

142 Abgedruckt bei Branca, Tradizione, S. 177–180.

hinausdringt, formt es – Schritt für Schritt, mit vielen Verformungen, Verzögerungen und Phasenverschiebungen – als neue Orientierungsgröße das novellistische Erzählen in den europäischen Literaturen um. Es überführt die Punktualität der Pointe, das ist der Erkenntnismodus von Fabliau und Märe, mit Hilfe der zyklischen Komposition in eine neue relativierende Nachdenklichkeit. Für Fabliau und Märe setzt der Novellenzyklus damit eine kaum noch zu überwindende Grenze.

11 Boccaccio und das neue Erzählen in der europäischen Literatur

11.1 Boccaccio und der neue Standard: ›realistisches‹ Erzählen im Prosazyklus

Boccaccios ›Decameron‹ wird, sehr schnell in Italien und – eingeschränkt auf den Aspekt des zyklischen Erzählens – auch in Chaucers England, dann im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts Schritt für Schritt in Frankreich, mit beträchtlicher Verspätung und reduziertem Anspruch auch in Deutschland, zum Maßstab und Muster für Organisation und Präsentation der Kurzerzählung: der als einzelner konzipierte und dargebotene Verstext wird abgelöst von der – mehr oder minder wohlkomponierten – Sammlung von Prosaerzählungen: »Der Begriff von ›Novelle‹ ist für die Epoche von Humanismus und Renaissance grundlegend nur als ›plurale tantum‹ denkbar.«[1] Die Abfolge der Erzählungen, die nicht mehr im Moment des Hörens, sondern nur im Blick auf das Ganze wahrgenommen und gedeutet werden kann, wird selbst ein Charakteristikum ihrer Künstlichkeit. Damit löst sich die Kurzerzählung aus der Bindung an die Vortragssituation, sie tritt – wie der Verzicht auf das akustische Medium des Verses konsequent anzeigt – über in den Status der lesend zu rezipierenden Buchliteratur. Erhalten bleibt die Einbettung der Kurzerzählung in die Mündlichkeit geselliger Unterhaltung aber im formalen Gedächtnis der Gattung: sie wird verschoben in die Erzählkonstruktion, die – wie unterschiedlich auch immer[2] – den geselligen Rahmen stets miterzählt, in den die Geschichten eingebettet sind, und die die Geschichten überdies durch die Fülle von ›Wirklichkeitsverweisen‹ in den Horizont der Erzählgemeinschaft einbindet.

---

1 Wehle, Novellenerzählen, S. 90. Dort auch zu den poetologischen Folgerungen unter dem Stichwort ›Novellarium‹ (S. 89–127).

2 Einen scharfen Kontrast zeichnet Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle, S. 4–19, zwischen der italienischen und der französischen Rahmentechnik: gesellschaftlich-landschaftliche Rahmung bei Boccaccio (die »unmittelbar nach ihm in Verfall« gerate) vs. »häuslich-intime[...]« Rahmung im Französischen (Technik der Frührenaissancenovelle, S. 19). Zur forschungsgeschichtlichen Einordnung dieser Kontrastierung vgl. Wehle, Novellenerzählen, S. 29–38.

11.2 Ein früher Reflex: Chaucers ›Canterbury Tales‹

Zufällig finden sich an einem Apriltag im Gasthof ›The Tabard‹ im Londoner Vorort Southwark dreißig Personen zusammen, 26 Männer, 3 Frauen und der Erzähler. Sie verbindet nichts sonst als die Absicht, am nächsten Tag von dort aus zum Grab des heiligen Thomas Becket in Canterbury zu pilgern. Während des gemeinsamen Abendessens macht der Wirt den Vorschlag, man möge sich doch, um sich unterwegs die Zeit zu verkürzen, auf dem Weg nach Canterbury gegenseitig Geschichten erzählen, jeweils zwei auf dem Hinweg und zwei auf dem Rückweg. Das Projekt ist in dieser Form wohl nicht zur Ausführung gekommen; jedenfalls hat der Erzähler, der sich selbst vom Wirt auch auffordern läßt, eine Geschichte vorzutragen, gerade 24 Erzählungen niedergeschrieben, davon 3 nur unvollständig.

Geoffrey Chaucers ›Canterbury Tales‹, begonnen 1387 und wohl durch seinen Tod im Jahre 1400 abgebrochen, etablieren eine Erzählsituation, die der des ›Decameron‹ – bei gravierenden Unterschieden im einzelnen – im Grunde ähnlich ist. Nicht nur werden hier wie dort novellistische Erzählungen als wohlkomponierter Zyklus dargeboten; nicht nur herrscht hier wie dort ein Prinzip der Gegenseitigkeit, weil in einer Gruppe von prinzipiell Gleichberechtigten jeder jeden unterhält, jeder also zugleich Erzähler und Zuhörer ist; nicht nur gibt es hier wie dort einen – dauerhaft installierten oder von Tag zu Tag wechselnden – ›Regisseur‹, der die Fäden in der Hand hält und das Erzählen organisiert: es wird vor allem das Geschichtenerzählen überhaupt in seinem Anlaß – in beiden Fällen einer Ausnahmesituation, von freilich sehr unterschiedlicher Brisanz – und seiner inneren Struktur thematisiert.

Auch wenn der Pilgerfahrt nach Canterbury der bedrohliche Hintergrund gänzlich fehlt, auch wenn die Unterschiedlichkeit der Teilnehmer ganz im Unterschied zum ›Decameron‹ im ›General Prologue‹ durch ausführliche Charakterisierungen nachdrücklich herausgearbeitet ist, auch wenn Chaucer noch (in spielerischer Vielfalt) auf den Vers setzt und auf die Verbindlichkeit der Prosa verzichtet (nur sich selbst als Figur erlaubt er ein Prosastück: ›The Tale of Melibee‹): es leidet keinen vernünftigen Zweifel, daß er – fast gleichzeitig mit den ersten italienischen Boccaccio-Nachfolgern – sich vom Erzählmodell des ›Decameron‹ hat anregen lassen.[3]

Chaucer erwähnt das ›Decameron‹ nicht, aber er hat sich vielfältig mit italienischer Literatur auseinandergesetzt[4]; er hat den Stoff und auch eine Fülle von Details für ›Troilus and Criseyde‹ ohne Zweifel aus Boccaccios ›Filostrato‹ übernommen und ist auch mit anderen seiner Werke wohlvertraut.[5] Daß in England aus

---

3 Vorzügliche Zusammenfassung zu dieser vieldiskutierten Frage bei Cooper, The frame. Die Argumente der älteren Forschung mustert Donald McGrady: Chaucer and the ›Decameron‹ reconsidered. In: The Chaucer Review 12 (1977/78), S. 1–26. Mit McGradys Argumenten setzt sich Beidler, Just say yes, bes. S. 29–38, auseinander.

4 Vgl. die Beiträge in: Chaucer and the Italian Trecento. Hg. von Piero Boitani. Cambridge 1983; zuletzt Ginsberg, Italian tradition.

5 Vgl. dazu Piero Boitani: Chaucer and Boccaccio. Oxford 1977 (Medium aevum monographs. N.S. VIII); neuerdings von ihm auch der Überblick: Da Lollio a Bochas, Boc-

seiner Zeit keine Handschriften des ›Decameron‹ bekannt sind, besagt schon für sich wenig und erst recht, wenn man beachtet, daß Chaucer sich dreimal, 1368, 1372/1373 und 1377/1378, in Italien aufgehalten hat, dabei mindestens 1373 sicher auch in Florenz. Man muß nicht die italienischen Kaufleute in London bemühen,[6] um Chaucer jede Möglichkeit zuzugestehen, mit dem ›Decameron‹ vertraut zu sein.[7]

> The ›Decameron‹ is the only story-collection prior to the ›Tales‹ where the stories are told by a series of narrators who agree to tell tales to each other as a pastime, and where these stories [...] are *the raison d'etre* of the work. In both, the *brigata* or *compaignye* who are to tell the stories are introduced in a naturalistic fashion that gives them an illusion of historical authenticity in contrast to their overtly fictional tales. Both groups are described as meeting up by chance [...]; they agree to spend time together [...] and to tell stories under the direction of a master of ceremonies.[8]

Helen Cooper folgert aus diesen Parallelen mit allem Recht: »If any work can stake a primary claim to being Chaucer's model for the ›Tales‹, it is the ›Decameron‹.«[9] Chaucer ist von diesem Modell allerdings in wesentlichen Punkten (vor allem in der Verbindlichkeit der Prosaform) unberührt geblieben, und er hat es in seinem Sinn erheblich verändert: die Beschränkung des Erzählens auf den puren ›Zeitvertreib‹, die Bewältigung der Langeweile auf der langen Pilgerfahrt, ist nur möglich, weil diese ohne Hintergrund dargestellt ist und nicht – wie im ›Decameron‹ – als Flucht aus Lebensgefahr eine zweite, therapeutische Ebene zur Bewältigung des Schreckens erhält. Nur weil die im ›Decameron‹ vorgeführte Therapie, die Utopie eines selbstbestimmten humanen Lebens unter Gleichen, ausfällt, wird Raum frei für die sozialen Differenzierungen, mit denen Chaucer die gewissermaßen unterbestimmte Funktion seines Erzählens auffüllt: das ›textinterne‹ Unterhalten tritt werkfunktional in den Dienst der Ständesatire und auch – durch die Versammlung einer Vielfalt von Gattungen und Formen zwischen Ritterroman (›The Knight's Tale‹), Schwankerzählung (›The Miller's Tale‹, ›The Reeve's Tale‹ u.a.), Exempelerzählung (›The Monk's Tale‹)› Marienmirakel (›The Prioress' Tale‹), Heiligenlegende (›The second Nun's tale‹) und Tierepik (›The Nuns Priest's Tale‹) – in den der literarischen Geschmacksbildung, die sich zum einen in den – wiederum perspektivisch gebrochenen – Urteilen der *compaignye* darstellt, zum anderen in der parodistischen Charakterisierungskunst Chaucers, die in der Karikatur einer Ritterromanze (›The Tale of Sir Topas‹) mit ihrer auch formal durch Flickreime lächerlich gemachten sechszeiligen Schweifreimstrophe einen berühmten Höhepunkt findet (weitere Formkunststücke neben der mehrfach verwendeten siebenzeiligen Chaucer-Stanze etwa ›L'envoy de Chaucer‹ zu ›The Clerk's Tale‹: sechszeilige Stanzen mit restringierter Reimbindung). Mit Recht reagiert der literarisch weniger ambitionierte Wirt ungehalten auf Chaucers ›anspruchsvollen‹ Vortrag:

---

cacce e Boccaccio. Boccaccio in Inghilterra. In: Autori e lettori di Boccaccio, S. 51–62.

6 Referiert bei Cooper, The frame, S. 8 Anm. 23.

7 Auf dieser Grundlage beruhen z.B. auch die vergleichenden Untersuchungen von Robert R. Edwards, Chaucer and Boccaccio.

8 Cooper, The frame, S. 9.

9 Cooper, The frame, S. 2.

»Namoore of this, for Goddes dignitee,«
Quod oure Hooste, »for thou makest me
So wery of verray lewednesse
That, also wisly God my soule blesse,
Myne eres aken of thy drasty speche.
Now swich a rym the devel I biteche!
This may wel be rym dogerel,« quod he.
»Why so?« quod I, »why wiltow lette me
Moore of my tale than another man,
Syn that is the beste rym I kan?«
»By God,« quod he, »for pleynly, at a word,
Thy drasty rymyng is nat worth a toord!
Thou doost noght elles but despendest tyme.
Sire, at o word, thou shalt no lenger ryme.
Lat se wher thou kanst tellen aught in geeste,
Or telle in prose somwhat, at the leeste,
In which ther be som murthe or som doctryne.« (Chaucer, ›Canterbury Tales‹, ›Sir Topas‹, v. VII, 919–935)[10]

So wie hier mit sehr viel Witz und Selbstironie der verstiegene Poet dem bodenständigen Wirt entgegengestellt wird, so richtet sich Chaucers Bemühen auch sonst auf Unterscheidungen und Nuancierungen: aus unterschiedlichen, durch Stand und Profession nur zum Teil bestimmten Typen und Haltungen entsteht ein Zeitgemälde.[11] Diesem Ziel dient die ausführliche Charakterisierung der einzelnen Personen im ›General Prologue‹, diesem Ziel zugeordnet sind aber auch die von ihnen erzählten Geschichten: die Schwankstoffe sind eben dem Müller und dem Koch zugeordnet, das Marienmirakel der Priorin, das Exempel dem Mönch, und dabei kann – wie beim Dichter – durchaus auch der entlarvende Gegensinn ins Spiel kommen wie bei den Geschichten des Ablaßkrämers und der Frau aus Bath. Es liegt auf der Hand, daß die durch Chaucer übernommenen Erzählungen auf diese neue Funktion hin umgeformt werden. Das gilt auch für diejenigen, die er mit dem ›Decameron‹ gemeinsam oder aus ihm übernommen hat:

Five of the Canterbury tales – the Reeve's, Clerk's, Merchant's, Franklin's and Shipman's have analogues in the ›Decameron‹ (Reeve: Day IX, 6; Clerk: X, 10; Merchant: VII,

---

[10] »Nichts mehr hierüber, um Gottes willen,« / sagte unser Wirt, »denn du verdrießt / mich mit deiner furchtbaren Geschmacklosigkeit derart, / daß mir, so wahr Gott meiner Seele gnädig sei, / von deinem abscheulichen Gerede die Ohren wehtun. Zum Teufel mit solcher Reimerei! / Das sind wohl Knittelverse«, sagte er. / »Warum das?« fragte ich. »Warum willst du gerade / mich vor allen anderen an meiner Geschichte hindern, / wo sie doch die beste Reimerzählung ist, die ich kenne?« / »Bei Gott«, sagte er, »ich will's dir kurz und bündig sagen: / Dein widerliches Gereime ist einen Dreck wert! / Du vergeudest nur Zeit damit. / Herr, mit einem Wort, du sollst nicht länger reimen. / Laß sehen, ob du etwas im Stabreimvers erzählen kannst, / oder erzähle wenigstens etwas in Prosa, / das Unterhaltsames oder eine Lehre bietet.« (Chaucer, ›Canterbury-Erzählungen‹, Bd. 2, S. 858)

[11] Zum Zusammenhang mit der Ständesatire ausführlich Jill Mann: Chaucer and medieval estates satire. The literature of social classes and the ›General Prologue‹ to the ›Canterbury Tales‹. Cambridge 1973.

> 9 (and see also II, 10); Franklin: X, 5; Shipman: VIII, 1). In addition there is a more distant analogue to the ›Man of Law's Tale‹ (V, 2); and both the ›Pardoner's Prologue‹ (VI, 10) and the ›Miller's Tale‹ (III, 4, with more distant links to VIII, 7 and VII, 4) share motifs with the ›Decameron‹.
>
> Two of these tales, the Shipman's and Franklin's, may well be using the ›Decameron‹ as their immediate source; and fully a quarter of the tales in Chaucer's collection have analogues in the work. None of his other known or possible sources, nor any other medieval or Classical story-collection, comes near to offering such a high proportion of parallel stories.[12]

Beim ›Franklins Tale‹, für das – eher neben als statt ›Decameron‹ X 5 – als Vorlage auch noch die entsprechende Passage aus den ›Questioni d'amore‹ in Boccaccios ›Filocolo‹[13] erwogen wird, löst Chaucer die Erzählung ganz aus der Wettbewerbssituation mit anderen Geschichten, in der sie hier wie dort steht – im ›Filocolo‹ um eine möglichst intrikate Entscheidung in Liebesdingen[14], im ›Decameron‹ um eine möglichst großmütige Haltung. Zwar gibt auch Chaucers Gutsbesitzer am Ende die Frage in die Runde, wer von den drei Beteiligten sich am edelsten betragen habe, aber da dieser Frage nichts Vergleichbares vorangeht und nichts Vergleichbares folgt, bleibt das nicht mehr als ein spontaner Einfall.

Die Loslösung aus der Wettbewerbssituation heißt freilich nicht, daß die Geschichte bei Chaucer nicht mehr in Zusammenhängen stünde. Die markanteste Veränderung (neben der Anpassung an die Vorstellungswelt der ›Briten‹) hat offensichtlich zum Ziel, den Erzähler Franklin in seiner Selbsteinschätzung zu relativieren: Er, der sich im ›Prologue‹, v. 716, einen schlichten Mann (*a burel man*) nennt, dem es an Bildung fehle, prunkt im Verzweiflungsmonolog der Heldin mit einer (aus des Hieronymus ›Adversus Jovinianum‹ bezogenen)[15] Serie von Beispielfiguren aus der Antike für die Bewahrung weiblicher Ehre durch die Hingabe des Lebens (v. 1360–1456). Sein Selbstbewußtsein hält mit seinem wirklichen Können nicht Schritt, oder: gerade indem er seine gänzliche Unkenntnis der Rhetorik behauptet, erfüllt er perfekt eine ihrer wichtigsten Figuren, die der Untertreibung. Franklins Erzählung unterhält die Reisegesellschaft, sie präsentiert einen Beispielfall von exemplarischer, sich mehrfach überbietender Großmut – und sie etabliert im Ensemble aller Erzähler einen weiteren Typus: den des hintersinnig bescheidenen Könners.

---

12 Cooper, The frame, S. 9. Zum ›Shipman's Tale‹ vgl. auch Beidler, Just say yes, S. 38–43: »hard analogue« (s. 42). Weniger überzeugend ist eine Reihe von Parallelen, die in den letzten Jahren von John Finlayson entdeckt worden sind: The ›povre widwe‹; ders., The wife of Bath's ›Prologue‹; ders., Chaucer's Absolon.

13 Abgedruckt in: Sources and analogues of the Canterbury Tales, S. 220–239 (mit englischer Übersetzung). Zur Diskussion der Vorlagenverhältnisse Edwards, The Franklin's Tale, S. 212–217, zur Interpretation ebenfalls Robert R. Edwards: Rewriting Menedon's story: ›Decameron‹ 10.5 and the Franklin's Tale. In: Decameron and Canterbury Tales, S. 226–246.

14 Menedon, der an der Reihe ist, erklärt, er könne nur eine Frage stellen, wenn er vorher den Kasus in einer Geschichte vorgestellt habe: »quello ch'io intendo di proporre interamente dare non si potrebbe a intendere, se a quello una novella, che non fia forse brieve, non precedesse«. (Sources and analogues of the Canterbury Tales, S. 221 Z. 5–7)

15 Der Text ist abgedruckt in: Sources and analogues of the Canterbury Tales, S. 257–265; Literatur dazu bei Edwards, The Franklin's Tale, S. 217.

Ganz anders verhält sich der ›Shipman's Tale‹[16] zur ›Decameron‹-Version: zwar löst Chaucer auch diese Geschichte aus ihrem Zusammenhang; sie soll im ›Decameron‹ ja zu den Fällen in Konkurrenz treten, in denen Männer von Frauen überlistet werden und einen Streich (*beffa*) erzählen, der einer Dame von einem Manne gespielt wurde. In den ›Canterbury Tales‹ gibt sie hingegen das willkommene Beispiel eines unproblematischen, entlastenden Schwanks, der – soweit die Abfolge der Fragmente verläßliche Aussagen zuläßt – die gespannte Situation nach dem ›Pardoner's Tale‹ auflöst und der ernsthaften Erzählung der Priorin Raum schafft. In der schenkelschlagenden Reaktion des Wirts ist genau dieser Entlastungseffekt abgebildet:

»Wel seyd, by *corpus dominus*,« quod oure Hoost,
»Now longe moote thou saille by the cost,
Sire gentil maister, gentil maryneer!
God yeve the monk a thousand last quade yeer!
A ha! Felawes, beth ware of swich a jape!
The monk putte in the mannes hood an ape,
And in his wyves eek, by Seint Austyn!
Draweth no monkes moore unto youre in.« (Chaucer, ›Canterbury Tales‹, ›Shipman's Tale‹, v. VII, 435–442)[17]

Für diesen Effekt ist der edelmütige deutsche Kaufmann *Gulfardo* nicht zu gebrauchen, dem Boccaccio die Überlistung überträgt. Sie geschieht aus Empörung über die schnöde Geldgier der dezent umworbenen Dame, die nichts weiter verlangt als *fiorini dugento d'oro*, um sich ihm hinzugeben. Der Streich ist eine Bestrafungs- und Racheaktion des Kaufmanns, dessen Liebe sich durch die niedrige Gesinnung der Dame geradezu in Haß verwandelt habe (*quasi in odio transmutò il fervente amore*, VII 1, § 8). Chaucer eliminiert diesen moralischen Hintergrund, die Konfrontation von Wertebenen, völlig. Er führt stattdessen einen Typus ein, den des lüsternen und allein auf sein Wohlbehagen bedachten Mönchs, dessen Durchtriebenheit keiner neuen Begründung mehr bedarf. Von ihm ist nichts anderes zu erwarten; über einen erneuten Beweis seiner amoralischen Intelligenz kann man unbeschwert lachen.

Im ›Shipman's Tale‹ wird also durch den Zuschnitt der Erzählung nicht eine Charakterisierung dessen geleistet, der sie vorträgt, sondern eine bestimmte Position im Gesamtablauf gefüllt. Gemeinsam ist beiden Beispielen aber, daß den Geschichten durch den Einbau in einen Gesamtrahmen eine zweite Funktionsebene außerhalb

---

16 Vgl. etwa Carol F. Heffernan: Chaucer's ›Shipman's Tale‹ and Boccaccio's ›Decameron‹, VIII, 1: Retelling a story. In: Courtly literature. Culture and context. Hg. von Keith Busby und Erik Kooper. Amsterdam/Philadelphia 1990, S. 261–270. Zum Vorlagenverhältnis zuletzt vor allem Beidler, Just say yes, S. 38–43.

17 »Gut gesagt, beim *Corpus dominus*!« sagte unser Wirt. / »Nun mögest du noch lange der Küste entlang segeln, / Herr, edler Meister, edler Seefahrer! / Gott gebe dem Mönche tausend Wagenladungen schlechter Jahre! / Oha, Kameraden! Hütet euch vor solchem Spaß! / Der Mönch hat den Kaufmann genarrt / und dessen Frau auch, beim heiligen Augustinus! / Zieht keine Mönche mehr in eure Wohnungen.« (Chaucer, ›Canterbury-Erzählungen‹, Bd. 2, S. 822/824)

ihres Erzählsinnes zuwächst. Das gilt für beide Zyklen, das ›Decameron‹ und die ›Canterbury Tales‹. Verändert wird bei der Verschiebung aus dem einen in den anderen nur der Typus, nicht die Wirksamkeit dieser zweiten Ebene. Gerade weil Chaucer Boccaccios spezifische ›Semantik‹ des Novellenzyklus nicht übernimmt, wird offenbar, daß er den Effekt ›erbt‹: Die Geschichten stehen nicht mehr für sich, sondern sind durch – mindestens – eine weitere Sinnebene bestimmt. Die Sinngestaltung wird durch diese Mehrstrahligkeit offener, zugleich der Sinnhorizont durch die miterzählte Situation enger.

11.3 Die italienische Novellistik nach Boccaccio: Nachfolge und Variation[18]

Sehr schnell findet Boccaccio in Italien erste Nachahmer.[19] Zuerst und auch später in Florenz (Ser Giovanni Fiorentino: ›Il Pecorone‹[20], 1378–1385; Franco Sacchetti: ›Il Trecentonovelle‹, ca. 1390–1400; Antonfrancesco Grazzini: ›Le cene‹, ca. 1540–1583; Agnolo Firenzuola, ›Ragionamenti‹, gedruckt postum 1448) und den toskanischen Nachbarstädten (Giovanni Sercambi: ›Il Novelliere‹, Lucca, ca. 1375–1424; Pietro Fortini: ›Le giornate delle novelle dei novizi‹ und als Fortsetzung ›Le piacevoli et amorose notti dei novizi‹, beides entstanden Siena, um 1555), dann in dem mit Boccaccios Werk eng verbundenen aragonesischen Neapel (Masuccio Salernitano: ›Il Novellino‹, ca. 1461–1475; Giambattista Basile: ›Lo cunto de li cunti‹, später unter dem Titel ›Il Pentamerone‹, Neapel und Kampanien vor 1632, erschienen postum Neapel 1634–1636), später auch in Norditalien und Südfrankreich (Matteo Bandello: ›Novelle‹, Mailand, Mantua, Verona, 1506–1527, Agen 1536–1561, gedruckt Lucca 1554, T. IV Lyon 1573; Girolamo Parabosco: ›I diporti‹, Venedig 1550; Giovan Francesco Straparola: ›Piacevoli notti‹, Venedig 1551 und 1553; Giovan Battista Giraldi, gen. Cinzio: ›Ecatommiti‹, Ferrara, gedruckt 1565).

---

[18] Sehr breit und wenig trennscharf sind die einschlägigen Kapitel bei di Francia, Novellistica (S. 174–300: Gli epigoni di Boccaccio, S. 301–422: La novella nel secolo XV, S. 429–576: Le grandi raccolte del Quattrocento) angelegt. Weitgehend auf eine Übersicht über die Haltung der Novellisten zu bestimmten Sachthemen beschränkt ist das Buch von Robert J. Clements/Joseph Gibaldi: Anatomy of the novella. The european tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes. New York 1977. Grundsätzliche rezeptionstheoretische Reflexionen am Beispiel der italienischen Novellistik des 16. Jahrhunderts bietet Bragantini, Fra teoria e pubblico.

[19] Über die schwierige Autorität Boccaccios im 15. Jahrhundert Achille Tartaro: Il modello del ›Decameron‹. Due paragrafi quattrocenteschi. In: La novella italiana, vol. 1, S. 431–443.

[20] Den seltsamen Titel (›Hammel, Schafskopf‹) erklärt Ser Giovanni in seinem Schlußgedicht, das auch die Entstehungszeit präzise benennt, damit, daß es ihm an Gelehrsamkeit fehle und er nur zu blöken verstehe wie ein Hammel (*vo belando come pecorone*, ›Il Pecorone‹, S. 568, 10); der Leser möge sich nicht darüber wundern, daß das Buch von der gleichen Machart sei wie der Autor: *non ti maravigliar di ciò, lettore, / che 'l libro è fatto com' è l'autore* (ebd., S. 568, 15f.).

Der Anschluß an Boccaccio kann dabei auf sehr unterschiedliche Weise gesucht werden. Schon in der ersten Generation der Nachfolger finden sich die einfache Übernahme der Erzählsituation, ihre mehr oder weniger geglückte Modifikation und ihr Ersatz durch folgenlose Bewunderung[21]:

- Giovanni Sercambi, der seine Nähe zu Boccaccio schon dadurch dokumentiert, daß er 21 Novellen aus dem ›Decameron‹ (z.B. I 9, II 4, II 5, III 1, VII 4) übernimmt und seinen Bedürfnissen anpaßt (z.B. durch einfache Namensänderungen: aus Andreuccio von Perugia wird Figliuccio di Lucca, oder durch die Lokalisierung von *luxuria*-Novellen nach Lucca, von *avaricia*-Stücken nach Florenz), ersetzt die Florentiner Pest des Jahres 1348 ohne weiteres durch die in Lucca von 1374. Er läßt seine Geschichten in einer Gesellschaft erzählen, die auf der Flucht quer durch Italien in zahllosen Städten, von Asti bis Reggio di Calabria und Salerno, Volterra bis Venedig und Ancona, Schutz sucht. Wo immer die *brigata* sich niederläßt, wird erzählt; es erzählt freilich immer der gleiche Erzähler, Sercambi, so daß am Ende nichts weiter bleibt als ein grandioses Ablenkungsprogramm.
- Giovanni Fiorentino verschmilzt den alten Typus des gegenseitigen Erzählens als Modus der Liebeserfüllung mit der formal übersteigerten Ordnungsstruktur des Tagesrhythmus, indem er seine beiden Helden, die schöne Nonne Saturnina und den Florentiner Jüngling Auretto, der zum Mönch geworden ist, um ihr nahe zu sein, sich an 25 Tagen jeweils eine Geschichte erzählen läßt. Am Ende umarmen und küssen sich die beiden Liebenden unzählige Male *con molte amorose e dolcissime parole* (›Il Pecorone‹, S. 567, 125), der Erzähler versichert, daß nichts Unehrenhaftes vorgefallen sei, und die Liebenden trennen sich: jeder geht seiner Wege (*e ciascuno si partí con bona ventura,* ebd., S.567, 132).
- Franco Sacchetti[22] schließt sich im Vorwort an Boccaccios Beschwörung der finsteren Zeiten an, zeigt sich als sein glühender Bewunderer und bezieht aus seinem Leseerlebnis überhaupt erst die Legitimation, eigene Novellen zu schreiben (›Trecentonovelle‹, Proemio, § 1). Er tritt in die Fußstapfen des großen Vorbilds – und ignoriert dessen strukturelle Idee vollständig: nicht der Kontrast zwischen den Schrecken der Welt und der therapeutischen Ordnung der Phantasie wird ausgespielt: die Harmlosigkeit der banalen Realität ersetzt die Phantasie.[23] Nicht die Balance der Perspektiven aus dem ständig erneuten Wechsel der Erzählerfiguren prägt das Werk, sondern die eine und auktorial

---

21 Unzulässig vereinfacht ist diese Gemengelage in Auerbachs Behauptung vom sofortigen Verfall des Erzählrahmens nach Boccaccio (Technik der Frührenaissancenovelle, S. 4–19).

22 Gute Charakterisierung von Sacchettis Erzähltechnik in den einzelnen Novellen bei Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle, S. 47–50.

23 Es ist allerdings völlig verfehlt, dies als den Ersatz literarischer Traditionen durch die Alltagsrealität zu verstehen: »Sacchetti hat seine Geschichten nicht erfunden, sondern aus dem Leben gegriffen [...]. [...] Seine Muse ist nicht die Phantasie, sondern die genaue Beobachtung« (Alice Vollenweider im Nachwort zur deutschen Auswahlübersetzung, Sacchetti, Toskanische Novellen, S. 150). Es finden sich auch bei ihm auf Schritt und Tritt Bearbeitungen bekannter Fabliaux-, Mären- und Novellenmotive, z.B. des kastrierten ›Gekreuzigten‹ (Novelle 84, vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1320–1324) oder vom

gesetzte des Autors selbst: viele Geschichten sind als Erlebnisse des erzählenden Ich ausgegeben (vgl. etwa Novelle 76: [...] *fu un gentiluomo chiamato Matteo di Cantino, il quale io scrittore e molti altri già vedemo*)[24], das sich selbst auch zur Figur der Geschichten macht und dann im Dialog ausdrücklich als *Franco* identifiziert werden kann (vgl. etwa Novelle 112, ›Trecentonovelle‹, S. 341). Nicht die strenge Ordnung der Tagesfolge bändigt das bedrohliche Chaos: es scheint in der Erzählabfolge gar keine Ordnung zu geben,[25] und wenn die Reihenfolge motiviert wird, dann wiederum allein aus den zufälligen Assoziationen des Erzählers, so z.B. am Ende von Novelle 70, in der von Schweinen die Rede ist (›Trecentonovelle‹, S. 207): *Questi porci mi fanno ricordare d'alcun' altra novella, per lo serrarsi insieme quando sono offesi, la quale racconterò qui da piede.*[26]

Diese drei Weisen, sich zu Boccaccio zu verhalten, bestimmen auch die weitere Tradition bis ins frühe 17. Jahrhundert,[27] wobei Imitation und Modifikation der Erzählsituation des ›Decameron‹ nur graduelle Unterschiede setzen. Die Nähe zum Muster bestimmt sich vor allem aus der Begründung für die Etablierung der geselligen Situation und damit aus der Funktion des Erzählens: sie kann – wie im ›Decameron‹ – gegen drohende Gefahr gesetzt oder mutwillig herbeigeführt oder auch mit Selbstverständlichkeit existent sein.

So braucht es bei Pietro Fortini (und ähnlich bei Agnolo Firenzuola) nur eine ganz unproblematische, allenfalls mit erotischen Hintergedanken versehene Verabredung, und die fünf jungen Damen und zwei Jünglinge finden sich zum Geschichtenerzählen zusammen, zu den ›Giornate delle novelle dei novizi‹ (fortgesetzt in den ›Piacevoli ed amorose notti dei novizi‹): daß man sich zum – frivolen – Erzählen zusammenfindet, ist als Situationsmuster etabliert.

›Teufel in die Hölle Schicken‹ (Novelle 101, vgl. ›Decameron‹ III 10 u.ö.). Die Prätention von Alltagswirklichkeit ist ererbter Novellengestus, vgl. unten S. 304.

24 Sacchetti, ›Trecentonovelle‹, S. 222.

25 Die italienische Forschung diskutiert das als betonte Abkehr vom Vorbild Boccaccio; einen Überblick dazu bietet Porcelli, Osservazioni sul ›Trecentonovelle‹, in: Porcelli, Novellieri italiani, S. 11–58, hier S. 13f. Brockmeier, Lust und Herrschaft, sieht darin und auch in der alltäglichen Banalität der Geschichten eine enttäuschte Reaktion auf den Zusammenbruch der republikanischen Ordnung und die Machtübernahme der Signori: »Die Illusion einer harmonischen Stadtgesellschaft, in der die konkurrierenden Interessen einander friedlich beschränken, scheint er verloren zu haben. Mit dem Rahmen verzichtet Sacchetti auch auf die distanzierende Serenität des Erzählens« (S. 40, vgl. auch S. 50).

26 »Diese Schweine rufen mir durch ihre Eigenschaft, sich zusammenzudrängen, wenn sie angegriffen werden, eine andere Geschichte ins Gedächtnis, die ich im Anschluß hieran erzählen will.« (Übersetzung von Hanns Floerke in: Sacchetti, Toskanische Novellen, S. 95)

27 Zur Diffusität der Muster im 17. Jahrhundert Capucci, Novella, S. 500: »la novella veleggia lontana dal Boccaccio; non perché il riferimento al ›Decameron‹ sia debole o assente, ma perché quel riferimento è costantemente deformato e alterato.«

Bei Parabosco ist immerhin noch die Isolierung der siebzehn jungen Leute übernommen, die schlechtes Wetter auf einem Jagdausflug in die Hütten von Fischern verschlägt (»una scelta determinata da una ›poetica del piacere‹«)[28]. Giovan Battista Giraldi hingegen ruft noch einmal die wechselseitige Selbstvergewisserung im Erzählen angesichts drohender Regellosigkeit auf. In seinen ›Ecatommiti‹ ist es nicht mehr die Pest, sondern eine zeitgenössisch erlebte Bedrohung: der traumatische Schrecken, den die Plünderungen der deutschen Söldner im Sacco di Roma ausgelöst haben. Vor ihnen fliehen die zehn Damen und zehn Herren mit dem Schiff nach Marseille und erzählen sich zur Verkürzung der Reise an zehn Tagen je zehn Novellen (darunter die Vorlage für Shakespeares ›Othello‹).

Die kunstvollste Weise der Boccaccio-Nachfolge liegt freilich in der Doppelbödigkeit einer scheinbar präzisen Imitation, hinter der sich eine ironische, bisweilen fast parodistische Verkehrung der mit ihr vorgezeigten Haltung verbirgt.

Antonfrancesco Grazzini (der den Beinamen Lasca trägt) zitiert geradezu in der Einleitung zu den ›Cene‹[29] im Gestus und stellenweise auch im Wortlaut[30] die Einleitung zum ersten Tag des ›Decameron‹:

> Avevano già gli anni della fruttifera incarnazione dell'altissimo figliuol di Maria Vergine il termine passato del M·D·XXXX, né si erano ancora al cinquanta condotti – nel tempo dunque che per vicario di Cristo e per successore di Piero Pagolo terzo governava la santa Madre Chiesa, e Carlo quinto Cesare con eterna gloria allentava e stringeva il freno allo antico imperio dell'invitto popolo di Marte, e i Galli erano costoditi e retti allora da Francesco primo serenissimo re di Francia –, quando nella generosa e bellissima città di Firenze, là nell'ultimo di gennaio, un giorno di festa doppo desinare, si trovarano in casa una non meno valorosa e nobile che ricca e bella donna vedova quattro giovani de i primi e piú gentili della terra, per passar tempo e trattenerse con un suo carnal fratello, che per lettere e per cortesia aveva pochi pari, non solo in Firenze ma in tutta Toscana. (Grazzini, ›Cene‹, S. 3f.)[31]

---

[28] Franco Fido: Fra ›Decameron‹ e ›Cortegiano‹. L'autunno della novella nei ›Diporti‹ del Parabosco. In: La nouvelle, S. 189–196, hier S. 190.

[29] Vgl. dazu Porcelli, Novellieri italiani, S. 147–191; Robert J. Rodini: Antonfrancesco Grazzini. Poet, dramatist, and novelliere. 1503–1584. Madison, WI/London 1970.

[30] Vgl. die Anmerkungen in Grazzini, ›Cene‹.

