

EINLEITUNG

Der *Orlando furioso*, von dem Ernst Robert Curtius sagt, er sei „das einzige Werk italienischer Poesie, das sich der großen Malerei des Cinquecento gegenüberstellen“ ließe,¹ ist heute, ganz im Unterschied zu jener Malerei, fast nur noch ein Gerücht. Er und sein Autor fristen ein bescheidenes Überleben am ehesten noch in den Programmheften der Opernhäuser, war doch Ariosts Epos für Komponisten und ihre Librettisten eine überaus ergiebige Fundgrube und Inspirationsquelle – wohl eine der ergiebigsten der Operngeschichte überhaupt.² Zumeist unerwähnt bleibt in diesen Programmheften, dass für das primäre Publikum der Opern Vivaldis oder Händels oder Haydns der *Orlando furioso* eine selbstverständliche und vertraute Referenz war und es mit Orlando und Rodomonte, Alcina und Angelica, Ruggiero, Bradamante und Ariodante nicht erst bekannt gemacht werden musste. Die Resonanz, die diese Opern bei ihrem zeitgenössischen Publikum fanden, profitierte zweifellos – umgekehrt zur heutigen Situation – von der weitaus größeren und etablierteren ihrer poetischen Vorlage. Das weitgehende Vergessen des einstmals so berühmten und gerühmten Epos Ariosts bei einem literarisch gebildeten (und seinerseits dahinschwindenden) Publikum gilt allerdings nicht ebenso für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Text. Diese floriert vielmehr, wenn auch zyklischen Schwankungen unterliegend, seit Jahrzehnten – und dies in einem Umfang, der an Karl Valentins Diktum denken lässt, demzufolge alles schon gesagt sei, nur noch nicht von allen. Wenn ich hier gleichwohl eine ganze Monographie zum *Orlando furioso* vorlege, verbindet sich dies – wie man erwarten wird und dem nicht eben ermutigenden Ausspruch Valentins zum Trotz – mit der Zuversicht, neben unverzichtbaren Rückgriffen auf ‚Schon-Gesagtes‘ (und oftmals glänzend Gesagtes) doch auch einiges Neue vortragen zu können.

Die jüngere Forschung zum *Orlando furioso* innerhalb und außerhalb Italiens bewegt sich zwischen zwei Polen: Einerseits und in geringerer Zahl finden sich Synthesen oder Gesamtdarstellungen, die dem Text, nachdem er in den Jahrzehnten zuvor gründlich ‚dekonstruiert‘ worden ist, wieder eine universelle Bedeutung glauben zuweisen zu können. So hat zuletzt Giulio Ferroni Ariosts Romanzo in souveräner Manier als eine Apotheose der *bellezza* interpretiert und damit in gewisser Weise die wirkmächtige Formel Benedetto Croces wiederaufleben lassen, die im *Furioso* eine alle disparaten Textphänomene versöhnende *armonia* triumphieren sah. Auf der anderen Seite des Spektrums sieht man eher kleinteilige Untersuchungen einzelner Aspekte, die, zuweilen neue Quellen erschließend, überaus erhellend sein können, aber nur selten Anstrengungen unternehmen, ihre Resultate auf den Gesamttext oder auch nur auf übergeordnete Struktureinheiten zu beziehen – möglicherweise ebenfalls aus Überdruß an ‚starken‘ und als exzessiv empfundenen

