

Vom Schicksal der Artus-Ritter in der italienischen Novellistik um 1300

Ur-Novellino und Novellino

Franziska Meier (Göttingen)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Artikel untersucht die im *Ur-Novellino* bzw. im *Novellino* erzählten fünf Artus-Novellen. Im Gegensatz zur geläufigen italienischen Mittelalterforschung, die nicht viel Wert auf die Relevanz der *matière de Bretagne* für die rasch aufblühende Literatur um 1300 legt, nimmt der Artikel das vielfältige Interesse in den Blick, das die Kompilatoren der beiden *Novellino*-Versionen an der Artuswelt und mehr noch, an ihrer erstaunlich starken Rezeption nahmen. Das Ausmaß, in dem die Artusritter dem Programm des Prologs gerecht werden, wird skizziert, ebenso der metaliterarische Einfluss, den die altfranzösischen Romane auf die Experimente der Kompilatoren mit dem ersten italienischen Novellenbuch hatten.

ABSTRACT: The article considers the five Arthurian novellas which are retold in the *Ur-Novellino* and the *Novellino* respectively. Contrary to the mainstream in Italian medieval research, which does not place much importance on the *matière de Bretagne* within the burgeoning literature around 1300, the article focuses on the manifold interest which the compilers of the two *Novellino* versions took in the Arthurian world and even more, in its astonishingly strong reception. The extent to which the Arthurian knights live up to the prologue's program is outlined, as well as the metaliterary impact that the old French novels had on the compilers' experiments with the first Italian book of novellas.

SCHLAGWÖRTER: Novellino; Ur-Novellino; italienische Novellistik; Trecento; Mittelalter; Artus-Stoff

In Handbüchern und Literaturgeschichten zum Due- und Trecento wird das Nachleben der arthurischen Ritter bis heute stiefmütterlich behandelt. Im *Atlante della letteratura italiana* etwa steht in dem Beitrag, der die französische Literatur im mittelalterlichen Italien behandelt, die provenzalische Lyrik auf der Halbinsel im Mittelpunkt, während die altfranzösischen Romane für gering erachtet werden.¹ Meist bleibt es bei einem allgemeinen Hinweis

¹ Vgl. dazu Luca Morlino, „La letteratura francese e provenzale nell'Italia medievale“, in *Atlante della Letteratura Italiana*, hrsg. von Sergio Luzzatto und Gabriele Pedullà (Turin: Einaudi, 2010), 27–40.

darauf, wie früh die *matière de Bretagne* ins Land drang² oder wie eifrig im 13. Jahrhundert die Prosaromane besonders im höfischen Norden und Süden rezipiert wurden. Was die *tre corone* angeht, so lässt sich zwar nicht verleugnen, dass die Artus-Ritter in ihren Werken auftreten, aber eben nur am Rande. Die Untersuchungen laufen, von wenigen Ausnahmen abgesehen³, auf eine Marginalisierung und Verwerfung hinaus. An den kurzen Auftritten Tristans und Lanzelots in der *Commedia*, in Boccaccios *Amorosa Visione* bis zu Petrarcas *Triumph* erkennt beispielsweise Christopher Kleinhenz das Bestreben der Dichter, die Ritter moralisch zu verurteilen und zuletzt als papierene Traumgestalten auszusondern.⁴ Im Italien des Trecento scheint die *matière de Bretagne* nur auf den Marktplätzen, auf Hoffesten, oder in den *Cantari* weiterzuleben, bevor sie im 15. Jahrhundert in der italienischen Riterepik fröhliche Urstände feiert.

Der Verbleib der arthurischen Ritter in der italienischen Novellistik des 13. und 14. Jahrhunderts hat bisher bei der Kritik fast keine Aufmerksamkeit gefunden. Im *Decameron* treten sie bekanntlich *in corpore* nicht auf.⁵ Franco Sacchetti erwähnt sie Ende des 14. Jahrhunderts nur einmal indirekt, noch dazu in abschätziger Weise, wenn der Schuster, der Dantes Verse verunstaltete, auf den Protest des Dichters hin *Cantari* zu singen beginnt und damit endlich bei seinem Leisten bleibt. Einzig in der Sammlung von Geschichten, die unter dem Titel *Novellino* in die Literaturgeschichte einging, treten Artusritter auf: Lanzelot, Tristan, König Meliadus und der Ritter ohne Furcht. Es hat somit ganz den Anschein, als gehe die junge italienische *novella* im Laufe des Trecento, also zur Zeit ihrer vollen Entfaltung, bewusst oder unbewusst auf Abstand zu den Artus-Prosaromanen.

² Nach wie vor wichtig ist der Beitrag von Henning Krauss, „Der Artus-Roman in Italien“, in *Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters, IV: Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, hrsg. von Hans Robert Jauss und Erich Köhler (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1978), 667–75.

³ Vgl. dazu etwa Karlheinz Stierle, der eine Fülle intertextueller Bezüge zwischen Dantes *Commedia* und Chrétien de Troyes' *Perceval* ausfindig gemacht hat. Wieder abgedruckt in *Das große Meer des Sinns: hermenautische Erkundungen in Dantes ‚Commedia‘* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2007), 305–34.

⁴ Vgl. dazu Christopher Kleinhenz, „The Arthurian Tradition in the Three Crowns“, in *The Arthur of the Italians: The Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, hrsg. von Gloria Allaire und F. Regina Psaki (Cardiff: University of Wales Press, 2014), 158–75.

⁵ Vgl. dazu den Überblick von Regina Psaki, „Arthur in medieval short narrative“, in Allaire und Psaki, Hrsg., *The Arthur of the Italians*, 145–57. Vgl. dazu auch Michelangelo Picone, „Il rendez-vous sotto il pino (*Decameron* VII,7)“, *Studi e problemi di critica testuale* XXII (1981): 71–85. Darin arbeitet er Boccaccios parodistische Übertragung der Tristan-Isolde-Episode hervor.

