

Charles Mazouer – *Le théâtre français du Moyen Âge*. Paris, Editions SEDES, 1998. 430 Seiten.

Das Theater des Mittelalters ist ein Gegenstand, der in der französisistischen Literaturwissenschaft an deutschen Universitäten beinahe ausgestorben ist. Die unterschiedlichen Formen geistlichen und profanen Spiels, die in den 1970er Jahren noch intensives Interesse hervorriefen,¹ spielen als Forschungsgebiet heute eine marginale Rolle, folglich tauchen sie in der Lehre so gut wie nicht mehr auf. Dieser Zustand ist beklagenswert, da besonders hinsichtlich des geistlichen Spiels eine Vielzahl zum Teil grundlegender Forschungsdesiderata

¹ Stellvertretend seien hier die grundlegenden Monographien von Rainer Warning (*Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*, München 1974) und Werner Helmich (*Die Allegorie im französischen Theater des 15. und 16. Jahrhunderts. I. Das religiöse Theater*, Tübingen 1976) genannt.

besteht.² Deren Bearbeitung aber wäre eine Voraussetzung, um das Phänomen der *mouvance*, das für das Osmoseverhältnis zwischen den mittelalterlichen ‚Gattungen‘ entscheidend ist, präziser zu begreifen. Der Erforschung spezifisch theatraler Praktiken kommt m. E. dabei besondere Bedeutung zu, bedenkt man, daß die mittelalterliche Literatur insgesamt ausgesprochen performativen Charakter besaß – manifestierte sie sich doch weithin darin, daß sie vorgesungen, vorgetragen, vorgespielt wurde!

Einen Anlaß, die Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Theater (wieder-)aufzunehmen, könnte das Buch von Charles Mazouer bieten. Der Vf., ein ausgesprochener Fachmann für das mittelalterliche wie das klassische Theater des 17. Jahrhunderts, hat sich die ehrgeizige Aufgabe gesetzt, eine Geschichte des französischen Theaters vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu schreiben. Der vorliegende erste Band behandelt Theaterformen vom 10. bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert und geht bei der Darstellung chronologisch vor: Den Auftakt bildet ein Kapitel über das liturgische Spiel vom 10. bis 13. Jahrhundert, dem eines über „un théâtre de la ville“ im 13. Jahrhundert folgt. Das dritte Kapitel behandelt die „miracles de Notre-Dame“ im 14. Jahrhundert. Der größte Teil des Buches (S. 143–390) widmet sich dem relativ gut dokumentierten 15. Jahrhundert, in dem der Vf. unterscheidet zwischen einer „floraison du théâtre édifiant“ (*mystères* und *moralités*, Kap. IV) und einer „floraison du théâtre du rire“ (*sermons joyeux*, *farces*, *monologues dramatiques*, *sotties*, Kap. V). Im Anschluß an die umfangreiche Bibliographie findet sich ein nützlicher „Index des pièces de théâtre“, der nach Titelwörtern geordnet ist und schnelle Orientierung ermöglicht.

Schon die Überschriften zu den Kapiteln machen Mazouers doppelten theaterhistorischen Ansatz deutlich: Es geht ihm um die interpretatorische Verknüpfung soziologischer Perspektiven mit der sprachlich-semantischen Gestaltung der Theatertexte. Gesellschaftliche Lebensrealität und Theatertext laufen dabei Mazouer zufolge in der „théâtralité“, d. h. der Spiel- und Aufführungspraxis, zusammen, über die die Mediävistik häufig bessere Kenntnisse besitzt als über bruchstückhaft tradierte Texte, deren Entstehung oft im Dunkeln bleibt.

Im Rahmen dieser theatergeschichtlichen Konzeption stellt der Vf. das Theater des (französischen) Mittelalters als eine Reihe ästhetischer Neugeburten vor, welche konzeptionell nicht mehr unmittelbar an die römische Antike anknüpfen, genausowenig jedoch schon der rinascimentalen Rekonstruktion einer aristotelischen Poetik mit normativem Charakter zuzurechnen sind.³ Die Betonung der „série de naissances“, d. h. der teilweise parallele Neubeginn im mittelalterlichen Theater, welche keiner Poetik folgen, verweist auf das avisierte Publikum des Buches: Es wendet sich an die überwältigende Mehrheit französischer Leser, die mit den Regeln des klassischen Theaters im *Grand Siècle* aufgewachsen sind. Ihnen will Mazouer eine Einführung in eine Theaterwelt geben, die weder Tragödie noch Komödie kennt, der die Kategorien theatralischer Mimesis, zumindest in ihrer geistlichen Ausformung, fremd sind und die von ästhetischer Normativität weit entfernt ist.⁴ Das Theater, das

