

La novella europea

Origine, sviluppo, teoria

Atti del convegno internazionale
Urbino, 30-31 maggio 2007

a cura di

Michael Dallapiazza

Giovanni Darconza



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2277-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2009

INDICE DEL VOLUME

- 7 *Premessa*
- 9 KLAUS GRUBMÜLLER, *Prinzipien einer Geschichte des Märe (der Europäischen Novellistik)*
- 25 THORSTEN BURKARD, *La novellistica antica: la novella di Erodoto e la novella milesia*
- 45 PATRIZIA MAZZADI, *Metamorfosi del motivo della Brautwerbung dal romanzo epico alla novella*
- 71 HELMUT BRALL-TUCHEL, *Das Motiv des gegessenen Herzens in der mittelalterlichen Novellistik*
- 91 BARBARA LOMAGISTRO, *L'influsso degli apocrifi sulla novella bulgara: dai racconti bogomili medievali alle leggende bogomile di Nikolaj Rajnov*
- 129 GIOVANNI DARCONZA, *Cervantes e la nascita della novela in Spagna*
- 139 URSULA KOCHER, *La novella tedesca nel Seicento. approccio ad una storia ignota*
- 163 MARIANNE WÜNSCH, *Die unheimliche Psyche in der phantastischen Literatur der Goethezeit*
- 179 PIERO TOFFANO, *La Giudea dell'epoca di Gesù nella Belle Époque francese: tre esempi*
- 187 MARIAGRAZIA PATURZO, *Le "dissonanti armonie" dei Contes bruns di Balzac*

- 205 FRANCESCA BRAVI, „*Traumnovelle*“ di Arthur Schnitzler:
il sogno di Albertine
- 217 TANJA MASSIMI, *La “Novella degli scacchi”, l’ultimo
messaggio cifrato di Stefan Zweig*
- 225 ANNA BUCARELLI, *El amor no es amado di Héctor
Bianciotti. Novella e autobiografia*
- 241 DANIELA DE AGOSTINI, *Il conte e la nouvelle in Michel
Tournier*
- 261 BONITA CLERI, *La “Scuola del libro” di Urbino illustra le
novelle*

PREMESSA

Nella storia della novellistica europea, scrive Klaus Grubmüller, esiste solo una data veramente emblematica: l'anno 1348, l'anno della peste a Firenze che ha dato origine e forma al grande ciclo novellistico di Giovanni Boccaccio. Il *Decamerone* è il punto di partenza della radicale ristrutturazione del racconto breve in Europa. Novellistica e forme narrative brevi esistevano anche prima, ma sembra che le loro tradizioni – se si pensa soprattutto ai *fabliaux* francesi e al *Maere* tedesco, generi di ampia diffusione e di “lunga durata” – finiscano con l'apparizione delle tradizioni ultramontane alla fine del Quattrocento. Il convegno internazionale, tenutosi a Urbino il 30 e 31 maggio 2007, si proponeva come una panoramica sulle tradizioni novellistiche europee prima e dopo Boccaccio, più che sul Boccaccio stesso. I contributi hanno esaminato soprattutto alcuni aspetti della letteratura del Duecento e del Trecento nonché dell'Ottocento e del Novecento i quali, pur se ancora ascrivibili alla tradizione del *Decamerone*, preannunciavano già i cambiamenti che avrebbero portato alla novellistica contemporanea.

Il primo contributo, di Klaus Grubmüller, offre un'introduzione alla tematica della novella europea, basandosi sulle più recenti ricerche negli ambiti tedesco, francese e italiano. Esso discute inoltre i principali problemi metodologici connessi a ogni tentativo di scrivere la storia di un genere letterario, fino ad affrontare la questione cruciale se sia possibile “scrivere storia”, ovvero all'interrogativo radicale sull'oggettività della storia stessa. In tale fondamentale riflessione Grubmüller si riaggancia alle più recenti discussioni della storiografia.

Thorsten Burkard riassume le tradizioni e le forme della novellistica antica, mentre Dorothea Klein dedica il suo contributo alla diffusione dei motivi della letteratura antica nella *Märendichtung* medio alto tedesca del Trecento. Due motivi centrali della letteratura medievale vengono focalizzati da Patrizia Mazzadi e Helmut Brall-Tuchel, mentre Barbara Lomagistro offre uno sguardo alle tradizioni slave della novellistica che conservano una certa indipendenza dalle tradizioni occidentali e del Boccaccio

Giovanni Darconza e Ursula Kocher presentano, rispettivamente, sviluppi nella Spagna e nella Germania del Seicento, seguiti da un contributo di Marianne Wunsch sul fantastico nella novellistica della Goethezeit, nonché da una serie di ulteriori studi di caso sulla novellistica francese e tedesca della Modernità.

Il convegno si conclude con un contributo di Bonita Cleri sulle illustrazioni delle novelle da parte della “scuola del libro” di Urbino.

MICHAEL DALLAPIAZZA

PRINZIPIEN EINER GESCHICHTE DES MÄRE (DER EUROPÄISCHEN NOVELLISTIK)

KLAUS GRUBMÜLLER (Universität Göttingen)

Vielleicht erlauben Sie mir, daß ich einleitend kurz rekapituliere, wie ich mir die Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter vorstelle:

Um 1200 erwähnt der französische Jongleur Jean Bodel in der Reihe seiner Werke auch einige Fabliaux. Ältere Erwähnungen oder auch ältere Texte gibt es nicht. Vieles spricht dafür, daß Jean Bodel der erste war, der Fabliaux gedichtet hat. Er hat sich dabei wohl aus der reichhaltigen Exempelüberlieferung bedient und dem prinzipiell formlosen Exempel eine Struktur gegeben nach dem Beispiel der Fabel, die in der französischen Literatur unmittelbar vorher durch Marie de France eine erste Blüte erlebt hatte. Bodels Fabliaux setzen wie die Fabel auf die überraschende Pointe, nur richtet sich der Fokus nicht wie dort auf die in der Pointe sich eröffnende Einsicht, eine „Moral“, sondern auf die Überrumpelung durch schlagfertigen Witz oder die Schadenfreude über die Selbstentblößung der Dummheit. Fabliaux sind in Geschichten verpackte Witze, eben: contes à rire, wie die romanistische Forschung sie völlig zu Recht genannt hat.