1 CURTIUS 1993 (¹1948), S. 248.

2 S. hierzu ANDERSON 2017.

interpretativen Hypothesen postmoderner Observanz. Allerdings setzt sich in dieser durchaus nachvollziehbaren Zurückhaltung eine ‚atomistische‘ Sicht auf den Text fort – die Isolierung einzelner Episoden, Sätzen und ‚schöner Stellen‘ –, die eine Konstante der wissenschaftlichen wie nichtwissenschaftlichen Rezeption des *Furioso* ist, ihm aber letztlich nicht gerecht wird. Gegen diesen *mainstream* der Rezeptionsgeschichte geht es mir darum, die erzählerische Integrationsleistung Ariosts und die kohärenzstiftenden Strukturen seines Romanzo herauszustellen, die diesem gerade eine spezifische und komplexe ‚Einheit‘ verleihen – wenn auch eine andere als jene, deren Verfehlung seine zeitgenössischen Kritiker unter Berufung auf die Poetik des Aristoteles dem *Furioso* vorgehalten haben. Die den Text fragmentierende und ihn gleichsam filetierende Rezeption, die auch von den eingangs erwähnten musikdramatischen Bearbeitungen bezeugt und zweifellos von der scheinbar episodischen Anlage des Ariost’schen Romanzo und seinem Reichtum an Figuren und Konfigurationen begünstigt wird, verfehlt gleichwohl das Eigentliche dieser in jeder Hinsicht großen Erzählung – die Integration vieler einzelner Geschichten zu einer komplexen kompositiven Ordnung, dem Bild einer kontingenten, zentrifugalen Dynamiken unterworfenen geschichtlichen Welt, deren Konvergenzen sich ausschließlich im Auge des von ihr erzählenden Betrachters sowie des ihm folgenden Zuhörers oder Lesers herstellen. Diese kompositive Ordnung ist weniger programmatischen, am wenigsten poetologischen Vorgaben oder einer weltanschaulichen Disposition des Autors geschuldet als vielmehr die Leistung souverän und inspiriert zum Einsatz gebrachter erzählerischer Kompetenzen und Routinen. Um dies einsichtig zu machen, verbindet meine Untersuchung mikro- und makrostrukturelle Perspektiven; sie beansprucht insofern über den Stand der Forschung hinauszugehen, als sie zwei zentrale Aspekte des Textes noch einmal sichtet und gewichtet und sie auf ebenfalls unübliche Weise miteinander in Beziehung setzt. Zum einen geht es um die Erzählweise des *entrelacement* als erzähltechnischer Signatur des *Furioso*, zum anderen um die Este-Enkomastik im Format einer genealogischen Erzählung, die in Ariosts Epos von Beginn an zum Programm erhoben wird.

Das *entrelacement* als spezifisches narratives Verfahren, vielsträngige, polyzentrische und figurenreiche Erzählwelten zu bewältigen, hat in der Forschung durchaus breite Aufmerksamkeit gefunden, so dass es zunächst wenig vielversprechend zu sein scheint, sich erneut mit dieser Erzählweise mittelalterlicher Provenienz zu befassen. Tatsächlich ist die umfangreich erscheinende Literatur zum *entrelacement* aber in hohem Maße einseitig und neigt dazu, als autoritativ geltende Befunde unhinterfragt zu repetieren; zugleich differieren die Auffassungen darüber, was das Charakteristische dieses Erzählmodus sei, ganz erheblich. Ich behandle das *entrelacement*, an Arbeiten von Klaus W. Hempfer und Franz Penzenstadler anschließend, als eine Erzählweise, deren Spezifikum es ist, das Erzählsubjekt mehr oder weniger prominent in Stellung zu bringen, und die deshalb konstitutionell autoreflexiv ist. Namentlich in der italienischen Forschung scheint mir dieser zentrale Aspekt gegenüber anderen Aspekten unterbelichtet zu sein, nicht zuletzt mit der Folge, dass gravierende Veränderungen in Status und Funktion des Erzählsubjekts gar nicht oder nicht hinreichend in den Blick geraten. Tatsächlich hat das *entrelace-*

ment gerade in Hinblick auf seine ihm inhärente Autoreflexivität durchaus eine Binnengeschichte vorzuweisen, deren wesentliche Stationen ich nachzeichne. Dabei geht es mir vor allem darum, zu zeigen, wie diese Erzählweise im Zuge ihrer Ausdifferenzierung zwischen Chrétiens *Perceval* und dem *Orlando furioso* eine Transformation erfährt, die das Erzählsubjekt in eine – natürlich illusorische – Position der Gleichzeitigkeit zum erzählten Geschehen rücken lässt. Diese Transformation, die ich als ‚Performativierung‘ des *entrelacement* beschreibe, dürfte in der oralen Erzählperformance der *cantari* ihren Ursprung haben, wird aber erst im Modus ihrer – notwendig paradoxe Effekte zeitigenden – Verschriftlichung in Boiardos *Orlando innamorato* und vor allem bei Ariost in komplexer Weise funktional und entfaltet gerade im *Orlando furioso* ihre dichtungsprogrammatischen und epistemologischen Valenzen und Implikationen. Diese Implikationen fasse ich unter dem Rubrum einer weitgehend implizit bleibenden ‚Poetik der Präsenz‘ zusammen, unter deren Vorzeichen im *Furioso* die systematische Entgrenzung von Fiktion und Nicht-Fiktion, von Geschichte und Gegenwart betrieben wird.

