Frühe Neuzeit

Band 146

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

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

Die deutsche Griselda

Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer und Hans-Jochen Schiewer

De Gruyter

ISBN 978-3-11-023312-4

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

ISSN 0934-5531

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung VII

I. Die Griselda-Figuration bei Boccaccio und Petrarca 1

Raffaele Morabito
Griselda: Boccaccio und die Folgen 3

Lucia Battaglia Ricci
Griselda und der Marchese von Saluzzo
Die Perspektive des Dioneo 13

Mario Zanucchi
Von Boccaccios ›Griselda‹ zu Petrarcas ›Griseldis‹ 25

II. Spätmittelalterliche Varietäten der Griselda-Figuration 53

Thomas Klinkert
Die italienische Griselda-Rezeption im 14. und 15. Jahrhundert 55

Christa Bertelsmeier-Kierst
Steinhöwels *Griseldis* im Kontext europäischer Hofkultur
des 15. Jahrhunderts 73

Ricarda Bauschke
Dominanz und Unterwerfung – Prüfung und Qualifikation
Tendenzen der Griseldis-Konzeption im deutschen und
französischen Spätmittelalter 93

Nina Allweier
Griseldis lernt sprechen
Liebe und Ehe in der *Grisardis* des Erhart Groß von 1432 107

Ursula Kocher
Griseldis im medialen Wechselspiel von Bild und Text 125

III. Frühneuzeitliche Korrekturen der Griselda-Figuration 141

Michael Dallapiazza
Hans Sachsens *comedi: die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda* 143

Achim Aurnhammer
Griseldis auf dem Schultheater: Georg Mauritius:
Comœdia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden (1582) 153

Klaus Grubmüller
Griseldis in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts 171

IV. Von der Romantik bis zur Moderne:
Die Griselda-Figuration zwischen Emanzipation
und Geschlechterkampf 181

Dieter Martin
Griseldis in der klassisch-romantischen Ballade 183

Mario Zanucchi
Griseldis im Zeitalter der Restauration
Markgraf Walther und Griseldis (1819) des Otto Heinrich von Loeben 203

Luigi Reitani
Griseldis am Artus-Hof
Friedrich Halm: *Griseldis. Ein dramatisches Gedicht* (1835/37) 223

Leonard Keidel
Griseldis in den Volksbüchern Karl Simrocks und Gustav Schwabs 229

Peter Sprengel
Gerhart Hauptmanns *Griselda*
Zur Mehrdeutigkeit einer »deutlichen Komödie« 243

Rudolf Denk
Ludwig Berger: *Griseldis. Ein Volksstück in vier Akten* (1921) 273

Zusammenfassungen der Beiträge in italienischer Sprache
Riassunti dei contributi in lingua italiana 287

Abkürzungen und Siglen 297

Register 299

Einleitung

Transdisziplinäre Motivstudien verfügen heute über ein reiches methodologisches Repertoire, das moderne intertextuelle Analyseverfahren ebenso einschließt wie problemgeschichtliche und genderspezifische Erkenntnisinteressen. An der europaweit rezipierten Griselda-Novelle von Boccaccio läßt sich das interkulturelle wie intertextuelle Forschungspotential entfalten, das einer methodisch modern akzentuierten Stoffgeschichte innewohnt. Der Beginn der diachronen Erforschung des Griselda-Stoffes liegt weit zurück. Die volkskundlich orientierte Studie von Friedrich von Westenholz[1] und die großflächige Stoffgeschichte von Käte Laserstein[2] haben das Material zwar weitgehend erschlossen, es aber analytisch keineswegs erschöpfend durchdrungen.[3] Mittlerweile ist der Griselda-Stoff zu einem beliebten Thema der internationalen Komparatistik und Mediävistik geworden. Einzelne Sammelbände dokumentieren das unverminderte Interesse an Boccaccios Erzählung wie an der internationalen Rezeption.[4] In der Erforschung der deutschen Griselda-Rezeption rückten neben der komplexen Überlieferungsgeschichte[5] erzähltheoretische und poetologische Fragen[6] sowie gendertypische Aspekte in den Vordergrund.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Achim Aurnhammer
Hans-Jochen Schiewer Freiburg, im September 2010

I. Die Griselda-Figuration bei Boccaccio und Petrarca

Raffaele Morabito

Griselda: Boccaccio und die Folgen[1]

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

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

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

---

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

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

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

4 Hauvette 1914, 301.

dank ihrer Geduld setzt Gualtieri sie wieder als seine Ehefrau ein, mit den Worten: »Griselda, tempo è omai che tu senta frutto della tua lunga pazienzia« (*Dec.* X 10, 953). Aber in den darauf folgenden Bearbeitungen ist die Geduld nicht der charakteristische Zug Griseldas.[5] Es ist zwar die Tugend, die am häufigsten in den Titeln hervorgehoben wird:[6] So im lateinischen Text des Hermannus Bononiensis (15. Jahrhundert) und in dem anonymen Jesuitendrama *Gaudens patientia* aus dem Jahre 1762; so in den Bearbeitungen von Ralph Radcliff (1538–57), Thomas Deloney (1586), John Phillip (1565–69), Thomas Dekker, Henry Chettle und William Haughton (1600) und in denen von Walter Pope (1694), Miss Sotheby (1798), Thomas Wade (1828), in der *Patient Griselda or The Mysterious King of Lombardy* (1799) betitelten Pantomime und in verschiedenen anonymen und volkstümlichen Editionen der Erzählung auf Englisch (1600, 1607, 1630, 1667), Dänisch (16. Jahrhundert, 1857, 1897), Isländisch (1670 sowie im 18. und 19. Jahrhundert), Niederländisch (15. und 16. Jahrhundert), Deutsch (1502, 1671) und, ebenfalls auf Deutsch, in den Bearbeitungen von Hans Sachs und Othmar F. H. Schönhut (1847); nicht jedoch in der französischen Inkunabel *La pacience de Griselidis*, die von Golenistcheff-Koutouzoff in der Fassung von 1491 und ihren diversen Neuauflagen untersucht wurde, geschweige denn in dem kostbaren mediävalisierenden Rückgriff von Rémy de Gourmont mit dem Titel *La patience de Griselidis* (1920) und in dem bereits erwähnten Drama *Ejemplo de casadas y prueva de la paciencia* (1616) von Lope de Vega. Manchmal spricht man nur allgemein von ›Tugend‹ (so in den Melodramen von Tommaso Stanzani, *La virtù in trionfo o sia la Griselda*, 1711, und von Angelo Anelli, *La virtù al cimento*, 1793, das sehr erfolgreich war und zwischen Ende des 17. und Anfang des 19. Jahrhunderts in verschiedene Sprachen übersetzt wurde) oder etwa von ›Güte‹, wie in einigen isländischen (1770, 1778, 1864) oder niederländischen Erzählungen (1500, mit ihren verschiedenen Neuauflagen bis zum 19. Jahrhundert). Sercambi, dessen Bearbeitung an ein Plagiat grenzt, obwohl die kleinen Veränderungen für die ideologische Dimension der Erzählung alles andere als irrelevant sind,[7] spricht eher von ›Beständigkeit‹ – sein Titel ist *De muliere constante*, ein Begriff, den man auch in einem lateinischen Jesuitendrama findet, das in Wien 1681 aufgeführt wurde: *Heroa coniugalis fidei constantia*, sowie in einer tschechischen Volkserzählung von 1856 oder in der anonymen *comedia nueva* von 1797, die den Titel *La constante Griselda* trug. Petrarca hingegen betitelt unter Rückgriff auf eine Stelle bei Augustinus[8] seine lateinische Version *De insigni obedientia et fide uxoria*: Gehorsam, den man in den Titeln anderer Bearbeitungen wiederfindet, wie in jener bereits erwähnten von Hans Sachs. Der Titel von Petrarcas

---

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

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

7 Vgl. Olsen 1989.

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

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

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

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

---

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

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

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

12 Vgl. Bàrberi Squarotti 1983.

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

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

---

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

14 Vgl. Segre 1979.

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

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

zu Dantes »matta / bestialitade« (vgl. *Inferno* XI 82–83) wachruft – eine der Sünden, die in den untersten Höllenkreisen bestraft wird. Dioneos Kommentare entsprechen der Ratlosigkeit, welche die Novelle bereits bei ihren ersten Lesern weckte – davon zeugen die Notizen von Francesco di Amaretto Mannelli[17] – und zeigen uns die Möglichkeit einer antiphrastischen Lektüre. Wie die Novelle von Ciappelletto das Maximum an Vermessenheit und Bosheit als Beispiel von Tugend und Heiligkeit präsentiert, so erweist sich die Novelle von Griselda, die sich als das sublimste Beispiel von Großmut und Tugend vorstellt, als ein Ausdruck von Torheit und Bestialität – sowohl im Hinblick auf Gualtieri, der seine Frau grausamen und sinnlosen Prüfungen aussetzt, als auch in Bezug auf Griselda und deren Passivität.

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

20 Vgl. Morabito 1988[a].

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

22 Vgl. Daniélou 1947.

23 Vgl. Paul 1970.

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

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

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

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

---

25 Auf Gualtieris Protagonistenrolle insistieren etwa Pernicone und Tateo.
26 Olsen 1988, 25; vgl. auch Hernández Esteban 1991.
27 Vgl. Getto 1958.
28 Boccaccio – Petrarca 1991, 61–63.
29 Der vierfache Schriftsinn in Petrarcas Text wurde von Albanese 1994 aufgedeckt.

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

Aus dem Italienischen übersetzt von Mario Zanucchi.

Bibliographie

Quellen

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

Darstellungen

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

– La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo. In: Studi sul Boccaccio 17 (1988[b]), 237–285.
– Griselda: le fonti e il corpus. In: La storia di Griselda in Europa. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila/Rom 1990, 7–20.
– Griselda tra exemplum ed esempio. In: Traités de savoir-vivre en Italie. Trattati di saper vivere in Italia. Sous la direction de Alain Montandon. Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand 1993, 25–43.
– Un modello tra sacro e profano: Griselda. In: Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità. Hg. von Giulia Barone/Marina Cafiero/Francesco Scorza Barcellona. Turin 1994, 221–231.
– Griselda a teatro. In: Romanzesche avventure di donne perseguitate nei drammi fra '4 e '500. Hg. von Maria Chiabò/Federico Doglio. Rom 2005, 71–87.

Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. München 1969.

Olsen, Michel: L'autocorrezione nel ciclo di Griselda. In: La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi. Il caso Griselda. Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila 1988, 21–34.
– Copista o creatore? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del Decameron. In: Analecta Romana Instituti Danici XVII–XVIII (1989), 127–132.

Padoan, Giorgio: Il Boccaccio, il Parnaso, le Muse e l'Arno. Florenz 1978.

Paul, Jürgen: Isaak. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. II. Hg. von Engelbert Kirschbaum. Rom u. a. 1970, Sp. 352–354.

Pernicone, Vincenzo: La novella del marchese di Saluzzo. In: La Cultura, n. s., 9 (1930), 961–974.

Ricketts, Jill M.: Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini. Cambridge 1997.

Rossi, Aldo: Il Decameron. Pratiche testuali e interpretative. Bologna 1982.

Rossi, Luciano: Ironia e parodia nel Decameron. Da Ciappelletto a Griselda. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola. Rom 1989, 365–405.

Savelli, Giulio: Struttura e valori nella novella di Griselda. In: Studi sul Boccaccio 14 (1983–84), 278–301.

Segre, Cesare: Analisi del racconto, logica narrativa e tempo. In: Ders.: Le strutture e il tempo. Turin 1974, 3–77.
– La novella di Nastagio degli Onesti (Dec. V 8). I due tempi della visione. In: Ders.: Semiotica filologica. Testo e modelli culturali. Turin 1979, 87–96.

Surdich, Luigi: Boccaccio. Rom/Bari 2001.

Tartaro, Achille: La prosa narrativa antica. In: Letteratura Italiana. Diretta da Alberto Asor Rosa. III: Le forme del testo. II: La prosa. Turin 1984, 623–713.

Tateo, Francesco: La novella di Gualtieri? In: La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi. Il caso Griselda. Atti del convegno di studi, L'Aquila, 3–4 dicembre 1986. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila 1988, 35–38.

Lucia Battaglia Ricci

Griselda und der Marchese von Saluzzo

Die Perspektive des Dioneo

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

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

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

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

---

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

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

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

In Abgrenzung zu denjenigen, die – wie auch ich[4] – diese Formel zu einem wichtigen Lektüreschlüssel erklärten und somit eine Deutung durchsetzten, die auf Griseldas schrecklichen Ehegatten fokussiert ist, hat es nicht an Interpreten gefehlt, welche die hermeneutische Relevanz dieses intertextuellen Splitters abschwächen und von einem »falso bersaglio offerto all'attenzione di uditori e lettori« sprechen, und zwar im Einklang mit jener »sfuggente, mobile ambiguità della scrittura decameroniana«. Diese Ambiguität unterscheide den Erzähler Boccaccio von der Rigidität exemplaristisch-klassischer Provenienz seines Übersetzers Petrarca.[5]

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

---

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

3 Mazzacurati 1996, 37–43.

4 Battaglia Ricci 2004–2005, 195–199.

5 Velli 2004, 219.

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

[8] Segre 1974 und Mazzacurati 1996, 45–77.
[9] Diese wichtige Erkenntnis stammt von Velli 1999, 244–248.
[10] Vgl. dazu Battaglia Ricci 2002, 188–193.

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

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

2. Dioneo und das Incipit der Griselda-Erzählung

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

[11] So die Bezeichnung von Bragantini 1999, 105.
[12] Battaglia Ricci 2007, 69–84, mit weiterführender Bibliographie.

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

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

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

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

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

---

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

[14] Velli 2004, 218.

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

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

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

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

---

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

16 *Dec.* II 10, 219.

17 Ebd. concl., 228.

3. Ergebnisse

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

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

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

---

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

»espressione dantesca: dal senso tecnico degli aristotelici e degli scolastici, passa qui a un senso generico di ›sciocca crudeltà‹, ›stoltezza crudele‹ […]; e serve a dare rilievo, a contrasto, all'eroicità da santa di Griselda«. Der Einfachheit halber zitiere ich im Folgenden die Passage, auf die Branca anspielt. Wir befinden uns an der glücklichen Wende der Geschichte, Gualtieri schickt sich dazu an, der heroischen Griselda zu enthüllen, wer die neue Braut wirklich ist:

> – Griselda, tempo è omai che tu senta il frutto della tua lunga pazienza, e coloro li quali me hanno reputato crudele e iniquo e bestiale conoscano che ciò che io faceva a antiveduto fine operava […] –.

Ströme von Tinte wurden über die heroische Tugend Griseldas vergossen – einer Maria, einem Hiob gleich –, erheblich weniger Aufmerksamkeit schenkte man der verrückten »bestialità« Gualtieris, die hingegen, wie mir scheint, der obligatorische Bezugspunkt für jene Tugend ist: Das polare System, das Boccaccio Gualtieri in den Mund legt, ist nämlich von jener philosophischen Traktatliteratur kodifiziert, auf die Branca selbst anspielt. Sie ist Boccaccio selbst stark präsent, der in der Anmerkung zur Dante-Stelle, aus der sein »matta bestialità« stammt, schreibt:[19]

> questa è la terza disposizione che 'l ciel non vuole. Questo adiettivo *matta* pose qui l'autore più in servigio della rima che per bisogno che n'avesse la bestialità, per ciò che bestialità e matteza si posson dire essere una medesima cosa. È adunque questa bestialità similmente vizio dell'anima opposto, secondo che piace ad Aristotile nel VII dell'*Etica*, alla divina sapienza […].

Die Anmerkung zu dem von Aristoteles formulierten Oppositionssystem läßt sich nicht wörtlich auf die Dante-Glosse beziehen: Sie ist allerdings ein Beleg dafür, daß Boccaccio mit jenem System wohl vertraut war wie mit einem mnemonischen Schema, das von Dantes Text mehr oder weniger bewußt reaktiviert wurde. Die Formel stammt aus der *Nikomachischen Ethik* VII 1145a, 18, die von Thomas in den *Sententiae septimi libri ethicorum* präzise wiederholt und glossiert wurde:

> [Philosophus] dicit […] quod bestialitati congruenter dicitur opponi quaedam virtus, quae comune hominum modum excedit et potest vocari heroica vel divina.[20]

Verweise korrekt ermessen, die von Vellis Untersuchung freigelegt wurden. Der angeblich ›liederliche‹ Erzähler zeigt sich auf literarisch-philosophischem Gebiet ungewöhnlich versiert und teilt mit Boccaccio dessen Lektüren, vor allem die Vorliebe für Senecas *Briefe an Lucilius* (*Dec.* X 10, 954, 68 nach *epist.* 66: Velli 2004, 221). Die Seneca-Reminiszenzen konstituieren »il filo ideologico […] che percorre […] l'intero organismo del *Decameron*«, und erlauben folglich nicht, den Dante-Verweis als bloßes formales Spiel zu bagatellisieren, ebensowenig »il carattere frivolo, non serio« von Dioneo selbst vorauszusetzen. Die Zitate stammen von Velli 2004, 221.

19 Für die gesamte Passage vgl. Anm. 2.

20 Sanctus Thomas de Aquino 1969, 381, 84–88.

In diesem Kommentar, den Boccaccio so gut kannte, daß er ihn eigenhändig am Rande seines Exemplars der aristotelischen Ethik abschrieb,[21] bemerkt Thomas, Aristoteles glaube nicht daran, daß der Mensch Gott werden könnte: »sed propter excellentiam virtutis supra comune modum hominum« dürfte er wohl als ›göttlich‹ bezeichnet werden – wie man in einigen Texten in Bezug auf besondere Figuren liest, etwa bei Homer für Hektor. Thomas schließt mit der Bekräftigung: »sicut virtus divina raro in bonis invenitur, ita bestialitas raro in malis, videtur sibi per oppositum respondere«.

Es ist schwer, sich der Faszination dieser Passage zu entziehen. Erwiesenermaßen hat Boccaccio seine Griselda nach dem idealen Vorbild der ethischen thomistisch-aristotelischen Traktatliteratur konzipiert, um aus ihr eine ›Figur‹ zu machen, die jene einzigartige Synthese von Großmut und Demut repräsentiert. Diese stellt für die thomistisch-aristotelische Ethik den höchsten Grad christlicher Tugend und somit auch den strukturellen Abschluß jener Klimax dar, die in den Geschichten des zehnten Tages die Tugenden der großen Geister exemplifiziert.[22] Dasselbe Oppositionsschema zwischen *virtus divina* und *bestialitas* erlaubt es auch, in Gualtieri die Verkörperung jener *perversitas* (so Thomas) zu erblicken, welche die »bestialità« bzw. die »matta bestialità« darstellt. Eigentlich überflüssig im ›technischen‹, also semantisch durchsichtigen Diskurs Dantes, dient das Attribut im polyphonen Diskurs des *Decameron* dazu, einen genauen Lektüreschlüssel zu liefern, indem gegenüber der Novelle von Bernabò und Zinevra die ›technische‹ Bedeutung des Terminus bevorzugt wird. So interpretiert, erlaubt der Hinweis von Dioneo, weit davon entfernt ein falsches Ziel darzustellen, die Tiefenstrukturen des Textes zu erfassen: die theoretische Matrix, aus der die novellistische Erfindung entsteht, und ihren psychologischen Radikalismus, insbesondere die Exzesse in Gualtieris Verhalten, die von Petrarca dann getilgt werden, jedoch notwendig sind. Sie enthüllen nämlich erst – wie Gualtieri selbst sagt – die sublime Tugend von Griselda, so wie in der Hiob-Legende der Versucher notwendig ist, um Hiobs Heiligkeit zu bezeugen. Lenkt man bei Lektüre der Novelle die Aufmerksamkeit auf Gualtieri und schenkt man der Passage Glauben, in der er für sein Wirken den positiven Effekt beansprucht, die erhabenen ethischen Tugenden der Frau herausgefordert zu haben, dann verwandelt sich die Erzählung in das Vehikel einer unheimlichen Reflexion über bedeutende philosophische und theologische Themen, wie das Nachdenken »de malo«, das auch für Thomas zentral ist. Durch die Rückführung der Erzählung auf die Ebene zwischenmenschlicher Beziehungen wird die Möglichkeit aufgezeigt, daß sich Tugend und Laster, Gut und Böse, jenseits der Schemata rigider theoretischer Antithesen treffen und Gualtieris sadistische Misogynie Griseldas heroischem Großmut weiche. Dies führt das *happy end* herbei, dessen absolute Außergewöhnlichkeit gerade durch die spielerische abschließende Verhöhnung des *spurcissimus Dioneus* betont wird.

---

[21] Manuskript, heute in der Ambrosiana A 204, von dem das Autograph für den Teil, der den Kommentar betrifft, ermittelt wurde. Vgl. Auzzas 1983, 1–20.

[22] Vgl. insbesondere Bausi 1999, 240–253.

Auf der literarischen Ebene verpflichtet diese Prämisse dazu, sich mit einer doppelten Lektüreperspektive zu messen, die den Kreis des Werkes schließt und zugleich das einsinnige Schema in Frage stellt, das traditionellerweise im Beispiel unüberbietbaren Lasters – ser Ciappelletto – am Anfang und im Beispiel unüberbietbarer Tugend – Griselda – am Ende die Parabel einer Klimax erblickt. Wenn es auch für die erste Novelle des *Decameron* möglich ist, ein nicht weniger raffiniertes Spiel zwischen dem argumentativen Kommentar und der Erzählung anzunehmen und der Erzähler beobachten kann, daß nicht einmal für den schlechtesten Menschen eine positive Eschatologie auszuschließen ist und das Erzählte auf einem notwendig unsicheren Urteil wie dem menschlichen beruht,[23] dann erweist sich das Buch in der Tat als ein Werk, das dem freien Gespräch der *brigata* seiner unendlichen Leser gegenüber offen ist – sowie der freien Aneignung durch seine unendlichen Interpreten und ›Übersetzer‹.

Aus dem Italienischen übersetzt von Mario Zanucchi.

---

[23] Wie auch das Beispiel der größten Tugend, das der letzten Novelle der Sammlung anvertraut wird, als das Beispiel für die größte moralische Perversion offeriert wird. Wichtig in diesem Sinne *Dec.* I 1, 89–90 sowie die eigenartige Präzisierung, die man in *Dec.* I 1, 6 liest.

Bibliographie

Quellen

Boccaccio, Giovanni: Esposizioni sopra la Comedia. Hg. von Giorgio Padoan. Mailand 1965.
– Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.
– / Petrarca, Francesco: Griselda. Hg. von Luca Carlo Rossi. Palermo 1991.
Commento di Francesco da Buti sopra la »Divina Commedia« di Dante Alighieri. Hg. von Crescentino Giannini. Pisa 1858–1862.
Dante Alighieri: La Commedia secondo l'antica vulgata. Hg. von Giorgio Petrocchi. Florenz [2]1994.
Thomas de Aquino (Sanctus): Sententia libri ethicorum. In: Ders.: Opera omnia. Tom. XLVII, vol. II. Rom (S. Sabina) 1969.

Darstellungen

Auzzas, Ginetta: I codici autografi. Elenco e bibliografia. In: Studi sul Boccaccio VII (1973), 1–20.
Battaglia Ricci, Lucia: Boccaccio. Rom 2000.
– ›Decameron‹: interferenze di modelli. In: Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20–22 settembre 2001). Hg. von Michelangelo Picone. Florenz 2002, 179–194.
– Le donne del ›Decameron‹. In: Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera. 2004–2005. In memoria di Vittore Branca. Hg. von Ennio Sandal. Rom/Padua 2006, 167–212.
– Diritto e letteratura: il caso Boccaccio. In: Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli. Hg. von Davide De Camilli. Pisa/Rom 2007, 69–84.
Bausi, Francesco: Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del ›Decameron‹. In: Studi sul Boccaccio XXVII (1999), 206–253.
Bragantini, Renzo: Dialogo. In: Lessico critico decameroniano. Hg. von Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni. Turin 1999, 93–115.
Mazzacurati, Giancarlo: All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello. Hg. von Matteo Palumbo. Florenz 1996.
Rossi, Luciano: La decima giornata. In: Introduzione al ›Decameron‹. Lectura Boccaccii Turicensis. Hg. von Michelangelo Picone/Margherita Mesirca. Florenz 2004, 267–289.
Segre, Cesare: Comicità strutturale della novella di Alatiel. In: Ders.: Le strutture e il tempo. Turin 1974, 145–159.
Velli, Giuseppe: Memoria. In: Lessico critico decameroniano. Hg. von Renzo Bragantini/Pier Massimo Forni. Turin 1999, 221–248.
– Il rapporto Petrarca-Boccaccio: a proposito (anche) della ›Griselda‹. In: Levia Gravia VI (2004), 215–225.

Mario Zanucchi

Von Boccaccios ›Griselda‹ zu Petrarcas ›Griseldis‹

Petrarcas lateinische Adaption der letzten Novelle von Boccaccios *Decameron* repräsentiert *die* zentrale Gelenkstelle im gesamten Überlieferungsprozeß des Griselda-Stoffes. Man kann dabei regelrecht von einer Neuschöpfung sprechen: aus der ›Griselda-‹ wird eine ›Griseldis-Figuration‹ durch einen Transformationsprozeß, der Boccaccios Novelle, mit unabsehbaren Folgen für die gesamte europäische Rezeption, einer drastischen Neudeutung unterzieht. Die Begründung des europäischen Ruhmes von Boccaccios Novelle fällt paradoxerweise mit deren Verschwinden aus dem literarischen Bewußtsein zusammen. Petrarcas lateinische Bearbeitung schafft ein zweites Original, das den Urtext verdrängt, gerade indem es ihn scheinbar kanonisiert. Läßt sich in Anbetracht der enormen Wirkungsgeschichte von einem durchaus produktiven Mißverständnis sprechen, so kann man sich andererseits des Gedankens nicht erwehren, daß der Erfolg von Petrarcas Adaption mit ihrem antimodernen Charakter innigst verbunden war, der den Stoff an die noch weitgehend vormodernen europäischen Kontexte seiner Rezeption anpaßte. Erst durch Petrarcas mittelalterliche ›Verfälschung‹ von Boccaccios neuzeitlicher Novelle wurde die Basis für deren Rezeption in jenen Ländern Europas – darunter auch Deutschland – gelegt, die noch nicht in die säkularisierte Neuzeit eingetreten waren.[1] An Petrarcas Boccaccio-Bearbeitung läßt sich schließlich auch die Frage nach der Beziehung der beiden Humanisten nochmals aufwerfen – eine Beziehung, die allzu oft nach dem schematischen Verhältnis des *praeceptor* zum *discipulus* unter Vernachlässigung ihrer mitunter profunden Divergenzen abgehandelt wurde.[2]

Boccaccios Novelle übte auf Petrarca eine besondere Faszination aus. Er selbst gesteht dies in *Seniles* XVII 3 – seinem Brief an Boccaccio vom März 1373 – ein, indem er dem jüngeren Freund gegenüber erklärt, daß die Novelle sich »longe« vom Rest des *Decameron* unterscheidet, den er sonst angeblich nur oberflächlich zur Kenntnis genommen habe. So sehr hat ihn die Griselda-Novelle

---

1 Velli 2004, 225.

2 Vgl. mit Bezug auf Petrarcas Bearbeitung zuletzt Albanese 1994, XLIV, die von einer »importante lezione di metodo« spricht, »che il Petrarca maturo volle impartire sia all'allievo e amico Boccaccio che alla nuova generazione di intellettuali che stava crescendo«. Dazu hingegen Velli 2004, der Petrarcas Adaption zu Recht als Zeugnis der geradezu dramatischen Divergenz zwischen beiden Humanisten interpretiert: »Io non credo che esista un documento che più drammaticamente mostri la diversità, il contrasto tra la ›personalità letteraria‹ del Boccaccio e quella del Petrarca della traduzione o riscrittura latina che il *preceptor* volle fare dell'ultima novella del *Decameron* (X 10)«, Velli 2004, 217–218.

im Unterschied zu den anderen Novellen berührt, daß er sie gar hatte auswendig lernen wollen: »In altero autem ystoriam ultimam et multis precedencium longe dissimilem posuisti, que ita michi placuit meque detinuit ut, inter tot curas que pene mei ipsius immemorem me fecere, illam memorie mandare voluerim […]«.[3] Nachdem Petrarca die Novelle Freunden vorgetragen hatte, erwuchs in ihm der Plan, sie ins Lateinische zu übersetzen, um das Mißverhältnis zwischen dem erhabenen Stoff und dessen vulgärer Form aufzuheben.[4] Explizites Ziel seiner lateinischen Nobilitierung des volkssprachlichen Originals war es aber auch, die Geschichte einem größeren Publikum von Gelehrten ohne Kenntnis der florentinischen Volkssprache zugänglich zu machen: »Quod cum brevi postmodum fecissem gratamque audientibus cognovissem, subito talis inter loquendum cogitatio supervenit, fieri posse ut nostri etiam sermonis ignaros tam dulcis ystoria delectaret […]«.[5]

1. Von der Novelle zum *Exemplum*

In seinem Altersbrief an Boccaccio, dem er seine lateinische Adaption der Novelle mit dem Titel *De Insigni Obedientia et Fide Uxoris* beifügt,[6] erklärt Petrarca, daß er damit keine bloße Übersetzung beabsichtigte. Unter Rückgriff auf Horaz' *Epistula ad Pisones* 133–134 lehnt er die Rolle des wörtlichen Übersetzers ab; der »fidus interpres« solle die Geschichte vielmehr »suis verbis« noch einmal erzählen: »Ita tamen, ne Horacianum illud poetice artis obliviscerer: ›Nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres‹, historiam tuam meis verbis explicui, imo alicubi aut paucis in ipsa narratione mutatis verbis aut additis, quod te non ferente modo sed favente fieri credidi.«[7] Die »mutata vestis«,[8] die er Boccaccios Novelle schenkt, ist das Gewand des *Exemplum*.

Prima facie wohnt bereits Boccaccios Griselda-Figuration eine exemplarische Dimension inne, indem sie die mustergültige Geduld einer Frau schildert, die anscheinend an Heiligkeit grenzt. Auch der wichtige Umstand, daß die Novelle die Sammlung abschließt, und zwar als Beispiel maximaler Tugend, das der Anfangsnovelle von ser Ciappelletto – dem Beispiel unüberbietbaren Lasters – ideell entgegengesetzt ist, bekräftigt diese Lesart. Die exemplarische Signatur der Novelle scheint durch die biblischen Anspielungen erhärtet zu werden, die Griselda zur *figura Mariae*, *figura Abrahae* und *figura Iob* stilisieren.[9]

---

3 *Sen*. XVII 3, 75 (zit. nach Rossi 1991).
4 Hess 1975, 109 sowie Merklin 2005, 266.
5 *Sen*. XVII 3, 76 (zit. nach Rossi 1991).
6 Die Überschrift entstammt dem Ms. Vat. Lat. 1666 (Vat 6), das von J. Burke Severs seiner Edition von *Sen*. XVII 3 zugrunde gelegt wurde. Vgl. dazu auch Knape 1976, 6f.
7 *Sen*. XVII 3, 76 (zit. nach Rossi 1991).
8 Ebd.
9 Manifest wird die marianische Kodierung bereits an folgender Parallelstelle: »Signor mio, fa di me quello che tu credi che più tuo onore o consolazion sia«, *Dec.* X 10, 947 und Lukas I 38: »Fiat mihi secundum verbum tuum«. Auch das Bild des blutenden Herzens hat einen ma-

Ihre übermenschliche Tugend versetzt Gualtieri wiederholt in Staunen.[10] Weiterhin scheint der exemplarische Charakter der Griselda-Figuration auch aus ihrer stoischen Kodierung hervorzugehen. Durch die ἀταραξία, mit der sie die Proben ihres Gatten besteht,[11] verkörpert Griselda auf exemplarische Weise die *constantia*[12] des stoischen Weisen angesichts der *prospera* sowie der *adversa fortuna*.[13] Die Novelle scheint somit Senecas Lehrsatz: »contemnere utramque fortunam« literarisch zu illustrieren.[14]

Eine solche exemplarische Struktur der Griselda-Figuration wird allerdings von Boccaccio selbst problematisiert. Wenn die Novelle als Gattung im Gegensatz zum mittelalterlichen *Exemplum* die neuzeitliche Form der Ambiguität, der Rela-

---

rianischen Hintergrund. »Come che queste parole fossero tutte coltella al cuor di Griselda«, *Dec.* X 10, 951. Dazu Branca 1980, Bd. 2, 1245, Anm. 1. Die Opferung ihrer Söhne als äußerster Akt der Selbstverleugnung rückt Griselda nicht nur in die Nähe Marias, sondern auch Abrahams. Dazu erneut Branca 1980, Bd. 2, 1240, Anm. 6. Markant sind auch die Anspielungen auf die Hiob-Geschichte. Mit dem biblischen Hiob teilt Griselda zunächst ihre *patientia*: Gleich Hiob erträgt auch Griselda alles Leid geduldig und ohne Gualtieri anzuklagen. Wie Hiob Gott gegenüber ist Griselda dem Willen ihres Mannes völlig ergeben. Am markantesten ist die Analogie zur Hiob-Geschichte anläßlich der dritten Probe. Die Worte, mit denen Griselda Gualtieri ihren Ehering zurückgibt – »e quello che io stata son con voi da Dio e da voi il riconoscea, né mai, come donatolmi, mio il feci o tenni ma sempre l'ebbi come prestatomi; piacevi di rivolerlo, e a me dee piacere e piace di renderlovi«, *Dec.* X 10, 950 – paraphrasieren Hiob I 21: »Dominus dedit Dominus abstulit / sit nomen Domini benedictum.« Auch das Motiv der Entkleidung Griseldas bei ihrer Verstoßung wurde offenkundig von der Hiob-Geschichte inspiriert. Griseldas Worte – »per ciò che di mente uscito non m'è che ignuda m'aveste; e se voi giudicate onesto che quel corpo nel quale io ho portati i figliuoli da voi generati sia da tutti veduto, io me n'andrò ignuda«, *Dec.* X 10, 950 – spielen auf Hiob I 21 an: »Nudus egressus sum […] nudus revertar«. Zu Griselda als *figura Iob* Schöpflin 1991. Cottino-Jones 1973 deutet Griselda hingegen als *figura Christi*.

10 »Il famigliare, presa la fanciulla e fatto a Gualtier sentire ciò che detto aveva la donna, *maravigliandosi* egli della sua constanzia«, *Dec.* X 10, 947, »di che Gualtieri *si maravigliava forte* e seco stesso affermava niuna altra femina questo poter fare che ella faceva«, ebd., 948, meine Hervorhebung. Bei der Verstoßung heißt es explizit, daß Griselda jenseits der »natura delle femine« die Tränen zurückzuhalten vermochte, wodurch ihre Heiligkeit erneut bekräftigt wird. Ebd., 949–50.

11 Wiederholt heißt es, daß Griselda sich dem Willen ihres Mannes »senza mutar viso« fügt: »Le quali parole udendo la donna, *senza mutar viso* o buon proponimento in alcuno atto, disse«, *Dec.* X 10, 947; »per che prestamente presala della culla e basciatela e benedetola, come che gran noia nel cuor sentisse, *senza mutar viso* in braccio la pose al famigliare«, ebd.; »così *con fermo viso* si dispose a questa [ingiuria] dover sostenere«, ebd., 949, meine Hervorhebung. In *De constantia sapientis* bezeichnet Seneca die *virtus* gerade als unveränderlich und unerschütterlich: »inmota, inconcussa«, *const.* 5, 4. Vgl. auch *epist.* 59, 18.

12 »Il famigliare, presa la fanciulla e fatto a Gualtier sentire ciò che detto aveva la donna, maravigliandosi egli della sua *constanzia*«, *Dec.* X 10, 947, meine Hervorhebung.

13 Von der »nemica fortuna« läßt sich Griselda nicht niederschlagen: »a' piccioli servigi della paterna casa si diede sì come far soleva, con forte animo sostenendo il fiero assalto della nemica fortuna«, ebd., 950f. Der »buona fortuna« (ebd., 951) fällt sie ebensowenig anheim, indem sie trotz ihrer Erhebung zur Markgräfin weiterhin bescheiden und demütig bleibt. Dadurch exemplifiziert die Novelle Senecas Lehrsatz: »Valentior enim omni fortuna animus est«, *epist.* 98, 2. Nach Seneca hält die »ratio perfecta« »contra fortunam« stand: *epist.* 92, 2. Vgl. auch Cicero, *off.* 3, 56. Zu Senecas Grundsatz »fortunae resistere« vgl. Busch 1987.

14 Seneca, *epist.* 71, 37.

tivierung absoluter Normen darstellt[15] und wenn im *Decameron* die Ambiguität gar den Rang einer narrativen Strategie besitzt,[16] so gilt dies für die Griselda-Novelle in besonderem Maße.

Vor allem die Reflexionen des Erzählers Dioneo dienen dazu, die Eindeutigkeit der angeblich exemplarischen Lehre zu revozieren. Explizit warnt Dioneo noch vor Beginn der Geschichte seine Hörerschaft davor, dem Exempel des Markgrafen zu folgen: »la quale [dessen ›matta bestialità‹][17] io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse.«[18] Im Epilog zieht er zwar eine exemplarische Lehre aus der Geschichte,[19] nimmt aber Abstand von deren Ausgang, der Griselda als Gattin wieder einsetzt, Gualtieri trotz seiner Grausamkeit jedoch unbestraft läßt. Statt dessen spekuliert Dioneo über einen Ehebruch Griseldas als gerechteres Ende – ein Ausgang, der Gualtieris »matta bestialità« eher geziemt hätte: »Al quale non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.«[20] Dioneos Kommentar dementiert den exemplarischen Charakter der Novelle, indem er ihren Schluß in Frage stellt. Er weist nicht darauf hin, daß die Bestialität zum Triumph der Tugend notwendig ist,[21] sondern darauf, daß die Tugend *de facto* der Bestialität zugute kommt. Damit entlarvt Dioneo die angeblich exemplarische Moral der Geschichte als ein moralisches Skandalon, und zwar insofern, als Griseldas exemplarischer Opfermut angesichts der unfaßbaren Bestialität ihres Mannes letztlich nicht zu rechtfertigen ist.[22] Vielmehr legitimiert Griseldas Tugend *de facto* die Niedertracht, das Gute wird zum Alibi des Bösen. Nicht zufällig wünscht sich daher Dioneo als alternativen Ausgang eine ›exemplarische‹ Bestrafung Gualtieris durch eine ehebrecherische Griselda – ›exemplarisch‹ allerdings nicht länger im Sinne eines christlichen, sondern eines gänzlich säkularisierten Gerechtigkeitsideals. Bereits immanent ist die Novelle so angelegt, daß sie ihren exemplarischen Charakter revoziert. Sie lenkt nämlich die Aufmerksamkeit des Lesers weit mehr auf Gualtieris Grausamkeit als auf die Bewährung seiner Gattin. Im Zentrum der Novelle steht nicht Griselda, son-

---

15 Neuschäfer 1969, 52.

16 Bruno Pagnamenta 1999.

17 Bei Dante (*Inferno* XI 82f.) bezeichnet die »matta bestialitade« die Vertierung des Menschen infolge des Verlustes der Vernunft.

18 *Dec.* X 10, 942.

19 »Che si potrà dir qui? se non che anche nelle povere case piovono dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria«, ebd., 954.

20 Ebd.

21 Eine solche theologische Rechtfertigung des Bösen gehört zum Repertoire Augustins und der Scholastik: »sicut dicit Augustinus in enchiridio, ›deus, cum sit summe bonus, nullo modo sineret aliquid mali esse in operibus suis, nisi esset adeo omnipotens et bonus, ut bene faceret etiam de malo.‹ hoc ergo ad infinitam dei bonitatem pertinet, ut esse permittat mala, et ex eis eliciat bona«, Thomas de Aquino, *Summa Theologiae* I q. 2, a. 3, r.1.

22 Neuschäfer 1969, 106f.

dern ihr Ehemann.[23] In diesem Sinne leitet auch der Erzähler seine Novelle ein: »vo' ragionar d'un marchese«.[24]

Ambivalent ist Boccaccios Novelle nicht insofern, als sie einer exemplarischen Struktur entbehrt, sondern dadurch, daß sie das *Exemplum* von innen her forciert, es *ad absurdum* führt und in sein Gegenteil umschlagen läßt. Nicht exemplarisch ist die Novelle insofern, als sie das menschliche Gerechtigkeitsempfinden verletzt und die Bestialität mit der Tugend rechtfertigt. Aber auch Griseldas Tugend ist weniger tugendhaft, als man meint: In seiner Maßlosigkeit verrät ihr Gehorsam jene situationsbezogene und auf das richtige Maß ausgerichtete Ethik, die das *Decameron* entwirft und angesichts derer Griseldas Bewährung als befremdlich und unangemessen erscheinen muß.[25] Vor diesem Hintergrund gewinnen auch die in der Novelle konstatierten Anspielungen auf die religiöse Exempelliteratur einen anderen Sinn. Sie haben die Bedeutung von Zitaten und Materialien, die von Boccaccio verfremdet werden. Auch in der Griselda-Novelle läßt sich somit jene Verfremdung der Exempelliteratur konstatieren, die – angefangen mit dem Anti-*Exemplum* von ser Ciappelletto – das gesamte *Decameron* prägt.[26]

Boccaccios Infragestellung des exemplarischen Charakters der Erzählung kommt bei Petrarca abhanden. Indem er die Novelle von der ironischen und relativierenden Dialektik der Erzählerkommentare löst, macht er aus ihr vielmehr ein *exemplum* im buchstäblichen Sinne des Wortes: ein ›Herausgenommenes‹,[27] das durch seine Entfernung vom Erzählrahmen an didaktischem Wert gewinnt, wie es an kritischem Potential verliert. Petrarca versucht, die Griselda-Figuration auf die Muster der Exempelliteratur zurückzuführen und verfährt nach dem ex-

---

23 Vgl. bereits Pernicone 1930, Russo 1977, 315–319 und Gier 1994.

24 *Dec.* X 10, 942.

25 Dazu Bruno Pagnamenta 1999: »Griselda tradisce i principi di quella filosofia della giusta misura, del buon senso, appunto, su cui si regge l'impianto ideologico e morale dell'intera raccolta: una moralità tutta terrena non solo perché indifferente ai destini ultimi dell'uomo, ma soprattutto perché attenta alle ragioni e alle circostanze in cui si determina ogni singola azione«, 140f. Gerade in der Ambivalenz einer solchen nicht nachahmungswürdigen Vorbildlichkeit erkennt Bruno Pagnamenta die wesentliche Ambiguität der Novelle: »nel contrasto fra l'esemplarità della protagonista e quella dei personaggi celebrati nelle novelle, si concentra tutta l'ambiguità della vicenda narrata da Dioneo«, 141.

26 Dazu Delcorno 1989: »Nessuna delle forme di narrazione breve del Medioevo è così costantemente presente nel *Decameron* come la letteratura esemplare. Modelli non trascurabili, e non trascurati, di realismo e di organizzazione della tradizione narrativa, le *summae exemplorum* vengono radicalmente contestate e irrise nelle loro motivazioni ideologiche, nella loro pretesa di imporre rigidi paradigmi di comportamento etico e religioso. Esse consegnano al Boccaccio un tesoro di motivi popolari, di tipi narrativi che soggiaciono alla mentalità dell'Occidente e la modellano: da vero demiurgo della narrativa medievale, egli lavora con questi materiali, questi fossili della memoria collettiva, mutandone con lievi tocchi il senso, sicuro che il lettore riconoscerà nella novella uno schema già noto, ma anche, con un moto di sorpresa liberante, un diverso messaggio«, 284. Zur Rezeption der Exempelliteratur im *Decameron* siehe auch Branca/Degani 1983–1984.

27 Zur Etymologie des Begriffs *exemplum* Kornhardt 1936, 1: »Das Wort ist zusammengesetzt aus der Präposition *ex-*, dem Verbalstamm *em-* ›nehmen‹ und dem Suffix *-lo*, das gewöhnlich Mittel und Werkzeuge bezeichnet, die zur Ausführung einer Verbalhandlung dienen, in seltenen Fällen – wozu *exemplum* gehört – auch das Ergebnis der verbalen Handlung selbst. *Exemplum* ist also eine Sache, deren wesentliche Eigentümlichkeit das ›Herausgenommenwerden‹ ist«.

egetischen Modell des vierfachen Schriftsinns, das eine wörtlich-historische, moralische, allegorische und anagogische Lektüre vorsieht.[28] Zunächst soll deshalb die vierfache Kodierung von Petrarcas Adaption untersucht werden.[29] Sodann soll gezeigt werden, wie tiefgreifend die exemplarische Bearbeitung die Profile der beiden Hauptpersonen verändert. Abschließend soll eine Bilanz der Adaption gezogen, die Gründe für die von Petrarca selbst eingestandene Aporie seiner exemplarischen Bearbeitung untersucht und somit der Blick erneut auf die Spezifik von Boccaccios Novelle gelenkt werden.

2. Die vierfache Kodierung von Petrarcas *Exemplum*

Petrarca hat die Griselda-Figuration zunächst dezidiert historisiert. Er rückt sie in die Nähe der humanistischen Gattung der *Historia*.[30] Dazu trägt bereits die genaue Lokalisierung der Handlung im *incipit* durch eine umständliche *topographia* bei:

> Est ad Ytalie latus occiduum Vesullus ex Apenini iugis mons unus altissimus, qui, vertice nubila superans, liquido sese ingerit etheri, mons suapte nobilis natura, Padi ortu nobilissimus, qui eius e latere fonte lapsus exiguo, orientem contra solem fertur, mirisque mox tumidus incrementis brevi spacio decurso, non tantum maximorum unus amnium sed fluviorum a Virgilio rex dictus, Liguriam gurgite violentus intersecat; dehinc Emiliam atque Flaminiam Veneciamque disterminans multis ad ultimum et ingentibus hostijs in Adriacum mare descendit. Ceterum pars illa terrarum de qua primum dixi, que et grata planicie et interiectis collibus ac montibus circumflexis, aprica pariter ac iocunda est, atque ab eorum quibus subiacet pede montium nomen tenet, et civitates aliquot et opida

---

[28] Dazu Albanese 1994. Popularisiert wurde die Lehre vom vierfachen Schriftsinn, die Cassian in seinen *Collationes* (XIV 8) kodifizierte, im Merkvers: »*Littera* gesta docet, quid credas *allegoria*; / *moralis* quid agas, quo tendas *anagogia*«. In diesem Sinne kommt Petrarcas Version anscheinend eine größere Polysemie als dem Original zu, das dieser semantischen Auffächerung entbehrt. Insofern Petrarcas Adaption von einer eindeutig exemplarischen Botschaft ausgeht, die sie nach mehreren Sinnregistern nur unterschiedlich dekliniert, ist sie andererseits nicht wirklich ambivalent, sondern redundant. Eine solche exemplarische Aussage wird hingegen von Boccaccios Novelle grundsätzlich in Frage gestellt – und dies macht die viel tiefgründigere und subversivere Ambivalenz seiner Novelle aus.

[29] In der Zuordnung der vier Schriftsinne weiche ich von Albanese 1994 ab. Während sie den *sensus litteralis* mit der *voluptas narrandi* gleichsetzt (XLIV), verbinde ich ihn mit der historischen Dimension der Erzählung als historisches Exemplum (»littera gesta docet«). Unter dem *sensus allegoricus*, der für Albanese auf einen von ihr nicht weiter spezifizierten »significato altro« (ebd.) verweist, ist meines Erachtens der theologische Überbau der Erzählung mit seinen Glaubensimplikationen (»quid credas allegoria«) zu subsumieren. Den *sensus moralis* verengt Albanese auf die »obedientia« der Ehefrau und vernachlässigt somit die humanistische und stoische Kodierung der Erzählung sowie die moralische Zentralkategorie der *constantia*, die bereits bei Boccaccio eine entscheidende Rolle besitzt und auch in Petrarcas Epimythion in den Mittelpunkt gerückt wird. Schließlich identifiziere ich den *sensus anagogicus* im appellativen eschatologischen Charakter der Erzählung, der im Epimythion expliziert wird.

[30] Leitfunktion hat hierbei der antike Topos der *Historia Magistra Vitae*. Koselleck 2006, 38–66.

habet egregia. Inter cetera, ad radicem Vesulli, terra Saluciarum vicis et castellis satis frequens, marchionum arbitrio nobilium quorundam regitur virorum, quorum unus primusque omnium et maximus fuisse traditur Valterius quidam, ad quem familie ac terrarum omnium regimen pertineret […].[31]

Erwähnt werden der mächtige Monte Viso – »mons unus altissimus« – sowie der hier entspringende Po, von Vergil zum »rex fluviorum« erklärt.[32] Neben Vergil sind in Petrarcas *descriptio loci* auch die Vorbilder Plinius, Lucan und der bedeutende Geograph der Antike, Pomponius Mela, präsent.[33] Die Erhabenheit der Landschaft soll dabei die Erhabenheit der Geschichte präludieren.[34] Auch der Detailreichtum der weiteren Szenen, der im Vergleich zu deren skizzenhafter Kargheit bei Boccaccio besonders hervorsticht, verrät die historisierende Signatur von Petrarcas Bearbeitung.[35]

Gerade in ihrer humanistischen Prägung weist die Historisierung über den reinen *sensus litteralis* hinaus auf den *sensus moralis*. Bereits für die antike Exempelliteratur war die Historisierung eine Voraussetzung des exemplarischen Diskurses. Wie Martellotti gezeigt hat,[36] ist Petrarcas Modell Valerius Maximus' Exempelsammlung *Facta et dicta memorabilia*, die sich im Mittelalter und Humanismus großer Beliebtheit erfreute[37] und auch für Petrarcas *De viris illustribus* Leitbild war. Bis in die Charakterzeichnung hinein lassen sich Anklänge an die lateinische Exempelliteratur verfolgen. So läßt Valterius' Porträtierung als »omni ex parte vir insignis« Petrarcas eigenes *De viris illustribus* anklingen. Wenn es von Griseldis heißt: »*virilis senilisque animus* virgineo latebat in pectore«,[38] so evoziert diese Schilderung die androgyne Charakterisierung der Lukretia bei Valerius.[39] Auch später, bei der Schilderung von Griseldis' *constantia* – »Illa eodem *quo semper vultu, qualicunque animo*«[40] – dient offenbar wiederum Valerius' Beschreibung von Sokrates' Tod als Modell: »cum Atheniensium scelerata dementia tristem de capite eius sententiam tulisset *fortique animo et constanti vultu* potionem veneni e manu carnificis accepisset«.[41]

---

31 *Sen*. XVII 3, 254.

32 Petrarca denkt an *georg.* I 481–483, wo Vergil Eridanus feiert – »proluit insano contorquens uertice siluas / fluuiorum rex Eridanus camposque per omnis / cum stabulis armenta tulit.« Vgl. auch: »*liquido* sese ingerit *etheri*« und *georg.* I 405: »apparet *liquido* sublimis in *aëre* Nisus«.

33 Albanese 2004. Auf die Vorbilder Plinius (die Beschreibung des Padus in *nat. hist.* III 117–121, III 128 für die Junktur »in mare Hadriaticum descendit«, die auch Petrarca übernommen hat) und Pomponius Mela hatte bereits Worstbrock 1984 aufmerksam gemacht (347, Anm. 10). Daß die Landschaftsschilderung auch kartographisch gestützt ist, belegt Albanese durch einen Vergleich mit der *Carta d'Italia* des Fra' Paolino Minorita.

34 Merklin 2005, 267.

35 Erwähnt sei nur die Freiungsszene, in der Petrarca seine Ader als historischer Erzähler unter Beweis stellt. Dazu Martellotti 1983, 196.

36 Martellotti 1983.

37 Dazu Brunhölzl 1997.

38 *Sen*. XVII 3, 260, meine Hervorhebung.

39 »Cuius *virilis animus* muliebre corpus sortitus est«, Val. Max. VI 1, 1, 1f., meine Hervorhebung. Vgl. Velli 2004, 222.

40 *Sen*. XVII 3, 274, meine Hervorhebung.

41 Val. Max. VII 2, (ex.) 1, 41–44.

Ohne eine andere offenkundige Ebene des *sensus moralis* zu vergessen, nämlich die Bedeutung der Erzählung als Ehetraktat, der eine durchaus irdische Tugend wie die eheliche *obedientia* in der Perspektive eines Vervollkommnungsideals weiblicher Ethik kodifiziert,[42] soll im Folgenden der von Petrarca intensiv geführte stoische Diskurs rekonstruiert werden, der ebenfalls am *sensus moralis* partizipiert. Im Unterschied zu Valerius Maximus wurde nämlich die Präsenz der stoischen Ethik in Petrarcas Bearbeitung, namentlich seine Seneca-Anleihen, von der Forschung bislang vernachlässigt.[43] Bereits Boccaccios Novelle ist stoisch kodiert. Daher ist es nicht verwunderlich, daß der Verfasser des *De remediis utriusque fortunae* (1366)[44] diesen Aspekt in seiner Adaption besonders hervorgehoben hat. Leitmotivisch begleitet Fortuna als *prospera* und als *adversa fortuna* das gesamte Geschehen.[45] Wie bei Boccaccio widersteht Griseldis beiden Arten von Fortuna: ihr gelingt es, im Glück nicht überheblich zu werden[46] und im Unglück nicht zu verzagen. Dies vermag sie aufgrund ihrer *constantia*[47] und ἀταραξία[48] – Eigenschaften, die Petrarca noch stärker als Boccaccio exponiert. Auch andere Zentralbegriffe des stoischen Diskurses

---

42 Albanese 1994, XLV.

43 Vgl. bisher nur Merklin 2005, die sich aber mit allgemeinen Feststellungen begnügt.

44 Dazu Worstbrock 2006.

45 So ist am Anfang von Griseldis' *fortuna vetus* die Rede, die sie durch die Heirat hinter sich läßt – »Hinc ne quid reliquiarum *fortune veteris* novam inferret in domum«, *Sen*. XVII 3, 264 –, sowie von ihrer *presens fortuna* mit Bezug auf ihr Leben als Markgräfin – »neque enim *presenti fortuna* te preteriti tui status oblitam credo« (ebd. 268), sagt zu ihr Valterius. Letzterer erwägt: »nunc quoniam, ut video, magna *omnis fortuna* servitus magna est«, ebd. XVII 3, 278 –, nach Velli eine Junktur nach Juvenal, *Sat*. XIV 304, die bei Petrarca zum Topos wird. Es handelt sich aber um eine wörtliche Übernahme aus Seneca: »magna servitus est magna fortuna«, *Ad Polybium de cons.* 6, 4 f. Ebenfalls bemerkt Valterius, in Anspielung auf die Wandelbarkeit der *fortuna*: »Nulla homini perpetua sors est«, *Sen*. XVII 3, 278 – wie ebenfalls noch nicht festgestellt, handelt es sich um eine Anlehnung an Senecas *Thyestes*: »Nulla sors longa est«, 596. Das Volk beschuldigt Fortuna der Verstoßung Griseldis': »atque ita prosequentibus multis ac flentibus *fortunam*que culpantibus«, *Sen*. XVII 3, 280. Schließlich bemerkt der Erzähler, nachdem Griseldis ins Vaterhaus zurückgekehrt ist: »nullum vestigium *fortune prosperioris* extaret«, ebd., 282, Hervorhebungen von mir.

46 »Quippe cum in medijs opibus inops semper spiritu vixisset atque humilis«, ebd., 282.

47 Immer wieder ist von Griseldis' *constantia* die Rede: »Valterius interea, sepe vultum coniugis ac verba considerans, nullum unquam mutati animi prependit indicium«, ebd., 272; »Admirans femine constanciam«, ebd., 274; »Talia dicentis alacritatem intuens, atque constanciam tociens tamque acriter offense mulieris examinans«, ebd., 286. Vollends identifiziert das Epimythion in der *constantia* Griseldis' Zentraltugend.

48 Auch Griseldis' ἀταραξία wird wiederholt hervorgehoben: »nec verbo mota, nec vultu«, ebd., 270 – in Anlehnung an Cicero, *Pro Balbo*: »non verbo, non vultu denique offendit«, 58, 8 f.; »nec lacrimulam tamen ullam nec suspirium dedit«, *Sen*. XVII 3, 270 – Seneca: »qui in funere liberorum lacrimam non mitteret«, *epist*. 76, 20; »Sed tranquilla fronte puellam accipiens«, *Sen*. XVII 3, 270, in Anspielung auf Senecas Zentralbegriff der *traquillitas animi* (*De tranquillitate animi*); »Illa eodem quo semper vultu, qualicunque animo«, ebd., 274; »nullo penitus signo doloris edito«, ebd.; »Que fama cum ad Griseldis noticiam pervenisset, tristis, ut puto, sed ut que semel de se suisque de sortibus statuisset, inconcussa constitit«, ebd., 276 – dazu Seneca: »Qui non irascitur, inconcussus iniuria perstitit«, *De ira* 25, 3 f.; »de reliquo, parata sum bono pacatoque animo paternam domum repetere«, ebd. 278 – dazu Seneca: »quidquid evenit bono animo excipere«, *De vita beata* 15, 4.

wie die *fortitudo animi*[49] und die *aequanimitas*[50] werden von Petrarca evoziert: »Esto igitur«, so richtet sich Valterius an Griseldis bei der letzten Prüfung, »*forti animo*,[51] dansque locum alteri et dotem tuam referens, in antiquam domum *equa mente*[52] revertere.«[53] Andererseits ist das, was Valterius dazu führt, seine Frau zu prüfen, eine »cupiditas«, also eine unvernünftige Haltung, die Seneca anprangert.[54] Auch sonst ist bei Petrarca ein stoisches Verständnis des *Exemplum* zu konstatieren: Gegenüber der Pragmatik der mittelalterlichen *Exempla*, die den Christen zu einem konkreten Lebenswandel aufrufen, konzipiert Petrarca diese Gattung als ein Medium, mit welchem die Leidenschaften beruhigt und ein moralisches Gleichgewicht erlangt werden sollen.[55] Solch eine therapeutische Bedeutung hatte für Petrarca auch das exemplarische Schreiben: So vermochte er sich nach dem Zeugnis von *Sen*. XVII 3 gerade durch die Bearbeitung von Boccaccios Novelle erfolgreich gegen den ihn quälenden Todesgedanken zu wehren und stoischen Gleichmut zu bewahren.[56]

---

49 Dazu vgl. Senecas *Epistulae morales*: »Quid est fortitudo? Munimentum humanae imbecillitatis inexpugnabile, quod qui circumdedit sibi, securus in hac vitae obsidione perdurat: utitur enim suis viribus, suis telis«, *epist*. 113, 27. Der stoische Weise durchschaut die Gefahren des Lebens als bloße Gespenster: »›Quid ergo?‹ inquit, ›mortem, vincla, ignes, alia tela fortunae non timebit?‹ Non: scit enim illa non esse mala, sed videri; omnia ista humanae vitae formidines putat«, ebd. 85, 26. So wird von Seneca der *vir magnus* immer wieder mit dem *vir fortis* gleichgesetzt: Dafür exemplarisch ist etwa sein Porträt Catos, der aufgrund des im Bürgerkrieg auf der Seite der Republik bewiesenen Heldenmutes zum Vorbild des stoischen Weisen avanciert. Vgl. ebd. 95, 68–72.

50 »Hoc puta rerum naturam dicere: ›Ista de quibus quereris, omnibus eadem sunt. Nulli dare faciliora possum, sed quisquis volet, sibi ipse illa reddet faciliora.‹ Quomodo? aequanimitate. Et doleas oportet et sitias et esurias et senescas si tibi longior contigerit inter homines mora, et aegrotes et perdas aliquid et pereas«, ebd. 91, 18.

51 Die Junktur ist auch bei Seneca belegt: »Sine dubio multum philosophia profecit, si puerum nutrici adhuc quam patri notiorem *animo forti* desideras«, ebd. 99, 14, meine Hervorhebung. Griseldis wird auch »femineum robur« (*Sen*. XVII 3, 274) zugeschrieben – wiederum eine zentrale Kategorie von Senecas Moralphilosophie: zum »robur animi« vgl. *epist*. 26, 6, und 120, 5, *Ad Marciam de cons.* 1, 1, *nat*. 6, 32, 1.

52 Offenbar eine Horaz-Reminiszenz: »*Aequam* memento rebus in arduis / servare *mentem*«, *carm*. III 2, 1f., meine Hervorhebung.

53 *Sen*. XVII 3, 278, meine Hervorhebung.

54 Als Sucht und Leidenschaft bezeichnet die *cupiditas* eine besonders affektvolle Stimmung, die von Seneca als verhängnisvoll verworfen wird. »Non cupiditas nos, non timor pellet«, *epist*. 75, 17.

55 Dazu Delcorno 1989: »All'*exemplum* pragmatico, agitatorio, caratteristico della cultura medievale, il Petrarca sostituisce un'aneddotica che allontana ogni ragione di turbamento, placa l'eccesso delle passioni fino ad instaurare qualcosa che assomiglia all'impassibilità degli stoici: se l'*exemplum* come lo intende Agostino, e con lui i predicatori, vuole indurre a mutare vita, ed è rivolto a uditori concepiti come possibili penitenti, ›bêtes d'aveu‹, si può ben affermare che, al contrario, gli esempi classici danno a Francesco un equilibrio morale tale da sottrarlo ad ogni influsso esterno«, 232.

56 »Itaque die quodam, inter varios cogitatus animum more solito discerpentes, et illis et michi, ut sic dixerim, iratus, vale omnibus ad tempus dicto, calamum arripiens, ystoriam ipsam tuam scribere sum aggressus«, *Sen*. XVII 3, 76.

Angereichert wird der *sensus moralis* ferner durch eine allegorische – also geistlich-dogmatische – und eine anagogische – eschatologische – Sinnebene. Wie gravierend diese christliche Allegorese Boccaccios Novelle korrigiert,[57] geht unschwer aus einem Vergleich der unterschiedlichen Epimythia hervor. Die *moralisatio* des in der Forschungsliteratur allzu leichtfertig als frivol[58] disqualifizierten Erzählers Dioneo – »Che si potrà dir qui? se non che anche nelle povere case piovon dal cielo de' divini spiriti, come nelle reali di quegli che sarien più degni di guardar porci che d'avere sopra uomini signoria«[59] – stammt wahrscheinlich von Seneca: »Potest *ex casa* vir magnus exire, potest et ex deformi humilique corpusculo formosus animus ac magnus«.[60] In seiner *moralisatio* ergänzt Dioneo das ἀπόφθεγμα durch einen Zusatz, der zu einer Subversion der sozialen Hierarchie führt. In Dioneos Deutung wird die Griselda-Figuration zur sozialkritischen Chiffre der antiphrastischen Beziehung von sozialer und moralischer Ordnung in der feudalen Gesellschaft. Nicht nur übernimmt Petrarca in seiner Adaption lediglich den ersten Teil der Sentenz – »sed ut pauperum quoque tuguria non numquam *gratia celestis* invisit«[61] – und spart Dioneos subversives Paralipomenon aus. Seine allegorische Lesart kehrt die *moralisatio* Dioneos um. Hatte letzterer den Gegensatz von sozialer und moralischer Ordnung pointiert, so fügt Petrarca sie wieder zusammen, indem er die Beziehung von Griseldis und Valterius zur Allegorie des Verhältnisses der Seele zu Gott erklärt und der sozialen Hierarchie somit gar ein theologisches Fundament verleiht.[62]

Bereits in Boccaccios Novelle setzt Griselda Gualtieri mit Gott gleich – allerdings auf eine Weise, die wiederum nicht frei von Ambiguität ist. Als sie von Gualtieri verstoßen wird, bekennt Griselda nämlich: »Signor mio, io conobbi sempre la mia bassa condizione alla vostra nobilità in alcun modo non convenirsi, e quello che io stata son con voi *da Dio e da voi* il riconoscea«.[63] Dieser Passus ist symptomatisch für Griseldas Psychologie: Sie identifiziert Gualtieri mit Gott, weil er ihr das Privileg einer Heirat gewährt, die das extreme soziale Gefälle zwischen ihnen überwindet. Deshalb vergöttert sie den Markgrafen und bringt ihm denselben Respekt entgegen, den sie Gott erweist. Griseldas Beurteilung ihres Gatten aber stellt – die Geschichte selbst liefert den eindringlichsten Beweis dafür – eine eklatante Fehleinschätzung dar.[64] Sie beruht auf

---

57 Velli 2004, 225, spricht gar von einer »Maske«, die Petrarca der schwierigen Polysemie von Boccaccios Text aufgesetzt habe.

58 So noch Bessi 1989, die von den »motteggi di Dioneo« spricht, 712f.

59 *Dec.* X 10, 954.

60 *Epist*. 66, 3, meine Hervorhebung. Vgl. Velli 2004, 221.

61 *Sen*. XVII 3, 260, meine Hervorhebung. Vgl. auch: »at salutem publicam *demissam celo* feminam«, *Sen*. XVII 3, 268, meine Hervorhebung.

62 Ebd., 288.

63 *Dec.* X 10, 950.

64 Bruno Pagnamenta 1999: »Il sentimento di Griselda, del resto, poco ha a che fare con l'amore sensuale di numerose altre novelle ed è più facilmente assimilabile a un atto di fede e devozione tipicamente cristiane. È in effetti da questa sola prospettiva – mi pare innegabile – che è possibile giustificare anche il sacrificio dei figli. Ma la devozione di Griselda, è bene tenerlo presente, nasce da un errore di fondo: l'idea che Dio e Gualtieri siano, come affermato dalla protagonista, coloro a cui deve il privilegio di essere stata sposa di un uomo social-

Griseldas Überzeugung, daß Gualtieris soziale Überlegenheit auch einen moralischen Primat nach sich zieht. Eine solche Identität von sozialer und moralischer Überlegenheit – Griseldas axiomatische Begründung ihres bedingungslosen Gehorsams – destruiert jedoch nicht erst Dioneo in seinem Kommentar. Bereits die tatsächliche Haltung ihres Mannes parodiert das verklärte Bild, das Griselda von ihm entwirft.[65] Schließlich widerlegt erst recht Griselda selbst durch ihre Bewährung – in einer Art performativen Widerspruches – die Prämissen ihres eigenen Handelns. Ging ihr Gehorsam von dem Glauben an die gottähnliche Überlegenheit ihres Gatten aus, so demonstriert Griselda am Ende durch ihr Handeln – und Dioneos Fazit bekräftigt diesen Schluß – das Gegenteil: daß vielmehr sie die Heilige ist, während ihr Gatte der Sphäre des Bestialischen zuzurechnen ist, welcher sie als Schäferin entstammt. Angesichts dieser dialektischen Dynamik, der die beiden Hauptpersonen unterworfen sind, bestätigt sich der Chiasmus als Grundstruktur einer Novelle, welche die festen Rollen und Zuordnungen des feudalen Systems durchkreuzt. Griseldis' Gehorsam, der von einer Vergötterung der Obrigkeit ausgeht, hebt sich somit selbst auf, indem er dem Leser deren Bestialität vor Augen führt. In einem solchen performativen Widerspruch liegt das sozialkritische Potential des Mechanismus, den Boccaccio in Gang setzt und der sich von biblischen Vorlagen wie der Hiob-Geschichte grundlegend unterscheidet.

Griseldas unangemessene Vergötterung ihres despotischen Gatten wird von Petrarca ins Affirmative gewendet. In seiner Deutung der Griseldis-Figuration avanciert Valterius tatsächlich zur Allegorie Gottes, der die menschliche Seele prüft, nach den Topoi der »tentatio Dei« und der »probatio fidei«. Griseldas Vergötterung Gualtieris verliert somit die kritische Valenz, die sie bei Boccaccio besaß, und wird in den Rang einer Allegorese erhoben. Bei Petrarca leitet die göttliche *providentia* das gesamte Geschehen. Bereits seine Brautwahl stellt Valterius Gott anheim.[66] Die Transzendenz manifestiert sich auch bei Valterius' Werbung, die Griseldis geradezu als Wunder erscheint: »Ad hec illa miraculo rei tremens«.[67] Erst dank der göttlichen Gnade, die der armen Ehefrau zuteil wird, scheint diese nicht einer Schäferhütte, sondern einem kaiserlichen Hof zu entstammen: »Brevi dehinc inopi sponse tantum divini favoris affulserat, ut non in casa illa pastoria sed in aula imperatoria educata atque edocta videretur«.[68] Ferner reaktiviert Petrarca die bei Boccaccio latenten biblischen Reminiszenzen.[69] So verrät Petrarcas »Nuda e domo patris egressa, nuda itidem revertar«[70] ungleich

---

mente superiore, ciò che la spinge a tributare a quest'ultimo gli onori solitamente riservati a Dio. […] L'accettazione delle prove non nasce, almeno inizialmente, dall'amore che ella nutre nei confronti del marito, ma dalla profonda convinzione che la disparità sociale possa giustificarne ogni atto. Da questa prospettiva anche la remissività della protagonista risponde a una logica ben precisa, quella sociale«, 139f.

65 So bereits Bevilacqua 1978, 57.

66 *Sen*. XVII 3, 258.

67 Ebd., 264.

68 Ebd., 266.

69 Zum folgenden Bessi 1989.

70 *Sen*. XVII 3, 280.

deutlicher als Boccaccios Novelle die Matrix von Hiob I 21: »Nudus egressus sum […] nudus revertar«. Auch Griseldis' Gehorsamsversprechen bis zum Tode – »nec tu aliquid facies, etsi me mori iusseris, quod moleste feram«[71] – ist nach Hiob XIII 15 modelliert: »etiam si occiderit me, in ipso sperabo«. Die marianischen Reminiszenzen von Boccaccios Novelle erhalten bei Petrarca ebenfalls größere Prägnanz. Griseldis' Diktum »Deum testor, animo semper ancilla permansi«[72] evoziert Lukas I 38: »Dixit autem Maria: ecce ancilla Domini«. Zudem öffnet Petrarca die Griseldis-Figuration in bislang unbekannter Weise für theologische Implikationen. Bereits der Titel seiner Adaption – *De Insigni Obedientia et Fide Uxoris* – ist Augustin nachempfunden, und zwar dem Kap. 23, lib. XVI des *De Civitate Dei*: *De obedientia et fide Abrahae*. Auch die Charakterisierung von Griseldis' Gehorsam verrät den Einfluß von Augustins Ausführungen über das *cor rectum*, das dem Willen Gottes durchweg angepaßt ist.[73] Petrarca lehnt sich an Augustins Definition der *obedientia* wiederum wörtlich an: »Debet autem obedientia esse sine mora, *non cum murmure*, *neque cum tristitia animi*, *sed cum gaudio et hilaritate* […]. Debet quoque obedientia esse usque ad mortem«.[74] Mit Augustins Exegese des Buches Hiob erklärt Petrarca auch, warum Griseldis Valterius über ihre eigenen Kinder hinaus liebt. Wenn Griseldis ihm gegenüber behauptet: »Tu mei et ipsorum dominus; tuis in rebus iure tuo utere«,[75] so erkennt sie, daß sie und ihre Kinder von Valterius stammen, dem ihre Verehrung letztlich gelten soll – wie Hiob, über welchen Augustinus glossiert: »*Plus amavit eum qui dederat, quam id quod dederat*«.[76] Auch Griseldis zieht der »Creatura« den »Creatorem« vor.[77]

Die sublimste hermeneutische Ebene von Petrarcas Adaption – die anagogische, welche zeigt, wohin die Seele streben soll – wird im Epimythion vorgetragen, demzufolge die »constantia«, welche die »rusticana muliercula« ihrem Gatten gegenüber bewiesen hat, die Beständigkeit repräsentiert, welche die Seele Gott gegenüber erweisen soll:

> Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, […] ut legentes ad imitandam saltem femine constanciam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant, qui licet (ut Jacobus ait Apostolus) intentator sit malorum, et ipse neminem temptet. Probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum

---

71 Ebd., 264. Vgl. auch: »Fac senciam tibi placere quod moriar, volens moriar«, ebd., 274.

72 Ebd., 278.

73 *Enarratio in Ps. XCIII* 18–19, Migne PL, Bd. 37, 1206f. und Bessi 1989, 718.

74 *De obedientia*, in: Migne PL, Bd. 40, 1344f.: *Serm. Ad fratres in eremo LXI*, meine Hervorhebung, und Bessi 1989, 721, Anm. 18. Die Entsprechungen sind offenkundig – »non cum murmure«: »quisquis is fuerit, qui pro Deo suo *sine murmure* paciatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est«, *Sen*. XVII 3, 288, meine Hervorhebung; »neque cum tristitia animi«: »ita ut nullum in ea signum animi tristioris«, ebd., 282; »sed cum gaudio et hilaritate«: »›Non libenter modo‹, inquit illa, ›sed cupide et hoc et quecunque tibi placita sensero faciam semper‹«, ebd.

75 Ebd., 274.

76 *Sermo de tempore barbarico* VI [*Patientia Iob*], in: Migne PL, Bd. 40, 704, und Bessi 1989, 720.

77 »Plus quidem debueras diligere Creatorem, quam Creaturam«, *Sermo de tempore barbarico* VI [*Patientia Iob*], in: Migne PL, Bd. 40, 702, und Bessi 1989, 721, Anm. 17.

> nostrum sciat, quem scivit ante quam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indicijs innotescat. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure paciatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est.[78]

Freilich bleibt zwischen der stoisch-moralischen und der christlich-anagogischen Allegorese ein manifester Widerspruch bestehen. *Constantia* bedeutet für Griseldis nämlich nicht die Bewahrung ihrer Autonomie, wie in der antiken Stoa, sondern die Erhaltung ihrer absoluten Heteronomie. In Griseldis' Fall meint *constantia* die Beständigkeit in der Angleichung ihres Wesens an den Willen Valterius' bzw. Gottes. Insofern wird bei Petrarca der Zentralbegriff der stoischen Autonomie-Philosophie in den Dienst des christlichen Heteronomie-Diskurses genommen und *de facto* in sein Gegenteil umgedeutet. Die *libertas* ist für die Stoiker das höchste Gut des Menschen und das Ziel der Philosophie zugleich.[79] *Constantia* bedeutet für Griseldis hingegen Standhaftigkeit in der absoluten Unfreiheit. Nicht im eigenen Inneren, sondern in Gott sieht Griseldis die letzte Autorität für ihr Denken und Tun.

Die didaktische Intention von Petrarcas Adaption kommt auch auf der Formebene zum Ausdruck. Läßt sich die biblische Matrix bei Petrarca bis in die Lexik hinein verfolgen,[80] so trägt andererseits sein redundanter, an bekräftigenden Wiederholungen und Explikationen reicher Stil zu einer didaktischen Uniformierung des Originals bei. Vor allem die für Boccaccio charakteristischen Amphibolien fallen bei Petrarca dem Willen zur Eindeutigkeit zum Opfer.[81] Auch im stilistischen Sinne führt Petrarcas Adaption somit zu einem Verlust der für das Original charakteristischen Polysemie. Vielmehr läßt sich bei Petrarca ein sentenziöser Stil feststellen, der sich zum Zweck der Pointierung gerne der *figura*

---

78 *Sen*. XVII 3, 288, meine Hervorhebung.

79 »Perpetua libertas, nullius nec hominis nec dei timor« ist für Seneca das Ziel der Philosphie (*epist*. 17, 6). »Libertas proposita est; ad hoc praemium laboratur. Quae sit libertas, quaeris? Nulli rei servire, nulli necessitati, nullis casibus, fortunam in aequum deducere«, ebd. 51, 9.

80 Bessi 1989, 723–726.

81 So ist sich bei Boccaccio Gualtieri sicher, »che con costei [Griselda] dovesse potere avere vita assai *consolata*« (*Dec.* X 10, 943, meine Hervorhebung), wobei »consolata«, »froh«, zugleich das Verb *consolare* evoziert, »von Leid befreien« und somit ironisch auf das Leid anspielt, das er seiner Gattin zufügen wird. Nach dem Eintreffen des angeblichen Dispenses des Papstes heißt es über Griselda: »La donna, sentendo queste cose e parendole dovere *sperare* di ritornare a casa del padre« (ebd., 949, meine Hervorhebung). »Sperare« wird hier im Sinne des lateinischen *expectare*, »erwarten, warten auf« verwendet, assoziert aber zugleich auch das lateinische *sperare*, »hoffen« – eine ironische Doppeldeutigkeit, die den Leser das Unerträgliche von Griseldas Heirat zu bedenken einlädt. Schließlich bittet Griselda ihren Mann (ebd., 950), ein einziges Hemd »*sopra* la dota mia« zu tragen – eine verschleierte Bitte, nicht nackt verstoßen zu werden, da Griseldas Mitgift nichts anderes als ihren Körper darstellte und »sopra« nicht nur »außer«, sondern auch »auf« bedeuten kann. Letztere Amphibolie ist auch von Bàrberi Squarotti 1983, 218, und von Velli 2004 hervorgehoben worden (225). Solche Ambivalenzen finden in Petrarcas um Eindeutigkeit bemühter Bearbeitung kein Echo.

etymologica bedient. So erklärt Valterius: »Ceterum subiectorum michi voluntatibus me sponte subicio«,[82] und Griseldis ihrerseits bleibt selbst »in mediis opibus inops«.[83]

3. ›Gualtieri‹ *versus* ›Valterius‹

Petrarcas exemplarische Bearbeitungsintention wirkt sich auch auf die Profile der beiden Hauptfiguren aus. Bei Boccaccio repräsentieren Griselda und Gualtieri anthropologische Extreme, ja letztlich metaphysische Ideen wie Gut und Böse, Heiligkeit und Bestialität. Wie Ideen bleiben auch sie entsprechend abstrakt und unnachahmlich. In seiner Adaption versucht Petrarca, den abstrakten Extremismus des Originals abzuschwächen. Eine solche Wandlung hängt mit dem Charakter des *Exemplum* als eines *imitandum* zusammen: Das, was nämlich als unwirklich oder unwahrscheinlich erscheint, kann nicht imitiert werden. Petrarcas erste Sorge ist es somit, Gualtieris und Griseldas Handeln zu plausibilisieren – wodurch sich auch die erhebliche Amplifikation der Partien in direkter Rede erklären läßt.[84]

Durch eine solche Bemühung um Plausibilität verstrickt sich Petrarcas Bearbeitung jedoch auch in eine strukturelle Aporie. Denn Petrarca kann auf das Extreme als die eigentümliche Signatur der Geschichte nicht verzichten, ohne letztere tiefgreifend zu verändern. Somit handeln seine Figuren zwar immer noch extrem in ihrem Äußersten an Grausamkeit bzw. Geduld, erhalten jedoch eine historisierende und psychologische Charakterisierung, die freilich das Extreme ihres Handelns, ihre Distanz vom Gemeinmenschlichen, nur auffälliger macht. Dadurch wird das Problem der psychologischen Unglaubwürdigkeit, das Petrarca bei Boccaccio erkannt hatte, bei ihm im Grunde noch akuter.

Dies gilt zunächst für den Markgrafen. Bei Boccaccio stellt er einen unwürdigen Despoten dar, der in seiner Hybris eine Frau auf grausame Weise erniedrigt, die ihm moralisch überlegen ist. Petrarcas Valterius hingegen wird

---

82 *Sen.* XVII 3, 258.

83 Ebd., 282. Die Junktur stammt nicht, wie Velli 2004, 224, Anm. 13, vermutet, aus dem *Architrenius*, sondern direkt von Horaz: »magnas inter opes inops« (*carm.* III 16, 28), von dem sich auch die von Velli angeführte Stelle (»inter opes mendicus opum«, V. 284) offenbar ableitet. Meist handelt es sich aber nur um Klangähnlichkeit: »et cupere inciperem«, *Sen.* XVII 3, 274 – wohl nach Cicero: »qua re tu, mi Attice, incipe id cupere«, *Att.* VI 6, 4, 15.

84 So kommen in Boccaccios Novelle Griselda zwar neun Partien in direkter Rede zu, vier davon sind aber kaum mehr als Marginalien (»Signor mio, egli è in casa«, »Signor mio, sì«, »Signor mio, io son presta e apparecchiata« und »Ben venga la mia donna«). Bei Petrarca meldet sich Griseldis ebenfalls neun Mal direkt zu Worte aber außer an einer Stelle (»Bene venerit domina mea«) handelt es sich um längere Passagen, in denen sie sich ausführlich artikulieren kann. Dies ist auch bei Valterius der Fall, der zwar wie Gualtieri insgesamt dreizehn Mal in direkter Rede spricht, im Vergleich zu ihm allerdings ungleich ausführlicher. Im Allgemeinen meidet Petrarca Boccaccios Art der kurzen, nervösen Dialogführung und weitet die knappen Wortmeldungen des Originals in rhetorische Deklamationsübungen aus. Dazu Bernardo 1951.

als gemischter Charakter porträtiert – ›gemischt‹ allerdings nicht im Sinne der μεσότης, eines Mittleren zwischen den Extremen. Denn Valterius muß auch bei Petrarca seine Frau immer noch grausam prüfen, die Proben können nicht grundsätzlich abgeschwächt werden. Er erscheint vielmehr als ein widersprüchlicher Charakter, weil er *nicht nur* als unbarmherziger Ehemann, sondern *auch* als gütiger und weiser Landesherr geschildert wird – eine Nobilitierung, die mit der exemplarischen Tendenz der Bearbeitung übereinstimmt. Als ein solch widersprüchlicher Charakter ist Valterius selbst zwischen den Extremen von Güte und Grausamkeit gespalten. Wird er im ersten Teil der Erzählung durch seine Humanität und Besonnenheit zum *pater patriae* stilisiert, so wirkt seine spätere Wandlung zum grausamen Ehemann noch unplausibler als bei Boccaccio, dessen Gualtieri – bei aller Unglaubwürdigkeit seiner Grausamkeit – doch als negativer Charakter eine gewisse psychologische Kohärenz besitzt.[85]

Die Nobilitierung des Markgrafen kommt gleich am Anfang der Erzählung zum Ausdruck. Vorgestellt wird Valterius als »primusque […] maximus« unter den Herren von Sanluzzo, »forma virens atque etate«.[86] Die *mores nobiles*, die bei Boccaccio lediglich Griselda zukommen, schreibt Petrarca auch dem Markgrafen zu: »nec minus moribus quam sanguine nobilis, et ad summam omni ex parte vir insignis«.[87] Ausdrücklich wird ihm von seinen Untertanen die für den Humanismus zentrale Tugend zuerkannt: die *humanitas*.[88] Von seinem Volk wird er als vorbildlicher Herrscher geliebt,[89] und es ist bezeichnenderweise das Volk selbst – nicht wie bei Boccaccio die Trabanten –, das an ihn den Wunsch richtet, er möge bald den Bund der Ehe eingehen, um der Markgrafschaft Nachkommen zu sichern. Daraufhin droht der Markgraf seinen Männern nicht mit einer ominösen Warnung, falls sie die von ihm gewählte Braut nicht anerkennen werden,[90] sondern unterwirft sich ausdrücklich dem

---

85 Ähnlich auch Martellotti: »Che il marchese di Saluzzo soffra di una qualche ›mattia‹ è cosa dunque che si dà per concessa e su cui è inutile ritornare; al Boccaccio non resta altro che mostrarlo in azione, questo despota estroso e testardo, conservandogli nelle varie vicende un atteggiamento costante. In questa coerenza di gesti e di modi sta la verosimiglianza artistica del personaggio, tanto più valida di quella che il Petrarca vorrebbe creargli con le sue giustificazioni psicologiche«, Martellotti 1983, 191. Vgl. ferner: »L'acribia di storico, la vena di psicologo lo inducono a precisare i particolari, a ricercare i motivi che spingono alle varie azioni; la tenerezza del suo cuore, forse anche la tendenza, che gli abbiam visto, di sostituirsi ai suoi personaggi, lo portano a eliminare, ogni qualvolta è possibile, i tratti che gli sembrano troppo crudi. È in questo modo che la narrazione […] acquista toni di maggiore interiorità e umanità; ma è inevitabile insieme che le contraddizioni inerenti alla figura di Gualtieri si facciano nel complesso più manifeste«, ebd., 192f.

86 *Sen*. XVII 3, 254.

87 Ebd., 255f.

88 »›Tua‹, inquit, ›humanitas, optime marchio, hanc nobis prestat audaciam‹«, ebd., 256.

89 »›Cum merito igitur tua nobis omnia placeant, semperque placuerint, ut felices nos tali domino iudicemus‹«, ebd.

90 »affermandovi che, cui che io mi tolga, se da voi non fia come donna onorata, voi proverete con gran vostro danno quanto grave mi sia l'aver contra mia voglia presa mogliere a' vostri prieghi«, *Dec*. X 10, 1235.

Willen seiner Untertanen: »Ceterum *subiectorum* michi voluntatibus *me* sponte *subicio*, et prudencie vestre fisus et fidei«.[91]

Auch geriert sich Valterius nicht wie Gualtieri als ein hybrider *alter deus*, sondern erscheint von Anfang an als besonders gottesfürchtig. Eine solche Gläubigkeit drückt sich bereits während der Unterredung mit seinen Untertanen, die ihn zur Heirat bewegen wollen, im frommen Spruch aus: »Quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est«.[92] Demzufolge appelliert Valterius an Gott, um seine Braut zu finden: »Illi ego et status et matrimonij mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti.«[93] Daß Valterius Griseldis zur Braut wählt, erscheint als Werk der christlichen Vorsehung, die ohnehin die Erzählung lenkt und für deren guten Ausgang sorgt.

Bei Boccaccio motiviert der Erzähler Gualtieris Wahl dadurch, daß er an Griseldas Sitten ebenso wie an ihrer Schönheit Gefallen fand: »Erano a Gualtieri buona pezza piaciuti i costumi d'una povera giovinetta che d'una villa vicina a casa sua era, e parendogli bella assai estimò che con costei dovesse potere aver vita assai consolata.«[94] Bei Petrarca hingegen wird die Schönheit als Wahlkriterium explizit ausgeklammert. Valterius' Wahl ist unmittelbar von Gott inspiriert und läßt sich nicht durch Äußerlichkeiten verleiten. Nicht Griseldis' Anmut, sondern lediglich ihre Tugend ist für Valterius ausschlaggebend: »In hanc virgunculam Valterius, sepe illac transiens, quandoque oculos non iuvenili lascivia sed senili gravitate defixerat«.[95] Aber nicht nur Valterius ist im Moment der Brautwahl von Petrarca in einen *senex* verwandelt, der sich von der »iuvenili lascivia« nicht irreführen läßt. Auch Griseldis büßt unter Valterius' gravitätischem Blick Sexus und Alter ein: »et virtutem eximiam *supra sexum supraque etatem*, quam vulgi oculis conditionis obscuritas abscondebat, acri penetrarat intuitu.«[96] Griseldis definiert sich nur über ihre Tugend, jenseits von Geschlecht und Alter. An anderer Stelle erhält ihre Tugend eine geschlechtliche Kodierung, allerdings eine männliche, wiederum mit dem Ziel, Griseldis' Weiblichkeit zu verdrängen: »*virilis senilisque animus* virgineo latebat in pectore«.[97] Wenn bereits an früherer Stelle Griseldis' Schönheit im Vergleich zu Boccaccio abgeschwächt wurde,[98] verliert sie jetzt völlig ihren Stellenwert als Kriterium von Valterius' Brautwahl. Er läßt sich nur von einem hohen Tugendideal leiten, das Griseldis verkörpert.

---

91 *Sen*. XVII 3, 258, meine Hervorhebung. Dazu auch Martellotti 1983, 193f.
92 *Sen*. XVII 3, 258.
93 Ebd.
94 *Dec*. X 10, 943.
95 *Sen*. XVII 3, 260.
96 Ebd., meine Hervorhebung.
97 Ebd., meine Hervorhebung.
98 Das Mädchen, das Gualtieri noch als »bella assai« erschienen war, empfindet der Erzähler jetzt nur noch als ziemlich schön: »forma corporis satis egregia«, ebd. In ausdrücklichem Kontrast mit Griseldis' mäßiger Schönheit steht jetzt ihre Tugend, die einzig ausnehmend ist: »sed pulchritudine morum atque animi adeo speciosa ut nichil supra«, ebd.

Auch die Brautwerbung ist unterschiedlich gestaltet. Bei Boccaccio vereinbart Gualtieri die Heirat mit Giannucole ohne Griseldas Wissen,[99] was auf sein späteres restloses Verfügen über sie proleptisch verweist. Petrarca hingegen verzichtet auf die ominöse Vorverhandlung und läßt Valterius sich direkt zu Griseldis und deren Vater begeben. Auf eindrucksvolle Weise schildert Boccaccio die Gewaltsamkeit, mit der Gualtieri seinen arroganten Anspruch umsetzt, Griselda eine neue Identität zu verleihen. *Coram populo* läßt der exzentrische und unberechenbare Despot das Mädchen völlig nackt ausziehen und ihm neue, fürstliche Kleider anlegen. Seine Allmacht demonstriert er gerade dadurch, daß er eine Bäuerin im Nu in eine Gräfin verwandelt.[100] Demgegenüber schwächt Petrarca nicht nur das Anstößige der öffentlichen Umkleidungsszene ab, indem er sie im Haus stattfinden läßt.[101] Er mildert gleichzeitig auch die Selbstherrlichkeit von Gualtieris Auftreten. *Sein* Valterius nimmt Griseldis' alten Vater bei der Hand und wendet sich flüsternd an ihn, indem er sich in Lobesworten über dessen Treue ergeht: »Venientem seniculum, manu prehensum, parumper abstraxit ac submissa voce, ›Scio,‹ ait, ›me, Ianicola, carum tibi, teque hominem fidum novi, et quecumque michi placeant velle te arbitror‹«.[102] Ferner fragt der Markgraf den Vater ehrerbietig nach seiner Einwilligung in die Heirat mit seiner Tochter: »›Unum tamen nominatim nosse velim: an me, quem dominum habes, data michi hac tua in uxorem filia, generum velis?‹«[103] Auch Griseldis gegenüber verhält sich Valterius anders als Gualtieri. Nach der Zustimmung ihres Vaters und nach ihrer Gehorsamserklärung stellt er sie über sich selbst und fordert seine Männer dazu auf, seine Gattin mehr als ihn zu lieben: »›Hec‹, ait, ›uxor mea, hec domina vestra est; hanc colite, hanc amate, et si me carum habetis, hanc carissimam habetote‹«,[104] in Anklang an die Junktur: »e savissimo reputaron Gualtieri […] e sopra tutti savissima tenner Griselda«[105] – eine Hochschätzung Griseldis', die Petrarca aber jetzt Valterius in den Mund legt, um dessen eigene Weisheit zu erhärten. Eine solche Besonnenheit wird auch von seinen Untertanen bekräftigt, die – wie bei Boccaccio – die Weitsicht

---

99 *Dec.* X 10, 944.

100 »Allora Gualtieri, presala per mano, la menò fuori e in presenza di tutta la sua compagnia e d'ogn'altra persona la fece spogliare ignuda: e fattisi quegli vestimenti che fatti aveva fare, prestamente la fece vestire e calzare«, ebd., 945. Vgl. auch Martellotti 1983, 194.

101 »[…] *novam inferret in domum*, nudari eam iussit, et a calce ad verticem novis vestibus indui, quod a matronis circumstantibus ac certatim sinu illam gremioque foventibus verecunde ac celeriter adimpletum est«, *Sen.* XVII 3, 264, meine Hervorhebung. Wie bereits Martellotti 1983, 195, konstatiert, geht Petrarcas Änderung auf einen Impuls Boccaccios zurück, namentlich auf die zweite Ankleidungsszene am Ende der Novelle: »Le donne lietissime, levate dalle tavole, con Griselda n'andarono in camera e con migliore augurio trattile i suoi pannicelli d'una nobile roba delle sue la rivestirono«, *Dec.* X 10, 954.

102 *Sen.* XVII 3, 262.

103 Ebd.

104 Ebd., 264.

105 *Dec.* X 10, 954.

loben, mit welcher ihr Herr eine so tugendhafte Frau unter einem so ärmlichen Gewand hat erkennen können.[106]

Wie aus solch einem bedachtsamen und vernünftigen Herrn ein unmenschlicher Despot werden kann, der die Treue seiner Frau auf eine unerhört grausame Art prüft, ist eine Frage, die Petrarcas Adaption nicht beantworten kann. Symptomatisch ist in diesem Sinne die Art, wie Valterius' Einfall, die Treue seiner Frau zu prüfen, begründet wird: »Cepit, ut fit, interim Valterium, cum iam ablactata esset infantula, mirabilis quedam – quam laudabilis, doctiores iudicent! – cupiditas, sat expertam care fidem coniugis experiendi altius et iterum atque iterum retentandi.«[107] Die für die Motivation der weiteren Handlung entscheidende Partie ist an Boccaccio angelehnt: »Ma poco appresso, entratogli un nuovo pensier nell'animo, cioè di volere con lunga esperienzia e con cose intollerabili provare la pazienzia di lei […]«.[108] Während aber Gualtieris »nuovo pensier« einer Caprice gleicht, die mit der Psychologie eines solch extravaganten Fürsten ohne Weiteres in Einklang zu bringen ist, läßt sich die »cupiditas« des tugendhaften Valterius so wenig erklären, daß Petrarca selbst diese als »mirabilis« kennzeichnen muß. In dieselbe Richtung weist der Zusatz »ut fit«, der ebenfalls eine Erklärung bietet, die keine ist. Durch die *reticentia* »quam laudabilis, doctiores iudicent!« wird schließlich auch ein explizites moralisches Urteil des Erzählers über Valterius suspendiert.

Ferner versucht Petrarca, die Härte von Gualtieris Proben abzumildern. Symptomatisch ist dafür bereits die Wandlung von Boccaccios vagem »poco appresso« zur präziseren temporalen Angabe »cum iam ablactata esset infantula«. Auch ein solcher Zusatz gehört zu Petrarcas Strategie, Boccaccios Bild des Markgrafen als das eines Rabenvaters – wo immer möglich – zu korrigieren. Die Entführung der Tochter erfolgt bei Petrarca nämlich erst, nachdem sie bereits abgestillt wurde.[109] Der Erzähler setzt aber auch weitere Mittel ein, um die Grausamkeit der Prüfungen abzuschwächen. So verlegt Petrarca Valterius' Unterredungen mit Griseldis in die Intimität ihrer Schlafkammer.[110] Er amplifiziert Valterius' Reden im Vergleich zu Boccaccio, glättet sie in der Form, nimmt ihnen die Rohheit von Gualtieris knappen Äußerungen und verwandelt

---

[106] »Sic Valterius, humili quidem sed insigni ac prospero matrimonio honestatis, summa domi in pace, extra vero summa cum gratia hominum, vivebat; quodque eximiam virtutem tanta sub inopia latitantem tam perspicaciter deprehendisset, vulgo prudentissimus habebatur«, *Sen*. XVII 3, 266. »E similmente verso i subditi del marito era tanto graziosa e tanto benigna, che niun ve ne era che più che sé non l'amasse e che non l'onorasse di grado, tutti per lo suo bene e per lo suo stato e per lo suo essaltamento pregando, dicendo, dove dir soleano Gualtieri aver fatto come poco savio d'averla per moglie presa, che egli era il più savio e il più avveduto uomo che al mondo fosse, per ciò che niuno altro che egli avrebbe mai potuta conoscere l'alta vertù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco«, *Dec.* X 10, 946.

[107] *Sen*. XVII 3, 268. Mit Martellotti 1983, 192, Anm. 17, verstehe ich den quam-Satz als elliptischen indirekten Fragesatz und korrigiere Severs' Interpunktion entsprechend.

[108] *Dec.* X 10, 946.

[109] Dazu auch Martellotti 1983, 197.

[110] »Solam igitur in thalamum sevocatam […] alloquitur«, *Sen*. XVII 3, 268.

sie in rhetorisch ausgefeilte Rechtfertigungen der Prüfungen.[111] Während bei Boccaccio Gualtieris Umgang mit seiner Gattin von Anfang an absichtlich verletzend ist – »la punse con parole«[112] –, lobt bei Petrarca der Markgraf Griseldis und kontrastiert seine Wertschätzung der Gattin mit deren Mißbilligung durch die Adligen: »Michi quidem cara satis ac dilecta es; at meis nobilibus non ita […]«.[113] Bei Petrarca beruft sich der Markgraf ferner auf das von Griseldis abgelegte Gehorsamsversprechen, um sie innerlich auf die Proben vorzubereiten und sich selbst vor den Augen des Lesers zumindest partiell zu entlasten: »Volo autem tuum michi animum accomodes, pacienciamque illam prestes quam ab inicio nostri coniugij promisisti«.[114]

Mit der Entführung der Kinder beauftragt Valterius wie Gualtieri einen treuen Trabanten, »unum suorum satellitum fidissimum sibi, cuius opera *graviori-bus in negocijs* uti consueverat«.[115] Auf diese Weise aber verharmlost Petrarca zugleich die Prüfungen, hat doch der Trabant in weit schwerer wiegenden Angelegenheiten Valterius seine Dienste erwiesen. Anders verfährt Petrarca mit der Verwandten, an die das Kind überbracht wird. Sie ist nicht mehr eine nicht näher bestimmte »sua parente«,[116] sondern seine eigene Schwester, die zum perfekten Ersatz der leiblichen Mutter wird.[117] Ist Gualtieri nach dem Bericht des Trabanten nur verwundert über die »constanzia« seiner Gattin – »maravigliandosi egli della sua constanzia«[118] –, so wird Valterius von väterlicher »pietas« ergriffen, als ihm der Diener seine Tochter zeigt.[119] Ebenfalls sorgt er dafür, dem Kind die Reise so bequem wie möglich zu machen: Die Tochter wird in einen Korb gelegt und mit Tüchern umwickelt. Ferner wählt er für die Reise ein sanftes Pferd.[120] Stellte Gualtieri gegenüber dem Schicksal seiner Kinder eine kalte Indifferenz zur Schau, so erweist sich Valterius als von väterlicher Fürsorge beherrscht.

Auch die Entführung des zweiten Kindes ereignet sich nicht, wie bei Boccaccio, gleich nach dessen Geburt,[121] sondern zwei Jahre danach, nachdem es bereits abgestillt wurde: »Transiverant hoc in statu anni quatuor, dum ecce, gravida iterum, filium elegantissimum peperit, leticiam patris ingentem atque omnium

---

111 Martellotti 1983, 196.
112 *Dec.* X 10, 946.
113 *Sen*. XVII 3, 268.
114 Ebd., 268–270.
115 Ebd., 270, meine Hervorhebung.
116 *Dec.* X 10, 947.
117 »Iussitque satelliti obvolutam pannis […] Bononiam deferret ad sororem suam, que illic comiti de Panico nupta erat, eamque sibi traderet *alendam materno studio, et caris moribus instruendam*, tanta preterea occultandam cura, ut cuius esset filia a nemine posset agnosci«, *Sen*. XVII 3, 272, meine Hervorhebung.
118 *Dec.* X 10, 947.
119 »Vehementer paterna animum pietas movit«, *Sen*. XVII 3, 272.
120 »Iussitque satelliti obvolutam pannis, ciste iniectam, ac iumento impositam quieto, omni quanta posset diligencia Bononiam deferret«, ebd. Severs' fehlerhafte Interpunktion – »ac iumento impositam, quieto« – habe ich nicht übernommen.
121 »Dopo non molti dì«, *Dec.* X 10, 948.

amicorum, quo nutricis ab ubere post biennium subducto […]«[122] – wodurch Valterius' Härte gegenüber seinen Kindern wiederum abgemildert wird. Auch heißt es zu Beginn der zweiten Prüfung bei Boccaccio, daß Gualtieri »con maggior puntura trafisse la donna«.[123] Bei Petrarca ist Valterius hingegen ein »Vater«, der erneut seiner »curiositas« nachgibt: »ad curiositatem solitam reversus pater«.[124] Andererseits spart Petrarca anschließend nicht seine Kritik an dem Starrsinn aus, mit dem Valterius seine Prüfungen fortsetzt: »Poterant rigidissimo coniugi hec benevolencie et fidei coniugalis experimenta sufficere; sed sunt qui, ubi semel inceperint, non desinant; ymo incumbant hereantque proposito«.[125] Ebenfalls macht Petrarca kurz darauf aus dem »trux animus« des Markgrafen keinen Hehl.[126]

Gemäßigt wird die Kritik allerdings in der Darstellung der dritten Prüfung, die Petrarca gar als ein Zeugnis von Valterius' »ingenium« anführt: »*solito* ut uxorem retemptaret *ingenio*, doloris ac pudoris ad cumulum«.[127] Valterius' Rührung angesichts von Griseldis' *constantia* und seiner eigenen Härte wird ungleich pathetischer als bei Boccaccio gestaltet: »Abundabant viro lacrime, ut contineri amplius iam non possent, itaque faciem avertens, ›Et camisiam tibi unicam habeto,‹ verbis trementibus vix expressit, et sic abijt illacrimans.«[128] Bei Petrarca kündigt Valterius an, daß die neue Braut bereits unterwegs ist: »iamque uxor in via est statimque aderit«.[129] Die Hast, mit der er Griseldis befiehlt, den Palast zu verlassen, erklärt sich somit auch mit der unmittelbar bevorstehenden Ankunft der neuen Braut. Bei Boccaccio erscheint hingegen die Verstoßung insofern als vergleichsweise grausamer, als noch keine neue Heirat geschlossen wurde. In der Novelle bitten die Anwesenden Gualtieri, daß er Griseldis eines der Kleider, die sie ehemals als Markgräfin trug, anzuziehen erlaubt – eine Bitte, die er jedoch abschlägt. Petrarca hingegen tilgt die Passage. Er intensiviert zwar das Pathos, aber nur zugunsten des Markgrafen, um ihn zu exkulpieren.

Valterius' Tugendhaftigkeit wird auch am Schluß der dritten Probe pointiert, als er an Griseldis folgende Frage richtet: »›Quid tibi videtur,‹ inquid, ›de hac mea sponsa? Satis *pulcra* atque *honesta* est?‹«[130] – wodurch Petrarca Valterius ein Binom in den Mund legt, das bei Boccaccio Griselda vorbehalten ist: »e se così è *savia* come ella è *bella*, che 'l credo, io non dubito punto che voi non dobbiate con lei vivere il più consolato signor del mondo«.[131] Gualtieris

---

122 *Sen*. XVII 3, 272.
123 *Dec.* X 10, 948.
124 *Sen*. XVII 3, 274.
125 Ebd., 274–276. Nach Velli 2004, 224, ein Selbstzitat – »Propositum mutat sapiens; at stultus inheret« (*Buc. Carmen* 8, 12) –, das sich auf die *Disticha* des Pseudo-Cato zurückführen läßt: »Temporibus mores sapiens sine crimine mutat« (1, 7).
126 »Neque ideo trux animus flectebatur, sed in suscepta severitate experiendique sua dura illa libidine procedebat«, *Sen*. XVII 3, 276.
127 Ebd., 278.
128 Ebd., 280. Lakonisch heißt es bei Boccaccio lediglich, daß Gualtieri »maggior voglia di piagnere aveva che d'altro«, *Dec.* X 10, 950.
129 *Sen*. XVII 3, 278.
130 Ebd., 284.
131 *Dec.* X 10, 953, meine Hervorhebung.

abschließende und freche Selbstrechtfertigung, mit der er auf dem Höhepunkt seiner Hybris sich selbst zum Erzieher seiner Frau und seiner Hofleute stilisiert – »volendoti insegnar d'esser moglie e a loro di saperla tenere« –,[132] wird von Petrarca gekürzt, da sie angesichts von Valterius' wiederholt erwiesener Tugend fast überflüssig wirkt. Zudem unterbricht Valterius seine Rede, um seine Gattin »cupidis ulnis« zu umarmen.[133] Hingegen wird dessen Weisheit von Petrarca am Schluß noch besonders hervorgehoben: Valterius nimmt Griseldis' alten Vater in sein Haus auf und überhäuft ihn mit Ehren, sorgt für eine vorteilhafte Heirat seiner Tochter und bestimmt seinen eigenen Sohn zu seinem Nachfolger.

4. ›Griselda‹ *versus* ›Griseldis‹

In Petrarcas Adaption avanciert Griseldis von der Deuteragonistin zur Protagonistin der Geschichte. Nicht länger die Bestialität ihres Gatten, sondern ihre *obedientia* und *fides* stehen jetzt im Vordergrund. Wird sie von Boccaccio als eine anonyme »povera giovinetta« eingeführt[134] – bezeichnend dafür ist die outrierte Gleichgültigkeit, mit der auch später ihr Name nur parenthetisch erwähnt wird[135] –, so wird sie bei Petrarca von Anfang an namentlich genannt und in den Mittelpunkt der Erzählung gerückt. Davon zeugt vor allem der Umfang ihrer Sprechpartien in direkter Rede, wodurch ihre Antworten auf Valterius amplifiziert werden. Gerade durch das Privileg der direkten Rede, das ihr Petrarca weit mehr als Boccaccio einräumt, emanzipiert sich Griseldis von der Schattenexistenz, welche ihrer Vorgängerin bei Boccaccio beschieden war. Paradoxerweise wird allerdings ein solcher Gewinn an Autonomie auf der Formebene insofern auf der Inhaltsebene wieder rückgängig gemacht, als Griseldis selbst Valterius' Demütigungen bejaht. War Griselda nur das Opfer von Gualtieris' Unmenschlichkeit, so nimmt ihre lateinische Schwester eine durchaus aktive Rolle in ihrer eigenen Demütigung ein, indem sie ihren Gatten dazu animiert, ja geradezu herausfordert, ihren Gehorsam auf grausamste Weise zu prüfen. Die ihr formal gewährte Autonomie erweist sich somit als das Vehikel einer noch subtileren – und nun theologisch fundierten – Heteronomie als bei Boccaccio, wo Griselda zwar weniger zur Sprache kam, jedoch eine eindeutige Rolle als Opfer von Gualtieris Grausamkeiten bekleidete. Anders verhält es sich bei Petrarcas Griseldis, welche in ihren rhetorisch-argumentativen Partien ihren – zumindest formal gewonnenen – Subjektstatus verleugnet und Valterius' Erniedrigungen herbeiwünscht.

---

[132] Ebd. Dazu Bruno Pagnamenta 1999, 139.
[133] *Sen*. XVII 3, 286.
[134] *Dec.* X 10, 943.
[135] Erst in der Freiungsszene erhält die »povera giovinetta« einen Namen, der aber bezeichnenderweise nur beiläufig genannt wird: »la quale come Gualtier vide, chiamatala per nome, cioè Griselda«, ebd., 945. Daß erst Gualtieri Griselda mit ihrem Namen versieht, hat sicherlich auch symbolische Bedeutung, insofern die Namengebung als Machtakt und Inbesitznahme intendiert ist.

Gleich bei ihrer Einführung wird Griseldis' Tugend gegenüber ihrer Vorgängerin gesteigert. Das Mädchen ist nun geradezu ein Geschenk der himmlischen Gnade – »gratia celestis« – und von einzigartiger Güte und Sittsamkeit: »pulcritudine morum atque animi adeo speciosa ut nichil supra«.[136] Auch ihre Prädisposition zum Gehorsam wird hervorgehoben: Bereits dem alten Vater ist Griseldis sehr ergeben und übt an ihm das »filialis obediencie ac pietatis officium« aus.[137] Petrarcas umständliche Milieuschilderung, die eine durch ihre Lebensbedingungen bereits gezeichnete Griseldis darstellt, dient dazu, die Härte der späteren Prüfungen zu mäßigen. Bei Boccaccio ist Griselda nur eine »povera giovinetta«, bei Petrarca wächst sie in einer »villula paucorum atque inopum incolarum«, und zwar als die Tochter des ärmsten – »pauperrimo« – Schäfers des Dorfes auf:[138] »Nil molle nil tenerum cogitare didicerat«,[139] heißt es von ihr, »durumque cubiculum sternebat«.[140] Diese Griseldis, die seit frühester Kindheit schwierigen Lebensbedingungen ausgesetzt war, ist für die späteren Proben noch besser gewappnet als ihre Vorgängerin.

Indem Petrarca die Unterredung zwischen dem Markgrafen, Griseldis und dessen Vater im Unterschied zu Boccaccio *in extenso* schildert, gibt er Griseldis schon an dieser Stelle die Gelegenheit, dem künftigen Gatten gegenüber ihre bedingungslose Unterwerfung darzulegen: »›Ego mi domine‹, inquid, ›tanto honore me indignam scio; at si voluntas tua, sique sors mea est, nichil ego unquam sciens, nedum faciam, sed etiam cogitabo, quod contra animum tuum sit; nec tu aliquid facies, etsi me mori iusseris, quod moleste feram‹«.[141] Bezeichnend für die neue Charakterzeichnung von Petrarcas Heldin ist es, daß ihre Gehorsamserklärung die Grausamkeit der bevorstehenden Prüfungen bei weitem überbietet, welche Griseldis' Tod nicht vorsehen. Es entsteht somit der Eindruck, daß bei Petrarca die Proben lediglich dazu da sind, durch Griseldis' glühende Gehorsamsbeteuerungen übertroffen zu werden. Nicht mehr die Prüfungen selbst, sondern Griseldis' absolute *obedientia*, vor der auch die Greuel der Proben verblassen, steht nun im Vordergrund. Ferner erteilt sie Valterius bereits im Voraus die Absolution für sein herzloses Verhalten.