[31] »Es hatten die vielen Jahre seit der fruchtbringenden Menschwerdung des allerhöchsten Sohnes der Jungfrau Maria bereits die Grenze des Jahres 1540 überschritten, das Jahr 1550 aber noch nicht erreicht – es war also zur Zeit, da als Statthalter Christi und Nachfolger Petri Paul III. die heilige Mutter Kirche regierte, da Kaiser Karl V., ewig ruhmvollen Angedenkens, die Zügel des alten Reiches des unbesiegten Marsvolkes bald locker ließ, bald straff anzog, und da die Gallier von Franz I., Frankreichs durchlauchtigstem König, beschirmt und regiert wurden, als sich in der hochedlen, wunderschönen Stadt Florenz im letzten Drittel des Januar, an einem Festtag nach dem Mittagessen im Haus einer ebenso trefflichen und vornehmen wie reichen und schönen Witwe vier der ersten und adligsten Jünglinge der Stadt zusammengefunden hatten, um ihre Zeit bei dem Bruder der Dame zu verbringen, der in den Wissenschaften wie in der Feinheit seines Benehmens nur von wenigen, nicht allein in Florenz, sondern in der ganzen Toskana, erreicht wurde.« (Übersetzung von Hanns Floerke in: Grazzini, Feuer auf dem Arno, Bd. 1, S. 15)

Der hohe Ton und die welthistorische, in einer ausladendenden Satzperiode entfaltete Perspektive laufen freilich nicht auf eine welthistorische Katastrophe, die Große Pest von 1348, zu, sondern auf ein selbstgenügsames Idyll: man trifft sich, zwischen dem Jahr 1540 und 1550 nach der fruchtbringenden Menschwerdung des allerhöchsten Sohnes der Jungfrau Maria, unter dem Pontifikat des Papstes Paul III., unter der Regentschaft des Kaisers Karl V. und des französischen Königs Franz I. – zu einem geselligen Nachmittag mit Gesang und Spiel. Auch diese Idylle ist freilich von kosmischen Gefahren bedroht: es fängt an zu schneien. Das bietet die Gelegenheit zu einer von der Dame des Hauses inszenierten heiteren Schneeballschlacht zwischen den Jünglingen und vier eilends herbeigerufenen jungen Damen (*tutt'e quattro maritate*, S. 5) und in der Folge dann, nachdem man einige fünfstimmige Madrigale von Verdelot und Arcadelt gesungen hatte, zur gemeinsamen Unterhaltung vor dem Feuer des Salons: man beschließt, sich gegenseitig Geschichten vorzulesen, jeder der zehn Anwesenden eine, und zwar, weil es sich so passend ergibt, eine Dekade aus den ›Centonovelle‹ des Messer Giovanni Boccaccio oder besser des San Giovanni Boccadoro (also: ›Goldmund‹), denn dies sei das schönste und nützlichste Buch, das je geschrieben wurde: *il piú bello e il piú utile che fusse mai stato composto* (Grazzini, ›Cene‹, S. 9).

Die Herrin des Hauses aber hat eine bessere Idee. Statt die ohne Zweifel ergötzlichen, aber doch schon bekannten Novellen Boccaccios vorzulesen, möge doch jeder der zehn eine eigene Geschichte vortragen und zwar an drei Donnerstagen (den letzten im Karneval) hintereinander jeweils eine: eine kleine, eine mittelgroße und eine große. Denn schließlich sei die Zahl Drei vollkommener als alle anderen (also auch als Boccaccios Zehn), da sie Anfang, Mitte und Ende in sich schließt:

> il numero ternario è tra gli alteri perfettissimo, richiudendo in sé principio, mezzo e fine. (Grazzini, ›Cene‹, S. 12)

Schließlich wird dem permanent aufgerufenen Vorbild auch noch für die von ihm übernommene innere Ordnung der Erzählgemeinschaft ein besseres Modell als das seinige entgegengehalten:

> là onde la donna seguitò, cosí dicendo: Egli mi pare di necessità che tutte le cose che si pigliono a fare si debbano fare con qualche ordine, a fine che lo effetto ne séguiti per quello ch'elle son fatte; e per questo mi parrebbe, quando a voi paresse, che noi ci reggessimo non con re o con reina, ma che ci governassimo a guisa di republica: e mi parrebbe ancora, piacendo nondimeno a voi tutti quanti, che nello essere o prima o poi al novellare, che la sorte o la fortuna lo disponesse. (Grazzini, ›Cene‹, S. 12)[32]

---

[32] »Die Dame fuhr fort und sagte: ›Es scheint mir notwendig, daß man alle Dinge, die man unternimmt, mit einer gewissen Ordnung anpackt, damit sie das Ergebnis haben, um dessentwillen man sie unternommen hat. Darum würde ich es für richtig halten, vorausgesetzt, daß es euch recht ist, daß wir uns nicht von einem König und einer Königin regieren lassen, sondern die Form der Republik wählen. Weiter würde ich, wenn ihr damit einverstanden seid, vorschlagen, daß wir es dem Los oder dem Zufall überlassen wollen, die Reihenfolge der Erzähler zu bestimmen‹« (Übersetzung von Hanns Floerke in: Grazzini, Feuer auf dem Arno, Bd. 1, S. 21).

Nachahmung und Überbietung sind der vordergründige Gestus dieser ›Decameron‹-Kontrafaktur, einer Kontrafaktur freilich, der der bedrohliche Hintergrund abhanden gekommen ist[33] und in der die Überbietung sich deshalb stets als Spiel mit der literarischen Vorlage zu erkennen gibt. Es gibt hier keinen Schrecken, der durch Ordnung zu bewältigen wäre, und so bleibt die Vollkommenheit der Zahl Drei so folgenlos wie die – nicht einmal in ihrem Funktionieren richtig erkennbare – ›republikanische Gesellschaftsordnung‹. Der Auflösung ins Spielerische, die das Erzählen in eine Atmosphäre heiterer Leichtfertigkeit versetzt, steht allerdings die Erbarmungslosigkeit der erzählten Geschichten selbst entgegen. Was als Leichtfertigkeit erscheint, ist entlarvende Kritik: das Unterlaufen des Ordnungsoptimismus in der ironischen Entleerung seines Programms. Grazzini erzählt Geschichten von folgender Art:[34]

> Ein reicher Jüngling aus edlem Haus spielt seinem Erzieher, um sich an ihm zu rächen, einen Streich, der diesen das männliche Glied kostet, und kehrt darauf vergnügt nach Lyon zurück. (I 2)
>
> Dem Pfarrer Piero von Siena, der einem Florentiner Küster einen Streich zu spielen meint, wird von diesem auf eine Weise mitgespielt, daß er dabei sein Leben läßt. (I 7)
>
> Mariotto, Weber von Camaldoli mit dem Spitznamen Falananna, hat die größte Sehnsucht nach dem Tod. Seine Frau und ihr Liebhaber Berna helfen ihm sterben. Fest überzeugt, tot zu sein, läßt er sich zu Grabe tragen. Da er unterwegs auf sich schimpfen hört, richtet er sich auf. Die Träger lassen, von Furcht gepackt, die Bahre fallen – er flüchtet, fällt infolge eines seltsamen Zufalls in den Arno und verbrennt. Seine Frau aber nimmt Berna zum Gatten. (II 2)

Maßlose und mutwillige, in den grausamen Details ausführlich beschriebene Verstümmelung, das erbarmungslose und in irrwitzigen Machinationen bis zum Verlust des Lebens vorangetriebene Ausbeuten der Dummheit anderer zum eigenen Vorteil, planvolle Verwirrung des Rivalen aus nichtigem Anlaß, die diesen zuerst um den Verstand und dann ums Leben bringt – das sind die Geschehnisse, mit denen Grazzini unterhält:

> Per la qual cosa gli crebbero in mille doppi la meraviglia e il dolore, e quasi stupido e trassecolato si fece ricondurre al letto; dove, pensando sempre a questo fatto, tanto gli sopraggiunse e la doglia e la maninconia, che poco mangiava e poco o niente dormiva; di maniera che, o fusse la novità del caso o gli omori maninconici, la rabbia o la frenesia, o pure il diavolo che lo accecasse, un giorno fra gli altri, ch'egli era rimasto in camera solo, si gittò a capo inanzi a terra d'un finestra che riusciva in una corte, dove

---

[33] Die Florentiner Pest von 1527 wird in der berühmten Novelle vom todessüchtigen Falananna (II 2) nur im Rahmen der Überbietungsstrategie erwähnt: sie sei sehr viel schlimmer gewesen als die von 1348. Jene wiederum sei vor allem bedeutend, weil sie von Boccaccio mit so viel Beredsamkeit und Eleganz beschrieben worden sei. Ins Erzählen wird die Pesterfahrung der Zeitgenossen nicht zurückgebunden: da alle sie erlebt hätten, brauche man sich nicht damit aufzuhalten, weiter darüber zu reden.

[34] Ich zitiere die nach Art des ›Decameron‹ vorangestellten Inhaltszusammenfassungen nach der Übersetzung von Floerke in: Grazzini, Feuer auf dem Arno.

battendo in su le lastre, si sfracellò, e morí che non batté polso. (Grazzini, ›Cene‹, S. 102f.)[35]

Man muß verrückt werden in dieser Welt, die Gesellschaft der feinen Florentiner aber lacht darüber. Sie lacht bösartig, gnadenlos und ohne Werthorizont; das Spiel mit dem Witz trägt »das Mal eines verbrecherischen Spaßes«[36]: es kennt keine Grenzen, und so zeigt das demonstrative Unterlaufen des aus dem ›Decameron‹ herbeizitierten Ernstes durch die ebenso demonstrativ spielerisch inszenierte Erzählsituation zugleich den Verzicht auf eine Ordnung jenseits des Spaßes an: eine zynische Entlarvung der Florentiner Gesellschaft als »Paradies, in dem Teufel wohnen« (wie er die Stadt an anderer Stelle nennt[37]).

Einer so kunstvollen Auseinandersetzung mit der durch Boccaccio gesetzten Ordnungsdiskussion begeben sich die Novellensammlungen, die – wie Straparola – den Erzählrahmen so wenig mit der Konfiguration der Erzählenden und der Struktur des Erzählten verknüpfen, daß er zur leeren Hülle wird, oder ihn – wie Basile – so weit setzen, daß anstelle innerer Spannung zwischen den Stücken nur noch die auf die Füllung einer Zeitspanne ausgerichtete Serie erkennbar ist,[38] oder die – wie zuerst Sacchetti – auf eine Rahmenerzählung völlig verzichten.

Masuccio Salernitano[39], der sich stilistisch eng an Boccaccio anlehnt, ordnet die fünfzig Novellen in seinem ›Novellino‹[40] zwar in fünf Abteilungen an, aber diese sind durch Leitthemen bestimmt, nicht durch die Gemeinsamkeit einer Erzählsituation. Die Erzählsituationen selbst werden partialisiert: jeder einzelnen Novelle geht ein Widmungsbrief an jeweils eine historische Persönlichkeit voraus, und in ihm wird auch die Situierung des Erzählens und oft auch des Erzählten vorgenommen.

Diese Konstruktion wiederholt sich bei Bandello[41]. Auch bei ihm erhält gewissermaßen jede Novelle im Widmungsbrief ihren eigenen Rahmen, z.B. (II 1):

---

35 »Bei dieser Entdeckung erreichten sein Schmerz und seine Verblüffung den Gipfel, und wie vor den Kopf geschlagen und betäubt ließ er sich in sein Bett zurückbringen, wo er infolge des beständigen Nachdenkens über dieses Rätsel so schwermütig und trübsinnig wurde, daß er wenig aß und gar nicht schlief. Und so kam es dahin, daß er sich eines Tages, als er allein in seiner Kammer war, sei es durch die Rätselhaftigkeit der Ereignisse, sei es durch Trübsinn, Tobsucht oder Wahnsinn verwirrt, oder durch den Teufel verblendet, kopfüber aus einem Fenster stürzte [...] und mit zerschmetterten Gliedern sogleich mausetot auf dem Pflaster liegenblieb.« (Übersetzung von Hanns Floerke in: Grazzini, Feuer auf dem Arno, Bd. 1, S. 80)

36 Giorgio Manganelli: Vorwort zur deutschen Ausgabe, in: Grazzini, Feuer auf dem Arno, S. 9–11, hier S. 11.

37 Manganelli, ebd., S. 10.

38 Kurzer Überblick über die verschiedenen Rahmungstypen bei Kullmann, Schriftlichkeit, S. 31–35. Zu ihren Funktionen Wetzel, Novellenrahmen; Picone, Preistoria della cornice; Picone, Tre tipi di cornice.

39 Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle, nennt ihn das »bedeutendste novellistische Talent gegen Ende des italienischen Quattrocento« (S. 53).

40 Vgl. dazu Porcelli, Novellieri italiani, S. 59–86; Renato Pastore: Per una interpretazione del ›Novellino‹ di Masuccio Salernitano. In: Cultura neolatina 29 (1969), S. 235–265.

41 Dazu Thomas Gwynfor Griffith: Bandello's fiction. An examination of the ›Novelle‹. Oxford 1955; Adelin Charles Fiorato: Bandello entre l'histoire et l'écriture. Firenze

> Onde, avendo questi dì il vostro e mio, anzi pur nostro Lucio Scipione Attellano fatto un solenne e sontuoso banchetto a la signora Bianca da Este e Sanseverina, ove intervennero molti gentiluomini e gentildonne, ragionandosi dopo il desinare di varie cose, il nostro dottor di leggi, che era uno degli invitati, messer Girolamo Archinto, e che conoscete come è piacevole, narrò una bella beffa fatta a un avarissimo parrocchiano. La quale, parendomi molto festevole, io scrissi, e quella ho voluto mandarvi a ciò che dopo gli studi vostri de le civili e canoniche leggi, ne le quali sète eminentissimo, come l'opere vostre stampate fanno ferma fede, possiate quella leggendo gli spiriti vostri ricreare, se quella degna stimerete deversi da voi leggere. (Bandello, Novelle II, S. 7)[42]

Ein gemeinsamer Deutungszusammenhang aus der Erzählsituation kann so nicht entstehen. Erhalten bleibt aber aus der Trecento-Novelle das offensichtliche Bedürfnis zur historischen Situierung nicht nur des Erzählten, sondern auch des Erzählens. Aufgenommen wird darin der Gestus des realistischen Erzählens, der neben der Sammlung als Darstellungseinheit sicher das wirkungsmächtigste Erbe ist, das Boccaccio der abendländischen Novellistik hinterlassen hat. Wie auch immer seine Nachfolger die Erzählsituation konstruieren, sie selbst und die Geschichten werden durch historische, onomastische, topographische Details[43] an die erlebte oder die erlebbare Wirklichkeit angebunden, nicht immer mit der detailversessenen Genauigkeit, die heute noch die Ereignisse des ›Decameron‹ im Florentiner Stadtplan zu lokalisieren erlaubt[44], oft auch nur als Attitüde. Aber die Prätention der Wirklichkeit und damit der Wahrheit wie zugleich der Alltäglichkeit novellistischen Erzählens bleibt lange Zeit, bis zur modernen Kurzgeschichte, Element der Gattungstradition. Wer hier ausschert, reiht sich – wie Basile und Straparola[45] mit ihren Feengeschichten – in eine andere literarische Reihe ein, die nicht zuletzt durch die Verschiebung des literarischen Zentrums angezeigt ist: »[...] la fortuna

---

1979; Fritz Schalk: Bandello und die Novellistik der italienischen Renaissance. In: Romanistische Forschungen 85 (1973), S. 96–118; zuletzt (mit der neueren Literatur) Elisabetta Menetti: Le inquietudini di un narratore: Matteo Bandello. In: Favole, Parabole, Istorie, S. 439–464, und Kullmann, Schriftlichkeit.

42 »Als nun dieser Tage Euer und mein, ja unser Lucio Scipione Attellano ein feierliches, üppiges Bankett zu Ehren der Signora Bianca da Este e Sanseverina ausrichtete, zu dem viele edle Herren und Damen erschienen, und als man nach dem Essen über verschiedene Dinge sprach, erzählte Messer Girolamo Archinto, unser Doktor der Jurisprudenz, der zu den geladenen Gästen gehörte und den Ihr als einen unterhaltsamen Mann kennt, eine schöne Posse, die einem überaus geizigen Pfarrherrn gespielt wurde. Und da mich diese sehr lustig dünkte, schrieb ich sie auf und sandte sie Euch, damit Ihr sie nach dem Studium des zivilen und kanonischen Rechts, in dem Ihr, wie es Eure gedruckten Werke bezeugen, überragende Kenntnisse besitzt, lesen könnt, um Euren Geist zu erfrischen, falls Ihr sie Eurer Lektüre für würdig befindet.« (übersetzt von Rymarowicz: Bandello, Novellen, Bd. 2, S. 7)

43 Man vgl. nur, z.B., die Fülle der historischen Personen, von Giotto und Cavalcanti bis zu Carlo degli Strozzi, die die Novellen Sacchettis bevölkern.

44 Genauer dazu Grubmüller, Boccaccios Florenz.

45 Dazu zuletzt Daria Perocco: Trascrizione dell'oralità. Il gioco delle forme in Straparola. In: Favole, Parabole, Istorie, S. 465–481, und Ruth Bottigheimer: Fairy Godfather. Straparola, Venice and the fairy tale tradition. Philadelphia 2002.

editoriale della novellistica cinquecentesca (e anteriore, Boccaccio compreso) si chiude intorno al 1630. Intorno al 1630 si apre la storia della novella veneta.«[46]

11.4 Boccaccio und die Novellistik in Frankreich

Daß »die ›eigentliche‹ Boccaccio-Rezeption in Frankreich[47] erst mit ›L'Heptaméron‹ [der Margarete von Navarra] stattfindet«[48], ist eine irritierende Behauptung.

Schließlich ist schon der italienische Text des ›Decameron‹ vor allen anderen Literaturlandschaften von der französischen aufgenommen worden: spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist es in italienischen Handschriften in Frankreich in Umlauf;[49] schließlich ist die erste Übersetzung in eine andere Sprache die zwischen 1412 und 1414 (mit Hilfe einer lateinischen Zwischenstufe des Antonio von Arezzo) für den Herzog Jean de Berry angefertigte des Laurent de Premierfait[50], die in 14 teilweise prachtvoll illuminierten Handschriften (und einem Fragment) erhalten ist;[51] schließlich findet sich die erste Übernahme des Aufbauschemas der ›Cento novelle‹ ins Französische[52] in den zwischen 1456 und 1467 entstandenen, im Auftrag Herzog Philipps III. von Burgund geschriebenen ›Cent nouvelles nouvelles‹, und zwar mit ausdrücklichem Bezug auf das Vorbild:

> [...] qui en soy contient et tracte cent histoires assez semblables en matere, sans attaindre le subtil et tresorné langage du livre de Cent Nouvelles. Et se peut intituler le livre de Cent Nouvelles nouvelles. Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de Cent Nouvelles advinrent la pluspart es marches et metes d'Ytalie, ja long temps a, neantmains toutesfoiz, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler de Cent Nouvelles nouvelles, jasoit que advenues soient es parties de France, d'Alemaigne, d'Angleterre, de Haynau, de Brabant et aultres lieux; aussi pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles

---

46 Capucci, Novella, S. 502.

47 Einen Überblick bieten die Beiträge von Giuseppe di Stefano: Il Trecento. In: Boccaccio nella cultura francese, S. 1–47, und Lionello Sozzi: Boccaccio in Francia nel Cinquecento. In: Boccaccio nella cultura francese, S. 211–356.

48 Zimmermann, Hausbuch, S. 233 Anm. 4.

49 Vgl. Branca, Tradizione, S. 108, 109, 112, 137, 138, 145. Im Überblick Gianni Mombello: I manoscritti delle opere di Dante, Petrarca e Boccaccio nelle principali librerie francesi del secolo XV. In: Boccaccio nella cultura francese, S. 81–209.

50 Vgl. Paolo Cucchi: The first french Decameron. A study of Laurent de Premierfait's translation. Princeton, NJ 1972; di Stefano, La première traduction du Decameron; di Stefano, Da Boccaccio à Laurent de Premierfait.

51 Vgl. die Beschreibung der Handschriften in französischen Bibliotheken bei Carla Bozzolo: Manuscrits des traductions françaises d'oeuvres de Boccace. XV^e siècle. Padova 1973 (Medioevo e umanesimo. 15). Vollständige Liste mit Kurzbeschreibungen bei Paolo Cucchi/Norris J. Lacy: La tradition manuscrite des ›Cent Nouvelles‹ de Laurent de Premierfait. In: Le moyen âge 80 (1974), S. 483–502.

52 Bei Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle, wird nicht klar, wie weit der andere Typus von Erzählrahmung, den er im Französischen entwickelt sieht (Chevalier de la Tour Landry, ›Ménagier de Paris‹, ›Quinze joyes de mariage‹), in den späteren Rahmenerzählungen wirksam sein soll.

> est d'assez fresche memoire et de myne beaucop nouvelle. (›Cent nouvelles nouvelles‹, Widmung an den Herzog von Burgund, S. 13)[53]

Nun ist es gewiß so, daß die Verfügbarkeit eines Werkes in einer Fremdsprache oder auch in einer Übersetzung (zumal dann, wenn diese zuvörderst auf die Befriedigung repräsentativer Bedürfnisse abgestellt ist) noch nicht die Wahrnehmung seiner spezifischen Qualitäten sicherstellt oder gar die adäquate Nachbildung und damit die Eingemeindung in die aufnehmende Literatur bewirkt. Handschriftliche Verbreitung, Übersetzung, Nachahmung und produktive Auseinandersetzung sind verschiedene Stufen der Rezeption, die in ihrem ganzen Spektrum die Position Boccaccios in Frankreich bestimmen – so wie das Weiterwirken des ›Decameron‹ in Italien gezeigt hat, daß die Strahlkraft dieses Werkes in ganz verschiedene Richtungen weist.

Von gleicher Vielfalt ist seine Wirkung in Frankreich[54] nicht, aber die Typen wiederholen sich:

Die balancierte Ordnung einer sorgsam aufgebauten Erzählsituation greift nur Margarete von Navarra auf; der Verfasser der ›Cent nouvelles nouvelles‹ und Bonaventure Des Periers verzichten auf sie, der eine vielleicht, Sacchetti vergleichbar, weil das Bedürfnis dazu gar nicht aufkommt, der andere aber mit einem Affekt gegen jede Art von Ausgewogenheit, der ihn zum Antipoden der Margarete von Navarra, seiner Gönnerin, macht.

Der Bezug der ›Cent nouvelles nouvelles‹ auf Boccaccio liegt zunächst in nichts weiter als der Zahl und in der Überbietungsgeste: hundert Geschichten sollen es sein, und neu gegenüber den bekannten. Anders als Boccaccio unterwirft der Autor (oder der Sammler?)

> seine Novellen keinem erkennbaren Gliederungsprinzip [...]: es fehlt ein dem des ›Decameron‹ vergleichbarer Rahmen, des weiteren ein kohärenter gedanklicher Entwurf, und im Gegensatz zu der italienischen Sammlung gibt es in den ›Cent nouvelles nouvelles‹ weder Diskussionen noch Kommentare der Erzählerfiguren, durch die das Erzählte in neue Bezüge gestellt würde.[55]

Die Geschichten werden jeweils einzeln benannten Erzählerfiguren in den Mund gelegt, die in keinem erkennbaren – räumlichen, zeitlichen, persönlichen – Zusammenhang stehen. Sie sind von ganz unterschiedlicher Art, Typen (*L'Acteur, Poncelet*),

---

[53] »Es umfaßt und erzählt hundert dem Stoff nach ziemlich ähnliche Geschichten, doch erreicht es die feine und reichgeschmückte Sprache des Buches der hundert Novellen nicht. Man kann es das Buch der hundert neuen Novellen betiteln. Und weil die in dem genannten Buch der hundert Novellen aufgezeichneten und erzählten Geschichten sich meist in Italien und an seinen Grenzen vor langer Zeit zutrugen, kann man auch sehr gut und mit Recht und der Wahrheit recht wohl entsprechend dies Buch als das der hundert neuen Novellen bezeichnen, obwohl die Geschichten in Frankreich, Deutschland, England, im Hennegau, in Brabant und anderen Ländern sich begaben; auch weil ihre Gegenstände, ihre Art und Weise noch ziemlich frisch im Gedächtnis leben und oft Neuigkeiten bieten.« (›Hundert neue Novellen‹, S. 7)

[54] Unter dem Stichwort ›Imitatio‹ eindrücklich dargestellt von Wehle, Novellenerzählen, S. 32–38.

[55] Zimmermann, Hausbuch, S. 233.

Amtsträger (*Monseigneur l'Amant de Bruxelles, Monseigneur le Prevost de Wastenes*) wie namentlich benannte Individuen aller Stände (der Dieb *Montbléru, Jehan Martin, Maistre Jehan Lauvin, Monseigneur de la Roche, Messire Chrestian de Dygoyne chevalier, Monseigneur le Marquis de Rothelin*) bis hin zu *Monseigneur le Duc* selbst (der wohl auch mit dem schmucklosen *Monseigneur* gemeint ist, der besonders viele Geschichten erzählen darf); manche erzählen mehrere Geschichten, viele nur eine. Eine erkennbare Physiognomie erhält keine von ihnen, weder durch Charakterisierungen noch über die ihnen zugeordneten Geschichten. Sie sprechen auch nicht zueinander, nehmen nicht Bezug aufeinander, reagieren nicht auf die Geschichten der anderen, nirgendwo ist auch nur angedeutet, daß sie etwa zusammensäßen: es bleibt bei einer Serie von einzeln aufgeschriebenen monologischen Erzählungen, die allein durch ihre Abfolge zusammengehalten werden.

Die ›Cent nouvelles nouvelles‹ gehen – zweifellos unter dem Einfluß des ›Decameron‹[56] – über das gewohnte mehr oder weniger zufällige, mehr oder weniger ungeordnete Sammeln vorhandener Geschichten dadurch weit hinaus,

- daß sie sich als geschlossene Sammlung präsentieren, ausgezeichnet durch die plakative Geschlossenheit der Zahl Hundert,
- daß sie das Erzählen mit verteilten Rollen übernehmen,
- daß sie überhaupt den Vorgang des Erzählens thematisieren, wenn auch atomisiert und beschränkt auf die Person des Erzählenden.

Sie verdanken dem ›Decameron‹ aber wohl auch jenes ›parfum de réalisme‹, das man als ihre neue Qualität vermerkt hat.[57] Wie dort werden die einzelnen Ereignisse zu lokalisieren versucht, wenn das bei der Vielzahl der Schauplätze auch nicht bis zu den gleichen Wiedererkennenseffekten vorangetrieben werden kann; wie dort sind aber die Figuren, besonders die Erzähler, alle auf Wiedererkennbarkeit angelegt. Man hat durch urkundliche Nachweise in flandrischen Archiven zeigen können,[58] daß es sich bei ihnen »in der Mehrzahl um authentische Persönlichkeiten aus dem Umkreis des burgundischen Hofes«[59] handelt. Diese Realitätsverweise stellen das Erzählte nicht nur als wirklich und damit als selbstverständlich wahr aus, sie rücken den Lesern damit auch stärker auf den Leib: Aktualität schafft Verbindlichkeit.

Die prägende, das Erzählen verändernde Wirkung des ›Decameron‹ (und in seiner Nachfolge dann der ›Cent nouvelles nouvelles‹)[60] kann nicht – das läßt sich

---

56 »Die Bedeutung der ›Cent Nouvelles Nouvelles‹ besteht zweifellos darin, daß sie aus dem Geist der Imitatio die literarischen Modelle eigenständig in Dienst genommen haben: Sie wenden, wie zuvor Boccaccio und Poggio, den Grundsatz der stofflichen und generischen Kombinationsfreiheit analog auf die eigenen, für novellistisches Erzählen prädisponierten Kurzformen der Prosa an.« (Wehle, Novellenerzählen, S. 35)

57 Zimmermann, Hausbuch, S. 262. Weitere Beispiele zum ›chronikalischen Anschein‹ in der französischen Novellistik Wehle, Novellenerzählen, S. 177–183.

58 Alle notwendigen Nachweise, auch zur exakten Topographie, in der Einleitung Pierre Champions zu seiner Ausgabe (›Cent nouvelles nouvelles‹, p. IX–XCV).

59 Zimmermann, Hausbuch, S. 249.

60 »Der historische Rang der ›Cent Nouvelles Nouvelles‹ bei der Schaffung einer novellistischen Prosa in Frankreich ist in abgeschwächtem Sinne der von Boccaccios ›Decameron‹ für die europäische Novellistik zu vergleichen: beide wurden selbst wieder zum Modell.« (Wehle, Novellenerzählen, S. 36)

schon an der italienischen Rezeption ablesen – auf die kongeniale Übernahme oder auch nur die verständige Wahrnehmung der ausgeklügelten Rahmenkonstruktion beschränkt werden. Sie verläuft auf sehr unterschiedlichen Wegen.[61] Das läßt sich kaum besser erkennen als im gleichzeitigen Nebeneinander der vorbildlich um die Nutzung aller Möglichkeiten der Rahmensituation bemühten Margarete von Navarra und ihres Schützlings und Antipoden Bonaventure Des Periers.

> Et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ay tenue, car quel ordre faut-il garder quand il est question de rire? (Des Periers, ›Contes‹, Novelle 1, Tome II, S. 9)[62]

Demonstrativ weist der um 1510 geborene, 1536 in die Dienste Margaretes von Navarra (die zu diesem Zeitpunkt für ihren Bruder Franz I. die Regierungsgeschäfte in Frankreich führte) getretene Des Periers in der ersten Novelle seiner ›Nouvelles recreations et joyeux devis‹ alle Ordnungsansprüche zurück; die erste Novelle selbst unterläuft bereits alle Erwartungen, denn sie ist gar keine Erzählung, sondern eine ›Novelle in Form einer Einleitung‹ (*Nouvelle en forme de preambule*), genauer: eine Einleitung, die sich Novelle nennt. Des Periers hat sein Programm konsequent umgesetzt (sofern die erst postum, 1558, erschienene Ausgabe das zu beurteilen erlaubt): eine Ordnung ist tatsächlich nicht zu erkennen; die Geschichten folgen regellos aufeinander; ihre Zahl, neunzig, erscheint zufällig; an eine Rahmenhandlung oder gar eine wie auch immer profilierte Erzählsituation ist (von Ausnahmen abgesehen, in denen Des Periers – wie z.B. in Novelle 78 – die Umstände eines witzigen Rencontres miterzählt) gar nicht zu denken. Des Periers kommuniziert direkt mit den Lesern:

> Il y en ha qui sont si scrupuleux qui diroyent que c'estoit de peché, de vendre les biens de l'Eglise; mais je de dis rien de cela, j'ayme mieux vous faire un autre compte. (Des Periers, ›Contes‹, Novelle 79, Tome II, S. 273)[63]

Er tritt in der Pose des Spaßmachers auf. Sein Programm heißt: *Riez seulement!* (Des Periers, ›Contes‹, Novelle 1, Tome II, S. 9). Diesem Programm opfert er ausdrücklich auch jenes ›parfum de réalisme‹ (s.o.), das bis zu diesem Punkt durch alle Wandlungen der Boccaccio-Rezeption als deren stabilstes Element hatte gelten können (und das bei Margarete von Navarra als einzige Bedingung für die erzählten Geschichten herausgehoben wird: alle müßten auf einer wahren Begebenheit beruhen):

> Riez seulement, et ne vous chaille si ce fut Gaultier ou si ce fut Garguille. Ne vous souciez point si ce fut à Tours en Berry, ou á Bourges en Tourrayne: vous vous tourmenteriez pour neant; car, comme les ans ne sont que pour payer les rents, aussi les noms

---

61 Zur unmittelbaren Nachfolge der ›Cent nouvelles nouvelles‹ in Frankreich Wehle, Novellenerzählen, S. 36f.

62 »Fragt mich nicht, welche Ordnung ich eingehalten habe; denn welche Ordnung soll man beobachten, wenn es sich darum handelt zu lachen?« (Des Periers, Neue Schwänke, S. 6)

63 »Es gibt Leute, die so bedenklich sind, daß sie sagen, es sei Sünde, die Güter der Kirche zu verkaufen; darüber will ich mich aber nicht äußern und ziehe es vor, euch eine andere Geschichte zu erzählen.« (Des Periers, Neue Schwänke, S. 204)

ne sont que pour faire debatre les hommes. Je les laisse aux faiseurs de contractz et aux intenteurs de procez. S'ils y prennent l'ung pour l'autre, à leur dam; quant à moy, je ne suis point si scrupuleux. Et puis j'ay voulu faindre quelques noms tout exprès pour vous monstrer qu'il ne faut point plorer de tout cecy que je vous compte, car peult-estre qu'il n'est pas vray. (Des Periers, ›Contes‹, Novelle 1, Tome II, S. 9f.)[64]

Unverbindlich und anarchisch gibt sich Des Periers in seiner Vorrede, spielerisch macht er sich auch über allfällige moralische Bedenken der jungen Damen lustig. Dem Possenreißer gilt nur der Spaß: »Lacht nur, lacht!« Aber gegen alles Programm und gegen den sorgsam aufgebauten Eindruck einer Orgie der Beliebigkeit kann sich auch Des Periers nicht aus der Tradition des realistischen Erzählens lösen, gegen die er mit solcher Verve angeht: man hat keine Mühe gehabt, die Handlungsorte seiner Schwänke kartographisch zu erfassen.[65]

Die romanistische Forschung[66] hat den alten Gedanken (Chenevière, 1886), Des Periers habe sich (1543) das Leben genommen, weil Margarete von Navarra ihm ihre Gunst entzogen und ihn entlassen habe, als haltlose Erfindung erkannt. Es handelt sich aber um eine kluge Erfindung. Denn ein größerer Kontrast zwischen zwei im gleichen Métier engagierten Erzählern ist kaum vorstellbar als der zwischen der anarchistischen Heiterkeit, die Des Periers als Programm vorzeigt, und der poetischen Sorgfalt, mit der Margarete von Navarra die von Boccaccio eröffneten Möglichkeiten zur literarischen Formulierung eines ethischen Programms nützt.

Le premier jour de settembre, que les baings des montz Pyrenées commancent d'entrer en leur vertu, se trouverent à ceulx de Cauderetz plusieurs personnes tant de France que d'Espaigne; les ungs pour boire de l'eau, les autres pour se baigner, et les autres pour prandre de la fange; qui sont choses si myraculeuses que les mallades habandonnez des medecins s'en retournent tous guariz. (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 1)[67]

---

64 »Lacht nur, lacht und kümmert euch nicht darum, ob es Till oder Eulenspiegel [ein Versuch des Übersetzers, das französische Namensspiel *Gaultier / Garguille* nachzuahmen, K.G.] gewesen ist. Zerbrecht euch nicht den Kopf darüber, ob es zu Tours in Berry oder zu Bourges in der Touraine war: Ihr würdet euch sonst vergeblich quälen; denn wie die Jahre nur dazu da sind, die Renten zu zahlen, so sind die Namen nur dazu da, damit die Leute sich darüber streiten. Ich überlasse sie denen, die Kontrakte aufsetzen oder Prozesse anhängig machen. Wenn sie sie dabei verwechseln, so ist's ihr Schade – was mich betrifft, so bin ich nicht so bedenklich. Ich habe sogar absichtlich einige Namen erfunden, um euch zu zeigen, daß ihr nicht über das, was ich euch erzähle, zu weinen braucht; denn vielleicht ist es gar nicht wahr.« (Des Periers, Neue Schwänke, S. 6f.)

65 Philipp August Becker: Bonaventure Des Periers als Dichter und Erzähler. Wien u.a.1924 (Akademie der Wissenschaften in Wien. SB. 200,3), S. 90.

66 Grundlegend Lionello Sozzi: Les contes de Bonaventure Des Périers. Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance. Torino 1965. – Zur Biographie auch Dorothea Neidhart: Das ›Cymbalum Mundi‹ des Bonaventure Des Periers. Forschungslage und Deutung. Genève/Paris 1959, S. 19–27.

67 »Am ersten Tag im September, um die Zeit, da die Bäder in den Pyrenäen ihre wirksamste Heilkraft auszuüben beginnen, hielten sich in Caudères etliche Badegäste aus Frankreich wie auch aus Spanien auf, die einen einer Trinkkur halber, andere, um zu baden, und manche wiederum erhofften sich Heilung oder doch Linderung ihrer Gebrechen von dem Moorschlamm, was alles so treffliche Mittel sind, daß viele Kranke, die bereits

Das Heilbad Caudères, das Margarete selbst, wie man weiß, häufig aufgesucht hat, bietet als Ort der selbstauferlegten Muße und im Zusammentreffen von Menschen unterschiedlichster Herkunft die günstigsten Voraussetzungen für gesellige Unterhaltung. Margarete führt mit den ersten Sätzen ihres Prologes geradewegs darauf zu – und bricht die so suggerierte Etablierung einer Erzählerrunde doch sogleich ab, als läge sie zu nahe am Erwartbaren. Der Blick richtet sich gar nicht auf das Zusammensein im Heilbad, sondern auf den Rückweg der Gäste, ihre Gefährdung durch Unwetter und Überschwemmungen, durch Bären und Räuber. Durch vielerlei sorgfältig beschriebene Zufälle und Umwege, ohne eigenes Zutun, sondern auf dem »Weg, den ihnen Gott wies« (*le chemyn là où Dieu les conseilloit* [Marguerite de Navarre, ›Héptameron‹, S. 4]), findet sich ein Grüppchen der auf verstreuten Wegen ihr Heil suchenden Reisenden im Kloster Saint Savyn zusammen. Dort hören sie, wie sich ein *gentilhomme nommé Symontault*, nachdem sein ganzes Gefolge in den reißenden Fluten eines Flußes ertrunken war, durch Gottes Fügung habe retten und nach Serrance in Sicherheit bringen können (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 6). Dorthin begeben sich auch die acht aus Saint Savyn, und mit der als erster dort eingetroffenen klugen Witwe Oisille ist endlich die Gruppe der erforderlichen zehn Erzähler zusammengekommen: nicht aus eigenem Entschluß (wie es im Heilbad der Fall gewesen wäre), sondern durch den Zufall, durch den jederzeit Gottes Fügung durchscheint, und überdies bedroht von der tobenden Natur.