Indessen sind diese ‚Poetik der Präsenz‘ und ihre Effekte nicht einfach mit Fiktionsironie zu verrechnen. Deutlich wird dies in ihrer Anwendung auf die genealogische Erzählung um Ruggiero und Bradamante, mit der ich mich im umfangreichsten Kapitel dieses Buches ausführlich befasse, einschließlich eines Exkurses zur genealogischen Geschichtsschreibung des 15. und 16. Jahrhunderts, insbesondere der unter Ägide der Ferrareser Este betriebenen. Gegen Trivialisierungen der Genealogie als ein nur akzidenteller, opportunistischen Erwägungen des Autors geschuldeter Textbaustein – eine Lesart, die sich vor allem in älterer Literatur zum *Furioso* findet – erkenne ich die estensische Herkunftserzählung gerade als zentrale Strukturkonstituente des gesamten Textes; gegen ein ‚affirmatives‘ Verständnis der Genealogie als vorbehaltloser Herrscherenkomiastik, das gerade in letzter Zeit wieder an Boden gewinnt, führe ich die raffinierten Doppelbödigkeiten und ironischen Kommentare Ariosts ins Feld, während ich gegen rein ‚ironische‘ Lektüren der Enkomiastik neben anderen Einwänden geltend mache, dass es im *Furioso* nicht einfach um die ‚Dekonstruktion‘ der Enkomiastik geht, sondern um eine weitaus subtilere Überführung von Herrscherenkomiastik in Dichtungsenkomiastik. Gerade diese ‚Umwidmung‘ des enkomiastischen Diskurses, auf die der Titel des vorliegenden Bandes anspielt, wird in einer aufwendig in Szene gesetzten Dichtungsapologie, die dem Apostel Johannes in den Mund gelegt ist, in komplexer und auch abgründiger Weise thematisiert. Auch auf diese Episode, die auf dem Mond spielt und die wohl meistinterpretierte und stets als problematisch oder sogar als aporetisch empfundene Sequenz des gesamten Textes ist, komme ich ausführlich zu sprechen; ich schlage ein Verständnis vor, das auch in diesem Fall die Einheit der Episode gegen ihre sie zuweilen unangemessen fragmentierenden Interpretationen behauptet und die einzelnen Etappen der Mondreise als Kontext und Vorbereitung der sie abschließenden paradoxalen Lobrede des Apostels auf die Dichtung behandelt. Sowohl gegen die ‚affirmative‘ wie auch gegen die ‚ironische‘ Lesart der genealogischen Enkomiastik zeige ich, dass der *Furioso* einerseits selbst konstitutiver Teil eines als System beschreibbaren genealogischen Diskurses ist und andererseits zugleich eine radikale Kritik der genealogischen Geschichtskonstruktion betreibt.

Gerade die Radikalität dieser Kritik ist aber nicht in erster Linie Effekt einzelner ironischer ‚Stellen‘, die gegen andere ‚Stellen‘ auszuspielen wären, sondern Funktion einer der Textstruktur eingeschriebenen (und vielleicht selbst schon als ironisch zu verstehenden) Konfrontation und Überlagerung gegensätzlicher ‚Geschichtsmodelle‘ – dem expliziten der Genealogie und dem impliziten des *entrelacement*: Indem Ariost dynastische Herkunftsgeschichte im Modus systematischer und hochfrequenter Digression erzählt, setzt er sie ‚zentrifugalen‘ Kausalitäten aus, die jegliche der genealogischen Abfolge angeblich inhärente Logik beständig irritieren und sabotieren und die nur im Diskurs, also durch den Erzähler, beherrschbar sind. Insbesondere die Erzählung eines angeblich final ausgerichteten Geschichtsverlaufs im Modus des ‚performativierten‘ *entrelacement* lässt die – bei Ariost gänzlich profane – Schöpfungs- und Dispositionsmacht des Dichters an die Stelle des *fatum* oder der göttlichen Providenz treten.

