

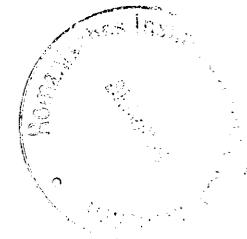
Italienische Literaturgeschichte

17
2360
K-12

unter Mitarbeit von
Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski,
Thomas Stauder, Rainer Stillers, Heinz Thoma,
Hermann H. Wetzel

herausgegeben von Volker Kapp

Dritte, erweiterte Auflage
Mit 216 Abbildungen



Verlag J.B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Inhaltsverzeichnis

VORWORT IX

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE XI

ANFÄNGE UND DUECENTO

(Frank-Rutger Hausmann, aktualisiert von Rainer Stillers)

- Kaisertum und Papsttum: der Streit um die Vorherrschaft in Italien 1
 Die Anfänge der italienischen Literatur 6
 Geistliche Dichtung: der *Sonnengesang* und die *Lauden* 8
 Die »Sizilianische Schule«: Minnellyrik von Juristen und Königen 12
 Die Bologneser Schule und der *Dolce stil novo* 15
 Dantes Lyrik 18
 Komisch-realistische Dichtung 22
 Der *Novellino* – die erste Novellensammlung der Neuzeit 25
 Vom Rätsel zur Jenseitsreise 27

TRECENTO

(Rainer Stillers)

- Ein Jahrhundert der Übergänge 30
 Dante Alighieri: das Werk nach der Verbannung 34
 Die Rezeption Dantes im 14. Jahrhundert 42
 Moralische Unterweisung und Wissensvermittlung:
 allegorische und didaktische Literatur 44
 Suche nach spiritueller Erneuerung: religiöse und erbauliche Schriften 47
 Das Selbstbildnis der Epoche: die Chroniken 49
 Vom höfischen zum bürgerlichen Geschmack: Vers- und Prosaepik 52
 Frühhumanistische Literatur und Poetik 55
 Francesco Petrarca 59
 Der Kontext des *Canzoniere*: Tendenzen der Lyrik 68
 Giovanni Boccaccio 70
 Novellistik vor und nach dem *Decameron* 83

QUATTROCENTO

(Frank-Rutger Hausmann, aktualisiert von Volker Kapp)

- Geschichte Italiens im Quattrocento 87
 Die *Studia humanitatis* 91
 Die Humanisten und die neulateinische Literatur 96
 Florenz und die Volkssprache 99
 Luigi Pulci, *Il Morgante* 100
 Matteo Maria Boiardo, *L'Orlando Innamorato* 103
 Iacopo Sannazaro, *Arcadia* 105

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
 Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
 Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem
 Papier

ISBN: 978-3-476-02064-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
 Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
 Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
 Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
 und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2007 J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und
 Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de
 Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
 Satz: Typomedia GmbH, Ostfildern
 Druck und Bindung: Kösel GmbH, Krugzell
www.koeselbuch.de
 Printed in Germany
 September 2007

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Riesen

Schon unter Cosimo orientierte sich die florentinische Politik an Frankreich, und der Einmarsch Karls VIII. 1494 ist hier eine eher ungewollte Folgewirkung, die die Medici hinwegfegt.

Andere Elemente kommen hinzu: Karl der Große ist immer noch populär; mit seinem Namen verbinden sich Sagen und Abenteuer aus ganz Europa. Ihre Anfänge nimmt die Ritterepik, die für Italien Modellcharakter hat und in den höfischen Roman übergeht, in Frankreich. Ohne Mühe lassen sich neue Gestalten zu Karl hinzuerfinden wie Morgante und Margutte, die Pulcis Phantasie entsprungen sind. Morgante ist ein Riese, der erst bezwungen und getauft und sodann von Orlando als Schildknappe angenommen wird. Dieser Riese ist nicht nur auf die volkstümliche Tradition zurückzuführen, wie diese oft behauptet wurde, sondern eine Transformation von Herkules, dessen Mythos vom Humanismus in entschiedener Abgrenzung gegen die mittelalterliche Mythenallegorie interpretiert wurde, der im *Morgante* aber gleichwohl auch auf die Gestalt Christi verweist. Pulci führt vor Folengo und Rabelais eine Riesengestalt in die Literatur ein, so dass ein neues Heldenpaar entsteht, das nicht mehr antinomisch Mut und Klugheit polarisiert wie Roland und Oliver im eigentlichen Karlszyklus, sondern zwei Stände und zwei Weltansichten. Beide im Verein können jedoch Dinge bewirken, die einer allein nicht tun kann, denn wo Orlando seine Ritterlehre im Weg steht, kennt Morgante keine Schranken, und wo er allzu ungestüm ist, greift Orlando bremsend ein. Diese Paarbildung hat sich als fruchtbar erwiesen und kennt viele bedeutende literarische Nachahmer. Pulci hat den Versuch, dem nur körperlich riesigen Morgante in Margutte einen noch volkstümlicheren Widerpart an die Seite zu stellen, der durch rasche Intelligenz besticht und sozusagen eine Art Panurge »ante litteram« ist, nicht zu Ende geführt, wohl um die Handlung nicht durch ein weiteres Paar noch mehr zu zersplittern. Er lässt ihn nach einigen Streichen vor Lachen platzen (XIX, 148–150). Aber wer könnte Margottes berühmtes Credo vergessen, das Hedonismus und Skeptizismus verbindet und auf *Jacques le Fataliste* und die französische Aufklärung vorausweist. Der Text spielt mit der Mehrdeutigkeit der Wörter und scheut nicht vor Blasphemie zurück:

Rispose allor Margutte: – A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lessa o vuogli arrostio;
e credo alcuna volta anco el burro,
nella cervogia, e quando io n'ho, nel mosto,
e molto più nell'aspro (herb; Silbermünze) che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede... (XVIII.115).

(Da antwortete Margutte: »Um es dir rasch zu sagen, ich glaube genauso wenig an Schwarz wie an Weiß (= Blau), sondern an Kapaune, gesotten oder gebraten; und manchmal glaube ich an die Butter, ans Bier, und wenn ich habe, an den Most, und zwar mehr an den herben als der Batzen an den Heller; besonderes Zutrauen habe ich zum Wein, denn ich glaube, dass der gerettet wird, der an ihn glaubt...)

Der Reichtum der Episoden, die sich akkumulieren und agglutinieren und zu wahren Kaskaden auftürmen, ist nicht nacherzählbar, da im Übrigen beliebig zu vermehren: Liebesintrigen wechseln mit Kampfschilderungen. Die Gegner Orlandos, Rinaldos und Ulivieris sind nicht nur die mohammedanischen Heiden, was ein Reflex der wiedererwachenden Türkengefahr ist, die die Christenheit 1464 unter Führung Pius' II. in einem neuen Kreuzzug bekämpfen wollte, den der Tod des Papstes in Ancona verhinderte, sondern Riesen,

Ironie des Erzählers

Zauberer, Monstren und exotische Tiere. Sie wirken, als ob sie den Romanen der Table ronde des keltischen Sagenkreises (matière de Bretagne) entsprungen wären, die damals in den gebildeten Kreisen bekannt und teilweise durch Volksbücher verbreitet waren. Wie in einem Novellenzyklus scheinen die Ereignisse kein Ende zu nehmen und wenig kohärent zu sein, bis der Tod Orlando endlich in Roncisvalle (XXVII) ereilt. Doch der Autor hält sich immer noch eine Tür offen, denn in XXVII 1,29 will Rinaldo, der überlebt hat, wie Odysseus die Welt durchstreifen. Als früher »Serienheld« könnte damit ein neues Epos beginnen. Auch bliebe noch das Leben der Gönnerin Lucrezia Tornabuoni zu schreiben (XXVIII, 132), doch, so bemerkt der Dichter ironisch zu sich selber, sie habe nur das Leben Karls des Großen hören wollen, und das sei vollbracht. Mit dem Riesenwuchs Morgantes, der auf seinen Textkörper abgefärbt habe, entschuldigt sich der Erzähler Pulci für seinen Gigantismus. Hier, am Ende des Werks, wie schon am Anfang und fast am Ende eines jeden Gesangs, zeigt sich, dass das erzählende Ich alle Fäden durchaus in der Hand hält und wie ein Marionettenspieler zieht. Kein anderes Werk der Epoche erreicht diesen Grad der Autoreferenzialität!

Die Ritterwelt wird nicht ernst genommen; auch tauchen die Selbstironie des »Cantastorie« wie die Ironie gegenüber dem märchenhaften Geschehen und den daran beteiligten Personen das Epos in ein mildes Licht. Pulci will weder das Rittertum noch die Kirche verhöhnen, sondern erzählen und unterhalten und dabei vielleicht die Ideologie seiner Gönnerfamilie zum Tragen kommen lassen. Das Volk ist durch eine oft derb-bodenständige und dialektal eingefärbte Sprechweise gekennzeichnet. Eine pastorale Lebensweise wird verherrlicht, die selbstgenügsam und unaggressiv ist. Mögen die Feinde reihenweise abgeschlachtet werden, das verspritzte Blut vermag wie in einem Hollywood-Western nicht zu beeindrucken oder zu erschrecken. Denn schon bald tritt ein Sättigungseffekt ein, der keine Betroffenheit aufkommen lässt. Lachen und Weinen folgen übergangslos aufeinander. Ein Wechsel von Spottlust, Pathos, Heldenverehrung und Banalität versetzen den Leser in ein exotisches Grandguignol, das ihn zwar ständig in Atem hält, aber nie erschüttert. Diese Kennzeichen haben wohl verhindert, dass man dem *Morgante* seinen gebührenden Platz in der italienischen Literatur zuweist, denn, dies sei festgehalten, Epentechnik und Erzählerwille stempeln ihn zu einem der modernsten und innovativsten Werke seines Jahrhunderts.

Matteo Maria Boiardo, L'Orlando Innamorato

Die zweite bedeutende Bearbeitung der französischen Rolandssage ist der *Orlando Innamorato* des Grafen Matteo Maria Boiardo, der in einer ersten Fassung 1483 in Modena bei Pietro Giovanni da San Lorenzo mit Unterstützung des estensischen Herrscherhauses herauskam, in dessen Dienst Boiardo stand. So flicht er in Buch 11,21 mit der Liebesgeschichte von Rugiero und Bradamante, den vermeintlichen Ahnherren der Familie Este, eine Gründersage ein, um seinen Gönnern den gebührenden Dank abzustatten. Ariosto wird diese Tradition fortsetzen, die auf die Humanisten zurückgeht und den Renaissance-Epen neben ihrem Unterhaltungswert eine spezifisch dynastische Legitimations- und Stabilisierungsfunktion zuweist.

Die erste vollständige Fassung des *Orlando Innamorato* datiert von 1506 (Venedig); der Einfall der Franzosen im Jahr 1494 wurde vom Dichter in



Matteo Maria Boiardo

seiner ganzen Tragweite begriffen, bedeutete er doch das Ende der neu aufgelegten Ritterwelt mit ihren neo-höfischen Idealen von Heldentum und Galanterie, so dass Boiardo die Feder aus der Hand legte, ohne wie Pulci Roland nach Rencesvals zu führen und dort sterben zu lassen. So ist die letzte Stanze des Epos auch die berühmteste geworden, und sie spricht, sozusagen einen Abgesang auf das ganze Jahrhundert, von Resignation und Ermüdung:

Mentre che io canto, o Iddio ridentore,
Vedo la Italia tutta a fiamma e foco
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon per disertar non so che loco; -
Però vi lascio in questo vano amore
De Fiordespina ardente a poco a poco;
Un'altra fiata, se mi fia concesso,
Racontarovi il tutto per espresso.

(Während ich dichte, mein Gott und Erlöser,/ Sehe ich Italien ganz in Feuer und Brand/ Durch die Franzosen (Gallier), die mit großer Tapferkeit Alle möglichen Plätze verwüsten; -/ Doch ich verlasse euch bei der vergelichen Liebe/ Von Fior-despina, die sich langsam verzehrt;/ Ein andermal, wenn mir das gestattet wird,/ Werde ich euch alles haarklein erzählen.)

Funktion der Liebe

Das Epos verdankt Pulci stofflich mehr, als gemeinhin erwähnt wird, aber es ist viel geschlossener und harmonischer als der Vorläufer. Boiardo schafft mit einfachen Mitteln eine überzeugende Struktur, die 69 Gesänge (Buch I zu 29, II zu 31, III zu 9 Canti) hindurch hält und immer wieder neue Abenteuer generiert. Als Karl der Große an Pfingsten seine Paladine in Paris versammelt, tritt unerwartet die heidnische Prinzessin Angelica, von ihrem Bruder Argelia begleitet, in die illustre Runde und setzt sich als Turnierpreis aus. Als Argelias Zauberlanze verwechselt und er getötet wird, entflieht sie mit Hilfe des Zauberbuchs von Malagigi, worauf eine wilde Verfolgungsjagd beginnt, da nicht nur die Vetter Orlando und Rinaldo in dieses »engelsgleiche Wesen« verliebt sind, sondern fast die Hälfte der Paladine. Die stets erfolglose »Quête« der Prinzessin gebiert eine erste epische Dynamik, treibt die Handlung voran; eine weitere entsteht daraus, dass die Protagonisten aneinander vorbeilieben, da sie aus zwei Zauberquellen im Ardennerwald, der der Liebe und der des Hasses, trinken. Orlando schmachtet nach Angelica, die ihn verabscheut und Rinaldo begehrt, der sie wiederum hasst. Letztlich darf der Titelheld Orlando nicht zum Erfolg kommen, da er mit Alda (Aude) verheiratet ist und seine Kraft eigentlich für ritterliche Aufgaben aufsparen müsste. Aber die Karlsaladine sind keine christlichen Ritter mehr, sondern suchen Befriedigung ihrer individuellen Wünsche. Privatisierung bestimmt das Geschehen, das einerseits die Ritterepik parodiert, andererseits aber im Bestreben erfunden ist, diese mit Anklängen an Boccaccio oder allegorische Dichtungen wie den *Rosenroman* zu übertreffen. Boiardo hat dazu virtuos antike Dichtung, besonders Ovid, Apuleius und Lukian, durch intertextuelle Anspielungen vergegenwärtigt. Bereits in 1,2 erfährt der Leser, dass Orlando und alle anderen dem siegreichen Amor unterworfen sind, der ihm und ihnen den Verstand raubt. Es ist der alte vergilianische Topos vom »omnia vincit Amor« (*Ecl* 10.69), der mehrfach zitiert wird (z.B. I, 1,2). In seiner Gedichtsammlung *Amorum libri tres* behandelt das neunte Sonett dieselbe Thematik. Der Liebesgott ist mit seinem Gefolge – Eifersucht, Hass, Wahn, Verzweiflung, und wie sie alle sonst noch heißen, allgegenwärtig. Da er den Menschen verzaubert, ihn blind und realitätsfern macht, ist es ganz natürlich, dass die Märchenwelt mit Zauberern, Feen, Riesen, Ungeheuern, verwunschenen Schlös-

sern, vertauschten Waffen usw., die im bretonischen Arthusroman vorgeprägt ist, den Schauplatz der Abenteuer abgibt.

Wer am glänzenden Hof der Este mit seinen Turnieren und Festlichkeiten lebte und dort zur Elite gehörte, mochte die Welt überhaupt als verzaubertes Traumland empfinden! Bis zum Einmarsch Karls VIII. deutete auch alles auf Glück und Harmonie. In Florenz entwickelte Marsilio Ficino gleichzeitig die auf Platon gestützte neuplatonische Amordoktrin, die besagt, dass Eros den Menschen veredelt und erhöht. Boiardo identifiziert sich jedoch nicht mit dieser Wertordnung: Er durchbricht sie durch liebevolle Ironie, etwa wenn die orientalische Angelica (1,2,11) den siegreichen Ferragù deshalb nicht zum Ehemann will, weil er dunkelhaarig ist, »chè lei voleva ad ogni modo un biondo«. Letztendlich sitzen die Helden Halluzinationen auf, Wahn und Narrentum, Lieblingsthemen der Renaissance, klingen immer wieder an. Aber die »pazzia« ist auch kreativ. Die Folgegenerationen nahmen Anstoß an der Mischung aus Ernst und Scherz, aus Pathos und Burleske, und erkannten auch der norditalienischen Koiné noch nicht den ihr gebührenden Rang zu. Francesco Berni und Ludovico Domenichi erstellten eine je verschiedene purgierte Fassung, die erst im 19. Jh. von Antonio Panizzi restituiert wurde, was dann zu einer späten und verdienten Boiardo-Renaissance führte.

Ironie und Wahn

Iacopo Sannazaro, Arcadia

Im März des Jahres 1504 erschien »Impressa per Maestro Sigismundo Mayr con somma et assidua diligenza di Pierro Sommonzio« in Neapel die definitive und vollständige Ausgabe der »Arcadia del Sannazaro, tutta fornita e tratta emendatissima dal suo originale«. Das Werk war bereits zwanzig Jahre früher, zwischen 1481 und 1486, in Angriff genommen worden. Allein sechzehn italienische Ausgaben verzeichnet das 16. Jh. Die *Arcadia* wurde eines der erfolgreichsten Bücher der modernen Literaturgeschichte. Sie fand berühmte Nachahmer im eigenen Land: Torquato Tasso, *Aminta* (1573); Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590), in Spanien: Miguel de Cervantes, *La Galatea* (1585); Lope Félix de Vega Carpio, *Arcadia* (1598); Jorge de Montemayor, *Diana* (1646)), in Frankreich: Honoré d'Urfé, *L'Astrée* (1607–27), in England: Philip Sidney, *Arcadia* (1590–93) und anderswo. Der Erfolg dieses Schäferromans, der die literarische Landschaft Europas veränderte und einen immer wieder nachgeahmten Prototyp verkörpert, ist nicht leicht zu erklären, denn es gab mit Boccaccios *Ameto* (ersch. 1478) bereits ein namhaftes italienisches Vorbild, das alle wesentlichen Elemente der Schäferdichtung enthält, ohne doch in gleichem Maße Modell bildend gewirkt zu haben: Die Form des Prosimetrum, die einen Prosatext mit Verseinlagen anreicht, die an den lateinischen Vorbildern geschulte und geformte Volkssprache, die neuplatonische Liebesauffassung, die in der Läuterung des Hirten und Jägers Ameto durch die Liebe zu der Nymphe Lia kulminiert, den autobiographischen Hintergrund sowie die bukolische Landschaft, die hier allerdings noch bei Florenz angesiedelt ist. Was bei Boccaccio fehlt, ist allein die arkadische Landschaft, jener verklarte Ort im Innern der Peloponnes, wo sich dichtende Hirten im Bund mit den Musen im Singen und Musizieren üben und ganz ohne Zwang und Not ihren Sehnsüchten leben.

