

Geburt des Kunstmärchens aus dem Rahmen der Novelle: Das Märchen der Märchen von Giambattista Basile

Einleitung

Das Märchen der Märchen, oder die Unterhaltung für die Kleinen (Lo cunto de li cunti, overo lo trattenimientu de 'peccerille) erschien 1634 in Neapel als postumes Werk eines gewissen Gian Alessio Abattutis.¹ Dieses Pseudonym benutzte der Höfling Gian Battista Basile für seine im neapolitanischen Dialekt verfassten Werke. Weder als Autor weiterer dialektaler Werke wie etwa *Le Muse napolitane* noch als Herausgeber einer kritischen Ausgabe von Pietro Bembo's *Rime* hat es Basile auf den Rang eines kanonischen Autors gebracht; dafür haben einige der von ihm niedergeschriebenen Märchen – *La gatta cenerentola* (*Aschenbrödel*), *Petrosinella* (*Rapunzel*) oder *Nennillo e Nennella* (*Hänsel und Gretel*) – weltliterarischen Ruhm errungen.

Ob es stimmt, dass die deutsche Basile-Rezeption dem Vater Clemens Brentanos zu verdanken ist, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus der Lombardei nach Frankfurt auswanderte und ein Exemplar des *Pentamerone* (so wurde Basiles Werk lange Zeit genannt) mit nach Deutschland brachte (Richter: Märchen, S. 30f.), ist ungewiß. Clemens Brentano verarbeitete elf Erzählungen Basiles in seinen *Italienischen Märchen* (vgl. hierzu den Beitrag von Wolfgang Bunzel in diesem Band); die Brüder Grimm bedienten sich ebenfalls ausgiebig daraus; einige der Stoffe waren ihnen auch über die französischen Feenmärchen bekannt. So hatte vor den deutschen Märchensammlern bereits Charles Perrault einige Geschichten aus Basiles Werk für seine *Contes* von 1697 verwendet.

Allerdings wäre es falsch, Basiles *cunti* als Märchen im Sinne der Brüder Grimm und der Folklore-Forschung aufzufassen: also als treue Verschriftlichungen einer mündlich überlieferten, genuinen Volkskultur.² Zwar griff Basile für seine Sammlung durchaus auf mündliche überlieferte Geschichten aus dem neapolitanischen Raum zurück; er verquickte diese jedoch mit literarischen Stoffen aus der Antike (u.a. Äsop und Ovid) und der

¹ An dieser Stelle möchte ich Alessandra De Rosa und Wolfgang Bunzel für wertvolle Hinweise danken.

² Insbesondere Rudolf Schenda hat sich gegen eine Überbetonung des „Mündlichen“ im *Cunto* gewandt. Im Nachwort zu seiner vorzüglichen kommentierten Übersetzung des *Cunto* weist er darauf hin, dass es schon seit dem Hochmittelalter schriftliche Überlieferungen von Märchenmotiven gab; Feen und Zauberinnen etwa lassen sich einerseits in der mittelalterlichen epischen Literatur, andererseits in den griechischen Mythen nachweisen (Schenda: Nachwort, S. 484).

italienischsprachigen Tradition. Zudem schuf er für seine *cunti* eine Sprache, in der sprichwörtliche Wendungen und derb-obszöne Redensarten aus dem neapolitanischen Dialekt nach den Regeln des ausgefallensten literarischen Konzeptismus bearbeitet wurden. So wird der dunkle Wald – ein an sich gar nicht origineller Märchen-Topos – bei Basile mit immer neuen, ausgefallenen Periphrasen umschrieben, zum Beispiel als ein Wald „der die Sonne wie einen Pestkranken aussperrte, weil er die giftige Python getötet hatte“ (Basile/Schenda: Märchen, S. 349, leicht abgeändert). Ein wenig mythologisches Wissen ist verlangt, um die Anspielung zu verstehen: die Sonne ist der Sonnengott Apoll, der dem Mythos zufolge die riesige Schlange Python getötet hatte – der Wald lässt die Sonne nicht hinein, weil dieser sich ja an der Schlange vergiftet haben könnte. Oder die schöne Märchenheldin wird verglichen mit der „Mutter jenes Blinden, von dem ein gewisser Dichter sagte, daß er keine anderen Almosen erbitte als Tränen“ (Ebd., S. 362) – also Aphrodite. Auf diese Weise wirken auch die langen Tiraden, die Basiles Prinzen angesichts der Schönheit ihrer Geliebten ausstoßen, nie abgedroschen.

Michele Rak zufolge destrukturiert Basile mit dieser neuen Erzählweise das traditionelle, humanistisch-elitäre Literaturkonzept zugunsten eines nonchalanten „mixage“ unterschiedlicher erzählerischer Traditionen (Rak: Logica, S.15). Die Novelle in der Tradition Boccaccios, die *commedia dell'arte* mit ihren Possen und Tiraden, die barocke Lyrik mit ihren raffinierten Wortspielen gehen hier eine ungewöhnliche Allianz ein. In der Tat war der *Cunto* nicht zur stillen Lektüre gedacht. Er sollte vielmehr – so die These Michele Raks - als Vorlage für ein mündliches Erzählen an den Fürstenhöfen dienen. Basile, vermutlich 1575 in Neapel geboren, trat um 1603 als Soldat dem Heer der Republik Venedig bei. Während einer Stationierung auf Kreta konnte er als Mitglied einer literarischen Gesellschaft, der *Accademia degli Stravaganti*, am kulturellen Leben von Venedigs intellektueller Elite teilhaben. Nach seiner Rückkehr nach Neapel (um 1608) war er als Literat tätig und verdiente seinen Lebensunterhalt als Organisator kultureller Events und Festlichkeiten an kleinen neapolitanischen Höfen. In diesem Kontext entstand der *Cunto*. Im Gegensatz zur Novelle werden in seinen märchenhaften Erzählungen die Protagonisten kaum individualisiert und der Zeitpunkt des Geschehens nicht näher präzisiert.³ Michele Rak ist der Auffassung, dass Basile damit den Anforderungen des mündlichen Erzählens bei Hofe genügt. Denn indem die Geschichten jeden direkten Hinweis auf ‚reale‘ Personen und Geschehnisse vermeiden, eignen sie sich zur unverfänglichen Unterhaltung der Mächtigen. Durch die mündliche Ausgestaltung hat der Erzähler, meint Rak, dennoch die Möglichkeit, dem Publikum Verweise

³ Dagegen gibt es zu Beginn der Erzählung oft genaue Ortsangaben; im Verlauf der Handlung verlagert sich das Geschehen aber in der Regel an märchenhafte Schauplätze wie Wald, Schloß, Höhle.

auf mögliche Realitätsreferenzen anzubieten (Ebd., S. 6, 27, 29). Der Modus des Märchenhaften ermöglicht es Rak zufolge insofern auch, der (kirchlichen, literarischen) Zensur zu entgehen und beispielsweise auf neue wissenschaftliche Erkenntnisse oder Thesen anzuspielden (Ebd., S. 29). Auch Nancy Canepa hat herausgearbeitet, wie Basiles *Cunto* mehrfach auf seinen höfischen Entstehungs- und „Verwendungskontext“ verweist (Canepa: Court, S. 83, 87). Gefährliche und mächtige Akteure von Basiles Erzählungen, wie etwa Menschenfresser oder Feen, erweisen den Märchenprotagonistinnen oftmals einen Gefallen, nachdem diese sie zum Lachen gebracht haben; Auslöser der gesamten Handlung ist aber eine Königstochter, die in ihrem Leben noch nie gelacht hat. Diese Mächtigen, die es zum Lachen bringen gilt, sind literarische Pendants jenes höfischen Publikums, das Basile mit seinem *Cunto* unterhalten wollte.

Basiles *Cunto* stellt innerhalb der europäischen Literatur etwas völlig Neues dar. Sein Text begründet die neue Gattung der „märchenhaften Erzählung“ („racconto fiabesco“, Rak: Logica, S. 2). Zugleich knüpft der *Cunto* unverkennbar an eine europäische Tradition der Rahmenerzählung an, wie sie im 14. Jahrhundert durch Giovanni Boccaccios *Decameron* begründet worden war.

Basiles Cunto: ein ‚halbierter‘ Boccaccio?