Die Gefahr, vor der diese durch die Ereignisse ausgezeichnete Gesellschaft sich gerettet hat, ist (anders als im ›Decameron‹) mit dem Erreichen des Klosters bereits überwunden. Sie bedeutet jetzt nur noch Verlust an Zeit (passenderweise braucht es bis zur Fertigstellung der neuen Brücke gerade zehn oder zwölf Tage [Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 8]), und die wolle man sich verkürzen. Aufgegriffen wird gegen die Konkurrenz der Bibellektüre und der frivolen Idee einer Kurzweil, bei der nur zwei allein mithalten können (*les passetemps où deux seulement peuvent avoir part* [Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 10]), der Vorschlag, sich an zehn Tagen, bis die Brücke vollendet ist, jeweils zehn Geschichten zu erzählen,[68] und zwar als Realisierung eines vom Krieg vereitelten Projekts des Herrn Dauphin, der mit den Damen seines Hofes ein neues ›Decameron‹ zu schreiben plante, wetteifernd mit den

> Cent Nouvelles de Jehan Bocace nouvellement traduictes d'ytalien en françoys, que le roy treschrestien Françoys premier de ce nom, Monseigneur le Daulphin, Madame la Daulphine, et Madame Marguerite en ont faict tant de cas que, si Bocace, du lieu où il estoit, les eust peu ouyr, il devoit ressusciter à la louenge de telles personnes. (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 11)[69]

---

von ihren Ärzten aufgegeben sind, hernach die Bäder wieder gesundet verlassen.« (Margarete von Navarra, ›Heptameron‹, S. 7)

68 Das Erzählwerk Margaretes war also als ›Decameron‹ geplant; es ist – aus welchen Gründen auch immer – nicht zu Ende geführt worden. Den Titel ›L'Heptaméron des Nouvelles‹ hat der Pariser Drucker Gruget in der postum (1559) erschienen ersten ›Gesamtausgabe‹ dem erkennbar fragmentarischen Werk gegeben.

69 »[...] die hundert Novellen des Boccaccio [...], die jüngsthin aus dem Italienischen ins

Kunstvoll und spielerisch ist dieses ›Konkurrenzunternehmen‹ zum ›Decameron‹ inszeniert: durch den Mund ihres Sprachrohrs in der Sammlung, die Dame Parlamente, läßt Margarete ihre eigene Wertschätzung des Meisters referieren und in doppelter Brechung ihr eigenes Unternehmen als Realisierung eines von anderen geplanten Unternehmens erscheinen.

Diese vexierbildhafte Vervielfachung des Erzählens bleibt der Sammlung auch in den Erzählungen selbst erhalten: was die Erzählenden vortragen, wird anschließend immer von einigen anderen ›diskutiert‹, das heißt von verschiedenen Standpunkten aus beleuchtet; diese verschiedenen Perspektiven auf das Geschehen werden nicht harmonisiert, und auch eine immer wieder erwogene Favorisierung einzelner Ansichten[70] durch die Hierarchisierung der Sprecher und Sprecherinnen (allesamt ›Anagramme‹ von Personen des Hofes)[71] ist nicht wirklich zu erkennen: dem ritterlich-höfischen Geburon und dem lockeren Hircan bleibt das gleiche Recht wie der als Doyenne der Gruppe hochgeschätzten frommen Oisille und der souveränen Parlamente; sogar die als ein wenig unreif gezeichneten jungen Damen Nomerfide und Longarine tragen, auch wenn sie zurechtgewiesen werden, Bedenkenswertes zu den Gesprächen bei.

Man hat diese Offenheit des ethischen ›Standpunktes‹ seit langem, spätestens seit Lucien Febvres[72] Kontrastierung von Margarete als Christin und als galante Unterhalterin (*la gaillarde*), von Idealismus und Realismus, erkannt und – da die Offenheit meist nicht als Eigenschaft des Textes,[73] sondern als Unentschiedenheit der Autorin gebucht wurde – irritiert kommentiert.[74] Auch neuere Untersuchungen, die die Ambiguität ihrer Novellen herausstellen, führen sie auf persönliche Einstellungen zurück, etwa den nicht bewältigten Widerspruch zwischen Vergangenheits- und Gegenwartserfahrung,[75] auf eine pessimistische Weltsicht oder auf eine Desorientierung, die – wie letzten Endes schon bei Febvre – aus dem erlebten Widerspruch zwischen christlicher Weltsicht und der Realität des höfischen Lebens resultiere.[76]

Französische übersetzt worden sind und von denen der König Franz, seines Namens der Erste, der gnädige Herr Dauphin und Madame Marguerite so viel Aufhebens machen, daß Boccaccio, könnte er sie im Grabe hören, bei den Lobsprüchen solch erlauchter Personen von den Toten auferstehen müßte.« (Margarete von Navarra, ›Heptameron‹, S. 18)

70 Gelegentlich wird die Ansicht vertreten, die Vereindeutigung des Meinungsspektrums werde in den nicht mehr fertiggestellten Büchern 8, 9 und 10 geleistet. Das Überlieferte bietet für solche Spekulationen wenig Anlaß.

71 Kurze Zusammenfassung bei Brockmeier, Lust und Herrschaft, S. 58.

72 Amour sacré, amour profane. Autour de l' ›Heptaméron‹. Paris 1944. Das Buch hat eine lebhafte Auseinandersetzung ausgelöst; die Rezensionen sind in der vorzüglichen Bibliographie von Clive, Marguerite de Navarre, S. 101, verzeichnet.

73 Vgl. aber Brockmeier, Lust und Herrschaft, S. 54–82; Marcel Tetel: Ambiguïté chez Boccace et Marguerite de Navarre. In: Boccaccio nella cultura francese, S. 557–565.

74 Die Irritationen ziehen sich auch durch die Aufsätze des Jubiläumsbandes: Marguerite de Navarre 1492–1992. Actes du colloque international de Pau (1992). Textes réunis par Nicole Cazauran et James Dauphiné. Mont-de-Marsan 1995.

75 So insbesondere Hans Sckommodau: Galanterie und vollkommene Liebe im ›Heptaméron‹. München 1977.

76 Dazu insbesondere Marcel Tetel: Marguerite de Navarre's ›Heptaméron‹. Themes, lan-

In aller Regel sind solche Urteile nur aus einer Gesamtsicht auf Werk und ›Persönlichkeit‹ der Margarete zu begründen. Die Erzählungen tragen sie nicht. So vertragen sich z.B. in der 25. Novelle, die Sckommodau kurz analysiert,[77] in der Tat die Amouren des jungen Fürsten, hinter dem sich für alle Beteiligten erkennbar Franz I. verbirgt, und vor allem der Mißbrauch der Beichte zum Zwecke der Tarnung eines Liebesabenteuers ganz gewiß nicht mit den sittlichen und religiösen Grundsätzen seiner Schwester, der Margarete von Navarra. Als Figur in der Geschichte, die nicht von ihr, sondern von Longarine erzählt wird, reagiert sie freilich ohne Aufregung auf die Wahrheit, die sie ihrem Bruder abtrotzt. Und auch die Erzählerrunde reagiert nicht nur mit Tadel

> Il vauldroit myeulx, dist Oysille, ne se confesser poinct, si l'on n'a bonne repentance (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 254)[78],

sondern auch mit ironischem Vergnügen

> Pensez, dist Nomerfide, que les prieres qu'il faisoit au monastere où il passoit estoient bien fondées! (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 254)[79]

und mit geradezu blasphemischem Hedonismus

> Je vous confesse, dist Hircain, que je vouldrois que Dieu print aussy grant plaisir à mes plaisirs comme je faiz, car je luy donnerois souvent matière de se resjouyr. (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 254)[80],

bis Geburon das Geplänkel abbricht und zur nächsten Geschichte überleitet:

> Laissons ces disputes aux theologiens, affin que Longarine donne sa voix à quelcun. (Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹, S. 255)[81]

Die ganze Erzählung und fast mehr noch die ungezwungene Plauderei über sie ist nicht auf eine Entscheidung über richtiges oder falsches Verhalten hin erzählt (deren Ausbleiben die innere Zerrissenheit Margaretes zwischen Bruderliebe und

---

guage, and structure. Durham, NC 1973. Weitere Arbeiten von Tetel zu diesem Thema bei Clive, Marguerite de Navarre, S. 119. Obwohl er Tetel nicht zu folgen vorgibt, muß wohl auch Sckommodau in seinem Sinne verstanden werden: »sobald sich in der Novellenform ihr Zeitgefühl und ihr soziales Bewußtsein als Angehörige des Hochadels äußert, wird ihr Text widerspruchsvoll« (Margarete von Navarra, S. 19).

77 Sckommodau, Margarete von Navarra, S. 14–17.

78 »Es wäre besser«, erwiderte Oisille, »gar nicht zu beichten, wenn man schon keine ehrliche Reue verspürt.« (Margarete von Navarra, ›Heptameron‹, S. 340)

79 »Bedenkt doch«, spottete Nomerfide, »wie von Herzen aufrichtig die Gebete gemeint waren, die er in dem Kloster verrichtete, wenn er es passierte!« (Margarete von Navarra, › Heptameron‹, S. 339)

80 »Ich muß Euch gestehen«, antwortete Hircan, »ich wünschte, Gott fände ebensoviel Gefallen an meinen Liebesfreuden wie ich; denn ich würde ihm dann oft Gelegenheit bieten, sich zu freuen.« (Margarete von Navarra, ›Heptameron‹, S. 340)

81 »Überlassen wir solche spitzfindigen Streitereien den Gottesgelehrten, auf daß Longarine ihre Stimme einem andern geben kann.« (Margarete von Navarra, ›Heptameron‹, S. 340)

Prinzipientreue offenbarte)[82]. Sie entfaltet das Vergnügen heiterer Konversation, das am Ende gerade durch die Delegation des Urteils auf die ›Fachleute‹ seine Offenheit ausweist. Wohl werden, wie bei Boccaccio, Maßstäbe diskutiert, aber es werden, wie bei ihm, keine Entscheidungen getroffen. Vorgeführt werden – in spielerischer Eleganz – die Vielfalt der Perspektiven auf durchaus grundsätzliche Fragen des Zusammenlebens und eine menschenwürdige Form, sich über Widersprüche zu verständigen. Ohne Frage hat die Königin von Navarra damit Giovanni Boccaccios neuen Entwurf des Erzählens – wenn auch ohne den dunklen Hintergrund – kongenial weitergeführt.

11.5 Der deutsche Sonderweg: Die beharrliche Dominanz des Märe und die Reduktion des novellistischen Erzählens

11.5.1 Das Märe im 15. Jahrhundert

In der deutschen Literatur bleibt die dominante Position des Märe im Bereich der kleineren Erzählformen das ganze 15. Jahrhundert hindurch ungeschmälert erhalten. Es wird nicht nur mit Eifer weiter überliefert (man vgl. die Sammelhandschriften d, i, k und l [s.o. Kap.1, S. 30]), es entsteht auch eine Vielzahl neuer Texte, und es treten mit Hans Rosenplüt und Hans Folz zwei der produktivsten Märenautoren überhaupt auf den Plan. Auch mit der Erweiterung seines Darstellungsinventars, z.B. um Elemente der florierenden Minneallegorie, zeigt sich das Märe im 15. Jahrhundert als vielgestaltige und lebendige, Neues attrahierende Gattung.

Dabei wird auch das traditionelle Themenspektrum fortgeführt (so entstehen nach wie vor auch ›exemplarische‹ Mären, z.B. ›Das Liebesabenteuer in Konstanz‹ oder Hans Meißners ›Bestrafte Kaufmannsfrau‹), aber mehr und mehr treten die obszönen, skatologischen, grausamen Geschichten (s.o. Kap. 9) in den Vordergrund. Gerade in den Mären des Hans Rosenplüt, etwa in der ›Wolfsgrube‹, dem ›Hasengeier‹, dem ›Bildschnitzer von Würzburg‹, wird die sadistische Drastik der späten Märendichtung auf die Spitze getrieben. Aber auch die scheinbar sehr viel biedereren Geschichten, die Hans Folz erzählt (man vgl. seine Version der ›Drei listigen Frauen‹ mit der des Heinrich Kaufringer, s.o. Kap. 8.4), bekräftigen diesen Grundzug in der Novellistik des 15. Jahrhunderts; so wird z.B. in der vordergründig nur noch albernen ›Hose des Buhlers‹ das dem Märe aus dem Fabliau ererbte ›Lachen‹ in seiner Doppelbödigkeit als bösartig entlarvt. Man lacht in diesem Märe unentwegt, die einen um zu täuschen, der andere, indem er sich täuscht. Am Ende dieser Geschichte, in der es Amme und Magd gelingt, eine Ehefrau vom berechtigten Verdacht eines Fehltritts reinzuwaschen und den Mann so hinters Licht zu führen, vereinen sich die vier im gemeinsamen Lachen:

---

[82] »Es liegt ihr jedoch daran, die so gut wie unvermeidliche moralisierende Kritik vom Liebeshandel ihres Bruders fernzuhalten.« (Sckommodau, Margarete von Navarra, S. 16)

Da gundens alle drey lautt lachen
Und thetten schimpff darauß machen. (v. 119f.)

Bei den Frauen ist das ein Lachen über den gelungenen Streich, der die Befreiung aus der drohenden Kalamität gebracht hat, beim Mann ein gleichermaßen befreites Lachen aus der vermeintlichen Einsicht in die harmlosen Zusammenhänge seiner Entdeckung. Nur daß dies vorgespiegelte Zusammenhänge sind, die die wirklichen verdecken, daß seine Einsicht ihn also nur im Unwissen befestigt und als den Betrogenen konsolidiert. Sein Lachen beruht auf trügerischer Einsicht, es ist die Selbstentlarvung des Toren.

Die Attraktivität des Märe am Ende des Mittelalters zeigt sich nicht nur in der Breite der Themen und der Schärfe der Analyse, sie schlägt sich auch in der Erweiterung des formalen Spektrums nieder. Dialoge und Streitgespräche, schon einmal im ›Ehescheidungsgespräch‹ des Strickers ins Repertoire eingeführt, nehmen jetzt breiteren Raum ein. Gerade die anstößigeren Stücke (z.B. ›Gold und Zers‹, ›Der Rosendorn‹, ›Frau Seltenrein‹, ›Frau und Magd‹, Folz: ›Knecht und Magd‹ oder ›Werbung im Stall‹) sind nicht selten in dieser ›objektivierenden‹ Form erzählt. Häufig verbindet sie sich mit der Ich-Erzählung, in der der Sprecher zum Berichterstatter wird und die Verantwortung für das Geschehen abgibt:

Es geschicht gemelicher ding gar vil,
der man doch nit glauben wil.
der sag ich ains, das geschach,
das ich hort und sach.
das ist war und nit erlogen. (›Der Rosendorn I‹, v. 1–5)

Ich kam in aines wirtes hus
ains mals, der traib nieman uß.
wer gut nachtseld wold haun,
den behielt der selb piterman. (›Des Hausknechts Rache‹, v. 7f.)

Die bereitliegenden Variationsmöglichkeiten werden bereitwillig genutzt. So finden sich die offensichtlich aus der Minneallegorie übernommenen Spaziergangseinleitungen:

Ich wolt unter ain linden sein gangen,
da waren zwai vor mir dar komen,
di wuren geheuer (›Gold und Zers II‹, v. 1–3)

und Traumerzählungen (hier verbunden mit Spaziergang und locus-amoenus-Topos):

Mir was eins nachtes, do ich lag,
wie ich an einem suntag
ging durch ein grünen walt.
do sungen vögel jung und alt,
also schon zu preise
iklicher in seiner weise,
so er allerbeste kunde.

do sach ich zustunde
einen schönen anger breit [...]
ich sag eins, das geschach,
wann ich es hort und sach (›Der Rosendorn II‹, v. 1–9, 21f.),

aber auch die Wirtshausszenen des Fastnachtspiels:

Ains mals da kam ich in ain irten,
da fand ich weder maid noch würtin.
die gest die hetten guten mut;
man spilt und trank, als man dann tut.
doch an aim tüsch do sassen drei,
die sagten seltsam stempenei [...]. (›Liebesabenteuer in Konstanz‹, v. 1–6)

Aus der Berichterstatterrolle treten die Autoren heraus, die, ganz gegen die Gattungstradition, die Ich-Erzählung dazu nutzen, sich selbst zum Helden der Geschichte zu machen, so wenn Rosenplüt im ›Barbier‹ oder Folz in ›Werbung im Stall‹ selbsterlebte amouröse Abenteuer zu erzählen vorgibt oder Folz sich die unappetitlichen Betrügereien des ›Quacksalbers‹ selbst zuschreibt.

Es mag sein, daß dies zusammenhängt mit der aus dem Fastnachtspiel bekannten, sicherlich im Anlaß eng benachbarten rollenhaften Auftrittssituation, die vor allem bei Folz und Rosenplüt, aber auch bei anderen immer wieder thematisiert wird:

Wenn ydermann sich red wolt massen
Und wolt euch etwas sagen lassen
von einer pulschafft, die ich het
Gen einer paurnmeyt, die was stet,
Alls ich euch will bescheyden recht. (Folz, ›Werbung im Stall‹, v. 1–5)

Welt ir nu mit züchten gdagen,
so wil ich eu ze schimpf sagen
ainen seltseinen streit [...]. (›Gold und Zers I‹, v. 1–3)

Ir herschaft, ir solt gedagen,
so will ich euch sagen.
ir sollent stille sweigen
beide tanzen unde geigen.
des sollen wir beginnen
und ein ander kurzweile bringen
(on manigerlei seitenspil;
das geit uns freuden vil),
das uns dest minner möge betragen:
wir sollen nu abenteur sagen.
ich sage zu meinem teil das [...]. (›Das Nonnenturnier‹, v. 1–11)

Es wird also nicht immer nur in eine fröhliche Runde hinein gesprochen, die man sich als Wirtshausgesellschaft vorstellen mag, sondern auch in die festliche Gesellschaft, in der musiziert und getanzt wird. Der Sprecher beansprucht dann gerade in der Konkurrenz mit anderen geselligen Vergnügungen Autorität für sich und Authentizität für seine Geschichte. In der Selbstzuschreibung verbindet sich beides. Das hält den komischen Einzelvortrag des Märe noch in Distanz

zum Fastnachtspiel, dem er sich sonst in Form und Thema und wohl auch in der Gleichartigkeit der Vortragssituationen eng angenähert hat.

11.5.2 Das ›Decameron‹ in Deutschland: Die Übersetzung des Arigo

Gegenüber der thematischen Breite, formalen Beweglichkeit, Produktions- und Rezeptionsdichte und auch geselligen Verankerung des Märe im ganzen 15. Jahrhundert ist die Aufnahme des ›Decameron‹ in Deutschland zunächst nur eine wirkungslose Randerscheinung.

Um 1476 erscheint bei Johann Zainer in Ulm die erste deutsche Übersetzung des ›Decameron‹.[83] Bis dahin war es als Werk nicht zur Kenntnis genommen worden.[84] Rezipiert wurden nur, aus dem Werkzusammenhang gelöst, diejenigen Novellen, von denen Übertragungen ins Lateinische vorlagen, also Petrarcas ›Griseldis‹ (übersetzt 1461/1462 durch Heinrich Steinhöwel[85], etwa zur gleichen Zeit durch einen mitteldeutschen Anonymus[86], bearbeitet schon vorher, 1432, durch Erhard Groß[87] und in einer mittelfränkischen Kurzfassung[88])[89] und Leonardo Brunis ›Guiscardo und Ghismonda‹ (übersetzt 1464 durch Niclas von Wyle[90], 1472 durch Albrecht von Eyb im Rahmen seines ›Ehebüchleins‹[91]), außerdem die späten, moraldidaktisch zu verwertenden lateinischen Werke Boccaccios, insbesondere ›De claris mulieribus‹ (1472 von Heinrich Steinhöwel ins Deutsche übersetzt)[92] und ›De viris illustribus‹.[93]

Der Übersetzer des ›Decameron‹ nennt sich an unscheinbarer Stelle (am Ende der Einleitung zum ersten Tag, S. 17) mit dem Namen *Arigo*, vermutlich einer Italianisierung des Vornamens ›Heinrich‹:

> Daz sein alles ding die man gar oder ein teyle seine schwere gedancke ringern vnnd mindern mügen, vnd damit die beschwerten vnd betrübtenn freulein; auch ir ein teyle irer verporgen traurikeit mügen ein klein fride geben, vnd die mit zucht in freude kern,

---

83 Zu den Daten und zu den typographischen Details ausführlich und mit Diskussion der vorausliegenden Forschung Theisen, Arigos Decameron, S. 92–117. Zuletzt zusammenfassend Jan-Dirk Müller: Arigo. In: ²VL 11 (2004), Sp. 125–130.

84 Es gibt vor dem 17. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet keine ›Decameron‹-Handschriften, vgl. Dallapiazza, Boccaccio-Handschriften.

85 Text und Untersuchungen bei Hess, Griseldis.

86 ›Leipziger Griseldis‹, vgl. Fritz Peter Knapp: ›Leipziger Griseldis‹. In: ²VL 5 (1985), Sp. 691–694.

87 Vgl. Hans-Hugo Steinhoff: Groß, Erhart. In: ²VL 3 (1981), Sp. 273–275.

88 Vgl. Wolfgang Stammler: Spätlese des Mittelalters. 1. Weltliches Schrifttum. Aus den Handschriften hg. und erläutert. Berlin 1963, S. 35–38.

89 Zusammenfassend Hess, Griseldis, bes. S. 7; Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland.

90 Separat gedruckt 1476/1477, dann 1478 als zweite ›Translatze‹, vgl. Dallapiazza, ›Decamerone‹ oder ›De claris mulieribus‹, S. 109.

91 Vgl. Gerhard Klecha: Albrecht von Eyb. In: ²VL 1 (1978), Sp. 183f.

92 Vgl. Gerd Dicke: Steinhöwel, Heinrich. In: ²VL 9 (1995), Sp. 258–278, hier Sp. 267–269.

93 Zu den lateinischen Handschriften dieser Werke in Deutschland Dallapiazza, Boccaccio-Handschriften.

> han ich Arigo in das wercke machen vnd in teutsche zungenn schreibenn wöllen, Als ir mit zucht lesent vernemen wert. Auch do pey eüer liebe, rate, troste vnd hilffe on zweiffel finden wert, vnd das getůn habe da mit ich ze liebe werd den die eins sölichen zů mir begert haben.

Mehr gibt er von sich und auch von seinen Beweggründen und Absichten nicht preis. Alle Identifizierungsversuche,[94] alle Einordnungen in literarische Umgebungen (Schwaben bzw. Südtirol?[95], Ulm?[96]) bleiben Spekulation. Ganz offen bleibt auch, ob hinter den Wünschen anderer, die Arigo mit seiner Übersetzung habe befriedigen wollen, eine reale Auftraggeber-Konstellation anzunehmen ist. Die ›Decameron‹-Übersetzung des Arigo, ein Sonderfall schon deswegen, weil sie auf das sonst wenig beachtete italienische *volgare* reagiert, steht seltsam unerklärt in der literarischen Landschaft des späten 15. Jahrhunderts:

> Aus dieser frühen [in den Druck übernommenen volkssprachigen, K.G.] Erzählliteratur ragt die Decameron-Übersetzung als Fremdkörper hervor, denn es fehlen Boccaccios Novellen-Zyklus gerade jene Elemente, die eine von pragmatischen Zwecken sich erst langsam lösende Erzählliteratur meist zu ihrer Legitimation beansprucht: die didaktische Instrumentierbarkeit, die historische Faktizität, die Zugehörigkeit zur oder Anschließbarkeit an die Sphäre höfisch-feudaler Repräsentation oder die Herkunft aus der Wahrheit und Geltung verbürgenden lateinisch-gelehrten Volkssprache.[97]

Nun ist freilich durchaus erkennbar, daß Arigo bestrebt ist, sein Werk in den Erwartungshorizont eines deutschen Publikums einzuformulieren. Das über die Vorlage hinaus formulierte Versprechen, man könne in ihm Rat, Trost und Hilfe finden, und dies nicht etwa im Blick auf die Pest in Florenz, sondern im Jammertal dieser Welt überhaupt, schreibt der ›Decameron‹-Übersetzung ja gerade eine der ›pragmatischen‹ Funktionen der ›Lebenshilfe‹ zu, die der geistlichen Literatur des ausgehenden Mittelalters zu eigen sind. Und die von Jan-Dirk Müller beobachteten Reduktionen des »komplexen ästhetischen Modells«[98] zielen in der Tat auf »verläßliche Orientierung«[99]:

> Von Fragen der Religion bis zum Anstand reichend, beziehen derartige Zusätze die Erzählwelt punktuell auf einen traditionellen Normencodex, ohne sie aber noch insgesamt von ihm her zu durchdringen.[100]

---

94 Auch die von Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland, ins Spiel gebrachte Verfasserschaft des Heinrich Österreicher (vgl. Jürgen Glocker: Österreicher, Heinrich. In: ^{2}VL 7 (1989), Sp. 110–113) ist mit den von ihr herangezogenen Beobachtungen und Argumenten nicht zu belegen.

95 Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland, S. 77–84, 352f.

96 Theisen, Arigos Decameron, S. 650–653.

97 Müller, Arigos ›schöne Gesellschaft‹, S. 281. Vgl. dazu auch Theisen, Arigos Decameron, S. 116: »Es fiel aus allen bisher in Deutschland durch Drucke verbreiteten Gattungen heraus und war zudem frei von jedem Epochenbezug, der es in der eigenen kulturellen Tradition verwurzelt hätte.«

98 Müller, Arigos ›schöne Gesellschaft‹, S. 283.

99 Müller, Arigos ›schöne Gesellschaft‹, S. 287.

100 Müller, Arigos ›schöne Gesellschaft‹, S. 287.

Gerade indem solche Anpassungen an den Verständnishorizont des deutschen Literaten und seines Publikums, wie punktuell und widersprüchlich sie auch sein mögen, die geistvolle Architektur von Boccaccios ›Decameron‹ verfehlen,[101] verweisen sie auf die Einbürgerungsbemühungen des Übersetzers. Aber weil sie punktuell und widersprüchlich geblieben sind,[102] waren sie auch nicht geeignet, die Provokation aufzuheben, die von Arigos ›Decameron‹ ausgegangen sein muß. Sie liegt im prinzipiell laikalen, offenen Werthorizont, der ein geschlossenes Weltbild mit einem riskanten Gegenmodell konfrontiert.

Die Retuschen, die Arigos Übersetzung am Text des ›Decameron‹ vornimmt, zielen insgesamt darauf, das Werk seinen Adressaten nahezubringen; sie tragen durchaus behutsam[103], vielleicht zu behutsam, Verständnisvoraussetzungen nach und gleichen es an Vorerwartungen aus der literarischen Situation an. Eine Bearbeitung nach dem Maße mittelalterlicher Literaturadaptationen hat Arigo nicht geschaffen (in der sprachlichen Gestalt bleibt er seiner Vorlage sogar bis zur Unverständlichkeit[104] treu). Nicht in seinen Subtilitäten und auch nicht in der Raffinesse seiner Architektur (»Konfusion der Erzählinstanzen«[105], besonders in Vorrede und Einleitung zum ersten Tag), aber in den Grundlinien seiner gesellschafts- und moralkritischen Aussagen ist Boccaccios ›Decameron‹ erhalten. Wirksam geworden ist es als literarisches Werk dennoch nicht.

Zu erkennen ist das nicht am (umstrittenen)[106] verlegerischen Erfolg des Unternehmens (immerhin wurde Arigos ›Decameron‹ 1490 mit Holzschnitten versehen neu aufgelegt [Anton Sorg, Augsburg], danach, ebenfalls mit Holzschnitten, 1509 und 1519 [Johann Grüninger, Straßburg]), sondern am gänzlich ausbleibenden Einfluß von Boccaccios Erzählen auf die deutsche Literatur der nachfolgenden Jahrzehnte. Das ›Decameron‹ in Arigos Übersetzung wird nicht als kunstvolles literarisches Werk verstanden, sondern als Ansammlung von Ein-

---

[101] Theisen, Arigos Decameron, scheint mir über das Ziel hinauszuschießen, wenn er die Adaptierungssplitter als strategische Zugeständnisse auffaßt, durch die Arigo Bedenken auffängt, »die sich aus vertrauten Rezeptionshaltungen ergeben müssen« (S. 646). Das Gegeneinander von präziser Wiedergabe und Zugeständnissen an diese vertrauten Rezeptionshaltungen fuße auf Arigos »literaturtheoretische[m] Konzept« (S. 644).

[102] Deshalb behält auch die Feststellung von Barbara Weinmayer ihr Recht: »Mit seinem souveränen Verzicht auf normative Stellungnahmen nimmt daher Boccaccios ›Decamerone‹ eine extreme und zugleich isolierte Position im deutschen Literaturbetrieb dieser Zeit ein« (Studien zur Gebrauchssituation früher deutscher Druckprosa. Literarische Öffentlichkeit in Vorreden zu Augsburger Frühdrucken. München/Zürich 1982 [MTU. 77], S. 88).

[103] Vgl. dazu vor allem die zahllosen Detailbeobachtungen bei Theisen, Arigos Decameron.

[104] Theisen, Arigos Decameron, gibt zu erwägen, daß das Manuskript noch nicht endgültig durchgearbeitet war, als es in den Druck ging (S. 648–650).

[105] Müller, ²VL 11, Sp. 129.

[106] Theisen, Arigos Decameron, S. 4f., relativiert die Vorstellung von der ›Erfolglosigkeit‹ der Arigo-Übersetzung (mit Verweis auf Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland, S. 65–71, und John L. Flood: Early editions of Arigo's translation of Boccaccio's ›Decameron‹. In: Book production and letters in the Western European Renaissance. Hg. von Anna Laura Lepschy u.a. London 1986, S. 64–88, hier S. 77f.).

zelgeschichten ausgebeutet (bezeichnend, daß in der bei Camerlander, Straßburg 1535, erschienenen Auflage die situierenden und reflektierenden Rahmenteile weggelassen oder eingeebnet wurden)[107]; Arigos ›Decameron‹ dient den Erzählern des 16. Jahrhunderts, beginnend mit den beiden Einzelnovellen des Erhart Lurcker (›Ritter Thorelle‹, 1512; ›Giletta‹, 1520)[108], kulminierend in den Spruchgedichten und Schwänken des Hans Sachs (s. dazu unten Kap. 11.5.4) und endend in den großen Sammlungen eines Montanus (›Wegkürtzer‹, 1557) oder Kirchhof (›Wendunmuth‹, 1563–1603)[109] als Materialspeicher für die jeweils einzelne Geschichte. Die in den anderen europäischen Literaturen so durchgreifende Umgestaltung des novellistischen Erzählens zum geselligen, zumeist zyklischen Erzählen bleibt in Deutschland aus.

11.5.3 Ungebrochene Märentradition: Die Novelle als Märe

Wie wenig Arigos Versuch, Boccaccios ›Decameron‹ für die deutsche Literatur aufzubereiten oder gar in ihr heimisch zu machen, zum Ziele gekommen ist, zeigen auch die ersten Rezeptionszeugnisse. Die ungebrochene Dominanz des Märe führt dazu, daß Boccaccios Novellen in Mären zurücktransformiert werden. An Hans Schneebergers Fassung von ›Mönch als Liebesbote‹ (= Fassung C) wird das noch deutlicher als in Erhart Lurckers ›Ritter Thorelle‹[110] (›Decameron‹ X 9) von 1512.

Schneeberger erzählt die Geschichte von dem zum ahnungslosen Kuppler gemachten Beichtvater, selbstverständlich in Reimpaarversen, erkennbar nach einer anderen Tradition als die beiden anderen deutschen Versionen, A und B, die wohl etwa ein Jahrhundert früher entstanden sind. Seine Fassung unterscheidet sich von den beiden älteren in einer Reihe von das Erzählarrangement verändernden Punkten:

- im Schauplatz: Florenz (A: Rom, B: Augsburg);
- in der Auslösung der Geschichte durch das Ungenügen am ständisch inferioren Ehemann (A: Ehemann vornehm und reich; B: Ehemann für die Exposition nicht existent);
- in der Freundschaft zwischen Mönch und Liebhaber: Basis für die Steigerung der Empörung und den Verlust der Selbstkontrolle beim Mönch (A und B: Mönch wird nur als Beichtvater aufgesucht: funktionale Neutralität);

---

[107] Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland, S. 236: »Der kunstvolle Aufbau des ›Decameron‹, bei dem der *cornice* ein integrierender Bestandteil war, wird [...] weitgehend zerstört und das Werk den gewöhnlichen Schwank- und Historienbüchern angeglichen.«

[108] Dazu Bolsinger, Decameron in Deutschland, S. 31, 75–84, 93f.

[109] Bestandsaufnahme und kurze Beispielanalysen der ›Decameron‹-Geschichten in beiden Sammlungen sowie in ›Schertz mit der Warheyt‹ (1550) bei Bolsinger, Decameron in Deutschland.

[110] Dazu Bolsinger, Decameron in Deutschland, S. 75–77. Vgl. auch Hans Fromm: Ein deutscher Boccaccio im Knittelvers. Bericht über einen unzeitgemäßen Versuch. In: Mélanges de philologie et de linguistique offerts à Tauno Nurmela. Hg. von Eero K. Neuvonen u.a. Turku 1967, S. 29–60 (mit Textedition).

- in der neutralen Position des Liebhabers vor Beginn der Beichtgänge (A: es besteht bereits ein unausgesprochenes Einverständnis zwischen Ehefrau und Liebhaber, B: der künftige Liebhaber liebt eine andere); daraus folgend:
- in der inneren Struktur und Funktion der Beichtintrige: erster Anlauf: Information, zweiter Anlauf: emotionale Vergewisserung (Geschenke), dritter Anlauf: Wegbeschreibung (A: erster Anlauf: emotionale Vergewisserung [Geschenke], zweiter Anlauf: Wegbeschreibung, dritter Anlauf: erübrigt sich; B: erster Anlauf: mißlingendes Aufmerksamkeitssignal mit berechtigter Empörung beim Liebhaber, zweiter Anlauf: wie erster Anlauf, dritter Anlauf: Gewinnung als Liebhaber durch Geschenk [*vingerlin*] mit eingravierter Botschaft und Wegbeschreibung);
- in der Botschaft an den Liebhaber, der Ehemann sei abwesend (fehlt A und B);
- im Mönch als Boten der Frau (wie B; A: Bote von Mann und Frau).

Alle diese die Erzählstrategie fundierenden Züge teilt Schneebergers Fassung mit Boccaccio und in fast allen Fällen nur mit ihm. Eine parallele Erfindung von solcher Detailgenauigkeit ist nicht vorstellbar. Aus all dem kann nur folgen, daß der ›Mönch als Liebesbote C‹ als Märenbearbeitung von Boccaccios Decameron-Novelle zu gelten hat.

Eine Reihe kleinerer Diskrepanzen[111] macht deutlich, daß Schneeberger nicht etwa einen italienischen Textzeugen benutzt hat (Mitte der 1470er Jahre tauchen die ersten Druck-Exemplare in Deutschland auf)[112], sondern Arigos Übersetzung. Schneebergers Text ist erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert (cgm 5919), es spricht also nichts gegen diese Möglichkeit.[113]

Die Bearbeitung ist nicht einfach Übertragung. Sie erweitert z.B. nicht ohne Witz den bei Boccaccio bloß benannten Garten, durch den der Weg den Liebhaber zum Stelldichein führen soll, um Elemente des locus amoenus (Bächlein und Linde, v. 207–211); sie baut mit Hilfe märentypischen, d.h. der deutschen Tradition entnommenen, Materials um und akzentuiert neu: geht es bei Boccaccio ausdrücklich um Kritik an den dünkelhaften Pfaffen (*i religiosi*), die alles besser zu machen glaubten als andere Leute, in Wirklichkeit aber als Schmarotzer lebten wie die Schweine (*come l'porco*) und sogar(!) von den Frauen (Filomena: *da alcuna di noi*), geschweige denn von Männern übertölpelt werden können, so setzt Hans Schneeberger auf das alte Exempel- und Märenthema von der unwiderstehlichen, jede Vernunft zerstörenden Kraft der Frauen:

> deiner list zu widersten mit chraft
> hilft weder witz noch maisterschaft. (v. 295f.)

---

[111] Kurze Zusammenstellung bei Grubmüller, Boccaccio und Hans Schneeberger, S. 1057f.

[112] Dazu Denes Monostory: Der ›Decamerone‹ und die deutsche Prosa des 16. Jahrhunderts. Den Haag/Paris 1971, bes. S. 70–76; Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland, S. 71–74; Christa Bertelsmeier-Kierst: Wer rezipiert Boccaccio? Zur Adaption[!] von Boccaccios Werken in der deutschen Literatur des 15. Jahrhunderts. In: ZfdA 127 (1998), S. 410–426.

[113] Ausführlicher zur Chronologie und zur Verfasserschaft Grubmüller, Boccaccio und Hans Schneeberger.

Das ganze Epimythion ist auf dieses Thema ausgerichtet. Zur Verstärkung dieser Perspektive läßt der Erzähler die Frau Briefe fälschen (v. 63–67), und er baut den Beichtbetrug weit über Boccaccio hinaus aus: nicht nur durch das Leugnen aller Sünden und das frohgemute Reklamieren aller denkbaren guten Werke (v. 39–44), sondern auch durch eine beispiellos kunstfertige (und ihrerseits wieder deutlich aus einer Boccaccio-Formulierung[114] herausentwickelte) Apparatur zur Erzeugung von Rührung, einen unter einer Metallplatte an der Stirn befestigten nassen Schwamm, der Tränen zu liefern hat:

> under irem schlaier an der stirn
> het sie ein schwam von wasser naß,
> darob ein plech geheftet was.
> do fur sie mit der hente oft an
> und druckt den schwam, das er rann. (v. 48–52)

Daß solche Raffinesse dem Priester *betrog sein witz und hirn* (v. 47), leuchtet ein, und so wird der Priester auch sonst weit weniger tölpelhaft inszeniert als bei Boccaccio: er wird *der heiling geschrift genannt / ein maister frum und ganz gerecht* (v. 20f.), denn dann kann an ihm die Gefährlichkeit der Frauen auch wirklich demonstriert werden, so wie es sich nach dem Exempel-Erbe des Märe gehört und wie es nach mancherlei Umwegen und Zuspitzungen auch in den Sarkasmen eines Folz und Rosenplüt noch durchscheint.