Sannazaro trifft mit dieser Konstellation in mehrfacher Hinsicht den Zeitgeschmack. Er ist unter dem Namen Actius Sincerus Mitglied der pontania-

Pastoraldichtung



Iacopo Sannazaro,
Porträt Raffaels in der
Scuola d'Atene

Von der Geschichte von Florenz zu der von Italien

1508–1511 die *Storie fiorentine* über die Jahre 1494–1509 geschrieben hatte, zur italienischen Perspektive der zwanzig Bücher umfassenden *Storia d'Italia*, in der er die Jahre 1492–1534 behandelt. In einem mit Latinismen durchsetzten Stil und mit komplexen Satzperioden schreibt er die Annalen der italienischen Geschichte, die er selbst miterlebt und teilweise direkt mitgestaltet hat. Er setzt beim Einfall des französischen Heeres auf der Apenninhalbinsel als historischem Wendepunkt an, entwirft sodann ein Idealbild der von Stadtrepubliken geprägten Epoche des Quattrocento und geht anschließend die Ereignisse Jahr für Jahr durch. Er benutzt die alten Verfahren der humanistischen Geschichtsschreibung: Bericht, Beschreibung (besonders ausführlich von Schlachten), Rede und Porträt. Um seine Vorstellungen auszudrücken, lässt er z. B. im elften Buch den vor dem Ende seiner Herrschaft stehenden Pier Soderini in einer Rede erklären, die vertriebenen Medici würden die Herrschaftsstruktur in Florenz ändern, sobald sie aus der Verbannung an die Macht zurückkehren. Während solche Darstellungsmuster noch der klassischen antiken Historiographie verpflichtet sind, weist Guicciardinis Umgang mit Dokumenten und seine kritische Sichtung und Deutung von Fakten in die Zukunft. Deshalb zählt seine *Storia d'Italia* zu den frühesten Beispielen moderner Geschichtsschreibung.

Der Sacco di Roma und das Selbstverständnis der Italiener

Von den vielen übrigen Geschichtswerken des Cinquecento seien nur noch die den Zeitraum von 1494–1547 behandelnden, zwischen 1550 und 1552 veröffentlichten *Historiarum sui temporis libri XLV* von Paolo Giovio erwähnt, der ebenfalls im Dienste der Medici-Päpste stand und im Cinquecento ebenso geschätzt wie umstritten ist. Die Nachwelt hat Giovios Ausweitung des Blickwinkels über Italien, ja Europa hinaus und seine Berücksichtigung geographischer Gesichtspunkte beachtet. Bemerkenswert ist auch Giovios Begründung des fragmentarischen Charakters seiner Geschichte: Das Manuskript des 5.-10. Buchs sei beim Sacco di Roma verloren gegangen und das 14.-24. Buch, das vom Tod Papst Leos X. bis einschließlich zur Plünderung Roms gehen sollte, aus Trauer über die Katastrophe der Eroberung und Plünderung Roms nicht geschrieben worden. Diese Geste der Verweigerung ist weniger in der Perspektive der kirchlichen Karriere Giovios als innerhalb der humanistischen Vorstellungswelt zu interpretieren, die durch den Sacco di Roma erschüttert wurde. Sie muss einerseits mit der Schrift *De litteratorum infelicitate libri duo* (1529) von Pierio Valeriano, einer empörten Abrechnung mit den Gräueln, die die plündernden und mordenden Landsknechte unter den römischen Humanisten angerichtet haben, und andererseits mit der Polemik des Erasmus von Rotterdam gegen die römischen Humanisten in Verbindung gebracht werden.

Erasmus verböhnt römischen Humanismus

Giovio klagt, dass der Sieg der kaiserlichen Landsknechte das heroische Menschenbild der italienischen Humanisten Lügen straft und die fremden Staaten die Italiener zu verachten beginnen, weil sie nicht den gleichen Mut wie ihre römischen Vorfahren gezeigt hätten. Erasmus hatte in der Tat 1520 in seinen *Adagia* boshaft bei der Aufzählung seltener Phänomene neben einem ehrlichen Kaufmann und einem frommen Soldaten auch einen tapferen Italiener genannt. Dieser Stich trifft die Italiener nach dem Sacco di Roma tief und reizt Pietro Corsi, der 1528 in Paris eine lateinische, apologetisch gehaltene Beschreibung des Sacco veröffentlicht hat, zu einer *Defensio pro Italia ad Erasmum Roteradamum* (1535). Anstatt der Bitte des mit ihm befreundeten römischen Humanisten Iacopo Sadoletto nachzukommen, für die Opfer des Sacco di Roma Partei zu ergreifen, veröffentlicht Erasmus 1528 seinen *Ciceronianus*, ein vernichtendes Pamphlet gegen die römischen Ciceronianer. Vordergründig geht es in dem Werk um rhetorische Konzepte,

eigentlicher Streitpunkt ist jedoch die Synthese zwischen heidnischer Antike und christlichem Glauben, die der Kultur der Renaissancepäpste als Grundlage diene und nun von dem prestigereichsten Humanisten des Nordens als unchristlich und geschmacklos abgeurteilt wird.

Der *Ciceronianus* trennt deutlich zwischen antiker und christlicher Rhetorik und verurteilt die Vereinnahmung des alten Rom durch die römischen Humanisten als lächerliche Sterilität des Lebens und gefährliche Verweltlichung der Kirche. Deshalb müssen diese Dialoge von Erasmus zusammen mit den politischen und historischen Schriften von Machiavelli und Guicciardini als Grabgesang der Ideale des italienischen Humanismus des 15. Jh. und als Auftakt einer neuen Ära verstanden werden, in der auf eine Epoche des Strebens nach einer Synthese zwischen divergierenden Welten wie Antike und Neuzeit deren Unterschiede stärker ins Bewusstsein treten. Die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der untergegangenen Zeiten weicht einem Streben nach Abgrenzung, das im religiösen Bereich mit Reformation und Gegenreformation die Ausformung christlicher Konfessionen, in der politischen Theorie erste Ansätze zu einer Trennung von profaner und sakraler Sphäre und in der Literatur eine Auseinandersetzung mit den Eigengesetzlichkeiten der literarischen Fiktion nach sich zieht.

Bewusstwerden der Unterschiede zur Antike

Ariostos Orlando furioso: die neue literarische Form des »romanzo« und die Probleme einer aristokratischen Literatur in Volgare

Der Übergang vom Stadtrepublik zum Fürstentum bildet den historischen Hintergrund für Ludovico Ariostos Schaffen, in dem viele Besonderheiten der Literatur des Cinquecento in den Blick rücken. Das Latein der Humanisten des Quattrocento verliert im literarischen Leben seine Vorrangstellung an das Volgare, das die Sprache der Literatur für die gesellschaftliche, meistens höfische Elite wird, während vorwiegend die gelehrten bzw. klerikalen Kreise neulateinische Dichtungen rezipieren. Ariost hat diese Wende in seiner Laufbahn exemplarisch vollzogen. Nachdem er sich in den Jahren 1494–1503 mit lateinischen Gedichten erste Spuren verdient und einige Jahre wahrscheinlich in beiden Sprachen gedichtet hat, probiert er in den frühesten seiner postum veröffentlichten *Rime* die gängigen Muster platonisierender und petrarkistischer Liebessprache durch und fängt ein Ritterepos *Obizzeide* an, dessen Held Obizzo d'Este war. Dieser bald aufgegebene Versuch unterscheidet sich durch das Volgare von den lateinischen Epen über die Mäzene der Dichter des Quattrocento, wie z. B. das unveröffentlichte, sich an Vergils *Aeneis* anlehrende *De gestis Francisci Sfortiae* des aus Piacenza stammenden Humanisten Antonio Cornazzano oder das nur als Fragment überlieferte panegyrische Epos auf Borso d'Este *Borsias* des in Ferrara wirkenden Tito Vespasiano Strozzi, dessen Sohn Ercole mit Ariost befreundet war. Sprachlich folgt der *Orlando furioso* dem Vorbild der drei Florentiner Dante, Petrarca und Boccaccio, das Ariost der regionalen Variante des Volgare in Ferrara vorzieht, obwohl diese Stadt und ihr Hof ansonsten Gravitationszentrum seines Lebens und Arbeitens sind. Damit trägt er zur Einigung der regionalen Literaturen auf der Apenninhalbinsel in einer umfassenden italienischen Literatur bei, was ein weiteres Kennzeichen des literarischen Lebens im Cinquecento ist.

Epen als Panegyrik



Tizian, Ludovico Ariosto

Werkgeschichte des Orlando furioso

Von 1505 an arbeitet Ariost bis kurz vor seinem Tod am *Orlando furioso*, der erstmals 1516, dann 1521 und 1532 in jeweils überarbeiteter Fassung herauskommt. Die ersten beiden Ausgaben enthalten 40, die dritte durch das Einfügen neuer Episoden 46 Gesänge. Von den für die dritte Fassung gedichteten Teilen bleibt ein zusammenhängender Komplex von fünf Gesängen übrig, die sich durch ihren größeren Ernst und durch die Betonung religiöser und allegorischer Elemente vom restlichen Text abheben und heute als eigenes Werk mit dem Titel *Cinque Canti* veröffentlicht werden. Von Fassung zu Fassung merzt Ariost dialektale bzw. regionale Varianten und Latinismen aus und feilt gleichzeitig metrische und phonostilistische Einzelheiten aus, damit seine Elfsilber möglichst auf der vorletzten Silbe, »endecasillabo piano«, betont, an die Prosa erinnernde Enjambements vermieden und die achtteiligen Strophen »ottava rima« ausgewogen sind. Ariosts Metrik besitzt für die zeitgenössischen Dichtungstheoretiker Modellcharakter.

Satire und Subjektivität

Da sich das literarische Leben des 16. Jh. von der Stadt zum Hof verlagert, muss sich auch Ariost auf den Hof einstellen, doch hat er das Glück, dass in Ferrara beide Sphären mehr füreinander offen sind als beispielsweise in Florenz, Neapel oder Rom. Seine zwischen 1517 und 1525 entstandenen *Satiren* behandeln den Konflikt zwischen der Existenz eines unabhängigen, in der Stadt lebenden Humanisten und den Erfordernissen eines Amtes bei Hof. Er macht sich das Satiremodell des römischen Dichters Horaz zu eigen, um in der *ersten Satire* seine für einen Gefolgsmann unerhörte Weigerung, seinem Mäzen, dem Kardinal Ippolito d'Este, nach Ungarn zu folgen, durch die Thematisierung seines Ichs zu rechtfertigen. Er spielt dort seinen Dichterberuf gegen sein Hofamt aus, das, wie er in der *dritten Satire* schreibt, sein unzureichendes Familienvermögen aufbessert, und beruft sich auf seine Pflichten als Oberhaupt einer großen Familie, für die er seit dem Tod seines Vaters im Jahre 1500 sorgen muss. In der *vierten Satire* schiebt er umgekehrt den Hofdienst vor, um seine mangelnde literarische Produktivität zu entschuldigen. Damit nutzt er die Form der Satire, deren Konventionen sich für die Darstellung von Subjektivität anbieten, muss aber sein Ich nach den Erfordernissen des Genres negativ zeichnen und auf seine Schwächen abheben. Francesco Sansovino nimmt Ariosts *Satiren* 1560 in seine Sammlung vorbildlicher Werke dieses Genres auf; auch einige Poetiken erwähnen sie als Modelle für reguläre Satiren, doch haben in der Dichtungstheorie die antiken Satiriker zu viel Gewicht, als dass dieser Teil seines poetischen Œuvres dasselbe Ansehen wie der *Orlando furioso* erringen könnte.

Bedeutung des Hofes

Dichter und Mäzen bilden eine der Grundkonstellationen des literarischen Lebens im Cinquecento. Der Hof ist Bezugspunkt für das Schaffen, weil dort die Leser weilen, die genügend literarische Kenntnisse besitzen, um die vielen versteckten und offenen Anspielungen der Dichtung zu erkennen. Ariost setzt eine gewisse Vertrautheit mit klassisch lateinischer, neulateinischer und neuerer vulgärsprachlicher Literatur voraus, ohne die der Hintersinn seines *Orlando furioso* nicht erkannt werden kann. Alte Adelsgeschlechter wie die Familie d'Este lesen aus Tradition noch Ritterliteratur, die sie in ihrer Bibliothek haben, während sich die neu an die Macht gekommenen condottieri mit Humanisten umgeben, die Bibliotheken mit lateinischer Literatur anlegen. Kleine Fürstentümer wie Ferrara erlangen im Cinquecento ein vergleichbares Profil wie Florenz oder Venedig, die traditionellen Zentren der Renaissancekultur.

Herrscherlob und dichterische Freiheit

Die in Ferrara regierende Familie d'Este ist primärer Adressat des *Orlando furioso*; Ariost gibt seine Dichtung als eine Verherrlichung der Ahnen seiner Mäzene aus, will seine Huldigung jedoch nicht bloß als eine Pflichtübung

verstanden wissen, mit der er seine finanzielle und gesellschaftliche Schuld gegenüber seinem adligen Herrn abgilt. Er schreibt vielmehr ein unterhaltendes Werk, das die Enkomastik in die literarische Fiktion integriert und so die für Herrscherlob charakteristische Hyperbolik für witzige Erfindungen ausnutzt. Die 22.-29. Octaven des 35. Gesangs thematisieren die Diskrepanz zwischen historischer Wahrheit und literarischer Fiktion durch den Mund des Evangelisten Johannes. Während frühere Interpreten diese Stelle für eine Ironisierung der panegyrischen Dichtung hielten, wertet sie die neueste Forschung als Beweis dafür, dass auch die Enkomastik der dichterischen Phantasie überlassen wird, die den Mäzen und seine Familie nach eigenem Gutdünken in die fiktionale Ebene hineinholen und ohne Rücksicht auf historische Wahrheit bedichten darf, wie z.B. im 36. Gesang, wo Astyanax, der Sohn des Trojanischen Helden Hektor, des in Vergils *Aeneis* verherrlichten Gründers von Rom, zum Stammvater des Hauses Este erhoben wird. Die zeitgenössischen Leser haben daran keinen Anstoß genommen.

Wenn Ariost das Zwiespältige des Herrscherlobs und der diesem Zweck dienenden phantastischen Genealogien bewusst macht, bedient er sich desselben Verfahrens wie beim Umgang mit dem klassisch antiken Epos und der mittelalterlichen Ritterdichtung: er mischt verschiedene literarische Gattungskonventionen, rückt von der Dichtungskonzeption ab, die mit Fiktion Wahrheit vortäuscht, und erhebt den bloßen Schein zur Legitimationsgrundlage von Literatur. Hierin unterscheidet er sich grundlegend von der damaligen Philosophie, beispielsweise seines Freundes Gianfrancesco Pico della Mirandola, der in *De imaginatione* (1501) die Phantasie dem rationalen Erkenntnisprozess des Intellekts unterordnet. Durch die Betonung der Eigenständigkeit des erfundenen schönen Scheins von Dichtung problematisiert Ariost die Verwendung der Allegorie im spätmittelalterlichen Roman und die neuplatonische Ästhetik, die auf der Einheit des Schönen und des Wahren aufbauen.

Der ganze *Orlando furioso* ist von Episoden durchzogen, in denen sich die äußere Erscheinung als Trugbild herausstellt. Das Unzuverlässige der sichtbaren Gestalt belegt beispielsweise der Zauberer Atlante, dessen imposantes Auftreten nichts als Blendwerk eines alten Mannes ist, der seinen Zögling

Gattungsmischung

Trugbilder und Brüchigkeit des Sichtbaren



Giuseppe Gozzini,
»Alcina zieht Fische ans Land«

Ruggiero von seinem gefährlichen historischen Auftrag fernhalten möchte. Die Zauberin Alcina ist nur noch eine hässliche Alte, sobald ihre Magie gebrochen und das Lügenhafte ihrer Herrschaft durchschaut ist. Dieser Gedanke legt eine moralische Deutung der Alcina-Episode nahe, die in der Tat im Cinquecento mit der Methode allegorischer Textauslegung praktiziert worden ist. Ein solches allegorisches Lektüremuster, das aus dem *Orlando furioso* christlich-religiöse oder auch profan-ethische Sinnschichten herausarbeitet, ist in jener Zeit sehr verbreitet, dient aber letztlich nur zur Rückführung problematischer Seiten des Werkes in vertrautere literarästhetische Konventionen.

Irrationales Dichtungs-
konzept

Das Dichtungskonzept des *Orlando furioso* irritiert die Dichtungstheoretiker des Cinquecento in vielfacher Hinsicht. Eine Hauptschwierigkeit bildet – damals wie heute – die Identifizierung der literarischen Bezugssysteme und die Bestimmung der Art ihrer Verwendung. Selbst von humanistischen Vorstellungen geprägt, greift Ariost die vulgärsprachliche Tradition der Ritterdichtung auf und mischt sie mit Elementen des antiken Epos. Dabei durchbricht er die poetologischen Grundsätze beider Gattungen und schafft etwas Neues, was von den einen als »romanzo«, von den anderen als abgewandelte Form des Epos (»poema eroico«) bezeichnet wird. Eng verbunden mit der Gattungszuweisung ist die Frage, ob sich aus dem Wahnsinn Rolands überhaupt eine bedeutsame, der hohen Gattung angemessene Handlung oder bloß eine Verletzung der »decorum«-Regel ergibt, d. h. des Grundsatzes einer Entsprechung von Dargestelltem und Ausdruck. Man überlegte damals, ob die komisch-freizügigen Stellen zu bestimmten Genera wie z. B. zur burlesken Lyrik gehören, diskutierte über die Vernachlässigung der Ritterpflicht durch die mit privaten Liebesangelegenheiten beschäftigten Helden des Werkes und über die kriegerischen Frauen (»donna guerriere«), die, wie z. B. Bradamante, die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau durchbrechen, oder über die Handlungsvielfalt sowie die Vernachlässigung des Bezugs zur Geschichte, der damals von der Epik verlangt wird.