Die Artus-Geschichten im *Novellino* haben bisher nur zwei Philologen beschäftigt. In dem Aufsatz „Decostruzione e ricostruzione di un racconto (dalla *Mort le roi Artu* al *Novellino*)“ analysiert Cesare Segre die Verfahren, mit deren Hilfe ein Stoff aus dem Genre des höfischen Romans in eine *novella* überführt wurde.⁶ Dass er als Beispiel die Novelle LXXXII über die „damigella di Scalot“ aus dem *Novellino* wählte, ist zwar nicht zufällig, aber weniger von einem Interesse an der *matière de Bretagne* als von Segres genrespezifischer Fragestellung geleitet. Bei dem Vergleich zwischen Roman und Novelle tritt anschaulich hervor, wie eine in die von Eifersucht getrübtete Liebeshandlung zwischen Lancelot und Geneviève eingebettete Episode isoliert und ihrer ursprünglichen Funktion – die Treue Lanzelots zu beweisen – beraubt wird. Im übrigen weist Segre an der Umarbeitung genrespezifische Besonderheiten der *novella* nach, die sie mit anderen *récits brefs* teilt: die *brevitas*, die gradlinige Handlung mit einem ‚absoluten Ende‘ und schließlich das charakteristische Heraustreten aus der Zeit. Das „schema semplice e statico“, das für die *novella* so bezeichnend ist, schließt Veränderungen in der Zeit aus, wie sie für die Episoden im höfischen Roman bezeichnend sind.

Für die Artusritter interessierte sich bisher allein Daniela Branca Delcorno, die in einem Kapitel ihrer Studie *Tristano e Lancillotto in Italia: Studi di letteratura arturiana*⁷ auf die entsprechenden Erzählungen im *Novellino* eingeht. Sie fragt nicht nach der Rolle, die die keltischen Ritter innerhalb der Erzählensammlung spielen, sondern rekonstruiert die Quellen, an denen sich die Kompilatoren orientierten. Daraus ließ sich wiederum auf die Varianten und Versionen der Prosaromane schließen, die seinerzeit in der Toskana kursierten. Anhand von Vergleichen deckt Branca Delcorno den eigenwilligen und selbstbewussten Umgang mit den Vorlagen auf. Das Beispiel der *matière de Bretagne* bestätigte somit einmal mehr, dass es sich im *Novellino* um eine der Kultur der Kompilatoren und ihrer Adressaten spezifische „riscrittura“ von Erzählstoffen handelt, die ironisiert oder parodiert wurden.⁸

⁶ Cesare Segre, „Decostruzione e ricostruzione di un racconto (dalla ‚Mort le roi Artu‘ al ‚Novellino‘)“, in *Le strutture e il tempo* (Turin: Einaudi 1974), 79–86. Dass die *novella* im *Novellino* neu auf das Programm im Prolog der Erzählensammlung hin ausgerichtet ist, interessiert Segre nicht.

⁷ Daniela Branca Delcorno, *Tristano e Lancillotto in Italia: Studi di letteratura arturiana* (Ravenna: Longo Editore, 1998), 117–42.

⁸ Vgl. dazu auch Michelangelo Picone, „La codificazione della novella“, in *Manuale di letteratura italiana*, hrsg. von Franco Brioschi und Costanzo Di Girolamo (Turin: Bollati Boringhieri, 1993), 587–624, bes. 591–2.

Wenn es in diesem Aufsatz nun um das Schicksal der arthurischen Ritter in der italienischen Novellistik um 1300 geht, dann liegt das Augenmerk auf etwas anderem, nämlich der Rolle, die der *matière de Bretagne* innerhalb der Sammlung zukommt. Es soll herausgefunden werden, ob und wie sich die Ritter der Prosaromane in das im Prolog dargelegte Konzept einpassten. Dienen sie den Kompilatoren als Exempla? Oder legten sie sich aufgrund der Popularität der *matière de Bretagne* im Duecento nahe? Verdanken sich die Geschichten einem enzyklopädischen Zugriff auf das vorliegende Erzählgut oder stehen die Kompilatoren noch im Bann der Ritterromane? Oder aber lastet auf den Auftritten der Artus-Runde schon das ganze Gewicht der für die Novellistik charakteristischen parodierenden „riscrittura“, so dass die Ritter danach nicht mehr novellentauglich sind?

Nach der maßgeblichen Edition Alberto Contes⁹ zu urteilen finden sich jeweils fünf arthurische Geschichten sowohl im vertrauten *Novellino*, dem *testo vulgato*, der auf den Anfang des Trecento datiert wird, als auch in der wenig älteren Version, dem *Ur-Novellino*, die vermutlich in derselben Zeit entstand, in der Dante die *Vita Nova* zusammenstellte. Wenn man den Propheten Merlin dazuzählt, der in den Artus-Hof eingegliedert wurde, sind es im *Ur-Novellino*, das 85 Geschichten umfasst, sogar acht; in den hundert Geschichten des *Novellino* dagegen sechs. Von zwei großen Ausnahmen abgesehen (die von Segre analysierte LXXXII-Geschichte fehlt in der frühen Version; die Tristan-Geschichte weist klare Unterschiede auf¹⁰) stimmen die *novelle* überein; nur in der Abfolge weichen sie voneinander ab. Innerhalb des *Novellino* und *Ur-Novellino* bilden sie jeweils eine Mini-Serie, die sich – vergleichbar denen zum Re Giovanni oder Frederico II – jeweils über die gesamte Sammlung verteilt und somit auch in dem von bürgerlichen Figuren beherrschten letzten Teil präsent ist.