Umso mehr überrascht demzufolge die Rolle, mit der Petrarca Griseldis bedenkt, nachdem sie Markgräfin geworden ist. Während bei Boccaccio das Lob Griseldas als Gattin Gualtieris recht allgemein gehalten ist,[142] imaginiert Petrarca für seine Griseldis eine öffentliche Wirksamkeit, indem er sie als Substitutin ihres Mannes im Regierungs- und Justizwesen einsetzt: »Neque vero solers sponsa muliebria tantum ac domestica, sed ubi res posceret, publica etiam obibat officia, viro absente, lites patrie nobiliumque discordias dirimens atque componens tam gravibus responsis tantaque maturitate et iudicij equitate,

---

136 *Sen*. XVII 3, 260.
137 Ebd.
138 Ebd.
139 Ebd.
140 Ebd.
141 Ebd., 264.
142 Von Griselda wird lediglich gesagt, daß sie gegenüber ihrem Gatten »obediente« und »servente«, gegenüber dessen Untertanen »graziosa« und »benigna« war. *Dec*. X 10, 946.

ut omnes ad salutem publicam demissam celo feminam predicarent«.[143] Auch steigert Petrarca Griseldis' Ruhm, der jetzt über die Grenzen ihres Landes dringt: »Iamque non solum intra patrios fines sed per finitimas quasque provincias suum nomen celebri preconio fama vulgabat, ita ut multi ad illam visendam viri ac matrone studio fervente concurrerent«.[144] Keine andere Stelle von Petrarcas Adaption zeigt den ungelösten Widerspruch zwischen humanistischem und theologischem Diskurs deutlicher. Dieselbe Frau, die kurz davor in ihren biblischen Paraphrasen ihre uneingeschränkte Heteronomie beteuert hatte, verwandelt sich hier in eine autonome und emanzipierte ›donna reggitrice‹, die mit den heikelsten Regierungsgeschäften betraut und deshalb Jahre später im *De claris mulieribus* des Foresti da Bergamo aufgenommen werden wird.[145]

Von dieser Option einer emanzipierten Griseldis entfernt sich Petrarca jedoch sogleich wieder, als er sie mit den Prüfungen konfrontiert. Gleich bei der ersten Probe steigert er die Gehorsamserklärung seiner Protagonistin Boccaccio gegenüber. Hatte Griselda lediglich sich selbst der Verfügungsgewalt ihres Gatten ausgeliefert – »fa di me quello che tu credi«[146] – so spricht Griseldis von »noster dominus« und bezieht ihre Tochter mit ein:

> ›Tu‹, inquit, ›noster es dominus, et ego et hec parva filia tue sumus; de rebus tuis igitur fac ut libet, nichil placere enim tibi potest quod michi displiceat. Nichil penitus vel habere cupio vel amittere metuo, nisi te; hoc ipsa michi in medio cordis affixi, nunquam inde vel lapsu temporis vel morte vellendum. Omnia prius fieri possunt quam hic animus mutari‹.[147]

Das, was bei Boccaccio für den Leser und Griselda selbst eine bittere Überraschung darstellte – daß nämlich Gualtieri es auf ihre hilflose Tochter abgesehen hat –, wird von Griseldis zumindest als Möglichkeit implizit mit bedacht, mit dem Resultat, daß Valterius' Kindesraub weniger unerwartet ausfällt.

Anläßlich der zweiten Prüfung bekräftigt Griseldis' Replik auf den Markgrafen den Eindruck, daß sie nicht länger lediglich ein Opfer ist, sondern ihren Gatten bewußt herausfordert, sie auf die Probe zu stellen: »›Et dixi‹, ait, ›et repeto, nichil possum seu velle seu nolle nisi quod tu, neque vero in hijs filijs quicquam habeo preter laborem. Tu mei et ipsorum dominus; tuis in rebus iure tuo utere‹«.[148] Griseldis' – psychologisch recht unglaubwürdige – Selbstdemütigung geht hier so weit, sogar die Mutterschaft ihrer Kinder nicht länger anzuerkennen – sie betrachtet sich nur noch als deren Amme. Auch in diesem Falle bezieht sie in ihre radikale Gehorsamserklärung ihren neugeborenen Sohn ausdrücklich ein und liefert ihn somit potentiell Valterius' Gewalt aus.

---

143 *Sen*. XVII 3, 266–268.
144 Ebd., 266.
145 Martellotti 1983, 202.
146 »Signor mio, fa di me quello che tu credi che più tuo onore o consolazion sia, ché io sarò di tutto contenta, sì come colei che conosco che io sono da men di loro e che io non era degna di questo onore al quale tu per tua cortesia mi recasti«, *Dec.* X 10, 947.
147 *Sen*. XVII 3, 270.
148 Ebd., 274.

Griseldis' herausfordernde Selbsterniedrigung gipfelt in der dritten Prüfung. Während Boccaccios Griselda Mühe hat, ihre Tränen zurückzuhalten,[149] hält Petrarcas Heldin eine lange Rede, in der sie ihren absoluten Gehorsam sowie die Festigkeit ihres Gemüts erneut bekräftigt.[150] Auch in diesem Fall erniedrigt sie sich weit mehr als ihre Vorgängerin, indem sie Valterius gegenüber erklärt, sie sei selbst als »domina« immer nur »ancilla« gewesen.[151] Dies verweist proleptisch auf die letzte Probe, die Griseldis auch jetzt – nach einem bereits bewährten Muster – mit ihren eigenen Worten vorwegnimmt und auf diese Weise entschärft, da die Prüfung nicht mehr als ein brutaler Willkürakt des Markgrafen erscheint, sondern als eine Etappe von Griseldis' eigener ὁμοίωσις θεῷ.

5. *Historia* oder *fabula*?

Die vergleichende Analyse hat gezeigt, wie Petrarca in seiner Adaption versucht, die letzte Novelle des *Decameron* in ein *Exemplum* umzuwandeln. Petrarca selbst schwankte allerdings in der Beantwortung der Frage, auf welcher Ebene der Erzählung die exemplarische Aussage zu verorten sei. Gerade als Vorbild der *obedientia et fides uxoris* erweist sich Griseldis in Petrarcas abschließender *moralisatio* letztlich als »vix imitabilis«: »Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandum huius uxoris pacienciam, que michi vix imitabilis videtur […]«.[152] Wird im Epimythion die exemplarische Botschaft somit ausschließlich im *sensus allegoricus* und *anagogicus* erkannt, verteidigt Petrarca andererseits in der Anekdote, die er in *Seniles* XVII 4 erzählt, die *verisimilitudo* der Geschichte vehement und scheint somit erneut eine exemplarische Dimension des *sensus moralis* geltend zu machen.

In *Seniles* XVII 4 – dem Brief vom 8. Juni 1374, der die zweite Abschrift seiner Griseldis-Adaption begleitet, da sein erster Brief Boccaccio gar nicht erreicht hatte – schreibt Petrarca, er habe seine Erzählung einem gemeinsamen Paduaner Freund zum Lesen gegeben, der vor lauter Rührung die Lektüre mehrmals abbrechen mußte und – von Tränen überwältigt – nicht in der Lage war, die Geschichte bis zum Ende zu lesen:

> Legit eam primum communis amicus Patavinus, vir altissimi ingenii multiplicisque notitie, et, cum epistole medium vix transisset, subito fletu preventus substitit; post modicum vero, cum in manus eam resumpsisset firmato animo perlecturus, ecce iterum, quasi ad condictum rediens, lecturam gemitus interrumpit. Fassus itaque se non posse procedere, eam uni suorum comitum docto satis viro legendam tradidit. Quod accidens quorsum alii

---

149 »Non senza grandissima fatica, oltre alla natura delle femine, ritenne le lagrime«, *Dec.* X 10, 949f.

150 *Sen*. XVII 3, 278–280.

151 »Meque nunquam tuo, non dicam coniugio, sed servicio dignam duxi, inque hac domo, in qua tu me dominam fecisti, Deum testor, animo semper ancilla permansi«, ebd., 278.

152 Ebd., 288.

traherent incertum habeo; ego in optimam partem traxi mitissimumque viri animum intellexi: vere enim homo humanior quem ego quidem noverim nullus est. Rediit illo flente ac legente ad memoriam satyricum illud: ›Mollissima corda / humano generi dare se natura fatetur, / que lachrymas dedit, hec nostri pars optima sensus‹ [Iuv. XV 131–133].[153]

Ein anderer gemeinsamer Freund, ein Veroneser,[154] der – durch den Vorfall neugierig geworden – ebenfalls die Erzählung lesen will, reagiert ganz anders. Er liest diese von Anfang bis Ende, ohne die mindeste Rührung zu zeigen. Abschließend rechtfertigt er seine empfindungslose Reaktion mit dem Argument, die Geschichte sei in seinen Augen völlig unglaubwürdig – »ficta omnia«. Nach den Kategorien der antiken Rhetorik handele es sich also um keine *historia*, sondern um eine *fabula*, die weder Wahres noch Wahrscheinliches erzählt.[155] Als *fabula* könne Petrarcas Erzählung deshalb im Leser keine Identifikation mit der Protagonistin bewirken. Der Freund fragt sich, welche antike Heldin auch nur annähernd mit Griseldis rivalisieren könnte, wenn die Geschichte authentisch wäre.

Post tempus amicus alter noster Veronensis – sunt enim nobis ut reliqua sic amici etiam commu[n]es –, audito quod alteri inter legendum accidisset, eandem legere optavit. Gessi morem ingenioso et amico viro; legit eam totam, nec alicubi substinuit, nec frons obductior, nec vox fractior, nec lachryme, nec singultus intervenere; et in finem, ›Ego etiam‹, inquit, ›flessem – nam et pie res et verba rebus accomodata fletum suadebant, nec ego duri cordis sum –, nisi quod ficta omnia credidi et credo. Nam, si vera essent, que usquam mulier vel Romana vel cuiuslibet gentis hanc Griseldim equatura sit? Ubi, queso, tantus amor coniugalis? Ubi par fides? Ubi tam insignis patientia atque constantia?[156]

In dieser wohl ersten rezeptionsästhetischen Perspektivierung der Griseldis-Figuration deklariert Petrarca letztere zum Modellfall literarischer Empathie. Durch die Kontrastierung des empfindsamen und des mitleidlosen Lesers erhebt Petrarca die Griseldis-Figuration zum emotionalen Gradmesser der *compassio* und somit auch der Humanität des Lesers. Als durchaus bemitleidenswert verteidigt Petrarca das Schicksal seiner Heldin gerade in seiner *verisimilitudo*, indem er in einer imaginären Replik auf den Veroneser Freund Griseldis ausgerechnet in eine Reihe mit antiken Heldinnen stellt, denen ebenfalls scheinbar unglaubwürdige Taten zugeschrieben werden, die sich aber tatsächlich zugetragen haben:

Hiis tunc ego nil respondi ne rem a iocis amicique colloquii festa dulcedine ad acrimoniam disceptationis adducerem. Erat autem prona responsio: esse nonnullos qui quecumque difficilia eis sint impossibilia omnibus arbitrentur, sic mensura sua omnia metientes ut se omnium primos locent, cum tamen multi fuerint forte et sint quibus essent facilia que vulgo impossibilia viderentur. Quis est nam exempli gratia qui non Curium [Curtium] ex

---

153 *Sen*. XVII 4, 77f. (zit. nach Rossi 1991).

154 Wahrscheinlich handelt es sich bei dem letzteren Freund um Gasparo Squaro dei Broaspini. Vgl. Garibotto 1931.

155 »Fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur«, Cicero, *inv.* 1, 27. Vgl. auch *Rhet. Her* 1, 13.

156 *Sen*. XVII 4, 78.

> nostris et Mutium et Decios, ex externis autem Codrum et Philenes fratres, vel, quoniam de feminis sermo erat, quis vel Portiam vel Hipsicratheam vel Alcest[i]m et harum similes non fabulas fictas putet? Atqui historie vere sunt.[157]

Nicht zufällig sind diese Beispiele, außer Alkestis, den *Dicta et facta memorabilia* des Valerius Maximus entnommen, von dem Petrarca sogar die Reihenfolge übernimmt.[158] Dem steht entgegen, daß Petrarca gerade in der Einleitung zu seiner Anekdote seine Erzählung ausdrücklich als *fabula* bezeichnete und somit eingestand, daß er die Skepsis des herzlosen Veronesers doch nicht ganz von sich weisen konnte: »nescio an res veras an fictas que iam non historie sed fabelle sunt […] et dicam tibi quid de hac historia, quam fabulam dixisse malim«.[159] Diese definitorische Aporie zeugt davon, wie widerstandsfähig die neuzeitliche Struktur von Boccaccios Novelle gegenüber einer mittelalterlichen Umdeutung war. Die bei Boccaccio wohl als Polemik gegen die ›Unmenschlichkeit‹[160] der exemplarischen Form intendierte Antithese zwischen dem didaktischen Gewand der Novelle und ihrem abstrakten Extremismus, der jeden Nachahmungsversuch *a priori* vereitelt,[161] hallt jetzt in Petrarcas eigenem definitorischen Schwanken zwischen *historia* und *fabula* als Aporie des exemplarischen Diskurses nach.

---

157 Ebd., 78.

158 Martellotti 1983, 206.

159 *Sen*. XVII 4, 77. Seltsamerweise beruft sich Petrarca an der Stelle nicht auf das *argumentum*, die Gattung des *verisimilis*: »Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit«. *Inv.* 1, 13.

160 Bruno Pagnamenta 1999, 142.

161 Griseldas Unnachahmlichkeit pointiert Dioneo mit einer rhetorischen Frage, welche genau die Frage von Petrarcas Veroneser Freund vorwegnimmt: »Chi avrebbe, altri che Griselda, potuto col viso non solamente asciutto ma lieto sofferir le rigide e mai più non udite pruove da Gualtier fatte?«, *Dec.* X 10, 954.

Bibliographie

Quellen

Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.

Migne, Jacques-Paul (Hg.): Patrologia Latina. 217 Bde. und 4 RegBde. Paris 1878–1890.

Petrarca, Francesco: Epistolae Seniles XVII 3: Francisci Petrarce, Poete laureati, de Insigni Obedientia et Fide Uxoris ad Johannem Bocacium de Certaldo. In: The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes tale. Hg. von J. Burke Severs. New Haven/New York/London 1942, 254–288.

– Epistolae Seniles XVII 3 und XVII 4. In: Giovanni Boccaccio/Francesco Petrarca: Griselda. Hg. von Luca Carlo Rossi. Palermo 1991, 29–63 und 74–76, 77–80.

Seneca iunior, Lucius Anneus: Philosophische Schriften. Hg. von Manfred Rosenbach. Darmstadt 1974.

Thomas de Aquino: S. Thomae Aquinatis Opera Omnia ut sunt in indice thomistico additis 61 scriptis ex aliis medii aevi auctoribus curante Roberto Busa S. I., Bd. 2. Stuttgart-Bad Cannstatt 1980.

Valerius Maximus: Facta et dicta memorabilia. Denkwürdige Taten und Worte. Ausgewählt, übersetzt und hg. von Ursula Blank-Sangmeister. Stuttgart 1991.

Darstellungen

Albanese, Gabriella: La novella di Griselda: ›De insigni obedientia et fide uxoria‹. In: Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura. Hg. von Marziano Guglielminetti. Alessandria 1994, Addenda n. 3, XIX–XXIII.

– Griselda in Piemonte: Petrarca e la novella dotta. In: Levia Gravia VI (2004), 263–295.

Allodoli, Ettore: Il Petrarca narratore. In: Annali della Cattedra petrarchesca 6 (1935–1936), 105–131.

Aurnhammer, Achim (Hg.): Petrarca in Deutschland: Ausstellung zum 700. Geburtstag (20. Juli 2004) im Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: 18. Juli bis 12. September 2004. Heidelberg 2004.

– Francesco Petrarca in Deutschland: seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Tübingen 2006.

Bàrberi Squarotti, Giorgio: Il potere della parola. Studi sul ›Decameron‹. Napoli 1983.

Bernardo, Aldo S.: Dramatic Dialogue in the Prose Letters of Petrarch. In: Symposium 5 (1951), 302–316.

Bessi, Rossella: La Griselda del Petrarca. In: La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola. 19–24 settembre 1988. Bd. 2. Rom 1989, 711–726.

Bevilacqua, Mirko: L'ideologia letteraria del ›Decameron‹. Rom 1978.

Branca, Vittore: Kommentar zu: Giovanni Boccaccio. Decameron. 2 Bde. Turin 1980.

– /Degani, Chiara: Studi sugli ›exempla‹ e il ›Decameron‹. In: Studi sul Boccaccio 14 (1983–1984), 178–208.

Brunhölzl, Franz: [Art.] Valerius Maximus. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 8. München 1997, Sp. 1390f.

Bruno Pagnamenta, Roberta: Il ›Decameron‹. L'ambiguità come strategia narrativa. Ravenna 1999.

Busch, Gerda: ›Fortunae resistere‹ in der Moral des Philosophen Seneca. In: Seneca als Philosoph. Hg. von Gregor Maurach. Darmstadt [2]1987, 53–94.

Cottino-Jones, Marga: Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the Griselda Story. In: Italica 50 (1973), 38–52.
Delcorno, Carlo: Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento. Bologna 1989.
Garibotto, Celestino: Un amico del Petrarca (Gasparo Squaro dei Broaspini). In: Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, s.V., 7 (1931), 169–185.
Gier, Albert: Narrator in Fabula. Boccaccio, Gualtieri und Ser Cepparello. In: Italienische Studien 15 (1994), 57–71.
Heitmann, Klaus: Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit. Köln/Graz 1958.
Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975.
Kessler, Eckhard: Petrarca und die Geschichte. München 1978.
Knape, Joachim: ›De oboedientia et fide uxoris‹. Petrarcas humanistisch-moralisches Exempel ›Griseldis‹ und seine frühe deutsche Rezeption. Göttingen 1978 (Gratia 5).
Kornhardt, Hildegard: Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie. Diss. Göttingen 1936.
Koselleck, Reinhardt: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. 1. Aufl. [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006.
Martellotti, Guido: Momenti narrativi del Petrarca. In: Studi Petrarcheschi 4 (1951), 7–33, wiederabgedruckt in: Ders.: Scritti Petrarcheschi. Hg. von Michele Feo/Silvia Rizzo. Padova 1983, 179–206.
Merklin, Franziska: Petrarcas lateinische ›Griseldis‹. In: Petrarca und die römische Literatur. Hg. von Ulrike Auhagen/Stefan Faller/Florian Hurka. Tübingen 2005, 263–272.
Morabito, Raffaele: Griselda tra ›exemplum‹ ed esempio. In: Traités de savoir-vivre en Italie. Hg. von Alain Montandon. Clermont-Ferrand 1993, 25–43.
Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. München 1969.
Pernicone, Vincenzo: La novella del Marchese di Saluzzo. In: La Cultura 9 (1930), 961–974.
Rossi, Luca Carlo: Das ›Dekameron‹ und die romanische Tradition: die außerordentliche Geduld der Griselda. In: Vox Romanica 44 (1985), 16–32.
– Introduzione, note e appendice a: Giovanni Boccaccio/Francesco Petrarca: Griselda. Hg. von Luca Carlo Rossi. Palermo 1991, 9–21, 23–25, 67–73.
Russo, Luigi: Letture critiche del Decameron. Rom/Bari [5]1977.
Schöpflin, Karin: Boccaccios Griselda und Hiob. In: Romanistisches Jahrbuch 42 (1991), 136–149.
Velli, Giuseppe: Il rapporto Petrarca-Boccaccio: a proposito (anche) della ›Griselda‹. In: Levia Gravia VI (2004), 215–225.
Wilkins, Ernest H.: Petrarch's Later Years. Cambridge (Mass.) 1959.
Worstbrock, Franz Josef: Petrarcas ›Griseldis‹ und ihre Poetik. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittealters. Hg. von Klaus Grubmüller/Ruth Schmidt-Wiegand/Klaus Speckenbach. München 1984, 245–256.
– Petrarcas ›De remediis utriusque fortunae‹. Textstruktur und frühneuzeitliche deutsche Rezeption. In: Petrarca in Deutschland. Hg. von Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, 39–58.
Zingarelli, Nicola: Griselda. In: Ders.: Scritti di varia letteratura. Mailand 1935, 381–383.

II. Spätmittelalterliche Varietäten der Griselda-Figuration

Thomas Klinkert

Die italienische Griselda-Rezeption im 14. und 15. Jahrhundert

Die Rezeption eines literarischen Textes läßt sich beschreiben als je unterschiedliche Aktualisierung von im Ausgangstext angelegten Sinnbezügen.[1] Boccaccios Griselda-Novelle ist hierfür ein besonders ergiebiges Beispiel, denn die letzte Novelle des *Decameron* entbehrt aufgrund von Leerstellen, Perspektivbrüchen und fehlenden Motivierungen einer einheitlichen ideologischen Perspektive und bietet dem Leser eine Vielzahl möglicher Deutungsmuster an, die in den zahlreichen Rezeptionszeugnissen dann unterschiedlich aufgegriffen und akzentuiert werden.[2] Ich möchte hier die These aufstellen, daß es gerade solche Widersprüche sind, die für das Nachleben eines literarischen Textes verantwortlich sind, in dem Sinne, daß sich die Nachfolger an ihnen dann abarbeiten können. In diesem Beitrag soll zunächst eine Analyse der im Ausgangstext enthaltenen widersprüchlichen Sinnbezüge vorgenommen werden.[3] In einem zweiten Schritt soll anhand ausgewählter Beispiele aus dem italienischen 14. und 15. Jahrhundert dargelegt werden, welche Sinnbezüge und Deutungsmuster in welcher Form aufgegriffen werden. Dabei wird auch Petrarcas lateinische Fassung (*Sen.* XVII 3) mit einzubeziehen sein, weil einige der italienischen Rezeptionszeugnisse direkt oder indirekt auf diesen Text zurückgehen.

---

1 Im Begründungstext der von ihm entwickelten Rezeptionsästhetik spricht Jauß vom ›Urteil der Jahrhunderte‹ über ein literarisches Werk. Dieses Urteil sei nicht die bloße Summe von Urteilen über das Werk, sondern »die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials, das sich dem verstehenden Urteil erschließt, sofern es die ›Verschmelzung der Horizonte‹ in der Begegnung mit der Überlieferung kontrolliert vollzieht.« (Jauß 1970, 186) In diesem Sinne lassen sich die unterschiedlichen Rezeptionsdokumente, die auf ein bestimmtes Werk zurückverweisen, als je eigene Aktualisierungen des in diesem Werk angelegten Sinnpotentials betrachten.

2 Der Hinweis auf die Widersprüchlichkeit der Griselda-Novelle und die daraus resultierende Divergenz der Interpretationen besitzt in der Forschungsliteratur topischen Charakter. Vgl. etwa Allen 1977, 2f., Schulz-Buschhaus 1981, 285–287, Kapp 1982, 89–91, Savelli 1983/84, 278 f., Greiner 1995, 505–507. Eine bibliographische Dokumentation der weitverzweigten europäischen Rezeptionsgeschichte der Griselda-Erzählung vom 14. bis zum 20. Jahrhundert findet man bei Morabito 1988.

3 Die widersprüchlichen Sinnbezüge, welche schon der Novelle als Einzeltext innewohnen, werden durch ihre syntagmatische Einbettung in den Gesamtzusammenhang des *Decameron* in ihrer Komplexität noch gesteigert. Da die Griselda-Novelle indes in aller Regel als Einzeltext rezipiert wurde, möchte ich die syntagmatische Dimension hier weitgehend ausblenden. Diese wird beispielsweise bei Allen 1977 und bei Schulz-Buschhaus 1981 analysiert.

I.

Betrachtet man Boccaccios Griselda-Novelle, so fällt sogleich die negative Perspektive auf, in welche die zu erzählende Handlung durch den einleitenden Kommentar des Binnenerzählers Dioneo[4] gestellt wird. Dieser kündigt seine Geschichte mit folgenden Worten an: »vo' ragionar d'un marchese, non cosa magnifica ma una matta bestialità, come che ben ne gli seguisse alla fine«.[5] Trotz des glücklichen Endes solle niemand die »matta bestialità« des Marchese nachahmen, denn es sei höchst bedauerlich, daß diese einen glücklichen Ausgang genommen habe. Dadurch ist von Beginn an eine doppelte Abweichung markiert: zum einen die Abweichung von der Erzählvorgabe des zehnten Tages, welche lautet: »sotto il reggimento di Panfilo, si ragiona di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa«.[6] Dem steht es entgegen, daß Dioneo (der ja seinerseits die personifizierte Abweichung von der Erzählordnung ist, insofern er nicht nach dem Willen des jeweiligen Königs zum Einsatz kommt, sondern ihm der Platz als jeweils zehntem und letztem Erzähler von vornherein eingeräumt wird) nicht von einer »cosa magnifica«, sondern von einer »matta bestialità«[7] berichtet – nämlich der Serie von grausamen Inszenierungen, mit denen der Marchese von Sanluzzo[8] ohne ersichtlichen Grund die ohnehin über jeden Zweifel erhabene Gehorsamsbereitschaft seiner Frau Griselda auf die Probe stellt. Zum anderen liegt eine Abweichung darin, daß das unmenschliche Verhalten des Marchese nicht bestraft wird, etwa indem er die von ihm so ungebührlich hart auf die Probe gestellte Frau verliert. Immerhin verweist der Erzähler (mit unverhohlener sexueller Konnotation) ganz am Schluß auf einen solchen möglichen alternativen Ausgang der Geschichte, wenn er sagt: »Al quale [sc. Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una bella roba.«[9] Dioneos Griselda-Erzählung zeichnet sich also durch einen doppelten Konventionsbruch aus: Einerseits wird die intratextuelle, für den zehnten Tag des *Decameron* gültige Erzählkonvention gebrochen, andererseits wird gegen die allgemeine Gattungskonvention verstoßen, wonach unangemessenes Verhalten auf der Handlungsebene sanktioniert werden muß.

Es ist nun wenig überraschend, wenn sich eine solchermaßen programmatisch im Zeichen der Abweichung vom Horizont des Erwartbaren stehende Erzählung

---

4 Zur Funktion des Binnenerzählers Dioneo in der Griselda-Novelle vgl. Rutter 1974.

5 *Dec.* X 10, 942.

6 *Dec.* introd. X, 847.

7 Zu der auf Dante verweisenden intertextuellen Dimension dieses Begriffs s. Brancas Kommentar (*Dec.*, 1554; die Wendung »matta bestialitade« findet sich in *Inf.* XI, 82f.). Vor diesem Hintergrund bedeutet »matta bestialità« bei Boccaccio in etwa »sciocca crudeltà«, »stoltezza crudele«. Vgl. auch die Diskussion des Begriffs im Hinblick auf seine Bedeutung für die Griselda-Novelle bei Haines 1985 und bei Greiner 1995.

8 Ich benutze hier die in der als Textgrundlage dienenden *Decameron*-Ausgabe von Branca verwendete Schreibweise; üblicherweise heißt es *Saluzzo*.

9 *Dec.* X 10, 954.

allenthalben durch Abweichungen, Kehrtwendungen und Widersprüche auszeichnet. Meist bleiben solche Abweichungen und Widersprüche unkommentiert. So wird der Protagonist Gualtieri als jemand eingeführt, der (a) unverheiratet und kinderlos ist, (b) seine Zeit damit verbringt, Vögel und andere Tiere zu jagen, und (c) gar nicht daran denkt, sich zu vermählen und Nachkommen zu zeugen. Dies wird vom Erzähler Dioneo positiv gewertet: »[…] di che egli era da reputar molto savio.«[10] Worin genau seine angebliche Klugheit besteht – ob darin, daß für ihn (a), (b) und (c) gleichzeitig gelten, oder nur darin, daß (c) zutrifft – bleibt zwar der Interpretation des Lesers überlassen; in jedem Falle aber ist es ein Ausweis der Gualtieri hier attestierten Klugheit, ehelos zu sein und dies auch bleiben zu wollen. Unmittelbar darauf heißt es nun aber im Text: »La qual cosa a' suoi uomini non piaccendo, più volte il pregaron che moglie prendesse, acciò che egli senza erede né essi senza signor rimanessero«.[11] Wenn Gualtieris Wunsch, ehelos zu bleiben, Ausdruck seiner Klugheit ist, und dieser Wunsch demjenigen seiner Vasallen, er möge heiraten und Nachkommen zeugen, diametral entgegensteht, dann muß man schlußfolgern, daß entweder der Wunsch seiner Vasallen unklug ist, oder aber, daß in Wirklichkeit Gualtieris Wunsch unklug ist und sich der Erzähler nur zum Schein mit ihm solidarisiert hat, daß er also eine ironische Sprechhaltung einnimmt. Auf Kommentarebene läßt sich dieses Dilemma nicht lösen, denn eine Kommentierung des aufgezeigten Widerspruchs fehlt.

Der Konflikt zwischen Gualtieris Junggesellenleben und dem Anspruch seiner Vasallen, einen Thronfolger zu bekommen, läßt sich nun auf Handlungsebene als Problematisierung des von Michel Foucault so genannten »dispositif d'alliance«[12] interpretieren. Das Allianzdispositiv dient dazu, im Rahmen von gesellschaftlichen Hierarchie- und Machtbeziehungen die Weitergabe von Namen und Besitztümern zu regulieren; eine Eheschließung erfolgt im Rahmen dieses Dispositivs nicht nach persönlicher Zuneigung und freier Wahl, sondern gehorcht dynastischen Erwägungen, wird also den künftigen Ehepartnern aufgezwungen.[13] In der Griselda-Handlung ist die Forderung von Gualtieris Untertanen, er möge sich eine Frau nehmen, um einen Thronfolger zu zeugen, nichts anderes als die Explikation der *raison d'être* des Allianzdispositivs.[14]

---

10 *Dec.* X 10, 943.

11 Ebd.

12 Foucault 1976, 140–143.

13 Duby 1989, 12f., unterscheidet zwei Ehemodelle, die im Mittelalter miteinander konkurrieren: »ein weltliches Modell, das in dieser ländlichen Gesellschaft, bei der jede Zelle im Erbe eines Grundbesitzes verwurzelt ist, die Aufgabe hat, im Lauf der Generationen den Fortbestand einer Produktionsweise zu sichern«, und »ein kirchliches Modell, welches das zeitlose Ziel hat, die sinnlichen Triebe zu zügeln und das Böse dadurch abzuwehren, daß die Ausschweifungen der Sexualität durch strikte Begrenzungen eingedämmt werden«. Das erste Modell, in dessen Zentrum der Begriff des Erbes steht, entspricht exakt dem, was Foucault als Allianzdispositiv bezeichnet: »Es ist seine Aufgabe, die Weitergabe eines unverminderten Vermögens an Gütern, Ruhm und Ehre zu sichern und den Nachkommen eine Stellung, einen ›Rang‹ zu garantieren.« (Duby 1989, 13)

14 Diese Interpretation wird auch aus der Perspektive der Rezeption im *Quattrocento* bestätigt. Uppenkamp 2004 legt dar, daß die Griseldarezeption in Form von Hochzeitsbildern

Gualtieri dagegen versucht sich den Anforderungen des Allianzdispositivs zu entziehen, zunächst, indem er gar nicht heiratet, sodann, indem er zwar dem sozialen Druck nachgibt (»Amici miei, voi mi strignete a quello che io del tutto aveva disposto di non far mai«),[15] sich dann aber eine nicht standesgemäße Frau auswählt und damit eine *mésalliance* eingeht. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang, wie Gualtieri sein Verhalten begründet. Er verweist darauf, daß sehr viele Männer eine unglückliche Ehe führten, weil ihre Ehefrauen nicht zu ihnen paßten (»come dura vita sia quella di colui che a donna non bene a sé conveniente s'abbatte«).[16] Und um eine Frau zu finden, deren Art (»costumi«) zu einem passe, genüge es nicht, wenn ihre Eltern die richtige Art hätten, zum einen, weil es schwierig sei, diese überhaupt zu erkennen, zum anderen, weil es, selbst wenn man sie erkennen sollte, nicht möglich sei, von der Art der Eltern auf die der Tochter zu schließen. Mit anderen Worten: Die für die mittelalterliche Feudalgesellschaft und das in ihr herrschende Allianzdispositiv grundlegende Adäquation von Standeszugehörigkeit und persönlicher Qualität wird hier radikal in Frage gestellt.[17] Was Gualtieri meint, wenn er sagt, er wolle »trovare chi co' suoi costumi ben si convenga«, ist die Übereinstimmung innerer Qualitäten, nicht die äußere Qualität der gemeinsamen Standeszugehörigkeit. Eine Ehe sollte infolgedessen auf der Grundlage persönlicher Zuneigung und freier Wahl geschlossen werden. Dementsprechend lehnt Gualtieri das Angebot der Brautwerbung durch seine Vasallen ab und sucht sich seine künftige Ehefrau selbst aus. Die Möglichkeit, eine Wahl zu treffen, läßt er aber offensichtlich nur für sich als Mann gelten, denn bevor er die von ihm aufgrund ihrer »costumi« und ihrer Schönheit auserwählte Griselda um ihre Zustimmung fragt, hat er sich längst mit ihrem Vater über die Heirat geeinigt und hat die Hochzeit vorbereiten lassen. Wenn er nun die nichtsahnende Griselda am Tag der geplanten Hochzeit mit seinem Anliegen förmlich überfällt und sie nicht etwa fragt, ob sie ihn liebe und heiraten wolle, sondern ob sie ihm gegenüber, wenn er sie zur Frau nehme, immer gehorsam sein wolle; wenn er sie sodann vor den Augen seiner Leute nackt ausziehen und neu einkleiden läßt und ihnen erklärt, daß er diese Frau heiraten werde, »dove ella me voglia per marito«,[18] so erscheint dieser Satz als rein rhetorisches Zugeständnis an den freien Willen der Braut. Faktisch hat Griselda gar keine andere Wahl als die, das Eheangebot ihres Fürsten anzuneh-

---

des 15. Jahrhunderts u. a. die exempelhafte Bekehrung Gualtieris zur Ehe fokussiert: »Vor diesem Hintergrund läßt sich Gualtieris Zögern, eine Frau zu nehmen und Erben zu zeugen, als das negative Beispiel für Verantwortungslosigkeit und Selbstsucht begreifen, seine Bekehrung zur Ehe hingegen als Exempel für einen ordentlichen Mann.« (187)

15 *Dec.* X 10, 943.

16 Ebd.

17 Luhmann [5]1999 legt dar, daß der in literarischen Texten des Mittelalters entwickelte Liebescode auf Idealisierung beruht und daß daher das ideale Liebesobjekt der Oberschicht angehören muß. Dies ist ein wichtiges Indiz dafür, daß in der stratifizierten Gesellschaft des Mittelalters und der Frühen Neuzeit eine Korrelation zwischen persönlicher Qualität und Schichtzugehörigkeit unterstellt wurde.

18 *Dec.* X 10, 945.

men. Das Allianzdispositiv wird also einerseits von Gualtieri in Frage gestellt, andererseits mit aller Macht aufrechterhalten, ja geradezu inszeniert.

Ein weiterer Widerspruch Gualtieris liegt darin, daß er einerseits aufgrund seiner Brautwahl von seinen Leuten (denen er zuvor das Versprechen abgenommen hat, die von ihm ausgewählte Frau unabhängig von ihrer Herkunft zu verehren, als wäre sie eine geborene Herrin) als besonders klug eingeschätzt wird, denn niemand außer ihm, so heißt es, wäre in der Lage gewesen, die unter der armseligen Bekleidung Griseldas verborgene »alta vertù« zu erkennen.[19] Dieser kluge Mann, der sich offensichtlich von gesellschaftlichen Konventionen weitgehend emanzipiert hat und dem die individuelle Tugend wichtiger ist als die Standeszugehörigkeit, legt nun andererseits allergrößten Wert auf die totale Unterordnung der Frau unter den Willen des Mannes.[20] Fortschrittliches und reaktionäres Denken scheinen sich bei ihm zu einer widersprüchlichen Einheit zu verbinden.[21]

Diese Widersprüchlichkeit zeigt sich auch im Verhältnis zu seinen Untertanen. Er will zwar auf keinen Fall heiraten, unterwirft sich aber schon bei der ersten Anfrage ohne große Gegenwehr dem Willen seiner Vasallen. Er sucht sich seine Braut selber aus, fordert aber eine Art Blankoscheck zu ihren Gunsten. Ihm gelingt es, durch seine kluge Wahl das aufgrund der *mésalliance* zunächst skeptische Volk von den individuellen Qualitäten Griseldas restlos zu überzeugen, doch er selbst stellt im nachhinein ihr gegenüber seine eigene Wahl in Frage, indem er just jene Bedenken ins Feld führt, die er durch diese Wahl ja ein für allemal ausgeräumt zu haben scheint.

So widersprüchlich und unerklärlich wie Gualtieris Verhalten, der die Geduld und die Leidensbereitschaft seiner Frau ohne jeden Grund immer stärker auf die Probe stellt, ist das seiner Gattin Griselda. Könnte man ihr Gehorsamsversprechen am Hochzeitstag noch als situationsbedingtes rhetorisches Zugeständnis verbuchen – das für sie völlig unerwartete Eheangebot ihres Fürsten muß auf sie wie ein Schock wirken –, so gibt der Text keine Antwort auf die Frage, weshalb Griselda sich den grausamen Ideen[22] ihres Mannes, deren Inszenierungscharakter ihr ja verborgen bleibt und die sie folglich für bare Münze nehmen muß, bedingungslos unterwirft. Sie läßt es zu, daß er ihr die beiden gemeinsamen Kinder wegnimmt und sie – wie sie annehmen muß – töten läßt, was auch nach mittelalterlich-feudalistischen Rechtsvorstellungen ein Verbrechen ist. Als Gualtieris Untertanen sein Verhalten kritisieren und Mitleid mit Griselda und den verschwundenen Kindern haben, solidarisiert sie sich mit ihrem Mann – und macht sich damit auch dessen Schuld am vermeintlichen Tod

---

19 *Dec.* X 10, 946.

20 Zur Darstellung der Frauen im *Decameron* vgl. Allen 1977.

21 Solche Widersprüchlichkeit zeichnet das *Decameron* auf epistemologischer Ebene insgesamt aus, vgl. hierzu Kablitz 1993 und Küpper 1993.

22 Zur Grausamkeit in der Griselda-Novelle und allgemein im *Decameron* s. Lanza 1983.

der Kinder zu eigen.[23] Sie akzeptiert es ohne Widerspruch, als er ihre Ehe – zum Schein, was sie aber nicht wissen kann – auflösen läßt und sie in Schimpf und Schande, nur mit einem Hemd bekleidet, um welches sie ihn auch noch bitten muß, zu ihrem Vater zurückschickt. Ohne zu murren, bereitet sie sodann wie eine Magd den Palast für das Fest, bei dem, wie sie annehmen muß, der Marchese eine standesgemäße Braut ehelichen wird. Und schließlich bringt sie es sogar noch über sich, die vermeintliche Braut zu loben und dem Paar eine glückliche Zukunft vorherzusagen. Für ihre übermenschliche Leidensbereitschaft fehlt im Text eine nachvollziehbare Motivation.[24]

Lediglich an drei Stellen deutet sich bei Griselda so etwas wie Nicht-Einverständnis oder Widerspruch an. Als Gualtieris Diener ihr die Tochter wegnimmt, bittet sie ihn, dafür Sorge zu tragen, daß der Leichnam des Mädchens nicht von wilden Tieren aufgefressen werde – »salvo se egli nol ti comandasse«.[25] Als Gualtieri sie nur mit ihrer Mitgift versehen, also nackt, nach Hause schicken will, da sagt sie:

> […] e se voi giudicate onesto che quel corpo nel quale io ho portati i figliuoli da voi generati sia da tutti veduto, io me n'andrò ignuda; ma io vi priego, in premio della mia virginità che io ci recai e non ne la porto, che almeno una sola camiscia sopra la dota mia vi piaccia che io portar ne possa.[26]

Zum ersten Mal äußert Griselda hier Gualtieri gegenüber so etwas wie eine leise Kritik an seinem Verhalten. Wie sehr diese Kritik Gualtieri beschämen muß, erschließt sich daraus, daß es heißt, »che [Gualtieri] maggior voglia di piagnere aveva che d'altro«.[27] Die dritte Stelle, an der Griselda ihren Dissens – diesmal noch eine Spur deutlicher – artikuliert, findet sich kurz vor dem Umschwung. Als Gualtieri sie in ihrer Funktion als Magd um eine Beurteilung der neuen Braut bittet, antwortet sie:

> Signor mio, […] a me ne par molto bene; e se così è savia come ella è bella, che 'l credo, io non dubito punto che voi non dobbiate con lei vivere il più consolato signor del mondo; ma quanto posso vi priego che quelle punture, le quali all'altra, che vostra fu, già deste, non diate a questa, ché appena che io creda che ella le potesse sostenere, sì perché più giovane

---

23 »La quale [Griselda] con le donne, le quali con lei de' figliuoli così morti si condoleano, mai altro non disse se non che quello ne piaceva a lei che a colui che generati gli avea.« (*Dec.* X 10, 948f.)

24 Wenig überzeugend erscheint mir Greiners Deutung, wonach Griseldas »alles aufzuopfern bereite Liebe« zu Gualtieri die »irrationale Triebfeder ihrer Leidensbereitschaft« (Greiner 1995, 514) sei. Nicht von Liebe ist im Text hauptsächlich die Rede, sondern von Gehorsam. In Ranks psychoanalytischer Deutung wird dagegen unterstellt, daß der eigentliche Sinn der Griselda-Erzählung eine verschobene Darstellung inzestuöser Liebe zwischen Gualtieri und seiner Tochter sei (Rank 1919); die Grausamkeit gegenüber Griselda wäre dann, so kann man Rank weiterdenken, lesbar als verschobene Darstellung des Tabubruchs. Allerdings gibt es im Text keinerlei Anhaltspunkte für inzestuöse Liebe.

25 *Dec.* X 10, 947.

26 Ebd., 950.

27 Ebd.

> è e sì ancora perché in dilicatezze è allevata, ove colei in continue fatiche da piccolina era stata.[28]

Auffällig ist an allen drei genannten Stellen, daß die Kritik sich stets nur auf einen Teilaspekt von Gualtieris Handlungen bezieht, ohne diese insgesamt in Frage zu stellen. Man kann Griseldas Aussagen wie folgt interpretieren: Gualtieri habe durchaus das Recht, seine Tochter töten zu lassen, nur möge man sie wenigstens pietätvoll beerdigen, wenn er nicht ausdrücklich das Gegenteil verlange. Er dürfe die Ehe mit seiner ihm stets treu ergebenen und alles erduldenden Gattin, die ihm zwei Kinder geboren habe, sehr wohl annullieren lassen und sie mittellos nach Hause schicken, nicht einmal ein Kleid müsse er ihr lassen, doch möge er ihr wenigstens ein Hemd schenken, damit sie nicht nackt gehen müsse. Und schließlich habe er zwar durchaus das Recht, seine Ehefrau zu quälen, aber er möge das doch bitte bei der neuen Braut unterlassen, weil diese es aufgrund ihrer Jugend und ihrer Herkunft nicht aushalten könnte. Wörtlich genommen handelt es sich hier um nichts anderes als eine vorbehaltlose Bestätigung von Gualtieris Macht. Doch gerade indem Griselda weniger sagt, als sie mit Recht sagen dürfte, macht sie die Ungeheuerlichkeit dessen deutlich, was Gualtieri von ihr verlangt.

In Ermangelung einer nur allzu legitimen Empörungsgeste der leidenden Griselda artikulieren im übrigen Gualtieri selbst und seine Untertanen die Position von Recht und Moral. So wird darauf hingewiesen, daß Gualtieri mit wachsender Verwunderung auf den Gleichmut reagiert, mit dem Griselda ihre beiden Kinder opfert: »maravigliandosi egli della sua constanzia«;[29]

> di che Gualtieri si maravigliava forte e seco stesso affermava niuna altra femina questo poter fare che ella faceva; e se non fosse che carnalissima de' figliuoli, mentre gli piacea, la vedea, lei avrebbe creduto ciò fare per più non curarsene, dove come savia lei farlo cognobbe.[30]

Und die Untertanen nehmen Anstoß daran, daß, wie sie glauben müssen, Gualtieri seine eigenen Kinder hat ermorden lassen: »I subditi suoi, credendo che egli uccidere avesse fatti i figliuoli, il biasimavan forte e reputavanlo crudele uomo e alla donna avevan grandissima compassione.«[31] Als er sie nackt – bzw. auf ihre Bitte hin mit einem Hemd bekleidet – fortschickt, intervenieren seine Leute sogar mit der Forderung, ihr doch wenigstens ein Kleid zu lassen, »ché non fosse veduta colei che sua moglie tredici anni o più era stata di casa sua così poveramente e così vituperosamente uscire, come era uscirne in camiscia«.[32] Daß Gualtieri sich mit seinem Verhalten Griselda gegenüber ins Unrecht setzt und daß kein Gehorsamsversprechen sie dazu verpflichten kann, sich all seine Zumutungen widerspruchslos gefallen zu lassen, wird also im Text durchaus

---

28 Ebd., 953.
29 Ebd., 947.
30 Ebd., 948.
31 Ebd.
32 Ebd., 950.

deutlich gemacht. Um so rätselhafter und fragwürdiger – und damit auslegungsbedürftiger – ist daher ihr bedingungsloser Gehorsam.

Das Ende der Novelle bringt nun zwar geradezu in märchenhafter Weise die vollständige Restitution alles dessen, was Griselda verloren hat – ihrer Kinder, ihres Status als Ehefrau, der Liebe ihres Gatten; doch kann man keineswegs behaupten, daß mit diesem »lieto fine« alle Fragen gelöst wären. Vielmehr bestehen die Widersprüche und Ambivalenzen fort, wenn es heißt: »e savissimo reputaron Gualtieri, come che troppo reputassero agre e intollerabili l'esperienze prese della sua donna, e sopra tutti savissima tenner Griselda.«[33] Wie kann es sein, daß sowohl Gualtieri als auch Griselda als äußerst klug eingeschätzt werden, nach all dem, was man Gualtieri zu Recht vorwerfen kann und was ja auch hier in dem Konzessivsatz (»come che«) zum Ausdruck gebracht wird? Auch der Erzähler Dioneo verweigert in seinem abschließenden Kommentar, aus dem weiter oben ja bereits zitiert worden ist, eine klare Stellungnahme. Soll die Quintessenz dieser unerhörten Geschichte tatsächlich darin bestehen, daß es Diskrepanzen zwischen Standeszugehörigkeit und moralisch-persönlichen Qualitäten geben kann? Dazu hätte es im Grunde genügt, die Geschichte bis zur Hälfte zu erzählen, bis zu Griseldas Verwandlung nach der Heirat:

> La giovane sposa parve che co' vestimenti insieme l'animo e' costumi mutasse. […] così come bella era, divenne tanto avvenevole, tanto piacevole e tanto costumata, che non figliuola di Giannucole e guardiana di pecore pareva stata ma d'alcun nobile signore, di che ella faceva maravigliare ogn'uom che prima conosciuta l'avea […].[34]

II.

Es soll nun gezeigt werden, daß in der frühen Rezeption der Griselda-Novelle in Italien die Ambivalenzen, Leerstellen, Widersprüche und Rätselhaftigkeiten von Boccaccios Text in unterschiedlicher Art und Weise interpretiert und vereindeutigt werden, daß dabei aber zum Teil neue Widersprüche und Ambivalenzen entstehen. Am Anfang der Rezeptionsgeschichte steht Petrarcas gut 20 Jahre nach dem *Decameron* entstandene lateinische Bearbeitung: »Francisci Petrarce, Poete Laureati, de Insigni Obedientia et Fide Uxoris, ad Iohannem Bocacium de Certaldo« (*Sen*. XVII 3). Diese Bearbeitung zeichnet sich durch zwei Tendenzen aus: zum einen durch eine größere Ausführlichkeit und Explizitheit der Darstellung; zum anderen durch die (christlich) allegorisierende Deutung der Handlung. Während Boccaccio gleich zur Sache, nämlich zu dem Konflikt zwischen der Ehelosigkeit des Marchese von Sanluzzo und den Ansprüchen des Allianzdispositivs, kommt, schaltet Petrarca der eigentlichen Erzählung eine im Hinblick auf den Sinngehalt der Handlung redundante, rein ornamentale Landschaftsbeschreibung vor. Wird Gualtieri bei Boccaccio mit folgenden knappen

---

[33] Ebd., 954.
[34] Ebd., 946.

Worten eingeführt: »[…] fu tra' marchesi di Sanluzzo il maggior della casa un giovane chiamato Gualtieri, il quale, essendo senza moglie e senza figliuoli, in niuna altra cosa il suo tempo spendeva che in uccellare e in cacciare«,[35] so heißt es bei Petrarca:

> […] terra Saluciarum vicis et castellis satis frequens, marchionum arbitrio nobilium quorundam regitur virorum, quorum unus primusque omnium et maximus fuisse traditur Valterius quidam, ad quem familie ac terrarum omnium regimen pertineret; et hic quidem forma virens atque etate, nec minus moribus quam sanguine nobilis, et ad summam omni ex parte vir insignis, nisi quod presenti sua sorte contentus, incuriosissimus futurorum erat. Itaque venatui aucupioque deditus, sic illis incubuerat ut alia pene cuncta negligeret […].[36]

Durch die größere Explizitheit der Darstellung wird der Konflikt zwischen dem Marchese, der allzu sorglos der Gegenwart verfallen ist und nicht daran denkt, zu heiraten und einen Nachfolger zu zeugen und damit seine Pflichten als Lehnsherr zu erfüllen, und seinen Vasallen und Untertanen sehr viel differenzierter herausgearbeitet als bei Boccaccio. Zugleich wird der bei Boccaccio erzeugte und unkommentiert bleibende Widerspruch zwischen Gualtieris Bewertung als »savio« und den berechtigten Ansprüchen des Volkes auf einen Thronfolger vermieden. Valterius wird bei Petrarca zwar als mächtigster aller Fürsten von Sanluzzo bezeichnet, er hat aber auch einen Fehler, der zum Konflikt führt. Der Widerspruch bezieht sich bei Petrarca auf die Ebene der dargestellten Handlung, nicht auf die Ebene der Kommentierung dieser Handlung.

Während Boccaccios Marchese die Ehe deshalb scheut, weil er Angst davor hat, wegen nicht übereinstimmender »costumi« unglücklich zu werden, begründet Petrarcas Valterius seine Ehelosigkeit mit dem Wunsch nach Freiheit. In der – wiederum sehr ausführlichen – Ansprache an sein Volk findet sich außerdem ein weiteres Element, welches bei Boccaccio überhaupt nicht vorkommt: die göttliche Providenz. Während Gualtieri sich bei der Suche nach einer geeigneten Ehefrau einzig auf sich selbst verlassen möchte, begibt Valterius sich in Gottes Hand: »Quicquid in homine boni est, non ab alio quam a Deo est. Illi ego et status et matrimonij mei sortes, sperans de sua solita pietate, commiserim; ipse michi inveniet quod quieti mee sit expediens ac saluti.«[37] Mit der Einführung Gottes als Aktant ist der Weg zur Allegorisierung bereitet.[38] Zugleich verlagert

---

35 Ebd., 942.

36 Petrarca, *De Insigni Obedientia*, 254–256.

37 Ebd., 258.

38 Manche Interpreten wollen auch bei Boccaccio eine allegorische Dimension erkennen, vgl. insbesondere Cottino-Jones 1973. Eine solche Lesart ist angesichts der semiotischen Reflexivität, mit der die großen Autoren des *Trecento* zu Werke gehen, nicht prinzipiell abwegig, doch sehr voraussetzungsreich, weil sich in der Griselda-Novelle – abgesehen von den Leerstellen und Widersprüchen – keine expliziten Markierungen finden lassen, die eine allegorische Textdeutung stützen würden. Und genau dies unterscheidet Boccaccios Griselda von der Petrarcas, die durch ihre explizit markierte allegorische Lesart gewissermaßen ›mittelalterlicher‹ ist als der Boccaccio-Text. Die in der Forschung häufig diskutierte Frage nach der Epochenzugehörigkeit Boccaccios (idealtypisch verkörpert durch Branca ^{4}1975 und

sich damit die Verantwortlichkeit weg vom Individuum hin zu Gott. An die göttliche Gnade wird schon bei der ersten Erwähnung von Griseldis erinnert: Da die himmlische Gnade (»gratia celestis«)[39] bisweilen die Hütten der Armen aufsuche, gebe es in der Nähe des Palastes einen armen Mann namens Ianicola, dessen Tochter sich sowohl durch körperliche Schönheit als auch durch die Schönheit der Seele und der Sitten auszeichne.[40] Das Motiv der göttlichen Gnade begleitet fortan den Weg der Braut. Als Valterius sie wissen läßt, daß er sie heiraten wolle, und sie fragt, ob sie auch immer gehorsam sein werde, da antwortet sie, daß ihr bewußt sei, einer solchen Ehre nicht würdig zu sein (mit anderen Worten: ihr sei unverdient die Gnade Gottes zuteil geworden), daß sie aber, wenn es denn sein Wille sei, daß sie Mann und Frau würden, niemals etwas gegen seinen Willen tun, ja nicht einmal denken werde; und selbst wenn er sie töten wollte, würde sie dem zustimmen.[41] So wie man sich in Gottes Hand begibt und sich ihm voll und ganz anvertraut, begibt Griseldis sich in die Hände ihres künftigen Gatten. Auch ihre wundersame Verwandlung von der Tochter eines armen Hirten in eine kluge und umsichtige Herrschergattin geschieht mit Hilfe der göttlichen Gnade (»inopi sponse tantum divini favoris affulserat«).[42] Und ihr öffentliches Wirken ist so segensreich, daß das Volk ihr nachsagt, sie sei vom Himmel geschickt worden (»ut omnes ad salutem publicam demissam celo feminam predicarent«).[43]

Als nun aber Valterius nach der Geburt des ersten Kindes von dem Wunsch erfaßt wird, die Treue seiner eigentlich vollkommenen Ehefrau mehrfach auf die Probe zu stellen, da wird dies von einem distanzierenden Erzählerkommentar begleitet – der Erzähler will nicht selbst entscheiden, ob die »cupiditas« des Fürsten eher als »mirabilis« oder als »laudabilis« zu bezeichnen ist, und überläßt das Urteil anderen (»doctiores«): »Cepit, ut fit, interim Valterium […] mirabilis quedam quam laudabilis (doctiores iudicent) cupiditas, sat expertam care fidem coniugis experiendi altius et iterum atque iterum retentandi.«[44] Eine wei-

---

Neuschäfer 1969) läßt sich hinsichtlich der Griselda-Novelle jedenfalls klar beantworten: In seiner Vieldeutigkeit und Offenheit ist der Text eher ›neuzeitlich‹ als ›mittelalterlich‹.

39 Petrarca, *De Insigni Obedientia*, 260.

40 Vgl. hierzu *Canzoniere*, Nr. 4: »Que' ch'infinita providentia et arte / mostrò nel suo mirabil magistero, / che criò questo e quell'altro hemispero, / et mansueto più Giove che Marte, // vegnendo in terra a 'lluminar le carte / ch'avean molt'anni già celato il vero, / tolse Giovanni da la rete et Piero, / et nel regno del ciel fece lor parte. // Di sé, nascendo, a Roma non fe' gratia, / a Giudea sì, tanto sovr'ogni stato / humiltate exaltar sempre gli piacque; // ed or di picciol borgo un sol n'à dato, / tal che natura e 'l luogo si ringratia / onde sì bella donna al mondo nacque.« (Petrarca, Canzoniere, 22) Es besteht somit eine Äquivalenz zwischen Christus, Laura und Griseldis.

41 Petrarca, De Insigni Obedientia, 264: »›Ego, mi domine,‹ inquid [sic], ›tanto honore me indignam scio; at si voluntas tua, sique sors mea est, nichil ego unquam sciens, nedum faciam, sed etiam cogitabo, quod contra animum tuum sit; nec tu aliquid facies, etsi me mori iusseris, quod moleste feram.‹«

42 Ebd., 266.

43 Ebd., 268.

44 Ebd. Meine Lesart dieser Stelle beruht auf der Annahme, daß es sich um eine elliptische »tam«-»quam«-Konstruktion handelt, deren erste Partikel entfallen ist. Ich lese also: »Cepit […] Valterium […] [tam] mirabilis […] quam laudabilis […] cupiditas«. (Für fachmännische Beratung in dieser Frage danke ich meinem Freiburger Kollegen Felix Heinzer.)

tere Distanzierung des Erzählers erfolgt nach dem Verschwinden des zweiten Kindes: »Poterant rigidissimo coniugi hec benivolencie et fidei coniugalis experimenta sufficere«.[45] Immerhin lassen sich diese Distanzierungen als Indizien dafür deuten, daß das Ungeheuerliche der Handlung trotz der Allegorisierung nicht ganz zu tilgen ist.

Am Ende aber, nachdem Valterius seine Inszenierung beendet und seine Frau wieder aufgenommen hat, findet sich folgender Kommentar, welcher die schon vorweggenommene Allegorisierung expliziert:

> Hanc historiam stilo nunc alio retexere visum fuit, non tam ideo, ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris pacienciam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constanciam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant, qui licet (ut Iacobus ait Apostolus) intentator sit malorum, et ipse neminem temptet. Probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum nostrum sciat, quem scivit ante quam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indicijs innotescat. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure paciatur quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliercula passa est.[46]

Während bei Boccaccio vom Binnenerzähler Dioneo ausdrücklich davor gewarnt wird, die Geschichte als modellhaft aufzufassen und sich zu ihr in ein Imitationsverhältnis zu setzen, postuliert Petrarca ein Äquivalenzverhältnis zwischen Griseldis und den Menschen auf der einen Seite und Valterius und Gott auf der anderen. Dadurch wird die Geschichte als Allegorie für den bedingungslosen Gehorsam, mit dem der Mensch sich Gottes Willen unterwerfen soll, interpretiert. Unter dieser Prämisse wird dann ihr bei Boccaccio unerklärtes Verhalten transparent und nachvollziehbar.

Diese Erzählung wird im späten 14. Jahrhundert von Romigi dei Ricci ins Italienische übersetzt: *Volgare d'una istoria scritta in latino per lo facondissimo novello poeta messer Francesco Petrarca fiorentino*.[47] Es handelt sich um eine sehr textgetreue (und daher hinsichtlich einer eigenständigen Interpretation wenig aussagekräftige) Übersetzung, die aber an einigen Stellen von Petrarcas Text geringfügig abweicht, insbesondere an folgender: »Prese, come si fa, in questo mezo, Gualtieri, essendo già la fanciulla lattata, una *mirabile più che lodevole (i più savi di me il giudichino) cupidità* di provare altamente la fede della cara moglie, assai provata, da˙ccapo alcuna o˙ppiù volte, e da˙ccapo cioè seconda e terza volta di tentarla.«[48] Bei Petrarca lautet die im Zitat von mir kursivierte Stelle wie folgt: »mirabilis quedam quam laudabilis (doctiores iudicent) cupiditas«, wörtlich »eine gewisse sowohl seltsame als auch lobenswerte Neugierde (Klügere mögen dies entscheiden)«. Romigi dei Riccis Übersetzung vereindeutigt das, was Petrarca offenläßt, so daß die schon bei ihm vorhandene

---

Entscheidend ist der vom Herausgeber in Klammern gesetzte Einschub »doctiores iudicent«, welcher ein Zögern des Erzählers bei der Bewertung des Sachverhalts anzeigt.

45 Petrarca, De Insigni Obedientia, 274–276.

46 Ebd., 288.

47 Morabito 1993, 66–79.

48 Ebd., 69f.

Distanzierung noch verstärkt wird. Diese Verstärkung wiederum bestätigt das oben zu Petrarca Gesagte, nämlich daß auch eine allegorisierende Interpretation das Monströse und Ungeheuerliche von Gualtieris Verhalten nicht ganz übergehen kann. Es bleibt ein nicht zu tilgender Rest des Rätselhaften und Unerklärlichen.

Giovanni Sercambi schreibt zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwei Fassungen der Griselda-Erzählung in Anlehnung an Boccaccio. Es handelt sich zum einen um das *exemplo CLII* seines *Novelliere* mit dem Titel: *De muliere costante. Del conte Artù, che prese donna a suo modo*.[49] Trotz der geänderten Namen der Protagonisten – Gualtieri heißt jetzt Artù, Griselda wird zu Gostantina, sie hat jetzt nicht mehr einen Vater, sondern eine Mutter namens Santina (man beachte die sprechenden Namen der beiden Frauen: die ›Beständige‹ und die ›Heilige‹) – und entgegen der expliziten Distanzierung von Boccaccio (»E ben che lla mia novella sia in similitudine d'una che messer Johanni Boccacci ne tocca in nel suo libro, capitolo C, nondimeno questa fu altra, ché rade, se ne troverenno simili«)[50] lehnt Sercambi sich relativ eng an den Autor des *Decameron* an.

Umso auffälliger sind angesichts dessen die Abweichungen bzw. Erweiterungen, die sich vor allem in der zweiten Fassung des Textes aus der Feder von Sercambi finden, nämlich der *Nota facta a te reina Iohanna nuovamente rimasa reina*.[51] Gegenüber der Fassung des *Novelliere* hat sich die pragmatische Einbettung des Textes diametral gewandelt. Im *Novelliere* wird ähnlich wie bei Boccaccio der Protagonist Artù als »non cosí magnifico come a conte richiede ma piú tosto un matto, posto che bene ne lli avenisse«[52] angekündigt. Es wird dementsprechend ausdrücklich davor gewarnt, sich ihn zum Vorbild zu nehmen. Im Gegensatz hierzu wird nun die Fassung der *Croniche* als positives Exempel eingeführt, und zwar als Exempel für (speziell weibliche) Herrscher, die den Thron bestiegen haben, auf daß sie ihre Aufgaben »con buono animo« erfüllten. »E però, ad exemplo di voi [sc. reina Iohanna di Napoli] et dell'altre donne che fusseno exaltate a dominio, l'exemplo della infrascripta donna quanto patientemente fu costante a bene adoperare«.[53] Daß ein und dieselbe Erzählung einmal als negatives und einmal als positives Exempel präsentiert werden kann, erklärt sich dadurch, daß im ersten Fall der männliche Protagonist (Gualtieri/Artù), im

---

49 Sercambi 1974, 214–223.

50 Ebd., 214.

51 Sercambi 1892, 216–226.

52 Sercambi 1974, 214.

53 Sercambi 1892, 216. Möglicherweise läßt sich diese Funktionszuweisung als Anknüpfung an eine Stelle aus Boccaccios Griselda-Novelle interpretieren. Als Gualtieri Griselda nach der Geburt des ersten Kindes zum ersten Mal auf die Probe stellt, indem er ihr zu verstehen gibt, daß die Leute aufgrund ihrer niederen Herkunft unzufrieden seien, zumal jetzt, da sie ein Kind geboren habe, und sie ihm antwortet, daß er mit ihr machen solle, was ihm gut erscheine, denn sie sei der Ehre, von ihm als Gattin erwählt worden zu sein, nicht würdig, da wird diese ihre Antwort folgendermaßen kommentiert: »Questa risposta fu molto cara a Gualtieri, conoscendo costei non essere in alcuna superbia levata per onore che egli o altri fatto l'avesse.« (*Dec.* X 10, 947) Analog hierzu geht es bei Sercambi darum, »ammaestrare qual donna sagliscie a grado di signoria« (*Croniche*, 216). Das gemeinsame Element ist hier wie dort der Aufstieg einer Frau auf eine höhere Stufe der sozialen Hierarchie. Solcher Aufstieg soll nicht zur Folge haben, daß bei den betroffenen Frauen Hochmut entstehe.

zweiten Fall dagegen die weibliche Heldin (Griselda/Gostantina) fokussiert wird – eine im übrigen zukunftsweisende Unterscheidung.[54]

Die Griselda-Erzählung aus Sercambis *Croniche* steht also unter dem Zeichen der sozialen Hierarchie und der Differenz zwischen Herrscher und Untertanen. Dementsprechend fügt Sercambi an drei Stellen Verse ein, in denen es zweimal um eben diese Differenz geht. Als Artù vorgibt, er wolle die Ehe mit Gostantina auflösen lassen, würden seine Leute ihn am liebsten heftig kritisieren. Sie wagen es aber nicht (»ma la temensia li fa tenere silentio«), weil sie sich an Verse erinnern, in denen gesagt wird, daß die Herrscher es gern hätten, wenn man sie lobe und feiere, aber Anstoß daran nähmen, wenn man von ihren Fehlern spreche. »Però, s'a star con alcun mai ti metti, / Nel tuo parlar di loro abbi riguardo, / Perchè i più troverai pien di sospetti &c.«[55] Die anonymen Verse thematisieren also das Machtgefälle zwischen Herrschern und Beherrschten und empfehlen letzteren, sich ersteren gegenüber vorsichtig, um nicht zu sagen opportunistisch zu verhalten. Die Widersprüchlichkeit der Beziehung zwischen Boccaccios Gualtieri und seinen Untertanen wird bei Sercambi zu einer Dominationsbeziehung vereindeutigt. Dadurch erhält der Text eine polemisch gegen die politische Macht gerichtete Spitze, die allerdings nicht frei ist von Ambivalenz, denn die pragmatische Situierung des Textes als eines Exempels für gute (weibliche) Herrschaft wird durch solche Machtkritik ironisch unterlaufen. Die den Text abschließenden Verse sind ihrerseits eine Apologie der Ungleichheit: »Confortisi ciascun ch'à basso stato, / E tu che l'ài grande, / Vegiendo ogni cosa à certo fine. / Chi men possiede men li è domandato.«[56] Auch diese Verse sind ironisch lesbar, denn eine Apologie der bestehenden Verhältnisse bzw. der Appell, sich mit diesen Verhältnissen abzufinden, muß ja nicht an die Herrschenden und

---

[54] Diese Aufspaltung findet sich am Ende des 15. Jahrhunderts wieder, und zwar in Silvestros *Cantari di Griselda* (1458/76) ebenso wie in der anonymen Versnovelle *Il marchese di Saluzzo e la Griselda*. Vgl. Morabito 1988, 70f. Silvestro zitiert zum einen den Schlußkommentar des Dioneo in bezug auf Gualtieri: »Al quale serebbe molto bem stato, / quando in camisia fuor de la magione / Griseida mandò, che l'avesse trovato / uno che l'avesse scosso el pilicione, / c'um bel vestito n'avesse cavato« (XLIX, 1–5), kritisiert hier also Gualtieri, allerdings mit der misogynen Begründung, daß von 100 Frauen nur eine einzige standhaft sei, er also sehr leichtsinnig gehandelt habe. Griseida dagegen wird den klugen Frauen als positives Exempel zur Nachahmung empfohlen: »E però, donne che havete intellecto, / da questa savia exempio piarite, / […] / e no vogliate che ve sia sugetto /vostro marito, perché non dovete, / ma sempre state a loro obedientia / e d'ogni cosa habiati patientia.« (L) Während die Geduld und die Ausdauer Gostantinas bei Sercambi als positives Exempel für Herrschertugend interpretiert (also erneut allegorisiert) werden, rekurriert Silvestro auf die misogyne Tradition und stellt Griseidas Verhalten als Vorbild für die sonst so ungehorsamen Frauen dar. Vgl. auch Romagnoli (Hg.), *Il marchese di Saluzzo e la Griselda*, 8: »Siccome degna di laude e d'onore / Quant'opra che di donna oggi si trova, / Sì per le donne, e sì per lo autore, / Abbenchè in prosa ancora, al secol nuova / Sarà in versi, e d'un altro sapore: / Ma non si metta nessuno a tal prova / Della sua donna, che forse fra tante / Nessuna non sarebbe sì costante // Qual fu Griselda tanto pazïente, / Di senno e d'umiltà lucido specchio«. Die Unterscheidung zwischen dem vorbildlichen Verhalten Griseldas und dem abschreckenden Beispiel ihres Gatten wird am Ende des Textes wieder aufgegriffen (ebd., 34).

[55] Sercambi 1892, 221.

[56] Ebd., 225.

Vermögenden, also die vom Schicksal Begünstigten, gerichtet werden, sondern an die Besitzlosen. Man sieht also, wie Sercambi, indem er Leerstellen und Widersprüche seiner Quelle zu tilgen versucht, neue Ambivalenzen erzeugt.

Die von Petrarca angelegte Tendenz zur christlichen Allegorisierung wird in zwei Texten des späten 15. Jahrhunderts in unterschiedlicher Weise aufgegriffen. Es handelt sich um Silvestros drei *Cantari di Griselda* (1458/76) und um eine anonyme *Sacra rappresentazione profana*. Ich möchte mich hier auf die *Cantari* beschränken. In einer strukturell dem Musenanruf entsprechenden Apostrophe an die Jungfrau Maria (die in ihrem Duktus an Petrarcas Marien-Kanzone erinnert) heißt es zu Beginn der *Cantari*: »O regina del cielo, figlia del padre, / el qual per noi se humiliò tanto / che in te se puse e feciti suo madre / e senza violare el petto sancto / faceste el re de le divine scuadre, / sol generato da lo Spirito Santo, / gratia ti chieggio, o Vergine polzella / ch'io metta in rima una moral novella.«[57] Die Himmelskönigin als Muse soll dem Sprecher also helfen, die Geschichte – wörtlich: die eine moralische Belehrung enthaltende Novelle – von Gualtiero und Griseida in Verssprache zu übertragen. Einschränkend wird allerdings sogleich hinzugefügt, daß die zu berichtenden Taten eines »marcheso possente« keineswegs rühmenswert seien, sondern daß es sich um eine »sciochezza« handle und daß es »gram peccato« sei, daß die Sache ein gutes Ende genommen habe. Hier wird also ganz deutlich Boccaccio zitiert, dessen Text Silvestro in Verssprache überträgt, nicht ohne gewisse Erweiterungen vorzunehmen. Nachdem Boccaccios Gualtieri seine Braut nach Hause geführt hat, erkennen die Leute ihre besondere Qualität und loben die Klugheit ihres Herrn, »per ciò che niuno altro che egli avrebbe mai potuta conoscere l'alta vertù di costei nascosa sotto i poveri panni e sotto l'abito villesco.«[58] Aus diesem Passus macht Silvestro folgendes:

> Diciamo che niuno altro ch'elli / possuto hare' conoscere la vertute / grande nascosa sotto poverelli / habiti vilaneschi, e da lui cognisciute / forom per li mainieri & acti belli / che molte volte a lei havea vedute. / Cerchi li siocchi le dote e parentate: / senza cercar vertú sonno inganate.[59]

Silvestro ergänzt seine Paraphrase des Boccaccio-Textes durch eine gnomische Sentenz: »Dumm ist, wer nur nach Mitgift und Stand Ausschau hält: sucht er nicht nach Tugend, so wird er mit leeren Händen dastehen.« Diese Sentenz setzt die persönliche Tugend in Opposition zu der Standeszugehörigkeit und zum materiellen Besitz – und bringt damit einerseits einen in Gualtieris Geschichte liegenden Bedeutungsgehalt (der dort allerdings nicht im Zentrum steht) auf eine prägnante Formel. Andererseits handelt es sich bei dieser Formel um einen christlichen Basiswert: Tugend ist wichtiger als Stand und Reichtum.

Die christliche Dimension kommt auch zum Tragen, als Griseida ihre Tochter hergeben muß. Bei Boccaccio heißt es lapidar:

---

57 Morabito 1988, 19 (I).
58 *Dec.* X 10, 946.
59 Morabito 1988, 32 (XLI).

> La donna, udendo le parole e vedendo il viso del famigliare e delle parole dette ricordandosi, comprese che a costui fosse imposto che egli l'uccidesse: per che prestamente presala della culla e basciatala e benedetola, come che gran noia nel cuor sentisse, senza mutar viso in braccio la pose al famigliare […].[60]

Silvestro amplifiziert die Szene und läßt Griseida Zuflucht zum Gebet suchen:

> – Alto refugio & nostro reffrigerio, / saetta accuta a quel serpente anticho, / chiamo & invoco el tuo solemno imperio, / che nocer no mi possa el gram nimico; / Vergene, prega el divino misterio / che 'l mio signore a me non sia inico. – / E cosí questa, stando ingenochione, / fece a Maria questa oratione.[61]

Erst nachdem sie die Jungfrau Maria um Beistand gebeten hat, holt sie das Mädchen aus der Wiege und übergibt es dem Diener. Auf diese Weise wird jener bei Boccaccio nur *en passant* erwähnte Schmerz (»come che gran noia nel cuor sentisse«) einer Mutter, die ihr Kind zu opfern gezwungen wird, sichtbar gemacht. Das bei Boccaccio rätselhafte, da opake Verhalten Griseldas wird psychologisiert, der innere Konflikt, der sie zu zerreißen droht, wird nach außen projiziert und gleichzeitig in eine christliche Glaubensgewißheit eingebettet, die das Monströse erträglich erscheinen läßt. Griseida wird gewissermaßen zur christlichen Märtyrerin stilisiert; die Leute bewundern sie als Muster der *constantia*: »Ella facea ognuno maravigliare / del suo gram senno e de la sua constanza. / Ciascum dicia: – Ella non trova pare; / de gram vertú costei omn'altra avanza.«[62] Die christlich-allegorische Deutung wird am Ende des zweiten *Cantare* expliziert, als die von Gualtiero verstoßene und zu ihrem Vater zurückgekehrte Griseida nicht mit ihrem Gott hadert, sondern statt dessen darauf vertraut, daß der Allmächtige schon wissen werde, was er tue, und daß alles wieder in Ordnung kommen werde:

> Però ciaschum se debba contentare / de quel che fa el patre omnepotente: / tutto per lo meglio se vole reputare, / però che lui al mal no consente, / ma tutto fa per voler ristorare / colui c'a lui derizza la sua mente: / quel ch'è qui da lui tribulato, / or qui or in cielo da Dio è ristaurato.[63]

Als biblisches Exempel für Glaubensstärke angesichts schwerster Prüfungen nennt der Text Hiob, der alles verloren habe und danach für seine Leidensbereitschaft belohnt worden sei. Wenn Griseida in einen Äquivalenzbezug zu Hiob gestellt wird, dann bedeutet das, daß der sie prüfende Gualtiero allegorisch die Rolle Gottes übernimmt – womit die bei Petrarca angelegte Allegorie wieder aufgegriffen wird. Silvestro kombiniert also Boccaccio und Petrarca; von ersterem übernimmt er den Text, dessen Prosa er versifiziert; von letzterem übernimmt er die ideologische Deutung.

---

60 *Dec.* X 10, 947.
61 Morabito 1988, 35 (LI).
62 Ebd., 44 (XVIII).
63 Ebd., 52 f. (XLV).

Trotz dieser klaren ideologischen Perspektive, die bei Boccaccio ja völlig fehlt, gelingt es aber Silvestro nicht, alle Widersprüche des Textes aufzuheben. Dies dürfte letztlich wohl an der Inkommensurabilität Gottes liegen. Wenn Gott den Menschen auf die Probe stellt, dann ist es nicht möglich, hieran ernsthaft Kritik zu üben. Bei Gualtiero dagegen wird sehr wohl Kritik geübt, was interessanterweise gerade an der Bedeutungsverschiebung erkennbar wird, die Silvestro einer besonders widersprüchlichen Boccaccio-Stelle angedeihen läßt: Aus Boccaccios »e savissimo reputaron Gualtieri, come che troppo reputassero agre e intollerabili l'esperienze prese della sua donna, e sopra tutti savissima tenner Griselda«[64] wird bei Silvestro folgendes:

> Fo questo Gualtier savio tenuto, / bem che prima tenuto era crudele / per quello experimento non devuto / facto a Griseida, piú amaro che fele; / e molto piú de lei fo conosciuto / el senno natural, tutta fedele, / dicendo tutti che col suo ingegno / ella havea aquistato honore e regno.[65]

Silvestro unterscheidet also zwei Stufen von Klugheit und stellt Griseida auf die höhere dieser beiden Stufen, während bei Gualtiero eine Abwägung von Klugheit und Grausamkeit vorgenommen wird. Eine solche Differenzierung kann sich nur auf einen Menschen, nicht aber auf Gott beziehen, so daß die Allegorese unvollkommen ist. Hinzu kommt die Tatsache, daß Silvestro vor allem gegen Ende seines Textes auf den misogynen Diskurs rekurriert, wodurch der Schwerpunkt sich von der Allegorie hin zur Frauensatire verschiebt. Dies wiederum führt zu einer weiteren Störung der klaren ideologischen Perspektive im Sinne einer christlichen Allegorisierung. Die bei Boccaccio angelegten Widersprüche können offenbar nicht vollständig aufgehoben werden. Dies bestätigt meine Ausgangsthese, daß es gerade solche Widersprüche sind, die für das nachhaltige Weiterleben eines literarischen Textes verantwortlich sind.

---

64 *Dec.* X 10, 954.
65 Morabito 1988, 68 (XLII).

Bibliographie

Quellen

Anon.: Il marchese di Saluzzo e la Griselda. Novella in ottave del secolo XV. Hg. von Gaetano Romagnoli. Bologna 1862.

Anon.: Cantari di Griselda. Hg. von Raffaele Morabito. L'Aquila/Rom 1988 (Testi di letteratura italiana 4).

Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.

Petrarca, Francesco: Epistolae Seniles XVII 3: Francisci Petrarce, Poete laureati, de Insigni Obedientia et Fide Uxoris ad Johannem Bocacium de Certaldo. In: The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes tale. Hg. von J. Burke Severs. New Haven/New York/London 1942, 254–288.

– Canzoniere. Hg. von Marco Santagata. Mailand 1996 (I Meridiani).

Sercambi, Giovanni: Le Croniche. Hg. von Salvatore Bongi. Bd. III. Lucca 1892 (Fonti per la storia d'Italia).

– Il Novelliere. Hg. von Luciano Rossi. Bd. III. Rom 1974 (I novellieri italiani 9).

Darstellungen

Allen, Shirley S.: The Griselda Tale and the Portrayal of Women in the ›Decameron‹. In: Philological Quarterly 56 (1977), 1–13.

Branca, Vittore: Boccaccio medievale. Florenz [4]1975 (La civiltà europea).

Cottino-Jones, Marga: Fabula vs. Figura: Another Interpretation of the Griselda Story. In: Italica 50 (1973), 38–52.

Duby, Georges: Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin 1989 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 13).

Foucault, Michel: Histoire de la sexualité. Bd. 1: La volonté de savoir. Paris 1976 (Bibliothèque des histoires).

Greiner, Thorsten: Una matta bestialità? Zur Deutung von Boccaccios Griselda-Novelle. In: Zeitschrift für romanische Philologie 111 (1995), 503–522.

Haines, Charles: Patient Griselda and »matta bestialitade«. In: Quaderni d'italianistica 6, 2 (1985), 233–240.

Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: H. R. J.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970 (Edition Suhrkamp 418), 144–207.

Kablitz, Andreas: Boccaccios ›Decameron‹ zwischen Archaik und Modernität. Überlegungen zur achten Novelle des zehnten Tages. In: Literarhistorische Begegnungen (Festschrift Bernhard König). Hg. von A. K./Ulrich Schulz-Buschhaus. Tübingen 1993, 147–181.

Kapp, Volker: Frauentugend und Adelsethos in Boccaccios Griselda-Novelle (Decameron X 10). In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 134 (1982), 89–108.

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 (Text und Kontext 10), 47–93.

Lanza, Maria Teresa: Della povera Griselda e di un certo teatrino delle crudeltà. In: Problemi. Periodico Quadrimestrale di Cultura 66 (1983), 22–47.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. [5]1999 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1124).

Morabito, Raffaele: La diffusione della Storia di Griselda dal XIV al XX secolo. In: Studi sul Boccaccio 17 (1988), 237–285.

– (Hg.): Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano. Tübingen 1993 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 253).

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).

Rank, Otto: Der Sinn der Griselda-Fabel. In: Ders.: Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914. Leipzig/Wien 1919 (Internationale Psychoanalytische Bibliothek 4), 40–58.

Rutter, Itala Tania: The Function of Dioneo's Perspective in the Griselda Story. In: Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies 5 (1974), 33–42.

Savelli, Giulio: Struttura e valori nella novella di Griselda. In: Studi sul Boccaccio 14 (1983/84), 278–301.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: Griseldas ›magnificenzia‹. Zur Interpretation von ›Decameron‹ X 10. In: Romanisches Mittelalter. Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Baehr. Hg. von Dieter Messner u.a. Göppingen 1981 (Göppinger Akademische Beiträge 115), 285–303.

Uppenkamp, Bettina: Griselda – Ein Märchen von der zivilisierenden Macht weiblicher Demut. Die hundertste Novelle des ›Decamerone‹ in Hochzeitsbildern des Quattrocento. In: Frauen in der frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur. Hg. von Anne-Marie Bonnet/Barbara Schellewald. Köln/Weimar/Wien 2004 (Atlas N. F. 1), 165–188.

Christa Bertelsmeier-Kierst

Steinhöwels *Griseldis* im Kontext der europäischen Hofkultur des 15. Jahrhunderts

I.

Die großen Dichter des *Trecento*, Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio, werden in Deutschland erst relativ spät verbreitet. Sieht man einmal von Petrarcas kurzem Aufenthalt am Prager Hof Karls IV. ab, der noch kaum Spuren im deutschen Literaturbetrieb hinterließ,[1] setzt erst im 15. Jahrhundert zunächst in monastischen, dann um 1450 verstärkt in frühhumanistischen Kreisen eine nachhaltige Rezeption der *Trecento*-Literatur ein. Bei diesem Kulturtransfer nach Deutschland werden die italienischen Dichter zuallererst als gelehrt-lateinische Autoren wahrgenommen. Auch Boccaccios *Decameron*, obwohl in *Volgare* verfaßt, gelangt zunächst nur über lateinische Bearbeitungen einzelner Novellen[2] nach Deutschland.[3]

Einer besonderen Beliebtheit erfreute sich von Anfang an die *Griseldis*, die Schlußnovelle Boccaccios, die dank der lateinischen Vermittlung Francesco Petrarcas schon früh rezipiert wurde. Durch ein Nachwort hatte Petrarca seine *historia pia* auf die Ebene eines religiösen Gleichnisses gehoben und Griseldis zur überragenden Beispielfigur für die christlichen Tugenden *obedientia*, *constancia* und *fides* gemacht.[4] Die lateinische *Griseldis* zirkuliert daher in Deutschland zunächst in theologischen Kreisen. Bereits vor 1425 nimmt Heinemann von Bonn Petrarcas *Historia* in seine Exempelsammlung *Viaticum narrationum* auf.[5] Wenig später, im Jahre 1432, benutzt der in Danzig und Kulm als Stadtschreiber tätige

---

1 Zum Prager ›Vorspiel‹ als rezeptionsgeschichtlichem Sonderfall: Worstbrock 1989, 478f.; Geiß 2002, 4.

2 Leonardo Bruni Aretinus: *Epistola de duobus amantibus Guiscardo et Sigismunda filia Tancredi principis Salernitani ex Boccaccio* (*Dec.* IV 1); Francesco Petrarca: *Historia Griseldis* (*Dec.* X 10).

3 Eine Kenntnis des gesamten Novellenzyklus wird in Deutschland erst durch die *Decameron*-Übersetzung Arigos möglich, die 1476/77 bei Johann Zainer in Ulm (GW 4451) erscheint. Zur Datierung siehe Bertelsmeier-Kierst 1988, 65–74; dies. 1998, 420–422; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 20370.

4 *Historia Griseldis* (*Ep. Sen.* XVII 3): Hess 1975, 73–238. Rossi 1991. Vgl. Worstbrock 1984, 245–256.

5 Aus dieser Exempelsammlung übernimmt 1425 der Lübecker Dominikaner Hermann Korner Petrarcas *Griseldis* in seine *Chronica Novella*. Vgl. Langosch 1981, 654; Colberg 1985, 317–320.

Konrad Bitschin sie zusammen mit Kapiteln aus Boccaccios *De claris mulieribus* in seinem *Libri de vita conjugali*.[6]

Fragen der Ehedidaxe haben offenbar auch in der volkssprachlichen Rezeption schon früh ein besonderes Interesse an der *Griseldis*-Novelle geweckt. So benutzt der Nürnberger Kartäuser Erhart Grosz Petrarcas *historia* 1432 ausgiebig in seinem deutschsprachigen Ehetraktat *Grisardis*.[7] Ebenfalls akzentuiert um 1460/70 der Bearbeiter der *Leipziger Griseldis*, den wir wohl mit einem Angehörigen des Leipziger Thomas-Klosters identifizieren dürfen, die ehedidaktische Gebrauchsfunktion des Textes: *Von der truwe unde ganczen gehorsam di eine eliche frowe phlichtig iß czu haldene irem elichen manne*.[8] Was Petrarca noch als *insignis* galt und nur auf das Verhältnis der menschlichen Seele zu Gott anwendbar schien, wird bei den geistlichen Bearbeitern nördlich der Alpen zu einem verbindlichen Akt weiblichen Gehorsams, den eine Ehefrau ihrem Mann schuldig ist. Nur ein mittelfränkisches Predigtexempel, das in einer geistlichen Sammelhandschrift um 1460 überliefert ist,[9] verzichtet auf diese ehedidaktische Gebrauchsfunktion. Das *bispel* war vermutlich für Ordensfrauen bestimmt, deren *bekorunge* der Prediger zu lindern suchte, indem er am Schicksal Griseldis' exemplarisch den Weg von göttlicher Prüfung und Erhebung, von irdischem Leiden und zukünftiger Herrlichkeit an der Seite des himmlischen Bräutigams aufzeigen wollte.

Neben dieser frühen Verbreitung in monastischen Kreisen, in denen Petrarcas *Griseldis* vorrangig im Kontext von Erbauung und Seelsorge rezipiert wurde, läßt sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine rasche Aufnahme des *Trecento*-Textes in die weltliche Erzählliteratur beobachten. Es ist vor allem das Verdienst des Frühhumanisten und Übersetzers Heinrich Steinhöwel, daß die *Griseldis* zu einem Bestseller der Inkunabelzeit wurde. Bis 1500 wurde der Text schon vierzehn Mal verlegt; auch die handschriftliche Tradierung ist bedeutend: Zwölf Codices und zwei Exzerpte sind mittlerweile von Steinhöwels Übertragung bekannt geworden, wobei sechs Handschriften noch der primären Überlieferungsphase vor der Drucklegung 1471 bei Günter Zainer in Augsburg angehören, die übrigen erweisen sich als Abschriften von Wiegendrucken.[10] Steinhöwel muß demnach mit seiner *Griseldis* den literarischen Geschmack der Zeit in ganz besonderer Weise getroffen haben.

Um den literarischen Erfolg Steinhöwels kreisen auch Fragen, die ich nachfolgend untersuchen möchte: Welchen literarischen Traditionen fühlte sich der

---

6 Arnold 1978, 886; Dallapiazza 1987, 115. Geiß 2002, 5, betont die begrenzte Publikumswirkung auch für diese frühe Bearbeitung.

7 Erhard Grosz: *Grisardis* 1931. Der Traktat wurde bis 1471 in acht Handschriften verbreitet, gelangte jedoch nicht in die Druckoffizinen (vgl. Bertelsmeier-Kierst, 1998, 412). Zum Autor siehe Steinhoff 1981, 273–278.

8 Leipzig, UB, Hs. 1279, fol. 135v–160r: Schröder 1873, 1–21. Vgl. Knapp 1985, 691–694.

9 Köln, Hist. Stadtarchiv, Cod. G. B. 2° 47; fol. 66–68: Stammler 1965, 35–38.

10 Zur Überlieferung von Steinhöwels *Griseldis* vgl. Hess 1975, 20–107; Bertelsmeier-Kierst 1988, 191–218; dies. 1996, 323–343 und Abb. 8–12; Geiß 2002, 251–269; neueste Überlieferungszusammenstellung (mit Berichtigungen): http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 00035.

Autor, der 1461 erst den spätantiken *Apollonius*-Roman und kurz darauf Petrarcas *Griseldis* ins Deutsche übersetzte, verpflichtet? Und für welche Leserschichten schrieb Steinhöwel seine *Griseldis*, die sowohl in der Manuskriptkultur als auch im neuen Medium des Buchdrucks enorme Verbreitung fand?

II.

Wie viele seiner Zeitgenossen hatte der Ulmer Stadtarzt Heinrich Steinhöwel zunächst in Wien und Padua studiert, wo er mit dem italienischen Humanismus in Berührung gekommen war. Im Veneto und der Lombardei nahm man die *studia humanitatis* zu dieser Zeit noch stark durch den Filter des petrarkischen Frühhumanismus wahr. Neben Boccaccios *De claris mulieribus* und *De viris illustribus* waren es besonders die Altersschriften Petrarcas, vor allem *De remediis* und seine *Historia Griseldis*, die an den Universitäten und Höfen Norditaliens rezipiert und von deutschen Studenten in zahlreichen Abschriften mit nach Hause gebracht wurden.[11]

Vor der Verbreitung durch den Buchdruck findet die *Trecento*-Literatur in Deutschland zunächst nur ein kleines Publikum, wobei lateinische und deutschsprachige Rezeption von Anfang an unterschiedliche literarische Interessen erkennen lassen. In den gelehrt-humanistischen Kreisen etwa um Hermann Schedel, Konrad Peutinger oder Sigmund Gossenbrot war man in erster Linie an den Autoren der *studia humanitatis* interessiert; sie waren die bewunderten Vorbilder, deren lateinische Texte man abschrieb, exzerpierte und kompilierte. Durch »Aneignung des Fremden«,[12] so urteilt Franz Josef Worstbrock, versuchte man an die stilistische Eleganz und Eloquenz der italienischen Humanisten heranzukommen. Zwar besaß der eine oder andere von ihnen auch deutschsprachige Texte, so etwa Hartmann Schedel einen Druck von Steinhöwels *Griseldis*,[13] die *libri vulgares in lingua theotonica* bilden jedoch nur »verschwindend kleine Appendices«[14] in humanistischen Bücherverzeichnissen. Den frühhumanistischen Kreisen in Augsburg oder Nürnberg ging es »in erster Linie um die lateinischen Originale«,[15] nicht um eine Übersetzung in die *materna lingua*.

Steinhöwels Publikum müssen wir daher vorrangig in den Schichten suchen, die nicht lateinisch gebildet waren, also in Adel, Patriziat und gehobenem

---

11 Vgl. Sottili 1989, 225–285; ders. 1992/93, 246ff.; Bertelsmeier-Kierst 1996, 326f.; dies. 1998, 413.

12 Worstbrock 2000, 196.

13 In Hartmann Schedels Bücherverzeichnis (München, BSB, Clm 263) findet sich sowohl ein Hinweis auf Steinhöwels Übersetzungen *Griseldis* und *Appolonius* (vermutlich der Erstdruck bei Günter Zainer, der beide Werke 1471 als Sammelband auf den Markt brachte) als auch auf Wyles *Translationen* und das deutsche *Decameron* (*Cento nouella von hundert lustiger fabel durch boccacium gemachet, getruckt*). Vgl. Hess 1975, 75–79; Bertelsmeier-Kierst 1988, 71, Anm. 106.

14 Vgl. Hess 1975, 75f.

15 Ebd., 76.

Stadtbürgertum. Viele seiner Werke sind hochadligen Persönlichkeiten gewidmet oder lassen sich schon früh in Adelsbibliotheken seiner unmittelbaren Umgebung nachweisen. Steinhöwel, der selbst zum ambitionierten Stadtadel zählte und in die vornehme Augsburger Patrizierfamilie der Egen einheiratete, stand beruflich wie literarisch schon früh mit den Höfen des Hochadels des deutschen Südwestens und Österreichs in Kontakt. Bereits im Sommer 1454 kam er als Leibarzt des burgundischen Herzogs, Philipps des Guten, für kurze Zeit an den Hof Ulrichs von Württemberg und seiner Gemahlin Margarethe von Savoyen. Danach besuchte er den Hof der Pfalzgräfin Mechthild in Rottenburg. Schließlich begleitete Steinhöwel den Herzog noch zum berühmten Freiburger Hoffest Erzherzog Albrechts VI., Mechthilds zweiten Gemahls.[16]

Zumindest mit dem württembergischen Hof bleibt Steinhöwel offenbar enger verbunden, wie ein Brief an Margarethe von Savoyen aus dem Jahre 1474 bezeugt.[17] Darüber hinaus sind seine großen Übersetzungen der siebziger Jahre – seine Übertragung von Boccaccios *De claris mulieribus,* sein *Äsop* und *Spiegel des menschlichen Lebens* – durch ihre Dedikationen alle mit dem einflußreichen Hof Sigmunds von Tirol und seiner Gemahlin Eleonore von Schottland verbunden.

Nach allem, was wir über die Literaturinteressen dieses adligen Publikums wissen, orientierte es sich in seinem Geschmack an der norditalienischen und französisch-burgundischen Hofkultur; d. h. es war vor allem an weltlicher Erzählliteratur interessiert. Hierzu zählte besonders der französische Prosaroman, aber auch Boccaccios Werke konnten mit einer breiten Akzeptanz rechnen, wurden sie an den Höfen Norditaliens, in Paris und Burgund doch schon seit dem frühen 15. Jahrhundert breit rezipiert. Die Beliebtheit des *Decameron* läßt sich hier nicht nur in einer Flut von Handschriften, literarischen Prosa- oder Versbearbeitungen nachweisen, sondern setzt sich wirkungsmächtig bis in die höfische Bild- und Gebrauchskunst des 15. Jahrhunderts fort.

III.

Speziell für den Norden Italiens hat sich für das 15. Jahrhundert der Begriff des *umanesimo cavalleresco* eingebürgert. Im Veneto und in der Lombardei schätzte man noch die Autoren des *Trecento*, deren lateinische Werke in florentinischen Humanistenkreisen schon als veraltet galten. Im Norden gab es hingegen noch, wie die große Zahl an Handschriften bezeugt, eine rege und lebendige Tradition von Boccaccios Werken in *Volgare* und Latein. So erfreute

---

16 Das Hoffest Albrechts und Mechthilds zu Ehren des burgundischen Herzogs fand vom 3. bis 8. Juli 1454 statt. Anwesend waren u. a. die Herzöge Otto und Ludwig von Bayern, Markgraf Albrecht von Brandenburg, die Markgrafen Karl und Bernhard von Baden. Vgl. Schwineköper 1974, 73–91.

17 Stuttgart, HStA, A 692 WR 260; Digitalisat: http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH00035; Abdruck: Steinhausen 1899, Nr. 171.



Abb. 1: Bergamo, Accademia Carrara, Nr. 922 (Teilansicht nach Branca 1999, Abb. 211).



Abb. 2: Modena, Galleria Estense, Nr. 496 (nach Branca 1999, Abb. 212).

sich vor allem die Geschichte der *Griseldis* auch außerhalb des *Decameron* einer besonderen Beliebtheit.[18] Neben mehreren volkssprachlichen Adaptionen wurde die *Griseldis* ein beliebtes Motiv höfischer Repräsentationskunst. Zahlreiche *cassoni,* Wand- und Tafelbilder mit *Griseldis*-Darstellungen, die einst Paläste und Hochzeitstruhen von Damen des Hochadels bzw. der *borghesia grassa* schmückten, belegen dies.[19] Von diesen Bildzeugnissen stelle ich nachfolgend drei näher vor, weil sich dem Betrachter durch den Verdichtungsprozeß des visuellen Erzählens besonders anschaulich vermittelt, wie die Schlußnovelle, einmal aus dem Gesamtkontext des *Decameron* gelöst, in höfischen Kreisen verstanden wurde.

Mein erstes Beispiel befindet sich heute in Bergamo (Acc. Carrara. Nr. 921 und 922). Es stammt von dem toskanischen Künstler Francesco di Stefano Pesellino, der es wohl noch im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts schuf. Erhalten haben sich ein großes und ein kleineres Tafelbild, die zusammen offenbar die Vorderfront einer großen Truhe von ca. 1,60 m Länge bildeten und uns die ersten Szenen der Schlußnovelle des *Decameron* zeigen: das Gespräch Gualtieris mit den Untertanen, die Wahl der Braut und ihre Entkleidung vor der Eheschließung (Abb. 1).[20]

---

18 Zur italienischen Rezeption s. den Beitrag von Thomas Klinkert in diesem Band.

19 Vgl. Schubring ²1923; Branca 1999, Bd. II, Nr. 67–68, 70–71, 79–80, 85–86, 89; Arese Simcik 1999, 379–383.

20 Branca 1999, Bd. II. Nr. 70 und Abb. 210–211.



Abb. 3: Modena, Galleria Estense, Nr. 496 (Teilansicht).

Auch für die Griseldis-Bilder einer Truhe (Modena, Galleria Estense, Nr. 496), die Apollonio di Giovanni ebenfalls noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts anfertigte (Abb. 2), ist diese Szenenfolge typisch.[21] Höfische Repräsentation – etwa in der Darstellung der Pferde sowie der prächtigen Kleidung des Marchese und seines Hofstaates – bestimmen in beiden Fällen die Details der Bildkomposition. Dazu kommt das erotische Motiv der Schönheit der Braut. Ihre körperliche Anmut wird durch die öffentliche Zurschaustellung ihres nackten Körpers wirkungsvoll unterstrichen (Abb. 3).

Äußere Schönheit war das Auswahlkriterium für die Braut, war Voraussetzung für den märchenhaften Aufstieg der armen Schäferin zur Fürstin. Aber erst durch die nachfolgenden Prüfungen, die ihre innere Schönheit, den Adel ihrer Seele offenbarten, wurde sie des fürstlichen Aufstiegs endgültig für würdig erachtet. Dies erzählen uns die Bildfolgen weiterer *cassoni*, die auch Szenen aus dem zweiten Teil der Novelle (Kindeswegnahme, Verstoßung, Scheinhochzeit und Wiedereinsetzung Griseldas als Fürstin) enthalten. Besonders opulent wird auf vielen Truhen die Bankettszene anläßlich der Hochzeitsfeierlichkeiten und der endgültigen Versöhnung des Paares ausgemalt.[22]

Auch die Fresken im Frauengemach von Schloß Roccabianca, unweit von Parma, entsprechen diesem Deutungsmuster. Pier Maria Rossi, dessen Familie im

---

21 Von Apollonio di Giovanni stammen auch Truhenbilder mit Motiven der Alatiel-Novelle (*Dec.* II 7): Venezia, Museo Civio Correr, Inv. Nr. 5–6. Vgl. Branca 1999, Bd. II, Nr. 84, Abb. 238–39.

22 Vgl. besonders Branca 1999, Bd. II, Nr. 67, Abb. 207, Nr. 68, Abb. 208, Nr. 79, Abb. 232.



Abb. 4: Detailansicht: Griseldis-Saal auf Roccabianca.

15. Jahrhundert zu einem der mächtigsten Geschlechter in der Region von Parma aufstieg, hatte das Schloß für seine Geliebte Bianca Pellegrini erbauen lassen. Zwischen 1458 und 1465 wurde die *camera picta* mit 24 Szenen aus der *Griseldis* geschmückt.[23] Wie in den vorherigen Beispielen steht auch bei den Fresken von Roccabianca die höfische Repräsentation im Vordergrund,[24] wird Griseldas sozialer Aufstieg festlich in Szene gesetzt (Abb. 4).

Das bildliche Erzählen, das uns von Hochzeitstruhen und Wandfresken im 15. Jahrhundert entgegentritt, offenbart eindrucksvoll, wie die Novelle in der italienischen Hofkultur verstanden wurde. Griseldis wird zur Inkarnation eines weiblichen Tugendadels, zum Ideal einer *donna*, an deren Geduld und Beständigkeit sich die Damen, resp. die künftigen *ehegemachel* des Adels und der *borghesia grassa*, ein Beispiel nehmen sollten.

---

[23] Ob die Fresken im wesentlichen Boccaccios oder Petrarcas Erzählung folgen, ist in der Forschung umstritten. Für Petrarca sprach sich vor allem Ragghianti 1949 aus; für Boccaccio plädieren Arese Simcik 1983; dies. 1999, 380; Romagnoli 2003, 500.

[24] Höfische Attribute werden betont, so u. a. durch Requisiten höfischer Jagd (Gualtieri ist eingangs von Jagdhunden umgeben), durch Darstellung der Kleidung des Marquese und seines Hofstaates, dem höfischem Fest (Trompeter anläßlich der Vermählung Gualtieris mit Griselda; große Bankettszene am Schluß).

IV.

Werfen wir nun einen Blick auf die französische Rezeption.[25] Schon seit Beginn des 15. Jahrhunderts gehörten Boccaccios Werke am französischen und burgundischen Hof zum literarischen Standard. Neben Boccaccios historischen Sammlungen *De casibus virorum illustrium* und *De claris mulieribus*, die bereits gegen 1400 in französischen Fassungen bereitgestellt wurden, übersetzte Laurent de Premierfait zwischen 1411 und 1414 auch das *Decameron* für den französischen Hochadel.[26]

Überliefert sind uns in großer Zahl reich illuminierte Handschriften[27] – wie etwa der für den burgundischen Herzog Johann Ohnefurcht angefertigte, heute in der Vaticana aufbewahrte Codex palatinus lat. 1989[28] oder die Pariser Handschrift 129, die noch die ursprüngliche Widmung an den Duc de Berry, Bruder des französischen Königs, Karls V., enthält:[29] Zusammen mit einem weiteren Manuskript gehören die drei Handschriften zur ältesten Überlieferungseinheit, die als einzige noch Boccaccios *Griselda*-Novelle in der ursprünglichen Übersetzung von Laurent de Premierfait bewahrt haben.[30]

In allen übrigen Codices wurde schon wenige Jahre nach Fertigstellung von Laurents Gesamtübertragung die Schlußnovelle des *Decameron* durch eine anonyme französische Prosafassung ersetzt, die auf Petrarcas *Griseldis* basiert, freilich ohne dessen religiöse Deutung beizubehalten.[31] So ging man an den Höfen Frankreichs und Burgunds sehr rasch dazu über, die idealisierte, sozial deutlich harmonisierte Petrarca-Fassung zu bevorzugen, die zudem stärkere Anklänge an höfische Erzähltraditionen zeigte (so vor allem in der Positivierung

---

25 Zu den französischen *Griseldis*-Fassungen vgl. den Beitrag von Ricarda Bauschke in diesem Band.

26 *Traduction de Premierfait* 1998. Vgl. Bozzolo 2004.

27 Pellegrini 1971; Bozzolo 1973.

28 Der Codex entstand zwischen 1414–1419, die Miniaturen stammen vom *maître de la Cité des Dames*. Vgl. Bozzolo 1973, Nr. 163–165; Branca 1999, Bd. III, Nr. 83. Teilfaksimile: König 1989.

29 Der Codex wurde für die Schöffen von Rouen um 1460 angefertigt. Nur noch eine Handschrift, die heute in der Bodleian Library in Oxford (Bodl. Douce 213) aufbewahrt wird und einst zur Bibliothek des burgundischen Herzogs Philipp des Guten gehörte, enthält diese ursprüngliche Widmung an Jean de Berry. Vgl. Bozzolo 1973, 28f. Farbabb. aus dem Oxforder Codex bei Branca 1999, Bd. III, Nr. 88.

30 Überlieferungsstrang A (nach Bozzolo). Die dritte Handschrift (Paris, Arsenal ms. 5070) gehörte einst dem Burgunderherzog Philipp dem Guten, der jedoch auch ein Exemplar der kontaminierten Fassung (Bodl. Douce 213) besaß. Zur Überlieferung der drei Textzeugen vgl. Bozzolo 1973, insb. 27–29, 100–103, 163–165; König 1989, 28. Farbabb. bei Branca 1999, Bd. III, Nr. 83, 85 und 91.

31 Die Interpolation ist bereits für die zweitälteste *Decameron*-Handschrift (Paris, BN, ms. fr. 239) bezeugt, die gegen 1420/30 entstanden ist und aus der ehem. Schloßbibliothek des Hauses Blois stammt (Bozzolo 1973, 103–105; Branca 1999, Bd. III, Nr. 84). Zur anonymen französischen Prosafassung, die ursprünglich noch ein eigenes, die ehedidaktische Gebrauchsfunktion unterstreichendes Vorwort (*a l'exemplaire des femmes mariées* […]), zugleich aber auch ein an Petrarcas religiöse Deutung angelehntes Nachwort enthielt, vgl. Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 96f., 109–113 (Fassung B); Severs 1942, Kap. III und V, der auch einen Abdruck des Textes parallel zum lateinischen Text Petrarcas bereitstellte.

des Marchese Gualtieri, in der Ausschmückung des Gesprächs des Fürsten mit seinen Vasallen, den Hochzeitsvorbereitungen etc.). Sie kam dem adligen Selbstverständnis und Repräsentationsbedürfnis weit mehr entgegen als die mit scharfem sozialkritischem Tenor versehene Schlußnovelle Boccaccios.

Diese Interpolation, die in Frankreich und Burgund schon im frühen 15. Jahrhundert an den *Cent Nouvelles* vorgenommen wurde, verrät überdeutlich, wie das höfische Publikum die *Griseldis* verstanden wissen wollte. Man integrierte die Schlußnovelle des *Decameron* in den höfischen Liebes- und Ehediskurs – ganz so, wie es zeitgleich auch die Bildzeugnisse auf Hochzeitstruhen und Wandmalereien im Veneto, der Emilia Romagna und der Lombardei eindrucksvoll belegen.

V.

Man darf annehmen, daß der deutsche Hochadel, der durch Connubium oftmals mit den Höfen Italiens und Frankreichs verbunden war und seine Nachkommen zur Ausbildung auch an den burgundischen oder französischen Hof schickte, bestens mit dieser Hofliteratur vertraut war. Es erscheint daher nur folgerichtig, daß sich der süddeutsche Adel die an den benachbarten europäischen Höfen so geschätzten Werke in eigenen volkssprachigen Übersetzungen wünschte.

Vor diesem kulturellen Hintergrund entstehen die ersten Übertragungen der *Trecento*-Literatur in den sechziger und siebziger Jahren im süddeutschen Raum. Übersetzt werden zunächst zwei Novellen aus dem *Decameron,* die das Thema der tragischen und aufopfernden Minne umspannen: Heinrich Steinhöwel vollendet seine *Griseldis* vor 1462, sein Übersetzerkollege Niklas von Wyle verfaßt etwa zeitgleich die *Sigismunda*-Novelle (*Dec.* IV 1) für Markgraf Karl von Baden.[32] Ihnen folgen dann in den siebziger Jahren die großen Boccaccio-Übertragungen, Steinhöwels Bearbeitung *De claris mulieribus* (Erstdruck: 1473/74), wenig später Arigos Gesamtübersetzung der *Cento Nouella* (Erstdruck: 1476/77).

Die handschriftliche Überlieferung vor der Drucklegung weist Steinhöwels *Griseldis* vorrangig in jenem literarischen Kontext nach, den Jacob Püterich bereits 1462 in seinem Ehrenbrief für die Bibliothek der Erzherzogin Mechthild bezeugte: *Grisel, Melusin und Statschreibers Püchelein.*[33] *Grisel* ist der Name, den die Heldin in Steinhöwels Fassung trägt, und mit *Statschreibers Püchelein* dürften Wyles erste Translatzen gemeint sein: *Eurialus und Lucretia* nach Enea Silvios Briefnovelle und die *Sigismunda*-Novelle (*Dec.* IV 1) nach der lateinischen Bearbeitung Leonardo Brunis. Bis 1468 werden die beiden *Decameron*-Entlehnungen, Steinhöwels *Griseldis* und Wyles *Sigismunda*-Novelle, bevor-

---

[32] Vgl. Niklas von Wyle: *Translationen*, 1861, 79–90. Zu Leben und Werk vgl. Worstbrock 1987, 1016–1035; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH00021 (Biographie und neueste Überlieferungszusammenstellung).

[33] Grubmüller 1999, 34.

zugt gemeinsam tradiert (mindestens vier Handschriften kennen diesen Textverbund).[34] Aber auch mit Thürings *Melusine*, der wundersamen Geschichte einer Meerjungfrau, Steinhöwels *Apollonius* oder Wyles Liebesnovelle *Eurialus und Lucretia* findet sich die *Griseldis* zusammengebunden. Offenbar hat das höfische Publikum ebenso an den Novellen des *Trecento* wie an einem aus dem Altfranzösischen entlehnten Prosaroman wie der *Melusine* Gefallen gefunden. Ausschlaggebend für das Sammelprinzip war einerseits die Faszination an der wunderbaren oder ungewöhnlichen Geschichte. Man wollte *selczene vnd auch gar wunderliche fremde hystorie, funden in franczösischer sprach vñ welscher zungen*[35] hören, wie Thüring von Ringoltingen seine Übertragung der *Melusine* dem Markgrafen von Hachberg-Röteln, dem Rat und Kämmerer des burgundischen Herzogs, anpreist. Andererseits läßt sich gerade für die ältesten Handschriften ein deutlicher Bezug zum höfischen Liebes- und Ehediskurs feststellen.

Am deutlichsten entspricht diesem Programm die Heidelberger Handschrift (Cod. pal. germ. 119), die zum ältesten Bestand der ehemaligen Schloßbibliothek gehört und nach der neuesten Untersuchung von Sonja Glauch vermutlich aus dem Besitz Mechthilds von der Pfalz (bzw. ihres Sohnes, Eberhards von Württemberg) stammt.[36] Das literarische Programm der Handschrift entspricht »genau jener Symbiose von neuer und alter Literatur, die für Mechthilds Bibliothek charakteristisch ist«.[37] Die ersten fünf Texte verdanken sich der *Tre-* und *Quattrocento*-Literatur und bezeugen das große Interesse am zeitgenössischen Liebes- und Ehediskurs: Auf zwei Liebesnovellen mit tragischem Ausgang, Wyles erste beide Translatzen (*Eurialus und Lucretia* sowie *Guiscard und Sigismunda*), folgt Enea Silvios Traktat *De remedio amoris*, wiederum in Wyles Übersetzung (3. Translatze: *Rat wider die bulschaft*). Hieran schließen sich die Ehenovellen *Marina*[38] und Steinhöwels *Griseldis* an. Anschließend bietet die Handschrift mittelalterlich Bewährtes: eine Prosafassung von Hartmanns *Gregorius* sowie die Verserzählung *Der Junker und der treue Heinrich*.[39]

Andere Handschriften mit literarischem Profil lassen, soweit die Besitzer ermittelt werden konnten, den Land- und Stadtadel in Steinhöwels näherer Umgebung erkennen: die im oberschwäbischen Raum ansässigen Grafen von

---

[34] G (Gießen, UB, Hs. 104); H (Heidelberg, UB, Cpg 119); M2 (München, BSB, Cgm 252); W (Wolfenbüttel, HAB, Cod. Guelf. 75.10. Aug. 2°). Vgl. http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 10300, 10370, 10580, 11050.

[35] Zitiert nach dem Basler Erstdruck, Bl. 1a (Schnyder 2006, 5). Ähnlich charakterisiert auch Wyle das Publikumsinteresse in seinem Widmungsbrief an Eberhard von Württemberg: *Nüwe und fremde ding zu hören* (Wyle: *Translationen*, 221).

[36] So konnte Glauch Übereinstimmungen im Buchschmuck mit Cpg 340, der Malagis-Handschrift, feststellen, die 1474 in den Besitz von Mechthilds Sohn, Eberhard von Württemberg, kam. Vgl. Zimmermann 2003, 275–277; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 10370.

[37] Bertelsmeier-Kierst 1996, 334, Anm. 41.

[38] Anonyme Marina: Strauch 1885. Vgl. Worstbrock 1987, 64f.