Boccaccios Erzählmodell – 10 Erzähler tragen einander an 10 Erzähltagen jeweils 10 Erzählungen vor – war Basiles Zeitgenossen so geläufig, dass bereits der Herausgeber der ersten Ausgabe, Salvatore Scarano, den *Cunto* in seinem Widmungsbrief als „Pentamerone“ benennt (Picone: Basile, S. 106). Dieser Titel, von dem man nicht weiß, ob Basile selbst ihn gutgeheißen hätte, sollte sich ab der Ausgabe von 1674 durchsetzen.⁴ Erst in jüngster Zeit haben die Herausgeber den Originaltitel wiederhergestellt. Die Parallelen zu Boccaccio sind in der Tat nicht zu übersehen: Auch bei Basile werden jeden Tag zehn Geschichten vorgetragen; auch hier verbringt man den Tag mit Spiel, Gesang und einem festlichen Essen; auch hier wird im Garten erzählt. Die durch den Titel *Pentameron* angekündigte Halbierung der Novellen von 100 auf 50 wertet Michelangelo Picone allerdings als eine ironische *Diminutio*, wie sie schon Masuccio Salernitano in seinem *Novellino* (1476; ebenfalls nur 50 Novellen) vorgenommen hatte (Ebd.). Tatsächlich gibt es im *Cunto* mehrere Elemente, die auf eine ‚Herabsetzung‘ von Boccaccios Erzählmodell hinweisen: sie sind inhaltlicher, struktureller und sprachlicher Natur.

⁴ Der Titel *Decameron* soll, in Anlehnung an das Griechische und auf das göttliche ‚Hexaameron‘ (die Erschaffung der Welt in sechs Tagen) anspielend, das ‚Zehntagerwerk‘ bedeuten; entsprechend bedeutet ‚Pentameron‘ das ‚Fünftagerwerk‘.

Da ist zunächst einmal der Anlass des Erzählens: Haben sich Boccaccios junge Leute infolge der Pest, die ein ziviles Leben in Florenz unmöglich macht, auf ein Landgut geflüchtet, wo sie sich die Zeit mit dem Erzählen von Geschichten vertreiben, so wird in Basiles *Cunto* erzählt, um das Gelüst einer schwangeren Sklavin nach Geschichten zu befriedigen. Die Erzähler des *Decameron*, drei junge Männer und sieben junge Frauen, sind allesamt von Stand und beherrschen die Regeln höfischer Lebensart zur Perfektion. Dagegen handelt es sich bei den Frauen, die Fürst Tadeo im *Cunto* als Erzählerinnen installiert, um zehn alte, häßliche Frauen aus dem Volk. Auch das Erzählte selbst wird von den Autoren unterschiedlich bewertet. Zwar nimmt Boccaccio keine eindeutige Definition der erzählten „Novellen, oder Fabeln oder Parabeln oder Geschichten, wie wir sie auch nennen mögen“ („novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo“; Boccaccio: *Decameron*, S. 131, meine Ü.) vor. Dennoch betonen seine Erzähler wiederholt die Referenzialität der erzählten Geschichte (u.a. durch präzise Zeit- und Ortsangaben sowie durch die Nennung von Personen, die als allseits bekannt präsentiert werden beziehungsweise auf historisch verbürgte Persönlichkeiten verweisen (so treten etwa der Maler Giotto oder der Dichter Guido Cavalcanti als handelnde Figuren auf). Dagegen definiert Basile durch die Rede des Fürsten Tadeo seine Erzählungen explizit als ‚Ammenmärchen‘. Tadeo fordert nämlich von den Frauen Erzählungen „von jener Sorte, wie sie die alten Weiblein zur Unterhaltung der Kinder aufsagen“ (Basile/Schenda: *Märchen*, S. 22). Auch der Handlungsverlauf wirkt auf den ersten Blick weit simpler als jener des florentinischen Modells. So entscheiden sich Boccaccios Erzähler nach den insgesamt 14 auf dem Land verbrachten Tagen aus freien Stücken dazu, nach Florenz zurückzukehren, obwohl die Pest dort mitnichten besiegt ist. Das weitere Schicksal der jungen Leute bleibt somit ungewiss. Ihre Entscheidung lässt sich, mit Winfried Wehle, als Ergebnis einer „Erzähltherapie“ deuten: Indem die jungen Leute sich erzählend die Ungewissheit und Wechselhaftigkeit menschlicher Lebenswege vergegenwärtigt haben, sind sie dazu imstande, auch die Kontingenz ihres eigenen Schicksals zu akzeptieren. Allerdings ist die Gesamtaussage der hundert Erzählungen keineswegs eindeutig: Boccaccio fordert ausdrücklich einen „verständigen“ Leser („intendente persona“, Boccaccio: *Decameron*, S. 1657), der die Verantwortung ihrer Auslegung selbst auf sich nimmt. Dagegen hat das Geschichtenerzählen im *Cunto* eine eindeutige Funktion, die einer klaren märchenhaften Logik entspricht. Auf Handlungsebene dienen die Geschichten nämlich letztlich dazu, Lucia, die schwangere Sklavin als unrechtmäßige Braut des Fürsten Tadeo zu entlarven und Zoza, die Protagonistin der Rahmennovelle, in ihr Recht zu setzen.⁵ Dieser Vereinfachung der

⁵ In gewisser Weise entspricht der Antrieb zum Erzählen aber auch dem der „Halsnovelle“, denn die schwangere

Handlung entspricht, wie Michelangelo Picone angemerkt hat, auch eine Verflachung der narrativen Ebenen (Picone: Basile, S. 50). So sind die Novellen des *Decameron* gleich zweifach gerahmt. Sie sind es einmal durch die Rahmenhandlung, in der die zehn Erzähler agieren und sprechen. Diese wird wiederum durch drei Paratexte umrahmt, in denen sich ein Autor-Ich zu Wort meldet: in einem Vorwort, in dem der Autor die Novellen den unglücklich verliebten Frauen als Trostmittel zueignet, in der Einleitung zum vierten Erzähltag, in dem das Autor-Ich seine Novellen gegen mögliche Amoralismus-Vorwürfe kritischer Zeitgenossen verteidigt, und in einem Nachwort, in dem eine Theorie der Fiktion und des richtigen Umgangs mit Fiktion entworfen wird. Fiktion, wird hier erklärt, könne nämlich sowohl als Verführung zu unsittlichem Handeln als auch als harmlos-neutrale Erzählung rezipiert werden: Allein vom Verständnis oder Unverständnis der Leser hänge es ab, ob erfundene Geschichten moralisch verderblich seien oder nicht. Während Boccaccio eine deutliche Hierarchisierung dieser drei Erzählebenen vornimmt, in der nur die erste Ebene die Meinung des Autors klar wiedergibt, fehlt es bei Basile sowohl an einer auktorialen Stellungnahme als auch an einer Hierarchisierung zwischen dem Rahmen und den Geschichten (Ebd., S. 108). Denn die Rahmenhandlung ist ebenso in einer (weitgehend) märchenhaften Welt angesiedelt wie alle anderen Geschichten des *Cunto*; als 50. Geschichte, deren Struktur zudem die märchenhafte Strukturierung (fast) aller anderen Geschichten widerspiegelt, ist sie lediglich die letzte der fünfzig Erzählungen. Als letztes ‚herabsetzendes‘ Element kann schließlich noch die Wahl des Neapolitanischen gewertet werden, das im Gegensatz zum Toskanischen Boccaccios keine etablierte Literatursprache ist.

Dass Basile das Modell Boccaccios ganz bewusst auf diese Weise verändert hat, ist unumstritten; ob der *Cunto* daher jedoch als eine Parodie des *Decameron* gelten kann, war und ist in der Basile-Forschung Gegenstand heftiger Diskussionen.

Bereits 1969 vertrat Giovanni Getto die Ansicht, Basile gehe es keineswegs darum, Boccaccio zu parodieren, vielmehr sei die scheinbare Parodie ein Effekt des genuin barocken Strebens, mit alten erzählerischen Konventionen zu brechen. Denn Basile „glaube“ sowohl an die barocke Poetik, als auch an das Modell des *Decameron*: Sein *Cunto* sei gleichsam die barocke Version des *Decameron* (Getto: *La fiaba*, S. 382). Ähnlich betont Michelangelo Picone in seinem Vergleich der beiden Erzählsammlungen, der *Cunto* sei keine konkurrierende Imitation oder eine Polemik gegen Boccaccio, sondern ein eigenständiges erzählerisches Werk (Picone: Basile, S. 190).