Über die einzelnen Ergebnisse hinaus, die sich, wie ich glaube, zu einer neuen Sicht auf einen stets als emblematisch für seine Epoche erkannten Text verbinden, möchte ich diesen Band auch als Fallstudie zu den Bedingungen und Möglichkeiten von Innovationen – in diesem Fall im Literatur- und Diskurssystem der Renaissance – verstanden wissen. Dabei geht es mir vor allem um die ‚Rehabilitierung‘ eines Wissenstypus, der in der Regel gar nicht als epistemologisch relevant in Betracht gezogen wird und damit auch nicht als möglicher Ort, an dem substantiell Neues, eventuell die Grenzen des Sagbaren Erweiterndes, Konturen annehmen könnte. Ich meine damit ein primär erfahrungsbasiertes Wissen, das sich nicht in seiner Explikation, sondern in seiner Anwendung aktualisiert und das in einer von Gilbert Ryle angestoßenen wissenschaftstheoretischen Diskussion als *knowing how* dem Wissenstypus des *knowing that* gegenübergestellt wird. Im konkreten Fall von Ariosts *Orlando furioso* geht es dabei natürlich um dichterisches, insbesondere um erzählerisches *knowing how*: ein poetologisch nicht eingeholtes, dabei hochdifferenziertes, sich immer wieder neue Optionen erschließendes Wissen um die Möglichkeiten, komplexes Geschehen, seine Akteure und deren Interaktionen polyperspektivisch erzählend im Textraum zu arrangieren und aufeinanderstoßen zu lassen, solchermaßen Sichtweisen auf ‚Geschichte‘ und deren Konstitutionsbedingungen stimulierend, die gleichfalls nicht rückführbar sind auf zeitgenössisch konzeptualisierte Positionen, sondern das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit anders und gegebenenfalls auch komplexer modellieren als diese. Darin mag man auch den Grund erkennen, dass Historiker häufig gerade mit fiktionalen Texten so wenig anzufangen wissen, die sie, wenn überhaupt, als symptomatische und mehr oder weniger brillante, die Obsessionen ihres Zeitalters spiegelnde und ausschmückende Hervorbringungen würdigen, nicht aber als kognitive Anstrengungen *sui generis*, die Lebens- und Diskurswelt ihrer Gegenwart zu verstehen oder sich von ihr zu distanzieren oder sie gar zu verändern.³

3 So etwa in der jüngst erschienenen und überaus imposanten „Geschichte der Renaissance“ (*Der Morgen der Welt*) von Bernd Roeck (Roeck 2017). Der *Orlando furioso* wird von Roeck – was in derartigen Epochenporträts durchaus nicht die Regel ist – zwar vorgestellt (ebd. S. 680 f.) und als „wilde Erzählung“ (ebd. S. 681) gewürdigt, dies aber weitgehend unter Rekurs auf literaturhistorische Stereotype, die im Licht neuerer Forschung als überholt gelten

Die meisten Kapitel dieses Bandes waren ursprünglich als Aufsätze konzipiert. Der Plan, sie zu einem Buch zusammenzufassen, ergab sich erst im Zuge der Ausarbeitung dieser Aufsätze. Wenngleich sie diesem Ziel entsprechend gründlich umgearbeitet wurden, blieben doch einige Überschneidungen und Rekurrenzen erhalten, die sich zwar hätten tilgen lassen, von denen mir aber nach reiflicher Überlegung schien, dass sie dem Nachvollzug der hier dargebotenen Argumentation, die wie der Text, dem sie gilt, selbst einigen Verzweigungen folgt, eher förderlich sein könnten.

dürfen und die Ariost vor allem als heiteren Ironiker figurieren lassen und damit den ‚existentiellen‘ Ernst und das kognitive Potential seines Epos, das unter dem Druck hoher poetischer Ambitionen, vielschichtiger Diskurstraditionen und zugleich massiver politischer Obligationen entstanden ist, weitgehend verkennen. ‚Frommen Ernst‘ attestiert Roeck hingegen Ariosts *Cinque Canti*, die er fälschlich für Hinzufügungen zur letzten Fassung des *Furioso* hält (ebd. S. 768).