[39] Zur Heidelberger Handschrift vgl. Hess 1975, 37–40; Bertelsmeier-Kierst 1988, 33–35; Zimmermann 2003, 275–277.

Kirchberg,[40] die zum aufstrebenden Patriziat zählenden Konrad und Jacob von Kilchen aus Lindau[41] oder Konrad Beck aus Mengen, der in Begleitung Johann Werners Freiherrn von Zimmern eine Reise ins heilige Land unternahm und als *göttid* seiner Kinder bedeutende Vertreter des schwäbischen Adels wie die Grafen von Helfenstein, den *truchsäss hans zu waltpurg*, die Gräfin *fraw von kinseck*, […] *Margareth gräffin zu sonnenberg* nennt. Seine Familienchronik bietet zumindest zwei literarische Texte: die *Melusine* und Steinhöwels *Griseldis*.[42]

Wie geht Steinhöwel nun auf die Erwartungen seines deutschsprachigen Publikums ein? Welche Änderungen nimmt er an Petrarcas Text vor? Offenbar in Anlehnung an traditionelle Erzählstrukturen und Muster weltlichen Erzählens übersetzt Steinhöwel nur die Ehenovelle aus Petrarcas *Griseldis*, der einleitende Humanistenbrief und das Nachwort mit der moraltheologischen Auslegung bleiben hingegen ausgespart, weil es hierfür im höfischen Liebes- und Ehediskurs keine Verwendung gab. Der deutsche Übersetzer folgt damit dem Beispiel der französischen *Griseldis*-Rezeption, die auf Petrarcas Proömium *Librum Tuum* verzichtete und in vielen Handschriften sehr bald auch das religiös motivierte Nachwort fortließ. In dieser Fassung fand Petrarcas Novelle – wie wir gesehen haben – beim höfischen Publikum solchen Anklang, daß sie alsbald auch Boccaccios Novelle in der französischen *Decameron*-Übersetzung Laurents de Premierfait vollständig verdrängte.

Ob Steinhöwel diese französische Rezeption kannte, muß dahin gestellt bleiben. Seine Kontakte zum Hochadel, insbesondere zu den in Frankreich erzogenen Damen, lassen diese Möglichkeit immerhin zu. Für Eleonore von Schottland, die vor ihrer Ehe mit Sigmund von Tirol am Hof des französischen Königs lebte,[43] oder Margarethe von Savoyen, eine Cousine des burgundischen Herzogs, die erst mit 25 Jahren, anläßlich ihrer zweiten Vermählung, an einen deutschen Hof kam,[44] war es sicher ein Leichtes, Steinhöwel mit der entsprechenden französisch-burgundischen Literaturtradition vertraut zu machen.

---

40 Karlsruhe, BSB, Cod. Donaueschingen 150. Vgl. Hess 1975, 20–23; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 10490.

41 Gießen, UB, Cod. 104. Vgl. Seelbach 1984, 41–57; Bertelsmeier-Kierst 1988, 35–40, 192; Seelbach http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4869/ Hs 104; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 10300.

42 Klosterneuburg, Bibliothek des Augustiner-Chorherrenstifts, Cod. 747. Vgl. Hess 1975, 26–33 und 63–65; Huschenbett 1978, 656f.; Bertelsmeier-Kierst 1988, 44f. und 192; Backes 2004, 103; dies. 2008, insb. 27 und 29.

43 Vgl. Steinhoff 1980, 470–73.

44 Margarethe, 1420 in Morges am Genfer See geboren, war in erster Ehe mit Ludwig III. von Anjou, Titularkönig von Sizilien, vermählt. 1445 kommt sie durch ihre zweite Ehe mit dem Pfalzgrafen Ludwig IV. an den Heidelberger Hof, 1453 heiratet sie in dritter Ehe Ulrich V. von Württemberg. Ihr Vater, Amadeus von Savoyen, wird 1440 vom Basler Konzil zum Papst ernannt. Margarethe hält als deutsche Fürstin weiterhin steten Kontakt zu ihren französischen und italienischen Verwandten; so unterhält sie eine umfangreiche Korrespondenz mit ihrer in Mailand verheirateten Schwester, aber auch mit Mechthild von der Pfalz, ihrer Schwägerin, tauscht sie Briefe aus. Vgl. Lähnemann 2002, 158–173.

VI.

Wenden wir uns nun der zweiten Rezeptionsphase, der gedruckten Überlieferung, zu. 1471 bringt Steinhöwel seine *Griseldis* erstmals in Augsburg bei Günter Zainer heraus;[45] der Druck erscheint hier im Textverbund mit Steinhöwels literarischem Erstlingswerk, dem *Apollonius*, einem spätantiken, in der höfischen Erzähltradition überaus beliebten Prosaroman. Offenbar mit den Möglichkeiten der Mitgestaltung und Überwachung des Augsburger Druckes unzufrieden, ermuntert Steinhöwel den Drucker Johann, den jüngeren Bruder Günter Zainers, im Sommer 1472 nach Ulm zu ziehen und dort eine Druckerei zu eröffnen. Schon ein Jahr danach stehen die Druckerzeugnisse dieser Offizin ganz im Zeichen eines von Steinhöwel initiierten Verlagsprogramms, in dem nun nicht nur seine Übersetzungen, sondern auch die lateinischen Texte der italienischen Frühhumanisten herauskommen.

Daß Steinhöwel sehr differenziert zwischen einem höfischen Publikumsgeschmack und den Literaturinteressen gelehrt-humanistischer Kreise zu unterscheiden wußte, bezeugen die Ulmer Erstausgaben der *Griseldis*. Im Gegensatz zur deutschsprachigen Ausgabe enthält Petrarcas lateinische *historia*[46] den einleitenden Humanistenbrief an Boccaccio und das Nachwort mit der moraltheologischen Deutung der *Griseldis*. Für die deutsche Ausgabe behält sich Steinhöwel hingegen eine andere Deutungsintention vor, indem er den Text wenig später mit einem neuen Vorwort versieht, das die *Griseldis* in den literarischen Kontext seiner im August 1473 abgeschlossenen Übertragung von Boccaccios *De claris mulieribus* stellt. Auch diese Übersetzung erscheint – parallel zur lateinischen Ausgabe von Boccaccios Text[47] – kurz darauf bei Johann Zainer in Ulm.

De claris mulieribus war ein Lieblingsbuch des höfischen Publikums, besonders der adligen Damenwelt. Es galt als ausgesprochenes »Frauenbuch« und führt uns wiederum unmittelbar in die literarische Sphäre französisch-burgundischer Hofkultur. Bereits 1401 wurde die französische Übertragung der *Cleres femmes* vollendet, die ersten üppig illustrierten Manuskripte wurden für den Duc de Berry und seinen Bruder, Herzog Philipp den Kühnen von Burgund, hergestellt.[48] Über 60 Handschriften entstanden in Frankreich, die meisten wurden im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts kopiert,[49] oftmals wurde das Werk zusammen mit dem *Livre de la Cité des Dames* Christines de Pizan tra-

---

45 Zum Druck vgl. Hess 1975, 50 und 140; Bertelsmeier-Kierst 1988, 193 und 206f.; Geiß 2002, Nr. 26; http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 21130.

46 Der lateinische Druck enthält – ebenso wie die Ausgaben von Steinhöwels Übersetzungen – als Zeichen geleisteter Mitfinanzierung Steinhöwels Wappen (Bl. 1a). Vgl. Amelung 1979, 17–19 und Nr. 13 (mit Abb. 49). Es bleibt daher unverständlich, warum Geiß 2002, 41f., für die Ulmer Ausgabe von Petrarcas *Griseldis* die Initiative der Ulmer Dominikaner erwägt.

47 Es war übrigens die erste gedruckte Ausgabe von Boccaccios *De claris mulieribus*, die auf Initiative Steinhöwels 1473 auf den europäischen Buchmarkt gebracht wurde. Zu den Ulmer Ausgaben vgl. Amelung 1979. Neuester Forschungsstand zur Datierung und Überlieferung der deutschen Erstausgabe jetzt http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 20410.

48 Paris, BN, ms. fr. 12420 und ms. fr. 598.

49 Zur Überlieferung vgl. Bozzolo 1973, 23–25 und insb. 91–100, 150–155, 180–182; Branca 1999, Bd. III, Nr. 32–66; Tesnière 1999, 11–17.

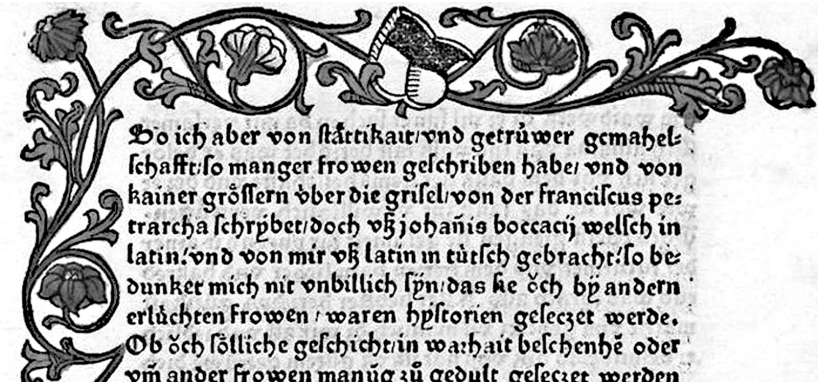


Abb. 5: Vorrede Steinhöwels: Ulm: Johann Zainer, 1473/74, Bl. 1a (Ex.: München, BSB, Rar 705).

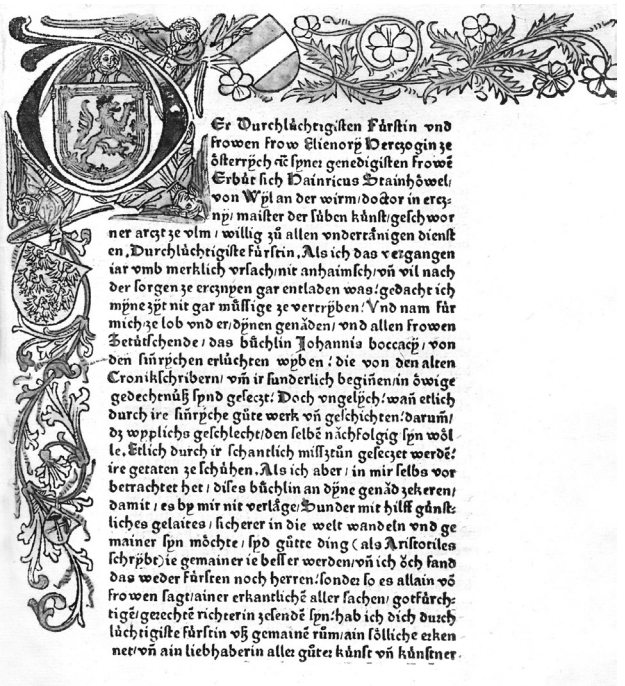
diert und den Prinzessinnen in Frankreich und Burgund als ›Spiegel weiblicher Tugend‹ überreicht. Eines dieser Exemplare war für Anne de Bretagne, die spätere Gemahlin König Karls VIII. von Frankreich, bestimmt.[50] Selbst die späte Druckausgabe (Paris 1493) richtet sich noch bevorzugt an den Hochadel und die reiche städtische Oberschicht, indem ein Teil der Auflage auf Pergament gedruckt und mit kostbaren Miniaturen (statt den sonst üblichen Holzschnitten) ausgestattet wurde.[51]

Auch Steinhöwel hat für seine deutsche Ausgabe offenbar bevorzugt an solche Publikumskreise, resp. Damen der süddeutschen Höfe, gedacht. Gemeinsam mit seiner *Griseldis*-Übertragung gibt er den Text in einer aufwendigen Prachtausgabe bei Johann Zainer in Ulm heraus. Die deutsche Ausgabe wurde mit noch reicherem Buchschmuck als die lateinische Ausgabe versehen, darüber hinaus die erste Lage (mit der Dedikation an Eleonore von Schottland, Gemahlin Herzog Sigmunds von Tirol) teilweise auch auf Pergament gedruckt.[52]

Gegenüber Boccaccios Text hat der deutsche Übersetzer seine Bearbeitung leicht gekürzt. Von den 106 Viten berühmter Frauen nimmt er nur 99 Biographien auf, so daß der hundertste Platz frei bleibt für die *historia ultima*, die Geschichte der Griseldis, die in der Ulmer Ausgabe jetzt als Fortsetzung und krönender Abschluß *erlúchter frowen* erscheint (Abb. 5). Mit diesem geschickten Arrangement hat Steinhöwel zweifellos den Beifall seines Publikums, vor allem der adligen Damenwelt, gefunden. Auch in Frankreich und Burgund wurde die *Griseldis* schon lange als höchstes Lob *wyblichen geschlechts* verstanden und geschätzt. Im *Livre de la Cité des Dames*, eine der berühmtesten Adaptionen von Boccaccios *De claris mulieribus*, hatte Christine de Pizan die Novelle bereits als überragendes Beispiel weiblicher Beständigkeit eingefügt, damit Griseldis als *modèle de courage et constance* zur Nachahmung anrege.[53]

---

50 Tesnière 1999, 12.
51 GW 4490.
52 Siehe http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 2041.
53 Die Novelle wurde bei Christine de Pizan im 2. Buch als 50. Kapitel von *Le Livre de la Cité*



Er durchlüchtigisten fürstin vnd frowen frow Elienorꝑ herczogin ze österrꝑch ꝛc̄ ſpner genedigisten frowē Erbūr ſich Hainricus Steinhöwel/ von Wꝑl an der wirm/doctor in erczney/ maiſter der fúben künſt/geſchwo ner arczt ze vlm / willig zů allen underthänigen dienſt en, Durchlüchtigiſte Fürſtin. Als ich das vergangen iar vmb merklich vrſach/mit anhaimſch/vñ vil nach der ſorgen ze erczneyen gar entladen was/gedachte ich mýne zýt nit gar müſſige ze vertrꝑben: Vnd nam für mich ze lob vnd er/dýnen genäden/ vnd allen frowen Betütſchende / das büchlin Johannis boccacꝑ / von den fürnꝑchen erlüchten wýben / die von den alten Cronikſchribern/ vñ ir ſunderlich begiñen/in öwige gedechtnüß ſynd geſetzt: Doch vngelꝑch/wañ etlich durch ire fürnꝑche güte werk vñ geſchichten: darum/ dz wpplichs geſchlechte/den ſelbē nächfolgig ſyn wöl le. Etlich durch ir ſchantlich müſſtün geſetzet werdē/ ire getaten ze ſchühen. Als ich aber / in mir ſelbs vor betrachtet het / diſes büchlin an dýne genäd zekeren/ damit / es by mir nit verläge/Sunder mit hilff günſtliches gelaites / ſicherer in die welt wandeln vnd gemainer ſyn möchte / ſyd gütte ding (als Ariſtoteles ſchrꝑbt) ie gemainer ie beſſer werden/vñ ich öch fand das weder Fürſten noch herren: ſonder ſo es allain vō frowen ſagt/ainer erkantlichē aller ſachen/ gotfürchtigē/gerechtē richterin zeſendē ſyn: hab ich dich durchlüchtigiſte fürſtin vß gemainē rům/ain fölliche erkennet/vñ ain liebhaberin aller gůter künſt vñ künſtner.

Abb. 6: *Von den Erlauchten Frauen*. Ulm: Johann Zainer, v. d. 28. März 1474, Bl. 6a (Ex.: Ulm, StB, 14992).

Galant widmet Steinhöwel seine Übersetzung der Gemahlin Herzog Sigmunds von Tirol, Eleonore von Schottland, *ze lob und ere dîner genade und aller frowen.* Der Herzogin als profunden Kennerin französischer Literatur, *der liebhaberin aller guoter kúnst vnd kúnstner,* überläßt Steinhöwel das Urteil, ob seine *arbait* […] *wirdig sye/ in die welt zewandeln.*[54] Eigens für die Widmungsrede an Eleonore läßt er eine Winkelleiste schneiden, die oben das Wappen der Herzogin, den schottischen Löwen, daneben zwei kleinere Wappen ihres Gemahls, Sigmunds von Tirol, aufweist. Unten, in gebührendem Abstand und deutlich kleiner, wurde das Wappen des Autors und Verlegers Heinrich Steinhöwel, zwei gekreuzte Steinhauen, angebracht (Abb. 6).

Aufwendig sind auch die sonstigen Schmuckelemente, vor allem die Illustrationen zu beiden Texten, die eine Holzschnittkunst auf einem bis dahin völlig unerreichten künstlerischen Niveau zeigen. Für die *Erlauchten Frauen* wurden 76 Holzschnitte, für die *Griseldis* nochmals ein Zyklus von zehn Bildern vom sogenannten Boccaccio-Meister geschnitten. Wie Liselotte Fischel zeigen konnte, muß die Vorlage für den Bilderzyklus der *erlúchten frowen* eine bur-

---

des Dames aufgenommen (Zitat aus dem Nachwort am Eingang des Kapitels 51): Moreau/ Hicks 1986, 20. Vgl. auch dt.: Zimmermann [4]1995, 206.

54 Ulmer Erstdruck, Bl. 6a (vgl. auch Ausg. Drescher 1895, 16).

gundische Handschrift der *Claires femmes* gewesen sein.[55] Es ist naheliegend, daß Steinhöwel diese Handschriftenvorlage über seine Kontakte zum Hochadel vermittelt hat.

Für die *Griseldis*, die im Ulmer Druck erstmals illustriert wurde (Abb. 7), könnte eine Handschrift der anonymen französischen Prosafassung als Vorlage gedient haben. Diese *Griseldis*-Fassung, die in der französischen *Decameron*-Übertragung rasch die Schlußnovelle Laurents de Premierfait verdrängte, wurde sowohl einzeln als auch im Kontext anderer Texte, so etwa in Jean Mansels *La Fleur des histoires*, tradiert.[56] Ein Vergleich der Ulmer Holzschnitte mit den französisch illustrierten *Griseldis*-Handschriften steht noch aus. Gewisse Parallelen lassen sich jedoch bereits zur ältesten Handschrift aufzeigen, die als *Livre Griseldis* 1414 im Anhang von Boethius' *Consolatio* (Paris, BN, ms. fr. 12459. fol. 135r–142v) erscheint. Sieben Miniaturen wurden hier bereits für die *Griseldis* ausgeführt, deren Szenenfolge ziemlich exakt dem Ulmer Erstdruck entspricht.[57] Auch ikonographische Verwandtschaften lassen sich durchaus erkennen,[58] wenngleich wir annehmen müssen, daß für den Druck wahrscheinlich eine spätere burgundische Handschrift als Vorlage gedient hat.

VII.

Ziehen wir ein kurzes Resümee: In der deutschsprachigen Rezeption von Boccaccios Schlußnovelle (nach Petrarcas *Griseldis*) werden offenbar andere Traditionslinien als in der lateinischen wirksam, denen Boccaccio dann seine schnelle Popularität in illiteraten Kreisen – vor allem in süddeutschen Adelszentren – verdankt.

---

55 Fischel 1963, 17–36. Domanski 2007, die eine detaillierte kunsthistorische Analyse der Ulmer Holzschnitte vornimmt, geht auf die Vorlagenfrage leider nicht näher ein.

56 Jean Mansel hat *La Fleur des histoires* zwischen 1446 und 1451 für Philipp den Guten geschrieben. Die *Griseldis* steht im Schlußteil der Chronik (fol. 444v–448r), offenbar als novellistische Illustrierung der Tugenden, die nachfolgend aufgeführt sind. Das reich illustrierte Exemplar für den burgundischen Herzog befindet sich in Brüssel (Bibliothèque Royale, ms. 9231–9232). Vgl. Severs 1942, 187 (Nr. 19); Lyna 1989, 447–450. Zum Künstler: Reynauld 1994, Nr. 31. Farbabb. bei Branca 1999, Bd. III, Nr. 96 und Abb. 350.

57 Ms. fr. 12459 bietet folgende Bildszenen: 1. Der Marquis von Salutz auf der Jagd; 2. Gespräch mit den Vasallen (Doppelbild auf fol. 135r); 3. Vor dem Haus Janiculas erwählt Gualtieri Griselda zur Braut (fol. 136r); 4./5.: Griselda überreicht einem Diener zunächst ihre Tochter (fol. 137v), dann auch ihren Sohn (fol. 139r); 6. Griselda, verstoßen im Hemd, kehrt zu ihrem Vater zurück, der sie mit ihrem alten ärmlichen Gewand erwartet (fol. 140r); 7. Scheinhochzeit und Auflösung (fol. 141v). Beschreibung der Miniaturen bei Severs 1942, 182f.; Branca 1999, Bd. III, Nr. 95 und Abb. 349 (Farbabb. der ersten beiden Miniaturen). In der Ulmer *Griseldis* kommen noch zwei Szenen hinzu: Abb. 7: Scheidung (Walther zeigt das päpstliche Schreiben vor); Abb. 9: Griseldis empfängt die vermeintliche Braut.

58 So lassen sich etwa im Bild 2 Details der Kleidung (Schnalle, Rockschlitz), der Gebärden (z. B. die Fuß- und Handstellung des vorgetretenen Vasallen) gut mit der Ulmer Holzschnitt-Illustrierung vergleichen.

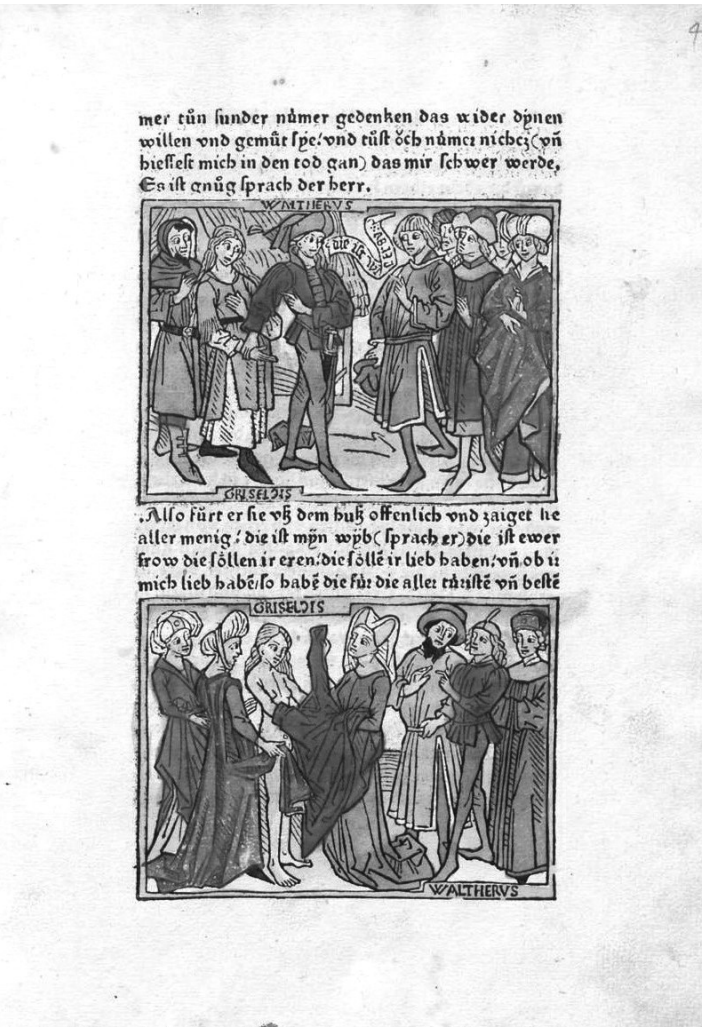


Abb. 7: Steinhöwel: *Griseldis*. Ulm: Johann Zainer, 1473/74 (Ex.: München, BSB, Rar 705).

Bei diesem Import haben zunächst die Höfe von Frankreich und Burgund – und offenbar nicht der gelehrte Humanismus – eine entscheidende Vermittlerrolle gespielt. Süddeutsche Adelshöfe – vom burgundisch-französischen Vorbild angeregt – sind die eigentlichen Adressaten, in deren Umfeld die meisten Übersetzungen der sechziger und siebziger Jahre entstehen. Mit der Etablierung des Buchdrucks verbreitert sich zwar allmählich der Wirkungsradius von Literatur. Die Käuferschicht bleibt aber in der Inkunabelzeit noch auf ein exklusives und finanzkräftiges Publikum beschränkt, das sich noch kaum vom Handschriftenpublikum unterscheiden dürfte.

So lassen sich für den illustrierten Ulmer Erstdruck *Von den Erlauchten Frauen*, als deren Fortsetzung die *Griseldis* erscheint, mittlerweile 29 Exemplare nachweisen.[59] Sie stammen überwiegend aus alten Hofbibliotheken; ermitteln ließen sich als Vorbesitzer u. a. die Grafen von Helfenstein, von Öttingen-Wallerstein und von Zweibrücken sowie Ulrich und Marcus Fugger. Auch die Handschriftenproduktion erlischt durch den Druck vorerst nicht.[60] Besonders kostbar mit Miniaturen nach den Ulmer Holzschnitten versehen ist ein Manuskript, das sich heute in New York befindet[61] und das die von Steinhöwel intendierte Texteinheit der *Erlauchten Frauen* mit der *Griseldis* nach dem Ulmer Erstdruck bewahrt hat. Entsprechend diesem Textarrangement wird die weibliche Weltgeschichte mit Eva begonnen und mit *Griseldis* als Krönung *wîplichen geschlechts* beschlossen. Als hundertstes Exemplum *erlúchter frowen* wird sie damit – in Anlehnung an die Typologie der Bibel – eine neue *Maria*. Ein größeres Kompliment und *Lob der Frauen* konnte Steinhöwel seinem weiblichen Publikum an den süddeutschen Höfen wohl kaum machen.

---

59 http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 20410.

60 Sechs handschriftliche Bezeugungen können mittlerweile für Steinhöwels *Erlauchte Frauen* nachgewiesen werden, die meisten sind Exzerpte oder nur noch fragmentarisch erhalten. Zur Überlieferung siehe jetzt http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH00035.

61 New York, PL, Spencer Collection MS 105 (Teilabb.: Digital Scriptorium Columbia NYPL Spencer Ms 105); http://mrfh.online.uni-marburg.de MRFH 10740.

Bibliographie

Quellen

Anon.: Marina. In: Deutsche Prosanovellen des 15. Jahrhunderts. I: Marina. Hg. von Philipp Strauch. In: ZfdA 29 (1885), 325–342.

Anon.: [Französische Prosafassung von Petrarcas *Ep. Sen.* XVII 3]. In: The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes Tale. Hg von J. Burke Severs. New Haven 1942, 254–289.

Anon.: Mittelfränkische Griseldis. In: Spätlese des Mittelalters. I. Weltliches Schrifttum. Hg. von Wolfgang Stammler. Berlin 1965, 35–38.

[Arigo]: Decameron von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860 [Reprint: Amsterdam 1968] (StLV 51).

Boccaccio, Giovanni: Decameron. Traduction de Premierfait (1411–1414). Hg. von Giuseppe di Stefano. Montreal 1998 (Bibliothèque du Moyen Age Français 3).

Christine de Pizan: Le Livre de la Cité des Dames. Hg. von Thérèse Moreau/Eric Hicks. Paris 1986.

– Das Buch von der Stadt der Frauen. Übers. und komm. von Margarete Zimmermann. München [4]1995.

Grosz, Erhart: Die Grisardis des Erhart Grosz. Nach einer Breslauer Handschrift. Hg. von Philipp Strauch. Halle 1931 (ATB 29).

Leipziger Griseldis. In: Griseldis. Apollonius von Tyrus. Mitt. der dt. Ges. zur Erforschung vaterländ. Sprache und Altertümer, 5 (1873), 3–21.

Niklas von Wyle: Translationen. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1861 [Reprint: 1968] (StLV 57).

Petrarca, Franciscus: Historia Griseldis. In: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. Hg. von Ursula Hess. München 1975 (MTU 43), 173–238.

– Ep. Sen. XVII,3. Abdruck zusammen mit Sen. XII 4 und Boccaccios Novelle X 10. In: Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca: Griselda, Hg. von Luca Carlo Rossi. Palermo 1991.

Steinhöwel, Heinrich: De claris mulieribus, deutsch, übers. von Steinhöwel. Hg. von Karl Drescher. Tübingen 1895 (StLV 205).

– Griseldis. In: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. Hg. von Ursula Hess. München 1975 (MTU 43), 173–238.

Thüring von Ringoltingen: Melusine (1456). Nach dem Erstdruck Basel: Richel um 1473/74. Hg. von André Schnyder (in Verb. mit Ursula Rautenberg). Bd. I. Edition, Übersetzung und Faksimile der Bildseiten. Wiesbaden 2006.

Darstellungen

Amelung, Peter: Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Stuttgart 1979.

Arese Simcik, Marichia: Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca: ipotesi per una interpretazione iconografica. In: Arte Lombarda n. s. 65 (1983) 2, 5–26.

– Gli affreschi di Roccabianca. In: Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. II: Opere d'arte d'origine italiana. Hg. von Vittore Branca. Turin 1999, 379–383.

Arnold, Udo: Konrad Bitschin. In: ²VL 1 (1978), Sp. 884–887.
Backes, Martina: Fremde Historien. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte französischer Erzählstoffe im deutschen Spätmittelalter. Tübingen 2004 (Hermaea N. F. 103).
– Aspekte französischer und deutscher Manuskriptkultur am Beispiel der Melusinenromane. In: 550 Jahre deutsche Melusine – Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Hg. von André Schnyder/Jean-Claude Mühlethaler. Bern u. a. 2008, 15–30.
Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM-Beiheft 8).
– Übersetzungsliteratur im Umkreis des deutschen Frühhumanismus. Das Beispiel ›Griseldis‹. In: Wolfram-Studien XIV (1996), 323–343.
– Wer rezipiert Boccaccio? Zur Adaption von Boccaccios Werken in der deutschen Literatur des 15. Jahrhunderts. In: ZfdA 127 (1998), 410–426.
Bozzolo, Carla: Manuscrits des traductions françaises d'oeuvres de Boccace. XV^e siècle. Padua 1973.
– Un traducteur et un humaniste de l'époque de Charles VI, Laurent de Premierfait. Paris 2004 (Textes et documents d'histoire médiévale 4).
Branca, Vittore (Hg.): Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. II: Opere d'arte d'origine italiana. Turin 1999.
– Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. III: Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca. Turin 1999.
Colberg, Katharina: Hermann Korner. In: ²VL 5 (1985), Sp. 317–320.
Dallapiazza, Michael: ›Decamerone‹ oder ›De claris mulieribus‹. Anmerkungen zur frühesten deutschen Boccaccio-Rezeption. In: ZfdA 116 (1987), 104–118.
Domanski, Kristina: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios ›De claris mulieribus‹. Köln 2007 (Atlas 2).
Fischel, Liselotte: Bilderfolgen im frühen Buchdruck. Studien zur Inkunabel-Illustration in Ulm und Straßburg. Konstanz/Stuttgart 1963.
Geiß, Jürgen: Zentren der Petrarca-Rezeption in Deutschland (um 1470–1525). Rezeptionsgeschichtliche Studien und Katalog der lateinischen Drucküberlieferung. Wiesbaden 2002.
Golenistcheff-Koutouzoff, Elie: L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et XV^e siècle. Paris 1933.
Grubmüller, Klaus: Jakob Püterich von Reichertshausen: Der Ehrenbrief. Cgm 9220. München 1999 (Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 154).
Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU 43).
Huschenbett, Dieter: Konrad Beck. In: ²VL 1 (1978), Sp. 656f.
Knapp, Fritz-Peter: Leipziger Griseldis. In: ²VL 5 (1985), Sp. 691–694.
König, Eberhard: Boccaccios Decameron. Alle 100 Miniaturen der ersten Bilderhandschrift. Zürich 1989.
Lähnemann, Henrike: Margarethe von Savoyen in ihren literarischen Beziehungen. In: Encomia-Deutsch. Sonderheft der dt. Sektion der ICLS. Tübingen 2002, 158–173 (auch digital verfügbar: http://www.icls.uni-freiburg.de/Publikationen/h._lahnemann.pdf.).
Langosch, Karl: Heinemann von Bonn. In: ²VL 3 (1981), Sp. 654.
Lyna, Frédéric: Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Bd. III.2. Brüssel 1989.
Marburger Repertorium zur Übersetzungsliteratur im deutschen Frühhumanismus: http://mrfh.online.uni-marburg.de (Stand: 2. April 2009).
Pellegrini, Carlo: Il Boccaccio nella cultura francese. Florenz 1971.
Ragghianti, Carlo L.: Studi sulla pittura lombarda del '400. In: La Critica d'Arte VIII (1949), 31–46, 288–300.
Reynauld, Nicole: Le maître du Mansel. In: Les manuscrits à peintures 1440–1520 en France. Hg. von Francois Avril/Nicole Reynauld. Paris 1994, 73–87.

Romagnoli, Daniela: La storia di Griselda nella ›camera picta‹ di Roccabianca. Un altro autunno del medioevo? In: Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 27.–30. Sept. 2000. Hg. von Arturo Carlo Quintavalle. Mailand 2003, 496–506 (auch digital verfügbar: http://www.itinerarimedievali.unipr.it/v2/pdf/R_romagnoli_griselda.pdf).

Schubring, Paul: ›Cassoni‹. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig ²1923.

Schwineköper, Bernd: Das große Fest zu Freiburg. In: Geschichte, Wirtschaft, Gesellschaft. FS Clemens Bauer. Hg. von Erich Hassinger u.a. Berlin 1974, 73–91.

Seelbach, Ulrich: Giessener Handschrift 104. Ein Beitrag zur Publikumssoziologie der ›Sieben weisen Meister‹, Wyles 2. Translatze, Steinhöwels ›Griseldis‹, des Hohenberger ›Regimen Sanitatis‹ und Ringoltingens ›Melusine‹. In: Daphnis 13 (1984), 41–57.

– (Hg.): Katalog der deutschsprachigen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Gießen (Preprint, Stand: 30. 08. 2007). http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/4869.

Severs, J. Burke: The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes Tale. New Haven 1942.

Sottili, Agostino: Preumanesimo. In: Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Hg. von August Buck. Heidelberg 1989 (GRLMA X.2), 225–285.

– Il Petrarca e l'umanesimo tedesco. In: Quaderni Petrarcheschi IX/X (1992/93), 239–291.

Steinhausen, Georg: Deutsche Privatbriefe des Mittelalters. Bd. 1. Berlin 1899 (Denkmäler der deutschen Kulturgeschichte I.1).

Steinhoff, Hans-Hugo: Eleonore von Schottland. In: ²VL 2 (1980), Sp. 470–473.

– Erhart Groß. In: ²VL 3 (1981), Sp. 273–278.

Tesnière, Marie-Hélène: I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del xv secolo. In: Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. III: Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca. Hg. von Vittore Branca. Turin 1999, 3–18.

Worstbrock, Franz Josef: Petrarcas ›Griseldis‹ und ihre Poetik. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Klaus Grubmüller u.a. München 1984 (MMS 51), 245–256.

– Niklas von Wyle. In: ²VL 6 (1987), Sp. 1016–1035.

– Marina II. In: ²VL 6 (1987), Sp. 64f.

– Francesco Petrarca. In: ²VL 7 (1989), Sp. 471–490.

– Imitatio in Augsburg. Zur Physiognomie des deutschen Frühhumanismus. In: ZfdA 129 (2000), 187–201.

Zimmermann, Karin (u. Mitw. von Sonja Glauch u.a.): Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181). Wiesbaden 2003.

Ricarda Bauschke

Dominanz und Unterwerfung – Prüfung und Qualifikation

Tendenzen der Griseldis-Konzeption im deutschen und französischen Spätmittelalter

Eine Skizze der französischen Griselda darf genau genommen nicht erst *nach* Boccaccios Entwurf beginnen, sondern muß bereits *davor* ansetzen. Immerhin kann selbst ein kurzer Blick in das französische Hochmittelalter verdeutlichen, daß die Gestaltung der Griselda in der spätmittelalterlichen Galloromania ihre ganz eigene nationalsprachliche Tradition besitzt; Rezeption und Weiterverarbeitung des Stoffes vollziehen sich mithin auf einer spezifischen, um 1200 gelegten Basis:[1] Marie de France, anglonormannische Dichterin des 12. Jahrhunderts, die vermutlich im Umfeld der Plantagenets höfisierende Verserzählungen verfaßt und in ihren Lais Erzählgut der *matière de Bretagne* verarbeitet hat,[2] benutzt in dem rund 500 Verse zählenden *Lai del Freisne*, ›Eschenlai‹,[3] Motive und Handlungskonstellationen, die sich in Boccaccios Griselda-Entwurf wiederfinden: Im *Lai del Freisne* wird in der ersten Generation eine Frau zu Unrecht des Ehebruchs verdächtigt und von ihrem Mann daraufhin gemieden. Dieser Handlungsstrang verläuft zwar im Sande, doch in der zweiten Generation tritt das Motiv der demütigen Dulderin auf: Die als Kind in einer Esche ausgesetzte und im Kloster aufgezogene Freisne (Esche) bereitet gehorsam das Brautgemach ihres Geliebten Buron, der im Begriff ist, ihre standesgemäß sozialisierte Zwillingsschwester Coudre (Haselnuß) zu heiraten, um eine Dynastie zu gründen. Hingabe und Demut der Freisne irritieren den Hof und provozieren Bewunderung. Sobald die Eltern das Findelkind als ihre leibliche Tochter erkennen und in ihrem Stand restituieren, steht einer gesellschaftskonformen ehelichen Verbindung von Buron und Freisne nichts mehr im Wege. Parallelen anderer Art lassen sich zum Artusroman *Erec et Enide*[4] aufzeigen, den der größte französische Erzähldichter des Mittelalters, Chrétien de Troyes, ebenfalls vermutlich im Umkreis des anglonormannischen Königshofes angefertigt hat.[5] Der junge Adlige Erec zweifelt aufgrund einer kritischen Bemerkung seiner Ehefrau Enide an deren Loyalität und Liebe, und er setzt sie daraufhin zahlreichen harten Prüfungen aus, die Enide duldsam und vorbildlich erträgt und besteht. Erec vollzieht die Trennung von Tisch und Bett, er legt der jungen Frau erbärmliche Pferdeknechtdienste

---

1 Der Bereich ist noch nicht wirklich aufgearbeitet. Einige Informationen finden sich bei Siefken 1903, 74; Schuster 1909, 10; Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 21.

2 Siehe den Artikel zu Marie de France im Dictionnaire 1964. Grundlegende Informationen bietet auch Hoepffner 1959.

3 Hg. von Roquefort 1832, Bd. 1, 138–177, mit neufranzösischer Übersetzung.

4 Edition mit neuhochdeutscher Übertragung von Kasten 1979.

5 Eine grundlegende Einführung bietet Frappier 1968.

auf und benutzt sie auf einer langen *aventiure*-Fahrt als Lockvogel, damit er selbst sich im Kampf gegen die Angreifer bewähren kann. Erst nach einer gemeinsamen existentiellen Erfahrung ist sich Erec seiner Frau wieder sicher und es kommt zum versöhnlichen Schluß. Trotz der Unterschiede zwischen den Problemkonstellationen und Handlungsabläufen von Eschenlai und Erecroman sind die Berührungspunkte evident. Beide Texte formulieren einerseits die Idee von weiblicher Duldsamkeit als besonderer Tugend und Ausweis persönlicher Qualität sowie andererseits die absolute Hingabe für den Geliebten, die auch demütigende und emotional leidvolle Dienste einschließt. Auffällig ist ebenso die jeweilige Exkulpierung des männlichen Parts, denn der Geliebte von Freisne entschließt sich allein aufgrund des massiven Druckes seiner Vasallen zu der standesgemäßen Ehe mit Coudre;[6] und in Chrétiens Artusroman werden – ganz anders als später in der deutschen Fassung Hartmanns von Aue – Erecs Strafe und Prüfung für Enide durch die unbedacht kritische Rede der jungen Frau motiviert und sogar notwendig gemacht.[7]

Ob nun überhaupt und – wenn ja – in welchem Maße Boccaccio die französischsprachigen Aktualisierungen des Motivs der duldsamen Ehefrau kannte, läßt sich nicht wirklich klären. In dieser Frage ist sich die Forschung uneins.[8] Sicherlich ist aber wohl die Tradition des *novellino*, aus der sich auch das *Decameron* speist, von der Galloromania mit beeinflußt. Selbst wenn die Argumente, die zum Beispiel Hans-Jörg Neuschäfer und Luciano Rossi anführen, um eine direkte Abhängigkeit Boccaccios von Marie de France zu postulieren, keineswegs zwingend sind,[9] ist für den entworfenen Zusammenhang doch wichtig, daß die gehorsam-duldende Ehefrau als literarisches Thema im Vorstellungshorizont des französischen Publikums fest verankert ist, wenn das Sujet aus Italien rezipiert wird. Es handelt sich also um eine Art ›Rückimport‹, der auf einen besonders fruchtbaren, da bereits bearbeiteten Boden fällt. Gerade aus diesem Umstand lassen sich bestimmte Eigenarten speziell der französischen Griselda-Rezeption im Spätmittelalter erklären, auf die im folgenden näher eingegangen wird.

---

6 »Lungement ot od li esté,/ Tant que li Chevalier luité/ E mut grant mal li atournèrent./ Sovente feiz à li parlèrent,/ Qu'une gentil-femme espusast,/ E de cele se délivrast./ Lié sereient s'il eust héir,/ Qui après lui puist avéir/ Sa tere è sun hiretage,/ Trop i avereit grant damage/ Si il laissast pur sa suivant/ Que de espuse n'eust enfant,/ Jamès pur Seinur nel' tendrunt,/ Ne volentiers nel' servirunt/ Se il ne fait lur volenté:/ Le Chevaliers ad graunté/ Qu'en lur cunseil femme prendra« (V. 313–329).

7 Siehe dazu *Erec et Enide* von Chrétien, V. 257f.: »Lors li a dit: ›Con mar i fus!‹/ A tant se test, si ne dist plus.« Vgl. dagegen Hartmanns *Erec*, V. 3027–3033: »einen sûft nam si tiefe/ unde sach in vaste an./ si sprach: ›wê dir, dû vil armer man,/ und mir ellendem wîbe,/ daz ich mînem lîbe/ sô manegen vluoch vernemen sol.'/ dô vernam Êrec die rede wol.« Richtet Chrétiens Enide einen eigenen Vorwurf direkt an Erec, so referiert Hartmanns Enite die Kritik der Hofgesellschaft und bezieht sie auch auf ihre eigene Situation.

8 Siehe dazu Neuschäfer 1969.

9 Neuschäfer 1969, sowie Rossi 1985, 25–29. Skeptisch äußert sich schon früh Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 21.

Bekanntlich ist Boccaccios *Griselda* in Frankreich nur mittelbar rezipiert worden. Als direkter Anknüpfungspunkt diente Petrarcas lateinische Übertragung des volkssprachigen Textes ins Lateinische von 1373.[10] Anders als im deutschen Sprachraum also, wo den zahlreichen Eindeutschungen Petrarcas, allen voran der Übertragung von Heinrich Steinhöwel, immerhin Arigo gegenübersteht, der Boccaccios letzte Novelle des Zehnten Tages ins Deutsche übersetzt,[11] splittet sich das französische Mittelalter *nicht* in Boccaccio- und Petrarca-Rezeption auf. Akzeptiert und wahrgenommen wird offenbar nur der Entwurf des Aretiners.[12] Der bei Boccaccio typisierte Gehorsam von Griselda und die gefühllose Grausamkeit und Willkür Gualtieris haben ganz deutlich weniger Reiz ausgeübt als Petrarcas moralisierende Aufarbeitung des Stoffes, die zudem eine Milderung und Rechtfertigung der Gestalten einschließt. Wenn nämlich Petrarca Handeln bzw. eher Ertragen der Griseldis nicht allein auf ihre absolute Demut zurückführt, sondern explizit mit ihrer Liebe zu Gualtieri erklärt, schließt dies organisch an den bereits im französischen Hochmittelalter etablierten Stoff der liebenden Dulderin an, wie ihn *Lai del Freisne* und *Erec et Enide* aktualisieren (s. u.).

Die französische Rezeption und die Bearbeitungen von Petrarcas *Griseldis* setzen rund 50 Jahre *vor* den ersten deutschen Aktualisierungen des Sujets in Anlehnung an den Aretiner ein und stammen aus dem monastischen Bereich. Sie sind im Kontext der Ehespiegel anzusiedeln.[13] Um 1385 entsteht die erste von zwei mittelfranzösischen Prosafassungen mit dem Griseldis-Thema, die von dem bedeutenden Geistlichen und Diplomaten Philippe de Mézières stammt.[14] Mit fast 60 Jahren stellt er eine Prosaübersetzung der Petrarca-Version her und integriert sie in seine Sammlung von Ehetraktaten und Exempla: *Livre de la vertu du sacrament de mariage et du réconfort des dames mariées*.[15] Hierin formiert die Geschichte der Griseldis Kapitel IV bis VIII in Buch III. Die Dulderin wird explizit als Vorbild aller verheirateten Frauen und beispielhafte Exempelfigur in religiöser Perspektivierung ausgewiesen. Programmatisch annonciert dies der Prolog:[16]

> la noble marquise de Saluce […] donne un example solempnel et plaisant à Dieu, non tant seulement aus dames mariées d'amer parfaictement leurs maris, mais à toute ame raisonnable et devote d'amer entierement Jhesucrist, son espous immortel.

Petrarcas moralisierender Impetus erscheint also verschärft und von der Liebesthematik insofern entkoppelt und metaphysisch überhöht, als die Zuneigung

---

10 Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 17–32.

11 Zur deutschen Rezeption siehe vor allem Bertelsmeier-Kierst 1988 und 1996. Vgl. auch Hess 1975.

12 Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 32.

13 Einen Überblick liefert Grossel 1999.

14 Vgl. den Artikel in der *Encyclopaedia Britannica* [11]1911.

15 Eine Zusammenstellung der Manuskripte bietet Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 34–42. Ebd., 151–191, findet sich ein auszugsweiser Abdruck mit Überlieferungsvarianten.

16 Zitat S. 153 des Textabdruckes bei Golenistcheff-Koutouzoff 1933.

der Griseldis zu Gualtieri nur Indikator für die Hingabebereitschaft an den himmlischen Bräutigam ist. Geduld und Gehorsam erhalten märtyrerhafte Züge. Die liebende Ehefrau in der Welt steht mithin für die entsagungsvoll und bedingungslos liebende christliche Seele. Das Schicksal der Griseldis fungiert vor allem deshalb für ein Publikum verheirateter Frauen als Trost, weil vermeintlich unerträgliche Ehesituationen historischer Frauen hinter dem viel schmerzvolleren Leidensweg der Griseldis zurücktreten und zudem ewiger Lohn für eheliche Unterwerfung in Aussicht gestellt wird. Damit ergibt sich trotz der chronologischen Differenz von französischer und deutscher Griseldis-Rezeption eine wesentliche Parallele: Auch Heinrich Steinhöwel wird die Geschichte im Sinne der Ehedidaxe funktionalisieren, auch seine Griseldis soll exemplarisch das Verhältnis der menschlichen Seele zu Gott symbolisieren, vorgeführt an der traditionell als besonders erlösungsbedürftig geltenden Frau.[17]

Daß der Rezeptionsverlauf in Frankreich und Deutschland tatsächlich zeitversetzt stattfindet, zeigt sich an einer zweiten französischen Prosafassung von Petrarcas *Griseldis*, die ein Anonymus in der Mitte des 15. Jahrhunderts hergestellt hat[18] und die – bei zahlreichen makro- und mikrostrukturellen Parallelen – von dem Entwurf des Philippe de Mézières in zentralen Aspekten abweicht. Die Übereinstimmungen ergeben sich aus dem Umstand, daß beide Prosafassungen im Prinzip wörtliche Übertragungen von Petrarcas Brief darstellen und sich selbst auch als solche begreifen. Die Unterschiede entstehen durch Nuancen im Detail, welche sich zentral auf die Semantik auswirken. Zum einen distanziert sich der Erzähler des 15. Jahrhunderts mehrfach vom unmenschlichen Prüfungsimpetus Gualtieris. Wo Philippe de Mézières Petrarca treu umsetzt und kommentarlos die Verstoßung der Griseldis berichtet, formuliert der Anonymus Irritation und Erstaunen gegenüber dem andauernden Gehorsamkeitsexperiment des Ehemannes:[19]

> Et veez cy que ie ne scay quelle ymaginacion merveilleuse print li marquis, la quelle aucuns saiges veulent louer, c'est assavoir de experimenter et essaier sa femme plus avant, laquelle il avoit desia assez essayée et approuvée, et de la tenter encores par diverses manieres.

Gualtieris neuerliche Absicht, Griseldis in Versuchung zu Klage, Widerspruch, Aufbegehren zu führen, nennt und wertet der Erzähler als ›bereits genug‹, *desia assez*. Zum anderen verzichtet der Anonymus auf den ehedidaktischen Prolog und läßt auch in der *conclusio* die Exempelfunktion der vorbildlichen Ehefrau zurücktreten hinter einem für alle Menschen gültigen Aufruf zum gottgefälligen Leben. Philippe de Mézières urteilt als Mann und Kleriker über die Frauen, und die benutzte Diktion weist ihm eine übergeordnete Position mit Lehrkompetenz

---

[17] Vgl. hierzu Bertelsmeier-Kierst 1988. Daß dieser Impetus bereits bei Petrarca angelegt ist, erläutert Worstbrock 1984.

[18] Grundlegende Informationen stellt Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 82–114, zusammen. Dies schließt auch einen summarischen Vergleich mit der Fassung des Philippe de Mézières ein. – Textabdruck ebd., 195–222.

[19] Zitat S. 202.

zu; der anonyme Übersetzer des 15. Jahrhunderts dagegen schließt sich durch den Ich-Erzähler und die vielen *wir*-Formeln (*nous* und *nostre*) in die Gruppe der lernbedürftigen Sterblichen ein. Der breitere Gültigkeitsanspruch des Exemplums verstärkt damit die christliche Dimension; die tendenziell misogyne Atmosphäre, die Philippes Aktualisierung innewohnt, tritt jedoch zurück. Markiert wird diese neue Akzentsetzung durch eine signifikante Leerstelle, denn der Anonymus tilgt den expliziten Verweis auf die Quelle Petrarca, mit dem Philippe de Mézières sein Schlußwort beginnen läßt,[20] obwohl er sich *de facto* am lateinischen Textvorbild orientiert. Zeitnah zu Steinhöwel existiert in Frankreich damit eine Prosaredaktion, die über den eingeschränkteren ehedidaktischen Funktionszusammenhang bereits hinausgeht.

Doch Variationen von Philippes Entwurf lassen sich nicht erst für das 15. Jahrhundert ausmachen. In den *Ménagier de Paris* von 1393, ein typisches Hausbuch mit Lebensweisheiten, Moraldidaxe, Anweisungen zur Haushaltsführung, Kochrezepten usw.,[21] ist die Griseldis-Geschichte ebenfalls aufgenommen, allerdings mit überraschenden Zusätzen. Die wörtlichen Übereinstimmungen zwischen dem *Ménagier* und Philippes Version sprechen entweder für eine direkte Abhängigkeit des Hausbuchs vom Ehetraktat oder für eine gemeinsame, nicht überlieferte Quelle, von der beide ihren Ausgang nehmen.[22] Den Rang einer eigenen Fassung kann der *Ménagier* aufgrund von Erweiterungselementen beanspruchen, durch die er sich wesentlich von der ›Mézières-*Griseldis*‹ unterscheidet; eine exemplarische Auswahl kann dies verdeutlichen: Mit Sicherheit dem Kontext des Hausbuches geschuldet ist die ergänzende Information über die vorbildliche Haushaltsführung der Griseldis. Mehr eigenes Gewicht erhält zudem das Detail, wie die nur halb bekleidete Verstoßene von ihrem Ehemann eine Erlaubnis erwirkt, das Haus im Schutz der Dunkelheit verlassen zu dürfen, um voyeuristischen Blicken zu entgehen. Ihre Argumentation gründet – neben der Erinnerung an die von ihr in die Ehe eingebrachte Jungfräulichkeit, welche nun kompensiert werden soll – auf dem Hinweis, ihr Leib habe die Nachkommenschaft des Marquis getragen. Die Fragmentierung des Körpers, funktionalisierend dem Mutterschaftsgedanken untergeordnet, steigert das Motiv der duldenden Unterwerfung.[23] Die Reaktionen der Griseldis auf die Grausamkeiten des Marquis sind stets von allergrößter Demut geprägt:[24]

---

20 Bei Philippe de Mézières heißt es: »Et est assavoir que maistre François Petrac, poete couronné, à fin de ceste merveilleuse et gracieuse histoire dist ainsi […].« Zitat S. 181.

21 Einführende Informationen bietet neuerdings der Band von Greco/Rose 2009. Zur Gattungstraditionen siehe auch Zimmermann 1989.

22 Zur Aufnahme der Griseldis-Geschichte in den *Ménagier de Paris* siehe jüngst Rose 2008.

23 »Toute nue de la maison mon père je yssis, et toute nue je y retourneray, sauf que ce me sembleroit chose indigne que ce ventre ouquel furent les enfans que tu as engendrés deust apparoir tout nu devant le peuple, pur quoy, s'il te plaist et non autrement, je te prie que pour la récompensation de ma virginité que je apportay ent ton palais et laquelle je n'en rapporte pas, il te plaise à commander que une chemise me soit laissée, de laquelle je couvriray le ventre de ta femme, jadis marquise, et que pour ton honneur je me parte au vespre.« Zitiert nach der Reprint-Ausgabe 1965, 117.

24 Ebd., 108.

> icelle marquise, sans muer couleur ne monstrer signe de tristesse, à son seigneur humblement respondi: Tu es mon seigneur, et moy et ceste petite fille sommes tiennes: de tes choses fay ce qu'il te plaist!

Eine noch größere Bedeutung besitzt schließlich der exkulpierende Zusatz, mit dem Griseldis den Marquis in Schutz nimmt und sein Handeln akzeptiert:[25]

> leur dist et monstra par belles et doulces paroles que pour Dieu elles ne voulsissent ne dire, ne penser, ne croire que son seigneur le marquis eust aucunement tort vers elle, qu'il n'estoit mie ainsi, mais avoit bonne cause de faire tout ce qu'il luy plaisoit d'elle qui bien estoit tenue de le souffrir et endurer. Et aussi véoient-elles bien que à elle n'en desplaisoit point, en elles admonnestant que, pur l'amour Dieu, elles voulsissent amer léalment leurs maris et tres cordieusement et de toute leur puissance les servir et honnourer […].

Das Bekenntnis zu Dienst- und Opferbereitschaft, unbedingtem Gehorsam und Unterwerfung sind eingebunden in die biblisch verankerte Vorstellung von der Vorrangstellung des Mannes über die Frau. Darauf verweisen die beiden *invocationes dei*; und auch der Zusatz *avoit bonne cause de faire tout ce qu'il lui plaisoit d'elle* läßt sich nicht aus dem Verhalten der Griseldis ableiten, das stets vorbildlich ist, sondern beruht auf der theologisch und um 1400 auch sozial verankerten ehelichen Geschlechterhierarchie, die Griseldis internalisiert hat bzw. deren Sprachrohr und Exempel sie ist.[26] Hinzu tritt allerdings – und dies scheint für die *Ménagier*-Redaktion zentral – ein affektisches Liebesmoment. Griseldis plädiert für die große Liebe der Frauen zu ihren Ehemännern (*amer léalment*) sowie totaler Hingabe mit ganzem Herzen (*cordieusement et de toute leur puissance*), und sie bringt dies in freundlichen und zärtlichen Worten zum Ausdruck (*par belles et doulces paroles*). Dem Vergnügen des Marquis (*plaisoit*), Griseldis zu prüfen und leiden zu lassen (*souffrir et endurer*), steht ihre vorbehaltlose Akzeptanz seines Verhaltens gegenüber (*à elle n'en desplaisoit point*). Sie heißt die emotionale Grausamkeit damit zwar nicht explizit gut, weist jedoch einen potentiellen Vorwurf des Mißfallens deutlich zurück. Die wörtliche Wiederaufnahme von *plaisir* in doppelter Negation verstärkt diesen Gedanken. Durch die verbale Engführung mit dem Liebesmotiv erscheint dabei *amour* als Begründung und Movens für die bedingungslose Selbstauslieferung der Griseldis.

Die Dulderingeschichte im *Ménagier de Paris* steht also der Prosafassung Philippes de Mézières nahe. Sie hat mit dieser den ehedidaktischen Impetus gemein, den sie sogar noch verstärkt. Obwohl im Hausbuch die christliche Dimension bereits nachdrücklich hervortritt, kann der *Ménagier*-Entwurf nicht als Wegbereiter der Prosaerzählung des 15. Jahrhunderts gelten; denn er schlägt in einem signifikanten Aspekt einen neuen Weg ein, durch den er sich sowohl vom Vorgänger Philippe als auch vom nachfolgenden Anonymus unterscheidet: Zum einen gibt das Liebesmotiv kausalen Aufschluß über die paar-

---

[25] Ebd., 118f.
[26] Siehe Grossel 1999.

interne Leidensbereitschaft der Griseldis – ihre Hingabe resultiert aus tiefer emotionaler Zuneigung. Zum anderen geht von der extremen Duldsamkeit eine erotisierende Wirkung aus. Jedenfalls wird das Bild der nur leicht bekleideten Verstoßenen von Griseldis selbst als potentiell sexualisiert wahrgenommen, wenn sie erst in der Vesperdämmerung das Haus verlassen will. Ihre Scham bezieht sich nicht auf die ärmliche Hemdbekleidung als solche (auch hier kennt ihre Demut vermutlich keine Grenzen), sondern auf die Keuschheit, an der sie keinen Zweifel aufkommen lassen möchte.[27] Damit aber ist zumindest *ex negativo* eine erotische Komponente eingespielt. Gestützt wird diese Deutung durch den Ratschlag, den der Verfasser des *Ménagier* seiner sehr viel jüngeren Ehefrau, der Adressatin des Hausbuchs, mit auf den Weg gibt, und zwar für den wahrscheinlichen Fall, daß sie verwitwet und neu heiratet. Sein Kommentar zu der inserierten Griseldis-Geschichte lautet:[28]

> Ainsi, chère seur, comme j'ay dit devant que vous devez estre obéissant à cellui qui sera vostre mary, et que par bonne obéissance une preude femme acquiert l'amour de son mary et en la fin a de lui ce qu'elle désire.

Wenn Gehorsam, wie Griseldis ihn prototypisch verkörpert, als weibliche List – und dazu appelliert schließlich der Verfasser – bewußt eingesetzt werden kann, um die Liebe des Mannes zu sichern, und zwar mit der Absicht, letztlich nur an das Ziel der eigenen Wünsche zu gelangen, mutiert das christliche Exempel der gehorsamen Dulderin, das Petrarca und Philippe entwerfen, zu einer ganz pragmatischen, lebensweltlich orientierten Ehelehre. Die moraltheologische Didaxe reduziert sich auf ihren praktischen Nutzen im zwischenmenschlichen Alltag; Demut gehört zur weiblichen Raffinesse, um den Partner zu manipulieren. Mit dieser eher niederen Atmosphäre korrespondiert die wohl kaum zufällige Wahl des Verbs *desirer*, dessen Bedeutung ›Begehren‹ im Spätmittelalter noch stärker vorherrscht.

Wie sehr die Wahrnehmung der Griseldis-Geschichte vom jeweiligen Kontext abhängt bzw. wie wandlungsfähig der Stoff sich in immer wieder neuen Zusammenhängen erweist, zeigt das *Livre de la Cité des Dames*, das Christine de Pizan 1404/1405 verfaßt hat und in dem sie herausragende Frauenfiguren und ihre vorbildlichen Taten anthologisch zusammenstellt, um in der Tradition von Boccaccios *De claris mulieribus* anhand von Fallbeispielen das weibliche Geschlecht hyperbolisch zu erhöhen.[29] Griseldis erscheint auch hier als absolutes Vorbild, sie wird sogar als positive Vergleichsfolie für weitere Gestalten benutzt. Neben Gehorsam und Demut tritt exponiert die *constantia*.[30] Auf der anderen Seite bewirkt ihre Einreihung in eine lange Kette von Frauenschicksalen aber eine stärkere Typisierung der Griseldis, so daß der Exempelcharakter deutlicher

---

27 Die Wahrung der Keuschheit dient ihrerseits dazu, die Ehre des Marquis zu schützen: »pour ton honneur«. Ebd., 117.

28 Ebd., 126.

29 Vgl. Zimmermann 2002.

30 Darüber handelt Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 126–130.

hervortritt. Um so auffallender ist es dann, daß auch Christine den Liebesaspekt forciert:[31]

> Et croy qu'il n'a homme soubz les cieulx qui par tant d'espreuves ait congneue l'amour de mariage, comme j'ay fait en toy. Et lors le marquis se aprocha d'elle (qui tenoit le chief enclin de honte qu'il disoit tant de bien d'elle). Si l'embraça estroittement et baisa en disant: – Tu seulle es mon espouse.

Nicht blinder Gehorsam eines willenlosen Geschöpfes, sondern die Verbundenheit der emotional involvierten Ehefrau sind Ursache und Ausgangspunkt für Demut und Hingabe. Ihr vorbildlich-duldendes Verhalten honoriert der Marquis entsprechend mit einer Liebeserklärung, dem Ausschließlichkeitsversprechen und Zärtlichkeiten wie Umfangen und Küssen.

Obwohl das *Livre de la Cité des Dames* in der Tradition von Boccaccios *De claris mulieribus* steht, hat Christine sich trotz ihrer nachweisbaren italienischen Sprachkompetenz *nicht* an Boccaccios *Griseldis* aus dem *Decameron* orientiert, sondern an der Petrarca-Übersetzung durch Philippe de Mézières. Wörtliche Anklänge machen eine entsprechende Abhängigkeit deutlich.[32] Die Geschichte der Griselda in Frankreich ist damit die der Petrarcischen Griseldis, mediatisiert wiederum über Philippe de Mézières, dessen Übersetzung eine Schlüsselstellung für die Rezeption in der Galloromania einnimmt.

Dieses Dependenzverhältnis ist auch im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts maßgeblich, wo neben die oben bereits behandelte Prosafassung weitere Griseldis-Entwürfe treten. Der in einem einzigen Manuskript tradierte *Roumant du Marquis de Saluce et da sa femme Griselidys* gießt die Geschichte in knapp 1000 Verse und nobilitiert Herkunft und Benehmen von Griseldis, die zur Tochter eines Vasallen mutiert und selbst beim Hüten der väterlichen Schafe *courtoisie* zeigt.[33] Ihre Rolle ist markant derjenigen von Chrétiens Enide angenähert. Obwohl im ersten Verspaar auf den lombardischen Dichter *Franchoys Pietat*, als falsche Lesart von *Petrach* (*Petrarca*), verwiesen wird,[34] nähert sich der Text offenbar unabsichtlich, nämlich ohne dessen Kenntnis, der Konzeption Boccaccios an: Im Mittelpunkt des Interesses steht weniger die duldsame Griseldis als vielmehr der grausame und mißtrauische Marquis de Saluces, ein völlig entmenschlichter Tyrann.

Vergleichbares gilt für die kürzere Prosafassung der *Griseldis* bei Olivier de la Marche. In sein Volksbuch *Le Parement et Triumphes des Dames d'honneur*, entstanden ungefähr 1493, integriert Olivier die wohl freieste Bearbeitung des Stoffes, die in bestimmter Weise wiederum Parallelen zu Boccaccio auf-

---

[31] Zitiert nach der Fassung von ms. fr. 607, fol. 54v. Abgedruckt bei Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 128.

[32] Belege bietet Golenistcheff-Koutouzoff 1933.

[33] Ebd., 137–143.

[34] »Ung poete de Lombardie/ Franchoys Pietat, je vous affie/ Out nom, ainssy l'oy retrayre/ Pour demonstrer ceste exemplaire/ En franssoys par scens et clergie/ Translata de latyn la vie/ D'une dame de noble affayre […].« Zitiert nach Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 137.

weist.[35] Daß die geographische Einleitung Petrarcas fehlt und direkte in indirekte Rede rücküberführt wird, scheint dabei eher nebensächlich. Von Bedeutung ist der alles dominierende Fokus auf den Marquis, und gerade hierin liegt die Übereinstimmung mit der Verserzählung *Roumant du Marquis de Saluce et da sa femme Griselidys*. Wiustasse, so der Name des Herrn bei Olivier, wird umfangreich vorgestellt, bevor Griseldis auf den Plan tritt.[36] Die Brunnenszene fehlt ganz. Da zudem die Rolle des Dieners getilgt ist, wird Wuistasse, Marquis de Salise, zum Vollstrecker seiner eigenen Grausamkeiten: Er selbst nimmt der Wöchnerin die Kinder weg.[37] Es gibt keinerlei Anzeichen von Humanität, etwa das bei Petrarca und seinen unmittelbaren Nachfolgern so zentrale Mitleid mit Griseldis, das der den Tränen nahe Gualtieri gerade noch verbergen kann. Hinzu kommt, daß Griseldis bei Olivier kein explizites Gehorsamkeitsversprechen ablegen muß, aber dennoch willenlose und hingebungsvolle Demut zeigt; da also an keiner Stelle die Liebe als Erklärung für ihr Handeln bemüht würde, bleibt ihr Verhalten seltsam unmotiviert. Allein ihre *pacïence* muß immer wieder als Begründungsinstanz herhalten.[38] Dies verwundert um so mehr, als die bisherige französische Tradition (wie gezeigt) durchaus psychopathologische Plausibilisierungen bereitstellt. Vielleicht hat die stärkere Perspektivierung auf den Marquis die Profilierung der Griseldis bei Olivier verhindert bzw. unterdrückt. Die französischen Volksbücher des 16. Jahrhunderts jedenfalls folgen dem Entwurf Oliviers nicht; sie knüpfen an den durch Philippe de Mézières begründeten Traditionsstrang an. Boccaccios Figuration wird dadurch gewissermaßen zweifach zurückgewiesen: Eine eigene Rezeption hat seine Griselda in Frankreich nicht erfahren, und der in einem bestimmten Rahmen quasi kongeniale Entwurf Oliviers bleibt ohne Nachfolger.

In mehrfacher Hinsicht seltsam losgelöst von der entworfenen Skizze der Entwicklung des Griseldis-Themas im spätmittelalterlichen Frankreich steht die *L'estoire de Griseldis* von 1395, die ein recht frühes Rezeptionszeugnis darstellt, in zeitlicher und lokaler Nähe zu der *Griseldis* des Philippe de Mézières entstanden ist und eine ganz andere Gattung aktualisiert: *en rimes et par personnages* stellt sie die erste Dramatisierung des Stoffes dar.[39] Zugleich ist das *Jeu* eines der ersten Spiele im französischen Sprachraum überhaupt. Es entsteht zeitgleich zu einigen dramatisierten Marienmirakeln, weist jedoch formal vor allem in der Metrik und grundsätzlich durch den rein weltlichen Inhalt wesent-

---

35 Publiziert von Kalbfleisch 1901. Vgl. zu den darstellerischen Besonderheiten, etwa der Nähe zum dramatischen Diskurs, Laserstein 1926, 31ff. Eine Kurzinterpretation liefert ebenso Golenistcheff-Koutouzoff 1933, 144ff.

36 Siehe zu dieser und den anderen Eigenarten des Textes die einführende Beschreibung von Schuster 1909, 36ff.

37 Die Szene stellt Schuster 1909, 37, vor.

38 »En consuisant nostre œuvre par sciënce,/ a l'espinglier quel nom lui donrons nous?/ Nous en ferons vertu de paciënce,/ fille de sens et mere de constance.« Zitiert nach Kalbfleisch 1901, 30.

39 Siehe die Einführung in der Ausgabe von Roques 1957.

liche Differenzen auf.[40] Seine Anlage ist absolut mittelalterlich: Es gibt keine Einheit des Ortes und der Zeit, das Drama zerfällt in ungefähr zwei gleichgroße Teile, die Werbung um Griseldis sowie ihr Schicksal als Ehefrau des Marquis. Nimmt sich die zweite dramatische Bearbeitung des Stoffes durch Hans Sachs streckenweise als dialogisierter Boccaccio aus,[41] so präsentiert sich das französische Griseldis-Spiel wie ein dialogisierter Petrarca. Offenbar fungiert aber nicht dessen lateinischer Entwurf als Vorlage, sondern wiederum die Prosafassung Philippes de Mézières, an der sich der *Jeu*-Verfasser sklavisch genau orientiert.[42] Vom Gang der Handlung her, in bezug auf die Zeichnung der Personen und ihre Motivationen sowie im christlich-moralischen Impetus folgt das Spiel eins zu eins der Prosaübersetzung Philippes. Das Hauptinteresse liegt damit nicht in einer neuen inhaltlichen Akzentuierung der *Griseldis*, sondern im Vordergrund steht die Vermittlung des gleichen Sujets in einem anderen literarischen Medium. Mithin sind die tatsächlichen Änderungen definitiv der dramatischen Textsorte geschuldet, nicht etwa einer anderen Sinnintention: Alle nur möglichen Handlungen erscheinen dialogisiert, jede Entscheidung wird brieflich fixiert und einem Boten übergeben, zahlreiche Personen und Situationen werden erfunden, um die Bühne zu füllen und zu beleben. Falkner diskutieren mit Jägern über die Heiratsbereitschaft ihres Herrn, Hofdamen kommentieren das Schicksal der Griseldis, kommunizierende Schäfer sorgen für unfreiwillige Komik. Ein fingierter päpstlicher Bote bringt gar den Dispens aus Rom, damit der Marquis seine Frau verstoßen darf. Griseldis selbst erhält lange Monologpassagen, in denen sie ihre eigene Demut preist.

Dennoch ergibt sich in einem kleinen Detail ein variiertes Profil: Griseldis tritt gleich zweimal als sorgende Tochter auf, die den gebrechlichen Vater pflegt; das am Brunnen geholte Wasser ist ausdrücklich zur Fußwaschung des Alten bestimmt.[43] Dieser Zusatz, der in keiner der anderen französischen Fassungen ein Pendant besitzt, stellt die Demut der Griseldis in eine biblische Nachfolge Maria Magdalenas. Dazu paßt, daß das Trostmotiv im Gespräch mit dem Alten extrapoliert ist. Der selbst trostbedürftige Vater spendet selbstlos seiner Tochter Trost und praktiziert dadurch das Gebot der christlichen Nächstenliebe.[44] All dies zusammengenommen verstärkt die religiöse Perspektivierung der Griseldis-Geschichte, wie sie später in der Prosafassung des 15. Jahrhunderts zu finden ist. Trotzdem bleibt das *Jeu* insgesamt unausgegoren. Im Gegensatz zu den realistisch wirkenden Kindern bei Hans Sachs erscheinen zum Beispiel Tochter und Sohn des französischen Spiels als höfisch-gekünstelt.[45] Auch deshalb sie-

---

40 Ebd.

41 Vgl. den Beitrag von Michael Dallapiazza im vorliegenden Band.

42 Frank 1936 geht sogar so weit, Philippe de Mézières selbst die mutmaßliche Autorschaft an dem Spiel zuzugestehen. Zu den Parallelen zwischen der Griseldis-Dramatisierung und der Prosafassung Philippes de Mézières vgl. auch Jennequin 2005.

43 V. 882–885: »Querre voiz pur laver voz piez/ Au soir, quant vous vous coucherez,/ Une cruche d'eaue ci prez,/ Avant que voise voir la teste.« Zitiert nach Roques 1957, 34.

44 Siehe vor allem V. 2229–2272.

45 Deutlich wird dies etwa an der gewählten Ausdrucksweise, welcher rein gar nichts einer affektischen Freude anhaftet, die das Zusammentreffen mit der Mutter auslösen müßte, mar-

delt Mario Roques das *Jeu* in der Hofkultur des 14. Jahrhunderts an, deren Teil der königliche Ratgeber Philippe de Mézières ist. Die Dramatisierung seiner Prosaübersetzung wurde vermutlich zur Hochzeit Richards II. mit Isabelle von Frankreich dediziert, und in der ephemeren Gebrauchssituation liegen die Gründe für fehlende Nachhaltigkeit in der Rezeption.[46]

Die Unterschiede zwischen der deutschen und der französischen Griselda-Figuration im Spätmittelalter sind damit evident. Chronologisch früher und in den Aktualisierungvarianten sehr schnell flexibel zeigt die spätmittelalterliche Galloromania vielfältige Möglichkeiten, das Thema zu bearbeiten. Verschiedene Prosaübersetzungen und die Dramatisierung entstehen fast zeitgleich im ausgehenden 14. Jahrhundert bzw. um die Jahrhundertwende. Begünstigt wird diese rasche und abwechslungsreiche Aufnahme des Sujets durch die schon im Hochmittelalter beginnende französische Tradition des Dulderinstoffes. Er ist im kulturellen Gedächtnis des Publikums seit dem 12. Jahrhundert fest verankert. Gerade weil die Annäherung an den Stoff als solchen bereits geleistet ist, eröffnet sich bei der *Griseldis* um so rascher ein Spielraum für das Ausprobieren neuer Umsetzungsformen. Diese werden offenbar leichter akzeptiert und vielleicht sogar eingefordert. Im Einklang damit steht in jedem Fall das verstärkte Hervortreten der Liebesthematik im französischen Bereich, das dort schon die hochmittelalterlichen Stoffvarianten kennzeichnet und sich dann organisch mit der Petrarca-Rezeption verbindet. Da sich Gehorsam und Duldungsbereitschaft der Griseldis letztlich aller Vernunft entziehen, bleiben als Erklärungsversuche für ihr Verhalten nur Modelle oder Phänomene, die ihrerseits der *ratio* fernstehen. Neben der religiösen Option, die bereits Petrarca vorschlägt und die von Philippe de Mézières aufgenommen wird, ist dies zweifelsfrei die Liebe. Sie begegnet schon bei Freisne und Enide und darf darum wohl auch bei der Griseldis des französischen Spätmittelalters nicht fehlen.

---

kant besonders in der Rede der Tochter V. 2489f.: »Ma dame, il fault qu'on vous reveste,/ Car trop estes petitement.« Siehe hierzu auch Laserstein 1926, 28.

46 Roques 1957, IX.

Bibliographie

Quellen

Anon.: L'Estoire de Griseldis en rimes et par personages. Publiée d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par Mario Roques. Paris 1957.

Anon.: Le Ménagier de Paris. Traité de morale et d'économie domestique. Composé vers 1393 par un bourgeois parisien. Publié pour la première fois par la Société des bibliophiles français. 2 Bde. Genf 1965 (Slatkine Reprints).

Chrétien de Troyes: Erec et Enide. Übersetzt und eingeleitet von Ingrid Kasten. München 1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters 17).

Christine de Pizan: Das Buch von der Stadt der Frauen. Hg. und übers. von Margarete Zimmermann. München 1990.

Hartmann von Aue: Erec. Hg. von Albert Leitzmann, fortgeführt von Ludwig Wolff. 6. Aufl. besorgt von Christoph Cormeau und Kurt Gärtner. Tübingen 1985 (Altdeutsche Textbibliothek 39).

La Marche, Olivier de: Le Triumphe des dames. Ausgabe nach den Handschriften von Julia Kalbfleisch. Diss. Rostock 1901.

Marie de France: Poésies […] ou recueil de lais, fables et autres productions de cette femme célèbre. Publiées d'après les manuscrits de France et d'Angleterre, avec une notice sur la vie et les ouvrages de Marie. La traduction des ses Lais en regard du texte, avec des notes, des commentaires, des observations sur les usages et coutumes des François et des Anglois dans les XII^{e} et XIII^{e} siècle. Par B. de Roquefort. Paris 1832.

Darstellungen

Bertelsmeier-Kierst, Christa: Griseldis in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM-Beiheft 8).

– Übersetzungsliteratur im Umkreis des deutschen Frühhumanismus. Das Beispiel ›Griseldis‹. In: Übersetzen im Mittelalter. Hg. von Joachim Heinzle/L. Peter Johnson/Gisela Vollmann-Profe. Berlin 1996 (Wolfram-Studien XIV), 323–343.

Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age. Hg. von Geneviève Hasenohr/Michel Zink. Paris 1964.

Frank, Grace: The Authorship of ›Le Mystère de Griseldis‹. In: MLN 51 (1936), 217–222.

Frappier, Jean: Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre. Paris 1968.

Golenistcheff-Koutouzoff, Elie: L'histoire de Griseldis en France au XIV^{e} et au XV^{e} siècle. Paris 1933.

Greco, Gina L./Rose, Christine M.: The Good Wife's Guide: Le Ménagier de Paris: a medieval household book. Ithaca 2009.

Grossel, Marie-Geneviève: Sainte paysanne et épouse fidèle: l'image de Griseldis à l'épreuve des Miroirs de mariage. In: Autour d'Eustache Deschamps. Actes du Colloque du Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie-Jules Verne. Amiens, 5–8 Novembre 1998. Publiés par les soins de Danielle Buschinger. Amiens 1999 (Collection Médiévales 2), 103–114.

Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels Griseldis. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (Münchener Texte und Untersuchungen 43).

Hoepffner, Ernest: The Breton Lais. In: Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History. Hg. von Roger S. Loomis. Oxford 1959, 112–121.

Jennequin, Marie: L'›Estoire de Griseldis en rimes et par personnages‹, une adaptation dramatique maladroite du récit en prose de Philippe de Mézières? In: Les lettres romanes 59 (2005), 171–185.
Laserstein, Käte: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zu Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58).
Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München 1969, ²1983 (Theorie und Geschichte der schönen Künste 8).
Rose, Christine M.: Glossing Griselda in a Medieval Conduct Book: Le Ménagier de Paris. In: The Propur Langage of Englishe Men. Hg. von Marcin Krygier u.a. Frankfurt a. M. u.a. 2008, 81–103.
Rossi, Luciano: Das ›Dekameron‹ und die romanische Tradition. Die außerordentliche Geduld der Griselda. In: Vox Romanica 44 (1985), 16–32.
Schuster, Richard: Griselidis in der französischen Literatur. Diss. Tübingen 1909.
Siefken, Ortgies: Der Konstanze-Griseldistypus in der englischen Literatur bis auf Shakspere [sic!]. Beilage zum Jahresbericht des Progymnasiums Rathenow. Rathenow 1903.
Worstbrock, Franz Josef: Petrarcas ›Griseldis‹ und ihre Poetik. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Klaus Grubmüller u. a. München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 51), 245–256.
Zimmermann, Margarete: Vom Hausbuch zur Novelle. Didaktische und erzählende Prosa im Frankreich des späten Mittelalters. Düsseldorf 1989.
– Christine de Pizan. Reinbek 2002.

Nina Allweier

Griseldis lernt sprechen

Liebe und Ehe in der *Grisardis* des Erhart Groß von 1432

Die *Grisardis*, die der Kartäusermönch Erhart Groß 1432 als eines seiner frühesten Werke verfaßte, ist in neun Handschriften überliefert.[1] Sie gilt als erste deutschsprachige Bearbeitung des Griseldis-Stoffs. Trotzdem hat der Traktat lange Zeit wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren,[2] was Käte Laserstein darauf zurückführt, daß der Stoff

> [m]it dem Übergang nach Deutschland […] seine helle Weltfreude, seine Unbekümmertheit, seine springende Leichtigkeit verloren und […] dafür die klerikale Unfreiheit und Beschwertheit der Studierstube angenommen [hat], die die Renaissance um ihre Schwungkraft gebracht hat. Der Markgraf von Salutzo hat ein Gewissen erhalten, und das ist ihm schlecht bekommen.[3]

---

1 Die Handschriften sind wie folgt bezeichnet: Br[eslau], Wrocław / Universitätsbibl., Cod. I Q 77 (1436), 108v–128v (Schluß fehlt); N[ürnberg], Stadtbibl., Cod. Cent. VIII (1442), 16, 131v–164r; Berlin, Staatsbibl., mgq 763 (1470), 96v–151v (=A); München, Staatsbibl., cgm 535 (15. Jh.), 176v–206v (=B); München, Staatsbibl., cgm 6020 (15. Jh.), 281r–358v (=E); Erlangen, Universitätsbibl., cod. B 10 (1471), 1r–52v (=C); Wolfenbüttel, HAB, cod. Guelf. 44. 15 Aug. 2° (15. Jh.), 243r–265v (=D); Pennsylvania, Universitätsbibl., Ms. Ger. 6. (spätes 15. Jh.), 178r–231v (=F); Augsburg, Fürstl. und Gräfl. Fuggersches Familien- und Stiftungsarchiv (heute in Dillingen/Donau), V N 174 (bald nach 1432), 231va–265va (=G; leider verschollen). Die unterschiedlichen Handschriften der *Grisardis* haben in den 1930er Jahren erst Philipp Strauch (1931) – er arbeitet mit den Handschriften Br, A, B, C, D und E – und wenig später Friedrich Eichler (1935) eingehend untersucht. Dabei korrigiert Eichler einige Befunde Strauchs, indem er zentrale Erkenntnisse aus der siebten, Strauch bei Abfassung seiner Arbeit noch unzugänglichen Fassung der *Grisardis* (N) auswertet, welche – im Gegensatz zu Br – den Original-Schluß des Traktates überliefert. Danach ist die Breslauer Handschrift zwar die älteste erhaltene Handschrift der *Grisardis*, allerdings sieht Eichler in Anlehnung an die Nürnberger Abschrift eine noch ältere, leider verschollene Fassung als bewiesen an. Grundlage hierfür ist ihm eine Passage am Schluss des Textes, welche die Abfassung auf das Jahr 1432 datiert: »und als es ist von gewonheit der hystorien schreiben, das sie zu seczen und abnemen nach der bequemlichkeit der vergangen sachen, als wisz der leszer, das das auch ist hie geschehen, wann es ist leicht an vil dingen anders verlauffen, den es hie gemalt ist von eym guten manne zu nürmberg, do man schreib von christi gepurt vierzehn hundert und XXXII iar nach weynachten« (zitiert nach Eichler 1935, 37, Anm. 46). Dementsprechend unterscheidet sich die ›Ur-Grisardis‹ insbesondere in der Schlußpartie von der von Strauch edierten Fassung (vgl. Eichler 1935, 32–35).

2 Erst 2005 legte Ursula Kocher im Rahmen ihrer Dissertation über Boccaccio und die deutsche Novellistik eine längst überfällige erste Analyse der *Grisardis* vor und gab damit den Anstoß für eine intensivere Beschäftigung mit dem gesamten literarischen Werk des Erhart Groß (vgl. u. a. die noch unveröffentlichten Dissertationsprojekte von Heike Riedel-Bierschwale über das *Laiendoctrinal* des Erhart Groß und von Andres Laubinger über die *Dreiundvierzig Gespräche* sowie die 2007 publizierte Habilitationsschrift von Britta-Juliane Kruse über das *Witwenbuch*).

3 Laserstein 1926, 49. Ähnlich beurteilt Willi Hirdt die deutsche Rezeption der 100. Novelle

Gleichzeitig bewertet Laserstein aber Groß' Bearbeitung als historisch wertvoll und künstlerisch vollendet.[4] Daß die *Grisardis* des Erhart Groß im Vergleich zu ihren italienischen Schwestern ganz neue Zugriffe auf den Stoff demonstriert, indem sie besonders die Figurenzeichnung der Griseldis und die Konfiguration zu Eltern und Ehemann verändert, ja sogar ›korrigiert‹,[5] soll dieser Beitrag zeigen.[6] Denn Erhart Groß' *Grisardis*-Traktat kann als Beginn einer allmählichen Umdeutung der Griseldis-Erzählung gelten – so meine These –, welche insbesondere die Griseldis-Figur aus ihrer Schweigsamkeit befreit und damit die eheliche Partnerschaft neu verhandelt. Bisher wurde der Beginn dieser Entwicklung in aller Regel erst später angesetzt, etwa mit der Dramatisierung des Stoffs durch Hans Sachs oder noch später mit den lyrischen Bearbeitungen in der Romantik von Gottfried August Bürger, Ludwig Heinrich Nicolay und Achim von Arnim.

Ein Vergleich mit Boccaccios Quellentext[7] und Petrarcas Adaption[8] zeigt die Innovationsleistung Erhart Groß' sowohl auf der narrativen als auch der inhaltlichen Ebene. Wie sie sich auf die Gestaltung der ehelichen Partnerschaft und auf die Darstellung der Eheleute auswirken, wird im Zentrum dieses Beitrags stehen.

1. Erhart Groß als Verfasser der *Grisardis* und sein Adressatenkreis

Über Erhart Groß ist nur recht wenig bekannt. Er wurde um 1400 als Sohn einer einflußreichen Nürnberger Patrizierfamilie geboren[9] und trat bereits früh

---

Boccaccios, wenn er schreibt: »Insgesamt gesehen läßt sich über die Rezeption des Italieners [Boccaccio; N.A.] bei den deutschen Schwankautoren sagen, daß der tendenziösen Ausrichtung oder auch weitgehenden Wahllosigkeit im Stoffgebrauch die Formlosigkeit ihrer Darstellungen entspricht. Wo so sehr unkünstlerische Aspekte vorherrschen oder zuweilen […] die gesamte Anverwandlung Boccaccios ethisch-didaktischen Zielen unterstellt ist, da muss nicht nur das besondere Lebensgefühl des italienischen Originals verloren gehen, sondern auch die Feinheit seiner Formgebung und die Eleganz seines ›bel parlare‹« (Hirdt 1976, 50).

4 Vgl. Laserstein 1926, 57.

5 Der Begriff ›Korrektur‹ bezieht sich auf die von Bernd Seidensticker und Martin Vöhler angestellten Überlegungen zur Korrektur von antiken Mythen (vgl. Vöhler 2005).

6 Mein Dissertationsvorhaben, welches ich im Rahmen des Freiburger Promotionskollegs ›Lern- und Lebensräume im Mittelalter: Hof – Kloster – Universität. Komparatistische Mediävistik 500–1600‹ verfolge, geht von dieser These aus. Anhand einer interpretativen Analyse des *Grisardis*-Traktates, welche insbesondere nach der Darstellung von Liebe und Ehe in dem Text Erhart Groß' fragt, soll gezeigt werden, daß der Kartäusermönch den Stoff sowohl im Vergleich zu Boccaccio und Petrarca als auch zu Parallelbearbeitungen des 15. Jahrhunderts durchaus innovativ, ja sogar korrigierend gestaltet, indem er die Griseldis-Figur neu bewertet, um so seine Vorstellung von Liebe und Ehe darzulegen.

7 *Dec.* X 10, 942–954. Die Frage nach den Vorlagen von Groß' *Grisardis* hat die Forschung vorerst dahingehend beantwortet, daß Boccaccios Novelle als Quelle ausgeschlossen werden kann. Petrarcas Bearbeitung, bzw. eine mündlich tradierte Fassung, hat möglicherweise als Vorlage gedient. Trotzdem soll in diesem Beitrag auch Boccaccios Novelle stellenweise zum Vergleich angeführt werden, da sich Petrarca auf sie stützt.

8 *Sen.* XVII 3, wiederabgedruckt in: Hess 1975, 173–238.

9 Grundsätzlich zur Person Erhart Groß' vgl. Eichler 1935. Andres Laubinger hat darüber hi-

als Mönch der Nürnberger Kartause Marienzelle, dem jüngsten der Nürnberger Stadtklöster,[10] bei, nachdem er in der Erfurter Kartause seine Profeß abgelegt und anschließend wohl kurze Zeit in der Grande Chartreuse (Isère) und der Kartause Straßburg verbracht hatte. Zwischen 1425 und 1429 vermutet man ihn als Prior in Freiburg.[11] Auch ein Studium Groß' wird heute nicht mehr ausgeschlossen. Seine Behandlung des Dekretalenstoffs in der Handschrift Nürnberg[12] zeigt, daß er über fundierte Kenntnis des kirchlichen Rechts verfügte. 1449 starb Groß in Nürnberg.[13]

Die Kartäuser sahen ihre Hauptaufgabe in literarischer Hinsicht darin, einen *praeco veritatis* in die Öffentlichkeit hinaus zu senden. Dabei beschränkten sie sich allerdings zumeist auf das Übersetzen lateinischer Schriften.[14] Dementsprechend muß Erhart Groß eine Sonderrolle zugesprochen werden, da er laut Wolfram Sexauer im untersuchten Zeitraum der einzige seines Ordens gewesen ist, der neben Übersetzungen auch eigene Werke verfaßt hat.[15]

Es ist anzunehmen, daß der *Grisardis*-Traktat lediglich lokale Verbreitung gefunden hat, die zudem zeitlich begrenzt scheint, obwohl Groß um eine möglichst weitreichende Verbreitung seiner Schrift sichtlich bemüht war. Dennoch darf nicht der Eindruck entstehen, daß die *Grisardis* wirkungslos und unbeachtet geblieben wäre.[16] Für eine gewisse Popularität der *Grisardis* spricht der Überlieferungskontext. So ist sie in der Wolfenbüttler Handschrift beispielswei-

---

naus in einem Aufsatz jüngst die Familiengeschichte des Erhart Groß anhand von Quellen und Versatzstücken aus Forschungsberichten zum Patriziat Nürnbergs im 14. und 15. Jahrhundert aufgearbeitet (vgl. Laubinger 2007, 147–155).

10 Vgl. ebd., 125. Das Kloster Marienzelle wurde 1380 durch den Nürnberger Patrizier Marquard Mendel gegründet, welcher nachweislich in enger verwandtschaftlicher Verbindung zu der Familie Groß stand. Es kann also davon ausgegangen werden, daß ein kommunikativer Austausch über die klösterlichen Mauern hinweg stattfand.

11 Vgl. ebd., 152–155.

12 Stadtbibliothek, Cent. II, 67.

13 Vgl. Laubinger, 151. Mittels einer eingehenden Beschäftigung mit der prosopographischen Überlieferung des Kartäuserordens kann Laubinger die insbesondere durch Eichler entworfene Biographie Erhart Groß' in wichtigen Punkten ergänzen. Den Hinweis, daß Groß nicht 1450 (vgl. Eichler 1935, 21), sondern bereits ein Jahr zuvor verstarb, liefert Laubinger in Anlehnung an den Nekrolog Marienzelles.

14 Vgl. ausführlich zur Literaturpraxis in Kartäuserklöstern: Sexauer 1978.

15 Vgl. ebd., 184. Bis zu seinem Tod verfaßte Erhart Groß mindestens zehn volkssprachige Werke (Das *Nonnenwerk*, die *Grisardis*, das *Cordiale*, der *Geographische Traktat*, die *43 Gespräche*, das *Witwenbuch*, das *Laiendoctrinal*, eine *Vaterunserauslegung*, eine *Geistliche Lehre* [Auslegung zu Ct 6,8]), zwei lateinische Texte (*De sacramento eucharistiae*, *Septem psalmi de sacramento eucharistiae*) sowie einen Index für eine *Dekretalen*-Handschrift der Nürnberger Kartäuserbibliothek.

16 Vgl. Eichler 1935, 26. Wie die Verbreitung und der Rezeptionsgrad der *Grisardis* zu bewerten sind, ist in der Forschung allerdings stark umstritten. Paul-Gerhard Völker billigt Groß nur eine äußerst beschränkte Verbreitung zu, indem er feststellt, daß »zu Lebzeiten die Kenntnis […] seiner Werke kaum über die Kreise hinaus [drang], denen er sie widmete: Verwandten, Mitbrüdern, Nonnen im Katharinenkloster zu Nürnberg« (Völker 1966, 139, Sp. 1). Dagegen hat jüngst Laubinger betont, daß sich »der literarische Rezeptionshorizont von Erhart Groß ebenso wenig auf Nürnberg [beschränkte] wie seine literarische Produktivität« (Laubinger 2007, 153).

se zusammen mit den *Sieben weisen Meistern* und Hugos von Trimberg *Renner* überliefert, in der Berliner Handschrift sogar zusammen mit dem *Ackermann aus Böhmen* von Johannes von Tepl.

Daß Groß nicht nur für Geistliche und Gelehrte schrieb, sondern für ein breites Publikum, geht aus seiner knappen Einleitung zur *Grisardis* hervor:

> dorumb alzo ich geacht habe in dieser zeit cristenleut sytten, besundern der die in der e sitzen und halten nicht den glauben noch getrawen der man dem weibe und daz weib dem manne, so will ich, und habe von den gnaden gotes, schreib eyn hystorie und fuer lege den eleuten und *allen menschen zu pesserung* [Hervorhebung durch N. A.], […] seins lebens, wen er hort die vorsichtikeit des mannes, von dem die red ist, und der frawen wunderliche stetikeit, demud, gehorsam und sterg.[17]

Demnach wollte Groß moralisch-christliche Wertvorstellungen in einer scheinbar sittenlosen Zeit befördern und sah offenbar den größten Aufklärungsbedarf bei der Masse der Laien. Seine Werke verfaßte er in der Regel zunächst auf Lateinisch, übertrug sie dann aber ins Deutsche.[18] Die Prosaform und der unprätentiöse Sprachstil lassen darauf schließen, daß für Groß nicht der künstlerische Aspekt im Mittelpunkt seines Schaffens stand, sondern die Verständlichkeit seiner Werke. Groß' Werke sind somit als Erbauungsliteratur zu bewerten, welche die christlichen Wertvorstellungen möglichst unverstellt, für einen Großteil der Gesellschaft verständlich und anregend vermitteln wollte.

2. Die Darstellung von Liebe und Ehe in der *Grisardis*

2.1 Heirat als Pflicht – Das Streitgespräch

Der *Grisardis*-Traktat des Erhart Groß ist zweigeteilt. Während die zweite Hälfte die eigentliche Griseldis-Erzählung gestaltet (Kap. 7 bis Kap. 14), bietet der erste Abschnitt (Kap. 1 bis Kap. 6) ein Streitgespräch, welches Groß neu einfügt. Eine Landschaftsbeschreibung nach antikem Muster, wie sie Petrarca einarbeitet,[19] entfällt dagegen. Vorangestellt ist dem Disput eine Einführung, die

---

[17] Strauch 1931, 1, 5–15. Die in diesem Beitrag angeführten Textstellen der *Grisardis* beziehen sich alle auf die Edition von Strauch 1931. Dabei verweist die erste Ziffer auf die Seite, die nach dem Komma stehende auf die Zeile.

[18] Auch die *Grisardis* verfaßte Groß wohl zunächst in lateinischer Sprache und übertrug sie anschließend ins Deutsche. Dies geht aus seinem *Laiendoctrinal* (Kap. XVIII, fol. 30r, Z.736–740) hervor: »als ich das hab ver zeitten verschriben ze latein und ze deutchtz in eyner historien, die do heist Grysardis, und wer die wil lesen ader abschreiben, der fynt sie zu Nüremberg zu den Cartheusern untter den püchern, die zu latein und ze deutsch hat doselbenß verschriben selber und geteichtet […] pruder Erhart Groß« (zitiert nach Riedel-Bierschwale 2009 [im Druck befindl.], 301). Daß Erhart Groß in seinen Werken häufig auf andere selbstverfaßte Texte und deren genauen Standort verweist, verdeutlicht seine Bemühungen um eine möglichst große Verbreitung dieser.

[19] Vgl. *Sen.* XVII 3, 1–15 (die hintere Ziffer verweist auf die Zeile in Petrarcas Griseldis-Bearbeitung).

Auskunft über die Motivation des Schreibers gibt und die Adressaten benennt.[20] Darin spricht Groß beide Eheleute explizit an. Sowohl die »vorsichtikeit« des Mannes als auch die »wunderliche stetikeit, demud, gehorsam und sterg« der Frau sollen gewürdigt werden. Die Amplifikation des Kontextes spiegelt sich in den zwei Teilen des Traktates wieder. So dominiert in den Kapiteln 1 bis 6 ein Frauen- und Ehebild, das gänzlich der männlichen Sichtweise verpflichtet ist, während der zweite Teil den Fokus auf Grisardis richtet, die durch ihr tugendhaftes Verhalten die Bedenken des Markgrafen gegenüber Ehefrauen relativiert.

In einem lebhaften Disput erörtern der namenlose Markgraf und eine Gruppe Abgesandter, später Meister Marcus, die Vorzüge und Nachteile des Ehestandes. Der Markgraf wird gemäß den Vorstellungen, wie sie in zeitgenössischen Fürstenspiegeln zu finden sind, als idealer Herrscher eingeführt, der von seinen Untertanen geachtet und verehrt wird. Jene haben jedoch insofern Anlaß zur Sorge, als die Nachfolge im Fürstentum ungesichert ist. Dem christlichen Keuschheitsgebot verpflichtet, besitzt der Markgraf nicht einmal legitime Erben. Im Falle seines Todes hätte das Volk mit Fremdherrschaft zu rechnen. Diese Konfliktkonstellation fungiert als handlungsauslösendes Moment und motiviert die Forderung der Untertanen, der Markgraf möge heiraten und damit die Nachfolge in seinem Reich sichern, sowie den anschließenden Disput. Durch die verneinende Antwort des Fürsten kommt das Streitgespräch in Gang: »›aber daz wist, daz ich nicht wil nach mag ein weip nemen. Ich‹, sprach er, ›getraw gote meim hern, daz er nach meim tod euch vorsorg mit einm fuersten der besser ist den ich […]‹«.[21] Seiner Absage läßt er sogleich eine Beweisführung als Erklärung der zuvor artikulierten Weigerung, die bereits Gualtieri in Boccaccios Quellentext und auch der Markgraf in Petrarcas Adaption gegenüber den Bittstellern formuliert hatte,[22] folgen: »›wist ir dez nicht‹, sprach er, ›daz die kinder undirweilen volgen nicht nach frommen eldern?‹«[23] Die rhetorische Frage untergräbt gleichzeitig die Strategie der Bittsteller, die zuvor durch Zitieren der Bibel argumentiert hatten, »daz ein guter paum pringet gute frucht«.[24] Indem der Markgraf ebenfalls auf die Heilige Schrift rekurriert, kann er die Worte seiner Untertanen entkräften. Mit den »alten vettern«[25] »Moyses, Samuel, David, Ezechias und Josyas«[26] führt der Fürst seinen Untertanen biblische Beispiele von Vätern vor Augen, die sich zwar selbst in hohem Maße durch Frömmigkeit ausgezeichnet hätten, deren Nachkommen jedoch völlig anders geartet seien. Der Markgraf begründet seine Abwehr der Ehe mit dem Wunsch, weiterhin nach den christlichen Geboten leben zu wollen, d. h. Keuschheit und Reinheit zu bewahren: »darumb

---

20 Vgl. Strauch 1931, 1, 5–15.
21 Ebd., 3, 9–12.
22 Vgl. *Dec*. X 10, 943, 7 sowie *Sen.* XVII 3, 258, 55–59.
23 Strauch 1931, 3, 24ff.
24 Ebd., 2, 31f. Die Boten rekurrieren dabei wohl auf Matth. 12,33: »Setzet entweder einen guten Baum, so wird die Frucht gut; oder setzet einen faulen Baum, so wird die Frucht faul. Denn an der Frucht erkennt man den Baum«.
25 Ebd., 3, 31.
26 Ebd., 3, 30f.

so wil ich keuscheit und reinikeit in meim leibe bewar […]«.[27] Daraus resultiert gleichfalls die Hoffnung, nach dem Tode »unbeflecket« und »an alle begir der frawen«[28] in Gottes Reich einzugehen.

Im weiteren Verlauf des Streitgesprächs werden zudem die Sünden und die Lasterhaftigkeit der Kinder[29] und Frauen erzählerisch ausgestaltet: Hochmut und ein stolzes Betragen,[30] Zorn und Boshaftigkeit[31] werden dabei ebenso genannt wie die im Spätmittelalter verbreitete Sorge, eine zu hitzige Liebe zu einer Frau verführe den Mann zu Sünde und Unvernunft.[32] Die Funktion der Abschreckung ist evident. Indem der Markgraf seine Rede durch entsprechende Schicksale der Propheten und biblischer Gestalten veranschaulicht, weist er sein Volk auf mögliche Konsequenzen hin, welche die Ehe und das Zeugen von Nachkommen mit sich bringen können. Es gelingt dem Markgrafen hierdurch, seine Haltung als sinnvolle Maßnahme zum Wohle des Volkes hinzustellen. Obgleich Meister Marcus im Anschluß an den Monolog des Fürsten dessen Aussagen als der »wirdikeit vol und durchleuchtit mit der warheit«[33] bezeichnet, ist es Marcus' Aufgabe, den Markgrafen von der Ehe zu überzeugen, und so relativiert er dessen Worte, indem er die Existenz gütiger und gehorsamer Frauen unterstreicht[34] und das keusche Leben des Fürsten als nicht standesgemäß ausweist.[35] Weil der Fürst durch seinen Keuschheitsanspruch in die göttliche Ordnung eingreift, handelt er der Vorstellung vom göttlichen Leib zuwider. Da er die Bitte des Volkes ablehnt, versagt er nicht nur seiner ihm anvertrauten Gemeinde die Dienstwilligkeit, sondern verweigert Gott den Gehorsam. Marcus verweist damit auf die Kontextabhängigkeit richtigen Argumentierens, ohne dem Markgrafen die Richtigkeit seiner Darlegung abzusprechen.

Es folgen zahlreiche Exempla heidnischer und christlicher Frauen, von Dido bis Maria, die sich tugendhaft und treu verhalten haben.[36] Sie bilden die entsprechende Gegenargumentation zu den Beispielen des Markgrafen und haben die Funktion, den christlichen Leserinnen möglichst vielfältige, ihnen bekannte Beispiele tugendhafter Frauen zu bieten, sowie von der Zweitehe abzuraten.[37]

---

27 Ebd., 3, 17f.
28 Ebd., 3, 20f.
29 Vgl. ebd., 3, 31–4, 3.
30 Vgl. ebd., 8, 7–12.
31 Vgl. ebd., 10, 26–31.
32 Vgl. ebd., 8, 20–26. Diese Textstelle bezieht sich auf Hieronymus, der selbst eine dem Sextus zugeschriebene Sentenz anführt, wonach derjenige ein Ehesünder sei, der seine Frau zu leidenschaftlich liebe. Diese Auffassung wurde nicht nur von Groß, sondern von zahlreichen anderen Schriftstellern übernommen und beeinflußte so die vorherrschende Meinung in der Literatur im Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit bezüglich der ehelichen Zuneigung (vgl. Weigand 1997, 71).
33 Strauch 1931, 16, 11f.
34 Vgl. ebd., 16, 21–27.
35 Vgl. ebd., 23, 23–35.
36 Vgl. ebd., 17, 33–23, 4.
37 Philipp Strauch verweist in seiner Einleitung zur *Grisardis* darauf, daß Groß die in der Disputatio angeführten Beispiele aus dem Traktat des heiligen Hieronymus *Contra Jovinia-*

Die letztlich überzeugende Begründung liegt für den Markgrafen jedoch nicht in der Anführung weiblicher Tugendhaftigkeit, sondern in der Erinnerung an die ihm gebotene Demutshaltung und Gehorsamspflicht gegenüber seinem Volk und vor allem Gott. Auch hier akzentuiert Marcus wieder, daß die Entscheidung, ob ein Mann heiraten solle, vom jeweiligen Kontext abhängt:

> ›wert ir, […] her, eyn eygener man und ewer allein, alzo ich euch kenne und die selikeit der keuschlichen sterke ewers leibes und reinkeit, so rid ich in allen trewin, daz ir schoelt sey behalten und dar ynne beharren, […] . aber as sich ewer eynet hat kegen der gemein, so rad ich mit guter gewißen, das ir gehorsam seit der gemein […].‹[38]

Mit diesem Ratschlag gelingt es Marcus, den Fürsten von der Botmäßigkeit einer Ehe zu überzeugen. Damit wird für den Leser gleichzeitig klargestellt, daß die Frage nicht lauten darf, ob ein weiser Mann in den Stand der Ehe treten soll, sondern vielmehr ob ein weiser *Fürst* heiraten solle. Die Botschaft an den männlichen Rezipienten lautet parallel dazu, daß die scheinbar persönliche Entscheidung zur Ehe vom gesellschaftlichen Stand abhängig gemacht werden muß. Rezipientinnen hingegen sollen durch den ersten Teil der *Grisardis* den Spiegel der frevelhaften Frau vorgehalten bekommen, um ihr eigenes Verhalten ihrem Mann gegenüber zu reflektieren. Während der erste Teil offensichtlich Kritik an der Vermischung der *ordines* übt – schließlich wählt der Markgraf als Adeliger ein Leben, welches in erster Linie der Geistlichkeit vorbehalten war –, relativiert die unstandesgemäße Heirat im zweiten Teil interessanterweise diese Kritik wieder.

2.2 Die Ehe zwischen Grisardis und dem Markgrafen – Arrangement oder Liebe?

Dem Disput folgt nun im zweiten Teil die eigentliche Griseldis-Erzählung. Die eheliche Partnerschaft wird einem christlichen Eheverständnis entsprechend gestaltet, was an unterschiedlichen Aspekten deutlich wird: Die Ehegatten werden mit ähnlichen Charaktereigenschaften ausgestattet, was einer Relativierung des Standes- und Geschlechterunterschiedes gleichkommt. Nicht die Geburt entscheidet über Tugend, sondern Erziehung und Selbstdisziplin. Gute Sitten, Gottesfurcht und besonders Keuschheit werden als nacheifernswerte Ideale

---

num entnommen habe (vgl. Strauch 1931, XL). Eichler schließt sich dieser Auffassung an (vgl. Eichler 1935, 83f.). Dieses kompilatorische Vorgehen läßt sich als gängiges Verfahren in der zeitgenössischen Literaturproduktion charakterisieren. Gerade die Scholastik, wie Eichler schreibt (81), bediente sich intensiv der Quaestiones- und Sentenzenliteratur. Die Texte des Hieronymus wurden im 15. Jahrhundert intensiv rezipiert, wie Berndt Hamm konstatiert (vgl. Hamm 1990, 127–233). Dabei richtete sich das Interesse Erhart Groß' insbesondere auf den Brief des Hieronymus an den Mönch Jovinian, dessen Kritik an Askese und Virginität Hieronymus einen »Katalog exemplarischer Jungfrauen, Witwen und Matronen« (Kruse 2007, 38) entgegenstellte.