Sklavin droht, ihr ungeborenes Kind zu töten, falls ihr Wunsch nach Geschichten nicht befriedigt würde (Lecker: *Novellentheorie*, S. 693). Zuletzt wird dieser Wunsch allerdings ihr selbst zum tödlichen Verhängnis.

Der Cunto als karnevaleske Konfrontation von Hochkultur und Volkskultur

Gewiss ist der *Cunto* keine Parodie im klassischen Sinn des Begriffs, der eine ‚verzerrende‘, ‚verspottende‘ Nachahmung bezeichnet. Es geht Basile nicht darum, Boccaccios Erzählprogramm gezielt aufzugreifen, um es Punkt für Punkt zu negieren. Ich glaube aber, dass man den *Cunto* dennoch nicht, mit Getto, als eine Variante des *Decameron* sehen kann, die dessen Erzählmodell und damit auch dessen Konzeption von Literatur unangetastet lässt. Vielmehr schließt sich Basile einer Riege von Autoren an (unter ihnen der erwähnte Masuccio), die sich aufgrund gewandelter soziokultureller Bedingungen außerstande sehen, Boccaccios rinascimental-humanistische Ideologie zu propagieren. Boccaccio schreibt zur Zeit des anbrechenden Humanismus und in einem oligarchisch regierten Florenz; einem Florenz, in dem sich gerade eine neue ‚bürgerliche‘ Klasse selbstbewusster Kauf- und Bankleute herausbildet. Seine Geschichten greifen Erzählstoffe der mittelalterlichen, moralisierenden Exempel-Literatur heraus, verwandeln jedoch die dort agierenden, eindimensionalen Figuren, die meist nicht viel mehr als Inkarnationen *eines* Charakterzugs sind, in mehrdimensionale Charaktere. Indem er den individuellen Erfindungsgeist („ingegno“) der Figuren aufwertet, räumt er ihnen einen größeren Handlungsspielraum ein, als dies in den mittelalterlichen Exempla der Fall war; an die Stelle der göttlichen Vorsehung tritt der Zufall, der den Wagemutigen favorisiert. Seine selbstbewusste Forderung nach der Freiheit der Fiktion formuliert Boccaccio auch vor dem Hintergrund einer relativen Freiheit des Individuums, die es zwar gegen kirchliche Kritik, aber noch nicht gegen inquisitorische Repression und ein inquisitorisches Machtgefüge zu verteidigen gilt.

Basiles barockes Neapel ist dagegen von religiöser (Gegenreformation) und politischer Repression geprägt. Die neapolitanische Bevölkerung litt unter der spanischen Herrschaft, die der Stadt hohe Steuern auferlegte, um die während des dreißigjährigen Kriegs gemachten Schulden auszugleichen. Auch wenn Basiles Könige stets märchenhafte Namen tragen, darf man ihrer Charakterisierung (sie zeichnen sich selten durch Intelligenz und Güte aus) durchaus eine versteckte Kritik an den spanischen Machthabern entnehmen. Während Boccaccios Helden durch Mut und Witz ihre Ziele erreichen, kommen Basiles Figuren selten einmal ohne die Hilfe von Feen oder sonstigen Zauberwesen aus: ihr Schicksal hängt von der (völlig willkürlichen) Gunst der Mächtigen ab. Entsprechend ist auch der Tölpel, der es ohne jedes Verdienst zu Glück und Reichtum bringt, eine typisch Basile'sche Figur. Nancy Canepa vergleicht den dummen Taugenichts mit einem berühmten Tölpel der Barockzeit (Giulio Cesare Croce's *Bertoldo* von 1608), den Piero Camposesi als eine Bankrotterklärung des Renaissancehumanismus mit seinem neuplatonisch überhöhten Bild des Menschen gedeutet

hat (Canepa: Court, S. 52). An die Stelle des rinascimentalen *homo faber* tritt somit die Figur des Untertans.

Nancy Canepa deutet den *Cunto* daher als karnevaleske Konfrontation von Hochkultur und Volkskultur. In seiner Rahmenhandlung, aber auch durch seine gesamte Erzählweise, inszeniert Basile demnach sowohl einen politischen als auch einen literarischen Konflikt zwischen Herrscherklasse und Volk, literarischer Tradition und mündlich geprägter Kultur.

Sehen wir uns, um diese These besser nachvollziehen zu können, den Beginn von Basiles Erzählung etwas näher an:

‚Wer sucht, was er nicht soll, der find’t, was er nicht will.‘ So geht ein bewährtes Sprichwort, das schon ein paar Jahre auf dem Buckel hat. Eines ist doch klar: die Äffin, die sich Stiefel an die Füße zwängt, wird vom Jäger geschnappt. So geschah es nämlich einer lumpigen Sklavin, die zwar noch nie Schuhe an den Füßen getragen hatte, aber eine Krone auf dem Kopf haben wollte (Basile: Märchen, S. 15).

Das *Märchen der Märchen* beginnt also mit einem Sprichwort – wie Picone feinsinnig bemerkt hat, tritt das Sprichwort im Sinne einer mündlich propagierten ‚Weisheit des Volkes‘ an die Stelle der bei Boccaccio so präsenten auktorialen Instanz. Boccaccios individuelle *auctoritas* wird durch eine (fingierte) kollektive Autorität ersetzt (Picone: Basile, S. 108). Nicht nur die Binnenerzählungen, bei denen die Erzählerinnen stets mit einer Redensart beginnen, die sie dann durch ihre Geschichte exemplifizieren, sondern der gesamte *Cunto* wird so als Ausdruck eines nicht-literarischen, mündlich überlieferten Wissens inszeniert. Dabei enthält das anfängliche Sprichwort *in nuce* die gesamte Rahmenhandlung. Die Äffin, die sich Stiefel anziehen will, ist natürlich Lucia, die Sklavin, die anstelle der rechtmäßigen Braut Zoza den Fürsten Tadeo heiratet. ‚Gefangen‘ wird sie durch eine von ihrer Rivalin ins Werk gesetzte Magie: eine verzauberte Puppe flüstert Lucia den Wunsch ein, Geschichten zu hören. Dieser Strategie entspricht, nach Picones brillanter Interpretation, die List des Jägers, die Stiefel mit Leim zu bestreichen, so dass der Äffin die Flucht unmöglich gemacht wird. Als klebriger ‚Leim‘ diene nämlich in der Rahmenhandlung die magische Faszinationskraft der Geschichten (Ebd., S. 110).⁶ Zugleich fungieren die Geschichten, insbesondere die vorletzte, also die neunte Geschichte des fünften Tages, gleichsam als Anklageschriften gegen die Sklavin. Denn immer wieder ist in ihnen von einem Gut die Rede, das der Märchenheldin oder dem Helden durch neidische Rivalen geraubt wurde – so wie Lucia Zoza den Prinzen

⁶ Auch Canepa deutet das Sprichwort metapoetisch: Das Exemplum der Äffin, die gefangen worden sei, weil sie den Menschen habe nachahmen wollen, liest sie als eine Distanznahme von sklavischer *imitatio*: Basile gebe somit kund, dass er die ‚popular culture‘, aus der er sein Material bezieht, nicht passiv nachahmen wolle (Canepa: Court, S. 83).

gestohlen hat. Indem Zoza zuletzt die eigene Leidensgeschichte erzählt, kann sie die Nebenbuhlerin überführen und grausam bestrafen lassen.

Nach der vorgezogenen ‚Moral‘ der Geschichte beginnt die Erzählung des eigentlichen Fallbeispiels:

Man erzählt, da sei einmal der König von Vallepelosa gewesen. Der hatte eine Tochter namens Zoza, und die ähnelte dem Zoroaster oder dem Heraklit, weil man sie noch nie hatte lachen sehen. Deswegen setzte ihr betrübter Vater [...] alle Hebel in Bewegung, um ihr die Schwermut auszutreiben und sie wieder aufzumuntern. So ließ er mal Stelzenläufer kommen, mal Reifenspringer, mal Spaßmacher, mal den Meistersänger Ruggiero, mal die Zauberkünstler [...]. Aber das war alles verlorene Zeit [...] (Basile: Märchen, S. 15).