Um 1230 trägt ein oberdeutscher klerikal gebildeter Fahrender, der Stricker, zum ersten Male Geschichten ähnlicher Art in deutscher Sprache vor. Er benützt ähnliche Stoffe und erzählt gleichfalls auf die Pointe hin, aber nichts spricht dafür, daß er Fabliaux gekannt oder sich an ihnen orientiert hat. Das Ziel seines Erzählens ist – in Übereinstimmung mit der ganz anderen, didaktisch dominierten Literatursituation ein anderes: die Pointe produziert Einsicht – Einsicht in richtiges

und in falsches Verhalten. Auch Dummheit z.B. ist nicht einfach komisch, sie ist Folge eines falschen Weltverständnisses, das es zu korrigieren gilt. Man kann das - wenn man die Vorstellung simpler Rezepte fernhält - eine „didaktische“ Zielsetzung nennen. Mit ihr unterscheidet sich der Stricker fundamental von den französischen Autoren, aber er ordnet sich ein in die deutsche Literatursituation im 2. Drittel des 13. Jahrhunderts, deren didaktische Dominante - vom Stricker selbst durch weite Teile seines Werkes mitgeprägt - unverkennbar ist.

Fast gleichzeitig mit dem Werk des Strickers drängt aber auch das französische Fabliau in die deutsche Literatur. Um oder bald nach 1230 werden die ersten deutschen Bearbeitungen französischer Texte entstanden sein: der „Sperber“ und das „Studentenabenteuer“. Wenig später entstehen dann auch unabhängig von unmittelbaren französischen Vorlagen deutsche Verserzählungen, die dem Typus des Fabliau, dem ‚conte à rire, verpflichtet sind. Damit berühren und verschränken sich also die beiden unabhängig voneinander entstandenen Stränge/ Typen der europäischen Novellistik. Die Entlehnungsrichtung ist – wie zumeist im Mittelalter – ganz einseitig. Das französische Fabliau strahlt auf das deutsche Märe aus, von einem Austausch in der anderen Richtung können wir nichts erkennen. So bleibt das Fabliau im Laufe seiner Geschichte seinem Zuschnitt nach einigermaßen konstant, im Märe mischen sich hingegen die Typen: die vom Stricker auf den Weg gebrachten exemplarischen Geschichten stehen neben den witzigen Erzählungen über clevere Übertölpelungen und raffinierte Betrügereien, deutschen „Contes à rire“. Aber auch anderen Themen öffnet sich die Kurzgeschichte, vor allem dem Jahrhundertthema der passionierten Liebe, bei dem List und Betrug mit einer Art naturrechtlicher Legitimation unterfüttert sind. Und auch zu anderen Formen hin werden Grenzen überschritten: zum Streitgespräch, zur Allegorie, auch zum Roman. In dieser Vielfalt schlägt sich die lange Dauer nieder, in der das deutsche Märe produktiv war: vom frühen 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert nimmt es an der literarischen Entwicklung teil und interagiert mit den jeweils aktuellen Typen. Darin unterscheidet es sich vom Fabliau, dessen Geschichte im Grunde auf das 13. Jahrhundert beschränkt ist. Im frühen 14. folgen noch einige prominente Ausläufer, danach kommt das Fabliau aus der Mode.

Gerade wegen dieser Asynchronie fällt ein Grundzug auf, der den beiden so ungleichen literarischen Formen gemeinsam ist: der Hang zu Gewalt, Grausamkeit, Obszönität und ordinären Geschehnissen jeglicher Art.

Beim Fabliau finden sich schon früh, eigentlich von Anfang an solche Geschichten, bei denen einem das Lachen im Halse stecken bleibt. Die Möglichkeit, das Böse im Lachen unschädlich zu machen, gerät an seine Grenzen. Im Märe ist unmenschliche Grausamkeit zu Beginn noch funktional gebunden: Sie demonstriert den Schaden, den Dummheit und Insubordination nach sich ziehen. Erst von der Mitte des 14. Jahrhunderts an, zu einer Zeit also, als das Fabliau seine Aktualität schon verloren hatte, taucht auch im Märe die nicht mehr didaktisch eingebundene Gewalt auf, und im 15. Jahrhundert überschreitet sie alle Grenzen. Zu verstehen ist das die Vorliebe des späten Märe für Gewalt und für Schweinereien jeglicher Art nur noch als die Lust am Tabubruch, als Vergnügen an der Grenzüberschreitung, das sich gerade dort am vehementesten Bahn bricht, wo das Thema der rechten Ordnung sich ein eigenes Gefäß geschaffen hatte, eben im Märe.

Im Zeichen der Ordnung entsteht auch die Gattung, die das Ende der novellistischen Verserzählung herbeiführt, zuerst des Fabliau im 14. Jahrhundert, dann auch das des Märe, fast 200 Jahre später: die Prosa-novelle, genauer: der Novellenzyklus. Denn die Novelle existiert bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht als einzelner Text, sondern immer als Novellensammlung, als „plurale tantum“ wie man gesagt hat, und in den Musterstücken des Genres, gleich zu Beginn in Boccaccios „Decamerone“, später in Margaretes von Navarra „Heptaméron“, sogar noch in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ ist der unbewältigten Kontingenz der Welt die Ordnung der Erzählungen entgegengestellt: in der Balance des Erzählens im Zyklus ist das Chaos der Welt aufgehoben. Die sarkastischen, desillusionierten, rohen Fabliaux und die brutalen und ordinären Mären erübrigen sich, weil die Form des Dichters das Böse bändigt. So macht das „Decameron“ ein „italienisches Fabliau“ gleichsam von Anfang an überflüssig, setzt es mit seiner Übernahme in Frankreich dem Fabliau ein Ende und, nachdem es endlich mit großer Verspätung im 16. Jahrhundert auch in Deutschland rezipiert wurde, bleibt für das Märe kein Ort mehr.