38 Strauch 1931, 23, 23–34.

deklariert und – wie der Erzähler bereits zu Anfang betont – als Kontrast der herrschenden »poeßen zeit«[39] entgegengestellt. Der Markgraf erscheint als gottesfürchtiger, keuscher Mann, dessen Vorsichtigkeit immer wieder Erwähnung findet.[40] Was Petrarca von Boccaccio trennt, nämlich in erster Linie die klar differierende Konnotation der Hauptfiguren, läßt sich auch für die in der *Grisardis* dargestellten Figuren konstatieren. Der Markgraf und seine Gattin werden hier wie dort als gottesfürchtige, kluge und empathische Charaktere gezeigt. Bei Groß tritt allerdings zu diesen Eigenschaften die Keuschheit als entscheidende moralische Wertvorstellung hinzu. Diese ist es auch, welche die Heiratsunwilligkeit des Markgrafen bedingt. Das Motiv des nachlässigen Herrschers bei Boccaccio und Petrarca, der seine Zeit mit Jagd und Vogelbeiz verbringt,[41] wird damit ersetzt. Überdies betont Groß die Religiosität des Markgrafen stärker als dies Petrarca hinsichtlich seines Valterius tut. Der Führungsstil des Markgrafen bei Groß ist bestimmt durch sein Vertrauen in Gott, weshalb die Brautschau als göttliche Fügung inszeniert wird. Den Ausführungen Salomons folgend beendet der Markgraf dann auch das Streitgespräch mit den Worten: »ein gute fraw ist ein gute gabe von gote, und zuhand do pey: wen got lieb had, der entrinnet ir: daz ist die poeß fraw«.[42] Dementsprechend muß der Markgraf seinem Volk während der Vorstellung der neuen Braut das Gehorsamkeitsversprechen nicht erneut abnehmen, wohingegen Petrarca Valterius sagen läßt: »Hec […] uxor mea, hec domina vestra est; hanc colite, hanc amate, et si me carum habetis, hanc carissimam habetote«.[43] Grisardis wird an mehreren Stellen im Text als schönes, engelsgleiches Wesen beschrieben: Bereits im siebten Kapitel wird sie durch den Erzähler als »ein jungfraw unglaublicher schoende und guter geperd«[44] eingeführt. Dieses Urteil wird im achten Kapitel noch einmal aufgegriffen und bestätigt, indem die Reaktion des Grafen auf den Anblick des Mädchens aus der Nähe ausführlich geschildert wird:

> Do sie alzo stund in armud halb nacket vor dem fuersten, da warff er in sie sein augen, wen vormals hatte er sie von verns gesehen, do er nicht moechte gewißlich beschawen die schoende dez antlitz und dez leibes. aber do er sie nu eygentlichen sach, do vand sie suelche gnade in seynen augen, daz er kaum sweigende moechte gote seyner vorsichtikeit gedanken.[45]

Des weiteren ist Grisardis mit allen Tugenden ausgestattet, die eine Braut als Voraussetzung für die Ehe mitbringen sollte. Sie ist keusch, was bereits ihre Einführung als »jungfraw«[46] belegt. Ihre Religiosität manifestiert sich in einer ernsten Gottesfürchtigkeit. Die Beschreibung Grisardens legt den Gedanken an die ›Braut Christi‹ nahe, einen typischen Topos des Mittelalters. Gemäß den

---

39 Ebd., 2, 9.
40 Vgl. ebd., 1, 13; 16, 4; 40, 31.
41 Vgl. *Sen.* XVII 3, 22–24.
42 Strauch 1931, 24, 10–12.
43 *Sen.* XVII 3, 63–65.
44 Strauch 1931, 25, 28f.
45 Ebd., 31, 30–36.
46 Ebd., 25, 28.

christlichen Geboten ehrt sie Mutter und Vater. Den christlichen Glauben und die Eltern stellt sie über alles, wie aus ihrer Antwort an den Grafen deutlich zu vernehmen ist:

> ›mein Grysardis‹, sprach der her, ›worumb versmehestu zu sein mein gemahel?‹ ›do hab ich‹, ia sie, ›ein gemahel mein vater, und seyner lieb mag ich nicht vorgesetzen keins menschen lieb, alzo fuercht ich got‹.[47]

Ihre vorrangige Aufgabe ist die Pflege des alternden Vaters. Grisardis versieht diese Pflicht mit größter Sorgfalt und Aufmerksamkeit, wie der Vater gegenüber dem freienden Grafen betont: »allen trost had mir got gegeben in der vorsichtikeit meyner tochter. mit vorsorgen is sie mein muter, von lieb mein kind, eyn nererin meins lebens, dez dinstes mein meid«.[48] Gemäß dem wohlwollenden Zeugnis, das ihr der Vater ausstellt, bekleidet Grisardis gleich mehrere Rollen im Elternhaus. Zur Sorgfalt der Mutter tritt die Anhänglichkeit des Kindes hinzu. Die Beziehung von Vater und Tochter ist durch tiefe Zuneigung gekennzeichnet, was eine generelle Aufwertung des Vaters zum sprechenden Subjekt bedingt. Ianicolus erschrickt während Valterius' Brautwerbung, fügt sich dann aber gemäß seines Standes dem Wunsch des Fürsten: »aut velle debeo aut nolle, nisi quod placitum tibi sit, qui dominus meus es«,[49] demgegenüber beugt sich Grisardens Vater der Bitte des Markgrafen nicht, ohne sich von der rechten Absicht des Fürsten gegenüber der Tochter zu überzeugen.[50]

Neue Merkmale und Wesenszüge der Griseldis-Figur treten in Groß' Bearbeitung nach der Trauung hinzu. In ihrer Rolle als Ehefrau und Fürstin erfährt Grisardis höchste Wertschätzung:

> Grysardis dornach quam von tage zu tage in groeßer bekentlichkeit des volkes und die gnade gotes stund ir alzo pey, daz sie nicht allein gewaldig waz dez hern durch ir tugundlich leben, sundern sie hild sich alzo demuetiglich, inniglich und gnediglich zu arm und reich, edel und unedel, die vor sie quamen, daz kein mensch waz in dem fuerstetum, daz ir nicht gonste der ern und wirdikeit der herschaft […].[51]

Das tugendhafte Verhalten der Grisardis als Fürstin ergänzt das positive Zeugnis, das ihr zuvor der Vater ausgestellt hatte. Das Bild der engelhaften Jungfrau und idealen Braut wird hier jedoch bereits amplifiziert. Groß präsentiert Grisardis nie als isolierte Figur. Sie steht vielmehr kontinuierlich in Beziehung zu anderen Menschen. Die Bewertung durch den Vater wird abgelöst durch die des Volkes. Indem Groß die Grisardis-Figur quasi durch Volkes Stimme beurteilt, akzentuiert er gerade den neuartigen Bezug zwischen ihr, der bislang unbekannten »armen tochter«[52] aus dem Volk, und eben diesem. Eine Analyse der direkten Kommunikation in Groß' Erzählung zeigt allerdings, daß Griseldis in

---

47 Ebd., 32, 31–35.
48 Ebd., 30, 33–36.
49 *Sen.* XVII 3, 45–47.
50 Vgl. Strauch 1931, 30, 4–19.
51 Ebd., 38, 23–30.
52 Ebd., 26, 3.

der Bearbeitung des Kartäusermönchs nicht mehr nur als passives Objekt einer männlich dominierten Außenwelt gestaltet ist, sondern als entwicklungsfähige Akteurin: Von insgesamt 105 unmittelbaren Redebeiträgen entfallen 37 auf die Ehepartner untereinander, wobei Grisardis ihre Gedanken 19 Mal, der Markgraf 18 Mal artikuliert. Die Steigerung der direkten Redebeiträge Grisardens – im Vergleich zum Beispiel zu Petrarca, welcher der Griseldis-Figur lediglich halb so viele direkte Redebeiträge in den Mund legt wie ihrem Mann – kann als Zeichen einer generellen Aufwertung der Griseldis-Figur zur mitgestaltenden Akteurin interpretiert werden und verweist darüber hinaus auf eine im christlichen Sinne ›gleichberechtigten‹ Ehe, die auf gegenseitigem Respekt und kommunikativem Austausch basiert. Sicherlich stellt Groß die traditionelle Geschlechtertypologie nicht in Frage: Die Frau soll trotz verbalem Austausch gehorsam, fruchtbar und sittlich-tugendsam sein, ohne dem Mann die Rolle des Schützenden, Leitenden und Vermittelnden abzutrotzen. Das Beispiel des Markgrafen und seiner Frau soll deutlich machen, daß die Ehe nicht generell zu verurteilen ist und ein gottgefälliges Leben auch in Zweisamkeit geführt werden kann, sofern christliche Tugenden wie Keuschheit, Selbstdisziplin, Gehorsam und Opferbereitschaft von beiden Ehepartnern gleichermaßen eingehalten werden. Dann nämlich kann aus einer Konsensehe Liebe werden. Und genau das exemplifiziert Groß: Wie der Markgraf bereits während der Brautwerbung aufgrund der enormen Gottesfurcht Grisardens in Liebe entbrennt,[53] wächst auch in Grisardis die Liebe zu ihrem Gatten, als dieser ihr in der Prüfungszeit seine Zweifel hinsichtlich der unstandesgemäßen Ehe und dem Status der daraus hervorgehenden Kinder offenbart.[54] Folgte Grisardis bei der Eheschließung nur dem Willen ihres Vaters,[55] so verwandelt sich mit dem Beginn der Proben ihre Haltung gegenüber ihrem Gatten in echte Zuneigung.[56] Die eheliche Partnerschaft wird demzufolge als Entwicklungsprozeß dargestellt, der von einer Konsensehe in eine auf Liebe basierende Bindung mündet.[57] Die Prüfungen markieren dabei den Wendepunkt.

---

53 Vgl. ebd., 32, 35ff.

54 Vgl. ebd., 42, 15f.

55 Vgl. ebd., 34, 34ff.

56 Zuneigung wird dabei von Groß als keusche Liebe verhandelt; Sexualität wird entsprechend zeitgenössisch christlichen Vorstellungen nur hinsichtlich der Zeugung von Nachkommen als legitim ausgewiesen. Mit der Geburt der drei Kinder, welche gerafft erzählt wird, kann sich – wie der Erzähler konstatiert – die Ehe demnach von Schande befreien.

57 Demgemäß erscheint Liebe nicht als zwingende Voraussetzung für eine Eheschließung, aber als erstrebenswertes Gut einer ehelichen Bindung. Gegenseitige Liebe fungiert in Groß' Bearbeitung folglich als Garantie einer monogamen Bindung. Dementsprechend wird nicht nur die Partnerschaft zwischen dem Markgrafen und Grisardis als keusche Liebesbeziehung stilisiert, sondern auch das Verhältnis von Grisardis und dem verwitweten Vater, der ja anstelle einer zweiten Frau seine Tochter in vielfältiger Weise an sich bindet und so den Stellenwert seiner verstorbenen Frau als einzig geliebte Gattin unterstreicht. Daß Groß dem Anliegen folgt, den Einfluß der Kirche auf die Ehe auszuweiten, dokumentiert zudem die Einführung des Priesters als Zeugen der Trauung. Nur die unter den Augen des Priesters geschlossene Ehe erscheint damit als rechtskräftig und von Gott gewollt.

2.3. Die Ehe auf dem Prüfstand

Der Markgraf will Grisardis nicht willkürlich prüfen und leiden lassen, sondern er möchte an seiner Gemahlin ein Exempel der Frömmigkeit und Christlichkeit für alle Frauen statuieren. Dementsprechend erdenkt er das Vorhaben in aller Vorsicht.[58] Er inszeniert die Proben, um den Frauen seines Volkes Verhaltensregeln in konfliktreichen Ehejahren an die Hand zu geben. Grisardis selbst bestätigt ihren Mann dabei in seinem Vorhaben, indem sie ihn bittet, sie vor keinem Leid, das ihn betrübt, zu verschonen. »[P]iß in den tod ader gevengniß«[59] würde sie mit ihm gehen. Der Markgraf weiß, daß Grisardis fromm und stark genug für sein Vorhaben ist:

> Do alzo der marggraf sach, (daz) sein weip nicht allein tugentlich waz, sundern daz sie auch den perg der tugund ynne hatte, do dachte er mit großer vorsicht, wie er sie in herten und sweren sachen vorsuchte, andern frawen zu eyner ewigen ler und exempel aller fruemkeit.[60]

Für ihn steht fest, daß beide erst nach diesem privaten Martyrium Vervollkommnung erfahren werden. Die selbst auferlegten Prüfungen bekommen somit bei Groß eine andere Legitimation. Der Markgraf scheint das Wohl aller Eheleute über das gegenwärtige Glück seines eigenen Lebens und das seiner Frau zu stellen, um den Vorbildcharakter, den die Ehe selbst in Extremsituationen behält, eindeutig aufzeigen zu können. Obgleich die Prüfungen eigentlich Grisardis gelten, werden diese auch als Prüfung des Fürsten gestaltet, insofern er – im Vergleich zu seinen Vorgängern – noch empathischer auf den Gehorsam und die Demut Grisardens reagiert. Das tugendsame Betragen seiner Gattin berührt ihn so, daß er weint und damit seiner Ergriffenheit sichtbaren Ausdruck verleiht: »alzo der marggraff sach die sterke seinr Grysarden und bedacht doch yr mueterliche smertz, die sie alzo mit großer gedult uebirwand, des weint er oft heimlich gar ser«.[61]

Weil der Markgraf bereits von Anfang an von Grisardens Beständigkeit überzeugt ist, wird das Prüfungsgeschehen auf der Handlungsebene reduziert. Zwar lassen sich immer noch die drei großen Gehorsamkeitsproben ausmachen (Wegnahme der Kinder, Trennung und Entlassung vom Hof, Dienst für die zweite Hochzeit), allerdings sind diese nun abgemildert: Die drei Kinder werden auf einmal entführt, Grisardis erhält Stoff für ein neues Hemd, mit welchem sie den durch die Schwangerschaften veränderten Körper bedecken kann, und wird von ihrem Mann bis zum Stadtrand begleitet. Dem Plan, eine neue, standesgemäßere Frau zu heiraten, geht kein fingiertes Scheidungsersuchen beim Papst voraus, wie dies bei Petrarca der Fall ist.[62] Darüber hinaus muß Grisardis die Hochzeitsgäste nicht im schmutzigen Gewand empfangen; sie verharrt statt

---

58 Vgl. ebd., 40, 31f.
59 Ebd., 42, 11f.
60 Ebd., 40, 29–34.
61 Strauch 1931, 43, 29–32.
62 Vgl. *Sen.* XVII 3, 60–66.

dessen in einer Kammer,[63] das Brautlob entfällt, da Grisardis vorher ihre Kinder erkennt und die Proben somit auflöst. Und bereits zuvor wird das Auskleiden, welches sowohl bei Boccaccio[64] als auch bei Petrarca[65] vor den Augen der gesamten mitgereisten Gefolgsleute des Fürsten stattfindet, ins Haus verlegt,[66] wo im übrigen auch die Trauung, bezeugt vom Priester, dem Gelehrten Marcus sowie dem Vater, vollzogen und das Gehorsamkeitsversprechen abgenommen werden.[67] Innovativ erscheint, daß der Markgraf nicht nur die Einwilligung des Vaters in die Eheschließung einholt – wie dies bei Boccaccio und Petrarca evident wird –, sondern auch die der Tochter;[68] eine Variation, die letztlich die eheliche Liebe betont, die in Andeutung ja auch bei Petrarca kommuniziert wird, wenn dieser schreibt: »Nichil penitus vel habere cupio vel amittere metuo, nisi te; hoc ipsa michi in medio cordis affixi, nunquam inde vel lapsu temporis vel morte vellendum«.[69]

Obgleich Petrarca seine Protagonisten im Licht einer – wie Laserstein konstatiert – »sanften Versöhnlichkeit«[70] zeigt, verweisen die Prüfungen, denen Valterius seine Gattin unterzieht, auf den Markgrafen Boccaccios, denn auch Valterius verleitet eine »mirabilis cupiditas«,[71] Griseldens Geduld zu testen. Was ihn zu diesem Einfall motiviert, wird nicht näher konkretisiert und bleibt als textuelle Leerstelle offen. Auch im Nachhinein rechtfertigt Valterius sein Handeln in der Rührszene nicht weiter.[72] Einzig der Erzähler stellt den Sinn der Proben in Frage, wenn er darauf verweist, daß andere, nämlich die Gelehrten, ein solches Verhalten bewerten sollen: »quam laudabilis doctiores iudicent«.[73] Groß dagegen ist sichtlich bemüht, dieses Paradoxon von Liebe und Prüfungsgeschehen zu plausibilisieren. So stilisiert er die Prüfungen als Krönung eines gemeinschaftlichen Wegs zu vollkommener Tugend und als Anschauungsbeispiel einer im christlichen Sinne vorbildlichen Ehe für andere Paare.

Neben der neuen Motivierung der Prüfungen und der Gemeinsamkeit des Leidens läßt sich eine dritte Veränderung feststellen. Obschon Groß versucht, die Prüfungszeit als »Last und Tugendprüfstein für beide Ehepartner«[74] darzu-

---

63 Vgl. Strauch 1931, 50, 7f.
64 Vgl. *Dec*. X 10, 945, 19.
65 Vgl. *Sen.* XVII 3, 65–69.
66 Vgl. Strauch 1931, 35, 10–13.
67 Vgl. ebd., 34, 28–35, 9.
68 Vgl. ebd., 31, 15f.
69 *Sen.* XVII 3, 18-21.
70 Laserstein 1926, 48.
71 *Sen.* XVII 3, 2f.
72 Anders Gualtieri, der sein Handeln in der Rührszene mit folgenden Worten legitimiert: »Griselda, tempo è omai che tu senta frutto della tua lunga pazienzia, e che coloro li quali me hanno reputato crudele e iniquo e bestiale conoscano che ciò che io faceva a antiveduto fine operava, volendoti insegnar d'esser moglie e a loro di saperla tenere, e a me partorire perpetua quiete mentre teco a vivere avessi: il che, quando venni a prender moglie, gran paura ebbi che non m'intervenisse, e per ciò, per prova pigliarne, in quanti modi tu sai ti punsi e trafissi.« (*Dec*. X 10, 953, 61).
73 *Sen.* XVII 3, 2f.
74 Vgl. Knape 1978, 28.

stellen, nimmt die Prüfungszeit auch hier zehn Jahre in Anspruch. Dies veranlaßt Groß dazu, eine weitere Legitimation in Form eines der zahlreichen Erzählerkommentare anzubringen, in welchem der Erzähler Intensität und Umfang der Proben hinterfragt:

> Czehen jar die flußen alzo dor von, alz die große vorsuchung lichter waz worden, und ich weiß nicht, mit welcher kunst er daz zu brachte, […] wie alzo ein tuguntlicher man alzo hertiglichen wolte vorsuchen alzo ein frome und lieb fraw […].[75]

Da der Erzähler selbst keine überzeugende Erklärung anbieten kann, beruft er sich auf die göttliche Instanz: »und ich mein, daz sey die sache: got unser her […], der spoernt dye sein in mancherley weiße und schickt, bereit und volpringet sie alzo durch ditz toetliche leben zu dem ewigen leben wie er will […]«.[76]

Indem also das Leiden des Paares zusätzlich religiös motiviert ist, wird erneut der Bezug zur christlichen Welt- und Heilslehre forciert. Göttliche Gnade widerfährt dem Paar, welches sich beherzt den Prüfungen des Lebens stellt.

2.4 Die Grisardis *als Griseldis-Korrektur: Die Familie findet wieder zusammen*

Die Auflösung der Proben erfolgt bei Groß bezeichnenderweise nicht durch den Initiator – wie dies in den Bearbeitungen Boccaccios[77] und Petrarcas[78] gestaltet ist –, sondern durch die Geprüfte. Intuitiv erkennt Grisardis zuerst ihre Kinder und dann die Erprobung ihrer selbst durch den Markgrafen. Zweierlei läßt sich daraus ableiten. Entsprechend seiner empathischen Figurengestaltung akzentuiert Groß die emotionale Seite Grisardens. So betont er insbesondere ihre mütterlichen Qualitäten, die unabhängig von Geburt und Stand als christlich ausgewiesen werden, wenn er schreibt: »Alzo nu Grysardis und dez fürsten kinder der narung von der muter gemangel möchten, die Grysardis mit yren prusten selber nerte, und sie wollte ir kinder keyner ammen narung getrew […]«.[79]

Die intensive Bindung der Mutter zum Kind, die ja gerade im Kontrast zur auflösbaren Gattenliebe steht, wird in der *Grisardis* zu einem untrennbaren Liebesband stilisiert, die Grisardis-Figur damit in eine Parallele zur heiligen Maria gesetzt, wie überhaupt eine marianische Komponente den gesamten Text durchzieht.[80] Dementsprechend wandelt sich die erzählerische Perspektive auch gerade dann, als Grisardis während der fingierten Hochzeit des Markgrafen mit

---

75 Strauch 1931, 44, 17–22.
76 Ebd., 44, 23–27.
77 Vgl. *Dec.* X 10, 953, 61.
78 Vgl. *Sen.* XVII 3, 42–47.
79 Strauch 1931, 40, 16–19.
80 Wie Maria erfährt Grisardis ihr Schicksal unvorbereitet (göttlicher Ratschluß), wie diese erduldet sie ihr Los, ohne dabei das Vertrauen in Gott zu verlieren und wird – Maria gleich – dafür belohnt.

der Tochter die Kinder als die ihren identifiziert. Der Leser erfährt nun als interne Fokalisierung, »wie sie enzunt wart in muterlicher lib«,[81] als sie die Kinder erblickt, und wie sie »einen sulchen lußt und wolgevallen gewan an den kinden, das sie aller trawrikeit vergaß und vor freuden nicht mocht essen«.[82] Dem intuitiven Erkennen folgt sogleich ein kombinatorisches. Grisardis überschlägt das Alter der Kinder und erkennt andere Zeichen, von welchen nur eine Mutter wissen kann, und folgert, »das die kinder ireu kint waren«[83] und weiter, »das ir herre all vergangeneu ding darumb het getan umb versuchung willen der bestendikeit irer gedult«.[84]

Die Schlußszene wird in Groß' Bearbeitung also unverkennbar von Grisardis dominiert: Sie erkennt ihre Kinder, sie löst die Proben auf, sie initiiert die Familienzusammenführung. Wie Ursula Kocher zurecht deutlich gemacht hat, läßt sich Grisardis somit nicht einfach der Kategorie ›weibliches Opfer einer patriarchal geprägten Umwelt‹ zuordnen.[85] Grisardis durchläuft einen inneren Wandlungsprozeß, der sich auch an erzähltypologischen Merkmalen ablesen läßt. In der Schlußsequenz der Erzählung werden die Geschehnisse größtenteils aus Grisardens Sicht geschildert. Was der Leser bis zu diesem Zeitpunkt über die Protagonistin weiß, weiß er aus der Perspektive des heterodiegetischen Erzählers bzw. punktuell aus der Sicht des Markgrafen. Folglich ist Kochers These, »der erzählerischen Entwicklung zur internen Fokalisierung« entspreche »eine inhaltliche Entwicklung [der Grisardis; N. A.] zu höherer ›Individualität‹«,[86] zuzustimmen. Unterstützt wird ein solcher Befund auch durch die Tatsache, daß Grisardis die einzige Figur des zweiten Teils ist, welche einen Namen trägt und nicht allein durch ihre gesellschaftlich-familiäre Funktion bezeichnet wird wie beispielsweise der Markgraf oder Grisardens Vater. Bei Petrarca wird auch der Markgraf entsprechend der Vorlage Boccaccios namentlich genannt (Valterius entsprechend Gualtieri). Bei Groß zeigt der Schluß Grisardis insofern als fühlende, denkende und handelnde Figur, die aus dem Schatten ihres Mannes tritt und somit korrigiert wird.

3. Zwischen Pflicht und Liebe: Konzepte legitimer Gemeinschaft in der *Grisardis*

Wie gezeigt werden konnte, unterscheidet sich die *Grisardis* des Erhart Groß in wesentlichen Punkten von den mutmaßlichen Prätexten. Als innovativ im Vergleich zu Boccaccio und Petrarca, aber auch zu den zeitgenössischen Parallelbearbeitungen, muß sicherlich die Gestaltung der Ehe als Liebesehe gewertet

---

81 Ebd., 51, 10f.
82 Ebd., 11f.
83 Ebd., 23.
84 Ebd., 29ff.
85 Vgl. Kocher 2005, 180.
86 Ebd.

werden; wie überhaupt Emotionalität und Empathie zu zentralen Kategorien der Bearbeitung werden, was sich an der starken Betonung der Mutterschaft, der generellen Abmilderung und neuen Motivation der Proben als beidseitige Prüfungszeit auf dem Weg zu höherer Tugend sowie der engen Vater-Tochter-Beziehung ablesen läßt. Die neu eingeführten Figuren, Meister Marcus und der Priester, werden zu Zeugen des gottgefälligen Denkens und Handelns der beiden Protagonisten gestaltet: Der Gelehrte Marcus, indem er den keuschen Markgrafen von dessen standesgemäßen Pflichten gegenüber seinen Untertanen überzeugt und ihm Beispiele tugendhafter Frauen präsentiert, welche sich im zweiten Teil in der Person Grisardens wiederfinden; der Priester, indem er als Repräsentant der Kirche die Legitimität der geschlossenen Ehe beglaubigt. Die veränderte Schlußsequenz, in welcher Grisardis als sprechendes Subjekt selbst die Proben auflöst, markiert einen ersten Höhepunkt der Neugestaltung der Griseldis-Figur hin zu einer handelnden Protagonistin, welcher als ›Korrektur‹ bezeichnet werden kann. Meiner Auffassung nach geht es Groß vorrangig darum, die Griseldis-Figur als Grisardis neu zu verhandeln. Er rückt sie ins Zentrum seiner Erzählung, indem er ihr eine Stimme verleiht, sie psychologisiert und als wandlungsfähigen Charakter zeigt. Entwicklung wird demnach zu einer zentralen Kategorie des Traktates, was sich an einzelnen Charakteren nachweisen läßt, aber auch an dem Zugriff auf die Ehethematik.

Groß verhandelt in dem Text fünf als christlich ausgewiesene Lebensmodelle: erstens ein keusches Leben als Alleinstehender. Es stellt den Auftakt der Erzählung dar und wird durch den unverheirateten, aber keuschen Markgrafen repräsentiert. Diese Lebensweise wird zwar im Vergleich zu den sexuellen Ausschweifungen anderer adeliger Herren als vorbildlich ausgewiesen, allerdings unterstreicht Groß, daß eine solche Existenz im Grunde der Geistlichkeit vorbehalten sei. Neben dem asketischen Leben des Unverheirateten gestaltet Groß zweitens die christliche Ehe mit Kind, die zwar ungleiche Pflichten von Ehemann und Ehefrau einfordert, grundsätzlich jedoch von Groß als eine auf Respekt und Kommunikation gegründete Bindung gestaltet wird. Eine Variante dieser zweiten Lebensweise stellt drittens die keusche Ehe ohne Kind dar, welche in der ehelichen Partnerschaft zwischen dem Markgrafen und Grisardis nach der Kindesentführung verwirklicht wird. Es wächst zu diesem Zeitpunkt auch die Liebe Grisardens ihrem Ehemann gegenüber. Die zu Beginn als Konsens geschlossene Ehe wandelt sich damit zu einer Liebesheirat, die auf Gottesfurcht, gegenseitiger Achtung und Keuschheit beruht und die physische Präsenz der Kinder nicht benötigt. Neben diesen Entwürfen ist ein vierter Familienstand auszumachen, welchen Grisardens Vater repräsentiert: eine gottesfürchtige Existenz als Witwer. Auffallend ist dieser Entwurf deshalb, weil am Beispiel des Vaters Dasein und Auffassung des Markgrafen und Grisardens verkehrt werden: Von der Ehe tritt der Vater in den Witwerstand, der partnerschaftlichen Zweisamkeit folgt das Alleinsein. Eine zweite Ehe, wie sie auch im Spätmittelalter zur Sicherung der Existenz nicht unüblich war, scheint für den Vater undenkbar, was eine Liebesheirat impliziert; eine konsensuelle Vernunftsehe folgt funktionalen Kriterien, in der ehelichen Liebe wandelt sich die Anschauung des

Partners. Er erscheint als individuell geliebter Mensch und wird insofern unersetzlich. Statt einer neuen Frau bindet der Vater seine Tochter in vielfältiger Weise an sich. Diese enge Vater-Tochter-Beziehung kann als fünftes Modell einer legitimen Gemeinschaft in christlichem Sinne gesehen werden. Die verschiedenen Konzepte von Gemeinschaft, welche Groß in seiner Griseldis-Bearbeitung realisiert, zeichnen eine Entwicklung von Familie und Ehe von der Kindheit bis ins Alter in verschiedenen Stationen nach, wobei Groß den Schwerpunkt auf die Ehe im Erwachsenenalter legt.[87] Erhart Groß' Griseldis-Bearbeitung ist somit als innovativ zu bewerten.

---

[87] Diese Entwürfe spiegeln sich im literarischen Gesamtwerk Groß' wider, wobei der Kartäusermönch in aller Regel legitime weibliche Existenzformen aufgreift: Der Schilderung des rechten Ehelebens in der *Grisardis* entspricht die Handreichung an Jungfrauen, welche er mit seinem *Nonnenwerk* präsentiert. Im *Witwenbuch* wendet sich Groß den Frauen zu, die sich durch den Verlust des ehelichen Partners in Not befinden, und in seinem *Laiendoctrinal* beschäftigt er sich u. a. erneut mit der Frage des Ehestandes.

Bibliographie

Quellen

Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.

Grosz, Erhart (1432): Die Grisardis. Hg. von Philipp Strauch. Halle 1931.

Petrarca, Francesco: Epistolae Seniles XVII 3: Francisci Petrarce, Poete laureati, de Insigni Obedientia et Fide Uxoris ad Johannem Bocacium de Certaldo. In: Ursula Hess: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. München 1975, 173–238.

Darstellungen

Eichler, Friedrich: Studien über den Nürnberger Kartäuser Erhart Gross. Univ.-Diss. Greifswald 1935.

Hamm, Berndt: Hieronymus-Begeisterung und Augustinismus vor der Reformation. Beobachtungen zur Beziehung zwischen Humanismus und Frömmigkeitstheologie (am Beispiel Nürnbergs). In: Augustine, the Harvest, and Theology (1300–1650). Festschrift für Heiko Obermann zum 60. Geburtstag. Hg. von Kenneth Hagen. Leiden/New York 1990, 127–233.

Hirdt, Willi: Boccaccio in Deutschland. In: Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur. Hg. von W. H./Horst Rüdiger. Heidelberg 1976, 32–55.

Knape, Joachim: ›De oboedientia et fide uxoris‹. Petrarcas humanistisch-moralisches Exempel ›Griseldis‹ und seine frühe deutsche Rezeption. Göttingen 1978 (Gratia 5).

Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ›novelle‹ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005.

Kruse, Britta-Juliane: Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Berlin 2007.

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

Laubinger, Andres: Die Kartause Marienzelle und das Nürnberger Patriziat. Zugleich ein Beitrag zu dem ›Nürnberger Kartäuser‹ Erhart Groß. In: Kloster und Wirtschaftswelt im Mittelalter. Hg. von Claudia Dobrinski u. a. München 2007, 125–169.

Riedel-Bierschwale, Heike: Das ›Laiendoctrinal‹ des Erhart Groß. Edition und Untersuchung. Münster u.a. 2009 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 15).

Sexauer, Wolfram: Frühneuhochdeutsche Schriften in Kartäuserbibliotheken. Zur Pflege der volkssprachlichen Literatur in Kartäuserklöstern des oberdeutschen Raums bis zum Einsetzen der Reformation. Frankfurt a. M. u. a. 1978.

Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin u. a. 2005.

Völker, Paul-Gerhard: Groß, Erhart. In: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), 139.

Weigand, Rudolf: Zwischenmenschliche Aspekte des Ehelebens in normativen kirchlichen Texten und im Alltagsleben des Mittelalters. In: Text und Geschlecht. Mann und Frau in Eheschriften der Frühen Neuzeit. Hg. von Rüdiger Schnell. Frankfurt a. M. 1997, 47–78.

Ursula Kocher

Griseldis im medialen Wechselspiel von Bild und Text

Im Folgenden wird unterschiedlichen Bebilderungsformen der Griseldis-Novelle Boccaccios sowie der Bearbeitung Petrarcas (samt der Übersetzung durch Steinhöwel) nachgegangen. Im Mittelpunkt stehen zum einen die exemplarische Behandlung des Wechselspiels zwischen Bild und Text, zum anderen eine Beschreibung der Spezifik des Falls ›Griseldis‹. Gezeigt werden soll, wie sehr Bilder in Kombination mit Texten das Verständnis einer Erzählung beeinflussen können, unabhängig davon, wie elaboriert das Bildprogramm ausgearbeitet worden sein mag. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der deutschsprachigen Überlieferung und damit dem Holzschnitt. Die deutsche *Decameron*-Rezeption erfolgte hauptsächlich zur Zeit des Buchdrucks, so daß Prachthandschriften, wie sie sich in französischen Bibliotheken finden, fehlen.[1] Da weiterhin die Griseldis-Novelle in Deutschland in hohem Maß in Form der Bearbeitung durch Petrarca, die Heinrich Steinhöwel ins Deutsche übersetzt hat, aufgenommen wurde, hat sich eine besondere Sicht auf die weibliche Hauptfigur in Deutschland durchgesetzt. Daran haben die Illustrationen großen Anteil.

Grundsätzlich gibt es bei der Bebilderung von Erzähltexten zwei Möglichkeiten: Entweder repräsentiert ein einziges Bild als eine Art Titel die gesamte Erzählung, oder der Text wird durch mehrere Bilder illustriert. Hierbei stellt sich die Frage, welche Momente des Plots mit Bildern verbunden wurden. Die Anforderungen an die Bildkonstruktion sind jeweils erheblich.

Bei einer Erzählung mit mehr als fünf Sequenzen[2] stellt sich bei der Bebilderung in jedem der beiden Fälle die Frage, welche der Sequenzen am besten ins Bild gesetzt werden, damit nicht nur die Handlung, sondern auch die Figuren angemessen repräsentiert werden. Im Fall der Griseldis-Novelle Boccaccios bedeutet das einerseits eine Entscheidung hinsichtlich der beiden Hauptfiguren Gualtieri und Griselda, andererseits hinsichtlich der Handlungsabfolge. Möglich wäre eine Bebilderung mit neun Bildern entsprechend der Sequenzfolge:[3]

---

1 »Die Boccaccio-Manuskripte der Fürsten- und Königshäuser des 15. Jahrhunderts wurden von den größten Künstlern der Zeit illuminiert – vom maître de Boucicaut, vom maître de la Cité des Dames, vom maître dit du Boccade de Genève, von Jean Fouquet […].« Oehler 1993, 146. Zu den französischen *Decameron*-Handschriften bis 1500 vgl. umfassend Schwall-Hoummady 1999. Die Boccaccio-Handschriften in den deutschsprachigen Ländern finden sich bei Dallapiazza 1988 aufgelistet.

2 Mit ›Sequenzen‹ ist eine zusammengehörende, logische Folge von Kardinalfunktionen im Sinne von Roland Barthes gemeint. Vgl. Barthes 1988.

3 Selbstverständlich ist die an dieser Stelle vorgenommene Sequenzierung der Erzählung keineswegs verbindlich. Weder eine Erweiterung noch eine Reduktion der Handlungseinheiten

1. Die Untertanen Gualtieris bitten ihn zu heiraten und er gibt nach
2. Hochzeitsvorbereitungen
3. Der Besuch Gualtieris bei Griselda (Antrag)
4. Hochzeit
5. Geburt der Tochter und Wegnahme derselben
6. Geburt des Sohnes und Wegnahme desselben
7. Verstoßung der Griselda
8. Vorgebliche zweite Hochzeit (bei der Griselda anwesend ist)
9. Aufklärung und Versöhnungsmahl

Unter der Voraussetzung, daß die Gestaltung der dem Text beigefügten Bilder nicht beliebig ist, da diese Teile der Handlung präsentieren sollen, bieten sich wegen der größeren Offenheit ikonischer Zeichen nicht alle Sequenzen in gleichem Maße für eine Bildumsetzung an: Die Diskussion zwischen den Untertanen und Gualtieri (1) ließe sich als Gespräch darstellen, präsentierte dann aber auch tatsächlich nur eine nicht weiter spezifizierte Kommunikationssituation. Die vielfältigen Hochzeitsvorbereitungen (2) eignen sich nicht, da zu viele einzelne und spezifische Handlungsschritte umgesetzt werden müßten, deren Quelle, der Wille Gualtieris, nicht in gleicher Weise offenzulegen ist wie die Handlungen selbst. Die Hochzeit (4) böte selbstverständlich durch zahllose Bildbeispiele eine problemlose Möglichkeit der Bildrepräsentation, wäre aber, wie im Fall von (1), höchst typisch. Die Wegnahme der Kinder dagegen (5 und 6) kann als endgültige Fortführung nur dann sichtbar werden, wenn Griselda als Mutter entsprechend reagierte. Da sie aber gerade keine muttertypische Reaktion zeigt, sondern die Aktion duldet, würde das entsprechende Bild lediglich signalisieren, daß eine Mutter ihr Kind einer anderen Person übergibt – daß diese Übergabe endgültig sein soll, kann der Bildbetrachter nicht erkennen. Ebensowenig kann deutlich gemacht werden, daß auf einem weiteren Hochzeitsbild (8) Gualtieri eine andere Frau heiratet, obwohl Griselda anwesend ist. Die Versöhnung (9) am Ende wiederum läßt sich nur als Feier generell ins Bild setzen. Offensichtlich also eignen sich nur zwei Sequenzen für eine spezifische Zuordnung zur Erzählung: Gualtieris Heiratsantrag und Griseldas Verstoßung. Nur diese beiden Szenen bieten die Möglichkeit, die Besonderheiten der Situationen darzulegen und der geläufigen Bildtopik zu entgehen.

Die geschilderten Kodierungsprobleme sprechen wohlgemerkt nicht dagegen, abgesehen von den beiden letztgenannten auch andere Punkte der Handlung in Bilder umzusetzen, wofür es selbstverständlich Beispiele gibt. Zudem bietet sich hier im Fall des Buchdrucks die Gelegenheit, bereits vorhandene Holzschnitte noch einmal zu verwenden – Hochzeitsdarstellungen, Wöchnerinnen oder Feste sind keine Seltenheit im Repertoire des Frühdruckholzschnitts.[4] Will man aller-

würde jedoch den Sachverhalt wesentlich verändern.

[4] Ein Beispiel hierfür ist ein Druck mit einer Bearbeitung der Steinhöwelschen Übersetzung von etwa 1700 (Staatsbibliothek zu Berlin, Yu 671 R), für den Holzschnitte wiederverwendet wurden, die nur bedingt zum Text passen. Gewählt wurden sie wahrscheinlich, weil sie meistens einen Herrscher in entsprechender Position und Pose zeigen, den man mit dem

dings die ganze Erzählung in *einem* Bild erfassen, muß grundsätzlicher überlegt werden. Das Bild sollte in sich stimmig sein, für sich stehen können und dennoch mit dem Text interagieren. Um es vorweg zu sagen: Aufgrund der Komplexität der Erzählung läßt sich die Griseldis-Novelle kaum auf ein einziges Bild reduzieren. Daher teilen Illustratoren meist ein Bildfeld in zwei oder gar drei Teile, um Abfolge und Zeitlichkeit wiedergeben zu können.

Abgesehen von den Zeichnungen, die Boccaccio selbst in den Hamilton-Autographen eingefügt hat, sind die bekanntesten *Decameron*-Bilder die Miniaturen zu einer französischen Übersetzung des 15. Jahrhunderts[5] sowie die 110 Holzschnitte der venezianischen Ausgabe von 1492, entstanden in der Offizin von Giovanni e Gregorio De Gregori.[6] Laut Gianvittorio Dillon gab es in Venedig, einem wichtigen Zentrum des Buchdrucks in Italien, ab 1471 bis zum Ende des Jahrhunderts fünf Drucker, die Boccaccio-Texte publizierten. In ihren Werkstätten wurden unterschiedliche Formen der Illustration praktiziert, wobei Dillon (mit Branca) an den Holzschnitten der Ausgabe von 1492 zwei Traditionslinien erkennt, die sich vereinen: das Dekorative und das Narrative.[7]

Tatsächlich gibt es unter den Holzschnitten, die den einzelnen Erzählungen vorangehen (Format 57x73 mm), einige, die vor allem die an der Novelle beteiligten Figuren vorstellen und den Namen hinzufügen bzw. das ›setting‹ der Geschichte präsentieren, während andere eine oder zwei Handlungssequenzen aufgreifen.[8] Die meisten Holzschnitte der Ausgabe von 1492 aber sind zweigeteilt, vor allem wenn sie sich auf längere Novellen beziehen, und könnten daher mit Dillon als narrativ bezeichnet werden. Der letzten Novelle X 10, der so genannten Griseldis-Novelle, die Dillon nicht erwähnt, geht ein Holzschnitt voran, der geradezu prototypisch für die Griseldisbebilderung ist (Abb. 1).

In Unkenntnis des Textes würde man lediglich feststellen, daß es sich um ein zweigeteiltes Bild handelt, wobei links eine Gruppe von Reitern auf ihren Pferden vor einem Haus steht und sich ein sichtlich gut situierter Herr – erkennbar an seiner Kleidung sowie Sattel und Zaumzeug des Pferdes – mit einer Dame unterhält, die ein Behältnis (Korb oder Schüssel) mit sich führt. Die Betonung des Standes bei den Reitern sowie die Tatsache, daß die Frau steht und die Herren auf Pferden sitzen, könnte ein hierarchisches Gefälle andeuten. Auf dem rechten

---

Markgrafen in Verbindung bringen kann. Diese Bilder lenken das Augenmerk noch sehr viel mehr als alle anderen auf den Markgrafen als Hauptfigur, auch wenn man spätestens beim fünften Bild sehen kann, daß sie inadäquat sind, da sich auf diesem ein Paar küßt, obwohl Walter seine Frau hier zum ersten Mal persönlich begegnet.

5 Gemeint ist die Handschrift 5070 der Bibliothèque de l'Arsenal Paris. Vgl. Schwall-Hoummady 1999.

6 Bekannt sind sie vor allem dem deutschsprachigen *Decameron*-Leser, denn sie befinden sich in der Inselausgabe von Albert Wesselski, die im deutschsprachigen Raum am meisten gelesen werden dürfte. Vgl. Branca 1999.

7 Vgl. Dillon 1999, 311.

8 »La difficoltà di riassumere visivamente nel piccolo riquadro, largo come una colonna di stampa, una novella in cui lo scrittore può avere spaziato per terre e mari, o semplicemente delle scene distanti nello spazio e nel tempo, è stata superata dall'illustratore con disinvoltura e spesso originalità e, ciò che piú conta, sulla base di un'attenta individuazione dei momenti salienti del racconto.« Ebd.

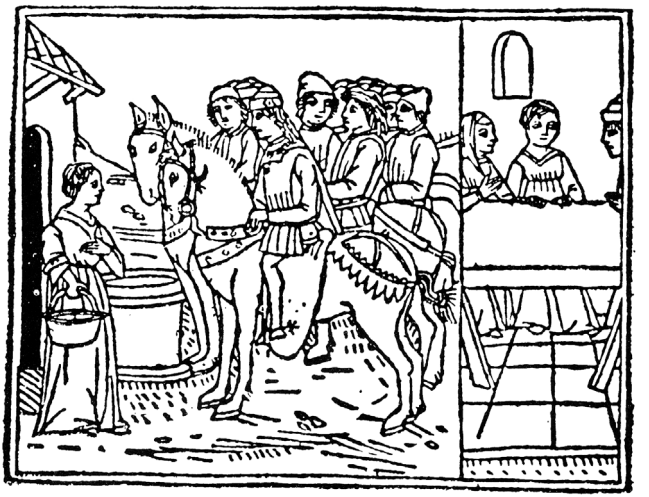


Abb. 1: Gualtieri bei Griselda. Anonymer Holzschnitt. In: Giovanni Boccaccio: Decamerone, Venezia: De Gregori, 1492.

Bild sitzen drei Menschen an einem Tisch, wobei nur eine Person vollständig dargestellt ist, die Figuren rechts und links davon werden vom Bildrand abgeschnitten. Allerdings befinden sich die beiden Figuren auf der linken Seite nahe beieinander. Die Darstellung des Bodens sowie das Fenster im Hintergrund signalisieren, daß diese Szene nicht im Freien stattfindet. Wiederum handelt es sich um eine Gesprächssituation, diesmal jedoch ist Hierarchie nicht ablesbar, lediglich die Zentrierung auf eine Figur, die der Figur zu ihrer rechten Seite näher ist als der zu ihrer linken. Ob eine der Figuren des rechten Bildes mit einer des linken identisch ist, bleibt unentscheidbar, dafür ist der Holzschnitt nicht fein genug geschnitten.[9] Gewisse Ähnlichkeit läßt sich allerdings zwischen der stehenden Frau im ersten linken Bild und der Figur in der Mitte des zweiten sowie zwischen dem Mann auf dem Pferd und der Figur am rechten Rand des zweiten Bildes erkennen. Auf diese Weise ließe sich annehmen, daß sich links zwei Figuren begegnen, die rechts an einem Tisch sitzen – falls sich nicht andere Figuren, die nicht Teil der Geschichte sind, auf das Bild ›verirrt‹ haben.

Die beiden Bildteile sind durch eine vertikale Achse markant voneinander getrennt. Damit wird deutlich, daß sie nicht als zusammengehörig betrachtet werden sollen, sondern sich auf unterschiedliche Momente der Geschichte beziehen. Unklar bleibt zunächst, ob die beiden Situationen, die dargestellt werden, unmittelbar aufeinander folgen oder ob es sich um zwei entgegengesetzte Situationen handelt.

---

[9] Miniaturmaler, wie die der bereits erwähnten französischen Handschrift 5070, arbeiteten in solchen Fällen häufig mit Farben, welche die Wiedererkennbarkeit der jeweiligen Figur ermöglichten.

Mit dem Text auf das Bild geblickt, läßt sich festhalten, daß der linke Bildteil die dritte Sequenz behandelt – Gualtieri reitet mit seinem Gefolge zum Haus des Vaters von Griselda, wo er um ihre Hand anhalten möchte. Griselda wird von Gualtieri angesprochen, als sie eben vom Wasserholen zum Haus zurück eilt.[10] Dieser Bildteil repräsentiert folglich den Beginn des dramatischen Verhältnisses zwischen den beiden.

Angenommen, die Figur in der Mitte des rechten Bildteils soll ebenfalls Griselda darstellen und der Mann am rechten Rand ist Gualtieri, dann könnte die linke Figur die Tochter Griseldas darstellen, die Gualtieri vorgibt zur zweiten Frau nehmen zu wollen. Ein Hinweis könnte das *couvre-chef* der linken Figur sein, die damit als verheiratet dargestellt würde. Falls diese Interpretation stimmt, handelt es sich bei diesem Bildteil um eine Umsetzung der letzten Sequenz, und Gualtieri erläutert Griselda sein Handeln. Falls jedoch die dritte Person am Tisch Griseldas Vater oder (abweichend vom Text) die Mutter darstellen sollte, handelte es sich um die Umsetzung zweier aufeinander folgender Sequenzen. Das allerdings wäre nicht typisch für das Bildprogramm des Drucks. Damit würde das Bild durch einen Rahmen verbunden die dramatische Geschichte des Paares Griselda und Gualtieri in ihren extremen Polen (vor und nach der Prüfung durch den Ehemann) präsentieren.

Natürlich aber ist alles an der Griseldis-Geschichte dramatisch. Das Problematische jedoch ist der Mangel an nach außen sichtbarer Bewegung. Das Verhalten Gualtieris bleibt von außen undurchschaubar und läuft eher im Inneren ab. Selbst im Text ist sein Verhalten interpretationsoffen. Die tugendhafte Griselda dagegen erduldet alles ohne pathetische Aktion. Sie leidet nicht heftig weinend, sondern still, und nimmt sich auch nicht das Leben wie andere beliebte literarische Figuren der Zeit. Gerade das Spannende am Text der Erzählung – das diskussionswürdige Verhalten des Gualtieri und das duldende der Griseldis – macht es genau genommen uninteressant, zumindest aber schwer für bildende Künstler. Die Griseldis-Geschichte läßt sich folglich deutlich weniger leicht illustrieren als beispielsweise die Erzählungen um Cimone, Guiscardo und Gismonda oder Torello, die bildkünstlerische Resonanz fanden, weil sie dramatische Momente bieten, die in entsprechenden spannungsgeladenen Gesten nach außen vermittelt werden können.[11]

Ebenso wie die Leser der Novelle scheinen auch die Illustratoren seit dem 14. Jahrhundert fasziniert von dem Verhalten der Hauptfiguren gewesen zu sein. Die Wahl der Sequenzen und die Betonung der Figuren zeigt dabei sehr genau, wie der Text gedeutet werden konnte. Häufig wird in den bildlichen Darstellungen die Abhängigkeit Griseldas von Gualtieri dokumentiert, meist ist der Markgraf größer. Dies ist ein weiterer Grund, warum die erste Begegnung der beiden vor dem Haus des Vaters gern herausgegriffen wird. Das Gefälle zwischen dem mächtigen Mann und der armen Frau kann in mehrfacher Hinsicht

---

[10] »e messosi in via con tutta la compagnia sua, pervennero alla villetta. E giunti a casa del padre della fanciulla e lei trovata che con aqua tornava dalla fonte in gran fretta per andar poi con altre femine a veder venire la sposa di Gualtieri.« (*Dec.* X 10, 945)

[11] Vgl. die zahlreichen Beispiele in Branca 1999, 2.

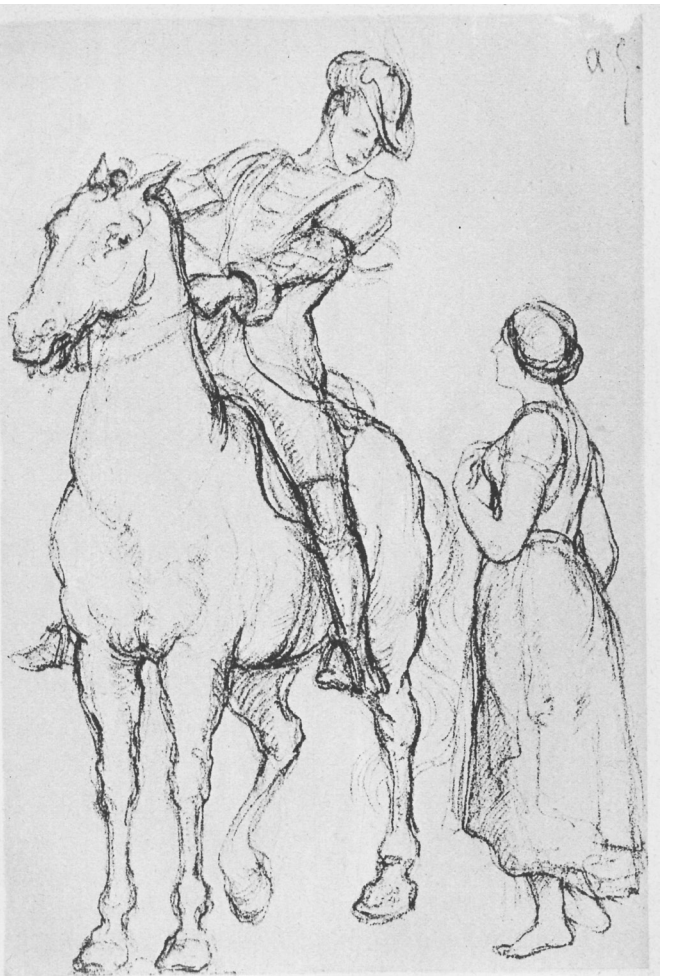


Abb. 2: Arthur Gronenberg: Griselda und Gualteri. In: Giovanni Boccaccio: Das Dekameron, Berlin (Borngräber) 1917.

verdeutlicht werden: über den Höhenunterschied zwischen dem Reiter zu Pferd und der stehenden Frau, über den offensichtlichen Reichtum des Mannes bzw. die Armut der Frau sowie über die Tatsache, daß er sie arbeitend antrifft. Was in den Miniaturen und frühen Drucken, wie dem venezianischen von 1492, zu einer Szene ausgearbeitet wird, die einen zwar ungewöhnlichen, aber nicht spektakulären Vorgang darstellt, wird von modernen Illustratoren der Griselda gerne als sprichwörtlich jungfräuliche Unschuld vom Land gezeigt.

Arthur Grunenberg beispielsweise zeichnete für eine Jubiläums-*Decameron*-Ausgabe des Berliner Borngräber-Verlags zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gualtieri als stürmischen Jüngling, der auf die barfüßige und ärmlich gekleidete Griselda herabschaut und nur mal eben kurz angehalten zu haben scheint (Abb. 2).



Abb. 3: Werner Klemke: Verstoß der Griselda. In: Giovanni Boccaccio: Das Dekameron, Berlin/Weimar (Aufbau-Verlag) 1958.

Man könnte das Verständnis, das sich hier spiegelt, für naiv halten, doch betont es einen wesentlichen Aspekt der Novelle: Gualtieri ist fasziniert von diesem Mädchen gerade wegen ihrer einfachen Art (barfuß und einfach bekleidet) und schreibt ihr daher einen guten und unverstellten Charakter zu. Dieser Aspekt der Begegnung – der mächtige Fürst auf feurigem Roß trifft das arme Bauernmädchen, auf das er herunterschauen muß – wird durch dieses Bild evident.

Wer das Augenmerk dagegen auf das grausame Verhalten Gualtieris lenken möchte, fängt die Verstoßung der Griselda im Bild ein. Dafür entschied sich 1958 Werner Klemke, der für seine *Decameron*-Illustrationen (Aufbau-Verlag) zahlreiche Preise erhielt und die Szene wie folgt darstellt (Abb. 3).

Deutlich wird die Grausamkeit des Handelns Gualtieris, was höchstwahrscheinlich dem Leseeindruck des modernen Lesers entgegenkommt. Gleichwohl zeigt das Bild sehr viel mehr Aggression, als der Text signalisiert und frühere Künstler in ihre Bilder legten. Um dem Fürsten die in dem Verstoßungsakt angelegte Macht und Gewalt zu verleihen, hat ihn Klemke mit einem Bart versehen. Für gewöhnlich wird Gualtieri wesentlich jünger dargestellt. Der kompromißlos ausgestreckte und überlang wirkende Arm schickt Griselda aus dem schützenden Haus. Griseldas Darstellung ist besonders bemerkenswert: Sie leidet ganz offensichtlich, hat die Hände vor das Gesicht gelegt, geht gebückt und ist in einem jämmerlichen Zustand. Nicht nur, daß sie lediglich mit einem Hemd bekleidet und barfuß ist, ihre Haare hängen unfrisiert und wild herunter. Das Erhabene, das die Figur in der Erzählung und den meisten frühneuzeitlichen

Illustrationen auszeichnet, fehlt völlig. Klemke hat den Moment der Erzählung, in dem die beiden Protagonisten in deutlichstem Antagonismus zueinander stehen, gewählt, um die Situation zu radikalisieren. Die bildliche Darstellung lenkt die Sympathie des Lesers: Er leidet in erster Linie mit der weiblichen Hauptfigur mit. In diesem Bildarrangement wird Griselda zur Hauptfigur und zur Märtyrerin – eine Lesart, die es bereits im Spätmittelalter gab und die sich im deutschsprachigen Raum aufgrund von Steinhöwels Petrarca-Übersetzung ab dem 16. Jahrhundert allmählich durchsetzte. Ein früher Hinweis darauf ist die Tatsache, daß sich die *Griseldis*-Novelle in der Steinhöwelschen Übersetzung auch in einem geistlichen Codex finden läßt.[12]

In den Darstellungen der Boccaccio-Version vor 1800 allerdings räumten die Künstler Gualtieri einen wesentlichen Platz ein. Das soll keineswegs heißen, daß Griselda für sie unwichtig war. Das Hauptinteresse früherer Maler und Holzschneider aber scheint den Beweggründen für das Handeln des Markgrafen gegolten zu haben, so daß er sich auf den Bildern in erster Linie als Handelnder finden läßt. Griseldas Verhalten dagegen mag seltsam wirken, ist aber in einer Zeit der ständig gegenwärtigen Heiligenlegenden nicht unbedingt unverständlich, vielmehr sogar vorbildlich, weshalb diese bald zu einem Sinnbild der loyalen Gattin wird und ihre Geschichte sich auf Hochzeitstruhen wiederfindet.[13] Diskussionswürdig wird ihre Duldsamkeit erst im modernen Gender-Diskurs.

Wenn sich das Bildprogramm allerdings auf das Handeln Gualtieris konzentriert und der Blick des Lesers in eben diese Richtung gelenkt werden soll, dann müssen – so wie es der venezianische Druck von 1492 aufweist – mindestens zwei Momente dargestellt werden, in denen Gualtieri seine Macht ausspielt. Mit der Darstellung einer einzigen Szene ist hier wenig getan. Die Griseldis-Novelle ist prädestiniert für Bilderfolgen, in denen Gualtieri als Handelnder und Auslöser des Geschehens auftritt.[14]

---

12 Vgl. Bertelsmeier-Kierst 1988, 43.

13 Vgl. Branca 1999.

14 Für den deutschsprachigen Raum ist diese Feststellung mangels Quellen nicht zu belegen. Dies dürfte wiederum an der späten und spezifischen Rezeption liegen. Eine Miniatur einer Handschrift der Bibliothèque Royale in Brüssel (ms 9232), die zwischen 1455 und 1460 entstanden sein soll, zeigt in einer Bildfolge auf folio 444v, daß stets Gualtieri die Hauptfigur ist und die Geschicke lenkt. Fünf Bilder werden nebeneinander gestellt, die fast alle Sequenzen aufgreifen. Oben rechts bittet Gualtieri um die Hand Griseldas. Griselda ist ein kleines blondes Mädchen in ärmlicher Kleidung, das von ihrem Vater an der Hand gehalten wird. Links daneben ist Griselda eine junge Dame, die soeben heiratet und gleich groß ist wie ihr Bräutigam. Links unten steht Gualtieri neben einem weißen Gespenst. Griselda hat offensichtlich ihr einfaches Leinenkleid an und geht – Schatten ihrer selbst – zurück zu ihrem Vater. Der Auslöser des Geschehens, Gualtieri, steht neben ihr, mit dem Rücken zum Betrachter. Seine Beweggründe bleiben verborgen wie sein Gesicht. Im fünften Teilbild steht er mit einem Bediensteten zusammen und scheint ihm heimlich und verstohlen einen Auftrag zu geben. Wer die Geschichte kennt, weiß, welchen: Er soll die Kinder holen. Selbige, die als solche auch deutlich erkennbar sind, stehen im fünften Bild schließlich vor dem Tisch, Griselda ist wieder die anerkannte Ehefrau des Markgrafen. Der Bedienstete, der das Zusammentreffen ermöglicht hat, schaut rechts auf das glückliche Ende. Ähnliches ließe sich anhand des Freskenzyklus des Kastells von Roccabianca oder italienischer Truhen mit Griseldisdarstellungen sagen.

Die bildliche Umsetzung der Griseldis-Erzählung erfordert also in besonderem Maß den Einsatz narrativer Mittel, soweit dies bei Bildern überhaupt möglich ist. Christine Schwall-Hoummady hat derartige Vorgehensweisen anhand der französischen *Decameron*-Illustrationen herausgearbeitet. Sie stellt fest, daß die Illustrationen häufig den Anfang und das Ende einer Novelle herausgreifen und antithetisch gestalten. Auf diese Weise kann zugleich verdeutlicht werden, daß es einen Handlungsablauf und damit eine zeitliche Abfolge der Handlung gibt. Welche Sequenzen sich dafür in diesem Fall anbieten, wurde bereits besprochen. Diese theoretische Vermutung läßt sich anhand der französischen Handschriften bestätigen. Im deutschsprachigen Raum hingegen ist der Fundus an Illustrationen sehr viel bescheidener. Vor allem aber hat sich eine bestimmte Interpretation der Novelle durchgesetzt, die in einer lateinischen Bearbeitung durch Francesco Petrarca angelegt ist und durch die Übersetzung von Heinrich Steinhöwel in leicht veränderter Form verbreitet wurde.

Auch wenn Petrarca sich selbst nur als *interpres* verstanden hat,[15] ist festzuhalten, daß er die Erzählung grundlegend bearbeitete, um aus ihr ein Exempel zu machen, womit er Griseldis in der Rezeption den Weg zur Heiligen ebnete.[16] Valterius verliert in seiner Version die tyrannischen Züge, er wird zum »Instrument der providentia Dei«[17] und damit entindividualisiert. Gleichzeitig wird Griseldis zum Vorbild für alle Ehefrauen erhoben – eine Sicht, die Steinhöwel durch seine Betonung der Vorbildlichkeit der Griseldis als Ehefrau und die Abschwächung des Gottesbezugs noch verstärkt. Valterius tritt als Figur in den Hintergrund, es geht in erster Linie um Griseldis. Genau dieses Textverständnis legen auch die Illustrationen nahe.

Da es sich bei Petrarcas Text um eine kurze und singuläre Erzählung handelt, wird er meist vollständig bebildert, wobei sich im Deutschen eine standardisierte Art der Illustrierung entwickelt zu haben scheint. Grundsätzlich weist die Bearbeitung Petrarcas dieselben Sequenzen auf, so daß die Illustrationen kaum anders ausfallen dürften. Dem ist aber nicht so. Die unterschiedlichen Bebilderungen der Petrarca-Handschriften in Italien und Frankreich arbeiten sehr viel weniger mit einem Antagonismus der Figuren. Vielmehr wird Wert darauf gelegt, zunächst den Charakter Gualtieris offenzulegen, zum Beispiel indem man ihn beim Jagen zeigt, um nachfolgend das Verhalten Griseldas als noch bewundernswerter herausstellen zu können.

Der erste mit Bildern versehene Druck von Steinhöwels *Griseldis* entstand um 1473/74 in der Offizin des Ulmers Johann Zainer.[18] An dessen Illustrationen orientieren sich die späteren Drucker. Zainers Druck weist zehn Holzschnitte auf, wobei sich zwei (4 und 5) wiederholen. Erneut werden dabei das Gespräch

---

15 Bemerkenswerterweise gehen einige Handschriften auf die Beziehung zwischen Petrarca als Bearbeiter eines Textes von Boccaccio in Miniaturen ein, so beispielsweise zwei Handschriften des 15. Jahrhunderts, die Kirkham 1999 untersucht.

16 Vgl. Kocher 2005, 192–200.

17 Bertelsmeier-Kierst 1988, 131.

18 Vgl. ebd. 194f.



Abb. 4: Waltherus trifft Griseldis auf der Jagd. Anonymer Holzschnitt.
In: Heinrich Steinhöwel: Griseldis, Ulm: Johann Zainer, 1473/74.

Walthers mit den Untertanen sowie die Hochzeitsvorbereitungen außer acht gelassen. Die verbleibenden sieben entscheidenden Sequenzen werden alle umgesetzt, drei weitere kommen hinzu. Folgende Geschichte ›erzählen‹ die Bilder:

1. Waltherus trifft zum ersten Mal auf Griseldis
2. Griseldis wird neu eingekleidet
3. Hochzeit
4. Das erste Kind wird in die Fremde geschickt
5. Das zweite Kind wird in die Fremde geschickt
6. Die Ehe wird geschieden
7. Griseldis wird verstoßen und zieht ihr altes Kleid an
8. Sie kehrt zu ihrem Vater zurück
9. Griseldis begrüßt Waltherus' vermeintliche zweite Frau
10. Waltherus klärt die Angelegenheit auf, Versöhnung

Die ersten acht Bilder sind damit spiegelbildlich und antithetisch mit der Wegnahme der Kinder in der Mitte angelegt. Das erste Bild zeigt das erste Zusammentreffen von Griseldis und Waltherus. Obwohl Waltherus sie auch bei Petrarca (und Steinhöwel) auf dem Rückweg vom Brunnen antrifft, läßt der Zainer-Holzschnitt sie sich auf dem Feld begegnen. Griseldis trägt eine Spindel und hütet Schafe, Waltherus hat Hunde bei sich. Damit wird das erste Zusammentreffen mit der Darstellung wichtiger Charakterisierungen verbunden, von denen der Text zuvor berichtet: Die einfache Griseldis verbringt den Tag mit Spinnen und dem Hüten der Schafe. Sie arbeitet also, während Waltherus sich vor allem mit der Jagd beschäftigt (Abb. 4).



Abb. 5: Rückkehr der Griseldis ins väterliche Haus. Anonymer Holzschnitt. In: Heinrich Steinhöwl: Griseldis, Ulm: Johann Zainer, 1473/74.



Abb. 6: Verstoßung der Griseldis. Anonymer Holzschnitt. In: Heinrich Steinhöwel: Griseldis, Ulm: Johann Zainer, 1473/1474.

Über das Machtgefälle hinaus erscheint Griseldis hier auch in einem deutlich besseren Licht, weil sie hart arbeitet und sich nicht dem Müßiggang hingibt. Obwohl sie steht, während Waltherus sitzt, ist sie zudem fast ebenso groß wie dieser. Dadurch wird angedeutet, was sich im folgenden durch Bild und Text herausstellt: In moralischer Hinsicht ist Griseldis ihrem Partner überlegen und kann ihren Mangel an Macht dadurch kompensieren.

Das zeigt sich schon allein daran, daß sie auf allen zehn Holzschnitten vorkommt, während Waltherus nur auf sieben zu sehen ist. Insofern stellt die Wiederholung des vierten Holzschnitts, auf dem gezeigt wird, wie Griseldis ihr Kind einem Bediensteten übergibt, der es daraufhin mit einem Lastesel wegbringt, keine sinnlose Redundanz dar. Dem Betrachter wird vielmehr dieselbe gleichbleibend stoische Haltung der Hauptfigur allein durch diese Wiederholung zum Ausdruck gebracht. Das Bild für sich würde in dieser Hinsicht nichts aussagen – in Verbindung mit den anderen neun und vor allem durch die Wiederholung desselben zeigt es Griseldis als ehrbare, gereifte Frau, die ihr Schicksal erhobenen Hauptes erduldet, selbst als sie zu ihrem Vater zurückkehren muß (Abb. 5):

Auch in diesem Holzschnitt wird die Rückkehr zum Ausgangszustand durch das offene Haar, das einfache Hemd und die fehlenden Schuhe ausgedrückt. Im Gegensatz dazu ist ihr Vater sehr viel besser gekleidet und trägt Schuhe. Wie sich im rechten Bildteil zeigt, fügt sich Griseldis wie selbstverständlich erneut in den einfachen und kleinen Raum ein. Züchtig und einfach gekleidet widmet sie sich wieder der Arbeit.

In seiner Rolle als Herrscher über Griseldis ist Waltherus nur einmal zu sehen. Da kann man ihn jedoch zugleich als das Instrument Gottes erkennen (Abb. 6). Er wendet sich von Griseldis ab, die sich ihrer fürstlichen Kleider entledigt, und steht allein, raumgreifend und mit erhobenen Händen auf der linken Bildseite. Er ist der Auslöser des Geschehens und wehrt sich zugleich gegen das, was geschieht. Er wirkt, als müsse er ausführen, was ihm befohlen wurde, ohne dies gewollt zu haben. Dabei steht niemand hinter ihm, während Griseldis von vier weiblichen Figuren flankiert wird. Über die szenische Darstellung hinaus enthält dieses Bild eine Rezeptionsanleitung der Erzählung nach Petrarca: Die eigentliche Hauptfigur der Erzählung ist Griseldis, die duldende Frau, die ihren Mann anblickt, als erwarte sie Hilfe von ihm. Text und Bild greifen an dieser Stelle ineinander, gleichzeitig signalisiert das Bild, was der Text nicht offen ausspricht. Waltherus *kann* nicht anders handeln. Während er in den Bildern zu Boccaccios Griselda-Novelle seine Frau erbarmungslos und kalt wegschickt, zeigt sich hier die Ambivalenz seines Verhaltens zwischen Gefühl- und Hilflosigkeit.

Griseldis, die alles erträgt und dennoch zu ihrem Mann hält, erweist sich als dem adligen Herrn mindestens ebenbürtig aufgrund ihres Charakters. Bei der Darstellung der Hochzeit ist das nicht zu erkennen, dort dominiert er sie; er steht vor ihr und greift nach ihrer Hand hinter sich (Abb. 7).

Im letzten Holzschnitt dagegen begegnen sich Griseldis und Waltherus wiederum auf Augenhöhe. Sie befindet sich in der Nähe der Tür und bildet eine Einheit mit ihren Kindern, während er ein wenig daneben steht und durch seine ausgestreckten Arme die Verbindung sucht (Abb. 8).

Diese durch Text und Bild präsentierte Charakterisierung von Griseldis und Waltherus bleibt in der deutschsprachigen Rezeption bestimmend. Der Fokus der Wahrnehmung verschiebt sich von Gualtieri/Waltherus auf Griselda/Griseldis, deren Duldsamkeit zum Vorbild wird.



Abb. 7: Hochzeit. Anonymer Holzschnitt. In: Heinrich Steinhöwel: Griseldis, Ulm: Johann Zainer, 1473/74.



Abb. 8: Versöhnung. Anonymer Holzschnitt. In: Heinrich Steinhöwel: Griseldis, Ulm: Johann Zainer, 1473/74.

In besonders ausgeprägter Form zeigt sich diese Verschiebung in der folgenden Illustration zu der Erzählung *Markgraf Walther* aus Karl Simrocks *Die deutschen Volksbücher* von 1847 (Abb. 9).[19] Griseldis begibt sich mit einem einfachen Hemd bekleidet und betend auf den Weg zurück zu ihrem Vater. Die beiden Soldaten blicken mitleidsvoll auf sie, eine Frau am linken Bildrand weint sogar um die arme, sehr kindlich wirkende Frau. Diese steht im Gegensatz zu

[19] Vgl. dazu den Beitrag von Leonard Keidel in diesem Band.



Abb. 9: Griseldis verläßt den Hof des Markgrafen Walther. Anonymer Holzschnitt. In: Karl Simrock: Deutsche Volksbücher, Frankfurt a. M. 1847, 144.

denen, die sich im Schutz der Mauer, damit aber auch im Schatten befinden, im hellen Licht. *Ihr* Schicksal ist es, so legt das Bild nahe, das durch die Erzählung beleuchtet wird. Kein Wunder, daß jemand dem entsprechenden *Volksbücher*-Exemplar der Freien Universität Berlin handschriftlich in Klammern den Titelzusatz *Griseldis* gegeben hat. Dieser unbekannte Schreiber hat gesehen, daß der Titel die falsche Figur in den Mittelpunkt stellt: Illustrationen und Text arbeiten im deutschsprachigen Raum seit dem 15. Jahrhundert daran, der Figur der Griseldis einen besonderen Stellenwert zukommen zu lassen.

Die Geschichte der deutschen Griseldis-Illustrationen zeigt, daß Bilder die Rezeption ebenso lenken wie Worte. Illustrationen sind mehr als nur schmükkendes Beiwerk, sie bieten eine eigene Textinterpretation an. Die Illustrationen zur Griseldis-Novelle sind in diesem Zusammenhang besonders aufschlußreich, da die von Boccaccio verfaßte italienische Novelle hinsichtlich des Verhaltens der Protagonisten Griselda und Gualtieri deutungsoffen ist. Aufgrund der Komplexität der Handlung und der Tatsache, daß der Reiz der Erzählung im rätselhaften Verhalten beider Hauptfiguren liegt, stellt die Griseldis-Novelle hohe Anforderungen an die Bild*inventio*. In den Illustrationen zur Boccaccio-Novelle, so sollte gezeigt werden, nimmt Gualtieri einen bedeutenden Platz ein. Wenn es

um die Bebilderung der Bearbeitung durch Petrarca geht, liegt der Schwerpunkt dagegen ganz offensichtlich auf Griseldis. Da diese Version der Erzählung aufgrund der erfolgreichen Petrarca-Übersetzung durch Heinrich Steinhöwel im deutschsprachigen Raum breit rezipiert wurde und die Illustrationen die Erhöhung der weiblichen Protagonistin, die Steinhöwel zusätzlich verstärkt hat, zur vorbildlichen Ehefrau unterstützen, erhält Griseldis auch in den Bildern zunehmend größere Bedeutung. Ihre Vorbildlichkeit scheint mehr zu interessieren als das rätselhafte Verhalten Walthers, das in Petrarcas Version ohnehin seine Entschuldigung als Ausführung eines höheren Willens findet. Walther, sein Gefolge und sein Schloß stehen, wie der Holzschnitt zu den *Volksbüchern* Simrocks nahe legt, im Schatten. Griseldis wandelt im Licht.

Bibliographie

Quelle

Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Aus dem Italienischen von Albert Wesselski. Mit 110 Holzschnitten der italienischen Ausgabe von 1492. Frankfurt a. M./Leipzig [5]2006.

Darstellungen

Barthes, Roland: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen. In: R. B.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988, 102–143.

Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM, Beiheft 8).

Branca, Vittorio (Hg.): Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 2: Opere d'arte d'origine italiana. Turin 1999.

Dallapiazza, Michael: Die Boccaccio-Handschriften in den deutschsprachigen Ländern. Bamberg 1988.

Dillon, Gianvittorio: I primi incunaboli illustrati e il Decameron veneziano del 1492. In: Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medievo e Rinascimento. Bd. 3: Opere d'arte d'origine francese, fiamminga, inglese, spagnola, tedesca. Hg. von Vittore Branca. Turin 1999, 291–318.

Kirkham, Victoria: L'immagine del Boccaccio nella memoria tardo-gotica e rinascimentale. In: Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. Bd. 1: Saggi generali con una prospettiva dal barocco a oggi. Hg. von Vittore Branca. Turin 1999, 85–144.

Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ›novelle‹ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005.

Oehler, Dolf: Zur Geschichte der Illustrationen des Decameron. Gedanken über das Verhältnis von Bild und Dichtung. In: Bild und Text im Dialog. Hg. von Klaus Dirscherl. Passau 1993, 145–168.

Schwall-Houmady, Christine: Bilderzählung im 15. Jahrhundert. Boccaccios ›Decamerone‹ in Frankreich. Frankfurt a. M. 1999.

III. Frühneuzeitliche Korrekturen der Griselda-Figuration

Michael Dallapiazza

Hans Sachsens *comedi: die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda*

Hans Sachs ist zweifellos ein literaturgeschichtliches Phänomen: ein Handwerker, der zur Feder greift, ein atemberaubender Vielschreiber, der, obschon aus durchaus wohlhabendem Hause stammend, Einfluß, Erfolg, Reichtum und Ruhm schon zu Lebzeiten allein seiner Schreiberei verdankt. Das ist einzigartig in der Literaturgeschichte. Nachvollziehbarerweise war er im Barock und in der Aufklärung so gründlich vergessen, wie er im 19. Jahrhundert zum Mythos empor gejubelt wurde. Dieses hat in ihm den bedeutendsten Dichter der Reformation sehen wollen, wobei völlig unbeachtet blieb, welche ästhetischen Abgründe sich zwischen ihm und den zeitgleichen bildenden Künsten auftaten. Allerdings gab es auch neben ihm in der deutschen Literatur nichts, was auch nur irgendwie den Anspruch erheben konnte, den Anschluß an die europäischen Entwicklungen gesucht zu haben. Goethe schätzte ihn und widmete ihm, kurz nachdem dieser von Wieland wieder entdeckt worden war, 1776 ein langes Gedicht, *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung,* das sich auf versöhnliche Weise über ihn lustig macht. Einzigartig ist er sicherlich als literatursoziologisches Phänomen, die sozialgeschichtlichen Implikationen seiner Stellung verdienen gewiß Aufmerksamkeit, und ohne Zweifel gibt er rezeptionsgeschichtlichen Ansätzen unermeßliches Material an die Hand. Festzuhalten ist aber auch, daß Hans Sachsens *comedi* von *Griselda,* 1546 entstanden, wohl eines der unersprießlichsten Stücke von deren gesamter Rezeption ist.

Wie sehr Sachs alles ausschlachtete, was sich in didaktische Münze schlagen ließ, zeigt vor allem sein Umgang mit Arigos *Decameron*: 51 Meistergesänge, 31 Spruchgedichte, 13 Fastnachtsspiele, 6 Komödien und 2 Tragödien gehen auf die Benutzung von immerhin 62 Novellen zurück. Ursula Kocher[1] hat das nachgezählt bzw. bei Julius Hartmann gefunden. Zu seiner *Ein comedi mit 13 personen, die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda, hat 5 actus* gibt es eigentlich nur sehr wenig zu sagen, und das meiste davon hat schon vor einiger Zeit Christa Bertelsmeier-Kierst herausgearbeitet.[2] Sie korrigiert zuallererst die Behauptung von Ursula Hess,[3] Hans Sachs biete eine Dramatisierung auf der Grundlage der Steinhöwelschen Übersetzung, dahin, daß diese allenfalls bisweilen herangezogen wurde, etwa dort, wo sie schon fertige Dialoge bot, die man direkt in dra-

---

1 Kocher 2005.
2 Bertelsmeier-Kierst 1988, 177.
3 Hess 1975, 83.

matische Handlung überführen konnte; daß Hans Sachs ansonsten aber, wie er selbst betont, das deutsche *Decameron*, also Arigos Fassung, als Quelle benutzte. Vielleicht sollte man sich darauf einigen, daß er zumindest beide Versionen gekannt hat, es aber kaum mehr entscheidbar ist, welche er nun ausgiebiger benutzt hätte. Seine *comedi* dramatisiert recht frei und nicht ungeschickt die Fabel und entfernt sich dabei erheblich von der narrativen Form der Vorlage. Details festzumachen, die entschieden für die eine oder die andere Version sprechen, ist nicht immer möglich, und dort, wo man nach Fingerzeigen für Hans Sachs' Wertvorstellungen sucht, werden sich die wichtigsten zwar bei Arigo aufspüren lassen, doch findet man durchaus auch Spuren, die deutlich auf Steinhöwel verweisen, etwa im Aufscheinen des *fortuna*-Begriffs, der eben Petrarca charakterisiert und von dem noch zu sprechen sein wird.

Damit sind wir bei der Beurteilung von Arigos Leistung angelangt, die bei Bertelsmeier-Kierst im Vergleich zur Komplexität und raffinierten Gestaltungskunst Boccaccios, die von ihr umfassend beschrieben werden, eher negativ ausfällt. Vor allem Boccaccios Ironie sowie dessen typisch humanistische Sozialkritik werde von Arigo verkannt, unterschlagen und banalisiert. Bedenkt man Theisens Einwände dagegen,[4] wäre aber zu überlegen, ob Arigos Übertragung nicht vielleicht doch näher an Boccaccio und den Geist seiner Novelle herangerückt werden müßte, der für Hans Sachs wohl vollkommen inakzeptabel war. Folgt man Theisen, und es gibt durchaus Gründe, das zu tun, bestünden also zwischen Arigo und Hans Sachs unüberwindbare Differenzen, während solche in der Sicht von Bertelsmeier-Kierst weitgehend zu vernachlässigen wären. In geistesgeschichtlicher wie ideologischer Hinsicht kommt Sachs' Bearbeitung Petrarca/Steinhöwel entgegen, erweist sich aber Boccaccio gegenüber als wenig kompatibel.

In ihrer Dissertation von 1988 zum Dramenwerk von Hans Sachs stellt Dorothea Klein fest, daß sich trotz der klar überschaubaren Handlungsstruktur der Komödie, dort kein dramaturgischer Höhepunkt festmachen lasse.[5] Eine Bemerkung von Jakob Michael Reinhold Lenz aus den *Anmerkungen übers Theater* von 1774 geht in die gleiche Richtung, auch wenn sie nicht als Kritik gedacht ist, sondern als Betonung der vermeintlichen Stärke des Stücks, das auf diese Weise fast die Würde eines bürgerlichen Trauerspiels *ante litteram* erringt. Dort heißt es:

> Darum führen uns unsere ältesten Schauspieldichter oft in einem Akt ohne Anstoß durch verschiedne Jahre fort, sie wollen uns die ganze Person in allen ihren Verhältnissen zeigen, ja Hanns Sachs findet so wenig Bedenklichkeiten darin, seine geduldige Griselda in einem Auftritte freien, heiraten, schwanger werden und gebären zu lassen, daß er vielmehr im Prolog seine Zuschauer für der allzustarken Illusion warnet […].[6]

Sachs zeige dem Publikum einen Menschen und nicht nur merkwürdige Begebenheiten. Dieser sozialpädagogische Drang ist es ganz offensichtlich auch,

---

4 Theisen 1993, etwa 13f.
5 Klein 1988, 126.
6 Lenz 1976, 37.

der ihn für Teile der neueren deutschen Literaturgeschichtsschreibung interessant macht. Aber es geht eben nicht um den Menschen, um Griselda also. Das kompromißlose Fehlen von dramaturgischen Höhepunkten und die beachtliche Komprimierung der bescheidenen Handlung reift nie zu einem wirklichen Schauspiel, und das soll es auch nicht. Es ist ein auf der Bühne vorzutragendes didaktisches Traktat, eine Lehre, und eben nicht nur eine Ehelehre.

Im Folgenden sei die Dramenhandlung knapp resümiert: Im ersten Akt drängt der Hof den Markgrafen von Salutz, sich endlich zu verheiraten, und die Wahl fällt dann überraschenderweise auf die Tochter des armen Hirten Janiculus, eben Griselda. Mit dem Vater wird die Hochzeit abgesprochen. Im zweiten Akt sind alle bereits mit den Hochzeitsvorbereitungen beschäftigt, als die Tochter des Hirten ihr Jawort gibt. Es folgen rasch die Erwähnungen der Hochzeit selbst und die Geburt der Tochter sowie die Entscheidung Walthers, seine Frau auf eine Probe zu stellen. Im dritten Akt folgen die Prüfungen. Zunächst nimmt Walther seiner Frau die Tochter weg, um sie umbringen zu lassen, was Griselda ohne Widerspruch hinnimmt. Bald darauf bringt sie einen Knaben zur Welt. Auch dieses Kind wird der Mutter weggenommen und der Graf beschließt, sie ein letztes Mal auf die Probe zu stellen. Am Anfang des vierten Aktes schickt der Markgraf einen gewissen Antoni nach Bologna, um die dort untergebrachten Kinder zurückzuholen, doch soll der Graf Bonocho das Mädchen als seine Tochter und zukünftige Braut Walthers ausgeben. Sodann belauscht er ein Gespräch zweier Räte, in dem diese ihre Sorge über das unverständliche und tyrannische Handeln ihres Herrn zum Ausdruck bringen. Durch sie erfahren das Publikum sowie der Graf, daß das ganze Volk schon darüber murrt. Dann stellt er seine Frau auf die dritte Probe: Er zeigt ihr eine Bulle des Papstes, in der ihm erlaubt wird, eine andere Frau zu ehelichen. Er jagt Griselda davon, weil sie bäurisch und unnütz sei. Sie nimmt es hin, bedankt sich gar bei ihm, gibt Ring und Kleider zurück, erbittet sich aber ein Hemd, damit sie nicht nackt zu ihrem Vater zurückkehren muß. Im fünften Akt wird sie zur Hochzeit des Grafen an den Hof zurückbefohlen. Dieser letzte Beweis von Demut und Gehorsam ist nun ausreichend, um alles aufzuklären und sie in den alten Stand als Ehefrau des Herrschers einzusetzen.

Beginnen wir mit dem auch für Hans Sachs ungewöhnlich langen Epilog. Dem zufolge habe Boccatius drei Lehren formuliert:

> Die erste, das die eltern söllen
> Wenn sie töchter aufziehen wöllen
> Das sies nit ziehen gar zu zart,
> Sunder fein arbeytsamer art,
> Auff heußligkeyt, sitten und tugent
> Und in auch in plüender jugent
> Sollens in brechen und abziehen
> Irn eygen willen und zu fliehen
> Allen drutz, stolz und üppigkeyt,
> Auff das sie gwonen mit der zeyt,
> Zu leyden in dem stand der eh
> Geduldig alles wol und weh. (67, 5–15)

Merkwürdigerweise steht an erster Stelle der didaktischen Zusammenfassung eine Erziehungslehre für Töchter. Der moraldidaktische Epilog legt die allgemeine Tendenz des ganzen Stücks offen, die Hans Sachs ohne Zweifel mit Arigo, nicht aber mit Boccaccio, Petrarca oder Steinhöwel verbindet. Bei Arigo heißt es:

> vnd damit ich von den die mich pöß vnd für herte hielten erkennet werde, vnd was ich in dich begangen hab nicht in argem sunder in gutem gethon hab Diese vnsere tochter zuo leren ein züchtig weyb zuo sein, vnd unseren sun wie man ein weibe halten sülle (666)

Das ist zwar nicht eigentlich eine didaktische Wendung der Erzählung, aber immerhin ein lehrhaftes Sinnangebot, denn der Markgraf betont, diese Proben nicht etwa ins Werk gesetzt zu haben, um Griseldas Verhalten zu prüfen, sondern um den Kindern etwas zu demonstrieren. Unausgesprochen gesteht er damit ein, an Griselda nie gezweifelt zu haben.

Dem entspricht bei Hans Sachs die Beteuerung des Markgrafen aus der sechsundsechzigsten Szene:

> Die ding hab ich darumb gethan,
> Das unser tochter lehren soll,
> Das sie ein man auch halte wol
> In ghorsam, unterthenigkeyt
> Gutwilligklich zu aller zeyt;
> Dergleich, wann unser sun thu alten,
> Das er ein gmahel wiß zu halten
> Mit vernunfft in probieren thu
> Und darnach mit ir leb in rhu. (66, 6–16)

Das Handlungsangebot, das Arigo als einziger dem Text hinzufügt, wird eindeutig und unmißverständlich erst in Hans Sachsens Rezeption. Es ist das der traditionellen Ehelehre, und in dieser präzisen funktionalen Ausrichtung findet sich auch dafür Vergleichbares weder bei Petrarca noch bei Steinhöwel. Gleichwohl ist dieser Funktionstyp nur angedeutet und transformiert deswegen noch keineswegs die Erzählung in eine Ehelehre, diese wird ihr allenfalls als Sinnpotential eingeschrieben. Hans Sachs dagegen verstärkt den Tonfall noch im Drama selbst, und der Vers »das er ein gmahel wiß zu halten« deutet auf Kenntnis und Verwendung von Prätexten aus dem Bereich der Ehedidaxe hin, wie er sie in zahlreichen anderen Werken zum gleichen Thema benutzt hat. Wie wohl bei allen moralisierenden Dramen will oder vermag es Hans Sachs aber nicht, sinnstiftende Muster so einzusetzen, daß sie allein den primären Rezeptionsprozeß zu steuern vermöchten. Sie erscheinen oft durchaus disparat und würden ohne den didaktischen Epilog weithin kraftlos bleiben. Dort nämlich folgt zwar auch die nochmals mit allbekannten Signalen verdeutlichte Ehelehre, aber aus dem Zusatz des Arigo[7] ist im Handumdrehen auch die immerhin an erster Stelle ste-

[7] Theisen 1993, 604, bemerkt zu dieser Wendung in Arigos Novelle: »Die Tochter und den Sohn, statt Griselda und die Untertanen zu lehren, ›wie man ein weib halten sülle‹, ist lächerlich. […] Sohn und Tochter haben mit all dem, was da angeblich zu ihrem Nutzen demonstriert wurde, nichts zu tun«.

hende Erziehungslehre geworden. Denn nun plötzlich werden die Eltern in die Pflicht genommen, für rollenkonformes Verhalten ihrer Kinder sorgen zu müssen. Nichts im Text oder einer bekannten Version kann die Erziehungsregel stützen, häuslich und arbeitsam zu sein oder gar die Pflichten der Eltern, den Willen der Kinder zu brechen. Das ist der Tenor der seit dem 15. Jahrhundert verstärkt auftretenden Erziehungslehren, wie sie aber schon seit dem 13. Jahrhundert in medizinischen und enzyklopädischen Texten aufzufinden sind. Dies mit Boccaccio in Verbindung zu bringen ist kühn, zumindest bemerkenswert. Auf dieser Basis ist wohl auch allein die Aufwertung des Vaters Janunculus gegen alle Quellen zu sehen. So heißt es in Szene 47 einmal:

Griselda, sag! Wo ist dein vatter,
Dein ernerer, schutz und wolthater? (47, 6f.)

Daß männliche Macht das »schlechterdings konstitutive Organisationsmoment in der Gesellschaft ist«,[8] geht deutlich aus allen vier Texten hervor, bei Boccaccio möglicherweise in ironischer Problematisierung, und Hans Sachs verstärkt dies noch durch eine Humanisierung des Grafen nicht nur im Sinne der häufig zitierten Vernunft und Nützlichkeit. Er unterstreicht, wie schwer es dem Grafen fällt, Griselda diesen harten Proben zu unterziehen, was natürlich auch in den möglichen Vorlagen angelegt ist, aber er überzeichnet gerne, wie etwa am Ende des 3. Akts:

Ligts in geduld und ghorsam ob,
Will ichs denn mit rhu lassen bleyben,
Sie darnach ehrlich halten und schreyben
Eyn kron ob allen edlen weyben. (56, 17–20)

Wie sehr hier der Mann leidet, angesichts der unmenschlich duldsamen Frau, ist durchaus charakteristisch für Petrarca und Steinhöwel. Boccaccio und Arigo betonen dagegen ein Element, das bei Hans Sachs völlig fehlt, nämlich Griseldas Schmerz und Verbitterung. Sie versucht dort bewußt und unter Aufbietung aller Kräfte, sich nur nichts davon anmerken zu lassen.

Eine zusätzliche, im Drama selbst kaum sichtbar angelegte Ehelehre formuliert Hans Sachs im Epilog:

Zum andren ein weibßbild hie lehr,
Das sie auch halt inn würd und ehr,
In lieb und layd ihren ehmann,
Gehorsam sey und underthan
In allen dingen, spricht Paulus (glaubt!)
Weyl der mann ist des weybes haupt,
Wies Got gebot auch im anfang.
So lebt sie inn frid mit im lang,
Wann durch ir geduld und demut
Überwind sie das böß mit gut

---

8 Brinker-von der Heyde 1999, 41.

Und wird durch ir gütig geberd
Dem mann angenem, lieb und werd.
Zum dritten lert darauß ein mon
Das er sein weib sol halten schon
Wie Petrus schreibt: liebt ewre weyber,
Geleich als ewre eygne leyber,
Und wonet auch fein in vernunfft
Bey ewern frawen in zukunfft,
Als bey dem schwechsten werckzeug hie!
Wan welcher sein weyb liebet ye,
Der liebet seinen eygen leyb.
Das also zwischen mann und weib
Fried lieb und trewe aufferwachs
Biß an das end, das wünscht Hans Sachs. (67, 17–40)

Alles, auch die Autoritätsberufungen, ist Basisrepertoire der zeitgenössischen Ehedidaktik. Es ist deswegen nicht möglich, hier eine Ermahnung an den Mann zu sehen, sich eventuell doch nicht so wie Gualterius zu verhalten. Die Verbindung dieser Ehelehren mit Regeln zur richtigen Kindererziehung unterstreicht den städtisch-bürgerlichen Sitz im Leben von Sachs' Werk. Neben die männliche Macht tritt das rollenkonforme Verhalten der Kinder und deren Erziehung dazu durch die Eltern ins Zentrum, mit einer deutlichen Aufwertung der Vaterfigur, was damit ein weiteres konstitutives Organisationselement der frühbürgerlichen Gesellschaft widerspiegelt.

Weniges weitere wäre noch festzuhalten: Zwar ist der Vernunftbegriff auch Arigo, Steinhöwel und ihren Quellen nicht fremd, doch wird dieser bei Hans Sachs dem Nützlichkeitsbegriff untergeordnet oder an die Seite gestellt. Die Klagen im Lande des Markgrafen zielen darauf, daß dieser in seinen jungen Jahren die Zeit außerhalb des Ehestandes unnütz vergeudet habe (41, 6f.). Der Vorwurf, eine Bäuerin gewählt zu haben, wird mit dem Hinweis gekontert, diese kenne die Mühen der Arbeit und nütze damit dem Herrn mehr als eine Königstochter. Bezeichnenderweise wird kein Wort über ihre Schönheit verloren, die Boccaccio ausdrücklich betont und die auch von Arigo hervorgehoben wird. Entsprechend wird unmittelbar nach dem Hinweis auf ihre Nützlichkeit auch freudig von den Räten vermerkt, sie sei »geberhafft und fruchtbar« (50, 10). Die Verstoßung Griseldas wird von den Worten begleitet: »weyl du bist pewrisch und kein nütz« (59, 11). Die Vernunft wird dann, wie schon zitiert, am Ende noch mehrmals bemüht. Ähnlich verhält es sich mit dem *fortuna*-Begriff. Zwar scheint auch in Boccaccios Text die *fortuna aversa* auf, Hans Sachs aber betont sie gleich mehrfach (59, 12f.; 60, 14f.). Nicht verschwiegen werden soll auch eine Stelle, die man vielleicht als sozialkritische Spitze gegen den Adel interpretieren mag: Als Griselda zum Vater zurückkommt, zeigt sich Janunculus keineswegs überrascht. Er hat es erwartet, »weyl groß herren so wanckel send« (60, 25), und Griselda, die darum bittet, ihre Lebenszeit nun beim gütigen Vater verbringen zu dürfen, antwortet ihm fröhlich: »Mein Schatz und adel bleibt die tugent« (61, 6).

Neben der *comedi* ist von Hans Sachs noch ein in zwei Handschriften überliefertes Meisterlied zur Griseldis bekannt geworden,[9] gedichtet 1548 in Römers Gesangsweise. Das sechzigzeilige Lied ist in einem auffallend nüchternen Tonfall gehalten und bietet kaum mehr als das narrative Gerüst der Fabel. Werturteile fehlen meist, ebenso Hinweise auf Nützlichkeit oder die Fortuna. Vom Markgrafen wird gesagt, er versuche seine Frau »vnschuldig« (Vers 10) und die Absicht, das Kind zu töten, folgt angeblich dem Willen seines Volkes. Griseldas Reaktion auf die Prüfungen werden nicht erwähnt, sie bittet nur, das Kind nicht den wilden Tieren vorzuwerfen (Vers 20). Als sie davon gejagt wird, sagt sie lediglich, »wenn ihr mich nicht mehr haben wollt, so will ich gehen« und zieht kommentarlos ihr Kleid aus (Vers 36–39). Ihre große Geduld bricht am Ende das Herz des Markgrafen (Vers 50). Wer solche Gehorsamkeit demonstriert, lautet die Moral, »vndt bleibt zu letzt Gedultig / der würd leits ergetzt« (Vers 59f.). Keines der in der *comedi* betonten Sinnangebote taucht also im Meisterlied auf. Die Geschichte ist damit wieder auf ein Beispiel für Gehorsamkeit und Geduld zurückgeführt.

Meisterlieder waren einer strikten Reglementierung unterworfen und damit vorrangig auf formale Aspekte ausgerichtet. Die untergeordnete Bedeutung des Inhalts mag damit der Grund für die Nüchternheit der erzählten Fabel sein. Ein solches Lied wurde im *Freisingen* vorgetragen, das dem *Hauptsingen*, in dem nur geistliche Themen erlaubt waren, voran ging. Das Meisterlied war an die mündliche Bewahrung gebunden, eine Druckveröffentlichung war zu Hans Sachs' Zeiten verboten. Es geht, vor allem wohl in den Liedern weltlicher Thematik, jenseits der formalen Fragen, um das konservative Tradieren von Wissen, auch von literarischem Wissen. Dies alles beschränkt diese Form weit mehr, als es in den formal freieren Theaterstücken der Fall ist. Der Abdruck des Lieds aus Fol. 419 folgt hier im Anhang.[10]

---

[9] Beide Handschriften befinden sich in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek zu Weimar, unter der Signatur Fol. 418 und Fol. 419. Zu Fol 418 findet sich folgende Beschreibung: 624. Hans Sachs, Meisterlied. Anf. S. 1015 Ü: *Inn der Gesang weis Romers Die griselda Herr Gwaltherr hiß ein Morgraff der zu salutz sas im welschem land ledig vnd Vnuerheirat was.* Schl. S. 1017 *Vnd bleibt zu letzt geduldig der wirt leids ergötzt hat Bocacius geschriben. 1548.* Zu Fol. 419 lauten die Daten: 506. Hans Sachs, Meisterlied. RSM Bd. 10, 316: 2S/2604b. Anf. 467v Ü: *541. In der gesang weis: Römers. 1548. hanß Sachß. Die gedultig Griselda. Boccatius.* Herr Gwalther hieß ein Marggraf der zu Salutz saß (: was) Schl. 468v vndt bleibt zu letzt Gedultig der würdt leits ergetzt hat Boccatius gschriben. (Pensel 2000, Fol. 418: S.127, Fol. 419, 95). Fol. 418 mit Seitenzählung von 1–1254, aber mit 580 Bll. stammt aus dem 17. Jh., wie aus einer Archivbeschreibung hervorgeht, Fol. 419 mit 545 Bll. aus dem späten 16. Jh. Die Herkunft beider Hss. ist unbekannt. Die Nummer im Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jh. ist 2S/2604 (Brunner/Wachinger, 1987, Band 10, 316. Wie mir Horst Brunner freundlicherweise mitteilt, sind zwei weitere Dresdner Hss. aufgrund von Wasserschäden im Zweiten Weltkrieg kaum mehr lesbar.

[10] Eine Autopsie war nicht möglich. Aufgrund der nicht optimal lesbaren Ablichtung kann der Abdruck in manchen Fällen keine letzte Sicherheit für die Lesart geben. Für ein freundliches Gegenlesen, Durchsicht und wertvolle Anregungen danke ich Achim Aurnhammer.

Bibliographie

Quellen

[Arigo]: Decameron von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860.

Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen. Hg. von Hans-Günther Schwarz. Stuttgart 1976.

Sachs, Hans: Ein comedi mit 13 personen, die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda, hat 5 actus. In: Ders.: Werke. Hg. von Adelbert von Keller. Bd. 2. Tübingen 1870 (BLVS 103), 40–68.

Darstellungen

Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM-Beiheft 8).

Brinker-von der Heyde, Claudia: Weiber-Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung. In: »Manlîchiu wîp, wîplîch man«. Zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Hg. von Ingrid Bennewitz/Helmut Tervooren. Berlin 1999 (Beiheft zur ZfdPh 9), 34–46.

Brunner, Horst/Wachinger, Burghart: Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts. 16 Bde. Tübingen 1986ff., hier Bd. 10, 1987.

Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU 43).

Klein, Dorothea: Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs. Stuttgart 1988 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197).

Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ›novelle‹ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005 (Chloë. Beihefte zum Daphnis 38).

Pensel, Franzjosef (Bearbeiter): Stiftung Weimarer Klassik. Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Die deutschen Handschriften des Mittelalters und der Neuzeit (in Auswahl). Bd 2: Die Meisterliederhandschriften. Weimar 2000.

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

Anhang

Fol. 419, Nr. 506

In der gesangweis: Römers. 1548. hanß Sachß.
Die gedultig Griselda. Boccatius.

1

Herr Gwalther hieß ein Marggraf der zu Salutz saß[11]
Im welschenlandt ledig vndt vnuerheyrat waz
Verzehrt sein Zeit mit hetzen vndt mit iagen
Die Landtschafft lag ihm an vndt ihn endtlich erbat
Der heyraten solt er sie genehert[12] hat
Nam eins hirten Tochter nach kurtzen tagen
Griselda sie genannt war
Gantz tugenthafft, gehorsam vndt gedultig
Alß sie nun ein Tochter gebar
wolt der Marggraf sie versuchen vnschuldig
Ob sie ihm thät gehorsam sein
Sprach fraw ich muos dz kindtlein laßen tödten
Dz will haben die landtschafft mein
Die fraw ihm gar willig war[13] in den nöthen
Er schickht nach dem Kindt einen Knecht
Mit eim schwert zu probieren
Daz weib dz gab ihm dz Kindtlein secht
Dz ers vmbbrächt
Bat doch dz er dz kindtlein schlecht
Nit geb den wilden Thieren

2

Vndt heimlich der Marggraf dz Kindt hinsenden thät
Dem Graffen von Bonachi der sein Schwester hät
Die er mit vleiß dz kindt aufzihen hieße
Nach iahres frist die Marggräfin ein Sohn gebar
Den schicket der Marggraf auch seiner Schwester dar
In maß sam er dz Kindt auch tödten ließe
Nun meinet im Landt iedermann
Der Marggraf hät sein eygen Kindt tödtet
Zum dritten mal[14] so hueb er an
Sein weib zu probieren fürwitz inn nöthet
Sprach der Bapst hat mir geben gewalt

---

11 *saß* korrigiert zu *waz*
12 Lesart nicht gesichert
13 eventuell *waz*
14 eventuell *drittenmal*

Dz ich zum Gemahel nem ein anders Weibe
Drumb ich dich lenger nit behalt
Geht hin fortan bey deinem vatter bleibe
Die fraw gehorsam dultiglich
Zog ab ihr fürstlich gewande
Sprach wolt ihr nit mehr haben mich
So will gehn ich
Zu meinem Vatter gut hertzlich
Sie gieng hin auf dz lande

3

Der Marggraff schickt nach seim Schwager er solt verdraut
Sein Tochter ihm bringen gleichsam werez sein braut
Welche nun alt war bey vierzehen iahren
Der Marggraf richt ein hochzeit zu nach Fürsten sitt
Sein Schwager bracht die Braut vndt ihren Bruder mit
Die beide deß Marggraffen Kinder waren
Griselda die jung braut empfieng
Half alda zu hoff auftragen vndt kochen
Zu letzt sie der Marggraf vmb fieng
Ihr große gedult hat sein herzt durch brochen
Vndt ihr frey öffentlich bekänt
Dz sandt deine Kinder die ich hieß tödten
Vndt hin nach seinem Schwer sändt
Half ihm auß seiner armut großen nöthen
Vndt in Edelmans standt ihn setzt
Ihr Zeit in nur vertriben
Als wer in Prob würdt gesetzt
Vnd bleibt zu letzt
Gedultig der würdt leits ergetzt
Hat Boccatius gschribn

Achim Aurnhammer

Griseldis auf dem Schultheater

Georg Mauritius: *Comœdia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden* (1582)

Die Modernisierung der deutschen Literatur zwischen 1570 und 1620 hat viele Väter. Zu ihnen zählt auch Georg Mauritius. Im Jahre 1539 in Nürnberg geboren, hatte er als ›armer Studiosus‹ in Wittenberg 1562 den Grad eines ›Magister Artium‹ erworben, war zum außerordentlichen Professor aufgestiegen und hatte 1569 die Tochter des prominenten Theologen Caspar Cruciger geheiratet.[1] Seit 1572 leitete er die Lateinschule im oberösterreichischen Steyr. Als ihn im Jahre 1600 der Magistrat auf Druck der Landeshauptmannschaft wegen seines evangelischen Glaubens auswies, kehrte Mauritius in seine Heimatstadt Nürnberg zurück, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1610 das Heilig-Geist-Gymnasium führte. Zu den Dramen, die Mauritius für die jährlichen Schulaufführungen in Steyr verfaßt hat, zählt die *Comœdia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden*.[2] Die *Grisoldis* von Mauritius ist wohl 1582 in Steyr aufgeführt worden und in einer überarbeiteten Version 1606 im Druck erschienen. Der Entstehung verdankt sich die Widmung an Berthold Händl, einen Repräsentanten der Steyrer Führungsschicht.[3]

Daß der gelehrte Rektor der renommierten Steyrer Lateinschule sein *Grisoldis*-Drama in deutscher Sprache verfaßte, war keineswegs selbstverständlich. Denn um 1600 war die deutsch-lateinische Sprachenkonkurrenz noch nicht entschieden, und der Späthumanist Mauritius war ein durchaus versierter Lateiner: davon zeugt neben zahlreichen lateinischen Dichtungen ein umfängliches lateinisch-deutsches Briefwerk.[4] Die Sprachenkonkurrenz mag bei der

---

1 Zu Leben und Werk von Georg Mauritius d. Ä. vgl. die gründliche Darstellung von Robert Stumpfl, 1933, bes. 15–29. Zum kulturellen Kontext des oberösterreichischen Späthumanismus vgl. den instruktiven Überblick von Robert Hinterndorfer, 1997, bes. 562f. Ältere Informationen zu Mauritius von Will 1756, 596–598, sowie Scherer 1884, 709f., Kosch 1986, Sp. 594.

2 Georg Mauritius d. Ä. 1606. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die eingeklammerten Blattangaben, die dem Kurztitel »Grisoldis« und der Aktangabe folgen.

3 Die Widmung lautet: »Dem Edlen vnd Gestrengen Herrn Bertholdo Händl / zu Rämingdorff vnd Biberach / Seinem sonders großgünstigen Herrn vnd Förderer / dedicirt diese Comœdiam Georgius Mauricius der Elter« (Graff Walther von Salutz, A 1v). Berthold ist der Sohn Wolf Händls d. Ä. († 1595), der mehrfach Bürgermeister von Steyr war, und dessen dritter Gattin Potentiana, Tochter des Bürgermeisters Michael Pfefferl (Angaben nach Stumpfl 1932, 13–24 und 95–128).

4 Die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel verwahrt eine umfängliche Sammlung von Briefen an Mauritius aus den Jahren 1572 bis 1593 (13. 1. Aug. fol.) und ein Briefkonzeptbuch des Georg Mauritius mit Briefentwürfen aus dem Zeitraum 1588 bis 1600 (23. Aug. fol.).

Stoffwahl eine Rolle gespielt haben, da die Griseldis-Figur dank der italienisch-lateinischen Doppelüberlieferung – Boccaccios Griselda und Petrarcas Griseldis – einen ebenso volkssprachlich eingebürgerten wie humanistisch akkreditierten Stoff repräsentierte. Meines Erachtens wollte Mauritius mit seinem *Grisoldis*-Drama die Eignung des Deutschen als Dramensprache erweisen, die dem humanistischen Bildungsanspruch genügte, ohne die nationalsprachliche Volkstümlichkeit aufzugeben. Bezeichnenderweise hat vier Jahrzehnte später, im Jahre 1621, Georg Mauritius der Jüngere die deutsche *Grisoldis* seines Vaters für die Universitätsbühne in Altdorf wortgetreu in lateinische Prosa übertragen. Dies zeigt nur, wie stark die Kluft zwischen lateinischem Humanismus und volkssprachlicher Popularkultur fortwirkte.[5]

1. Intertextualität

Die deutsche *Grisoldis*-Komödie des Mauritius ist keine theatralische Pionierleistung, sondern steht in einer Reihe deutscher Griseldis-Dramatisierungen. Zuvor hatten schon Hans Sachs und ein Augsburger Anonymus den Griseldis-Stoff dramatisiert, der ›Comœdia‹ des Mauritius folgte im Jahre 1590 Georg Pondo mit der *Historia Walthers eines welschen Marggrafen*.[6] Die *Grisoldis* des Georg Mauritius wurde von der Forschung stiefmütterlich behandelt und als unselbständiges Stück abgewertet.[7] Moniert wurden die Übereinstimmungen mit den Prätexten, ohne den humanistisch-volkstümlichen Kompromiß und die Modernisierungsprinzipien hinreichend zu würdigen. Ich möchte im folgenden analysieren, wie Mauritius die Prätexte aus dem Geist des Humanismus bearbeitet, die Stofftradition modernisiert und die Griselda-Figuration neu arrangiert.

Die zeitgemäße Erneuerung des Stoffes betont schon eingangs der Prologus, demzufolge »diese vnser Comœdisch Gschicht | Nach glegenheit der zeit angricht« sei (*Grisoldis*, Prologus, V. 5–6). Um das Thema zu nobilitieren, rückt es Mauritius in die bei Humanisten angesehene Gattung einer ›Historia‹ (V. 21),

---

Eine genaue Aufstellung der Korrespondenten gibt von Heinemann 1895, Bd. II, 2, Nr. 2165 und 2253. Zu weiteren Briefen vgl. Krüger 1978, Aa bis M[ag?] J. G. Musculus (LS HSS 6 W 451–2,2).

5 Georg Mauritius d. J. 1621. Die wortgetreue lateinische Prosaübersetzung enthält im Unterschied zum deutschen Original neben der Akteinteilung auch eine Szenengliederung. Anstelle der Paratexte bietet Mauritius junior ein originelles versifiziertes »Argumentum«, das als Akrostichon den Namen ›GRISOLDIS‹ ergibt.

6 Vgl. Hans Sachs 1870 [im folgenden zitiert als *Marggräfin Griselda*]; – Anon.: Grysel Ain schöne Comedi / von der demütigkait vnd gehorsame der Weyber / gegen jren Ehmännern / zuo nutz vnd dienst der Jugent gemacht vnd gstelt. Augsburg: Philipp Vlhart o. J. {HAB Wolfenbüttel} [im folgenden zitiert als *Grysel*, obwohl im Dramentext die Namensform »Grisel« gebraucht wird]. Neben den vier im Druck überlieferten Griseldis-Dramen sind die Spielverzeichnisse von zwei Danziger Schulaufführungen aus den Jahren 1575 (Abraham Burchard) und 1578 (Valentin Schreck) bezeugt; vgl. Bolte 1895, 14 und 16.

7 Vgl. Laserstein 1926, 77–85, und Stumpfl 1933.

datiert das Geschehen (»Vngefehr vor dritthalb hundert Jahrn«, V. 12) und hebt dessen geschichtliche Wahrheit hervor:

> Die Gschicht / davon man jetzt wird sagn /
> Hat sich in warheit zugetragn
> Zu der zeit unsrer liebn Vorfahrn /
> Ungefehr vor dritthalb hundert Jahrn (*Grisoldis*, Prologus, V. 9–12).

Zudem werden die Grafen von Salutz »im Welschen Land« lokalisiert (V. 13) sowie als mittlerweile gefürstete Markgrafen verifiziert:[8]

> Des Stamm noch heutign tags bekandt /
> Genant Graff Walther von Salutz /
> Dessn Nachkommen noch heut mit nutz
> Regiern […] (*Grisoldis*, Prologus, V. 14–17)

Seinen primären Prätext führt Mauritius an. So verweist der Prologus auf ein stoffgleiches Vorgängerstück (»solch Spiel«), das »vor vielen Jahrn in dieser Stadt« aufgeführt worden sei. Da mit »dieser Stadt« wohl weniger Steyr, der Ort der Aufführung von 1582, als vielmehr Nürnberg gemeint sein dürfte,[9] wo Mauritius wirkte, als die *Grisoldis* 1606 im Druck erschien, läßt sich die »ghorsam Grisold« unschwer mit der *Gedultig und gehorsam marggräfin Griselda* (1546) von Hans Sachs identifizieren. Um seine dichterische Leistung zu ermessen, empfiehlt Mauritius selbstbewußt einen Vergleich (»Collation«) mit dem dramaturgisch defizitären Prätext:

> Denn drinn gewesn viel Lücken wüst /
> Die wir haben ziemlich außgebüsst /
> Dem Handel weiter nachgedacht /
> Vnd besser all vmbständ betracht /
> Verhoffn nach diesem zu euch alln
> Es wird auch d' Ordnung baß euch gfalln /
> Drinn gsehn ist / wie sich schickn alls wolt.
> Kömpt also die ghorsam Grisold
> Widr an des Tages liecht fast new /
> Welchs wir wol mögen sagn hiebey. (*Grisoldis*, Prologus, V. 47–56).

Die poetologische Erklärung des Prologs nennt die vier Prinzipien, die Mauritius programmatisch leiteten, als er die *Marggräfin Griselda* des Hans Sachs bearbeitete: erstens Vervollkommnung der psychologischen Stimmigkeit, zweitens bessere Motivation der Handlung, drittens Differenzierung der sozialen Verhältnisse und viertens die gefällige Regulierung des Sprachstils

---

8 Vgl. *Grisoldis*, Prologus, V. 21–24: »In der Historien offt beschicht | Dieser Graffen meldung stattlich / | Werdn aber Marggrafen heut gnant / | Gezehlt vnter der Fürsten Stand.«

9 Während Stumpfl 1933, 26, annimmt, bei »dieser Stadt« handle es sich um Steyr, wo »das Spiel des Hans Sachs bereits ›vor vielen Jahrn‹ gespielt worden war«, hat Bolte 1889, hier 474f., diese Referenz auf Nürnberg bezogen.

(»Ordnung«)[10]. Mauritius sieht seine Bearbeitung als so tiefgreifend an, daß er – in ironischer Ambivalenz von Titel und Figur – für sich in Anspruch nimmt, seine »ghorsam Grisold« sei ziemlich neu.

Einen solchen Anspruch auf Neuheit hat die Forschung bestritten und Mauritius angelastet, er hänge stark von Hans Sachs ab und seine Abweichungen stellten weniger eigene Zutaten als vielmehr Übernahmen aus dem zweiten deutschen Griseldis-Drama *Grysel* dar.[11] Abgesehen davon, daß das moderne Kriterium der Originalität keinen adäquaten Wertungsmaßstab für poetische Leistungen der Frühen Neuzeit darstellt, ist der Befund der Uneigenständigkeit zu relativieren. Auch wenn Mauritius den primären Prätext, die *Gedultig und gehorsam marggräfin Griselda* von Hans Sachs, mit Hilfe eines sekundären Prätexts, der anonymen *Grysel*, bearbeitet[12] und von beiden Prätexten jeweils etwa die Hälfte übernimmt, ist sein eigener Anteil nicht geringzuschätzen. Zwar übernimmt Mauritius insgesamt etwa 1.000 Verse von Hans Sachs und von der Augsburger *Grysel*,[13] dies macht jedoch nur ein gutes Drittel des Textumfangs seiner *Grisoldis* aus, die insgesamt 2.850 Verse umfaßt.

Während die anonyme *Grysel* weder Akt- noch Szeneneinteilung kennt, sind bei Mauritius die Handlungssegmente des Griseldis-Stoffes wie bei Hans Sachs auf fünf Akte verteilt:

- Heiratsentschluß (I. Akt),
- Brautwahl, Hochzeit und erste Schwangerschaft der Griseldis (II. Akt),
- Wegnahme der Tochter und zweite Niederkunft der Griseldis (III. Akt)
- Wegnahme des Sohnes und Anbahnung der Ehescheidung (IV. Akt)
- Scheinhochzeit, Auflösung der Proben und Rührszene (V. Akt)

Sachsens Drama verdankt Mauritius neben der Handlung das Gerüst der Dialoge. Wie Mauritius Sachsens Text bearbeitet, zeigt exemplarisch die Rührszene

---

[10] DW, Bd. 7, s. v. »Ordnung«, Sp. 1330–1336, bes. 4d.