Ariost und die
Ritterepen

Viele der eben genannten Streitpunkte treten erst in der zweiten Jahrhunderthälfte in den Vordergrund, als im Zuge der Aristoteles-Rezeption die Dichtungstheorie in ein festes Regelsystem gefasst wird. Allerdings leistet die Struktur des *Orlando furioso* unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Lektüren Vorschub, die damit zusammenhängen, dass Ariost sein Werk als Fortsetzung des unvollendet gebliebenen *Orlando Innamorato* (1483, ²1506) von Matteo Maria Boiardo ausgibt, von dem er den Kampf zwischen dem sarazenischen Heer von Agramante und dem christlichen von Karl dem Großen sowie die meisten Gestalten übernimmt. Über ihn bezieht sich Ariost auf Luigi Pulci heroisch-komisches Ritterepos *Il Morgante* (1478) und die von diesem parodierten italienischen Adaptationen und französischen Prosafassungen der mittelalterlichen Versepen über Karl den Großen. Wie bei Pulci und Boiardo widerstrebt die Titelgestalt des *Orlando furioso* ihrer von der Tradition der Karlsepeik vorgesehenen Bestimmung als christlicher Held, weil er sich aus rein persönlichen, sogar mit bloßem Zufall motivierten Gründen in die schöne Angelica verliebt. Ariost führt aber nicht nur die parodistische Tendenz seiner Vorlagen etwa durch Überbietung fort – sein Roland wird aus Liebeskummer wahnsinnig, fällt also von der Höhe des idealen Helden in primitive Gewalttätigkeit zurück –, sondern verwandelt die Auflösung der ritterlichen Welt in eine komische Verselbständigung einzelner epischer Situationen oder individueller Eigenarten der Gestalten. Die Einheit des epischen Kosmos zerbricht und aus ihrer Fragmentarisierung entsteht eine Vielfalt von Erzählsträngen und Episoden, deren kunstvolle Verknüpfung durch den

Autor dem Leser das Fiktive der Geschichte bewusst macht und doch in der fiktionalen Brechung ein differenzierteres Bild des Wirklichen vermittelt, als es der feste Rahmen der mittelalterlichen Epik darzustellen erlaubte.

Schon zu Beginn wird im *Orlando furioso* die aus der Kreuzzugsepik stammende Thematik des Kriegs gegen die Heiden durch die Liebeshandlung der Ritter verfremdet, als der verliebte Roland seinen Cousin Rinaldo zum Nebenbuhler hat. Karl der Große verkennt das Selbstbewusstsein der Frau, wenn er die umworbene Angelica den beiden Helden wegnimmt und erst später wieder dem geben will, der bei der entscheidenden Schlacht am besten kämpft. Daraufhin flieht Angelica aus dem Lager von Karls Heer. Ihre Ritterpflichten vergessend, jagen die beiden Helden hinter ihr her. Diese Verfolgungsjagd schildert Ariost in komischer Verzerrung, weil ausgerechnet jetzt, wo Rinaldo Angelica verfolgen will, sein Pferd durchgegangen ist. Weitere Situationskomik entsteht, da der sarazenische Ritter Ferrau, der ebenfalls in Angelica verliebt ist, gerade seinen Helm aus einem Fluss zu fischen versucht, als Angelica ihn um seinen Schutz gegen den sie verfolgenden Rinaldo bittet. Der sich hieran anschließende Kampf zwischen einem heidnischen und einem christlichen Ritter verkehrt das ritterliche Tugendsystem in sein Gegenteil, weil einerseits die religiöse Motivation eines solchen Kampfes in der Kreuzzugsepik durch die Eifersucht der beiden Konkurrenten im Werben um eine Frau zerstört wird und andererseits das Schema des höfischen Romans, wo ein Ritter sich in den Dienst einer Frau stellt, durch die erneute Flucht Angelicas während des Zweikampfs der Rivalen lächerlich gemacht wird. Solche komischen Verwicklungen durchziehen das ganze Werk. Sie erfassen selbst das bei Ariost reich vorhandene Wunderbare, wenn z. B. im vierten Gesang Bradamante ihren Geliebten verliert, als Ruggiero nichts ahnend das Flügelpferd besteigt und dieses mit dem völlig verblüfften Helden in die Lüfte entschwebt.

Es ist schier unmöglich, die Handlung des *Orlando furioso* nachzuerzählen, ohne durch eine falsche Harmonisierung der charakteristischen Erzählweise Ariosts Gewalt anzutun. Daher entbrennt schon im Cinquecento eine heftige Debatte über die Frage, ob es eine Haupthandlung gibt, von der die übrigen Handlungsstränge abhängen. Diese These vertreten in der zweiten Jahrhunderthälfte jene Dichtungstheoretiker, die Ariostos Werk im Einklang mit den aus der neu entdeckten *Poetik* des Aristoteles abgeleiteten Regeln als Epos verstehen wollen. Für sie ist der Krieg Karls des Großen mit den Heiden unter Führung von König Marsilia und Agramante die Haupthandlung, die sich in drei Phasen abspielt: zunächst belagern die Sarazenen Paris, dann schlagen die Christen zurück und besiegen die Heiden unter Agramante bei Arles, schließlich verwüstet ein christliches Heer Afrika, weshalb die Sarazenen übers Meer dorthin wollen, aber in einer Seeschlacht geschlagen werden. Nachdem Roland Agramante im Zweikampf getötet hat, ist der Krieg zu Ende. Der Handlungsstrang des Krieges mit den Heiden, der das Thema der Kreuzzugsepik aufnimmt, ist aber nur lose mit der Geschichte der Liebe Rolands zu Angelica, den Abenteuern von Angelicas Flucht, und ihrer Liebe und Vereinigung mit dem Knappen Medoro verbunden, durch deren Entdeckung Roland im 23. Gesang den Verstand verliert. Astolfo fliegt im 34.-35. Gesang auf den Mond, um Rolands Verstand zu holen und ihn dann dem Wahnsinnigen zurückzubringen, damit es zum Zweikampf mit Agramante und zum endgültigen Sieg der Christen kommen kann. Dieser zweite Handlungsstrang gibt dem ganzen Werk seinen Titel. Dabei befremdete die Dichtungstheoretiker, dass der Titel nur einen geringen Teil der Thematik des *Orlando furioso* ankündigt und die zweite Stanze Rolands Wahnsinn mit dem Wort »matto«

Komik im Orlando
furioso



4 Episoden zu Orlandos
Wahnsinn, Titelblatt zu
Orlando Furioso, Venedig
1526

bezeichnet, das als Stilbruch innerhalb der hohen epischen Stillage empfunden wird. Ein dritter Handlungsstrang, die Fabel des Paares Ruggiero und Bradamante, zieht sich vom zweiten bis zum letzten Gesang hindurch und hängt mit den beiden bereits genannten nur ganz partiell zusammen, ist aber für das Buch von zentraler Bedeutung, denn vom Übertritt Ruggieros zum Christentum und von seiner Vereinigung mit Bradamante leitet sich die Genealogie der Familie d'Este und damit die für Mäzen wie Autor gleichermaßen unverzichtbare enkomastische Aussage des *Orlando furioso* ab. Nimmt man noch die anderen Paare, Helden oder eingeschobenen Geschichten hinzu, dann erscheint der *Orlando furioso* als Verflechtung vieler zeitlich parallel laufender und voneinander unabhängiger, kunstvoll miteinander verbobener Handlungen, deren Vielfalt die neue Form des »romanzo« kennzeichnet.

Spielerischer Umgang
mit mittelalterlicher
Literatur

Wie Ariost mit der Erzähltechnik der mittelalterlichen Literatur spielt, zeigt seine Übernahme der Zuhöreranrede aus der öffentlich vorgetragenen Epik, obwohl sein Werk für die Lektüre bestimmt ist. Der Erzähler greift beispielsweise ein, um zwei Erzählstränge durch die ausdrückliche Bemerkung miteinander zu verknüpfen, er wolle zur Abwechslung nun eine andere Handlung weiterführen. Von Boiardo und Pulci übernimmt Ariost den spielerischen Umgang mit der mittelalterlichen Literatur und dem Trivialromanzo, den die ältere Forschung mit dem Interpretationsmuster der Quellenforschung, die neuere mit dem der Intertextualität zu fassen sucht. Während die Quellenforschung sich mit der Erkenntnis zufriedengab, dass Ariost mittelalterliche Vers- und Prosaepen, höfische Romane und Ritterdichtungen der Spielleute parodistisch verarbeitet hat, möchte die Intertextualitätsforschung die Art der Verarbeitung genauer bestimmen, um Ariostos Auflösung vorhandener Traditionen des Erzählens, die Rolle der Komik, seine Subjektivierung der Erzählperspektive und seine Verschiebung des Interesses auf das Fiktionale als solches zu erklären.

Als erfolgreichstes literarisches Werk des Cinquecento ist der *Orlando furioso* gleichzeitig das Zentrum von Ariostos Œuvre und Kristallisationspunkt einer bis zum Jahrhundertende anhaltenden Debatte, bei der es vordergründig um die dieser Dichtung zugrunde liegende Poetik, letztlich jedoch um Sinn und Zweck des literarischen Schaffens überhaupt geht. Das Gewicht dieses Buches und der über es geführten Diskussion ist so groß, dass die restlichen Bereiche von Ariostos literarischer Produktion in den Hintergrund treten, obwohl er einen entscheidenden Beitrag zur Herausbildung einer vulgärsprachlichen Komödie geleistet hat.

Pietro Bembo's Anpassung des humanistischen Modell-Konzepts an die Erfordernisse einer überregionalen literarischen Kultur in Volgare

Volgare als Literatursprache

In der letzten Fassung des *Orlando furioso* von 1532 würdigt Ariost Pietro Bembo als ein Vorbild für das Volgare und denkt dabei sicher zunächst an dessen 1530 veröffentlichte Sammlung der *Rime*, durch die Petrarca zum Modell lyrischen Dichtens erhoben und Bembo's Wiederaufnahme von Petrarca zum Muster für die Aneignung dieses Lyrikers durch den Petrarkismus wird. Wenn man in den 30er Jahren des Cinquecento den auf der ganzen Apenninhalbinsel verbreiteten Petrarkismus nur schwerlich vom Bembo's-

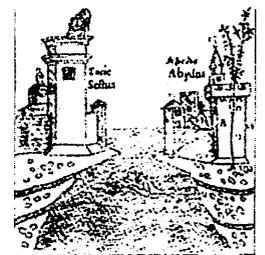
mus unterscheiden kann, dann ist damit zwar schon viel über die Stellung Bembo's im literarischen Leben des 16. Jh., aber noch nichts über sein diesen Erfolg ermöglichendes Dichtungs- und Sprachkonzept gesagt. Durch sein humanistisches Programm einer Erhebung des Volgare zur Literatursprache will Bembo die Aufsplitterung der Apenninhalbinsel in viele Kleinstaaten ausgleichen, damit der politische Partikularismus durch den hohen ästhetischen Rang einer sprachlich einheitlichen Literatur überwunden wird. Ariost's Huldigung an Bembo braucht diesen letzteren Aspekt nicht ausdrücklich zu thematisieren, weil er die Sprache des *Orlando furioso* von Fassung zu Fassung dem Vorbild von Dante, Petrarca und Boccaccio anpasst und deshalb die beste Bestätigung dafür liefert, dass Bembo's kühne Sprachenpolitik wenigstens im Prinzip richtig ist.

Es besteht eine eigentümliche Spannung zwischen der zeitlichen Abfolge von Bembo's Publikationen und der Selbstausslegung des Autors in seinen Werken. 1505 erscheinen in Venedig *Gli Asolani*, Dialoge über die Liebe, deren Titel vom Schloss Asolo abgeleitet ist, in dem sie lokalisiert sind. Die ebenfalls in Dialogform gehaltenen *Prose della volgar lingua* kommen erst 1525 in derselben Stadt heraus. Doch gibt sie ihr Autor als Gespräche aus dem Jahre 1502 aus, die er 1515–1516 in Rom schriftlich fixiert habe, und stilisiert damit die Suche nach dem literaturfähigen Volgare – dies ist das Thema der *Prose* – zur Grundlage seines ganzen vulgärsprachlichen Schaffens. Seine Werksgeschichte möchte Bembo folglich nicht als Weg von der Liebeslehre zur Liebesdichtung, sondern als Realisierung eines Sprachprojekts verstanden wissen, das er in den *Prose della volgar lingua* entwickelt hat. Diese Selbststilisierung charakterisiert seine historische Bedeutung, muss jedoch mit der Werksgeschichte in Einklang gebracht werden, um seinen Einfluss auf das literarische Leben des 16. Jh. verständlich werden zu lassen.

Die rückwirkende Festsetzung der Dialoge über die Vulgärsprache als Ursprung des italienischsprachigen Œuvres verweist paradoxerweise auf Bembo's Verwurzelung im lateinischsprachigen Humanismus, dessen Bindung des Literaturbegriffs an das Konzept einer Nachahmung von Modellautoren seine Suche nach einer überregionalen italienischen Literatursprache inspiriert hat. Diese Funktion des lateinischen Renaissancehumanismus ist angesichts der Herkunft und der Berufslaufbahn Bembo's leicht einzusehen. Bembo's Vater Bernardo ist ein angesehener Humanist und persönlich mit Marsilio Ficino, Lorenzo il Magnifico und Angelo Poliziano, also mit einigen der erlauchtsten Renaissancehumanisten, bekannt. Er vermittelt seinem Sohn eine solide lateinische Bildung und schickt ihn 1492–1494 nach Messina zu Costantino Lascaris, dem angesehensten Gräzisten der Zeit. Dort lernt Pietro Bembo griechische Literatur kennen und gehört dann in Venedig zu dem sich mit griechischen Texten beschäftigenden Kreis um Aldo Manuzio, der 1495 seine Tätigkeit als Verleger mit der Veröffentlichung von Lascaris' griechischer Grammatik beginnt und 1505 Bembo's *Asolani* herausbringt. Manuzio fügt seinen Editionen griechischer und lateinischer Klassiker Ausgaben italienischer Werke hinzu: 1499 beginnt er mit *Hypnerotomachia Poliphili*, ein anonym erschienener, heute Francesco Colonna zugeschriebener allegorischer Liebesroman, fährt 1500 mit den *Lettere* der Heiligen Katharina von Siena fort, druckt 1501 Petrarca's *Canzoniere* mit dem Titel *Le cose vulgari* und 1502 Dantes *Divina Commedia* mit dem Titel *Terze rime*. Bei der Erstellung der Petrarca- und der Dante-Ausgabe hat ihm Bembo geholfen. Während Bartolomeo da Valdezocco und Martino di Siebeneichen, die 1472 in Padua erstmals den *Canzoniere* druckten, Petrarca's Autograph philologisch getreu transkribierten, greift Bembo in die Textgestalt ein und korrigiert die Sprache

Bembo's Bildung

A presento per
il nome di questo libro di essere per
Petrarca, e per questo che quello che
il libro era un tempo scritto in
Aldo Manuzio il quale era il primo
Certo che non era per il
libro che era per il



Seite aus der Ausgabe
eines griechischen Textes,
verlegt von Aldo
Manuzio, 1495

seines Autors, um Abweichungen von Petrarcas üblicher literarischer Ausdrucksweise auszumerzen. Dabei bedient er sich bereits des Verfahrens, das seine Beschäftigung mit der Vulgärsprache und sein Dichten in ihr leiten wird: Er zerlegt den *Canzoniere* in die Bestandteile, die gemäß der dritten Phase der rhetorischen Ausarbeitung eines Textes, der »elocutio«, als sprachliche Bausteine universal gebraucht werden können. Als Grammatiker ist Bembo immer zugleich Rhetoriker und Dichter. Deshalb betrachtet er die einzelnen Gedichte wie Realisierungen eines ihnen zugrunde liegenden Modells des Dichtens, das Petrarca exemplarisch verwirklicht hat und das er sich durch Nachahmung anverwandeln und in seinen eigenen Dichtungen erneut vergegenwärtigen will.

*Dichtung in Volgare
als Klassiker*

Wenn Manzios Publikationsreihe griechischer und lateinischer Texte um Dichter in Volgare erweitert wird, steigt vulgärsprachliche Dichtung in den literarischen Rang von Klassikern auf. Petrarca profitiert davon mehr als Dante, weil der *Canzoniere* nicht nur rezeptions-, sondern auch produktionsästhetisch ins humanistische Modell literarischen Schaffens eingepasst, zum überzeitlich gültigen Vorbild erklärt und zur Nachahmung empfohlen wird. Wenn Bembo nach 1505 Petrarca immer expliziter vor Dante stellt, wertet er die Lyrik gegenüber dem Epos auf, das in der damaligen Gattungshierarchie ansonsten höher eingestuft ist, und trifft damit eine Grundsatzentscheidung, die wegweisend für das Cinquecento ist. Er stellt die Dichter ins Spannungsfeld von subjektiver Selbstaussage und objektiver Strukturierung der Aussageweise durch literarische Vorbilder wie den *Canzoniere* und erklärt das Wettstreifen mit literarischen Mustern als Anverwandlung der Literatursprache, die über die Grenzen der Kleinstaaten hinweg den Zusammenhalt der italienischen Kultur und deren überregionale Bedeutung garantiert.