² Mazouer, S. 15f., nennt als grundlegendes Anliegen mediävistischer Theaterforschung die kritische (Neu-)Edition einer ungeheuren Zahl schlecht oder gar nicht edierter Texte. Diese Arbeit könnte rhetorische, stilistische, literarische und dramaturgische Einzelstudien nach sich ziehen und im Zusammenhang mit der intensiven Befragung städtischer Archive zu lokalen Theaterpraktiken eine ungeahnte Fülle an neuen Informationen zutage fördern. Dies wiederum würde mit Sicherheit neue, ertragreiche Lektüren der heute kaum gelesenen Theatertexte ermöglichen.

³ Im „Epilogue“ spricht Mazouer ausdrücklich von einer „série de naissances successives“ und fügt hinzu: „Et l’on faisait du neuf à chaque fois, sans se soucier d’imiter quelque modèle que ce soit. À vrai dire aussi, sans théorétiser les formes apparues, qui étaient exploitées, par des dramaturges de qualité inégale, aussi longtemps qu’il était possible“ (S. 391). Siehe hierzu auch einleitend S. 15f.

⁴ Siehe zur expliziten Thematisierung der Alterität des mittelalterlichen Theaters S. 18, 151, 166 passim.

Mazouer vorstellt, ist nicht ‚Kunst‘ als Korrektiv zum ‚Leben‘, sondern hat seinen ‚Sitz‘ im alltäglichen Lebensvollzug.

Mazouers Buch versteht sich somit als Einführung – eine Einführung jedoch, die zugleich eine Synthese der mediävistischen Forschungen zur Geschichte des (französischen) Theaters mehrerer Jahrzehnte liefert.⁵ Diesem Anspruch kommt Mazouer tatsächlich nach, indem er neben französischen Arbeiten gleichberechtigt viele angelsächsische, aber auch deutsche und andere Beiträge zu Wort kommen läßt. Auf diese Weise ist ein hervorragend informiertes Buch entstanden, das eine Geschichte des mittelalterlichen Theaters entwirft, ohne die vielfältigen, heterogenen Ansätze zur Erhellung des Gegenstands, aber auch wesentliche Kenntnislücken zu verschweigen.

Die an Informationen sehr dichten, dennoch gut lesbaren Ausführungen Mazouers können hier nicht im einzelnen zusammengefaßt werden; ihre Auswertung obliegt individueller Lektüre. Statt dessen werde ich versuchen, die beiden Teile des Buches, das sich den Thematiken der Stücke entsprechend in die Behandlung geistlichen Spiels und profanen Theaters zweiteilen läßt, kritisch zu charakterisieren.

Von den knapp 400 Textseiten handeln die ersten 264 beinahe ausschließlich von Formen des geistlichen Spiels im Mittelalter. Ihm gilt das besondere Interesse des Vf., was u. a. dazu führt, daß das liturgische Spiel, dem im Rahmen von Literaturgeschichten meist kaum mehr als eine Erwähnung zukommt, hier ausführlich und hochinteressant besprochen wird. So schildert Mazouer im ersten Kapitel aus der europäischen Perspektive der *latinitas* ausführlich, wie sich im 10. und 11. Jahrhundert aus der *amplificatio* des österlichen Tropus „Quem queritis“ ein Spiel mit ritueller Funktion entwickelte.⁶ Dieses Spiel wurde von Geistlichen für Geistliche im Rahmen der Liturgie inszeniert und diente den illiteraten *idiotae* innerhalb des Klerus als „simple illustration du rite“ (S. 31).⁷ „Humaniser la Bible“ (S. 88), um die Heilige Schrift entsprechend dem fundamentalen „besoin d’images“ (S. 19) der Zeit kognitiv wie emotional verständlich zu machen – dies war auch die Aufgabe kurzer paraliturgischer Stücke, die in Frankreich seit dem Ende des 11. Jahrhunderts entstanden und sich durch einen ambivalenten Charakter zwischen Ritus und Aufführung auszeichneten.⁸ Das bekannteste dieser Stücke ist der *Jeu d’Adam* (eigentlich *Ordo representationis Ade*) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, den Mazouer als „première pièce de théâtre français“ (S. 73) vorstellt. Es ist gekennzeichnet – mehr noch als der ältere *Sponsus* der Jahrhundertwende (s. S. 49ff.) – durch seinen „bilinguisme“, der laut Mazouer typisch für die frühesten lateinisch-vulgärsprachlichen Stücke ist: Das Besondere daran war die Anwendung einer „technique de la farciture, le texte roman formant une interpolation dramatique dans le texte liturgique narratif“ (S. 74).

