



Florenz, 15. Jahrhundert

Antonio Manetti

**DIE NOVELLE  
VOM DICKEN HOLZSCHNITZER**

Aus dem Italienischen von  
Marianne Schneider

Mit einer Einführung von Matteo Burioni

1U  
4625  
M275

Verlag Klaus Wagenbach Berlin

LMU München  
Universitätsbibliothek  
FB Kunstwissenschaften

0910-11552



*Jedem seine Maske.* Deckplatte eines Portraits, um 1500.  
Florenz, Uffizien

MATTEO BURIONI

### **Der Name des Dicken. Filippo Brunelleschi und die Unverwechselbarkeit**

Die Geschichte des dicken Holzschneiders von Antonio Manetti ist ein literarisches Kleinod und sicherlich eine der schönsten Novellen des 15. Jahrhunderts. Sie erzählt von einem Streich im Florenz der Renaissance: Einem gewissen Dicken wurde eingeredet, er sei nicht er selbst, sondern ein anderer. Dieser verzweifelte ob seiner Verwandlung und verlor sich zusehends im kunstvollen Labyrinth der Geschichte, bis er von seinem bösen Albtraum befreit wurde. Als er endlich erkennen musste, wie übel ihm mitgespielt worden war, verließ er Florenz und heuerte beim ungarischen König an. Seine Widersacher hatten den Dicken der Lächerlichkeit preisgegeben und ihn in Florenz unmöglich gemacht. Seine Identität, sein Name und sein Ansehen waren vernichtet; es blieb ihm nur das Exil. Diese Geschichte ist ein Lehrstück über die Bedeutung und Gefährdung der persönlichen Identität. Die italienische Renaissance hatte dem Portrait und der Autobiographie zu großer Blüte verholfen; in der *Novelle vom dicken Holzschneider* wird dagegen

die Manipulation der persönlichen Identität zum Hauptthema. Dieser Stoff wäre schon für sich bemerkenswert, noch interessanter wird es freilich, wenn man erfährt, dass ausgerechnet Filippo Brunelleschi (1377–1446), der berühmte Architekt der Florentiner Domkuppel, den Streich ersonnen hat. Er dachte sich den Irrgarten aus, in dem sich der Dicke hoffnungslos verliert.<sup>1</sup>

Brunelleschi stellt sich damit in eine illustre Reihe von Künstlern wie Giotto und Buffalmacco, deren witzige Streiche bereits Giovanni Boccaccio in seinem *Decamerone* erzählte. Auch hier ging es um die persönliche Identität, wenn etwa Giotto in den *Trecentonovelle* des Francesco Sacchetti einem Mitglied der Stadtmiliz, das bei ihm ein gemaltes Wappen in Auftrag gegeben hatte, ein mit Waffen bemaltes Wappen aushändigt.<sup>2</sup> Als sich der Milizionär beschwert, das sei kein richtiges Wappen, erwidert Giotto: Wenn er einer der Bardi wäre, hätte er gewusst, was für ein Wappen er ihm hätte malen können. Da er aber nun mal vielleicht nur ein Findelkind sei, habe er ihm sein Handwerk auf das Wappen gemalt.<sup>3</sup> Die Geschichte eines bemalten Wappens erzählt auch Giorgio Vasari, der sich ausgiebig bei der Novellentradition bedient hat, in seiner Lebensbeschreibung des Leonardo da Vinci.<sup>4</sup>

Im Unterschied zu all diesen amüsanten Streichen bleibt einem bei der *Novelle vom dicken Holzschnitzer* das Lachen im Halse stecken.



Portrait Filippo Brunelleschis. Grabepitaph in Santa Maria del Fiore, Florenz

Die beklemmende Wirkung der *Novelle* verweist auf historische und literarische Parallelen. Ein erzwungener Namenswechsel war in Florenz um 1400 keineswegs ungewöhnlich. Ab 1350 wurden einige wohlhabende Familien, die sogenannten Magnaten, von der Florentiner Republik gezwungen, ihre Namen aufzugeben, damit sie weiterhin öffentliche Ämter ausüben konnten. Neben der Realität war auch die Novellentradition seit Boccaccio voller ernster, zuweilen brisanter Themen wie Ehe, Liebe und Fremdheit.<sup>5</sup> Die Derbheit des Streiches in der *Novelle vom dicken Holzschnitzer* – und das daraus folgende Entsetzen – dürfen angesichts der realen Geschehnisse im Florenz der frühen Renaissance also nicht verwundern.