[11] Die intertextuellen Anleihen, die Mauritius sowohl bei Hans Sachs als auch bei dem Augsburger Anonymus nimmt, hat bereits Köhler 1871, 419, erkannt. Möller 1895, 54f., führt in einer Synopse auf, welche Passagen seiner *Grisoldis* Mauritius der *Marggräfin Griselda* von Hans Sachs verdankt. Seiner Feststellung, wonach Mauritius »die eigentliche Handlung des Stückes aus Sachs' Komödie und der Augsburger Grysel zusammengesetzt [habe], und nur das Beiwerk« von ihm sei (ebd., 56), hat die neuere Forschung nur fortgeschrieben: Vgl. Laserstein 1926, 77: »Eigenes Geistesprodukt ist an diesem Drama das wenigste«; »das meiste [sei] wortwörtlich abgeschrieben«, tadelt Bertelsmeier-Kierst 1988, 179. Es sei »keine selbständige Arbeit«, rügt Robert Stumpfl 1933, 71, der aber immerhin anerkennt, daß es Mauritius gelungen sei, »zwei so verschiedenartige Stücke wie die des Anonymus und des Hans Sachs *fast restlos* zu *einem* Drama zusammenzuschweißen« (Ebd., 78).

[12] Anon. o. J. [Anm. 6]. Da nach Bertelsmeier-Kierst 1988, 177, Hans Sachs vor allem Arigo folgt und die anonyme *Grysel* Steinhöwel, führt Mauritius in seiner Modernisierung mittelbar wieder Boccaccio und Petrarca zusammen.

[13] Von Hans Sachsens *Marggräfin Griselda*, die insgesamt 811 Verse umfaßt, übernimmt Mauritius 385 Verse; von der Augsburger *Grysel*, die insgesamt 1204 Verse umfaßt, 667 Verse; vgl. Bertelsmeier-Kierst 1988, 179, Anm. 33. Siehe auch Hans Möller 1895, 54f. Der achtsilbige paargereimte Knittel als Dramenvers entspricht zwar Sachs, war aber im 16. Jahrhundert ebenso allgemein üblich wie der Verzicht auf eine Gliederung in Szenen und Auftritte.

am Ende, in der die Kinder ihre Mutter kennenlernen. Sie stammt von Sachs, doch hat Mauritius sie eigenständig amplifiziert und psychologisiert. Gerade die geringfügig ergänzten Redepartien der Kinder lassen die Bearbeitungstendenzen klar erkennen. Während sich bei Hans Sachs die Tochter umstandslos zu ihrer wiedergefundenen Mutter bekennt, überzeugt bei Mauritius eine Zofe das junge Fräulein davon, Vertrauen zu der unbekannten Frau zu fassen. Erst danach umarmt die Tochter ihre Mutter und entschuldigt sich für ihre anfängliche Zurückhaltung:

Die Tochter *umbfecht die mutter und spricht:* Ach hertzen-liebe mutter mein, Nun bin und bleib ich alzeit dein.	Hofmeisterin *des jungen Frewleins.* […] Weil denn nun jetzund gantz vnd gar Ewr Mutter wordn ist offenbar / So geht hin / züchtiglich empfaht Die Werthe / die geborn euch hat. Das Frewlein *empfähet die Mutter*. Ach hertze liebe Mutter mein / Jhr wisst / ich kam von euch gar klein / Hab euch drumb kennen mögen nicht / Abr zum Ghorsam ich mich verpflicht.
(*Marggräfin Griselda*, Actus V)	(*Grisoldis*, V, G 5v)

Mauritius plausibilisiert die Familienzusammenführung psychologisch, indem er die Fremdheit der Getrennten augenfällig inszeniert. Dazu trägt wesentlich eine neue Assistenzfigur bei, die vertraute »Hofmeisterin des jungen Frewleins«, welche die Tochter ihrer leiblichen Mutter Grisoldis zuführt. Die Gegenüberstellung ist durchaus exemplarisch für das Verhältnis von Prätext und Posttext. Die einsilbigen, oft unmotivierten Dialoge von Hans Sachs sind bei Mauritius ungleich besser aufeinander abgestimmt, die Redeanteile mehr als verdoppelt und zusätzlich ist der Umfang durch die Einführung zahlreicher Assistenzfiguren ausgeweitet.

Die Assistenzfiguren und die Amplifikation der dialogischen Passagen verdankt Mauritius zu einem großen Teil der anonymen *Grysel*. Dies illustriert das Personenverzeichnis. Während Hans Sachs mit nur 13 Personen auskommt, treten in der *Grysel* 24 Personen auf, bei Mauritius sogar 50. Die Vermehrung des Personals dient wie im sekundären Prätext vor allem der besseren Illustration der Milieus sowie des ständischen Gegensatzes von Grafenhof und Bauerndorf. So wird das bäuerliche Milieu anschaulicher, indem neben dem Vetter Jäckl, der sich mit Janickl austauscht, auch die Mutter der Grisoldis auftritt und um ihre Einwilligung in die Heirat gebeten wird.[14] Hält sich Mauritius in der Zeichnung der bäuerlichen Welt weitgehend an den sekundären Prätext, differenziert und amplifiziert er entschieden die höfische Welt. So wird die höfische Ordnung mit

---

[14] Die Figur der Mutter entstammt zwar der ausführlicheren *Grysel*, doch geht Mauritius in der Individualisierung der Charaktere weiter als sein Vorbild. Obwohl die Mutter danach nicht mehr vorkommt, bildet das eheliche Mitbestimmungsmodell der ›ordo aequalis‹ des Bauernpaares in der Heiratsszene einen bedeutsamen Kontrast zum schändlichen Verhalten des adligen Ehemannes seiner Frau gegenüber.

ihren politischen Entscheidungsträgern und dem komplexen Zeremoniell durch zusätzliche Einführung mehrerer Amtsträger genauer dargestellt, aber auch durch komische Figuren wie Narren, einen »Zwerg« und eine »Möhrin« gebrochen.

Die umständlichere Milieuzeichnung verdeutlicht etwa die Beratungsszene des ersten Aktes, die mit der Einwilligung des Grafen in die Ehe endet. Bei Hans Sachs gelingt es zwei Hofräten, den Grafen, der zunächst auf seinem Junggesellendasein beharrt, mit einer einzigen Fürsprache umzustimmen.[15] In der anonymen *Grysel* wird dagegen schon der Heiratswunsch kontrovers diskutiert. Nachdem der Landammann und der Vogt den Wunsch der Landschaft vorgetragen haben, der Graf möge heiraten, der Hauptmann aber der Ehe widerraten hat, läßt der Graf dem Volk durch seinen Kanzler verkünden, er bleibe ledig. Erst dem »Pfarrer Doctor«, einem typischen Vertreter der Reformation, gelingt es unter Hinweis auf die Fürstenpflichten, den Grafen umzustimmen: »Jr seind nit ewr selbs allain | Sonder ain diener der gemain« (*Grysel*, I). Den Heiratsentschluß unter der Bedingung der freien Brautwahl läßt der Graf erneut dem Volk verkünden, das dieses Mal begeistert akklamiert.

Bei Mauritius ist der Heiratsentschluß noch weiter verzweigt.[16] Hier kommen gleich fünf politische Instanzen zu Wort und drängen den Grafen Walther zur Heirat: eine dreiköpfige Ständevertretung (»Aller dreyer Ständn Außschuß«), zwei »Vnterthanen«, die das Volk repräsentieren, die Hofräthe, der engere Hofstaat des Grafen mit Statthalter, Pfleger, Hofnarr, Hauptmann und »Cantzler« sowie der »Hofprediger«. Ihn hat Mauritius der *Grysel* abgeborgt und er erinnert den Grafen mit denselben Worten an seine Herrscherpflichten in einer göttlichen Ordnung:

> Zu dem führt diß auch wol zu gmüt /
> Ihr seyt nicht ewer selbst allein /
> Sondern ein Diener der Gemein /
> Vber die euch der ewig Gott
> Zur Obrigkeit geordnet hat / (*Grisoldis*, I, B 6r–B 6v).[17]

Der Diskurs von ›Obrigkeit‹ und ›Untertanen‹ zeigt, daß Mauritius durchaus in den staatsrechtlichen und reformationspolitischen Kategorien Luthers argumentiert. Im Zuge der Systematisierung und Verernstigung der Argumente vermehrt Mauritius die Figuren des sekundären Prätexts, streicht aber auch anstößige Nebenfiguren wie die Kupplerin (»Altweyb«), die in der anonymen *Grysel* die sexuellen Freiheiten des Junggesellendaseins preist. Dafür fügt er im dritten und vierten Akt zwei allegorische Figuren hinzu, »Hofteuffel« und »Eheteuffel«, die das Geschehen kommentieren, bilanzieren, die Schuld des Grafen relativieren und in der Funktion epischer Erzähler die Zeitsprünge der Handlung besser vermitteln.

---

15 *Marggräfin Griselda*, 41–43.

16 Allerdings streicht Mauritius die dramaturgisch umständliche Revision des Heiratsbeschlusses aus der *Grysel* mit der doppelten Ansprache an das Volk.

17 Vgl. *Grysel*, A 5v.

Die Amplifikation der Figuren und der Argumente wirkt sich auch auf die Charakterzeichnung des Grafen Walther aus. Bei Mauritius ist der Graf als Figur nachdenklicher und komplexer als bei Hans Sachs oder im sekundären Prätext. Seine melancholische Unentschiedenheit zeigt sich nicht nur in einem längeren Entscheidungsmonolog (»Ich denck halt hin/ Ich denck halt her« [*Grisoldis*, I, B 2r]), sondern auch in einer selbstbezüglichen Adelskritik. Graf Walther lehnt die eingeschränkte Standesheirat ab und ordnet sie der bürgerlichen Liebesheirat unter:

> Wir Herren sind bedrengte Leut
> Für gmeinen Leuten allezeit /
> Vnd sonderlich geschicht vns weh /
> Was anlangn thut den Stand der Eh /
> Da sol ein jeder sehn für sich /
> Das er nicht heyrath vnter sich.
> Abr Bürgr vnd Bawren allzumal
> Haben hierinn ein freye Wahl /
> Wo sie hintreibt der Lieben art /
> Dörffens nehmen ein Frewlein zart. (*Grisoldis*, I, B 5r)

Mehr noch als die Kritik an der Standesheirat bezeugt das Lob der Liebesheirat die reformatorische Moraltendenz, eheliche Liebe und Sexualität zu verbinden. Denn Graf Walther wertet zum einen der »Lieben art« auf, die mit dem Verbum ›hintreiben‹ Emotionalität und Geschlechtlichkeit kombiniert.[18] Zum andern beneidet er die niederen Stände um die »freye Wahl« der Eheschließung, während sich die ›Herren‹ sogar in der Ehegattenwahl pflichtgemäß verhalten sollen: »Da sol ein jeder sehn für sich/ Das er nicht heyrath vnter sich«. Eine solche Standeskritik, die Mauritius dem Grafen in den Mund legt, motiviert die später geäußerte Bedingung seines Heiratsentschlusses, nämlich bei seiner freien Brautwahl der Praxis der niederen Stände zu folgen:

> Jedoch so / das ich hab allmal
> Zu heyrathen ein freye Wahl /
> Jch nem zum Ehgmahl / welch ich wöll / (*Grisoldis*, I, B 6v).

Mehr noch als beim Grafen, dessen harte Worte durch Reflexionsmonologe oder sentimentale Gesten als Verstellung entlarvt werden, zeigt sich die Psychologisierung in der differenzierteren Ausgestaltung der Griseldis-Figur, die verglichen mit der blassen Darstellung bei Hans Sachs, aber auch der anonymen *Grysel* deutlich an Plastizität gewonnen hat.

Während bei Hans Sachs der Graf direkt mit Griselda kommuniziert, wenn er ihr die Prüfungen mitteilt, hat der Verfasser der anonymen *Grysel* einen Diener zwischengeschaltet. Diese indirekte Kommunikation der Eheleute Graf Walther und Grisoldis übernimmt Mauritius, doch kommt bei ihm die psychische Verarbeitung der einzelnen Prüfungen erstmals in Monologen zum Ausdruck.

---

[18] Vgl. dazu Schnell 2002, 210–225. Erstaunlicherweise läßt Schnell den ständischen Aspekt außer Acht und reflektiert unter dem Rubrum ›ungleiche Paare‹ fast ausschließlich Paare ungleichen Alters (älterer Mann, jüngere Frau).

Bereits gestisch kontrastiert Grisoldens Mutterliebe mit der sprachlichen Einwilligung in die Wegnahme der Kinder.[19] So gibt sie, als der Diener Promtulus »mit bloßer Wehr« kommt, die Tochter her, »schawets an/ küssets und zeichnets mit dem heiligen Creutz« (E 1r). Nachdem Grisoldis ihre Hofjungfrauen weggeschickt hat, »redet [sie] mit sich ferner«:

Man sagt: Die Lieb ist Leids anfang /
Es steh auch an kurtz oder lang /
Das erfahr jetzt ich arme Fraw /
Mein jämmerlichs Elend anschaw
An meiner ersten Leibesfrucht /
Daran ich so hoch werd versucht.
Abr Gott allein dem darff ichs klagn /
Der helff mir dieses Creutz auch tragn /
Vnd wend es alls zum guten glück /
Daß s' Teuffels anschleg gehn zu rück. (*Grisoldis*, I, E 1v)

In diesem Monolog verarbeitet Grisoldis das Unrecht, das ihr der Graf angetan hat. Zunächst verallgemeinert sie ihr Leid mit einem Sprichwort, reflektiert dann ihren Kummer, bevor sie mit Hilfe ihres Glaubens auf eine glückliche Wendung hofft. Die psychologische Verarbeitung des Kummers im Monolog hat Mauritius noch ein weiteres Mal dargestellt, nämlich als Grisoldis auch der Knabe weggenommen wird, »redet [sie wieder] mit sich selbst«:

Ach Gott / das ist ernst / vnd nicht schertzn /
Ein Blutstropff fellt mir mehr vom hertzn /
Ich hab des vorign kaum vergessn /
So thut er mir ein news zumessn /
Wie vnerhört sein nur solch ding /
Du schnöder vnd vnseligr Ring.
Sonst lieb vnd trew der Ring anzeigt /
Welchs sich an mir doch nicht ereugt /
Erkenn mehr dran meins Hertzen leid /
Vnd nun stetwehrende Trawrigkeit /
Hab darumb weggschickt mein Jungfrawn /
Das sie nicht soltn den Jammer schawn /
Damit ich jetzund bin verhafftt.
HErr Gott gib du mir sterck vnd krafft /
Das ich leid solchs Creutz mit geduld /
Denn du erkennest mein Vnschuld. *Tritt ab.* (*Grisoldis*, IV, E 6v–E 7r).

In diesem zweiten, umfangreicheren Klage-Monolog von 16 Versen verläuft die psychische Verarbeitung der unmenschlichen Prüfung in ähnlicher, aber komplexerer Weise. In dem dreiteiligen Selbstgespräch gelingt es Grisoldis nur mit Mühe, ihr Leid auszudrücken. Zunächst rekapituliert sie den traumatischen ersten Kinderraub. Dabei pronominalisiert sie den als Urheber nicht namentlich

[19] Immerhin inszeniert auch schon die anonyme *Grysel* einen Widerspruch zwischen der Gebärdensprache und der gesprochenen Sprache. Denn bevor Grisel dort dem Diener Promtulus ihre Tochter aushändigt (»Nimm hin das kind und thuo das dein«, V. 668), »küßt [sie] das kind« (*Grysel*, C 1v).

genannten Grafen so unvorbereitet (»er«), daß sich das Pronomen grammatisch sogar auf Gott den Allmächtigen als Referenzwort beziehen könnte, den die einleitende Klage des Monologs anruft. In dieser referentiellen Ambivalenz wird die blasphemische Anmaßung kritisiert, die den Prüfungen innewohnt. Im Mittelteil apostrophiert Grisoldis den Siegelring des Grafen Walther, den ihr der Diener Promtulus überbracht hat. Grisoldis sieht in dem »schnöden vnd vnseligen Ring« eine Perversion seiner eigentlichen Funktion als Liebestreue- und Ewigkeitssymbol und verachtet ihn als Zeichen von »Hertze leid« und »stetwehrender Trawrigkeit«. Schließlich sucht Grisoldis, die ihren Schmerz diskret für sich behält, ohne ihn mit ihren Zofen zu teilen, Trost im Gebet.

Neben der differenzierten Charakterisierung und Psychologisierung der Protagonisten, die durch Monologe und Gesten empathisch vermittelt werden, charakterisiert das Schuldrama des Mauritius ein weiteres Bearbeitungsprinzip, das in der Forschung bisher übersehen wurde. Denn über die volkssprachliche Griseldis-Tradition hinaus gehend, wie sie das Hans Sachs-Drama und die anonyme *Grysel* repräsentieren, bezieht sich Mauritius in eigenen Zusätzen programmatisch und systematisch auf den europäischen Humanismus.

2. Humanistischer Diskurs

2.1 Das Libussa-»Exempl«

Wie programmatisch der humanistische Diskurs ist, zeigt die paratextuelle Einleitung des *Grisoldis*-Dramas. Denn dem Prologus folgt ein »ander Argumentator«, der die mit dem »weitberühmt[en] Historicus […] Æneas Sylvius« namentlich verbürgte Libussa-Historia vorträgt. Mit dieser Probe humanistischer Geschichtsschreibung – mit 116 Versen fast doppelt so lang wie der »Prologus« – beglaubigt der ›zweite Vorredner‹ die Treppenheirat der *Grisoldis* »nebn der Erfahrung« mit dem »Exempl« der Libussa (A 4r). Danach habe Libussa, erste Herrscherin Böhmens, von ihren Untertanen zur Eheschließung gedrängt, ihrem Pferd die Gattenwahl überlassen und so schließlich den Bauern Premysl (Primislaus) gefunden und geehelicht. Die Libussa-Geschichte war 1537 erstmals von Hans Sachs poetisch bearbeitet worden.[20] Doch folgt Mauritius nicht der volkssprachlichen Dichtung, sondern – dies blieb bislang unbemerkt – dem humanistischen Gewährsmann »Æneas Sylvius«: Die zweite, humanistische Vorrede der *Grisoldis* stellt eine wörtliche Übersetzung der Libussa-Episode aus Aeneas Silvius Piccolominis *Historia Bohemica* dar. So entspricht nicht nur die ausführliche Rede bei Mauritius, in der Libussa eingangs ihren Entschluß zur Heirat dem Volk mitteilt (V. 44–76), wörtlich ebender Rede, die Libussa in der *Historia Bohemica* des Aeneas Silvius hält;[21]

---

[20] Vgl. Hans Sachs 1870, 338–341. Zur Stoffgeschichte vgl. den Überblick von Benes 1996.

[21] Vgl. Aeneas Silvius Piccolomini 2005, Bd. 1, 43–55, Bd. 2, 105–109. Die Überein-

Mauritius paraphrasiert die gesamte Libussa-Historia nach dem humanistischen Geschichtsschreiber bis zum Ende, wo Premysls derbe Bauernschuhe erwähnt werden, die er zur Erinnerung an seine niedere Herkunft und als Warnung vor Übermut aufbewahrt. Dieselbe Funktion eines Erinnerungssymbols erhält bei Mauritius Griseldas Bauernkittel. Er bestimmt nicht nur die Rührszene, in der sich die Kinder über das »schlechte Kleid« ihrer Mutter wundern, sondern wird auch noch im Epilogus erwähnt:

> Dennoch bawt s' [Grisoldis] nicht auffs vnstet Glück /
> Sondern dacht allzeit hinder rück
> Das es bald hie / bald dort hin lauff /
> Hub drumb den alten Kittel auff. (*Grisoldis*, Epilogus, G 6v)

Indem er wünscht, alle Mächtigen im Glück »Dächtn bessr an Kittl vnd Bawrenschuh« (G 6v), bekräftigt der Vorredner noch einmal den Zusammenhang von Griselda- und Libussa-Stoff. Tatsächlich stellt Libussas Mesalliance eine analoge ›Historia‹ zur Griseldis-Geschichte dar, freilich mit inversen Geschlechterrollen. Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Analogie der geschichtlich verbürgten unstandesgemäßen Ehe Libussas belegt Mauritius die Historizität seines *Grisoldis*-Dramas:

> Dieser Historien [der Libussa] lieblich /
> Hab müssen hie gedencken ich /
> Weil sie sich reimt schier aller ding /
> Vom anfang der Eh so gering /
> Bitt drauff die Herren vnd die Frawn
> Wolln der Comoedi nun zuschawn. (*Grisoldis*, Prologus, V. 111–116)

2.2 Der Eselsnarr im Glücksrad

Einen zweiten humanistischen Zusatz liefert Janickls Allegorie vom Esel und Ochsen in der Heiratsszene. Die eigenständig eingefügte Fabel ist an der Glücksrad-Darstellung aus Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) orientiert. Der Holzschnitt, der Kapitel 37: »Von gluckes fall« illustriert (Abb. 1), zeigt eine sarkastische Variante der *rota fortunae*, wie sie im Späthumanismus nicht zuletzt aus Petrarcas Morallehre *De remediis utriusque fortunae* bekannt war.[22] Brants Glücksrad dreht sich gegen den Uhrzeigersinn und ist auch sonst verkehrt: Denn der von rechts Aufsteigende ist ein Mischwesen, dessen untere Körperhälfte

---

stimmungen mit dem frühneuhochdeutschen Text sind allerdings so gering, daß eine eigene versifizierte Version des Mauritius viel wahrscheinlicher ist.

[22] Vgl. Sebastian Brant 2005, 228–230. Den Titel »Von gluckes fall« übersetzt Knape mit »Vom Niedergang des Glücks«, während Friedrich Zarncke (1854, 371f., hier 371) ›Fall‹ als ›Zufall‹ versteht. Derselbe Holzschnitt illustriert im *Narrenschiff* auch das Kapitel 56 (»von end des gewalttes«). Zum Symbol des Glücksrads vgl. den immer noch lesenswerten Aufsatz von Wackernagel 1848, 134ff.



Abb. 1: Der Eselsnarr im Glücksrad. Holzschnitt zu Kapitel 37 des *Narrenschiffs* (1494).

einen Narren, die obere einen Esel darstellt. Auf der Spitze des Rades thront ein kompletter Esel, während auf der Linken wieder das ›mixtum compositum‹ eines Eselsnarren zu sehen ist, komplementär zu der aufsteigenden Gegenfigur mit einem menschlichen Oberkörper und dem Unterleib eines Esels. Dieser Holzschnitt aus Brants *Narrenschiff* illustriert die Erfahrung, daß derjenige ein Narr ist, der im sozialen Aufstieg nicht die Kontingenz des Glückes bedenkt und nicht um den drohenden Niedergang weiß.[23] Mit dieser durch Sprichwort wie Fabel beglaubigten Erfahrung sucht der Bauer Janickl seinen Wunschtraum von einer Hochzeit seiner Tochter mit dem Grafen zu widerlegen. Die Labilität der gräflich-bäuerlichen Allianz allegorisiert Janickl als Bündnis ungleicher Arbeitstiere: »ich armer Esel« – »Ihr […] ein starcker Ochse«. Stürzte der Esel unter den zu großen Lasten, hülfe der Ochse ihm im »vnglück« nicht, vielmehr kämen die anderen Esel und Ochsen ihm zu schaden. Janickls Epimythion scheint auf das Glücksrad mit den Eselsnarren anzuspielen:

---

[23] Der Eingang von Brants 37. Kapitel »Von gluckes fall« (Brant 2005) enthält zugleich die Moral: »Der ist eyn narr der stiget hoch | Do mitt man säch syn schand vnd schmoch / Vnd süchet stäts eyn höhern grad | Vnd gdencket nit an glückes rad | Eyn yedes ding wann es vffkunt | Züm höchsten / felt es selbst zu grunt.« (V. 1–6).

Drumb nicht geringe gfahr ich seh /
Wenn Esel wöllen steign in d' höh /
Vnd sich zu Stier vnd Ochsen gleichn /
Das ist / die Armen zu den Reichn. (*Grisoldis*, II, C 3v)

Auch diese humanistisch fundierte Anspielung auf das Glücksrad dient der besseren dramatischen Kohärenz. Denn Janickl kommt darauf zurück, als ihm am Ende doch noch große Ehre zuteil und er geadelt wird. Durch einen Traumvergleich psychologisch plausibilisiert (»Weiß nicht wie mir ist/ geh im Trawm«, G 4a), greift seine Situationsbeschreibung – dieses Mal freilich selbstironisch – wieder die mit dem Glücksrad verwobene Fabel vom Esel und Ochsen auf:

Ich Esel hett doch seltzam glück /
Wenn ich vom Ochsen gestossn zu rück /
So wünderlich wider kem hinauff. (*Grisoldis*, V, G 4a)

2.3 Die Geranomachia (Kampf der Pygmäen und Kraniche)

Weiteres Beispiel für die humanistische Anreicherung des Dramas ist die als selbständige Digression eingeschaltete Erzählung des Zwergs von der sogenannten ›Geranomachia‹ (›Kranichkrieg‹). Seit Homers Erwähnung in der *Ilias* 3, 3–7, war der angebliche Kampf der Pygmäen gegen die Kraniche ein beliebtes heroikomisches Thema und wurde immer wieder poetisiert.[24] Im Humanismus war vor allem Juvenals satirische Ausgestaltung bekannt (13, 167–173); Sebastian Brant dichtete sie zu einer Fabel um, die im 16. Jahrhundert als Schullektüre geläufig war (Abb. 2).[25] Der Zwerg in Mauritius' *Grisoldis* (V, 7) folgt in seiner fiktiven Lebensgeschichte ganz den Beschreibungen Juvenals und Brants. Er erklärt seine fabelhafte Provenienz, berichtet vom Kampf gegen die Kraniche, dem Ausritt im Frühling »auff Geissn vnd Böckn«[26] bis zur Verschleppung in den Fängen eines Kranichs, der ihn ins Meer fallen ließ, wo ihn Schiffsleute aufgegriffen und zum Grafenhof gebracht hätten. So mündet die eigenständig weitergedichtete Erzählung in eine komische Liebesgeschichte: Denn der Zwerg berichtet, am Grafenhof ›seine‹ Möhrin aus »Ethiopischen Landen« gefunden zu haben, die er gegen jeden Rivalen verteidigt (*Grisoldis*, G 1r). Sein handgreiflicher Treue-Beweis liefert einen komischen Kontrast zur *constantia* auf der Ebene der ›edlen‹ Dramenpersonen.

---

[24] Auf die humanistische Bildung des Lesers zielt das Drama, wenn es den Zwerg bei seinem Auftritt »Pygmæus oder Zwerg« nennt (F 7v).

[25] Vgl. Sebastian Brant 1999, Nr. 126, 371–373. Brant verweist selbst in dem Untertitel auf die Quelle: »Ex Juvenali«. Allerdings hat er die knappe Erwähnung in Juvenals 13. Satire (*Satura* XIII) um weitere antike Belege (Homer, Plinius) ergänzt. Zur Herkunft der Sage vgl. Hennig 1937 und Wüst 1959. Der Erzählstoff war auch im Mittelalter bekannt, wie die ausführliche Schilderung im *Herzog Ernst* zeigt (1970, V. 4891–5012).

[26] Den Zusatz von Plinius: *nat. hist.* 7, 26, hat Brant 1999, 371–373, im Kommentar zu seiner Versfabel.



Abb. 2: Geranomachia. Holzschnitt zu Sebastian Brants Fabel Nr. 126 (1501).

3. Der Epilogus als Diskursmischung

Zu einer Synthese christlicher Ehemoral und humanistischer Skepsis kommt es im ironischen Schluß. Während Hans Sachs drei feste Lehren aus dem *Griselda*-Drama für die Erziehung der Töchter und das Verhalten von Frau und Mann in der Ehe zieht und diese mit der christlichen Ehemoral nach Petrus und Paulus abstimmt,[27] pluralisiert und relativiert Mauritius die Musterhaftigkeit der Griselda-Figuration. *Grisoldis* dient vor allem als allgemeine Allegorie für den raschen Wechsel des Glücks. Auch wenn sich der ironische Nachredner gegen die falsche Auslegung verwahrt, er möge die traditionelle Hierarchie in der Ehe ändern, plädiert er für die goldene Mitte im ehelichen Verhalten:

> […] das nur auff dieser Erd
> Allweg das mittel ghalten werd /
> Vnd eins dem andern nachseh was /
> So mögn sie sich vergehn dest baß. (*Grisoldis*, Epilogus, G 7r)

---

[27] Die dreifache Moral, die Sachs in dem Epilogus seiner *Marggräfin Griselda* zieht, steht in einer gewissen Spannung zum Drama; diese inneren Widersprüche bleiben in dem etwas einsinnig-feministischen Beitrag von Heidmann 1988, bes. 62–66, unberücksichtigt.

Zwar übernimmt der Nachredner den moralischen Gestus von Hans Sachs, er öffnet ihn aber in humanistischer Manier ironisch. Dies zeigt zweifelsfrei der Schluß. Denn hier beruft sich Mauritius auf eine angebliche Ehelehre des humanistischen Freigeists Antonius Panormita:

> Darumb einn guten rath gibt da
> Antonius Panormita,
> […]
> Er sagt / das sey die bstendigst Eh /
> In welcher es also zugeh /
> Daß s' Weib taub sey / vnd der Mann blind /
> S' Weib nicht all Red verantwort gschwind /
> Auch nicht all ding bald seh der Mann /
> So werds auch in der Eh wol stahn /
> Welchs wir euch allen wüntschen than. (*Grisoldis*, Epilogus, G 7v)

Das ironische Dictum vom ›tauben Weib und blinden Mann‹, das wechselseitige Nachsicht zur Bedingung gelingenden Zusammenlebens macht, zitiert Mauritius auch in seinem Haustafel-Drama *Von allerlei Ständen* (1606).[28] Als geflügeltes Wort wurde diese ebenso ab- wie aufgeklärte Devise von Terenz bis zu Lessing immer wieder variiert.[29]

4. Zusammenfassung

Mauritius bearbeitet in seiner *Grisoldis* explizit Hans Sachsens *Marggräfin Griselda*; zugleich greift er auf die anonyme *Grysel* als sekundären Prätext zurück. In der zweischichtigen Intertextualität macht sich Mauritius die Errungenschaften des volkstümlichen deutschsprachigen Theaters zu eigen, führt sie aber eigenständig fort. So verbessert er zum einen die Stimmigkeit der Handlung, setzt die Dialoge zur Charakterisierung ein und psychologisiert die Figuren, vor allem Grisoldis, durch Monologe. Zum andern konturiert er die sozialen Gegensätze der höfischen und bäuerlichen Welt und differenziert das Milieu des Grafenhofes durch viele zusätzliche Assistenzfiguren. Schließlich historisiert er im paratextu-

---

[28] Georg Mauritius: Comœdia von allerley Ständen. Leipzig: Abraham Lamberg 1606. Vgl. dazu die oberflächliche Skizze von Stumpfl 1932, 95, der den Prätext von Johannes Schuward (Haustafel. Ein geistlich Spiel. Eisleben 1565) ebenso unerwähnt läßt wie die Parallelen des dritten Akts, der den Ehestand behandelt, zur *Grisoldis*. Dagegen gelingt es Behrendt 1997, 225ff., knapp aber zutreffend den theologischen Kontext von Mauritius' Haustafel-Dramatisierung zu erläutern. Zum Diktum des Antonius Panormita, mit dem Mauritius die Dramatisierung des Ehestands beschließt, vgl. die gelehrten Miszellen Köhler 1888, 492–494, 1889, 275–278, und 1892, 490.

[29] Zit. nach Köhler: Zu Lessings Gedicht 1889, 275f. Ironischerweise könnte Mauritius seine Relativierung von Hans Sachsens Ehemoral wiederum Hans Sachs abgeborgt haben. Denn dessen dreistrophiges Lied »Was die e gut mach« beginnt mit dem Dictum des Antonius Panormita: »Alphonsum, den künig, tet fragen | ein graf, wan eleut fritlich sint? | ›Wan der man taub wirt‹, tet er sagen, | ›und wan das weibe gar erblint.‹«

ellen Prolog den Stoff zu einem Geschichtsdrama mit Gegenwartsbezug. Um im Wettstreit der deutsch-lateinischen Sprachenkonkurrenz das deutschsprachige Theater aufzuwerten, verarbeitet Mauritius gezielt humanistische Diskurse. Das Nebeneinander der zwei Kulturen, wie sie die gleichermaßen autoritativen italienischen und lateinischen Griselda-Versionen repräsentieren, sucht Mauritius in einem Kompromiß von volkssprachlich-populärer Tradition und humanistischem Bildungswissen zu verbinden. Dieser Kompromiß verändert aber auch die Griselda-Figuration. Durch die Psychologisierung gewinnt Griselda Züge eines individuellen Charakters, der nicht nur hinnimmt, sondern leidet und Leid verarbeitet; der Graf wiederum leidet unter den Proben, die er geradezu triebhaft inszeniert. So gewinnt die Figuration einen individuellen Charakter, der sich kaum mehr zur Belehrung oder gar zur Ehemoral eignet.

Bibliographie

Quellen

Anon.: Grysel Ain schöne Comedi / von der demütigkait vnd gehorsame der Weyber / gegen jren Ehmännern / zu nutz vnd dienst der Jugent gemacht vnd gstelt. Augsburg: Philipp Vlhart [ca. 1540] {HAB Wolfenbüttel}.

Anon.: Herzog Ernst. Ein mittelalterliches Abenteuerbuch. Hg. von Bernhard Sowinski. Stuttgart 1970.

Brant, Sebastian: Sebastian Brants Narrenschiff. Hg. von Friedrich Zarncke. Leipzig 1854.

– Fabeln. Hg. von Bernhard Schneider. Stuttgart-Bad Cannstatt 1999.

– Das Narrenschiff. Studienausgabe. Hg. von Joachim Knape. Stuttgart 2005.

Mauritius d. Ä., Georg: Comœdia von allerley Ständen. Leipzig: Abraham Lamberg 1606.

– Comœdia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden. Von dem Autore mit fleiß von newem durchsehen / vnd männiglich zu gut in den Druck verfertiget. Leipzig: Abraham Lamberg 1606 {SB Berlin Yq 2341}.

Mauritius d. J., Georg: Comœdia Grisoldis; Anno 1582. Germanicè scripta et Stira in Austria acta per M. Georgium Mauricium Patrem. Nunc verò in Altdorfinæ Academiæ usum Latinè conversa. Altdorf: Balthasar Scherffius 1621 {SB Bamberg}.

Piccolomini, Aeneas Silvius: Historia Bohemica. Hg. von Joseph Hejnic/Hans Rothe. 2 Bde. Bd. 1: Historisch-kritische Ausgabe des lateinischen Textes mit einer deutschen Übersetzung von Eugen Udolph [Historia Bohemica, liber primus]. Bd. 2: Die frühneuhochdeutsche Übersetzung (1463) des Breslauer Stadtschreibers Peter Eschenloër. Hg. von Václav Bok. Köln/Weimar/Wien 2005.

Sachs, Hans: Ein comedi mit 13 personen, die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda, hat 5 actus. In: Ders.: Werke. Hg. von Adelbert von Keller. Bd. 2. Stuttgart 1870 (BLVS 103), 40–68.

– Ursprung des behemischen landes und königreichs [1537]. In: Ders.: Werke. Hg. von Adelbert von Keller. Bd. 2. Stuttgart 1870, 338–341.

Darstellungen

Behrendt, Walter: Lutherisch-orthodoxe Ehelehre in der Haustafelliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Text und Geschlecht. Mann und Frau in der frühen Neuzeit. Hg. von Rüdiger Schnell. Frankfurt a. M. 1997, 214–229.

Benes, Bohuslav: Libussa. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 8. Berlin 1996, Sp. 1025–1029.

Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988.

Bolte, Johannes: [Rezension von] ›Die Griseldissage in der Literaturgeschichte‹ von Friedrich von Westenholz [1888]. In: ZfdPh 21 (1889), 472–477.

– Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg/Leipzig 1895 (Theatergeschichtliche Forschungen 12).

Heidmann, Kyra: »Zu leyden in dem stand der eh…«. Die Griseldis-Novelle als Ehelehre. In: Eheglück und Liebesjoch. Bilder von Liebe, Ehe und Familie in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. von Maria E. Müller. Weinheim/Basel 1988, 47–77.

Heinemann, Otto von: Die Handschriften der Herzöglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Bd. II, 2. Wolfenbüttel 1895.

Hennig, Richard: Der kulturhistorische Hintergrund der Geschichte vom Kampf der Pygmäen und Kraniche. In: Rheinisches Museum 8 (1937), 20–24.

Hinterndorfer, Robert: Dichter des Späthumanismus im Donauraum beiderseits der Enns. In: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. FS Alberto Martino. Hg. von Norbert Bachleitner/Alfred Noe/Hans-Gert Roloff. Amsterdam/Atlanta 1997 (Chloë – Beihefte zum Daphnis 26), 547–575.

Köhler, Reinhold: [Art.] Griselda (Griseldis). In: Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Hg. von Johann Samuel Ersch/Johann Gottfried Gruber. Band: Sect. 1. A–G; Sect. 1, Th. 91 Grias–Grizio. Leipzig 1871, 413–421.

– Zu Lessings Gedicht: ›Das Muster der Ehen‹. In: Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte 1 (1888), 492–494.

– Noch einmal Lessings Gedicht: ›Das Muster der Ehen‹. In: Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte 2 (1889), 275–277.

Kosch, Wilhelm: [Art.] Mauritius, Georg d. Ä. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Fortgef. von Carl Ludwig Lang. Band: 10 Lucius–Myss. Hg. von Heinz Rupp. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bern 1986.

Krüger, Nilüfer (Hg.): Supellex epistolica Uffenbachii et Wolfiorum: Katalog der Uffenbach-Wolfschen Briefsammlung. Katalog der Schreiber. Hamburg 1978.

Landau, Marcus: ›Das Muster der Ehen‹. Nachtrag zu 1, 492ff., 2, 275ff. In: Vierteljahresschrift für Litteraturgeschichte 5 (1892), 160.

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

Möller, Hans: Arigo und seine Decameronübersetzung. [Diss.] Leipzig 1895.

Scherer, Wilhelm: [Art.] Mauritius: Georg M. d. Ä. In: ADB 20 (1884), 709f.

Schnell, Rüdiger: Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe. Köln/Weimar/Wien 2002.

Stumpfl, Robert: Das alte Schultheater in Steyr. In: Heimatgaue. Zeitschrift für oberösterreichische Geschichte, Landes- und Volkskunde 13 (1932), 13–24 und 95–128.

– Das alte Schultheater in Steyr im Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte Österreichs. Linz 1933.

Wackernagel, Wilhelm: Das Glücksrad und die Kugel des Glücks. In: Zeitschrift für Deutsches Alterthum 6 (1848), 134–149.

Will, Georg Andreas: [Art.] Mauritius, Georg d. Ä. In: Nürnbergisches Gelehrtenlexicon oder Beschreibung aller Nürnbergischen Gelehrten beyderley Geschlechts. Bd. 2. Nürnberg/Altdorf 1756, 596–598.

Wüst, Ernst: [Art.] Pygmaioi. In: RE, Bd. 23, 2 (1959), Sp. 2064–2074.

Klaus Grubmüller

Griseldis in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts

Die Rezeption der Griseldis-Novelle im deutschen 16. Jahrhundert läßt sich – so weit sie bisher zu überblicken ist[1] – wohl zu einem guten Teil verstehen aus der Konkurrenz zwischen den Fassungen Boccaccios und Petrarcas, im Deutschen vertreten durch Arigos deutsches *Decameron* auf der einen und Steinhöwels Petrarca-Übersetzung auf der anderen Seite. Beide sind durch zahlreiche Nachdrucke das ganze 16. Jahrhundert präsent: Steinhöwel durch 9 Drucke zwischen 1502 und 1554,[2] Arigo gar durch 14 zwischen 1509 und 1593, mit einer Fortsetzung bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts.[3] Neben diese ›Originalüberlieferung‹ tritt eine Reihe von Bearbeitungen, die Christa Bertelsmeier-Kierst und Ursula Kocher schon kurz vorgestellt haben: eine Prosaversion des Nürnberger Druckers Georg Wachter (um 1530), in der Steinhöwel und Arigo ineinandergearbeitet sind, vier Griseldis-Dramen: von Hans Sachs (dazu in diesem Band Michael Dallapiazza), von einem Augsburger Anonymus (gedruckt von Philipp Ulhart, um 1540) sowie zwei Schuldramen, von Georg Mauritius (1582) (dazu in diesem Band Achim Aurnhammer) und von Georg Pondo (1590). Dazu treten zwei ›unselbständige‹ Texte, nämlich Inserate in zweien der zahlreichen Schwankbücher des 16. Jahrhunderts, im anonymen *Schertz mit der Wahrheit* (1550) und in Wilhelm Kirchhofs monumentalem *Wendunmuth* (1563).[4]

I.

Als Ausgangspunkt rekapituliere ich kurz mein Verständnis der Novelle im *Decameron*. Sie steht, wie alle *Decameron*-Novellen, in einem vielfältigen Beziehungsgeflecht, das bestimmt ist von ihrer Position in der Gesamtkomposition: dem Tag, an dem es erzählt wird, und der Stelle innerhalb des Tages, dem Tagesthema und der Person des Erzählers.

---

1 Grundlegend dazu Bertelsmeier-Kierst 1988; Kocher 2005. Vgl. auch Dietl 2006/2007.

2 Bertelsmeier-Kierst 1988, 198–200, mit zahlreichen Ergänzungen gegenüber Hess 1975, 140–147.

3 Bertelsmeier-Kierst 1988, 226–232.

4 In meinem Beitrag konzentriere ich mich auf die beiden Schwankbücher, auch deswegen, weil sie mir weniger plakativ in den Sog der protestantischen Ehedidaktik geraten zu sein scheinen als vor allem die dramatischen Bearbeitungen.

Die ›Griseldis‹ wird als letzte Novelle des letzten Tages erzählt, von Dioneo, dem zur Subversion geneigten Freigeist. Dioneo schließt an die vorherige Geschichte, gewissermaßen pragmatisch, über eine Ständeklausel an (»wie es mir scheint, hat der heutige Tag nur Königen, Sultanen und dergleichen Leuten gehört. Um mich also nicht allzu weit von euch zu entfernen, will ich euch von einem Markgrafen erzählen«). Dem vom Tageskönig, Panfilo, festgesetzten Thema verweigert er sich aber ausdrücklich. Panfilos Wille war es,

> che domane ciascuna di voi pensi di ragionare sopra questo, cioè: *di chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa.* Queste cose e dicendo e faccendo senza alcun dubbio gli animi vostri ben disposti a valorosamente adoperare accenderà: ché la vita nostra, che altro che brieve esser non può nel mortal corpo, si perpetuerà nella laudevole fama […] (*Dec.* IX conclusione, 843–844)

> daß jeder […] morgen daran denke, von Menschen zu erzählen, die in Liebesangelegenheiten oder in andern Dingen Großmut oder Edelsinn bewiesen haben. Dergleichen Reden und Taten werden ohne Zweifel eure Seelen, die schon zum Guten geneigt sind, zu hochherzigen Taten entflammen, damit unser Leben, das in einem sterblichen Leibe nicht anders als von kurzer Dauer sein kann, sich in ehrenvollem Angedenken erhalte. (742)[5]

Dioneo will aber ausdrücklich nicht »eine großmütige Handlung« erzählen, sondern er kündigt in krasser Opposition zum Thema »eine törichte Roheit« an (*matta bestialità*). Daß diese am Ende dem Markgrafen doch noch zum Guten ausschlug, unterläuft sogar noch das im Tagesmotto formulierte Erfolgsversprechen intentionalen Handelns. Und selbstverständlich lassen sich so auch der Aufruf zur Nachfolge und das darin enthaltene Glücksversprechen, die eigentliche Attraktion eines Exempels, nicht mehr halten:

> La quale io non consiglio alcun che segua, per ciò che gran peccato fu che a costui ben n'avenisse. (*Dec.* X 10, 942)

> Indes rate ich niemandem, ihm darin zu folgen; denn wahrlich, es ist sehr zu bedauern, daß ihm Gutes daraus erwuchs. (831)

Dioneo unterläuft also den Anspruch des Exemplarischen, den die Novellen des zehnten Tages erheben sollen, des Beispiels fürs Leben. Er tut das am Ende des ganzen Werkes, unmittelbar vor der Rückkehr in die Stadt. Er weist damit, gewissermaßen abschließend, die Vorstellung ab, die Gesellschaft habe in den zehn Tagen des Geschichtenerzählens gelernt, wie man dem Leben (und der Pest) begegnen solle. Das hat sie nicht. Sie hat im Geschichtenerzählen aber eine Haltung eingeübt, mit der man im Leben bestehen kann. Dioneos ›gesellschaftskritischer‹ Akzent ist also zuvörderst erzähltechnisch bedingt, und überdies an seine Person gebunden. Als Rede eines personalen Erzählers sperrt sie sich ohnehin gegen exemplarische Gültigkeit.

Dioneos Blick richtet sich in den Eingangssequenzen ganz auf den Markgrafen. Seine Roheit, die durch Erzählerurteile den ganzen Text hindurch

---

[5] Ich benütze die Übersetzung von Witte, in der überarbeiteten Fassung von Bode 1979.

präsent gehalten wird, liefert das Kontrafakt zum Tagesthema; der Widerspruch zwischen Gualtieris Intention und dem guten Ende hebelt den Nachfolgeappell des Exemplums aus.

»Töricht« und »roh« nennt Dioneo das Handeln des Markgrafen, als hart und grausam wird es dargestellt. Warum? Es ist doch eigentlich nichts weiter als eine herkömmliche, ganz traditionelle Tugendprobe, und dementsprechend verhalten sich die Figuren in der Erzählung auch, nicht nur der Markgraf, der völlig selbstverständlich, ohne jede vorgeführte Begründung, auf die Idee kommt, seine Frau auf die Probe zu stellen, und auch im Weiteren geradezu schematisch, d. h. schemagerecht, agiert. Auch Griselda selbst erträgt alle Grausamkeit geduldig und ohne Widerstreben, verschließt allen Schmerz in sich und benennt in allen Äußerungen das Glück ihres Mannes als oberstes Ziel:

> ›signor mio, pensa di contentar te e di sodisfare al piacer tuo e di me non avere pensiere alcuno, per ciò che niuna cosa m'è cara se non quanto io la veggo a te piacere.‹ (*Dec.* X 10, 948)

> ›Mein Gebieter, sorge nur, Deine Ruhe zu gewinnen und Deinem Wunsche zu genügen. Meinetwegen aber mache Dir keinerlei Gedanken, denn alles ist mir lieb, wenn ich sehe, daß es Dir gefällt.‹ (836)

Gualtieri verfällt zu einem Zeitpunkt auf die Idee, seine Frau auf die Probe zu stellen, »durch langwierige Erfahrung und fast unerträgliche Proben ihre Geduld prüfen zu wollen« (835), zu dem das Glück der beiden vollkommen scheint: der Fürst hält sich »für den glücklichsten und zufriedensten Menschen auf der Welt« (834), und die Untertanen beten seine Gemahlin an und rühmen die Weisheit des Fürsten, weil er ihre hohe Tugend hinter der bäuerlichen Oberfläche erkannt habe. Warum jetzt die plötzliche Tugendprobe? Dioneo nennt das »un nuovo pensier« des Fürsten (X 10, 27), vielleicht versteht man das am besten als ›unvermittelt, plötzlich‹. Damit aber wird die Tugendprobe aus ihrer schematischen Selbstverständlichkeit herausgerückt, sie wird zur Seltsamkeit, damit begründungsbedürftig und auch der Kritik zugänglich.

Wenn das Schema fragwürdig wird, dann wird auch sichtbar, wie sehr Griselda von Anfang an das Geschöpf des Markgrafen ist, über das er bedenken- und bedingungslos verfügen kann, willkürlich und ohne Skrupel. Als seine Großen ihn zur Heirat drängen, erinnert er an das Leid, das unglückliche Ehen bereithielten. Er besteht deshalb darauf, sich seine Frau selbst auszusuchen. Er allein will der Finder sein und sich seine Frau schaffen: ein unbeschriebenes Blatt, das er ganz ohne Bedenken zu formen gedenkt. Gualtieri macht sich zum Schöpfer seiner Frau und darin zum Herrn über seine Welt.

In der Welt der Erzählung geht Gualtieris Vorhaben auf. Seine Frau weint am Ende vor Glück, der Markgraf preist sich selbst glücklich, voller Stolz auf sein Werk:

> ›io sono il tuo marito, il quale sopra ogni altra cosa t'amo, credendomi poter dar vanto che niuno altro sia che, sì com'io, si possa di sua moglier contentare.‹ (*Dec.* X 10, 953)

> ›Ich bin Dein Gemahl, der dich über alles liebt und glaubt sich rühmen zu können, daß kein anderer lebt, der so viel Ursache hat, sich seiner Gattin zu freuen.‹ (841)

Die Gesellschaft präsentiert sich in einem Schlußtableau voller festlicher Freude:

> essendo ogni uomo lietissimo di questa cosa, il sollazzo e'l festeggiar multiplicarono e in più giorni tirarono; e savissimo reputaron Gualtieri, come che troppo reputassero agre e intollerabili l'esperienze prese della sua donna, e sopra tutti savissima tenner Griselda. (*Dec*. X 10, 954)

> Jeder […] war froh über dieses Ereignis, und Freude und Festlichkeit verdoppelten sich und währten noch mehrere Tage lang. Den Gualtieri aber hielt man von nun an für einen weisen Mann, wiewohl man die Proben, denen er seine Gattin unterworfen, für hart und unerträglich hielt. Vor allen aber ward Griselda für verständig gehalten. (842)

Der Schlußapotheose folgt jedoch der bittere Kommentar des Dioneo mit seiner harschen, vernichtenden Kritik am Verhalten des Gualtieri als einem von denen, die würdiger wären, Schweine zu hüten, als über Menschen zu herrschen. Was sich in der Welt der Erzählung umsetzen läßt, die Formung der Frau nach der Willkür des Mannes, funktioniert nicht mehr in der Welt des Erzählers, der *brigata*, ihrer sorgsam gebauten Geschlechterbalance, in der Gesellschaft selbstbewußter junger Damen, die ja ausdrücklich angesprochen werden mit dem Appell, solches Verhalten mit Ehebruch zu vergelten. Inszeniert wird die Kollision der alten mit der neuen Wertewelt sowie das Zerbröckeln der alten.

II.

Ins 16. Jahrhundert vermittelt wird Boccaccios Novelle von Arigo,[6] gelegentlich überkreuzt sich seine Bearbeitung mit Steinhöwels Petrarca-Übersetzung.

Arigo übernimmt ungeschmälert die kritische Sicht des Erzählers Dioneo auf den Markgrafen von Saluzzo. Auch er kündigt statt der geforderten hochherzigen Taten eine »grosse torhet« (657, 24, »matta bestialità«) an, und auch er warnt ausdrücklich davor, sich sein Verhalten zum Beispiel zu nehmen: »Darumb nyemant rate sölchem nachzevolgen dann für war es ein groß sünd waz im also wol zů ergen.« (657, 25f.)

Ebenso bleibt das abschließende Urteil über Gualtieri bestehen, dem man eigentlich hätte wünschen sollen, zur Strafe von seiner Frau betrogen zu werden:

> Nun saget mir ir lieben frawen welichem were nitt sere recht geschehen wo der ein weybe gehabt hette, wenn er sy nacken auß getriben hette, Das sy sich vnder einen andern ir schame zů verdecken geleget hette, ir hette den pelicz strelen machen, damit ir ein rocke worden were, wo das geschehen were, wer hett ir des vnrecht geben mügen. (667, 15)

---

[6] In der einzigen Ausgabe (Adelbert von Keller) wird das Werk ohne Grund Heinrich Steinhöwel zugeschrieben. Zu den Zuschreibungsproblemen im Überblick Müller 2004, 125f.

Auch bei Arigo ist Griselda das Geschöpf ihres Mannes, das plötzlich und ohne jeden Anlaß geprüft wird (»im neüe gedancken zů stunden«, 660, 23). Griseldis reagiert auf alle Provokationen demütig und geduldig: »Genediger herr mein tůt mit mir des ir ere nucze vnd freüd haben meinet des pin ich albeg willig von euch zů leyden nür ich thue eüer gefallen.« (660, 31–33)

Das Fazit der *brigata* aber gestaltet Arigo zwiespältiger, als es bei Boccaccio ausfällt. Dort wird der Markgraf am Ende trotz allem für ›weise‹ (»savissimo«) gehalten, und Griselda für die ›weiseste‹ von allen (»savissima«); hier gibt es am Ende (wie übrigens auch bei Georg Wachter) neben den Befürwortern auch immer noch Tadler, und gegen die Intention des Erzählers sogar solche, die sich am Markgrafen ein Beispiel nehmen wollen:

> Etliche den margraffenn für weyse hielten; etliche herte; etliche seine wercke lobten, etliche sy schulten vnnd pey im peyspil nomen vnd frawe Griseyda ob allen frawen die weysest gehalten was. (666, 29–32)

Aus der erzählten Geschichte ist solche Zwiespältigkeit beim besten Willen nicht mehr abzuleiten. Es handelt sich vielmehr um den Versuch, dem Exemplarischen wieder Eingang in das Verständnis der Geschichte zu verschaffen, wohl im Reflex auf die Exempelversion Petrarcas und Steinhöwels (für deren Einfluß auf Arigo Christa Bertelsmeier-Kierst ja eine Reihe weiterer Beispiele beigebracht hat), aber auch – damit nehme ich einen Gedanken von Ursula Kocher auf – um einen Versuch, die Literatur wieder ins Leben zurückzuholen.

III.

Für die 1550 bei Christian Egenolf in Frankfurt in erster Auflage erschienene Sammlung *Schertz mit der Warheyt*[7] ist die lebenspraktische Zielsetzung von vornherein programmatisch. Nach dem Titelvorspruch ist sie gedacht »zu Vnderweisung vnd Ermanung / in allem thůn vnd Leben der Menschen / Auch ehrlichen Kurtzweilen / Scherz vnd Freüden zeiten zu erfrewung des gemůts«. Die Griseldis-Geschichte, wohl nach Arigo erzählt,[8] eröffnet das Kapitel »Von Gehorsam / Standhafftigkeit vnnd Gedult Erbarer frommen Ehefrawen« (23v). Auf ein solches Demonstrationsziel ist die Geschichte zugeschnitten. Einen persönlichen Erzähler gibt es nicht mehr und auch kein relativierendes und positionierendes Kompositionsgefüge. Bereits von ihren erzähltechnischen Voraussetzungen her ist die Geschichte also für ein exemplarisches Verständnis geöffnet.

---

7 Meinen Ausführungen lege ich das Exemplar der SUB Göttingen, 4° Fab. Rom. I 593, zugrunde. Zur Sammlung Bolsinger 1998, 25–31.

8 Vgl. ebd. 1998, 28f. im Anschluß an Stiefel 1895. Bertelsmeier-Kierst 1988 spricht von wörtlichen Übernahmen aus Steinhöwels und Arigos Übersetzung (mit Berufung auf Stiefel 1895).

Wie bei Steinhöwel wird Griseldis als musterhafte Tochter eingeführt:

> Griseld thet wie ein fromm kindt bei jhrem lieben alten vater / hütet vnd wartet jhm des vihes / kocht vnd dienet jm / wie ein erbare tochter sol / inn aller gehorsam vnnd Gotsforcht. (24r)

Wegen dieser Vorzüge, die er bei seinen Jagdausflügen wahrgenommen hatte, wählt der Markgraf sie als Ehefrau aus. Anders als bei Boccaccio etwa und auch weit förmlicher als bei Steinhöwel wirbt er durchaus formvollendet bei Vater und Tochter. Auf den edlen Herrn kann so auch im Folgenden kein Schatten fallen: Seine Proben können gar nicht dem Verdacht grober Willkür ausgesetzt sein. So unverständlich sie auch erscheinen mögen, so selbstverständlich wird eine verborgene weise Absicht präsupponiert, wenn der Markgraf ohne weitere Begründung beschließt, seine Frau zu prüfen. Als die Tochter ein Jahr alt ist, »gedacht jm der Marggraff / seiner gemahel trew / gedult vnd standthafftigkeyt einest zu uersuchen und probieren / das er grœblich thet«. (25r)

Er nimmt ihr auch in dieser Fassung ihre beiden Kinder, verstößt sie und bestellt sie als Bediente zur Feier der neuen Hochzeit, ihr die Aufgabe zuteilend, die Braut ihrem Gatten zuzuführen. Sie reagiert auf alle diese Grausamkeiten mit unerschütterlicher Geduld und musterhafter Ergebenheit:

> Fraw Griseld / jngedenk der zůsag / gehorsam / trew vnd standhafftigkeyt / antwort: Gnedigster Herr / Ewer liebes kindt vnnd ich seindt ewer / schafft mit vns / vnangesehen vnser beyder leib vnd leben / zu nutz vnnd wolfart ewers stammes vnnd namens / euch gůt bedunckt / dann zu Ewer gnad wolgefallen sollen vnd wőllen wir all weg willig sein / auch on / vnnd zuwider derselben Ewer gnad ehr / nutzen odder wolfart begeren wir nit zu leben (25r).

Gehorsam, Geduld, Stetigkeit, Treue sind die Stichworte, mit denen Griseldis auf die Qualen reagiert. Selbst ihr Peiniger, der am Ende wegen seiner Härte gar den Tadel seiner Untertanen auf sich zieht, staunt über die Leidensfähigkeit seiner Frau:

> Verwunderet sich fast der frawen gehorsams vnnd stetigkeyt übermassen / Befand auch darzu dass sie je lenger je mehr on allen widerwillen / jm vnderthenig / sein pflegt / lieb vnd trew erzeyget. (25v).

Die Stichworte zeigen die Verschiebung der Wertperspektive an: »la pazienzia« prüft Gualtieri bei Boccaccio, Griselda zeigt ihm im Ertragen der Leiden ihre Liebe. Gehorsam und Unterwerfung erkennt der Markgraf in *Schertz mit der Warheyt* im Verhalten von *Fraw Griseld*; sie selbst beruft sich auf ihr Eheversprechen: »Jngedenck der zůsag gehorsam, trew vnd standhafftigkeyt« (s. o.).

Nachdem der Markgraf schließlich die wahren Verhältnisse enthüllt hat, bricht er in einen überschwänglichen Preis seiner Gattin aus und bittet sie gar um Verzeihung:

> Nunmehr hab ich dein lieb / trew / gedult vnd stetigkeyt / gegen mir / darinn du alle frawen in der welt übertriffst / mehr dann genůg versůcht / vnd befunden / Keyn ander weib

> dann dich hab / oder will ich haben in dieser welt […] und bitt dich wőllest mir die harte versůchung / welches ich dein ehr vnnd trew zu probierenn / allen frommenn jungenn Eheleütten zu underweisung gethon / verzeihen vnnd nicht verargen. (26v)

Völlig uneingeschränkt ist der Markgraf wiederum der Herr des Verfahrens; selbst seine abschließende Bitte um Verzeihung (»und bitt dich wőllest mir die harte versůchung […] verzeihen vnnd nicht verargen«, 26v) unterstreicht eher noch dessen souveräne Großzügigkeit. Das Murren der Untertanen bleibt Episode; niemand tastet ernsthaft sein Recht an, seine Frau zu versuchen, schon gar nicht diese selbst. Sie scheint von einem unerschütterlichen Vertrauen in die (ihr verborgene) Weisheit der Handlungen ihres Gebieters geleitet. Seine Motive stehen nicht zur Debatte, auch nicht für den Erzähler. Irgendeinen Anlaß für sein Verhalten, irgendeinen Verdacht, gibt es nicht. Auch der faktische Effekt, die Bestätigung der Liebe und Ehe und die Erhöhung der Frau über alle Frauen dieser Welt, sind nicht als Ziel der Aktion ausgegeben. Der Markgraf handelt kraft seiner Stellung als Herrscher und Ehemann, und auf dieses Handeln, d. h. auch auf die Willkür der Macht, fällt kein Schatten.

Eingeführt worden war die Geschichte in *Schertz mit der Warheyt* unter der Rubrik *Von Gehorsam / Standhafftigkeit vnnd Gedult Erbarer frommen Ehefrawen* (s. o.) und in seinem Schlußurteil meint der Markgraf, er habe das alles »allen frommenn jungenn Eheleütten zu underweisung gethon« (s. o.). So ausgerichtet führt die Geschichte das wünschenswerte Verhalten der Ehefrauen vor und das, was Männer von ihnen erwarten dürfen. Der Veranstalter der Prüfung, der Markgraf, als Repräsentant jeden Ehemannes, bleibt außerhalb der Diskussion: er enthüllt ja nur das Ideal.

IV.

Hans Wilhelm Kirchhofs, des Schloßverwalters im hessischen Spangenberg, 86. Geschichte im IV. Buch des *Wendunmuth* von 1563 ist – entsprechend der additiven, jedenfalls bis jetzt nicht genauer erkannten Struktur dieser Sammlung – von aller deutenden Einbettung frei. Er bietet die Geschichte der Griselda ohne ausdrücklichen Bezug auf die Boccaccio-Tradition und möglicherweise nach einer schon veränderten Vorlage, ohne Kontext und Verständnishilfen. Sie tritt ohne jede Vorbereitung in die Handlung ein: »In Italia war ein hertzog von Urbin, etwan Durandus mit namen […]« Die Verlegung nach Urbino mag dem Renommée dieser Kulturmetropole in den Marken geschuldet sein, sonst hat sie keine Relevanz. Anders bei seiner Gemahlin: Sie trägt einen Namen, der bereits überdeutlich die Interpretationsrichtung andeutet: *Fortunata.*

Durandus wird von »seine[r] ritterschaft und andere[n] unterthanen« zur Heirat gedrängt, läßt ein fürstliches Beilager und ein großes Fest vorbereiten und zieht mit viel Gefolge, »mit großem pracht gebutzt,« einfach los, niemand weiß, wohin: »iederman verwundert sich, was noch darauß werden wolte.« Das deutet bereits die noch einmal gesteigerte mechanistische Lakonik an, in der

die Geschichte vorgestellt wird: Der Herzog handelt auch hier, ohne daß der Erzähler Einblicke erlaubt in seine Beweggründe, seine Gefühle und Gedanken. Als er seine Frau verstößt, teilt er ihr sogar mit, daß es dafür einen Grund gebe, um ihn sogleich zu verschweigen, wodurch er noch einmal als absolut agierender Lenker des Geschehens jeden Einblick in seine Motive verweigert:

> hat ihr auch nach vollenden sechs wochentlicher zeit des gewönlichen kindsbetts selbst angezeigt, es hab eine sonderliche gnugsame ursachen, daß sie für ihre person widerumb solle zu ihres vatters hause kehren und darauß sonst nirgend hin iren fuß verrucken. (91)

Der Autorität des allwissenden Experimentators antwortet das Objekt des Versuchs, Fortunata, mit gleichfalls unerschütterlichem Gehorsam: beim Raub ihres Kindes (»welchs sie mit großer gedult und ohn alle widerred geschehen ließe [91]), bei ihrer Verstoßung (»Welchs alles sie sagt auß gantzem gehorsamen hertzen willig und gern zu tun« [91]), bei ihrer Bestellung als Bediente zur (vorgeblichen) Hochzeit mit seiner neuen Braut, wozu sie »unerachtet und nicht geantet ihre unverdiente verstoßung, ernidrigung empfangene schmach und verhönung, sich gantz bereit und gern erschiene und ohn alles wider reden ihren besten fleiß ließ sehen« (91). Am Ende klärt er sie dann doch noch auf. Alles diente dazu, den Makel ihrer Herkunft zu tilgen, sie durch Leid zu adeln und so zur ebenbürtigen Gemahlin zu erheben:

> Hertzet und drückt sie freundlich mit erklärung aller verlauffenen handlung und geschichten, alles nur darumb und auff das end geschehen, ire trew, liebe, gehorsam und verschwiegenen mund und gedult zu erfahren, durch welches alles und ihr nun über sechzehen järig creutz, schmach und trübsal sie genugsam geadelt und seines ehebetts die aller wirdigst und auch nicht wenigers die aller liebste (92)

Das Experiment ist geglückt, der Experimentator bleibt ohne jeden Tadel, ganz im Gegenteil: Die geglückte Prüfung vermehrt nur die Liebe der Frau und ihre Verehrung für den Gatten. Fortunata hielt »ihr herr und gemahl hinfürt in größern und höhern ehren, denn zuvor« (92). Der unbeschränkt über die Frau verfügende Mann herrscht über die uneingeschränkt gehorsame Frau, zu beider Glück. Somit schreibt Kirchhof die Interpretationslinie fort, die sich, bei Arigo angedeutet, in *Schertz mit der Warheyt* ausformuliert hatte: die nicht weiter überraschende exempelhafte Funktionalisierung der ›Griseldis‹ für eine konventionelle Ehelehre. Das überrascht nicht: Kirchhof sieht sich auch sonst als eifrigen Propagandisten protestantischen Gedankengutes.

Erstaunlicherweise bleibt er dabei in der ›Griseldis‹ aber nicht stehen. Er führt sie weiter in eine Illustration des Fortuna-Motivs vom wechselhaften Glück. Das Motiv dient gleich nach der Wende des grausigen Geschehens ins Gute der gedanklichen Fixierung der merkwürdigen Abläufe, wenn von der »verwechselung der Fortunae unglück in glückhafftigen wol- und zustandt« (92) die Rede ist, und es wird in der gereimten *Moralisatio*, mit der Kirchhof am Ende jeder Geschichte seine Deutung vorträgt, als einziger Schlüssel zu ihrem Verständnis angeboten:

Glück und unglück wandeln sich offt,
Und geht nicht allweg, wie man hofft,
Menschlichs leben ist wie ein ball,
Darmit das glück spielt manig mahl.
Kein creutz so groß, das gott eim schickt,
Es wendt sich schnell als ein augblick;
Viel mahl meint einer hoch gestiegen,
Der bald muß weit darunter liegen;
Creutz und gedult seind wol gewiegen. (92)

An Fortunata, der neue Name der Griselda-Figur zeigt es ja schon an, erweist sich, wie wenig der Mensch über sein Schicksal verfügen kann, und da Fortuna die eigentliche Herrin des Geschehens ist, wird auch das ungerührt lakonische, marionettenhafte Handeln des Herzogs erklärlich: Er ist selbst Instrument, ausführendes Organ der Fortuna, das einer kritischen Beurteilung gar nicht zugänglich ist. Fortuna aber steht in einer umstandslosen *Interpretatio christiana* für Gott, und so wird die Griselda-Geschichte zum Beispiel für das geduldige Ertragen göttlicher Prüfungen, Griselda zum weiblichen Hiob.

Kirchhof, das ließe sich zeigen, hat auch Petrarcas *Griseldis*, also Steinhöwels Übersetzung, gekannt. Aber hat er deren Interpretation durch Joachim Knape oder Franz Josef Worstbrock schon gekannt, die den Text im Lichte von Petrarcas Fortuna-Konzept in *De remediis utriusque fortunae* lesen: »Wie Griseldis zur Verkörperung der Virtus wird, so wird Valterius zu der Fortunas«, heißt es bei Knape,[9] und noch weitergehend bei Worstbrock: »Aus der Sicht des Epilogs erscheint Valterius als allegorische Repräsentation Gottes […]. Was er repräsentiert, ist unbefragbar verfügender allmächtiger Wille, ist Unerforschlichkeit […] aller seiner Ratschlüsse […], das wissende präsziente probare Gottes«.[10] Das wußte Kirchhof wohl noch nicht. Aber vermutlich hat er Steinhöwels Griseldis-Übersetzung gelesen und sehr aufmerksam den Nucleus für solche Spekulationen aufgenommen: »Es mag niemans glück allweg gelich weren«[11] – »Nulla homini perpetua sors est«.[12]

9 Knape 1978, 18.
10 Worstbrock 1984, 253.
11 Hess 1975, 221, Z. 302f.
12 Ebd., 220, Z. 260f.

Bibliographie

Quellen

Anon.: Schertz mit der Warheyt. Frankfurt: Christian Egenolf 1550 (Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek, 4° Fab. Rom. I 593).

[Arigo]: Decameron von Heinrich Steinhöwel. Hg. von Adelbert von Keller. Stuttgart 1860.

Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.

– Das Dekameron. Vollständige Ausgabe in der Übertragung von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode. München 1979.

Kirchhof, Hans Wilhelm: Wendunmuth. Hg. von Helmut Österley. Buch 4. Tübingen 1869.

Darstellungen

Bertelsmeier-Kierst, Christa: ›Griseldis‹ in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo. Heidelberg 1988 (GRM. Beiheft 8).

Bolsinger, Claudia: Das ›Decameron‹ in Deutschland. Wege der Literaturrezeption im 15. und 16. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a. 1998.

Dietl, Cora: Das wandelbare Gesicht der Fortuna. Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* in deutschen Übersetzungen. In: Jb. der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 16 (2006/2007), 395–412.

Hess, Ursula: Heinrich Steinhöwels ›Griseldis‹. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle. München 1975 (MTU 43).

Knape, Joachim: ›De oboedientia et fide uxoris‹. Petrarcas humanistisch-moralisches Exempel ›Griseldis‹ und seine frühe deutsche Rezeption. Göttingen 1978 (Gratia 5).

Kocher, Ursula: Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer ›novelle‹ im 15. und 16. Jahrhundert. Amsterdam/New York 2005 (Chloë. Beihefte zum Daphnis 38).

Müller, Jan-Dirk: Arigo. In: ^{2}VL 11 (2004), Sp. 125–130.

Stiefel, Arthur Ludwig: Über das Schwankbuch ›Schertz mit der Wahrheyt‹. In: Archiv 95 (1895), 55–106.

Worstbrock, Franz Josef: Petrarcas ›Griseldis‹ und ihre Poetik. In: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. Hg. von Klaus Grubmüller u. a. München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 51), 245–256.

IV. Von der Romantik bis zur Moderne:

Die Griselda-Figuration zwischen Emanzipation und Geschlechterkampf

Dieter Martin

Griseldis in der klassisch-romantischen Ballade

Wer sich – wie der Markgraf von Saluzzo und seine verstoßene Ehefrau Griselda – als über alle Maßen hartherzig respektive als beispiellos duldsam präsentiert, der konnte in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts keinen leichten Stand haben. Denn um die Mitempfindung bürgerlicher Leser zu erregen, nutzte man in dieser Epoche zwar gerne soziale Kontraste, aber kaum mehr den extremen Gegensatz von willkürlichem Tyrannen und christlicher Märtyrerin, sondern stellte lieber ›gemischte Charaktere‹ ins Zentrum einer psychologisch zunehmend differenzierten Erkundung des Menschen.

Dem entspricht erstens, daß die Dichtung der Empfindsamkeit und der klassisch-romantischen Sattelzeit um 1800 nur vergleichsweise wenige Zeugnisse hervorgebracht hat, die man eindeutig der Griselda-Figuration zurechnen kann. Im Anschluß an die ältere stoffgeschichtliche Forschung – hier vor allem die referierende Darstellung von Gustav Widmann[1] – umfaßt mein Untersuchungscorpus drei erzählende Versdichtungen: *Griselde* von Ludwig Heinrich von Nicolay, Gottfried August Bürgers *Graf Walter* und Achim von Arnims *Dichterglück und Unglück. Die zweyte Hochzeit*. Dem Profil der Epoche entspricht es zweitens, daß das mittelalterliche Sujet nicht in einer der zeitgenössischen Hauptgattungen, dem anthropologischen Roman oder dem bürgerlichen Trauerspiel, bearbeitet wurde, sondern in der Ballade, in der sich ältere, volkstümliche Stofftraditionen mit modernen Gestaltungstechniken verbinden ließen. Und drittens kennzeichnet es die Nachwirkung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, daß die Griseldis-Geschichte meist nicht direkt nach Boccaccio, sondern vermittelt rezipiert und dabei so stark variiert wurde, daß der intertextuelle Bezug zum Ausgangsstoff keineswegs gleichmäßig sichergestellt ist.

Aus diesen Vorgaben ergibt sich, daß ich zunächst knapp klären möchte, inwiefern die drei Erzählgedichte tatsächlich an der Griselda-Figuration partizipieren. Sodann bestimme ich näher, wie die neuzeitlichen Balladen ihre Archetexte jeweils produktiv beantworten, mit welchen Mitteln und mit welcher ästhetischen Strategie die Balladendichter sich ihren spezifischen Platz in der Stoffgeschichte erschreiben.

---

[1] Widmann 1906/07, bes. 1906, 535f. (Bürger), 537–542 (Nicolay) und 549–552 (Arnim). Zuvor Westenholz 1888, 49, und später Laserstein 1926, 138, 157f. und 163f.

1. Überlieferung der Balladen und ihre Zugehörigkeit zur Griselda-Figuration

Lediglich bei einer der drei Balladen ist die Zugehörigkeit zur Griselda-Figuration durch Namensidentität eindeutig markiert: Der als Ariost-Bearbeiter bekannte Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820),[2] dessen Verserzählung um den Jahreswechsel 1786/87 entstand[3] und erstmals in Johann Heinrich Voß' und Leopold Friedrich Günther von Goeckingks *Musen Almanach für 1788* gedruckt wurde,[4] nennt die männliche Hauptfigur zwar Graf Anton, die Titelheldin aber *Griselde* und exponiert schon damit seinen Bezug zur Stofftradition, der auch durch die Übernahme fast der gesamten prätextuellen Handlungssequenz sichergestellt ist.

Ohne solche ausdrücklichen Markierungen veröffentlichte Achim von Arnim (1781–1831) seine wohl um 1802 entstandene[5] Ballade mit dem Doppeltitel *Dichterglück und Unglück. Die zweyte Hochzeit* im Jahre 1804 in *Ariel's Offenbarungen*, genauer: im zweiten großen Abschnitt seines sogenannten ›Romans‹, der unter dem Titel *Heymar's Dichterschule* zuerst den von Meister Heymar

---

2 Zu Nicolay vgl. Heier 1965 und Heier 1981, hier 133f. knapp zur *Griselde*-Ballade.

3 Am 2. Januar 1787 schreibt Ludwig Heinrich von Nicolay an Friedrich Nicolai: »Ich habe die Geschichte der Griselde umgearbeitet. Bey der ersten Gelegenheit schicke ich Sie Ihnen« (Die beiden Nicolai 1989, 230). Seine Ankündigung läßt Nicolay dann durch Voß, den Herausgeber des den *Griselde*-Erstdruck enthaltenden Almanachs, erfüllen: »Nicolai, dem ich auf des Herrn von Nicolay Verlangen seine Griselde schicken mußte, schrieb ich ein paar Worte des Beifalls« (Voß an die Gebrüder Boie, September 1787; Voß 1832, 168). – Auf die *Griselde* bezieht sich wahrscheinlich auch die neugierige Äußerung von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg vom 17. August 1787: »Voß schreibt mir von einer neuen Romanze von Ihnen auf welche ich mich sehr freue« (an Nicolay; Die beiden Nicolai 1989, 238) sowie von Nicolay an Ramler vom Dezember 1787: »Ihm [Voß] habe ich einige neue Erzählungen für seinen Almanach mitgetheilt, und er schreibt mir sie seien nicht ungütig aufgenommen worden« (ebd., 246). Schließlich, um die Nachweise im Briefwechsel zu komplettieren, bezieht sich Johann Baptist von Alxinger auf die Nicolays Frau gewidmete und mittlerweile gedruckte Ballade, wenn er am 8. April 1790 schreibt: »Empfehlen Sie mich Ihrer Frau Gemahlin, der Sie ein so schönes Monument durch die Zueignung eines herrlichen Gedichtes errichtet haben« (ebd., 274).

4 Nicolay 1788. Nach diesem Erstdruck zitiere ich im laufenden Text durch Angabe der Strophenzahl (die im Original jeweils über der Strophe steht). *Griselde* findet sich dann, mit einigen stilistischen, interpretatorisch aber insgesamt kaum relevanten Änderungen wieder in folgenden autorisierten Sammelausgaben: Nicolay 1792, 86–108; Nicolay 1810, 30–55; Nicolay 1817, 37–68. Nachzuweisen ist ferner eine Einzelausgabe: Griselde an meine Frau von L. H. von Nicolay. Eine moralische Romanze. O. O. 1788 (im KVK nur ein Exemplar: SB Berlin, Signatur: Yl 5744). Die sonst nicht begegnende Gattungsbezeichnung legt die Vermutung nahe, daß es sich um einen nicht autorisierten Nachdruck handelt. – Die von Widmann 1906, 535, nach Goedeke 1891, 230f., zitierte Angabe, die Ballade sei bereits in Nicolays *Vermischten Gedichten* von 1778 enthalten, läßt sich nicht verifizieren.

5 Möglicherweise auf die Ballade zu beziehen ist Arnims Aussage vom August 1802, er habe »mancherley gedichtet auf dem Wege, eine Romanze worin sehr viel Handlung genannt Scherz mit Liebe« (an Brentano; Arnim 2004, 79; im Kommentar, ebd., 561, nicht auf *Die zweyte Hochzeit* bezogen; den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich Herrn Stud. phil. Marco Tomaszewski, der im Wintersemester 2006/07 eine anregende Hausarbeit zu Arnims Bearbeitung des Griseldis-Stoffes vorgelegt hat).

vorgegebenen poetischen *Unterricht nach Gemählden und Erzählungen* und anschließend die damit korrespondierende dichterische *Anwendung zu Gemählden und Erzählungen von seinen Schülern* enthält.[6] Auch wenn Arnim den Grafen namenlos läßt und die Magd Ida nennt, ist die Ballade ganz offensichtlich Teil der Stoffgeschichte. Das entscheidende Strukturmoment, das eine klare Zuordnung erlaubt, hebt Arnim nämlich im Untertitel hervor: *Die zweyte Hochzeit*. Tatsächlich wird man den doppelt geschlossenen Ehebund standesverschiedener Partner zum maßgeblichen motivischen Differenzkriterium erklären dürfen, mit dem die Griselda-Figuration signifikant von anderen Prüfungs-, Erniedrigungs- und Erhebungs-Geschichten abzugrenzen ist.

Eine solche Spezifizierung läßt es als problematisch erscheinen, die auf Thomas Percys *Reliques* zurückgehende Ballade *Graf Walter* von Gottfried August Bürger (1747–1794), die 1789 in der Sammlung seiner *Gedichte* erstmals gedruckt wurde,[7] überhaupt als Station der Griseldis-Stoffgeschichte zu behandeln. Diese Skepsis mag überraschen. Denn mit dem Titel *Graf Walter* alludiert Bürger doch ganz fraglos den Griseldis-Stoff, der ihm – wenn nicht aus dem Italienischen oder Lateinischen – vielleicht aus einer einheimischen Dramen-Bearbeitung, höchst wahrscheinlich aber aus einer der seit Mitte des 17. Jahrhundert vielfach aufgelegten ›Volksbuch‹-Fassungen bekannt war: Dort heißt Boccaccios Gualtieri in aller Regel Walter und avanciert meist zum alleinigen Titelhelden der *Schönen anmuthigen Historien von Markgraf Walthern*.[8]

---

6 Dichterglück und Unglück. Die zweyte Hochzeit. In: Arnim 1804, 178–187. – Ich zitiere, ebenfalls durch Angabe der im Original den Strophen jeweils voranstehenden Zählung (für den Alternativschluß mit dem Zusatz ›a‹), nach Jacob Minors seitenidentischer, leichter zugänglicher Neuausgabe: Arnim 1912, 178–187. – Eine hilfreiche Übersicht zum beziehungsreichen Aufbau von *Heymar's Dichterschule* bietet Pott 2004, 55–91, hier 58f. Zu Arnims Romanprojekt zuvor Ricklefs 1990, 27–69, hier 52–55 nur knapp zu *Heymar's Dichterschule* und zur Ballade ganz nebenbei.

7 Graf Walter. Nach dem Altenglischen. In: Bürger 1789, Tl. 2, 207–219. Durch Angabe der Strophenzahl zitiere ich direkt im Text nach: Bürger 1987, 281–288. – Dokumente zur Entstehung von Bürgers Bearbeitung kenne ich nicht. Percys Sammlung war ihm selbstverständlich schon länger bekannt und wird in der Korrespondenz seit 1776 vielfach erwähnt. Z. B. Briefe Bürger 1874, Bd. 1, 311 (an Boie, 30. Mai 1776); Bd. 2, 61 (an Boie, 7. April 1777: »Übrigens lebe und webe ich in den Reliques. Sie sind meine Morgen und AbendAndacht. Kein poetisches Buch ist meinem Geiste so verwandt, als dieses«); Bd. 2, 82 (an Boie, 19. Mai 1777: »Aus den Reliques wird' ich noch verschiedene Sujets, jedoch ganz frey […] bearbeiten«); Bd. 2, 84f. (von Boie, 8. Juni 1777); Bd. 2, 87 (an Boie, 19. Juni 1777: »Seit ich die Reliques lese, ist ein gewaltiges Chaos balladischer Ideen in mir entstanden«). Da keine der brieflichen Erwähnungen konkret auf *Graf Walter* deutet, ist nicht zu entscheiden, ob Bürgers Ballade aus der Zeit der frühen enthusiastischen Percy-Rezeption oder einer späteren Phase stammt.

8 Zu den bibliographisch schwer zu unterscheidenden, oft nur ungefähr zu datierenden und insgesamt wenig varianten Drucken vgl. etwa die Nachweise im VD17: 1:659573W, 1:659568C, 1:659549X, sowie den späteren Abdruck in: Simrock um 1885, 121–153. Nach Widmann 1906, 535, ergibt sich Bürgers Kenntnis des ›Volksbuch‹-Drucks von 1680 (*Schöne bewegliche und Anmuthige Historien von Marggraf Walthern*; VD17 1:694655V) durch seine Ballade *Lenardo und Blandine*, die auf der darin zusätzlich enthaltenen *Schönen Historia von des Fürsten zu Salerno schönen Tochter Gißmunda* beruht. – Zur Rezeption in der frühneuzeitlichen Dramatik, besonders zu Georg Mauritius' *Comœdia von Graff Walther*

Offenkundig wollte Bürger seine Nachdichtung *Aus dem Altenglischen*, wo der Held noch *Child Waters* heißt,[9] mit dem populären Lesestoff assoziieren, in den sich Boccaccios Novelle in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit gewandelt hatte.

Bei trennscharfer Betrachtung sind Name und Stand des Titelhelden allerdings auch schon alles, was Bürgers Balladen-Bearbeitung mit dem Griseldis-Stoff verknüpft. Ohne entscheiden zu können und zu müssen, ob die in Percys Sammlung enthaltene Ballade genetisch in irgendeiner Weise mit Boccaccio zusammenhängt, ist festzuhalten, daß Konstellation und Handlungssequenz in *Child Waters* wie dann auch in *Graf Walter* entscheidend von der Griselda-Figuration abweichen: Statt um eine doppelte Ehe geht es hier um eine einzige. Statt um eine von den Untertanen des Grafen angeregte, dann aber von diesem eigeninitiativ betriebene Partnerwahl und Brautwerbung geht es bei Percy und Bürger schon im Erzähleinsatz um eine vom Grafen geschwängerte Maid,

– die von diesem aktiv »Lieb' und Treu« (6) einfordert, weil sie sich mit dessen Angebot einer großzügigen Versorgung durch »rotes Gold« sowie durch »Land und Leut' und Burg« (4 und 5) nicht zufrieden gibt;
– die sich als werdende Mutter schlimmsten psychischen und physischen, das Ungeborene gefährdenden Demütigungen aussetzt, die man aber kaum als typische Griseldis-Prüfungen bezeichnen kann, weil sie nicht eine rechtmäßige Ehegattin, sondern eine nicht legitimierte Geliebte betreffen und weil das Verhalten des Grafen in keiner erkennbaren Weise intentional auf eine Erprobung von Tugenden und eine spätere Erhebung der Erniedrigten ausgerichtet ist;
– und die zuletzt durch die qualvolle Stallgeburt des gemeinsamen Kindes das Mitleid des Grafen erregt und so abschließend doch noch dessen Ehe erlangt.

Die nüchterne Konsequenz dieser Beobachtungen kann nur lauten, daß Bürgers *Graf Walter* der Griseldis-Stoffgeschichte nur sehr mittelbar angehört. Interessanter als dieser Negativbefund ist aber die Feststellung, daß Bürger – ohne die strukturellen Differenzen von italienischer Novelle und altenglischer Ballade abzubauen – mit seinem bloß assoziativen Verweis auf den Griseldis-Stoff offenbar die Popularität seiner Übertragung zu steigern versuchte. Bürgers Titeländerung dürfte nämlich dem gleichen, von Schiller kritisierten Streben nach Volkstümlichkeit geschuldet sein, dem im Text der Ballade die Ersetzung englischer durch deutsche geographische Namen sowie die Verstärkung ausmalender, dramatisierender und sprachlich einprägsamer Züge dienen. Auch wenn Bürgers Ballade fortan aus der engeren Stoffgeschichte ausgeklammert werden sollte, bleibt sie dennoch rezeptionshistorisch aufschlußreich. Denn ihr *Graf Walter*-Titel erweist, daß einer der präromantischen Apologeten der Volksliteratur dem Griseldis-Stoff um 1800 populären Exempelcharakter und Signalwert zugetraut hat.

---

von Salutz / vnd Grisolden (Druck 1606), vgl. den Beitrag von Achim Aurnhammer im vorliegenden Band.

9 Child Waters. In: Percy 1893, Bd. 2, 595–600.

2. Nicolays humoristisch-harmonische *Griselde* aus dem Geist der Empfindsamkeit

Auf Volkstümlichkeit zielten – etwa gleichzeitig mit Bürger – auch Nicolay und Arnim, indem sie die Griselda-Figuration ebenfalls als Ballade neu gestalteten. Beide nutzten dazu die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten Möglichkeiten der Kunstballade mit ihrem spannungssteigernden Changieren zwischen präteritalem und präsentischem Erzählen, ihrem dramatisch-szenischen, von der Personenrede dominierten Duktus und ihrer stark rhetorisierten Versrede voller Wiederholungsformeln und griffiger Pointierungen.

Ein pointiertes, nicht selten humoristisch-pointiertes Erzählen zeichnet den Wieland-Epigonen Nicolay aus, der seine *Griselde* zwar sehr breit angelegt – sie erreicht exakt einhundert sechsversige Strophen –, aber immer wieder auf knappe Fügungen hin erzählt hat. Die Charakteristika dieses Erzählens, das gemächliche Breite mit komisierenden Zuspitzungen verbindet, zeigen zwei Beispiele, zunächst der Erzähleingang in Strophe 5, der dem *An meine Frau* gerichteten Prolog folgt, und sodann Strophe 94 aus dem rührenden Finale:

> Graf Anton war zu seiner Zeit
> Ein schönes, junges Blut;
> Vasallen hatt' er weit und breit,
> Und war gerecht und gut;
> Sonst aller Lustbarkeiten Freund,
> Der Ehe Feind. (5)

In den ersten vier Versen, deren kreuzgereimte, stets männlich kadenzierende, wechselnd vier- und dreihebige Jamben die in der zeitgenössischen Balladendichtung beliebte Chevy-Chase-Strophe adaptieren, wird mit binnenreimenden, alliterierenden und polysyndetisch verbundenen Doppelformeln scheinbar episch weit ausgeholt, um dann im stanzenartig abschließenden, unreinen Paarreim, dessen besonderes Merkmal der metrisch halbierte Schlußvers ist, asyndetisch-lapidar die handlungsprägende Eigenschaft des Helden zu nennen: Er ist »Der Ehe Feind«.

Wie Nicolay seine ›erweiterte Chevy-Chase-Strophe‹[10] mit ihrem Wechsel vom Kreuz- zum Paarreim syntaktisch für dramatische Parallelismen mit abschließender Pointe nutzt, zeigt das zweite Beispiel, das zugleich Symmetrie und Asymmetrie der Personenkonstellation formal einfängt:

> Du Engel! ruft die Braut, und schließt
> Griselden in den Arm.
> Du Engel! ruft der Graf, und küßt

---

[10] Zu Hochkonjunktur der ›Chevy-Chase-Strophe‹ im 18. Jahrhundert vgl. Frank 1993, Nr. 4.34, zur Erweiterung der Strophe zum Sechszeiler ebd., Nr. 6.14; Frank weist hier, anhand von Beispielen aus dem Umkreis des Göttinger Hainbunds, auch auf den bis weit ins 19. Jahrhundert fortwirkenden Gebrauch des Sechszeilers für Balladen hin, bezieht sich dabei aber auf eine Form mit einem abschließenden Reimpaar aus zwei vollständigen Vierhebern. Nicolays Sonderform mit metrisch halbiertem Schlußvers nennt Frank nicht.

Griselden dicht und warm.
Und Stern mit heis'rer Stimme spricht:
Sagt' ich es nicht? (94)

Die vermeintliche ›Braut‹: das ist bei Nicolay nicht die zwölfjährige Tochter der Griselda, sondern die ins Versteckspiel eingeweihte Schwester des Grafen, bei der er das (hier: einzige) Kind aufziehen ließ, um es nach einer auf ein Jahr verkürzten Prüfungszeit zurückbringen zu lassen. Während Graf, Schwester und Griselde spontan zu einer ›Glückseligkeits-Triangel‹[11] zusammenfinden, die im Gleichlauf der ersten vier Verse abgebildet ist, bleibt Ritter Stern, der selbsternannte Prophet der glücklichen Auflösung, nicht nur durch seine Heiserkeit, sondern auch syntaktisch am Rande – ganz so wie es Daniel Chodowiecki (Abb. 1)[12] in seinem Kupfer von 1795 gestaltet hat: Unter einem mittelalterlichen Rippengewölbe, das die Szene historisiert und sakralisiert, sind Schwester und Bruder mit der ins Zentrum komponierten Griselde vereint, während der vom Rand in die Mitte strebende Ritter, dessen situativ deplacierter Griff zum Degen die Figur komisiert, nicht nur durch eine Schrittlänge, sondern auch durch die dazwischenstehende Wiege vom Dreierbund separiert ist.



Abb. 1:
Daniel Chodowiecki: Acht Blätter zu W.G. Becker's Taschenbuch für 1796, hier Blatt 4: »Griselde. v. Nicolai, quart Ausgabe 1792«. Gez.: »D. Chodowiecki del: & sc: 1795«. 8,8 x 6 cm.

---

11 Vgl. Meyer-Krentler 1984, bes. 88–92 (ohne Bezug auf Nicolays *Griselde*).

12 Daniel Chodowieckis *Acht Blätter zu W. G. Becker's Taschenbuch für 1796* bieten mit *Emma und Eginhard von Langbein* zwar noch ein verwandtes Sujet, sind aber im Ganzen weder zyklisch komponiert noch auf im *Taschenbuch* enthaltene Texte bezogen, sondern lediglich »aus einigen vorzüglichen Dichtern gewählt, die das Taschenbuch mit Beiträgen ausgesteuert haben« (so eine Vorbemerkung im Inhaltsverzeichnis zum *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von W. G. Becker für 1796*). Zur Stichfolge vgl. Engelmann 1857, Nr. 761–768. Zu weiteren, bislang ebenfalls unbekannten Illustrationen vgl. den Anhang des vorliegenden Beitrags.

Nicolays Finale zielt auf die märchenhaft-rührende Restituierung der Familie. Diese schließt neben dem auf Nachfrage (98) integrierten Freund des Grafen auch Griseldes wie »[g]erufen« (99) hinzustoßenden Vater Janke ein, um künftig durch den – im letzten Vers effektvoll angekündigten – »Sohn« (100) komplettiert und auf eine Weise perfektioniert zu werden, die dem ursprünglichen, auf dynastische Nachkommenschaft zielenden Zweck der Verheiratung ideal entspricht.[13] Im Zentrum dieser familiären Konstellation aber steht Griselde, die daher systematisch in all ihren neuen und erneuerten, in Frage gestellten, aber nicht zerstörten Bindungen und Rollen benannt wird (»Mutter, Gattinn, Schwester« [98], »Freundin« [98], »Tochter« [99]):

> Auf ihre Tochter wirft sie sich:
> Kind! hab' ich dich zurück?
> Wie, Mutter, Gattinn, Schwester ich
> Nun wieder? Welch ein Glück! –
> Und Freundin? fragt sie Ritter Stern.
> – Von Herzen gern. –
> Und eine liebe Tochter mir!
> Ruft Janke, welcher gleich
> Gerufen kömmt. O Wonne dir!
> Nun bleib' ich stets mit euch.
> Graf Anton führt Griselden drauf
> Zum Gastmahl auf.
> Und alles, alles freuet sich,
> Und küßt ihr Hand und Kleid.
> Graf Anton lebte minniglich
> Mit ihr noch lange Zeit;
> Auch gab der Himmel ihr zum Lohn
> Bald einen Sohn. (98–100)

Wie Nicolay den Schluß zu einem rührenden Familientableau aus dem Geist der Empfindsamkeit gestaltet, wie er die Prüfungsdauer deutlich verkürzt und damit die Härte der Proben mildert, so sucht er auch die Charaktere der Hauptpersonen psychologisch zu plausibilisieren und den Ablauf des Geschehens etwas wahrscheinlicher zu gestalten. Dem dient erstens die Nebenfigur des Ritters Stern und zweitens der intensive Einblick in die Gefühle der Hauptfiguren.

Ritter Stern ›entlastet‹ seinen Freund Graf Anton, weil er ihn auf seiner Brautwerbefahrt begleitet und zu Jankes »Häuschen« (20) führt, weil er schon in der Exposition die Güte einer Ehe-Kandidatin »mit [s]einem Leib« verbürgen soll (18) und weil er dann umstandslos anbietet, »Mit Leib und Geld« für Griselde zu »bürg[en]« (35): Sollte Griselde, so formuliert der Graf aus diesem Angebot eine stoffgeschichtlich neue Wette, ihn mit den eingeborenen weiblichen Lastern »Stolz«, »Eigensinn« und »Herrschbegier« (13 und 34) »quäle[n]« (36), dann wäre eine Zahlung des Ritters fällig. Zwar möchte Stern das Wettspiel stornieren, als sein Freund es »zu toll« treibt, aber da hat sich diese Frage für den Grafen bereits verselbständigt zu einer Angelegenheit von »Ruhm« und

---

[13] »Dann kämen wir und dieses Land | In fremde Hand«, zeichnen eingangs (9) die Untertanen des Grafen die Folgen von dessen Ehelosigkeit düster an die Wand.

»Ehre«,[14] die sich weniger um Griselde als um seine pauschalen misogynen Überzeugungen dreht: »Bekennen sollst du mir | Zulezt, daß keine, die da lebt, | Nicht widerstrebt« (57f.).

Graf Anton, der in Nicolays empfindsamer Ballade den Typus des vorurteilsbeladenen, aber noch zu kurierenden Frauenhassers repräsentiert, ordnet dieser Generalisierung nicht nur die Gefühle der Griselde, sondern auch seine eigenen seelischen Regungen unter. Daß beide Hauptfiguren im Grunde aber bereits eine Empfindungsgemeinschaft bilden, während sie ihre Gefühle noch voreinander verbergen, faßt der Graf – als Stern ihm vorhält, »härter noch als Stein und Stahl« zu sein (67) – in eine chiastische Formel, welche die in den Versausgang gerückte sentimentale Zentralvokabel als Anadiplose im anschließenden Verseingang wiederholt: »Und glaub' mir, wenn Griselde litt, | Litt' ich so viel als sie« (68). Das getrennte und doch gemeinsame Leiden, das der Graf mit Hinweis auf eine Goldprobe rechtfertigen möchte (68), trifft freilich Griselde ungleich stärker, und es äußert sich bei ihr ungleich intensiver als in der Stofftradition üblich, die der Heldin lange eine fast emotionslose Duldsamkeit zugeschrieben hatte. Nicolays Griselde bekennt schon bei den ersten Prüfungen, daß die erzwungene Distanz vom Vater sie »schmerzen wird«: »Doch den Schmerz | Verschließt mein Herz« (54). Sie läßt ihr »Thränchen« nicht ausbrechen, sondern »lächelt« (56), als der Graf absichtlich nahe am väterlichen Haus vorbeifährt. Und sie »unterdrückt den Schmerz« noch, als man ihr »Würmlein« von Tochter fortbringt (62), um erst »nachmals in der Einsamkeit« die »Thränenflut« aus ihrem »Mutterherz« herausbrechen zu lassen (64). Doch als der Graf sie aus dem Haus schickt, da »macht ihr Thränchen« die Hand ihres vermeintlich gefühlskalten Noch-Ehegatten so »naß und warm«, daß er »Kaum […] selber Stand« halten kann: »Kaum daß er nicht, von Lieb' entzückt, | Ans Herz sie drückt« (76). Als Zeichen echter Humanität, die sich unterdrücken, aber keinesfalls ganz tilgen lassen, bewähren sich die »Thränchen« dann auch beim zunächst verstellten Wiedersehen mit dem eigenen Kind, das Griselde sogleich intuitiv[15] als das eigene erkennt: »Dein Herz hat recht gefühlt« (97), bestätigt der Graf die Muttergefühle seiner treuen Gattin und zugleich die zielführende Qualität der von ihm inszenierten Prüfung.

Nicolay, so ist festzuhalten, gestaltet die Griselda-Figuration nicht mehr, wie in der Stoffgeschichte vorgegeben, als Probe übermenschlich-apathischer Tugend: Schon im Prolog, der halb scherzhaft die Übertragbarkeit des Exempels auf sein eigenes Eheleben behauptet und die Ähnlichkeit der literarisch vorgeprägten

---

[14] Während die Erstausgabe und der erste Druck in einer Sammelausgabe (Nicolay 1792, 98) formulieren: »Allein mein Ruhm steht auf dem Spiel«, heißt es in den späteren Ausgaben an entsprechender Stelle (Str. 58): »Die Ehre stehet auf dem Spiel« (Nicolay 1810, 44, und Nicolay 1817, 55).

[15] Als Graf Anton ankündigt, die angebliche Braut bringe ein ihr anvertrautes Pflegekind mit, das gerade »[z]wölf Monat alt« sei (82), da bricht Griselde, die sogleich an ihr eigenes, exakt gleichaltriges Kind denken muß, ein notorisches »Thränchen« »aus dem Aug'«, und »in ihrem Herzen« wiederholt sie refrainartig die Aussage des Grafen: »Zwölf Monat alt« (83). Als das Kind dann gebracht wird, brennt ein »schneller Trieb […] heftig in Griselden auf« (88), und als sie mit ihrer vermeintlichen Nachfolgerin spricht, da bekennt sie, daß ihre »Seele« sich »so sehr« an das Kind hänge, daß sie »Nichts« von ihm trennen könne (93).

Figuren mit seiner Frau und sich zugleich relativiert (»Hier etwas nach, dort etwas zu, | Wird ich und du«), konzediert der Erzähler, daß Griseldes »Gehorsam […] vielleicht | […] etwas überspannt« wirken möge und daß auch »Antons Wille« durchaus »voll Unverstand« sei (4). Entsprechend steht im Zentrum von Nicolays sentimentaler *Griselde* nicht ein undifferenzierter Tugend-Rigorismus, sondern das Zutrauen, daß natürlich-familiäre Empfindungen über misogyne Abstraktionen triumphieren und daß die Regungen des Herzens den »Haß des Ehestands« (6) aus dem Felde schlagen werden.

3. Arnims Problematisierung der Griselda-Figuration im palinodischen Doppelfinale

Die zweyte Hochzeit des jungen Arnim entstand zwar nicht mehr im 18. Jahrhundert, doch verleugnet auch seine Ballade keineswegs ihre Herkunft aus diesem »weinenden Saeculum«.[16] Gegenüber Nicolay setzt Arnim zwar auf eine wesentlich verdichtete, mitunter extrem zeitraffende Erzählweise, die der wörtlichen Rede einen nochmals größeren Anteil gibt, um nach vierzig vierzeiligen Volksliedstrophen aus alternierend kadenzierenden und reimenden jambischen Vierhebern[17] doch zu einem scheinbar unproblematischen empfindsamen Familientableau zu gelangen:

Sie küßt die Kinder, sinket nieder,
Und schau't ins Auge einzeln sie,
Sie weint und küßt den Gatten wieder,
Denn ohne Rauch ist Flamme nie.
  Sie fühlt der Flamme neu Beleben,
Sie lebt in ihrer Kinder Glück,
Sie ruft: ›Ich muß euch wohl vergeben,
Die Jahre weichen ihrem Blick.‹
  Und jahrelange Leiden schwinden
Wie Winterschnee im Frühlingsschein,
Nie würde er uns Lust verkünden,
Trät' er nicht nach dem Winter ein. (41–43)

Auch Arnim entlastet den Grafen durch einflußreiches Nebenpersonal und betont, wesentlich stärker noch als Nicolays *Griselde*, die externen Motive der unmenschlich »harte[n] Probe« (37). Außengesteuert ist der Graf hier nicht bloß darin, daß er sich von seinen Untertanen zur Ehe drängen läßt: Anders als Nicolays Held präsentiert sich Arnims Graf in seiner narrativ erst nachträglich moderierten Eingangsrede, die dramatisierend mitten in die Brautwahl führt, weniger als überzeugter Frauenhasser (»Er war nicht feind den rothen Mädchen« [5]), denn als passionierter Jäger, der im aufgezwungenen Eheleben den Verlust

---

16 Vgl. Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert […]. Heidelberg 1983 (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 7).

17 Zur Strophenform vgl. Frank 1993, Nr. 4.67.

individueller Freiheit fürchtet: »Die Stände wollen, daß ich führe | Ein Weibchen in mein Grafenhaus, – | Verloren sind die Jagdreviere | Im Paradies beym Weiberschmaus« (2). Nach dem »schnell« gefaßten Heirats-»Entschluß« (7) – ein einziges, möglicherweise Perrault[18] nachgestaltetes Rendezvous mit Ida an »kühlen Quellen« genügt (4–6) – greift der Erzähler zwar die expositorische Jagdmotivik auf, um die anfängliche Furcht des Grafen, er müsse nach der Hochzeit seinen Freiheitsdrang arg limitieren, mit einem Vers zu bestätigen, dessen Verkürzung um einen Jambus den beschränkten Handlungsspielraum des Grafen metrisch abbildet: »Das Jagdgehege ward nun enger, | Zwölf Spannen maß das Bett'« (12). Nicht diese Einschränkung aber stiftet den Grafen zur Prüfung seiner Frau an, sondern erst der »Spott« seiner Brüder über die unstandesgemäße »Sklavenehe«, die den Fortbestand seiner Herrschaft gefährde (13f.). Die Brüder, welche die Kinder des Grafen erst anerkennen wollen, wenn dieser das »liebe Weib« der »höchsten Probe« unterzogen habe (15), sind es auch, welche die einzelnen Stationen der Prüfung (Wegnahme der Kinder, Idas Verweisung aus dem Schloß und Heirat mit einer standesgemäßen Partnerin) detailliert vorgeben (16f.). Diese Prüfungen sind für sie nicht bloß Tugendproben der Mutter, sondern mehr noch Belastungstests für die standesdifferente Ehe, die jede andere »Adelsprobe« für die Nachkommen ersetzen und die Fortdauer des Geschlechts sicherstellen sollen (18).

Ähnlich wie bei Nicolay ist der solchermaßen psychologisch entlastete Graf nur scheinbar »fest wie Stahl« (20). Nur verstellt kann er ihr nach »dreyzehnjähr'gem Eheglück« seinen Abschiedsbefehl »sehr kalt« (24) geben und sie wenig später »mit ernstem Blicke« zum Dienst bei seiner zweiten Hochzeit auffordern (32). Und ähnlich wie dort ist Arnims Ida keineswegs stoisch abgehärtet, sondern muß verbergen (20), daß sie um ihr Kind weint: »Die Mutter krank in stiller Wehmuth, | In Thränen heimlich fast zerschmolz« (23). Als sie für die angebliche neue Braut in Dienst genommen wird, fließt »Beym Bette manche Thräne« (33), und als sie ihrer zur Braut erklärten Tochter gegenübersteht, da kann sie nur unter einem so heftig alliterierenden »Thränendringen« sprechen, daß der Graf »die Täuschung enden« muß (35f.).

So steuert auch Arnim durch konfigurative und psychologische Modifikationen auf das oben zitierte rührselige Finale zu. Allerdings sind bei ihm die Zwischentöne nicht zu überhören. Statt in Nicolays allgemeinen Freuden- und Kußtaumel einzustimmen, »weint und küßt« (41) Arnims Ida. Zwar sucht der Erzähler den dunklen Grund seines Schlußtableaus durch Sentenzen – »ohne Rauch« keine »Flamme« (41), ohne »Winterschnee« keine Frühlings-»Lust« (43) – so zu verbrämen, daß den Leiden ein kontrastiv-steigernder Sinn zukommt.

---

[18] Vgl. Perrault 1986, 11–33, hier 14–17. Auf Perrault (ebd., 17: »Getroffen von dem Pfeil der Liebe«) verweist Arnims Invertierung der Jagd-Motivik, die den jagenden Grafen zum Gejagten werden läßt: »Doch deiner Blicke Pfeile trafen | Mich aus der Quelle frischem Blut)«. Während ihm diese Abhängigkeit entgeht, behauptet Widmann 1906, 537–542, daß Perraults Verserzählung die »Hauptquelle« (537) für Nicolays Ballade gewesen sei, schränkt aber – mangels eindeutiger Belege – umgehend ein, daß Nicolay ihr »nur einige Hauptzüge entnommen« habe, wie die Voranstellung eines (inhaltlich indessen deutlich abweichenden) Prologs, die Beschränkung auf ein Kind und »Griseldens Muttergefühle« (542).

Den Schlußpunkt aber setzt nochmals der »Winter« (43), dessen Wiederkehr bereits die zyklisch-saisonale Bildlichkeit impliziert.

Die Ambivalenz der Griseldis-Geschichte hat Arnim, der im Geiste von Friedrich Schlegels ›romantischer Ironie‹ in seinen Prosa-Erzählungen immer wieder mit verschiedenen Schlüssen experimentiert hat,[19] jedoch nicht bloß dem rührenden Finale eingeschrieben. In einem *zweyten Ausgang* seiner Ballade, der in der Fiktion von *Heymar's Dichterschule* dem Dichterlehrling Adolf zugeschrieben ist und der vollständigen, von Ariel verfaßten *Zweyten Hochzeit* unmittelbar angeschlossen ist, hat er die Problematik einer empfindsam-harmonischen Auflösung auch explizit formuliert:

Sie küßt die Kinder, sinket nieder,
Und schau't sie einzeln traurig an,
Sie stehet auf und sinket wieder,
Schon faßt der kalte Tod sie an.
  Ernst spricht sie dann zu beyden Grafen:
›Die wilde Neigung ich vergab,
Die Leiden, die zum Scherz mich trafen,
Nimmt nur der ew'ge Vater ab.
  Zum Grabe ward die Grafenehe,
Ich seh' jetzt Tod und Leben nah',
Zum Leben weckt, wenn ich sie sehe,
Doch ist des Grams schon länger da.
  Gar christlich scheinen sie erzogen,
Doch kennen sie die Mutter nicht,
Ihr habt um Liebe mich betrogen,
Ich richte nicht, ich strafe nicht.
  Ihr Fremdlingszweige meiner Liebe,
Kommt, Kinder, an mein sterbend Herz,
Ach folget nur dem hohen Triebe,
Treibt nie mit heil'ger Liebe Scherz.
  Die Prüfung hat mir Kraft genommen
Zu der Erkennung Freudenfest,
Von Freud' und Leid gleich schnell entnommen,
So Lieb' als Leben mich verläßt.‹ (41a–46a)

Adolfs alternativer Ausgang setzt mit dem Vers seines Mitschülers Ariel (»Sie küßt die Kinder, sinket nieder« [41 und 41a]) nochmals an, interpretiert das (nun verdoppelte) Niedersinken der Heldin aber nicht mehr als Zeichen ihrer gelingenden Wiedervereinigung mit den Kindern, die als ›Beziehungskitt‹ den durch »jahrelange Leiden« (43) aufgerissenen emotionalen Abgrund überbrücken sollen, sondern als Indiz ihrer unheilbaren Gebrochenheit. Entsprechend erklärt Ida

---

[19] Speziell zu Arnims Erzählschlüssen »als Form romanistischer Ironie« vgl. Andermatt 1994, der (ohne Bezugnahme auf die für sein Beweisziel paradigmatische Ballade) das »Verfahren der Schlußverdopplung oder -vervielfachung« etwa an *Melück Maria Blainville* zeigt (Andermatt 1994, 22f.) und überzeugend Arnims Prägung durch Schlegels Gedanken der ›romantischen Ironie‹ nachzeichnet. Allgemeiner zu »Ambiguität und Ambivalenz« in Arnims Erzählwerk vgl. Wingertszahn 1990, hier 265f. knapp zu *Ariel's Offenbarungen* und zu den beiden Dichterschülern Ariel und Adolf, zu denen ebd., 487–497, auch ein Nachlaßfragment »Atolf an Ariel« mitgeteilt wird.

(42a), die nun das gesamte Finale monologisch bestimmt, eine innerweltliche Wiedergutmachung für unmöglich und lehnt auch das zuvor erteilte Angebot, Graf und Bruder nach ihrer »Wahl« zu strafen (37), ab: »Ich richte nicht, ich strafe nicht« (44a). Die ihr abverlangte Duldsamkeit, so lautet nun die Analyse, hat sie so apathisch gemacht, daß die Anagnorisis (»Erkennung«) keine Wende zum Guten bringen kann und daß sie weder die Kraft zur »Freud'« noch zum »Leid« hat, daß »Lieb'« und »Leben« sie verlassen haben (46a) und daß die durch die jahrelange Distanz aufgezwungene Entfremdung von ihren Kindern nicht mehr zu kompensieren ist.