Darf man eine so simple Geschichte erzählen? Darf Literaturgeschichte die postmodernen Diskussionen um die Risiken der Geschichtsschreibung ignorieren? Darf sie die Kritik an der Leistungsfähigkeit hermeneutischer Verfahren übergehen? Darf sie teleologische Geschichtsentwürfe, hier weniger die mittelalterlichen eschatologischen als ihre hegelianische Säkularisierung einfach, d.h. meist ja ganz unbewußt, übernehmen? Darf sie sich von der „Kritik der Aufklärung“ dispensiert fühlen?

Zunächst: Die gerade von mir erzählte Geschichte der mittelalterlichen Novellistik verdankt ihre Schlichtheit zuvörderst dem Zwang zur Zusammenfassung, der alle Zweifel beiseiteräumt und alle problematischen Verknüpfungen mit einem Ausrufezeichen statt mit einem Fragezeichen versieht. Mögliches wird so zum Faktum.

- Die voneinander unabhängige Entstehung von Fabliau und Märe scheint mir plausibel, aber Einwände sind möglich.

- Die didaktische Dominante des deutschen Märe wird von vielen bestritten, in der vorhin verwendeten Schlichtheit auch von mir. Aber die Vermittlung von Einsicht in die rechte Ordnung des Lebens in der Welt meine ich doch als ein Signum des Stricker-Märe erkennen zu können. Zweifler muß das aber nicht überzeugen. - Die Verdrängung des Fabliau durch die Prosanovelle in Frankreich liegt nahe, aber die Fabliaux-Produktion versiegt ja fast noch vor der Entstehung des „Decamerone“: ein bloßes Überlieferungsproblem? Andererseits: die Parallelität zum Verschwinden des Märe im 16. Jahrhundert im Zuge der ersten Boccaccio-Rezeptionswelle ist auffällig. Können solche Analogien Wahrscheinlichkeiten konstruieren?

Das alles aber sind Darstellungsfragen, die das methodische Problem nicht berühren. Es liegt nicht in der Verlässlichkeit der Fakten, der Richtigkeit der Beobachtungen, der Plausibilität der Verknüpfungen, sondern vielmehr in der grundsätzlichen Legitimität solchen Tuns, wenn man so will in der Frage nach der „Objektivität von Geschichte“, wie sie gerade durch das neue Themenheft der Zeitschrift „Geschichte und Gesellschaft“ wieder in die Diskussion gerückt worden ist (Jg. 32, H.2: Zur „Objektivierbarkeit von Geschichtsschreibung“). Daß Geschichtsschreibung abhängig ist von den Erkenntnismöglichkeiten des Historiographen, seinem Wissen, seiner Gedankenschärfe, seinen psychischen Dispositionen, das wird niemand ernsthaft bestrei-

ten. Die Frage ist vielmehr, wie diese Voreinstellungen unter Kontrolle zu halten sind, wie gewissermaßen der Schaden in Grenzen zu halten ist, der durch die Beschränkungen des schreibenden Subjekts zu entstehen droht – und allerdings auch, ob er überhaupt begrenzt werden soll.

Es ist nicht aus der Welt zu schaffen, daß es im Bereich kultureller Phänomene keine meßbare Richtigkeit gibt (oder allenfalls eine, die nur Triviales erfaßt). Es gibt also auch kaum die Möglichkeit, Aussagen zu falsifizieren. Man braucht ja nur an eigentlich so einfache und abenteuerliche Sachverhalte zu denken, wie die Zweifel an der Zuverlässigkeit unserer Zeitrechnung (Stichwort: das verlorene Jahrhundert) oder an die abenteuerlichen Rekonstruktionen der Nibelungen-Topographie (Stichwort: „Die Nibelungen zogen nordwärts“), die eben nicht ein für allemal als falsch zu erweisen und so gewissermaßen auszustreichen sind, sondern die nur in ihrer Plausibilität erschüttert werden können. Plausibilität aber ist auch eine Funktion des Denk- und Darstellungsniveaus, der analytischen Schärfe und der argumentativen Überzeugungskraft. Sie hängt von Begabung und Selbstkontrolle des Darstellenden ab: er wählt aus, er verknüpft, er urteilt, er wird sich auch bemühen, zu überzeugen, er kann überreden. Die Subjektivität der Geschichtsschreibung ist nicht hintergebar. Die sogenannten Fakten („Die Toten auf den Schlachtfeldern“) bieten keinen ausreichenden Widerstand. Denn auch sie sind ja ohne Deutung kein Element der Geschichte („Wer sind sie? [Hitler hat tote Polen in deutsche Wehrmachtsuniformen stecken lassen, um einen Angriff auf den Sender Gleiwitz vorzuspiegeln.] Wer hat sie getötet? Warum sind sie getötet worden? Was sind die Folgen ihres Todes?“ usw.). Und die Literaturgeschichte, besonders die des Mittelalters, hat an Fakten ohnehin wenig vorzuweisen, im Grunde ja nur die Handschriften.

Schon in der Bewertung der „Fakten“ schlagen also Voreinstellungen durch, am augenfälligsten kommen sie aber in den Deutungskonzepten zur Wirkung. Ich befrage mich also in einem ersten Schritt nach dem Deutungskonzept, dem ich gefolgt bin.