*Die Personen der Handlung und der Autor*  
*Antonio Manetti*

Im Hause des angesehenen Patriziers Tommaso de' Pecori versammelte sich eine Männerrunde zum Abendessen. Die Anwesenden fühlten sich durch das Fehlen des dicken Holzschnitzers, der ihrer Runde seit längerem angehörte, düpiert und wollten seine Leichtfertigkeit nicht auf sich sitzen lassen. Schließlich schlug Brunelleschi vor, den Holzschnitzer glauben zu machen, er sei nicht er selbst, sondern ein gewisser Matteo. »Unmöglich«, sagten die anderen. Als Brunelleschi sie in seinen Plan einweichte, erklärten sich aber alle bereit, den Streich in die Tat umzusetzen. Die Personen der Geschichte lassen sich fast ausnahmslos benennen. Die Hauptperson Filippo Brunelleschi gelangte durch die Begebenheit, die in zahlreichen Manuskripten überliefert ist und ab 1437 in Florenz zirkulierte, zu literarischem Ruhm.<sup>6</sup> Brunelleschi entstammte einer bedeutenden Patrizierfamilie, viele seiner Vorfahren hatten wichtige Funktionen in der Florentiner Republik bekleidet. Er selbst ist der Architekt des berühmten *Ospedale degli Innocenti*, des Findelhauses, und der Alten Sakristei in San Lorenzo; vor allem aber vollendete er die Florentiner Domkuppel. Zum Zeitpunkt des Streiches hatte er allerdings nur an dem Wettbewerb für die Bronzetüren des Baptisteriums teilgenommen und eine Ausbildung als Goldschmied

durchlaufen. In der Novelle heißt es hingegen, die bei Tommaso de' Pecori versammelten Personen seien wichtige und in Staatsdiensten erfahrene Bürger gewesen (de' Pecori selbst bekleidete 1403 und 1410 das hohe Amt des Priors der Florentiner Republik). Zu dieser Clique gehörten weiterhin der Bildhauer Donatello (1386–1466), ein Mitglied der angesehenen Familie Rucellai, Giovanni di Francesco Rucellai, ebenfalls 1408 und 1411 zum Prior gewählt, sowie der dicke Holzschnitzer, Manetto di Jacopo Ammannatini (1381–1450), der sich 1442 nachweislich am Königshof in Ungarn im Dienste des Florentiner Heerführers Filippo Buondelmonti degli Scolari (1369–1426), genannt Pippo Spano, befand.<sup>7</sup> Ammannatini erbaute dort wohl um 1416 einen befestigten Palazzo für Pippo Spano, das sogenannte Schloss von Ozo-  
ra (vgl. Abb. S. 87).<sup>8</sup> Der Richter, dem der dicke Holzschnitzer im Gefängnis begegnete, wird in einigen Versionen der Geschichte namentlich genannt und kann deswegen mit dem Schriftsteller und Gelehrten Giovanni di Gherardo da Prato (1367–1446) identifiziert werden, dem Autor der Novellensammlung *Il Paradiso degli Alberti*.<sup>9</sup> Die Lebensdaten der Personen lassen sich mit dem Jahr 1409 oder 1410 in Verbindung bringen, in dem nach Aussage des Textes die Begebenheit stattgefunden haben soll.

»Matteo«, in den der Dicke verwandelt zu sein glaubt, ist Matteo Manetti. Die Manetti waren

eine angesehene und wohlhabende Patrizierfamilie in Florenz, aber ein »Matteo« ist im 15. Jahrhundert in dieser Familie nicht bekannt. Der Name »Matteo Manetti« ist also erfunden. Einen besonderen Reiz gewinnt die Namensbildung dadurch, dass der neue Nachname »Manetti« an den früheren Vornamen des Dicken, »Manetto«, anklingt.<sup>10</sup> Nicht zuletzt und als weitere Volte in diesem Verwirrspiel trägt der Verfasser der Novelle den Namen Manetti.

Der Autor, Antonio di Tuccio Manetti (1423–1497), war ein Philologe und Schriftsteller, der Gedichte von Giovanni Cavalcanti edierte und die Florentiner Chronik des Giovanni Villani für die Drucklegung bearbeitete.<sup>11</sup> Bekannt ist Manetti vor allem für seine *Vita des Filippo Brunelleschi*, die als erste Künstlerbiographie der Neuzeit gilt – Giorgio Vasari hat sie für seine Lebensbeschreibung des großen Baumeisters ausgiebig verwendet.<sup>12</sup> Dabei war Manettis *Vita des Brunelleschi* offenbar nur ein beiläufiger Ausdruck seines literarischen Interesses und Nebenprodukt der *Novelle vom dicken Holzschnitzer*, die Manetti in vielen Manuskripten ohne Angabe eines Autors in Florentiner Bibliotheken gefunden hatte. Da die Manuskripte Unterschiede aufwiesen, versuchte Manetti nun, wie er es bei den Gedichten Cavalcantis getan hatte, einen vertrauenswürdigen Text auf der Grundlage dieser Manuskripte zu verfassen. Wegen der Beliebtheit der Geschich-

te, und weil der Autor anonym blieb, waren im Lauf des 15. Jahrhunderts viele Ergänzungen und Ausschmückungen hinzugekommen. Darum entschied sich Manetti schließlich, seine eigene Variante der Geschichte zu erzählen.<sup>13</sup> Diese schrieb er, ebenso wie seinen Lebenslauf des Baumeisters, von 1480 bis 1487 nieder, als gerade das lateinische Architekturtraktat des Leon Battista Alberti in Florenz im Druck erschien.<sup>14</sup> Angesichts des Ruhmes des Literaten und Architekten Alberti, der sich Ende des 15. Jahrhunderts in ganz Italien ausbreitete, wollte Manetti offenbar seinen Landsmann Brunelleschi in Erinnerung rufen. Schließlich hatte schon der eine Generation ältere Brunelleschi mit seinem Findelhaus die Säulenordnungen in die Architektur eingeführt und die technische Meisterleistung der Kuppelwölbung vollbracht. Der junge Alberti hatte sein Maleritaktat denn auch dem älteren Brunelleschi gewidmet.