Wie Arnim den stoffgeschichtlich vorgeprägten ersten Ausgang motivisch vorbereitet, so legt er den beiden Fassungen gemeinsamen vierzig Strophen auch Motive ein, die sich erst im zweiten Finale recht erschließen. Als Vorausdeutung auf das düstere Ende darf man so ein im Kontext eher unpassend wirkendes Bild werten, mit dem Idas Vater – den beide Balladenschlüsse ausklammern – schon bei der Werbung seine Skepsis gegen die ungleiche Ehe artikuliert: »In Vorrath fügt den Sarg der Tischer, | Weiß nicht, daß er drin liegen kann. || Und euer Bett' ist aufgeschlagen, | Und niemand rieth für eine Magd« (9f.). Idas alliterierende Gleichsetzung der »Grafenehe« mit dem »Grabe« (43a) weist aber vor allem auf die Bemerkung zurück, daß sie beim zweiten Einzug ins Schloß, zu dem der Graf sie wiederum am gleichen Quell und im »selben Kleid« (31) wie bei der ersten, liebevollen Begegnung auffordert, den »Tod im Herzen« trägt, daß ihr »Sinn […] todt« ist (33) und daß die erzwungene Unterdrückung des Gefühls sie bis hin zur tödlichen Apathie traumatisiert hat.

Arnims palinodische Doppelung und Öffnung des Schlusses, die stoffgeschichtlich beispiellos ist, kennzeichnet die produktive Provokation, die von der um 1800 psychologisch befremdlichen Griselda-Figuration ausgegangen ist. Sie markiert Arnims Unbehagen an der von Nicolay versuchten Überführung eines spätmittelalterlichen Stoffs in den empfindsam-rührenden Literaturdiskurs seiner Zeit, macht gegen Nicolays spielerisch-humoristische Verharmlosung in seinem Alternativschluß – romantischer Liebesauffassung gemäß – die Unbedingtheit des Gefühls geltend und öffnet die Figuration in zuvor unbekannter Weise für ihre tragischen Konsequenzen. Zwar mildert auch Arnim einige grob unzeitgemäße Züge, indem er etwa (wie Nicolay) die öffentliche Entkleidung der Heldin übergeht und das Verhalten des Grafen extern motiviert. Jedoch sucht er die Irritationen des Stoffs nicht empfindsam aufzuheben, sondern umgekehrt dessen Changieren zwischen *Glück und Unglück*[20] freizulegen.

---

[20] Der Obertitel von Arnims Ballade, *Dichterglück und Unglück*, weist zurück auf das titelgleiche Sonett im ersten Part von *Heymar's Dichterschule*, das *Dichterglück und Unglück* am Schicksal des im Leben gescheiterten, im Werk aber verewigten Epikers Camões exemplifiziert (Arnim 1912, 155). Eine im engeren Sinne poetologische Interpretation der *Zweyten Hochzeit*, wie sie die Korrespondenz der Gedichttitel und der Werkkontext der *Dichterschule* nahelegen, scheint mir aufgrund der wenigen dichterisch-schöpferischen, aber unspezifisch bleibenden Motive (so etwa die Quelle) unbegründet zu sein; bezeichnenderweise übergeht Pott 2004, 68, die nicht in ihr Konzept einer »multi-medialen Poetik« passende Ballade fast ebenso wortlos wie bereits Paulin 1986. ›Poetologisch‹ ist Arnims Gedicht nicht im Sinne einer theoretischen Reflexion über das Dichten oder über die Existenz des Dichters, sondern

Statt die Figuration zu desambiguieren, vermeidet Arnim eine einfach-eindeutige Lösung der Griseldis-Geschichte und kann so in der *Dichterschule* seines universalpoetischen ›Romans‹ die ethische Problematik einer alteuropäischen Novelle produktiv erkunden.

Anhang

Vor Chodowiekis Einzelblatt von 1795 wurde Nicolays *Griselde* bereits als zwölfteilige Kupferfolge illustriert, veröffentlicht in: Calender | auf das Jahr | nach | Jesu Christi | unsers Heilandes | Geburt | 1790. | Ist ein gemein Jahr von | 365 Tagen. | Augsburg, | verlegt von | Johann Peter Ebner, | auf dem Obstmarkt.[21] Auf der Rückseite des Titelblattes heißt es: »Die Kupfer gehören zu Griselde, einer Romanze von Hr. v. Nicolai im Vossischen Musenallm. 1788.« Die einzelnen Kupfer sind nicht signiert. Doch ist das doppelseitige, in Kupfer gestochene Frontispiz, das in Schmuckrahmen links die Darstellung einer sitzenden Frauenfigur (mit einem Handspiegel oder einer Spindel) zeigt und rechts die Inschrift »Almanach 1790« enthält, mit »J. Sahler delin.« und »J. P. Thelott Sculp.« bezeichnet. Daß der in Augsburg gebürtige, später in Dresden und Berlin tätige Zeichenlehrer Johann Otto Christian Sahler (1732/33–1810)[22] und J. P. Thelott[23] auch die Illustrationsfolge zu Nicolays *Griselde* gefertigt haben, ist anzunehmen, aber nicht erwiesen.

Die Kupfer sind von 1. bis 12. durchnumeriert. Auf den jeweils links gegenüberstehenden Seiten wird unter dem Titel »1. [u. s. w.] Kupfer« die Darstellung meist inhaltlich kurz erklärt und stets der entsprechende Text aus der Ballade zitiert. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Überschriften und Textstellen:

1. Kupfer. Graf Anton giebt Befehl, sein Kind wegzunehmen. [Str. 61]
2. Kupfer. Ritter Stern hält dem Grafen seine Härte und seinen Eigensinn vor. [Str. 67]
3. Kupfer. Der Graf will noch die letzte und härteste Probe vornehmen. [Str. 73]
4. Kupfer. Griselde gehorcht dem Befehl, und geht zu ihrem Vater. [Str. 75]
5. Kupfer. Die Verwunderung ihres Vaters bey ihrer Ankunft. [Str. 78]
6. Kupfer. Der Graf reist bald zu ihrem Vater, und verlangt Griselde zur Haushälterinn. [Str. 81 und zwei Verse aus Str. 82]

---

im Sinne einer praktisch zu erprobenden ambivalenten Motivierungskunst, die einen doppelten Schluß zuläßt.

21 Titelblatt zweifarbig; Exemplar in Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: Aug 1182.

22 Vgl. Paul von Stetten: Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg, Bd. 1. Augsburg 1779, 482f.

23 Genauere Lebensdaten nicht ermittelt; wohl ein Nachfahre des Augsburger Goldschmieds, Zeichners und Kupferstechers Johann Andreas Thelott (1655–1734).

7. Kupfer. Griselde willigt ein, und kommt aufs Schloß, und macht Anstalt zum Hochzeitsmahl. [Str. 86]
8. Kupfer. [Str. 88]
9. Kupfer. Die Braut und der Graf entdecken Griselden den ganzen Vorgang. [Str. 94]
10. Kupfer. [Str. 96]
11. Kupfer. [Str. 98]
12. Kupfer. [Str. 100]

Wie ersichtlich, setzt die Kupferfolge erst in der zweiten Hälfte der Ballade ein und verdichtet sich zum Ende hin so stark, daß zuletzt jede zweite Strophe illustriert wird und entsprechend die Erläuterungstexte wegfallen können. Die Konzentration auf den sentimentalen, von tränenreichen Verstoßungs- und Wiedersehensszenen geprägten Schluß der Ballade scheint programmatisch kalkuliert zu sein; nicht auszuschließen ist aber auch, daß es sich bei der Kupferfolge um die Fortsetzung einer (bislang nicht nachgewiesenen) Sequenz handelt, die den ersten Teil der Ballade illustriert.

Die dargestellten Szenen spielen in historisch wenig spezifischen Räumen. Die Innenräume des gräflichen Schlosses sind klassizistisch geprägt (die Wanduhr des 1. Kupfers weist jedenfalls nicht ins Mittelalter), ebenso die Architektur auf Kupfer 7 und 8. Die Innenräume auf Kupfer 5 und 6 deuten (etwa mit ihren Butzenscheiben) weniger ein bäuerliches als ein bürgerlich-städtisches Milieu an. Verglichen mit Chodowiecki, der etwas später die gleiche Szene illustriert wie hier das 9. Kupfer, zeigen die Figuren in der Augsburger Folge einen eigentümlichen Kontrast von statuarischer Körperhaltung und mehr oder weniger heftigem Gefühlsausdruck in konventionalisierten Arm- und Handgesten. Zusammen mit den meist kulissenhaften Bühnenräumen verleiht dies den für einen populären Kalender gefertigten Darstellungen, die Bänkelsänger-Bilderbogen nachempfunden sein mögen, den Charakter marionettenhafter Theatralität.

























Bibliographie

Quellen

Arnim, Ludwig Achim von: Ariel's Offenbarungen. Roman. Hg. von L. A. von Arnim. Erstes Buch [MNE]. Göttingen 1804.
– Ariel's Offenbarungen. Hg. von Jacob Minor. Weimar 1912.
– Briefwechsel 1802–1804. Hg. von Heinz Härtl. Tübingen 2004 (L. A. v. A.: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 31).
Die beiden Nicolai. Briefwechsel zwischen Ludwig Heinrich Nicolay in St. Petersburg und Friedrich Nicolai in Berlin (1776–1811). Ergänzt um weitere Briefe […]. Hg. und kommentiert von Heinz Ischreyt. Lüneburg 1989.
Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit. Hg. von Adolf Strodtmann. 4 Bde. Berlin 1874.
Bürger, Gottfried August: Gedichte. 2 Tle. Göttingen 1789.
– Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München/Wien 1987.
Calender auf das Jahr nach Jesu Christi unsers Heilandes Geburt 1790. Ist ein gemein Jahr von 365 Tagen. Augsburg [1789].
Chodowiecki, Daniel: [Acht Blätter zu W. G. Becker's Taschenbuch für 1796]. In: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von W. G. Becker für 1796. Leipzig [1795], unpag.
Nicolay, Ludwig Heinrich: Vermischte Gedichte. Tl. 1. Berlin 1778.
– Griselde. An meine Frau. In: Musen Almanach für 1788. Hg. von [Johann Heinrich] Voss/[Leopold Friedrich Günther von] Goe[c]kin[g]k. Hamburg 1788, 3–36.
– Vermischte Gedichte und prosaische Schriften. Tl. 1. Berlin/Stettin 1792.
– Vermischte Gedichte und prosaische Schriften. Tl. 8: Balladen. Berlin/Stettin 1810.
– Poetische Werke. Bd. 1: Balladen. Wien 1817.
Percy's reliques of ancient English poetry. Nach der ersten Ausgabe von 1765. Mit den Varianten der späteren Originalausgaben hg. und mit Einleitung und Registern versehen von Arnold Schröer. 2 Bde. Berlin 1893.
Perrault, Charles: Sämtliche Märchen. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas. Stuttgart 1986.
Simrock, Karl (Hg.): Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd. 6. Basel [um 1885].
Voß, Johann Heinrich: Briefe. Nebst erläuternden Beilagen hg. von Abraham Voß. Bd. 3. Abt. 1. Halberstadt 1832.

Darstellungen

Andermatt, Michael: Happy-End und Katastrophe. Die Erzählschlüsse bei L. Achim von Arnim als Form romantischer Ironie. In: Grenzgänge. Studien zu L. Achim von Arnim. Hg. von Michael Andermatt. Bonn 1994, 11–33.
Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowiecki's sämmtliche Kupferstiche. Mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern. Leipzig 1857.
Frank, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen und Basel ²1993.
Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Bd. 4: Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege. Dresden ²1891.

Heier, Edmund: Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820) and his contemporaries Diderot, Rousseau, Voltaire […] and others. Den Haag 1965.
– Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820) as an exponent of neo-classicism. Bonn 1981.
Laserstein, Käte: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58).
Meyer-Krentler, Eckhardt: Der Bürger als Freund. Ein sozialethisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur. München 1984.
Paulin, Roger: Der historische und poetologische Ort von Arnims ›Ariels Offenbarungen‹. In: Aurora 46 (1986), 112–119.
Pott, Sandra: Poetiken. Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke. Berlin/New York 2004.
Ricklefs, Ulfert: Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der ›Kronenwächter‹. Tübingen 1990.
Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert […] vom 7.–9. Oktober 1981. Heidelberg 1983.
Westenholz, Friedrich von: Griseldis in der deutschen Literaturgeschichte. Heidelberg 1888.
Widmann, Gustav: Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Behandlung eines mittelalterlichen Stoffs in der neuesten Zeit. In: Euphorion 13 (1906), 1–47 und 535–556; 14 (1907), 101–134.
Wingertszahn, Christof: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte aus Arnims Nachlaß. St. Ingbert 1990.

Mario Zanucchi

Griseldis im Zeitalter der Restauration

Markgraf Walther und Griseldis (1819) des Otto Heinrich von Loeben

Im nationalistischen Kontext der Spätromantik ist der kosmopolitische Ansatz der Poetik des Otto Heinrich Grafen von Loeben (1786–1825), der auf der Überzeugung von dem wesentlichen »Mittlerthum« der deutschen Kultur gründet und vor allem die romanischen Literaturen, die spanische und italienische Erzähltradition integriert, bis heute von der Germanistik nicht gebührend wiederentdeckt worden.[1] Deshalb ist es nicht weiter erstaunlich, daß auch eine der bedeutendsten Früchte von Loebens Auseinandersetzung mit der italienischen Literatur, seine Erzählung *Markgraf Walther und Griseldis*, immer noch einer ausführlichen Analyse harrt. Der Griseldis-Forscher Gustav Widmann nennt sie unter den Bearbeitungen des Stoffes im 19. Jahrhundert nicht einmal[2] und auch die Loeben-Literatur hat ihr kaum Aufmerksamkeit geschenkt.[3]

1. Die Quellenfrage

Aufgeworfen sei zunächst die Frage nach dem Prätext von Loebens Griseldis-Variation. Die Novelle erschien 1819 in der Sammlung *Ritterehr' und Minnedienst. Alte romantische Geschichten*[4] mit drei anderen Erzählungen, von denen zwei Novellen Boccaccios behandeln: *Der Falke* bearbeitet die Novelle von Federigo degli Alberighi (*Dec.* V 9) und *Der Rosenbecher* die Novelle

---

1 Die neueste Monographie, Preiß 1995, behandelt allerdings die romanischen Filiationen von Loebens Werk nur summarisch. Bestätigt wird die kosmopolitische Dimension von Loebens Poetik nicht zuletzt von seinem Plädoyer für die Fremdwörter: »Es ist ein wahrhaft sprechender Beweis von dem Mittlerthume des deutschen Volkes, daß es fremde Klänge, die dem allgemeinen Ideale des Menschlichen sinnvoll angehören, liebend aufnimmt. Nicht todt, sondern lebendig ist diese Aufnahme! Soll es keine Erinnerung an jene verloren gegangene Familiensprache des menschlichen Geschlechts geben? Sollen wir uns nicht jener gemeinschaftlich bleibenden Worte freuen, welche auf das geistige Gemeingut der Menschen hindeuten? Solche fremde Worte sind Kometen, welche die getrennten Systeme mit einem größern Centro verbinden. Verweist uns doch nicht auf engen Egoismus zurück, ihr Puristen! indem ihr Deutsches zu retten gedenkt, gebt ihr das auf, was höchst und ewig Deutsch ist«, Loeben 1817, I 78.

2 Widmann 1905.

3 Pissin 1905 verliert über die Erzählung kein einziges Wort. Preiß 1995, 163, widmet dem Text nur eine Kurzcharakterisierung.

4 Angeregt wurde Loebens Novellensammlung durch Arnims *Wintergarten*, Tiecks *Phantasus* und Schütz' *Romantische Wälder*, die ebenfalls Boccaccio und Cervantes verpflichtet sind.

von Ghismonda und Guiscardo (*Dec.* IV 1). Dieser Umstand hat Harald Preiß dazu verleitet, auch für Loebens Erzählung *Markgraf Walther und Griseldis* Boccaccios Griselda-Novelle (*Dec.* X 10) als unmittelbare Vorlage zu bestimmen. Doch zeigt eine genauere Analyse der Erzählung, daß ihre Quelle vielmehr Petrarcas *Griseldis* ist, und zwar in der Übertragung durch den *diaconus* Johann Fiedler aus dem Jahre 1653: *Marggraf Walther, Das ist: Eine wunderliche und lustige Historia Vom Weiblichen Gehorsam und Treue* […].[5] Auch für andere Griseldis-Bearbeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts[6] sowie für die sogenannte Volksbuchtradition[7] lieferte Fiedlers Übersetzung die Vorlage.

Fiedlers *Marggraf Walther* erschien im wirkmächtigen Druck von 1680 zusammen mit der Übersetzung der Novelle von *Ghismonda und Guiscardo*, die Loeben in seiner Sammlung *Ritterehr' und Minnedienst* unter dem Titel *Der Rosenbecher* nachbildete.[8] Hinzu tritt eine übereinstimmende Bearbeitungstendenz. Denn beide Erzählungen kennzeichnet eine ausgeprägt christliche Überformung des Stoffes.[9] Ferner folgt Loeben Fiedler in der Heroisierung Griseldis' – bei Fiedler gelingen ihr »*facta eroica*, die nicht allen Leuten anstehen«,[10] bei Loeben erwirbt sie das Rittertum – und humanisiert den Grafen wiederum nach Fiedlers Vorbild.[11] Daß Fiedlers Version Loebens Quelle war, zeigt schließlich eine Reihe weiterer kleinerer *similia*.[12] Trotz der vielen Übereinstimmungen be-

---

5 Der vollständige Titel lautet: Marggraf Walther, Das ist: Eine wunderliche und lustige Historia Vom Weiblichen Gehorsam und Treue, Vor drey hundert Jahren von den damahls zweyen fürnehmsten und gelehrtesten Männern, Johann Boccatio Welsch, und vom Francisco Petrarcha Lateinisch beschrieben, Anietzo aber ins Deutsche versetzt Von Johann Fiedlern, von Reichenbach, P[oeta]. Laur[eatus] Caes[areus], Dresden 1653. Fiedlers Übersetzung wurde anonym immer wieder nachgedruckt. Nachweisbar sind Drucke aus dem Jahre 1676, 1680 (mit dem Titel: Schöne bewegliche und Anmuthige Historien, Von Marggraf Walthern, […]) sowie zwei Drucke ohne Jahresangabe, von denen der eine aus dem 18. und der andere aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stammt. Über Johann Fiedler sind sehr spärliche Informationen überliefert. Geboren wurde er am 22.7.1612 in Reichenbach (Vogtland) als Sohn eines Rektors. Er studierte seit 1632 in Wittenberg und Jena und wurde 1635 Diakon in Elster und 1637 in Mügeln. 1653 erhielt er einen Ruf als Pfarrer in seine Vaterstadt, wo er später Kurator wurde. Zum Dichter gekrönt, starb er am 5.1.1672. Angaben nach Kosch, Deutsches Literaturlexikon, Bd. 4, 1012f.

6 So ist laut Gustav Widmann auch bei Bürger und Arnim eine Kenntnis Fiedlers anzunehmen.

7 Sie wurde von Karl Simrock 1847 im sechsten Band seiner deutschen Volksbücher fast wörtlich wiederabgedruckt. Vgl. den Beitrag von Leonard Keidel in diesem Band.

8 Eine solche Zusammenstellung läßt sich auch im Falle von Steinhöwels Übersetzung in der Heidelberger Handschrift feststellen. Dazu: Scherer 1877, 12.

9 Die Griseldis-Geschichte ist für Fiedler »gar eine Christliche Histori«, ein »rechter Spiegel der Tugend und Gottseligkeit«, der Markgraf »ein Exempel eines rechten löblichen Regenten und frommen Christlichen Ehe-Mannes«, Griseldis ihrerseits »ein rechter Ausbund einer Christlichen Erbarn und Tugendhaften Frauen«. Zit. nach Widmann 1905, 16. Loeben akzentuiert Griseldis' Frömmigkeit noch entschiedener und stilisiert sie schlechtweg zur Heiligen.

10 Widmann 1905, 16.

11 So wird Walther sowohl bei Fiedler als auch bei Loeben durch die Bitten seiner Ritter zu Tränen gerührt, weil er daraus ihre Liebe und Treue ersieht. Vgl. Fiedler 1653, 860f., und Loeben 1819, 189.

12 Im Folgenden seien nur einige wenige Parallelstellen zwischen beiden Texten angeführt. Der Markgraf ist über den großen Zug der Ritter verwundert, ist sich aber keines Bösen bewußt und tritt ihnen guten Mutes entgegen; Griseldis' Vater meint, daß der Markgraf

steht zwischen Loebens und Fiedlers Versionen ein markanter Unterschied. Anders als bei Loeben heißt die Heldin in Fiedlers Erzählung nicht ›Griseldis‹, sondern ›Briseldis‹ – eine Namensform, die in einigen Petrarca-Ausgaben (etwa in der Basler Ausgabe von 1581) nach Gustav Widmann durch die leichte Verwechselbarkeit der Majuskeln ›B‹ und ›G‹ in alter Zierhandschrift und Schwabacher Druckschrift entstanden sein dürfte.[13] Da Loeben die richtige Namensform bekannt war, stellt Fiedlers Text nicht den einzigen Prätext dar. Nicht in Betracht als weitere Quelle kommt der kurze Abschnitt in Görres' *Teutschen Volksbüchern*, da er die Heldin nicht namentlich nennt. In Frage kommen entweder Boccaccios italienisches Original oder eine Übersetzung, was Loebens Bearbeitung der Novelle von Federigo degli Alberighi nahelegt; als Quelle möglich wäre auch eine andere Petrarca-Übersetzung – etwa die stark verkürzte Übertragung von C. J. Jagemann aus dem *Magazin der Italienischen Litteratur und Künste* von 1785 – oder eine weitere dichterische Bearbeitung der Griseldis-Geschichte vom Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts.[14]

2. *Markgraf Walther und Griseldis* als moderne Legende

Drei Aspekte seien im Folgenden herausgearbeitet, welche das Spezifikum von Loebens Griseldis-Variation markieren: die starke christliche Überformung der Geschichte, die von Petrarca und Fiedler abweichende Begründung der Proben und die ständisch-aristokratische Umdeutung des Stoffes.

Loebens Erzählung trägt die Züge einer Gattung, die sich in der Literatur des Biedermeiers großer Beliebtheit erfreute, der Legende.[15] Die für die Legen-

---

nur aus Kurzweil um seine Tochter wirbt; der Diener empfindet die Unnatur von Griseldis' Gefühllosigkeit sehr scharf und vergleicht die empfindungslose Frau mit einem Stein: Wenn er ihre große Liebe nicht kennte, wäre sie ihm wie ein »Klotz und Stein« – Fiedler 1653, 883 – bzw. wie »ein *steinern* kaltes strenges Bild« – Loeben 1819, 223 – erschienen; die päpstlichen »Brieffe« werden in beiden Erzählungen öffentlich angeschlagen. Ferner werden sowohl bei Fiedler als auch bei Loeben die Stände streng voneinander geschieden. Fiedlers Hervorhebung der moralischen Überlegenheit der niederen Stände – »Daß wundernswürdig ist, das hat die Bauerwelt. / Quod stupeas isthic Rusticus orbis habet«, zit. nach Widmann 1905, 16 – weicht allerdings bei Loeben einer entschiedenen Glorifizierung der Aristokratie.

13 Widmann 1905, 15, Anm. 6.

14 In Dresden, wo Loeben seine Erzählung verfaßte, standen dem Dichter auch zwei Exemplare von Steinhöwels Übersetzung von *De claris mulieribus* (1541 und 1543) zur Verfügung, die heute noch in der Staats- und Universitätsbibliothek aufbewahrt sind.

15 Sengle 1972, Bd. II, 139–154. Wichtige Beispiele für die Beliebtheit der Legende im Biedermeier sind G. L. Th. Kosegartens *Sagen der kirchlichen Vorzeit* (1812), das von Amalie von Helvig und Fouqué herausgegebene *Taschenbuch der Sagen und Legenden* (1812), die Anthologie *Legenden, In Bearbeitungen der namhaftesten Dichter Deutschlands* (2 Bde., 1846), Pyrkers Legendenwerk *Legenden der Heiligen auf alle Sonn- und Festtage des Jahres, in metrischer Form* (1842), Johann Peter Silberts *Dom hl. Sänger und fromme Gesänge der Vorzeit* mit Vorwort von Friedrich Schlegel (1820), Luise von Bornstedts *Die Legende von der gnadenreichen Lebensführung und dem glorreichen Martertode der hl. Jungfrau und Märtyrin Sankt Katharina. Aus Legendarien des 15. und 16. Jahrhunderts*,

denform charakteristische religiöse Erbauungsabsicht geht aus dem abschließenden Epimythion unverkennbar hervor, das zu Demut und Frömmigkeit mahnt:

> Denn nur ein demuthvolles und von Gottes Gnade erfülltes Herz kann so hohe Dinge erlangen, unter denen alles andere auf Erden liegen bleibt.[16]

Bereichert wird die Legendenform durch die bukolische Szenerie. Wie bereits in seinem Schäferroman *Arkadien* (1811–1812), der sich am spanischen Barock orientiert, vor allem an dem Vorbild von Cervantes' Schäferroman *Galatea*, kommt auch in diesem Fall Loebens Vorliebe für eine christlich abgewandelte Bukolik zum Tragen. Griseldis' Attribute stammen aus der bukolischen Sphäre und weisen zugleich auf ihr Martyrium voraus:[17] An dem Baum, unter welchem sie weilt, hängt ein Kreuz,[18] die breite Krempe ihres Sommerhutes nimmt sich wie »ein Glorienschein« um ihr Haupt aus,[19] der Hirtenstab in ihrer Hand mutet wie ein »Palmenzweig« an.[20] Auch die bukolische Landschaft ist unterschwellig religiös konnotiert: Die blumenreiche Wiese, auf der Walther zum ersten Mal Griseldis begegnet, evoziert den bukolischen *locus amoenus*, assoziiert aber auch den marianischen *hortus conclusus*.[21]

Dies bestätigt auch die florale Symbolik: zunächst die *Rose*, die marianische Blume schlechthin.[22] Griseldis' blondes Haar blüht um ihre Stirn als eine »güldene Rose« herum;[23] ihre Kinder gleichen »Rosen«, die sie wie ein »Rosengarten« umfangen.[24] Auch der martyrologische Aspekt des Rosensymbols wird von Loeben reaktiviert:[25] Nachdem sie verstoßen wurde, sinkt Griseldis' Antlitz »gleich einer weißen Rose« in einen Busch emporblühender roter Rosen, und ihre Dornen winden sich um sie her.[26]

---

mit einem einleitenden Vorwort von Joseph Görres (1838) sowie Alban Stolz' *Legende oder der christliche Sternhimmel* (1850–1862).

16 Loeben 1819, 254.

17 Vgl.: »sie glich mehr einer Heiligen, und still seligen Märtyrin, wie selbige in milder Grosheit in Kapellen gemalt zu sehen sind, als einer gewöhnlichen Schäferin«, Loeben 1819, 178.

18 »Da ritt er eines Tages bei Griseldis vorüber, die unter einer Eiche, an deren Stamm das Kreuz hing, stand«, ebd., 183f.

19 »des Sommerhutes breiten Rand wie einen Glorienschein ums Haupt«, ebd., 180.

20 »der Hirtenstab in ihrer Hand schien zum Palmenzweig, die Natur um sie her ein Kirchlein zu werden«, ebd., 178.

21 Vgl. dazu etwa den *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis. In: Migne PL, Bd. 210, 538, sowie den »vergier clos« des Guillaume von Normandie. Dazu Reinsch 1879, 222.

22 R. Schumacher-Wolfgarten, Art. »Rose«. In: Kirschbaum 1971, Bd. 3, 563–568.

23 »Schlicht, aber golden wie die Sonne, flossen ihre Locken, unter dem Netz hervor, aus dem sie als güldene Rose die Stirn umblühten, über die Schultern an der hohen Gestalt herab«, Loeben 1819, 177.

24 »Griseldis! diese zwei Röslein sind deine Kinder!« und: »Da ruhte die edle Frau in ihres Liebsten Armen, und stand von ihren zwei Kindern umfangen, wie in einem Rosengarten, von seligem Himmelsthaue naß«, ebd., 253.

25 Bei Hieronymus und Bernard von Clairvaux ist die Rose durch ihre Farbe und Dornen auch das Sinnbild der Märtyrer. Vgl. Hieronymus, *Epist. CVIII 31 ad Eustochium*. In: Migne PL, Bd. 22; Bernard von Clairvaux, *De Beata Maria Virgine Sermo*, 10. In: ebd., Bd. 184.

26 »Da sank die edle Frau um und gleich einer weißen Rose neigte sich ihr Antlitz in rothen Rosen, an der Mauer emporblühend, und ihre Dornen wanden sich um sie her«, Loeben 1819, 234f.

Neben der Rose verbindet die *Lilie* Griseldis mit Maria.[27] Als Immaculata, bei der Verkündigung, im Haus zu Nazareth, als stehende oder thronende Gottesmutter, bei der Himmelfahrt wird Maria stets mit Lilien dargestellt.[28] Bereits bei der ersten Begegnung assoziiert Walther Griseldis mit einer Lilie: »o welche *Lilie* ist verborgen in diesem smaragdgrünen Thal!«[29] Nachdem sie Walther in seine Burg gefolgt ist, wird Griseldis stets von ihrer Lilie begleitet: »und die *Lilie*, die im schlanken Gefäß zu ihren Füßen sproßte, stieg höher und höher über ihr hingeneigtes Haupt empor.«[30] Selbst nach ihrer Verstoßung verlassen Lilien und Rosen Griseldis nicht: »Tiefe Stille war nun wieder um Griseldis, und von Hoheit sah sie nichts mehr vor sich, als die eisbeglänzten Gipfel in der Ferne, *Lilien* mit himmlischen *Rosen* geschmückt.«[31] Die Farben der Landschaft nähern sich der Blumensymbolik an und verbürgen Griseldis als *figura Mariae*: Gerade die Kombination von Lilie und Rose ist für die Mariensymbolik in Mittelalter und Renaissance topisch.[32]

---

27 Die Liliensymbolik repräsentiert auch eine Spur von Loebens Lektüre von Jakob Böhme, bei dem die Lilie als mystisches Symbol häufig belegt ist. Vgl. auch Loebens Erzählung *Die Wasser-Lilie*, in der die Blume allerdings eine erotische Konnotation erhält. Dazu: Preiß 1995, 71.

28 M. Pfister-Burkhalter, Art. »Lilie«. In: Kirschbaum 1971, Bd. 3, 100–102.

29 Loeben 1819, 181. Von Griseldis' Hochzeit heißt es später: »des Himmels sonnige Glorie hatte ihr Schatzkästlein aufgethan und sie bestreut mit lichtem Glanz von Gold und Rubin, der auch die Feldblumen zu ihren Füßen in einen paradiesischen Garten verwandelte, dessen *Lilie* sie war«, ebd., 202. Beim Gebet fließt ihr goldenes Haar herab wie ein goldener Schaum, »da wo Feldblumen und *Lilien* aus dem grünen kräuterreichen Boden aufgesproßt waren«, ebd., 200. Eine leicht verschiedene Nuancierung erhält die Liliensymbolik am Ende des ersten Kapitels: »Und indem er [der Markgraf] seinem Roß die Sporen gab, und sich nach ihr umschaute, war es ihm, als halte sie einen *Lilienzweig* in der Hand.« Loeben 1819, 184f. Zwar hält auch die Madonna Lilienstengel in den Händen. Der Lilienzweig ist aber auch ein heraldisch kodiertes Herrschaftszeichen. So heißt es Mitte des 9. Jh. bei Sedulius Scottus (bezeugt 848–858): »*Regia* sed nitidis dominentur *lilia* sceptris«. In: Scottus 1896, 230f., meine Hervorhebung. Das Bild Griseldis' mit dem Lilienzepter verrät also Walthers intime Überzeugung, daß sie trotz ihrer niederen Herkunft seines Adels würdig ist. Diese Nuance der Liliensymbolik suggeriert bereits die aristokratische Überformung des Stoffes, die später zu erörtern sein wird.

30 Loeben 1819, 210.

31 Ebd., 241f. Vgl. auch folgende Stellen: »Griseldis ging bald auf und nieder mit gefalteter Hand, bald senkte sie sich auf ihre Betbank und die *Lilie* strömte ihr den kühlenden Silberhauch zu, als wollt' er sich vermischen dem heißen inniglichen Gebet, und mit ihm vereint ringen gegen alle die Traumgespenster der schwülen Nacht.«, ebd., 220f. Auch Walthers Liebe zu Griseldis wird mit der Lilie in Verbindung gebracht: »und Markgraf Walther hob sie auf und sagte zu ihr, alle Seligkeit, die er im Herzen trug, auf dem Angesicht, wie aus einem edlen Gefäß mit *Lilien* erfüllt, der klare wonnige Duft emporstrahlt.«, ebd., 201. Übrigens ist auch der Reigerbusch von Walthers Pferd »lilienweiß«: »und ließ den hohen *lilienweißen* Reigerbusch fliegen«, ebd., 194.

32 »Tu es li *lis* où Diex repose; / Tu es rosier qui porte *rose*«, singt Rutebeuf. Œuvres Complètes. Paris 1874, II 146. Für einen unbekannten Dichter aus der merowingischen Zeit ist die heilige Jungfrau »Lilium inter spinas acutissimas« und »Rosam fulgentem castitatis robore.« Poetae latini Aevi carolini. Ed. Winterfeld, Berlin 1899, IV 516f.

Loebens typologischer Bezug zwischen Griseldis und Maria aktualisiert die ältere Tradition einer marianischen Griseldis-Deutung. Man denke nur an die Einrahmung des Grisilla-Exempels des mittelfränkischen Anonymus im ersten Teil einer Sammelhandschrift des Kölner Stadtarchivs von 1460 mit Texten der Marienverehrung (*Marien-Abc*, *Marienkrone*, *Der Rosenkranz Mariens*, *Marienpsalter*, *Magnifikat*, *Ave Maris Stella*, *Gebet zu Maria*, *Marien Rosengärtlein*).[33] Wie Maria erlebt auch Griseldis eine Art Verkündigung, insofern sie vom unberechenbaren göttlichen Ratschluß, Walthers Freiung, überrascht wird, und nimmt später geduldig alles Leid auf sich, wie auch Maria den Kreuzestod ihres Sohnes erträgt.[34]

Griseldis trägt jedoch nicht nur marianische Attribute:

> Es geschah aber oft, daß Markgraf Walther […] Griseldis […] in stiller Andacht knieen sah, mit im Winde flatterndem goldnem Haar, die Stirn vom strengen dichten Netz umschlossen, aus dessen Gitter die goldene Rose hervorblühte, und dabei unwillkürlich an St. Catharina denken mußte, wie sie vorgestellt wird, knieend um den Schwertstreich zu empfangen, vom seligen Leben verklärt […].[35]

Indem Loeben Griseldis – jedenfalls aus der Perspektive Walthers – mit der Heiligen Katharina von Alexandrien überblendet, präfiguriert er ihren Leidensweg und verbindet ihn im Sinne der Legende mit dem göttlichen Heilsplan. Mit Katharina teilt Griseldis vor allem ihre immer wieder hervorgehobene *humilitas*. Die *Legenda Aurea* veranschaulicht sie mit Hilfe der pseudoetymologischen Ableitung von ›Katharina‹ aus ›kathà-ruina‹, so daß die Heilige den Zusammensturz der Hoffart bereits im Namen trägt.[36] Auch von Griseldis heißt es in Loebens Erzählung: »Demuth verklärte ihr Angesicht«.[37] Am Ende ihres Leidenswegs erlangt sie schließlich »die Krone der Demut«.[38] Zum zweiten findet die Beständigkeit, die Griseldis gegenüber dem Markgrafen zeigt, ihre

---

33 Vgl. Knape 1978, 51.

34 Ebd., 51f.

35 Loeben 1819, 180.

36 »Katharina kommt von katha, das heißt gänzlich, und ruina, Sturz, und ist also gesprochen ein gänzlicher Sturz, denn alles Gebäude des Teufels brach in ihr gänzlich zusammen. Also fiel in ihr der Bau der Hoffart durch die Demut, die sie hatte; der Bau fleischlicher Lust durch die Jungfräulichkeit, die sie bewahrte; der Bau irdischer Begier dadurch, daß sie alles Irdische verschmähte.«, Jacobus de Voragine 1984, 917.

37 Loeben 1819, 177.

38 »Und alle, die gegenwärtig waren, drängten sich umarmt herum wie ein strahlend Gitter, und sagten weinend zu einander: seht hier die wahre Krone der *Demuth*!«, ebd., 254. Auch Walther ruft aus: »o Hoheit und Niedrigkeit, in süßer Freudigkeit und Demuth, wie seid ihr so wunderbar Eins in dieser Jungfrau, und schmückt einander in ihr«, ebd., 181. Am Ende, nach der letzten Prüfung, nachdem Griseldis Walther Glück mit seiner künftigen Braut gewünscht hat, sinkt sie wie tot nieder – ein symbolischer Märtyrertod. Danach schließt Walther sie in seine Arme und sagt zu ihr: »Griseldis, keine andere, als du, soll ruhen an diesem Herzen: kehre zurück in dein Eigentum, meine wahrhaft hohe *demüthige* Herrin!«, ebd., 252. Auch der Schluß der Erzählung hebt noch einmal die Demut hervor: »Denn nur ein *demuthvolles* und von Gottes Gnade erfülltes Herz kann so hohe Dinge erlangen, unter denen alles andere auf Erden liegen bleibt«, ebd., 254, meine Hervorhebungen.

heilsgeschichtliche Entsprechung in der *constantia*, mit der die Heilige den Martern des Kaisers standhält.[39]

Die christliche Überformung des Stoffes erstreckt sich auch auf die Freiungsszene, in der Griseldis den Wunsch ihres Fürsten mit Gottes Willen identifiziert.[40] Nach dem Gespräch mit ihrem Vater Gosbert[41] findet Walther sie kniend vor der Kapelle des Hl. Wendelin, Patron der Bauern und Hirten, und sie scheint ihm als Heilige zum Fresko der Kapelle zu gehören.[42] Auch anläßlich der Einkleidungsszene betont Loeben das Eingreifen der Transzendenz. Niemand vermißt an der Gräfin den fehlenden Schmuck,

> denn des Himmels sonnige Glorie hatte ihr Schatzkästlein aufgethan und sie bestreut mit lichtem Glanz von Gold und Rubin, der auch die Feldblumen zu ihren Füßen in einen paradiesischen Garten verwandelte, dessen Lilie sie war […].[43]

Bei Loeben wird die Gattung der Legende allerdings insofern modernisiert, als die religiöse Didaxe auch auf dem Wege der modernen psychologischen Darstellung vermittelt wird. So erhält der Leser durch Gedankenberichte des Erzählers oder Selbstgespräche der Figuren oft Einsicht in deren Innenwelt. Vor allem Walther wird das Privileg der Innensicht häufig zuteil, was die Sympathie bestätigt, die

---

39 Einer der Wesenszüge der Heiligen »war ihre *Standhaftigkeit*. Denn sie war *standhaft* wider alle Drohung und verachtete sie. Darum antwortete sie dem Kaiser, der ihr drohte ‚Verzieh nicht alle Marter zu erdenken, als du vermagst, denn ich sehne mich, mein Fleisch und Blut dem Herrn darzubringen' und ‚Vollbring deinen Willen an mir, denn siehe, ich bin bereit zu aller Marter'«. Jacobus de Voragine 1984, 926, meine Hervorhebungen. Schließlich findet auch ein anderer Wesenszug der Heiligen Katharina in Griseldis ein Echo: die Verständigkeit. Dank der Gelehrsamkeit und argumentativen Gewandtheit, die ihr vom Engel des Herrn eingeflossen wurden, besiegte Katharina in einer Disputation über das Christentum nicht weniger als fünfzig Meister der Grammatik und Rhetorik, die vom Kaiser einberufen worden waren, um sie von ihrem Glauben abzubringen. Dementsprechend betont auch Loeben die Verständigkeit seiner Heldin, die aus ihrer Frömmigkeit erwächst. Zwar ist Griseldis eine Analphabetin, besitzt aber dank ihrer frommen Lebensweise »einen weisen Verstand« mitsamt einem ansehnlichen Erzähltalent, durch welchen sie die Kinder durch Legenden und Lieder zu erbauen weiß. »Und wie Frömmigkeit ein süßes Licht ist, bei dessen Glanz und Schein die menschliche Natur etwas Göttliches offenbart, ohne anderes Zuthun: so zeigte sich auch in Griseldis, obwohl sie nicht lesen noch schreiben gelernt hatte, sondern nur, ihre Lämmer weidend, die Spindel in der Hand hielt, ein weiser Verstand und eine schöne Gabe, was sie an Legenden und anderen anmuthigen Dingen, Liedern und Geschichten wußte, erbaulich und lieblich vorzutragen, so daß oft am Gitterwerk des Feldkirchlein […] holde Mädchen und Kinder um sie her ruhten, und ihr zuhörten«, Loeben 1819, 178f.

40 »Da ritt er eines Tages bei Griseldis vorüber, […] hielt seines Rosses Zügel an, und sprach: Schäferskind, mir gefällt dein frommer züchtiger Sinn. Bist du wohl bereit, deine Schäferei zu verlassen, und mir als Magd zu dienen in meinem Haus? Griseldis aber neigte ihr Haupt ehrerbietig, und sprach: von Herzen gern dien' ich Gott und meinem Herrn!«, ebd., 184. Vgl. auch: »habt ihr also beschlossen, mich emporzuheben zu euch, nun so geschehe euer und Gottes Wille«, ebd., 201.

41 Im Unterschied zu Petrarca und Fiedler trifft der Markgraf Griseldis nicht in ihrer ärmlichen Hütte auf, sondern begibt sich zu ihr unter der Führung ihres Vaters, den Loeben mit dem germanischen Namen »Gosbert« tauft.

42 Loeben 1819, 199.

43 Ebd., 202.

der heterodiegetische auktoriale Erzähler für ihn hegt.[44] Potentiell vorgeprägt ist Walthers interne Fokalisierung bereits bei Petrarca, wo von Valterius' »acer intuitus« die Rede ist. Gerade durch die Schärfe seines Blickes vermag der Markgraf bei Petrarca wie bei Fiedler hinter Griseldis' ärmlichem Aussehen ihr heiliges Wesen zu durchschauen.[45] Auch bei Loeben wird Griseldis häufig aus Walthers Perspektive beschrieben,[46] während sie selbst nur selten das Privileg der internen Fokalisierung erhält. Nicht erst auf der Handlungsebene, sondern bereits auf der Erzählebene verfügt Walther somit über sie. Noch bevor sie seiner Herrschergewalt zum Opfer fällt, ist Griseldis seiner Blickgewalt ausgeliefert.

3. Die Begründung der Proben und die Entlastung Walthers

Neben der entschieden religiösen Überformung des Stoffes läßt sich eine weitere Eigenart von Loebens Griseldis-Erzählung in der Motivation der Proben festhalten. Darin weicht Loeben von Petrarca und Fiedler markant ab. Während die Proben bei Boccaccio einem plötzlichen »nuovo pensier« des Markgrafen, also einer Grille entspringen,[47] und bei Petrarca sowie Fiedler als eine »mirabilis cupiditas« bezeichnet werden,[48] macht Loeben sie von einem Orakel abhängig:

> Als ihm [Walther] vor geraumer Zeit eine Wahrsagerin aus der Hand gelesen, und sein Gestirn ihm angezeigt, war ihm kund worden, es würde ihm viel Reue bevorsteh'n, von wegen eines ehelichen Gemahls. Darum scheute sich Markgraf Walther vor der Ehe, und hatte sich unabänderlich vorgesetzt, diejenige, die er erwählen würde, und sollte sie ihm gleich untadelhaft und höchst liebenswerth erscheinen, streng und schwer zu prüfen.[49]

Bedeutsam ist das Orakel wegen seiner Zweideutigkeit.[50] Die Prophezeiung der Wahrsagerin, die Walther aufgrund einer ehelichen Bindung Leid voraussagt, ist nämlich insofern doppeldeutig, als die Präpositionalphrase »wegen eines ehlichen Gemahls« sowohl die Ursache als auch den Bezug des Reuegefühls

---

44 Stanzel 1995, 175f.

45 *Sen.* XVII 3, 260. Fiedler 1653, 865f.

46 So denkt *er*, bei ihrem Anblick, an die Heilige Katharina (Loeben 1819, 180), *er* vergleicht sie mit einer Lilie (ebd., 181), *ihm* scheint es, als halte sie einen Lilienzweig in der Hand (ebd., 185).

47 »Ma poco appresso, entratogli un nuovo pensier nell'animo, cioè di volere con lunga esperienzia e con cose intollerabili provare la pazienzia di lei […]« (*Dec.* X 10, 946).

48 »Cepit, ut fit, interim Valterium, cum iam ablactata esset infantula, mirabilis quedam – quam laudabilis doctiores iudicent – cupiditas«, *Sen.* XVII 3, 200. Bei dieser umstrittenen Stelle folge ich Martellottis Konjektur, vgl. Martellotti 1983, 192, Anm. 17.

49 Loeben 1819, 181f.

50 Fast überflüssig ist die Bemerkung, daß das Schicksal bei Loeben auch in diesem Falle Ausdruck der Vorsehung ist: »Wir sollen von der feindlichen Gewalt des Schicksals frei und uns immer mehr der Vorsehung bewußt werden, das heißt das Gewebe des Geschicks, mit ihr in Harmonie zu setzen streben. Die Besiegung des feindseligen Schicksals durch die Vorsehung, muß einem jeden aus und in seinem eigenen Herzen klar werden«, Loeben 1817, II 300.

angeben kann. Walther versteht sie im ersteren Sinne. Er fürchtet, daß er *aufgrund* einer unwürdigen Braut Reue empfinden wird, und deswegen entscheidet er, Griseldis' Tugendhaftigkeit zu prüfen. Die harten Proben, denen er sie unterzieht, lassen ihn die arme Griseldis aber erst recht *be*reuen. Anders als Walther glaubt, ist seine Gemahlin nicht die Ursache, sondern der Gegenstand seines Reuegefühls. Darin liegt auch eine gewisse Tragik von Walthers Gestalt. Wie Oedipus will er der Prophezeiung des Orakels zuvorkommen; indem er es tut, erfüllt er sie aber erst recht. Walther unterzieht die Braut Prüfungen, um sich selbst vor Leid zu bewahren, schafft aber erst dadurch die Quelle seiner Leiden. Diese Aporie bringt er selbst zum Ausdruck:

> ja wohl, Griseldis, werde ich dich weinen machen, aber deine Thränen können mir keinen Trost bringen, nein, sie werden meinen Kummer vermehren, ja sie werden der eigentliche Gegenstand meines Kummers seyn.[51]

Der Markgraf wird somit zu einer tragischen Figur stilisiert, und zwar nicht nur, weil er selbst unter den von ihm gestellten Proben leidet, sondern auch, weil er dadurch auch Unrecht erleidet: Nach der Verstoßung beschuldigt ihn nämlich das Volk des Mordes an seinen Kindern, die er in Wirklichkeit in Sicherheit hat bringen lassen.[52] Die schicksalhafte Begründung der Prüfungen durch das Orakel sowie das Unrecht, das Walther dafür erleiden muß, zielen darauf ab, Walther zu entlasten und ihn an Griseldis' Seite als Opferfigur erscheinen zu lassen.[53]

Eine weitere Begründung der Proben ist ständischer Art. Die bereits bei Petrarca ausgeprägte und von Fiedler bekräftigte Ständetopik wird von Loeben noch stärker betont. Bereits am Anfang erscheint Griseldis als Prototyp der armen Schäferin, wie auch ihre Assoziierung mit Sankt Wendelin bestätigt, während Walther hingegen den Archetyp des aristokratischen Ritters repräsentiert. Eine solche romantische Verklärung des Rittertums hat bei dem Grafen von Loeben, dessen Adelsgeschlecht seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nachweisbar ist,[54] auch einen therapeutischen Stellenwert. Sie erscheint als eine »Kompensation und Wiederherstellung verlorener gesellschaftlicher Privilegien«[55] *in poeticis*, nachdem der fünfte Koalitionskrieg Loebens Haus in den finanziellen Ruin

---

51 Loeben 1819, 212.

52 »Da verwünschten ihn viele und sprachen laut davon, wie ja niemand anders, als er selbst, seiner Kinder Räuber und Mörder gewesen, und Frau Gritta, der ein kleines Gedinge eingeräumt war auf dem Hof, woselbst sie bleiben durfte bis an ihres Lebens Ende, glaubte auch daran, und wollte nicht länger des Markgrafen Gnadenbrod essen und seines Flachs spinnen, sondern wartete nur darauf, daß er sich wieder sehn lassen möchte, um es ihm zu sagen und ihm ins Gewissen zu reden wegen der Markgräfin«, ebd., 239f.

53 »Walther aber wußte das alles gar wohl, und that nichts, die bösen Nachreden zu zerstreun, sondern dachte, muß meine Griseldis so leiden, sollte mirs da nicht eher zum Troste gereichen, daß ich auch mein Theil habe und in etwas Unrecht leiden muß eine kurze Zeit?«, ebd., 240.

54 Stockinger 1987, 23.

55 Preiß 1995, 166ff.

gestürzt hatte.[56] Durch seine Glorifizierung des Rittertums erstrebt Loeben eine poetische Restitution der verlorenen adligen Kondition seines Hauses. Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, daß er die Problematik der *mésalliance* in den Mittelpunkt seiner Griseldis-Variation rückt. Zu diesem Zweck fügt er dem überlieferten Figuren-Arsenal eine neue Gestalt hinzu: die Markgräfin-Mutter.[57] Gerade der Anblick des Porträts der Verstorbenen, das in der Kammer seiner Frau hängt, läßt den Erben die Angemessenheit seiner nicht standesgemäßen Brautwahl bezweifeln:

> Wenn aber Markgraf Walther in seiner Hausfrauen Kammer kam, wo das Bild seiner edlen Mutter gemalt war, da schien es ihm oft, als sehe das Bild düster und unfreundlich auf ihn hin, und wolle ihm ein sehr ernstes Wort ins Herz blicken. Wie nun die alte Markgräfin eine hohe edle Frau gewesen, gar fest haltend an angestammter adlicher Sitte, wie sich's ja von selbst verstehen soll, daß ein jeder Stand auf die seinige halte in Tugend und Ehrbarkeit: so konnte der Markgraf leicht denken, weshalb sie ihn so bedenklich ansah aus ihrem geisterlichen Bild.[58]

Erzählt ist die ganze Passage in interner Fokalisierung. Die Verstorbene blickt nicht *realiter* mit stiller Mißbilligung auf den Sohn, sondern dieser schreibt ihren Gesichtszügen jene Bedenken zu, die er selbst für seine nicht standesgemäße Ehe unterschwellig empfindet. Im Blick der Mutter liest Walther sein eigenes schlechtes Gewissen. Solche Subjektivierung relativiert aber keineswegs Walthers Perspektive.[59] Die Partie ist vielmehr wiederum ein Beispiel für das Privileg der Innensicht, das Walther als einer Figur zuteil wird, die das Wertesystem des Erzählers vertritt und mit der dieser solidarisiert. Indem seine Gedanken und Zweifel erkundet werden, erhält er zudem eine humane Tiefe, die Griseldis in ihrer enigmatischen Verschlossenheit sicherlich nicht besitzt.

Ferner wird die Mißbilligung durch die Mutter zwar von Walther nur imaginiert, sie erscheint aber als durchaus nachvollziehbar: »so konnte der Markgraf leicht denken, weshalb sie ihn so bedenklich ansah aus ihrem geisterlichen Bild«. Als Repräsentantin des aristokratischen Bewußtseins des Blutadels, demzufolge sich Gleiches nur mit Gleichem paaren soll,[60] hätte die Mutter die morganatische Ehe mit Sicherheit nie gebilligt.[61] Dadurch aber, daß nicht Walther, sondern sie die Unerbittlichkeit der ständischen Ethik verkörpert, wird Walther nicht nur humanisiert; er wird zum Teil auch entlastet. Denn seine Proben dienen der

---

56 Pissin 1905, 274.

57 Gerade eine solche Änderung legt es auch nahe, Loebens Erzählung als Quelle für Gustav Schwabs Romanzenzyklus *Griseldis, Volkssage in zehn Romanzen* zu betrachten (im Taschenbuch *Urania* auf das Jahr 1830 erschienen), in dem Schwab Walthers Mutter als Verkörperung der Standesehre auftreten läßt.

58 Loeben 1819, 206.

59 Dies zu behaupten, hieße, zu unterstellen, Loeben habe damit sein eigenes aristokratisches Wertesystem in Frage stellen wollen.

60 Seit alters her ist dieses Prinzip die Quintessenz des aristokratischen Ethos. Vgl. bereits Homer: »ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον«, *Od*. XVII 218, oder Platon: »ὅμοιον ὁμοίῳ ἀεὶ πελάζει«, *symp*. 195 b5.

61 Historisch hatte eine solche Ehe nämlich zur Folge, daß die Nachkommen in der Regel nicht erbberechtigt waren und keinen Anspruch auf das Adelsprädikat besaßen.

Rechtfertigung der Mutter gegenüber. Genauer: Sie erscheinen als der einzige Weg, um Griseldis in die adlige Familie zu integrieren und sie auch vor den strengen Kriterien ihrer toten Schwiegermutter bestehen zu lassen. Einzig zu dem Zweck der Adelsprobe unterzieht Walther Griseldis den Prüfungen. Dabei führt er ein imaginäres Gespräch mit seiner Mutter, indem er die Nobilitierung aufgrund von Heldentaten als verbindlichen Präzedenzfall anführt:

> Ist nicht schon manch'ein tapferer Kriegsmann um irgend einer Heldenthat willen mit einer Ritterburg und einem Sinnbild, im Adelsschilde zu führen, begabt worden? sprach Markgraf Walther bei sich selbst. Sollte es nicht auch ein Frauenritterthum geben, zu erwerben durch ähnliche Proben, wo es nicht, gleich gediegenem Gold, schon ruht in des Blutes Welle?[62]

4. Ritterin Griseldis

Somit ist auch der dritte Aspekt von Loebens Griseldis-Bearbeitung angedeutet: die ritterliche Überformung der Vorlage, die sich in dem Ideal eines »Frauenritterthums« äußert. Griseldis soll nicht mehr wie bei Petrarca nur ihre *fides coniugalis* beweisen, sondern das »Frauenritterthum« erwerben. Sie soll sich des Adelstitels würdig erweisen, den ihr Gemahl bereits aufgrund seiner höheren Geburt besitzt.[63] Ihre Prüfungen werden somit in »ritterliche Frauenproben«[64] umgedeutet, durch welche sie das »Frauenritterthum« erwerben soll. Der Markgraf selbst verleiht ihnen die Bedeutung eines Ritterschlags: »O Griseldis, dies unsichtbare Ritterschwert soll dir diesen Ritterschlag geben«.[65] Die Proben repräsentieren eine durchaus wörtlich zu verstehende *alapa militaris*, welche Griseldis schlägt und zugleich adelt – gerade wie die *humilitas*, die bereits im Neuen Testament und später bei den Kirchenvätern als eine Selbsterniedrigung konzipiert wird, die den Menschen in Wirklichkeit erhöht,[66] ihn schlechtweg *adelt*, wie es bei Cassian heißt.[67] Loeben selbst bemerkt explizit in seiner Fragmentsammlung *Lotosblätter*: »Die Bestimmung zur Aufopferung ist

---

62 Loeben 1819, 207f.

63 »Das Kriterium für die Prüfungen besteht für Griseldis nicht mehr in der ehlichen Tugendhaftigkeit, wie in der Vorlage, sondern darin, adlige Verhaltensweisen, die dem Markgrafen aufgrund höherer Geburt zu eigen sind, in einem didaktischen Prozeß zu erwerben«, Preiß 1995, 163. Der Umstand, daß der Markgraf Griseldis diesen Erwerb zutraut, läßt ihn übrigens als weniger konservativ erscheinen als den Autor selbst, welcher der aus dem niederen Adel stammenden Schriftstellerin Helmina von Chézy schließlich die Gräfin Breßler vorzog, die er 1817 standesgemäß zur Frau nahm.

64 Loeben 1819, 198f.

65 Ebd., 208.

66 Hilarius Pictaviensis, *Tractatus in CXVIII Psalmum*, XX. In: Migne PL, Bd. 9. Vgl. auch die *Expositio in Psalmum CXVIII* des Ambrosius. In: ebd., Bd. 15, 1198–1526.

67 »peculiarius gratia humilitatis ornatum«, Cassian, *Collationes* 4,1. In: ebd., Bd. 49. Dies entspricht dem Christus-Wort, das der Hl. Benedictus dem siebenten, *De humilitate* überschriebenen Kapitel seiner *Regula Monachorum* voranstellte: »*Omnis qui se exaltat humiliabitur, et qui se humiliat exaltabitur.*« Benedictus de Nursia 1912, 28.

ein *himmlisches Adelsdiplom*, *ein Ritterschlag Gottes*«.[68] Loebens Vorbild für diese Verknüpfung von *humilitas* und Rittertum dürfte sowohl die christliche Strömung in der ritterlichen Tradition gewesen sein[69] als auch die militärische Unterströmung der christlichen Überlieferung, welche Heilige und Märtyrer als Ritter Christi schildert: der Topos der *Militia Spiritualis*. Er reicht von der Paulus-Stelle über die »geistliche Rüstung« im Brief an die Epheser[70] über die Patristik – vor allem Tertullian[71] und Cyprian[72] – sowie die Legenden aus dem 4. Jahrhundert um Soldaten aus der kaiserlichen Armee, die dem eigentlichen Militärdienst abgeschworen hatten, um der *militia Christi* zu dienen,[73] bis hin zum Kreuzzugsgedanken des Bernhard von Clairvaux.[74]

Erst durch die Demut kann Griseldis' ritterlicher Erziehungsprozeß gelingen. Einerseits vermag sie nämlich dank ihrer *humilitas*, sich der ritterlichen Tradition mit der gebührenden Ehrfurcht und Ergebenheit zu nähern.[75] Eine solche Über-

---

68 Loeben 1817, II 337, meine Hervorhebung.

69 Exemplarisch dafür sind Parzivals Gehorsam und Demut als Grundtugenden des Gottesstreiters. Vgl. dazu Kolb 1956: »Wolfram will durch seinen Gralroman das Bewußtsein davon erst oder erneut wachrufen, daß das Rittertum seine ethischen und religiösen Wurzeln im Christentum hat; das hindert ihn aber nicht daran, zu zeigen, daß die allgemeine ritterliche Auffassung von *diemüete* und *erberme* sich von jenen christlichen Grundlagen entfernt hat, und einen wirklich bestehenden Gegensatz zwischen der Weltlichkeit des gegenwärtigen Rittertums und der Gottbezogenheit seiner eigentlichen Sendung aufzudecken.«, 87, Anm.

70 »ἐν πᾶσιν ἀναλαβόντες τὸν θυρεὸν τῆς πίστεως, ἐν ᾧ δυνήσεσθε πάντα τὰ βέλη τοῦ πονηροῦ [τὰ] πεπυρωμένα σβέσαι· καὶ τὴν περικεφαλαίαν τοῦ σωτηρίου δέξασθε, καὶ τὴν μάχαιραν τοῦ πνεύματος, ὅ ἐστιν ῥῆμα θεοῦ«, Eph. 6, 16f.

71 »Vos ideo in carcerem pervenistis, ut diabolum etiam in domo sua conculcetis; iam enim foris congressi conculcaveratis [.] […] inveniat (vos) munitos et Concordia armatos, quia pax vestra bellum est illi, quam pacem quidam in ecclesia non habentes a martyribus in carcere exorare consueverunt.« Tertullian 1851, *Ad martyras* 1. »Vocati sumus ad militiam dei vivi iam tunc, cum in sacramenti verba respondemus. Nemo miles ad bellum cum deliciis venit nec de cubiculo ad aciem procedit, sed de papilionibus expeditis et substrictis, ubi omnis duritia et inbonitas et insuauitas constitit. Etiam in pace labore et incommodis bellum pati iam ediscunt in armis deambulando, campum decurrendo, fossam moliendo, testudinem destinando, dissidendo, sudore omnia constant, ne corpora et animi expavescant de umbra ad solem et sole ad gelum, de tunica ad loricam, de silentio ad clamorem, de quiete ad tumultum. Proinde vos, benedicti, quodcunque hoc durum est, ad exercitationem virtutum animi et corporis deputate. Bonum agonem subituri estis«, ebd., *Ad martyras* 3. Vgl. dazu Harnack 1963: »Die Gerichtsstube und der Kerker sind die Kampfplätze, auf denen der große Streit mit dem Teufel ausgefochten wird«, 32.

72 Die Märtyrer sind für Cyprian die eigentlichen Krieger und Offiziere Gottes, welche mit den Dämonen streiten und sie bekämpfen durch ihr Bekenntnis, ihre Wunden und ihren Tod. »Vos enim primores et duces ad nostri temporis proelium facti caelestis militiae signa movistis«; »coronas vestras manu sertas inde huc tradidistis et de poculo salutari fratribus propinastis. Accessit ad confessionis exordia gloriosa et militiae victricis auspicia disciplinae tenor«, Cyprianus 1994, *ep*. 28, I–II. Vgl. auch *ep*. 10, 1, 2; *ep*. 15, 1; *ep*. 46, 2; *ep*. 54,1; *ep*. 76, 6 und *ep*. 77, 2.

73 Musterbeispiele sind der Hl. Mauritius und die Thebaische Legion, der Hl. Sebastian und der Hl. Martin.

74 *De laude novae militiae* (1128).

75 Griseldis »sehnte sich innig, aus seiner ritterlichen Brust alle Kunden der adlichen Sitte zu entlehnen. Darum führte er sie oft in den Rittersaal, und übte sie in edler Herolds- und Wappenkunst, und ähnlichen Dingen«, Loeben 1819, 204.

nahme des aristokratischen Wertesystems symbolisiert die Szene, in der die demutsvolle Griseldis in einen Teppich Walthers Wappen hineinwebt,[76] dessen progressives Sich-Abzeichnen in dem Muster das allmähliche Sichtbarwerden ihres eigenen Adels abbildet.[77] Indem sie sich bedingungslos dem Willen ihres Mannes fügt und ihre *humilitas* unter Beweis stellt, vermag Griseldis andererseits auch, die drei Proben zu bestehen und ritterliche Heldentaten der Demut zu vollbringen.

Die erste Prüfung, welcher sie der Markgraf unterzieht, ist die scheinbare Tötung ihrer Kinder. Dabei bedient sich Walther einer doppelten Simulation. Er läßt Griseldis gegenüber die Tötung ihrer Kinder inszenieren, seinen Untertanen gegenüber aber einen Raub simulieren. Gerade aufgrund des simulierten Kinderraubs kann Loeben den Unwillen der Untertanen im Vergleich zu Fiedlers Vorlage erheblich abschwächen, wo Walther von ihnen als mörderischer Tyrann verachtet wird.[78] Nachdem die scheinbare Ermordung der Kinder erfolgt ist, gewährt der Erzähler Einblick in Griseldis' Gedankenwelt, um zu zeigen, in welchem Maße sie den Gehorsam gegenüber ihrem Gemahl verinnerlicht hat:

> ›Was klage und was weine ich? rief sie [Griseldis] dann bei sich, wenn sie wieder allein war. Die zwei Kindlein sind selig, sie sind in Jesu Paradies, Engel lächeln sie an, wie sie schon hier aus ihnen lächelten. Sollte ich um mich weinen, da ich von dem edelsten Herzen über alles geliebt werde, und da der Himmel mir kindlichen Glauben verliehn und bewahrt hat? Also über Walther selbst ists, daß mir zu weinen übrig bleibt? Darf ich ihn verdammen, steht es mir zu, seine That zu richten? Sie kam aus seinem angebornen ritterlichen Sinn und Gefühl, das ihn über mich stellt, das nur zu ehren und dem zu vertrauen mir zukommt. […] Wohlauf denn mein Herz, wie das Lamm seinem Hirten, folge du nur ihm und sei in ihm getrost, denn also gefällst du Gott und deinem edlen Ritter.‹[79]

In dieser Passage wird die exemplarische Didaxe mit den modernen Mitteln der psychologischen Beschreibung vermittelt. In ihrem Selbstgespräch überzeugt sich Griseldis – durch rhetorische und suggestive Fragen – von der Grundlosigkeit ihres Leids. Der Leser erhält somit Einblick in ein Bewußtsein, dem der Gehorsam zur zweiten Natur geworden ist. Loeben treibt die Verinnerlichung des Gehorsams bis zur offensichtlichen psychologischen Unglaubwürdigkeit, als er Griseldis an anderer Stelle sich weniger um das Leben ihrer Kinder Sorgen machen läßt, als vielmehr um das Seelenheil ihres Gatten, das ihr nach einer solchen Bluttat als stark gefährdet erscheint.[80] Es ist nicht auszuschließen, daß sol-

---

[76] »Da stand Walther oft, wenn seine Griseldis am Webstuhl saß, und die schönen bunten Woll' und Seidenfäden an den umsponnenen Rollen und Knäulen leise hin und her schwirren ließ, in einen Teppich Markgraf Walthers Helmzierde und Schild in hohen Farben einwebend, und sah […] auf sie, wie die lichten Mienen hinlächelten auf ihres Fleißes Garten, als dessen schönste Blume sie ihres Herren Wappen erstehen ließ«, ebd., 207.

[77] »Unter Griseldis Händen aber ward immer mehr von dem schönen Wappen sichtbar, das ihr Gewirk verherrlichte«, ebd., 209f.

[78] Widmann 1905, 20.

[79] Loeben 1819, 227f.

[80] »Sie hoffte aber immer noch, der Markgraf werde sich eines andern besinnen und einen Ausweg finden; doch dachte sie dabei nicht ihres eignen unsäglichen Schmerzes, sondern ängstigte sich nur, daß ihr geliebter Herr mit einer schweren Schuld sich belasten möchte und daß es ihn gereuen und sein Leben verbittern würde.«, ebd., 219.

chen Partien eine christliche Umdeutung des von Loeben verehrten Schiller und dessen Konzeption der »Schönen Seele«[81] zugrunde liegt, in welcher die Pflicht als Naturtrieb erscheint. Dies scheinen auch die Worte des Dieners Grimoald zu bestätigen, der bewundernd feststellt, wie sehr sich Griseldis durch die göttliche Gnade über die Natur erhoben hat[82] und sie mit der in der Romantik besonders beliebten[83] Heiligen Genovefa von Brabant vergleicht.[84]

Hinzu kommt als zweite Probe die scheinbare Verstoßung.[85] Der inzwischen zum Einsiedler gewordene Walther läßt über seinen Diener Grimoald Griseldis melden, daß sie wieder in ihre Hütte zurückkehren solle. In Anlehnung an Fiedler legt Loeben Griseldis eine Abschiedsrede an die Schloßdienerschaft in den Mund, in der sie die Untertanen zu unverbrüchlichem Gehorsam mahnt.[86] Nach der dritten Prüfung, bei der Griseldis von Walther anläßlich seiner zweiten Hochzeit als Dienstmagd bestellt wird,[87] stirbt sie schließlich einen symbolischen Märtyrertod, indem sie in Ohnmacht fällt, und – als sie wieder zu Bewußtsein kommt – sich verklärt im Paradiese wieder zu finden glaubt.[88] Das Schlußtableau bestätigt ihre Vermutung, auch wenn es sich um ein irdisches Paradies handelt: Wie in einem Rosengarten nämlich, »von seligem Himmelsthaue naß«, ruht Griseldis nach der bestandenen letzten Probe in den Armen ihres Mannes, umfangen von ihren zwei Kindern – eine Schlußszene, welche ihre vorbehaltlose Aufnahme in die adlige Familie besiegelt.[89] Walther läßt den Hermelinmantel

---

81 »Die schöne Seele hat kein andres Verdienst, als daß sie ist. Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmutigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen«, Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde. In: Schiller 2004, Bd. 5, 468.

82 »Über die Natur hat sie [Griseldis] sich erhoben durch die Gnade, die sie bei Gott hat, und zum Geheimniß der göttlichen Liebe sich aufgeschwungen!«, Loeben 1819, 231.

83 Man denke nur an das auch von Goethe besonders geschätzte Drama Tiecks *Die heilige Genovefa*. In der bildenden Kunst vgl. ferner: *Genovefa und Schmerzensreich*: Ölskizze von J. Ritter von Führich, Wien (M. Dreger, J. Ritter von Führich [W 1912] Abb. 41). Führich illustrierte auch Tiecks *Genovefa* (Hrsg. von Wörndle, J. Ritter von Führich [München 1925] Abb. 11). Verschiedene Szenen finden sich auch in Radierungen von Ludwig Richter, 1848 (vgl.: H. Sauerborn, Geschichte der Pfalzgräfin Genovefa und der Kapelle Fraukirch (Regensburg 1896), 54–104, Abb. 1–9. K. Eckert, Die Hl. Genovefa von Ludwig Richter, Berlin 1946). Vgl. auch die Fresken von Moritz von Schwind in der Residenz Weimar sowie eine Zeichnung von Schwind, 1883 (Genovefa verzeiht ihrem Gatten), in Privatbesitz (F. Haacvk, Moritz von Schwind [Leipzig 1898] Abb. 28). Sämtliche Angaben nach: F. van Molle, Artikel: Genovefa von Brabant. In: Kirschbaum 1971, Bd. 4, Sp. 361.

84 »Frau Markgräfin, ich habe von der heiligen Genoveva gehört, wo die Diener des Pfalzgrafen zu ihr kamen und sie abholten zum grausamen Mord, Gott weiß, mir ist schier zu Muth wie den Dienern muß gewesen seyn, wenn sie ein Herz im Busen gehabt, und ach! bin ich nicht fürwahr wie jene gesendet, euch das Leben zu rauben? O heilige Genoveva, rief Griseldis, nun so bitte für mich arme Sünderin!«, Loeben 1819, 221.

85 Ebd., 231–241.

86 Ebd., 238f.

87 Ebd., 244–252.

88 »Griseldis aber glaubte nicht anders, als daß sie gestorben und nun im Paradiese sei; und ihre Seele leuchtete aus ihr heraus wie verklärt und still schwebend über allem Leid.«, ebd., 253.

89 »Da ruhte die edle Frau in ihres Liebsten Armen, und stand von ihren zwei Kindern umfangen, wie in einem Rosengarten, von seligem Himmelsthaue naß«, ebd., 253.

– Zeichen der königlichen Würde und Symbol Christi zugleich – um Griseldis werfen und etabliert einen Zusammenhang zwischen ihrer Erniedrigung und ihrer Erhöhung, indem er sie als seine »wahrhaft hohe demüthige Herrin« apostrophiert[90] und somit indirekt an die Regula des Hl. Benedictus anspielt: »Omnis qui se exaltat humiliabitur, et qui se humiliat exaltabitur.«[91]

5. Loebens Plädoyer für eine christliche Reform des Absolutismus: das Ideal der *mâze*

Griseldis' *humilitas* repräsentiert aber nicht nur ein bloßes Mittel zum Zweck, um das »Frauenritterthum« zu erwerben. Als ein »*himmlisches* Adelsdiplom« repräsentiert sie vielmehr ein Rittertum *sui generis* und dient auch dazu, das säkulare ritterliche Wertesystem Walthers christlich zu korrigieren. Loeben knüpft somit in seiner Erzählung an die mittelalterliche Auseinandersetzung zwischen der ritterlichen und der christlichen Sittlichkeitslehre an.[92] Griseldis korrigiert das nur innerweltliche Sittlichkeitssystem des Markgrafen[93] durch das christliche Tugendprinzip der *humilitas*. Sinnfällig wird diese Korrektur im Gespräch, in dem Walther Griseldis gegenüber die Ermordung ihrer Kinder begründet. Der Markgraf erscheint hier der Idolatrie des eigenen Blutes verfallen, das wie eine heidnische Gottheit Menschenopfer fordert. Gegenüber Griseldis meint er: »Mein Blut wird geehrt werden durch diese blutige That.«[94] Darauf erwidert sie bezeichnenderweise: »reinigt Ein Blut doch uns Alle! Kann euch das nicht trösten?«[95] Das Blut als Kardinalprinzip von Walthers innerweltlicher und insofern heidnischer Ethik wird von dem Blut Christi abgelöst. Die wahre Grundlage der Ethik kann nicht innerweltlich sein, sondern ist notwendig transzendent und erwächst aus der Gnade. Bezeichnend ist in diesem Sinne, daß Walther, von Griseldis' Demut beeindruckt, zu einer Revision des althergebrachten und von der Mutter repräsentierten Rittertumideals veranlaßt wird. Der wahre Rittersinn wird von ihm nicht mehr ausschließlich mit dem säkularen Prinzip des Blutadels identifiziert, mit der Hochgemutheit, dem großen Selbst- und Wertgefühl des aristokratischen Menschen.[96] Das Rittertum erscheint ihm

---

90 Ebd., 252.
91 Benedictus de Nursia 1912, 28.
92 Zu dieser Frage Hempel 1970.
93 Der *hôhe muot* ist die germanische Entsprechung der antiken μεγαλοψυχία bzw. *magnanimitas*. Er entwickelt sich aber, wie Hempel 1970 nachgewiesen hat, eigenständig auf der Grundlage des germanischen *Virtus*-Ideals als Inbegriff der ritterlichen Sittlichkeit. Er steht in heftiger Spannung zu und Konkurrenz mit der kirchlichen Morallehre. Der *hôhe muot* ist wesentlich auf die Erhaltung und Erhöhung der individuellen Persönlichkeit angelegt. Er stellt das Ideal der männlichen Selbstbehauptung auf der Grundlage des Kriegerethos dar. Allen seinen Komponenten liegt die *virtus* zugrunde.
94 Loeben 1819, 216.
95 Ebd., 215.
96 Gemeint ist die bereits im Griechentum als Ideal der Adelsethik betrachtete μεγαλοψυχία: Arist: *Eth. Nic.* Δ 7–9. Dazu Jäger 1931 und 1973, 34 f.

jetzt vielmehr als eine Synthese von aristokratischem Mut *und* christlicher Demut, von Strenge und Milde, als eine symbolische Versöhnung der beiden Frauenfiguren, zwischen welchen er bisher gespalten war:

> Da sah Markgraf Walther die zwei Frauenbilder wieder an, das edel strenge und das lieblich milde, und wie er so zwischen beiden stand, leuchtete ihm so recht ein, wie der Rittersinn immer ein andächtiges treues Hinschaun sei auf die zwei Vorbilder der Strenge und der Milde, der Hoheit und der Demuth.[97]

Die Konzeption, die hier Walther evoziert, ist die mittelalterliche Vorstellung der *mâze*,[98] welche von dem aus ritterlichem Hause stammenden Thomas von Aquin zum ethischen Maßstab erklärt wurde als eine Verbindung von *magnanimitas* und *humilitas*.[99] Durch ihre Demut mahnt Griseldis Walther an die von ihm verdrängte *humilitas* und ermöglicht somit erst, daß in ihm ein Bewußtsein für die ritterliche *mâze* entsteht.

Insofern präfiguriert Griseldis eine christliche Reformierung des Absolutismus, wie sie auch für den Grafen von Loeben nach der französischen Revolution dringend notwendig geworden war: Griseldis' Demut ruft dem Herrscher in Erinnerung, daß das wahre Rittertum auf einer *mâze* beruht, ohne welche der ritterliche *hôhe muot* zum *übermuot*, zur *superbia* ausartet. Auf diese Weise will Loeben nach der Erfahrung der französischen Revolution die Unzulänglichkeit einer nur säkularen adligen Axiologie hervorheben: Eine Integration der innerweltlichen Adelsethik mit der christlichen Ethik ist vielmehr erforderlich, wenn sich das tief erschütterte Gebäude des Absolutismus erneuern soll.[100] Darin

---

97 Loeben 1819, 209.

98 Dazu Hempel, 111–114.

99 Thomas de Aquino 2006, II, II, 162, 2 Resp. Dazu Hempel 1970, 111–114 sowie 170. Die *mâze* repräsentierte den Ersatz für die vom ritterlichen *ordo* verdrängte *humilitas* und den Versuch der Selbstrechtfertigung gegenüber der kirchlichen Morallehre. In kirchlicher Sicht blieb sie stets eine defiziente Kategorie, wie die heidnische Moralphilosophie sinn- und heillos. In der Tat war sie die Antwort des Rittertums auf die kirchliche Morallehre und stellte einen ethischen Maßstab dar, der den innerweltlichen, laizistischen Prinzipien des Rittertums entsprach.

100 Auch in diesem Fall nimmt die Sammlung *Lotosblätter* ähnliche Gedanken vorweg. Vgl. folgende Passagen: »Nichts Irdisches vermag mehr, diesen Wahn der Selbstsucht, der sich in einem ewigen Kreise dreht, zu zerstören. Nur eine höhere Macht kann ihn lösen. Schon wird in vielen Einzelnen diese Hingabe der Selbstsucht in stillem Glauben erstrebt. Der so lang' verkannte und zu Verzauberungen gemisbrauchte Geist der Staaten hofft auf sie. Wir harren alle des Sichtbarwerdens Eines neuen Tempels. Republik ist das Verhältniß, in welchem die Staaten gegen einander stehn sollen, ihr monarchisches Prinzip soll auf der gemeinschaftlichen religiösen Idee beruh'n. Wenn jene wahre hierarchische Macht, den sanftmutigen Hirtenstab des Friedens emporheben und anerkannt werden wird: dann wird man erst recht einsehn, wie leicht es von jeher war, sich zu vereinen und gemeinschaftlich zu bestehn, und auf welche tiefsinnige, einfache, große, Idee die Päbste und Jesuiten ihren künstlichen und irdischen Bau gründeten. Wollte den Menschen nur einmal die einfachste aller Ideen klar werden, wollten sie nur einmal das selbstgewobne Netz ihrer Verwicklung mit einem ernsten Blick auf ihren Ursprung durchbrechen: überrascht von der plötzlichen Musik eines besseren Einklangs, würden sie über sich selbst erstaunen und auf dieser stillen Höhe der Liebe Hütten bauen wollen – ein Kind würde dann auch wahrhaft den Staaten geboren, des Name Heiland heißt, und dem sich beugen sollen die Kniee aller, die im Himmel und auf

stimmt Loebens Diagnose nicht nur mit Novalis, sondern auch mit konservativen romantischen Denkern wie Adam Müller oder Franz von Baader überein, für welche die Krise der ständischen Ordnung nur durch ihre Verankerung in einer überirdischen Ordnung gelöst werden kann.

Diese Vermittlung von Rittertum und Christentum, Hochmut und Demut, Strenge und Milde erfährt in der Erzählung schließlich in der Figur des Androgynus ihre anthropologische Umsetzung.[101] Erst vor diesem Hintergrund versteht man, warum Griseldis am Anfang der Erzählung nicht nur als Schäferin und Märtyrerin, sondern überraschenderweise auch als Jägerin geschildert wurde, welche Walthers eigenes Jagdobjekt zu erlegen vermochte. Im Verlauf der Erzählung zeigt sie nicht nur weibliche Demut, sondern ebenso einen männlichen *hôhen muot*. Sie vertritt den Markgrafen in seiner Abwesenheit, führt sein Siegel, schlichtet Streitigkeiten an seiner Stelle und besteht Walthers Prüfungen mit männlicher Unempfindlichkeit. In ihr gehen weibliche Demut und männlicher Mut eine Synthese ein:

> […] und hätte sich ein Feind der Burg genähert, ihr würde wohl die Kraft geworden seyn, des Markgrafen Banner zu vertheidigen auf dem Wall bis zu dessen Wiederkunft. […] so hoher Muth wohnte bei tiefer Demuth in Griseldis' Brust.[102]

Walther durchläuft einen entgegengesetzten Bildungsweg. Er wird immer sensibler und empfindlicher für Griseldis' Leiden. Auch bei der Wiederversöhnung am Ende bricht er laut in Tränen aus.[103] Ferner übt er sich in Griseldis' Grundtugend, der Demut: Nach dem inszenierten Kindermord verläßt er seine Burg und wird Einsiedler.

In seiner Erzählung *Markgraf Walther und Griseldis* nimmt Loeben eine religiöse und aristokratische Überformung der Griselda-Figuration vor. Er verleiht ihr die Züge einer modernen Legende, indem er die marianische Umdeutung der Griseldis-Gestalt mit den modernen Erzählmitteln der internen Fokalisierung verbindet. Daß vor allem Walther das Privileg der Innensicht erhält, verrät Loebens Absicht, die Sympathie des Lesers zugunsten des Markgrafen zu lenken. Parallel dazu erkundet Loeben die ständische Brisanz der Griselda-Figuration, indem er das Problem der *mésalliance* in den Vordergrund rückt. Griseldis'

Erden sind«, Loeben 1817, I 260f. »Nur die Kirche im höchsten Sinne, ist ein vollendeter Staat, nur dort ist der Grund, der Eckstein zu finden (den die Bauleute verworfen haben). – […] So lange sich die Staatskunst nicht als *Dienerin am ewigen Baue* fühlt, kann ihr, und uns durch sie, nicht geholfen werden«, ebd., 325f. »In uns allen regt sich der Funke politischer Begeisterung. Er wird die Welt retten, wo er kein irdisch fressendes Feuer, sondern ein reines, himmlisches Licht wird«, ebd., 326f.

101 Insofern muß auch Harald Preiß' Urteil von einer starken Abkehr Loebens vom androgynen Ideal in seinem Spätwerk relativiert werden. Wenn in der Erzählung *Die Fürstenkinder* von 1820 das androgyne-Konzept verworfen wird, so zeichnet sich Loebens Abkehr von der Androgynie in der Griseldis-Erzählung von 1819 noch nicht ab. Zur Androgynie vgl. Aurnhammer 1986.

102 Loeben 1819, 204f.

103 »Da schloß er sie aber noch fester an sein Herz, […] weinte laut«, ebd., 252.

Erwerb des »Frauenritterthums« impliziert jedoch keine passive Übernahme von adligen Verhaltensweisen, sondern eine christliche Korrektur des nur innerweltlichen ritterlichen Ethos des Markgrafen. Somit wird die Griselda-Figuration bei Loeben auch zum Medium, um im zeitgenössischen Kontext der Restauration eine politische Reflexion über die Notwendigkeit einer christlichen Neu-Fundierung des Absolutismus zu artikulieren.

Bibliographie

Quellen

Benedictus de Nursia: Sancti Benedicti Regula Monachorum. Ed. C. Butler. Freiburg i. Br. 1912.
Boccaccio, Giovanni: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.
Cyprianus, Thascius Caecilius: Sancti Cypriani Episcopi Epistularium. In: Corpus Christianorum. Series Latina. Pars III 1 et III 2. Ad fidem codicum summa cura selectorum necnon adhibitis editionibus prioribus praecipuis edidit G. F. Diercks. Turnhout 1994.
Fiedler, Johann: Marggraf Walther, Das ist: Eine wunderliche und lustige Historia Vom Weiblichen Gehorsam und Treue, Vor drey hundert Jahren von den damahls zweyen fürnehmsten und gelehrtesten Männern, Johann Boccatio Welsch, und vom Francisco Petrarcha Lateinisch beschrieben, Anietzo aber ins Deutsche versetzt Von Johann Fiedlern, von Reichenbach, P[oeta] Laur[eatus] Caes[areus]. Dresden 1653.
Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz. Heidelberg 1984.
Loeben, Otto Heinrich von: Lotosblätter. Fragmente von Isidorus. Bamberg/Leipzig 1817.
– Markgraf Walther und Griseldis. In: Ders.: Ritterehr' und Minnedienst. Alte romantische Geschichten. Berlin 1819.
Migne, Jacques-Paul (Hg.): Patrologia Latina. 217 Bde. und 4 RegBde. Paris 1878–1890.
Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt/Albert Meier/Wolfgang Riedel. München/Wien 2004.
Sedulius Scottus: De Rosae Liliique Certamine idem Sedulius cecinit. In: Poetae latini Aevi carolini. Edidit Traube. Berlin 1896. Bd. III, 230f.
Tertullianus, Quintus Septimius Florens: Ad martyras. In: Quinti Septimii Florentis Tertulliani quae supersunt omnia. Edidit Franciscus Oehler. 3 Bde. Leipzig 1851–1854. Bd. 1, 3–16.
Thomas de Aquino: Summa Theologiae. Questions on God. Hg. von Brian Davies. Cambridge 2006.

Darstellungen

Aurnhammer, Achim: Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur. Köln u. a. 1986.
Harnack, Adolf von: Militia Christi. Die christliche Religion und der Soldatenstand in den ersten drei Jahrhunderten. Darmstadt 1963.
Hempel, Wolfgang: »Übermuot diu alte …« Der ›superbia‹-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bonn 1970.
Jäger, Werner: Der Großgesinnte. In: Die Antike 7 (1931), 97–105.
– Paideia. Die Formung des griechischen Menschen. Berlin/New York 1973.
Knape, Joachim: De oboedientia et fide uxoris. Petrarcas humanistisch-moralisches Exempel ›Griseldis‹ und seine frühe deutsche Rezeption. Göttingen 1978.
Kolb, Herbert: ›Schola humilitatis‹. Ein Beitrag zur Interpretation der Gralerzählung Wolframs von Eschenbach. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache 78. Tübingen 1956, 65–115.
Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. von Engelbert Kirschbaum SJ in Zusammenarbeit mit Günter Bandmann/Wolfgang Braunfels/Johannes Kollwitz/Wilhelm Mrazek/Alfred A. Schmid/Hugo Schnell. Rom u. a. 1971.

Martellotti, Guido: Momenti narrativi del Petrarca. In: Ders.: Scritti Petrarcheschi. Hg. von Michele Feo/Silvia Rizzo. Padua 1983, 179–206.
Pissin, Raimund: Otto Heinrich von Loeben (Isidorus Orientalis). Berlin 1905.
Preiß, Harald: Otto Heinrich Graf von Loeben: Adliger und freier Schriftsteller in der romantischen Bewegung. Frankfurt a. M. 1995.
Reinsch, Robert: ›Les Joies Nostre Dame‹ des Guillaume le Clerc de Normandie. In: Zeitschrift für Romanische Philologie 3 (1879), 200–231.
Scherer, Wilhelm: Die Anfänge des deutschen Prosaromans und Jörg Wickram von Colmar: eine Kritik. Straßburg 1877.
Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. 3 Bde. Stuttgart 1971–1980.
Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen ^{6}1995.
Stockinger, Ludwig: [Art.] Loeben, von. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 15. Berlin 1987, 23–25.
Widmann, Gustav: Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Behandlung eines mittelalterlichen Stoffes in der neuesten Zeit. Diss. Leipzig 1905.

Luigi Reitani

Griseldis am Artus-Hof

Friedrich Halm: *Griseldis. Ein dramatisches Gedicht* (1835/1837)

Als am 30. Dezember 1835 Friedrich Halms *Griseldis* auf dem Burgtheater uraufgeführt wurde, begeisterte sich das Wiener Publikum gerade für Nestroys neuestes Stück *Zu ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks*, eine »Lokalposse mit Gesang«, in welcher der Autor die Rolle des spitzbübischen Dieners Johann spielte und die im November jenes Jahres ihre Premiere am Theater an der Wien erlebt hatte. Keine Helden in mittelalterlichen Gewändern wurden hier gezeigt, sondern die Schicksale zweier Familien, die zwar im selben Haus, aber unter ganz unterschiedlichen sozialen Bedingungen lebten. Die historisch gefärbte Tragödie Halms kontrastierte in auffälliger Weise mit dem sozialkritischen Realismus der Komödie Nestroys: Drei Jahre nach dem Tod Goethes konnte ein junger und ambitionierter Autor noch immer wagen, ein »dramatisches Gedicht« zu schreiben, das sich auf ein berühmtes Motiv der Weltliteratur bezog und tradierte Figuren des Mittelalters in fünfhebigen Jamben sprechen ließ. Friedrich Schiller grüßte aus der Ferne. Und dennoch ist diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen für die Wiener Bühnen des Vormärz kennzeichnend. Kaum ein Jahr zuvor hatte das Burgtheater Franz Grillparzers *Der Traum, ein Leben* auf die Bühne gebracht und Ferdinand Raimund feierte noch seinen Triumph als Valentin in *Der Verschwender*. Komödie und Tragödie, unverblümter Realismus und märchenhafte Allegorie gingen Arm in Arm und speisten sich gegenseitig. In diesem produktiven Neben- und Gegeneinander der dramatischen Gattungen sind auch die Rezeptionsbedingungen zu suchen, die manche Besonderheiten des Dramas Halms erklären und seinen Erfolg rechtfertigen.

Denn es war zweifelsohne ein Erfolg, den der kaum dreißigjährige Autor mit seinem ersten Stück verbuchen konnte. 1806 in Krakau als Eligius Franz Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen (wahrhaftig ein echt habsburgischer Name) geboren, hatte er in Wien Philosophie und Jura studiert, um bald eine aussichtsreiche Beamtenkarriere anzutreten. Seinen Künstlernamen hatte er gewählt, um sich als Adeliger und Beamter freier der Literatur widmen zu können. Bis zu seinem Tod im Jahre 1871 besetzte er mehrere wichtige Stellen in Wiener Kulturinstitutionen (u. a. leitete er als Generalintendant die beiden Wiener Hoftheater) und war ab 1861 Mitglied des Herrenhauses. »Keinem anderen österreichischen Dichter vorher oder nachher«, verzeichnet lakonisch die große deutsch-österreichische Literaturgeschichte von Zeidler, Nagl und Castle,

»ist auch nur annähernd ein ähnlich glänzender Aufstieg vergönnt gewesen«.[1] Einen solchen Aufstieg konnte Halm in der Literatur allerdings nicht erreichen. Der Erfolg seiner ersten Dramen wiederholte sich nicht, seine Lyrik wirkte blaß, seine Prosa wurde erst posthum entdeckt. Das Jahr 1848 markiert eine ästhetische Zäsur, die Halms Texte nicht zu überwinden vermochten, obwohl sich der Autor politisch so unauffällig verhielt, daß die Revolution in keiner Weise seine Position als Beamter und Dichter antastete. Heute wird sein Werk kaum gelesen und sein Name scheint selbst aus den Literaturgeschichten verschwunden zu sein.

Griseldis aber, die am Anfang dieser schriftstellerischen Karriere steht, war ein Erfolg, und dies umso mehr, als bald die berühmte Schauspielerin Julia Rettich die Titelrolle übernahm. Für sie, die große Tragödin des Burgtheaters, schrieb Halm ab diesem Zeitpunkt auch seine weiteren Stücke. Keine Bühne des deutschen Sprachraums war schließlich *Griseldis* versperrt, die auch über die Sprachgrenzen gelangte. So wurde das Stück in mehrere Sprachen übersetzt. Auf Italienisch gibt es sogar drei unterschiedliche Übertragungen.[2] Erst 1868, nach immerhin 86 Wiederholungen, wurde das Stück endgültig aus dem Repertoire des Wiener Burgtheaters genommen.[3]

Worin lag also der ästhetische Reiz, ja die kulturgeschichtliche Kraft dieses Werkes? Und was hinderte sein Weiterleben auf der Bühne und als Lesetext? Ich möchte hier keine ausführliche inhaltliche Zusammenfassung des Stücks bieten, sondern auf die Hauptmodifikationen hinweisen, die bei Halm die Novelle Boccaccios erfährt. Griseldis wird bei dem österreichischen Autor die Frau Percivals, welcher die Rolle des Markgrafen von Saluzzo übernimmt. Somit ist der Schauplatz der Handlung nach England versetzt und in einen Kontext eingefügt, den wir aus einer ganz anderen literarischen Tradition kennen. König Artus und die Ritter der Tafelrunde kommen nämlich in Halms *Griseldis* als dramatische Figuren vor. Das ist die erste und augenfälligste Abweichung von der italienischen Vorlage. Infolgedessen wird auch der historische Rahmen gesprengt. Zwar spielt die Handlung in einem fernen Mittelalter, es handelt sich aber um eine ganz unbestimmte und durch den Rekurs auf die britische Sage fast mythische Zeit. Der Exempelcharakter, den schon bei Boccaccio die Handlung besitzt, wird durch diese Relativierung der Orts- und Zeitangaben noch verstärkt. Der Akzent liegt auf der Psychologie der Figuren. Dieser Engführung von zwei so unterschiedlichen literarischen Stoffen kann man eine gewisse Originalität nicht abstreiten, so bizarr sie auch erscheinen mag. Dazu kommen im Stück noch Motive, die eindeutig an Shakespeare denken lassen, wie z. B. der blinde Vater der Griseldis, der nach dem Muster von King Lear gestaltet ist. Es ist so, als ob sich Halm ganz bewußt der literarischen Stoffe und Motive frei bedient hätte, ein Verfahren, das

---

1 Nagl/Zeidler/Castle 1914, 808, Anm. 2.

2 Griselda: Dramma di Federico Halm. Prima versione dall'originale tedesco. Hg. von Vincenzo De Castro. Mailand ²1841. Griselda: Poema drammatico di Federico Halm. Tradotta in prosa da Enrico Kosiner e in versi da V. D.r D.C. Padua 1840. Griselda: Dramma in cinque atti di Federico Halm. Tradotto da Giuseppe Rota. Lodi 1856.

3 Nagl/Zeidler/Castle 1914, 812.

man als postmodern bezeichnen könnte: der große Supermarkt der Weltliteratur, aus der man sich eine neue Geschichte basteln kann; die Historie als Reservoir beliebiger dramatischer Bauelemente. Ein solches Verfahren ist freilich der Poetik der Romantik nicht fremd. Ich möchte aber die These wagen, daß Kontaminationen dieser Art auf den Wiener Bühnen des Vormärz durchaus üblich waren. Die Vermischung von disparaten Elementen gehörte nämlich zu den wesentlichen Strategien der Wiener Komödie. Insofern läßt sich wahrscheinlich die Stoffverkoppelung Halms im Rahmen des Theaterhorizonts seiner Zeit besser verstehen.

Entscheidend ist auf jeden Fall, daß die Wiederaufnahme der Artussage und ihrer Figuren keine philosophische Frage impliziert, wie es später bei Richard Wagner der Fall sein wird. Halm bezieht sich nicht so sehr auf Wolfram von Eschenbach und auf seinen *Parzival*, sondern auf die popularisierte Überlieferung der britischen Erzählungen, welche die Beziehung der Ritter der Tafelrunde zum Gral nicht thematisieren. Die Inszenierung des Artushofes, welcher den Schauplatz des ersten Akts bildet, dient nur dazu, eine heuchlerische Welt darzustellen, die aus Konventionen besteht und keine echten Werte mehr besitzt. So sind die Dialoge der Frauen und Männer am Hof von einer Frivolität gekennzeichnet, die fast parodistisch anmutet. Fehl am Platz ist am Hof Percival, der durch seine Kleider und sein Benehmen hervorsticht. Er erscheint nämlich mit einem zottigen Bärenfell auf den Schultern und zeigt kein Interesse für das königliche Fest. Durch den starken Kontrast zu den Hofritualen zeigt sich auch sein unruhiger Charakter. Percival ist stolz und süchtig nach ruhmreichen Heldentaten. Er vergleicht sich mit einem heimatlichen Strom, der solange kristallklar bleibt, wie sein Lauf die Hindernisse der Felsenberge meistert, hingegen im Feld trüb und träge wird.[4] Es handelt sich natürlich um einen gerade in der Goethezeit weit verbreiteten Topos, der leicht variiert wird: der Held als Strom, wobei hier die Betonung auf den Widerständen liegt, deren Überwindung die Heldentat ausmacht. Mit anderen Worten: Der Mensch braucht den Stachel der Hindernisse, um ein Held zu werden. Die Kehrseite dieser fast karikierten Psychologie ist ein diffuses Mißtrauen gegen Formen der Zivilisation, eine latente Misanthropie und Misogynie, die in mancher Hinsicht an bekannte Figuren der Wiener Volkskomödie erinnert. Als Tristan ihm Morgane zeigt, die Schwester des Königs, von der man sagt, »sie treibe schwarze Kunst«, bemerkt Percival: »Es wäre ihr besser, wenn sie Kochkunst triebe«.[5]

Es versteht sich von selbst, daß Percival beim königlichen Fest nicht unbeobachtet bleibt. Er wird provoziert und von der Königin Ginevra aufgefordert, die Geschichte seiner Vermählung mit Griseldis zu erzählen. Mit dem Einbau dieser epischen Form in die dramatische Struktur gelingt es Halm, die Vorgeschichte der Novelle Boccaccios ziemlich originalgetreu wiederzugeben und sie gleichzeitig ironisch durch die spitzen Bemerkungen der Hofdamen zu relativieren. Griseldis erscheint in dieser Erzählung als die Tochter eines armen Köhlers, der in einer Hütte im Wald lebt. Als Percival aber, der sich durch die Äußerungen

---

4 Halm 1856, 15.
5 Ebd., 11.

der Königin verletzt fühlt, diese hart beschimpft, kommt es beim Fest zu einem Eklat, der nur durch eine Wette beigelegt werden kann. Dies ist auch der zweite wesentliche Unterschied zu der italienischen Vorlage. Es ist nämlich nicht der Gatte, der – aus welchen Gründen auch immer – Griseldis die schweren Proben ihrer Liebe und Gehorsamkeit auferlegt, sondern die Königin, die somit ihren Rang zu behaupten versucht. Sollte Griseldis die drei Proben bestehen (ihr Kind hingeben, ihre Verbannung annehmen und dennoch die Liebe zu ihrem Gatten bewahren), so wird die Königin vor dem Kind eines Köhlers knien. Sonst wird Percival sich vor Ginevra beugen müssen. Die Wette betrifft also die Ehre und den Stolz einer adeligen Welt, die in der Demütigung ihre schlimmste Niederlage sieht.

Dem ersten Akt, der ungefähr ein Drittel des gesamten Dramas ausmacht und der auf diese Weise die ganze Exposition enthält, folgen dann drei Akte, die jeweils eine der drei Proben zur Darstellung bringen. Die Mittelachse des Stückes bildet somit die Verbannung der Griseldis im dritten Akt. Auffallend ist dabei, daß nicht ihr, sondern Percival in diesem Akt die Möglichkeit eines Monologs gegeben wird. Erst im vierten Akt bleibt Griseldis kurz allein auf der Bühne. Sonst zeigt sie ihren Standpunkt im Dialog mit den anderen Figuren. Das Ende des Stücks bringt schließlich die bedeutendste Abweichung von der Vorlage. Als Griseldis erfährt, daß ihr Glück wegen einer Wette aufs Spiel gesetzt wurde, weigert sie sich, zu ihrem Mann zurückzukehren. Sie zieht mit ihrem blinden Vater und dem Sohn in den Wald und wirft Percival vor, sie nie geliebt zu haben.

In der Geschichte der Griselda-Sage markiert dieser Schluß eine entscheidende Wende. War früher die Figur Boccaccios die Verkörperung von weiblicher Tugend, Gehorsamkeit und Treue, wird sie bei Halm die weibliche Vertreterin der menschlichen Würde. Zu ihrem Mann kann sie nicht zurückkommen, nicht weil er sie verstoßen und ihr das Kind weggenommen, sondern weil er seinen Stolz über ihre Liebe gestellt hat. Durch seine Handlung hat er bewiesen, daß er sie nicht liebt. Vielmehr: Er hat sie als einen Spielball betrachtet und ihre Würde verletzt.

> O Percival, du hast mein Glück verwettet!
> Ein Spielzeug war dir dieses treue Herz;
> Am Pfahl der Schmach hast du mich angekettet,
> Und preisgegeben immer tieferm Schmerz!
> Du zagtest nicht, ich möchte unterliegen;
> Dein Fürchten war, sie könnten dich besiegen![6]

Dieselbe Griseldis, die bereit war, ihr Leben für ihren Mann hinzugeben, ist nicht bereit, für ihn ihre Würde zu opfern. Die angebotene Versöhnung zu akzeptieren, hieße, die Rolle eines Versuchsobjekts zu übernehmen, keine Selbstachtung mehr zu haben und selbst das Bild des Menschen zu zerstören, das sie geliebt hatte:

---

[6] Ebd., 149f.

Ich kann nicht mit dir gehen, Hand in Hand,
Wenn Herz vom Herzen nüchtern sich gewandt,
Ich kann's nicht, Percival! Es hängt mein Leben,
Die Achtung meiner selbst, mein letztes Streben
An meiner Träume göttergleichem Bild,
An deinem Bild! – […]

Wenn auch in Dunkelheit, war ich geboren,
Der Willkür Spiel, der Laune Ball zu seyn,
Mit einem Wurf gewonnen und verloren? –
Du hast mich nie geliebt, und ohne Liebe
War ich würdig dein Gemahl zu seyn,
Wenn ich es bliebe? – […][7]

Es ist kein Zufall, daß sich hier die fünfhebigen Jamben häufig reimen. Das ideale Wesen der Griseldis wird durch ihre Sprache unterstrichen. Die Schillersche Würde des Menschen äußert sich bei Halm auch im Klang der Wörter.

Daß Halms *Griseldis* emanzipatorische Aspekte enthält, kann in einer Zeit nicht wundern, in der trotz der verbreiteten Biedermeier-Ideologie die traditionelle Frauenrolle allmählich in Frage gestellt wurde. Emanzipatorische Akzente sind übrigens bei Nestroy noch eindeutiger zu finden. Das kulturkritische Potential des Stücks erschöpft sich aber nicht in der radikalen Wendung, welche die Figur Griseldis erfährt. Wie schon Friedrich von Westenholz in seinem noch immer lesenswerten Buch über die Griseldis-Sage feststellte,[8] ist bei Halm die eigentlich tragische Figur eher Percival, der am Ende in seiner Burg allein und verlassen bleibt. Seine Tragik besteht darin, daß er sich der authentischen Liebe, die er zu seiner Frau empfindet, nicht hingeben kann und sie seinem männlichen Stolz opfert. Dieser Held erscheint tragisch, nicht weil seine Heldentat scheitern muß, sondern weil seine Heldentat an sich falsch ist. Der männliche Ehrenkodex wird hier als äußerst fragwürdig vorgestellt. Schon Grillparzers Rustan hatte erkennen müssen, wie die Ruhm- und Abenteuersucht unweigerlich zur Schuld führt. Die Tugend der Griseldis erscheint im Gegensatz als wahre Heldentat. Sie besteht nicht in der tapferen Überwindung der Hindernisse, sondern in der Fähigkeit zu verzichten und ein unrechtes Schicksal zu akzeptieren. Dem männlichen Heldentum wird somit ein weibliches Prinzip gegenübergestellt. Die Polarisierung der Figuren, die von Anfang an der Geschichte Boccaccios innewohnt, erhält bei Halm kulturkritische Akzente. Die *matta bestialità* ist eine kulturelle und politische Handlungsweise geworden. Halm unterzieht die italienische Vorlage einer radikalen Psychologisierung. Die Psychologie seiner Figuren zeigt aber gleichzeitig die Aporien der Zeit der Restauration, welche die weibliche Geduld gegen die männliche Tat ausspielte. Der Erfolg, der Halms *Griseldis* vergönnt war, läßt sich in diesem historischen Rahmen begreifen. Die Rhetorik fünfhebiger gereimter Jamben überlebte aber die Zeit nicht.

---

7 Ebd., 152.
8 Westenholz 1888, 154.

Bibliographie

Quelle

Halm, Friedrich: Griseldis. In: Ders.: Dramatische Werke. Erster Band. Wien 1856, 3–154.

Darstellungen

Nagl, Johann Willibald/Zeidler, Jakob/Castle, Eduard: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Zweiter Band. Wien 1914.
Westenholz, Friedrich von: Die Griseldis-Sage in der Literaturgeschichte. Heidelberg 1888.

Leonard Keidel

Griseldis in den Volksbüchern Karl Simrocks und Gustav Schwabs

I.

Versteht man den Begriff ›Figuration‹ mit Norbert Elias als interferierende Form menschlichen Miteinanders und rechtfertigt man die Auseinandersetzung mit der darüber definierten Stoffgeschichte mit dem Interesse für innovative Narrative einer solchen Figuration, so lohnte eine Studie über Karl Simrocks und Gustav Schwabs Griselda-Erzählungen kaum. Denn beide Texte sind wenig innovativ, gehen auf Vorlagen des späten 17. Jahrhunderts zurück (Martin von Cochem und Johann Fiedler von Reichersbach), folgen diesen genau und ändern lediglich Sprachliches.

Faßt man den Begriff ›Figuration‹ weiter, als prozessierenden Zusammenhang von Wissen und dessen (textueller) Vergegenständlichung – also als ein diskursanalytisches Konzept –, so verdienen die beiden Autoren des 19. Jahrhunderts durchaus eine Betrachtung. Es rückt die Frage nach der Neubewertung der Griselda-Erzählung angesichts eines neuen historischen Kontexts in den Mittelpunkt. Und dieser Kontext ist insofern gegenüber den früheren Versionen ein Novum, als es keiner Neuerzählung der Geschichte bedarf, um ihr eine neue Relevanz zu verleihen. Gerade die Präsentation in altem Gewand wird zum Signum einer bestimmten Aussageabsicht. Die Griselda-Erzählungen sind in Sagensammlungen integriert, zeitgenössisch oft mit der Gattungsbezeichnung ›Volksbuch‹ versehen.[1] Sie fallen in eine Zeit beginnenden philologischen Interesses an der deutschen Literaturgeschichte. Die Arbeiten Simrocks und Schwabs sind jener Position zuzurechnen, für die die Philologie pädagogisches Instrument war. Obwohl einerseits das Interesse an der Identität des Textes bestand – Grundkonzept der wissenschaftlichen Philologie, wie sie etwa Karl Lachmann verstand –, sollte andererseits bei der Einrichtung der gesammelten Erzählungen, bei ihrer Publikation und bei der Vermarktung ein kulturelles Vorbild für nationale Identität geboten werden. Zwar wurde Exemplarizität vor allem kulturhistorisch verstanden und nicht ethisch. Dennoch mußte das ethische Konzept der verherrlichten Vergangenheit zumindest rechtfertigend integriert werden.

---

[1] Die jedoch bald stärker auf Romane des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit eingegrenzt wurde. Zu dieser Thematik siehe vor allem Kreutzer 1977. Die Frage nach der Gattung ›Volksbuch‹ kann hier nicht weiter thematisiert werden. Statt dessen wird auf die Forschungsliteratur verwiesen: Kosellek 1983, Müller 1985, Classen 1996, Classen 2002, Schanze 2005.

Im Falle der Griselda-Geschichte bedurfte es dazu keiner intensiven Auseinandersetzung mit der konkreten Figuration der Erzählung. Vielmehr wurde ein grundsätzliches ästhetisches Urteil als kontrastierende Kritik an zeitgenössischen ästhetischen Paradigmen gefällt: Ihr »Grundton von Frömmigkeit und reicher Sitte« in einer »schlichten Darstellung« wurde als Gegensatz zur »vaterländischen Kunstdichtung« und ihren »Überdichtungen« gesehen.[2] Die Oberflächlichkeit dieses Diktums hat zur Folge, daß die Brisanz der Griselda-Figuration, die ja in der näheren Vergangenheit Simrocks und Schwabs etwa durch Achim von Arnim auch skeptische Neudichtungen provoziert hat,[3] verloren geht. Inwiefern und ob so noch ein Beitrag zur ethischen Implikation des Stoffes geleistet werden konnte, soll die folgende Untersuchung zeigen.

Das abwertende Urteil Käte Lasersteins, Simrocks Bearbeitung sei »nichts als [ein] verspäteter Nachläufer des 17. Jahrhunderts«, berücksichtigt zu wenig das (oben angedeutete) veränderte ästhetische Paradigma.[4] Der textimmanente Vergleich mit den Vorläufern ist angesichts des Kontexts für eine Beurteilung der dichterischen Leistung obsolet und nur insofern interessant, als sprachliche/stilistische Variationen etwas über Schwabs und Simrocks Umgang mit historischen Quellen aussagen. Demnach ergeben sich zwei vorläufige Aufgaben für die Untersuchung: das philologische Interesse der Autoren zu erläutern und ihre Textbearbeitungsprinzipien zu beschreiben.

II.

Karl Joseph Simrock[5] besuchte ab 1818 in Bonn die preußisch gegründete Universität, wo er juristische, historische und literaturhistorische Vorlesungen hörte. Sein Wechsel nach Berlin 1822 brachte ihn erstmals in Kontakt mit Germanisten, die sein zukünftiges Interesse prägen sollten, so vor allem Wilhelm Wackernagel, Schüler Karl Lachmanns. In der Berliner ›Mittwochsgesellschaft‹, die sich die Förderung deutscher Literatur auf die Fahnen geschrieben hatte, war er u. a. mit Heinrich Hoffmann (von Fallersleben), Willibald Alexis, Friedrich de la Motte-Fouqué und Adelbert von Chamisso befreundet, die gleich ihm rückwärtsgewandt Vorbilder für die zeitgenössische Literatur suchten. In die Berliner Zeit fallen auch erste und wichtige selbstständige Übertragungen, etwa des *Nibelungenlieds*. Daneben bemühte er sich immer auch selbst dichterisch, vor allem auf lyrischem Gebiet. Diese gleichzeitige Beschäftigung mit Übertragung und Herausgabe mittelalterlicher und frühneuhochdeutscher Literatur und eigener Dichtung ist typisch für ein bildungsbürgerliches Milieu, in dem Wissenschaft vor allem einen nationalpädagogischen Zweck erfüllen

---

2 Schwab 1859, 9.
3 Siehe dazu den Beitrag von Dieter Martin in diesem Band.
4 Laserstein 1926, 154.
5 Die folgenden biographischen Daten sind Moser 1976, bes. 19–45, entnommen. Siehe außerdem Schröder 1892.

sollte. Das verband ihn auch mit Gustav Schwab.[6] Die Denomination zum a. o. Professor 1850 in Bonn geschah keinesfalls einmütig. Für ihn sprachen politische Gründe; man wollte in Bonn eine nationale Philologie etablieren – ein deutschlandweiter Trend. Mit ihm wurde der erste Bonner germanistische Lehrstuhl besetzt. Trotz dieser Honorierung bestand unter Wissenschaftskollegen das Urteil, als Philologe sei er Dilettant, weil ihm die Rolle des Interpreten und Verkünders lieber sei als die des Analytikers.[7] Die starke Rezeption der Werke Simrocks, insbesondere seiner *Volksbücher*, ist ein weiteres Indiz für diese Ambition und ihre Zeitgemäßheit bzw. ihren Erfolg.[8]

Hugo Moser spricht Simrock eine spätromantisch-biedermeierliche Haltung zu, um das besondere Gewicht der Konzepte Volkstümlichkeit, Patriotismus, Heimatverbundenheit, Vergangenheitsinteresse und christliche Frömmigkeit in seinem Schaffen zu erklären.[9] Die von der Heimat entfremdete Jugend sollte durch die Wiederbelebung der alten Dichtung an ihre kulturellen Wurzeln erinnert werden. Der pädagogische Primat begründete ein ästhetisches Paradigma: Mit einem verklärenden romantisch-sentimentalischen Volkskonzept wurde ein Gegenbild zum gefürchteten Modernismus entworfen.[10] Kein systematisches Konzept,[11] sondern ein Reinheitsdiktum, das sich aus einer nicht konkretisierten Vergangenheitsutopie speiste, bot Orientierung. Jedoch nicht die Identität des Textes, sondern die Funktion der Übersetzung alter Texte in der Gegenwart, »lesbaren Text unserer Volksbücher wiederherzustellen und ihnen so und durch eine würdige Ausstattung die Achtung und Liebe der Deutschen wieder zu gewinnen«,[12] hatte Priorität. Nur in der Übersetzung bzw. Neueinrichtung würden die sprachlichen Qualitäten verständlich restauriert und konserviert, worunter Simrock »kindliche Naivität«, »treuherzige Einfalt des Ausdrucks«, verstand.[13] Dementsprechend dominiert ein didaktisches Konzept den Kommentar:

> Es ist eine gesunde, dem Volk gemäße Nahrung, die wir ihm reichen, sie kann Niemand gefährlich werden, auch nicht der zarten Jugend. Gefährlicher ist dieser eine zu ängstliche Hut vor Dingen, die natürlich und darum doch nicht zu umgehen sind; werden sie als natürlich und sich selbst verstehend behandelt, so geben sie keinen Anstoß mehr.[14]

---

6 Mit Schwabs Hilfe hatte Simrock 1834 an der philosophischen Fakultät in Tübingen die Doktorwürde erlangt.

7 Zu diesem Zeitpunkt lagen von ihm außer wenigen Schriften über seine rheinische Heimat nur Übertragungen vor, nun auch einiger Heldenepen, des Wolframschen *Parzival* und *Titurel*, des *Reineke Fuchs*, des Puppenspiels von *Doktor Faust*; daneben noch die Neudichtung des *Amelungenlieds* und Shakespeare-Übersetzungen. Eine Ausgabe seiner Werke erschien erstmals 1907 in einer ausgewählten Edition in Leipzig: Simrock 1907.