*Auseinandersetzung
über Nachahmungs-
begriff*

Wie viel dieses Sprach- und Dichtungsverständnis dem humanistischen Modell-Konzept verdankt, zeigt *De imitatione* (1513), ein lateinischer Brief an Giovan Francesco Pico della Mirandola, in dem Bembo, der gerade von Papst Leo X. zum Sekretär ernannt worden ist, gegen die Rückführung des Schönheitsbegriffs auf die individuelle Veranlagung, das »ingenium«, polemisiert. Pico verwirft die Vorschrift, sich an einem einzigen Modell zu orientieren, und empfiehlt, sich so zu verhalten, wie es Cicero vom Maler Zeuxis berichtet: Als dieser ein Bild von Helena malen sollte, übernahm er von fünf sehr schönen Frauen jeweils das, was nach seiner Überzeugung Helena als allerschönste Frau in sich vereinigen musste. Diesem Eklektizismus, der letztlich Stil zu etwas Individuellem macht, setzt Bembo die Schulung des Urteils an einem Vorbild entgegen, dessen Anverwandlung durch Nachahmung objektiver Maßstab für alle schöpferische Annäherung an das Schöne sein muss. Nur wer sich an einem vollendeten Modell orientiert, kann der Gefahr individueller oder modischer Geschmacksverirrung entgehen. Bembo verlangt die Nachahmung von Cicero in der Prosa und von Vergil in der Dichtung. Analoges hatte schon gegen Ende des Quattrocento Paolo Cortesi in einer berühmten Polemik gegen Angelo Poliziano gesagt. Bembo setzt jedoch neue Akzente, wenn er vom geschriebenen, nicht vom gesprochenen Wort ausgeht, so dass sich die Aufmerksamkeit von Ciceros Reden auf dessen Briefe verschiebt. Das Interesse für Cicero als Briefschreiber war bei den für die päpstliche Kanzlei tätigen Humanisten seit Lorenzo Valla groß und selbst Petrarca teilte es, obwohl er in seinen lateinischen Schriften Eklektiker war. Bembo argumentiert jedoch nicht nur als päpstlicher Sekretär, sondern berücksichtigt die Tatsache, dass durch den Buchdruck das Lesen von Texten Vorrang gegenüber dem gesprochenen oder vorgetragenen Wort erhält. Seine Mitwirkung bei den frühen Veröffentlichungen vulgärsprachlicher Texte

durch den immer bedeutender werdenden venezianischen Buchdruck erhält in diesem Zusammenhang eine emblematische Bedeutung.

Wie im lateinischen Rhetorikunterricht und im humanistischen Geistesleben das Schreiben mehr Gewicht als das Reden bekommt, so möchte Bembo die Diskussion über das Volgare auf die Ebene der Schriftlichkeit verlagern und das literarische und kulturelle Lehren auf eine einzige, durch vorbildliche Autoren auf einen hohen Rang gehobene Literatursprache festlegen. Dabei bietet sich zumindest für sein eigenes Schaffen die Übertragung des Zweierschemas von Vergil und Cicero auf Petrarca und Boccaccio an. Bembos Dialoge halten sich an die Sprache von Boccaccio, während seine Gedichte Petrarcas *Canzoniere* aufnehmen, der damals meistens zusammen mit den *Trionfi* herauskam. Es ist am Anfang des 16. Jh. nicht selbstverständlich, dass der bereits für seinen lateinischen Stil bekannte Humanist Bembo in Volgare zu schreiben anfängt, und noch weniger, dass er als Venezianer in *Gli Asolani* die Sprache Boccaccios und Petrarcas benutzt (und in diesen Dialogen noch stärker als später auf Dante zurückgreift). Eine einleuchtende Erklärung dafür, wie er diese Sprache gelernt hat, gibt es bis heute nicht. Jedenfalls muss er sie aus Büchern durch Lektüre und nicht primär durch Umgang mit Muttersprachlern erworben haben. Neu ist weiterhin, dass er in diesen drei Dialogen über die Liebe Gedanken des Florentiner Neuplatonismus aus den von Männern dominierten gelehrten Zirkeln in die aristokratische Lebenswelt übersetzt und Frauen an den Gesprächen beteiligt. Der Wechsel von Adressatenkreis und Sprache ist zukunftsweisend, weil die im Grenzbereich von Philosophie und Literatur angesiedelte Liebeslehre der gesellschaftlichen Elite Zugang zu einer sie angehenden Theorie in einer ihr gemäßen Sprache vermittelt. Diese Zielsetzung, nicht die Inhalte machen die Besonderheit der *Asolani* aus, die mit ihrer Mischung von Poesie und Prosa über die Form des Prosimetrum in Iacopo Sannazaros *Arcadia* (1504) hinaus auf Boccaccios *Decameron* verweisen. Die Typisierung der drei männlichen und der drei weiblichen Dialogpartner, die Verwendung von Satzperioden, die Verteidigung gegen den Tadel, Frauen mit der Liebesthematik zu konfrontieren, und vieles andere mehr steht in Bezug zu Boccaccio. Die Dichtungen hingegen verraten eine Bevorzugung Petrarcas – allerdings fehlt dessen Lieblingsform, das Sonett, vollkommen – gegenüber andern ebenfalls vorkommenden lyrischen Ausdrucksregistern vom Dolce stil novo über Dante bis zu den Dichtern des Quattrocento, mit denen Bembo am wenigsten gemein haben will.

Der Gedankengang der *Asolani* folgt drei Schritten: Im ersten Dialog redet der Melancholiker Perottino gegen die Liebe, im zweiten verteidigt sie Gismondo als Ursprung aller Freuden und im dritten vermittelt Lavinello zwischen den beiden Extremen durch die Unterscheidung zwischen sinnlicher und geistiger Liebe, deren höchste Stufe die Liebe zum Schönen ist. Dieses traditionelle Aufstiegsschema wird durch die Parallele von Perottinos Anklage zum gleichzeitig entstandenen *Orlando furioso* bemerkenswert, wo es gleich im zweiten Vers ebenfalls heißt, Roland sei durch Liebe verrückt geworden. Gismondos Lobpreis der Schönheit des weiblichen Körpers hat bei Ariost in der Beschreibung von Alcina, Angelica oder Olimpia eine Parallele. Diese Wahlverwandtschaft offenbart gemeinsame literarische Wurzeln beider Autoren, die eine ähnliche Leserschicht im Auge haben. Diese literarischen Hintergründe verdeutlicht Mario Equicolas *Libro de natura de Amore* (1525), das im ersten Buch die mittelalterliche und italienische Literatur von den Provenzalen bis zur Gegenwart enzyklopädisch verzeichnet. Equicola versteht sich im Gegensatz zu Bembo als Philosoph, ist jedoch mehr literarisch orientiert als Leone Ebreos *Dialoghi d'amore* (1535), das einfluss-

*Schriftsprache und
Adressatenkreis*



Tizian, Pietro Bembo

Liebeslehre

Makkaronische
Dichtung

verfolgen eine zielgerichtete Satire, während die Bursche um des Witzes willen geschrieben ist.

Die antipetrarkistische Lyrik ist am ehesten noch der epischen makkaronischen Dichtung verwandt, die am Ende des Quattrocento durch Werke wie das unvollendete Epos *Macaronea* des Paduaner Humanisten Tifi Odasi erfunden wurde und in Teofilo Folengos unter dem Pseudonym Merlin Cocai veröffentlichtem Epos *Baldus* (1517, zweite Fassung 1521, dritte Fassung 1535–1540, letzte Fassung postum 1552) seine vollendetste Form erreichte. Diese Dichtung bedient sich einer Mischsprache, deren Grammatik und Syntax Latein, deren Wortschatz aber ein mit dialektalen Elementen durchsetztes Volgare ist. Sie ist eine gelehrte Schöpfung und setzt nicht nur die Beherrschung der verballhornten Sprachen, sondern auch eine Vertrautheit mit der antiken und vulgärsprachlichen Epik voraus, durch deren Kenntnis erst die komische Verarbeitung und hintersinnige Verwandlung der literarischen Vorlagen erschlossen wird. Folengos makkaronische Dichtungen haben über Italien hinaus beispielsweise auf den französischen Humanisten Rabelais großen Einfluss gehabt.

Die Dichtungstheorie des Cinquecento und deren
Bedeutung für das Schaffen von Torquato TassoFrühe Poetiken des
Cinquecento

Alle Dichtung ist während des Cinquecento von Vorgaben einer sich immer mehr ausdifferenzierenden Regelpoetik geprägt. Während für die petrarkistische und antipetrarkistische Poesie literarische Texte erst nachträglich literaturtheoretisch aufbereitet werden, geht in der dramatischen und epischen Dichtung manchmal die Theoriediskussion den Werken voraus. Dies gilt besonders für die Tragödie, die erst durch die Aristoteles-Rezeption aus dem Schatten der Epik heraustritt. Wie die Humanisten des Quattrocento orientiert sich noch im frühen Cinquecento Marco Girolamo Vida in seinen *Poeticorum libri tres* (1527) an der *Poetik* des römischen Dichters Horaz und konzentriert sich auf die Epik. Eine Hinwendung zu Aristoteles ist bereits bei Girolamo Fracastoro im Dialog *Naugerius, sive de poetica* (um 1533) zu erkennen, wo die neuplatonische Ästhetik mit der Rhetorik von Aristoteles und Cicero durch eine Definition der Dichtung als Sprachkunst in Einklang gebracht wird. Die Deutung von Dichtung ist nach Fracastoros Ansicht demselben Prinzip wie deren Schaffung durch den Dichter zu verdanken: Der Interpret muss sich vom Schönen ergreifen lassen. Diesem neuplatonischen Verständnis der Hermeneutik, die von der Einheit von Dichtung und Wissenschaft ausgeht, setzen die Aristoteliker eine rationale Dichtungstheorie entgegen, die klar zwischen Dichtung und Poetik, Kunst und Wissenschaft trennt.

Poetik des Aristoteles

Nachdem die Humanisten im Kampf gegen die Scholastik Aristoteles gegen Platon ausgetauscht hatten, erlebt eine andere Seite des Werks von Aristoteles im Cinquecento eine Aufwertung. Pietro Pomponazzi beruft sich auf ihn, um die Eigenständigkeit der rational argumentierenden Philosophie gegenüber der religiösen Offenbarung aufzuwerten. Zu seinen Schülern zählen zwei führende Literaturtheoretiker: Sperone Speroni und Lodovico Castelvetro. Doch nicht die Philosophie, die im Mittelalter stark rezipiert wurde, sondern die Entdeckung eines bisher nicht beachteten Werkkorpus des griechischen Philosophen bringt den entscheidenden Impuls, das unvollständig überlieferte Manuskript seiner Vorlesung über Poetik, die bis ins 15. Jh. un-

beachtet blieb, nun neu entdeckt und zusammen mit seiner *Rhetorik* studiert wird. 1498 veröffentlicht Giorgio Valla eine lateinische Übersetzung des griechischen Textes, doch erst Alessandro Pazzi de' Medici verhilft 1536 dem Werk zum Durchbruch, obwohl dessen lateinische Übersetzung von den Gelehrten heftig kritisiert wird. Zentrale poetologische Fragen wie die Angemessenheit von Ausdruck und Inhalt, das Erzeugen von Glaubwürdigkeit, die Handlungsstruktur und die Charakterbehandlung werden von den 40er Jahren an mit Berufung auf Aristoteles erörtert, dessen Dichtungstheorie bewusst oder unbewusst mit der von Horaz vermengt wird.

Francesco Robortello, der die Serie der *Poetik*-Kommentare einleitet, veröffentlicht bezeichnenderweise 1548 *In librum Aristotelis De Arte Poetica explanationes* zusammen mit einer *Paraphrasis in librum Horatii qui vulgo De Arte Poetica ad Pisonem inscribitur*. Heiß umstrittene Vorstellungen wie z. B. das Erzeugen von Wahrscheinlichkeit durch literarische Fiktion sind aus dem Streben nach Harmonisierung der beiden *Poetiken* hervorgegangen. Die Gelehrten kommentieren die *Poetik* in Lehrveranstaltungen, bevor sie ihre lateinischen, später auch italienischen Kommentarwerke veröffentlichen. Deshalb spiegelt die Publikationsgeschichte den Verlauf der Rezeption nur ungenau, denn Robortellos Kommentar gehen öffentliche Vorlesungen von Battolomeo Lombardi und Vincenzo Maggi voraus, die in deren Kommentare (1550) eingehen. Der erste italienisch geschriebene Kommentar, Lodovico Castelvetro *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, kommt zwar erst 1570 in Wien heraus, weil der Gelehrte – wohl zu recht, wie neuere Forschungen beweisen, – der Übersetzung und Verbreitung von Werken des mit Martin Luther befreundeten deutschen Humanisten Philipp Melanchthon bezichtigt wurde. Seine Beschäftigung mit Aristoteles muss aber schon in den 40er Jahren eingesetzt haben, da neuerdings die Aristoteles-Rezeption in Giambattista Giraldis *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, der 1554 gleichzeitig mit der Schrift *I romanzi* von dessen Schüler Giovan Battista Nicolucci, genannt Il Pigna, erschien, auf die Vermittlung Castelvetro zurückgeführt wird. Neben den Universitäten dienten die Akademien als Plattform für die Beschäftigung mit Aristoteles. Persönliche Gespräche und Briefe waren ebenso wichtig wie die vielen veröffentlichten Aristoteles-Paraphrasen und Poetiken.

Der *Poetik* des Aristoteles, die Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur ist, wird von den einzelnen Theoretikern ein ganz unterschiedlicher Stellenwert zugewiesen. Robortello versteht das Werk als eine in sich schlüssige Beschreibung von Literatur, deren Lücken er durch ein Ergänzen der fehlenden Teile gemäß den Prinzipien des Aristoteles und durch ein Nachtragen der späteren Entwicklung der Literatur schließt. Lombardi, Maggi und Castelvetro hingegen verzichten auf eine Texterklärung und werten das Fragmentarische der Dichtungslehre von Aristoteles als eine Schwäche, die sie durch ihre eigene Literaturtheorie überwinden. Julius Caesar Scaliger rühmt sich in einem seiner *Poeticorum libri septem* (1561) vorangestellten Brief an seinen Sohn Sylvius, die umfassendste Dichtungslehre vorzulegen, da er im Gegensatz zu Aristoteles und anderen Poetiken des Cinquecento nicht nur alle literarischen Genera, sondern auch die Geschichte der Literatur seit der Antike in sein Werk eingearbeitet habe. Scaligers noch im 17. Jh. auch im übrigen Europa viel gelesenes Werk lässt ermesen, dass die literaturtheoretischen Spekulationen in der zweiten Hälfte des Cinquecento weniger der Freude am Reglementieren von Dichtung als dem Bedürfnis nach einer Klärung ihres Aussagewertes und ihrer Aussageweise entspringen sind.

POETICA
D'ARISTOTELE
VULGARIZZATA
ET SPOSTA

Per Lodouico Castelvetro.

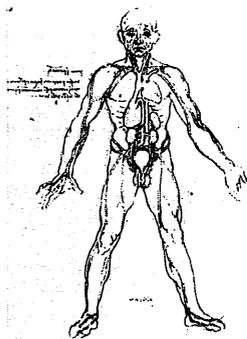
Stampata in Vienna d'Austria, per Galfr.
Scalhofer, Jumo del Signore
AN. D. LXX.Titelblatt der Erstausgabe,
Wien 1570

Literaturtheorie

Sprache und Phantasie

Scaliger, der von Beruf Arzt und Botaniker ist, setzt sich 1557 mit der Schrift *De subtilitate* (1550) auseinander, in der sein Kollege Gerolamo Cardano eine rationalistische Sprach- und Erkenntnistheorie entwickelt hatte, die die Rhetorik für unnütz und das Vergnügen an literarischer Fiktion für ein Zeichen von Dummheit erklärt. Er teilt zwar Cardanos rationalistische Einstellung, möchte aber mit Cicero die Sprache als getreues Abbild der erkannten Dinge erklären. Die Literatur sei als bloßer Schein reicher als die Natur, deren Grenzen der menschliche Geist durch seine Erfindungen überwinden müsse. Während die Dichtungstheorie des Quattrocento mit Platon den unermesslichen Reichtum der Natur als Begründung dafür anführte, dass der Dichter durch Inspiration über sich hinauswächst, um in Dichtung höhere Einsichten, nämlich Weisheit, vermitteln zu können, wird nun die menschliche Phantasie als Ursprung der Poesie angesetzt, über deren Regelmäßigkeit der Intellekt als Kontrollinstanz zu wachen hat. Die humanistische Idee des gelehrten Dichters verändert sich dadurch vollkommen: Seine Gelehrsamkeit wird nun als Kenntnis von Dichtungstheorie definiert, die ihn zu angemessenen sprachlichen und formalen Lösungen befähigt, während sie von der neuplatonischen Dichtungslehre des Quattrocento als Sachwissen verstanden war, zu dem die dichterische Inspiration Zugang verschafft. Poetik ist, so Bernardino Partenio in *Della imitazione poetica* (1560), eine Wissenschaft von der Literatur (»scienza delle lettere«), deren Theorie auf einer anderen Ebene angesiedelt ist als die Dichtkunst. Francesco Patrizi kritisiert in der unvollendet gebliebenen Schrift *Della poetica* (1586) den Mangel an begrifflicher Genauigkeit der aristotelischen Poetik und begründet den wissenschaftlichen Anspruch der Dichtungslehre mit der für den Leser nachvollziehbaren logisch gebauten Argumentation, der Kenntnis der Literaturgeschichte und der eindeutigen Definition der verwendeten Begriffe. Der Mimesis-Begriff, den die Aristoteliker im Anschluss an die Poetik zum Wesensmerkmal von Dichtung erheben, hält nach seiner Ansicht einer historischen Überprüfung der Literatur nicht stand, weil die antiken Kosmogonien, die Orakel und die mythologischen Dichtungen mit dieser Kategorie nicht zu fassen sind. Patrizi ordnet das Wunderbare (»mirabile«) über das Wahrscheinliche (»verisimile«), das die Poetiken der Aristoteliker zusammen mit dem Mimesisbegriff in den Vordergrund gerückt haben. Die Dichtung unterscheidet sich von den übrigen Aussageformen allein durch den Vers, so dass der Dichter ein Erzeuger von Wunderbarem in Versform (»facitore del mirabile in verso«) genannt werden könne. Diese Weiterentwicklung des neuplatonischen Dichtungsverständnisses macht Patrizi für Ariostos *Orlando furioso* empfänglich, den er gegen Tassos Kritik verteidigt.