Die zahlreichen überlieferten Manuskripte der Novelle belegen deren erstaunliche Popularität in Florenz des 15. Jahrhunderts. Die früheste bisher bekannte Version war 1437 – also zu Lebzeiten Brunelleschis – abgeschlossen worden, mehrere Fassungen entstanden um 1450, aber auch am Ende des Jahrhunderts finden sich noch Abschriften und teils gereimte Neubearbeitungen des Stoffes.<sup>15</sup>

### Niemand sein, zu Nichts werden. Die Quellen

Die Verwandlung des dicken Holzschnitzers begann damit, dass Brunelleschi in dessen Haus eindrang und ihn, als er Einlass begehrte, brüsk abwies, die Stimme des Holzschnitzers nachahmend. Vor der eigenen Tür stehen und seinen Platz von einem Alter Ego besetzt finden, diese Zutaten einer Verwechslungsgeschichte verwendete bereits der römische Komödiendichter Plautus im *Amphitruo*. Bei Plautus verliebte sich Jupiter in die schöne Alkmene. Er nutzte die Abwesenheit ihres Gatten Amphitryon, der in den Krieg gezogen war, um Alkmene in der Gestalt des vorgeblich heimgekehrten Gatten zu erscheinen. Hilfe erhielt er dabei von Merkur, der sich in den Diener Sosia verwandelt hatte. Als Amphitryon dann tatsächlich zurückkehrte, während Alkmene und Jupiter sich noch im ehelichen Schlafzimmer vergnügten, entspann sich ein Dialog vor der verschlossenen Tür des Hauses. Der zurückgekehrte Hausherr wurde von dem als Merkur verkleideten Diener mit den Worten »Wer ist da draußen?« begrüßt, worauf der Hausherr »Ich bin's« antwortete, um wiederum die Rückfrage »Wer Ich bin's?« zu hören.<sup>16</sup> Dieser Wortwechsel entspricht ziemlich genau der Situation, der sich auch der Dicke ausgesetzt sah, als er vor seiner verschlossenen Tür stand und Brunelleschi in seine Rolle geschlüpft war.<sup>17</sup>

Die weitschweifigen Selbstgespräche des Dicken, die seiner Verwirrung und Verzweiflung Ausdruck geben, entstammen dagegen einer nachantiken Bearbeitung des Plautus, der neulateinischen Komödie *Geta* des Vitalis von Blois aus dem 12. Jahrhundert.<sup>18</sup> Diese neulateinische Komödie war in Florenz gut bekannt und sehr beliebt.<sup>19</sup> Dort findet sich sogar eine italienische Übertragung in Reimform.<sup>20</sup> Beim französischen Autor Vitalis von Blois sind die zwei Diener des Amphitryon, die er Geta und Birria taufte, zu den Hauptpersonen des Stückes geworden. Amphitryon ist nicht ausgezogen, um Krieg zu führen, er geht jetzt nach Athen, um Philosophie zu studieren. Diese neue Wendung der Geschichte erlaubt es Vitalis von Blois, die scholastische Philosophie mit beißendem Spott zu übergießen. Denn nun begegnet der Diener Geta, der seinen Herrn nach Athen begleitet hat, an der verschlossenen Tür Merkur in der Gestalt seines Alter Ego. Die Pointe bei Vitalis von Blois besteht darin, dass Geta in Athen mehr schlecht als recht Philosophie gelernt hat und nach der Begegnung mit seinem Alter Ego in witzige, weil vollkommen abstruse Grübeleien verfällt. So meint der ratlose Diener, der, dem Herrn vorausgeilt, seinen Doppelgänger bereits in der Tür trifft, »die Logik besage, dass man mit einem Namen zwei Dinge bezeichnen könne, wie auch eine Stimme zwei Personen gehören könne.«<sup>21</sup> Vollkommen irritiert von der

Anwesenheit seines Doppelgängers fährt er in seinen rabulistischen Selbstgesprächen fort, bis er zu dem scheinbar logischen Schluss kommt: »Ich bin nichts.«<sup>22</sup> Erst sein Herr Amphitryon, der sich seinem eigenen Haus endlich nähert, in dem sich Jupiter und Alkmene vergnügen, vermag seine Zweifel zu zerstreuen. Denn Geta überlegt nun: »Ob ich Geta bin oder nicht Geta bin, kann bewiesen werden. Wenn er mich mit dem Namen Geta begrüßt, bin ich es, schweigt er jedoch, so werde ich sterben.«<sup>23</sup>