Diese Technik verleiht dem Adamsspiel laut Mazouer „un aspect de bricolage à la constitution de cet ensemble textuel“ (S. 81), welcher zu einem „décalage [...] dans la forme littéraire, dans le contenu et dans la signification“ (ibid.) führe. Der implizite Vorwurf des

⁵ Die beiden einzigen Monographien des 20. Jahrhunderts, welche das mittelalterliche Theater Frankreichs in seiner Gesamtheit behandeln, erschienen 1928 und 1954. Es sind diejenigen von Gustave Cohen (*Le Théâtre en France au Moyen Âge*, Paris 1928) und Grace Frank (*The Medieval French Drama*, Oxford 1954).

⁶ Das übliche Verfahren der *amplificatio* einer narrativen Vorlage charakterisiert der Vf. im Zusammenhang mit dem *Jeu d’Adam* folgendermaßen: „Tout le génie du dramaturge [...] se révèle dans le passage de la Bible au dialogue théâtral français. Partant d’un récit fort court, il devait l’amplifier, l’ étoffer, construire des personnages dotés d’une vraisemblance et si possible d’une vérité [...]“ (S. 82).

⁷ Dem liturgischen Spiel, aber auch späteren Formen des geistlichen Theaters kommt damit dieselbe didaktisch-erbauliche Funktion zu, wie sie auch andere Elemente der bildlichen Ausstattung der mittelalterlichen Kirchen hatten, so z. B. die ‚Bildergeschichten‘ auf Kirchenfenstern, Wandbemalungen, Gemälden und Altarbildern sowie in Form von Skulpturen.

⁸ Deutlich tritt diese Ambiguität in den wechselnden Bezeichnungen der Stücke als *ordo*, *officium* oder als *representatio*, *historia representanda*, *ludus* zutage (siehe S. 62f.).

Mangels an formaler und inhaltlicher Kohärenz, den der Vf. hinsichtlich der später entstandenen *mystères* wiederholt (S. 239f.), scheint mir jedoch problematisch. Denn das ästhetische Urteil übersieht den exemplarischen Verweismodus, der dem Erzählen und Spielen alt- und neutestamentarischer Stoffe und von Heiligenlegenden oder -viten selbstverständlich zu eigen war. Die Abfolgen von Exempla verfolgten aber gerade nicht die stringente Einheitlichkeit von Form und Inhalt, sondern den einheitlichen Verweis auf eine den Phänomenen in der Welt übergeordnete, universale Seinsordnung Gottes. Wenn Mazouer die fehlende Einheitlichkeit vieler Stücke beklagt, mag das der moderne Leser mit ihm bedauern, eine Schwäche nach dem Selbstverständnis der Stücke stellt diese Heterogenität hingegen nicht dar.⁹