11.5.4. Das Ende des Märe aus dem Geiste des Kunsthandwerks: Hans Sachs

Zu den eifrigsten Benutzern von Arigos ›Decameron‹-Übersetzung und damit zu den wirkungsmächtigsten Verbreitern von Boccaccios Geschichten zählt Hans Sachs.[115] Auch Hans Sachs vereinzelt aber die Novellen und macht sie zu Versschwänken (und auch zu Meisterliedern oder Fastnachtspielen), die sich ganz an den Erzähltypus des Märe anschließen.[116] Er behandelt sie als ›Vorlagen‹, genauso wie die Mären, die er vor allem in der Version seiner Nürnberger Landsleute Hans Rosenplüt und Hans Folz kennt. Der Vergleich zeigt die Parallelität des Verfahrens und des Ergebnisses:

1. ›Die drei Frauen mit dem Gürtel‹, datiert auf den 7. November 1548, gehen von einem Märe des Hans Folz aus, den ›Drei listigen Frauen‹, von Folz selbst in zwei Fassungen in Nürnberg gedruckt, 1480/81 und ca. 1488; beide stimmen in den für den Vergleich relevanten Formulierungen und Handlungszügen überein.[117]

---

[114] ›Decameron‹ III 3, § 13: *quasi lagrimar volesse, bassò la testa* (»als ob sie weinen wollte, so senkte sie den Kopf«). Arigo begnügt sich mit der Feststellung: *ir haubt neyget zu weynen* (S. 178, Z. 17).

[115] Vgl. Isenring, Einfluß des Decameron.

[116] Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹, S. 69: Sachs habe die »nuancenreiche[n] Novellen Boccaccios geschickt in dem einfacheren einheimischen Märenstil neu erzählt«.

[117] Die maßgebliche Veränderung zur 2. Fassung liegt im Ersatz der detaillierten geistlichen Allegorese durch ein konventionelles Epimythion, sie betrifft also die von Hans Sachs ohnehin in der Regel nicht beachtete Moralisatio.

Im Vergleich zu den anderen mittelalterlichen Bearbeitungen,[118] insbesondere zu der des Heinrich Kaufringer (s.o. Kap. 8.4), bietet Folz eine eher beschauliche Variante des Wettstreits um den spektakulärsten Streich: Die erste Frau streicht ihrem Mann im Schlaf fahle Farbe ins Gesicht, redet ihm ein, er sei tot und läßt ihn in die Kirche bringen; die zweite schert dem ihren im Schlaf eine Tonsur, macht ihn damit glauben, er sei der Pfarrer und schickt ihn in die Kirche, damit er dem vermeintlich toten ersten Opfer die Seelmesse lese; die dritte weckt ihren Gemahl aus dem Schlaf, suggeriert ihm, er sei angezogen und läßt ihn nackt in die Kirche laufen, um dieser Seelmesse beizuwohnen. In der Kirche treffen die drei zusammen, erkennen sich nach einigem Hin und Her und verabreden sich wohlgelaunt zum Wein. Welcher der Frauen der Preis gebühre, läßt Folz das Publikum entscheiden.

Hans Sachs erzählt genau die gleiche Geschichte, einzelne Verse übernimmt er wörtlich. Statt der 110 Verse der kürzeren Folz-Fassung (oder der 156 der längeren) braucht er aber nur 62. Er streicht einzelne Handlungszüge (etwa daß die Frau des ersten es auf der Bank, unter den sie ihren vermeintlich toten Mann geschoben hat, mit dem Knecht Heinz treibt), verzichtet auf die (mehrfache) Wiederholung von Details (z.B. daß alle Männer am Abend vorher betrunken waren), verknappt vor allem den Schluß: statt des allmählichen Erkennens und Räsonierens der drei (bei dem der ›Tote‹ noch meint, wenn er noch lebte, müßte er jetzt lachen) verläuft die ›Entdeckung‹ bei Sachs kommentarlos Schlag auf Schlag und führt ohne weitere Umstände zum erneuten Besäufnis:

Der pfaff sach dis vnd sprach: »Dw narr,
Gestw den nackat in die pfarr?«
Der nackat sprach: »Was machstw hie?
Dw lernst doch kain puchstaben nie.«
Der dot dieser nerrischen sachen
Fing auf der par lawt an zw lachen.
Der pfaff den nackatn pey der hant
Fürt, da er auch den doten fant.
All drey sie wider gingn züm wein. (v. 51–59)

Sachs reduziert die Geschichte auf das Gerüst des Handlungsverlaufes und arbeitet so gewissermaßen (unter Verzicht auf das witzige Detail) das ›Prinzip‹ des Schlagabtausches heraus.

Ganz genauso verfährt er mit zwei Mären Rosenplüts, dem ›Bildschnitzer von Würzburg‹[119] und der ›Wolfsgrube‹. Er benützt sie als Vorlage für die Schwänke ›Der Maler mit dem Domprobst‹ und ›Der Pfaffe in der Wolfsgrube‹. Wiederum reduziert er Rosenplüts Fassungen auf ihr Darstellungsziel, hier die Bloßstellung (und Bestrafung) eines wollüstigen Pfaffen durch grausame List: im ›Maler mit dem Domprobst‹ durch frivol inszenierten Kastrationsterror, in der ›Wolfsgrube‹ durch

---

[118] Vgl. Grubmüller, Kommentar, S. 1292–1296.

[119] Zu den deutschen, französischen und italienischen Parallel-Fassungen Grubmüller, Kommentar, S. 1322f. Ob Sachs Fassung I oder Fassung II benutzt hat, ist nicht zu entscheiden.

die tatsächliche Kastration (*Aber dem pfaffen vnpeschaiden / Lies er paide nierlein*[120] *auß schnaiden* [v. 47f.]). Was diesem Ziel nicht unmittelbar dient, streicht er, z.B. die vorbereitenden Dialoge zwischen den Eheleuten im ›Maler mit dem Domprobst‹ oder die von Rosenplüt in der ›Wolfsgrube‹ zur Spannungssteigerung eingesetzte Figur des Knechts, der immer wieder voreilig zur Entlarvung ansetzen will. Dabei schneidet Sachs den Text nicht einfach auf die Handlung zurück; auch Dialoge und direkte Reden können, besonders im ›Maler mit dem Domprobst‹, erhalten bleiben, sie sind aber streng funktionalisiert: sie markieren die Höhepunkte des listigen Schlagabtausches. Seine Kürze (jeweils 62 Verse gegen 130/136 bzw. 192) erweist sich als die Kunst der Konzentration.

Ohne große Eingriffe macht Hans Sachs damit das Bauprinzip gerade des Haupttyps der Mären des Mittelalters sichtbar: den Wettstreit der Listen, die Überbietung in der Pointe. Das heben auch die Epimythien heraus, die ohne alle moralisierende Attitüde die Niederlage des Provokateurs (*schant vnd schad*[121]) als den Lauf der Welt feiern:

> So würt idem sein lon gegeben;
> Wan neschlein das wil haben schleg;
> Vnglueck vil dings seczt in die schreg,
> Wie es dem pfaffen hat ergangen,
> Der in der wolfs grüebn wart gefangen:
> Sein freud ent sich mit vil vngemachs.
> Das gschicht noch oft. So spricht Hans Sachs. (›Pfaffe in der Wolfsgrube‹, v. 56–62)

So präsentiert Hans Sachs in vielen seiner Märenbearbeitungen gewissermaßen das Märe in seiner prominentesten Erscheinungsform als reine Struktur.

Hans Sachs verfährt in seinen Märenbearbeitungen nicht schematisch. Er ist sensibel für die Faktur seiner Vorlagen und unterwirft keineswegs alle ihm aus Märenzusammenhängen entgegenkommenden Vorlagen einem einzigen Schwanktypus, der dann sein eigener wäre.

Den von Folz neu eingeführten Typ des aitiologischen Märe, vertreten z.B. durch ›Herkunft der Affen‹, behandelt er anders. Dort wird die erzählte Geschichte als Antwort eines Kundigen auf eine vom Erzähler oder von erzählten Figuren aufgeworfene Frage ausgegeben, also in einen Rahmen gestellt, der bereits gewisse Erwartungen vorgibt. Das beschränkt die Freiheit zur überraschenden Pointe. Sie hat immer schon zielgerichtet zu sein und einen Erklärungsanspruch zu erfüllen, so unerwartet, d.h. zumeist so abstrus die Erklärung auch ausfallen mag. Die Pointe liegt im Verhältnis von den Text konstituierender Frage und durch den Text gegebener Antwort und nicht im agonalen Verhältnis erzählter Figuren zueinander. Hans Sachs reagiert darauf, indem er ausschmückt und sich an den erzählten Abstrusitäten ergötzt (z.B. an dem fehlgeschlagenen Verjüngungsversuch, bei dem das Opfer im Feuer so zusammenschrumpft, daß es zum Urahn der Affen wird [›Herkunft der Affen‹]). Den Details und nicht der Konstruktion des Plots gilt

---

120 Zur Bedeutung ›Hoden‹ vgl. DWb VII, Sp. 832. Rosenplüt ist direkter: *er ließ im außschneiden bed hoden* (v. 164), spricht anschließend aber ebenfalls von *nirn* (v. 165, 172).

121 ›Der Maler mit dem Domprobst‹, v. 61.

hier sein Augenmerk. Daran ist zu erkennen, wie Hans Sachs aus seinen Märenvorlagen einzelne Typen herauspräpariert, so auch den auf die Pointe der listigen Überbietung gestützten, der das Bild insgesamt bestimmt.

2. Für die Bearbeitung der ›Decameron‹-Novellen[122] verfügt Hans Sachs über verschiedene Register. Sie zeigen sogleich an, daß Hans Sachs das Typenkonglomerat des ›Decameron‹ auflöst, die Typen sondert und neu ordnet.

Hans Sachs kann ›Decameron‹-Novellen als *historia* bearbeiten, wie in seinem ersten Spruchgedicht überhaupt, der ›Kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz‹ (›Decameron‹ IV 5) aus dem Jahre 1515,[123] aber auch später, so in der ›Historia von dem beraubten kauffman Rinald‹ (›Decameron‹ II 2) von 1554. Es liegt auf der Hand, daß er so vor allem mit den ›tragischen‹ ›Decameron‹-Novellen verfährt: jenen, die harte Schicksale erzählen (z.B. ›Decameron‹ II 4: ›Landolphus, ein burger‹ oder ›Decameron‹ II 6: ›Historia von der edlen frauen Beritola‹), denen vor allem, die mit Trennung oder Tod der Liebenden enden (z.B. ›Decameron‹ IV 8: ›Ein kleglich histori der liebe‹); aber auch aus den Liebesgeschichten, in denen sich das Paar nach mancherlei Verwicklungen am Ende doch noch findet (z.B. ›Decameron‹ V 7: ›Historia wie Theodorus zwey mal gefangen unnd vom tod erledigt ward‹ oder die ›Falkennovelle‹, ›Decameron‹ V 9: ›Der edel falck‹[124]) werden *historien*.

Als *Schwanck* bearbeitet (und überschrieben) sind die Geschichten, die von listigen Übertrumpfungen handeln. Sie gibt es entweder in ausführlicherer Form und mit einem ausdrücklichen *beschluß*, einem abgesetzten lehrhaften Fazit (*Aüs diesem schwanck die ler wir haben, / Das sich ein herr sol wol vurschawen / Und ainem lossen knecht nicht trawen...*)[125], das offensichtlich aus den *historien* übernommen ist. Oder sie geben sich knapp und konzise, meist in 60 oder 62 Versen und ohne irgendeine Moralisierung.

Die beiden Typen verteilen sich offensichtlich nach Schaffensperioden: Weitaus die meisten Versschwänke gehören zum knappen, 60-versigen Typ; sie sind zwischen 1540 (›Bruder Zwiebel‹ u.a.) und 1545 (›Der Pfarrer mit dem Chorrock‹) entstanden; die ausführlicheren entstehen zwischen 1558 (›Der Mönch Zwiffel mit seinem Heiltume‹, 124v., u.a.) und 1563 (›Die unsichtbar machenden Edelsteine‹, 224v.), also in Sachsens letzten Lebensjahren.[126]

---

[122] Übersicht in Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 26, S. 173–176. Wiederholt bei Isenring, Einfluß des Decameron, S. 168f.

[123] Hans Sachs notiert dazu am Ende des Textes selbst: *Der spruch der ist mein erst gedicht, / Des ich sprüchweiß hab zu gericht.* Vgl. dazu auch Isenring, Einfluß des Decameron, S. 29–33.

[124] Als *Historia* nicht in der Handschrift, aber im Generalregister bezeichnet (Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 25, S. 141, Nr. 1259).

[125] *Schwanck. Der herr mit dem verspielten knecht* (= ›Der Herr mit dem spielsüchtigen Knecht‹: ›Decameron‹ IX 4). Vgl. z.B. auch *Schwanck. Der schwanger karg man Kalandrin* (›Decameron‹ IX 3).

[126] Zwischen diesen Phasen stehen der ›Schwangere Geizhals Calandrino‹ (1544, 98v.) und die ›Äbtissin mit der Hose‹ (1546, 78v.).

Einige Schwank-Novellen sind doppelt bearbeitet:
- Die ›Zwei betrogenen Buhler‹ (›Decameron‹ IX 1) 1540 in 60 Versen, 1558 in 206 Versen (= ›Die ehrbare Witfrau Francisca‹);
- der ›Koch mit dem Kranich‹ (›Decameron‹ VI 4) 1540 in 62 Versen, 1559 in 130 Versen.

An den ›Zwei betrogenen Buhlern‹ lassen sich die Unterschiede[127] fürs erste leicht erkennen; es geht (wie Arigo zusammenfaßt) darum,

> Wie ein erbere frawe von czweyen iungen manne, der ein genant Rinuczo der ander Alexander liebe gehalten vnd gepuelet was, der sy keinen lieb hette, vnd domit sy ir peyder mit gůter vrsache ledig würde, den einen für tode in eines toten grabe legen schuffe von denselben ir den andern auß dem toten graben nemen vnd für einen toten leichnam pringen schuffe; Also ir peyder ledig warde dann nicht verprachten nach dem sy an pede begert hette. (Arigo, ›Decameron‹, S. 545f.)

Die spätere der beiden Hans-Sachs-Versionen unterscheidet sich von der ersten zunächst durch die ausführliche Gebrauchsanweisung (43 Verse): *Aus dem man nemen mag zwo ler* (v. 165), nämlich daß eine ehrbare Frau sich nicht durch *den pueler vnd sein falsche lieb* (v. 175) in Versuchung bringen lassen dürfe und daß *ain junger gsel* (v. 181) sich vor den Frauen hüten und seine Liebe aufsparen solle: *O, gsel, spar dein lieb in die ee!* (v. 203). Die jüngere Fassung begnügt sich gegenüber dieser geschlechts- und wohl auch standesspezifisch aufgefächerten Verhaltensanweisung mit einem einsinnigen Fazit in zwei Versen:

> Also ein fraw in zuecht vnd scham
> All pueler sol von ir abtreiben,
> Thüet Johann Bocacius schreiben. (v. 58–60)

Es bleibt nahe an Arigos konstatierendem Schluß

> also die erber frawe mit gůtem gelimpffe irer půler ledig warde hinfür in grosser zucht vnd eren mit fride vnd růe lebet. (Arigo, ›Decameron‹, S. 550)

und verschiebt ihn nur durch die Umsetzung in eine Empfehlung ein wenig ins Moralische.

In der Handlungsgestaltung sind die Unterschiede nicht weniger deutlich. Die Kurzfassung skelettiert die Geschichte auf das Handlungsgerüst; es gibt keine direkten Reden und auch keine referierten Überlegungen der Figuren; allenfalls die indirekte Formulierung der Aufträge, die die schöne Witwe Franziska erteilt, erhebt sich ein wenig über das pure Handlungsreferat, macht aber im Parallelismus der Formulierung sogleich aufmerksam auf die kunstvolle Konzentration, die hier am Werke ist:

> Het er sie lieb, das er im grab [...]. (v. 17)
> Het er sie lieb, das er ir precht [...]. (v. 22).

---

[127] Isenring, Einfluß des Decameron, läßt sich den Vergleich leider entgehen.

Die späte Fassung gönnt sich dagegen mehr Raum für Handlungsdetails (z.B. die Magd als doppelte Botin, die Zurüstungen der beiden Helden im Grabe, die Frau als Beobachterin im Kammerfenster), für Motivierungen (warum liegen die Wächter auf der Lauer?), für indirekte Reden (ausführliche Darstellung der von den Liebhabern zu vollbringenden Aufgaben, die Antworten der beiden), für die Überlegungen der drei Hauptfiguren (*Dacht, wen mich icz ins grab nein ries / Der dot vnd mir den kopff abies* [v. 101]). Insgesamt treten in der Langfassung – durchaus im Widerspruch zur moralischen Nutzanwendung – die komischen Elemente stärker hervor, besonders das Närrische im Verhalten der Liebhaber und auch die amüsierte Distanz der Frau.

Für die genauere Einsicht in die Machart des Kurztyps lohnen sich ein zweiter Blick und ein weiteres Beispiel. Als zweite Novelle des achten Tages erzählt Panfilo im ›Decameron‹ eine Geschichte, die im ›Argumentum‹ Arigos so zusammengefaßt wird:

> Wie eyn pfaff fraw Belcore beschlafet vmb des willen ir ein korrock czuo pfande laßt nach dem von ir eyn mörser entnymet vnd den ir wider heym schicket vnnd seinen korrock fodern laßt den er ir vmb des morsers willen hab zů pfand vnd gedächtnuß gelassen den im die gůt frawe in grossem zoren wider gab. (Arigo, ›Decameron‹, S. 469)

Die Geschichte verläuft auch bei Boccaccio so schlicht, wie die Zusammenfassung sich anhört: Der Pfarrer verliebt sich in eine Bauersfrau, und als ihr Mann in die Stadt, nach Florenz, fährt, sucht er sie auf. Er verhandelt mit ihr über eine Liebesbegegnung, hat die gewünschten 5 Lire nicht bei sich, überläßt ihr aber seinen Mantel als Pfand. Im Speicher kommen die beiden zusammen. Nach Hause zurückgekehrt wird ihm klar, daß er mit all seinen Jahreseinnahmen höchstens auf die Hälfte der 5 Lire kommen werde, sein Mantel also verloren scheint. Er verfällt auf eine List: Durch einen Boten leiht er von der Bäuerin einen Mörser aus und läßt diesen dann, als das Bauernpaar beim Abendessen zusammensitzt, zurückbringen. Den Mantel bittet er im Gegenzug zurück und erweckt so den Eindruck, er habe ihn als Pfand für den Mörser zurückgelassen. Der Bauer ist erbost darüber, daß seine Frau vom Pfarrer ein Pfand für den Mörser gefordert habe, und sie muß den Mantel zurückgeben, ohne an ihren Liebeslohn zu kommen.

Hans Sachs gibt den Plot im ›Pfarrer mit dem Chorrock‹ in äußerster Verknappung, aber mit allen handlungsrelevanten Details wieder; er kann es sich hier (anders als in den ›Zwei betrogenen Buhlern‹) sogar leisten, die Verhandlung zwischen Pfarrer und Bäuerin in wörtlicher Rede vorzuführen:

> [Sie] Sprach: »Ir pfaffen seit karge hünd.«
> Er sprach: »Forder zw dieser stünd!
> Wilt ein stueck flaisch vom pachen mein,
> Ein par schüech oder güertelein?«
> Sie sprach: »Das hab ich vor aufs minst.
> Wolt ir durch lieb mir thün ain dinst,
> So schenckt mir pehemisch ain schock,
> Das ich von Juden lös mein rock.«
> Er sprach: »Des wil ich sein verpflicht,
> Doch hab des gelcz ich pey mir nicht.«

Sie sprach: »Get hin und pringetz mir,
Wolt anderst pey mir schlaffen ir!«
Der pfaff sprach: »Ey, es würt zw lang!«
Sein korock von dem halse schwang
Und gab ir den die weil zw pfant. (v. 9–23)

Kürze und Prägnanz seiner Fassung erreicht er durch den Verzicht auf alle welthaltigen und Welt evozierenden Details: Namen, Beschreibungen, Charakterisierungen. Die beiden Protagonisten z.B. werden bei ihm nicht vorgestellt, sondern als Typen benannt:

Ein pfarrer auf eim dorffe sas,
Der auch gar seicht geleret was.
Der selb ain pewrin lieb gewon [...]. (v. 1–3)

Boccaccio treibt (auch in Arigos Übersetzung) sehr viel mehr Aufwand, um seine Geschichte in der Welt zu situieren und die Figuren in genrehaften Beschreibungen plastisch hervortreten zu lassen:

In dem dorff nicht ferre von hinn genannt Auerlingo wonet gar eyn iung gerade pfarrer on maß redlich in der iungen frawen dienste, wiewol er nicht gar eyn köstlicher gelerter leser was doch den sonntage gar mit vil gůten heyligen worten vnder der linden sein pfarleut enpfieng besunder die frawen wann die manne nicht bei in waren das er bas vnd mer thet dann keyn ander pfarrer vor im gethan het er trůg in zů zeiten den weichbrunn heym domit etliche wächsene kerczlein do bei in seinen heyligen segen mitteylet. (Arigo, ›Decameron‹, S. 470)

Die umworbene Bäuerin hat (ebenso wie ihr Mann) im ›Decameron‹ nicht nur einen Namen, sondern auch charakterisierende Eigenschaften; sie war

ein genůg freüntlich mäcz [...] wol getargirt bas geschicket zweckholcz zemalen vnd bürde zetragen dann anders zetůn, über das bas auff der geigen oder fideln singen kund vnd den pflůg czů pete füren dann keyne ir nachpäurin thuon kund. (Arigo, ›Decameron‹, S. 470)

So stellt sich das Verhältnis der beiden Versionen auch im weiteren Fortgang dar: Keine Rede ist bei Hans Sachs von den pikanten Geschenken, mit denen der Pfarrer seine Annäherungsversuche begleitet (*eyn büschelin grünes knobloch oder zwibelein* [...], *auch zů zeiten eyn hörblein fabebon oder bacielli* [Arigo, ›Decameron‹, S. 470]), ganz gestrichen ist die Begegnung des Pfarrers mit dem in die Stadt aufbrechenden Bauern und der doppelbödige Dialog der beiden, der Hinweis auf den Erwerb des Mantels, die Versöhnung des neuen Paares am Ende und das reizende Ersatzgeschenk: eine mit neuem Pergament überzogene Zimbel mit einem Glöcklein dran – *des was sy sere wol content bas zemůt* (Arigo, ›Decameron‹, S. 473).

Der Befund ist deutlich (und er deckt sich mit dem, der aus der Kurzfassung der ›Zwei betrogenen Buhler‹ zu gewinnen ist): Boccaccio bettet seine Geschichte in eine Welt ein, Hans Sachs erzählt im Kurztyp seiner ›Decameron‹-Schwänke den Plot ohne die Umstände. Der Unterschied liegt nicht darin, daß im einen Falle, bei Sachs, demonstrativ, auf ein Lehrziel hin, erzählt würde, im anderen, bei Boccaccio, nicht. Ganz im Gegenteil: Boccaccios Erzähler, Pamphilo für den

›Pfarrer mit dem Chorrock‹, Philomena für die ›Zwei betrogenen Buhler‹, führen ihre Geschichten geradezu als Beweisstücke ein; Pamphilo als Beleg für die Schlechtigkeit der *prelaten vnd pfaffen*, die für ihre erotischen Erfolge Anerkennung beanspruchten, als hätten sie *künig Soldan von Babiloni gen Auion gefangen bracht* (Arigo, ›Decameron‹, S. 469), und als Warnung davor, den Geistlichen alles zu glauben; Philomena als Exempel für die Kraft der Liebe, *dann nit alleine etliche liebhaber in den tod pracht hat, sunder die für tod in der toten greber hat machen ein gen* (Arigo, ›Decameron‹, S. 546). Auch bei Boccaccio soll man aus der erzählten Geschichte lernen: *douon ir auch gůt frucht nämen solt*, heißt es bei Arigo im ›Pfarrer mit dem Chorrock‹ (›Decameron‹, S. 469).

Der Unterschied liegt auch nicht in der Pointe, weder in ihrer Deutlichkeit noch in ihrem Sinn. Sie – und damit der Sinn der Erzählung – liegt hier wie dort offen zutage. Auch bei Boccaccio kann keine Rede sein von einer Vervielfältigung der Perspektiven oder der Überkreuzung der Wertmaßstäbe; auch für die von ihm erzählten beiden Geschichten gilt das von Hans Sachs formulierte Fazit:

> List man mit list vertreiben müs
> Schreibt Johannes Bocaciüs. (›Der Pfarrer mit dem Chorrock‹, v. 59f.)

Der Unterschied liegt vielmehr im Weg zur Lehre: Hans Sachs bindet sie in seiner Version unmittelbar an die Handlungspointe; er erzählt strikt auf sie zu. Boccaccio umspielt die Pointe durch genrehafte Ausmalung, er arbeitet sie heraus durch anekdotische, geradezu mimetische Wiedererkennungseffekte: eine Typenkomik, die sowohl auf Figuren wie auf Situationen gerichtet ist.

Die Differenz, die an diesen beiden Beispielen sichtbar wird, läßt sich verallgemeinern: sie gilt für alle Hans-Sachs-Schwänke des Kurztypus.[128] In allen ist die Pointe als Bauprinzip zur Anschauung gebracht: mit allen dafür nötigen Mitteln, unter Vermeidung aller von ihr ablenkenden; das schließt ein, daß auch auf Auslegungen und abzuleitende Verhaltensanweisungen verzichtet wird. Hans Sachs schließt in der Regel mit Sarkasmen, die den Lauf der Welt benennen, allenfalls mit augenzwinkernden Wünschen:

> War sagt das alt sprichwort gemein:
> Die welt die wil petrogen sein. (›Bruder Zwiebel‹, v. 59f.)

> Des sas er als ein nasser dachs
> On sin vnd wicz. So spricht Hans Sachs. (›Der stark Eifersüchtige‹, v. 61f.)

> Das aus haimlicher lieb erwachs
> Haimliche freud, das wünscht Hans Sachs. (›Der kuppelnde Mönch‹, v. 61f.)

---

[128] Dazu gehören weiterhin: ›Der kuppelnde Mönch‹ (›Decameron‹ III 3), ›Das Geistbeschwören‹ (›Decameron‹ V 1), ›Der Koch mit dem Kranich‹ [1540] (›Decameron‹ VI 4), ›Bruder Zwiebel‹ (›Decameron‹ VI 10), ›Der stark Eifersüchtige‹ (›Decameron‹ VII 5), ›Der Seidenfaden‹ (›Decameron‹ VII 8), ›Der Doktor im Venusberg‹ (›Decameron‹ VIII 9).

Auf die Pointe gegründetes Erzählen, damit in diesem Zusammenhang: auf die Pointe gegründetes lehrhaftes Erzählen ist das Bauprinzip der mittelalterlichen Schwankerzählung, wie sie sich im Märe ausprägt und wie sie vom Stricker an sein Erscheinungsbild und seine Entwicklungslinien bestimmt. Hans Sachs selbst hat dieses Prinzip in seinen Märenbearbeitungen herausgearbeitet. Wenn er auch die Novelle Boccaccios wieder ganz auf die Pointe zuspitzt, transponiert er novellistisches Erzählen zurück in das märenhafte, gewinnt er gewissermaßen aus der Novität Novelle durch radikale Reduktion den Stoff für die Wiederbelebung der vielleicht schon nicht mehr zeitgemäßen alten Gattung.

Von beiden Seiten also, vom mittelalterlichen Märe und von der ›modernen‹ Novelle aus, kommt Hans Sachs zu dem gleichen Ergebnis, beides führt in der Tat zu einem Typus des ›Hans-Sachs-Schwankes‹ (aus dem nur die späten ›Langfassungen‹ der ›Decameron‹-Schwänke auszubrechen scheinen). In dem Maße, in dem dieser ›Hans-Sachs-Schwank‹ aber die präparierte Reinform des Märe darstellt, gewissermaßen seine textierte Strukturformel, schließt er an dieses an und führt die Geschichte des Märe zum Ziel. Es kann so gar keinem Zweifel unterliegen, wie die Frage zu beantworten sei, ob denn die Schwänke des Hans Sachs in die Geschichte des Märe gehörten: Gewiß gehören sie zu ihr, nicht etwa als einfache Fortsetzung, sondern als erzählerische Aufdeckung der Bauprinzipien zum einen, zum andern als Revitalisierung durch die Wiedereingemeindung von Neuerungen, die vom Versschwank des Mittelalters ihren Ausgang genommen haben.

> Wir können die Bedingungen angeben, die diese Position begünstigt, wenn nicht sogar ausgelöst haben. Schon Ingeborg Glier[129] hat auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen, daß der allergrößte Teil der Sachs'schen Versschwänke mehr oder weniger exakt 60 oder 62 Verse umfaßt; auch die hier besprochenen Beispiele gehören in diese Gruppe.[130] Die Erklärung ist schlagend: Es handelt sich um das 3-fache Maß zwanzigzeiliger Meistersang-Strophen, wie sie z.B. in Hans Folzens ›Abenteuerweise‹ oder in Sachsens ›Spruchweise‹ oder seinem ›Rosenton‹ vorliegen,[131] insgesamt also um Meisterliedeinheiten (die beiden gelegentlich überschießenden Verse ergeben sich aus der Verfassersignatur der Sangsprüche, für die es aus den Gattungskonventionen des Meisterliedes dort keinen Anlaß gibt).[132] Das hat biographische und pragmatische Gründe. So wie Sachs sein Dichten überhaupt mit dem Meisterlied begonnen hat, so auch das schwankhafte Erzählen; seine ersten Schwänke sind keine Reimpaargedichte, sondern Meisterlieder: Sachs »lernt das Erzählen im Meisterlied«.[133] Auch später behält er diese Übung bei; viele Schwänke sind nicht nur in Reimpaaren erzählt, sondern auch in (schlichten, dem Reimpaar nahen)

---

129 Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹, S. 60.

130 ›Bruder Zwiebel‹ (60v.), ›Die zwei betrogenen Buhler‹ [1540] (60v.), ›Der Doktor im Venusberg‹ (62v.), ›Der stark Eifersüchtige‹ (60v.), ›Drei Frauen mit dem Gürtel‹ (62v.), ›Das Geistbeschwören‹ (60v.), ›Der Koch mit dem Kranich‹ [1540] (62v.), ›Der Maler mit dem Domprobst‹ (62v.), ›Der kuppelnde Mönch‹ (62v.), ›Der Pfaffe in der Wolfsgrube‹ (62v.), ›Der Pfarrer mit dem Chorrock‹ (60v.), ›Der Seidenfaden‹ (60v.).

131 Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹, S. 60.

132 Eine Ausnahme machen hier die ›Drei Frauen mit dem Gürtel‹: 62v. ohne Verfassersignatur. Vielleicht ist der durch ihre Anfügung erreichte Umfang auch schon konventionalisiert.

133 Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹, S. 59.

Meistersang-Tönen. Das gilt für alle 60-versigen ›Decameron‹-Schwänke ebenso wie für die auf Folz oder Rosenplüt zurückgehenden Kurzschwänke. Fast immer schreibt Sachs beide am gleichen Tag. »Hans Sachs verfaßt so mit einem Schlag zwei Texte und trägt getreulich den einen in sein laufendes Meistersangbuch, den anderen in den entsprechenden Spruchgedichtband ein.«[134] Das heißt: offensichtlich wird Hans Sachs auf seine vereinheitlichende Typisierung des Mären- und Novellenerzählens in seinen Kurzschwänken aus praktischen Gründen geführt, und die Zuspitzung des Erzählens auf die ›textierten Strukturformeln‹ ist Folge eines selbstauferlegten pragmatisch-poetologischen Formzwanges. Die Fähigkeit aber, dies durchzuhalten, ist ohne Frage Ergebnis meistersingerlicher Übung: der handwerklichen Schulung im unauffällig-geschmeidigen Versifizieren von allem und jedem und der Anpassung an gesetzte Formen. Die diesem Ergebnis scheinbar widersprechenden Langfassungen aus den Jahren 1557–1563 bestätigen es in Wirklichkeit. Sie entstammen einer Schaffensphase, in der Sachs die Schwänke im engen Zusammenhang mit Fastnachtspielen schreibt, z.B. den Schwank vom ›Herrn mit dem spielsüchtigen Knecht‹ (130 Verse) im gleichen Jahr wie das Spiel vom ›Verspielten Reuter‹ (1559), die ›Ehrbare Witfrau Francisca‹ (206 Verse) in zeitlichem Konnex mit dem entsprechenden Fastnachtspiel (1. September 1558 bzw. 31. Oktober 1560). In diesen Jahren ist also der Schwank zum entstehungsgeschichtlichen Partner des Fastnachtspiels geworden, und er teilt dann mit diesem die weiträumigere Darstellungsform bis hin zu wörtlichen Übereinstimmungen.

Es ist eine erstaunliche Pointe der Gattungsgeschichte des mittelalterlichen Märe, daß die erzählerische Präsentation seiner Prinzipien sich der Verabsolutierung des poetischen Handwerks im Meistergesang verdankt, und es wäre dann auch leicht verständlich, daß mit der Überwindung dieser Kunstauffassung, ihrem Rückzug ins Abseitige, die so skelettierte Gattung nicht mehr fortsetzbar ist.

11.5.5 Rudimente des Neuen: Geselliges Erzählen als Wille und Vorstellung

Im Jahre 1555 erscheint, vielleicht in Straßburg bei Johann Knobloch, unter dem Titel ›Rollwagenbüchlein‹ eine Sammlung von 67 Prosaschwänken, die Jörg Wickram, Stadtschreiber zu Burkheim im Elsaß, zusammengestellt und dem Wirt des Gasthauses ›Zur Blume‹ in Colmar gewidmet hat. Er nennt es

> Ein Neüws / vor vnerhörts Büchlein / darinn vil guoter schwenck vnd Historien begriffen werden / so man in schiffen vnd auff den rollwegen / deszgleichen in scherheüseren vnnd badstuben / zuo langweiligen zeiten erzellen mag / die schweren Melancolischen gemueter damit zuo ermünderen / vor aller menigklich Jungen vnd Alten sunder allen anstosz zuo lesen vnd zuo hören / allen Kauffleüten so die Messen hin vnd wider brauchen. (Wickram, ›Rollwagenbüchlein‹, Titelblatt)

Das ›Rollwagenbüchlein‹ war überaus erfolgreich. Es ist nicht nur in rascher Folge mehrfach nachgedruckt worden (noch im Jahr des Erscheinens, dann 1556, zweimal 1557, zwischen 1557 und 1559, 1563, 1565), es ist unverzüglich auch zum Muster für eine ganze Reihe ähnlicher Werke geworden, die sich zumeist

---

[134] Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹, S. 60.

ausdrücklich auf es beziehen, so allein in den fünf Jahren nach dem Erscheinen des ›Rollwagenbüchleins‹

- 1556 die ›Gartengesellschaft‹ des Jacob Frey, gleichfalls Stadtschreiber im Elsaß,
- 1557 im schwäbischen Dillingen der ›Wegkürtzer‹ des Straßburgers Martin Montanus und undatiert in Straßburg seine ›Gartengesellschaft‹, die sich als ›Ander theyl‹ ausdrücklich als Fortsetzung von Freys Werk ausgibt,
- 1558 in Augsburg das ›Rastbüchlein‹ des ehemaligen Leipziger Studenten Michael Lindener, das er durch das im gleichen Jahr erschienene ›Katzipori‹ ergänzt,
- 1559 ebenfalls in Augsburg das ›Nachtbüchlein‹ des Leipziger Schriftgießers Valentin Schumann,
- 1560 bereits läßt Montanus seine zweite Schwanksammlung, ›Ander theyl der Gartengesellschafft‹, erscheinen.

Ihren monumentalen Höhepunkt erreicht diese Welle mit den sieben Bänden von Hans-Wilhelm Kirchhofs ›Wendunmuth‹ (1563–1603).

Gemeinsam ist allen diesen Werken nicht nur der Typus der kurzen unterhaltenden Prosaerzählung und deren bloße Zusammenstellung ohne erkennbare, jedenfalls ohne irgendwie programmatisch herausgestellte Ordnung, gemeinsam ist ihnen auch die vorgestellte und als Ziel avisierte Gebrauchssituation.