Am wenigsten darf sich der Historiker heute dabei erwischen lassen, teleologischen Konzepten verfallen zu sein. Wenn er sich dem Verdacht aussetzt, der hegelianischen Geschichtsphilosophie auf den Leim gegangen zu sein, hat er schon verspielt. Mit Recht, denn der – wenn

auch dialektisch verschränkte - „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ (Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*, ed. J. Hoffmeister, 1955, S. 50), die Selbstverwirklichung der Vernunft bis hin zur Aufhebung aller Widersprüche, ist allein durch die historische Entwicklung obsolet geworden; die philosophische Diskussion hat das kritisch aufgearbeitet. Zudem ist der Totalität von Hegels „Philosophie der Geschichte“, daß nämlich „die Abfolge unverwechselbar individueller Umstände und Zustände gleichwohl in der Kontinuität eines universellen Fortschritts steht“ (Lübbe, *Geschichtsphilosophie und politische Praxis*, S. 228), die historische Begrenztheit einer alle Einzelbewegungen umfassenden Vorstellung von Weltgeschichte entgegeng gehalten worden: sie sei gebunden an die Erfahrung der Neuzeit, an die „semantische [...] Erfahrungsschwelle einer Geschichte schlechthin seit rund 1780“, nach der erst aus den „Geschichten im Plural“ eine „Geschichte im Singular“ geworden sei, eben „eine Geschichte schlechthin [, die sich] von den mannigfachen Geschichten früherer Zeiten unterscheidet“ (alle Zitate Koselleck, *Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen*, S. 212). Die Erfindung diese „Kollektivsingulars Geschichte“ liefere erst die Voraussetzung, eine umfassende Philosophie der Geschichte zu denken. Sie aber ist zeit- und ortsgebunden und damit schon in ihren Voraussetzungen nicht universal, sondern partiell.

Die Verabschiedung teleologischer Universalkonzepte bedeutet aber noch längst nicht die Leugnung von „Entwicklungen“ oder – wenn man es weniger organologisch benannt haben will – von Veränderungen, die einen Grundgedanken bearbeiten: ihn entfalten, variieren, desavouieren, dementieren. Das heißt für die Literaturgeschichte: von Texten, die aufeinander bestätigend, verändernd, widersprechend reagieren.

In der Novellistik glaube ich solche Prozesse ohne weiteres erkennen zu können (meine Beispiele nehme ich vorzugsweise aus der Märendichtung, nicht nur weil sie die längste Beobachtungsstrecke bietet, sondern weil sich bei den Fabliaux kaum Binnendatierungen ausmachen lassen). Also:

- Als Reaktion auf die Begegnung mit dem Fabliau entstehen auch im Deutschen witzige Späße vom Typus „Häslein“ oder „Studentenabenteuer“.

- In Fortführung und zugleich exemplarhafter Verengung des vom Stricker bearbeiteten Themas der rechten Ordnung entstehen lehrhafte Mären wie „Der Schlegel“.

- Der experimentelle Umgang mit dem Märenerzählen, den der Kaufringer mit seinen Geschichten unternimmt, eine Art poetologischer „Diskussion“ des Typs durch variierendes Erzählen, ist ohne die vorgängige Etablierung des Typs im 13. und 14. Jahrhundert gar nicht möglich.

- Die Verbindlichkeit, die die vom Autor verantwortete Novellensammlung an Stelle der verstreuten oder zufällig zusammengestellten Einzeltexte im italienischen und französischen 14., 15. und 16. Jahrhundert gewinnt, ist erkennbar durch das Erfolgsmodell „Decameron“ ausgelöst.

Die Beispiele ließen sich vermehren. Sie sind alle Interpretationsergebnisse und sie betreffen alle nur begrenzte Ereignisse, kurze Strecken in der Geschichte der Novellistik. Lassen sie sich zu einer Linie zusammenfügen? Zu einer „großen Erzählung“ (*grand récit*), die sich vielleicht sogar unter ein Thema stellen ließe? Eine naive Sehnsucht ist das ganz gewiß, aber zugleich ein nützlicher Prüfstein für theoretische Vorannahmen und ihre Risiken.

Meine „Erzählung“ folgt – wenn ich die Prinzipien rekonstruiere, nach denen ich offensichtlich gelesen und gedacht habe – verschiedenen thematischen Leitlinien. Die Stichworte könnten lauten: Vernunft und Witz, Emotionalität und Triebhaftigkeit, Ordnungsoptimismus und Kontingenz, Chaos und Form. Es handelt sich gewissermaßen um drei Stränge, die sich berühren, überschneiden, stören und ergänzen.

Die „Gründungsdokumente“, *Fabliaux* und Stricker-Märe, sind durch Intellektualität geprägt. Die Ordnungsmodelle des Strickers bauen in ihrem Vertrauen auf die Erkenntnispotentiale der *Pointe* in gleicher Weise auf die Kraft des Verstandes wie die Witze der *Jongleurs*: sie kommen nur zur Wirkung, wenn das Spiel mit den Regeln der Vernunft durchschaut wird. In beiden Typen wird das zerstörerische Potential von Emotion und und Trieb gewissermaßen gebändigt: im Ausweis der Schäden, die sie verursachen oder im Unschädlichmachen durch Gelächter. Schon einige *Fabliaux* („*Estormi*“, „*Les trois Aveugles de Compiègne*“, „*Les Tresces*“ u.a.) fügen sich dieser Strategie aber nicht: die Faszination des Bösen setzt sich durch, sie macht

sich selbständig. Sie infiziert gewissermaßen auch den Intellekt: das Instrument, das Einsicht in vernünftiges Handeln sicherstellen soll, treibt sein überhebliches Spiel mit der Welt, amüsiert sich im Sarkasmus auf Kosten der anderen. Als Widerspiel von Verstand und Trieb ließe sich also vielleicht der Grundgedanke fassen, dem ich gefolgt bin, und zwar als eines, bei dem der Verstand auf der Strecke bleibt – wenn wir einmal von dem protestantischen „Rückfall“ bei Hans Sachs absehen. Die Welt stellt sich im Laufe der Märengeschichte als immer ungeordneter, immer unbeherrschbarer, immer triebhafter dar, so daß gelegentlich sogar der Schöpfer Gott als der Garant der Weltordnung in Mitleidenschaft gezogen wird.