Titel und Prolog des *Ur-Novellino* und *Novellino*: Die Artus-Ritter als *specchio appo i minori*

Aus Titel und Rubrik der beiden Versionen geht der Wunsch, wenn nicht die Aufforderung hervor, die Sammlung von Geschichten als Ganzes, als „libro“, zu verstehen. Die Geschichten reihen sich somit nicht zufällig aneinander,

⁹ *Il Novellino*, hrsg. von Alberto Conte, *I novellieri italiani* 1 (Rom: Salerno Editrice, 2001). Zur Erleichterung der Fußnoten werden die Seitenangaben zum *Novellino* im Text in Klammern eingefügt.

¹⁰ Vgl. zu den Abweichungen, die eventuell durch unterschiedliche Vorlagen bedingt sind, Branca Delcorno, „I racconti arturiani del ‚Novellino‘“, in *Tristano e Lancillotto in Italia*, 124–26.

sondern sind auf ein Ziel, ein Programm ausgerichtet. Der Titel der älteren Version lautet: „Libro di novelle e di bel parlare gientile“. Die Geschichten sind hier unter dem Oberbegriff der „novelle“ zusammengefasst, ohne dass auszumachen wäre, ob sich darin tatsächlich schon das Bewusstsein eines neuen Genres widerspiegelt. Mit einem „e“ angeschlossen ist das Thema, das die Geschichten eint: das schöne edle Reden.

Dem „testo vulgato“ ist in der Rubrik dagegen eine Formulierung vorangestellt, die aus der ersten *novella* stammt und dort übrigens in beiden Versionen anzutreffen ist:

alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari (e di belli amori), secondo che per lo tempo passato àno fatti molti valenti uomini. (4)

Für sich genommen bedeutet das Wort „fiori“ eine Blütenlese, wie sie im Duecento auch andere vulgärsprachliche Sammlungen kennen. Hier ist allerdings nicht mehr von einer Figur oder einem Figurentypus¹¹ die Rede, sondern von Redeweisen. Es muss offenbleiben, ob die Blüten im Sinne der Rhetorik als sprachliche Ausschmückung oder, Boccaccios sechsten Tag im *Decameron* vorwegnehmend, als besonders elegante und effiziente Sprechakte begriffen werden sollen. Innerhalb der Novellistik-Forschung hat man jedenfalls den Schluss gezogen, dass das Aufkommen der Novelle mit einem besonderen Interesse an Sprache einhergeht, genauer: an den Möglichkeiten, mit Worten zu handeln, und die *ars narrandi* mit ihm verschmilzt.¹² Dafür spricht in der Tat der Prolog, der vielfach von Sprache handelt. Übersehen wird dabei, dass sich „fiori“ in der Rubrik wie in der *novella* nicht nur auf das Sprechen bezieht, sondern auf eine Reihe von sozialen Interaktionen, unter denen das Sprechen zwar herausragt, aber eben flankiert ist von weiteren Formen, die man unter den Begriff höfisch-höflicher Lebensart bringen könnte. Die Geschichten bieten die schönsten Blüten einer Lebensform, die nicht als ein in sich geschlossener Code vorgelebt, sondern von den Kompilatoren in einzelne Facetten zerlegt wird. Daher könnte sich wohl auch der Plural von *cortesia* herschreiben.

¹¹ Vgl. etwa die Sammlung *Fiori e Vita di filosafi ed altri savi ed imperatori* aus dem 13. Jahrhundert.

¹² Vgl. dazu Picone, „La codificazione della novella“, 587: „la formazione e l'evoluzione dei generi del racconto coincidono con il progressivo riconoscimento della centralità che la parola, il tratto distintivo della civiltà cristiana (giusta il prologo giovanneo), assume per l'ars narrandi, fino alla risoluzione finale con la novella, di questa ars in quella parola.“

Solange man, wie bislang üblich, den Akzent im Programm des *Novellino* ausschließlich auf die Blüten der Rede legt, fragt man sich, was die Artus-Ritter darin verloren haben. Gewiss, sie pflegten eine gehobene, der Kaufmannsschicht nicht leicht von den Lippen gehende Sprechweise, aber wie wäre die Formulierung „fiori del parlare“ darauf zu münzen? Die anderen im Prolog angeführten Aspekte treffen dagegen auf die Artus-Ritter zu. Ihr Leben ist voll von „cortesie“, „valentie“ und „donari“, die die Kompilatoren ihren Lesern als Vorbilder näherbringen möchten.

Interessanterweise ist die Reihe von Substantiven in der Rubrik gegenüber dem Prolog um einen Ausdruck verkürzt. Ausgerechnet die „belli amori“ sind ausgespart, zu denen die Kompilatoren ebenfalls bei den Artus-Rittern hätten fündig werden können. Ist die Auslassung in der Rubrik ein Fehler der Überlieferung? Oder spiegelt sich darin die für große Teile des mittelalterlichen Erzählguts charakteristische Misogynie und derbe Liebesauffassung wider? Zog der Kopist der Rubrik nur die Konsequenz aus der in beiden Versionen spürbaren Abwertung der Frau, die innerhalb der Lebensart der *cortesia* eine so wichtige Rolle spielt? Der Prolog jedenfalls hält an dem zentralen Element der Ritterromane wie des ritterlichen Verhaltenscodes fest, wenngleich den Kompilatoren augenscheinlich die später von Dante in Umlauf gebrachte Formulierung der „donna antiche e' cavalieri“ fernliegt. Sie schauen vorwiegend auf „valenti uomini“.