Die Verwissenschaftlichung der Dichtungslehre geht von der Beschäftigung mit Aristoteles aus, löst sich aber alsbald von dessen Poetik, deren Aussagen historisierend relativiert werden. Der Aristotelismus der Poetologen nimmt letztlich den Empirismus der Wende vom 15. zum 16. Jh. auf, der Leonardo da Vinci in einem seiner philosophischen Fragmente die Warnung vor jenen Wissenschaften eingibt, die bloße Spekulation ohne Erfahrungswissen sind. Leonardo schwebte ein umfassendes Konzept der Künste auf wissenschaftlicher Grundlage vor, zu dem seine postum zu einem *Trattato della pittura* (1651) zusammengeführten Fragmente, seine naturwissenschaftlichen und anatomischen Studien Vorarbeiten darstellen. Die Dichtungstheoretiker der zweiten Jahrhunderthälfte suchen im Anschluss an die aristotelische Poetik nach Möglichkeiten, um der Fiktion mit Hilfe rhetorischer Kategorien den Anschein des Wirklichen und der erfundenen Aussage die Fähigkeit zu verleihen, wie etwas Reales und Wahres zu überzeugen. Die viel beschwore-



Leonardo da Vinci,
Anatomiestudie, um 1494

nen drei klassischen Einheiten (Raum, Zeit und Handlung) haben sich aus dieser Suche nach Evidenz herauskristallisiert.

Castelvetro, der konsequenteste Theoretiker dieser Regel von den drei Einheiten in der Tragödie, ist ein entschiedener Gegner des platonischen Dichterkonzepts der Humanisten. Nach seiner Meinung ist Dichtung zur Unterhaltung des ungebildeten Volkes da, das ohne dichtungstheoretische Kenntnisse in der Literatur die ihm bekannte Wirklichkeit wiedererkennen möchte. Der Dichter muss die Gestalten so reden und handeln lassen, dass sie wahrscheinlich wirken und in ihnen die Gewohnheiten und Veranlagungen der Menschen sichtbar werden. Die Dichtung weckt also Vergnügen, indem sie den Schein historischer Wirklichkeit erzeugt. Mit der Bestimmung des Verhältnisses von Sein und Schein reagieren die Poetologen auf literarische Neuerungen. Ariost hat die platonische Vorstellung vom gelehrten Dichter durch die positive Bedeutung des bloßen Scheins literarischer Fiktion in Frage gestellt. Sein *Orlando furioso* wurde den Aristotelikern zu einer steten Herausforderung, weil sich dessen Poetik nur schwer in ihre Theorieentwürfe einfügen ließ. Giralaldi und Pigna erklären die Neuerungen Ariostos zu Merkmalen der Form des »romanzo«, die an ihrer Gattungs- und Stilrichtung zu erkennen sei. Antonio Minturno wendet daraufhin gegen die beiden in einem Exkurs seines Dialogs *L'arte poetica* (1564) ein, dass die »romanzi« in den Poetiken von Aristoteles und Horaz nicht vorgesehen waren und Ariost gegen deren Regeln nur um der Publikumswirksamkeit willen verstoßen habe. Torquato Tasso gibt in seinem 1592–1593 entstandenen Dialog *Il Minturno ovvero de la bellezza* zu, dass die Episodenvielfalt bei Ariost Gefallen weckt. Er möchte jedoch diesen Abwechslungsreichtum mit einer strengeren Komposition der Fabel verbunden wissen. Deshalb historisiert er in seinen um 1564 vollendeten, 1597 veröffentlichten *Discorsi dell'arte poetica* den Gattungsbegriff. Die literarästhetischen Regeln sind nach Tasso in allen die Gewohnheiten (»usanza«) betreffenden Dingen wie Waffentechnik, Zeremonien, religiösen und gesellschaftlichen Bräuchen historisch wandelbar, während sie in den die Natur des Menschen und Verhältnisse (»costumi«) betreffenden Dingen unveränderlich sind. Wenn die Königstochter Nausikaa in Homers *Odyssee* mit ihren Mägden Wäsche wasche, dann dürfe man nicht wie Gian Giorgio Trissino in seinem Epos *La Italia liberata da Gotthi* (1547–1548) aus falscher Verehrung für die Antike solche für die jetzige Zeit schockierenden Gewohnheiten übernehmen. Trissino, dessen erste vier Bücher der *Poetica* (1529) Dantes mittelalterlichem Dichtungsverständnis, deren fünfter und sechster Teil (1562) Aristoteles verpflichtend sind, verkörpert den Humanisten, der Dichtung für lehrbar hält und seine Literaturtheorie durch Musterwerke illustrieren will. Sein gelehrtes Interesse an Dichtung bildet mit der schematischen Anwendung eines Regelwerkes den Gegenpol zu Tassos Bemühen, eine auf der Höhe der zeitgenössischen Literaturtheorie befindliche, die Überlegungen der Poetologen durch sprachkünstlerisches Können einholende Dichtung zu beantworten. Weder die Reproduktion des Epos der Antike durch die Anwendung der in den Poetiken aus ihm abgeleiteten Regeln, noch Ariostos ironische Auflösung des Epischen in der neuen Form des »romanzo«, sondern die Entdeckung neuer Möglichkeiten für ein künftiges Epos ist das Ziel von Tassos *Discorsi del poema eroico*.

Tasso ist Aristoteliker. Er hat seine Dichtungslehre in den *Discorsi dell'arte poetica* niedergelegt, die er 1594 überarbeitet unter dem Titel *Discorsi del poema eroico* veröffentlicht, nachdem sie 1587 ohne seine Einwilligung publiziert wurden. War bei Aristoteles das Epos mit Blick auf die Tragödie be-

Historisierung des
Dichtungs-
verständnisses

Tassos Poetik

Affektive Dimension

schrieben worden, so integriert Tasso das Lyrische, um eine breitere affektive Skala, nämlich neben dem Furchterregenden auch das Anmutige, für diese literarische Form zur Verfügung zu haben. Da die Lyrik amimetisch ist, bestimmt er sie durch eine eigene Stil­kategorie: Sie ist Poesie im mittleren Stil, bei der ein Ich in seinem eigenen Namen redet und inhaltlich Unwichtiges (»materie oziose«) sprachlich ausgefeilt (»fiorito«) vorträgt. Was der Lyrik im Vergleich zum hohen Stil an Kraft (»forza«) und Eindringlichkeit (»evidenzia«) abgeht, das gleicht sie durch Liebreiz (»diletto«) und Intensität der Empfindung (»ove si scopre l'affettazione«) aus, mit der sie Anmutiges (»cose graziose«) wie Liebschaften, ansprechende Wälder und Gärten oder ähnliche Dinge vergegenwärtigt. Diese damals neue Lyrikkonzeption, die später von der Argutia-Bewegung aufgegriffen wird, gibt der *Gerusalemme liberata* eine affektive Dimension, deretwegen manche Literaturhistoriker dieses Epos als barock bezeichnen. Der bilderreiche, melodische Stil unterscheidet nach Tasso in der Tat das moderne vom antiken Epos, mit dem *La Gerusalemme liberata* jedoch die Einbindung der einzelnen Episoden in einem umfassenden Rahmen gemeinsam hat. Tassos Epos vereint das Vielfältige, das im *Orlando furioso* in lauter lose miteinander verwobene Einzelschicksale zerfiel, zu einem umfassenden Ganzen, dessen Komplexität durch die dichterische Phantasie in eine einzige Geschichte integriert wird. Alle Teile müssen zueinander stimmen und glaubhaft miteinander verknüpft sein. Die affektive Steigerung des Stils lenkt den Leser vom Lektüreakt ab, um ihm die Fiktion wie etwas Wirkliches zu vergegenwärtigen. Die Erzählung wird wahrscheinlich (»verisimile«), wenn sie historische Fakten aufgreift. Die irrationalen Bestandteile des Epos lassen sich auf die rationale Ebene zurückführen, wenn man wie Tasso das Wunderbare innerhalb des christlichen Weltbildes als eine Beglaubigung des Geschehens durch Gott deutet. Während Tasso in seiner *Apologia della Gerusalemme liberata* (1585) die Handlungsvielfalt im Epos *L'Amadigi* (1560) seines Vaters Bernardo mit dem Argument rechtfertigt, die gegenüber der Antike weiter entwickelte Universalgeschichte erfordere eine komplexere Erzählweise, nimmt er in den *Discorsi dell'arte poetica* im Hinblick auf sein eigenes Werk die christliche Welt für sich in Anspruch, um das Wunderbare mit dem Wahrscheinlichen zu versöhnen. Sein christliches Epos könne außergewöhnliche Erscheinungen getrost mit dem Eingreifen Gottes, seiner Engel oder von Dämonen erklären, ohne unwahrscheinlich zu wirken, weil seine Leser von Jugend an mit dem Wunderglauben vertraut seien. Die Helden müssen positive Gestalten sein, die im Dienste einer hohen Aufgabe stehen. Was in Vergils *Aeneis*, deren Anfang Tasso in den Eingangsversen seines Epos nachbildet, die Gründung Roms, das ist für Tasso die Befreiung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon. Diese Darstellung der Kreuzzugsthematik passte vorzüglich ins Programm der Gegenreformation, als deren literarisches Hauptwerk *La Gerusalemme liberata* seit seinem Erscheinen immer wieder bezeichnet wird.

Tassos Gerusalemme liberata

Das Werk ist 1575 abgeschlossen und erscheint 1581. Es kreist um den ersten Kreuzzug (1096–1099) und besteht aus 20 Gesängen. Es sollte ursprünglich nach Gottfried von Bouillon benannt werden, der die Heilige Stadt Jerusalem für die Christen zurückerobert. Gottfried verfolgt dieses Ziel, doch hat Tasso die Geschichte dieser Eroberung nur zum einigenden Band der Handlung gemacht, weil nicht nur das Eingreifen von überirdischen Mächten und Naturgewalten, sondern auch andere Faktoren für eine Ausweitung des Geschehens sorgen. Tassos Epos geht nämlich über seine Dichtungstheorie hinaus, wenn er die Verwirklichung des epischen Projekts auch durch die Subjektivität der christlichen Helden bestimmt sein lässt. Sie gehen



Nicolas Poussin, »Rinaldo und Armida«

wie die Ritter im *Orlando furioso* ihren eigenen Liebesaffären nach und streiten sich, werden aber anders als bei Ariost trotz ihrer Irrungen ins allgemeine epische Projekt eingebunden. Deshalb treten neben Gottfried von Bouillon die Helden Tancredi und Rinaldo in den Vordergrund.

Rinaldo, der jüngste unter den christlichen Helden, ist aus Abenteuerlust zu Gottfrieds Heer gestoßen und tut sich mit dessen Disziplin schwer. Schon von seinem Äußeren her gehört er zwei völlig verschiedenen Heldentypen an: Er zieht wie ein Liebesgott die Aufmerksamkeit auf sich und ist wie ein Kriegsgott ein leidenschaftlicher Kämpfer. Darum verliert er nicht nur aus Wut über den Tod des christlichen Heerführers Dudone völlig die Beherrschung, sondern wird auch zum Opfer der heidnischen Zauberin Armida, die durch ihn Zwietracht unter die Christen bringt und ihn so zum Verlassen des christlichen Heeres zwingt. Tancredi, das pathetische Pendant zu Rinaldo, wird von den Interpreten als Melancholiker gedeutet. Er verliebt sich in die heidnische Kriegerin Clorinda und verliert so seine Identität als christlicher Ritter. Tasso hätte diese an Ariost erinnernde Fabel in die epische Ordnung eingliedern können, indem er das Duell zwischen Tancredi und Clorinda im zwölften Gesang, bei dem Tancredi zu spät erkennt, dass der von ihm überwundene heidnische Krieger seine Geliebte Clorinda ist, als Rückkehr zur Sendung als christlicher Held gestaltet hätte. Er zieht es aber vor, zwar die sterbende Heidin von ihrem Besieger die Taufe und damit das Heil erlangen zu lassen, diesen selbst aber in eine noch tiefere Identitätskrise zu stürzen. Die affektive Ausgestaltung dieser tragischen Szene, die ihm wichtiger als die rasche Rückkehr zur epischen Normalität ist, soll beim Leser subjektive Betroffenheit auslösen, damit dieser selbst die Wahrheit der erzählten Geschichte nachvollziehen kann.

Epische Ordnung

Tasso setzt wie Ariost das Liebesmotiv in mehrfacher Spiegelung ein: Im zweiten Gesang begleitet Olindo die von ihm geliebte Sofronia in den Tod auf dem Scheiterhaufen, dessen Flammen Tasso als Naturalisierung der Liebesmetaphorik besingt. Sofronias religiös motivierte heroische Standhaftigkeit im Angesicht des Todes wird durch Olindos heldenhafte Selbstaufopferung aus Liebe beantwortet. Während ihr Verhalten in die Welt des Epos ge-

Liebesthematik

hört, verweist seine Tat auf die Vorstellungen des »romanzo«. Wenn Olindos Motive des Handelns die Affektivität des Lesers ansprechen, so zeigt sich, wie Tasso gerade das, was den Reiz des *Orlando furioso* ausmachte, für seine religiöse Zielsetzung zur dichterischen Überhöhung der episch korrekteren Gestalten ausnutzt. Wie Clorinda Tancredis Liebe, so ignoriert Tancredi Erminias Liebe. Obwohl Erminia durch Tancredi ihren Vater und ihr Reich verloren hat, verfolgt sie seine Kämpfe mit größter Anteilnahme von den Mauern Jerusalems aus und will dem schwer verletzten christlichen Helden im siebten Gesang mit ihren magischen Heilkünsten in der Rüstung der Amazone Clorinda zu Hilfe eilen. Die sich daraus ergebenden Episoden und Verwicklungen ziehen sich bis zum 19. Gesang hin, wo Erminia wieder rechtzeitig nach Jerusalem zurückkehrt, um dem vom Sieg über den Heiden Argante völlig erschöpften Tancredi zu helfen. Tasso nutzt diesen Handlungsfaden z. B., um im 8. Gesang eine pastorale Episode in sein Epos einzubauen, die in der Liebesszene zwischen Rinaldo und der Zauberin Armida ihr Gegenstück hat. Armida schadet den Christen mit ihren Zauberkünsten, verzaubert dann im 14. Gesang Rinaldo und verfällt schließlich selbst der Schönheit dieses Helden. Sie löst ihn aus der geschichtlichen Sendung, die Thema des Epos ist, und möchte mit ihm in einem zeitlosen Liebesglück leben, wie es zum »romanzo« passen würde. Sie wird aber im 16. Gesang um dieses Glück gebracht, als zwei christliche Ritter einen Augenblick ihrer Abwesenheit nutzen, um Rinaldo durch den Anblick ihrer Waffen seine Identität als christlicher Krieger zurückzugeben. Mit dieser Peripetie überführt Tasso die ziellose in eine zielgerichtete Handlung und lässt die Auflösungstendenz, die der Fabel von Ariostos *Orlando furioso* ihre besondere Struktur gab, wieder in die Bahnen seines christlichen Epos münden. Die Gleichzeitigkeit von Liebes- und Heldenthematik, die Ausweitung des Epos in die angrenzenden Gattungen von Tragödie und Lyrik, das stetige Pendeln von der einen zur anderen Aussageform macht die Besonderheit von Tassos *Gerusalemme liberata* aus.

Polemik über Tassos
Epos

Die Veröffentlichung des Epos im Jahre 1581 löste eine heftige Kontroverse aus, besonders nachdem Camillo Pellegrino im Dialog *Il Carraffa o vero della epica poesia* (1584) Tassos Epos über den *Orlando furioso* gestellt hatte, weil in ihm die Regeln von Aristoteles eingehalten seien. Die Florentiner Accademia della Crusca ergreift daraufhin für Ariost Partei mit der *Difesa dell'Orlando furioso* (1584) von Leonardo Salviati. Tasso reagiert bereits 1585 mit einer *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, die weitere Stellungnahmen für Ariost wie für ihn provoziert. Aus diesem Streit zieht der angegriffene Dichter die Folgerung, er müsse sein Epos umgestalten, um seine Absicht deutlicher zu machen. *La Gerusalemme conquistata* (1593) ist in Anlehnung an Homers *Ilias* auf 24 Gesänge erweitert. Personennamen sind geändert: Erminia wird zu Nicea, Rinaldo zu Riccardo und erhält wie Homers Achilles einen Ruperto als Begleiter. Die ganze Episode von Olindo und Sofronia wird gestrichen. Auch die Sympathie von Christen für Heiden fällt weg. Die Handlung sollte dadurch geschichtsträchtiger und die Wahrheit des historischen Geschehens gegenüber dem bloßen Schein der literarischen Erfindung betont werden. Es geht dabei nicht nur um religiöse Propaganda, sondern um ein literarisches Konzept. Das zeigen die stilistischen Korrekturen, bei denen die Dichtung als Sondersprache von der Alltagssprache weiter abgerückt wird. Das belegen vor allem die *Discorsi del poema eroico*, in denen Tasso für die Dichtung einen Erkenntniswert beansprucht, der ihr sowohl von Ariost durch die Aufwertung des Scheins als Grundlage literarischer Fiktion, als auch von der rationalistischen Naturwissenschaft abge-

sprochen wird, die sich in Galileis kritischen Bemerkungen zu Tasso artikuliert.

Tasso möchte die anschauliche Wahrheit der Literatur gegen den abstrakten Wahrheitsbegriff der Naturwissenschaft retten. Doch hat sich seine Revision seines Epos als Fehlschlag erwiesen, weil *La Gerusalemme conquistata* schon bald wieder durch *La Gerusalemme liberata* verdrängt wurde. Aus seinem Dichtungskonzept haben barocke Lyriker und Epiker wie Giovanbattista Marino nur die Bestimmung der Lyrik als Poesie im mittleren, figurenreichen Stil beibehalten, während sie seinen wissenschaftlichen Anspruch, Wahrheit zu übermitteln, fallen ließen. So hat sich in der französischen Klassik das Klischee vom Wortgeklingel Tassos entwickeln können, das den wahren Absichten dieses Dichters völlig zuwider läuft. Die Problematik des Dichtens für die Höfe ist hingegen im 17. Jh. weniger debattiert worden, obwohl Tasso, der in verschiedenen Dialogen die neue Hofkultur verteidigt, ja verherrlicht hat, deren negative Seiten bis zur Zerrüttung seiner seelischen Gesundheit am eigenen Leib erfahren hat. Erst als im 18. Jh. die Literaturschaffenden sich vom gesellschaftlichen Modell der Auftragsdichtung lösen, wird Tassos psychische Erkrankung, deretwegen er 1577 erstmals interniert und 1579–1586 in Sant'Anna eingesperrt wird, als tragischer Konflikt zwischen dem Zwang, als Hofdichter eine Scheinwelt zu verherrlichen, und der Notwendigkeit interpretiert, seine eigene Subjektivität durch das Schaffen von Dichtung zu verwirklichen. Von Jean-Jacques Rousseau über Goethe bis zu Baudelaire wird Tasso zum exemplarischen Fall für die Problematik der schöpferischen Freiheit des Dichters erhoben.

