

ihm allein möglich war, den Papiergrund der Handschrift mit seinen zufälligen Flecken und Schäden und vor allen die besonders in den Bildern der ersten drei Lagen der Handschrift so außerordentlich störend wirkenden, durchgeschlagenen Schriftzüge der Gegenseiten auszumerzen und die Federzeichnungen in ihrer reinen Form zum Abdruck zu bringen. Es hat das viel Mühe und Arbeit gekostet, aber ich hoffe, das Resultat wird allseitig befriedigen. Letzten Endes kann natürlich keine Reproduktion, selbst der Lichtdruck nicht, das Original voll ersetzen, und es werden für den Kunstforscher natürlich immer Fragen bleiben, zu deren Entscheidung er auf das Original selbst wird zurückgehen müssen.

Exkurse

Die Handschrift

Die Handschrift enthält 56 Blätter. Ihren Anfang bildet ein nicht zu der ersten Lage gehöriges, leider durch Feuchtigkeit braunfleckig gewordenes und durch Bruchigkeit an den Rändern stark beschädigtes Vorsatzblatt, das mit einer offenbar als Titelzeichnung gedachten Darstellung der beiden Helden der Erzählung, Peter und Magelone, in Federzeichnung versehen ist. In unserer Ausgabe ist diese Zeichnung deshalb auch auf dem dem Text unmittelbar vorausgehenden Titelblatt angebracht. Einen Titel, wie ihn dieses über dem Bilde bietet, hat die Handschrift jedoch an dieser Stelle nicht, derselbe ist vielmehr der Schlußschrift der Handschrift entnommen. Form und Anordnung unseres Titelblattes entsprechen aber dem Geiste der Zeit, und die illustrierten französischen Drucke von Lyon sowie die Steinerschen Drucke der Warbeckschen Übersetzung bieten genaue Parallelen. Die übrigen 55 Blätter der Handschrift bilden 7 Lagen, von denen jede, außer der zweiten, die 10 Blätter umfaßt, 8 Blätter enthält. Von der letzten Lage (Bl. 51—55) sind freilich die letzten drei textfreien Blätter abgerissen. Das Papier der ersten drei Lagen (Bl. 1—26) hat kein Wasserzeichen; es ist schlecht geleimt und hat infolgedessen die Schrift der einen Seite oft zur andern durchschlagen lassen, so daß sich die Schriftzüge der Vorder- und Rückseiten oft erheblich stören und besonders die Bilder dieses Teiles durch die durchgeschlagene Schrift meist erheblich

beeinträchtigt sind. Der Schreiber hat diesen Übelstand offenbar selbst bald als störend empfunden und deshalb zu den folgenden Lagen ein besseres Papier venetianischer Provenienz verwendet, und zwar zu den Lagen 4—6 ein Papier mit einer hohen Kaiserkrone (Variante zu Briquet, Les filigranes No. 4890—4902) und zur siebenten Lage ein solches mit Reichsapfel (Variante zu Briquet No. 3056 ff.) als Wasserzeichen. Die Fabrikationszeit dieser Papiere fällt nach Briquet in den Anfang des 16. Jahrhunderts. In dieselbe Zeit weist uns auch die Schrift, weisen uns vor allem aber auch die Bilder. Die Schrift ist eine klare und energische gotische Buchkursive von Schwabacher Duktus. Ihre Tinte hat einen angenehmen braunen aber etwas hellen Ton. Die Kapitelüberschriften und die Initialen sind, wie das unser Abdruck wiedergibt, mit roter Tinte geschrieben. Die letzteren sind zweizeilig, abgesehen von der Anfangsinitiale, die dreizeilig ist. Für die Überschriften hat der Schreiber einen etwas größeren Schriftgrad gewählt als für den Text, und er bemüht sich, auch der Schrift durch das Vermeiden der Schwabacher Schleifen der Oberlängen einen etwas abweichenden Charakter zu geben. Man sieht aber deutlich, wie ihm oft die Schreibgewohnheit seiner Textschrift seine Absicht durchkreuzt. An der Identität des Textschreibers und des Rubrikators kann also gar kein Zweifel sein.