Der Prolog macht keine Angaben über die Wahl der Stoffe und Traditionen, aus denen die Geschichten stammen. Allenfalls indirekt deutet sich an, inwiefern die Artus-Ritter für die Absichten der Kompilatoren relevant gewesen sein könnten. Der Prolog hebt an mit einem längeren Hinweis auf die Male, „quando il Nostro Signore Gesù Cristo parlava umanamente con noi“ (3). Man hat das in der Forschung stets als eine Strategie verstanden, um dem profanen, erheiternden Erzählen einen Gott gefälligen Raum am Rande zu sichern. Die Kompilatoren berufen sich auf das Lukas-Evangelium 6,45, nach dem in der Lutherschen Übersetzung der Mund – die Kompilatoren wählen den Ausdruck *lingua* in der doppelten Bedeutung von Zunge und Sprache¹³ – von dem übergeht, „wes das Herz voll ist“. Demnach ist das Sprechen transparentes Abbild des Inneren. Allerdings wird die Aussage im Prolog um ihren eschatologischen Sinn gebracht. Denn Christus dienten die Bil-

¹³ Vgl. zur Bedeutung der doppelten Bedeutung von „lingua“ im *Novellino* meine Ausführungen in „The *Novellino* or ‚How to Do Things with Words‘: An Early Italian Reflection on a Specific Western Way of Using Language“, *Modern Language Notes* 1 (2010): 1–25.

der dazu zu erklären, woran der Wert eines Menschen zu erkennen ist und folglich auch im Jüngsten Gericht erkannt wird. Die Kompilatoren hingegen verharren im Irdischen, im Menschlichen, an dem Christus durch seine Natur und mit seiner bilderreichen Rede Anteil hat.

Gleich im Anschluss wenden sie sich an ihre Leser: „Voi ch'avete i cuori gentili e nobili infra gli altri“, die sie auffordern, mit Wort und Tat Gott zu dienen und zu loben. In diesem langen Nachsatz wird überspielt, dass sie in der Anrede der Leser aus der bisherigen ethisch-christlichen Opposition zwischen Gut und Böse heraus- in eine sittlich-ästhetische Unterscheidung zwischen Edel und Nicht-Edel hineingleiten. Denn die Formulierung „cuori gentili e nobili“ greift die Debatte um Geburts- oder Verdienstadel auf, die schon in der volkssprachlichen Lyrik geführt wurde. Zusammen mit ihren Adressaten verstehen sich die Kompilatoren offenbar als eine Elite, die zwar nicht dem Feudaladel angehört, aber das entscheidende Merkmal aller Nobilität besitzt: das edle, adelige Herz.

Sobald das Ziel der Sammlung präzisiert wird, zerreißt das im Lukas-Evangelium feste Band zwischen Zunge und Herz. Denn die „lingua“ der Elite, über deren edles Herz im *Novellino* kein Zweifel besteht, ist noch nicht in der Lage, sich entsprechend edel auszudrücken. Die gesammelten Blüten sozialer Interaktionen sollen Lehrbeispiele bieten, an denen der dritte Stand, oder besser: die Elite des Bürgertums sich und ihr Verhalten verfeinern soll. Die Lehrbeispiele stammen, fast möchte man sagen notgedrungen, zumeist aus der Aristokratie. Die Kompilatoren nutzen sie „quasi com'uno specchio appo i minori“, da ihr Reden einem „più dilicato stormento“ entspringe, worin der Doppelsinn von „lingua“ nochmals zur Geltung kommt. Innerhalb eines solchen Lehrprogramms könnten bestimmte Blüten aus den Lebenswegen der Artus-Ritter somit durchaus von Nutzen sein. Nur fragt es sich, warum dazu nicht die Lektüre der Prosaromane gereicht hätte, oder anders gesagt, was die Blütenlese der Kompilatoren darüber hinaus leistet.

Die Artus-Ritter in den *novelle*: Vorbild edlen Verhaltens

Unter den fünf arthurischen Novellen beider Versionen des *Novellino* leuchtet nur eine als Exemplum – im Sinne des Prologs – ein. Im *Ur-Novellino* ist es die Nr. 42, die zweite der Serie; im *Novellino* ist es die mittlere, Nr. LXIII. Sie handelt von einer Begegnung zwischen König Meliadus und dem Ritter ohne Furcht, die zu den Vätern der Artusritter gehören. Für das Programm

des Prologs könnte die Antwort des Ritters ohne Furcht relevant sein: Er ehrt König Meliadus trotz der persönlichen Feindschaft als besten Ritter und riskiert dafür, von seinen eigenen Untergebenen gefangengenommen und aufgehängt zu werden. Auf jeden Fall passt zum Prolog die Großzügigkeit des Königs Meliadus: Er befreit nicht nur seinen Feind aus der Gefangenschaft, sondern beschenkt ihn obendrein reichlich, ohne sich zu erkennen zu geben. Die beiden Ritter beschämen sich also gegenseitig in Sachen höfisch vollendeten Verhaltens. Und das könnte wiederum als Lehre für den bürgerlichen Leser gedacht sein. Der mehrfach wiederholte Satz „ed era suo mortale nemico“ (103–2) stellt das kaum Glaubliche an diesem Austausch von Freundlichkeiten heraus. Ritterliche Lebensart kann durch keine tödliche Feindschaft getrübt werden; allerdings ist sie nicht in der Lage, diese aufzuheben.

Zu dieser Begegnung gibt es keine direkte Vorlage, nur die Geschichte der Feindschaft zwischen den beiden Rittern war aus den Romanen *Guiron le courtois* und *Roman de Meliadus* wohlbekannt.¹⁴ Es handelt sich in der *novella* somit weniger um eine Umarbeitung als um eine Nachempfindung, bei der die Kompilatoren jede Anspielung auf einen ritterlichen Kampf ausließen und nichts von dem Neid und Hass durchklingen ließen, von dem die Ritter in den Romanen zu ihrem eigenen Entsetzen gelegentlich heimgesucht werden. In idealisierter Weise schildert die *novella* vielmehr einen vornehmen selbstlosen Ehrenkodex, an den sich die Ritter aller äußeren Umstände und inneren Befindlichkeit zum Trotz gebunden fühlen und den sie selbstverständlich leben. Durch den wiederholten verwunderten Nachsatz, dass es sich um den Todfeind handle, rückt die Standesethik geradezu in die Nähe des christlichen Gebots, seine Feinde zu lieben. Ritterlichkeit und christliche Lebensweise überlagern sich indes nicht gänzlich, da sich an der Feindschaft nichts ändert. Die im Prolog angedeutete Annäherung von christlichen Geboten und profaner Zivilisiertheit kommt bei den Rittern der Vätergeneration zur Entfaltung. Insofern handelt es sich um eine Blüte sozialer Interaktion, die sich aus der Arbeit der Kompilatoren ergab.