1 MÜNDLICHKEIT, SCHRIFTLICHKEIT, PARADOXE EVIDENZEN

Erzählen im Zeichen einer ‚Poetik der Präsenz‘

1.1 DER HEISERE SÄNGER UND SEIN ‚TINTENWERK‘. EINE DICHTUNG ZWISCHEN MÜNDLICHEM VORTRAG UND SCHRIFTLICHER TEXTPRODUKTION

Der *Orlando furioso* ist ein eminent selbstreflexives Epos; er bezeugt beispielhaft die spezifischen Möglichkeiten des narrativen Diskurses, nicht nur eine Geschichte zu erzählen, sondern im Akt des Erzählens zugleich sich selbst und seine Voraussetzungen zum Gegenstand zu machen.⁴ Gewiss kennt auch das antike und mittelalterliche Erzählen komplexe und ironische Formen von Autoreflexivität;⁵ dennoch dürften sich, was Frequenz, Prägnanz, poetologisches Gewicht und ironische Doppelbödigkeit selbstreflexiver Interventionen angeht, in früherer Erzählliteratur nicht leicht Beispiele finden lassen, die Ariosts Romanzo an die Seite zu stellen wären oder ihn gar überbieten, auch nicht im Kreis anderer *romanzi d'autore* wie Pulcis *Morgante*, Boiardos *Orlando innamorato* oder Francesco Ciecos *Mambriano*. Selbstreflexiv ist der *Furioso* zum einen, insofern sein Erzähler die eigene lebensweltliche Situation – seine amourösen Passionen und Obsessionen ebenso wie die politischen und militärischen Verwerfungen der Zeit, in die er mehr oder weniger unmittelbar involviert ist – beständig ins Spiel bringt, sie mit den Begebenheiten der Erzählung in Parallele stellt oder seinen Diskurs von den eigenen Affekten tangiert und sein episches Projekt von diesen sogar gefährdet sieht.⁶ Als „figure of the

4 Grundlegend hierzu HEMPFER 2002 (¹1982). Siehe ferner DURLING 1965, PENZENSTADLER 1987 sowie HÄSNER 2005.

5 Die obligatorische Referenz für autoreflexives Erzählen in der Antike ist natürlich Ovid. Einen eingehenden Vergleich der autoreflexiven Erzählinstanzen Ovids und Ariosts unternimmt Maria Cristina Cabani in CABANI 2008. Metaleptische und fast schon postmodern anmutende Autoreflexivität erkennt Siegmund Döpp in Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (DÖPP 2009). Zum autoreflexiven Erzählen im mittelalterlichen Roman, namentlich in *Partonopeu de Blois* und *Le Bel Inconnue* und ihren explizit aleatorischen Erzählern s. BRUCKNER 2000, S. 17 f. Zum *Bel Inconnue* s. insbesondere auch BAUSCHKE 1992. Klaus Ridder erklärt die poetologische Selbstreflexion sogar zum „Gattungsmerkmal des neuen Erzähltyps“ des Artusromans (RIDDER 2002, S. 38). Auf die strukturinhärente Autoreflexivität der genuin mittelalterlichen Erzählweise des *entrelacement* gehe ich in Kapitel 4 ausführlich ein.

6 Zum Verhältnis von empirischem Autor und mit dessen biographischen Attributen ausgestatteten fiktiven Erzähler s. HEMPFER 2010a. Ferner PICH 2015, die betont, dass die autoreflexiven Interventionen des Ariostschen Erzählers nicht in ihrem metapoetischen oder metanarrativen Gehalt aufgehen: „I will [...] argue that the content of the Narrator's autodiegetic narrative, namely its *fabula* in the narratological sense, clearly exceeds the scope of the self-conscious action of narrating and managing narration, encompassing episodes which must be placed, in a fictional chronology, well beyond the limits of his act of narration.“ (Ebd. S. 337) Pich erkennt

poet“ (Robert Durling) gewinnt Ariosts Erzähler eine (auto)biographische Statur, die sich sowohl von den Erzählinstanzen etwa eines Pulci oder eines Boiardo wie auch von dem Erzähler der *Metamorphosen*, der ebenfalls als einschlägige Referenz Ariosts gilt, deutlich abhebt.⁷ Zum anderen und im engeren Sinne ist der *Furioso* selbstreflexiv, weil in ihm der Erzählvorgang *in actu* und die poetologischen Maximen, denen der Erzähler folgt oder zu folgen vorgibt, immer wieder ebenso lakonisch wie pointiert zur Sprache kommen. Dieser Fokus auf das *in fieri* des Textes kann sich auch auf die medialen Bedingungen seiner Produktion und Rezeption richten, einschließlich der materiellen Werkzeuge schriftlichen Erzählens, Feder und Tinte. Gerade die Passagen, an denen das Hervorbringen des Textes als ein physischer Schreibakt thematisiert wird, gehören zu den aufschlussreichsten selbstreflexiven Passagen des *Furioso*, nicht zuletzt, weil sie ein Licht auf die implizite Poetik des Textes werfen, die von seinen expliziten poetologischen Reminiszenzen durchaus differiert oder über diese hinausgeht.