8 Der ersten fünfbändigen Ausgabe (1839–1843) folgte eine 58-bändige (1839–1867), eine 13-bändige (1845–1867), die mehrere Auflagen erfuhr, und nochmals eine zweibändige (1869).

9 Moser 1976, 47.

10 Vgl. Sengle 1972, Bd. 2, 77f.

11 Wie sie beispielsweise idealistisch von Schiller oder regelpoetisch von Solger entworfen worden waren.

12 Simrock 1847, XI.

13 Im Vorwort zu Simrock 1830, Xf., vgl. Brüggen 2002, 10.

14 Simrock 1847, X.

Es bleibt hier offen, ob die Alteritätserfahrung auf die Sprache oder den Plot bezogen ist. Die Fremdheit der Handlung wird von einem anderen zeitgenössischen Griselda-Bearbeiter durchaus reflektiert: Ludwig Bechstein (1801–1860).[15] Bechstein arbeitet die Griseldis-Erzählung in ein Märchen um[16] und kommentiert:

> Zu wahrem Verständnisse der Erzählung von Griseldis ist es unbedingt nöthig, sich in die mittelalterliche Anschauung über das Verhältniß des Mannes zur Frau, sowie über hohe und niedere Geburt zu versetzen, sonst läßt unser modernes Gefühl von der Würde der Frauen und die Empörung über die Grausamkeit Walthers gegen Griseldis uns nicht zum Genusse an dieser in ihrer Art ungemein sinnigen und in ihrer Darstellung reizenden Geschichte gelangen.[17]

In der Sagenedition führte Bechstein die Linie der Grimm-Brüder weiter, was sich etwa in der Ausdifferenzierung der Herkunft seiner Stoffe niederschlägt: Sagen und Märchen (Stoffe des heimatlichen Raumes) seien »Resultate des Volksglaubens«[18] und deswegen ohne Ausschmückungen wiederzugeben. Bechstein wollte den Erzählkern auf das »Wesentliche« reduzieren[19] und so ein poetisch verklärtes, gedämpftes Spiegelbild des Lebens bieten. Das für ethisch gut Befundene sollte gegen historisches Säkularisierungsgefälle verteidigt werden, das Ewige im Moment erscheinen. Die Novelle wurde hierfür die prädestinierte Gattung, denn sie schildert allgemein menschliche Situationen.[20] Vorbilder der Novellistik, besonders Boccaccio und Cervantes, wurden dafür vereinnahmt wie auch die Märchentradition. Das Wunderbare des Märchens wurde zugunsten des Alltäglichen, der ›Andacht zum Unbedeutenden‹, gedämpft. Dichtung sollte typisierend und selbstbeschränkend naiv darstellen.

Dem ethischen Kern dessen, dem Ideal der Entsagung, wurde die Emotion als Darstellungsmittel und als Thema geopfert. An deren Stelle trat die abstrakte, typisierende Moralisierung. Der Mensch wird nicht in der Drastik seines Handelns, sondern in der Verarbeitung der Gefühle gezeigt. Diese findet stets zu einem tröstlichen Ende, die Figur wird nicht überfordert, sondern geschont. Die Attraktivität des Griselda-Stoffes ist hiermit zu erklären: Das Schicksal der Griselda entspricht dem Ethos der Entsagung und bietet ein tröstliches Ende.

---

15 Zur Biographie siehe Bechstein 1875, Mederer 2002.

16 Bechstein 1863. Bechstein nahm die ›Leipziger Griseldis‹ von 1471 zur Vorlage, kannte aber wohl auch Boccaccios Novelle. Als Märchen wird ›Griseldele‹ außerdem von den Brüdern Zingerle erzählt (in: Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland. Regensburg 1854).

17 Bechstein 1863, 144.

18 Herder 1778.

19 Bechstein 1863, 144. Die Reduzierung auf den Erzählkern als kulturhistorisches Prinzip bei Bechstein, entsprach zeitgenössischen Gattungsvorstellungen. In Abgrenzung zu den Präferenzen der Romantik und Klassik (Lyrik, Dramatik) vollzogen biedermeierliche Autoren und Theoretiker eine Wendung hin zu populärer Literatur.

20 Eine biedermeierliche Theorie der Novelle vertrat etwa Solger 1829.

In der Vorrede zur *Sammlung deutscher Volksbücher* entwirft Gustav Schwab sein poetisches Konzept der »Volksgeschichten«. Sie seien »Ausfluß und Quelle der reichsten Poesie«, die sich auszeichne durch »anspruchslose Form, unverdorbenen Geschmack, schlichte Darstellung«, von der man durch ihre »einfachste Gestalt ergriffen und gerührt« werde. Der »Grundton von Frömmigkeit und reiner Sitte« versichere, daß »die schönste Dichtung mit Religion und Tugend in ewigem Bunde steht«.[21] Die Geschichten würden »getreu wiedererzählt«, was aber angesichts der didaktischen Ambition trotzdem erlaube, Änderungen unter dem Primat »reine Sitte« vorzunehmen.[22] Der Bearbeiter

> hat auch in den übrigen Geschichten alles entfernen zu müssen geglaubt, was, wenn auch an sich rein, doch eine unreife Phantasie ungebührlich erregen und ihr ungesunde Nahrung zuführen konnte.

Der Umgang mit der Stofftradition entspricht also weniger philologischer Objektivität als vielmehr einer moralisch intendierten Didaxe. Mögen die alten Texte »auch an sich rein« sein, so aktualisiert sie Schwab mit verklärter Sicht auf die Vergangenheit noch stärker verklärend, um die Jugend zum Pietismus zu erziehen.[23]

Nach dem Studium der Klassischen Philologie, Philosophie und protestantischen Theologie 1809 bis 1814 in Tübingen[24] widmete sich Schwab (wie auch Justinus Kerner, Ludwig Uhland und Karl Mayer) der nationalen und regionalen literarischen Vergangenheit. Als er 1836 und 1837 zum ersten Mal seine *Deutschen Volksbücher* veröffentlichte,[25] war er bereits deutschlandweit bekannt.[26] Seine Ämter und publizistischen Bemühungen charakterisieren ihn als »Volkserzieher«.[27]

Schwab bemängelte in seinem *Wegweiser durch die Litteratur der Deutschen* an Ludwig Tiecks Novellen, sie seien durch eine zu »subjektive Auffassung« geprägt.[28] Damit wandte sich Schwab in der zeitgenössischen Literaturdebatte gegen die Spätromantik und bekannte sich zu einem biedermeierlichen Sub-

---

21 Vgl. Schwab 1859, 9.

22 Siehe auch Bollenbeck 1979, 154.

23 Vgl. Israel 1992, 33. Siehe auch Bollenbeck 1979, 154.

24 Zur Biographie Schwabs siehe auch Fischer 1891.

25 Die Sammlung erschien zuerst unter dem Titel *Buch der schönsten Geschichten und Sagen für Alt und Jung wieder erzählt* (1836–1837). Die zweite Auflage trug dann den Titel *Die deutschen Volksbücher. Für Jung und Alt wieder erzählt* und umfasste zwei Bände (1843).

26 Durch seine Mitarbeit im Verlag Cotta war er ständig auf dem Literaturmarkt präsent, wie auch mit der Betreuung der süddeutschen Sektion des *Deutschen Musenalmanachs* zusammen mit Adelbert von Chamisso und seiner Talentförderung im Rahmen der *Blätter für literarische Unterhaltung* bei Brockhaus; und dies auch noch, als er 1837 nach langer Zeit als Gymnasiallehrer ein Pfarramt bei Tübingen antrat. Vgl. Schillbach/Dambacher/Ott 1992, 11, 59.

27 So betitelt Gunter Grimm ihn in einer Studie (Grimm 2002).

28 Schwab gab diesen 1846 zusammen mit Karl Klüpfel heraus, in den folgenden Jahren folgten Ergänzungen, teilweise auch von anderen Herausgebern. Der Katalog steht ganz unter der didaktischen Prämisse, den »Deutschen« einen Lektüre-Leitfaden an die Hand zu geben. Dabei wurden die soziale Differenzierung berücksichtigt und Literatur nach Genres getrennt behandelt, darunter Naturwissenschaft, Länderkunde u. a. Siehe Klüpfel 1867, 281.

jektivitäts- und Realismuskonzept.[29] Darin war Schwab der Märchen-Poetologie Bechsteins verwandt. Für die Erzählanalyse läßt sich leicht das Diktum der Trivialisierung anbringen.[30] Demnach soll der Dichter »nie unmittelbar an ein andres Gemütsvermögen appellieren«[31], als das dem didaktischen Konzept gemäße. Der hier zitierte Otto Ludwig trifft sich mit Gustav Schwab in dem Vorwurf an Ludwig Tieck, psychologische Probleme durch »prosaische Auseinandersetzung« zu lösen.[32] Eindeutigkeit der Charakterologie in einer »naiven« Figuration und Ausgewogenheit zwischen idealen und realen Elementen sind Prinzipien, die sich im Text nachweisen lassen.

III.

Gustav Widmanns Analyse des Griselda-Stoffes antizipiert das Konzept der ›Volkstümlichkeit‹ im Sinne der hier vorgestellten Autoren. Er gewinnt es aus der inhaltlichen Analyse der Vorlagen – Moralisierungen aus dem 17. Jahrhundert: Martin von Cochems *Gräfin Griseldis* von 1687 und Johann Fiedler von Reichersbachs *Markgraf Walther* von 1653. (Die Unterschiede seien nur kurz in Anlehnung an Widmann angedeutet.)

Von Cochem unterscheidet Fiedler sich darin, daß er eine stärkere Humanisierung sowohl der Figuren als auch der Handlung anstrebt. Besonders die Figur des Grafen wirkt weniger negativ als vielmehr tugendhaft gezeichnet. Das Verhältnis zwischen ihm und Griseldis ist vor allem unter dem Vorzeichen »unaussprechlicher Liebe« dargestellt, der Motivierung der Prüfungen wird nicht auf den Grund gegangen. Widmann führt hier den »höfischen und theologischen Sinn« Fiedlers an,[33] mit dem sich auch Respekt vor der Ständehierarchie begründet, die größere Relevanz gewinne als in den Vorlagen aus dem 15. Jahrhundert. Dem liegen auch formale Entsprechungen zugrunde: hinsichtlich des Sprachstils starke Vereinfachung; die Form erhält durch Gliederung in 19 kleinteilige Kapitel klare Struktur. Karl Simrock habe sich vor allem auf diese Bearbeitung gestützt

---

29 Die Differenzierung der Begriffe Realismus und Subjektivismus scheint hier nicht klar gewährleistet. Es ergeben sich Widersprüche, vor allem angesichts der Schwabschen Tieckkritik. Unterschiedliche Verständnisweisen scheinen sich bspw. zu ergeben durch die Verwendung von ›subjektiv‹, undifferenziert nach Autor oder Figur. Demnach ergäbe sich für Schwabs Verwendung eine Nähe zu »psychologisiert«, dem Otto Ludwigs »prosaisch« entspräche. Beide setzen gegen »psychologisiert« den Anspruch auf mehr Idealität besonders der Figuren und sehen damit die realistische Dimension erfüllt.

30 Entsprechend fällt die Wertung Hermann Kortes in seiner Studie über poetischen Realismus aus, der in solcher »Selbsttäuschung« nur noch »triviale Apologie« sieht. Vgl. Korte 1989, 22.

31 Ludwig 1977, 642.

32 Ebd., 639f. ›Prosaisch‹ ist hier sicherlich als Charakterisierung der kulturellen wie ästhetischen Entfremdung zu verstehen, wie sie durch Hegels philosophische Entfremdungsdiagnose die Debatte über die Kunst der Gegenwart bestimmte.

33 Widmann 1906, 22.

und mit »geschichtlicher Pietät« die »Natürlichkeit« der Erzählung erhalten.[34] Das hat die eigene Analyse bestätigt, zur Vereindeutigung sei jedoch das Urteil Widmanns in analytisch handhabbare Begriffe übersetzt: Unter ›geschichtlicher Pietät‹ ist der Verzicht auf inhaltliche Eingriffe zu verstehen. Die Bearbeitung folgt der Vorlage Satz für Satz, verändert nur dort, wo dem Zeitgenossen grammatikalische oder lexikalische Verständnisschwierigkeiten drohen.

Gustav Schwab hingegen hält sich an die Version Martin von Cochems. Sie wird von Widmann vor allem mit den Attributen »Einempfindung« in die Figuren, »Freude an wirkungsvollen Szenen«, »höfisches Gepräge« charakterisiert. Die »Exempelhaftigkeit« der Griseldis transportiere »didaktischen Geist«.[35] Schwabs Bearbeitung zeichne sich durch Vereinfachung der Sprache aus, wodurch deren »altertümliches Gepräge […] verwischt« werde. Dahinter stehe die Intention, die moralische Ausrichtung für zeitgenössisches Publikum verständlich zu machen. Demgegenüber könne Simrocks Text als »historische« Arbeit beurteilt werden.[36]

Entgegen Widmanns Urteil soll die These aufgestellt werden, daß die Unterschiede bei Schwab und Simrock nicht auf wesentlich differenzierte Prinzipien der Quellenbearbeitung hindeuten. Sie resultieren vielmehr aus einer je spezifischen Einschätzung der Leserkompetenz und -vorliebe; wobei Simrock stärker zur Archaisierung neigte.

Wie mit den Hinweisen auf Ludwig Bechstein schon angedeutet wurde, nähert die biedermeierliche Poetik Novelle und Märchen an. Dieser Nähe entsprechen zahlreiche strukturelle und stilistische Gemeinsamkeiten des Erzählens, die sich auch in den Griselda-Bearbeitungen Schwabs und Simrocks finden lassen. Wichtige Merkmale sind wörtliche und variierende Wiederholungen, klarer Bau des Textes, klare chronologische Abfolge, Bevorzugung der Parataxe, einfache Thema-Rhema-Verbindungen, Zweitstellung des Verbs, Temporaladverbien und -konjunktionen, durchweg einfache Junktoren, Demonstrativ- statt Relativpronomen.[37] Diese Ähnlichkeiten mögen durch die Publikumsausrichtung begründet sein. Beide Gattungen gehören zur populären, Kinder- oder Jugend-Literatur und verinnerlichen einen besonderen didaktischen Anspruch.

In beiden Erzählungen dominiert eine realistische Perspektive (im Sinne Otto Ludwigs). Die mimetische Welt ist nach den sittlichen Kategorien des Erzählers gebildet, der einen auktorialen Standpunkt einnimmt. Das heterodiegetische Erzählen entstammt den Textvorlagen Cochems und Fiedlers, darf also nicht einer Entscheidung Simrocks bzw. Schwabs angelastet werden.

Prägnantes Stilmittel dieser Erzählweise ist das typisierende Epitheton.[38] Es ermöglicht eine Charakterschilderung nach der sittlichen Implikation, die, durch die gesamte Erzählung fortgeführt, die Figuren von relativierenden Einflüssen

---

34 Ebd., 24.
35 Ebd., 30f.
36 Ebd., 36.
37 Aus Gobyn 1984.
38 Gondos 1994.

abstrahieren kann. Das Epitheton steht somit im Dienste der kompositorischen Motivierung. Es sichert ein (poetisch-)realistisches Einheitsprinzip der fiktionalen Welt auf syntagmatischer Ebene.[39]

Die Erzählerkommentare lenken die Aufmerksamkeit auf diese Attribution und ihre ethische Implikation. Während die Gäste über die neue junge Braut staunen, ist Griseldis noch mit Vorbereitungen beschäftigt, schließt sich dann aber der Menge an, um die Fremde zu begrüßen. Der Erzähler bei Schwab/Cochem charakterisiert an dieser Stelle kaum explizit, aber über den Handlungsbericht sehr wohl eindeutig. Tugendbegriffe kommen erst in der Perspektive des Grafen zum tragen.[40] Zu Beginn der Erzählung ist der Zusammenhang umgekehrt. Die explizit-auktoriale Charakterisierung wird durch Handlungsbeschreibungen ergänzt.[41] Simrock/Fiedler von Reichersbach nutzt auch beide Verfahren, Beschreibung aus Außensicht und Handlungscharakterisierung. Jedoch wird er in beiden explizit und ausführlich, Terminologie und Syntax bleiben sehr ähnlich bei Figuren- und Erzählerrede. Damit erscheinen beide Teile als explizit-auktoriale Charakterisierung.[42]

An einem Höhepunkt des Geschehens wendet sich der Erzähler bei Schwab explizit an den Leser, nämlich als Walter seiner Frau offenbart, daß er ihre Ehe lösen werde:

> Diese Worte waren ein Donnerkeil, der auch das allerstärkste Weib hätte zu Boden schlagen sollen. Was meint ihr nun, daß die geduldige Griseldis auf das Vorbringen des Grafen geantwortet und wie sie sich äußerlich vor dem hohen Herren gezeigt habe? In Ihrem Antlitz wurde gar keine Verstörung sichtbar.[43]

Die Frage hat eine affektive Wirkung auf den Leser. Vor allem aber lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche, die Regung der Griseldis, bzw. viel-

---

39 Vgl. Sengle 1972, 1044.

40 »Lange verwunderte sich der Graf über die unbegreifliche Demut und Geduld seiner Gemahlin.« Schwab 1859, 285.

41 Vgl. ebd., 267.

42 Zu Beginn steht eine Charakterisierung nur durch den Erzähler: »Wie aber die himmlische Gnade auch etwann einem armen Häuslein erscheint, so hatte dieser arme eine Tochter, geheißen Griseldis, eines schönen und geraden Leibes, lieblichen Angesichts, und nicht unebener Gebärden. Diese war bei weniger Kost auferzogen, fromm, einfältig und unschuldig, und wuste nicht von allerlei Wollust und Hoffart. Sie weidete ihres Vaters weniges Vieh, nahm ihren Rocken mit zu Felde und spann. Auf dem Heimweg sammelte sie Kräuter und was ihr das Glück bescherte, das war ihr Nachtmal. Zu Hause machte sie Feuer an, richtete das Essen zu, besorgte alle Hausarbeit, war ihren Eltern gehorsam, hatte sie herzlich lieb, und ward wiederum von ihnen geliebt.« Simrock 1847, 126; später folgen Zugaben aus Figurenperspektive »Liebe Griseldis, ich muß bekennen, daß ich deine Treue und Gehorsam mehr als scharf versucht, und daß ich sie köstlicher und bewährter denn Gold erfunden habe. Ich glaube auch nicht, daß ein Mann unter der Sonnen sei, dem sein Weib Treue und Gehorsam so scheinbar und vollständig erwiesen habe als du gethan hast.« Ebd., 149.

43 Schwab 1859, 280. Bei Cochem 1687, 940, heißt es: »Diese Wort waren gewißlich erschrecklicher als ein Donnerkeyl […] Was mainst du nun das diese gedultige Griseldis auff das Fürbringen deß Grafen hab geantwortet […] Sie erzeigte gar keine Verstöhrung in ihrem Angesicht«.

mehr ihr Ausbleiben. Damit wird ein möglicher Einblick in das Gefühlsleben überblendet. Der Erzähler vermeidet Psychologisierung und Ambivalenzen. Die Figur nähert sich der Allegorie eines ethischen Konzepts, der Duldsamkeit.

Der auktoriale Erzähler bei Schwab/Cochem läßt die Figuren zur Sprache kommen. Er bleibt nicht nur hier, sondern auch im Handlungsbericht zurückhaltend, sein Wertesystem ist weniger explizit. Zwischen den Figuren besteht eher die Möglichkeit der Konfrontation. Die Tötung bzw. Wegnahme des Kindes wird einem Diener aufgetragen, dessen erste Reaktion Zweifel an der Entscheidung des Grafen ist: »O Herr, was hat denn das unschuldige Kind getan«.[44] Das wiederholt sich bei den Urteilen über die neue Braut.[45] Aber auch die Ansätze zu Kontroversen in Schwabs Text relativieren die Charaktere kaum, sondern bleiben Mittel der Stilisierung. Sie bleiben statisch, weil auf sie keine Kontroverse aufbaut, sondern jede Perspektivierung nur ein weiteres Exempel für den Duldsamkeitstopos liefert.

IV.

Der Tugenddiskurs, der in den Handlungs- und Figurenbeschreibungen zitiert wird, bleibt strikt an die entsprechend determinierten Begriffe gebunden. Die Beschreibungen bieten ein statisches Attributsrepertoire – »ehrerbietig«, »demüthig«, »gnädig«, »freundlich«, »ernste und edle Haltung«, »herrliches Ansehen«.[46] Das parataktische Prinzip der Charakterisierung ist der Vorlage geschuldet, wird aber bei beiden Autoren unterschiedlich verarbeitet. Man beachte die Eingangscharakterisierung der Griseldis bei Schwab:

> So arm sie war, so schön war sie von Gestalt, tugendsam von Sitten und mit vielen Gaben der Natur geschmückt. Sie hütete die wenigen Schafe ihres Vaters und brachte die meiste Zeit auf dem Felde zu; dennoch kochte sie alle Speisen für die Hausgenossen, und die halbe Nacht verbrachte sie alle Zeit mit Spinnen. Ihren Eltern war sie in allen Dingen gehorsam und den Werken der Andacht sehr ergeben.[47]

Syntax und Lexik unterscheiden sich zur Vorlage von Cochem lediglich im Eingangssatz nennenswert. Bei Cochem lautet dieser: »Diese war zwar arm an Mitteln / gleichwohl schön von Gestalt / ehrbar an Sitten / und mit allen gaben der Natur wohl bereicht.«[48] Die Zweitstellung des Verbs wird zugunsten eines Parallelismus aufgelöst, wodurch der Satz den Gegensatz bei Cochem von arm und schön zur Analogie wandelt. Die entsprechende Beschreibung bei Simrock:

---

44 Ebd., 272.

45 »Diese war ein Fräulein von überaus schöner Gestalt und großer Sittsamkeit, aber noch jung von Jahren und gar zartem Gliederbau; denn sie war kaum zwölf Jahre alt und schien zum Heiraten noch viel zu jung. Indessen, weil sie dem Grafen gefiel, so musste sie auch allen Gästen gefallen.« Ebd., 285.

46 Simrock 1847, 122.

47 Schwab 1859, 267.

48 Cochem 1687, 929.

> Griseldis, eines schönen und geraden Leibes, lieblichen Angesichts, und nicht unebener Gebärden. Diese war bei sehr geringer Kost auferzogen, fromm, einfältig und unschuldig, und wuste nichts von allerlei Wollust und Hoffart.[49]

Glättungen sind hier seltener; der fremde Klang bspw. von »unebener Gebärde« wird geduldet. Simrock glättet die Lexik nicht zugunsten der moralischen Implikation, Schwab in geringem Maße. Er bedient sich dabei der Syntax, um in der Beschreibung die Armut positiv zu inszenieren. Dieser Unterschied deutet darauf hin, daß Lexik und Syntax als Mittel, Sprache zu historisieren bzw. zu aktualisieren, geringfügig verschieden wahrgenommen wurden.

Die Beschreibung des Grafen bestätigt das:

> Der Vornehmste unter ihnen war der Markgraf mit Namen Walther […] Von Person war er von einer ziemlichen Länge, ansehnlich, sehr schön und im besten blühenden männlichen Alter, lebte sehr sorglos in aller Lust und Freude, jedoch fromm, gottesfürchtig und ohne Tadel. Die meiste Zeit brachte er mit Jagen und anderen fürstlicher Lust und Kurzweil zu.[50]

Anders als Schwabs zeichnet sich Simrocks Version durch das lange Satzgefüge aus, der Vorlage darin entsprechend. Cochem favorisierte – wie die zeitgenössische Rhetorik – den mehrgliedrigen Satzbau. Die Wiederaufnahme durch Simrock deutet darauf hin, daß ein solches stilistisches Element zum Signal für ein Epochenbild wurde, insofern als Archaismus verstanden werden kann.[51]

> Der erste Markgraf […] hieß Walther. Er war ein Mann schön von Gestalt, ehrbar an Sitten, jung von Jahren, reich begabt mit Verstand. Aber alle seine Neigung war so sehr der Jagd und dem Vogelfange zugekehrt, daß er das andere darüber vergaß und sich der Regierung des Landes gänzlich entschlug.[52]

Schwab aktualisiert Grammatik und Lexik eindeutiger. Seiner sprachlichen Glättung (»begabt mit Verstand« gegenüber »spitzfindig von Verstand«) läßt sich hier kaum inhaltliche Implikation nachweisen, abgesehen von dem Versuch, die Ambivalenz des Wortes »spitzfindig« auszuschließen.[53]

In beiden Erzählungen erscheinen die Figuren klar als Typen, deren Eigenschaften transpsychologisch entfaltet werden. Die Konturen, die sich durch die Einführung am Anfang der Erzählung ergeben, verändern sich nicht. Diese Statik betrifft auch den Grafen, der zwar am Schluß einsieht, daß er Griseldis einer zu großen Härte ausgesetzt hat. Aber aus dieser Einsicht ergibt sich keine kritische Ambivalenz, und die tragisch-psychologische Komponente wird nicht reflektiert oder erzählerisch genutzt. Hier erweist sich Widmanns Urteil über

---

49 Simrock 1847, 126.
50 Ebd., Kapitel 1.
51 Vgl. Polenz 1994, 309.
52 Schwab 1859, 263.
53 Zum Vergleich Cochem 1687, 928: »wurde genennt Walther / ein Mann schön von Gestalt / ehrbar von Sitten / jung von Jahren und spitzfindig von Verstand. Ware aber dem Jagen und Vogelfangen so gar zugethan / daß er alles anders ligen liesse / und sich der Regierung seiner Graffschaft schier gar nichts annahme.«

die moralisierenden Bearbeitungen Cochems und Fiedlers von Reichersbach als richtig, wenn er ihnen den Versuch unterstellt, die Figur des Grafen zu humanisieren.[54]

Mit der aus der Dramentheorie bekannten Unterscheidung in diachrone und synchrone Charakterologie können die Typisierungen erklärt werden. Eine synchrone Charakterologie läge vor, wenn die Figuren ihre Eigenschaften aus einem zeitgenössischen Bewertungsmaßstab, vor allem hinsichtlich ethischer Richtlinien, bezögen. Friedrich Halms Dramatisierung würde unter diese Kategorie fallen.[55] Die Figuren in Schwabs und Simrocks Text beziehen ihren Charakter aus der Stoffgeschichte, also diachron. Die aufgezeigten Bearbeitungstendenzen erweisen sich als Versuche, die vom Redaktor unterstellte Ethik und Ästhetik der historischen Textvorlage wiederzugeben. Dem liegt ein vorgefertigtes Bild der entsprechenden Epoche zugrunde.

V.

Schwab und Simrock historisierten die Griseldis-Geschichte. Da ihr Geschichtsbild aber von einer nationalen und religiösen Vergangenheitsverklärung geprägt war, widmeten sie der literarischen Figuration keine sozialhistorisch oder mentalitätsgeschichtliche vertiefende Untersuchung. Statt dessen wurde eine verklärte Form des Erzählens restauriert und als ästhetisches Paradigma antizipiert – Georg Bollenbeck beschreibt deswegen ihre Wirkung als »Mattfiler« der Originale.[56] Im Falle der Griseldis dienten das 17. Jahrhundert und seine katholische bzw. protestantische Typologie tugendhaften Seins als Projektionsfläche. Exempelhaftigkeit und Typisierung wurden als Erzählprinzipien übernommen und eine Weltsicht als Hintergrund interpretiert, die wiederum die Alterität des Stoffes produktionsästhetisch überwinden half: Entgrenzung des irdischen Gegenstands zugunsten der frommen Andacht an die göttliche Ordnung wurde so zur Maßgabe eines Strukturprinzips, das sowohl für das Märchen als auch die für Novelle eine spezifisch biedermeierliche Poetologie begründete.

Für Simrock und Schwab ist die Kenntnis der Novelle Boccaccios als auch der zeitgenössischen Neudichtungen anzunehmen. Ihre Entscheidung grenzt somit einen wichtigen Teils der Stoffgeschichte aus. Gegen diesen wurde etwas als ›wesenhaft‹ Verstandenes restauriert bzw. wurden die verwendeten Versionen bereits als Restauration oder Relikt dieses Wesenhaften betrachtet. Diese Favorisierung ist aber wohl vor allem mit der größeren Nähe zu den spätbarocken katholischen wie protestantischen Frömmigkeitskonzepten zu erklären. Hier war mehr Gemeinsamkeit mit dem eigenen Entsagungsethos und Entgrenzungsimpetus zu finden als etwa mit der Wertnivellierung bei Boccaccio.

---

54 Widmann 1906, 22.
55 Siehe dazu den Beitrag von Luigi Reitani in diesem Band.
56 Bollenbeck 1979, 155.

Bibliographie

Quellen

Auerbacher, Ludwig: Grundlagen der Stylistik. München 1822.
– Grundlinien der Rhetorik und Poetik. 2. verb. Aufl. München 1838.
Bechstein, Ludwig: Altdeutsche Märchen, Sagen und Legenden. Leipzig 1863.
Cochem, Martin von: Die Zwey und neunzigste History: Von der wunderlichen Gedult der Gräfin Griseldis. In: Außerlesenes History-Buch. Dillingen 1687.
Görres, Joseph: Die teutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Arzneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat. Heidelberg 1807.
Herder, Johann Gottfried: Volkslieder. Leipzig 1778.
Lachmann, Karl: Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth (1816). In: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie. Hg. von Karl Müllenhoff. Berlin 1876.
Ludwig, Otto: Romane und Romanstudien. Hg. von William J. Lillyman. München 1977.
Klüpfel, Karl/Schwab, Gustav: Wegweiser durch die Litteratur der Deutschen, 1846–1867. Leipzig 1867.
Schwab, Gustav: Die Deutschen Volksbücher. Erster Teil: Der gehörnte Siegfried und andere Erzählungen. Mit Illustrationen der Ausgabe von 1859. Frankfurt a. M. 1978.
Simrock, Karl: Der Arme Heinrich, ein erzählendes Gedicht des Hartmann von Aue, metrisch übersetzt von Karl Simrock. Nebst Sage von ›Amicus und Amelius‹ und verwandten Gedichten des Uebersetzers. Berlin 1830.
– Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock. Sechster Band. Frankfurt a. M. 1847.
– Die geschichtlichen deutschen Sagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter. Frankfurt a. M. 1850.
– Die Edda. Die ältere und jüngere nebst der mythischen Erzählungen der Skalda, übers. und mit Erläuterungen begleitet von Karl Simrock. Stuttgart 1851.
– Tristan und Isolde. Von Gottfried von Straßburg. Uebersetzt von Karl Simrock. Zweite, mit Fortsetzung und Schluss vermehrte Aufl. Erster Theil. Leipzig 1875.
– Ausgewählte Werke in zwölf Bänden. Mit Einleitung und einer Biographie des Dichters. Hg. von Gotthold Klee. Leipzig 1907.
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: Vorlesungen über Ästhetik. Hg. von Karl Wilhelm Ludwig Heyse. Berlin 1829.

Darstellungen

Bechstein, Reinhold: [Art.] Bechstein, Ludwig. In: ADB 2 (1875), 206–209.
Bollenbeck, Georg: Das ›Volksbuch‹ als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes. In: Die Rezeption mittelalterlicher Dichter und ihrer Werke in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Gesammelte Vorträge des 1. Salzburger Symposions, 16. bis 18. Februar 1979. Hg. von Jürgen Kühnel/Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller. Göppingen 1979 (Mittelalter-Rezeption 1. Göppinger Arbeiten zur Germanistik 286), 141–171.
Brüggen, Elke: Karl Simrock als Übersetzer mittelalterlicher Literatur. Festvortrag zum 200. Geburtstag von Karl Simrock am 28. August 2002. Bonn 2002.
Classen, Albrecht: Das deutsche ›Volksbuch‹ als Irritationsobjekt der Germanistik. Forschungsgeschichte einer literarischen Gattung als Anlaß zur Nabelschau. In: Wirkendes Wort 46 (1996) H. 1, 1–20.
– Genre, Lesepublikum, Buchmarkt. Die Entwicklung des frühneuhochdeutschen ›Volksbuchs‹ als polyvalentes Diskursforum. Zur Phänomenologie der spätmittelalterlichen und

frühneuzeitlichen Literatur. In: Textsorten deutscher Prosa vom 12./13. bis 18. Jahrhundert und ihre Merkmale. Hg. von Franz Simmler. Bern u. a. 2002, 65–88.
Ehrismann, Otfrid: »Reken, welches man hier zu Land unedel genug von Haushunden braucht.« Romantische Kontroversen zur Übersetzung altdeutscher Dichtung. In: Festschrift für Heinz Engels zum 65. Geburtstag. Hg. von Gerhard Aust u. a. Göppingen 1991, 83–104.
Fischer, Hermann: [Art.] Schwab, Gustav. In: ADB 33 (1891), 153f.
Gobyn, Luc: Textsorten. Ein Methodenvergleich, illustriert an einem Märchen. Brüssel 1984.
Gondos, Lisa: [Art.] Epitheton. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2, red. Gregor Kalivoda. Darmstadt 1994, Sp. 1314–1316.
Grimm, Gunter: Das Faktotum der Musen: zum 200. Geburtstag des Schriftstellers und Volkserziehers Gustav Schwab. http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DocumentServlet?id=5357. 2002 (Zugriff 7/2009).
Israel, Jürgen: Gustav Schwab. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Berlin 1992.
Korte, Hermann: Ordnung und Tabu. Studien zum poetischen Realismus. Bonn 1989.
Kosellek, Gerhard: Das Volksbuch. In: Frühe deutsche Dichtungen. Werkanalysen. Hg. von G. K. Wroclaw 1983, 196–239.
Kreutzer, Hans Joachim: Der Mythos vom Volksbuch. Studien zur Wirkungsgeschichte des frühen deutschen Romans seit der Romantik. Stuttgart 1977.
Krohn, Rüdiger: »… daß Alles Allen verständlich sey…«. Die Altgermanistik des 19. Jahrhunderts und ihre Wege in die Öffentlichkeit. In: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Fohrmann. Stuttgart 1994, 264–333.
Laserstein, Käte: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58).
Mederer, Hanns-Peter: Stoffe aus Mythen. Ludwig Bechstein als Kulturhistoriker, Novellist und Romanautor. Wiesbaden 2002.
Moser, Hugo: Karl Simrock. Universitätslehrer und Poet; Germanist und Erneuerer von ›Volkspoesie‹ und älterer ›Nationalliteratur‹. Ein Stück Literatur-, Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1976.
Müller, Jan-Dirk: Volksbuch. Prosaroman im 15./16. Jahrhundert. Perspektiven der Forschung. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderh. 1 (1985), 1–128.
Osinski, Jutta: Katholische Restauration und ›Biedermeier‹. Ästhetik, Religion und Politik in spätromantischen Harmoniemodellen. Sieben Thesen. In: Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 2002, 183–195.
Polenz, Peter von: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. II, 17. und 18. Jahrhundert. Berlin/New York 1994.
Schaffry, Andreas Michael: An der Schwelle zur Wissenschaft. Ideologische Funktionen und gesellschaftliche Relevanz bei der Organisierung des Diskurses »Altdeutsche Literatur« zwischen 1790 und 1815. München 1995 (Cursus 12).
Schanze, Helmut: Tendenzen der Literaturvermittlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vom ›Lyrischen Volksbuch‹ zum ›Kinderbuch‹. In: Literaturvermittlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vorträge des 1. Siegener Symposions zur literaturdidaktischen Forschung. Hg. von Hermann Korte. Frankfurt a. M. 2005 (Siegener Schriften zur Kanonforschung 2), 183–191.
Schillbach, Brigitte/Dambacher, Eva/Ott, Ulrich: Gustav Schwab. 1792–1850, aus seinem Leben und Schaffen (für die Ausstellung zum 200. Geburtstag von Gustav Schwab im Schiller-Nationalmuseum Marbach zwischen Juni und September 1992; mit einem Verzeichnis der ausgestellten Stücke als Beilage). Marbach am Neckar 1992 (Marbacher Magazin 61).
Schröder, Edward: [Art.] Simrock, Karl. In: ADB 34 (1892), 382–385.
Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. 3 Bände. Stuttgart 1971–1980.
Widmann, Gustav: Griseldis in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Behandlung eines mittelalterlichen Stoffes in der neuesten Zeit. In: Euphorion 13 (1906), 1–47, 535–556.

Peter Sprengel

Gerhart Hauptmanns *Griselda*

Zur Mehrdeutigkeit einer »deutlichen Komödie«

1. Griselda-Ringe

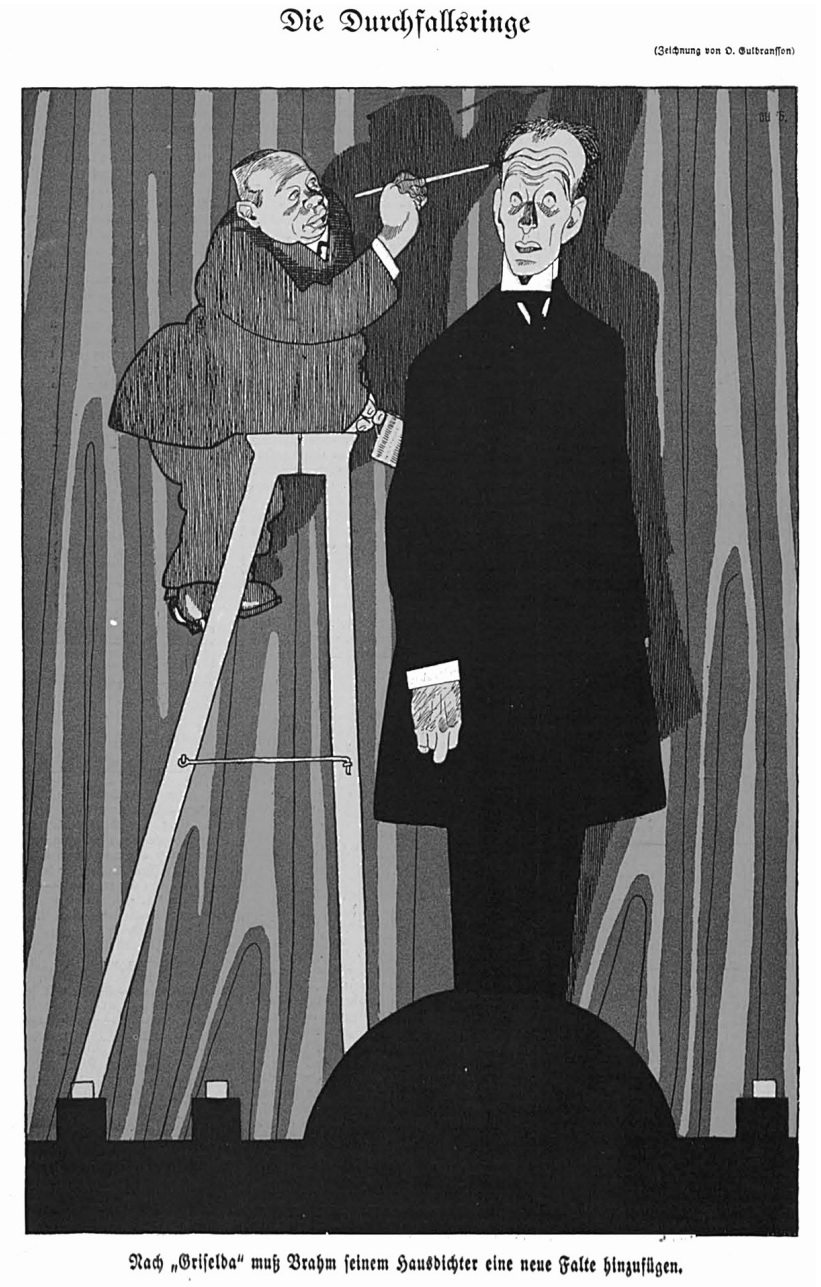
Unter der Überschrift »Die Durchfallsringe« brachte der *Simplicissimus* am 5. April 1909 eine ganzseitige Karikatur Olaf Gulbranssons (Abb. nächste Seite). Sie zeigt Otto Brahm, den Direktor des Lessing-Theaters Berlin, als dicklichen Maskenbildner auf hoher Leiter; diese benötigt er, um mit seinem Pinsel den Kopf Gerhart Hauptmanns zu erreichen, der hier zu einer Statue von monumentaler Größe mit wahrhaft dramatischen Furchen auf der Stirn erstarrt ist. Die Erklärung des eigenartigen Arrangements gibt die Unterschrift: »Nach ›Griselda‹ muß Brahm seinem Hausdichter eine neue Falte hinzufügen.«[1] Das Berliner Publikum fand Hauptmanns – im Druck erst 1942 mit dieser Gattungsbezeichnung versehenes − »Lustspiel« *Griselda* bei der Uraufführung am 6. März 1909 offenbar keineswegs lustig, und auch die etwas positivere Aufnahme der Wiener Parallel-Premiere ändert nichts am Bild eines schwächlichen, ja gemessen an anderen damaligen Erfolgen Hauptmanns ausgesprochen enttäuschenden Bühnenstarts. Am selben Burgtheater, auf dem Friedrich Halms *Griseldis* zwischen 1835 und 1869 ganze 86 Aufführungen erreichte, wurde Hauptmanns *Griselda* nach dreizehn Vorstellungen im Oktober 1909, sieben Monate nach der Uraufführung, sang- und klanglos vom Spielplan genommen.

Trotzdem wurde Hauptmanns Stück als »Höhepunkt in der Geschichte des Stoffes« bezeichnet – so wörtlich von Käte Laserstein, die dem Dichter 1928 ihre zwei Jahre zuvor erschienene komparatistische Dissertation übersendet. In der gedruckten Zusammenfassung, die sie der Buchsendung beifügt, hat Hauptmann sich die zitierte Formulierung – zwanzig Jahre nach der Geburt seines dramatischen Sorgenkindes – kräftig angestrichen.[2] Auch wenn wir heute den Wertungsmaßstäben von Lasersteins Untersuchung ferner gerückt sind, ist nicht zu bestreiten, daß Hauptmanns *Griselda* stoffgeschichtlich einen radikalen Neu-Zugriff darstellt, der an Originalität schwerlich zu überbieten ist. Während fast alle ernstzunehmenden Bearbeitungen von Boccaccios Novelle seit dem 18. Jahrhundert mit mehr oder weniger Erfolg um eine psychologische Motivation der grausamen Prüfungen bemüht sind, die in dieser letzten Erzählung des *Decameron* der musterhaften Ehefrau Griselda von ihrem hoch-

---

1 Simplicissimus 14 (1909/10), H. 1, 6 (online abrufbar unter: http://swk-web1.weimar-klassik.de/simplicissimus).

2 Laserstein 1926. Hauptmanns Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. 973751 GHB.



Olaf Gulbransson: Die Durchfallsringe. »Nach ›Griselda‹ muß Brahm seinem Hausdichter eine neue Falte hinzufügen«. In: Simplicissimus 14 (1909/10). H. 1,6.

adligen Gatten auferlegt werden, wirft Hauptmann das Prüfungskonzept vollständig über Bord. Trotzdem passiert im Laufe seines Dramas fast alles, was wir von Boccaccio und seinen zahlreichen Übersetzern und Bearbeitern her kennen:[3] Die schöne Bauerstochter Griselda wird bei der Hochzeit vor der Hofgesellschaft gedemütigt und zu Gehorsam verpflichtet, ihr wird das Kind weggenommen, sie verläßt das Schloß in der ärmlichen Kleidung, in der sie vom Markgrafen gefreit wurde, und verrichtet am Schluß niedrigste Dienste an derselben Stätte, an der sie zuvor als Hausherrin geschaltet und gewaltet hat. Der Witz oder besser: der besondere Anspruch von Hauptmanns Herangehensweise besteht darin, daß alle diese Ereignisse nicht mehr einem Prüfungsvorsatz entspringen, den wir mit unserem neuzeitlichen Verständnis von Ehe und der nur sehr relativen Bedeutung ständischer Unterschiede nicht mehr vereinbaren könnten, sondern daß sie quasi naturgemäß zustande kommen: als Stationen einer sich dynamisch entwickelnden Paarbeziehung allerdings der sehr besonderen Art.

Bevor wir erörtern, wie das geschieht und ob sich Hauptmann mit seinem eigenwilligen Ansatz nicht neue Schwierigkeiten einhandelt, die jedenfalls dem heutigen Leser ähnlich schwer aufstoßen wie die Implikationen des Prüfungsmodells, soll hier nur kurz angedeutet werden, wie sich diese Herangehensweise in den Kontext seines Schaffens einordnet und vielleicht aus ihm zu verstehen ist. Als Hauptmann im Frühjahr 1908 nach Santa Margherita Ligure aufbrach, wo ab 10. März 1908 in wenigen Wochen die erste Niederschrift des Dramas entstand, wollte er dort vor allem zwei Arbeitsprojekte fördern, die ihn seit Jahresfrist oder schon wesentlich länger beschäftigten.[4] Geplant waren die Ausarbeitung des Jesus-Romans, der 1910 unter dem Titel *Der Narr in Christo Emanuel Quint* erschien, und eine Fortführung des Odysseus-Dramas, das Hauptmann ein Jahr zuvor auf Korfu in Angriff genommen hatte; daraus wurde schließlich sein erstes Griechendrama, der 1914 uraufgeführte *Bogen des Odysseus*. In beiden Fällen bemüht sich Hauptmann um eine Neumotivation des mythischen Modells: Emanuel Quint ist ein Jesus ohne Gott; ein Tischlersohn aus Schlesien, der durch eine Reihe von Zufällen und insbesondere durch die fanatische Messias-Erwartung seiner Umgebung in die Heilandsrolle hineingedrängt wird, um sie schließlich für sich zu akzeptieren, sich in ihr oder für sie zu opfern. Der nach Ithaka zurückgekehrte Odysseus des Dramas schließlich wächst nur sehr langsam in die Rächer-Rolle hinein, die Homers Epos für ihn vorsieht; er geht dabei durch pathologisch anmutende Krisen und läßt sich von dem rustikalen Milieu beeinflussen, mit dem ihn der Aufenthalt bei Eumaios – Ausgangspunkt für Hauptmanns Aneignung dieser Heimkehr- und Ich-Findungs-Geschichte – zusammenbringt.

Auch im Hinblick auf diese beiden zeitgleich geplanten, von *Griselda* vorübergehend in den Hintergrund gedrängten Werke Hauptmanns kann man also sagen: Die Ereignisse der Vorlage bleiben, nur ihr Zustandekommen wird anders motiviert. Dem mythischen Paradigma scheint eine Eigengesetzlichkeit innezuwohnen, von der ein mysteriöser Wiederholungszwang auch jenseits der

---

[3] Vgl. Frenzel 1983, 261–265.

[4] Vgl. die Vorsätze vom 21. und 28.2.1908, in: Hauptmann 1994, 195.

einmaligen Bedingungen des überlieferten ›Originals‹ (solche Bezeichnungen sind im Kontext mythischen Denkens ja grundsätzlich unzulässig) ausgeht. »Die Mythenkreise – Immer weitere Ringe«, hatte Hauptmann schon zwischen 1901 und 1903 notiert, um im Hinblick auf den Jesus-Roman die Konsequenz zu ziehen: »Jesus (Emanuel) unterliegt der Mythe Jesus.«[5] Einen derartigen Archetyp scheint Hauptmann nun auch im Handlungsmuster von Boccaccios Novelle erkannt zu haben, und er versucht ihn unabhängig von der dort vorausgesetzten Prüfungs-List des Ehemanns zu realisieren.

2. Vergewaltigung und gewaltsame Brautwerbung

Hauptmanns *Griselda* ist – nach Bürgers Ballade, die aber wohl in einen anderen Zusammenhang gehört[6] – das erste Beispiel der Stoffgeschichte, in dem die Bauerstochter keine Jungfrau mehr ist, als der Markgraf um sie freit. Hier wird sie nämlich vorher von ihm vergewaltigt, wie man ohne große Übertreibung sagen kann, und eben mit dem Zustandekommen und Vorspiel dieser gewaltsamen Umarmung setzt einigermaßen provozierend die dramatische Handlung ein. Deren eigentlichen Beginn markiert das Auftreten des als Waldhüter gekleideten und zunächst nicht erkannten Markgrafen Ulrich am Zaun der kleinen Bauernwirtschaft, die das alte Ehepaar Helmbrecht zusammen mit seiner Tochter, der einzigen vollwertigen Arbeitskraft auf dem Hof, betreibt. Ulrich, der als Fremder auftritt und so auch in der Sprecherbezeichnung zunächst ausgewiesen ist, provoziert von Anfang an durch verschiedene Formen ungehörigen Sprechens wie Indiskretion, Ironie oder sexuelle Anzüglichkeiten und macht dadurch seine wiederholt vorgetragene Bitte um einen Trunk Wasser systematisch unglaubwürdig, nämlich als Vorwand verdächtig. Die erste handfeste Anzüglichkeit ist die Bemerkung: »Deine Mutter muß in einem reifen Kornfelde geschlafen haben, als dein Vater dich machte.«[7] Ebenso wie mit der Anrede Griseldas als »Roggenmuhme« und der Bezeichnung ihrer Haare als »Korngarbe im Nacken« wird hier ein metonymischer Bezug zwischen der jungen Frau und dem von ihr angebauten Getreide hergestellt, der einerseits ihre Zugehörigkeit zur Bauernschaft, andererseits und vor allem die Teilhabe ihres Körpers an den Gesetzen des pflanzlichen Wachstums und der Fertilität markiert. Der Hauptmann-Leser kennt solche Verfahrensweisen schon aus dem sechs Jahre älteren Drama *Rose Bernd*, das die Titelheldin, übrigens ja schon im Namen, als Verkörperung einer ländlichen Natur präsentiert, auf die es die Männer als Jäger und Drescher habgierig abgesehen haben.[8]

---

5 Zit. Sprengel 1982, 90.

6 Vgl. den Beitrag von Dieter Martin in diesem Band. − Ludwig Bergers Volksstück *Griseldis* (1921) lehnt sich in diesem Punkt eng an Hauptmann an.

7 CA II 585.

8 Vgl. Sprengel 1982, 284–286.

Eine derartige Optik wird auch vom Fremden bzw. – nach der Aufgabe seines Inkognitos – von Graf Ulrich entfaltet, der einerseits den Kornvergleich im Fortgang des Gesprächs durch sexuell aufgeladene Tierbilder ersetzt, Griselda als Kuh vor den Pflug spannen, ihre Haare als Zügel um seine Fäuste wickeln und sie unter seiner Geißel erzittern lassen will, der andererseits – mit fortgesetztem sexuellen Nebensinn – davon spricht, daß im Marstall seines Schlosses genug »Stuten« zur Verfügung stünden.[9] Auf die imaginierte Tierbändigung folgt die brachiale Praxis. Als Griselda, durch die fortgesetzten Provokationen aufs äußerste gereizt und irritiert, den erbetenen Trunk Wasser dem Gast schließlich nicht überreicht, sondern über den Kopf gießt, ergreift jener sie an beiden Gelenken: »Nun sollst du erfahren, daß ein Mann kein Weib und ein Weib kein Mannsbild ist.« Diese Richtigstellung des Geschlechterverhältnisses hat eher den Charakter einer Drohung als eines Versprechens. »Er packt sie an und trägt sie ins Haus.« Griselda ruft: »Ich beiße, ich würge – ich schlage Euch nieder!« Tatsächlich hat sie den Fremden ja schon vorher mit der Schaufel bedroht, was diesen jedoch nur zu neuen sexuellen Phantasien angeregt hat. Jetzt ist offenbar der Augenblick für ihre Verwirklichung gekommen: »Sie wird ins Haus getragen, man hört beide herumpoltern.«[10]

Daß man sich dieses Gepolter nicht allzu harmlos vorstellen darf, zeigen Entwürfe Hauptmanns, in denen – bei allerdings anderer Szenenführung – direkt von einer Vergewaltigung die Rede ist,[11] aber auch ein späteres Gespräch zwischen den Eltern Helmbrecht, die den gewaltsamen Abtransport ihrer Tochter und die verdächtigen Geräusche aus dem Haus tatenlos mitverfolgen. Wohl veranlaßt durch eine Änderung im Verhalten der Tochter, spricht Griseldas Vater zu Beginn der Dritten Szene seine »Ängste« aus: »Kann sein, der gnädige Herr hat ihr was angetan.« Im Unterschied zu den Entwürfen, in denen solche Sorgen von der Mutter artikuliert werden,[12] übernimmt diese in der Endfassung den fatalistischen Part und antwortet nur gelassen: »In neun Monaten werden wir's merken.«[13] Griselda wiederum reagiert auf die direkte Frage des Vaters nach den Ereignissen »im Haus und nachher auf dem Getreideboden« ausweichend und doch vielsagend: »Wenn ich den Schubiack und Schurken je wieder treffe, werde ich ihm mit diesem Kälbermesser die Gurgel durchschneiden! […] Pfui Teufel, Kinder von einem wilden Tiere mag ich nicht!«[14] Danach liegt eine Schwangerschaft offenbar im Bereich der Möglichkeiten; der Graf hat seinen sexuellen Willen durchgesetzt.

Wiederum drängt sich die Parallele zu *Rose Bernd* auf, dem ländlichen Kindsmörderinnen-Drama in der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels, zumal

---

9 CA II 586f.
10 CA II 588.
11 Vgl. GH Hs 214, 5r: »Er hat sich gewaltsam an ihr vergangen, sagt man.« − Die Signatur »GH Hs« verweist hier und im Folgenden auf den handschriftlichen Nachlaß Gerhart Hauptmanns in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, der für vielfältige Unterstützung und die Zitiererlaubnis gedankt sei.
12 Vgl. GH Hs 209, 26r; CA IX 1120.
13 CA II 596.
14 CA II 597.

Mutter Helmbrecht im selben Gespräch die Möglichkeit andeutet, Griselda könne im Fall einer Schwangerschaft ins Wasser gehen. Auch zitiert Vater Helmbrecht die Protesthaltung des herrschaftskritischen Bürgers aus den einschlägigen Dramen des 18. Jahrhunderts – man denke an Odoardo Galotti bei Lessing –: »Mutter, ich laufe runter zum Ortsrichter!«[15] Allerdings wissen wir nicht, was er dort zur Sprache bringen will: den Kindesunterhalt, die verlorene ›Ehre‹ seiner Tochter oder den Straftatbestand der Vergewaltigung? Auch ist dieses »dürftige Bäuerlein von der menschenfreundlichen Sorte«[16] wohl nicht der Mann dazu – und sind die Verhältnisse auch nicht danach –, einen solchen Protest oder Prozeß erfolgreich durchzusetzen. Immerhin gibt schon sein (ab Sommer 1908 konstant verwendeter) Name einen Hinweis darauf, daß Hauptmann dem Standesunterschied besondere Beachtung schenkt; denn »Helmbrecht« verweist eindeutig auf die gleichnamige mittelalterliche Verserzählung von Wernher Gartenære.[17] Dort ist es der Sohn, der die Grenzen des Bauernstandes nach oben überschreitet, wofür ihn die gerechte Strafe ereilt. Er handelt gegen die Mahnungen seines Vaters, des Meiers Helmbrecht, und kann am Ende auch auf dessen Mitleid nicht rechnen.

Wie aber sind die sozialen Verhältnisse bei Hauptmann eigentlich beschaffen? Sein Drama, das uns sowohl über den Zeitpunkt des Geschehens wie über seine genaue Lokalisierung – nicht zuletzt hinsichtlich der Zuordnung zum deutschen oder italienischen Bereich[18] – im Unklaren läßt, erlaubt sich hier eine gigantische, von Interpreten meist mit der »Märchenstimmung«[19] des Stücks verrechnete Leerstelle. Immerhin stellt die Endfassung klar, daß Graf Ulrich keineswegs etwa aufgrund der Leibeigenschaft einen unmittelbaren Zugriff auf die Tochter seines Bauern hat. Helmbrecht ist durch Erbschaft zu einem »freien Feudaster« geworden,[20] der offenbar nicht dazu gezwungen werden könnte, seine Tochter als sexuelles Verbrauchsmaterial aufs Schloß zu schicken. Wenn Ulrich sich unmittelbar nach dieser Belehrung dennoch Helmbrechts Tochter ›nimmt‹, dann

---

15 CA II 596.

16 CA II 583.

17 Eine Ausgabe des mittelhochdeutschen Textes in Hauptmanns Bibliothek läßt sich heute nicht nachweisen. Immerhin besaß der Dichter, und zwar in zwei Exemplaren, den ersten Teil von Paul Pipers Sammlung *Höfische Epik* (1892–1895), in deren zweitem Teil *Helmbrecht* abgedruckt ist.

18 An den Burgtheaterdirektor Paul Schlenther schreibt Hauptmann am 25.11.1908: »In letzter Fassung ist das ganze Geschehnis nach Deutschland verlegt« (zit. nach der Abschrift im Gerhart-Hauptmann-Briefnachlaß der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, auf den im folgenden mit der Sigle GH Br Nl verwiesen wird). Dennoch ist von der Olivenernte und von Mailand wie einer Nachbarstadt die Rede (CA II 588f.) und wird in leicht entstellter Form der traditionelle Name des Herrschaftsbereichs des Markgrafen genannt (CA II 593 und 601: Saluzza). Auf die Landkarte scheint Hauptmann dabei nicht geblickt zu haben; während das historische Saluzzo im Ursprungsgebiet des Po zwischen Seealpen und Turin liegt, soll man von Helmbrechts Wiese freie Sicht bis zum Ortler und Bergamo haben (CA II 598).

19 So schon Schlenther in seinem Telegramm an Hauptmann vom 6.2.1909 (GH Br Nl Paul Schlenther). Auch seine Vorstellung des Stücks in der Hauptmann-Biographie betont den Märchen-Charakter: Schlenther 1922, 236–243.

20 CA II 587.

offenbar aufgrund anderer Spielregeln, nämlich denen eines Geschlechterkampfs, bei dem selbst demonstrative Verweigerung und Aggression als Formen des Balzspiels und Einladung zu einer handfesten Erwiderung gewertet werden. Es fällt einem allerdings schwer, Griseldas Verhalten in der Ersten Szene nur in diesem Sinn zu interpretieren und Graf Ulrich mit dieser Begründung vom Vorwurf der Vergewaltigung oder sexuellen Nötigung freizusprechen. Einzig die uneingeschränkte Liebe, die Griselda nach der Heirat Ulrich entgegenbringt, könnte eine solche Deutung rechtfertigen. Ein zweifelhafter Nebengeschmack bleibt freilich. Denn dürfen wir Hauptmanns Stück eine politisch so hoffnungslos unkorrekte Botschaft zutrauen wie ›Frauen lieben ihre Vergewaltiger‹ oder ›Frauen sehnen sich nach Gewalt und Unterwerfung‹?

Die Frage stellt sich verschärft angesichts der Brautwerbung in der Dritten Szene. Nachdem Ulrich in der vorangehenden Szene von seinem Onkel Eberhard und seinem Cousin Heinz zur Heirat überredet wurde und die ihm gesetzte Frist von sich aus von drei Monaten auf drei Tage verkürzt hat, trifft hier die Jagdgesellschaft auf dem Helmbrecht-Hof ein, der sich symbolisch in ein Paradies verwandelt. Griselda ist nämlich in den Apfelbaum geklettert und mit der Ernte beschäftigt – eine »appetitliche Eva auf dem Baum der Erkenntnis«, wie Graf Eberhard bemerkt.[21] Manches wirkt wie eine Repetition der Ersten Szene: Ulrich bittet wiederum – und wiederum vergeblich − um einen Schluck Wasser; Griselda ist statt mit der Schaufel mit dem schon erwähnten Kälbermesser bewaffnet. Ulrich leitet die eigentliche Werbungsprozedur damit ein, daß er sein Vorwerk Schönbuche als Preis aussetzt für denjenigen, dem es gelingt, »dieser Magd einen Kuß zu rauben.«[22] Nur einer der drei Barone wagt einen Versuch, muß aber vor einem »gewaltigen Messerhieb« ausweichen. Darauf macht sich Ulrich ein weiteres Mal erfolgreich an die Überwältigung Griseldas, ihren Widerstand mit seiner schon erprobten blitzartigen Angriffsweise brechend: »Griselda sage, ergibst du dich mir?« Es kommt zu folgendem – hier leicht gekürzten – Dialog:

> Griselda. Du sollst mich freilassen!
> Graf Ulrich. Frei warst du, Griselda, jetzt bist du mein!
> Graf Heinz. Genug! Sie verröchelt in deinen Armen.
> […]
> Graf Ulrich. Sie will es. Fragt sie! Sie wird euch sagen: ein Weib, das lieben soll, muß ohnmächtig sein.[23]

In der ersten Niederschrift sind die Anzeichen eines drohenden Erstickungstodes noch massiver gegenwärtig. Nach dem erpreßten »Ja« wird dort das »Halali« geblasen: Der Jäger ist an sein Ziel gelangt und hat das Beutetier zur Strecke gebracht.[24] Zugleich drängen sich mythologische Reminiszenzen auf: Hauptmanns Heldin erscheint als germanisierte Griselda, als eine Schwester

---

21 CA II 598.
22 CA II 600.
23 CA II 601.
24 GH Hs 209, 36r.

Brunhilds, die sich nur dem ergibt, der sie im Kampfe bezwingt. Ulrich wird damit zu einem zweiten Siegfried, und tatsächlich taucht Siegfrieds Name für einen Moment in der ersten Niederschrift auf.[25] Griseldas Wehrhaftigkeit und Unabhängigkeitsstreben lassen aber ebenso an eine Amazone denken, und diesen Begriff benutzt denn auch Gregor Schmeja bei der Besprechung des Stücks im Rahmen der Synopse typischer Hauptmannscher Figuren und Konfliktsituationen, die seine psychoanalytisch geprägte Dissertation erstellt. Er behandelt Griselda zusammen mit den Jägerinnen Pyrrha, Geralda und Iphis aus den Dramen *Indipohdi* und *Die Tochter der Kathedrale* sowie dem Roman *Die Insel der Großen Mutter*, um zu demonstrieren, »wie die Grundsituation des entmannten oder zumindest in seiner Mannheit sehr gefährdeten kindlichen ›Sohnes‹, der der mächtig wirkenden ödipalen ›Mutter‹ gegenübersteht, zu Phantasien phallischer Frauen und sadomasochistischer Kämpfe um phallische Überlegenheit führt.«[26] In diesen Zusammenhang ordnet sich für Schmeja auch die bei Hauptmann keineswegs seltene Verzerrung des Geschlechtsakts zu einer Gewalttat oder einem Gewaltverbrechen ein: als Phantasie grandioser Phallizität dient sie dem männlichen Subjekt zur Kompensation erlittener Schwäche. Damit ist auch schon die Richtung gewiesen, in der Ulrichs Figur sich weiterentwickeln wird.

3. Eifersucht auf das Kind, oder: Die Angst des Mannes vor den Wehen

Die ursprüngliche Niederschrift mit dem bezeichnenden, nämlich abweichend von der Tradition auf den männlichen Part abhebenden, Titel *Der Markgraf*[27] springt von der Hochzeit zur Geburt, von der Demonstration der Stärke des Mannes zur Offenbarung seiner inneren Schwäche. In der Druckfassung ist dieser kühne Sprung, der unter dem Gesichtspunkt der psychologischen Plausibilität natürlich als Lücke verbucht werden kann, durch die noch während der Drucklegung nachgereichte Vierte Szene jedenfalls ansatzweise verdeckt.[28] Darin werden wir Zeugen der überraschenden Akzeptanz Griseldas in der Hofgesellschaft, aber auch des Schwindels, der die so jäh Aufgestiegene momentweise ergreifen kann. Als Griselda den Hofdamen vorführen soll, wie man eine Sense führt, vertieft sie sich sofort in die vermeintliche Arbeit und vergißt darüber die Umgebung und ihre neue Situation. Eine hübsche Szene, die sich auf der Bühne auch immer wieder bewährt hat,[29] von der eigentlichen Dialektik, die sich Hauptmanns Dramatisierung des Novellenstoffs zur Aufgabe gemacht hat, aber eher ablenkt.

---

25 GH Hs 209, 33r.

26 Schmeja 2005, 100.

27 GH Hs 209, 3r.

28 Bei der Übersendung schreibt Hauptmann am 16.1.1909: »Die Revisionsbögen zeigten mir eine grosse Lücke im Griseldastück. […] Die neue Scene ist unter den zehnen die vierte. Sie bildet den lichten Höhepunkt und kann meiner Ansicht nach nur zum Schaden des Ganzen wegbleiben« (GH Br Nl Paul Schlenther).

29 Schlenther telegraphiert nach den Arrangierproben: »Neue szene wolthätig«. Bei der Premiere gab es ihm zufolge nach der 3. und 4. Szene »zahlreiche lebhafte Hervorrufe des gesamten Publikums« (GH Br Nl Paul Schlenther 6.2. und 6.3.1909).

Springen wir daher gleich zur Gruppe der Geburtsszenen, die mit dem Ausruf der Baronin am Ende der Siebenten Szene beschlossen wird: »Griselda hat einen schönen, gesunden Knaben zur Welt gebracht!«[30] Sie zeigen uns einen Ehemann in der Krise; die Wiedereingliederung des kauzigen Außenseiters in die Gesellschaft, die seine Verheiratung mit der störrischen Magd überraschenderweise zur Folge hatte, beginnt bereits wieder zu bröckeln. Seine Ehe selbst ist gefährlichen Spannungen ausgesetzt – nicht freilich, wie Schloßpropst und Baronin irrigerweise meinen, weil die Leidenschaft des Markgrafen für seine junge Frau nachgelassen hätte. Im Gegenteil: gerade seine eifersüchtige Zärtlichkeit, der Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem dieser Liebhaber die von ihm vergötterte Schönheit seiner Frau für sich allein haben will, sind der Grund für die Härte, mit der er am liebsten dem Arzt den Zutritt zum Zimmer der Gebärenden verwehren, ja eigentlich die Geburt selbst verhindern will. Denn der gefährlichste Nebenbuhler des Ehemannes ist das im Leib der Frau heranreifende Kind: »Warum gebiert sie? Ich will keinen Sohn! Ich hasse das Kind im Mutterleibe! Sie ist mein! Ich habe die Katzen vergiften lassen, weil sie sie streichelte! Soll ich mir eine fremde Kröte gezeugt haben, die ihr das Blut aus den Adern saugt?«[31]

Bevor er diese Worte ausstößt, greift sich Ulrich einen Stuhl, um sich »in einer Anwandlung von Schwäche auf ihm niederzulassen.« Treibt schon das vorbereitende Gespräch mit dem Arzt ihm solcherweise den »Angstschweiß« aus den Poren, so läßt das Warten während der Geburtswehen Griseldas den Markgrafen vollends die Selbstherrschung verlieren. Während seine Verwandten ihn festhalten und ihm den Gürtel mit dem Dolch verweigern, den man ihm vorsichtshalber abgenommen hat, schreit er: »Ich will ihn sehen! Ich halte ihm stand. Das ist Gewalttat! Er ist ein Gewalttäter! Popanz! Feigling! Ehebrecher! Weiberschänder! Komm hervor, ich erwarte dich! Gewalttäter gegen Gewalttäter!«[32] Es ist sein eigenes, soeben das Licht der Welt erblickendes Kind, das von Ulrich in dieser Weise apostrophiert und wie ein faktischer Nebenbuhler im Ehebett bzw. im Leib der Frau wahrgenommen wird. Durch die Schmerzen, die das Kind beim Austritt aus dem Geburtskanal der Mutter verursacht, wird es in einem ganz konkreten Sinn zum spiegelbildlichen Pendant des Vaters, der mit der Penetration bzw. ihrer Erzwingung der Frau ja ebenfalls Gewalt angetan hat. Es versteht sich, daß diese Optik bei einem Sohn noch besser als bei einer Tochter funktioniert; vielleicht hat Hauptmann deshalb das ursprünglich vorgesehene Töchterchen noch im Laufe der ersten Niederschrift mit einem männlichen Stammhalter vertauscht.[33]

---

30 CA II 623.
31 CA II 612.
32 CA II 623.
33 Der Geschlechtswechsel erfolgt während der Niederschrift der letzten Szene. Vgl. GH Hs 209, 142v (»Wer wird die Princessin über die Taufe halten«) und Innenseite Rückdeckel (»Aber das Kind, der Prinz«).

Motiviert ist der verräterische Ausbruch Ulrichs durch die zermürbende Wartezeit, während der er in jedem von außen hereindringenden Geräusch die Schreie der Gebärenden zu vernehmen glaubt. Er befindet sich damit gewissermaßen in derselben Situation wie das Publikum der Uraufführung von Hauptmanns Erstling *Vor Sonnenaufgang* 1889, das freilich vergeblich auf die Schreie der Wöchnerin im V. Akt wartete – eine vorsichtige Regie hatte das im Text vorgesehene Skandalon im Vorfeld gestrichen.[34] Der Dramatiker Hauptmann hat eine Vorliebe für die Darstellung von Geburtsszenen im Wege einer imaginären Teichoskopie. So wird ja noch in *Magnus Garbe*, einem zu Beginn des Ersten Weltkriegs abgeschlossenen historischen Drama, die Geburtsnot der Bürgermeisterin aus der Perspektive ihres in den Weinberg geflüchteten Gatten vergegenwärtigt. Die Folterknechte der Inquisition, die die Abwesenheit des Hausherrn nutzen, um die werdende Mutter ohne Rücksicht auf ihren Zustand ins Gefängnis zu werfen und zu quälen, wirken wie eine Personifikation des Geburtstraumas, wie seine Projektion nach außen; indem Magnus Garbe ungeachtet seiner räumlichen Entfernung und seiner Unkenntnis des Übergriffs die Geburtsnöte seiner Frau in einem Wachtraum erlebt, ist er zugleich innen und außen, schuldig und unschuldig.[35] Im Lichte des späteren Stücks erscheint das Kind als Griseldas Folterknecht, aber zugleich als Ebenbild des Vaters.

Die pragmatische Funktion der Geburtsszenen und der in ihr eröffneten Einblicke in die Gefühle des werdenden Vaters ist natürlich die Motivation der nächsten kanonischen Station des Griselda-Stoffes: der Kindes-Wegnahme. So ausschweifend jedoch die Vorgeschichte der Geburt dargestellt wird, so knapp fällt das Nachspiel aus. In der ersten Niederschrift gehört der Abholung des Kindes durch Gräfin Eberhard eine Szene, später ein Szenenende,[36] in der Druckfassung fehlt sie ganz. Gegenüber den mörderischen Phantasien des Vaters konnte sie tatsächlich nur als Antiklimax wirken. Auch hat Hauptmann es offenbar zunehmend als problematisch empfunden, den jungen Vater mit der vollen Verantwortung für diese Grausamkeit gegenüber der Mutter zu belasten. Während der Graf in früheren Fassungen als Initiator und Organisator der Kindes-Entführung auftritt (die in der ersten Bühnenfassung unmittelbar nach der Entbindung stattfindet), erscheint die Aktion in der Druckfassung auch als eine – von Gräfin Eberhard ausgehende − Maßnahme zum Schutz des Kindes vor der Eifersucht des Vaters.[37] Dennoch ist klar, daß Griselda in Ulrich (und zwar zweifellos zu Recht) den eigentlich Verantwortlichen erkennt; auf seinen Rückruf hin ist das Kind später ja auch sofort zur Stelle.

---

34 Vgl. Hauptmann/Brahm 1985, 11.
35 Vgl. Schmeja 2005, 118–123.
36 Vgl. GH Hs 209, 70r–77r und GH Hs 515, 68r.
37 Vgl. CA II 619.

4. Heimkehr in den »Arbeitsdienst«

Nach der Geburt wechselt der Fokus der Darstellung auf Griselda über. Ihr gehören die Achte und Neunte Szene der Druckfassung. Sie zeigen Griselda erst im Schloß, dann im elterlichen Anwesen u. a. im Gespräch mit dem ihr grundsätzlich sehr wohl gesonnenen Grafen Eberhard. Ihm gegenüber rekapituliert sie die Zeit des Kindbetts und ihre Verarbeitung der Trennung von ihrem Kind – einen Prozeß, der naturgemäß noch keineswegs abgeschlossen ist und im Moment (etwa drei Wochen nach der Geburt) das Stadium einer bewußten Abschottung und scheinbaren Gleichgültigkeit erreicht hat. Vielleicht ist die Gleichgültigkeit, mit der Griselda nähere Informationen über das Ergehen des Kindes abwehrt, auch nur Fassade, sei es als Selbstschutz vor tieferen Verletzungen ihrer mütterlichen Gefühle oder als Ausdruck des Wunsches, sich dem Willen des Gatten nach einer reinen Zweierbeziehung zu unterwerfen. Daß dies ihr jedoch letztlich nicht möglich ist, enthüllt Griseldas Bericht über eine Schlüsselszene ihrer Beziehung, nämlich das erste Wiedersehen mit ihrem Mann, der sich ihr während des Kindbetts entzogen hat, nach der Geburt bzw. dem Kindesraub. Sie beschreibt Eberhard die Ambivalenz ihrer Gefühle und ihre Spaltung in zwei Persönlichkeiten, von denen die eine sich in die geöffneten Arme des Gatten schmiegen wollte: »Aber da hörte ich, fast zu meinem eigenen Staunen, jemand mit harter Stimme sagen: ›Wo ist das Kind?‹«[38] Es ist dieser »harte« Persönlichkeitsteil Griseldas, vor dem sich Ulrich, der doch die Kindes-Wegnahme angeordnet hat, tief gekränkt zurückzieht, und zwar unter Preisgabe der gesamten höfischen Sphäre; seit Wochen haust er in einer unzugänglichen Jagdhütte über dem Seeufer.

Im Hinblick auf die Stoff-Tradition ist hier natürlich eine markante Abweichung zu verzeichnen; während alle anderen Griselda-Figuren mehr oder weniger duldsam die Entfernung des Kindes oder der Kinder hinnehmen, ohne jedenfalls dem Mann ihre Liebe zu entziehen, ist Hauptmanns Griselda zumindest nach außen zu einer solchen Selbstverleugnung nicht imstande. Das hängt natürlich nicht nur mit ihrem, wie sie selbst sagt,[39] »verstockten« Charakter, sondern auch mit der Neubewertung der Mutterschaft zusammen, für Hauptmann einer der höchsten Werte überhaupt und ein zentrales Thema seines literarischen Schaffens.[40] Wenn der Markgraf in einem Entwurf zum Drama daher sagt (Hauptmanns grundsätzlichen Verzicht auf das Proben-Modell punktuell durchbrechend): »Ich habe eine Probe mit ihr angestellt. Sie hat versagt, die Probe nicht bestanden!«,[41] so kann man aus der Sicht des Autors nur hinzufügen: Gerade dadurch, daß Griselda diese Probe nicht im Sinne des Grafen bestanden hat, hat sie sie in Wahrheit bestanden. Nicht umsonst hat der Autor den Versuch bald aufgegeben, ein Liebesidyll des Ehepaars nach der Eliminierung des Kindes zu gestalten. Der Orangengarten, in den sich die beiden dort vor der

---

38 CA II 625.
39 CA II 625.
40 Vgl. Sprengel 1982, Kap. V: Demeter.
41 GH Hs 12, 361.

Welt zurückgezogen haben, veranlaßt die Frau sogleich zur Frage, was ihr Mann zu einem Orangengarten ohne Früchte sagen würde.[42] Die Hauptmann-Frau, wie sie im Buche steht, ist eben ohne das Kind nicht zu denken oder zu haben.

Ungeachtet der markanten Abweichung von der Überlieferung, die soeben festgestellt wurde, steuert Hauptmanns Drama zielsicher auf die nächste Etappe der Novellenhandlung zu: die Verstoßung der Frau aus dem Schloß-Bereich, die so arm und in denselben Kleidern, mit denen sie es verlassen hat, ins Vaterhaus zurückkehrt. Auf die Frage ihrer Mutter: »[H]at dich der gnädige Herr aus dem Hause gejagt?« antwortet Griselda nach der Heimkehr zu den Eltern in der Neunten Szene: »Ja, Mutter, der Graf hat mich aus dem Hause gejagt.«[43] Das stimmt jedoch höchstens in einem ganz übertragenen, sozusagen um mehrere Ecken gedachten Sinn. Denn Ulrich hat sich einseitig aus dem Schloß zurückgezogen, dieses damit der Mutter seines Kindes zu alleiniger Nutzung überlassend. Griselda verläßt das Schloß gänzlich aus eigenem Antrieb, ja gegen den entschiedenen Widerstand von Ulrichs Familie, weil sie sich ohne den geliebten Mann und ohne ein zu pflegendes Kind dort überflüssig fühlt und die ihr zur Verfügung stehende privilegierte Existenz als »Almosen« ablehnt.[44]

Parallel zur Rückentwicklung in Richtung auf einen eigenbrötlerischen Junggesellen, die der in seiner Liebe gekränkte Ulrich auf seiner Jagdhütte durchläuft, läßt sich auch bei Griselda eine Art Regression beobachten. Mit der Hoftracht legt sie auch die höfischen Manieren ab. Laut Regieanweisung bewegt sie sich in der bäurischen Kleidung »ganz so natürlich und edel wie zuvor, ohne, wie es scheint, die Verwandlung selbst zu bemerken.«[45] »Edel« ist hier nicht im ständischen Sinn zu verstehen; von der adligen Etikette entfernt sich Griselda vielmehr mit jedem Schritt, den sie in Richtung Elternhaus unternimmt. Heftig verteidigt sie den Zaun des Helmbrechtschen Höfchens gegen die gutgemeinten Versuche Eberhards, sie an den Hof zurückzuholen – notfalls »mit Gewalt«, wie er unvorsichtiger Weise sagt. Da ergreift Griselda, wieder ganz die alte Amazone, den würdigen Herrn und setzt ihn vor der Gartentür ab. Auf der gleichen Linie ihrer Rückverwandlung in eine Bauersfrau, die keine Umstände macht, liegt die Selbstverständlichkeit, mit der sie sich im Elternhaus sogleich den alltäglichen Pflichten unterzieht: die Ziege melkt und das Heu in die Raufe legt. Eine Rückkehr ins Schloß kann sie sich nurmehr in der Rolle vorstellen, die einer gewöhnlichen Bäuerin zukommt: wenn nämlich Arbeitskräfte zum Scheuern der Treppen gebraucht werden. Das spontan als Beispiel für eine beliebige Lohn- oder Fronarbeit niedrigster Stufe genannte Angebot[46] wird aufgewertet zu einer Art Bedingung für eine Wiederannäherung an den Grafen, wenn Griselda am Ende der Neunten Szene gegenüber Eberhard und der Baronin erklärt: »Bringt

---

42 GH Hs 209, 81r.
43 CA II 631.
44 CA II 634.
45 CA II 627.
46 Vgl. CA II 632.

einen Befehl vom gnädigen Herrn, so werde ich kommen und Treppen waschen. Das ist meine Pflicht und entehrt mich nicht.«[47]

»Arbeit schändet nicht, die Trägheit aber entehrt uns«, so liest man es schon in Hesiods *Werken und Tagen*.[48] Im Titel eines »dramatischen Genrebilds« hat Liliencron daraus 1887 die Parole »Arbeit adelt« gemacht – in enger Nachbarschaft zu jenem Romantitel von Lorenz Diefenbach (*Arbeit macht frei*, 1872), der später die Eingangstore nationalsozialistischer Konzentrationslager schmücken sollte, gleichzeitig aber auch an die marxistische Idee einer Selbstverwirklichung durch Arbeit erinnert. Davon ist bei Hauptmann allerdings nichts zu spüren. Die Arbeitskraft Griseldas ist genuiner Ausdruck ihrer urwüchsigen Vitalität und die Basis eines Selbstbewußtseins, das sich gewissermaßen nichts schenken lassen will – auch nicht vom Gatten, solange und sofern nicht eine echte Lebensgemeinschaft mit diesem besteht. Dafür, daß diese wieder zustande kommt, ist Griseldas Arbeitseinsatz als Putzfrau eine wichtige, aber nicht die entscheidende Voraussetzung.

5. Urschrei und Versöhnung

Im III. Akt von Hauptmanns *Ratten* wird darüber diskutiert, ob »ein Barbier oder eine Reinmachefrau aus der Mulackstraße ebenso gut ein Objekt der Tragödie sein könnte als Lady Macbeth und König Lear.«[49] Auch in dieser »Berliner Tragikomödie« geht es übrigens um eine Frau, die um den Besitz eines Kindes kämpft; Hauptmann hat mit der Ausarbeitung des Stücks unmittelbar nach der *Griselda*-Premiere begonnen. Der gleitende Übergang vom einen Drama zum anderen wird durch einen Brief aus Portofino vom April 1909 belegt, der anfangs noch auf den Fortgang der Wiener *Griselda*-Aufführungen Bezug nimmt, um anschließend vom neuen Projekt zu sprechen: »Die besten Comödien spielen natürlich immer nur in Berlin.«[50] Richtig ist, daß Hauptmanns beste Komödien diejenigen sind, die in einer ehemaligen Kavalleriekaserne zu Berlin oder »irgendwo um Berlin«[51] verankert sind und nicht in einem poetischen Nirgendwo schweben wie *Griselda*. Trotz solcher Differenzen, die es erlauben, die *Ratten* als eine Art Kurskorrektur, als Lehre aus dem *Griselda*-Fehlschlag, zu verstehen, sind gewisse Gemeinsamkeiten unverkennbar. Mit der Metamorphose der Heldin zur Scheuerfrau in der Zehnten Szene kommt Hauptmanns erst viel später so genanntes »Lustspiel«[52] *Griselda* punktuell und tentativ da an, wo sich die Tragödie der Putzfrau Henriette John abspielt: im Arbeitsmilieu einer

---

47 CA II 633f.

48 »Ἔργον δ' οὐδὲν ὄνειδος, ἀεργίη δε τ' ὄνειδος« (v. 309).

49 CA II 778.

50 An Paul Schlenther 29.4.1909 (Abschrift GH Br Nl).

51 CA I 485 (Schauplatzbeschreibung des *Biberpelz*).

52 Die Gattungsbezeichnung fand erstmals bei der Königsberger Aufführung 1917 öffentliche Verwendung (vgl. die Umbenennung auf dem Bühnenmanuskript von 1908/1917: GH Hs 515).

Unterschicht, die nicht mehr durch die Dorfgeschichten-Aureole eines bäuerlichen Idylls verklärt ist.

Vorübergehend wird es richtig proletarisch, wenn hier sechs eimerbewaffnete Wäscherinnen in der Schloßhalle erscheinen und sich die Scheuerlappen um die Ohren schlagen:

> Erste Wäscherin, *zu der, die bereits auf der Treppe kniet und arbeitet.* Pack du dich rauf in den oberen Flur! Du kannst wohl abwarten, bis man dir deine Arbeit zuteilen tut.
> Zweite Wäscherin, *es ist Griselda, unkenntlich unter dem Kopftuch, und ebendie Magd, die auf der Treppe kniet.* Verwünschte Krähe, willst du wohl deiner Wege gehen!? Was!? Willst du mich wohl in Frieden lassen!? Da! *Sie schlägt ihr den Scheuerlappen um den Kopf.* An deine Arbeit! Und wenn du noch aufmuckst, bekommst du den Holzeimer an den Kopf.
> Der Kastellan, *zu Griselda*. Halt's Maul, Weib, du bist hier im Schloß und in keinem Pferdestall.[53]

Zugleich wird es aber – auch darin die *Ratten* antizipierend – wiederum potentiell tragisch. Als Graf Eberhard, die Verkleidung durchschauend, Griselda nach dem Sinn ihrer Tätigkeit fragt, gibt sie eine symbolische Deutung, die das Modell der Katharsis heraufbeschwört: »ich versuche meine Schmach und die Schmach dieses Hauses von den Stufen herunterzuwaschen.« Auf Nachfrage erläutert sie: »Diese Stufen sind geschändet durch mich! Ich bin durch diese Stufen geschändet! Ich hätte Euern gnädigen Herrn erwürgen sollen, statt mit ihm zu gehen.«[54] Die Treppenwaschung wird somit zur bildlichen Rücknahme des sozialen Aufstiegs: Griselda wäscht gewissermaßen die Stufen weg, die sie durch die Heirat mit Ulrich nach oben geschritten ist; sie tut praktische Buße im theologischen Sinn der Umkehr.

Ihren tragischen Gipfel aber erreicht die Szene in dem Moment, als Gräfin Eberhard mit dem von Ulrich herbeigerufenen Kind erscheint und die Amme das Kind, das sie eigentlich selbst die Treppe hochtragen sollte, aufgrund einer Fußverletzung an die von der Gräfin nicht erkannte Griselda abgeben muß. Auch diese zeigt sich nämlich außerstande, die Stufen mit dem »Zweimonatskind« im Arm zu bewältigen; mit einem »röchelnden Laut«, wie er zuletzt bei Ulrichs gewaltsamer Brautwerbung zu hören war, geht die sonst so kraftvolle Frau in die Knie. Als ihr daraufhin von der Gräfin das Kind wieder abgenommen wird, bricht Griselda mit einem »lauten Schrei« zusammen, der zugleich die Peripetie des Dramas einleitet – denn Graf Ulrich erscheint sogleich darauf oben auf der Treppe, um seine Frau in die Arme zu nehmen: »Hier bin ich, Griselda, riefst du mich?«[55]

Diese seine die Versöhnung und das Happy End einleitende Annahme ist allerdings strenggenommen unzutreffend. Griseldas Schrei gilt kaum der individuellen Person ihres Gatten; es ist der Urschrei des seines Jungen beraubten,

---

[53] CA II 647.
[54] CA II 649.
[55] CA II 651.

auf männliche Unterstützung angewiesenen Muttertiers.[56] In einer früheren Fassung sagt Ulrich daher mit einem gewissen Recht, daß der Schrei »weiter her« an sein Ohr klang[57] − nämlich aus Tiefenschichten der weiblichen Seele, die (so darf man vielleicht hinzusetzen) schon in einer frühen evolutionsgeschichtlichen Phase ausgebildet wurden. Der vermeintliche Schrei des »Herzens« ist ein »gebieterischer Ruf«, vor dem auch Griselda selbst »machtlos erbeben« muß.[58] In ihm artikuliert sich der biologische Instinkt, den Hauptmann als Basis des Geschlechterverhältnisses vermutet: Er ruft Vater und Mutter in den »grossen Zusammenhang«:[59] in ihre ›natürlichen‹ Rollen und in die Lebensgemeinschaft zurück, die der Aufzucht des Kindes den optimalen Rahmen bietet. Von der Gender-Diskussion späterer Zeiten, also einer Unterscheidung zwischen »biologischem« und »sozialem« Geschlecht,[60] ist Hauptmanns Dramenschluß erwartungsgemäß weit entfernt.

6. Entstehung und Fassungen

Bei den Uraufführungen in Berlin und Wien fiel unmittelbar nach der Erhörung des ›Urschreis‹, also mit Ende der Elften Szene, der Schlußvorhang. So endete auch die Einzelausgabe des Dramas im S. Fischer Verlag von der 1. bis zur 7. Auflage (1922). Erst in der Ausgabe letzter Hand 1942 und allen späteren Drucken folgt eine zeremonielle Schluß-Szene, in der die Taufe des Erbprinzen und gleichzeitig die Weihe der dreizehnten Treppenstufe begangen wird, auf der Griselda so folgenreich zusammenbrach. Diese an das feierliche Begängnis der ›zweiten Hochzeit‹ bei Boccaccio gemahnende Zwölfte Szene ist jedoch ebenso wenig neu wie die gleichfalls 1942 erstmals in den Dramendruck aufgenommene Zehnte Szene, die Ulrich auf seiner Einsiedelei am See im Gespräch mit Heinz und der Baronin zeigt. Beide Szenen sind sogar schon – wenn auch in noch abweichender Form − in der ursprünglichen Niederschrift vom März 1908 enthalten. Sie sind an entlegener Stelle einzeln auch schon vorher veröffentlicht[61] und zusammen mit den übrigen Szenen bereits 1917 aufgeführt worden: in einer von Julius Bab verantworteten Inszenierung des Neuen Schauspielhauses Königsberg, für die Hauptmann eine maschinenschriftliche Fassung (Stand:

---

56 Die Tiermetapher wird unmittelbar danach realisiert, wenn Ulrich zu Griselda sagt: »Blicke nicht mehr, wie ein armes, beraubtes Tier auf der Weide blickt!« (CA II 652).

57 Vgl. GH Hs 12, 362: »Als dein Schrei kam da wusste ich, es war nicht Deine Stimme! Es kam weiter her und da verstand ich, weshalb Du mich nicht verstehen konntest – Ja ich verstand mehr, viel mehr – und es ist mir als hätte ich ein enges Ich durchbrochen und stünde in einem grossen Zusammenhang.«

58 CA II 652.

59 S. o. Anm. 57.

60 Vgl. Butler 1990.

61 Die Zehnte Szene erschien in: Berliner Tageblatt Nr. 89 vom 18.2.1917; die Zwölfte Szene in: Das XXV. Jahr. S. Fischer Almanach 1911, 178–186.

Anfang November 1908) zur Verfügung stellte.[62] Es handelt sich bei der wesentlich durch die redaktionelle Vorarbeit von C. F. W. Behl und Felix A. Voigt geprägten Ausgabe von 1942 also eigentlich nicht um eine neue Fassung, sondern eher um eine neue Editionsform.[63] – Eine Übersicht über die verschiedenen Szenenfolgen gibt die Übersicht am Ende dieses Beitrags.

Hauptmanns Schwanken hinsichtlich der Zahl der notwendigen Szenen und ihrer (nachträglich eingeführten und während der Drucklegung wieder aufgegebenen) Zusammenfassung zu fünf Akten ist freilich nur die eine Seite der hochgradigen Unsicherheit, die das Verhältnis des Autors zum Dramenprojekt charakterisiert. Nach der ersten Niederschrift vom März 1908, zu der die Endfassung und noch stärker die Versionen von 1917 und 1942 weitgehend zurückfinden werden, erprobt Hauptmann im Frühsommer 1908 mehrere Ansätze im Stile eines schlesischen Milieudramas. Da wird kräftig Dialekt gesprochen, nach den Wetterwolken an der Schneekoppe geblickt,[64] und das Wirtshaus, vor dem sich in Paralipomenon I der Centenar-Ausgabe die Erste Szene abspielt, ist der verrufene »Mühlenwiesenkretscham«.[65] Die hier auftretende Figur des in den herrschenden Kreisen unbeliebten Schulmeisters Heppner verdankt wahrscheinlich einige Züge einem Freund Hauptmanns: dem Schriftsteller Hermann Stehr, der als Lehrer mehrfach in Konflikt mit seinen Vorgesetzten geraten war. Stehr jedenfalls, dem Hauptmann offenbar den neuen Dialektanfang und den weiteren Gang der Handlung nach der ersten Niederschrift mitgeteilt hat, setzt sich in einem Brief vom 5. Juli 1908 sehr für diese naturalistische Variante ein – nicht ohne gleichzeitig Vorschläge zu einer idealisierteren Behandlung der Figuren zu unterbreiten, die mit Hauptmanns grundlegender Intention kaum zu verbinden waren:

> Unter allen Umständen muß dem ersten Akt durch Dialekt und schlesisches Milieu der starke Erdgeruch und die Sicherheit der Realität gewahrt werden, soll das Ganze nicht bloß eine märchenhafte Möglichkeit sein oder als rein musisches Spiel klingen. Die Idee des Stückes ist: die Liebesläuterung durch Liebe, oder: die Entwicklung des Geschlechtsmenschen zum Gattungsmenschen, oder die schöne Tragödie, wie der Mann zum Vater, das Weib zur Mutter wird. Dieser hohe Ausgang macht es notwendig, daß schon der erste Akt einen Ton höher genommen wird: der Graf nicht so ausschließlich brutal-sexuell, sondern mehr von dem reinen Feuer der Leidenschaft und Natürlichkeit unruhig hin- und hergeworfen; der Bauer, nicht bloß der roh-blöde Trinker, sondern der gefühlvolle Mann, der aus Begeisterung dann und wann voll wird und aus vernarrter Liebe zu Griselda zum komischen Prahlhans sich steigert; Griselda bei aller Derbheit und Vollsaftigkeit getragen von verschleierter Würde. Denn aus Extremen folgt nichts. Sie lassen sich nur in immer neuen Bildern variieren; der innere Fortgang ist von Anfang an unterbunden.

---

62 GH Hs 515. Das Typoskript wurde wohl 1922 von Bab zurückgegeben; vgl. seine Briefe vom 1.11.1921 und 23.2.1922 (GH Br Nl Julius Bab).

63 Durch den vorangestellten Vermerk, der als Arbeitsende Dezember 1908 und die früheren Druckorte der bisher nicht in die Buchausgabe aufgenommenen Szenen angibt, wird der historisierende Charakter der Präsentation gebührend betont; vgl. Hauptmann 1942, Bd. 5, 337.

64 Vgl. GH Hs 186, 127v: »De Schniikuppe hot a Kuppla!«

65 CA IX 1107.

> Durch diese Milderung wird alles Folgende nicht nur menschlich wahrscheinlicher, sondern seelisch notwendig: die Bändigung Griseldas, der Brunhildennatur, über die haßvolle Trauer der Entjungferten, zur ruhigen Größe und schönen spendenden Liebe der Frau, zur süßen Verklärtheit der hoffenden Mutter, zum harten Schmerz der Bestohlenen, endlich zur gütigen, stillen Schönheit und Höhe der gesicherten Herrin und Mutter; ähnlich der Graf, dieser Tristantyp, steigert sich von der Brunst des Jünglings, zur schwärmenden Begeisterung des Liebhabers, in die rasende Eifersucht auf sein Kind, zur erweiterten, vertieften Macht des Gatten und Vaters. Die Nebenpersonen figurieren nach ihrer Art und Weise das schöne, ergreifende Lebensspiel, das zu dieser wahrhaften Ehe führt. Deshalb, weil das Stück mit dem breiten, vollen Orgelklang der Aussicht auf ein wertvolles Dasein endet, muß die humorvoll-quakelnde Rede des Erzpriesters zum Schluß wegfallen.[66]

Die letzte Bemerkung ist aus dem antiklerikalen Affekt zu verstehen, der aus Stehrs negativen Erfahrungen als Lehrer an katholischen Volksschulen resultierte. Hauptmann hat sie ebenso wenig beherzigt wie die Ratschläge zur Eliminierung der Brutalität und das Plädoyer für den schlesischen »Erdgeruch«. In der am 11. September 1908 beendeten Diktatfassung[67] wurde der Dialekt wieder aufgegeben. Nun aber plagen Hauptmann neue Zweifel und er erprobt eine – in der Centenar-Ausgabe als Paralipomenon II gedruckte[68] – Versfassung, die bis zur Vierten Szene des II. Akts gedeiht, von der uns allerdings kein I. Akt überliefert ist (die letzte Szene der Versfassung wird übrigens zum Ausgangspunkt für die später nachgereichte Vierte Szene, die Griselda bei der Hochzeit mähend zeigt). Doch da wird der Dramatiker von seinem Theaterdirektor Otto Brahm ausgebremst, der schon die erste Niederschrift kannte, jetzt über seine Freundin Clara Jonas von der neuen Version erfährt und sogleich Bedenken anmeldet: »Nach dem, was du mir s. Zt. von den Vorteilen der Prosa sagtest, kommt mir dieser Umschwung überraschend: ist er unumgänglich?«[69]

Hauptmann, der diesen Brief am 1. Oktober 1908 erhalten haben dürfte, vergleicht darauf hin die Versfassung mit dem ursprünglichen Prosa-Entwurf und erkennt, so schreibt er später an Schlenther, daß er »auf dem Holzweg war.«[70] Im selben Brief vom 25. November 1908 berichtet er über die Lesung, die am 7. November 1908 in Brahms neuer Wohnung stattfand: »Ich reiste daraufhin nach Berlin, um durch eine Vorlesung frischen Antrieb zur letzten Durcharbeitung meiner Prosa-Fassung zu gewinnen, Brahm und Heimann erwärmten sich für das Stück […].« Auf Aufforderung Schlenthers schickt er diesem kurz danach »in unfertigem Plattenzustand« die Prosa-Version, um bald darauf eine weggelassene Szene nachzureichen[71] und am 16. Dezember 1908

---

66 Stehr/Hauptmann 2008, 123.
67 GH Hs 514, 34–211.
68 CA IX 1119–1143.
69 Brahm an Hauptmann 29.9.1908, zit. nach: Hauptmann/Brahm 1985, 224.
70 An Paul Schlenther 25.11.1908 (Abschrift GH Br Nl).
71 Vgl. den eigenhändigen Brief an Schlenther 17.11.1908 (Abschrift GH Br Nl): »Die beigefügte Scene ist ursprünglich die siebente. Sie folgt auf jene, wo Griselda ihren Abschied im Schloß genommen hat. Ich wollte sie weglassen, bin nun aber wieder in Zweifel.« Es handelt sich um die Neunte Szene der letzten Fassung; vgl. die Neunummerierung der folgenden »Vorgänge« im Bühnenmanuskript GH Hs 515, in dem die betreffende Szene selbst jedoch fehlt.

alles durch die vorgeblich »definitive *Griselda*« zu ersetzen: »Sei so gut und vergiss die alte Fassung ganz, damit sie mir nicht das Conzept verdirbt.« Man kann als sicher annehmen, daß der damals von Schlenther zurückerbetene Text mit der in Königsberg gespielten Fassung identisch war. Ein wenig glaubwürdiger Zusatz Hauptmanns verrät, als wie peinlich er inzwischen den Zickzack-Kurs seiner Arbeit an *Griselda* und die Abhängigkeit von verschiedenen Ratgebern empfand: »Die jetzige Fassung würde, so wie sie ist, entstanden sein, auch wenn ich das Stück vorher niemandem gelesen noch gezeigt hätte.«[72]

Gemessen an der verschlungenen Entstehungsgeschichte anderer damaliger Werke Hauptmanns handelt es sich dennoch um einen überschaubaren, ja auffällig kurzen Prozeß: Erste Niederschrift und Uraufführung trennt nicht einmal ein ganzes Jahr; der ersten Niederschrift, die schon die wichtigsten Stationen des fertigen Dramas enthält, gehen keine im Nachlaß erhaltenen Notizen oder Skizzen voraus. Ein derartig geschlossener, bis zum Ende durchgehender Entwurf ist nur denkbar aufgrund einer Vorlage, die Hauptmann das tragende Gerüst der Handlung vorgab: eben die letzte Novelle von Boccaccios *Decameron*, mit dem sich Hauptmann nachweislich im Frühjahr 1907 beschäftigt hat. Wahrscheinlich läßt sich sogar der Tagebucheintrag identifizieren, mit dem Hauptmann am 1. März 1907 auf die Lektüre der Griselda-Novelle reagierte: »Herrliche Sonne. Arbeit. Grethens Liebe. Boccaccios Novelle, voll gesunder Schönheit, souveränen Humoren, im Höchsten sittlich.«[73] Humor ist auch die wichtigste Kategorie, auf die sich Hauptmanns Briefe an Schlenther über seine eigene *Griselda* beziehen.[74] Leider hat sich die damals benutzte Übersetzung in Hauptmanns Bibliothek nicht erhalten; Arbeitsnotizen wie der im Zusammenhang der ersten Niederschrift zweimal notierte Name »Giannuculo«[75] (so heißt bei Boccaccio Griseldas Vater) beseitigen den letzten Zweifel daran, daß Boccaccios Erzählung die Grundlage für Hauptmanns Drama abgab – und nicht etwa die in Schlenthers Hauptmann-Biographie in den Vordergrund gespielte Südtiroler Märchentradition[76] oder Friedrich Halms schon erwähnte *Griseldis*, zu der Käte Laserstein eine fragwürdige Verbindung herstellt.[77]

Mit der Feststellung einer solchen eindeutigen Grundlage ist natürlich die zusätzliche Einwirkung anderer literarischer oder biographischer Modelle nicht aus-

---

72 An Paul Schlenther 16.12.1908 (GH Br Nl).

73 Hauptmann 1994, 158.

74 Vgl. an Schlenther 17.11.1908 (Abschrift GH Br Nl): »Das Stück müsste sehr frisch und vorwiegend humoristisch gespielt werden.«

75 GH Hs 209, 126v.

76 Griselde. In: Zingerle 1854, 291–299.

77 Laserstein 1926, 185: »Trotz dieser ganz neuen Beleuchtung des Problems ist Hauptmann im rein Stofflichen von Halm ausgegangen.« Dabei beruft sich Laserstein auf die Gestaltung des männlichen Helden als »Kraftnatur« und die Nähe von Hauptmanns »Baronin« zu Halms Ginevra. Beide Argumente überzeugen nicht; eine gewisse Wildheit des Markgrafen als Jäger etc. ist in der Anlage der Erzählung bei Boccaccio begründet; die Figur der Baronin fehlt in der ersten Niederschrift ganz und ergreift in der ersten Bühnenfassung für Griselda – gegen die Kindes-Entführung – Partei (während die Königin Ginevra bei Halm die eigentliche Gegenspielerin Griseldas darstellt).

geschlossen. Die Siegfried-Sage wurde in diesem Sinn schon zweimal gestreift;[78] Shakespeares Komödie *Der Widerspenstigen Zähmung*, in der der Name Griseldas ausdrücklich genannt wird und auf deren Vorspiel Hauptmann schon mit *Schluck und Jau* (1901) zurückgriff, ist zweifellos zu ergänzen. Weitere Bezüge ergeben sich mit der Frage nach der angemessenen Interpretation.

7. Deutungsvielfalt

Dem Reich der Deutungen – denn auf einen Plural läuft es wohl hinaus – entstammt übrigens noch ein weiteres Argument für die Wahrscheinlichkeit einer Anlehnung an Boccaccio. Hauptmann hat nämlich schon unmittelbar vor *Griselda* ein Drama verfaßt, das auf einer italienischen Novelle basierte, und zu diesem Drama – nämlich *Kaiser Karls Geisel* (1908) – verhält sich *Griselda* wie eine Art bewußt gewähltes Gegenstück. Denn das Schauspiel um Karl den Großen, das eine entlegene Erzählung aus Paul Ernsts *Altitaliänischen Novellen* zur Grundlage hat, ist eine leicht verhüllte Allegorie auf die erotische Verwirrung durch eine blutjunge Schauspielerin (Ida Orloff), die Hauptmann 1905/06 unmittelbar nach seiner Heirat mit Margarete Marschalk ereilte. Wenn man also in *Kaiser Karls Geisel* eine Parabel auf die Macht einer ungesteuerten, für die gesellschaftliche Ordnung gefährlichen Sexualität sehen kann, so hat *Griselda* zweifellos ein komplementäres Thema, für das die Notiz »Erotik der Ehe«[79] aus dem Zusammenhang der ersten Niederschrift keine schlechte Zusammenfassung abgibt. Die Vorstellung hat etwas Zwingendes, daß Hauptmann die beiden gegensätzlichen Seiten der Sexualität, die er in den letzten Jahren erfahren hatte, in zwei Dramen spiegelt, die ähnliche Quellen haben − nämlich jeweils eine italienische Novelle aus dem Mittelalter bzw. der frühen Renaissance.

Ohne diese erste hier vorgeschlagene Deutung (Darstellung der ehelichen Liebe) zu sehr auf die autobiographische Perspektive einengen zu wollen, sind doch zwei Beobachtungen anzuführen, die in diesen Zusammenhang gehören. Die erste davon betrifft den eben schon zitierten Tagebucheintrag vom 1. März 1907: »Herrliche Sonne. Arbeit. Grethens Liebe. Boccaccios Novelle […].« Darf man das Nebeneinander der Stichworte »Grethens Liebe« und »Boccaccios Novelle« nicht vielleicht so lesen, daß Hauptmann die Neigung seiner Frau in der Griselda-Geschichte gespiegelt fand? Die elegante Geigerin ist gewiß nicht gleichzusetzen mit der derben Bauernmagd in Hauptmanns Drama, und doch hat sie in Hauptmanns Augen offenbar eine ähnliche Unabhängigkeit, Spontaneität, vielleicht auch Eigensinnigkeit besessen, wie er sie bei seiner Griselda-Figur verherrlicht und dem männlichen Helden seines Dramas als Wertmaßstab in den Mund legt. Einigermaßen merkwürdig mutet doch schon folgender Dialog aus der Zweiten (die Überredung zur Ehe enthaltenden) Szene des Stückes an:

---

[78] Stehrs Bemerkung über Griseldas »Brunhildennatur« eingerechnet (s. o. mit Anm. 66).
[79] GH Hs 209, 44v.

> Graf Heinz. Du hattest doch vor Jahren einmal ein Auge auf die hübsche Tochter des Grafen Tankred geworfen.
> Graf Ulrich. Sie wollte nicht einmal über einen Zaun klettern, weil er oben mit einigen Scherben gespickt war, als ich sie darum bat. Nicht einmal das wollte sie tun, um mich ihrer Liebe zu versichern. Sie liebte mich nicht.
> Graf Heinz, *lachend*. Mensch, Markgraf, besinne dich! Wie kann eine erlauchte Prinzessin aus regierendem Hause um irgend jemandes willen über Zäune mit Scherben klettern?
> Graf Ulrich. Über wie viele Zäune bin ich geklettert, wenn es nur eine Dienstmagd zu entjungfern galt.[80]

Ein eigenartig gewähltes Argument für die Untauglichkeit einer Grafen-Tochter zur Ehe: daß sie nicht über Zäune klettert. Und doch kommt das Beispiel nicht von ungefähr. Am 5. November 1907 verzeichnet Hauptmanns Tagebuch folgenden Vorfall, der sich in Agnetendorf abgespielt hat:

> Gr[ethe] war, in voller Toilette, über einen hohen Zaun des Nachbars gestiegen. Zwischen Stacheln, oben und unten, hindurch, weil der Schlüssel abhanden gekommen war, das hatte sie erheitert. Der ganze Tag hatte seine Verklärung davon. Nicht einmal ihr Schleier war zerrissen.[81]

Demnach hätte Ulrich eine Braut wie Margarete Hauptmann nicht abgelehnt; sie hätte seine ›Proben‹ möglicherweise bestanden. Zäune und ihre Überwindung kommen bezeichnenderweise auch in der Selbstdeutung vor, mit der Hauptmann zwölf Tage nach der Uraufführung auf das enttäuschende Echo der Kritik reagierte (die er aber nicht veröffentlichte):

> Ich sah in meinem Inneren das schöne und wilde Schauspiel von Tieren, die ihre Hürden durchbrechen, etwa von Pferden, und sich auf freier Steppe im stolzen Feuer des Kampfs und der Liebe begegnen. Was mich beschäftigte und bewegte, war das Naturkraftartige, war die Schönheit des Triebs: es war an ihm das Schöne und Sieghafte! und ich fühlte und sah ihn triumphieren über allen Staketenplunder kastenförmiger Konvention. Zwei Unzähmbare zähmen sich gegenseitig: das ist eine von den tollen Wunderlichkeiten der Welt.[82]

Die gleiche Selbstdarstellung zitiert aus den Entwürfen den Begriff der »deutlichen Komödie«.[83] So habe der Autor bei der Arbeit an *Griselda* sein Drama genannt, vor allem im Hinblick auf die Klarheit, mit der hier sexuelle Gegebenheiten an- und ausgesprochen werden bzw. wurden (denn schon die Schlußfassung mildert einiges und für die Bühne waren weitere Abmilderungen notwendig[84]). Diese Deutlichkeit *in sexualibus* geht jedoch mit einer mehr oder weniger undeutlichen gesellschaftlichen Botschaft einher, über die noch einiges gesagt werden muß.

---

80 CA II 593.
81 Hauptmann 1994, 182.
82 CA XI 804f.
83 CA XI 804 vgl. GH Hs 209, 26v (»Die deutliche Comödie«).
84 In einem Telegramm an Hauptmann vom 13.1.1909 teilt Schlenther mehrere Zensurstriche mit, die Hauptmann in seiner wohl vom gleichen Tag stammenden Antwort ausdrücklich akzeptiert (GH Br Nl). Auch in Berlin gab es Zensurbedenken; vgl. Behl 1948, 163.