Neu gegenüber den Artus-Romanen ist in der *novella* die Rolle des Fußvolkes, das erst als „sergenti“, später als „servi“ bezeichnet wird. Erstaunlicherweise nehmen sich im *Novellino* die Untergebenen das Recht, einem Ritter

die Frage zu stellen, wer der beste Ritter sei. Lag es an der oberflächlichen Kenntnis der höfischen Romane, wenn die Kompilatoren dem Fußvolk die topische Frage in den Mund legten? Oder geschah es absichtlich? In der Geschichte überkreuzen sich Momente des Erkennens und Verkennens. König und Ritter vermögen sich zwar gegenseitig als Zugehörige eines Standes zu erkennen, aber nicht zu sagen, wen sie genau vor sich haben. Als „cavalieri erranti“ sind sie ohne Wappen und Abzeichen unterwegs. Der Ritter ohne Furcht wiederum wird von seinen eigenen Leuten nicht erkannt, obwohl sie ihn vergöttern. Auch wenn in der frühen Novellistik die Handlungslogik nicht immer ausgefeilt ist, fragt man sich, ob die Kompilatoren womöglich die physische Realität des Ritters von seinem Namen samt der damit verbundenen Assoziationen absetzen wollten. Die mentalen Bilder, die Projektionen, die sich an den Namen heften, scheinen ein Eigenleben zu führen. Wollten die Kompilatoren ihren bürgerlichen Lesern am Fußvolk den Abstand zur Welt der Ritterlichkeit klarmachen? Oder wollten sie sie davor warnen, die Artus-Ritter blind zu bewundern und absolut zu setzen? All das bleibt offen. Die Artus-Novelle, die allein das Programm des Prologs eindeutig umsetzt und Ritterlichkeit am Beispiel des Artus-Hofes illustriert, enthält zumindest einen sachten Hinweis auf die zwischen den Ständen herrschende Kluft, und damit auf die Fallstricke der *imitatio*, zu der der Prolog die Leser ausdrücklich einlädt.

Der Ritter Lanzelot oder die Chancen profanen Erzählens

Drei der vier weiteren arthurischen Novellen kreisen in beiden Fassungen um den Ritter Lanzelot. Den Anfang macht eine Geschichte – im *Novellino* ist es die Nr. XXVIII, im *Ur-Novellino* die Nr. 37 –, deren Rubrik allerdings nichts von seiner Rolle verrät. Tatsächlich geht es in der Geschichte um etwas Anderes: „Qui conta della costuma ch'era nello reame di Francia“. Was darin ausgebreitet wird, ist eine derart grotesk entstellte Version der zentralen Episode im Leben des Karrenritters, dass man sich erneut fragt, ob die Kompilatoren es nicht besser wussten oder es absichtlich taten, etwa um den Stoff zu parodieren. Angesichts der Popularität, in der der Karrenritter stand, ist letzteres wahrscheinlicher. Berichtet wird zuerst von einer alten Sitte, nach der im Königreich Frankreich jeder, der auf einem Hinrichtungswagen gesessen hat, auf immer entehrt und von jedem sozialen Kontakt ausgeschlossen war. Danach schwenkt der Erzähler zu Lanzelot über, der mit der Sitte brach. Der Ritter leistet hier aber nicht den höchsten Minnedienst

¹⁴ Vgl. zur Verbreitung und Entwicklung dieser Traditionslinie die Ausführungen von Barbara Wahlen, *L'écriture à rebours: le 'Roman de Meliadus' du XIII^e au XVIII^e siècle* (Genève: Droz, 2010).

– er ist kein Fall für die „belli amori“, die der Prolog versprach –, vielmehr bestiegt er den Karren in einem Zustand geistiger Verwirrtheit, in den ihn die Liebe trieb. Mit seiner Wahnsinnstat löst er – und darum wird die Geschichte erzählt – eine Mode in der höfischen Gesellschaft aus, die nach wie vor anzuhalten scheint. Damen und Ritter lassen sich zu ihrem Vergnügen auf solchen Karren durchs Land ziehen. Der Tabubruch ist in Frankreich zum Zeitvertreib des Hofes geworden.

Die Kompilatoren interessieren sich nicht für Lanzelot als Ritter der Minne oder abschreckendes Beispiel für die verheerenden Folgen von Liebe. Sie beschreiben die ansteckende Wirkung, die seine Tat auf den französischen Adel zeitigte. Denkbar wäre es, dass sie – wie in den toskanischen Kommunen verbreitet – in dieser Geschichte lediglich den tonangebenden französischen Adel lächerlich machen wollten. Womöglich dachten sie sogar daran, ihm sein angestammtes Vorrecht auf die „courtoisie“ abzusprechen. Oder wollten sie ihre Leser zur Vorsicht mahnen, indem sie die problematischen moralischen und gesellschaftlichen Folgen des Artus-Ritters illustrierten? Dazu könnte passen, dass die Geschichte im Unklaren lässt, wie die französischen Adligen von Lanzelots namensgebender Tat erfuhren. Sahen sie sie mit eigenen Augen oder lasen sie von ihr? Wenn es im zweiten Paragraphen heißt, Lanzelot gehöre nicht ins französische Königreich, deutet das eher auf eine Lektüre hin und damit zugleich auf die erstaunliche Wirkung, die die Abenteuer der Ritter unter ihren Lesern zeitigten, die von den Abenteuern der Ritter auf die Leser ausging.