Rezeption von Tassos
Epos

Die Vielfalt des Wirklichen als Gegenstand der Prosa des Cinquecento

Die Hinwendung zur Komplexität des Wirklichen, die ein Merkmal der Epen von Ariost und Tasso ist, kennzeichnet auch die Prosa, besonders die Novelle des Cinquecento. Boccaccios *Decameron* bildet weiterhin das unumstrittene literarische Modell der Novellistik. Boccaccio wird formal wie sprachlich als Vorbild angesehen, das es nachzuahmen gilt. Nachdem Bembo ihn zur Richtschnur für gute literarische Prosa erhoben hat, richtet sich das ganze Prosaschrifttum nach ihm, sei es durch gezielte Nachahmung oder durch bewusste Ablehnung seiner Sprache.

Boccaccios Decameron
als Modell

Unumstritten ist sein Einfluss auf die literarische Gattung der Novelle. Francesco Sansovino veröffentlicht eine äußerst erfolgreiche Anthologie *Cento novelle de' più nobili scrittori della lingua volgare* (1561), die er in den aufeinander folgenden Auflagen immer erweitert, und in der er einen Kanon für die Novelle von Boccaccio bis ins Cinquecento erstellt. Francesco Bonciani's *Lezione sopra il comporre delle novelle*, die einzige Poetik des Genres, ist ein Vortrag vor der Florentiner Accademia degli Alterati, wurde aber nicht publiziert. Bonciani erklärt das Genre mit den Kategorien der *Poetik* des Aristoteles und verdeckt die Tatsache, dass die Gesprächstheorie die wahre Grundlage für die erneute Blüte der Novellistik im Cinquecento abgibt. Baldassare Castiglione skizziert im zweiten Buch von *Il libro del Cortegiano* den geselligen Rahmen, in dem das Geschichtenerzählen zu einer der vorzüglichen Erscheinungen geistreicher Unterhaltung wird. Diese Vereinnahmung der Novellistik für die Konversation bei Hof verleiht den witzigen

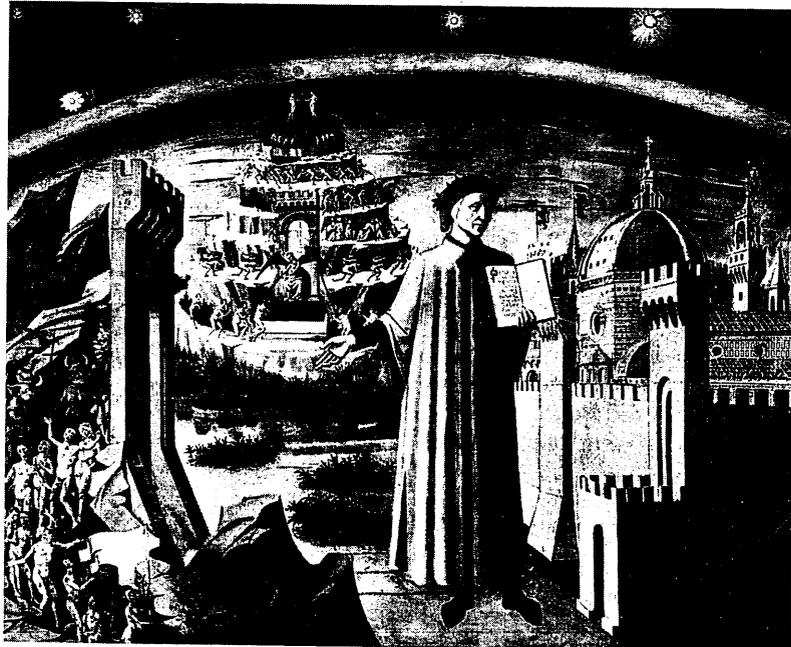
Theorie der Novelle im
Cinquecento

am Platz: Wenngleich das aufkeimende neue Bild vom »spezialisierten« Literaten das Schwinden der kommunalen Wirklichkeit voraussetzt, braucht es gleichwohl die gerade dort möglich gewordene Aufwertung des Individuums und seiner je besonderen Interessen und Fähigkeiten.

Dante Alighieri: das Werk nach der Verbannung

Poetologische Kühnheit und ideologische Strenge

Ohne Zögern wird man auch aus heutiger Sicht den drei »Kronen des Trecento« den ersten Platz in der Literatur ihres Jahrhunderts einräumen, aus deren reicher, bunter Vielfalt sie deutlich herausragen: Nicht nur wegen ihres künstlerischen Vorsprungs gegenüber den sogenannten »autori minori«, sondern auch, weil sie ausdrücklicher als andere die skizzierte Lage ihrer Zeit zum Beweggrund ihres Werks machen. Dabei ist Dante Alighieri derjenige, der in Traktaten wie auch Dichtung kontinuierlich bestrebt ist, der kritischen Situation entgegenzuwirken. Nur vor dem Hintergrund der zunehmend problematischen Realitätserfahrung erklären sich die moralisch-ideologische Strenge, die politisch-soziale Kritik und die unerschütterliche Zuversicht, die nicht nur sein Hauptwerk prägen, in ihrer ganzen Tragweite. Nur vor diesem Hintergrund erklärt sich wiederum der für seine Zeit unerhörte poetologische Anspruch der *Commedia*. Dante erfährt charakteristische Momente des geschichtlichen Übergangs gewissermaßen exemplarisch: Seine Existenz und sein literarisches Schaffen entfalten sich zunächst im kommunalen Ambiente und in der Erfahrung von dessen Freiheitsspielraum wie inneren Spannungen, während sich sein Leben in den beiden letzten Jahrzehnten zwischen unsterblich wechselnden, aber Schutz gewährenden Machtbereichen feudaler Herrscher abspielt. Einer Familie des niederen Florentiner



Domenico di Michelino:
»Dante und sein Epos«,
Florenz, Santa Maria del
Fiore, 1465

Adels entstammend, profitiert er von den Vorzügen seiner Vaterstadt: Vor allem genießt er offenbar eine solide und breite Bildung, wie sie die vielfältigen Lehrinstitutionen des kommunalen Florenz ermöglichen. Diese Bildung legt zum einen die Grundlage seines enzyklopädischen Wissens, das er in *Convivio* und *Commedia* entfalten wird; sie bringt ihn zum anderen in Kontakt mit bedeutenden Vertretern des kulturellen Lebens seiner Stadt, mit dem Dichter Cavalcanti, dem Musiker Casella, vielleicht mit dem Künstler Giotto, wahrscheinlich auch mit Brunetto Latini, dem Autor des *Tresor* und des *Tesoretto* (Dante selbst apostrophiert ihn in seinem Epos [*Inferno* XV, 85] als seinen »Lehrer«). Sie ermöglicht ihm letztlich auch die Teilnahme am öffentlich-politischen Leben der Kommune: Eventuell schon als Zwanzigjähriger, mit Sicherheit nach 1295 wirkt er in verschiedenen Gremien mit, im Rat des Podestà, im Rat der Hundert, 1300 einige Monate sogar im Priorat, der einflussreichsten politischen Institution der Stadt. Doch wenngleich Dante sich in allen Funktionen offenbar beharrlich für eine Beilegung der Parteienkämpfe, insbesondere des zwischen »Schwarzen« und »Weißen Guelfen« entbrannten, einsetzt, wird gerade dieses Engagement für ihn zum Fallstrick: 1302 wird er mit anderen Weißen Guelfen aus Florenz verbannt. Ein unruhiges, leidvolles Leben beginnt, das ihn bis zu seinem Tod an zahlreiche italienische Fürstenhöfe führt, nach Verona, Treviso, Padua, Reggio, in die Lunigiana, nach Lucca, ins Casentino, nach Pisa – vielleicht auch nach Venedig, Bologna oder sogar nach Paris –, schließlich nach Ravenna, wo er 1321 stirbt.

Dantes exemplarische Realitätserfahrung ruft ein gleichermaßen außergewöhnliches Werk hervor. In seinen Schriften dominiert die Bemühung, stets etwas gegenüber der vorangehenden Literatur Neuartiges zu bieten, um der eigenen Zeit neue Orientierungen zu geben. Zugleich leistet er dies, indem er die Überlieferung nicht zu überwinden, sondern zu bewahren versucht. Die meisten Werke suchen das Neue über die Synthese. So nennt man die *Commedia* zu Recht gern eine Summa des Wissens, der Überzeugungen und der poetischen Möglichkeiten des späten Mittelalters. Sie gestaltet aber zugleich ein Wirklichkeitsverständnis, das längst zu wanken begonnen hatte, in der Überzeugung, dass es dennoch erneut zur stabilisierenden Basis der zeitgenössischen Situation werden könne. Die Beharrlichkeit dieser zusammenfassenden Absicht führt des Weiteren dazu, dass, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Dantes Werke untereinander in engstem Zusammenhang stehen, in der Weise jedoch, dass das jeweils frühere im späteren und das Gesamtwerk in der *Commedia* überhöht wird. Gerade deswegen sollte man den Eigenwert jedes der sogenannten »opere minori«, ihre spezifische Intention nicht unterbewerten.

Das Exil war für Dante nicht nur eine einschneidende Lebenserfahrung, sondern offensichtlich auch höchste schriftstellerische und geistige Herausforderung, wie schon die in den Anfangsjahren der Exilzeit entstandenen Traktate *Convivio* und *De vulgari eloquentia* bezeugen. Vor der Verbannung war er vor allem lyrischer Dichter; und auch die beiden genannten theoretischen Schriften gehen von der Erfahrung des lyrischen Schreibens aus. Schon der Schluss der *Vita nuova* enthält die Absicht, die dort erreichte Dichtart sowie die Reflexion über diese zu übertreffen, wenn Dante dort ankündigt, in einem späteren Werk »in würdigerer Weise« von der »seligen« Beatrice zu reden. Obwohl diese Schlusspassage (möglicherweise ein späterer Zusatz Dantes) in erster Linie als Ankündigung des späteren Epos gelesen wird, ist in seinem Selbstverständnis schon das *Convivio* (ca. 1304–08) eine erste Verwirklichung jener Absicht. Mit dem wohl gleichzeitig bearbeiteten

Summa des Mittelalters

Das Convivio:
Enzyklopädie des
Wissens

De vulgari eloquentia verbindet das *Convivio* die Hoffnung des Autors, sich Autorität als umfassend Gelehrter, insbesondere als Philosoph zu verschaffen und sich gegenüber dem Florentiner Publikum zu rehabilitieren. Wie ein roter Faden zieht sich durch alle Teile der Schrift die Umdeutung der stilnovistischen Liebe zur »donna gentile« als einer Liebe zur Philosophie. Zugleich verlagert Dante sein politisches Engagement, das ihn das Bürgerrecht gekostet hatte, in das gelehrte-literarische Schreiben. Beginnend mit dem *Convivio* stehen seine Werke fortan unter dem Vorzeichen einer christlich-ethischen Verantwortung des Schriftstellers. Sein »Gastmahl« konzipiert er als Enzyklopädie des gesamten Wissens seiner Zeit für die breite Schicht der bildungshungrigen Laien, der »illitterati«, die ohne Lateinkenntnis keinen Zugang zu Philosophie, Theologie und Wissenschaften hatten. Der Plan des Werks sah nach einem einleitenden Traktat vierzehn weitere vor, in denen jeweils eine Kanzone Dantes allegorisch kommentiert werden sollte. So erörtert der zweite Traktat die Struktur der Himmel, die Hierarchie der ihnen zugeordneten Engel und die mit den Himmelsphären korrespondierenden Wissenschaften des Trivium, des Quadrivium sowie der Physik, Metaphysik, Moralphilosophie und Theologie. Sodann behandelt der dritte Traktat den Bau des gesamten Universums, speziell die Astronomie der Sonne und ihre Entsprechung zur Güte Gottes, schließlich die Philosophie als auf dieses Wirken gerichtetes Instrument menschlicher Spekulation. Der vierte Traktat ist dem wahren Wesen der »nobiltà« gewidmet, das als Vervollkommnung der von Gott geschenkten persönlichen Natur gesehen wird, sowie der Bedeutung der menschlichen Lebensalter und der ihnen zukommenden Tugenden. Mit diesem Teil bricht das Werk ab.

Schon im Einleitungstraktat begründet Dante ausführlich die Bevorzugung der Volkssprache als notwendigen Schritt innerhalb seiner karitativ verstandenen Lehrabsicht. Parallel dazu richtet sich *De vulgari eloquentia* (1304–07/08) an die Gelehrten in der Sprache der Gelehrten. Auch hier sollte die Verteidigung des Volgare im Rahmen des geplanten Werks nur einleitende Funktion haben für eine auf vier Bücher angelegte Poetik und Rhetorik des Italienischen. Je ein Buch sollten der Kanzone als der anspruchsvollsten volkssprachlichen Dichtform, sodann den übrigen lyrischen Genera und schließlich der Prosa gewidmet sein. Dante unterbricht den Text aber schon mitten in den Erörterungen über die Kanzone, d. h. im 14. Kapitel des zweiten Buchs. Der einzige vollendete Teil verfolgt ein Anliegen, das erst im 16. Jh. wieder gleichermaßen heftig debattiert werden wird: die Anhebung des Italienischen in den Rang des Lateinischen. Dazu muss Dante eine Ausprägung innerhalb der faktischen Vielsprachigkeit seiner Zeit ausmachen, die dem Lateinischen im Grad der Allgemeingültigkeit und Überregionalität gleichkommt. Er identifiziert sie schließlich mit der Sprache, die sich in der Dichtung von den Sizilianern bis zu den Stilnovisten ausgebildet hatte, einer Kunstsprache, die mit keinem der gesprochenen Dialekte identisch ist, an der aber jedes dieser Idiome gemessen wird. – Als Wissenschaftler, der im Blick auf sein Publikum lateinisch redet, wird Dante auch viel später noch einmal auftreten, in seinem kurzen, 24 Kapitel umfassenden Traktat *De forma et situ duorum elementorum aque videlicet et terre* (meist zitiert als *Questio de aqua et terra*), der auf einen 1320 in Verona gehaltenen Vortrag zurückgeht und in scholastischer Methode das Höhenverhältnis von Meer und Festland behandelt. Selbst hier bedeutet die gewählte Sprache kein Abweichen vom leidenschaftlichen Eintreten für die Volkssprache; Dante hatte sie 1319/20 erneut in einem in (lateinischen!) *Eclogae* geführten Briefwechsel mit dem Bologneser Rhetoriklehrer und Frühhumanisten Giovanni del Virgilio vertei-

Verteidigung der
Volkssprache

digt. Der hatte ihm gar die Krönung zum »poeta laureatus« in Aussicht gestellt, falls er ein größeres Gedicht über ein zeitgeschichtliches Ereignis in lateinischer Sprache verfassen würde.

Wie *De vulgari eloquentia* ist auch die dritte große Abhandlung der Exilzeit, die *Monarchia*, von Intention und Thematik her mit dem *Convivio* verknüpft. Die Schrift entstand wahrscheinlich aus Anlass des Italienzugs Heinrichs VII., d. h. um 1310/12, obwohl vieles auch für eine spätere Abfassung um 1317 spricht. Im vierten Traktat seines »Gastmahls« war Dante von Überlegungen über das Wesen des Adels ausgegangen, um nicht nur einer Auffassung Kaiser Friedrichs II. entgegenzutreten und darüber hinaus die Haltung der italienischen Signori zu kritisieren, sondern auch um in allgemeiner Weise die Position der kaiserlichen gegenüber der geistig-philosophischen Autorität zu erörtern. Diese Gedankengänge werden in der *Monarchia*, die drei Bücher umfasst und sich eng an die Struktur mittelalterlicher »Quaestiones« anlehnt, zu einer Staatstheorie auf zugleich erkenntnistheoretischer und moralphilosophischer Grundlage ausgeweitet. Ausgehend von der Vorstellung einer zweifachen Glückseligkeit (»beatitudo«), deren Verwirklichung das gemeinsame Ziel der ganzen Menschheit ist, bestreitet Dante die Abhängigkeit des Kaisertums vom Papsttum: Beide Instanzen sind für ihn direkt gegenüber Gott legitimiert. Insbesondere – und dies ist der eigentliche Kern der Schrift – kommen dem römischen Kaiser die Schaffung einer Universalmonarchie und damit die eines weltumfassenden Friedens als Voraussetzung der irdischen Glückseligkeit zu.

Direkter, aber auch punktueller bezieht Dante in einigen seiner *Epistolae* Stellung zur aktuellen Lage Italiens. Wie auch die übrigen der insgesamt 13, die von den wahrscheinlich weit zahlreicheren Briefen Dantes überliefert sind, hat keiner der fünf zwischen 1310 und 1315 entstandenen politischen Briefe persönlichen Charakter im Sinn etwa von Petrarcas *Familiares* oder von Freundschaftsbriefen späterer Humanisten; vorherrschend ist das öffentliche Engagement ihres Verfassers. In oft leidenschaftlicher Sprache wirbt Dante bei den »Königen, Fürsten und Völkern Italiens« für eine Unterordnung unter die Autorität Heinrichs VII., der dem Land Einigung und Frieden bringen werde (*Epistola* V); warnt die »gottlosen Florentiner« vor dem gerechten Zorn des Kaisers (*Ep.* VI); beschwört Heinrich selbst, den Widerstand der Florentiner Guelfen als letzter Bastion gegen den Frieden Italiens zu brechen (*Ep.* VII); appelliert an die »italienischen Kardinäle«, bei der bevorstehenden Papstwahl (1314) sich ihrer politischen und religiösen Verantwortung für das verwaiste Rom bewusst zu sein (*Ep.* XI). In einem weiteren Brief weist er entrüstet das Angebot Florentiner Politiker zurück, ihn unter der demütigenden Bedingung einer Unterwerfung in die Heimat zurückkehren zu lassen (*Ep.* XII).