Gegen den Vorwurf der Fortschrittsgläubigkeit könnte ich mich also wehren. Ich erzähle eine sehr pessimistische Geschichte: vom Scheitern der Vernunft in der Welt, und ich erzähle sie auch nicht linear, sondern mit vielen Abwegen, Abbrüchen, Umwegen, nicht eine Geschichte, sondern mehrere, die sich berühren und überschneiden.

Noch nicht bedacht ist bei diesen Überlegungen allerdings, daß die Texte, über die wir reden, geformte Sprache sind. Ich will mich nicht auf den Gemeinplatz zurückziehen, daß Literatur als Form immer schon ein Ordnen der Kontingenz darstelle. Als gäbe es die zerstörerische Kraft der Literatur nicht. Aber die mittelalterliche Novellistik mündet im Novellenzyklus, und wenn auch dieser in seiner Geschichte seine Anfänge wieder destruiert, so bleibt doch dieser Anfang, Boccaccios „Decameron“, der mächtigste und folgenreichste Versuch, das Chaos der Welt im Erzählen zu bannen: Der schrecklichen Bedrohung der Pest, die nicht nur das Leben der Menschen auslöscht, sondern alle sozialen Bindungen, alle Werte zerstört wird in der Abgeschiedenheit eines buchstäblich „utopischen“ Ortes eine raffiniert ausbalancierte Ordnung im Zeichen der Kunst entgegengestellt, eine Ordnung, die das Zusammenleben human und rücksichtsvoll kultiviert und die ihr Zentrum im Erzählen findet, das gleichfalls auf Balance und stilvolle Rücksicht setzt, in der Verteilung der Rollen, der Charaktere, der Themen.

Im „Decameron“ wird nicht nur Erzählen als Lebensform inszeniert, hier wird im Arrangement des Erzählens das Leben selbst zur Kunst – und in dieser „Künstlichkeit“ eignet es sich dann zum Heilmittel ge-

gen die ungezähmte Rohheit der entfesselten Begierden in dem von der Pest traumatisierten und auch moralisch zerstörten Florenz.

Wird so also – in meiner „Erzählung“ - nicht der Optimismus der Vernunft durch einen Optimismus der Kunst ersetzt? Die Antwort auf diese Frage hängt z.B. davon ab, wie man die weitere Entwicklung der Form (z.B. ihre parodistische Verkehrung bei Antonfrancesco Grazzini) wertet, und sie entscheidet sich vor allem daran, wie man den Schluß des „Decameron“ versteht. Die *brigata* kehrt nach den zehn Tagen in der kunstfertig ausbalancierten Idylle in das Florenz der Pest zurück. Sind die sieben Damen und die drei Jünglinge durch das Kunsterleben andere geworden? Können sie dem Schrecken der Pest jetzt widerstehen? Warum? Die jüngst (z.B. auch durch Burghart Wachinger) vorgetragene, mittlerweile sogar durch zeitgenössische medizinische Fachliteratur gestützte Ansicht, daß seelische Ausgeglichenheit die Ansteckungsgefahr vermindere, scheint mir zu kurz zu greifen. Es kann nicht darum gehen, die reale Gefahr des Pesttodes ausschalten zu wollen. Eher schon entspricht es dem Anspruch des Werkes, nach der Erfahrung der Kunst der Gefahr in einer anderen Haltung entgegnetreten zu können. Sie setzt den Menschen instand, der Verzweiflung zu trotzen.

So gelesen scheint sich das „Decameron“ einer anderen Entwicklungsgeschichte als der der sich befreienden Vernunft einzuordnen: dem Weg der Literatur von zweckhafter Fremdbestimmtheit zur „Autonomie“. Nur scheinbar allerdings. Denn das Erzählen im „Decameron“ läuft ja geradewegs auf lebensweltliche, sogar lebensrettende Zwecke zu: in der Bedrohung der Pest zu bestehen. Immerhin aber sind es nicht die Inhalte des Erzählens, die die Immunisierung leisten, sondern es ist das Erzählen selbst in seiner immer wieder betonten harmoniestiftenden Künstlichkeit. Autonom ist diese Literatur also nicht, aber sie zeigt an, wie unter den Bedingungen der Heteronomie literarische Form zu einem Vehikel der Befreiung werden kann.

Für meine „Geschichte der Novellistik“ wäre das ein wunderbarer Zielpunkt – vielleicht aber eher eine wundersame Fügung, zu schön, als daß man sie glauben und zu schön auch, als daß sie gegen die historischen Fakten bestehen könnte. Denn die Rezeptionsgeschichte des „Decameron“ gleicht über weite Strecken einem formalistischen Mißverständnis; sie ist gekennzeichnet durch die Übernahme immer wie-

der anderer, jeweils vereinzelter Versatzstücke der Erzählsituation und damit geprägt von der jeweils unterschiedlich bedingten Auflösung der sorgsam aufgebauten Balancen und einer Beliebigkeit der Inhalte, die schon der Rahmensituation ihre konstruktive Spannung raubt: einem unvermuteten Schneefall mitten in der Stadt (wie in Grazzini's „Cene“) läßt sich keine existentielle Bedrohung abtrotzen, die Gelegenheit zum Erzählen mündet so in unverbindliche Geselligkeit.