Nancy Canepa zufolge artikuliert sich bereits hier exemplarisch das Verhältnis von Hoch- und Volkskultur. Zoza, die nicht lacht, repräsentiert eine angegriffene, geschwächte Hochkultur, die neue Vitalität in der Volkskultur sucht. Denn um seine Tochter von ihrer Melancholie zu heilen, greift der König eben auf diese, hier repräsentiert durch Gaukler und Spaßmacher, zurück. Das Rezept funktioniert jedoch nicht, weil die Volkskultur, aus ihrem Ursprungskontext gerissen, nicht ‚wirken‘ kann (Canepa: Court, S. 46). Nicht die vom Vater programmierte Unterhaltung, sondern etwas anderes wird es sein, das Zoza zum Lachen bringt. Ihr Vater lässt vor dem Schloßtor einen Ölbrunnen aufstellen. Brunnen, aus denen Wein fließt, und Pyramiden aus essbaren Dingen waren im barocken Neapel eine beliebte Zurschaustellung absolutistischer Macht. Der hungrige Pöbel stürzte sich gierig darauf, und die feinen Herrschaften sahen ihm amüsiert beim Kampf um das Essen zu. Es ist aber auch nicht dieses Schauspiel, das Zoza zum Lachen bringt, sondern vielmehr der Zorn einer alten Frau, die ein frecher Page um das mühsam aufgesammelte Öl gebracht hat. Außer sich vor Wut lässt sie zunächst eine Schimpfkanonade auf den Pagen los und zieht sich dann den Rock hoch, um ihm „den Blick auf ihre Waldbühne“, also auf ihr Geschlecht zu eröffnen: „Und bei diesem Schauspiel bekam Zoza einen solchen Lachkrampf, daß sie fast in Ohnmacht gefallen wäre.“ (Basile: Märchen, S. 16). Allerdings scheint ihr das Lachen zunächst zum Verhängnis zu geraten. Denn die erzürnte Alte verflucht sie dazu, niemals einen Mann zu ehelichen, wenn nicht den Prinzen von Camporotondo – dieser ist aber verzaubert und kann nur durch eine schier unmögliche Tat wieder zum Leben erweckt werden. Mit diesem Fluch der Alten findet aber der Umschlag vom Einflussbereich des Hofes und der königlichen Macht zum Einflussbereich des Märchens statt – und damit auch der Volkskultur, dem dieses angehört (Canepa: Court, S. 46). An die Stelle des Königs und seiner hochkulturellen Repräsentation

von Macht tritt der groteske, obszöne Körper der Alten und die durch ihren Fluch ins Werk gesetzte Magie (Ebd.). Dieses Aufeinandertreffen von Hochkultur und Volkskultur deutet Canepa nun aber auch als eine karnevaleske Konfrontation im Sinne Bachtins. Dies bedeutet jedoch keine einseitige Desavouierung der Hochkultur – und mit ihr der zahlreichen literarischen Referenzen, die Basile in sein Werk einflieht. Vielmehr destabilisieren sich die beiden Kulturen, wie Michele Rak es treffend ausdrückt, gegenseitig: „Die Schönheit und die literarische Qualität des *Cunto* beruht auf dem komischen und zugleich raffinierten Zusammentreffen zweier unterscheidlicher Kulturen, beide reich an Wissen und beide durch den wechselseitigen Kontakt modifiziert und parodiert“ (Rak: *Logica*, S. 312, meine Ü.).

Die Beziehung zwischen Rahmenhandlung und Geschichten

Boccaccio: Gesellige Kommunikation und Problematisierung des Wissens

Eingangs wurde behauptet, die Gesamtaussage von Basiles *Cunto* sei leichter zu deuten als jene von Boccaccios *Decameron*. Bezieht man sich allein auf die märchenhafte Handlungsstruktur des geraubten und wiedererlangten Gutes, trifft dies gewiss zu. Doch wie steht es um die Beziehung zwischen der Rahmenhandlung und den Geschichten? Es wurde bereits erwähnt, dass fast alle Binnengeschichten in ihrer Struktur die Rahmenhandlung spiegeln – diese, also der *Cunto*, bringt gleichsam die *cunti*, die Binnengeschichten hervor. Ähnlich wie im *Decameron* beginnt jedoch jede Erzählerin mit einer Sentenz, die sie durch die Erzählung der Geschichte belegen will. Sowohl Boccaccio als auch Basile knüpfen durch dieses Verfahren formal an die Exempla-Literatur an, die moralische Weisheiten durch Fallbeispiele belegt. Allerdings ist für das *Decameron* schon verschiedentlich gezeigt worden, dass die erzählte Geschichte hier nicht unbedingt die angekündigte Moral bestätigen muss. Ähnlich verhält es sich, wie im Folgenden nachgewiesen werden soll, für den *Cunto*.

Zunächst muss jedoch kurz auf das Verhältnis zwischen Rahmen und Binnenerzählungen bei Boccaccio eingegangen werden. Caroline Emmelius hat gezeigt, dass dieses durch eine planvolle Abfolge von individuellen Kommentaren und kollektiven Reaktionen geprägt ist. Auf jede erzählte Novelle folgt zunächst eine kollektive Reaktion des Publikums die, nach einem Vorschlag Paul Geyers, als diskursive (Zustimmung, Lob, Tadel) oder affektive Reaktion (Lachen, Weinen, Scham) klassifiziert werden kann. Dann wird die Redehoheit an die nächste Erzählerin weitergegeben, die in der Mehrzahl der Fälle noch einmal affektiv oder diskursiv Bezug auf das eben Erzählte nimmt. In einigen Fällen folgt auf die Erzählung der Novelle noch ein abschließender Kommentar der Erzählerfigur. Die Bezugnahme auf die unmittelbar vorangehende Novelle dient fast immer der Schaffung von Kohärenz, indem

darauf verwiesen wird, dass die nun folgende der soeben erzählten Geschichte in einem bestimmten Punkt ähnele. Nur selten wird von einer Erzählerin eine dezidierte Gegenposition zur These der vorangegangenen Novelle eingenommen, wie etwa in VIII, 8 (Emmelius: Ordnung, S. 289). Ähnlich sind die Zuhörerreaktionen fast immer heiter und zustimmend, keine der Novellen erregt kollektives Mißfallen und getadelt werden meist nur einzelne Charaktere der Novelle, nie die Novelle an sich (Ebd., S. 291).

Scheinen die Rahmenerzähler also darum bemüht, Kohärenz und Konsens zu schaffen, so fördert der Vergleich zwischen der von dem Erzähler angekündigten Aussage der Novelle und ihrer konkreten Realisierung nicht selten eine deutliche Diskrepanz zutage. Die Ambivalenz dieses Verhältnisses haben u.a. Joachim Küpper und Hermann H. Wetzel herausgearbeitet.⁷ So hat Wetzel gezeigt, dass es durchaus eine Divergenz zwischen der expliziten Moral des Rahmens und dem impliziten Wirklichkeitsmodell der Geschichten geben kann. In diesen werden teilweise neue Normen und Wirklichkeitsmodelle erprobt, die Boccaccio noch gar nicht diskursiv äußern wollte bzw. konnte (Wetzel: Boccaccio, S. 401). Nimmt man überdies, wie Jan Söffner es tut, eine feinere Differenzierung von Boccaccios Erzählrahmen vor,⁸ so zeigt sich vollends, dass durch die Inkongruenz des Erzählten mit seiner jeweiligen Rahmung jede Rückführung auf eine eindeutige ‚Moral‘ in Frage gestellt wird.