So wie Wickram seine Texte ausdrücklich als Materialien für gesellige Unterhaltung, auf der Reise (*in schiffen vnd auff den rollwagen*) und während des Erduldens hygienischer Maßnahmen (*in scherheüseren vnnd badstuben*), bestimmt, zur Vertreibung der Langeweile und zur Verhinderung der gefährlichen Melancholie, so sieht Jacob Frey, der dem Reisen nicht zugeneigt ist und sein Vergnügen lieber *in den schönen gärten und külen orten bey der edlen music oder sunst kurtzweiligen ehrlichen geselschaften* suchen will, für eben diese Gelegenheiten sein *kleines büchlin* vor:

> mit kurtzweyligen reden, schimpflichem gesprech unnd bossen den selbigen allein, welche sich der oberzalten kurtzweilen [nämlich Fechten, Ringen, Springen, Singen, Pfeifen, Geigen, Lautespielen, Tafelschießen, Kegeln und Tanzen] nit gebrauchen oder vermögen oder sunst zů zeiten schwermütig und melancolisch seind, zůsamen colligieren und anzůstellen und mit mir in die geselschafft zu bringen, damit dann solche unlustige gemüter neben der musica und frölicheiten mit solche schimpffreden recreation empfahen möchten unnd etwas erlustigt und geleichtert würden. (Frey, ›Gartengesellschaft‹, S. 6)

Montanus spitzt die zunächst allgemeiner benannte Gebrauchssituation des ›Wegkürtzers‹ (Titelbl.: *in Gärten, Zechen, vnnd auff dem Feld, sehr lustig zu lesen*) in seiner Vorrede auf den Spaziergang zu, der insbesondere Studenten empfohlen wird:

> dieweyl aber auch mancher ist, der sich des studierens gar zůvil übernimpt, also das er darvon etwan inn kranckheyt falt und sich toll studieret (inn ansehung das er nichts hat, damit er die weyl kürtzet, unnd ob schon einer mit gůten gesellen spatzieren geht und nichts kurtzweiligs weißt herfür ziehen, ist ime die weyl lang, unnd nicht anders dann wie ein junges kindlein daher zeücht), habe ich dises büechlein [...] inn truck geben lassen, darinn sich die jungen gesellen zůersehen haben, unnd nicht allein die jungen gesellen, sonder auch den mannen unnd allen weybspersonen zů gůtem fürgeschriben ist. (Montanus, ›Wegkürtzer‹, S. 4: Widmungsvorrede)

Schumann erinnert sich daran, daß er oftmals beim Mittagsmahl oder beim Abendessen am Tisch seines Gönners, des Nürnberger Buchhändlers Gabriel Hein, gesessen sei und man sich dabei *mit guoten unnd schimpflichen bossen* unterhalten habe.

Lindener schließlich bestimmt das ›Rastbüchlein‹ im Titel *den feirenden oder sonst ruohenden* und betont besonders den medizinischen Aspekt, denn *kurtzweilige vnd laecherliche Schwenck vnd bossen* seien geeignet, die sich beim Gelage unweigerlich einstellenden bösen Gedanken und – wiederum – die *Melancolia* zu vertreiben:

> So seind zů solchem / kurtzweilige vnd lächerliche Schwenck vnd bossen dienstlich / welche wie Hypocras schreibet / die Leber frischen / vnd das geblüet erquicken / vnd gleych vernewern / darauff ein trüncklein auß einem weyssen Venedischen Glaß / da ein maß Roterwein eingehet / wol vnnd nattürlich schmecket. (Lindener, ›Rastbüchlein‹, S. 4, Z. 10–14)

Die Erzählsituation, die in allen diesen Schwankbüchern vorausgesetzt wird und für die sie geschrieben sind, ist die, die wir auch für das Mittelalter annehmen, für weite Bereiche der Literatur und auch für die dem Typus und den Stoffen nach am nächsten stehende Gattung, das Märe. In Gesellschaft erzählt werden auch diese anekdotisch-novellistischen Kurzerzählungen in den Jahrhunderten zuvor. Ausdrücklich thematisiert ist diese Erzählsituation insbesondere in den Nürnberger Mären des 15. Jahrhunderts (s.o. Kap.11.5.1). Dort wird freilich durch die Eingangsverse überhaupt erst die Gelegenheit zum Vortrag eines Märe geschaffen und dieses dann gleichsam im Akt des Vortrags vorgeführt und niedergeschrieben.

Im Unterschied dazu wird in den Schwankbüchern nicht geselliges Erzählen vorgeführt, sondern es werden Materialien für den Gebrauch in geselliger Runde bereitgestellt. Dort wird eine Geschichte in geselliger Runde erzählt, hier werden Geschichten aufgeschrieben, die bei solcher Gelegenheit erzählt werden können und sollen. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um die Wiedergabe der tatsächlichen oder tatsächlich intendierten Verwendungssituationen handelt oder nicht doch um Inszenierungsgesten für die Darbietung literarischer Texte. Auch diese Inszenierungsgesten offenbaren bestimmte Vorstellungen von der Situationseinbindung ihrer Objekte.

Wie also ist diese merkwürdige Verschiebung von der ›Dokumentation‹ vergangenen zur Ermöglichung künftigen geselligen Erzählens, von der Aktualität zur Potentialität zu verstehen?

Es liegt nahe, darin die dünne Spur zu sehen, die die Begegnung mit Boccaccios ›Decameron‹ (jenseits der bloßen Verwertung der Erzählmaterialien wie bei Hans Sachs oder in den einzelnen Stücken der Schwankbücher) in der deutschen Literatur hinterlassen hat: die Kontamination der ›Unmittelbarkeit‹ des Vortrags mit der ›Mittelbarkeit‹ der Konservierung der Texte in einer Sammlung.

Die Verfasser der Schwankbücher kennen das ›Decameron‹. Montanus hat ›Guiscardus und Sigismunda‹ in einer eigenen Bearbeitung erscheinen lassen (Straßburg, ohne Jahr), aus ›Decameron‹ VII 7 hat er ein ›Spiel vom untreuen Knecht‹ gemacht (gleichfalls Straßburg, ohne Jahr), und aus ›Decameron‹ II 8 ›Ein cläglichs Spil von einem Graven‹ (wiederum Straßburg, ohne Jahr). Lindener und erneut besonders Montanus haben Arigos ›Decameron‹-Übersetzung auch für ihre Schwankbücher verwendet: Lindener nimmt daraus drei Schwänke[135]

---

[135] Nr. 24 = ›Decameron‹ IX 6, Nr. 25 = ›Decameron‹ VIII 8, Nr. 26 = ›Decameron‹ VIII 2.

seines ›Rastbüchleins‹, Montanus sieben des ›Wegkürtzers‹[136] und zwanzig seiner ›Gartengesellschaft‹[137]; in Kirchhofs ›Wendunmuth‹ weisen sechzehn Stücke »enge Parallelen« zum ›Decameron‹ auf.[138] Es ist kaum vorstellbar, daß ihnen der Aufbau des ›Decameron‹ nicht deutlich geworden sein sollte. Umgesetzt wird nur die Anlage des Buches als Sammlung, und zwar verknüpft mit der herkömmlichen Situierung von schwankhaften Kurzerzählungen als Vortragstext. Daß dafür dann wiederum die durch das Vorbild gegebene Prosaform ein wenig geeignetes Medium darstellt, gehört zu den Widersprüchen dieser mühseligen Begegnung.

Der Grund für diese Widersprüchlichkeit kann in einem grundsätzlich anderen Literarisierungsgrad der beiden Literaturen liegen. In den deutschen Werken dominiert die Mündlichkeit: im Märe als die Situation, in der das schriftlich festgehaltene Ereignis einschließlich seiner Situationsbedingungen stattfindet, in der Schwanksammlung als diejenige Situation einschließlich ihrer Bedingungen, in der der schriftlich niedergelegte Text zum Ereignis werden soll: in mündlicher Realisierung. Die Schriftlichkeit des Textes ist in beiden Fällen von sekundärer Bedeutung: sie ist nachgeordnetes oder vorgeordnetes Hilfsmittel. Bei Boccaccio ist das ganz anders: Weil die Gebrauchssituation mit allen ihren Umständen, vom zufälligen Zusammentreffen in Santa Maria Novella und dem Auszug aus der Stadt bis zur Rückkehr, vollständig in die Schrift übernommen, weil sie in den Inhalt des Werkes aufgenommen ist und ihn mitkonstituiert, wird sie als reale Gebrauchssituation unerheblich. Das Erzählen ist einschließlich aller seiner Bedingungen ganz und gar in die Schrift übernommen, also vollständig literarisiert.

Im Deutschen ist eine solche Literarisierung auch der Gebrauchssituation offensichtlich nicht attraktiv. Sie geht nicht eigentlich in die Texte ein, sondern bleibt ihnen äußerlich, eben vor- oder nachgeordnet. Das heißt aber gleichzeitig, daß die Texte und ihre Verwendungssituationen nebeneinander stehen, mithin von jeweils selbständigem Gewicht sind. Es scheint also so zu sein, daß sich Literatur in Deutschland noch in der Mitte des 16. Jahrhunderts weit weniger aus ihrem Verwendungszusammenhang gelöst hat als anderswo (und dort schon viel früher), weit weniger situationsenthoben verstanden wird, weit mehr zur Verwendung in bestimmten Situationen und Funktionen bestimmt ist.

Eine Rezeption, die der Erzähl- und Kompositionskunst Boccaccios gerecht wird, ist unter diesen Umständen kaum zu erwarten (aber das war ja auch in der frühen italienischen Rezeption kein einfacher Prozeß, s.o. Kap. 11.3). Die formalistische Entleerung in den Schwankbüchern entspricht dem Kunstcharakter des ›Decameron‹ so wenig wie die Vereinzelung von ›Decameron‹-Novellen in den Mären oder in der gleichfalls formalistischen Ökonomie der Schwänke des Hans Sachs. Eine angemessenere und damit weiterführende Rezeption hat Boccaccio in der deutschen Literatur aber zunächst nicht erfahren; er bleibt über lange Zeit ein gerne vorgezeigter Name: *der hoch gelerte poete Johannes Boccacio* (Arigo, ›Decameron‹, S. 1).

---

[136] Bolsinger, Decameron in Deutschland, S. 32f.
[137] Bolsinger, Decameron in Deutschland, S. 33f.
[138] Bolsinger, Decameron in Deutschland, S. 37f.

12 Rückblick

Geschichte ist Konstruktion, Geschichtsschreibung der illusionslose Versuch, historische Zusammenhänge so zu ordnen, daß sie dem eigenen Begreifen zugänglich werden. Die Prägungen und Grenzen des Historiographen bestimmen sein Verstehen. In diesem Sinne ist Geschichtsschreibung und damit auch Literaturgeschichte immer perspektivisch gebunden, immer subjektiv. Der hier vorgelegte Versuch, eine Vorstellung von den Zusammenhängen zu gewinnen, in denen sich die Novellistik des Mittelalters (und noch der Frühen Neuzeit) begreifen läßt, ist nicht ›Die Geschichte der Novellistik‹, er ist ›Meine Geschichte der europäischen Novellistik des Mittelalters‹.

Die pointierte, zumeist schwankhaft unterhaltende, oft auch belehrende Kurzerzählung tritt in den europäischen Literaturen zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Entwicklungsstadien ans Licht: zuerst im späten 12. Jahrhundert im französischen Fabliau, wenig später im deutschen Märe, am Ende des 13. Jahrhunderts in Italien, in der Anekdotensammlung des ›Novellino‹, zum ersten Male in Prosaform. In den Niederlanden ist die Überlieferung so schmal, daß sie kaum Aussagen zuläßt. Im Spanischen gewinnt die Kurzerzählung keine Selbständigkeit; sie bleibt immer illustrierendes Exempel, sogar noch (wenn auch in spielerischer Brechung) bei Cervantes. In England ist das Fabliau wohl seit dem 13. Jahrhundert als Bestandteil der französischen ›Kolonialliteratur‹ bekannt; Kurzerzählungen in englischer Sprache treten mit Chaucers ›Canterbury Tales‹ erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts auf, und dann, unter dem Einfluß Boccaccios, sogleich im zyklischen Zusammenhang. Auch sonst setzt das ›Decameron‹ ein neues Maß für die Kurzerzählung, die von da an auch ihren Gattungsnamen erhält: sie wird zur ›Novelle‹. Ihre Prosaform, die Einbindung in – wie auch immer mißverstandene oder unterlaufene – zyklische Konstruktionen und die Suggestion realistischen Erzählens bestimmen und verengen das Erscheinungsbild der bis dahin vielgestaltigen und nach vielen Seiten offenen europäischen Novellistik bis ins 19. Jahrhundert – soweit dem nicht (wie in der deutschen Literatur) besonders beharrsame Sondertraditionen im Wege stehen.

Ihre Wurzeln hat die Kurzerzählung im ›ubiquitären‹ Exempel, ihr Stoffrepertoire im breiten und ungeformten Motivgut der internationalen Erzähltradition, ihr Formvorbild in der Fabel und – für die italienische Tradition – in der Anekdote. Vor diesem Hintergrund kann sie sich stets von neuem und ohne lineare Abhängigkeiten literarisch formieren. Fabliau und Märe bilden sich so unabhängig von einander aus, wohl auch die italienische Prosaerzählung vor Boccaccio. Das Wechselspiel zwischen den Texten und den Gattungen, der Dialog zwischen den Literaturen setzt erst später ein. Boccaccio ist ohne das Fabliau nur schwer denkbar, Chaucer

ohne Boccaccio kaum zu verstehen. Dem ganz auf Erkenntnisgewinn ausgerichteten frühen deutschen Märe eröffnen sich durch den Kontakt mit dem Fabliau neue Möglichkeiten; es erweitert sein Typen- und Themenspektrum bis hin zur scheinbaren Profillosigkeit (die der Gattungsdiskussion so viel Mühe bereitet hat).

Bei allem Austausch unter den Literaturen, dem das gemeinsame Erbe und die grundsätzlich offene Literatursituation des Mittelalters einen so günstigen Boden bieten, prägen die unterschiedlichen Voraussetzungen doch sehr klare Profile aus. Im Fabliau ist die Nähe zur intellektuellen Witzkultur der Kleriker im Prinzip immer sichtbar. Dem Märe bleibt der Ernst der laiendidaktischen Mission lange Zeit erhalten; es neigt auch in seinen wüstesten Verkehrungen eher zum Sarkasmus der Bußpredigt als zum lockeren Scherz. Die Dichte des Erzählens im ›Decameron‹, sein Anspielungsreichtum und die von dort in die späte italienische und französische Novellistik eingeflossene ›Realitätssuggestion‹ setzen auf einen geschlossenen, literarisch versierten Verständigungsraum, wie ihn die Florentiner Stadtkultur des Trecento geboten hat. Alle Weiterführungen und Umgestaltungen der folgenden Jahrhunderte nehmen diese Voraussetzungen mit.

Neben der Prägung der Typen und Traditionen durch ihre Entstehungsbedingungen trägt ihre unterschiedliche ›Lebensdauer‹, d.h. ihre Traditionsfestigkeit, zur Ausbildung unterschiedlicher Profile bei, am deutlichsten im Vergleich von Märe und Fabliau. Das Fabliau ist, im großen und ganzen, eine Gattung des 13. Jahrhunderts, das Märe ist vom 13. bis ins frühe 16. Jahrhundert lebendig. Es ist also in sehr viel größerem Maße den vielfältigen Einflüssen sich wandelnder literarischer Umgebungen ausgesetzt; es kann (oder muß) auf neue Ansprüche und Moden, neue historische Situationen, neue soziale und institutionelle Umgebungen reagieren. Es kann deshalb nicht überraschen, daß das Märe in seinem Formen- und Themenreichtum sehr viel weiter ausgreift als das Fabliau, daß es sich überhaupt – wie auch die Anlage dieses Buches zum Ausdruck bringen soll – als der vielgestaltigste von allen Erzähltypen des europäischen Mittelalters erweist.

Mit der stabilen Etablierung des Märe in der deutschen Literatur wird wohl auch sein Beharrungsvermögen zusammenhängen und damit die große Verspätung, mit der der neue Erzähltyp der zyklisch gebundenen Novelle in der deutschen Literatur Fuß faßt (und umgekehrt: die fehlende Kurzerzähltradition in englischer Sprache wird die schnelle ›Decameron‹-Rezeption durch Chaucer begünstigt haben). Wenn auch deutlich zu erkennen ist, daß das den deutschen Literaten nicht ohne weiteres zugängliche Italienische ein Hemmnis war für die rasche Rezeption des ›Decameron‹ in Deutschland, so zeigt sich doch auch nach dem Vorliegen der ersten Übersetzung in der Konkurrenz der modernen und der etablierten Form die größere Attraktivität des Hergebrachten: Boccaccio-Novellen regen nicht zu Boccaccio-Novellen an, sondern werden in Mären (oder in deren Hans-Sachs-Variante: Schwänke) umgeformt oder in unspezifischen Sammlungen thesauriert. Noch weit über das Ende der lebendigen Märendichtung hinaus, im Grunde bis zu Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹, hat dieser Traditionswiderstand die Etablierung des Novellenzyklus und damit der Novelle überhaupt in der deutschen Literatur blockiert.

Vielen Kurzerzählungen liegt die Frage nach der rechten Ordnung zugrunde: nach ihrer demonstrativen Bekräftigung, ihrer Ausgestaltung, ihren Konsequenzen

für das Leben der Menschen; sie folgen der Faszination des Regelverstoßes in der ganzen Skala vom (scheinbar) harmlosen Scherz über die listige Gegenwehr und die boshafte Übervorteilung bis zum Triumph der Gemeinheit, und sie greifen aus auf die Verzweiflung über den Verlust der Maßstäbe und die Angst vor dem Chaos der Ordnungslosigkeit.

In den einfachsten Formen wird der Verstoß gegen die Regeln des menschlichen Zusammenlebens unmittelbar durch den Schaden bestraft, der klug machen soll, oder durch den Erfolg dessen, der einen Angriff mit Überlegung kontert. In den komplizierteren wird im Lachen über das Scheitern des Gemeinen oder auch über die eigene Unzulänglichkeit der gemeinsame Werthorizont bestätigt oder wiederhergestellt. In den deprimierendsten wird genau dieser Versuch als eine vergebliche Hoffnung entlarvt und die Welt mitleidlos als roh und gemein präsentiert. Die avanciertesten zeichnet das Bemühen aus, das Böse in der Welt im Erzählen zu bannen und ihm die Fiktion einer Rettung durch Literatur entgegenzustellen.

Die Bedrohung kommt (bis zu Boccaccio, der die Gefahr nach außen wendet und ein dichotomisches Modell aus Entfesselung und Beherrschbarkeit der menschlichen Triebhaftigkeit entwirft) aus der Natur des Menschen selbst: aus seiner Eitelkeit, seiner Gier, seiner Rachsucht, seinem Herrschaftsstreben, seiner grundlegenden Bosheit; vor allem aber kommt sie aus seiner Sexualität. Sie steht wieder und wieder im Mittelpunkt der Geschichten; in ihr liegt die beunruhigendste, die am wenigsten beherrschbare, also die elementare Quelle für die Gefährdung der menschlichen Ordnung. Wie sehr sie den Kern des ›novellistischen Problems‹ bezeichnet, läßt sich daran ermessen, daß unter allen novellistischen Themen allein die Liebe in ein doppeldeutiges Licht gerät. Sexuelle Triebhaftigkeit steht nicht nur für das Böse, für dümmliche Verblendung und für Gewalt bis zur Selbstzerstörung, sie begründet auch das Recht zur Regelverletzung und zum Betrug. Sich die Gelegenheit zur Liebesbegegnung auch durch List und Betrug und auf Kosten anderer zu schaffen, gehört zum selbstverständlichen Recht der Liebenden, zumeist im gegenseitigen Einverständnis, aber zuweilen sogar mit Partnern, die die Täuschung nicht zu durchschauen vermögen. In ihrer Ambivalenz liegt die Sprengkraft der Liebe; sie drängt Erotik und Sexualität in das Zentrum einer vielgestaltigen und weitausgreifenden Gattung, die sich im Erzählen um die Ordnung des menschlichen Zusammenlebens und deren Gefährdungen müht und darin ihr einigendes Band findet: der alteuropäischen Novellistik.

Literaturverzeichnis

1. Abkürzungen

AaTh	Antti Aarne: The Types of the Folktale. A classification and bibliography. A. A.'s ›Verzeichnis der Märchentypen‹. Translated and enlarged by Stith Thompson. Helsinki ^{2}1964 (FF Communications. 184).
AbäG	Amsterdamer Beiträge zu älteren Germanistik
ATB	Altdeutsche Textbibliothek. Begründet von Hermann Paul. Fortgeführt von Georg Baesecke und Hugo Kuhn. Herausgegeben von Burghart Wachinger.
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
DWb	Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1971.
EM	Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hg. von Kurt Ranke (ab Bd. 5: Rolf Wilhelm Brednich) zusammen mit Herrmann Bausinger u.a. Berlin 1977ff.
GA	Gesammtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären, Stadt- und Dorfgeschichten, Schwänke, Wundersagen und Legenden [...] meist zum erstenmal gedruckt und hg. von Friedrich Heinrich von der Hagen. 3 Bde. Stuttgart/Tübingen 1850.
GRLMA	Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters
GRM	Germanisch-romanische Monatsschrift
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
JOWG	Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft
Lexer	Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig 1872–1878.
Motif-Index	Motif-Index of folk literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jestbooks and local legends. Revised and enlarged by Stith Thompson. 6 vol. Kopenhagen 1955–1958.
MTU	Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters
NGA I	Neues Gesamtabenteuer. Das ist Fr. H. von der Hagens Gesamtabenteuer in neuer Auswahl. Die Sammlung der mittelhochdeutschen Mären und Schwänke des 13. und 14. Jahrhunderts. 1. Bd. Hg. von Heinrich Niewöhner. 2. Auflage hg. von Werner Simon mit den Lesarten besorgt von Max Boeters und Kurt Schacks. Dublin/Zürich 1967.
NRCF	Nouveau Recueil Complet des Fabliaux. Hg. von Willem Noomen und Nico van den Boogaard. 10 Bde. Assen 1983–1998.

N.S.	Nova Series
PBB	Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur
RLW	Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. 3 Bde. Berlin/New York 1997–2003.
RF	Romanische Forschungen. Vierteljahrsschrift für romanische Sprachen und Literaturen
stw	Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft
^{2}VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begr. von Wolfgang Stammler, fortgef. von Karl Langosch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage [...] hg. von Kurt Ruh (ab Bd. 9: Burghart Wachinger) zusammen mit Gundolf Keil [u.a.]. 11 Bde. Berlin/New York 1978–2004.
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfromPh	Zeitschrift für romanische Philologie

2. Werke

Die Titel sind eingeordnet nach dem ersten unabhängigen Substantiv.

›Die böse Adelheid‹	Novellistik des Mittelalters, S. 208–219 (Fischer, ^{2}Studien, B 1).
›Das Almosen‹	NGA I, S. 53–57 (Fischer, ^{2}Studien, B 3).
Andreas Capellanus	Andreas Capellanus: De amore libri tres. Hg. von E[mil] Trojel. München ^{2}1964.
›Der bezahlte Anwalt‹	s. Kaufringer
Appet, ›Der Ritter unter dem Zuber‹	Jacob Appet: Der Ritter unter dem Zuber. In: Novellistik des Mittelalters, S. 544–565 (Fischer, ^{2}Studien, B 5).
Arigo, ›Decameron‹	Heinrich Steinhöwel: Decameron. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 (StLV. 51).
›Aristoteles und Phillis‹	Hellmut Rosenfeld: Aristoteles und Phillis. Eine neu aufgefundene Benediktbeurer Fassung um 1200. In: ZfdPh 89 (1970), S. 321–336.
›Aristoteles und Phyllis‹	Novellistik des Mittelalters, S. 492–523. (Fischer, ^{2}Studien, B 6).
›Das Auge‹	NGA I, S. 244–250 (Fischer, ^{2}Studien, B 7).
›Les trois Aveugles de Compiegne‹	NRCF II, S. 176–184 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 6).
Awer (?), Hans, ›Der Pfaffe mit der Schnur A‹	NGA I, S. 140–151 (Fischer, ^{2}Studien, B 95).
Bandello, Novelle II	Matteo Bandello: Le Novelle. La seconda parte delle novelle. Hg. von Delmo Maestri. Alessandria 1993.

Bandello, Novellen	Matteo Bandello: Novellen. Deutsch von Caesar Rymarowicz. 2 Bde. Berlin 1988.
›Barat et Haimet‹	s. Jean Bodel
Basile, ›Märchen aller Märchen‹	Giambattista Basile: Das Märchen aller Märchen. Das Pentamerone. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/36 vollständig neu übersetzt und erläutert von Hanno Helbling u.a. Hg. von Rudolf Schenda. München 2000.
Basile, ›Pentamerone‹	Giambattista Basile: Il Pentamerone ossia la Fiaba delle fiabe tradotta dall' antico dialetto napoletano e annotata da Benedetto Croce. 2 vol. Bari 1925.
›Der verklagte Bauer‹	s. Kaufringer
›Der hohle Baum A‹	GA II, S. 141–144 (Fischer, ^{2}Studien, B 11).
›Die zwei Beichten A‹	NGA I, S. 58–62 (Fischer, ^{2}Studien, B 12).
›Bérengier au lonc Cul‹	s. Garin
›Zweierlei Bettzeug‹	s. Schweizer Anonymus
›Der Bildschnitzer von Würzburg‹	s. Rosenplüt
›Die halbe Birne‹	s. Folz
›Die halbe Birne‹	s. Konrad von Würzburg (?)
Boccaccio, ›Decameron‹	Giovanni Boccaccio: Decameron. Hg. von Vittore Branca. Milano 1976 (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. 4).
Boccaccio, Witte/Bode	Giovanni Boccaccio: Das Decameron. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode. München 1979.
Boccaccio, ›Genealogia deorum gentilium‹	Giovanni Boccaccio: Genealogia deorum gentilium. Hg. von Vittorio Zaccaria. Milano 1998 (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. 7–8).
›Les trois Boçus‹	s. Durand
Jean Bodel, ›Barat et Haimet‹	NRCF II, S. 62–75 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 7).
Jean Bodel, ›Brunain, la Vache au Prestre‹	NRCF V, S. 46–48 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 17).
Jean Bodel, ›Chanson des Saisnes‹	Jehan Bodel: Chanson des Saisnes. Edition critique par Annette Brasseur. Vol. 1: Text. Genève 1989.
Jean Bodel, ›Les deus Chevaus‹	NRCF V, S. 259–265 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 33).
Jean Bodel, ›Le Couvoiteus et l'Envieus‹	NRCF VI, S. 285–287 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 41).
Jean Bodel, ›Gombert et les deus Clers‹	NRCF IV, S. 296–301 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 75).

Jean Bodel, ›Dou lou et de l'oue‹	Jean Bodel: Fabliaux. Edition critique, avec notes et glossaire par Pierre Nardin. Paris 1965, S. 109–111.
Jean Bodel, ›Le Sohait desvez‹	NRCF VI, S. 267–272 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 137).
Jean Bodel, ›Le Vilain de Bailluel‹	NRCF V, S. 246–249 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 150).
Jean Bodel, ›Le Vilain de Farbu‹	NRCF VI, S. 120–123 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 152).
›La Borgoise d'Orliens‹	NRCF III, S. 366–374 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 12).
›Der nackte Bote‹	s. Stricker
›Le Bouchier d'Abeville‹	s. Huitaces d'Amiens
›La Bourse pleine de Sens‹	s. Jean Galois
›Brunain, la Vache au Prestre‹	s. Jean Bodel
›Die Buhlschaft auf dem Baume‹	Novellistik des Mittelalters, S. 244–259.
›Bürgermeister und Königssohn‹	s. Kaufringer
›Der Busant‹	GA I, S. 331–366 (Fischer, ^{2}Studien, B 18).
›Umgangene Buße‹	Fischer, Märendichtung, S. 274–280.
Caesarius von Heisterbach, ›Dialogus miraculorum‹	Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach. Hg. von Alfons Hilka. 3 Bde. Bonn 1933–1937 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. 43).
›Cambridger Lieder‹	Carmina Cantabrigiensia/Die Cambridger Lieder. Hg. von Karl Strecker. Berlin ^{2}1955.
›Carmina burana‹	Carmina burana. Mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers kritisch hg. von Alfons Hilka und Otto Schumann. 2 Bde. Heidelberg ^{2}1971.
›Celle qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari‹	NRCF III, S. 400–403 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 18).
›Cent nouvelles nouvelles‹	Les cent nouvelles nouvelles. Hg. von Pierre Champion. Paris 1928 (Documents artistiques du XVe siècle. 5).
›Charlot le Juif‹	s. Rutebeuf
Chaucer, ›Canterbury Tales‹	The Canterbury Tales. In: The Riverside Chaucer. 3rd edition. General editor Larry D. Benson. Oxford 1988, S. 3–328.
Chaucer, ›Canterbury-Erzählungen‹	Geoffrey Chaucer: Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch und deutsch. In deutsche Prosa übertragen von Fritz Kemmler. Mit Erläuterungen von Jörg O. Fichte. München 1989.
›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹	s. Garin
›Le sot Chevalier‹	s. Gautier le Leu

›Des trois chevaliers et del chainse‹	s. Jacques de Baisieux
›Les deus Chevaus‹	s. Jean Bodel
›Chorherr und Schusterin‹	s. Kaufringer
›Die verlorenen Christen‹	s. Stricker
›Le povre Clerc‹	NRCF VII, S. 263–269 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 34).
Comédie latine	La ›comédie‹ latine en France au XIIe siècle. Textes publiés sous la direction et avec une introduction de Gustave Cohen. 2 vol. Paris 1931.
›El Conde Lucanor‹	Juan Manuel: El Conde Lucanor. Edición de Augustín Sánchez Aguilar. 1. reimpr. Barcelona u.a. 1998 (Biblioteca Hermes; Clásicos castellanos. 1).
›Constant du Hamel‹	NRCF I, S. 103–126 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 38).
›Le Couvoiteus et l'Envieus‹	s. Jean Bodel
›Le Cuvier‹	NRCF V, S. 141–144 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 43).
›La Dame escoillée‹	NRCF VIII, S. 110–125 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 44).
›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹	s. Garin
›Les trois Dames de Paris‹	NRCF X, S. 106–113 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 51).
›Les trois Dames qui troverent l'Anel‹ I	NRCF II, S. 229–236 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 52).
›Les trois Dames qui troverent l'Anel au conte‹ II	s. Haiseau
›Les trois Dames qui troverent un Vit‹ I/II	NRCF VIII, S. 278–281 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 54/55).
›Die halbe Decke‹ (VI)	s. Kaufringer
›Die halbe Decke A‹	Röhrich, Erzählungen, I, S. 93–97.
›Die halbe Decke B‹	Ludwig Pfannmüller: Kleinere Beiträge zur Kenntnis der mhd. Novellendichtung. II. Über das Kotzenmaere. In: ZfdA 54 (1919), S. 239–247.
›Die halbe Decke VII‹	Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Hg. von Karl Bartsch. Stuttgart 1862 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 68), S. 396–400.
›Dieb und Henker‹	s. Hans Schneider
Dietrich von der Glezze, ›Der Gürtel‹	Otto Richard Meyer: Der Borte des Dietrich von der Glezze. Untersuchungen und Text. Heidelberg 1915 (Germanistische Arbeiten. 3), S. 79–112 (Fischer, ^{2}Studien, B 24).

›Dulceflorie‹	s. Niewöhner, Sperber (s. Untersuchungen), S. 95–105. (Fischer, [2]Studien, B 25).
Durand, ›Les trois Boçus‹	NRCF V, S. 200–207 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 10).
›Edelmann und Pferdehändler‹	s. Stricker
›Der begrabene Ehemann‹	s. Stricker
›Der feige Ehemann‹	s. Kaufringer
›Ehemanns Rat‹	s. Stricker
›Das Ehescheidungsgespräch‹	s. Stricker
›Der durstige Einsiedel‹	s. Stricker
›Das heiße Eisen‹	s. Stricker
›L'Espée‹	Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹, frz., S. 25–27 (v. 1335–1465), S. 98–100 (v. 1169–1465) (Nykrog, Fabliaux, Nr. 60).
›L'Esquiriel‹	NRCF VI, S. 44–49 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 62).
›Estormi‹	NRCF I, Nr. 1, S. 13–28 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 63).
›La Femme qui charma son Mari‹	Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹, frz., S. 22–24 (v. 1175–1255), S. 97–98 (v. 1075–1122) (Nykrog, Fabliaux, Nr. 66).
Folz, ›Dreier Bauern Frage‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 146–149.
Folz, ›Die halbe Birne‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 22–28 (Fischer, [2]Studien, B 30c).
Folz, ›Drei listige Frauen C‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 74–87 (Fischer, [2]Studien, B 30f).
Folz, ›Die Herkunft der Affen‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 184–187.
Folz, ›Die Hose des Buhlers‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 34–37 (Fischer, [2]Studien, B 30g).
Folz, ›Der Köhler als gedungener Liebhaber‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 29–33 (Fischer, [2]Studien, B 30i).
Folz, ›Der Quacksalber‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 103–111 (Fischer, [2]Studien, B 30o).
Folz, ›Werbung im Stall‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 112–118.
Folz, ›Die Wiedervergeltung‹	Fischer, Reimpaarsprüche, S. 1–3 (Fischer, [2]Studien, B 30s).
›Dreier Bauern Frage‹	s. Folz
›Die eingemauerte Frau‹	s. Stricker
›Frau Seltenrein‹	Fischer, Märendichtung, S. 427–430.
›Drei buhlerische Frauen‹	NGA I, S. 111–117 (Fischer, [2]Studien, B 35).
›Drei listige Frauen I‹	s. ›Drei buhlerische Frauen‹
›Drei listige Frauen A‹	Karlsruhe 408, S. 135–145 (Fischer, [2]Studien, B 36).

›Drei listige Frauen B‹	s. Kaufringer
›Drei listige Frauen C‹	s. Folz
›Die Frauentreue‹	Novellistik des Mittelalters, S. 470–491 (Fischer, [2]Studien, B 38).
›Frauenzucht‹	s. Sibote
Fressant, ›Der Hellerwertwitz‹	Rosenfeld, Novellenstudien (s. Untersuchungen), S. 44–70 (Fischer, [2]Studien, B 40).
Frey, ›Gartengesellschaft‹	Jacob Freys Gartengesellschaft (1556). Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1896 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 209).
›Die sieben himmlischen Gaben‹	s. Stricker
Galfred von Vinsauf, ›Poetria nova‹	Galfred von Vinsauf: Poetria nova. In: Edmond Faral: Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle. Paris 1962, S. 194–262.
Jean Galois, ›La Bourse pleine de Sens‹	NRCF II, S. 138–149.
›Das Gänslein‹	Novellistik des Mittelalters, S. 648–665 (Fischer, [2]Studien, B 43).
›Gärtner Hod‹	Karlsruhe 408, S. 513–516 (Fischer, [2]Studien, B 40).
Garin, ›Bérengier au lonc Cul‹	NRCF IV, S. 270–277 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 8).
Garin, ›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹	NRCF III, S. 158–173 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 27/28).
Garin, ›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹	s. ›Les Tresces‹
Garin, ›La Grue‹	NRCF IV, S. 153–187 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 76).
Garin, ›Le Prestre qui abevete‹	NRCF VIII, S. 307–309 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 111).
›Der betrogene Gatte‹	s. Herrand von Wildonie
›Die treue Gattin‹	s. Herrand von Wildonie
›Die Gäuhühner‹	s. Stricker
Gautier le Leu, ›Le sot Chevalier‹	NRCF V, S. 327–335 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 31).
Gautier le Leu, ›Le Prestre teint‹	NRCF VII, S. 319–330 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 119).
Gautier le Leu, ›Les Deus Vilains‹	NRCF IX, S. 177–181 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 159).
›Das reine Gefäß‹	s. Stricker
›Das erzwungene Gelübde‹	s. Stricker
›Die Gevatterinnen‹	NGA I, S. 40–43 (Fischer, [2]Studien, B 46).
Giovanni Fiorentino, ›Il Pecorone‹	Ser Giovanni: Il Pecorone. In appendice i ›sonetti di donne antiche innamorate‹ del ms.

	II, II, 40 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Hg. von Enzo Esposito. Ravenna 1974 (Classici italiani minori. 1).
›Gold und Zers‹ (I/II)	Fischer, Märendichtung, S. 431–443.
›Gombert et les deus Clers‹	s. Jean Bodel
Grazzini, ›Cene‹	Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca): Le cene. Hg. von Riccardo Bruscagli. Roma 1976.
Grazzini, Feuer auf dem Arno	Antonfrancesco Grazzini: Feuer auf dem Arno. Renaissancenovellen aus Florenz. Mit einer Einleitung von Giorgio Manganelli und einem Nachwort von Alice Vollenweider. Berlin 1988.
›La Grue‹	s. Garin
›Der Gürtel‹	s. Dietrich von der Glezze
Guillem de Cabestaing, ›Vida‹	Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles. Hg. von Jean Boutière und A.-H. Schulz. Paris 1964, S. 530–555.
›Fünfzig Gulden Minnelohn‹	s. Claus Spaun
›Sire Hain et Dame Anieuse‹	NRCF II, S. 16–26 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 134).
›Das Häslein‹	Novellistik des Mittelalters, S. 590–617 (Fischer, ^{2}Studien, B 50).
Haiseau, ›Les trois Dames qui troverent l'Anel au conte‹ II	NRCF II, S. 236–240 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 53).
Haiseau, ›Le Prestre et le Mouton‹	NRCF VIII, S. 156 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 109).
›Der Hasenbraten‹	s. Der Vriolsheimer
›Der Hasengeier‹	s. Rosenplüt
›Der blinde Hausfreund‹	NGA I, S. 223–228 (Fischer, ^{2}Studien, B 51).
›Die Heidin B‹	Novellistik des Mittelalters, S. 364–469 (Fischer, ^{2}Studien, B 54).
›Die Heidin I–III‹	Ludwig Pfannmüller: Die vier Redaktionen der Heidin. Berlin 1911 (Palaestra. 108), S. 229–472.
Heinrich von Landshut, ›Der Traum am Feuer‹	Fischer, Märendichtung, S. 348–350 (Fischer, ^{2}Studien, B 55).
Heinz der Kellner, ›Konni‹	Röhrich, Erzählungen, I, S. 222–225 (Fischer, ^{2}Studien, B 58).
›Der Hellerwertwitz‹	s. Fressant
›Helmbrecht‹	s. Wernher der Gartenære
Henri d'Andeli, ›Lai d'Aristote‹	Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits par Maurice Delbouille. Paris 1951 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 4).