Es ist müßig zu fragen, ob Dante zur Zeit dieses Briefs, d. h. um 1315 noch an eine Rückkehr nach Florenz glaubte. Noch im *Paradiso*, dem dritten Teil seiner *Commedia*, drückt er diese Hoffnung und die auf eine Änderung der Zustände in Italien und Florenz aus, zugleich aber den Wunsch, dann in seiner Taufkirche zum Dichter gekrönt zu werden (vgl. *Par.* XXV, 1–9). Das »poema sacro« ist in Dantes Gesamtwerk der in jeder Hinsicht kühnste Entwurf, der alle vorangehenden Versuche, als Gelehrter und Literat Ansehen zu gewinnen, überhöht. Den von der Intention her engen Zusammenhang mit den vorangehenden Schriften zeigt die Tatsache, dass Dante die beiden Traktate der frühen Exilzeit abbricht, also deren Konzeption für überwunden hält, als er die Arbeit an der *Commedia* aufnimmt. Obwohl die Daten auch bei diesem Werk noch immer unsicher sind, wird der Entstehungsbeginn des

Politisches Engagement
in den Briefen

Die Commedia

Grundriss der Jenseitswanderung

ersten Teils, des *Inferno*, gemeinhin um 1307/08 angenommen, der des letzten Teils, des *Paradiso*, um 1316. Fest steht, dass das *Inferno* 1317, der zweite Teil, das *Purgatorio*, 1319 bereits in Umlauf war. Der vollständige Text wird erst nach dem Tod des Dichters durch die Söhne Pietro und Jacopo publiziert. – Die *Commedia* erzählt die visionäre Wanderung Dantes durch ein dreigeteiltes Jenseits, den Abstieg in die Hölle, den Aufstieg auf den Läuterungsberg und den Flug durch die Himmelsphären zum Emyreum. Am Anfang des Wegs, den der Erzähler sieben Tage – vom Karfreitag des Heiligen Jahres 1300 bis zum darauffolgenden Donnerstag – dauern lässt, steht die Verstrickung in persönliche Schuld, an seinem Ende die mystische Vision der Allmacht göttlicher Liebe. Unter der Führung des antiken Dichters Vergil, den die im Paradies wohnende Beatrice dem in einem Wald verirrt Dante zu Hilfe schickt, steigt der Wanderer im ersten Teil hinab in die trichterförmige Hölle. Auf den terrassenartig angelegten Stufen dieses Abgrunds sühnen die zu ewiger Strafe Verdammten ihre Schuld. Von der Spitze des Trichters – dort, im Erdmittelpunkt, steckt Luzifer bis zur Brust in einem Eisse – führt ein Gang die beiden Wanderer zur südlichen Erdoberfläche. Sie gelangen im zweiten Teil zum Fuß des Läuterungsbergs; dessen wiederum ringförmige Simse müssen die Sünder, entsprechend ihrer noch zu tilgenden Schuld, hinaufwandern. Ihrem Weg folgen Dante und Vergil bis zum Irdischen Paradies, dem Garten Eden, der den Gipfel des Läuterungsbergs bildet. Hier übernimmt Beatrice die Führung Dantes; sie begleitet ihn im dritten Teil des Gedichts durch die zehn Himmelsphären bis zum Feuerhimmel, in dem die Seligen ihren Sitz haben. Dort löst schließlich der hl. Bernhard Beatrice in ihrer Führerrolle ab, um für Dante die Gnade einer Vision der göttlichen Dreieinigkeit zu erwirken.

Christliche Belehrung und allegorischer Sinn



Eine der ältesten *Commedia*-Handschriften, 1337

Erste Gesänge des *Paradiso* widmet Dante zwischen 1315 und 1317 seinem langjährigen Gönner, dem Veroneser Signore Cangrande della Scala, zusammen mit einem 33 Abschnitte umfassenden Brief (*Epistola* XIII), der einen Kommentar zu den 12 Eingangswersen des Textes enthält, also die früheste (Teil-)Interpretation der *Commedia* darstellt. Diese Selbstdeutung Dantes folgt einem mittelalterlichen Schema der Texterklärung, dem »accesus ad auctores«, und spricht die darin üblichen Gliederungspunkte an. Wenngleich in der *Commedia* selbst von einem »poema«, einem epischen Gedicht die Rede ist (*Par.* XXIII, 62; XXV, 1), ordnet der Brief an Cangrande das Werk als »opus doctrinale« den Lehrgedichten zu. Das geschieht zweifellos in der Absicht, den hohen didaktischen Wert herauszustellen, die Absicht, den Menschen »im irdischen Leben vom Elend abzuwenden und zur Glückseligkeit zu führen« (*removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*; *Ep.* XIII, 15). Mit dieser Lehrabsicht ist die allegorische Anlage der *Commedia* eng verbunden. Schon im *Convivio* hatte Dante nicht nur die eigenen Lehrkanzonen allegorisch interpretiert; er hatte auch theoretisch die Lehre vom mehrfachen Schriftsinn als eine grundsätzliche Deutungsmethode für Dichtungen beansprucht (*Conv.* II, I). Dies setzt der Cangrande-Brief fort: ein Buchstabensinn (»sensus litteralis«) der *Commedia* bestehe in der Erzählung vom Leben der Seelen nach dem Tod, während der Gegenstand des allegorischen Sinns der willensfreie Mensch sei, der belohnend und strafender Gerechtigkeit unterworfen ist (*Ep.* XIII, 8). Der Anspruch ist für die Zeit nicht selbstverständlich. Zwar kennt der gebildete Leser die allegorische Grundabsicht von profaner didaktischer Epik her, z.B. vom *Roman de la Rose* oder von Brunetto Latinis *Tesoretto*. Aber Dante zielt auf einen weitergehenden Stellenwert der Allegorie ab, wenn er sie in Analogie zur Bibelexegese erläutert und dabei in der *Epistola*, im Unterschied

zum *Convivio*, auf eine Abgrenzung der Dichter- von der Bibelallegorese verzichtet. Nun scheinen dieser poetologischen Kühnheit Dantes Erklärungen zu Gattung und Stil seines Gedichts entgegenzustehen. Übereinstimmend mit der Auffassung des Mittelalters versteht er die Komödie nicht als dramatisches Genus, sondern als eine Dichtung, deren Handlung unerfreulich beginne und glücklich ende. Sein Werk sei des weiteren deshalb eine »comedia«, weil sie in niedrigem Stil, in der Sprache des Volkes verfasst sei (*Ep.* XIII, 10). Tatsächlich vermengt jedoch Dante in seinem Werk alle Stilebenen miteinander, entsprechend der weitgespannten Thematik. Mehr noch: Auf der Basis des zeitgenössischen Florentinischen mischt er alle seit der Lyrik der Sizilianer vorkommenden poetischen Sprachregister, verwendet Regionalismen, Latinismen, Gallizismen, bildet Neologismen, schöpft aus der Umgangssprache wie aus der Gelehrtensprache.

Die Fähigkeit zur Synthese, die zugleich die Überlieferung künstlerisch übertreffen soll, bestimmt auch das Verhältnis der *Commedia* zu ihren »Quellen«. Die intertextuellen sachlichen wie strukturellen Beziehungen sind überaus zahlreich; und Dante legt sie, dem mittelalterlichen Umgang mit Literatur gemäß, nur zu einem Teil offen. Was das sachliche, philosophische und theologische Wissen angeht, das überall in der *Commedia* in Erörterungen, aber auch bloßen Anspielungen, in Motiven und Bildern begegnet, bewegt er sich im Rahmen scholastischer Bildung. Aber er ist, wie die neuere Forschung hat nachweisen können, ihr gegenüber keineswegs unselbständig. Trotzdem figuriert Aristoteles mit Abstand am häufigsten unter den herangezogenen Philosophen; ebenso setzt die *Commedia* die Kenntnis des Averroes, des Albertus Magnus, Bonaventuras und Thomas von Aquins voraus. Auch die Bibel liest Dante im mittelalterlichen, d.h. allegorischen Verständnis; in der Regel verwendet er biblische Motive in einer Deutung, wie sie die patristische und scholastische Exegese entwickelt hatte und über die religiös-liturgische Praxis auch dem ungelehrten Leser vertraut sein konnte. Von den antiken Dichtern gilt Dantes Vorliebe dem Autor der *Aeneis*, aber wie bei Vergil verbinden sich für ihn auch bei Lukan, Ovid und Statius, seinen anderen Musterautoren, Weisheit und Kunst in idealer Weise. – Für die ästhetische Struktur des Epos sind zwei Gruppen von »Modellen« von wesentlicher, aber gleichfalls im Einzelfall nicht genau einzugrenzender Bedeutung: Jenseitsdarstellungen und die allegorisch-lehrhafte Epik; beides konvergiert im Übrigen schon in der Literatur vor Dante. Obwohl Reminiszenzen von antiken Jenseitsbeschreibungen (*Aeneis*, *Somnium Scipionis*) über islamische (wie dem *Liber Scalae*) bis zu den christlich-mittelalterlichen reichen, kann dennoch keine als direktes Vorbild gelten. Von den weiter zurückliegenden mittelalterlichen Darstellungen wird Dante besonders die lateinische *Visio Tundali* (12. Jh.) gekannt haben, denn bereits hierin wird ausführlich ein Zwischenreich zwischen Hölle und Himmel gestaltet. Strukturelle Anregungen bezieht die *Commedia* mit Sicherheit aus dem *Anticlaudianus* (ca. 1182) des Alanus von Lille. Dagegen ist sie den volkssprachlichen, aber künstlerisch wenig anspruchsvollen Werken eines Giacomino da Verona und eines Bonvesin da la Riva (13. Jh.) kaum verpflichtet. Eine Sonderstellung hat zweifellos Brunetto Latinis *Tesoretto*, da hier, wie in der *Commedia*, die Darstellung einer Jenseitsreise eingebettet ist in das Genus des allegorischen Lehrgedichts und darüber hinaus enzyklopädisches Wissen vermitteln soll. Möglicherweise hat Dante selbst in der Jugend seine Fähigkeiten in allegorischer bzw. didaktischer Dichtung erprobt. Bis heute ist umstritten, ob er der Bearbeiter zweier Lehrgedichte aus dem späten 13. Jh. ist: zum einen des *Fiore*, einer Übertragung des französischen *Roman de la Rose* in Form von

Stilmischung

Quellen und Vorbilder

Symbolische
Architektur

232 Sonetten, zum anderen des *Detto d'amore*, das in 480 Versen (der Text ist fragmentarisch überliefert) wie der *Fiore* die spätmittelalterlich-höfische Liebeskonzeption behandelt.

Von allen möglichen Modellen und Vorbildern hebt sich die *Commedia* jedoch schon durch ihre formale Struktur ab. Dante hat die Architektur seines Epos nach einem bis in die Stellung einzelner Verse, ja Schlüsselwörter reichenden, ausgeklügelten Schema konzipiert, dessen Formprinzipien immer auch symbolisch-verweisende Bedeutung tragen. Die insgesamt 14 233 Verse des Werks verteilen sich auf drei sogenannte »Cantiche« (den Begriff »cantica« prägt Dante selbst im Cangrande-Brief), die den drei von Dante durchwanderten Jenseitsreichen entsprechen. Jeder der drei Teile umfasst 33 Gesänge (»canti«), im *Inferno* geht ein prologartiger voraus, so dass die gesamte *Commedia* aus 100 Gesängen besteht. Die verwendete dreizeilige Strophe (»terzina« oder »terzarima«) hat zwar Vorläufer in der didaktischen Serventese-Dichtung, neu ist aber die Art der Reimverkettung (aba bcb cdc ...), bei der mit Ausnahme des Gesangsanfangs jeder Reim dreimal erscheint. Die Dreizahl, die schon in der *Vita Nuova* zentrales Symbol ist und letztlich auf die göttliche Trinität verweist, kehrt neben der Sieben als zweithäufigstem Zahlensymbol in vielfältiger Form wieder: in Personengruppierungen, in Wahrnehmungen, in rhetorischen Figuren usw. Diese durchgängigen Bauprinzipien sind nun nicht allein intensivster Ausdruck künstlerischen Gestaltungswillens, sondern poetologische Spiegelung einer theologischen Überzeugung. Wie für das Mittelalter die göttliche Schöpfung auf maßvollen und messbaren Größen und Relationen beruht, will die *Commedia* als poetische Schöpfung einen Weg darstellen, der den Leser auf die zu vermittelnde kosmologische, moralische und theologische Ordnung hinführt.

In einem weiteren wesentlichen Punkt unterscheidet sich die *Commedia* von vorangehenden allegorischen Jenseitsdarstellungen, aber ebenso von späteren allegorischen Lehrgedichten, nämlich in der Bemühung, die poetische Fiktion weitgehend mit der philosophisch-theologischen Doktrin in Einklang zu bringen. Das »poema« soll sowohl höchste dichterische Herausforderung sein als auch überpersönliche Allgemeingültigkeit beanspruchen. Dante bewerkstelligt das vor allem durch die Topographie seines Jenseits und ihre Verbindung mit der moralischen Ordnung: Die Hölle ist ein trichterförmiger Abgrund, dessen Zugang unter dem irdischen Jerusalem liegt. Der Abgrund umfasst neun (also dreimal drei) Kreise und entstand durch Luzifers Sturz vom Himmel zum gottfernstesten Punkt des geozentrischen Kosmos, der Erdmitte. Aus Schrecken vor Satan wich die verdrängte Erdmasse zurück und bildete auf der gegenüberliegenden Halbkugel den Läuterungsberg, der sich inmitten des Ozeans erhebt und gleichfalls neun abgestufte Kreise umfasst. Entsprechend dem Weltbild des Ptolemäus gliedert sich das Paradies in neun konzentrische Sphären (Mond-, Merkur-, Venus-, Sonnen-, Mars-, Jupiter-, Saturn-, Fixstern- und Kristallhimmel), die vom Feuerhimmel umgeben sind. – Der Ordnung der Strafen, Bußformen und Tugenden liegt ein gleichermaßen strenger Plan zugrunde. Im *Inferno* folgt Dante weitgehend Prinzipien der aristotelischen Ethik, mit Ausnahme zweier Kreise: des ersten (Limbus), in dem sich die Ungetauften, d.h. die ungewollt Ungläubigen aufhalten, und des sechsten, in den die Ketzler als willentlich Ungläubige verbannt sind. Die Übrigen sind primär gegliedert nach Schuld aus Willensschwäche (»incontinenza«: 2. bis 5. Kreis), aus Bosheit (»malizia«: 7. bis 8. Kreis) und aus »Tierheit« (»bestialitate«). Komplementär zur Hölle verhält sich der Läuterungsberg, auf dem nicht einzelne begangene Sünden, sondern sündhafte Neigungen gesühnt werden: die zu den schwersten der sieben

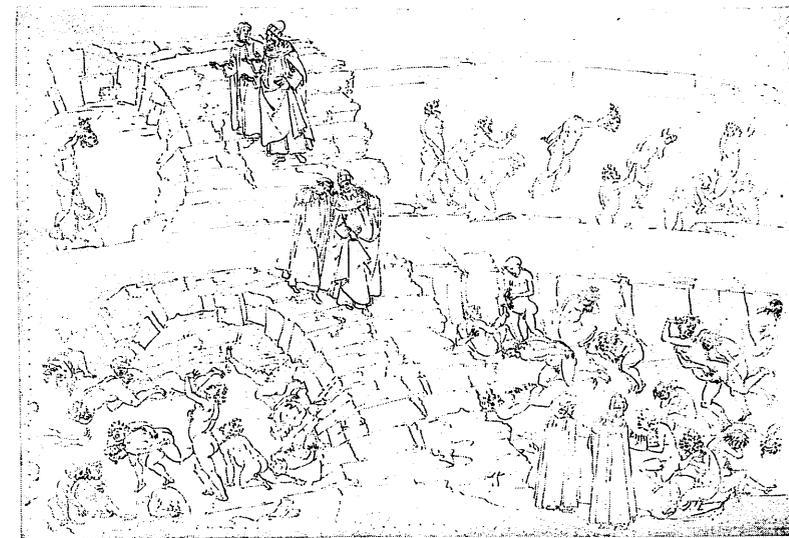
Die moralische
Ordnung

Haupttünden (Hochmut, Neid, Zorn, Trägheit, Geiz, Völlerei, Wollust) auf den unteren Sims, die zu den leichteren auf den höheren. Wie in der Hölle gilt als weiteres Prinzip der sogenannte »contrapasso«, für den Dante bis auf frühchristliche Jenseitsvorstellungen zurückgreifen konnte: Die Art der Strafe oder Buße entspricht der jeweiligen Sündenart; sie ist ihr analog oder aber genau entgegengesetzt. – Eine Sonderstellung hat das Paradies. An sich wohnen die Seligen in Form einer weißen Rose im Feuerhimmel; aber Dante lässt sie aus Gründen der Anschaulichkeit und der ästhetischen Analogie zu den anderen Cantiche dem Jenseitswanderer während seines Flugs entgegenkommen. Sie begegnen ihm jeweils in der Sphäre, die die Tugend verkörpert, durch deren Übung sie sich im irdischen Leben das Paradies verdient haben.