Im zweiten Kapitel beschreibt Mazouer eingehend, wie sich im 13. Jahrhundert in nordfranzösischen Städten eine „culture bourgeoise“ (S. 90) entwickelte, welche von geistlichen Bruderschaften und Zunftvereinigungen getragen wurde. Das religiöse Theater, das hier entstand und den Zusammenhang der jeweiligen ständischen Gemeinschaft kaum verließ, verband die Tradition des paraliturgischen Spiels mit der (Fest-)Kultur der *jongleurs* und schuf so Neues. Ein besonderes Charakteristikum der Stücke von nun häufig namentlich bekannten *jongleurs* und *trouvères* wie Jean Bodel, Courtois d'Arras oder Rutebeuf ist, daß in ihnen ein schroffer Kontrast zwischen geistlicher Generalthematik und einzelnen Sequenzen zu bestehen scheint, welche die allzu menschliche Lebenswelt der Gauner, Prahler, Spieler – kurz: den Menschen in Ausübung seiner Affektnatur – inszenieren. Diese Problematik, auf die der Vf. hinsichtlich der *mystères* erneut zu sprechen kommt (S. 149ff.), ist alt, und Mazouers Umgang mit ihr wirft ein erhellendes Licht auf seine Interpretation des geistlichen Spiels insgesamt: Er verneint die Bruchhaftigkeit der Stücke, indem er dem christlichen Spätmittelalter eine universalistische Ästhetik bescheinigt, die das Schicksal des gefallenen Menschen, des Sünders, stets mitdachte. Der „Realismus“, die „Komik“ (z. B. im „univers de la taverne“ des *Jeu de saint Nicolas* von J. Bodel), das Niedrige und Grobe erscheinen damit als integraler Bestandteil der christlich-theologischen Ordnung, zu deren Stabilität sie *ex negativo* wesentlich beitragen. Sie sind „instruments d'un ordre providentiel qui les dépasse et les englobe“ (S. 97).¹⁰ Dieser Sichtweise ist insgesamt mit Sicherheit zuzustimmen, doch beachtet sie im Zeichen einer harmonisierenden Interpretation lediglich die explizite, oberflächliche Aussage der geistlichen Stücke. Und darin liegt m. E. ein grundsätzliches Problem bei Mazouers Behandlung des geistlichen Theaters: Sie verkennt die mehrfache Lesbarkeit der Texte und reduziert ihre ästhetische Wirkung, ihre Intention(en), vor allem aber ihre Funktion(en) auf die dominierende, meist explizite Aussage der Stücke.¹¹ Das Ergebnis sind Interpretationen der einzelnen TheaterGattungen, die unter-

⁹ Überraschend sind ästhetische Urteile dieser Art um so mehr, als Mazouer es ausdrücklich als das Anliegen der *mystères* bezeichnet, den Menschen in exemplarischer Weise in Richtung auf sein Seelenheil zu lenken: „[...] les mystères ne sont pas une entreprise de mystification, mais bien d'édification, c'est-à-dire que le spectacle offre des modèles, des *exempla* qui renvoient le spectateur à sa vie personnelle dans le monde, *hic et nunc*, à sa conversion et à sa conduite droite en vue du salut“ (S. 147).

¹⁰ Im Zusammenhang mit den *mystères* des 15. Jahrhunderts, in denen Figuren wie der „fanfaron“, der Verrückte oder der Teufel für „raillerie et caricatures, comique verbal, scatologie, dégradation parodique et grotesque“ (S. 149) stehen, verfolgt Mazouer dieselbe Argumentation: „De cette présence importante du comique, il ne faudrait surtout pas déduire l'idée que les mystères, un peu comme le drame shakespearien, juxtaposent deux visions du monde, une vision comique et une vision sérieuse et sacrée. Redisons-le: la vision du mystère est une et totalement religieuse. [...] La distinction entre le sacré et profane est moderne; dans le mystère, tout est sacré, tout est finalement soumis à la Providence divine“ (S. 150).

¹¹ Lediglich den *moralités* bestätigt Mazouer eine doppelte Lesbarkeit: So bestehe neben dem offenkundigen *sensus allegoricus* der Stücke eine zweite Bezugsebene, jene des *sensus historicus*: „Si les allégories servent à l'enseignement religieux et à la réforme morale, elles peuvent être utilisées aussi

geordnete, kaschierte oder gegenläufige Sinndimensionen außer Betracht lassen. Darin aber, daß das geistliche Spiel im Mittelalter neben der religiösen Erbauung andere Wirkungsweisen zuließ und damit auch andere Bedürfnisse befriedigte, liegt vielleicht ein Spezifikum dieses Theaters. Im vorliegenden Fall könnte das z. B. heißen, daß die grotesk-komische Welt, die im geistlichen Theater ihren Platz hat, neben der moralisch-erbaulichen noch weitere Funktionen hatte. Vielleicht verwies sie nicht nur mahrend auf die sündige *luxuria* unter den Menschen, sondern war zugleich Ausdruck eines aggressiven Kompensationsdrucks, in dessen Zeichen sie einen seltenen ‚Spielraum‘ für andernfalls Verbotenes freigab. Die Inszenierung der gefallenen Welt der Tavernen, Teufel und Taugenichtse hätte dann nicht nur die Funktion, den christlichen *ordo* zu stützen, sondern in Form des mittelalterlichen *risus* ebenso jene, Imagination freizusetzen.¹²