Durch diese Deutungs-Unsicherheit wird, wie Thomas Klinkert gezeigt hat, die mit der Struktur des Exemplarischen verbundene Verheißung von Wissen grundlegend problematisiert. Die von Klinkert herangezogene erste Novelle des *Decameron* eignet sich hervorragend, um dies vor Augen zu führen. Der Erzähler, Panfilo, beginnt mit einem Lobpreis auf die Größe und Gnade Gottes, von der allein jedes menschliche Heil abhängt. Und Gott, der allein alles wisse, kümmere sich weniger um die Klugheit oder Dummheit jener, die zu ihm beten, als um die Reinheit ihrer Absichten. Eben dies letztere soll die Novelle belegen. Ihr Protagonist ist Ser Cepparello, ein Notar, der wahrhaft kein gottesfürchtiges Leben führt: Nicht nur treibt er sich in Tavernen herum und meidet Kirchen; er macht sich auch geradezu eine Lust daraus, bei jeder sich bietenden Gelegenheit falsches Zeugnis abzulegen. Dieser Erzbetrüger ist nun in Frankreich als Geldeintreiber tätig, als er plötzlich schwer erkrankt. Die Geschäftspartner, die ihn beherbergen, sind nun in der Klemme: Da Cepparello (glauben sie) sich mit Sicherheit weigern wird, die letzten Sakramente zu empfangen, werden sie ihm keine christliche Bestattung geben können und

⁷ Für einen ausführlichen Forschungsstand zum Verhältnis von Erzählrahmen und Novellen im *Decameron* vgl. Emmelius: Ordnung, S. 218-230.

⁸ Söffner nennt u.a. einen durch den Erzählerkommentar gegebenen ersten Rahmen, einen durch die Reaktion der Zuhörer und einen durch die Einbettung in die Erzählfolge, schließlich einen durch die ‚Wortmeldungen‘ des Autor-Ichs gegebenen Rahmen. Vgl. den Beitrag von Jan Söffner in diesem Band.

einen geschäftsschädigenden Skandal verursachen. Doch Cepparello bringt einen frommen Mönch durch eine heuchlerische Generalbeichte soweit, ihn geradezu zu einem Heiligen zu erklären. Nach einem feierlichen Begräbnis wird Cepparello tatsächlich wie ein solcher verehrt; es werden ihm sogar Wunder zugeschrieben.

Abschließend bemerkt Panfilo, er glaube persönlich nicht, dass Cepparello in letzter Sekunde seine Sünden bereut und so das Seelenheil erlangt habe. Dennoch sei Gott so groß, dass er sogar einen Sünder zu seinem Werkzeug Mittel machen könne. Dass Cepparellos Verehrer zu einem falschen Heiligen beten, tut der Größe Gottes also keinen Abbruch; ja, es ist vielmehr ein Beweis dieser Größe. Der Erzähler schließt seine Betrachtungen mit der Aufforderung an seine Gefährten, auch in der gegenwärtigen prekären Situation, der sie durch die Pest ausgesetzt sind, getrost zu Gott zu beten (Boccaccio: Decameron, S. 219). Die Reaktion der Zuhörerinnen (von der der Männer ist keine Rede) scheint darauf hinzudeuten, dass Panfilos Deutungsansatz kritiklos hingenommen wird: „Panfilos Novelle wurde von den Frauen stellenweise belacht und in ihrer Gänze gelobt“ („Ebd.“, S. 220, meine Ü.).

Umso mehr ist freilich die Deutungsarbeit des „verständigen Lesers“ (Ebd., S. 1657) gefordert. Wie Thomas Klinkert anmerkt, widerspricht Panfilos Deutung allem, was der Leser der Novelle (und nicht nur der heutige Leser) mit ihr assoziieren kann: Kritik am einfältigen Klerus, an der Korruption der florentischen Geschäftsleute, am Wunderglauben des Volkes (Klinkert: Problematisierung, S. 403). Nicht Religion oder Religiosität steht im Zentrum der Novelle, sondern die perfekte Simulation einer gottesfürchtigen Lebenseinstellung durch Cepparello. So wie es Cepparello dabei um ganz praktische Interessen geht, sind auch die Protagonisten der zweiten und dritten Novelle des ersten Tages nicht daran interessiert zu klären, welche von den drei Buchreligionen die ‚wahre‘ sei: Sie lassen sich vielmehr von handlungspraktischen Überlegungen leiten (Ebd., S.412). Generell gilt, dass der von den Erzählerfiguren erhobene Anspruch auf exemplarisches Wissen von den Novellen ganz grundsätzlich in Frage gestellt wird. Aus ihrer Lektüre ergibt sich vielmehr ein „Wissen zweiter Ordnung, welches als beobachtetes Wissen inszeniert wird und in seiner perspektivischen Relativität erscheint“ (Ebd.).

Basile: Das Auseinanderfallen von Moral und Geschichte

Welcher Art ist nun das Wissen, das im *Cunto* vermittelt wird, und wie verhalten sich hier der Rahmen und die Geschichten zueinander? Zunächst gilt es festzustellen, dass auch Basile eine ‚Programmatik‘ des Geschichtenerzählens vorbringt, auch wenn er diese anders als Boccaccio nicht dem auktorialen Sprecher des Vorwortes, sondern Fürst Tadeo in den Mund legt.

Boccaccios Autor-Ich hatte seine Novellen den unglücklich verliebten Frauen gewidmet. Sie haben weniger Zerstreuungsmöglichkeiten als die Männer – die Geschichten sollen ihnen, nach der bewährten Formel des „prodesse et delectare“, sowohl Ablenkung als auch „nützlichen Rat“ durch abschreckende oder vorbildliche Beispiele weiblichen Handelns bringen (Boccaccio: *Decameron*, S. 130-132). Zugleich deklariert Boccaccio seine Geschichten im Nachwort jedoch zu einer Fiktion, für deren korrekte Entschlüsselung allein die (nicht nur weibliche) Leserschaft verantwortlich sei. Fürst Tadeo indessen definiert das Verlangen nach Geschichten geradezu als ein anthropologisches Grundbedürfnis:

Es gibt nichts auf der Welt, meine Damen, was den Mund mehr wässrig macht, als die Taten der anderen zu vernehmen, und nicht ohne einleuchtenden Grund hat ein großer Philosoph das Anhören angenehmer Geschichten als das höchste Glück des Menschen erachtet. Denn wenn wir geschmackvollen Reden unser Ohr leihen, dann verfliegt alle Trübsal, man entläßt die drückenden Gedanken und verlängert so sein Leben (Basile/ Schenda: *Märchen*, S. 22, leicht geändert).

Tadeo benennt das Hören von Geschichten ganz wörtlich als „cosa goliosa“ (Basile/Rak⁹2013: 22), also als „lecker“, „appetitanregend“. Die Parallele von Esslust und Geschichten-Lust zieht sich im übrigen durch den gesamten *Cunto*.⁹ Doch eher als auch Esslust verweist „goliosa“ hier, wie Suzanne Magnani festgestellt hat, auf das Gelüst einer schwangeren Frau.¹⁰ Wenn Tadeo im Folgenden betont, das Hören von Geschichten sei ja ein allgemeinemenschliches Begehren, für das sogar Handwerker, Kaufleute und Advokaten ihre Arbeit verließen, so ist das Teil einer Defensivhaltung (Lecker: *Novellentheorie*, S. 691), durch die er das irrationale Gelüst seiner Frau zu rechtfertigen sucht. Basiles Legitimation des Geschichtenerzählens fällt also recht ironisch aus. Andererseits aber wird das Erzählen explizit als Mittel gegen menschliche Melancholie benannt, wodurch Basile in gewisser Weise ernsthaft an das erzählerische Programm des *Decameron* anknüpft.

Der Ursprung des Erzählens ist in *Cunto* jedoch nicht durch das unwiderstehliche Gelüst einer Schwangeren gegeben. Vielmehr wird der gesamte *Cunto*, wie schon erwähnt, als Beglaubigung eines Sprichworts inszeniert. Doch ist es wirklich so, dass sowohl Basile als auch die intradiegetischen Erzähler damit auf eine „reine und inkontaminierte Quelle der

⁹ Vgl. etwa Basile/Schenda: *Märchen*, S. 336, 366.

¹⁰ Magnanini bezieht sich auf die Etymologie von „golio“, die allgemein auf Begehren, spezifisch jedoch auf das Begehren einer Schwangeren verweisen kann. Sie betont, dass Lucias Wunsch, Geschichten zu hören, einerseits durch Zozas magische Puppe ausgelöst, andererseits jedoch als das typische Gelüst einer Schwangeren präsentiert wird. Der *Cunto* spielt wiederholt auf die im Seicento gängige Theorie der *voglie materne* an, derzufolge die Gelüste von Schwangeren, sofern sie nicht befriedigt werden, dem Ungeborenen irreparablen Schaden zufügen können. Ironisch wird die Theorie aufgegriffen durch die Drohung der schwangeren Lucia, ihr Kind durch Faustschläge zu beschädigen, falls ihre Wünsche nicht erfüllt werden (Magnanini: *Fairy-Tale Science*, S. 76f., 91f.).

volkstümlichen und folkloristischen Erzählung“ (Picone: Basile, S. 109, meine Ü.) zurückgreifen?