›Heptameron‹	s. Margarete von Navarra / Marguerite de Navarre
›Die Herkunft der Affen‹	s. Folz
›Hero und Leander‹	GA I, S. 313–330 (Fischer, ^{2}Studien, B 59).
›Le Héron‹	NRCF IV, S. 153–187 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 78).
›Der Herr mit den vier Frauen‹	NGA I, S. 192–201 (Fischer, ^{2}Studien, B 60).
Herrand von Wildonie, ›Der betrogene Gatte‹	Herrand, Erzählungen, S. 10–21 (Fischer, ^{2}Studien, B 61a).
Herrand von Wildonie, ›Die treue Gattin‹	Novellistik des Mittelalters, S. 96–111 (Fischer, ^{2}Studien, B 61b).
›Herrenlob und Gotteslob‹	s. Stricker
›Der Herrgottschnitzer‹	NGA I, S. 229–233 (Fischer, ^{2}Studien, B 62).
›Das Herzmäre‹	s. Konrad von Würzburg
›Hodscha Nasreddin‹	Der Hodscha Nasreddin. Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Märlein und Schwänke. Gesammelt und hg. von Albert Wesselski. 2 Bde. Weimar 1911.
›Die Hose des Buhlers‹	s. Folz
›Die zurückgelassene Hose‹	s. Kaufringer
›La Housse partie I/II‹	NRCF III, S. 194–209.
Huitaces d'Amiens, ›Le Bouchier d'Abeville‹	NRCF III, S. 322–335 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 13).
›Hundert neue Novellen‹	Die hundert neuen Novellen. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen übertragen von Alfred Semerau, mit einem Nachwort von Peter Amelung [...]. München 1965.
Jacques de Baisieux, ›Des trois chevaliers et del chainse‹	Montaiglon/Raynaud III, S. 123–136.
›Jäger und Äffin‹	s. Stricker
Jakob von Vitry, ›Sermones vulgares‹	Jacques de Vitry: The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares. Hg. von Thomas Frederick Crane. London 1890 (Publications of the Folk-Lore Society. 26).
Jean de Condé, ›Le Pliçon‹	NRCF X, S. 29–32 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 101).
Jean le Chapelain, ›Le Soucretain III‹	NRCF VII, S. 174–189 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 130).
Johannes von Capua, ›Directorium vitae humanae‹	Johannes von Capua: Beispiele der alten Weisen. Übersetzung der hebräischen Bearbeitung des indischen Pañcatantra ins Lateinische. Hg. und übersetzt von Friedmar Geissler. Berlin 1960 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Orientforschung. 52).

Johannes von Freiberg, ›Das Rädlein‹	Novellistik des Mittelalters, S. 618–647 (Fischer, [2]Studien, B 64).
Juan de Timoñeda, ›Patraña Diez y Siete‹	Juan de Timoñeda: Patraña Diez y siete. In: Biblioteca de autores españoles, desde la formacion del lenguaje hasta nuestros días. Ordenada é illustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau. Novelistas anteriores á Cervantes. Madrid [3]1850.
›Kaiser Lucius' Tochter‹	Fischer, Märendichtung, S. 71–88 (Fischer, [2]Studien, B 66).
›Das untergeschobene Kalb‹	s. Jörg Zobel
›Die Katze‹	s. Stricker
›Die uneinigen Kaufleute‹	s. Kaufringer
›Die zwei Kaufleute‹	s. Ruprecht von Würzburg
›Die bestrafte Kaufmannsfrau‹	s. Hans Meißner
Kaufringer, ›Der bezahlte Anwalt‹	Kaufringer, Werke, S. 218–223.
Kaufringer, ›Der verklagte Bauer‹	Kaufringer, Werke, S. 22–40 (Fischer, [2]Studien, B 67a).
Kaufringer, ›Bürgermeister und Königssohn‹	Kaufringer, Werke, S. 41–52 (Fischer, [2]Studien, B 67b).
Kaufringer, ›Chorherr und Schusterin‹	Kaufringer, Werke, S. 105–111 (Fischer, [2]Studien, B 67c).
Kaufringer, ›Die halbe Decke‹ (VI)	Kaufringer, Werke, S. 224–227.
Kaufringer, ›Der feige Ehemann‹	Novellistik des Mittelalters, S. 720–737 (Fischer, [2]Studien, B 67d).
Kaufringer, ›Drei listige Frauen B‹	Novellistik des Mittelalters, S. 840–871 (Fischer, [2]Studien, B 67e).
Kaufringer, ›Die zurückgelassene Hose‹	Kaufringer, Werke, S. 112–115 (Fischer, [2]Studien, B 67f).
Kaufringer, ›Die uneinigen Kaufleute‹	Kaufringer, Werke, S. 231–236.
Kaufringer, ›Der zurückgegebene Minnelohn‹	Kaufringer, Werke, S. 53–72 (Fischer, [2]Studien, B 67g).
Kaufringer, ›Die unschuldige Mörderin‹	Novellistik des Mittelalters, S. 798–839 (Fischer, [2]Studien, B 67i).
Kaufringer, ›Die Rache des Ehemannes‹	Novellistik des Mittelalters, S. 738–767 (Fischer, [2]Studien, B 67k).
Kaufringer, ›Der Schlafpelz‹	Kaufringer, Werke, S. 174–176 (Fischer, [2]Studien, B 67l).
Kaufringer, ›Die Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹	Novellistik des Mittelalters, S. 768–797 (Fischer, [2]Studien, B 67m).
Kaufringer, ›Der Teufel und der fahrende Schüler‹	Kaufringer, Werke, S. 207–212.
Kaufringer, ›Der Zehnte von der Minne‹	Kaufringer, Werke, S. 131–139 (Fischer, [2]Studien, B 67n).

›Das Kerbelkraut‹	NGA I, S. 96–99 (Fischer, [2]Studien, B 68).
›Der Knecht im Garten‹	s. Rosenplüt
›Der kluge Knecht‹	s. Stricker
›Kobold und Eisbär‹	s. ›Schrätel und Wasserbär‹
›Der Köhler als gedungener Liebhaber‹	s. Folz
›Der arme und der reiche König‹	s. Stricker
›Konni‹	s. Heinz der Kellner
Konrad von Würzburg, ›Das Herzmäre‹	Novellistik des Mittelalters, S. 262–295 (Fischer, [2]Studien, B 73b).
Konrad von Würzburg (?), ›Die halbe Birne‹	Novellistik des Mittelalters, S. 178–207 (Fischer, [2]Studien, B 74).
›Lai d'Aristote‹	s. Henri d'Andeli
›Liebesabenteuer in Konstanz‹	Fischer, Märendichtung, S. 384–387 (Fischer, [2]Studien, B 77).
›Der Liebhaber im Bade‹	NGA I, S. 170f. (Fischer, [2]Studien, B 79).
Lindener, ›Rastbüchlein‹	Michael Lindener: Schwankbücher. Rastbüchlein und Katzipori. Hg. von Kyra Heidemann. 2 Bde. Frankfurt a.M. u.a. 1991 (Arbeiten zur Mittleren Deutschen Literatur und Sprache. 20).
›Die treue Magd‹ (›Der Schreiber von Paris‹)	Karlsruhe 408, S. 720–729 (Fischer, [2]Studien, B 80).
›La Male Honte I/II‹	NRCF V, S. 124–134 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 85/86).
›Mantel mautaillé‹	Montaiglon/Raynaud III, S. 1–29.
Margarete von Navarra, ›Heptameron‹	Margarete von Navarra: Das Heptameron. Vollständige Ausgabe, aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, mit einem Nachwort von Peter Amelung [...]. München 1960.
Marguerite de Navarre, ›Heptaméron‹	Marguerite de Navarre: Heptaméron. Edition critique par Renja Salminen. Genève 1999.
Marie de France, ›Äsop‹	Marie de France: Äsop. Eingeleitet, kommentiert und übersetzt von Hans Ulrich Gumbrecht. München 1973 (Klass. Texte des roman. Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben. 12).
›Die Martinsnacht‹	s. Stricker
›Die Meierin mit der Geiß‹	NGA I, S. 152–157 (Fischer, [2]Studien, B 82).
Hans Meißner, ›Die bestrafte Kaufmannsfrau‹	Fischer, Märendichtung, S. 391–393 (Fischer, [2]Studien, B 83).
›Le Meunier et les deux Clers‹	NRCF VII, S. 289–305 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 90).
›Minnedurst‹	NGA I, S. 136–139 (Fischer, [2]Studien, B 84).

›Der zurückgegebene Minnelohn‹	s. Kaufringer
›Bestraftes Mißtrauen‹	NGA I, S. 185–191 (Fischer, ^{2}Studien, B 85).
›Der Mönch als Liebesbote A‹	Novellistik des Mittelalters, S. 524–543 (Fischer, ^{2}Studien, B 86).
›Der Mönch als Liebesbote C‹	s. Hans Schneeberger
›Die drei Mönche zu Kolmar‹	s. Niemand
›Des Mönches Not‹	s. Der Zwickauer
›Die unschuldige Mörderin‹	s. Kaufringer
Montanus, ›Wegkürtzer‹	Martin Montanus: Wegkürtzer. In: M. M.: Schwankbücher (1557–1566). Hg. von Johannes Bolte. Tübingen 1899 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 217), S. 1–131.
›Moriz von Craûn‹	Mauritius von Craûn. Hg. von Heimo Reinitzer. Tübingen 2000 (ATB. 113).
›Der schwangere Müller‹	Karlsruhe 408, S. 85–91 (Fischer, ^{2}Studien, B 88).
›Der vertauschte Müller‹	Fischer, Märendichtung, S. 20–30 (Fischer, ^{2}Studien, B 89).
›Die alte Mutter‹	Von der alten Mutter. Hg. von Moriz Haupt. In: ZfdA 6 (1848), S. 497–503 (Fischer, ^{2}Studien, B 133).
Niemand, ›Die drei Mönche zu Kolmar‹	Novellistik des Mittelalters, S. 874–897 (Fischer, ^{2}Studien, B 92).
›Die Nonne im Bade‹	s. Peter Schmieher
›Das Nonnenturnier‹	Novellistik des Mittelalters, S. 944–977 (Fischer, ^{2}Studien, B 93).
›Il Novellino‹	Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen. Italienisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von János Riesz. Stuttgart 1988.
›Pantschatantra‹	Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Theodor Benfey. 2 Bde. Leipzig 1859.
Pauli, ›Schimpf und Ernst‹	Johannes Pauli: Schimpf und Ernst. Die älteste Ausgabe von 1522. Hg. von Johannes Bolte. 2 Bde. Berlin 1924.
›Il Pecorone‹	s. Giovanni Fiorentino
›Les Perdriz‹	NRCF IV, S. 8–12 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 96).
Des Periers, ›Contes‹	Œuvres françoises de Bonaventure Des Periers. Revue sur les éditions originales et annotées par M. Louis Lacour. Vol. 2: Nouvelles récréations et joyeux devis. Paris 1856.

Des Periers, Neue Schwänke	Bonaventure Des Periers: Die neuen Schwänke und lustigen Unterhaltungen. Erotische Geschichten aus dem alten Frankreich. (Aus dem Französischen übertragen von Hanns Floerke und mit einem Nachwort von Felix Karlinger.) München 1969.
›Le Pet au Vilain‹	s. Rutebeuf
Petrarca, ›Le Familiari‹	Francesco Petrarca: Le Familiari. Vol. 4. Hg. von Umberto Bosco. Firenze 1942 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca. 13).
Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹	Petrus Alfonsi: Die Disciplina clericalis des Petrus Alfonsi (das älteste Novellenbuch des Mittelalters). Nach allen bekannten Handschriften hg. von Alfons Hilka und Werner Söderhjelm. Heidelberg 1911 (Sammlung mittellateinischer Texte. 1).
Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹, frz.	Petri Alfonsi Disciplina clericalis. Teil 3: Französische Versbearbeitungen. Hg. von Alfons Hilka und Werner Söderhjelm. Helsingfors 1922 (Acta Societatis Scientiarum Fennicae. 49,4).
Petrus Alfonsi, ›Die Kunst vernünftig zu leben‹	Petrus Alfonsi: Die Kunst vernünftig zu leben (Disciplina clericalis). Dargestellt und aus dem Lateinischen übertragen von Eberhard Hermes. Zürich/Stuttgart 1970.
›Der Pfaffe in der Reuse‹	NGA I, S. 208–222 (Fischer, ^{2}Studien, B 56).
›Der Pfaffe mit der Schnur A‹	s. Awer, Hans
›Der Pfaffe mit der Schnur B‹	s. Schweizer Anonymus
›Der Pfaffe mit der Schnur C‹	Fischer, Märendichtung, S. 378–383 (Fischer, ^{2}Studien, B 96).
›Der fünfmal getötete Pfarrer‹	s. Rosenplüt
›Le Pliçon‹	s. Jean de Condé
›Der Preller‹	Karlsruhe 408, S. 525–527 (Fischer, ^{2}Studien, B 97).
›Le Prestre crucefié‹	NRCF IV, S. 104–106 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 106).
›Le Prestre et la Dame‹	NRCF VIII, S. 263–267 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 107).
›Le Prestre et le Leu‹	NRCF VIII, S. 162 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 108).
›Le Prestre et le Mouton‹	s. Haiseau
›Le Prestre qui abevete‹	s. Garin
›Le Prestre teint‹	s. Gautier le Leu
›Pyramus und Thisbe‹	Novellistik des Mittelalters, S. 336–363 (Fischer, ^{2}Studien, B 98).

›Der Quacksalber‹	s. Folz
›Die Rache des Ehemannes‹	s. Kaufringer
›Des Hausknechts Rache‹	Fischer, Märendichtung, S. 99–103 (Fischer, ^{2}Studien, B 52).
›Das Rädlein‹	s. Johannes von Freiberg
›Der Gevatterin Rat‹	s. Stricker
›Der junge Ratgeber‹	s. Stricker
›Der Reiher‹	NGA I, S. 100–107 (Fischer, ^{2}Studien, B 101).
›Der Richter und der Teufel‹	s. Stricker
›Ritter Alexander‹	Fischer, Märendichtung, S. 330–337 (Fischer, ^{2}Studien, B 102).
›Ritter Beringer‹	Novellistik des Mittelalters, S. 220–243 (Fischer, ^{2}Studien, B 15).
›Der nackte Ritter‹	s. Stricker
›Der Ritter mit den Nüssen‹	NGA I, S. 172–179 (Fischer, ^{2}Studien, B 104).
›Der Ritter unter dem Zuber‹	s. Appet
›Die Rittertreue‹	s. ›Der dankbare Wiedergänger‹
›Roman de Renart‹	Le Roman de Renart. Hg. von Ernest Martin. 3 Bde. Straßburg 1882–1887.
›Der Rosendorn‹ (I/II)	Fischer, Märendichtung, S. 444–461.
Rosenplüt (?), ›Der Bildschnitzer von Würzburg‹	Novellistik des Mittelalters, S. 928–935 (Fischer, ^{2}Studien, B 105b).
Rosenplüt, ›Die Disputation‹	Novellistik des Mittelalters, S. 978–1001 (Fischer, ^{2}Studien, B 105c).
Rosenplüt, ›Der Hasengeier‹	Fischer, Märendichtung, S. 162–173 (Fischer, ^{2}Studien, B 105d).
Rosenplüt, ›Der Knecht im Garten‹	Fischer, Märendichtung, S. 178–187 (Fischer, ^{2}Studien, B 105e).
Rosenplüt, ›Der fünfmal getötete Pfarrer‹	Novellistik des Mittelalters, S. 898–915 (Fischer, ^{2}Studien, B 105f.).
Rosenplüt, ›Der fahrende Schüler‹	Novellistik des Mittelalters, S. 916–927 (Fischer, ^{2}Studien, B 105g).
Rosenplüt (?), ›Spiegel und Igel‹ (I/II)	Fischer, Märendichtung, S. 124–133 (Fischer, ^{2}Studien, B 105h).
Rosenplüt, ›Die Wolfsgrube‹	Fischer, Märendichtung, S. 202–209 (Fischer, ^{2}Studien, B 105l).
Rüdiger der Hünkhover, ›Der Schlegel‹	Novellistik des Mittelalters, S. 112–177 (Fischer, ^{2}Studien, B 106).
Rüdeger von Munre, ›Das Studentenabenteuer B‹	GA III, S. 43–82 (Fischer, ^{2}Studien, B 107).
Ruprecht von Würzburg, ›Die Treueprobe‹ (›Die zwei Kaufleute‹)	NGA I, S. 255–268 (Fischer, ^{2}Studien, B 108).

Rutebeuf, ›Charlot le Juif qui chia en un Pel de Lievre‹	NRCF IX, S. 258–261 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 23).
Rutebeuf, ›Le Pet au Vilain‹	NRCF V, S. 368–370 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 98).
Rutebeuf, ›Le Testament de l'Asne‹	NRCF IX, S. 246–250 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 139).
Sacchetti, Toskanische Novellen	Franco Sacchetti: Toskanische Novellen. Mit einer Einleitung von Luigi Malerba und einem Nachwort von Alice Vollenweider. Aus dem Italienischen von Hanns Floerke und Martin Kemptner. Berlin 1991.
Sacchetti, ›Trecentonovelle‹	Franco Sacchetti: Il Trecentonovelle. Hg. von Valerio Marucci. Roma 1996.
Hans Sachs, ›Bruder Zwiebel‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 61, S. 185–187.
Hans Sachs, ›Die zwei betrogenen Buhler‹ [1540]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 63, S. 189f.
Hans Sachs, ›Die zwei betrogenen Buhler‹ [Meisterlied]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 119, Bd. 3, S. 252–254.
Hans Sachs, ›Der Doktor im Venusberg‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 78, S. 237–239.
Hans Sachs, ›Die unsichtbar machenden Edelsteine‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 333, Bd. 2, S. 466–472.
Hans Sachs, ›Der stark Eifersüchtige‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 74, S. 228–230.
Hans Sachs, ›Der edel falck‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 22, S. 299f.
Hans Sachs, ›Die drei Frauen mit dem Gürtel‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 109, S. 309–311.
Hans Sachs, ›Das Geistbeschwören‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 62, S. 187f.
Hans Sachs, ›Der schwangere Geizhals Calandrino‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 77, S. 234–237.
Hans Sachs, ›Kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 2, S. 216–222.
Hans Sachs, ›Der Herr mit dem spielsüchtigen Knecht‹ [Schwank]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 246, Bd. 2, S. 162–165.
Hans Sachs, ›Historia von der edlen Frau Beritola‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 2, S. 226–236.
Hans Sachs, ›Historia von dem beraubten kauffman Rinald‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 2, S. 284–286.
Hans Sachs, ›Historia, wie Theodorus zwey mal gefangen unnd vom tod erledigt ward‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 2, S. 237–244.
Hans Sachs, ›Ein kleglich histori der liebe‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 2, S. 213–215.

Hans Sachs, ›Der spielsüchtige Knecht‹ [Meisterlied]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 215, Bd. 3, S. 397–399.
Hans Sachs, ›Der Koch mit dem Kranich‹ [1540]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 64, S. 190–192.
Hans Sachs, ›Der Koch mit dem Kranich‹ [1559]	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 247, Bd. 2, S. 166–169.
Hans Sachs, ›Landolphus, ein burger‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 8, S. 630–635.
Hans Sachs, ›Der Maler mit dem Domprobst‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 101, S. 294–296.
Hans Sachs, ›Der kuppelnde Mönch‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 107, S. 305–307.
Hans Sachs, ›Der Mönch Zwiffel mit seinem Heiltume‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Bd. 2, Nr. 218, S. 57–60.
Hans Sachs: ›Der Pfaffe in der Wolfsgrube‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 103, S. 298–300.
Hans Sachs, ›Der Pfarrer mit dem Chorrock‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 80, S. 241f.
Hans Sachs, ›Der verspielte Reuter‹	Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze, Bd. 21, S. 76–90.
Hans Sachs, ›Der Seidenfaden‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies, Nr. 75, S. 230–232.
Hans Sachs, ›Ursprung der Affen‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 290, Bd. 2, S. 304–308.
Hans Sachs, ›Die ehrbare Witfrau Francisca‹	Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher, Nr. 218, Bd. 2, S. 60–66 = ›Die zwei betrogenen Buhler‹ [1558].
›Le Sagretaig IV‹	NRCF VI, S. 88–99 (›Le Chapelain‹) (Nykrog, Fabliaux, Nr. 131).
›Saint Piere et le Jongleur‹	NRCF I, S. 149–159 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 127).
›Der Schlafpelz‹	s. Kaufringer
›Der Schlegel‹	s. Rüdiger der Hünkhover
Peter Schmieher, ›Die Nonne im Bade‹	Fischer, Märendichtung, S. 93–98 (Fischer, ^{2}Studien, B 111a).
Peter Schmieher, ›Der Student von Prag‹	Fischer, Märendichtung, S. 89–92 (Fischer, ^{2}Studien, B 111b).
Hans Schneeberger, ›Der Mönch als Liebesbote C‹	Fischer, Märendichtung, S. 338–347 (Fischer, ^{2}Studien, B 112).
›Das Schneekind‹	Novellistik des Mittelalters, S. 82–93 (Fischer, ^{2}Studien, B 113).
Hans Schneider, ›Dieb und Henker‹	Fischer, Märendichtung, S. 362–364 (Fischer, ^{2}Studien, B 115).
›Schrätel und Wasserbär‹	Novellistik des Mittelalters, S. 698–717 (Fischer, ^{2}Studien, B 70).

›Der Schreiber‹	NGA I, S. 180–184 (Fischer, [2]Studien, B 117).
›Der fahrende Schüler‹	s. Rosenplüt
›Der Schüler von Paris A‹	Rosenfeld, Novellenstudien (s. Untersuchungen), S. 394–449 (Fischer, [2]Studien, B 118).
›Der Schüler von Paris B‹	Novellistik des Mittelalters, S. 296–335 (Fischer, [2]Studien, B 119).
›Der Schüler von Paris C‹	Rosenfeld, Novellenstudien (s. Untersuchungen), S. 207–230 (Fischer, [2]Studien, B 120).
Schweizer Anonymus, ›Zweierlei Bettzeug‹	Fischer, Kleinepiksammlung, S. 9–12 (Fischer, [2]Studien, B 4a).
Schweizer Anonymus, ›Der Pfaffe mit der Schnur B‹	Fischer, Kleinepiksammlung, S. 35–43 (Fischer, [2]Studien, B 4e).
›Le Segretain I‹	NRCF VII, S. 140–152 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 128).
›Le Segretain Moine II‹	NRCF VII, S. 153–173 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 129).
Sibote, ›Frauenzucht‹	NGA I, S. 1–35 (Fischer, [2]Studien, B 121).
›Les quatre Sohais Saint Martin‹	NRCF IV, S. 211–216 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 136).
›Le Sohait desvez‹	s. Jean Bodel
›Le Soucretain III‹	s. Jean le Chapelain
Claus Spaun, ›Fünfzig Gulden Minnelohn‹	Fischer, Märendichtung, S. 351–361 (Fischer, [2]Studien, B 124).
›Der Sperber‹	Novellistik des Mittelalters, S. 568–589 (Fischer, [2]Studien, B 125).
›Spiegel und Igel‹	s. Rosenplüt
Der Stricker, ›Der nackte Bote‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 110–126 (Fischer, [2]Studien, B 127a).
Der Stricker, ›Die verlorenen Christen‹	Der Stricker, Kleindichtung IV, S. 58–61.
Der Stricker, ›Edelmann und Pferdehändler‹	Der Stricker, Verserzählungen II, S. 1–12 (Fischer, [2]Studien, B 127b).
Der Stricker, ›Der begrabene Ehemann‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 28–36 (Fischer, [2]Studien, B 127c).
Der Stricker, ›Ehemanns Rat‹	Der Stricker, Kleindichtung III,2, S. 295–303.
Der Stricker, ›Das Ehescheidungsgespräch‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 22–27 (Fischer, [2]Studien, B 127d).
Der Stricker, ›Der durstige Einsiedel‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 143–155 (Fischer, [2]Studien, B 127e).
Der Stricker, ›Das heiße Eisen‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 37–50 (Fischer, [2]Studien, B 127f).
Der Stricker, ›Die eingemauerte Frau‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 50–65 (Fischer, [2]Studien, B 127g).
Der Stricker, ›Die sieben himmlischen Gaben‹	Der Stricker, Kleindichtung IV, S. 68–76.

Der Stricker, ›Die Gäuhühner‹	Der Stricker, Kleindichtung II, S. 264–271.
Der Stricker, ›Das reine Gefäß‹	Der Stricker, Kleindichtung V, S. 166f.
Der Stricker, ›Das erzwungene Gelübde‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 11–21 (Fischer, ²Studien, B 127h).
Der Stricker, ›Herrenlob und Gotteslob‹	Der Stricker, Kleindichtung V, 153–160.
Der Stricker, ›Der Hofhund und die Jagdhunde‹	Der Stricker, Kleindichtung III,2, S. 304–308.
Der Stricker, ›Jäger und Äffin‹	Der Stricker, Kleindichtung III,2, S. 385–389 (›Die Äffin und ihre Kinder‹).
Der Stricker, ›Die Katze‹	Der Stricker: Tierbispel. Hg. von Ute Schwab. Tübingen ³1983 (ATB. 54), S. 48f.
Der Stricker, ›Die beiden Knechte‹	Der Stricker, Kleindichtung I, S. 92–115.
Der Stricker, ›Der kluge Knecht‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 92–109 (Fischer, ²Studien, B 127k).
Der Stricker, ›Der arme und der reiche König‹	Der Stricker, Verserzählungen II, S. 24–30 (Fischer, ²Studien, B 127l).
Der Stricker, ›Die Martinsnacht‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 131–142 (Fischer, ²Studien, B 127m).
Der Stricker, ›Der Gevatterin Rat‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 66–91 (Fischer, ²Studien, B 127i).
Der Stricker, ›Der junge Ratgeber‹	Der Stricker, Verserzählungen II, S. 12–23 (Fischer, ²Studien, B 127n).
Der Stricker, ›Der Richter und der Teufel‹	Der Stricker, Verserzählungen II, S. 31–42.
Der Stricker, ›Der nackte Ritter‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 126–131 (Fischer, ²Studien, B 127o).
Der Stricker, ›Die drei Wünsche‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 1–11 (Fischer, ²Studien, B 127p).
Der Stricker, ›Der unbelehrbare Zecher‹	Der Stricker, Verserzählungen I, S. 155–160 (Fischer, ²Studien, B 127q).
›Der Striegel‹	Karlsruhe 408, S. 406–415 (Fischer, ²Studien, B 128).
›Der Student von Prag‹	s. Peter Schmieher
›Das Studentenabenteuer A‹	Stehmann, Studentenabenteuer (s. Untersuchungen), S. 198–216 (Fischer, ²Studien, B 129).
›Das Studentenabenteuer B‹	s. Rüdeger von Munre
›Die Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹	s. Kaufringer
›Le Testament de l'Asne‹	s. Rutebeuf
›Der Teufel und der fahrende Schüler‹	s. Kaufringer
›Des Teufels Ächtung‹	GA II, S. 127–135 (Fischer, ²Studien, B 130).
Thomas, ›Tristan‹	Thomas: Tristan. Eingeleitet, textkritisch bearbeitet und übersetzt von Gesa Bonath. München 1985 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben. 21).

›Der Traum am Feuer‹	s. Heinrich von Landshut
›Les Tresces‹	NRCF VI, S. 240–258 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 140).
›Die Treueprobe‹	s. Ruprecht von Würzburg
›Trubert‹	NRCF X, S. 188–262.
›Le Vilain de Bailluel‹	s. Jean Bodel
›Les Deus Vilains‹	s. Gautier le Leu
›Le Vilain Mire‹	NRCF II, S. 338–347 (Nykrog, Fabliaux, Nr. 154).
Volrat	s. ›Die alte Mutter‹
Der Vriolsheimer, ›Der Hasenbraten‹	NGA I, S. 108–110 (Fischer, ^{2}Studien, B 135).
›Des Weingärtners Frau und der Pfaffe‹	NGA I, S. 84–86 (Fischer, ^{2}Studien, B 138).
›Werbung im Stall‹	s. Folz
Wernher der Gartenære, ›Helmbrecht‹	Wernher der Gartenære: Helmbrecht. Hg. von Friedrich Panzer und Kurt Ruh. 10., neubearbeitete Auflage, besorgt von Hans-Joachim Ziegeler. Tübingen 1993 (ATB. 11) (Fischer, ^{2}Studien, B 139).
Wickram, ›Rollwagenbüchlein‹	Georg Wickram: Das Rollwagenbüchlein. Hg. von Hans-Gert Roloff. Berlin/New York 1973 (Sämtliche Werke. 7).
›Der Widerspenstigen Zähmung‹	s. Sibote, ›Frauenzucht‹
›Der dankbare Wiedergänger‹	Herbert Thoma: Rittertreue. Eine mittelhochdeutsche Novelle. Heidelberg 1923 (Fischer, ^{2}Studien, B 142).
›Der Wirt‹	NGA I, S. 125–133.
Witte/Bode	s. Boccaccio, Witte/Bode
›Die Witwe von Ephesus‹	s. ›Celle qui fist foutre sur la Fosse de son Mari‹
›Die Wolfsgrube‹	s. Rosenplüt
›Die drei Wünsche‹	s. Stricker
›Der Zahn‹	NGA I, S. 134f. (Fischer, ^{2}Studien, B 145).
›Der unbelehrbare Zecher‹	s. Stricker
›Der Zehnte von der Minne‹	s. Kaufringer
Jörg Zobel, ›Das untergeschobene Kalb‹	Fischer, Märendichtung, S. 294–299 (Fischer, ^{2}Studien, B 147).
›Der verklagte Zwetzler‹ (I/II)	Fischer, Märendichtung, S. 52–61 (Fischer, ^{2}Studien, B 148).
Der Zwickauer, ›Des Mönches Not‹	Novellistik des Mittelalters, S. 666–695 (Fischer, ^{2}Studien, B 149).

3. Sammelausgaben

Fischer, Kleinepiksammlung	Eine Schweizer Kleinepiksammlung des 15. Jahrhunderts. Hg. von Hanns Fischer. Tübingen 1965 (ATB. 65).
Fischer, Märendichtung	Die deutsche Märendichtung des 15. Jahrhunderts. Hg. von Hanns Fischer. München 1966 (MTU. 12).
Fischer, Reimpaarsprüche	Folz, Hans: Die Reimpaarsprüche. Hg. von Hanns Fischer. München 1961 (MTU. 1).
GA	Gesammtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffen-Mären, Stadt- und Dorfgeschichten, Schwänke, Wundersagen und Legenden [...] meist zum erstenmal gedruckt und hg. von Friedrich Heinrich von der Hagen. 3 Bde. Stuttgart/Tübingen 1850.
Gier, Fabliaux	Fabliaux. Französische Schwankerzählungen des Hochmittelalters. Altfranzösisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Albert Gier. Stuttgart 1985.
Herrand, Erzählungen	Herrand von Wildonie: Vier Erzählungen. Hg. von Hanns Fischer. 2., revid. Aufl. besorgt von Paul Sappler. Tübingen 1969 (ATB. 51).
Karlsruhe 408	Codex Karlsruhe 408. Bearb. von Ursula Schmid. Bern/München 1974 (Bibliotheca Germanica. 16).
Kaufringer, Werke	Heinrich Kaufringer: Werke. Hg. von Paul Sappler. Bd. 1. Text. Tübingen 1972.
Montaiglon/Raynaud	Recueil général et complet des fabliaux des XIII^{e} et XIV^{e} siècles imprimés ou inédits. Publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits par Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud. 6 vol. Paris 1872–1890.
NGA I	Neues Gesamtabenteuer. Das ist Fr. H. von der Hagens Gesamtabenteuer in neuer Auswahl. Die Sammlung der mittelhochdeutschen Mären und Schwänke des 13. und 14. Jahrhunderts. 1. Bd. Hg. von Heinrich Niewöhner. 2. Auflage hg. von Werner Simon mit den Lesarten besorgt von Max Boeters und Kurt Schacks. Dublin/Zürich 1967.
Novellistik des Mittelalters	Novellistik des Mittelalters. Märendichtung. Hg., kommentiert und übersetzt von Klaus Grubmüller. Frankfurt a.M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters. 23).
NRCF	Nouveau Recueil Complet des Fabliaux. Hg. von Willem Noomen und Nico van den Boogaard. 10 vol. Assen 1983–1998.

La Prosa del Duecento	La Prosa del Duecento. Hg. von Cesare Segre und Mario Marti. Milano/Napoli 1959 (La letteratura italiana. Storia e testi. 3).
Röhrich, Erzählungen	Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart. Sagen, Märchen, Exempel und Schwänke mit einem Kommentar hg. von Lutz Röhrich. 2 Bde. Berlin/München 1962 und 1967.
Rutebeuf, ed. Zink	Rutebeuf: Œuvres complètes. Texte établi, traduit, annoté et présenté avec variantes par Michel Zink. 2 vol. Paris 1989/1990.
Hans Sachs, hg. von Goetze/Drescher	Sachs, Hans: Sämtliche Fabeln und Schwänke. Hg. von Edmund Goetze (ab Bd. 3: Edmund Goetze und Carl Drescher). 6 Bde. Halle a.d. Saale 1893–1913.
Hans Sachs, hg. von Goetze/Markschies	Sachs, Hans: Sämtliche Fabeln und Schwänke. Hg. von Edmund Goetze. 2. Auflage besorgt von Lothar Markschies. Bd. 1. Halle a.d. Saale 1953.
Hans Sachs, hg. von Keller/Goetze	Sachs, Hans: Werke. Hg. von Adalbert von Keller (ab Bd. 13 von Adalbert von Keller und Edmund Goetze). 26 Bde. Stuttgart 1870–1908.
Strasser, Von Lieben und Hieben	Von Lieben und Hieben. Altfranzösische Geschichten. 16 Fabliaux, ausgewählt, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Ingrid Strasser. Wien/Köln/Graz 1984 (Fabulæ mediævales. 4).
Der Stricker, Kleindichtung	Die Kleindichtung des Strickers. Hg. von Wolfgang Wilfried Moelleken, Gayle Agler-Beck, Robert E. Lewis. 5 Bde. Göppingen 1973–1978.
Der Stricker, Verserzählungen I	Der Stricker: Verserzählungen I. Hg. von Hanns Fischer. 5., verbesserte Auflage besorgt von Johannes Janota. Tübingen 2000 (ATB. 53).
Der Stricker, Verserzählungen II	Der Stricker: Verserzählungen II. Mit einem Anhang: Der Weinschwelg. Hg. von Hanns Fischer. 4., durchgesehene Auflage besorgt von Johannes Janota. Tübingen 1997 (ATB. 68).
Tegethoff, Märchen, Schwänke und Fabeln	Tegethoff, Ernst: Märchen, Schwänke und Fabeln. München 1925.
Vindobonensis 2885	Codex Vindobonensis 2885. Bearb. von Ursula Schmid. Bern/München 1985 (Bibliotheca Germanica. 26).
Widmer, Hexameron	Ein französisches Hexameron. Sechzig alte französische Novellen und Schwänke. Ausgewählt, übertragen und mit einem Nachwort versehen von Walter Widmer. Zürich 1986.

4. Untersuchungen

Untersuchungen, die nur einmal erwähnt sind, werden an Ort und Stelle mit vollem Titel zitiert und erscheinen nicht im Literaturverzeichnis.

Achnitz, Ein *maere* als Bîspel	Achnitz, Wolfgang: Ein *maere* als Bîspel. Strickers Verserzählung ›Der kluge Knecht‹. In: Germanistische Mediävistik. Hg. von Volker Honemann und Tomas Tomasek. Münster 1999, S. 177–203 (Münsteraner Einführungen. Germanistik. 4).
Arend, Lachen und Komik im Decameron	Arend, Elisabeth: Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decameron. Frankfurt a.M. 2004 (Analecta Romanica. 68).
Auerbach, Technik der Frührenaissancenovelle	Auerbach, Erich: Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich. 2., durchgesehene Auflage. Mit einem Vorwort von Fritz Schalk. Heidelberg 1971.
Autori e lettori di Boccaccio	Autori e lettori di Boccaccio. Atti del convegno internazionale di Certaldo (20–22 settembre 2001). Hg. von Michelangelo Picone. Firenze 2002.
Baader, Lais	Baader, Horst: Die Lais. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen. Frankfurt a.M. 1966 (Analecta Romanica. 16).
Bachtin, Rabelais	Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a.M. 1987 (stw. 1187).
Baratto, Realtà e stile	Baratto, Mario: Realtà e stile nel ›Decameron‹. 2. edizione. Roma 1993.
Battaglia, Premesse	Battaglia, Salvatore: Premesse per una valutazione del ›Novellino‹. In: Filologia romanza 2 (1955), S. 259–286.
Bausinger, Schwank	Bausinger, Hermann: Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen. In: Fabula 9 (1967), S. 118–136.
Bausinger, Schwank und Witz	Bausinger, Hermann: Schwank und Witz. In: Studium Generale 11 (1958), S. 699–710.
Bec, Lecture de Boccace	Bec, Christian: Sur la lecture de Boccace à Florence au Quattrocento. In: Studi sul Boccaccio 9 (1975/76), S. 247–260.
Bec, Livres des Florentins	Bec, Christian: Les livres des Florentins (1413–1608). Florence 1984.
Bédier, Les fabliaux	Bédier, Joseph: Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du

	moyen âge. Paris 1893 [6. Aufl. 1969] (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section 4. 98).
Beidler, Just say yes	Beidler, Peter G.: Just say yes, Chaucer knew the ›Decameron‹. Or, bringing the ›Shipman's Tale‹ out of limbo. In: Decameron and Canterbury Tales, S. 25–46.
Bergerfurth, Fabel und Fablel	Bergerfurth, Wolfgang: »Des fables fait on les fabliaus«. Zum Verhältnis von Fabel und Fablel. In: Festschrift für Rupprecht Rohr zum 60. Geburtstag. Hg. von Wolfgang Bergerfurth, Erwin Diekmann und Otto Winkelmann. Heidelberg 1979, S. 61–73.
Bertelsmeier-Kierst, Griseldis in Deutschland	Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM. Beiheft 8).
Bertau, Über Literaturgeschichte	Bertau, Karl: Über Literaturgeschichte. Literarischer Kunstcharakter und Geschichte in der höfischen Epik um 1200. München 1983.
Bloch, Obscenity in the fabliaux	Bloch, R. Howard: Modest maids and modified nouns. Obscenity in the fabliaux. In: Obscenity, S. 293–307.
Bloch, Scandal of the fabliaux	Bloch, R. Howard: The Scandal of the Fabliaux. Chicago/London 1986.
Von Bloh, Heimliche Kämpfe	von Bloh, Ute: Heimliche Kämpfe. Frauenturniere in mittelalterlichen Mären. In: PBB 121 (1999), S. 214–238.
Von Bloh, Sexualität, Recht und Körper	von Bloh, Ute: Die Sexualität, das Recht und der Körper. Kontrollierte Anarchie in vier mittelalterlichen Mären. In: Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Hg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier 2001 (Literatur, Imagination, Realität. 28), S. 75–88.
Boccaccio nella cultura francese	Il Boccaccio nella cultura francese. Hg. von Carlo Pellegrini. Firenze 1971.
Bolsinger, Decameron in Deutschland	Bolsinger, Claudia: Das ›Decameron‹ in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert. Frankfurt a.M. u.a. 1998.
Van den Boogaard, Le fabliau anglo-normand	van den Boogaard, Nico: Le fabliau anglo-normand. In: Third international beast epic, fable and fabliau colloquium. Münster 1979. Hg. von Jan Goossens und Timothy Sodmann. Köln/Wien 1981, S. 66–77.
Van den Boogaard, Les fabliaux	van den Boogaard, Nico: Les fabliaux. Versions et variations. In: Marche romane 28 (1978), S. 149–161.