Sein Schriftfeld hat der Schreiber an drei Seiten mit feinen Tintenstrichen gerahmt, unten aber den Rahmen offen gelassen und zwar aus dem Grunde, weil er für die Zeilen keine Linien vorzog, sondern den abgegrenzten Schriftraum frei beschrieb und infolgedessen bei den unvermeidbaren Schwankungen in der Zeilenhöhe nun am unteren Ende eine gewisse Freiheit zum Ausgleich jener Schwankungen nötig hatte. Die Zeilenzahl wechselt infolgedessen zwischen 26—29 Zeilen, jedoch haben die meisten Seiten 28 Zeilen. Für den Druck sind aus typographischen Gründen 26 Zeilen als Norm gewählt.

Die Umrahmungen für die Bilder 1—18 sind da, wo sie nicht mit dem Rahmen des Schriftfeldes zusammenfallen, durch Doppellinien gebildet. Wo der Schriftraum die Umgrenzung bildet, hat der Schreiber keine zweite Linie hinzugefügt. Bei den Bildern 19—22 bildet eine Doppellinie nur die Grenze gegen die Zeilenanfänge, und das letzte Bild (23) hat ringsum nur einen einfachen Rahmen. Die Tinte (oder Tusche), die der Zeichner der

Bilder verwendet hat, ist dunkler als die Tinte, die der Schreiber für die Schrift und die Umrahmungen der Schrift- und Bildflächen gebrauchte. Man könnte daraus vielleicht schließen, daß der Illustrator mit dem Schreiber nicht identisch ist, wensschon ein sicherer Beweis für diese Annahme darin nicht gefunden werden kann, denn es ist immerhin auch möglich, daß der Schreiber selbst seine Schreibtinte für die Bildwirkung zu blaß fand und deshalb für sie eine schwärzere Tinte vorzog. Da Schriftzüge innerhalb der Bilder nicht vorkommen, so läßt sich die Frage der Identität oder Nichtidentität leider nicht mit Sicherheit entscheiden. Dagegen läßt es sich aber beweisen, daß die Bilder erst zuallerletzt in die im übrigen vollständig fertiggestellte Handschrift eingezeichnet sind. Sowohl die braune Textschrift wie auch die rote Schrift der Überschriften und der Initialen gehen nämlich immer über die Rahmenlinien der Schriftfelder und der Bilder da, wo sie mit ihnen zusammentreffen, hinweg. Dagegen liegt die rote Schrift bald über, bald unter der Textschrift; und zwar liegt sie oben an den Stellen, wo sie mit Buchstabenteilen vorausgehender Zeilen zusammentrifft, unter der Textschrift dagegen dort, wo sie mit ihr folgenden Textzeilen sich schneidet. Daraus ist deutlich zu ersehen, daß der Schreiber die roten Überschriften und Initialen unmittelbar innerhalb des Fortgangs seiner Schreibarbeit schrieb und sie nicht etwa unter Aussparung des Raumes erst nach Vollendung der Niederschrift des ganzen Textes oder wenigstens der ganzen Seite eingetragen haben kann oder gar, wie das sonst auch wohl vorkommt, ihre Ausführung einem anderen überließ, eine Annahme, die wir schon oben bereits aus anderen Gründen abweisen konnten. Wo nun aber die roten Initialen, und es kommt das bei verschiedenen Bildern (z. B. Bild 9, 12, 17, 22) vor, mit ausladenden Teilen auf die abgegrenzte Bildfläche übergreifen und innerhalb derselben mit Strichen der Zeichnung zusammentreffen, da liegen die letzteren stets auf der roten Farbe der Initialen. Andererseits liegt die Textschrift, wo sie etwa mit ausladenden Haken in die Bildfläche hineingreift, oder wo ein Strich der Zeichnung über die Umrahmung hinaus in die Schreibfläche hineinragt und so eine Kollision der Schrift und der Zeichnung stattfindet (z. B. Bild 9, 12, 14, 19, 21, 23), stets unter der Zeichnung, und zwar auch da, wo sie ihrerseits über dem Bildrahmen liegt. Daraus geht deutlich hervor, daß die Bilder erst in

die sonst vollständig fertiggeschriebene und rubrizierte Handschrift eingezeichnet sind, und dieser Umstand ist in Verbindung mit dem Unterschied der Tinten ein weiterer Wahrscheinlichkeitsgrund, wenn auch kein absolut zwingender Beweis dafür, daß der Zeichner mit dem Schreiber nicht identisch war.