Bevor dies geklärt werden soll, sei das erzählerische Modell des *Cunto* kurz vorgestellt. Im Gegensatz zum *Decameron* gibt es kein Tagesthema, nach dem sich die Erzählerinnen richten müssten; dennoch beginnt jede der Erzählerinnen mit einem Sprichwort (manchmal auch mehreren) oder einer allgemeinen Maxime und knüpft so formal (wie schon Boccaccio) an die Gattung des Exemplums an. Ebenso wird jede Erzählung mit einem Sprichwort beschlossen, dessen Gehalt nicht unbedingt dem des einleitenden Mottos entsprechen muss, sondern – diesmal aus Sicht einer der intradiegetischen Figuren – wiedergibt, was diese aus der Geschichte gelernt hat. Daran schließt sich eine affektive und/oder diskursive Reaktion aller oder einiger der Zuhörer an, bevor die nächste Erzählerin fortfährt.

Was vermitteln diese ‚Volkswisheiten‘? Mit schöner Regelmäßigkeit finden sich hier Aussagen, die einer herkömmlichen Moral entsprechen: schlechtes Handeln, Undankbarkeit und Neid werden bestraft, gutes Handeln wird belohnt. Andererseits häufen sich die Aussagen, die die Arbitrarität des menschlichen Schicksals betonen. Das Glück hilft oft den Dummen beziehungsweise jenen, die es nicht verdienen; der Mensch kann sein Schicksal nicht ändern. Einer Moral, die das gute Ende der Geschichten aus der Tugend ihrer Protagonisten ableitet und die ‚Bösen‘ für ihr schlimmes Ende verantwortlich macht, steht damit ein Fatalismus entgegen, die weder an himmlische noch irdische Gerechtigkeit glaubt und viel eher damit rechnet, dass gerade die Nichtsnutzigen von Fortunas Blindheit profitieren werden.¹¹

Doch davon abgesehen, dass die aus den Sprichwörtern ableitbare ‚Volkswisheit‘ damit in sich widersprüchlich ist, fällt auch eine gewisse Inkongruenz zwischen dem Sprichwort und dem Inhalt der Erzählung auf. Dies liegt zum einen daran, dass sich nicht alle Geschichten auf das einfache Schema des verlorenen und wiedergewonnenen Gutes reduzieren lassen: In vielen muss der Protagonist erst mehrere (und untereinander heterogene) ‚Prüfungen‘ durchstehen, es gibt nicht immer nur eine, sondern oft mehrere Reisen; anfängliche Gegenspieler können sich in Helferfiguren verwandeln und umgekehrt. Zum anderen liegt es jedoch daran, dass sich einige Figuren und ihre Handlungen nicht eindeutig auf das Prädikat ‚gut‘ oder ‚böse‘ reduzieren lassen. Die auffälligsten Beispiele für eine offensichtliche Inkongruenz zwischen der ‚Moral‘ und der ‚Geschichte‘ sind *Die Aschenkatze* (*La gatta cenerentola*; Vorläufer der Aschenbrödel-Geschichte) und *Der Drache* (*Il dragone*). Bevor sie

¹¹ Womit nun freilich nicht impliziert werden soll, dass es eine solche Moral bei Boccaccio gäbe – bereits dort wird ja, wie angedeutet, die Logik des Exemplums hinfällig. Nur gesteht Boccaccio seinen Protagonisten mehr Möglichkeit zum selbstbestimmten Handeln zu.

Die Aschenkatze zum Besten gibt, kündigt die Erzählerin an, ein Beispiel für bestrafte Mißgunst mitteilen zu wollen – gemeint ist der Neid der weniger hübschen Stiefschwestern, die das Mädchen ähnlich wie in der uns bekannten Grimm’schen Version demütigen, und zuletzt, als die Protagonistin ihren König heiratet, verärgert eingestehen müssen, dass „*Ein Narr ist, wer’s mit den Sternen aufnehmen will*“ (Basile/Schenda: Märchen, S. 68). Doch *Die Aschenkatze* hat auch eine, von den Brüdern Grimm wohlweislich ignorierte, Vorgeschichte. Bevor sie zum ‚Aschenbrödel‘ mutiert, hat Zezolla nämlich eine andere Stiefmutter, von der sie gleichfalls gehasst wird. Das Mädchen beklagt sich bei seiner Lehrerin, die es viel lieber als Ersatzmutter hätte. Da schlägt diese ihr vor, der Stiefmutter mit einer List den Hals zu brechen – was Zezolla prompt tut. Erst dann verwandelt sich die gute Lehrerin in eine (gleichfalls) böse Stiefmutter, die ihre Töchter ins Haus holt und Zezolla zur Dienstmagd degradiert. Nach dem märchenhaften *happy end*, das dem der Grimm’schen Version im wesentlichen entspricht, fällt die Reaktion der Zuhörerschaft nun folgendermaßen aus:

Man kann sich kaum vorstellen, wie das glückliche Schicksal der Zezolla allen in Mark und Bein drang, und je mehr sie die Großmut des Himmels gegen dieses Mädchen lobten, um so mehr fanden sie die Strafe, die die Töchter der Stiefmutter erhalten hatten, gering, denn es gibt keine genügend strenge Züchtigung für den Hochmut und keine hinreichende Heimsuchung für den Neid (Ebd., S. 70, leicht abgeändert).

Dass Zezolla eine Mörderin ist, wird mit keinem Wort kommentiert; die vergleichsweise gering erscheinende Verfehlung der Stiefschwestern dagegen hätte, meinen die Zuhörerinnen, auch härter bestraft werden können. Tatsächlich ist es recht ungewöhnlich, dass diese lediglich das Nachsehen haben. In der Regel werden die Rivalinnen der Märchenheldinnen auch bei kleineren Vergehen von ihren Ehemännern oder Verlobten im Handumdrehen beseitigt. So geschieht es der häßlichen Verlobten in *Der goldene Stamm*, die dem Bräutigam arglos verrät, sie habe sich „für zwei Kastanien von einem Hütejungen küssen lassen“ (Ebd., S. 440). Die Reaktion erfolgt prompt:

Donnerundblitz [der Bräutigam] konnte nun nicht länger an sich halten, denn der Senf war ihm in die Nase gestiegen, und mit Zornes-Blitzen und Donner-Taten ergriff er ein Messer, schnitt der Braut die Kehle durch und verscharrte sie in einem Loch, das er im Keller gegraben hatte. Dann umarmte er Parmetella [die Protagonistin] und sagte zu ihr: ‚Du bist meine Wonne, du Blume der Frauen, Spiegel aller Ehrbaren [...] schenke mir dein Herz, denn ich will der deine sein, solange die Erde besteht.‘ (Ebd., S. 440)

Dass Zezollas Bluttat mit keinem Wort kommentiert wird – es sei denn, man dürfte das

„Getuschel, das dieser Geschichte folgte“ (Ebd., S. 70) als Hinweis für eine Kontroverse unter den Zuhörerinnen deuten – scheint daran zu liegen, dass das Handeln der Protagonistinnen und Protagonisten, sei es auch noch so grausam, kaum je in Frage gestellt wird. Insbesondere die männlichen Herrscher, die im Gegensatz zu den Königinnen in der Regel ungestraft bleiben, erscheinen oft als geistig beschränkte, gewalttätige Despoten – einen Extremfall finden wir in *Der Drache*. Hier ist die Rede von einem König, den eine Magierin von seinem Thron vertrieben hat. Aus ‚Verzweiflung‘ darüber wird er zum Psychopathen: „Und um sich an dem zauberkundigen Weib zu rächen, raubte er allen Frauen jener Gegend, deren er habhaft werden konnte, die Ehre und mit der Ehre auch das Leben. Als ihm die schöne Porziella in die Hände fällt, hindert ihn eine Fee daran, diese zu erdolchen:

„Deshalb kam er zu dem Schluß, daß *eine* Wahnsinnstat am Tag durchaus genüge und daß er das Werkzeug des Todes nicht mit Blut besudeln dürfe [...] Statt dessen wollte er sie in einer Dachkammer des Palastes einmauern lassen und auf diese Weise zu Tode bringen“ (Ebd., S. 337).