Entgegen seiner sonstigen Zurückhaltung greift der Erzähler in diese *novella* moralisierend ein: „Ohi mondo errante e uomini sconoscenti, di poca cortesia“, klagt er und spricht darüber dem Hof im Königreich Frankreich beinahe seine Höflichkeit ab. Die „cavalieri erranti“ der Artuswelt verwandelt er mittels des Ausdrucks „mondo errante“ in ein Sinnbild für eine auf Abwege geratene Menschheit.¹⁵ Ihr Herumziehen von Ort zu Ort ist kein heroischer Akt mehr, um die Zivilisation vor der Wildnis zu schützen oder in sie hineinzutragen, sondern Ausdruck geistiger und moralischer Verirrung, die auf den Einzelnen nicht beschränkt bleibt, sondern sogar altherwürdige Sitten außer Kraft setzt. Insoweit sieht es danach aus, als suchten die Kom-

¹⁵ Petrarca wird sich in den *Triumph* diese Doppeldeutigkeit des Wortes „errante“ zunutze machen: „Ecco quei che le carte empion di sogni, | Lancillotto, Tristano e gli altri erranti, | ove conven che 'l vulgo errante agogni.“ T.C. III 69–71.

pilatoren in Lanzelot die Welt der Artus-Romane mit voller Wucht als sträflichen Irrtum bloßzustellen.

Bei näherem Hinsehen erweist sich die Anklage indes als doppelbödig. Im Gegensatz zu Chrétien de Troyes, der in seinem Roman *Lancelot ou le chevalier de la charrette* seinen Helden in die Nähe des Retters, wenn nicht Erlösers Christi rückt,¹⁶ trennen ihn in der *novella* Welten von „Signore Nostro“. Lanzelot habe lediglich einen hohen Rang unter den Rittern inne („cavaliere di scudo“), der „Signore Nostro“ hingegen wird als Erschaffer von Himmel und Erde über alle anderen gesetzt. Darüber hinaus geraten die Werte der christlichen und der profanen Welt in Konflikt. Denn der Erzähler entsetzt sich darüber, wie blind der Adel Lanzelot nachfolgte, während die Weisungen Christi kaum beherzigt würden. Der Sohn Gottes konnte nicht einmal in seinem eigenen Königreich das Gebot, seinen Feinden zu vergeben, durchsetzen. Gewiss, das, was er auslöst, trägt in der *novella* alle Züge einer auf den Kopf gestellten Welt, ihre erstaunliche Wirkung verringert sich dadurch aber nicht. Hinter der Klage über eine Menschheit, die taub für die Evangelien geworden ist, zeichnet sich die Faszination der Kompilatoren für ein profanes Erzählen ab, das tiefe Spuren im Leben und Verhalten der Menschen hinterlässt. In der grotesk verfremdeten Darstellung der Lanzelot-Rezeption schwingen implizit die Hoffnungen der Kompilatoren mit, wenngleich auf andere Weise als die Artus-Romane, die Leser mittels Geschichten über einprägsame Figuren zu formen und zu lenken.

Die Artus-Welt im *Ur-Novellino* und im *Novellino* – ein Fall von Aufhebung

In den weiteren Lanzelot-Geschichten setzt sich die Relativierung des bretonischen Ritters fort. In einer *novella* – im *Novellino* ist es wenig später die Nr. XLV, im *Ur-Novellino* erst die Nr. 77 – tritt er endlich als handelnde Figur auf, wie schon die Rubrik ankündigt: „Lancialotto si combatté a una fontana“. Nach Branca Delcorno gibt es für diese Begebenheit keine direkte Vorlage – etwas Ähnliches wird zwar vom Ritter Galvano erzählt, aber ohne die charakteristische Schlusswendung. Vom Programm des Prologs aus gesehen könnte das Duell am Brunnen ein Fall von „valentia“ sein, wenngleich das *Novellino* gemeinhin wenig Gefallen an Krieg und Säbelrasseln hat. Die Geschichte könnte zudem eine jener „belli risposi“ darbieten. Nachdem Lanzelot den Zweikampf im zweiten Anlauf für sich entscheiden konnte, wird

¹⁶ Vgl. dazu Stierle, *Das große Meer des Sinns*, 305–34.

die Freude über den Sieg durch die Bemerkung des Besiegten getrübt, dass ihn nicht die Geschicklichkeit und Kraft, sondern allein der Name überwältigt habe. Der Name Lanzelot hatte ihn an seiner eigenen Stärke, seinem Wert, zweifeln lassen. Dieser – zu späte – Einsatz von Worten anstelle von Waffen entspricht sicherlich dem Interesse der Kompilatoren an der Effizienz von Sprechhandlungen, wie sie Giovanni Boccaccio im sechsten Tag des *Decameron*, bezeichnenderweise aber überwiegend unter Bürgerlichen, vorführen wird.¹⁷ Gleichwohl ist die Lesart verfrüht; der Sprechakt verpufft im übrigen für den unterlegenen Ritter im Leeren.

Darüber hinaus könnte man die Geschichte als Beispiel für die „fiori del parlare“ verstehen. Der Eigenname ist natürlich keine Sprachblüte, aber er erfüllt durchaus die Funktion des *agens*, indem er im Hörer Bilder von Heldentaten wachruft, die sogar einen erprobten Ritter an der physisch erfahrbaren Realität des Kräftemessens irre werden lassen. Aber soll die *novella* tatsächlich die Schlagkraft eines Namens geltend machen? Wahrscheinlicher ist, dass sie an dem strahlenden Ruf des besten Ritters kratzen soll. Allerdings stellt sich da die Frage, ob lediglich der Abstand zwischen dem beinahe mythischen Namen und der weniger großartigen Realität hervorgehoben werden soll oder ob es hier abermals um den kolossalen Einfluss profanen Erzählens auf die Rezipienten, hier auf einen Ritter, geht?