Unsere Handschrift ist aber nicht, wie das Max Loßnitzer annahm, die Originalniederschrift des Verfassers der in ihr uns überlieferten deutschen Bearbeitung der Novelle, sondern sie ist von einer anderen Person, und zwar ohne Kontrolle, Mitwirkung und Aufsicht desselben, hergestellt. Eine ganze Reihe von Fehlern beweist das mit Sicherheit. Ich sehe dabei ab von geringeren Versehen, wie z. B. S. 10: loben st. leben, S. 14: pin st. pis, S. 16: herlichenn st. herzlichenn S. 28: hab hab st. hab, S. 29: hübscht st. hübschst und was dergleichen Dinge mehr sind, denn Schreibfehler von dieser Art können schließlich auch dem Verfasser selbst aus der Feder fließen, obwohl freilich auch unter ihnen bereits einige sind, die wie loben und herlichenn ein sachliches Mißverständnis zur Voraussetzung zu haben scheinen. Wenn nun aber der Ritter, mit welchem Peter zuerst in Neapel zusammentrifft und Freundschaft schließt, auf S. 16,2: Heinrich von Kampans heißt, während er an späteren Stellen (17, 14, 19,3, 47,22) in Übereinstimmung mit der französischen Rezension C stets Heinrich von Crapana benannt wird, so kann man diese Inkonsequenz doch unmöglich dem ursprünglichen Bearbeiter zuschreiben. Einen ebensolchen Fehler finden wir auf S. 22, wo unsere Handschrift überliefert: mocht leyden, ich mocht yetz lenger mitt euch rede halten. Der französische Text der beiden Rezensionen B und C bietet hier übereinstimmend den Ausdruck: me deplaist. Das zeigt uns, daß der Verfasser nur geschrieben haben kann: mocht leyde nich(t) mehr yetz lenger mit euch rede halten. Dem Abschreiber war offenbar das Wort leyde (st. leyder) nicht mehr geläufig. Auf S. 42 fehlt in dem Satze: vnd nach dem also aneynander zwischen also und aneynander etwas, das den in der französischen Rezension C überlieferten Worten: est que nous sommes ainsi tous deux amoureux entspricht, also etwa: wir pede lieben. Auf S. 57 ist das überlieferte: vber den dreytzehenden tag ohne Frage falsch, denn die beiden französischen Rezensionen haben dafür übereinstimmend: troisième. Auf den Übersetzer kann dieser Irrtum nicht zurückgehen, denn

bald darauf läßt er Peter S. 66 wünschen, daß er vor vier Tagen gestorben wäre, d. h. am Tage der Fluchtverabredung; wahrscheinlich hatte er geschrieben: vber den drit nehenden tag. Ein besonders krasses Abschreiberversehen liegt S. 74, 16 vor in: verhaissen st. verlassen, und nicht viel besser ist es, wenn der Schreiber 98, 24: genesen schreibt statt geessen oder 90, 7 den Peter den Sultan genediglich bitten läßt statt genendiglich. Alles das sind Versehen, die unmöglich der Bearbeiter hätte machen können, wenn er die vorliegende Reinschrift selbst hergestellt hätte, oder die er unkorrigiert gelassen haben würde, wenn sie in seinem Auftrage, mit seinem Wissen und unter seiner Kontrolle angefertigt worden wäre.

Der Bearbeiter

Wenn nun aber, wie wir im vorstehenden Exkurse ausgeführt haben, in unserer Handschrift nur eine unabhängig von dem Bearbeiter von fremder Hand hergestellte Abschrift vorliegt, so erheben sich die Fragen, ob und wie weit diese Abschrift örtlich und zeitlich von dem Original entfernt ist. Was nun zunächst die Ortsfrage anbetrifft, so ist hier meiner Ansicht nach ein Unterschied zwischen der Heimat des Abschreibers und der des ursprünglichen Bearbeiters in unserer Handschrift schlechterdings nirgends zu erkennen. Der Dialekt derselben ist durchaus einheitlich, und ich habe nicht den geringsten Anhaltspunkt gefunden, der uns zwänge, zwischen der Sprachheimat des Bearbeiters und der des Schreibers zu unterscheiden. Auf dialektischen Unterschieden beider beruhende Mißverständnisse konnte ich nicht feststellen, denn das einzige: verhaissen statt verlassen, das ja als Verlesung von verlaissen auf eine westmitteldeutsche, rheinische Heimat des Bearbeiters würde schließen lassen können, ist denn doch zu isoliert, um darauf einen zwingenden Schluß gründen zu können. Wer weiß, welche rein mechanische Tücke in diesem vereinzeltten Falle mitgespielt haben mag? Der Dialekt unserer Handschrift ist durchaus der der Stadt Nürnberg, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man die Sprache unserer Historie mit der der nürnbergischen Stadtchroniken und Geschlechterbücher, des Endres Tucherschen Baumeisterbuches und anderer sicher als nürnbergische Dialektschriften bezeugten Werke vergleicht. Das Spezifische des nürnbergischen Idioms ist