Mazouers Harmonisierung des Widersprüchlichen steht für seine Überzeugung, daß das Wort der Hl. Schrift die wahre „*unité religieuse et théologique*“ (S. 209) des geistlichen Theaters im gesamten Mittelalter ausmache. Diese Auffassung führt bisweilen bis zur unterschwelligen Postulierung absoluter Bibeltreue des Theaters. So z. B. wenn der Vf. die „*humanisation*“ und „*modernisation des personnages*“ (S. 214f.), welche die *mystères* im Vergleich zur ihrer narrativen Vorlage im A. T. oder N. T. vornehmen, als bedauernden Verlust an „*beauté spirituelle*“ (S. 215) bewertet.¹³ Das historisch begründete Abgleichen zwischen dem ‚Original‘ und seiner späteren Dramatisierung führt hier zu weit, bedenkt man, daß alt- und neutestamentarische Stoffe im ausgehenden Mittelalter längst eine eigenständige dramaturgische Tradition besaßen und ihre biblischen Ursprünge vielleicht nur noch bedingt bewußt zitiert wurden. Mazouers insgesamt sehr überzeugende und außerordentlich lehrreiche Geschichte des geistlichen Spiels im französischen Mittelalter gewinnt auf die geschilderte Weise einen normativen Unterton, der irritierend wirken kann.

Im letzten Drittel des Buches wendet sich Mazouer dem profanen „*théâtre du rire*“ zu und damit jenen Formen des komischen Spiels, die ab der Mitte des 15. Jahrhunderts nach Ende des Hundertjährigen Krieges im Rahmen der populären Karnevals- und Festkultur entstanden.¹⁴ Ein kardinales, vom Autor selbst wiederholt angesprochenes Problem liegt dabei in der Periodisierung seiner Theatergeschichte: Der Band endet mit dem Ende des Jahrhunderts, obgleich sich die Blüte des komischen Theaters, insbesondere der weit verbreiteten *farce*, ungebrochen von ca. 1440 bis 1560 erstreckte (siehe S. 290f.). Das „*théâtre du rire*“ ‚mißachtet‘ damit die kanonisierte Epochengrenze zur Renaissance, es erweist sich als eine populäre Spielform, die ungeachtet des humanistischen Aufbruchs in eine neue Zeit Jahrzehnte lang fort dauerte. Mazouer weiß „*ce que cette répartition [die Behandlung des komischen Theaters in zwei Bänden zum Mittelalter und zum 16. Jahrhundert] peut avoir d’absurde*“ (S. 291); es ist um so bedauernder, daß diese Einsicht, die der Vf. im

pour formuler une critique sociale. La même morale religieuse devrait en effet régir la vie en société“ (S. 255). In dieser Perspektive wird die *moralité* als ein „*théâtre de propagande*“ (S. 257) lesbar, das soziale Mißstände anprangert und eine „*réforme morale*“ (S. 258) einfordert.

¹² Wegweisend ist in dieser Hinsicht das erwähnte Buch von R. Warning (siehe A 1). Diesen Ansatz hat aus germanistischer Sicht jüngst Jan-Dirk Müller aufgegriffen und gezeigt, wie die geistlichen Spiele „den durch Liturgie und Verkündigung gesetzten Rahmen zu sprengen drohen, andererseits aber immer wieder Strategien entwickelt werden, sie in den Kontext von Liturgie und Verkündigung zurückzuspielen“ (J.-D. Müller, *Mimesis und Ritual. Zum geistlichen Spiel des Mittelalters*, in A. Kablitz/G. Neumann (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 541–571, Zitat S. 542).

¹³ Mazouer, S. 216: „Bref, à côté de belles réussites, la dramatisation de la Bible, dans la mesure où les fatistes vont trop loin dans l’humanisation, tombe dans la platitude et la médiocrité, dégradant la beauté des récits bibliques et en faussant peut-être parfois la signification.“ Siehe zum Vorwurf der „*irrévérence*“ und der „*profanation*“ gegenüber den biblischen Texten auch S. 147.

¹⁴ Bedauerlicherweise stellt der Vf. keine Beziehung dieses Theaters zu früheren Formen des profanen Theaters her, wie sie Adam de la Halle im 13. Jahrhundert praktizierte (s. hierzu S. 106ff.).