Der dicke Holzschnitzer steht in der Novelle vor genau demselben Dilemma; nur erlöst ihn niemand davon: nicht sein Freund Brunelleschi, nicht seine Bekannten, nicht der Beamte der Kommune, niemand. Wie Geta ist er zu Nichts geworden. Was dabei auf dem Spiel steht, ist nicht weniger als die soziale Identität des Dicken. Sein Zweifel ist kein philosophischer Zweifel, der durch ein ungeordnetes Studium der Philosophie hervorgerufen wurde. Die Zweifel des Dicken sind weder witzig noch parodistisch, sie münden in eine anschaulich geschilderte, beklemmende Verzweiflung, der sich der Leser nur schwer entziehen kann. Freilich hätte sich der Holzschnitzer selbst aus seiner Situation befreien können, er hätte lediglich an seiner Überzeugung festhalten müssen, er selbst zu sein. Dies tut nämlich Amphitryon bei Plautus und Vitalis von Blois sehr erfolgreich und zwingt so Jupiter und Merkur zur Flucht. In

der älteren Tradition unterscheidet die Macht über die Schwelle und das Haus denjenigen, der eine Identität innehat, von demjenigen, der niemand ist. Bei der *Novelle vom dicken Holzschnitzer* erweitert sich die dialogische Situation zu einem ganzen Umfeld verschiedener Personen, die bei dem Streich teils wissentlich, teils unwissentlich mitspielen. Damit ist der Dicke kein Opfer eines Scherzes oder einer einfachen Täuschung, sondern es geht um nichts weniger als seine soziale Existenz. Auf dem Höhepunkt seiner Verwirrung begibt sich der Dicke abends auf die Piazza San Giovanni, wo die Taufkirche von Florenz steht, und fragt einen Passanten: »Wer bin ich?« Dieser antwortet: »Un cazzo.«<sup>24</sup> Diesen vulgären Wortwechsel hat Manetti aus seiner Version getilgt. Dass der Dicke von einem einfachen Passanten verlangt, seine Zweifel zu beseitigen, offenbart das Ausmaß seiner Verzweiflung. Die Geschichte spielt sich nicht mehr im Nahbereich benennbarer und bekannter Personen ab. Ihre Bühne ist nunmehr die frühneuzeitliche Kommune, die Stadt der Renaissance.

Die Täuschung des anderen war schon bei Giovanni Boccaccio ein beliebter Stoff für Novellen. So beginnt sein *Decamerone* mit der Geschichte des Notars Ser Ceparello aus Prato, der in Frankreich eine stattliche Zahl von Eidbrüchen, Falschaussagen und Urkundenfälschungen im Auftrag seines Gönners zu Papier brachte, die alle unbemerkt

blieben. Gegenüber einem Pfarrer, der ihm am Totenbett die Beichte abnahm, wirkte seine lediglich vorgespielte Frömmigkeit durch ein formelhaftes Bekenntnis so echt, dass er fürderhin in Frankreich als Heiliger, San Ciappelletto, verehrt wurde.<sup>25</sup> Ein Notar, der für die Stabilität und Verlässlichkeit von Verträgen und Rechtsakten bürgen sollte, setzte seinen zahlreichen Betrugereien durch das Erschleichen der Absolution die Krone auf. Die Gutgläubigkeit des Pfarrers und die Unverfrorenheit des Notars führten dazu, dass ein gewiefter Rechtsverdreher als heilig galt. Die Verwandlung von Ser Ceparello in San Ciappelletto ist keine mythologische Verwandlung, sie erfolgt mittels der neuen Verträge und Rechtsakte, die das merkantile Leben der frühneuzeitlichen Kommunen prägen. Die Autorität von Recht und Glauben, vertreten durch den betrügerischen Notar und den harmlosen Beichtvater, basiert auf manipulierbaren Zeichen und Redewendungen.

Eine weitere Geschichte Boccaccios erzählt davon, wie die Künstler Bruno und Buffalmacco einen Arzt namens Maestro Simone zum Narren hielten.<sup>26</sup> Die Künstler vermochten mit einer Rede, die Gelehrsamkeit parodierte, den leichtgläubigen Arzt vollkommen in ihren Bann zu ziehen. Boccaccio gelang hier eine meisterhafte und witzige Parodie der gehobenen Sprache, ihrer autoritätsheischenden Vorspielung von Sinnhaftigkeit und ihrer formelhaften Magie. Die *Novelle vom*

*dicken Holzschnitzer* überbietet die unterhaltsame Täuschung in diesen Geschichten und macht aus der Verwechslung der Identität ein ernstes, fast schon philosophisch anmutendes Spiel.