die Durchdringung und Mischung des nordbayerischen Dialekts mit einer starken Dosis von ostfränkisch-mitteldeutschen Elementen, und gerade von dieser Mischung ist die Sprache unserer Handschrift ein ausgezeichnetes Beispiel. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten in dieser Beziehung einzugehen; der Leser, der sich dafür interessiert, wird in den Anmerkungen einiges hierauf Bezügliche hervorgehoben finden.

Was nun aber die zeitliche Differenz zwischen dem Abschreiber und dem Bearbeiter betrifft, so erscheint mir diese allerdings nicht unerheblich zu sein. Sicherlich hat wohl auch das altertümliche Zeitkolorit der Sprache unseres Textes unter der Hand des Abschreibers, deren ändernde und zum Teil schlimmbessernde Einwirkung wir ja schon an verschiedenen Stellen kennengelernt haben, etwas gelitten, aber auch so, wie der Text uns nun vorliegt, erweckt er noch immer einen viel altertümlicheren Eindruck als andere nürnbergische Texte aus der Zeit um 1525, der unsere Handschrift angehört, wie z. B. Dürers Unterweisung der Messung mit Richtscheid und Zirkel. Ich trage nicht das geringste Bedenken, die Entstehung unserer Bearbeitung etwa in die Zeit um 1470 zu rücken, d. h. in die zeitliche Nachbarschaft der Arigoschen Übersetzung des Decamerone und der fiore di virtù, und von Albrecht von Eybs Übersetzung der Novelle von Guiscardo und Sigismonda. Die Parallele unserer Novelle von der schönen Magelone mit den hier genannten Werken erstreckt sich aber nicht nur auf das Stoffliche, sondern sie greift auch auf das sprachliche Gebiet hinüber. Das überraschendste Resultat, das sich mir bei dem eingehenderen Studium unseres Textes aufdrängte, ist nämlich der mit völliger Sicherheit zu führende Nachweis, daß unsere nürnbergische Bearbeitung der Novelle nicht wie die spätere Veit Warbecksche Übersetzung nach einer französischen Vorlage gearbeitet ist, sondern nach einer italienischen, und weiter, daß eine italienische, nicht eine französische Fassung, wie man bisher annahm, überhaupt die Grundform der Novelle gewesen ist. Diesem Nachweis wird der folgende Exkurs gewidmet werden. Die Persönlichkeit des nürnbergischen Bearbeiters festzustellen, wage ich vorderhand nicht. Wer ihn zu ermitteln unternimmt, wird aber mit der Tatsache zu rechnen haben, daß er ihn nur in den Kreisen suchen kann, denen eine intime Kenntnis der italienischen Sprache zuzutragen ist. Wohl

hat das Baumeisterbuch von Endres Tucher grammatisch, syntaktisch und stilistisch manche ganz auffallende Parallelen (auf einige von ihnen ist in den Anmerkungen aufmerksam gemacht) zu unserem Texte aufzuweisen, aber es sind das doch, soweit ich sehe, mehr solche Dinge, zu deren Erklärung die Gleichheit des Dialekts ausreicht, die aber nicht notwendig, ja nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit für eine Personengleichheit in Anspruch genommen werden müssen oder dürfen, ganz abgesehen davon, daß es unerweislich und unwahrscheinlich ist, daß wir Tucher sowohl die notwendige Kenntnis des Italienischen sowie überhaupt schöngeistige Bestrebungen zutrauen dürfen. Die Frage nach der Person des Bearbeiters müssen wir also zur Zeit noch als unlösbar zurückstellen.