Mit Hilfe der Fee kann die eingemauerte Porziella überleben und dem König einen wunderschönen Sohn gebären. Nachdem dieser die Gunst des Königs gewonnen und den schlechten Charakter der eifersüchtigen Königin ans Licht gebracht hat, heiratet der König Porziella. Die Reaktion der Zuhörerinnen deutet hier immerhin an, dass sie Porziellas Schicksal nicht unbedingt als das beneidenswerteste erachten:

Popas Geschichte hatte allen das größte Vergnügen bereitet, und da war niemand, der sich nicht über das glückliche Geschick Porziellas gefreut hätte; aber da gab es auch keinen, der sie um ihr mit so viel Leid erkaufte Glück beneidete, hatte sie doch für ein Leben als Königin beinahe das nackte Leben verloren. (Ebd., S. 347)

Dennoch gilt auch hier, dass das Handeln des Königs – eben weil er der Protagonist (oder doch zumindest der Deuteragonist) der Geschichte ist, mit keinem Wort in Frage gestellt wird. Lediglich der (sonst so gut wie nie intervenierende) Erzähler lässt an einer Stelle durchblicken, dass man das grausame Handeln der Heldin Parmetella (sie hat das Kind einer Ogerfrau in einen glühenden Ofen geworfen, woraufhin diese sich umgebracht hat) auch in Frage stellen, oder doch zumindest Mitleid mit den ‚Bösen‘ verspüren könnte: „Obwohl das Schicksal der Ogerinnen einiges Mitleid hätte erwecken können, herrschte darüber jedoch eitel Vergnügen, freute sich doch ein jeder, daß Parmetellas Angelegenheiten einen sehr viel besseren Ausgang genommen hatten, als man dachte“ (Ebd., S. 442).

Während die den Erzählungen vorangehenden Sentenzen also eine lineare Erzählung nach dem Muster des *exemplum* versprechen, lassen sich die Geschichten, von Ironie, Gewalt und moralischer Ambivalenz geprägt, kaum auf die zu Beginn und zum Schluss ausgegebenen Volksweisheiten reduzieren.

So trifft zum Beispiel das Motto von *Die geschundene Alte (La vecchia scorticata)*, demzufolge die weibliche Eitelkeit nur Unglück bringen kann, nur auf die eine der zwei alten Schwestern zu: jene, die nicht das (unverdiente) Glück hat, wie ihre Schwester durch einen Feenzauber ihre Jugend wiederzuerlangen. Auch das Sprichwort, mit dem die Geschichte endet, geht an ihrem Kern vorbei. Hier wird nämlich behauptet, die glücklose Schwester sei für ihren „Neid“ bestraft worden - dabei befolgt sie doch nur naiv den grausam-achtlosen Hinweis, den ihr die verjüngte Schwester gegeben hat. Die Sprichwörter übersehen zudem, wie Canepa feststellt, dass der König der Initiator der ganzen Geschichte und somit Verursacher des Elends der alten Frau ist, denn erst er weckt in den Schwestern den Wunsch, jung und schön auszusehen (Canepa: Court, S. 121).

Enthalten die Erzählungen also recht klare Hinweise auf die Willkür der Machthaber, so bleibt in den Sprichwörtern und Zuhörreaktionen – also auf der Ebene des Rahmens – jeglicher Hinweis in dieser Richtung aus. Dieser Widerspruch scheint weder den Erzählerinnen noch ihrem Publikum bewusst zu werden – ähnliches konnte beispielhaft anhand der ersten Novelle des *Decameron* aufgezeigt werden. Noch mehr als im *Decameron* ist die Reaktion der Zuhörerinnen stets positiv und konsensual. Doch die eigentliche Moral der Geschichten scheint für sie verloren zu gehen.

Die erzählte Welt: Normenkonformität und Normkritik bei Boccaccio und Basile

Wie sieht nun die in Basiles Binnenerzählungen skizzierte Welt im Vergleich zu jener Boccaccios aus? Angesichts der manifesten Unterschiede zwischen Novelle und Märchen scheint sich ein solcher Vergleich eigentlich von vornherein zu verbieten. Doch Basiles Kunstmärchen gehorchen nicht immer einer märchenhaften Logik.¹² Immerhin sieben der fünfzig Geschichten kommen ohne Magie und übernatürliche Wesen aus und Sapia (die Kluge), die Heldin einer dieser Geschichten, scheint der gewitzten Protagonistin in Boccaccios neunter Novelle des dritten Erzähltes unmittelbar nachempfunden. Auch für Basiles Märchenhelden ist die bei Boccaccio so zentrale Intelligenz („ingegno“) demnach ein wichtiges Mittel bei der Erlangung ihres Ziels. Insbesondere Nancy Canepa hat die Aktivität und Intelligenz von Basiles Protagonisten betont. Tatsächlich ergibt eine genaue

¹² Zur höheren Komplexität von Basiles Kunstmärchen im Vergleich zu den von Propp und Lüthi herausgearbeiteten Kategorien des Volksmärchens vgl. Canepa: Court, S. 19-23.

Bestandsaufnahme, dass von den 50 Geschichten insgesamt 18 aktive Heldinnen inszenieren, die ihr Ziel mithilfe ihrer eigenen Fähigkeiten (Schönheit, Mut, Intelligenz, Güte – in drei Fällen aber auch Betrug und Grausamkeit) erreichen. Bei diesem Ziel handelt es sich ausnahmslos um die Ehe mit einem mächtigen Mann, der den Heldinnen in den meisten Fällen von Rivalinnen abspenstig gemacht wurde – damit spiegeln diese Geschichten die Rahmenhandlung wider.

Demgegenüber finden sich 10 aktive Helden, die nicht immer im eigenen Interesse handeln, sondern auch für einen Bruder oder für die Eltern ein ersehntes Gut erwerben können. Von den verbleibenden 22 Geschichten fällt eine (*Der Gevatter*) gänzlich aus dem Schema, da sie ganz um die Figur eines Schnorrers und dessen Beschimpfung zentriert ist; eine weitere hat eine überaus kluge und aktive Heldin zur Protagonistin, bei der es sich jedoch um eine sprechende Katze handelt. Die Figuren der übrigen 20 Geschichten handeln weitgehend instinktgetrieben oder rein aus einer Zwangslage heraus. So gesehen, scheinen die aktiven Protagonistinnen tatsächlich zu überwiegen.¹³ Allerdings resultieren diese aktiven Subjekte Basiles oft aus einer anfänglichen Passivität. Denn die Aktivität von Basiles Märchenhelden ist in der Regel eine Re-aktivität: Sie begeben sich auf die Reise, weil sie fliehen müssen oder als Taugenichts aus dem Haus geworfen werden und sie handeln, um sich aus einer gefährlichen Zwangslage zu befreien.¹⁴ Darin ähneln sie jedoch Boccaccios Figuren, die, wie Jan Söffner zeigt, ebenfalls oft aus einem „Handlungsnotstand“ heraus agieren. Wie Hans-Jörg Neuschäfer meisterhaft herausgearbeitet hat, unterscheiden sich jedoch Boccaccios mehrdimensionale Figuren von den eindimensionalen Typen der *exempla* dadurch, dass ihnen mehrere Handlungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. Über solche Optionen verfügen Basiles Helden kaum.

Der Unterschied kann anhand eines Vergleich von Basiles und Boccaccios Ausgestaltung der Geschichte der klugen, vom Ehemann verlassenen Frau erörtert werden. Beide Geschichten basieren auf einem bekannten Stoff der mündlichen Überlieferung, in der die verlassene Frau ihren Mann durch eine List dazu bringt, mit ihr Kinder zu zeugen, mithilfe derer sie sich dann als Ehefrau anerkennen lässt (Basile/Schenda: Märchen, S. 614). Bei Boccaccio handelt es sich um die neunte Novelle des dritten Erzähltages, in dem die Erfolge jener erzählt werden, die durch tätiges Streben ein begehrtes oder verlorenes Gut erwerben. Protagonistin ist Giletta, die Tochter eines berühmten Arztes, die seit ihrer Kindheit in den adeligen Beltramo

¹³ Gegen Gettos und Nigros Betonung der Passivität der Basile'schen Helden argumentiert Canepa, es gebe nur einen „graduellen“ Unterschied zwischen der Gewitztheit von Boccaccios und Basiles Helden (Canepa: Court, S. 156-158).