Trotz der impliziten Schematik ist die *Commedia* vom ersten bis zum letzten Gesang ein Epos, eine Erzählung, deren Fortgang durch den Wechsel von Bericht und Beschreibung, Handlung und Dialog rhythmisiert wird. Man kann das z.B. an der Rolle der Landschaftsbeschreibungen erkennen, durch die trotz der Entrücktheit der dargestellten Welt stets die jenseitige auf die diesseitige Schöpfung bezogen bleibt. Mit ihrer bildhaften Konkretheit erhöhen die Landschaften der *Commedia* den atmosphärischen Charakter der vom Protagonisten durchlebten Erfahrungen: Im *Inferno* vermittelt die zunehmend dunkle, bedrohliche Szenerie den Schrecken vor den Strafen. Im *Purgatorio* unterstreichen die Gebirgslandschaften die Mühe der Büßenden, macht aber auch die zunehmende Heiterkeit, die im »locus amoenus« des Irdischen Paradieses ihren ersten Höhepunkt findet, die Annäherung an das Wirken der göttlichen Liebe spürbar. Selbst im ungegenständlichen *Paradiso* begegnen Visionen, die sich in anschauliche Landschaftsbilder einfügen, wie die des Lichtstroms im Feuerhimmel (*Par.* XXX).

Die eigentlichen Brennpunkte der erzählerischen Struktur sind jedoch die zahlreichen persönlichen Begegnungen; in ihnen laufen alle Intentionen des Epos zusammen. Zunächst einmal sind diese Begegnungen Dantes – mit seinen drei Führern, den »edlen Heiden« im Limbus, den Verdammten, Büßern, Seligen und Heiligen – Anlass zu Gesprächen, die in indirekter Weise einen großen Teil der moralischen, wissenschaftlichen, philosophischen und theo-

Raumdarstellung

Der Jenseitswanderer:
ein exemplarisches Ich

Sandro Botticelli:
Illustration zum *Inferno*,
um 1500

logischen Lehre vermitteln. Sie geben ihm aber auch Gelegenheit, in den übergeordneten Bericht eine Fülle episodentypischer Erzählungen der ihm begegnenden Gestalten einzuflechten, die dadurch die Funktion exemplarischer Lebenshaltungen bekommen. Zudem bevorzugt Dante in den Dialogen Zeitgenossen oder seiner Zeit relativ nahestehende Personen, so dass er, von ihnen ausgehend, zu moralischer Ermahnung und zu harter Kritik an zeitgenössischen Zuständen ausholen kann. Das wiederum vermag er, weil die Begegnungen in allen Cantiche von innerer Anteilnahme des Wanderers geprägt sind: von Mitleid oder Abscheu im *Inferno*, von Zuneigung oder demütiger Verehrung in den folgenden Teilen. Besonders durch diese durchgängige Anteilnahme macht der Erzähler dem Leser die allmähliche geistig-moralische Entwicklung des Wanderers greifbar, d.h. dessen wiederum exemplarischen Erkenntnis- und Läuterungsprozess, der den bereits rückblickenden Erzähler seinerseits legitimiert, zum »Führer« des Lesers zu werden. Obwohl also Erfahrung und erzählerische Struktur weitgehend kongruieren, gehört es gleichfalls zu Dantes Weltbild und Poetik, dass beide am Schluss auseinanderfallen. Während der Wanderer dort die göttliche Wirklichkeit »blitzartig« begreift, muss der Erzähler, an die menschliche Unzulänglichkeit gebunden, verstummen. Die *Commedia*, Höhepunkt im Gesamtwerk Dantes, wird an ihrem Schlusspunkt ihrerseits von der transzendenten Wirklichkeit überhöht: Die Vorstellungskraft des Dichters versagt, aber sein »Begehren und Wollen« beherrscht die »Liebe, die die Sonne und alle anderen Gestirne bewegt« (vgl. *Par.* XXXIII, 142–45).

Die Rezeption Dantes im 14. Jahrhundert

Wenn Dante schon zu Lebzeiten bei vielen Zeitgenossen in hohem Ansehen stand, so war bei seinem Tod der Boden längst vorbereitet für ein intensives Weiterwirken seines Schaffens, ja die rasche Entstehung eines regelrechten Mythos bis hin zur Legendenbildung in der unmittelbaren Nachwelt. Im Vergleich dazu ist die zeitgenössische Kritik an Dante aus theologischer und aus wissenschaftlicher Richtung ein marginales, weil vorübergehendes Phänomen, das trotzdem bezeichnend ist für den inhomogenen Kontext von Erwartungen, auf den Dantes Werke trafen. Auf kirchlicher Seite gab es zwar keinen generellen Widerstand gegen diese Werke; gleichwohl meldete sich immer wieder erbitterte Kritik zu Wort, die ihrerseits zahlreiche Verteidiger des Dichters auf den Plan rief. Den Vorwurf des theologischen Irrtums oder gar der Häresie hatte zunächst die *Monarchia* hinzunehmen. Im Gegenzug zu ihr verteidigten insbesondere Kleriker den von Dante bezweifelte weltlichen Anspruch des Papstes: so etwa Guido Vernani, ein Dominikanermönch aus Rimini, in seiner Streitschrift *De reprobatione Monarchie*, oder Guglielmo da Sarzana in *De potestate summi pontificis*. 1329 wird in Bologna gar durch den dortigen Kardinal die öffentliche Verbrennung des Dante-Traktats verfügt. Ähnlichen Anfechtungen war die *Commedia* ausgesetzt. Selbst von päpstlicher Seite wurden einzelne Passagen des »poema« der theologischen Irrlehre verdächtigt; die Florentiner Dominikaner verboten dagegen kurzerhand die Lektüre des Epos. Ein Einzelfall blieb die Polemik, die der in Bologna unterrichtende Cecco d'Ascoli an verschiedenen Stellen seines Lehrreposit *L'Acerba* gegen die *Commedia* richtete. Zwar sind es vordergründig betrachtet einzelne Lehrmeinungen Dantes, die Cecco als irrig herausstellt. Signifi-

Theologische und wissenschaftliche Kritik

kativ ist seine Kritik aber, weil er mit seiner enzyklopädischen Lehrabsicht und der Wahl der Volkssprache Dante fortsetzt, aber die ideologische Grundkonzeption nicht mehr teilen kann: die Überzeugung, Glaubens- und Wissensinhalte in einer dichterisch-allegorischen Struktur miteinander verbinden zu können.

Ungleich größer als die Gruppe der Kritiker ist seine Anhängerschaft im Trecento. Boccaccio, der wichtigste Dante-Biograph des Jahrhunderts, berichtet in seinem *Trattatello in laude di Dante* (1351/60/72) von einem Wettstreit, den man geradezu um ein Dante-Epitaph geführt habe. Als wohl bekannteste ist hieraus die Inschrift Giovanni del Virgilio überliefert, der den Dichter der *Commedia* als »Theologen« preist, der, »keiner Lehre unkundig«, zugleich als »Ruhm der Musen« und »vom Volk hochgeschätzter Autor« gelte. Dantes Tod ist Anlass zu vielen elegischen oder panegyrischen Sonetten und Kanzonen, z.T. von Dante nahestehenden Literaten, so von Bosone da Gubbio, Cino da Pistoia oder Giovanni Quirini. Immer dichter werden die biographischen Zeugnisse im Laufe des Jahrhunderts: Dante wird zum Gegenstand dichterischer Porträts; Giovanni Villani fügt unter dem Datum von 1321 die älteste uns überlieferte Dante-Vita in seine Florenz-Chronik, Filippo Villani am Ende des Trecento eine eng an Boccaccios *Trattatello* anschließende Biographie in seine florentinische Geschichte ein; und der Humanist Domenico Bandini, Zeitgenosse Coluccio Salutati, widmet Dante ein Kapitel im letzten Teil seines enzyklopädischen *Fons memorabilium universi*.

Wenngleich literarhistorisch aufschlussreich, ist doch die Nachwirkung der Persönlichkeit Dantes weniger bedeutsam als das Weiterwirken seines Werks, vor allem der *Commedia*. Zwar gibt es praktisch keine Nachahmungen des Epos im engeren Sinn – sei es, weil das Modell eine zu große Herausforderung darstellte, sei es (das liegt historisch näher), weil die zugrunde liegende Konzeption als nicht mehr zeitgemäß empfunden wurde. Trotzdem hat Dante unübersehbare Einflüsse auf das nachfolgende Trecento ausgeübt, vor allem bis zur Jahrhundertmitte in den lyrischen Genera, darüber hinaus in der allegorischen und lehrhaften Literatur. – Ein einzigartiges Rezeptionsphänomen stellt schließlich die Kommentierung der *Commedia* im Trecento dar; die Interpretationsgeschichte keines anderen Werks der Epoche gewährt einen vergleichbaren Einblick in die zeitgenössischen Prinzipien des Dichtungsverständnisses und in die Wandlungen, die sie durchmachen. Auch zeigen diese Interpretationen (mit denen übrigens ein volkssprachliches Kommentarwesen in Italien erst beginnt) erneut die Interessenvielfalt, die die literarische Kultur der Zeit bestimmt. Kürzeren Einführungen in das Epos, v.a. aus den ersten Jahren nach dem Tod des Dichters, folgen die späteren ausführlichen Auslegungen, die eine reine Texterklärung oft weit in Richtung enzyklopädischer Darlegungen überschreiten. Verskommentare (auch diese zumeist aus der Anfangszeit) stehen neben solchen in Prosa, lateinische neben volkssprachlichen, betont gelehrte neben solchen, die für ein volkstümliches Publikum verfasst wurden. Ein Zentrum der Dante-Auslegung ist Bologna, wo sich ja auch heftigster Widerstand äußert. Hier entstehen der Kommentar Graziolo Bambaglioli (1324) und einige Jahre später der erste volkssprachliche Gesamtkommentar Jacopo della Lana (vor 1328); hier hält ein halbes Jahrhundert später (1375) Benvenuto da Imola öffentliche Vorlesungen über die *Commedia*. Vor allem für die frühen Interpreten ist das Epos, Dantes eigener Kennzeichnung entsprechend, an erster Stelle ein »opus doctrinale«. Dantes Sohn Jacopo geht in seinen Glossen zum *Inferno* (ca. 1322) nur auf die allegorisch vermittelte ethische Lehre ein; und auch Bambaglioli und Lana arbeiten vorrangig Gelehrsamkeit und Philosophie

Dante-Kult und -Nachahmung

Kommentatoren



Die Himmelsphären in Dantes *Commedia*; Illustration in einer Handschrift des Kommentars von Jacopo della Lana, 14. Jahrhundert

der *Commedia* heraus, auch wenn sie z. B. Wortsinn, sprachliche oder historische Erläuterungen nicht ganz vernachlässigen. Nach und nach tritt ein neuartiges Interesse zutage, das etwa ab der Jahrhundertmitte auf eine zunehmende humanistische Einstellung der Interpreten hinweist. Das beginnt vielleicht bereits mit einer neuartigen Sensibilität für die Antike bei Guido da Pisa (vor 1340), wird deutlicher in der Hinwendung nun auch zu künstlerischen Aspekten Dantes im sog. *Ottimo commento* eines Andrea Lancia (vor 1340) oder im Offenlegen antiker, patristischer und scholastischer Quellen bei dem anderen Dante-Sohn Pietro Alighieri (um 1340). In jedem Fall ist mit den drei großen Kommentaren der zweiten Trecento-Hälfte eine neue Qualität der *Commedia*-Deutung erreicht: mit Boccaccios *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (1373/74), die allerdings nach dem 17. *Inferno*-Gesang abbrechen, sowie den Kommentaren Benvenuto da Imolas und Francesco da Butis; alle drei gehen auf öffentliche Vorlesungen (in Florenz, Bologna und Pisa) zurück. Obschon die philosophisch-ethische Lehrabsicht Dantes mit unterschiedlichem Gewicht bewusst bleibt, besonders stark bei da Buti, tritt doch die Allegorie ihre Vorrangstellung an die Auslegung des Litteralsinns, der sprachlich-ästhetischen, sachlichen, geschichtlichen oder mythologischen Aspekte ab. – Wie sehr die *Commedia*-Lektüre des Trecento insgesamt einen Austausch zwischen Laien- und Gelehrtenkultur gefördert hat, mag die Tatsache zeigen, dass der ursprünglich lateinisch geschriebene Kommentar von Guido da Pisa später vulgarisiert und ebenso der volkssprachliche von Jacopo della Lana mehrfach ins Lateinische übersetzt wurde. Das zeigt auch die Übersetzung der *Commedia* ins Lateinische und ihre Kommentierung durch Giovanni Bertoldi da Serravalle, der 1416/17 während des Konstanzer Konzils den nicht italienisch sprechenden Theologenkollegen Dantes Werk zugänglich machen wollte.

Moralische Unterweisung und Wissensvermittlung: allegorische und didaktische Literatur

Dass man die *Commedia*, um ihre künstlerische Besonderheit kontrastiv zu verdeutlichen, mit der vorangehenden und der nachfolgenden allegorisch-lehrhaften Literatur vergleicht, ist methodisch hilfreich und legitim. Zu historisch schiefen Folgerungen muss man jedoch gelangen, wenn umgekehrt – wie das oft geschieht – die *Commedia* zum Maßstab der Lehrepik nach Dante wird, die dann notwendig nur noch »opere minori« hervorbringt. Die im vorigen Abschnitt dargestellte Hochschätzung von Dantes Werk ist nicht völlig identisch mit den Erwartungen, die das Trecento mit dem allegorisch-lehrhaften Genus verband. Zwar stellt die *Commedia* für die Zeitgenossen eine Herausforderung dar, trotzdem zeigt das Weiterleben der Gattung, dass man Dantes Epos nicht als unübertrefflichen Höhe- und gleichsam Endpunkt dieser Dichtungsform ansah, sondern eher als Neubeginn einer Entwicklung, die, vor allem von veränderten ideologischen oder poetologischen Prinzipien aus, noch vielfältige Möglichkeiten der Imitation und Variation bereithielt. Obwohl die Grenzen zwischen erzählender Dichtung, moralischer Reflexion und Wissensvermittlung innerhalb dieser Literatur fließend sind, lassen sich doch aufgrund des Stellenwerts der Allegorie vier Typen der Gattung unterscheiden: 1. die Verbildlichung geistig-moralischer Begriffe oder moralischer Handlungsprinzipien in einem narrativen Schema

Typische Formen der
Entwicklung

(*L'intelligenza*; Francesco da Barberino); 2. die Verwendung der Allegorie als Medium theologisch-moralischer Erkenntnis im Sinn der *Commedia* (Federico Frezzi); 3. das Zurückdrängen der Allegorie (Fazio degli Uberti) oder der ausdrückliche Verzicht auf sie (Cecco d'Ascoli) zugunsten einer direkten Vermittlung lehrhafter Inhalte. 4. Eine Sonderstellung haben die allegorischen Dichtungen Boccaccios und Petrarcas, belegen sie doch die Überzeugung von der Wandlungsfähigkeit der Allegorie unter zunehmend humanistischen Prämissen. Die allegorische Erzählweise wird hier zu einer unter vielen möglichen Formen dichterischer Rede und ist kein Korrelat einer hierarchischen Schichtung von geistigem und konkretem Sein mehr. Zum einen wird eine allegorisch-moralische Bedeutung in diesen Werken zunehmend innerweltlich verankert, zum anderen geht die fiktionale Einkleidung oft nicht mehr ganz in einer übertragenen Bedeutung auf, sondern gewinnt an poetischem Selbstwert.

Literarästhetisch epigonal mögen die Texte sein, in denen eine ursprünglich mittelalterlich-aristokratische, durch den Dolce stil novo in den bürgerlichen Kontext transponierte Moral- und Liebeskasuistik weiterlebt. Bezeichnend sind sie aber, wie schon die Adaptationen des Rosenromans im *Detto d'amore* und im *Fiore*, für das geistige und gesellschaftliche Selbstverständnis des Trecento, dessen Übergangskultur dieser Literaturform noch das ganze Jahrhundert hindurch eine gewisse Resonanz erlaubt. Den typischen allegorischen Schematismus setzt die von einem unbekanntem Florentiner verfasste *Intelligenza* (Anfang des Jahrhunderts) fort. Die Liebe des Erzählers zu einer schönen, edlen Frau bedeutet die Liebe zur göttlichen Weisheit, der »Intelligenza«, deren Palast symbolisiert den Körper des Menschen als Sitz der spirituellen Kräfte, die Königinnen, die der Intelligenza dienen, sind die sieben Tugenden usw. Im selben Themenkreis sind die *Documenti d'amore* (1314) Francesco da Barberinos angesiedelt, die jedoch eine andere Strukturvariante bringen: Liebe (Amore) und Beredsamkeit (Eloquenza) erörtern in einem Gespräch Verhaltensnormen individueller und gesellschaftlicher Art, die in jedem der 12 Bücher einer anderen allegorischen Frauengestalt, d. h. Tugend zugeordnet werden. Auch eine andere Schrift desselben Verfassers gehört hierher, das *Del reggimento e costume di donna* (1318/20), wiederum eine Erörterung pädagogischer und ethisch-sozialer Prinzipien innerhalb eines allegorischen Rahmens. Dass diese stereotype Einkleidung der Morallehre auch noch nach der Mitte und sogar am Ende des Jahrhunderts als gängige Literaturform galt, zeigen eine Terzinenversion des *Fiore di virtù* aus dem 13. Jh., die um 1363 ein Ristoro Canigiani unter dem Titel *Il Ristorato* anfertigte, oder auch das anonyme *Virtù e vizio* (um die Wende zum 15. Jh.), das noch einmal den mittelalterlichen Leib-Seele-Kontrast behandelt.

Der personalen und räumlichen Allegorie als Darstellung ethischer Bereiche oder Instanzen begegnet man zwar auch im *Quadriregio* (ca. 1394–1400/03) des Dominikaners Federico Frezzi, einem Epos, das in vier Büchern 74 Terzinenengesänge umfasst. Doch geht das Werk essentiell über die vorigen hinaus. Das erste Buch, in dem der Erzähler unter der Führung Cupidos in das Reich der Venus gelangt, zeigt den Versuch, Motive aus Boccaccios *Amorosa visione* und auch Elemente von Petrarcas *Triumphbi* zu verarbeiten. Gleichwohl scheint das Epos die Überlegenheit der danteschen Konzeption über die humanistischen Nachfolger beweisen zu wollen, wenn im zweiten bis vierten Buch der Erzähler seine Reise, nun unter der Führung der weisen Minerva, durch die Reiche Satans, der Laster und der Tugenden fortsetzt, die schließlich, in deutlicher Analogie zur *Commedia*, in einem Aufstieg zum Paradies und der Schau Gottes gipfelt.

In der Nachfolge
Dantes