Boutet, Les fabliaux	Boutet, Dominique: Les fabliaux. Paris 1985 (Études littéraires. 5).
Branca, Boccaccio medievale	Branca, Vittore: Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron. Nuova edizione riveduta e corretta. Firenze 1998.
Branca, Dimensionen des Erzählens	Branca, Vittore: Die neuen Dimensionen des Erzählens. In: Boccaccios Decameron. Hg. von Peter Brockmeier. Darmstadt 1974 (Wege der Forschung. 324), S. 125–147.
Branca, Note	Branca, Vittore: Note. In: Boccaccio, ›Decameron‹ (s. Werke), S. 965–1568.
Branca, Profilo biografico	Branca, Vittore: Giovanni Boccaccio. Profilo biografico. ^{2}Firenze 1992.
Branca, Tradizione	Branca, Vittore: Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Tomo II: Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del ›Decameron‹ con due appendici. Roma 1991 (Storia e letteratura. 175).
Brockmeier, Lust und Herrschaft	Brockmeier, Peter: Lust und Herrschaft. Studien über gesellschaftliche Aspekte der Novellistik. Boccaccio, Margarete von Navarra, Cervantes. Stuttgart 1972.
Bruni, Letteratura mezzana	Bruni, Francesco: Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana. Bologna 1990.
Burns, This prick, which is not one	Burns, E. Jane: This prick, which is not one. How women talk back in old french fabliaux. In: Feminist approaches to the body, S. 188–212.
Capucci, Novella	Capucci, Martino: La novella nel Seicento. In: La novella italiana, vol. 1, S. 497–512.
Cerquiglini, Le dit	Cerquiglini, Jacqueline: Le dit. In: La Littérature française aux XIVe et XVe siècles. Vol. 1: Partie historique. Heidelberg 1988 (GRLMA. VIII/1), S. 86–94.
Chinca, Body	Chinca, Mark: The body in some middle high german Mären. Taming and maiming. In: Framing medieval bodies. Hg. von Sarah Kay und Miri Rubin. Manchester/New York 1994, S 187–210.
Clive, Marguerite de Navarre	Clive, H[ ] P[ ]: Marguerite de Navarre. An annotaded bibliography. London 1983.
Cooper, The frame	Cooper, Helen: The frame. In: Sources and analogues of the Canterbury Tales, S. 1–22.
Dallapiazza, Boccaccio-Handschriften	Dallapiazza, Michael: Die Boccaccio-Handschriften in den deutschsprachigen Ländern. Eine Bibliographie. Bamberg 1988.
Dallapiazza, ›Decamerone‹ oder ›De claris mulieribus‹	Dallapiazza, Michael: ›Decamerone‹ oder ›De claris mulieribus‹. Anmerkungen zur frü-

	hesten deutschen Boccaccio-Rezeption. In: ZfdA 116 (1987), S. 104–118.
Decameron and Canterbury Tales	The Decameron and the Canterbury Tales. New essays on an old question. Hg. von Leonard Michael Koff und Brenda Deen Schildgen. Madison/London 2000.
Del Duca, Le Stricker et ses sources françaises	Del Duca, Patrick: Le Stricker et ses sources françaises. Art narratif et intention didactique. In: Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Transferts culturels et histoire littéraire au moyen âge. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris 16.–18.3.1995. Hg. von Ingrid Kasten, Werner Paravicini und René Pérennec. Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia. 43), S. 229–244.
Derrida, The law of genre	Derrida, Jacques: The law of genre. In: Critical Inquiry 7 (1980), S. 55–81.
Dicke/Grubmüller	Dicke, Gerd/Grubmüller, Klaus: Die Fabeln des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Ein Katalog der deutschen Versionen und ihrer lateinischen Entsprechungen. München 1987 (MMS. 60).
Dicke, Mären-Priapeia	Dicke, Gerd: Mären-Priapeia. Deutungsgehalte des Obszönen im ›Nonnenturnier‹ und seinen europäischen Motivverwandten. In: PBB 124 (2002), S. 261–301.
Dronke, Rise of the medieval fabliau	Dronke, Peter: The rise of the medieval fabliau. Latin and vernacular evidence. In: RF 85 (1973), S. 275–297.
Eibl, Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte	Eibl, Karl: Literaturgeschichte, Ideengeschichte, Gesellschaftsgeschichte – und das ›Warum der Entwicklung‹. In: IASL 21, H. 2 (1996), S. 1–26.
Edwards, Chaucer and Boccaccio	Edwards, Robert R.: Chaucer and Boccaccio. Antiquity and modernity. Basingstoke 2002.
Edwards, The Franklin's Tale	Edwards, Robert R.: The Franklin's Tale. In: Sources and analogues of the Canterbury Tales, S. 212–217.
Favole, Parabole, Istorie	Favole, Parabole, Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal medioevo all rinascimento. Atti del convegno di Pisa 26–28 ottobre 1998. Hg. von Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci und Rossella Bessi. Roma 2000.
Feistner, Kulinarische Begegnungen	Feistner, Edith: Kulinarische Begegnungen. Konrad von Würzburg und ›Die halbe Birne‹. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hg. von Dorothea Klein u.a. Wiesbaden 2000, S. 291–304.

Finlayson, Chaucer's Absolon	Finlayson, John: Chaucer's Absolon and Boccaccio's ›Decameron‹. In: Neuphilologische Mitteilungen 103 (2002), S. 403–407.
Finlayson, The ›povre widwe‹	Finlayson, John: The ›povre widwe‹ in the ›Nun's Priest's Tale‹ and Boccaccio's ›Decameron‹. In: Neuphilologische Mitteilungen 99 (1998), S. 269–273.
Finlayson, The wife of Bath's ›Prologue‹	Finlayson, John: The wife of Bath's ›Prologue‹, LL. 328–336, and Boccaccio's ›Decameron‹. In: Neophilologus 83 (1999), S. 313–316.
Fischer, Gestaltungsschichten	Fischer, Hanns: Gestaltungsschichten im ›Meier Helmbrecht‹. In: PBB 79 (1957), S. 85–109.
Fischer, [2]Studien	Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota. Tübingen 1983.
Flasch, Die Pest, die Philosophie, die Poesie	Flasch, Kurt: Die Pest, die Philosophie, die Poesie. Versuch, das ›Decameron‹ neu zu lesen. In: Literatur, Artes und Philosophie. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1992 (Fortuna vitrea. 7), S. 63–84.
Flasch, Poesia dopo la peste	Flasch, Kurt: Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio. Roma/Bari 1995.
Forni, Realtà/verità	Forni, Pier Massimo: Realtà/verità. In: Lessico critico decameroniano, S. 300–319.
Forni, Retorica del reale	Forni, Pier Massimo: Retorica del reale nel ›Decameron‹. In: Studi sul Boccaccio 17 (1988), S. 183–202.
Foucault, Archäologie des Wissens	Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1981 (stw. 356). (Frz. Originalausgabe: L'archéologie du savoir. Paris 1969).
Foulon, Jehan Bodel	Foulon, Charles: L'œuvre de Jehan Bodel. Paris 1958 (Travaux de la Faculté des lettres et sciences humaines de Rennes. Série 1. Vol. 2).
di Francia, Novellistica	di Francia, Letterio: Novellistica. Vol. 1: Dalle origini al Bandello. Milano 1924 (Storia dei generi letterari italiani. 3).
Freud, Der Witz	Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S. F., Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1970, S. 9–219.
Friedrich, Metaphorik des Spiels	Friedrich, Udo: Metaphorik des Spiels und Reflexion des Erzählens bei Heinrich Kaufringer. In: IASL 21, H. 1 (1996), S. 1–30.

Frosch-Freiburg, Schwankmären und Fabliaux	Frosch-Freiburg, Frauke: Schwankmären und Fabliaux. Ein Stoff- und Motivvergleich. Göppingen 1971.
Gagliardi, Narrare il tempo	Gagliardi, Antonio: Narrare il tempo. Forme della differenza nel ›Decameron‹. In: L'arte dell' interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto. Cuneo 1984, S. 109–126.
Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit	Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Hg. von Barbara Frank, Thomas Haye und Doris Tophinke. Tübingen 1997 (Script-Oralia. 99).
Gaunt, Gender and genre	Gaunt, Simon: Gender and genre in medieval french literature. Cambridge 1995.
Geschichte schreiben	Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Hg. von Christoph Conrad und Martina Kessel. Stuttgart 1994 (Universal-Bibliothek. 9318).
Getto, L'esperienza della realtà	Getto, Giovanni: L'esperienza della realtà nel ›Decameron‹. In: G. G., Vita di forme e forme di vita nel ›Decameron‹. 4. edizione riveduta. Torino 1986.
Geyer, Schwellenwerk	Geyer, Paul: Boccaccios ›Decameron‹ als Schwellenwerk. Vom Karnevalesken zum Kasuistischen. In: Das 14. Jahrhundert. Krisenzeit. Hg. von Walter Buckl. Regensburg 1995, S. 179–211.
Gier, Skatologische Komik	Gier, Albert: Skatologische Komik in der französischen Literatur des Mittelalters. In: Wolfram-Studien 7 (1982), S. 154–183.
Ginsberg, Italian tradition	Ginsberg, Warren: Chaucer's italian tradition. Ann Arbor, MI 2002.
di Girolamo/Lee, Fonti	Di Girolamo, Constanzo/Lee, Charmaine: Fonti. In: Lessico critico decameroniano, S. 142–161.
Glier, Hans Sachsens ›Schwänke‹	Glier, Ingeborg: Hans Sachsens ›Schwänke‹. In: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea. 8), S. 55–70.
Grubmüller, Boccaccios Florenz	Grubmüller, Klaus: Boccaccios Florenz. In: Orte der Literatur. Hg. von Werner Frick u.a. Göttingen 2002, S. 68–82.
Grubmüller, Boccaccio und Hans Schneeberger	Grubmüller, Klaus: Boccaccio und Hans Schneeberger. Zur Wirkungsgeschichte von Arigos ›Decameron‹-Übersetzung. In: Scrinium Berolinense. Tilo Brandis zum 65. Geburtstag. Hg. von Peter Jörg Becker u.a. Berlin 2000, S. 1052–1058.

Grubmüller, Fragmentierung des Ritters	Grubmüller, Klaus: *Wolgetan an leibes krafft.* Zur Fragmentierung des Ritters im Märe. In: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Hg. von Matthias Meyer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 2002, S. 193–207.
Grubmüller, Gattungskonstitution im Mittelalter	Grubmüller, Klaus: Gattungskonstitution im Mittelalter. In: Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997. Hg. von Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 1999, S. 193–210.
Grubmüller, Kaiser Lucius' Tochter	Grubmüller, Klaus: ›Kaiser Lucius‹ Tochter‹. Zur Vorgeschichte von Shakespeares ›Kaufmann von Venedig‹. In: Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart. Hg. von Ulrich Mölk. Göttingen 1996, S. 94–137.
Grubmüller, Kommentar	Grubmüller, Klaus: Kommentar. In: Novellistik des Mittelalters (s. Sammelausgaben), S. 1003–1348.
Grubmüller, Meister Esopus	Grubmüller, Klaus: Meister Esopus. Untersuchungen zu Geschichte und Funktion der Fabel im Mittelalter. München/Zürich 1977 (MTU. 56).
Grubmüller, Mouvance als poetologische Kategorie	Grubmüller, Klaus: Erzählen und Überliefern. ›Mouvance‹ als poetologische Kategorie in der Märendichtung? In: PBB 125 (2003), S. 469–493.
Grubmüller, Der Tor und der Tod	Grubmüller, Klaus: Der Tor und der Tod. Anmerkungen zur Gewalt in der Märendichtung. In: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993. Hg. von Kurt Gärtner, Ingrid Kasten und Frank Shaw. Tübingen 1996, S. 340–347.
Gsell, Bedeutung der Baubo	Gsell, Monika: Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitals. Frankfurt a.M./Basel 2001.
Günthart, Mären als Exempla	Günthart, Romy: Mären als Exempla. Zum Kontext der sogenannten ›Strickermären‹. In: ABäG 37 (1993), S. 113–129.
Hagby, Die Strickersche Kurzerzählung	Hagby, Maryvonne: *man hat uns fur die warheit ... geseit.* Die Strickersche Kurzerzählung im Kontext mittellateinischer ›narrationes‹ des 12. und 13. Jahrhunderts. Münster u.a.

2001 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit. 2).

Haug, La problematica dei generi — Haug, Walter: La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio. La prospettiva di un medievista. In: Autori e lettori di Boccaccio, S. 127–140.

Haug, Theorie der Kurzerzählung — Haug, Walter: Entwurf zu einer Theorie der mittelalterlichen Kurzerzählung. In: Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von W. H. und Burghart Wachinger. Tübingen 1993 (Fortuna vitrea. 8), S. 1–36.

Haug, Zwerge — Haug, Walter: Die Zwerge auf den Schultern der Riesen. Epochales und typologisches Geschichtsdenken und das Problem der Interferenzen. In: Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. Hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München 1987 (Poetik und Hermeneutik. 12), S. 167–194.

Heinzle, Altes und Neues zum Märenbegriff — Heinzle, Joachim: Altes und Neues zum Märenbegriff. In: ZfdA 117 (1988), S. 277–296.

Heinzle, Boccaccio und die Tradition der Novelle — Heinzle, Joachim: Boccaccio und die Tradition der Novelle. Zur Strukturanalyse und Gattungsbestimmung kleinepischer Formen zwischen Mittelalter und Neuzeit. In: Wolfram-Studien 5 (1979), S. 41–62.

Heinzle, Kleine Anleitung — Heinzle, Joachim: Kleine Anleitung zum Gebrauch des Märenbegriffs. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, S. 45–48.

Heinzle, Märenbegriff und Novellentheorie — Heinzle, Joachim: Märenbegriff und Novellentheorie. Überlegungen zur Gattungsbestimmung der mittelhochdeutschen Kleinepik. In: ZfdA 107 (1978), S. 121–138.

Heinzle, Wandlungen und Neuansätze — Heinzle, Joachim: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert. Königstein/Ts. 1984 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. 2/2).

Hess, Griseldis — Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU. 43).

Hildenbrock, Die ›Rache des Ehemannes‹ in psychoanalytischer Betrachtung — Hildenbrock, Aglaja: Heinrich Kaufringers ›Die Rache des Ehemannes‹ in psychoanalytischer Betrachtung. In: Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters. Hg. von Karl-Heinz Schirmer. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung. 558), S. 281–291.

Hines, The fabliau in english	Hines, John: The fabliau in english. London/ New York 1993.
Hogenelst, Sproken en sprekers	Hogenelst, Dini: Sproken en sprekers. Inleiding op en repertorium van de middelnederlandse sproke. 2 Bde. Amsterdam 1997.
Holznagel, Autor – Werk – Handschrift	Holznagel, Franz-Josef: ›Autor‹ – ›Werk‹ – ›Handschrift‹. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Literaturgeschichte kleinerer mittelhochdeutscher Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 34 (2002), H. 2, S. 127–145.
Holznagel, Bîspel	Holznagel, Franz-Josef: Bîspel. In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 2002 (Universal-Bibliothek. 18187), S. 54–70.
Holznagel, Von diabolischen Rechtsbrechern	Holznagel, Franz-Josef: Von diabolischen Rechtsbrechern und gesetzestreuen Teufeln. Drei Ausgestaltungen eines Erzählstoffes und ihre Kontextualisierungen bei Cäsarius von Heisterbach, Chaucer und dem Stricker. In: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999. Hg. von Nikolaus Henkel u.a. Tübingen 2003, S. 159–173.
Holznagel, Verserzählung – Rede – Bîspel	Holznagel, Franz-Josef: Verserzählung – Rede – Bîspel. Zur Typologie kleinerer Reimpaardichtungen des 13. Jahrhunderts. In: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Cambridger Symposium 2001. Hg. von Christa Bertelsmeier-Kierst und Christopher Young. Tübingen 2003, S. 291–306.
Humor of the fabliaux	The humor of the fabliaux. A collection of critical essays. Hg. von Thomas D. Cooke und Benjamin L. Honeycutt. Columbia, MO 1974.
Isenring, Einfluß des Decameron	Isenring, Johannes: Der Einfluß des Decameron auf die Spruchgedichte des Hans Sachs. Thèse. Genève 1962.
Jacob-Hugon, L'œuvre jongleresque	Jacob-Hugon, Christine: L'œuvre jongleresque de Jean Bodel. L'art de séduire un public. Paris/Bruxelles 1998 (Bibliothèque du moyen âge. 10).
Japp, Beziehungssinn	Japp, Uwe: Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte. Frankfurt a.M. 1980.
Jauß, Theorie der Gattungen	Jauß, Hans Robert: Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Généralités. Hg. von Maurice Delbouille. Heidelberg 1972 (GRLMA. I), S. 107–138.

Jodogne, Le fabliau	Jodogne, Omer: Le fabliau. In: O. J., Le fabliau. Jean Charles Payen: Le lai narratif. Turnhout 1975 (Typologie des sources du moyen âge occidental. 13), S. 5–29.
Kästner, Fride und reht	Kästner, Hannes: ›Fride und reht‹ im ›Helmbrecht‹. Wernhers Maere im Kontext zeitgenössischer franziskanischer Gesellschafts- und Ordnungsvorstellungen. In: Nolte, Helmbrecht, S. 25–43.
Keller, Dekonstruierte Männlichkeit	Keller, Johannes: Dekonstruierte Männlichkeit. Von scheintoten und begrabenen Ehemännern. In: Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts. Hg. von Martin Baisch u.a. Göttingen 2003, S. 123–148.
Kleinere Erzählformen im Mittelalter	Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987. Hg. von Klaus Grubmüller, L. Peter Johnson und Hans-Hugo Steinhoff. Paderborn u.a. 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule-Paderborn: Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft. 10).
Klinger, Aus der Haut gekritzelt	Klinger, Judith: Aus der Haut gekritzelt. Zur sexuellen Poetik im ›Rädlein‹ Johannes‹ von Freiberg. In: »Worüber man (noch) nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen«. Texte und Lektüren. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik. Hg. von Hans-Christian Stillmark und Brigitte Krüger. Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 211–226.
Köhler, Witz	Köhler, Peter: Witz. In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 2002 (Universal-Bibliothek. 18187), S. 259–271.
Kraß, Dreieck	Kraß, Andreas: Das erotische Dreieck. Homosoziales Begehren in einer mittelalterlichen Novelle. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Hg. von Andreas Kraß. Frankfurt a.M. 2003 (edition suhrkamp. 2248), S. 277–297.
von Kraus, Mittelhochdeutsches Übungsbuch	Mittelhochdeutsches Übungsbuch. Hg. von Carl von Kraus. 2., vermehrte und geänderte Auflage. Heidelberg 1926.
Krohn, Entdeckung der Moral	Krohn, Rüdiger: Die Entdeckung der Moral oder: Ehebruch und Weisheit. Das Märe von der ›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹ und die Kaufringer-Sammlung im cgm 270. In: JOWG 4 (1986/87), S. 257–272.
Kruyskamp, boerden	De middelnederlandse boerden. Hg. von Cornelis Kruyskamp. ›s-Gravenhage 1957.

Kuhn, Liebe und Gesellschaft	Kuhn, Hugo: Liebe und Gesellschaft. Hg. von Wolfgang Walliczek. Stuttgart 1980.
Küpper, Affichierte Exemplarität	Küpper, Joachim: Affichierte ›Exemplarität‹, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios ›Decameron‹ und die Episteme der Renaissance. In: Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst. Hg. von Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1993, S. 47–93.
Kullmann, Schriftlichkeit	Kullmann, Dorothea: Die Schriftlichkeit der Novelle. Überlegungen zu Matteo Bandello. In: RF 115 (2003), S. 28–51.
Lee, Sources	Lee, Alfred Collingwood: The ›Decameron‹. Its sources and analogues. London 1909.
Léonard, Le ›dit‹	Léonard, Monique: Le ›dit‹ et sa technique littéraire des origines à 1340. Paris 1996 (Nouvelle bibliothèque du moyen âge. 38).
Lessico critico decameroniano	Lessico critico decameroniano. Hg. von Renzo Bragantini und Pier Massimo Forni. Torino 1995.
Levy, The comic text	Levy, Brian J.: The comic text. Patterns and images in the old french fabliaux. Amsterdam/Atlanta, GA 2000 (Faux Titre. 186).
Lodder, Lachen om list en lust	Lodder, Frederik Joris: Lachen om list en lust. Studies over de middelnederlandse komische versvertellingen. Proefschr. Leiden 1997.
Lorcin, Façons de sentir	Lorcin, Marie-Thérèse: Façons de sentir et de penser. Les fabliaux français. Paris 1979.
Malagnini, Mondo commentato e mondo narrato	Malagnini, Francesca: Mondo commentato e mondo narrato nel ›Decameron‹. In: Studi sul Boccaccio 30 (2002), S. 3–124.
Marsch, Gattungssystem und Gattungswandel	Marsch, Edgar: Gattungssystem und Gattungswandel. Die Gattungsfrage zwischen Strukturalismus und Literaturgeschichte. In: Probleme der Literaturgeschichtsschreibung, S. 104–123.
von Matt, Verkommene Söhne	Von Matt, Peter: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München/Wien 1995.
Maurer, ›Minnesklaven‹	Maurer, Friedrich: Der Topos von den ›Minnesklaven‹. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter. In: DVjs 27 (1953), S. 182–206.
Mazzotta, World at play	Mazzotta, Giuseppe: The world at play in Boccaccio's ›Decameron‹. Princeton, NY 1986.
Ménard, Les fabliaux	Ménard, Philippe: Les fabliaux. Contes à rire du moyen âge. Paris 1983 (Littératures modernes. 32).

Mihm, Überlieferung	Mihm, Arend: Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter. Heidelberg 1967.
Müller, Arigos ›schöne Gesellschaft‹	Müller, Jan-Dirk: Boccaccios und Arigos ›schöne Gesellschaft‹. Italienische Renaissanceliteratur im spätmittelalterlichen Deutschland. In: Fifteenth-century-studies 7 (1982), S. 281–297.
Müller, hovezuht	Müller, Jan-Dirk: Die ›hovezuht‹ und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierung in Ps.-Konrads ›Halber Birne‹. In: JOWG 3 (1984/85), S. 281–311.
Müller, Literarischer Text und kultureller Text	Müller, Jan-Dirk: Literarischer Text und kultureller Text in der Frühen Neuzeit am Beispiel des ›Narrenschiffs‹ von Sebastian Brant. In: Zwischen den Disziplinen? Perspektiven der Frühneuzeitforschung. Hg. von Helmut Puff und Christopher Wild. Göttingen 2003, S. 81–101.
Müller, Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung	Müller, Jan-Dirk: Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung. In: Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft. Hg. von Dietrich Harth und Peter Gebhardt. Stuttgart 1982, S. 195–227.
Müller, Maere und Novelle	Müller, Jan-Dirk: Noch einmal: Maere und Novelle. Zu den Versionen des Maere von den ›Drei listigen Frauen‹. In: Philologische Untersuchungen. Gewidmet Elfriede Stutz zum 65. Geburtstag. Hg. von Alfred Ebenbauer. Wien 1984 (Philologica Germanica. 7), S. 289–311.
Müller, Theorie der Pointe	Müller, Ralph: Theorie der Pointe. Paderborn 2003.
Muscatine, Chaucer and the french tradition	Muscatine, Charles: Chaucer and the french tradition. A study in style and meaning. Berkeley/Los Angeles 1957.
Muscatine, Old french fabliaux	Muscatine, Charles: The old french fabliaux. New Haven/London 1986.
Muscatine, Reinvention of vulgarity	Muscatine, Charles: The fabliaux, courtly culture, and the (re)invention of vulgarity. In: Obscenity, S. 281–292.
Muscetta, Boccaccio	Muscetta, Carlo: Giovanni Boccaccio. 3. Aufl. Roma/Bari 1989 (Letteratura italiana Laterza. 8).
Neuschäfer, Boccaccio und der Beginn der Novelle	Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München 1969 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. 8).

Niewöhner, Sperber — Niewöhner, Heinrich: Der Sperber und verwandte mhd. Novellen. Berlin 1913 (Palaestra. 119).

Niewöhner, Strickers ›Welt‹ — Niewöhner, Heinrich: Des Strickers ›Welt‹. In: ZfdA 63 (1926), S. 99–102.

Nolte, Helmbrecht — Wernher der Gärtner: ›Helmbrecht‹. Die Beiträge des Helmbrecht-Symposions in Burghausen 2001. Hg. von Theodor Nolte und Tobias Schneider. Stuttgart 2001.

La nouvelle — La nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval. Actes du colloque international de Montréal (McGill University, 14–16 octobre 1982). Hg. von Michelangelo Picone, Giuseppe di Stefano und Pamela D. Stewart. Montréal 1983.

La novella italiana — La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola 19–24 settembre 1988. Roma 1989 (Biblioteca di ›Filologia e Critica‹. III. 1 und 2), S. 629–655.

Nykrog, Fabliaux — Nykrog, Per: Les fabliaux. Nouvelle édition. Genève 1973 (Publications romanes et françaises. 123).

Nykrog, The fabliaux in California — Nykrog, Per: The fabliaux in California. In: Romance Philology 42 (1988/89), S. 285–292.

Obscenity — Obscenity. Social control and artistic creation in the european middle ages. Hg. von Jan M. Ziolkowski. Leiden u.a. 1998.

Ordnung und Lust — Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Hans-Jürgen Bachorski. Trier 1991 (Literatur – Imagination – Realität. 1).

Ortmann/Ragotzky, Minneherrin und Ehefrau — Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: Minneherrin und Ehefrau. Zum Status der Geschlechterbeziehung im ›Gürtel‹ Dietrichs von der Glezze und ihrem Verhältnis zur Kategorie *gender*. In: Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren. Berlin 1999 (Beihefte zur ZfdPh. 9), S. 67–84.

Ortmann/Ragotzky, *significatio laicalis* — Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: *significatio laicalis*. Zur Autorrolle in den geistlichen Bispeln des Strickers. In: Die Vermittlung geistlicher Inhalte im deutschen Mittelalter. Internationales Symposium, Roscrea 1994. Hg. von Timothy R. Jackson, Nigel F. Palmer und Almut Suerbaum. Tübingen 1996, S. 237–253.

Ott, Minne	Ott, Norbert H.: Minne oder *amor carnalis*? Zur Funktion der Minnesklaven-Darstellungen in mittelalterlicher Kunst. In: Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews-Colloquium 1985. Hg. von Jeffrey Ashcroft, Dietrich Huschenbett und William Henry Jackson. Tübingen 1987, S. 107–125.
Pearcy, Anglo-norman fabliaux	Pearcy, Roy J.: Anglo-norman fabliaux and Chaucer's Merchant's Tale. In: Medium Aevum 69 (2000), S. 227–260.
Perkins, Is literary history possible?	Perkins, David: Is literary history possible? Baltimore, MD/London 1992.
Picone, Preistoria della cornice	Picone, Michelangelo: Preistoria della cornice del Decameron. In: Studi di italianistica. In onore di Giovanni Cecchetti. Hg. von Paolo Cherchi und Michelangelo Picone. Ravenna 1988, S. 91–104.
Picone, Tre tipi di cornice	Picone, Michelangelo: Tre tipi di cornice novellistica. Modelli orientali e tradizione narrativa medievale. In: Filologia e Critica 13 (1988), S. 3–26.
Plessner, Lachen und Weinen	Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. 3. Aufl. Bern/München 1961.
Porcelli, Novellieri italiani	Porcelli, Bruno: Novellieri italiani dal Sacchetti al Basile. Ravenna 1969 (Biblioteca di lettere e arti. 24).
Probleme der Literaturgeschichtsschreibung	Probleme der Literaturgeschichtsschreibung. Hg. von Wolfgang Haubrichs. Göttingen 1979 (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 10).
Potter, Five frames for the Decameron	Potter, Joy Hambuechen: Five frames for the Decameron. Communications and social systems in the cornice. Princeton, NJ 1982.
Quast, Literarischer Physiologismus	Quast, Bruno: Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen. In: ZfdA 129 (2000), S. 303–320.
Rädle, Literatur gegen Literaturtheorie?	Rädle, Fidel: Literatur gegen Literaturtheorie? Überlegungen zu Gattungsgehorsam und Gattungsverweigerung bei lateinischen Autoren des Mittelalters. In: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, S. 221–234.
Ragotzky, Der weise Aristoteles	Ragotzky, Hedda: Der weise Aristoteles als Opfer weiblicher Verführungskunst. Zur literarischen Rezeption eines verbreiteten Exempels ›verkehrter Welt‹. In: Eros – Macht – Askese. Geschlechterspannungen als Dialogstruktur

in Kunst und Literatur. Hg. von Helga Sciurie und Hans-Jürgen Bachorski. Trier 1996 (Literatur, Imagination, Realität. 14), S. 279–301.

Ragotzky, Bauer in der Narrenrolle — Ragotzky, Hedda: Der Bauer in der Narrenrolle. Zur Funktion ›verkehrter Welt‹ im frühen Nürnberger Fastnachtspiel. In: Typus und Individualität im Mittelalter. Hg. von Horst Wenzel. München 1983 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur. 4), S. 77–101.

Ragotzky, Gattungserneuerung — Ragotzky, Hedda: Gattungserneuerung und Laienunterweisung in Texten des Strickers. Tübingen 1981 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 1).

Ragotzky, Klugheit der Praxis — Ragotzky, Hedda: Die ›Klugheit der Praxis‹ und ihr Nutzen. Zum Verhältnis von erzählter Geschichte und lehrhafter Fazitbildung in Mären des Strickers. In: PBB 123 (2001), S. 49–64.

Ragotzky, Das Märe in der Stadt — Ragotzky, Hedda: Das Märe in der Stadt. Neue Aspekte der Handlungsethik in Mären des Kaufringers. In: Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. Hg. von Georg Stötzel. Berlin/New York 1985, T. 2, S. 110–122.

Revard, French Fabliau Manuscripts — Revard, Carter: From french ›Fabliau Manuscripts‹ and Ms. Harley 2253 to the ›Decameron‹ and the ›Canterbury Tales‹. In: Medium Aevum 69 (2000), S. 261–278.

Ribard, Et si les fabliaux... — Ribard, Jacques: Et si les fabliaux n'étaient pas des contes à rire? In: Le rire au moyen âge dans la littérature et dans les arts. Actes du colloque international des 17, 18 et 19 novembre 1988. Textes recueillis par Thérèse Bouché et Hélène Charpentier. Bordeaux 1990, S. 257–267.

Riesz, Nachwort — Riesz, János: Nachwort. In: Il Novellino. Das Buch der hundert alten Novellen. Italienisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von J. R. Stuttgart 1988 (Universal-Bibliothek. 8511), S. 307–342.

Ritter, Über das Lachen — Ritter, Joachim: Über das Lachen. In: J. R., Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 1974 (Bibliothek Suhrkamp. 379), S. 62–92.

Roguet, Violence comique — Roguet, Yves: La violence comique des fabliaux. In: La violence dans le monde médiéval. Hg. vom Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix. Aix en Provence 1994, S. 455–468.

Rosenfeld, Dulciflorie	Rosenfeld, Hans-Friedrich: ›Dulciflorie‹. In: ²VL 2 (1980), Sp. 243–245.
Rosenfeld, Novellenstudien	Rosenfeld, Hans-Friedrich: Mittelhochdeutsche Novellenstudien. 1. Der Hellerwertwitz. 2. Der Schüler von Paris. Leipzig 1927 (Palaestra. 153).
Rossi, Histoire de quelques recueils	Rossi, Luciano: À propos de l'histoire de quelques recueils de fabliaux. In: Le moyen français 13 (1983), S. 58–94.
Rossi, Jean Bodel	Rossi, Luciano: Jean Bodel et l'origine du fabliau. In: La nouvelle, S. 45–63.
Ruh, ›Frauentreue‹	Ruh, Kurt: Zur Motivik und Interpretation der ›Frauentreue‹. In: Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag. Hg. von Dietrich Schmidtke und Helga Schüppert. PBB [Tübingen] 95 (1973), Sonderheft, S. 258–272.
Ruh, Moriz von Craûn	Ruh, Kurt: Moriz von Craûn. Eine höfische Thesenerzählung aus Frankreich. In: Formen mittelalterlicher Literatur. Siegfried Beyschlag zu seinem 65. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Hg. von Otmar Werner und Bernd Naumann. Göppingen 1970, S. 77–90.
Ruh, ›Unschuldige Mörderin‹	Ruh, Kurt: Kaufringers Erzählung von der ›Unschuldigen Mörderin‹. In: Interpretation und Edition deutscher Texte des Mittelalters. Festschrift für John Asher zum 60. Geburtstag. Hg. von Kathryn Smits, Werner Besch und Victor Lange. Berlin 1981, S. 164–177.
Rychner, Contribution	Rychner, Jean: Contribution à l'étude des fabliaux. Variantes, remaniements, dégradations. 2 vol. Genève 1960.
Sander, Autorfiktion	Sander, Jana: Ohne Zweifel vom Verfasser des Vorherigen. Autorfiktion als Ordnungsprinzip des Kaufringerfaszikels im cgm 270. In: Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur. Hg. von Beate Kellner u.a. Frankfurt a.M. u.a. 2001 (Mikrokosmos. 64), S. 231–248.
Schirmer, Märe	Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters. Hg. von Karl-Heinz Schirmer. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung. 558).
Schirmer, Stil- und Motivuntersuchungen	Schirmer, Karl-Heinz: Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhochdeutschen Versnovelle. Tübingen 1969 (Hermaea. N.F. 26).
Schnell, Erzählstrategie	Schnell, Rüdiger: Erzählstrategie, Intertextualität und ›Erfahrungswissen‹. Zu Sinn und

	Sinnlosigkeit spätmittelalterlicher Mären. In: Wolfram-Studien 17 (2004), S. 367–404.
Schnyder, Abenteuer, Liebe, Geld	Schnyder, André: Abenteuer, Liebe, Geld. Zu Heinrich Kaufringers Märe ›Der zurückgegebene Minnelohn‹. In: Euphorion 91 (1997), S. 397–412.
Schnyder, Entdeckung des Begehrens	Schnyder, Mireille: Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne. In: PBB 122 (2000), S. 263–278.
Schröder, Rezension Schorbach	Edward Schröder: Rezension von Karl Schorbach, Die historien von dem ritter Beringer. Leipzig 1893. In: Euphorion 2 (1895), S. 825f.
Schröder, ›Von dem Rosen Dorn‹	Schröder, Werner: *Von dem Rosen Dorn ein gut red.* In: Mediævalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag. Hg. von Ursula Hennig und Herbert Kolb. München 1971, S. 541–564.
Schulz, ›Busant‹	Schulz, Armin: *Dem bûsant erdaz houbt abe beiz.* Eine anthropologisch-poetologische Lektüre des ›Busant‹. In: PBB 122 (2000), S. 432–454.
Schulz-Grobert, Verserzählung	Schulz-Grobert, Jürgen: Verserzählung. Mittelalter. In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart 2002 (Universal-Bibliothek. 18187), S. 241–258.
Sckommodau, Margarete von Navarra	Sckommodau, Hans: Die spätfeudale Novelle bei Margarete von Navarra. Wiesbaden 1977 (Sitzungsber. der wiss. Gesellsch. an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. 14,4).
Seelbach, Kommentar	Seelbach, Ulrich: Kommentar zum ›Helmbrecht‹ von Wernher dem Gartenære. Göppingen 1987.
Söring, ›Geschichtlichkeit‹	Söring, Jürgen: Zur poetischen Erfahrung von ›Geschichtlichkeit‹. In: Probleme der Literaturgeschichtsschreibung, S. 31–64.
Sources and analogues of the Canterbury Tales	Sources and analogues of the Canterbury Tales. Vol. 1. Hg. von Robert M. Correale und Mary Hamel. Cambridge 2002.
Spiegel, Geschichte, Historizität	Spiegel, Gabrielle M.: Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten. In: Geschichte schreiben, S. 161–202.
Stammler, Wort und Bild	Stammler, Wolfgang: Wort und Bild. Studien zu den Wechselbeziehungen zwischen Schrifttum und Bildkunst im Mittelalter. Berlin 1962.
Stede, Schreiben in der Krise	Stede, Marga: Schreiben in der Krise. Die Texte des Heinrich Kaufringer. Trier 1993 (Literatur – Imagination – Realität. 5).

di Stefano, Da Boccaccio à Laurent de Premierfait	di Stefano, Giuseppe: Il ›Decameron‹ da Boccaccio à Laurent de Premierfait. In: Studi sul Boccaccio 29 (2001), S. 105–136.
di Stefano, La première traduction du Decameron	di Stefano, Giuseppe: La première traduction française du ›Decameron‹. Le ms. Paris, BNF, fr. 239 et la nouvelle de Iancofiore (VIII, 10). In: Romania 117 (1999), S. 160–185.
Stehmann, Studentenabenteuer	Stehmann, Wilhelm: Die mittelhochdeutsche Novelle vom Studentenabenteuer. Berlin 1909 (Palaestra. 67).
Steinmetz, Laienmoral	Steinmetz, Ralf-Henning: Heinrich Kaufringers selbstbewußte Laienmoral. In: PBB 121 (1999), S. 47–74.
Stempel, Obszönität	Stempel, Wolf-Dieter: Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem. In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. Hg. von Hans Robert Jauß. München 1968. (Poetik und Hermeneutik. 3), S. 187–205.
Stierle, Geschichte als Exemplum	Stierle, Karlheinz: Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München 1973 (Poetik und Hermeneutik. 5), S. 347–375.
Strasser, Vornovellistisches Erzählen	Strasser, Ingrid: Vornovellistisches Erzählen. Mittelhochdeutsche Mären bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts und altfranzösische Fabliaux. Wien 1989 (Philologica germanica. 10).
Strohschneider, Der turney von dem czers	Strohschneider, Peter: *Der tûrney von dem czers*. Versuch über ein priapeiisches Märe. In: Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St. Andrews Colloquium 1985. Hg. von Jeffrey Ashcroft, Dietrich Huschenbett und William Henry Jackson. Tübingen 1987, S. 149–173.
Tateo, Boccaccio	Tateo, Francesco: Boccaccio. Roma/Bari ^{2}1998.
Teuber, Sprache – Körper – Traum	Teuber, Bernhard: Sprache, Körper, Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit. Tübingen 1989.
Teuber, Vom mittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Lachen	Teuber, Bernhard: Vom mittelalterlichen zum frühneuzeitlichen Lachen? Das Fabliau des französischen Mittelalters und Rabelais' komischer Roman. In: Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Werner Röcke und Helga Neumann. Paderborn u.a. 1999, S. 237–249.