Eine Übersicht über die erhaltenen Renaissance-novellen führt zu dem Schluss, dass die selbstständig auftretende Novelle ein humanistisches Phänomen ist.<sup>27</sup> Auch die ersten Versionen der Geschichte vom dicken Holzschnitzer sind vermutlich in humanistischem Umfeld entstanden, wahrscheinlich sogar im unmittelbaren Umkreis von Brunelleschi selbst. Dieses Umfeld hilft den ernsten Ton der Novelle und die in ihr verarbeiteten philosophischen Themen zu erklären. Antonio Manetti, der mit dem Philosophen Marsilio Ficino im Briefwechsel stand, hatte die intellektuelle Bedeutung dieser Geschichte zweifellos erkannt. Er sah auch, dass sie in ihrer literarischen Qualität verbesserungswürdig war. So fügte er zahlreiche Passagen ein und schrieb die Auflösung des Streiches um, damit die Geschichte zu einem richtigen Ende kam.

#### *Der politische Namenswechsel*

Die Verwandlung des Dicken musste die Florentiner Bürger des 15. Jahrhunderts auch an die jüngste Vergangenheit erinnern. In den Auseinandersetzungen zwischen Adel und einfachem Volk hatte



die Florentiner Republik Mitte des 14. Jahrhunderts Gesetze erlassen, die es ihr erlaubten, aus politischen Gründen einen Namenswechsel zu erzwingen.<sup>28</sup> Durch die Aufgabe des Geschlechternamens und die Annahme eines neuen, erfundenen Namens sollten die zu Feinden der Republik erklärten Aristokraten gemäßregelt werden. Die Magnaten mussten sich einer Kommission im Kommunalpalast vorstellen, ihren alten Namen ablegen und einen neuen Namen vorschlagen. Sie erhielten dann einen amtlich beglaubigten neuen Nachnamen mit einem entsprechenden Wappen. Verhielt sich ein Magnat bei dieser Anhörung zu arrogant, so zögerten die Mitglieder der Kommission nicht, ihn der Lächerlichkeit preiszugeben. Ein Messer Nolfo di Messer Manfredi musste den Geschlechternamen »Squarcialupi« aufgeben und schlug stattdessen als neuen Namen »Manfredi di Mortenanno« vor. Messer Nolfo wollte nach der im Familienbesitz befindlichen Burg Mortenanno benannt werden.<sup>29</sup> Die Mitglieder der Kommission empfanden dies allerdings als Zeichen des Hochmuts, da die Burg der Florentiner Republik stets ein Dorn im Auge gewesen und sie schließlich dem Erdboden gleichgemacht worden war. Zur Strafe bedachte die Kommission Messer Nolfo mit dem Namen »Stracciavolpi« und gab ihm anstelle eines Wolfes einen Fuchs als Wappentier. Die Familie war nunmehr von denen, die die »Wölfe zerreißen«, zu denen geworden, die

die »Füchse zerfetzen«. Der Namensbestandteil »zerfetzen« (stracciare) ließ in demütigender Weise den Lumpen (straccio) anklingen.

Zwischen 1361 und der Rückkehr von Cosimo I. de' Medici nach Florenz im Jahr 1434 sind fast neunzig Verfahren überliefert, in denen der Geschlechternamen offiziell aufgekündigt wurde und vormalige Magnaten neue Wappen annahmen.<sup>30</sup> Ein erzwungener Namenswechsel war demnach etwas, woran sich die Generation von Filippo Brunelleschi noch erinnern konnte. 1437, also zu dem Zeitpunkt, da die *Novelle vom dicken Holzschnitzer* erstmals schriftlich verbürgt ist, gehörte diese Praxis bereits der Vergangenheit an. Es liegt dennoch nahe, dass die Verwandlung in der Novelle an dieses Detail der Florentiner Geschichte gemahnen sollte. Im Gefängnis, in das der Dicke wegen seiner Verwechslung mit dem säumigen Schuldner Matteo kam, verlangte der Amtsträger nach »Matteo«, da dessen Brüder die ausstehenden Schulden beglichen hatten. Der Dicke meldete sich, womit die Annahme der fremden Identität besiegelt war. Im Unterschied zum politisch motivierten Namenswechsel agiert in der Novelle kein Notar oder Verwaltungsbeamter, der den Namenswechsel veranlasst, sondern ein Künstler.

Die Bühne dieser Verwandlung ist die Stadt. Deren Orte und Plätze werden in der Novelle präzise benannt. Es sind sprechende Orte, die der Handlung eine starke Färbung geben. Die

Werkstatt des Dicken befand sich bei der Piazza San Giovanni. Auf dem Höhepunkt der Verzweiflung irrt der Dicke über den Platz vor der Taufkirche und fragt ausgerechnet an diesem Ort einen Passanten nach seinem Namen. Dort, wo jedes Kind in Florenz getauft wurde und seinen Namen erhielt, verlangte der Dicke Aufklärung über seine Identität. Auf diesem Platz verhafteten ihn die Kommunalbeamten als den säumigen Schuldner Matteo und bringen ihn in das städtische Gefängnis. Das Gefängnis im Kommunalpalast, in dem der Dicke immer noch über seine Identität rätselt, ist als spiegelbildliche Entsprechung der Künstlerwerkstatt angelegt. Die vertraute Umgebung der Künstlerwerkstatt versichert den Dicken seiner Identität, während die Geschehnisse im Gefängnis die letzten Verbindungen zu seiner vertrauten Umgebung zerreißen und so die Annahme der fremden Identität ermöglichen.<sup>31</sup>