Wir gehen damit zur zweiten Deutungsebene über, die man da nennen könnte: *Griselda* als konservative Utopie. Aus der Sicht der Frauenbewegung, der damaligen wie der heutigen, kann Hauptmanns Boccaccio-Bearbeitung natürlich nur als regressive Provokation aufgefaßt werden. Die Stärke und Eigenständigkeit, die der weiblichen Hauptfigur hier durchaus zugesprochen werden, sind erkauft mit ihrer – letztlich von ihr selbst bejahten − unbedingten Unterordnung unter die sexuelle Verfügungsgewalt des Mannes. Wo das traditionelle Geschlechterverhältnis mit dem Mann als Jäger und der Frau als erotischer Beute und als Nährerin des Nachwuchses nicht eingehalten wird, stellt es sich gewissermaßen auf natürlichem Wege: durch den Urschrei der Instinkte, wieder her. Daß Hauptmanns Zuwendung zum Stoff tatsächlich vom Bedürfnis nach einer solchen – letztlich antimodernistischen – Korrektur des Geschlechterverhältnisses im Sinne einer klaren Scheidung der Rollen und Identitäten getragen wurde, legt sein Tagebuch der Entstehungszeit nahe. Gerade am Tag des Beginns der ersten Niederschrift, dem 10. März 1908, äußert sich Hauptmann mit auffälliger Heftigkeit und Ausführlichkeit über ein so genanntes »Überweib«, dessen Hals ihm anscheinend vorher – jedenfalls bei Lampenlicht – gefallen hatte:

> Ich dachte, das Beste an dieser Frau ist ihr Hals. Alles andere ist uninteressant, gleichgiltig, überflüssig.
> Wie sehr ich recht hatte, weiss ich erst jetzt. Das »Über« hat alles aufgefressen, was etwa noch da ist, an Reiz. In den ersten 5 Minuten Bekanntschaft kam der ganze moderne Rattenkönig zum Vorschein den sie gefressen hat. Sie affectiert! sie verdreht die Augen! […] Die Grimasse hatte die Schönheit vollkommen verdrängt. Wie kommt das? Dieses arme weib hat ihren Leib zuerst in Pech und dann in fremden Federn gewälzt.[85]

Die »plebejischen Neigungen«[86] des Markgrafen in Hauptmanns Drama sind direkt gegen ein solches Amalgam von Emanzipation und Pseudo-Bildung gerichtet; die von ihm verschmähten Hofdamen repräsentieren ziemlich genau die im »Überweib« mehr karikierte als wirklich erfahrene Affektiertheit. Denn nachdem Hauptmann noch am nächsten Tag die Philippika gegen die »gleiche Person« fortgesetzt hat, muß er zwei Wochen später zugeben, daß er sich im Urteil übereilt habe.[87] Nachdem das Drama in der ersten Niederschrift Gestalt angenommen hat, kann die literarische Brille abgenommen werden.

Die konservative Botschaft von Hauptmanns *Griselda* beschränkt sich freilich nicht auf das Frauenbild; sie betrifft ebenso die Aufwertung des Ländlichen und die Sicht auf die als »Volk« begriffene Kleinbauernschaft. Gewiß betreibt dieses Drama keine rückhaltlose Verklärung des bäuerlichen Lebens; dessen materielle Härten und soziale Abhängigkeiten werden deutlich thematisiert. Gleichwohl erscheint es – parallel zur einsamen Jägerexistenz Ulrichs – als Sphäre der Authentizität im Gegensatz zum sinnentleerten Schloßleben; ein Vollweib wie Griselda ist anscheinend nur auf dem Bauernhof zu finden. Die Idealisierung des ländlichen Mädchens in Hauptmanns Schaffen hat eine lange Tradition, die oft

---

85 Hauptmann 1994, 196.
86 CA II 592.
87 Vgl. Hauptmann 1994, 198 (25.3.1908).

von der Begegnung des Siebzehnjährigen mit Anna Grundmann während seines Aufenthalts im schlesischen Lederose 1878 hergeleitet wird; der Name Anna Grundmanns begegnet auch tatsächlich gleich zweimal in den Aufzeichnungen zu *Griselda*.[88] Zum Träger einer konservativen Botschaft kann diese autobiographische Reminiszenz hier aber nur deshalb werden, weil Hauptmann den Stoff von Boccaccios Novelle mit einem anderen − nunmehr germanischen − Modell kreuzt: der Sage von der Königstochter Gudrun, die bis zu ihrer Befreiung aus dem Exil die niedrigsten Dienste, auch und gerade als Wäscherin, verrichtet.[89]

In der Regieanweisung der Druckfassung heißt es mit scheinbarer Beschränkung auf das äußere Erscheinungsbild: »Griselda […] ist eine ungewöhnlich schöne und stattliche zwanzigjährige Bauernmagd, eine wahre Gudrungestalt.«[90] Daß seine Griselda tatsächlich als neue Gudrun aufzufassen ist, zeigt Hauptmanns Gestaltung der Peripetie des Dramas mit der Doppelidentität von Scheuerfrau und Schloßherrin. Die unkorrigierten Druckfahnen vom Januar 1909 sind denn auch um einiges ausführlicher:

> Griselda, Tochter dieser beiden, ist eine ungewöhnlich schöne und stattliche zwanzigjährige Bauernmagd, eines jener bewunderungswürdigen Frauenzimmer, die geborene Königstöchter sind, auch wenn sie eine Dienstmagd zur Mutter und einen Kossäten zum Vater haben. Sie ist eine wahre Gudrungestalt, wie sie allerdings seltener werden, aber immer noch zuweilen, wie nicht zu leugnen ist, aus dem Schoße der Muttererde hervorgehen.[91]

Der Schoß »der Muttererde« wird durch den Schoß »des Volkes« ersetzt; Hauptmann bedient sich hier eines Jargons, den man nur mit Mühe von noch wesentlich konservativeren Fraktionen der damaligen und der nachfolgenden Zeit unterscheiden kann. Im übrigen fällt der Großteil dieser Ausführungen, die ja auch kaum dem funktionellen Charakter einer Regieanweisung entsprechen, bei der Korrektur dem Rotstift zum Opfer. Ebenso gestrichen werden die analogen – gleichfalls auf den Mythos der dienenden Königstochter zielenden − Bemerkungen zur Mutter Griseldas:

> Es gibt sehr viele persönliche Unterschiede unter Bauersfrauen. Sie gehört zu denen, die alleredelstes Volkstum darstellen, was nicht weniger heißt als edelstes Menschentum. Ehemals groß, schlank, elastisch und stark, erscheint sie zwar jetzt verbraucht und hinfällig, aber die Spuren des alten Adels verleugnen sich weder im Auge noch in den feinen, gütigen Mienen des verhärmten Gesichts, die welk, aber immer noch vielfach bewegt, mitunter voll Energie, ja zuweilen sogar voll Anmut aufleuchten.[92]

Die poetische Ausstattung des körperlich schwer arbeitenden Menschen auf den untersten Stufen der Stände- oder Klassengesellschaft mit den Insignien der Herr-

---

88 GH Hs 186, 128r und 214, 69r.

89 Hauptmanns Faszination für den Gudrun-Mythos, die sich schon in einem Dramenplan von 1902 niederschlägt (CA IX 247–262), klingt noch im gleichnamigen Gedicht von 1939 an (CA IV 322); vgl. Sprengel 2008.

90 CA II 583.

91 GH Hs 742, 1r.

92 Ebd.

schaft ist typisch für Hauptmanns Verhältnis zur Sozialen Frage. Auch den Webern des Eulengebirges hat er sich im Vorfeld seines historischen Revolutionsdramas aus ähnlicher Perspektive genähert.[93] Diese Perspektive selbst freilich ist alles andere als revolutionsträchtig; die literarische Nobilitierung des Niedrigen duldet und rechtfertigt letzten Endes ein Fortbestehen der bestehenden Verhältnisse und ihrer sozialen Ausdifferenzierung, sie bewirkt nur einen symbolischen Ausgleich.

Mit dem Hinweis auf die literarische Nobilitierung des Niedrigen sind wir schon bei der dritten und letzten hier vorzustellenden Deutungsebene angelangt, die man als Selbstreflexion des Naturalismus bezeichnen könnte. Prägnant formuliert: Mit seiner Hinwendung zur Sphäre des Misthaufens – in der Zweiten Szene tritt Ulrich wirklich mit einer Heugabel auf, nachdem er zuvor Dünger aufgeladen hat − verkörpert Markgraf Ulrich just die Tendenzen, mit denen das naturalistische Frühwerk Hauptmanns seinerzeit in Pro und Contra, im guten wie im bösen Sinne, identifiziert wurde. Von »Rinnsteinkunst« sprach der Kaiser,[94] von objektiver Wiedergabe der ganzen Realität sprachen die Anhänger des Naturalismus. Hauptmann, der sich ja keineswegs als Anhänger einer bestimmten Doktrin, sondern als autonomes künstlerisches Subjekt verstand, wird seine Option für die Darstellung tabuisierter gesellschaftlicher Bereiche – bis in die sprachliche Annäherung hinein – wenig später in den *Ratten* in Form eines in das Drama integrierten Dichtungsdiskurses thematisieren und damit explizit reflektieren. In *Griselda* wird nicht über Dichtung bzw. Theater gesprochen wie zwischen Hassenreuter und seinen Schauspielschülern, wohl aber über Frauen. Ulrichs Ablehnung der vornehmen Bräute und seine Entscheidung für die widerspenstige Bauernmagd verweisen gleichsam selbstreflexiv auf die vorbehaltlose Beziehung zur Natur des Lebens, die der Dichter Hauptmann für sich in Anspruch nimmt. Er macht zugleich deutlich, daß einer solchen Aufgabe nicht jeder gewachsen ist – nur der starke Mann überwältigt die Magd, während die »Zierbengel«[95] ausweichen − und daß derjenige, der sich so kompromißlos der Natur verschreibt, zum Außenseiter in seinem gesellschaftlichen Umfeld, ja zum Einsiedler verurteilt ist. Beide Positionen sind dem Hauptmann-Kenner als Lieblingsattitüden des Autors vertraut, der sich bekanntlich gern in einer Franziskanerkutte am Strand zeigte und auch in ihr begraben ließ.

---

93 Vgl. CA XI 528: »Ich sehe ein Wesen, das sich hier seit Jahrtausenden versteckt bewahrt, eins der stolzen Kimbernweiber etwa, die von der Wagenburg den Kohorten ihre Kinder statt Geschossen entgegenschleudern, Tochter vielleicht eines vergessenen Tropfens aus dem Blute Alarichs.«

94 In seiner Rede *Die wahre Kunst* (1901) unterschied Wilhelm II. eine erhebende Kunst von derjenigen, die »in den Rinnstein niedersteigt«; vgl. Schutte/Sprengel 1987, 573.

95 CA II 601. Zu denken ist an Hauptmanns polemische Abgrenzung von der Wiener Moderne, wie sie in der fragmentarischen *Jacobsohn-Komödie* von 1905 ihren deftigsten Ausdruck fand (CA IX 341–347), oder seine Distanzierung von einem als dekadent verdächtigten Literatentum, dessen Leben sich ausschließlich »unter künstlichem Licht in narkotisierter Luft zwischen Cafés, Restaurants, Alkoven und so weiter« abspielt (CA VI 922). Wenn Hauptmann an derselben Stelle (nämlich in seiner Replik auf die Kritik am *Bogen des Odysseus*) alternativ vom »Lebensabenteuer des Starken« spricht, so läßt sich dieses Stichwort getrost auch auf die Hauptpersonen der *Griselda* beziehen.

Schon im *Armen Heinrich* (1902) hat er die Verstoßung des Aussätzigen aus der Gesellschaft mit bekenntnishaftem Unterton gestaltet.

Griselda als Allegorie des ungeschminkten Lebens in der Fülle seiner Widersprüche und Ulrich als Inbild des diesem verpflichteten Dichters? Zwei Hinweise mögen diese zugegebenermaßen überraschende und bisher nirgends formulierte Ansicht stützen. In der Ersten Szene tritt Ulrich als Fremder an den Zaun des Helmbrechtschen Hofs und inszeniert sich wie ein Voyeur, der gleichwohl durch die Macht seiner Sprache Herrschaft über den ihm zunächst unzugänglichen Bereich gewinnt. Wenn irgendwo innerhalb des Dramas, dann spricht Ulrich hier, als provozierender Verführer, wie ein Dichter: »*Mit eigentümlichem Nachdruck, heiß*. Laß doch das Rind, du junge Färse, im Stall: spanne dich selbst vor den Pflug! Ich werde die Sterzen halten und die goldenen Zügel deines Haares um meine Fäuste wickeln.« [96]

Die rhetorisch-poetische Zuspitzung bedarf keiner Kommentierung; Hauptmanns Regieanweisung macht das »Eigentümliche« dieser aus der üblichen Stilebene des Dramas herausfallenden Diktion zusätzlich deutlich. Auch auf die Nöte des werdenden Vaters während der Geburt des Kindes in der Siebenten Szene wirft das hier vorgeschlagene Deutungsmodell neues Licht. Es ist die Anteilnahme des Dichters am Leid der Welt, die uns hier in humoristisch gebrochener Weise vorgeführt wird, hinter der aber der heiligste Ernst des Autors steht. Das Gewicht, das Hauptmann dem Leid als Grundbedingung des menschlichen Daseins und Kernthema aller Dichtung beimaß, ist bekannt.[97]

Übrigens ist der Vergleich zwischen der künstlerischen ›Schöpfung‹ und der Zeugung bzw. Geburt eines Kindes Hauptmann − in der Nachfolge Goethes – längst geläufig.[98] Auch von daher läßt sich das hier vorgeschlagene selbstreflexive Deutungsmodell stützen. Allerdings mit einer Einschränkung: Wenn man das Drama *Griselda* selbst als Kind betrachtet, das der Dichter Hauptmann in einem Akt erotischer Aneignung zeugte, so möchte man kritisch fragen: War es wirklich das ungeschminkte Leben (für das nach unserem Deutungsvorschlag seine Heldin steht), das der Dramatiker hier umarmte, oder hat er sich hier nicht eher vergriffen und dieses Kind – mit der Hofdame Literatur gezeugt? Das schwache Dasein, das seiner *Griselda* auf der Bühne vergönnt war, könnte ein Hinweis darauf sein, daß Hauptmann mit diesem Stück entgegen seinen eigenen Ansprüchen gerade nicht in die Sphäre der Lebenstotalität vordringt, sondern in der Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition und in der Spiegelung der eigenen Praxis verbleibt. Der Aufwand, der zum Verständnis dieser angeblich so »deutlichen Komödie« nötig ist, war wohl doch zu groß.

---

96 CA II 586.
97 Vgl. Guthke/Wolff 1958.
98 Vgl. Sprengel 1982, 38f.

8. Nachleben zu Lebzeiten

Das in Kaiserreich und Republik selten gespielte Stück sollte erst im Dritten Reich zu späten Ehren kommen. Das enorme Ansehen, dessen sich die öffentliche Person Hauptmanns zu Zeiten der Weimarer Republik erfreute, stellte immerhin sicher, daß auch sein Sorgenkind *Griselda* in regelmäßigen Abständen den Weg auf einzelne Bühnen fand. 1926 gab das Münchner Staatstheater *Griselda* in Gegenwart des Autors, der zum Frühstück Thomas Mann besucht hatte.[99] 1928 folgte eine Aufführung an der Berliner Volksbühne, für die sich Käte Laserstein um einen Programmheft-Beitrag bemühte.[100] 1931 erzielte Georg Kiesaus Dresdner Inszenierung 28 Hervorrufe bei der Premiere;[101] die Hauptdarstellerin Virginia Dulon, der die Griselda-Rolle gewissermaßen auf den rüstigen Leib geschrieben war, identifizierte sich mit ihr in solchem Grade, daß sie noch von einem Landurlaub zehn Jahre später an Hauptmann schreiben konnte: »ich gehe oft auf die Felder u. muss beim Mähen immer an Griselda denken und hoffe, ich spiele sie noch einmal.«[102] In dieselbe Zeit dürfte auch Hauptmanns Lektüre der *Grisardis* des Erhart Groß fallen, deren Edition in der Altdeutschen Textbibliothek ihm der hochbetagte Herausgeber Philipp Strauch »in Verehrung« übersandte.[103] Der Dramatiker liest große Teile des frühneuhochdeutschen Textes mit offensichtlichem Interesse und großer Aufmerksamkeit. Allerdings läßt sich aus keiner seiner Marginalien erkennen, daß er dabei an sein eigenes Stück von 1909 gedacht hätte. Dieses scheint ihm doch sehr fern gerückt zu sein.

Das Schattendasein, das Hauptmanns *Griselda* auf der zeitgenössischen Bühne beschieden war, änderte sich schlagartig mit dem Erfolg einer Berliner Inszenierung, die der Autor selbst allerdings nie gesehen hat. Heinz Hilpert inszenierte *Griselda* am 11. Februar 1935 im Deutschen Theater in der Schumannstraße, der einstigen Wirkungsstätte Otto Brahms und Max Reinhardts. »Was hat Heinz Hilpert bewogen, diese Griselda heute auszugraben und was hat ihr im Jahre 1935 am Deutschen Theater zu einem respektablen Bühnenerfolg verholfen?«, so fragt damals der Rezensent der *Germania* und gibt sich selbst die Antwort: »In diesem Spiel um den urwüchsigen, von allem höfischen Treiben angeekelten Markgrafen […] liegen Ansatzpunkte zu erstaunlicher Aktualität in einer Zeit, die die Werte der Scholle und der bäuerlichen natürlichen Lebensart wieder mit neuen, geschärften Augen sieht.«[104] Die Inszenierung mit Käthe Dorsch in der

---

99 Vgl. Margarete Hauptmanns Tagebuch vom 24.11.1926 (Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 7).

100 Brief Käte Lasersteins aus Berlin-Friedenau vom 14.2.1928, eingeklebt in ihr Buch (wie Anm. 2).

101 Vgl. Margarete Hauptmanns Tagebuch vom 14.10.1931 (Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlaß Margarete Hauptmann, Nr. 8).

102 Dulon an Hauptmann, 23.8.1941 (GH Br Nl).

103 Grosz 1932; Hauptmanns Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Sign. 971222 GHB mit Widmung des Verfassers und vielfältigen Lesespuren.

104 Germania, 14.2.1935 (GH Slg ZA 127,2).

Titelrolle hat diese Ansatzpunkte kräftig unterstrichen, und Hauptmann selbst stand ihr dabei zur Seite. Von seinem Winterdomizil am Mittelmeer aus gibt er konkrete Anweisungen. So schreibt er an Hilpert über die Vierte Szene, in der Griselda im Brautschmuck die Sense ergreift, wetzt und Gras mäht:

> Sie muss nicht flüchtig überhuscht, sondern ausgelebt werden. Sie ist Dokumentation von Griseldas echtem Adel. Also, Frau Dorsch muss das Wetzen des Sensenblattes zuhause üben. Man muss es im ganzen Theater hören und zugleich erkennen, dass Griselda es aus dem Grunde versteht. Mit dem Mähen ist es ebenso. Sie muss ausholen, sie muss in freiem menschlichen Stolz und Bekenntnis zu ihrem Bauerntum ausholen und scheinbar Schwaden mähen unter dem betretenen Schweigen der Hofgesellschaft.[105]

So geschah es denn auch. Die Aufführungskritiken sprechen von der »strotzenden Kraft«, mit der die höchstbezahlte Schauspielerin des Dritten Reichs Heu ablud und Gras mähte: »Die Sense schwingt sie wie in Verzückung.«[106] Im Publikum saß Julius Bab, der Regisseur der Königsberger *Griselda* von 1917, und konnte die Tränen nicht zurückhalten. Aus »grosse[r] Ergriffenheit« heraus schreibt er darüber an Hauptmann:

> Gewiß hatte ich für dies Stück eine besondere »Schwäche« – in dem schönen starken Sinn, in dem dies Wort jene specielle Aufnahmefähigkeit bedeutet, die zu unbedingtem Anteil führt. Aber jedenfalls: ich habe in keiner Scene ohne Tränen dagesessen – und Sie wissen ja: man weint nicht, weil Dinge sehr traurig sondern weil sie sehr schön sind. So vollendet schön, so göttlich wirksam wie kaum eine »Wirklichkeit« erschien mir an diesem Abend »Griselda« – und das war durchaus nicht in erster Linie die Wirkung der (sehr guten) Schauspieler – es waren Ihre wunderbar reinen, starken, tiefen Worte – Ihre Dichtung![107]

In einem Zusatz erklärt Bab: »Übrigens hab ich an diesem Abend begriffen, dass die zweite, die Buch-Fassung doch reifer und stärker, vor allem musikalisch reicher ist als jene ältere, die ich damals (vor 18 Jahren!) in Königsberg insceniert habe.« Der jüdische Kritiker hat wenige Wochen später erneut Anlaß, an Hauptmann zu schreiben: nämlich um ihm seinen Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer, also das faktische Berufsverbot, mitzuteilen. Noch 1939 wird er am Vorabend seiner Emigration den letzten Brief aus Deutschland an Hauptmann richten.[108] Dieser freut sich aufrichtig des neuen Zuspruchs für sein altes Stück und verschwendet wohl keinen Gedanken daran, daß es derselbe Zeitgeist ist, der das Stück in den Vordergrund rückt und seinen Kenner und Verehrer ins Ausland treibt. In seiner Antwort auf den Aufführungsbericht schrieb er an Bab:

> So muß das Werk »Griselda« wirken, wie es auf Sie gewirkt hat, wenn es sich ganz erweisen soll. Außer Ihrem sind einige Dokumente da, die mir die wundervolle Tatsache

---

105 Hauptmann an Hilpert, 25.1.1935 (GH Br Nl).
106 Ausschnitt aus einer nicht identifizierten Zeitung, gez. P. W. (GH Slg ZA 127,6).
107 Bab an Hauptmann, 15.2.1935 (GH Br Nl).
108 Vgl. Bab an Hauptmann, 14.2.1939 (GH Br Nl).

> wahrscheinlich machen, dass erst jetzt das einst im Süden mit so vieler Freude peripathetisch-sonnig konzipierte u. improvisierte Werk seinen ersten Ausdruck gefunden hat.[109]

Statt »sich ganz erweisen« diktierte Hauptmann ursprünglich: »sich einer Seele ganz verbinden«. In einem Nachsatz unterstreicht er nochmals das emotionale Element: »Und übrigens: ›Gr[iselda]‹ versteht nur ganz das Herz.«

[109] Hauptmann an Bab, 18.2.1935, Diktathandschrift Jauner (GH Br Nl).

Überblick zur Textgeschichte

1. Niederschrift März 1908 GH Hs 209	**Dialektfassung Juni 1908 CA IX, Paral. I**	**1. vollst. Diktat Aug./Sept. 1908 GH Hs 514, 34–211**	**Versfassung Sept. 1909 CA IX, Paral. II**	**Typoskript Anf. Nov. 1908 GH Hs 515**
Hof unter Ölbäumen Ruprecht > Walther Marie > Griselda	Mühlenwiesen-kretscham	I. Akt: Höfchen des Bauern Helmbrecht		1. Vorgang: Höfchen des Bauern Helmbrecht
II.: Im Schloß Der Onkel	Stammschloß zu Sparre	Forts. I. Akt: Bibliothek im Schloß		2. Vorgang: Bibliothek im Schloß
III.: Bauernhof bei Griseldis		II. Akt: Bauern-höfchen des alten Helmbrecht	II. Akt: Höfchen des alten Helm-brecht	3. Vorgang: Bauern-höfchen des alten Helmbrecht
–		–	II, [3] Schloßpark *Griselda mäht*	–
IV.: Im Schloß		Forts. II. Akt: Bibliothek im Residenzschloß (entspricht späterer 5.+6. Szene)	II, [2] Bibliothek im Schloß	4. Vorgang: Bibliothek im Residenzschloß (entspricht späterer 5.+6. Szene)
V.: Verhangenes Zimmer im Schloß				
VI.: Gartensaal (urspr. V: Zimmer unten im Schloß) *Geburt*		III. Akt: Gartensaal: *Geburt und Kindes-Entführung gegen Protest der Baronin*		5. Vorgang: Gartensaal *Geburt und Kindesentführung gegen Protest der Baronin*
VII.: Hohes Schlafzimmer *Kindesentführung*		–		–
(gestr.) VIII.: Im Orangengarten *Ehepaar allein*		–		–
VIII.: Gartensaal *Griselda verläßt das Schloß*		IV. Akt: Gartensaal		6. Vorgang: Gartensaal
IX.: Der Bauernhof *Heimkehr*		–		–
X.: Walthers Einsiedelei		Forts. IV. Akt: Krähenhütte		7. Vorgang: Krähenhütte

XI.: Treppenhaus im Schloß		V. Akt: Treppenhaus		8. Vorgang: Treppenhaus
(abgebr.) XII.: Schlafzimmer im Schloß *Griselda krank?*		–		–
XII.: Treppenhaus im Schloß		Forts. V. Akt: Treppenhalle		9. Vorgang: Treppenhalle

1. Bühnenfassung Mitte Nov. 1908 (Königsberg 1917)	**Uraufführung 6.3.1909**	**Erstausgabe 1909**	**Ausgabe letzter Hand Bd. 5 (1942), Centenarausgabe Bd. 2 (1965)**
1. Vorgang: Höfchen des Bauern Helmbrecht	1. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	1. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	1. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht
2. Vorgang: Bibliothek im Schloß	2. Szene: Galerie im Schloß	2. Szene: Galerie im Schloß	2. Szene: Galerie im Schloß
3. Vorgang: Bauernhöfchen des alten Helmbrecht	3. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	3. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	3. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht
–	4. Szene: Garten des markgräflichen Schlosses *Hochzeit, Griselda mäht*	4. Szene: Garten des markgräflichen Schlosses	4. Szene: Garten des markgräflichen Schlosses
4. Vorgang: Bibliothek im Residenzschloß (entspricht späterer 5.+6. Szene)	5. Szene: Gartensaal zu ebener Erde mit offener Verwandlung zu Gemächern der Gräfin	5. Szene: Galerie des markgräflichen Schlosses	5. Szene: Galerie des markgräflichen Schlosses
		6. Szene: Gemächer der Gräfin	6. Szene: Gemächer der Gräfin
5. Vorgang: Gartensaal *Geburt und Kindesentführung gegen Protest der Baronin*	6. Szene: Gartensaal zu ebener Erde *Geburt*	7. Szene: Gartensaal zu ebener Erde *Geburt*	7. Szene: Gartensaal zu ebener Erde *Geburt*
6. Vorgang: Gartensaal	7. Szene: Gartensaal zu ebener Erde	8. Szene: Gartensaal zu ebener Erde	8. Szene: Gartensaal zu ebener Erde
7. Vorgang: Höfchen des Bauern Helmbrecht	8. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	9. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht	9. Szene: Höfchen des Bauern Helmbrecht
8. Vorhang: Krähenhütte	–	–	10. Szene: Krähenhütte
9. Vorgang: Treppenhaus	9. Szene: Treppenhaus	10. Szene: Treppenhaus	11. Szene: Treppenhaus
10. Vorgang: Treppenhalle	–	–	12. Szene: Treppenhalle

Bibliographie

Quellen

Grosz, Erhart: Die Grisardis. Nach der Breslauer Handschrift hg. von Philipp Strauch. Halle 1931 (Altdeutsche Textbibliothek 29).

Hauptmann, Gerhart: Griselda. Berlin 1909.

– Das gesammelte Werk. Ausgabe letzter Hand zum achtzigsten Geburtstag des Dichters. Abt. I. Bd. 1–17. Berlin 1942.

– Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Hg. von Hans-Egon Hass u. a. Bd. 1–11. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1962–1974 (abgekürzt: CA).

– und Otto Brahm: Briefwechsel 1889–1912. Erstausgabe mit Materialien. Hg. von Peter Sprengel. Tübingen 1985.

– Tagebücher 1906–1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke hg. von Peter Sprengel. Frankfurt a. M./Berlin 1994.

Zingerle, Ignaz und Joseph: Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland. Bd. 2: Tirols Volksdichtungen und Volksgebräuche. Regensburg 1854.

Darstellungen

Behl, C[arl] F[riedrich] W[ilhelm]: Wege zu Gerhart Hauptmann. Goslar 1948.

Butler, Judith: Gender trouble. Feminism and the subversion of identity. New York u. a. 1990 (deutsch 1991: Das Unbehagen der Geschlechter).

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart ^{6}1983.

Greisenegger, Wolfgang: Gerhart Hauptmanns Werke auf dem Burg- und Akademie-Theater. Ein Wirkungsbericht. In: Grillparzer-Forum Forchtenstein. Eisenstadt 1976 (vervielf.), 137–175.

Guthke, Karl S./Hans M. Wolf: Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns. Fünf Studien. Bern 1958.

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

Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. Neue Ausg. bearb. von Arthur Eloesser. Berlin 1922.

Schmeja, Gregor: Spielarten der Ambivalenz. Selbst- und Objektbilder im Kontext ödipaler Konflikte und der frühen Mutter-Kind-Beziehung in Textphantasien Gerhart Hauptmanns. Würzburg 2005.

Schutte, Jürgen/Peter Sprengel (Hg.): Die Berliner Moderne. Stuttgart 1987.

Sprengel, Peter: Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses. Berlin 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 2).

– Ariel und Gudrun. Ein Briefgedicht Gerhart Hauptmanns an die Baronin von Hoyningen-Huene und die Replik Leo von Königs. In: JbDSG 52 (2008), 140–162.

Stehr, Hermann und Hedwig im Briefwechsel mit Gerhart und Margarete Hauptmann. Hg. von Peter Sprengel. Berlin 2008 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 14).

Rudolf Denk

Ludwig Berger: *Griseldis. Ein Volksstück in vier Akten* (1921)

1. Ludwig Berger – eine biographische Skizze

Ludwig Berger wurde 1892 in Mainz als Sohn eines Bankiers geboren. In einer durch das Engagement der Mutter musikalischen Familie lernte er Cello, machte 1910 sein Abitur, promovierte 1914 nach dem Studium der Kunstgeschichte in München und Heidelberg über Johann Conrad Seekatz, einen deutschen Maler des 18. Jahrhunderts. Sein Wirken als Theater- und Filmregisseur begann 1916 am Stadttheater seiner Heimatstadt mit einer Neueinrichtung und Neuadaption von Mozarts Jugendoper *La finta giardiniera*, bei der sein Bruder das Bühnenbild gestaltete. Über Hamburg kam Berger nach Berlin, wo er, von Max Reinhardt gefördert, an verschiedenen Theatern Stücke von Shakespeare (*Cymbeline*), Strindberg (*Advent*) und Paul Kornfeld (*Himmel und Hölle*) inszenierte. Berger war für den Theaterzauberer Max Reinhardt, den Ideen-Regisseur der Treppe, Leopold Jeßner, und für den Filmpionier des Expressionismus, Karl Heinz Martin, »der dynamische Bursche aus Mainz«,[1] von dem das Theater noch einiges erwarten konnte. Berger baute tatsächlich mit seinem Bruder, einem versierten Bühnenbildner, expressionistische Regiekonzepte in seine im Team erarbeiteten Inszenierungen ein. Damit kann von einer ersten Kollektiv-Regie gesprochen werden. Als Filmregisseur gelang Berger mit den Stummfilmen *Ein Glas Wasser* (1923) und *Der verlorene Schuh* (1923) der Durchbruch. Sein Tonfilm *The Vagabond King* (1930) und vor allem sein Musical *Walzerkrieg* (1933) steigerten seine Beliebtheit und sein Renommee als Filmregisseur. Berger mußte dann vor den Nazis 1933 über Frankreich und die Niederlande nach England fliehen; seine Mitarbeit an dem phantastischen Abenteuerfilm *Der Dieb von Bagdad* (1940) war erkämpft, bleibt jedoch eine seiner Glanzleistungen im Regieteam.

Nach dem Krieg kam Berger 1947 nach Deutschland zurück und arbeitete als Theater-, Hörspiel-, Film- und Fernsehregisseur.[2] Sein Nachlaß liegt in der Akademie der Künste in Berlin. 1957 erhielt Berger (zu seinem 65. Geburtstag) die *Gutenbergplakette* seiner Heimatstadt Mainz und sprach in diesem Zusammenhang mit Blick auf seine Autobiographie *Wir sind vom gleichen Stoff aus dem die Träume sind* (1953) von der Technik als Mittlerin, als *Helferin der Kunst* (1953) für die Masse: »Der Film muß Volkskunst sein, aber

---

1 Rühle 2007 und Kindermann 1968.

2 Zuckmayer 1954, 691–697 zu Bergers Erinnerungen.

nicht Heimatkunst.«[3] Durch den Begriff ›Volkskunst‹ charakterisiert der Autor sein Stück selbst und ordnet es in den genretypischen historischen Kontext von Volksstück[4] und Vorstadttheater ein. Damit rückt Bergers überraschend innovative Version des *Griseldis*-Stoffes von 1921 in den Blickpunkt eines direkten Vergleichs mit anderen Dramenfassungen desselben Stoffes.

2. Ludwig Bergers *Griseldis*:[5] strukturvergleichende Aspekte

2.1 Zu den Handlungssegmenten der Stofftradition

Bergers vieraktiges Volksstück (je 6 – 7 Szenen pro Akt) ist gegenüber der Prosa Hauptmanns in gereimten Versen unregelmäßiger Länge geschrieben. Die folgenden Handlungssegmente stammen aus der Tradition des Stoffes:

I, 1: Zwei Junker des Herzogs. Eine erste Begegnung im Wald: Der Herzog und Griseldis zwischen Umarmung, Biß und Flucht.

I, 2: Der Abt und der Chronist. Die Welt als Totenhaus.

I, 3: Brautwerbung über den Abt »als Kuppler«[6] und die Eltern.

I, 4: Der Herzog und die Dienerin Nata auf der Burg. Der tolle Herzog und Natas »Fraß«.[7]

I, 5: Im Wald gewinnt der Herzog die Braut, die schreit und wieder flüchtet.

I, 6: Griseldis auf dem Schloß; sie fühlt sich fremd; die Hochzeit, die nach dem Willen von Griseldis nicht auf der Burg, sondern im Tale bei den geliebten Tieren stattfindet; die Schwangerschaft von Griseldis.

II, 1: Nach neun Monaten, die der Chronist im Vorspruch[8] überbrückt, folgen in Szene II, 2 sowohl die Geburt eines Sohnes als auch die listige Entführung des Kleinen auf Geheiß des Herzogs und die Pflege des Sohnes bei Mönchen als Müttern.

II, 3: Die Rückkehr der gekränkten Griseldis mit Hilfe ihres Vaters ins Tal. Der Tod der Mutter.

II, 4: Im Kloster: Der verwilderte Herzog als »Stirnmensch« und Verzweifelter vor dem Abt.[9] Das Kind ist da. Der Herzog hofft auf die Rückkehr von Griseldis, »wenn der Schmerz über sie fällt«.[10]

II, 5 und II, 6: Der Raub wird Griseldis klar. Griseldis kommt nicht aus dem Tal zurück.

---

3 Vgl. *Die Zeit* vom 17.1.1957, 7.
4 Schmitz 1990, Hein 1989.
5 Berger 1921. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.
6 Ebd., 15.
7 Ebd., 23.
8 Ebd., 32.
9 Ebd., 43.
10 Ebd., 47.

II, 7: Griseldis' Schreckensvisionen von Blut im Schnee und »feurigen Wunden«[11]. Brücke zwischen Griseldis und dem Herzog ist völlig abgebrochen. Nur wenn das Kind wieder da sein sollte, wird Griseldis wieder kommen.[12]

III, 1–III, 4: Nach 17 Jahren bricht der Sohn Florian aus dem Kloster aus. Er sucht wie seine Mutter und sein »Wildvater« die absolute Freiheit und »sprengt« den Mönchen »das Haus«.[13]

III, 5: Es erfolgt die wundersame Begegnung des Sohnes mit Griseldis, der Mutter und dem Großvater im Tale; die idyllisch-stoische Dreisamkeit in der Hütte zeigt die Mutter Griseldis mit »zwei Söhnen«: »Einen Alten und einen Jungen!«[14]

III, 5–III, 7: Griseldis kann »jetzt auch wieder an die Burg denken«[15], auch wenn dort oben noch der »Bitterwolf«, der »blutige Wolf«, die »Geißel schwingt«[16].

IV, 1, IV, 2 und IV, 3: Der Herzog erzwingt die zweimalige Rückführung des Sohnes auf die Burg.

IV, 4: In der Hütte begegnen sich Mutter und Sohn ohne den Wolf »droben«. Griseldis beschwört die Zusammengehörigkeit von Mutter, Sohn und Vater. Griseldis kehrt ohne fremde Hilfe auf die Burg zurück. In einer Apotheose erfolgt in

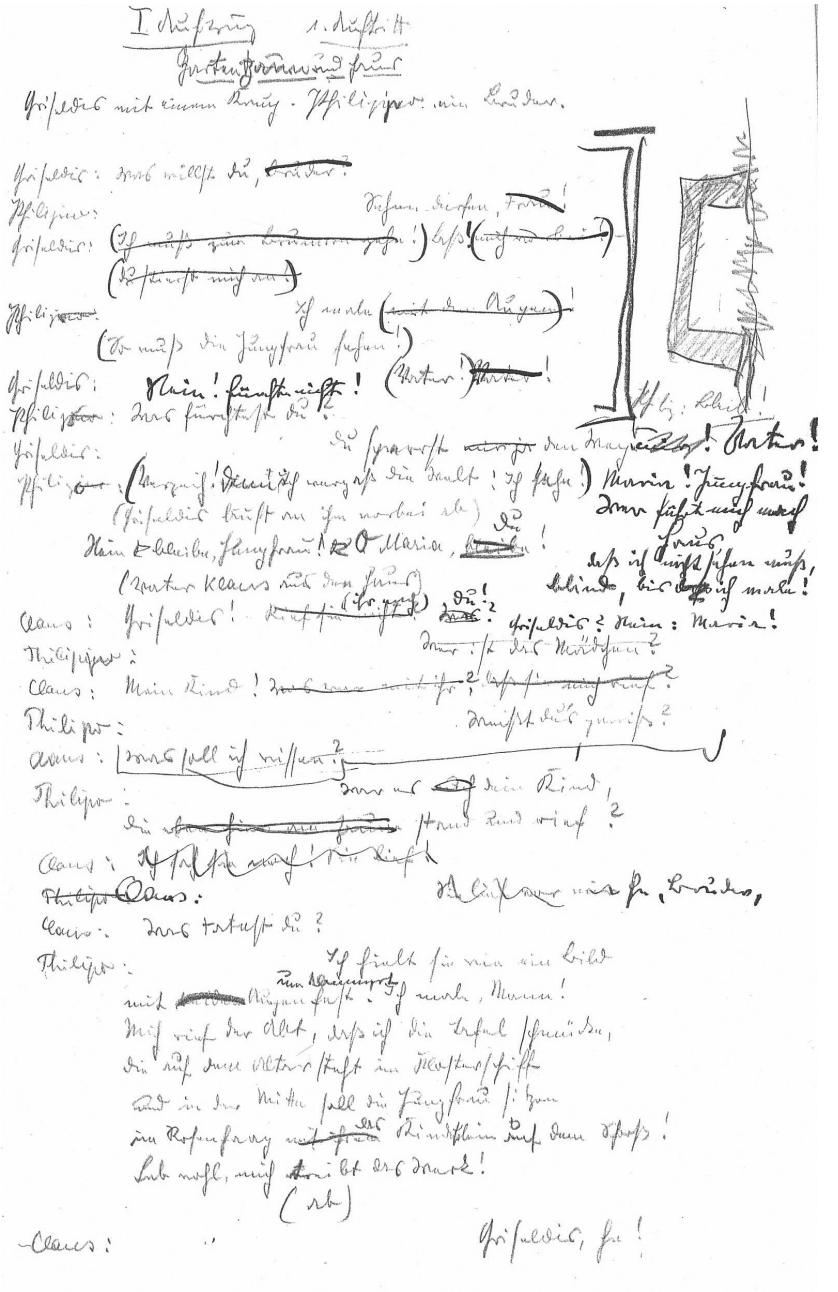
IV, 5 die Lösung der Beziehungs- und Eheproblematik zwischen dem Herzog und Griseldis in einer überraschend neuen Schluß-Figuration.

Welche Auswirkungen auf das dramaturgische Gesamtgefüge hat dieser Umgang des Theatermannes Berger mit der Stofftradition und den bekannten Handlungssequenzen der Griseldis-Tradition?

Berger hat die Exposition des Dramas von einem ersten Entwurf (vgl. Ludwig-Berger-Archiv im Filmarchiv der Akademie der Künste) für seine eigene Inszenierung am Frankfurter Schauspielhaus (2.11.1921) bis zur vieraktigen Druckfassung von 1921 entscheidend verändert. Die Expositionsskizze des »I. Aufzuges« beginnt – ähnlich wie bei Gerhart Hauptmann – mit der Szenerie »Gartenzaun und Haus«. Griseldis erscheint »mit einem Krug«. Sie begegnet einem Bruder Philippus, der in der Druckfassung als Figur gestrichen ist.

---

11 Ebd., 55.
12 Ebd., 59.
13 Ebd., 72.
14 Ebd., 77.
15 Ebd., 84.
16 Ebd., 88.



Expositionsskizze des I. Aufzuges. Autograph Ludwig Bergers (NL Berger: Akademie der Künste Berlin).

I. Aufzug, 1. Auftritt
Gartenzaun und Haus, Griseldis mit einem Krug. Philippus, ein Bruder.

Griseldis: Was willst du, ~~Bruder~~?
Philippus: Sehen dürfen, ~~Frau~~ !
Griseldis: ~~Ich muß zum Brunnen gehen~~. Laß! (~~mich vorbei!~~)
Philippus: Ich male (~~mit den Augen~~)! (Ich muß die Jungfrau sehen!)
Griseldis: Nein! Fürchte nicht! (Natur!) ~~Natur~~!
Philippus: Was fürchtest du?
Griseldis: Du sperrst den Weg! Natur!
Philippus: (Verzeih! Denn ich --- als du --- ! Ich sehe!) Maria!
Jungfrau! man führt mich nach
Haus, daß ich nichts sehen muß, blind bis ich male!
(Griseldis läuft an ihm vorbei, ab). Hier bleibe, Jungfrau! O
Maria, du!
(Vater Klaus aus dem Haus)
Claus: Griseldis!
Philippus: (ihr nach) Du! Griseldis? Nein: Maria!
Wer ist das Mädchen?
Claus: Mein Kind!
Philippus: Weißt du's gewiß?
Claus: Was soll ich wissen?
Philippus: Daß sie dein Kind,
die stand und rief?
Claus: ~~Ich sah sie noch! Sie lief!~~ Du Bruder, was verstehst du?
Philippus: Ich hielt sie für ein Bild umklammert mit ~~den beiden~~ Augen
fest.
Ich male, Mann!
Mich rief der Abt, dass ich die Tafel schmücke,
die auf dem Altar steht im Klosterschiff
und in der Mitte soll die Jungfrau sitzen
im Rosenhaag das Kindtlein auf dem Schoß!
Leb wohl, mich treibt das stark! (ab).
Claus: Griseldis, du!

Griseldis wird schon in dieser Expositionsskizze mit der »Jungfrau Maria« identifiziert, die der vom Abt gesandte Mönch »sehen« muß. Mit diesem Ansatz legt der Autor von vornherein Griseldis als »andere Maria« fest. Der Mönch kommt von seiner Vision eines »Marienbildes« nicht los. Er glaubt nicht, daß dieses Mädchen in der beschriebenen Erscheinung die Tochter von Claus ist. Der Verweis auf das Altarbild im Kloster mit der Jungfrau und dem Kind »im Rosenhaag« bedeutet sozusagen ein Zitat eines berühmten Bildmotivs in der Kunstgeschichte.

Ludwig Berger schlägt mit dieser später verworfenen Exposition das Thema des Sehens, also einer stark visuell-filmischen Komponente, an. Am rechten Rand hat Berger für diese später gestrichene Szene eine Art Bühnengrundriß

entworfen. Berger setzt seinen Textentwurf sofort in eine mögliche Bühnenform um.

Mit Blick auf das ganze Stück reduziert der Autor auf der einen Seite das Figurenpersonal, er erweitert es aber auf der anderen Seite durch Mittlerfiguren wie den Abt, die Dienerin Nata und einige Mönche, die als Staffage dienen. Der Chronist übernimmt Episierungsfunktionen, die die beiden Zeitsprünge auf dem Theater sichtbar machen sollen. Sie sind jedoch weitgehend filmdramaturgisch konzipiert und auf dem Theater eher schwierig zu realisieren.

Berger übernimmt zwar das bäuerliche Elternpaar aus Hauptmanns *Griselda*, läßt die Mutter der Griseldis jedoch wie eine zweite Åse aus dem *Peer Gynt* Ibsens in einer Vision über das Glück der Tochter sterben. Die Seele der Mutter »ist wie in einen Traum hinein leicht fortgeflogen«.

Der Dramatiker Berger dehnt die Zeiträume (9 Monate und 17 Jahre) gegenüber Hauptmanns Reduktionen (9 Monate und anschließend 3 Wochen bis zur Taufe). Berger konzentriert die Handlungsräume strikt auf Wald, Tal und Burg als deutliche Gegenpole. Der Handlungsraum Kloster bekommt vermittelnde Funktion zwischen Burg und Tal, zwischen Höhe und Grund mit dem Zwischenraum des wilden Waldes, seinen Gefährdungen und Verlockungen für Menschen und Tiere.

2.2 Vergleichende Aspekte zu Gerhart Hauptmanns Szenenreihe Griselda – ein Lustspiel[17]

Der in einigen Punkten bereits angedeutete Strukturvergleich mit Gerhart Hauptmanns *Lustspiel* als »Spiel der Lust« zeigt: Berger[18] versucht mit einigen Handlungssegmenten des Stoffes und Hauptmanns Grundmustern über Hauptmann hinauszukommen, indem er eine andere Dramen- und Theaterästhetik von seinen Erfahrungen als Theater- und Filmregisseur her entwirft und mit seiner Version verwirklicht. Hauptmann beginnt mit einem Liebeskampf zwischen Griseldis und dem Herzog (einem »offenen Kampf zwischen Mann und Weib«[19]). Der Vergewaltigung zur Hochzeit hin folgen bei Hauptmann die Geburt und der aus Liebesentzug resultierende Haß auf das Kind, der zum Raub des Kindes führt. Hauptmanns Griselda tritt als »Männin«[20] und »Gudrungestalt«[21] kräftig, vital, aufmüpfig, schroff und kämpferisch auf, und damit besteht eine Wesensverwandtschaft im Fall der Griselda zwischen dem Markgrafen Ulrich und dem aus der Sicht Ulrichs »muttertollen Weibsbild«[22]: Beide können voneinander nicht lassen, beide brechen aus ihrem jeweiligen Stand aus und zeichnen sich durch ihre absolute »Tollheit« gegenüber den beiden

---

17 Hauptmann 1974.
18 Laserstein 1926, 191–198.
19 Hauptmann 1974, 883.
20 Ebd., 846.
21 Ebd., 825.
22 Ebd., 859.

anderen ständisch gebundenen Paaren – Griseldas Eltern und einem höfischen Paar (Graf und Gräfin Eberhard) aus. Die Treppen- und Kußtheatralik in Szene 11 ist kaum zu übertreffen; die Schlußszene 12 läßt bei Hauptmann in ihrer Ironisierung der Figuration allerdings alles wieder offen.

Von diesem resoluten Liebes- und Beziehungskonzept Hauptmanns weicht Berger deutlich ab. Er legt ein verändertes Beziehungsmodell durch eine asymmetrische Figurenkonzeption vor; sein Stück kann als ästhetische und theatralische Versuchsanordnung der besonderen Art beschrieben werden.

3. Ludwig Bergers *Griseldis* als dramaturgisches und theatralisches Experiment

3.1 Zur Figurenkonzeption

Berger hebt die Ebenbürtigkeit der beiden Hauptfiguren Hauptmanns auf: Er verwandelt die realistische Bauernhofszenerie bei den Eltern Helmbrecht sowie die Abbildfunktion eines markgräflichen Schlosses von Saluzzo ins Phantastisch-Märchenhafte. Im Märchenwald »gibt's Liebe«.[23] Der Herzog schleicht als Jäger einem Waldwesen, einem scheuen »Reh«, nach. Die Beziehung beginnt in der ersten naturmagischen Begegnung zwischen einem gejagten schreienden »Mädchen« und einem wilden Eber und Stier. Der Jäger: »Ich bin immer allein«. Griseldis: »Das kommt, weil du die Tiere jagst.«[24]

Das Reh »fühlt sich nicht« zum Jäger getrieben – es »steht – krampft« und »schluchzt«, »reißt sich auf und fort«.[25] Dem Naturwesen steht später nach dem Raub des Kindes ein blutiger Wolf, ein Bitterwolf, gegenüber: »der Wolf ist los«.[26] In sich selbst erklärenden Konstellationen, die durch die Tiermetaphorik noch plastischer wirken, spielt Berger dramaturgisch diese Grundfiguration durch. Die Schauplätze unterstützen die Archaik und Archetypik der Konstellation: Dem Naturwesen Griseldis, Reh und »bunte traurige Kuh«[27] zugleich, sind der Talgrund und die Talmühle zugeordnet. Der Aktionsraum des späteren »Wolfes da oben«[28] ist nach den Jagden im Wald die Burg; anfangs ist der Herzog allerdings durchaus bereit, die Hochzeit im »Talgrund« zu vollziehen. Das Kloster mit seinen Mittlerfiguren, den »ehrlichen Mann-Müttern«,[29] dem Abt und den Mönchen dient als Verbindungs-, Reflexions- und Ruhepunkt für die Aktionen der Märchenfiguren. Auch Florian, der im dritten Akt als 17-jähriger Sohn des ungleichen Paares auftritt, ist ganz in der Lied,- Sagen-, Traum-

---

23 Berger 1921, 9.
24 Ebd., 10.
25 Ebd., 27.
26 Ebd., 79.
27 Ebd., 58.
28 Ebd., 103.
29 Ebd., 41.

und Phantasiewelt seiner Mutter zu Hause, als er aus dem Kloster ausbricht. Er pflegt vertrauten Umgang mit den Tieren des Waldes; damit steht er seinem brutal jagdversessenen Vater diametral gegenüber.

Der häufige Wechsel zwischen den drei *loci amoeni* war im Theaterbetrieb der 1920er Jahre schwer zu realisieren. Berger denkt als Stummfilmregisseur filmdramaturgisch,[30] indem er wie in einem Filmscript rasche Schnittechniken vorsieht, die den naturalistischen Gepflogenheiten einer Illusionsbühne widersprechen und den phantastischen Bildwelten eines Maeterlinck (aus der präraffaelitischen Tradition) entsprechen.

3.2 Zur utopisch-märchenhaften Lösung der Beziehungsproblematik

Der Herzog hat durch die Entführung des Kindes sein Ziel, Griseldis' Liebe für sich allein zu gewinnen, verfehlt. Der Herzog hat die Dryade »nie besessen«;[31] sie hat sich ihm »nur hergegeben«.[32] Griseldis hingegen kehrt in ihr vertrautes Umfeld der Talmühle zurück. Als der ihr noch unbekannte Sohn im Talgrund auftaucht, gewinnt sie ihre innere Sicherheit und natürliche Stärke zurück. In einer ersten Dreisamkeit zwischen Griseldis, dem Sohn Florian und dem Großvater des Kindes lachen, tanzen und singen die glücklich wieder vereinten Figuren in der Sicherheit ihres Instinkts. »Vater – ich kann auch wieder an die Burg denken – ohne – daß ich brenne!«,[33] gesteht Griseldis ihrem Vater.

In ihrer inneren Ausgewogenheit vermag Griseldis es, den Sohn zum Vater zu schicken, selbst allein zur Burg hinauf zu gehen, um die Lösung herbeizuführen. Der »Zwang zur Liebe« entspringt ihrem »Feuer der Wut«.[34] Daß Griseldis zum ersten Mal ohne Begleitung hinauf »zur Burg schreiten kann«, ist theatralischer Ausdruck ihres ab diesem Zeitpunkt autonomen Handelns. Der Herzog hingegen klammert sich an die Dienerin Nata, die ihn verläßt und auf die Hilfe von Griseldis verweist. Den Sohn, der auf die Burg kommt, kann der Vater nicht festhalten. Auch Florian ist frei wie seine Mutter. Erst als Griseldis kommt, sieht der Herzog nach längerem Wortkampf Griseldis als »Mutter-Braut«. »Bist du aufgetaut? – Bist du aufgetaut? Sieh mich nicht an! Mutter-Braut!«[35] »Ich bin zerfressen, zerwühlt«[36].

Die Kräfteverhältnisse zwischen Mann und Frau sind in dieser Schlußapotheose in ihr Gegenteil verkehrt. Umarmung, Verfolgung und Jubel des Mannes in den Waldszenen I, 1 und I, 5 weichen der Ohnmacht und Hilflosigkeit des Herzogs in IV, 5. Griseldis will mit ihrem Mann ringen; schrie in den Anfangsszenen bis zur Geburt die Frau, so versucht jetzt der Mann zu schreien und die Fäuste »zum Himmel«[37] zu strecken.

---

30 Bordwell 2001.
31 Berger 1921, 39.
32 Ebd., 34.
33 Ebd., 84.
34 Ebd., 104.
35 Ebd., 108.
36 Ebd.
37 Ebd., 106.

Während sich der Herzog außerdem aus Angst vor der Begegnung »zu zweien« in großer Sprachnot befindet, überstrahlt Griseldis durch mimische Ausdruckskraft – sie tritt theatralisch »strahlend«[38] durch die Tür auf – diese peinliche Wiederbegegnung nach 17 Jahren. Ihr »Herz steht in Flammen«[39], Worte »löschen den Brand«[40] nicht mehr. Sie hat sich den Bereich des Transzendenten, ihren Himmel, erschlossen und erkämpft, den sie sich durch Leiden »erschwiegen«[41] hat. Mit großer theatralischer Geste breitet sie ihren Mantel aus, damit beide, Vater und Sohn, als ihre Kinder Schutz finden. In dieser zweiten entscheidenden szenischen Dreisamkeit spricht sie zu ihrem Sohn:

›Jetzt glaub ich, daß ich dir helfen kann!
[…] du später Mann, den ich mir geboren hab',
nun bleibst du bei mir bis an's Grab!‹
Und zum Herzog gewendet:
›Du mein Kind - mein Sohn,
den ich nie verstanden hab' –
nun bleib ich bei dir bis ans Grab!‹[42]

Florian, den Sohn, betrachtet sie als den »späten Mann«, den sie geboren hat, bei dem sie bleibt »bis an's Grab!«[43]

Der schützende Mantel der »Erdenmadonna« Griseldis wird in dieser Bildszene zum Symbol einer visionären Dreieinigkeit. Dieses eingängige Symbol wird durch vorausgehende Szenen vorbereitet. Bereits in Szene I, 1 spricht der Abt von der »bleichen Frau«, die im »Saal der Zeit« »den Mantel weit nach 1000 Sternen« ausbreitet. Was hier noch an die Welt als »Totenhaus« erinnert, wird in den späteren Akten auf archaische und christliche Sinnbezüge metaphorisch ausgedehnt. In der Erzählung des Vaters in Szene II, 3 erscheint die schwangere Griseldis in einem weiten Mantel, der das Kind birgt: »schön wie die englische Litanei«. In IV, 3 erträumt sich Florian seine blonde Mutter als Königin, die in einem blauen Mantel über die Stufen schreitet. Durch diese Vorausnahmen (Prolepsen) lädt sich das Requisit des Mantels bis zur Schlußapotheose hin mit übergreifender theatralischer Bedeutung auf.

Griseldis thront als »Erdenmadonna« (= Schutzmantelmadonna) in der Mitte. Die drei sitzen auf Stühlen in ihrer »Dreieinigkeit« zusammen; die »Erdenmadonna« (»Mutter-Braut«) thront in der Mitte – die christliche und existentielle Symbolik im Zeichen des Mantels kann nur als Utopie, als Transzendierung einer Mutter-Kind-Mann-Bindung bezeichnet werden. Das »Wir drei«[44] des Schlusses scheint alle Bedenken aufzuheben. Während in früheren Dramen Dreierkonstellationen in der Regel zum Scheitern verurteilt sind, hebt Berger

38 Ebd., 106.
39 Ebd., 107.
40 Ebd., 108.
41 Ebd.
42 Ebd.
43 Ebd.
44 Ebd., 109.

die Antinomien Geliebte/Mutter – Liebhaber/Mann – Kind und ihre Spannungsfelder mythisch und christologisch zugleich auf. Er verbindet damit christlich-barocke Ordnungsmuster auf der Ebene der *Inscriptio* (Madonna, Kind, Josef) mit der *Pictura* der Schutzmantelmadonna und verwandelt die Gesamtfiguration auf der Ebene der *Subscriptio* vom intendierten Volksstück in ein expressionistisch ausgerichtetes Weltendrama.

Die Schlußszene führt letzten Endes gegenüber der Offenheit des Schlusses bei Hauptmann zu einer im Grunde kosmischen Lösung im Bild der schützenden Madonna und ihrer beiden »Söhne«. Die weibliche Hauptfigur hebt die Aporien des Mannes, des wilden Jägers, auf und führt den Mann vom »Leidherz« zum erlösenden »Lustherz« und bricht damit die Eiseskälte.[45] Gleichzeitig kann Griseldis im selben Mantel ihren Sohn, der wie sie frei in der Natur agieren kann, vor aller Unbill der Zukunft schützen, ohne ihn dauerhaft festhalten zu müssen. Das Superzeichen des Requisits Mantel verbindet dabei die disparaten Episoden dieses Volksstückes, das mit diesem Schluß alles Volkstümliche hinter sich läßt.

4. Zum dramengeschichtlichen Stellenwert von Bergers *Griseldis* zwischen Typisierung, Stilisierung und expressionistischer Schrei-, Gebärden- und Stammelorgie

Es folgen einige abschließende Bemerkungen zur sprachlich-stilistischen Qualität des Dramas, zur dramenästhetischen Position des Autors und zur Gattungsbezeichnung *Volksstück*. Nach einer Devise Friedrich Hebbels[46] ist »die Sprache unstreitig das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas«. Jede Kritik täte wohl, bei der Sprache zu beginnen oder – so sagen wir – mit ihr aufzuhören. Berger versucht sich am hohen Stil eines dramatischen Gedichtes. Der gewollte *stilus gravis / ornatus difficilis* in Metrik und Reim wird jedoch häufig durch den Wechsel der Stillage gebrochen. Die Figuren stammeln in Ellipsen und Satzbrüchen (»Ich – Tier!«,[47] »Winter kommt bald – bist bang?«); Reime werden unfreiwillig ins Komische gewendet. Bombastische Neologismen (»Krückenzweig«, »Raubotternpack«, »Stieglitzgesindel«, »Blättergau«, »Mondwegsuche«), Alliterationen wie Griseldis' wiederholtes »Leid um die Lenden«, »wundweher Weinschmerz«[48] oder Wendungen wie »ich bin wund – wund! Hilf mir! Ich geh' vor die Hund«[49] oder »Da hast du den Fraß im Kehricht vor deiner Nas«[50] wirken brutal und doch unfreiwillig komisch.

Volkstümliche Liedeinlagen und künstliche Kinderreime gehören für Berger zum Wesen seines Volksstückes:

---

45 Ebd., 108.
46 Hebbel 1965, 15.
47 Berger 1921, 14.
48 Ebd., 16.
49 Ebd., 57.
50 Ebd., 23.

›Früher waren wir immer drei,
da war die Mutter dabei‹.
›Ich oder du –
Des Müllers Kuh …‹[51]

›Ho – he ! Im Tal gibt's Klee!‹[52]

Auf allen Ebenen finden Poetisierungen statt, die immer wieder komische Wirkungen durch die direkte Kontrastierung von Pathos und Einfachheit (also Simplizität) hervorrufen können. So scheinen die Schreiorgien der Griseldis und des Herzogs in ihrer Häufung ebenso grotesk zu sein wie die von Friedrich Schiller[53] dagegen mit Recht kritisierten Schreipassagen des Gottfried August Bürger in dessen *Elegie*, *als Molly sich losreißen wollte*. Wenn Schiller und mit ihm die Vertreter der literarischen Wertung[54] in diesem Zusammenhang fordern, »das Individuelle und Lokale zu Allgemeinen zu erheben«,[55] so entspricht dies dem Verfahren der »Idealisierkunst«[56] Bergers. Er konzipiert Märchenfiguren mit archetypischen Verhaltensweisen, die er am Ende des Stückes in die Ebene des Kosmischen hinüberführt. Dabei überwiegen Raum- und Bildzeichen die sprachlichen Äußerungen bei weitem. Zwischen den Schreien »Mein!« und »Nein!«[57] finden auf der theatralischen Ebene bei Berger die expressiven Handlungen ohne Sprache statt (»Beißen«, »Umarmen«, Aufschluchzen, Rennen, »Wehschreien«).

Während die sprachlich-stilistische Dimension des Textes zu begründeten Abwertungen[58] führen müßte, die ich in diesem Zusammenhang nicht weiter verfolge, liegt die Innovation des Theaterstückes in der Umgestaltung der Grundfiguration der Griseldis-Bearbeitungen. Die Typisierungen und die Topoi verweisen auf die Märchenwelt, der Griseldis und ihr Sohn angehören. Die christologischen Figurationen (das Leiden, die Wundmale Christi, die Geißelungen und Rutenschläge) gehören zu den Erlösungsriten, die für den exzessiven Leidensweg des Herzogs stehen. Die »Erdenmadonna« ist symptomatisch für das dryadenhafte Naturwesen Griseldis', das eine Entwicklung von der Märchen-Melusine/Melisande zur starken, den Mann in seinen Verfehlungen und Herzens-Leiden verstehenden Frau durchläuft. Gleichzeitig ist mit der Schutzmantelthematik die Erhöhung der Figur Griseldis zu einer neuen Maria, der lieben Frau und Himmelskönigin, vollzogen. Damit erreicht Berger innerhalb der expressionistischen Ehe- und Beziehungsdramen der 1920er Jahre eine eigenständige dramen- und theaterästhetische Position, die sich folgendermaßen umschreiben läßt:

---

51 Ebd., 7.
52 Ebd., 9.
53 Schiller 1967, 977.
54 Müller-Seidel 1969, 156–185.
55 Schiller 1967, 979.
56 Ebd., 981.
57 Berger 1921, 27.
58 So erläutert Käte Laserstein (Laserstein 1926, 198), Berger sei der Stoff »unter den Händen zerronnen«.

Neben der intendierten Expressivität des Textes überzeugt die utopische Lösung der Beziehungsproblematik unter Einbeziehung märchenhaft-naturmagischer Elemente und abendländisch-christlicher Überhöhungen durch ikonische Zeichen. Darin liegt eine für das Theater wie für den Film besondere Qualität. In beiden Medien Theater und Film funktionieren über die Bildzeichen manche Verstehensprozesse zwar schneller, direkter und eingängiger, gleichzeitig jedoch ungenau und vage gegenüber der Präzision sprachlicher Äußerungen.

Ludwig Berger hat die märchenhaften und bildbezogenen Dimensionen seines Textes mit dem Begriff des ›Volksstückes‹ zu erfassen versucht und damit den Blick des Regisseurs auf die szenische oder filmische Inszenierung des Textes präzise beschrieben. Bergers Weltenbeziehungsdrama entspricht den räumlich-szenischen Inszenierungsprinzipien des frühen Films, der vom Theater ausgeht und trotzdem filmische Elemente mit einbezieht.

Insgesamt ist als Ergebnis dieser ersten Bestandsaufnahme festzuhalten: Berger gelingt mit seinem ästhetischen Experiment einer neuen Griseldis-Version eine durch Stilisierung und Abstraktion, durch Symbolnetze, Superzeichen und Expressivität interessante Variante in der beinahe unerschöpflichen intertextuellen Geschichte und Motivik des Griseldis-Stoffes.

Bibliographie

Quellen

Berger, Ludwig: Griseldis. Ein Volksstück in vier Akten. München 1921.
– Wir sind vom gleichen Stoff aus dem die Träume sind. Summe eines Lebens. Tübingen 1953.
– Die unverhoffte Lebensreise der Constanze Mozart. Aus den verlorenen Aufzeichnungen des Königlichen dänischen Wirklichen Etats-Raths Georg Nikolaus von Nissen. Tübingen 1955.
– Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist. Tübingen 1957.
– Ernst Schröder. Berlin 1958 (Rembrandt-Reihe Bühne und Film 9).
– Vom Menschen Johannes Brahms. Tübingen 1959.
– Arabella Stuart. Berlin-Schöneberg 1960.
– Theatermenschen. So sah ich sie. Hannover 1962.
– Das Irdische und das Unvergängliche. Musiker der Romantik. Erzählungen. Berlin-Schöneberg 1963.
– Die goldenen Jahre und die andern. Erinnertes. Mainz 1971.
Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. Hg. von Hans-Egon Hass. Bd. 4. Berlin 1974, 818–901.
Hebbel, Friedrich: Gedichte. Mutter und Kind. Novellen und Erzählungen. Pläne, Stoffe und Ideen. Theoretische Schriften. Autobiographische Schriften. Reiseberichte. In: Ders.: Werke. Bd. 3. Darmstadt 1965.
Ibsen, Henrik: Dramen in einem Band. Hg. von Heiner Gimmler. Frankfurt a. M. 2006.
Schiller, Friedrich: Erzählungen. Theoretische Schriften. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. München 1967.
Zuckmayer, Carl: Zu den Erinnerungen von Ludwig Berger. In: Merkur 77 (1954), 691–697.

Darstellungen

Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hg. von Jürgen Hein. München 1989.
B. W.: Ludwig Berger. In: Die Zeit 3 (17.1.1957), 7.
Bordwell, David: Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte. Hg. und eingeleitet von Andreas Rost. Frankfurt a. M. 2001 (Filmbibliothek).
Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Salzburg 1968 (Band 8: Naturalismus und Impressionismus).
Laserstein, Käte: Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung zur Stoff- und Stilgeschichte. Weimar 1926 (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 58).
Müller-Seidel, Walter: Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas. Stuttgart 1969.
Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt a. M. 2007.
Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart 1990 (Sammlung Metzler 257).
Widmann, Gustav: Griseldis in der deutschen Literatur des XIX. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Behandlung eines mittelalterlichen Stoffes in der neuesten Zeit. Tübingen 1905 (Univ., Diss., Teilausg., vollstd. erschienen in Euphorion).

Riassunti dei contributi in lingua italiana

Raffaele Morabito

Griselda: Boccaccio e dopo

Le riscritture della storia di Griselda posteriori a Boccaccio si focalizzano sulle virtù peculiari della protagonista, insistendo di volta in volta sulla costanza, sulla fedeltà, sull'obbedienza e, soprattutto, sulla pazienza; ma la novella del *Decameron* di fatto è un testo d'interpretazione problematica e una delle novelle più ambigue dell'intera raccolta. Seppure – come è stato fatto – si possono rintracciare parentele con altre storie, da Marie de France alla narrativa folklorica, l'intreccio risulta essere un'invenzione di Boccaccio, e per cogliere il senso del racconto boccacciano è imprescindibile riferirsi al suo inserimento nella compagine complessiva del *Decameron*. In tale prospettiva è da accreditare una lettura parodistica a contrasto con la prima novella della raccolta, quella di ser Ciappelletto, che sottolinei il ruolo di Gualtieri e veda nella vicenda di Griselda un esempio di stoltezza e bestialità ammantate sotto le sembianze della saggezza e della virtù. Sarà Petrarca con la sua traduzione latina a sottrarre la novella alle pressioni della struttura del *Decameron* e ad avvalorarne la lettura in chiave ›seria‹ e morale, che avrebbe prevalso nelle rivisitazioni successive della storia.

Lucia Battaglia Ricci

Griselda e il marchese di Saluzzo: il punto di vista di Dioneo

Un'analisi del *Decameron* attenta alle premesse argomentanti affidate ai narratori di turno permette di meglio cogliere la complessità formale e ideologica del discorso affidato dall'autore alle sue novelle, attivando prospettive multiple di lettura, come provano i risultati già acquisiti, per esempio, per la novella di Alatiel e o per quella di Federigo degli Alberghi, che i giovani introducono adottando prospettive che finiscono per esaltare la problematicità del narrato, e l'intriseca dilemmaticità di ogni storia. Così anche per l'ultima delle storie registrate nel libro: la premessa gestita dal novellatore eslege Dioneo, costituzionalmente deputato – si direbbe – a imporre prospettive di lettura sghembe, suggerisce di guardare la novella che si usa catalogare come la ›novella di Griselda‹

focalizzando piuttosto l'attenzione sul protagonista maschile, il marito di lei, e imponendo di guardare alla storia che sta per partire come un esempio di »matta bestialità«. Questo consente di far emergere la dialettica interna alla storia, costruita su un preciso schema di riferimento teorico, offerto dal commento di san Tommaso a un passaggio dell'*Etica Nicomachea*, e puntualmente ripetuto dal medesimo Boccaccio nella nota da lui apposta al luogo dantesco da cui la formula deriva. Griselda e Gualtieri risultano così essere la traduzione in carne e sangue della coppia antitetica ›virtù divina-bestialità‹ individuata da Tommaso nel sistema etico codificato da Aristotele: due opposti, la cui interazione porta – nel caso della storia offerta da un Dioneo ben meno frivolo di quanto si tende a credere – a una soluzione non prevista dalla trattatistica, ma che sembra piuttosto misurarsi con il problema teorico posto dall'esistenza del male: necessario, sembra dirci Dioneo per bocca del sadico misogino Gualtieri, perché la virtù trionfi.

Mario Zanucchi

Dalla ›Griselda‹ di Boccaccio alla ›Griseldis‹ di Petrarca

L'adattamento latino di Petrarca dell'ultima novella del *Decameron* rappresenta lo snodo centrale dell'intero processo di ricezione della storia di Griselda. A differenza di Boccaccio, che solo in apparenza crea un nuovo *exemplum*, mettendo in discussione il valore esemplare della novella sia attraverso il commento del narratore Dioneo sia conferendo alla figura stessa di Griselda un carattere inimitabile, Petrarca ricodifica la vicenda secondo i canoni della letteratura esemplare, eliminando le ambiguità dell'originale. All'analisi dei differenti codici della riscrittura esemplare segue una dettagliata analisi comparata dei due testi, che mostra entità e qualità delle correzioni petrarchesche. L'insicurezza di Petrarca sull'appartenenza della sua versione al genere della *historia* oppure della *fabula* testimonia come l'antitesi già presente nella novella di Boccaccio tra le reminiscenze esemplari e l'eccezionalità inimitabile della figura di Griselda si ripercuota inevitabilmente anche sul testo petrarchesco e ne mini l'univocità didattica.

Thomas Klinkert

La ricezione italiana di Griselda nel Tre- e Quattrocento

La ricezione di un testo letterario si può descrivere come un'attualizzazione sempre differente di relazioni di senso racchiuse nel testo-fonte. La novella di Griselda del Boccaccio costituisce un esempio particolarmente fecondo a tale

riguardo, poiché l'ultima novella del *Decameron* è priva di una prospettiva ideologica unitaria e offre invece al lettore una quantità di possibili modelli interpretativi, che vengono diversamente raccolti e accentuati nelle numerose testimonianze di ricezione. Nel presente saggio verrà dapprima intrapresa un'analisi delle relazioni di senso contraddittorie racchiuse nel testo iniziale. Si pensi per esempio alla contraddizione tra il commento negativo del narratore Dioneo, che qualifica come »matta bestialità« il comportamento di Gualtieri, e la fondamentale condiscendenza di Griselda con la volontà del consorte; oppure alla contraddittorietà del comportamento di Gualtieri, che da un lato rifiuta per principio nei confronti dei suoi vassalli le premesse del »dispositivo di alleanza« (M. Foucault), ma d'altro lato nel concludere il matrimonio con Griselda interpella dapprima il padre di questa, ponendo quindi la stessa davanti al fatto compiuto e portando così *ad absurdum* la libera volontà formalmente concessale. Nella seconda parte dell'intervento verrà appurato, sulla base di esempi tratti dal Trecento e Quattrocento italiani, quali siano le relazioni di senso e i modelli interpretativi che vengono ripresi ed in quale forma. Nello stesso tempo ci si dovrà rifare anche alla versione latina del Petrarca *De insigni obedientia et fide uxoris*, poiché alcune delle testimonianze di ricezione italiana risalgono direttamente a questo testo.

Christa Bertelsmeier-Kierst

La Griseldis *di Steinhöwel nel contesto della cultura di corte europea del Quattrocento*

Sottratta al contesto del *Decameron*, l'ultima novella di Boccaccio divenne soggetta a nuove interpretazioni. Mentre Petrarca nella sua *historia* elevò la novella a parabola religiosa e contribuì così a una prima ricezione in ambito ecclesiastico, dapprima in latino e poi in misura crescente nelle lingue volgari, la novella divenne anche parte integrante del discorso amoroso e coniugale di numerose corti europee. Sullo sfondo della cultura di corte nasce anche la *Griseldis* di Heinrich Steinhöwel (intorno al 1461/62). I destinatari delle sue grandi traduzioni degli anni settanta sono i nobili della regione meridionale e occidentale di lingua tedesca: oltre alla confinante nobiltà sveva Mechthild von der Pfalz, la sposa dell'arciduca Albrecht von Österreich, Margarete von Savoyen, cugina del Duca burgundo e sposa di Ulrich von Württemberg, così come Eleonore von Schottland e il suo sposo, il duca Sigismund von Tirol. Alla duchessa tirolese Steinhöwel dedica il suo *Erlauchte Frauen* (*Donne illustri*), una traduzione del *De claris mulieribus* di Boccaccio. A questo catalogo di donne dell'antichità, della mitologia e del medioevo egli aggiunge come ultima novella, corredata da un'impegnativa prefazione, la sua *Griseldis*, che diviene quindi la conclusiva figura esemplare delle *Donne illustri*.

Ricarda Bauschke

Dominanza e sottomissione – prova e qualificazione. Tendenze della ricezione di Griseldis nel tardo medioevo tedesco e francese

La figurazione di Griselda ha subìto in area francese una particolare accentuazione. Il modello boccacciano viene doppiamente respinto, in quanto in primo luogo non viene recepito direttamente, bensì soltanto attraverso la mediazione petrarchesca, alla quale – in parte tramite mediazioni francesi – si rifanno tutte le rielaborazioni; in secondo luogo scarseggiano attualizzazioni congeniali, che, come Boccaccio, delineino le crudeltà di Gualtieri. Comune a quasi tutte le versioni francesi è la particolare pazienza di Griselda motivata dal suo amore per il marito – una motivazione che in prospettiva diacronica si profila sempre più nettamente. Così come la disponibilità di Griselda a soffrire si sottrae alla *ratio*, anche l'amore è una motivazione lontana dalla ragione, tale da bilanciare in modo plausibile l'irrazionalità della sua passione. Le particolarità della ricezione della figura di Griselda nell'area francese possono ascriversi alla presenza in tale area già in età medievale di storie popolari che tematizzano la pazienza come virtù femminile (Freisne, Enide) e che preparano la strada alla figurazione di Griselda.

Nina Allweier

Griseldis impara a parlare. Sulla rappresentazione dell'amore e del matrimonio nella Grisardis *di Erhart Groß (1432)*

La *Grisardis* di Erhart Groß si presenta come un testo innovativo rispetto alle sue presunte fonti. Nella sua *Grisardis* la vita coniugale viene descritta come processo che attraverso il dolore comune ai coniugi a causa delle prove sfocia infine nell'amore. Mentre il monaco cartusiense presenta il margravio solo nel suo ruolo di marito e principe, Grisardis viene descritta non soltanto come moglie e margravia, bensì anche come figlia e madre. Così il trattato di Groß può essere letto come l'inizio di una progressiva rilettura della figurazione di Griseldis, in quanto la sua interazione con i genitori ed il marito viene ›corretta‹ rispetto alla tradizione.

Ursula Kocher

Tra immagine e testo. Griseldis intermediale

Le immagini poste a corredo di testi narrativi non valgono soltanto ad illustrarli come semplice ornamento. Intrecciano invece col testo un gioco di alternanza, e, in secondo luogo, indirizzano lo sguardo al testo, guidando la lettura. A sua volta l'immagine invece può essere compresa solo se vi si individuano gli elementi cognitivi trasmessi dal testo. Poiché l'intreccio di un racconto come quello di *Griselda* viene trasmesso preminentemente attraverso il testo, è necessario rilevare innanzitutto quali passi del racconto siano stati trasposti figurativamente e con quali modalità. Esaminando più attentamente il corredo iconico della figurazione di Griselda si nota come le immagini guidino cognitivamente il processo di lettura nella misura in cui, ad esempio, mettono in risalto personaggi secondari, danno rilievo ad elementi della narrazione che nella trama sembrano rivestire un'importanza marginale, contraddicono il testo o lo amplificano. Prendendo le mosse da alcuni esempi dell'iconografia di Griselda, l'intervento presenta e discute le varie possibilità dell'alternanza intermediale di testo e immagine.

Michael Dallapiazza

La comedi *di Hans Sachs:* Die geduldig und gehorsam marggräfin Griselda

La *comedi* su Griselda di Hans Sachs si fonda sulla conoscenza delle traduzioni di Steinhöwel ed Arigo ed è ancora più lontana dal Boccaccio e anche dal Petrarca di quanto lo siano queste traduzioni. Il suo epilogo, insolitamente lungo, codifica la figurazione di Griselda come dottrina matrimoniale e pedagogica. L'elemento pedagogico è, se così possiamo dire, il contributo originale di Hans Sachs alla ricezione della Griseldis.

Achim Aurnhammer

Griseldis e il teatro didattico: la Comœdia von Graff Walther von Salutz / und Grisolden *(1582) di Georg Mauritius*

Georg Mauritius d. Ä. (1539–1610) rielabora nel suo dramma didattico *Comœdia von Graff Walther von Salutz / vnd Grisolden* (dato alle scene a Steyr nel 1582 e alle stampe nel 1606) la *Marggräfin Griselda* di Hans Sachs, ma si riallaccia anche all'anonima *Grysel* (Augsburg) come fonte secondaria. Sulla scorta di tale duplice intertestualità Mauritius fa proprie le conquiste del teatro popolare

di lingua tedesca, sviluppandole ulteriormente in modo autonomo. Così rende l'azione drammatica più convincente, utilizza i dialoghi per ottenere una migliore caratterizzazione dei personaggi e psicologizza le figure, soprattutto Grisoldis, grazie ai monologhi. Inoltre delinea il contrasto sociale tra il mondo aristocratico e quello contadino, e differenzia il *milieu* di corte con l'ausilio di figure secondarie. Infine storicizza nel prologo paratestuale il soggetto, conferendogli il carattere di un dramma storico con riferimenti alla contemporaneità. Al fine di rivalutare il teatro di lingua tedesca nella contesa con il latino, Mauritius si rifà programmaticamente alla tradizione umanistica. L'autore cerca di conciliare le due diverse culture, rappresentate dalle parimenti autorevoli versioni italiana e latina della storia di Griselda, in un compromesso tra la tradizione popolare di lingua volgare e quella dotta ed umanistica. Tale mediazione modifica anche la figurazione di Griselda: attraverso la resa psicologica Griselda acquista i tratti di un personaggio individuale, che non solo sopporta il dolore, bensì lo rielabora. Anche il conte soffre a causa delle prove che lui stesso mette in scena. Una figurazione così psicologizzata difficilmente può servire ancora a convogliare messaggi edificanti o di morale coniugale.

Klaus Grubmüller

Griseldis nella letteratura tedesca del 16. secolo

Le versioni della Griseldis di Boccaccio e Petrarca sono presenti in Germania nel 16. secolo attraverso numerose ristampe delle traduzioni di Arigo e Steinhöwel e sono il punto di partenza di diverse versioni in prosa e di quattro drammatizzazioni. Tra le versioni prosastiche meritano particolare attenzione quelle inserite nella silloge anonima *Schertz mit der Wahrheyt* (1550) e nel *Wendunmuth* (1563) di Kirchhof. Se nel *Decameron* la figurazione di Griselda era inserita nel gioco bilanciato delle istanze narrative e metteva in scena la collisione di due mondi, quello narrato e quello della comitiva dei novellatori, Arigo fonde i due livelli narrativi ed elimina così anche la possibilità di una riflessione critica. Anche *Schertz mit der Wahrheyt* e *Wendunmuth* operano una riscrittura della figurazione in senso esemplare. In entrambi i casi il margravio ha un diritto incontestato di mettere alla prova la sua consorte: nella prima opera egli svela solo un ideale di perfezione femminile, nella seconda le sue prove rappresentano uno strumento della provvidenza divina.

Dieter Martin

Griseldis nella ballata classico-romantica

Tre ballate incentrate sulla figurazione di Griselda composte intorno al 1800 – Ludwig Heinrich von Nicolay: *Griselde* (1778), Gottfried August Bürger: *Graf Walter* (*Il conte Walter*) (1789) e Ludwig Achim von Arnim: *Die zweyte Hochzeit* (1804) (*Le seconde nozze*) – vengono dapprima brevemente esaminate dal punto di vista della loro appartenenza storico-tematica, che appare problematica soprattutto nella versione di Bürger. Indi viene analizzato in dettaglio in che modo le ballate moderne rispondano di volta in volta in modo creativo ai loro testi antecedenti o archetipici. Particolare attenzione è accordata alla tensione tra l'interpretazione del tema nello spirito della *Empfindsamkeit* (Preromanticismo) da parte di Nicolay e il tentativo di Arnim di sottolineare l'ambivalenza etica del soggetto attraverso un doppio epilogo.

Mario Zanucchi

Griseldis nell'età della restaurazione: Markgraf Walther und Griseldis (1819) *di Otto Heinrich von Loeben*

Il racconto *Il margravio Walther e Griseldis* (1819) di Otto von Loeben è una testimonianza finora trascurata della ricezione di Griseldis nel tardo romanticismo tedesco. In un primo momento si tratterà di individuare la fonte del racconto. Ne seguirà un'analisi che si concentrerà soprattutto su tre aspetti: la ricodificazione bucolico-religiosa della vicenda; la motivazione delle prove del margravio; infine la stilizzazione aristocratica che la figurazione di Griselda subisce, simboleggiata dal cavalierato femminile che Griseldis deve conseguire. Infine ci si soffermerà sulla sintesi formulata da Loeben tra l'ethos cavalleresco e quello cristiano, attraverso la quale l'autore riflette sulla necessità, nel contesto della restaurazione, di una rifondazione religiosa dell'assolutismo.

Luigi Reitani

Griseldis alla corte di Artù – Friedrich Halm: Griseldis. Ein dramatisches Gedicht *(1835/37)*

Come prima opera dell'autore austriaco Friedrich Halm (1806–1871) la sua tragedia *Griseldis* riscosse un notevole successo, che è tipico per l'affinità e la divergenza dei generi drammatici nella Vienna del *Vormärz*. Griseldis diviene la moglie di Percival, che assume il ruolo del margravio di Saluzzo. Il teatro

dell'azione viene così spostato in Inghilterra e inserito in un'altra tradizione letteraria. Un'ulteriore differenza rispetto al modello italiano è data dal fatto che le prove di Griseldis si originano da una scommessa della regina con Percival. L'epilogo della tragedia rappresenta la divergenza più significativa rispetto alla novella di Boccaccio. Quando Griseldis scopre che la sua sorte è stata messa in gioco a causa di una scommessa, si rifiuta di tornare dal marito: si ritira nel bosco insieme al padre cieco e al figlio e rinfaccia a Percival di non averla mai amata. Nella storia della figurazione di Griselda questo epilogo segna una svolta fondamentale. Se l'eroina boccacciana rappresentava virtù femminili quali l'obbedienza e la fedeltà, la Griseldis di Halm rappresenta la dignità umana. Al contrario il codice dell'onore maschile appare profondamente discutibile. La polarizzazione dei protagonisti, che nella novella di Boccaccio è inscritta fin dall'inizio, acquista in Halm accenti critici nuovi. La »matta bestialità« è divenuta un modo di agire culturale e politico. Halm sottopone la novella di Boccaccio a una radicale psicologizzazione, che mostra al tempo stesso le aporie dell'epoca della restaurazione.

Leonard Keidel

Griseldis nei Libri Popolari Tedeschi *di Karl Simrock e Gustav Schwab*

Gustav Schwab e Karl Simrock pubblicano la loro versione della storia di Griselda nel 1859 e 1847, nella raccolta *Die deutschen Volksbücher*, ponendola nel contesto di una stilizzazione del passato medievale funzionale al discorso nazionalista contemporaneo.
L'oscillazione di Schwab e Simrock tra l'interesse scientifico ed il pathos poetico è tipica di un *milieu* culturale che fa un uso strumentale della filologia: da un lato la figurazione di Griselda viene storicizzata, dall'altro reinterpretata alla luce del romanticismo *biedermeier*. Mentre l'ethos della rinuncia viene messo in primo piano, la drammaticità del soggetto e il suo potenziale conflittuale vengono mitigati a favore della valenza esemplare, che si rifà alla tipizzazione delle versioni tardo romantiche, cattoliche e protestanti: Schwab rielabora *Gräfin Griseldis* (1687) di Martin von Cochem e Simrock *Markgraf Walther* (1653) di Johann Fiedler von Reichersbach. Le uniche differenze di rilievo, di natura linguistica e stilistica, mirano ad un'arcaicizzazione e semplificazione delle versioni originali. Lo sviluppo della figurazione di Griselda registrato fino ad allora viene *de facto* ignorato.

Peter Sprengel

La Griselda *di Gerhart Hauptmann. Dell'ambiguità di una »commedia esplicita«*

La *Griselda* di Gerhart Hauptmann, andata in scena contemporaneamente a Berlino e a Vienna il 6. marzo 1909, non risale a Halm, bensì a Boccaccio, ma si differenzia dalla tradizione perché elimina le prove. Nel dramma di Hauptmann avviene pressappoco tutto ciò che si conosce da altre elaborazioni della novella, con motivazioni però esclusivamente interne alla dinamica del rapporto tra uomo e donna. Il tentativo di liberare modelli della tradizione dal loro fondamento originario è tipica del ›lavoro sul mito‹ di Hauptmann. Le stazioni più importanti dell'azione drammatica sono: lo stupro e il corteggiamento violento, la gelosia dell'uomo nei confronti del bambino e la sua paura dinanzi ai dolori della partoriente, il ritorno a casa e al lavoro di Griselda, infine l'urlo primitivo e la riconciliazione. Da un confronto delle diverse versioni risulta che già la prima stesura manoscritta della primavera del 1908 contiene tutte le scene, ad eccezione della quarta scena della tagliatura dell'erba. È vero che fino alla prima rappresentazione Hauptmann stese diverse versioni del dramma, ma queste non si differenziano molto tra loro. La stesura scenica di Königsberg del 1917 e quella ampliata, pubblicata nel 1942, attingono al materiale già presente e non vanno considerate come nuovi stadi del lavoro sul testo. Infine ci si sofferma sul successo dell'opera, inizialmente priva del favore del pubblico, sui palcoscenici del Terzo *Reich* e sulla venerazione nutrita dal critico teatrale ebreo Julius Bab nei confronti della *Griselda*.

Rudolf Denk

Ludwig Berger: Griseldis. Ein Volksstück in vier Akten (1921)

Il dramma popolare di Ludwig Berger *Griseldis* (1921) è da considerare come antitetico rispetto alla commedia *Griselda* (1909) di Gerhart Hauptmann. Raffronti con la tradizione e con Hauptmann mostrano come Ludwig Berger cerchi di creare una nuova estetica teatrale. Il suo esperimento è orientato all'estetica del cinema, e amalgama elementi espressionisti e simbolisti. Il dramma sfocia in un'apoteosi finale, che si conclude con una simbiosi fiabesca delle tre figure principali.

Abkürzungen und Siglen

Periodika und Reihen

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie. 56 Bde. Leipzig 1875–1912.
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
JbDSG	Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft
LiLi	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
MLN	Modern Language Notes
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
RL	Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Klaus Weimar. 3 Bde. Berlin/New York 1997–2003.
VL	Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Hg. von Kurt Ruh u. a. Zweite Auflage. Berlin/New York 1978–2004.
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

Werke:

Dec.	Boccaccio, Giovanni: Decameron. In: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio. Hg. von Vittore Branca. Bd. 4. Mailand 1976.
Sen. XVII 3	Petrarca, Francesco: Epistolae Seniles XVII 3: Francisci Petrarce, Poete laureati, de Insigni Obedientia et Fide Uxoris ad Johannem Bocacium de Certaldo. In: The Literary Relationships of Chaucer's Clerkes tale. Hg. von J. Burke Severs. New Haven/New York/London 1942, 254–288.

Namenregister

Alanus ab Insulis 206
Albanese, Gabriella 4, 9, 25, 30–32
Albrecht Achilles, Markgraf von Brandenburg 76
Albrecht VI., Erzhzg. von Österreich 76, 289
Alexis, Willibald 230
Allen, Shirley S. 6, 55, 59
Allweier, Nina IX, 107–123, 290
Alxinger, Johann Baptist von 184
Amadeus VIII., Hzg. von Savoyen (Gegenpapst Felix V.) 83, 289
Amaretto Mannelli, Francesco di 7
Ambrosius 213
Amelung, Peter 84
Andermatt, Michael 193
Anelli, Angelo 4
Anne de Bretagne 85
Arese Simcik, Marichia 77, 79
Arigo 73, 81, 95, 143f., 146–148, 156, 171, 174f., 178, 291f.
Ariosto, Ludovico 184
Aristoteles 22, 217, 288
Arnim, Achim von VIII, X, 108, 183–185, 187, 191–195, 203f., 230, 292f.
Arnold, Udo 74
Ashton, John 8
Augustinus 4, 28, 33, 36
Aurnhammer, Achim IX, 149, 153–169, 171, 186, 219, 291f.
Auzzas, Ginetta 21

Baader, Franz von 219
Bab, Julius 257, 268, 295
Bachtin, Michail M. 8
Backes, Martina 83
Bàrberi Squarotti, Giorgio 5, 37
Barbiellini Amidei, Gaspare 6
Barthes, Roland 125
Battaglia Ricci, Lucia IX, 3, 6, 13–24, 287f.
Bauschke, Ricarda IX, 80, 93–105, 290
Bausi, Francesco 22
Bechstein, Ludwig 232, 234f.
Beck, Konrad 83
Becker, Wilhelm Gottlieb 188
Behl, Carl Friedrich Wilhelm 258
Behrendt, Walter 166
Benedikt von Nursia (Hlg.) 213, 217
Benes, Bohuslav 161
Berger, Ludwig VIII, X, 246, 273–284, 295
Bernardo, Aldo S. 38
Bernhard II., Markgraf von Baden 76
Bernhard von Clairvaux (Hlg.) 206, 214
Bertelsmeier-Kierst, Christa VII, IX, 73–92, 95f., 132f., 143f., 156, 171, 175, 289
Berry, Hzg. von → Jean de France
Bessi, Rossella 4, 34–37
Bevilacqua, Mirko 35
Bitschin, Konrad 74
Boccaccio, Giovanni VII–IX, XI, 3–10, 13–23, 25–50, 55f., 62f., 65–70, 73–76, 79–81, 83–85, 87, 93–95, 99–102, 107f., 111, 114, 118–120, 125, 127f., 130–133., 136, 138, 144–149, 151, 154, 156, 171, 174–177, 183, 185f., 203–205, 210, 224–227, 232, 239, 243, 245f., 257, 260–264, 287–294
Boehm, Gottfried VII
Boethius 87
Böhme, Jakob 207
Boie, Heinrich Christian 184
Boie, Rudolf 184
Bollenbeck, Georg 233, 239
Bolsinger, Claudia 175

Bolte, Johannes 154f.
Bordwell, David 280
Bornstedt, Luise von 205
Bozzolo, Carla 80, 84
Bragantini, Renzo 17
Brahm, Otto 243f., 252, 259, 267
Branca, Vittore 3, 6–8, 15, 21, 27, 29, 56, 63, 77f., 80, 84, 87, 127, 129, 132
Brandstetter, Gabriele VII
Brant, Sebastian 162–164
Brinker-von der Heyde, Claudia 147
Broaspini, Gasparo Squaro dei 49f.
Bronfman, Judith VII
Brüggen, Elke 231
Brunhölzl, Franz 31
Bruni, Leonardo 73, 81
Brunner, Horst 149
Bruno Pagnamenta, Roberta 3, 28f., 34, 45, 50
Burchard, Abraham 154
Bürger, Gottfried August VIIIf., 108, 183, 185–187, 204, 246, 283, 292
Busch, Gerda 27
Buti, Francesco da 14
Butler, Judith 257

Camões, Luís Vaz de 194
Carpetto, George 6
Cassian → Johannes Cassianus
Castle, Eduard 223
Cato d. J. 33
Cavalcanti, Guido 16
Cavalcanti, Mainardo 18
Cervantes Saavedra, Miguel de 203, 206, 232
Chamisso, Adelbert von 230, 233
Chettle, Henry 4
Chézy, Helmina von 213
Chodowiecki, Daniel 188, 195f.
Chrétien de Troyes 93f., 100
Christine de Pizan 84f., 99f.
Cicero 27, 32, 38, 49
Classen, Albrecht 229
Cochem, Martin von 229, 234–238, 294
Colberg, Katharina 73
Cottino-Jones, Marga 8, 27, 63
Courths-Mahler, Hedwig X
Cruciger, Caspar 153
Cyprianus 214

Dallapiazza, Michael IX, 74, 102, 125, 143–152, 171, 291
Daniélou, Jean 8
Dante Alighieri 7, 13f., 16, 20–22, 28, 56
Degani, Chiara 29
Dekker, Thomas 4
Delcorno, Carlo 29, 33
Deloney, Thomas 4
Denk, Rudolf X, 273–285, 295
Diefenbach, Lorenz 255
Dietl, Cora 171
Dillon, Gianvittorio 127
Domanski, Kristina 87
Dorsch, Käthe 267
Duby, Georges 57
Dulon, Virginia 267

Eberhard I., im Bart, Hzg. von Württemberg 82
Ebner, Johann Peter 195
Eckert, Karla 216
Egenolf, Christian 175
Eichler, Friedrich 107–109, 113
Eleonore von Schottland, Erzhzgin. von Österreich 76, 83, 85f., 289
Elias, Norbert VIII, 229
Engelmann, Wilhelm 188
Epikur 16
Ernst, Paul 261

Fiedler von Reichenbach, Johann 204f., 209–211, 215f., 229, 234–236, 238, 294
Fischel, Liselotte 86f.
Fischer, Hermann 233
Foresti da Bergamo, Giacomo Filippo 47
Foucault, Michel 57, 289
Fouqué, Friedrich de la Motte 205, 230
Fouquet, Jean 125
Frank, Grace 102
Frank, Horst Joachim 187, 191
Frappier, Jean 93
Frenzel, Elisabeth 245
Führich, Joseph Ritter von 216

Garibotto, Celestino 49
Geiß, Jürgen 73f., 84
Genovefa von Brabant (Hlg.) 216
Getto, Giovanni 9
Gier, Albert 29

Giovanni, Apollonio di 78
Giovannuzzi, Stefano 3
Glauch, Sonja 82
Gobyn, Luc 235
Goeckingk, Leopold Friedrich Günther von 184
Goedeke, Karl 184
Goethe, Johann Wolfgang von 143, 216, 223, 266
Golenistcheff-Koutouzoff, Elie VII, 4, 80, 93–96, 99f.
Gondos, Lisa 235
Görres, Johann Joseph von 205
Gossenbrot, Sigmund 75
Gourmont, Rémy de 4
Greco, Gina L. 97
Gregori, Giovanni De 127
Gregori, Gregorio De 127
Greiner, Thorsten 55f., 60
Grillparzer, Franz 223, 227
Grimaldi, Emma 6
Grimm, Gunter 233
Grimm, Jacob 232
Grimm, Wilhelm 232
Gronenberg, Arthur 130
Grossel, Marie-Geneviève 95, 98
Grosz/Groß, Erhart IX, 74, 107–122, 267, 290
Grubmüller, Klaus IX, 81, 171–180, 292
Grundmann, Anna 264
Guillaume Le Clerc de Normandie 206
Gulbransson, Olaf 243
Guthke, Karl S. 266

Haines, Charles 56
Halm, Friedrich (Eligius Franz Joseph Frhr. von Münch-Bellinghausen) VIII, X, 5, 223–227, 239, 243, 260, 293f.
Hamm, Berndt 113
Händl d.Ä., Wolf 153
Händl, Berthold 153
Händl, Potentiana, geb. Pfefferl 153
Harnack, Adolf von 214
Hartmann von Aue 82, 94
Hartmann, Julius 143
Haughton, William 4
Hauptmann, Gerhart VIII, X, 243–271, 274f., 278f., 282, 294f.
Hauptmann, Margarete, geb. Marschalk 261f., 266
Hauvette, Henri 3
Hebbel, Friedrich 282
Heidmann, Kyra 165
Heier, Edmund 184
Heimann, Moritz 259
Heinemann von Bonn 4, 73
Heinemann, Otto von 154
Heinzer, Felix 64
Helfenstein, Grafen von 83
Helvig, Amalie von 205
Hempel, Wolfgang 217f.
Hennig, Richard 164
Herder, Johann Gottfried 232
Hernández Esteban, Maria 9
Hesiod 255
Hess, Ursula VII, 26, 74f., 82–84, 95, 143, 171
Hieronymus 112f., 206
Hilarius von Poitiers 213
Hilpert, Heinz 267f.
Hinterndorfer, Robert 153
Hirdt, Willi 107f.
Hoepffner, Ernest 93
Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich 230
Homer 22, 164, 212, 245
Horaz 26, 33, 38
Hugo von Trimberg 110

Israel, Jürgen 233

Jacobus de Voragine 208f.
Jagemann, Christian Joseph 205
Jäger, Werner 217
Jauß, Hans Robert 55
Jean de France, Hzg. von Berry 80, 84
Jennequin, Marie 102
Jeßner, Leopold 273
Johann Ohnefurcht, Hzg. von Burgund 80
Johanna I. von Anjou, Königin von Neapel 66
Johannes Cassianus 30, 213
Johannes von Tepl 110
Jonas, Clara 259
Juvenal 16, 32, 164

Kablitz, Andreas 59
Kapp, Volker 55
Karl I., der Große, Römischer Kaiser 261
Karl I., Markgraf von Baden 76, 81
Karl IV., Römischer Kaiser 73
Karl V., der Weise, König von Frankreich 80
Karl VIII., König von Frankreich 85
Katharina von Alexandria (Hlg.) 208–210
Keidel, Leonard X, 137, 229–241, 294
Keller, Adelbert von 174
Kerner, Justinus 233
Kiesau, Georg 267
Kilchen, Jacob von 82
Kilchen, Konrad von 82
Kin(n)seck, Gräfin von 83
Kindermann, Heinz 273
Kirchberg, Grafen von 82
Kirchhof, Hans Wilhelm 177–179, 292
Kirkham, Victoria 133
Klein, Dorothea 144
Klemke, Werner 131
Klinkert, Thomas IX, 55–72, 77, 288f.
Klüpfel, Karl 233
Knape, Joachim VII, 26, 118, 162, 179, 208
Knapp, Fritz-Peter 74
Kocher, Ursula IX, 107, 120, 125–140, 143, 171, 175, 290f.
Köhler, Reinhold 156, 166
Kolb, Herbert 214
König, Eberhard 80
Korner, Hermann 73
Kornfeld, Paul 273
Kornhardt, Hildegard 29
Korte, Hermann 234
Kosch, Wilhelm 153, 204
Kosegarten, Gotthard Ludwig Theobul 205
Koselleck, Reinhardt 30
Kosellek, Gerhard 229
Krüger, Nilüfer 154
Kruse, Britta-Juliane 107, 113
Küpper, Joachim 59

La Marche, Olivier de 100f.
Lachmann, Karl 229f.
Lähnemann, Henrike 83
Lamarque, Henri VII
Langosch, Karl 73
Lanza, Maria Teresa 59
Laserstein, Käte VII, 100, 102, 107f., 118, 154, 156, 183, 230, 243, 260, 267, 278, 283
Laubinger, Andres 107–109
Laurent de Premierfait 80, 83, 87
Lenz, Jakob Michael Reinhold 144
Lessing, Gotthold Ephraim 248
Liliencron, Detlev von 255
Loeben, Johanna Victoria Gottliebe Gräfin von, geb. Gräfin von Breßler 21
Loeben, Otto Heinrich Graf von X, 203-220, 293
Lucan 31
Ludwig III., Hzg. von Anjou 83
Ludwig IV., Kurfürst von der Pfalz 83
Ludwig IX, der Reiche, Hzg. von Bayern-Landshut 76
Ludwig, Otto 234
Luhmann, Niklas 58
Lyna, Frédéric 87

Maitre de Boucicaut 125
Maitre de la Cité des Dames 125
Maitre dit du Boccade de Genève 125
Mann, Thomas 267
Mansel, Jean 87
Margarethe von Savoyen, Kurfürstin von der Pfalz 76, 83, 289
Marie de France 93f., 287
Martellotti, Guido 31, 39–43, 47, 50, 210
Martin von Tours (Hlg.) 214
Martin, Dieter X, 183–201, 230, 246, 292f.
Martin, Karl Heinz 273
Mauritius (Hlg.) 214
Mauritius d. Ä., Georg VIIIf., 153–167, 171, 185, 291f.
Mauritius d. J., Georg 154
Mayer, Karl 233
Mazzacurati, Giancarlo 14, 16
Mechthild von der Pfalz, Erzhzgin. von Österreich 76, 81–83, 289
Mederer, Hanns-Peter 232
Mendel, Marquard 109

Merklin, Franziska 26, 31f.
Meyer-Krentler, Eckhardt 188
Minor, Jacob 185
Minorita, Fra' Paolino 31
Molle, Frans van 216
Möller, Hans 156
Morabito, Raffaele VII, IX, 3–12, 55, 287
Moser, Hugo 230f.
Mozart, Wolfgang Amadeus 273
Müller, Achatz von VII
Müller, Adam 219
Müller, Jan-Dirk 174, 229
Müller-Seidel, Walter 283

Nabor, Felix X
Nagl, Johann W. 223
Nardone, Jean-Luc VII
Nestroy, Johann Nepomuk 223, 227
Neuschäfer, Hans-Jörg 3, 28, 63, 94
Nicolai, Friedrich 184
Nicolay, Ludwig Heinrich von X, 108, 183f., 187–192, 194f., 292f.
Niklas von Wyle 75, 81f.
Novalis (Friedrich Frhr. von Hardenberg) 218

Oehler, Dolf 125
Olsen, Michel X, 4, 9
Onuki, Atsuko VII
Orloff, Ida 261
Otto I., Pfalzgraf von Mosbach und Neumarkt 76

Padoan, Giorgio 6
Panormita, Antonius (Antonio Beccadelli) 166
Pasolini, Pier Paolo 3
Paul, Jürgen 8
Paulin, Roger 194
Pekar, Thomas VII
Pellegrini, Bianca 79
Pellegrini, Carlo 80
Pensel, Franzjosef 149
Percy, Thomas 185f.
Pernicone, Vincenzo 9, 29
Perrault, Charles 192
Pesellino (Francesco di Stefano) 77
Petrarca, Francesco VIIIf., XI, 4f., 8f., 13f., 22, 25–50, 55, 62–65, 68, 69, 73–75, 79f., 83f., 87, 95–97, 99–103, 108, 110f., 114, 116–120, 125, 132–134, 136, 139, 144, 146f., 154, 156, 162, 171, 174f., 179, 204f., 209–211, 213, 287–292
Peutinger, Konrad 75
Pfefferl, Michael 153
Pfister-Burkhalter, Margarete 207
Philipp II., der Kühne, Hzg. von Burgund 84
Philipp III., der Gute, Hzg. von Burgund 76, 80, 87
Philippe de Mézières 95–103
Phillip, John 4
Philon von Alexandria 8
Piccolomini, Enea Silvio (Papst Pius II.) 81f., 161
Pissin, Raimund 203, 212
Platon 212
Plinius d. Ä. 31, 164
Polenz, Peter von 238
Pomponius Mela 31
Pondo, Georg 154, 171
Pope, Walter 4
Pott, Sandra 185, 194
Preiß, Harald 203f., 207, 211, 213, 219
Püterich, Jacob 81
Pyrker, Johann Ladislaus 205

Radcliff, Ralph 4
Ragghianti, Carlo L. 79
Raimund, Ferdinand 223
Ramler, Karl Wilhelm 184
Rank, Otto 60
Reinhardt, Max 267, 273
Reinsch, Robert 206
Reitani, Luigi X, 223–228, 239, 293f.
Rettich, Julia 224
Reynauld, Nicole 87
Richter, Ludwig 216
Ricketts, Jill M. 3
Ricklefs, Ulfert 185
Riedel-Bierschwale, Heike 107
Romagnoli, Daniela 79

Romigi dei Ricci 65
Roques, Mario 101–103
Rose, Christine M. 97
Rossi, Aldo 3
Rossi, Luca Carlo 13
Rossi, Luciano 6, 18, 20, 94
Rossi, Pier Maria 78
Rouen, Schöffen von 80
Rudolf, Markgraf von Hachberg-Röteln 82
Rühle, Günther 273
Russo, Luigi 29
Rutebeuf 207
Rutter, Itala Tania 56

Sachs, Hans VIIIf., 4, 101f., 108, 143–152, 154–159, 161, 165f., 171, 291
Sahler, Johann Otto Christian 195
Sauerborn, Heinrich 216
Savelli, Giulio 3, 55
Schanze, Helmut 229
Schedel, Hartmann 75
Schedel, Hermann 75
Scherer, Wilhelm 153, 204
Schillbach, Brigitte 233
Schiller, Friedrich von 186, 216, 223, 227, 231, 283
Schlegel, Friedrich von 193, 205
Schlenther, Paul 248, 250, 255, 259f., 262
Schmeja, Gregor 250, 252
Schmitz, Thomas 274
Schnell, Rüdiger 159
Schönhut, Ottmar F.H. 4
Schöpflin, Karin 27
Schreck, Valentin 154
Schröder, Edward 230
Schubring, Paul 77
Schulz-Buschhaus, Ulrich 55
Schumacher-Wolfgarten, Renate 206
Schuster, Richard VII, 93, 101
Schutte, Jürgen 265
Schütz, Wilhelm von 203
Schuward, Johannes 166
Schwab, Gustav X, 212, 229–239, 294
Schwall-Hoummady, Christine 125, 127, 133
Schwind, Moritz von 216
Schwineköper, Bernd 76
Sebastian (Hlg.) 214
Sedulius Scottus 207
Seekatz, Johann Conrad 273
Seelbach, Ulrich 83
Segre, Cesare 5f., 16
Seidensticker, Bernd 108
Seneca 16, 20, 27, 32–34, 37
Sengle, Friedrich 205, 231, 236
Sercambi, Giovanni IX, 4, 66–67
Severs, Jonathan Burke 26, 42f., 80, 87
Sexauer, Wolfram 109
Shakespeare, William 224, 231, 261, 273
Siefken, Ortgies VII, 93
Sigmund (Sigismund), der Münzreiche, Erzhzg. von Österreich und Graf von Tirol 76, 83, 85f., 289
Silbert, Johann Peter 205
Silvestro 66–70
Simrock, Karl X, 137–139, 185, 204, 229–239, 294
Sokrates 31
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 230, 232
Sonnenberg, Margarethe Gräfin von 83
Sotheby, Eliza 4
Sottili, Agostino 75
Sprengel, Peter X, 243–272, 294f.
Stach, Ilse von X
Stanzani, Tommaso 4
Stanzel, Franz K. 210
Stehr, Hermann 258, 260
Steinhausen, Georg 76
Steinhoff, Hans-Hugo 74, 83
Steinhöwel, Heinrich IX, 73–89, 95–97, 125f., 132–135, 137, 139, 143f., 146–148, 156, 171, 174–176, 179, 204f., 289, 291f.
Stetten, Paul von 195
Stiefel, Arthur Ludwig 175
Stockinger, Ludwig 211
Stolberg-Stolberg, Friedrich Leopold Graf zu 184
Stolz, Alban 206
Strauch, Philipp 107, 110, 112f., 267
Strindberg, August 273
Stumpfl, Robert 153–156, 166
Surdich, Luigi 6

Tartaro, Achille 3, 6
Tateo, Francesco 9
Tertullian 214
Tesnière, Marie-Hélène 84f.
Theisen, Joachim VII, 144, 146

Thelott, J.P. 195
Thelott, Johann Andreas 195
Thomas von Aquin 21f., 28, 218, 288
Thüring von Ringoltingen 82
Tieck, Ludwig 203, 216, 233f.
Tomaszewski, Marco 184

Uhland, Ludwig 233
Ulhart, Philipp 171
Ulrich V., der Vielgeliebte, Graf von Württemberg 76, 83, 289
Uppenkamp, Bettina 57

Valerius Maximus 31f., 49
Vega Carpio, Lope Félix de 3, 4
Velli, Giuseppe 14, 16, 18, 20, 25, 31f., 34, 37f., 44
Vergil 13, 31
Vöhler, Martin 108
Voigt, Felix A. 258
Völker, Paul-Gerhard 109
Voß, Johann Heinrich 184

Wachinger, Burghard 149
Wachter, Georg 171, 175
Wackernagel, Wilhelm 162, 230
Wade, Thomas 4
Wagner, Richard 225
Waldburg, Hans Truchsess von 83
Weigand, Rudolf 112
Wendelin (Hlg.) 209
Wernher der Gartenære 248
Wesselski, Albert 127
Westenholz, Friedrich von VII, 183, 227
Widmann, Gustav 183–185, 192, 203–205, 215, 234f., 238f.
Wieland, Christoph Martin 143, 187
Wild, Reiner VIII
Wilhelm II., Deutscher Kaiser und König von Preußen 265
Will, Georg Andreas 153
Wingertszahn, Christof 193
Wolf, Hans M 266
Wolfram von Eschenbach 214, 225, 231
Worstbrock, Franz Josef 31f., 73, 75, 81f., 96, 179
Wüst, Ernst 164

Zainer, Günter 74f., 84
Zainer, Johann 73, 84f., 133
Zanucchi, Mario IXf., 10, 23, 25–52, 203–222, 288, 293
Zarncke, Friedrich 162
Zeidler, Jakob 223
Zimmermann, Karin 82
Zimmermann, Margarete 97, 99
Zimmern, Johann Werner Frhr. von 83
Zingerle, Ignaz Vinzenz 232
Zingerle, Josef 232
Zuckmayer, Carl 273