Wenn man die arthurische Mini-Serie in der frühen Version des *Ur-Novellino* überschaut, drängt sich der Eindruck auf, den Kompilatoren gehe es um eine Infragestellung, wenn nicht Demontage Lanzelots. Bezeichnenderweise steht die gerade analysierte *novella* am Ende der Serie. Vorher tritt Lanzelot nur noch völlig unspezifisch als Ratgeber auf, der anderen Vorwürfe macht, weil sie seinen Warnungen kein Gehör schenkten (Nr. 67). Falls es sich nicht um die Namensverschreibung eines Kopisten handelt, wäre Lanzelot damit nicht nur seines Minnedienstes und seiner ritterlichen Tapferkeit entledigt, sondern obendrein als hilfloser Ratgeber abgestempelt, der eine Katastrophe nicht hatte verhindern können. Die Neigung, die populärsten Artus-Ritter ins Zwielicht zu rücken, zeichnet sich auch in der Tristan-Geschichte des *Ur-Novellino* ab (Nr. 49; LXV). Denn in dieser frühen Version trägt Tristan geradezu bürgerliche Züge, als er zusammen mit Isolde dem eifersüchtigen Ehemann, König Marke, einen Streich spielt und sich am Erfolg ihrer Intrige und der Fortsetzung ihres Liebesglücks beden-

¹⁷ Vgl. dazu meinen Aufsatz, „Day Six of the ‚Decameron‘: Language’s Polysemy or the Importance of Being Understood“, *Annali d’Italianistica* 31 (2013): 289–313.

kenlos freut.¹⁸ Im *Ur-Novellino* sind einzig die Väter von der Infragestellung ausgenommen. Sie dienen im Sinne des Prologs als Modell.

Zu dieser Kunst des Zerlegens und Scheidens passt zudem das Schicksal, das dem Propheten und Erzieher Merlin, dessen Rat die Gralsritter folgten, im *Ur-Novellino* beschieden ist. Die Kompilatoren heben ihn aus der Bindung an den Artus-Adel wieder heraus, um ihn als Erzieher dem eigenen Publikum, dem dritten Stand, zuzuordnen. In den Geschichten tritt Merlin meist in Kirchenhäusern auf. Er bringt die Fehlritte Bürgerlicher ans Licht. So mahnt und warnt er erfolgreich eine auf Abwege geratene Bürgerliche, sich nicht durch die glänzenden Kleider Adliger von einem gottgefälligen Lebenswandel abbringen zu lassen (Nr. 35; XXVI), oder er enthüllt einen Heuchler (Nr. 70). Bis in die Formulierungen hinein stimmt Merlin mit dem Evangelium überein und übernimmt Aufgaben der Priester, die in der Erzählsammlung wie in den mittelalterlichen Schwänken meist satirischer Kritik ausgesetzt sind. Wie die Väter der Ritter erfreut sich Merlin der Wertschätzung der Kompilatoren. Er dient indes nicht als Modell edlen Verhaltens, sondern fungiert innerhalb der Geschichten als Erzieher von Bürgerlichen, dessen Belehrungen sich auch die Leser des *Ur-Novellino* zu Herzen nehmen sollen.

In der letzten ihm gewidmeten Geschichte, die aus den *Prophecies de Merlin* entnommen ist, vergießt der Prophet zur Überraschung anderer heiße Tränen (Nr. 74). Vor Augen steht ihm die Zerstörung des vom heiligen Thomas erbauten Palastes in Indien. Die apokalyptische Vision, die ursprünglich auf den Kampf zwischen Christen und Moslems anspielt, endet hier mit der Gestalt eines gemeinen Schustersohns, der im Auftrag des Antichristen einen reichgeschmückten Palast vernichtet: „così vile homo che serà figliuolo d’uno vile afaitatore di calzari“ (255). Weicht das Selbstbewusstsein der aufsteigenden bürgerlichen Elite im *Ur-Novellino* hier auf einmal der erschreckten Einsicht, welche Folgen die fortschreitende Vulgarisierung auf das Hohe und Erhabene – zu dem auch der Artus-Hof zählt – nach sich ziehen könnte? Dem Vorhaben des Prologs entsprechend, die Lektüre der Sammlung einer Elite vorzubehalten, die anschließend das Gelernte an die Wissbegierigen der unteren Schicht weitergeben sollen, ließe sich Merlins

¹⁸ Der Unterschied zwischen den Versionen lässt sich an folgender Formulierung gut festmachen. Im *Ur-Novellino* heißt es nach der gelungenen Intrige von Tristan: „Allora si partio senza piú dire, quasi morendo di allegrezza“ (231); während es im *Novellino* heißt: „Allora si dippartiro senza piú dire. E lo re Marco, ch’era sopra loro, quando udi questo, molto si rallegro di grande allegrezza“ (114). Dem Tristan des *Novellino* ist die reine Schadenfreude des *Ur-Novellino* fremd.

Prophezeiung als implizite Warnung lesen, das Erbe der großen Vergangenheit, darunter die *matière de Bretagne*, nicht in falsche Hände gelangen zu lassen.