Es ist wohl kein Zufall, dass der große Architekt und Stadtbaumeister Brunelleschi zum Protagonisten dieser Geschichte wurde. Sein Plan und dessen Umsetzung an bestimmten Orten und mit bestimmten handelnden Personen geben dem Streich seine beklemmende Stringenz. Die Abwesenheit der Mutter des Dicken schuf erst die Gelegenheit zur Verwechslung. Und perfiderweise war es die vorgetäuschte Krankheit von Brunelleschis Mutter, die das Mitleid des Dicken erregte, sodass er sich zum Bleiben in der Werkstatt überreden

ließ. Nur so konnte Brunelleschi sich in der Wohnung des dicken Holzschnitzers einschließen. Als dieser nach tiefem Schlaf wieder als der Dicke in seiner Werkstatt erwacht, fühlt er sich »wie neugeboren«. Seine Verwandlung ist jedoch bleibend. Denn mit dem Streich hat Brunelleschi nicht nur das Unmögliche möglich gemacht, nämlich einen Wechsel der persönlichen Identität, er hat auch den Dicken in Florenz dauerhaft unmöglich gemacht.

Das Verstörende an der *Novelle vom dicken Holzschnitzer* ist, wie der Mensch hier als kleiner Gott seiner städtischen Wirklichkeit erscheint. Der Plan Brunelleschis gelingt in aufeinander aufbauenden Stufen. Er beginnt mit dem Ausschließen aus der Wohnung, es folgen die Verwechslung durch die Freunde, das Herumirren in der Stadt, die Festnahme wegen der Schulden und das Gefängnis. Es ist die städtische Verwaltung, die es durch den Verweis auf Schuldbriefe vermag, einen Bürger zu einem gesuchten Schuldner zu machen. Erst im Gefängnis akzeptiert der Dicke, dass er nun Matteo ist. Den letzten, abschließenden Schritt der Überzeugungsarbeit vollzieht ein ahnungsloser Pfarrer, der den Dicken von seinem vermeintlichen Wahn befreien will. Die soziale Identität ist zunächst in der Anbindung an die Mutter verankert und über das Haus und die Werkstatt bis zur Stadt und deren Verwaltung von zahlreichen Instanzen abhängig. Der Dicke erleidet die Verwandlung und

traut sich nicht, selbstbewusst an seiner eigenen Überzeugung und Identität festzuhalten. Er lässt sich durch den Anschein blenden, und aus Furcht, sich zu blamieren, gibt er sich auf.

Die *Novelle vom dicken Holzschnitzer* ist eine leichthin erzählte Geschichte über einen grausamen Streich, den eine Clique von Künstlern und Patriziern an einem ahnungslosen Mitglied verübten. Sie verhalf Filippo Brunelleschi zu literarischem Ruhm, und dies lange vor der Lebensbeschreibung Giorgio Vasaris über den Künstler, die die *Novelle* für einige Zeit in Vergessenheit geraten ließ. Es fällt schwer, unser Bild des großen Baumeisters mit dem in der *Novelle* gezeichneten Charakter zu versöhnen. Doch vollbringt Brunelleschi in der *Novelle* etwas Unmögliches, wie auch die Kuppelwölbung den Florentinern anfangs unmöglich erschien. Die Geschichte vom dicken Holzschnitzer geht lautlos und unaufhaltsam wie ein Uhrwerk ihrem unbarmherzigen Ende entgegen. Sie ist, wie Giorgio Manganelli treffend formulierte, »ein Wunder an Schwere losigkeit und Grauen«.<sup>32</sup>

Ich danke Thomas Ricklin und Susanne Reichlin für bibliographische Hinweise.

- 1 Die wichtigste Untersuchung der *Novelle* stammt von André Rochon: »Une date importante dans l'histoire de la Beffa: La nouvelle du Grasso Legnaiuolo«, in: ders. (Hg.): *Formes et signification de la »Beffa« dans la Littérature italienne de la Renaissance*, Paris 1975, S. 211–376. Für drei unterschiedliche und sehr anregende Deutungen vgl. Marcello Cicuto: *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Rom 1990, S. 113–156; Valentin Groebner: *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München 2004, S. 13–23; Friedrich Teja Bach: »Filippo Brunelleschi und der dicke Holzschnitzer: Perspektive als anthropologisches Experiment und das Paradigma des Bildes als Einlegearbeit«, in: ders./Wolfram Pichler (Hgg.): *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 63–91.
- 2 Zu dieser Geschichte vgl. Christiane Klapisch-Zuber/Michel Pastoureau: »Un dossier florentin du XIVe siècle«, in: *Annales. Histoire, Science, Sociales*, 43, 1988, S. 1201–1256.
- 3 Franco Sacchetti: *Il Trecentonovelle*, herausgegeben von Emilio Faccioli, Turin 1970, S. 160 (Novella LXIV); Franco Sacchetti: *Toskanische Novellen*, übersetzt von Hans Floerke, neu durchgesehen von Martina Kempfer, Berlin 1991, S. 86–87.
- 4 Giorgio Vasari: *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, 2. Aufl., Berlin 2011, S. 23–25. Zur Vita Leonardos siehe Alessandro Nova: »Kite, Envy and a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood«, in: Lars R. Jones/Louisa C. Matthew (Hgg.): *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, Cambridge 2001, S. 381–386.
- 5 Für neuere Ansätze zur *Novelle* siehe Hans-Joachim Ziegeler: »Boccaccio, Chaucer, Mären, Novellen: »The Tale of the Cradle«, in: Klaus Grubmüller/Peter L. Johnson/Hans-