Überdies: Zur gleichen Zeit, ein paar Jahrzehnte nach Boccaccio, wenn auch sicherlich ohne Kenntnis seines Werks, hat in der deutschen Provinz Heinrich Kaufringer aus Landsberg die Leistung der Poesie, bescheidener: des Märenerezhens, auf den Prüfstand gestellt und zumindest das exemplarische Erzählen mit bitterer Ironie als Täuschung entlarvt. Seine Mären, subversiv und destruktiv, richten sich auf die mitleidlose, zuweilen geradezu zynische Diagnose der Welt, Vorschläge zur Therapie, gar zur Selbsttherapie mit Hilfe der Kunst läßt er nicht zu.

Also: kein geradliniger Weg von der Emotion zum Intellekt, vom Trieb zur gesellschaftlichen Ordnung, vom Chaos zur Form – wer hätte das auch erwartet! Aber doch dominante Themen, die sich durchdringen, ablösen, wiederholen. Keineswegs eine Fortschritts-geschichte, aber doch eine „Geschichte“, die sich in ihren Etappen nach-erzählen läßt.

Genau darin aber liegt das zweite Problem: Wer Geschichte erzählt, fikionalisiert sie (wie wir seit Hayden White zu wissen glauben). In diesem Satz stecken viele Mißverständnisse, wie Andreas Kablitz jüngst erneut herausgestellt hat, aber richtig ist, daß sich der „Erzähler“, auch wenn er sich als Wissenschaftler um Objektivität bemüht, zum Herrn der Geschichte macht. Davon war ja schon die Rede. Geschichtsschreibung, die Geschichte erzählt, ist ein subjektives Genre. Die Darstellungskraft des Historiographen ist Chance und Versuchung zugleich.

Zu entgehen ist dem nicht, auch das ist schon gesagt, vielleicht aber kann man versuchen, die Risiken zu vermindern, indem man die Deutungshoheit des Historiographen soweit wie möglich einschränkt. Das heißt insbesondere: Ihm Wertungen und Verknüpfungen untersagt, ihn - grob gesagt – keine Geschichte mehr erzählen, sondern Fakten präsentieren läßt.

Dafür gibt es Beispiele. So hat Marie Theres Fögen 2002 eine Römische Rechtsgeschichte vorgelegt, in der es – so der Untertitel – um „Ursprung und Evolution eines sozialen Systems“ gehen soll. Der genaue Titel ist Programm: „Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution eines sozialen Systems“. (Die italienische Übersetzung macht die – gewollte – Irritation noch deutlicher: *Storie di diritto romano* – wenn man das nicht gleich für einen Druckfehler hält, wird man sich „Geschichtchen“ über das römische Recht vorstellen.) Gemeint ist damit: Es wird keine durchgehende Geschichte erzählt, sondern einzelne Stationen werden beschrieben, die mit Ursprung und Evolution (immerhin!) des römischen Sozialsystems zu tun haben: sie stehen in der Art eines Mosaiks nebeneinander. Auf suggestive, deutende, erklärende Verknüpfungen ist verzichtet.

Die Literaturgeschichte kann ähnlich verfahren:

Schon im Jahre 1989 erscheint „A new history of French Literature“, herausgegeben unter der Federführung von David Hollier. Das Darstellungsprinzip wird nicht begründet, aber es ist offensichtlich: Signifikante Jahreszahlen liefern das Gerüst, sie benennen jeweils ein Kapitel, z.B.

- 778 Roland dies at Roncevaux – Kapitelthema: Entering the Date
 - 1095 Pope Urban II at the Council of Clermont proclaims the First Crusade – Kapitelthema: The Epic
 - 1123? A Richly Illustrated Latin Psalter Prefaced by a Vernacular Chanson de saint Alexis is produced at the English Monastery of St. Albans for Christina of Makyate – Kapitelthema: Manuscripts
 - 1127 Death of William IX of Aquitaine, the first Troubadour – Kapitelthema: The Old Provençal Lyrics
 - 1214, 27 July: King Philip Augustus defeats an Anglo-German Army at Bouvines, Flanders – Kapitelthema: Literature and History in the Late Feudal Age
- usw.

Wir müssen uns wohl nicht darüber verständigen, daß manche dieser Zuordnungen zwanghaft, manche auch unsinnig sind. Das Konzept selbst kann daran alleine nicht gemessen werden. Es findet freilich in

diesem Band auch keine Begründung, wohl aber findet sich eine solche in der 15 Jahre später, 2004, erschienenen „New History of German Literature“, die sich ausdrücklich auf die „New History of French Literature“ bezieht und sie sich zum Vorbild nimmt. Dort stellt der Herausgeber David Wellbery das neue Konzept in einer programmatischen Einleitung ausdrücklich der traditionellen Literaturgeschichte entgegen. Es will sich lösen von der dominanten Autorität des erzählenden Historiographen und Geschichte sichtbar machen über die Sequenz aufschlußreicher Momente. Chronologie, „the fundamental organizational grid of every history“ (S. XXII) wird abgebildet über die Reihung solcher Ereignisse, gebunden an bestimmte Daten: „usually a year, sometimes a month or even a day“ (ebd.).

Each day marks an event, a particular happening, , and our book as a whole presents the sequence of these events. [...] In every case the event was selected because it highlights a network of interconnections and brings into representation a complex historical field. (ebd.)