Theisen, Arigos Decameron	Theisen, Joachim: Arigos Decameron. Übersetzungsstrategie und poetologisches Konzept. Tübingen/Basel 1996 (Bibliotheca Germanica. 37).
Tiemann, Entstehung der Novelle	Tiemann, Hermann: Die Entstehung der mittelalterlichen Novelle in Frankreich. Hamburg 1961.
Tophinke, Problem der Gattungsgrenze	Tophinke, Doris: Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung. In: Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit, S. 161–182.
Tuchel, Kastration	Tuchel, Susan: Kastration im Mittelalter. Düsseldorf 1998 (Studia humaniora. 30).
Wachinger, Rezeption Gottfrieds von Straßburg	Wachinger, Burghart: Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973. Hg. von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson. Berlin 1975, S. 56–82.
Wehle, Novellenerzählen	Wehle, Winfried: Novellenerzählen. Französische Renaissancenovellistik als Diskurs. 2., korr. Aufl. München 1984.
Wehle, Der Tod, das Leben und die Kunst	Wehle, Winfried: Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache. In: Tod im Mittelalter. Hg. von Arno Borst u.a. Konstanz 1993, S. 221–260.
Wenzel, *Zers* und *fud*	Wenzel, Edith: *Zers* und *fud* als literarische Helden. Zum ›Eigenleben‹ von Geschlechtsteilen in mittelalterlicher Literatur. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek 2001 (rowohlts enzyklopädie. 55642), S. 274–293.
Wetzel, Novellenrahmen	Wetzel, Hermann Hubert: Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 5 (1981), S. 393–412.
White, Auch Klio dichtet	White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Einführung von Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986 (Sprache und Geschichte. 10).
White, Interpretation und Geschichte	White, Hayden: Interpretation und Geschichte. In: H. W., Auch Klio dichtet, S. 64–100.
White, The problem of change	White, Hayden: The problem of change in literary history. In: New literary history 7 (1975), S. 97–111.

White, Sexual language	White, Sarah Melhado: Sexual language and human conflict in old french fabliaux. In: Comparative studies in society and history 24 (1982), S. 185–210.
Whitehead, Denkweisen	Whitehead, Alfred North: Denkweisen. Hg., übersetzt und eingeleitet von Stascha Rohmer. Frankfurt a.M. 2001 (stw. 1532).
Willers, Heinrich Kaufringer	Willers, Michaela: Heinrich Kaufringer als Märenautor. Das Oeuvre des cgm 270. Berlin 2002.
Williams, ›Die halbe Decke‹	Williams, Ulla: ›Die halbe Decke‹. In: ^{2}VL 3 (1981), Sp. 405–411.
Ziegeler, Boccaccio	Ziegeler, Hans-Joachim: Boccaccio, Chaucer, Mären, Novellen. ›The Tale of the Cradle‹. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, S. 9–31.
Ziegeler, Erzählen im Spätmittelalter	Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen. München/Zürich 1985 (MTU. 87).
Ziegeler, Wiener Codex 2705	Ziegeler, Hans-Joachim: Beobachtungen zum Wiener Codex 2705 und zu seiner Stellung in der Überlieferung früher kleiner Reimpaardichtung. In: Deutsche Handschriften 1100–1400. Oxforder Kolloquium 1985. Hg. von Volker Honemann und Nigel F. Palmer. Tübingen 1988, S. 469–526.
Zimmermann, Hausbuch	Zimmermann, Margarete: Vom Hausbuch zur Novelle. Didaktische und erzählende Prosa im Frankreich des späten Mittelalters. Düsseldorf 1989 (Studia humaniora. 12).
Zwierzina, Mittelhochdeutsche Studien	Konrad Zwierzina: Mittelhochdeutschen Studien. In: ZfdA 44 (1900), S. 1–116, 249–316, 345–406.

Autoren- und Werkregister

›Adelheid, Böse‹ 104 A. 86, 113, 114, 117
›Alda‹ s. Wilhelm von Blois
›Alexander‹ s. ›Ritter Alexander‹
›Almosen‹ 26, 113, 114, 116, 127
Andreas Capellanus, ›De amore‹ 78, 158 A. 28, 172, 223
›Der bezahlte Anwalt‹ s. Kaufringer
Appet, Jacob, ›Der Ritter unter dem Zuber‹ 128, 131, 138, 140, 144, 146, 182 A. 16, 202
Arigo, ›Decameron‹ 316–319, 320, 321, 325–328, 332f.
›Aristoteles und Phyllis‹ 50, 77–79, 110, 120, 156, 158–161, 167f., 181 A. 15
›Auge‹ 113, 116, 117
›Aveugles de Compiegne, Trois‹ 63, 71, 72, 73 A. 76
Awer (?), Hans, ›Der Pfaffe mit der Schnur A‹ 130, 139, 141, 144, 145, 194, 213, 216

Bandello, ›Novelle‹ 23, 297, 303f.
›Barat et Haimet‹ s. Jean Bodel
Basile, ›Pentamerone‹ 98, 297, 303f.
›Bauer, Der verklagte‹ s. Kaufringer
›Baum, Der hohle‹ A 26, 127
›Beichten, Die zwei‹ A 217
›Bérengier au lonc Cul‹ s. Garin
›Beringer‹ s. ›Ritter Beringer‹
›Bettzeug, zweierlei‹ s. Schweizer Anonymus
Biket, Robert s. ›Lai du Cor‹
›Der Bildschnitzer von Würzburg‹ s. Rosenplüt
›Birne, halbe‹ s. Folz
›Birne, halbe‹ s. Konrad von Würzburg (?)
Boccaccio, Giovanni 251
Boccaccio, Giovanni, ›Decameron‹ 18 A. 75, 19, 20, 22, 36f., 38, 39, 104, 143, 154, 186, 207 A. 21, 215, 246, 249–289, 291–330, 332f., 335–337
›Boçus, Les trois‹ s. Durand
Bodel, Jean 18, 41f., 42–44, 45 A.22, 46, 48, 50–54, 55, 60, 61, 67, 128, 133
– ›Barat et Haimet‹ 42, 51f., 60, 71
– ›Brunain, la Vache au Prestre‹ 42, 44 A. 20, 51, 53, 54 A. 60, 61
– ›Chanson des Saisnes‹ 42, 46 A. 27
– ›Deus Chevaus‹ 42, 42 A. 7, 43, 44 A. 15, 52
– ›Couvoiteus et Envieus‹ 42, 43, 44 A. 15, 51, 59, 96, 133, 134 A. 45
– ›Gombert et les deus Clers‹ 18 A. 73, 42, 44 A. 20, 45 A. 22, 51, 53, 128, 266
– ›Dou lou et de l'oue‹ 42, 48, 52
– ›Sohait desvez‹ 42, 44 A. 20, 61, 95, 96, 231, 244
– ›Vilain de Bailluel‹ 42, 44, 44 A. 20, 50, 52, 60, 71, 86, 95, 96f., 133, 257
– ›Vilain de Farbu‹ 42, 44 A. 20
– ›Borgoise d'Orliens‹ 19 A. 81, 62, 71, 73, 129
›Bote, Der nackte‹ s. Stricker
›Bouchier d'Abeville‹ s. Huitaces d'Amiens
›Bourse pleine de Sens‹ s. Galois, Jean
›Brunain, la Vache au Prestre‹ s. Jean Bodel
Bruni, Leonardo 288
– ›Guiscardo e Ghismunda‹ 287, 316
– ›Seleuco‹ 287, 288
›Buhlschaft auf dem Baume‹ 200
›Bürgermeister und Königssohn‹ s. Kaufringer
›Busant‹ 34, 157, 159, 160, 161, 167, 169f.
›Umgangene Buße‹ 139

Caesarius von Heisterbach, ›Dialogus miraculorum‹ 95, 96, 105
›Cambridger Lieder‹ 46, 109
›Castellain du Couci et la dame de Fayel, Roman du‹ 154
›Celle qui se fist foutre sur la Fosse de son Mari‹ 63, 68, 134

›Cent nouvelles nouvelles‹ 20, 58 A. 24, 182, 305–307, 308 A. 61
›Charlot le Juif‹ s. Rutebeuf
Chaucer, ›Canterbury Tales‹ 18 A. 76, 20, 23, 38f., 95 A. 65, 266, 291, 292–297, 335f.
›Chevalier à l' Espée‹ 60
›Chevalier qui fist parler les Cons‹ s. Garin
›Du Chevalier qui recovra l' amour de sa dame‹ 78
›Sot Chevalier‹ s. Gautier le Leu
›Des trois chevaliers et del chainse‹ s. Jacques de Baisieux
›Deus Chevaus‹ s. Jean Bodel
›Chorherr und Schusterin‹ s. Kaufringer
›Christen, Die verlorenen‹ s. Stricker
Cinzio s. Giraldi
›Clerc, Povre‹ 95, 97–101, 105
›Conde Lucanor‹ s. Manuel, Juan
›Constant du Hamel‹ 73, 130
›Couvoiteus et l'Envieus‹ s. Jean Bodel
›Cuvier‹ 128, 182 A. 16, 202

›Dame escoillée‹ 35, 128, 131, 147, 148, 149
›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹ s. Garin
›Trois Dames de Paris‹ 72
›Trois Dames qui troverent l'Anel‹ 19 A.81, 63, 187 A. 27, 193
›Trois Dames qui troverent l'Anel au conte‹ s. Haiseau
›Trois Dames qui troverent un Vit‹ 66, 72
›Decke, Die halbe‹ 113
›Decke, Die halbe‹ (VI) s. Kaufringer
›Decke, Die halbe, A‹ 113, 115, 120, 129, 131, 148
›Decke, Die halbe, B‹ 113, 120
›Decke, Die halbe, VII‹ 120
›Dieb und Henker‹ s. Hans Schneider
Dietrich von der Glezze, ›Der Gürtel‹ 156, 157, 159, 170–172, 201
›Dit du Chancelier Philippe‹ s. Henri d'Andeli
›Dulceflorie‹ 50, 77, 78f., 132
Durand, ›Les trois Boçus‹ 134, 244

›Edelmann und Pferdehändler‹ s. Stricker
›Ehemann, Der begrabene‹ s. Stricker
›Ehemann, Der feige‹ s. Kaufringer
›Ehemanns Rat‹ s. Stricker
›Ehescheidungsgespräch‹ s. Stricker
›Einsiedel, Der durstige‹ s. Stricker
Jansen Enikel 158

›Das heiße Eisen‹ s. Stricker
›L'Escoufle‹ 157
›L'Espée‹ 59f.
›L'Esquiriel‹ 65f.
›Estormi‹ 28, 72, 130, 193, 221 A. 45

›La Femme qui charma son Mari‹ 59
Firenzuola, Agnolo, ›Ragionamenti‹ 297, 299
Folz, Hans 321, 330
– ›Halbe Birne‹ 113
– ›Frauen, Drei listige, C‹ 130f., 187f., 193, 313, 321f.
– ›Hose des Buhlers‹ 181, 313
– ›Knecht und Magd‹ 314
– ›Köhler als gedungener Liebhaber‹ 113
– ›Quacksalber‹ 239f., 243, 315
– ›Ursprung der Affen‹ 323
– ›Werbung im Stall‹ 240, 314, 315
– ›Wiedervergeltung‹ 113, 219
Fortini, Pietro, ›Giornate delle novelle dei novizi‹ 23, 297, 299
– ›Piacevoli et amorose notti dei novizi‹ 297, 299
›Frau, die eingemauerte‹ s. Stricker
›Frau und Magd‹ 314
›Frau Seltenrein‹ 240, 243, 314
›Frauen, Drei buhlerische‹ 130, 131, 187
›Frauen, Drei listige, I‹ s. ›Frauen, Drei buhlerische‹
›Frauen, Drei listige, A‹ 130, 131, 137, 193
›Frauen, Drei listige, B‹ s. Kaufringer
›Frauen, Drei listige, C‹ s. Folz
›Frauentreue‹ 156, 158, 159, 160, 162, 164f., 170, 201, 257, 267 A. 69
›Frauenzucht‹ s. Sibote
Fressant, Hermann, ›Der Hellerwertwitz‹ 129, 131, 149
Frey, ›Gartengesellschaft‹ 331

›Gaben, Die sieben himmlischen‹ s. Stricker
Galfred von Vinsauf, ›Poetria nova‹ 109 A. 115
Galois, Jean, ›Bourse pleine de Sens‹ 59, 64, 68, 129, 131, 149, 150
›Gänslein‹ 26, 127, 141, 143
›Gärtner Hod‹ 225
Garin 69
– ›Bérengier au lonc Cul‹ 69, 130, 194, 204
– ›Le Chevalier qui fist parler les Cons‹ 25, 66, 68, 70, 72, 134,136, 244
– ›La Dame qui fist entendant son Mari qu'il sonjoit‹ s. ›Les Tresces‹

– ›La Grue‹ 78, 128, 132
– ›Le Prestre qui abevete‹ 46, 62, 129
›Gatte, Der betrogene‹ s. Herrand von Wildonie
›Gattin, Die treue‹ s. Herrand von Wildonie
›Gäuhühner‹ s. Stricker
Gautier le Leu 55
– ›Sot Chevalier‹ 35, 63, 70, 72
– ›Prestre teint‹ 129
– ›Deus Vilains‹ 65, 68, 72, 245
›Das reine Gefäß‹ s. Stricker
›Das erzwungene Gelübde‹ s. Stricker
›Gevatterinnen‹ 113, 114, 116, 217 A. 39
Giovanni Fiorentino, ›Il Pecorone‹ 182 A. 16, 297f.
Giraldi, Giovan Battista, ›Ecatommiti‹ 297, 300
›Gold und Zers‹ (I/II) 230, 243, 314f.
›Gombert et les deus Clers‹ s. Jean Bodel
Gotfrid von Straßburg 153, 155, 156, 161, 163, 168
Grazzini, ›Cene‹ 297, 300–303
›Griseldis‹ 287, 288, 316
›Grue‹ s. Garin
›Gürtel‹ s. Dietrich von der Glezze
Guillem de Cabestaing, ›Vida‹ 154, 259
›Fünfzig Gulden Minnelohn‹ s. Claus Spaun

›Hain, Sire, et Dame Anieuse‹ 72, 244
›Häslein‹ 78, 127, 132, 141f., 227
Haiseau 32
– ›Trois Dames qui troverent l'Anel au conte‹ 187 A. 27
– ›Prestre et le Mouton‹ 68
Hartmann von Aue 132
– ›Armer Heinrich‹ 155
›Hasenbraten‹ s. Der Vriolsheimer
›Hasengeier‹ s. Rosenplüt
›Hausfreund, Der blinde‹ 217, 219, 220
›Heidin‹ 156, 157, 158, 159, 170, 172–174, 201, 223
›Heidin I‹ 156, 157, 173
›Heidin II‹ 156, 173, 174
›Heidin III‹ 156, 173, 174
›Heidin B‹ 156, 173
Heinrich von Landshut, ›Der Traum am Feuer‹ 230, 243, 244
Heinz der Kellner, ›Konni‹ 241
›Hellerwertwitz‹ s. Fressant
›Helmbrecht‹ s. Wernher der Gartenære
Henri d'Andeli
– ›Dit du Chancelier Philippe‹ 56
– ›Lai d'Aristote‹ 57, 79, 110 A. 120, 158
›Heptameron‹ s. Margarete von Navarra
›Hero und Leander‹ 156, 157, 163
›Héron‹ 68, 128, 132
›Herr mit den vier Frauen‹ 113, 195f.
Herrand von Wildonie 27
– ›Der betrogene Gatte‹ 130 A. 27, 139 A. 52, 141, 215
– ›Die treue Gattin‹ 113, 116, 201, 215
›Herrenlob und Gotteslob‹ s. Stricker
›Herrgottschnitzer‹ 129, 132, 141, 150f., 245
›Herzmäre‹ s. Konrad von Würzburg
›Hodscha Nasreddin‹ 104 A. 89
›Hose des Buhlers‹ s. Folz
›Zurückgelassene Hose‹ s. Kaufringer
›Housse partie‹ 59, 129, 131, 146, 147
Huitaces d'Amiens, ›Le Bouchier d'Abeville‹ 61, 71
Huon de Cambrai (Huon le Roi) 55, 64 A. 44

Jacques de Baisieux, ›Des trois chevaliers et del chainse‹ 55, 59, 154 A. 3, 158, 257
›Jäger und Äffin‹ s. Stricker
Jakob von Vitry, ›Sermones vulgares‹ 51, 104, 105, 207 A. 21
Jean de Condé 55, 56 A. 9, 58, 67
– ›Des Braies le Priestre‹ 180 A. 13
– ›Le Pliçon‹ 129
Jean le Chapelain, ›Le Soucretain III‹ 223 A. 48
Johannes von Capua, ›Directorium vitae humanae‹ 95, 103 A. 82
Johannes von Freiberg, ›Rädlein‹ 26, 34 A. 164, 127, 141, 143, 227
Juan de Timoñeda, ›Patraña Diez y Siete‹ 103

›Kaiser Lucius' Tochter‹ 194f.
›Kalb, Das untergeschobene‹ s. Jörg Zobel
›Katze‹ s. Stricker
›Kaufleute, Die uneinigen‹ s. Kaufringer
›Kaufleute, Die zwei‹ s. Ruprecht von Würzburg
›Kaufmannsfrau, Die bestrafte‹ s. Meißner, Hans
Kaufringer, Heinrich 27, 130, 175 A. 1, 220, 246
– ›Anwalt, Der bezahlte‹ 176
– ›Bauer, Der verklagte‹ 176, 181
– ›Bürgermeister und Königssohn‹ 179 A. 12, 191 A. 34

– ›Chorherr und Schusterin‹ 144, 146, 182, 191, 266
– ›Decke, Die halbe‹ (VI) 175f.
– ›Ehemann, Der feige‹ 183f., 191 A. 34
– ›Frauen, Drei listige, B‹ 186 A. 21, 187–191, 193, 194, 206 A. 21, 221, 225, 313, 322
– ›Hose, Die zurückgelassene‹ 180–182, 191
– ›Kaufleute, Die uneinigen‹ 176
– ›Minnelohn, Der zurückgegebene‹ 176 A. 4, 183 A. 17, 185 A. 21, 191 A. 34, 205–212
– ›Mörderin, Die unschuldige‹ 176–179, 217 A. 40
– ›Rache des Ehemannes‹ 176 A. 4, 183 A. 17, 185–187, 206 A. 21, 212, 217
– ›Schlafpelz‹ 144, 180, 191
– ›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹ 183, 184f., 217 A. 40
– ›Teufel und der fahrende Schüler‹ 189 A.30
– ›Zehnter von der Minne‹ 179 A. 12, 217 A. 40
›Kerbelkraut‹ 145
Kirchhof, ›Wendunmuth‹ 319, 331, 333
›Knecht im Garten‹ s. Rosenplüt
›Knecht, Der kluge‹ s. Stricker
›Kobold und Eisbär‹ s. ›Schrätel und Wasserbär‹
›Köhler als gedungener Liebhaber‹ s. Folz
›König, Der arme und der reiche‹ s. Stricker
›Konni‹ s. Heinz der Kellner
Konrad von Haslau, ›Der Jüngling‹ 110
Konrad von Würzburg 155f., 168
– ›Engelhard‹ 155
– ›Heinrich von Kempten‹ 155
– ›Herzmäre‹ 26, 117, 153–156, 157, 159, 160, 161, 163, 165, 166, 201, 257, 258f.
– ›Goldene Schmiede‹ 155
– ›Schwanritter‹ 155
– ›Turnier von Nantes‹ 155
– ›Der Welt Lohn‹ 155
Konrad von Würzburg (?), ›Halbe Birne‹ 34, 113, 115, 201, 202
›Kudrun‹ 173

›Lai d'Aristote‹ s. Henri d'Andeli
›Lai du Cor‹ 40, 57, 60
›Lai d'Haveloc‹ 57
›Lai d'Ignaurès‹ 48, 60
›Lai du Lecheor‹ 48, 57, 60
›Libro de buen amor‹ s. Ruiz, Juan
›Liebesabenteuer in Konstanz‹ 313, 315
›Liebhaber im Bade‹ 144, 182
›Liebhaber, Verspottete‹ 139
Lindener, Michael, ›Rastbüchlein‹ 18 A. 72, 331, 332
Lurcker, Erhart, ›Giletta‹ 319
– ›Ritter Thorelle‹ 319
›Lydia‹ 46

›Magd, Die treue‹ (›Der Schreiber von Paris‹) 145
›Magezoge‹ 110
›Male Honte‹ 64, 68
›Mantel mautaillé‹ 47, 60
Manuel, Juan, ›El conde Lucanor‹ 19, 37 A. 188
Margarete von Navarra 306, 308, 309, 312
– ›Heptameron‹ 305, 306, 308, 309–313
Marie de France 48 A. 40, 57, 158
– ›Äsop‹ 29, 45, 46, 48, 49, 52, 59, 94, 95, 104
›Martinsnacht‹ s. Stricker
Masuccio Salernitano, ›Novellino‹ 23, 288, 297, 303
›Meierin mit der Geiß‹ 144
Meißner, Hans, ›Die bestrafte Kaufmannsfrau‹ 113, 114, 118, 217, 313
›Meunier et les deux Clers‹ 18 A. 73, 128, 257
Michael de Leone 26, 30, 107
›Minnedurst‹ 145
›Minnelohn, Der zurückgegebene‹ s. Kaufringer
›Mißtrauen, Bestraftes‹ 19 A. 81, 26, 113, 114, 119, 127, 129, 131, 217
›Mönch als Liebesbote‹ 19 A. 81, 166
›Mönch als Liebesbote C‹ s. Schneeberger, Hans
›Drei Mönche zu Kolmar‹ s. Niemand
›Mönches Not‹ s. Der Zwickauer
›Unschuldige Mörderin‹ s. Kaufringer
Montanus, ›Wegkürtzer‹ 18, 319, 331, 332, 333
›Moriz von Craûn‹ 77f., 155
›Müller, Der schwangere‹ 144
›Müller, Der vertauschte‹ 144
›Mutter, Die alte‹ s. Volrat

›Nabaret‹ 57
›Nibelungenlied‹ 173
Niemand, ›Die drei Mönche zu Kolmar‹ 130, 132, 193, 220f., 246, 265
›Nonne im Bade‹ s. Schmieher, Peter
›Nonnenturnier‹ 35, 204, 223, 224 A. 50, 225, 231–238, 243, 244, 315

›Novellino‹ 19, 22, 23, 154, 155, 249–251, 260, 264, 287, 335

›Pantschatantra‹ 103
Parabosco, Girolamo, ›Diporti‹ 297, 300
Pauli, Johannes, ›Schimpf und Ernst‹ 104 A. 88
›Pecorone‹ s. Giovanni Fiorentino
›Perdriz‹ 73, 128, 134, 193 A. 3, 244, 258 A. 32
Des Periers, ›Contes‹ 306, 308f.
›Pet au Vilain‹ s. Rutebeuf
Petrarca, Francesco 251 A. 11, 281, 285, 287, 288
Petrus Alfonsi, ›Disciplina clericalis‹ 59, 60, 95, 97, 101–104, 249
›Pfaffe in der Reuse‹ 219 A. 42, 220
›Pfaffe mit der Schnur A‹ s. Awer, Hans
›Pfaffe mit der Schnur B‹ s. Schweizer Anonymus
›Pfaffe mit der Schnur C‹ 131, 194, 216
›Pfarrer, Der fünfmal getötete‹ s. Rosenplüt
›Saint Piere et le Jongleur‹ 63
›Pliçon‹ s. Jean de Condé
›Preller‹ 227f.
›Prestre crucefié‹ 54 A. 60, 68, 73, 129, 150, 193, 244, 245
›Prestre et la Dame‹ 129, 134 A. 48
›Prestre et le Leu‹ 62, 71, 73, 130 A. 28, 244, 245
›Prestre et le Mouton‹ s. Haiseau
›Le Prestre qui abevete‹ s. Garin
›Prestre teint‹ s. Gautier le Leu
›Pyramus und Thisbe‹ 157, 159, 160, 162, 163

›Quacksalber‹ s. Folz
Quintilian 15

›Rache des Ehemannes‹ s. Kaufringer
›Rache, Des Hausknechts‹ 314
›Rädlein‹ s. Johannes von Freiberg
›Rat, Der Gevatterin‹ s. Stricker
›Ratgeber, Der junge‹ s. Stricker
›Reiher‹ 141, 216f.
›Reinhart Fuchs‹ 155
›Renart‹ s. ›Roman de Renart‹
›Richeut, Conte de‹ 45, 47, 59
›Richter und Teufel‹ s. Stricker
›Ritter Alexander‹ 196f.
›Ritter Beringer‹ 130, 131, 193 A. 3, 194, 204
›Ritter, Der nackte‹ s. Stricker
›Ritter mit den Nüssen‹ 129, 131, 138, 144, 180, 182 A. 16
›Ritter unter dem Zuber‹ s. Appet
›Rittertreue‹ s. ›Der dankbare Wiedergänger‹
›Roman de Renart‹ 45, 47, 52, 60
›Der Rosendorn‹ (I/II) 34, 35, 223, 224, 232, 235, 243, 314, 315
Rosenplüt, Hans 27, 30, 130, 199, 218, 218 A. 41, 220, 243, 246, 267, 313, 315, 321, 330
– ›Disputation‹ 199
– ›Hasengeier‹ 113, 218, 313
– ›Knecht im Garten‹ 217
– ›Pfarrer, Der fünfmal getötete‹ 130, 193, 199, 222, 267
– ›Schüler, Der fahrende‹ 98, 145, 197–199
– ›Spiegel und Igel‹ (I/II) 113, 218f.
– ›Wolfsgrube‹ 113, 130, 194, 218, 245, 313, 322, 323, 329 A. 130
Rosenplüt (?), ›Bildschnitzer von Würzburg‹ 130, 141, 193, 219, 220, 225, 245, 313, 322
Rüdeger von Munre, ›Studentenabenteuer B‹ 18 A. 74, 129, 257
Rüdiger der Hünkhover, ›Schlegel‹ 113, 115, 119–121
Ruiz, Juan, ›Libro de buen amor‹ 19
Ruprecht von Würzburg, ›Treueprobe‹ 113, 114f., 118f., 121
Rutebeuf 25, 29, 55, 58
– ›Charlot le Juif qui chia en un Pel de Lievre‹ 54 A. 60, 61, 71, 72, 245
– ›Le Pet au Vilain‹ 54 A. 60, 58 A. 22, 64, 245
– ›Le Testament de l'Asne‹ 64

Sacchetti, Franco, ›Trecentonovelle‹ 23, 297, 298f., 303, 306
Sachs, Hans 18, 319, 321–330, 332
– ›Beritola, Historia von der edlen Frau‹ 324
– ›Bruder Zwiebel‹ 324, 328, 329 A. 130
– ›Buhler, Zwei betrogene‹ 325, 327, 328, 329 A. 130
– ›Doktor im Venusberg‹ 328 A. 128, 329 A. 130
– ›Edelsteine, Unsichtbar machende‹ 324
– ›Eifersüchtige, Der stark‹ 328, 328 A. 128, 329 A. 130
– ›Falck, Der edel‹ 324
– ›Drei Frauen mit dem Gürtel‹ 321, 329 A. 130 u. 132

– ›Geistbeschwören‹ 328 Anm. 128, 329 A. 130
– ›Geizhals Calandrino, Der schwangere‹ 324 A. 126
– ›Herr mit dem spielsüchtigen Knecht‹ 324, 330
– ›Kleglich geschichte von zweyen liebhabenden. Der ermört Lorenz‹ 324
– ›Kleglich histori der liebe‹ 324
– ›Koch mit dem Kranich‹ 325, 328 A. 128, 329 A. 130
– ›Landolphus, ein burger‹ 324
– ›Maler mit dem Domprobst‹ 322, 323, 323 A. 121, 329 A. 130
– ›Mönch, Der kuppelnde‹ 328, 328 A. 128, 329 A. 130
– ›Mönch Zwiffel mit seinem Heiltume‹ 324
– ›Pfaffe in der Wolfsgrube‹ 322, 323, 329 A. 130
– ›Pfarrer mit dem Chorrock‹ 324, 326, 328, 329 A. 130
– ›Rinald, Historia von dem beraubten kauffman‹ 324
– ›Reuter, Der verspielte‹ 330
– ›Seidenfaden‹ 328 A. 128, 329 A. 130
– ›Theodorus zwey mal gefangen unnd vom tod erledigt ward, Historia wie‹ 324
– ›Ursprung der Affen‹ 323
– ›Witfrau Francisca, Die ehrbare‹ 325, 330
›Sagretaig IV‹ 223
›Saint Piere et le Jongleur‹ 63
›Schlafpelz‹ s. Kaufringer
›Schlegel‹ s. Rüdiger der Hünkhover
Schmieher, Peter ›Nonne im Bade‹ 137
– ›Student von Prag‹ 144
Schneeberger, Hans, ›Mönch als Liebesbote C‹ 319–321
›Schneekind‹ 107–110
Hans Schneider, ›Dieb und Henker‹ 199f.
›Schrätel und Wasserbär‹ 26, 127
›Schreiber‹ 144, 217
›Schüler, Der fahrende‹ s. Rosenplüt
›Schüler von Paris‹ 156, 157, 158, 159, 164, 166, 257
›Schüler von Paris A‹ 163, 166, 168
›Schüler von Paris B‹ 161, 162, 163, 166, 168
›Schüler von Paris C‹ 156, 160, 163
Schumann, Valentin, ›Nachtbüchlein‹ 331f.
Schweizer Anonymus 27, 130 A. 27
– ›Zweierlei Bettzeug‹ 238, 243
– ›Der Pfaffe mit der Schnur B‹ 215
Sercambi, Giovanni, ›Novelliere‹ 297f.
›Segretain I‹ 193, 223 A. 48
›Segretain Moine II‹ 44 A. 17, 223 A. 48
Sibote, ›Frauenzucht‹ 26, 104 A.91, 128, 131, 148f.
›Quatre Sohais Saint Martin‹ 95, 96
›Le Sohait desvez‹ s. Jean Bodel
›Soucretain III‹ s. Jean le Chapelain
Claus Spaun, ›Fünfzig Gulden Minnelohn‹ 144
›Sperber‹ 26, 72, 78, 79, 127, 128, 131, 132–136, 141, 143, 227
›Spiegel und Igel‹ s. Rosenplüt
Straparola, Giovan Francesco, ›Piacevoli notti‹ 297, 303f.
Der Stricker 26, 41, 42, 79–110, 111, 113–118, 122, 125, 127, 131, 133–136, 150, 161, 193 A. 1, 197, 201, 215, 329
– ›Bote, Der nackte‹ 107 A. 106
– ›Christen, Die verlorenen‹ 91
– ›Edelmann und Pferdehändler‹ 82, 83, 87, 91, 93
– ›Ehemann, Der begrabene‹ 19 A. 81, 34, 81, 83, 85f., 88, 89, 91, 95, 96f., 109, 117, 154, 215, 257
– ›Ehemanns Rat‹ 85, 91 A. 55, 93
– ›Ehescheidungsgespräch‹ 81, 83, 84, 104, 314
– ›Einsiedel, Der durstige‹ 82, 83, 85
– ›Eisen, Das heiße‹ 81, 83, 85, 86, 89, 90, 95, 107 A. 107
– ›Frau, Die eingemauerte‹ 26 A. 118, 82, 83, 84 A. 29, 88, 104, 107 A. 106
– ›Gaben, Die sieben himmlischen‹ 91
– ›Gäuhühner‹ 113
– ›Gefäß, Das reine‹ 93 A. 58
– ›Gelübde, Das erzwungene‹ 81, 83, 84, 85, 107 A. 106
– ›Herrenlob und Gotteslob‹ 93
– ›Hofhund und Jagdhunde‹ 113
– ›Jäger und Äffin‹ 93
– ›Katze‹ 93
– ›Knechte, Die beiden‹ 113
– ›Knecht, Der kluge‹ 25, 26, 81, 83, 85, 89, 95, 97, 98–101, 127, 198
– ›König, Der arme und der reiche‹ 26 A. 118, 82, 85, 86, 95
– ›Martinsnacht‹ 81, 83, 85, 88, 107 A. 107
– ›Rat, Der Gevatterin‹ 81, 83, 84, 85, 88, 94, 95, 107 A. 106, 107 A. 107
– ›Ratgeber, Der junge‹ 85, 94, 95, 97, 101–104

– ›Richter und Teufel‹ 86, 88, 88 A. 45, 91, 94, 95
– ›Ritter, Der nackte‹ 80, 81, 82, 85, 89, 90
– ›Schneekind‹ s. ›Schneekind‹
– ›Wünsche, Die drei‹ 81, 83, 85, 94, 95, 96, 107 A. 106
– ›Zecher, Der unbelehrbare‹ 82, 83, 85
›Striegel‹ 227–229
›Student von Prag‹ s. Peter Schmieher
›Studentenabenteuer A‹ 18 A. 74, 19 A. 81, 128, 129, 131, 137, 138, 140, 257
›Studentenabenteuer B‹ s. Rüdeger von Munre
›Suche nach dem glücklichen Ehepaar‹ s. Kaufringer

›Testament de l'Asne‹ s. Rutebeuf
›Teufel und fahrender Schüler‹ s. Kaufringer
›Des Teufels Ächtung‹ 143
Thomas von Britanje, ›Tristan‹ 154
›Tirol und Fridebrant‹ 110
Tommaso del Garbo 285 A. 128
›Tor Hunor‹ 35
›Traum am Feuer‹ s. Heinrich von Landshut
›Les Tresces‹ 72, 119, 130, 194, 215, 244, 255
›Treueprobe‹ s. Ruprecht von Würzburg
›Tristan‹ 173, s.a. Gotfrid von Straßburg, Thomas von Britanje
›Trubert‹ 46, 59

›Ursprung der Affen‹ s. Folz

›Vilain de Bailluel‹ s. Jean Bodel
›Deus Vilains‹ s. Gautier le Leu
›Vilain Mire‹ 62, 71, 72, 73, 244
Volrat, ›Die alte Mutter‹ 26, 127, 128f., 131, 138, 140, 146
Der Vriolsheimer, › Der Hasenbraten‹ 26, 127, 128, 131, 138, 140, 141, 193 A. 3, 219, 220, 225

›Des Weingärtners Frau und der Pfaffe‹ 145
›Werbung im Stall‹ s. Folz
Wernher der Gartenære, ›Helmbrecht‹ 113f., 121–125, 201
Wickram, ›Rollwagenbüchlein‹ 330f.
›Der Widerspenstigen Zähmung‹ s. Sibote, ›Frauenzucht‹
›Der dankbare Wiedergänger‹ 330f.
Wilhelm von Blois, ›Alda‹ 46
Winsbecke / Winsbeckin 110
›Der Wirt‹ 129, 131, 139, 145
›Witwe von Ephesus‹ s. ›Celle qui fist foutre sur la Fosse de son Mari‹
›Wolfsgrube‹ s. Rosenplüt
›Drei Wünsche‹ s. Stricker

›Zahn‹ 207 A. 21
›Zecher, Der unbelehrbare‹ s. Stricker
›Der Zehnte von der Minne‹ s. Kaufringer
Zobel, Jörg, ›Das untergeschobene Kalb‹ 27, 144
›Zwetzler, Der verklagte‹ (I/II) 225–227
Der Zwickauer, ›Des Mönches Not‹ 143