- Hugo Steinhoff (Hgg.): *Kleinere Erzählformen im Mittelalter*, Paderborn 1988, S. 9–31; Udo Friedrich: »Spielräume rhetorischer Gestaltung in mittelalterlichen Kurzerzählungen«, in: Beate Kellner/Peter Strohschneider/Franziska Wenzel (Hgg.): *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, Berlin 2005, S. 227–249; Sonia Gentili: *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*, Rom 2005, S. 167–180; Susanne Reichlin: »Zeitperspektiven. Das Beobachten von Providenz und Kontingenz in der »Buhlschaft auf dem Baume«, in: Cornelia Herberichs/dies. (Hgg.): *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen 2010, S. 245–270.
- 6 Das früheste bisher bekannte Manuskript (Ric. 2825) wurde 1437 abgeschlossen. Siehe Rochon (wie Anm. 1), S. 215, Anm. 16. Zum literarischen Ruhm Brunelleschis siehe Giuliano Tanturli: »Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini«, in: Giulio Carlo Argan (Hg.): *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Bd. 1, Florenz 1980, S. 125–144; Elisabeth Oy-Marra: *Florentiner Ehrengräbmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994; Marco Collareta: »Du portrait à la biographie: Brunelleschi et quelques autres«, in: Matthias Waschek (Hg.): *Les »vies« d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Paris 1996, S. 41–53; Giorgio Vasari: *Das Leben des Brunelleschi und des Alberti*, neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert, eingeleitet und herausgegeben von Matteo Burioni, Berlin 2012.
- 7 Für die Identifizierung der Personen siehe Rochon (wie Anm. 1), insb. S. 262–272.
- 8 István Feld: »Filippo Scolari's Castle at Ozora«, in: Lech Kalinowski (Hg.): *Gothic architectures in Poland, Bohemia, Slovakia and Hungary*, Krakau 1992, S. 59–64.
- 9 Antonio Lanza (Hg.): *La novella del Grasso legnaiolo nelle redazioni di Antonio Manetti, dei codici Palatino 51, Palatino 200, di Bernardo Giambullari e di Bartolomeo Davanzati*, Florenz 1989, S. 14.
- 10 Friedrich Teja Bach analysiert sehr präzise die Bedeutung des erfundenen Namens und deutet ihn dann in etwas forciert Weise im Kontext der Sprachphilosophie von Platons *Kratylos*. Siehe Bach (wie Anm. 1).
- 11 Giuliano Tanturli: »Manetti, Antonio«, in: Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.): *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 68, Rom 2012, S. 605–609.
- 12 Antonio Manetti: *The Life of Brunelleschi*, übersetzt von Catherine Enggass, herausgegeben von Howard Saalman, University Park (PA) 1970; Antonio Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi: preceduta da La novella del grasso*, herausgegeben von Domenico De Robertis/Giuliano Tanturli, Mailand 1976; Vasari (wie Anm. 6).
- 13 Die beste Einschätzung der Redaktionsarbeit Manettis findet sich bei Gabriella Billeri: *L'esecuzione narrativa. Comicità e »significazione« nella Novella del Grasso*, Rom 1984, S. 115–120.
- 14 Zur Datierung und Zuschreibung grundlegend die Einleitungen von Howard Saalman und Giuliano Tanturli in ihren jeweiligen Editionen; siehe Manetti, ed. Saalman (wie Anm. 12); Manetti, ed. Tanturli (wie Anm. 12).
- 15 Eine eingehende, wenn auch nicht erschöpfende Beschäftigung mit den Manuskripten inklusive Datierung findet sich bei Rochon (wie Anm. 1), S. 239–240.
- 16 Plautus: *Amphitruo*, V. 1020–1025. Für eine Deutung des *Amphitruo* siehe Maurizio Bettini: *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Turin 2000, S. 148–209.
- 17 Antonio Manetti kannte die Komödie des Plautus und glich die Novelle in seiner Version dem antiken Text behutsam an. Siehe Rochon (wie Anm. 1), S. 234, Anm. 42.
- 18 Zu Vitalis von Blois siehe Ferruccio Bertini: *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII. Con un saggio di tradizione dell'Amphitruo di Vitale di Blois*, Genua 1973; Arnold Paeske: *Die Geta des Vitalis von Blois*, Diss. phil., Köln 1976.
- 19 Einen kurzen Abriss der Rezeption in Florenz gibt Antonio Lanza: *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375–1449)*, 2. Ausgabe, Rom 1989, S. 251–252.
- 20 Die Übertragung wird einem Ghigo di Attavante Brunelleschi zugeschrieben. Siehe den bisher einzigen Versuch einer kritischen Edition bei Lanza (wie Anm. 19), S. 235–266. In dem frühesten erhaltenen Manuskript der *Novelle vom dicken Holzschnitzer* (Ric. 2825) ist diese italienische Übertragung der *Geta* des Vitalis von Blois ebenfalls enthalten. Siehe Rochon (wie Anm. 1), S. 255, Anm. 149.