Das Netzwerk der Bezüge, die Konstellationen oder Konfigurationen, die in einem plötzlichen Moment der Erkenntnis neue Einsichten eröffnen (W. Benjamin), sind in den Darstellungen angelegt, aber eigentlich ereignen sie sich erst im Leser, der die Zusammenhänge herstellt, die aufgereihten Daten zur „Geschichte“ verknüpft. So ist verhindert, daß eine dominante historische Linie, die des Autors nämlich, den Leser entmündigt und die Geschichte verfälscht: „there is no one history that gives them (den Ereignissen) their definitive order“ (ebd.). Das Fazit (oder das Ziel) heißt:

This volume has no single story to tell, but sets many stories in relation to one another. Its aim is to allow various types of curiosity to unfold, divergent patterns to emerge, different – and often dissonant – resonances to be heard. (ebd.)

Einer solchen Vielfalt der Perspektiven arbeitet im übrigen auch die Vielzahl der Artikelautoren zu: die Uneinheitlichkeit, die solchen literaturgeschichtlichen „Sammelbänden“ anhaftet, wird so mit einem Mal zu einer Tugend.

Trotzdem: der Gedanke ist verführerisch, daß mit solcher Mosaiktechnik, mit dem dem Entwerfen von Panoramen, „Mapping“ statt Erzählen, ein Schritt hin zur Objektivität der Geschichtsschreibung getan werden könnte. Wie könnte eine solche Darstellung für die Novellistik des Mittelalters aussehen?

Es bietet sich an, Hilfe zu suchen bei den entsprechenden Kapiteln in den beiden neuen Literaturgeschichten. Diese Hoffnung kommt freilich schnell an ihr Ende. In der „History of German Literature“ kommt das Märe überhaupt nicht vor (ich habe nur einen Hinweis bei den Fastnachtspielen gefunden, daß Rosenplüt auch elf Verserzählungen gedichtet habe, „the equivalent of the modern short story“ [S. 180]). In der Geschichte der französischen Literatur gibt es zwar ein eigenes Kapitel über das Fabliau, eingeordnet unter: 1210 – Death of Jean Bodel, the Poet of Arras (S. 70-75), aber Charles Muscatine, ein renommierter Fabliau-Forscher gibt eine herkömmliche Beschreibung der Gattung ohne irgendeine historische Binnengliederung und auch ganz ohne das „network of interconnections“, das man erwarten möchte. Das ist verständlich, denn nur ganz wenige Fabliaux können datiert werden. So bleibt es bei der pauschalen Feststellung: „At any rate, it is very much a genre of the 13th century“ (S. 70). Und schon die Einordnung des Fabliaux-Kapitels unter der Jahreszahl 1210 ist ganz beliebig: wofür sollte das Todesjahr des mutmaßlichen Erfinders der Gattung auch symptomatisch sein.

In der Geschichte der europäischen Novellistik gibt es eigentlich nur ein wirklich symptomatisches Jahr: 1348, das Jahr der großen Pest in Florenz, die Giovanni Boccaccios großen Novellenzyklus ausgelöst und geformt hat, den Ausgangspunkt für eine radikale Umgestaltung der Kurzerzählung im westlichen Europa, die von nun an nicht mehr als Einzeltext, sondern in kunstvoller Sammlungsarchitektur, nicht mehr als rezitierter Verstext, sondern als Lesewerk in Prosa auftritt. Für das Jahr 1348 ließe sich ein Querschnitt legen: In ihm würde deutlich, daß in Spanien mit dem „Libro de buen amor“ und dem „Conde Lucanor“ schon ein gutes Jahrzehnt vor Boccaccio der Typus der durchorganisierten Sammlung auftaucht, freilich mit ganz anderer, nämlich didaktisch dominierter Zielsetzung; daß andererseits auch schon vor dem Erscheinen des „Decameron“, vielleicht um 1340, mit den Gedichten des Watriquet de Bouvin in Frankreich die Produktion

von Fabliaux ihr Ende findet; daß England noch vollständig von der Rezeption französischer Fabliaux dominiert und der Durchbruch der mittelenglischen Schwankerzählung in Chaucers „Canterbury Tales“ noch nicht zu ahnen ist; daß auch in den Niederlanden um die Mitte des Jahrhunderts das Fabliau rezipiert und in den „Boerden“ in die Volkssprache übertragen wird; daß im Gegensatz vor allem zu Frankreich im deutschen Sprachgebiet zu dieser Zeit die novellistische Verserzählung, das Märe, breit entfaltet und - weit über bloße Fabliau-Rezeption hinaus - vielfältig differenziert ist: in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erlebt die Rezeption der Stricker-Mären einen Höhepunkt (Hss.-Paar Heidelberg-Kalocsa, Hs. des Michael de Leone etc.) und das Muster der exemplarischen Mären bleibt weiter aktiv (z.B. in den Versionen B und C der „Halben Decke“, auch in der „Bösen Adelheid“, im „Hellerwertwitz“), die am Fabliau orientierten Geschichten von der listigen Überlegenheit der Klugen und der verlachenswerten Torheit der Dummen werden fortgeführt (z.B. im „Kerbelkraut“, „Frauenlist“ oder in „Des Mönches Not“), das im Deutschen neu in die Kurzerzählung eingeführte Thema der treuen Minne nimmt breiten Raum ein („Frauentreue“, „Hero und Leander“, „Pyramus und Thisbe“ etc.). Dazu findet sich mit den „Mönchen zu Kolmar“ auch schon das erste Beispiel jener „schwarzen“ Mären, die die Vorstellung von einem wohlgeordneten Weltlauf desavouieren und ins Lächerliche ziehen.