„Epilogue“ für das gesamte mittelalterliche Theater bestätigt (S. 393), keine editorischen Konsequenzen gehabt hat.

In seiner Darstellung des komischen Theaters schildert Mazouer zunächst anhand der Thesen von Michail Bachtin die systemstabilisierende, weil zeitlich begrenzte Umkehrung der sozialen, moralischen Ordnung im Modus des Grotesk-Komischen und zeigt, wie das komische Theater im Sinne einer „morale inversée“ (S. 281) einen „monde comme sans Dieu“ (S. 268) inszenierte. Daraus ergibt sich für ihn die kompensatorische Funktion dieses Theaters: „aux théâtres du rire de procurer la détente, le plaisir de la raillerie et de la critique, une certaine joie de libération“ (S. 266). Mazouer findet diese grundsätzliche Wirkabsicht bei seiner Behandlung des *sermon joyeux*, der *farce*, des *monologue dramatique* und der *sottie*, der er zusätzlich den Rang eines frühen „théâtre engagé“ (S. 372) attestiert, voll bestätigt. Er übersieht dabei jedoch, daß seine eigenen Ausführungen ahnen lassen, wie z. B. die *farce* nicht bloß satirisches Lachen ermöglichte, sondern unter der Oberfläche zugleich vorsichtig eine neue Ethik formulierte. Dies wird deutlich, wenn Mazouer beschreibt, wie die *farces* stets analoge Situationen durchspielen, diese aber zu immer anderen „dénouements“ führen und sich so in einer permanenten Ambiguität zwischen Subversivität und Konformismus halten.¹⁵ Nimmt man hinzu, daß die französischen *farces* des XV^e sich häufig aus der italienischen Novellentradition ableiteten (s. S. 292), entsteht der Gedanke, daß ihre „idéologie ambiguë“ (S. 357), wie z. B. in Boccaccios *Decameron*, dem Entwurf einer Ethik des Einzelfalls gleichkommen könnte.¹⁶ Das würde bedeuten, daß die *farces* den Zuschauern absichtlich eine Vielfalt heterogener Lösungsangebote machten und die jeweilige (moralische) Bewertung des Gespielten ihrer Diskussion überließen.

Auch wenn Mazouer solchen unterschweligen Funktionszusammenhängen des komischen Spiels nicht nachgeht, zeichnet sich seine Darstellung des komischen Theaters um nichts weniger durch einen hohen Grad an Informativität, überzeugende Argumentation und weitreichende Perspektiven aus. Abschließend möchte ich dazu besonders auf den Abschnitt über die *sottie* hinweisen (S. 372–389), in dem Mazouer die virtuose Desintegration überkommener Sprach- und Spielmuster eindrucksvoll vorführt. Dies führt ihn dazu, die *folie* der *sotties* als einen protohumanistischen Vorläufer zu der *folie*-Konzeption eines Erasmus zu charakterisieren (S. 374).

Mazouer hat mit seiner Theatergeschichte des französischen Mittelalters ein Buch vorgelegt, das ungeachtet der formulierten Kritik seinesgleichen sucht. Es ist ihm zu wünschen, daß es eine breite romanistische Leserschaft findet und neues Interesse für einen vernachlässigten Gegenstand wecken kann.

Eichstätt, im November 2000

Michael Schwarze

¹⁵ Mazouer faßt diesen Punkt S. 358 so zusammen: „Étant donné la variété des farces, la diversité de traitement du même sujet et le flou du point de vue des auteurs, on ne pourra jamais lever l’ambiguïté. Et même – avouons-le – tout système d’explication global risque d’être inadéquat pour tel ou tel texte.“

¹⁶ Die unterschwellige Formulierung einer „kommunikativen Moral“ im *Decameron* hat W. Wehle nachgezeichnet. Sie läßt die Novellensammlung als ein „offenes ethisches Lexikon“ erscheinen, das die Einzelfallprüfung durch die Mitglieder der *brigata* einfordert (W. Wehle, *Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios Decameron oder der Triumph der Sprache*, in A. Borst/G. v. Graevenitz/ A. Patschovsky/K. Stierle (Hrsg.), *Tod im Mittelalter* (Konstanzer Bibliothek 20), Konstanz 1993, S. 221–260, Zitate S. 244, 234).