Im späteren *Novellino* wird die Mini-Serie von der *novella* über die *Damigella di Scalot* (LXXXII) abgeschlossen, die aus dem letzten, von Schwänken und bürgerlichen Figuren dominierten Teil herausragt. Noch einmal spielt Lanzelot als Auslöser einer Handlung eine gleichermaßen zentrale wie marginale Rolle. Da er die Liebe des schönen Fräuleins nicht erwidern kann – sein Herz war schon an Geneviève vergeben –, ist er indirekt an ihrem Tod schuld. Vom Prolog aus betrachtet könnte es sich um einen kuriosen Fall von „belli donari“ handeln, bei dem das für die Ritterethik zentrale System des gegenseitigen Gebens in eine Sackgasse gerät. Oder aber es könnte ein recht makabres Beispiel von „belli amori“ vorliegen, da das Fräulein an ihrer Liebe stirbt. Und schließlich könnte man in dem Brief, den sie hinterlässt und in dem sie ihr Schicksal zusammenfasst, eine – allerdings schriftliche – Sprachblüte sehen.

Ungewöhnlich für die Erzählsammlung wie für die arthurische Mini-Serie ist die *novella*, weil aus der Sicht einer Frau geschildert wird, was ihr zugestoßen ist und wie sie ihr Unglück deutet. Nach der Zurückweisung ihrer Liebe denkt sie nur daran, ihr Schicksal nach dem Tod dem fernen Hof von Camelot zu Gehör zu bringen. Sie verfügt, dass ihre Leiche zusammen mit einem Brief auf ein unbemanntes Schiff gebracht wird. In dem Brief nennt sie Lanzelot den „migliore cavaliere del mondo e [...] lo più villano“ (139). Über den Blick der zurückgestoßenen Frau treten die Grenzen des Systems der Minne wie des gegenseitigen Gebens hervor. Ihr Ende deutet das Fräulein gegenüber dem Hof des Königs Artus stolz als Exemplum: „E così, lassa!, sono morta per ben amare, come voi potete vedere“ (139). Das Ideal des Rittertums, die *fin'amor*, verwandelt sich in ein ethisch konnotiertes „ben amare“, dem sich das Fräulein um den Preis der Selbstvernichtung verschrieben hat.

Das Auto-Exemplum könnte natürlich als abschreckendes Beispiel gemeint sein. Dagegen spricht indes die Sorgfalt und Lust, mit der die Welt des Fräuleins, vor allem die immer wieder als „ricco“, „prezioso“ oder „bello“ beschriebene Ausstattung der Totenbarke, vergegenwärtigt wird. Schon von der Länge her ist die Deskription ungewöhnlich. Noch dazu verzaubert das Motiv des – in der Vorlage nicht nötigen – Schiffs, das ohne Segel und Steuermann den Weg nach Camelot zurücklegt. Die Kompilatoren nutzen darin

Elemente der bretonischen „merveilles“. Plausibler scheint es daher, die Geschichte als Parabel auf den Untergang einer glanzvollen Welt zu lesen, der nicht, wie im *Ur-Novellino*, von außen, sondern von innen – also durch die Widersprüche, in denen sich die Standesethik verfangen hat, – ausgelöst ist. Mit diesem Ende der Mini-Serie erweisen die Kompilatoren des *Novellino* der *matière de Bretagne* eine eigenwillige Reverenz. Sie erzählen von einem vornehmen Mädchen, das ihren Idealen um den Preis des Niedergangs treu bleibt und sie formvollendet zuende lebt, sowie von einer Welt voller Magie und Wunder, die damit auch ins Genre der *novella* eingeht. Wäre nach der Demontage der frühen Version der Zauber der fiktionalen Artus-Welt von den Kompilatoren der späteren Version für die Novellistik wiederentdeckt worden?

Die Kompilatoren pflücken jedenfalls nicht nur die schönsten Blüten aus dem Erzählschatz der Vergangenheit im Sinne ihres pädagogischen Programms. Ihren „fiori“ geht vielmehr, wie das Beispiel der Artus-Geschichten zeigt, eine subtile Arbeit der Analyse, also des Zerlegens und anschließenden Scheidens, voraus. Begleitet wird sie von einer ständig reflektierten *imitatio* der eigenen – bürgerlichen – Herkunft, zu der auch die Leser angehalten werden. Die Arbeit der Kompilatoren besteht insofern in einem dreifachen Aufheben. Aus der Masse mittelalterlichen Erzählens wird aufgehoben, was ihnen für die Verfeinerung der Sitten bedeutsam erscheint. Danach wird manches von dem Ausgelesenen vor den Augen der Leser aufgehoben, spricht: in ein fragwürdiges Licht gerückt, anderes dagegen für die Zukunft als denkwürdiges Vorkommnis aufgehoben. An dieser Arbeit der Auslese hat der Leser nicht Anteil, aber die Kompilatoren bemühen sich darum, ihn für die Notwendigkeit einer kritischen Auslese und Reflexion auf die eigenen Grenzen zu sensibilisieren.

Das *Novellino* experimentiert also nicht nur neu mit einem thematischen Rahmen, einer Makrostruktur, in die die Geschichten eingebettet sind. Darüber hinaus hat es den Anschein, als hätten sich die Kompilatoren an den altfranzösischen Romanen für ihr eigenes profanes Erzählen ein Beispiel genommen. Denn die breite Rezeption und das Weiterleben der bretonischen Ritter in der Toskana hat sie augenscheinlich fasziniert. Auch wenn sie den Einfluss Lanzelots auf die Sitten an einem negativen Beispiel durchspielen, dem profanen Erzählen kommt darin eine ungeheure Wirkung zu. Auf andere Weise als die Kompilatoren der Artus-Prosaromane hoffen die des *Novellino*, mit Geschichten ihre Leser prägen und die Sitten verfeinern zu können.

Während Prediger das Erzählgut für kirchliche Zwecke funktionalisierten, setzen die Kompilatoren – anders als die Kopisten von Prosaromanen – bei sich und ihren Lesern auf eine „intelligenza sottile“ (4; 166), die die Rezeption, den Umgang und schließlich die Imitation der gesammelten Modelle ständig begleitet und reflektiert.