So ließe sich in der Tat ein aufschlußreiches Panorama der mittelalterlichen Novellistik für die Mitte des 14. Jahrhunderts zeichnen, und solche Querschnitte wären mit Gewinn etwa auch für die Wirkungszeit des Strickers zu entwerfen (sagen wir: für 1240), wo zu zeigen wäre, daß den Anfängen im Deutschen die voll entfaltete Fabliaudichtung gegenübersteht, die zur gleichen Zeit auch schon erste Spuren in Deutschland hinterläßt, während die anderen Literaturen, die italienische, spanische, englische, niederländische an der Kurzerzählung noch gar keinen Anteil nehmen. Man könnte einen Schnitt um 1270 legen, als mit Konrads von Würzburg „Herzmäre“ das erste und wohl eindrucksvollste Dokument der höfischen Minne als Märenthema erscheint, während im Französischen Rutebeuf eine Serie besonders grobianischer Fabliaux produziert und im Italienischen vielleicht gerade im „Novellino“ die ersten noch vornovellistischen Prosage-

schichten zu Papier gebracht werden. Schließlich wäre es leicht um 1450, zur Schaffenszeit Rosenplüts, die Sonderstellung des deutschen Märe vorzuführen: seine ausufernde Beschäftigung mit Obsessionen der Gewalt, der Sexualität, des Ordinären.

Was ist damit gewonnen? Sicherlich ein sehr lebendiges Bild der mittelalterlichen Novellistik, aber ist methodisch ein neuer Stand erreicht? Vor allem: ist die gefürchtete Subjektivität des Historiographen zurückgedrängt? Ganz gewiß nicht. Schon ganz positivistisch habe ich bei den für meine Querschnitte genannten Beispielen eine Vielzahl von Entscheidungen getroffen, vor allem – das mag noch ein typisch mediävistisches Problem sein - durchaus diskussionsbedürftige Datierungsentscheidungen. Mit den Beispielen ändern sich aber auch die Kategorien, verändern sich die Bilder. Ich habe die Typen und Themen ausgewählt, die mir jeweils symptomatisch erschienen, andere aber unterschlagen. Ich habe gruppiert und gewertet. Welches Darstellungsverfahren der Historiograph auch wählt, es bleibt immer seine Auswahl der Ereignisse, die er vorstellt, es bleibt sein Verständnis dieser Ereignisse, es bleibt sein Darstellungsstil und seine damit verbundenen Wertungen in allen Nuancen. Es kann ja auch nicht überraschen und ist eigentlich trivial, daß dem erkennenden Subjekt nicht zu entkommen ist.

Und wenn man im übrigen doch noch zweifeln wollte an der Subjektivität der Entscheidungen, die auch der scheinbar vorurteilsfreien Präsentation von Querschnitten, Bildern, Mosaiken zugrundeliegt, dann genüge ein Blick in David Wellbery's „New History of German Literature“: Eine gravierendere und subjektivere Entscheidung kann es gar nicht geben, als das Märe vollständig aus der Geschichte der deutschen Literatur auszuschalten.

Neben (und vielleicht noch vor) dem Problem subjektiver (und damit bevormundender) Vorentscheidungen versucht die „New History“ aber ja noch einem zweiten entgegenzuarbeiten: der Suggestivität der Verknüpfungen, d.h. dem Erzählen von Geschichte. Die verschiedenen Zeitschnitte sind programmatisch nicht miteinander verknüpft, sie sind nicht aufeinander bezogen: Eine Geschichte der deutschen Literatur entsteht so nicht, und eine Geschichte der europäischen Novellistik entstünde so auch nicht. Vielmehr werden Stationen einer Geschichte der deutschen Literatur (oder der europäischen Novellistik) vorge-

führt. Das ist Programm, denn es soll nicht die Vielfalt der Möglichkeiten eingeschränkt, es soll nicht eine Geschichte erzählt werden, es sollen viele möglich werden im Kopf des Lesers. Das traut dem Leser, der sich selbst seine Geschichten zusammenstellen soll, viel zu; und es mutet ihm zu viel zu. Denn es enthält ihm, gewissermaßen aus didaktischen Gründen, mögliche Hilfen vor. Wenn ich noch einmal zu meinen Beispielen zurückkommen darf: Ich glaube verstanden zu haben, warum das deutsche Märe sich um 1270 so vielgestaltig darstellt, so sehr viel disperser als das Fabliau: weil in ihm anders als dort, unterschiedliche Traditionen zusammenfließen, heimische und fremde. Ich glaube auch verstanden zu haben, warum die italienische Novelle so spät und sogleich in Prosa auftritt: weil das Feld der Verserzählung in Italien durch das Fabliau besetzt ist und die italienische Sprache wegen der Nähe zum Lateinischen überhaupt erst sehr spät auf breiterer Front literaturfähig wird. Historische Zusammenhänge dieser Art wird man wohl herstellen wollen, wenn man Geschichte erfahren und verstehen will – als Leser wie als Autor. Sollte es nicht hilfreich sein, dem Leser mit solchen „Einsichten“ („subjektiv“ wie sie auch immer sein werden) beizuspringen? Und ist es nicht sogar redlicher, wenn der Autor die Vorstellungen der historischen Zusammenhänge, die er unvermeidlich im Kopf hat und die ebenso unvermeidlich seine Auswahl und seine Darstellung strukturieren, im Erzählen explizit machte, statt sie in scheinbar objektiven Bildern zu verbergen?

Freilich sollte es sich bei allen Deutungshilfen um Vorschläge zum Verstehen handeln, nicht um Übereinnahmeversuche. Erzählungen sind aber immer solche Vorschläge; sie sind Konstruktionen des Autors. Das unterscheidet sie von Tatsachenberichten. Und deshalb scheint mir das Erzählen nach wie vor das geeignete Medium für Geschichte, also auch für Literaturgeschichte. Ich schließe mich in diesem Punkte Andreas Kablitz an: „Die Elastizität des Erzählens als eines Mediums zur Herstellung von unterschiedlichen Typen von Beziehungen scheint mir das Erzählen denn auch [...] zu einem prädestinierten Medium der Repräsentation von Geschichte, nämlich zum Instrument der Aufdeckung der Komplexität des die Geschichte selbst und als solche konstituierenden Beziehungsgeflechts zu machen“ (S. 237).