- 21 Vitalis von Blois: *Geta*, V. 259–260. Bertini (wie Anm. 18), S. 108; Paeske (wie Anm. 18), S. 235.
- 22 Vitalis von Blois: *Geta*, V. 393. Bertini (wie Anm. 18), S. 116; Paeske (wie Anm. 18), S. 258.
- 23 Vitalis von Blois: *Geta*, V. 420–423. Bertini (wie Anm. 18), S. 118; Paeske (wie Anm. 18), S. 263.
- 24 Lanza (wie Anm. 9), S. 64 (Palatino 51). Für die Manuskripte, die diese Wendung enthalten, siehe Rochon (wie Anm. 1), S. 216.
- 25 Giovanni Boccaccio: *Il Decamerone*, herausgegeben von Vittore Branca, Turin 1991, S. 49–70 (I, 1).
- 26 Ebd., S. 983–1007 (VIII, 9).
- 27 Gabriella Albanese: »Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica«, in: *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, herausgegeben von Gabriella Albanese/Lucia Battaglia Ricci/Rossella Bessi, Rom 2000, S. 257–308.
- 28 Die folgenden Ausführungen basieren auf Christiane Klapisch-Zuber: *Retour à la cité. Les magnats de Florence*, Paris 2006, S. 239–250.
- 29 Ebd., S. 243.
- 30 Ebd., S. 246.
- 31 Auf die Bedeutung der Stadt geht Bach (wie Anm. 1) ausführlich ein.
- 32 Giorgio Manganelli: Nachwort, in: Antonio Manetti: *Die Novelle vom dicken Holzschnitzer*, Frankfurt am Main 1993, S. 79–86, hier S. 86.

ANTONIO MANETTI

### Die Novelle vom dicken Holzschnitzer

In der Stadt Florenz lebten in vergangenen Zeiten sehr spaßfreudige und scherzlustige Männer, vornehmlich in der jüngst vergangenen Zeit, da es anno 1409 geschah, dass sich, wie es ehemals der Brauch, an einem Sonntagabend eine muntere Gesellschaft etlicher ehrenwerter Männer sowohl aus den regierenden Familien als auch Meister einiger Handwerke und Künste wie Maler, Goldschmiede, Bildhauer, Holzschnitzer und ähnliche im Hause des Tommaso Pecori zu Tisch einfanden; diesem sehr ehrenwerten, scherzlustigen und geistreichen Mann waren sie willkommen, weil er an ihnen sein größtes Vergnügen hatte; und als sie so, nachdem sie froh getafelt, am Feuer saßen, da es Winter war, unterhielten sie sich, bald zu wenigen zurückgezogen, bald alle zusammen, über mannigfache vergnügliche Dinge und beredeten vor allem, was sich in ihren Handwerken und Zünften Neues zugetragen hatte. Während sie mitten im Schwatzen waren, sagte einer von ihnen: »Was mag es wohl bedeuten, dass heute Abend Manetto, der Holzschnitzer (so hieß nämlich einer, den alle den Dicken nannten), nicht

Die *Novelle vom dicken Holzschnitzer* erschien im Herbst 2012  
als 189. *SFLTÖ*.

Als Vorlage für die Übersetzung diente die von Paolo  
Procaccioli besorgte kritische Ausgabe der *Novella del  
Grasso Legnaiuolo* (Fondazione Pietro Bembo/Ugo  
Guanda Editore. Parma 1990).

Bildnachweis: S. 87: Ljano, FeaturePics.com

© 2012 für diese Ausgabe:

Verlag Klaus Wagenbach, Emser Straße 40/41, 10719 Berlin.  
Umschlaggestaltung Julie August unter Verwendung eines  
Ausschnitts von Sodoma aus der Wandmalerei in Asciano,  
Monteoliveto Maggiore, Foto © Sebastian Koth. Gesetzt  
aus der Garamond BQ. Vorsatzpapier von peyer graphic  
gmbh, Leonberg. Bucheinbandstoff Ernstmeyer, Herford.  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier (Schleipen)  
und gebunden bei Kösel, Krugzell.  
Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978 3 8031 1288 0