¹⁴ Für eine Analyse der Geschichten des *Cunto* nach dem Schema des Aktantenmodells vgl. Heilmann: Strukturwandel.

verliebt ist. Als der französische König, in dessen Dienst Beltramo sich befindet, erkrankt, sieht Giletta die Chance, den Geliebten zum Ehemann zu gewinnen. Sie stellt sich also dem König als Tochter des berühmten Arztes vor, heilt ihn von seinem Leiden und verlangt als Gegengabe Beltramo zum Ehemann. Dieser weiss zwar Giletta's Schönheit zu schätzen, empfindet ihren geringen Stand jedoch als einen Affront. Deshalb verlässt er sie unmittelbar nach der vom König erzwungenen Heirat und lässt ihr durch seine Männer zynisch ausrichten, er werde erst zu ihr zurückkehren, wenn sie seinen Ring am Finger und ein gemeinsames Kind im Arm tragen werde. Giletta, die sich unterdessen als ausgezeichnete Verwalterin von Beltramos Ländereien erwiesen hat, begibt sich nach Florenz, wo Beltramo gerade einem armen, aber adligen Mädchen den Hof macht. Nachdem sie ihrem Gatten auf die Schliche gekommen ist, gewinnt Giletta das Vertrauen der Mutter des Mädchens, der sie ihre ganze Geschichte erzählt. Sie bietet der „gentil donna“ an, für die Mitgift ihrer Tochter zu sorgen und bittet im Gegenzug um Unterstützung bei ihrem ausgeklügelten Plan. Das von Beltramo geliebte Mädchen soll so tun, als sei es zu einer Affäre bereit und von Beltramo als Liebesbeweis seinen Ring verlangen. Als dieser den Ring geschickt hat, den Giletta sogleich einkassiert, lässt die Mutter des Mädchens den Verliebten zum nächtlichen Rendezvous bitten. Doch im Bett liegt nicht das Mädchen, sondern Giletta, die Beltramo aber wegen der Dunkelheit nicht erkennt. Als Giletta sich sicher ist, schwanger zu sein, zieht sie sich in eine Herberge zurück, während sich das Mädchen mit seiner Mutter aufs Land begibt, um weitere Besuche Beltramos zu vermeiden. Dieser zieht, im Wissen, dass seine Frau den Weg geräumt hat, auf sein eigenes Landgut zurück. Giletta bringt zwei Knaben auf die Welt, die dem Vater außerordentlich ähneln und begibt sich, nachdem die Kinder ein wenig größer geworden sind, in dem einfachen Gewand einer Pilgerin zu ihrem Mann, der gerade ein großes Fest feiert. Hier wirft sie sich vor ihm auf den Boden, zeigt ihm, dass sie seine Auflagen erfüllt hat und bittet ihn, sie nunmehr als seine Frau anzunehmen. Beltramo, nachdem er die „Hartnäckigkeit und Klugheit“ Giletta's anerkannt und darüber hinaus die schönen Kinder gesehen hat, willigt ein (Boccaccio: Decameron, S. 641). Giletta ist von Beginn an der Motor aller Handlungen. Es ist ihr Wille, der sie dazu treibt, nach Paris aufzubrechen und Beltramo als Ehemann zu gewinnen. Als sie diesem nach Florenz nachreist, handelt sie ebenfalls nach ihrem eigenen Plan. Sie hilft nicht nur sich selbst, sondern auch der Mutter des armen Mädchens, indem sie dieses mit einer reichen Mitgift ausstattet.

Wie Giletta kennt auch Basiles Sapia (der Namen bedeutet „die Weise“) ihren Prinzen, seit sie ein Kind ist. Sie ist die kluge Tochter einer reichen Baronin und wurde vom König damit beauftragt, seinem verstockten Sohn das Lesen und Schreiben beizubringen. Um dessen

Lernlust zu stimulieren, gibt Sapia ihm eine Ohrfeige. Das hilft zwar, doch der Prinz fühlt sich zugleich so gedemütigt, dass er sich Jahre später an Sapia rächen will. So heiratet er diese und bringt sie in einem abgelegenen Palast unter, wo er ihr „schlecht zu essen und noch schlechter zu trinken“ gibt - und vor allem weigert er sich, die Ehe mit ihr zu vollziehen (Basile/Schenda: Märchen, S. 450). Wie Boccaccios Heldin gelingt es Sapia nun, sich inkognito von ihrem Mann schwängern und mit Juwelen beschenken zu lassen – allerdings ist es ihre Mutter, die diesen Plan für sie ausheckt und zuletzt auch die Versöhnung des Ehepaars herbeiführt. Sapia ist also ‚weise‘, die praktische Klugheit wird aber eher von ihrer Mutter verkörpert. Während Giletta erfolgreich handelt, weil sie ihre Emotionen zu kontrollieren weiß, beharrt Sapia in der Auseinandersetzung mit dem frisch angetrauten Ehemann auf ihrem Recht und entfacht so nur noch mehr dessen Wut. Vor allem aber handelt Sapia im Gegensatz zu Giletta nur aus Reaktion, aus einer Zwangslage heraus.

Man darf die ‚Aktivität‘ von Basiles Helden also nicht überbewerten. Sie weisen zwar bisweilen Ansätze zur Psychologisierung auf, die sie von den reinen Aktanten der Volksmärchen unterscheidet, bleiben jedoch zumeist hinter der Mehrdimensionalität und Entwicklungsfähigkeit von Boccaccios Figuren zurück. Es mag stimmen, dass sich, wie Canepa postuliert, einige Figuren finden, die durch Intelligenz und Kreativität einen neuen, ‚bürgerlichen‘ Typus der Märchenheldin verkörpern (Canepa: Court, S. 166), aber es handelt sich doch eher um vereinzelte Fälle.

Welchen Schluss kann man nun aus dem Vergleich von Basiles und Boccaccios Rahmenzyklen ziehen? Obwohl Basile ganz offensichtlich an das von Boccaccio inaugurierte Modell anknüpft, lässt sich sein *Cunto* schwerlich als eine „Variante“ (Getto) des *Decameron* auffassen. Dem *Decameron* wohnt ein Glaube an die Autonomie menschlichen Handelns inne, die dem *Cunto* aufgrund gewandelter soziokultureller Bedingungen, aber auch aufgrund eines gewandelten Menschenbildes, fremd ist. Vereinzelt handeln Basiles Helden zwar aktiv, manchmal sogar kreativ – doch handelt es sich um ein reaktives Handeln, das es nur in den seltensten Fällen erlaubt, bestehende Gesetze und Machtverhältnisse in Frage zu stellen. Auch der Glaube an das wirklichkeitsverändernde Potenzial der Fiktion bleibt bei Basile letztlich aus. Während Boccaccios Erzähler am Ende ihren anfänglichen Plan ändern und ins pestverseuchte Florenz zurückkehren, wird am Ende des *Cunto* die anfängliche Hierarchie der Weißen über die Schwarzen und der Fürsten über die Sklavin wiederhergestellt. Zwar inszeniert Basile durch die Rahmenhandlung ironisch die Geburt einer neuen Gattung – der Gattung des Kunstmärchens – doch handelt es sich um eine Totgeburt, wird doch die Sklavin

Lucia zur Strafe für ihre Anmaßung mitsamt dem ungeborenen Kind lebendig begraben.

Gemeinsam ist den beiden Zyklen allerdings die Forderung nach einem verständigen (und darüber hinaus literarisch gebildeten) Leser, der Ironiesignale zu erkennen weiss. Bei Basile bleibt die Forderung implizit: Auf den Gedanken, seine Geschichten von blutrünstigen Königen (*Der Drache*) und falschen Unschuldslämmern (*Die Aschenkatze*) gegen den Strich zu lesen und etwa auch in den Namen (wenn Zoza, wie Cortini (L'ombra, S. 73) vermutet, die Schmutzige bedeutet, ist dann die schwarze Lucia die wahrhaft „Reine“?) eine ironische Intention zu erkennen, muss die Leserin selbst kommen.