Was aber sein Werk als literarische Leistung anbetrifft, so fällt ein Vergleich desselben mit der so erfolgreichen Übersetzung Veit Warbecks, die der Novelle zu ihrem Siegeszuge in fast alle nord- und osteuropäischen Literaturen (niederdeutsch, dänisch, schwedisch, isländisch, russisch, polnisch, tschechisch) verholfen hat, durchaus zu seinen Gunsten aus. Soweit man bei dem Verlust der ursprünglichen italienischen Urform und der unmittelbaren italienischen Vorlage, die der deutsche Bearbeiter benutzte, aus dem Vergleich mit den beiden französischen Rezensionen darauf Schlüsse ziehen kann, hält sich derselbe sachlich durchaus treu an seine Vorlage, aber in der Formulierung der Gedanken schaltet er, wie man sofort bei einem Vergleich des Eingangskapitels feststellen kann, viel freier und selbständiger als die französischen Bearbeiter und als Veit Warbeck, indem er, um dem abweichenden Charakter der deutschen Sprache und den syntaktischen Bedingungen ihres Aufbaues besser gerecht werden zu können, auch vor stofflichen Umgruppierungen und Umstellungen nicht zurückscheut. Ja, selbst Ergänzungen und Änderungen in den Motiven der Handlung, stärkere Ausmalung und Ausschmückung psychologischer Einzelheiten einzufügen, trägt er kein Bedenken, wo es ihm für den klaren Fortgang und logischen Aufbau der Handlung notwendig erscheint. Freilich hat er in dieser Beziehung nicht immer mit zuverlässigem Geschick gearbeitet, sondern einige Male sogar nicht unbedenklich fehlgegriffen, so z. B. wenn er die Mannschaft des Schiffes, auf dem Peter von Alexandria aus heimfährt, auf der Insel Sagona, die der

Verfasser der Novelle ohne Zweifel, wie das die ganze Situation unweigerlich erfordert und wie das die beiden französischen Rezensionen auch richtig festgehalten haben, als völlig unbewohnte Insel gedacht wissen will, nicht nur Wasser, sondern auch Speise, die man auf einer unbewohnten Insel nicht findet, einnehmen läßt, und nachher bei ihrer Abfahrt Peter von ihr in den Häusern dieser Insel suchen und ihn später der Magelone bei der Übergabe der vierzehn Salzfässer als vermutlich daselbst ermordet bezeichnen läßt. Aber solchen Stellen stehen doch auch wieder andere gegenüber, wo seine Änderungen, wie z. B. die weit ausgespannenen Unterredungen Magelones mit Peters Mutter, ganz unzweifelhafte Verbesserungen bedeuten. Kurz, unsere deutsche Bearbeitung ist offensichtlich keine Übersetzung im strengen Sinne, wie die Veit Warbecksche Arbeit, sondern sie ist eine freie Nacherzählung des Stoffes, die getreu und gewissenhaft den Faden der Erzählung aus ihrer Vorlage aufnimmt und verfolgt, aber ihn unbedenklich zuweilen anders schürzt und knotet, als jene ihn in ihrem Gewebe hatte verlaufen lassen.

Die italienische Urform der Novelle

Die „histoire du vaillant chevalier pierre, fils du comte de provence, et de la belle maguelonne, fille du roy de naples“ gilt heute wohl allgemein als die Urform unserer Novelle und als ein Erzeugnis französischer Erzählerkunst der Mitte des 15. Jahrhunderts, während man ihr früher ein weit höheres Alter und provenzalischen Ursprung zuschrieb und auch Petrarcas Namen mit ihr in Verbindung zu bringen wußte, der zur Zeit seines Studienaufenthalts in Montpellier (1319—1323) das Werk des Provenzalen Bernard von Treviez, dem man die Ehre der Verfasserschaft zuwies, einer Bearbeitung unterzogen haben sollte, die freilich, darüber war man sich aber wohl nie recht klar, nur eine Übertragung in die lateinische Sprache, allenfalls eine italienische Übersetzung, aber niemals eine französische Redaktion gewesen sein könnte. Dieser älteren literarischen Legende, deren Urheber der Historiograph von Montpellier Pierre Gariel in seinem Buche: *Idée de la ville de Montpellier* (1665) 1 p.129 u. 2 p.113 war, haben die Untersuchungen Alessandro d'Anconas (*Poemetti popolari italiani* 1889 p. 393 sv. und Gaston Paris' (*Romania* 18 [1889]