Freilich sind Stellen, an denen der Erzähler als ein Schreibender sichtbar wird, eher selten; viel häufiger wird stattdessen die Geschichte als eine zu hörende, an ein Auditorium gerichtete präsentiert. Diese indifferente oder ambivalente oder sogar, wie man sehen wird, in ihren Effekten paradoxe mediale Selbstsituierung zwischen schriftlich – „con penna e con inchiostro“ – generiertem Diskurs und oralaudialer Vortragssituation wird gleich am Anfang des Textes, in seinem Eingangsproömium, offenkundig:⁸ Nachdem in den beiden ersten Strophen der generelle erzählerische Plan exponiert und die titelgebende Geschichte des dem Liebeswahn erliegenden Orlando angekündigt worden war, wird anschließend eine zweite Haupthandlung annonciert und deren Protagonist Ruggiero eingeführt.⁹ Dieser Handlungsstrang, der mit dem ersten die raum-zeitlichen Koordinaten teilt und mit ihm sowohl durch gemeinsames Personal wie auch handlungslogisch verknüpft ist, gilt dem Ursprung des Hauses Este, dessen Stammvater eben jener Ruggiero sein soll, der seinerseits den troianischen Hektor als seinen Urahn aufbieten kann. In der 3. und 4. Oktave des Proömiums wendet sich der Erzähler unmittelbar an Ippolito d'Este, den Dienstherrn Ariosts und Widmungsträger seines Epos, in dem die mit Ruggiero einsetzende genealogische Abfolge, die der Erzähler sich anschickt zu erzählen, vermeintlich ihr geschichtliches Telos gefunden hat:

im autoreflexiven Diskurs des *Furioso* insbesondere die Konturen einer über den manifesten Text hinausweisenden ‚Geschichte‘ des Erzählers als Liebenden. Dasselbe ließe sich allerdings auch vom Erzähler als *cortegiano* und *familiare* eines übermächtigen Dienstherrn bzw. einer dynastischen Herrscherfamilie sagen, denen gegenüber er, auch über die verschiedenen Fassungen des *Furioso* hinweg, seine Position beständig neu definieren und justieren muss.

- 7 Eine erhellende Gegenüberstellung der Erzählerfiguren Boiardos und Ariosts unternimmt Alberto Casadei in CASADEI 2011, S. 245–247. Zu Ovid-Ariost s. die bereits genannte Untersuchung von Maria Cristina Cabani (CABANI 2008).
- 8 S. hierzu auch BRUSCAGLI 2003b. Brusca gli interpretiert den Kontrast von schriftlicher Textkonstitution und oral-performativem Vortragsgestus nicht als mediale, sondern als gattungspoetische „ambiguität“, als Ausdruck einer Spannung zwischen romanzesker und epischer Diktion. S. auch BRUSCAGLI 2005, S. 37 f. sowie HEMPFER 2013, S. 62.
- 9 Ich komme auf das Eingangsproömium an späterer Stelle noch mehrfach und eingehend zurück; hier geht es mir ausschließlich um seine ‚medialen‘ Implikationen.

Piacciavi, generosa Erculea prole,
 ornamento e splendor del secol nostro,
 Ippolito, aggradir questo che vuole
 e darvi sol pu l’umil servo vostro.
 Quel ch’io vi debbo, posso di parole
 pagare in parte, e d’opera d’inchiestro;
 n che poco io vi dia da imputar sono;
 che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i pi degni eroi,
 che nominar con laude m’apparecchio,
 ricordar quel Ruggier, che fu di voi
 e de’ vostri avi illustri il ceppo vecchio.
 L’alto valore e’ chiari gesti suoi
 vi far udir, se voi mi date orecchio,
 e vostri alti pensier cedino un poco,
 si che tra lor miei versi abbiano loco.
 (O. F. I, 3–4)¹⁰

Bereits im Proömium wird der Text mithin als ‚opera d’inchiestro‘, als ‚Tintenwerk‘ ausgewiesen, zugleich aber als eine zu hörende Dichtung vorgestellt: ‚voi sentirete‘ und ‚vi far udir, se voi mi date orecchio‘.¹¹ Die im Medium der Schrift hervorgebrachte Erzählung soll im Medium der gesprochenen Sprache rezipiert, also gehört werden können. Wenn im Fortgang des epischen Diskurses dessen Aufnahme durch ein Publikum zur Sprache gebracht wird, handelt es sich beinahe immer um eine auditive Rezeption. Allerdings fehlt im *Furioso* die in den *cantari* bliche und auch noch von Boiardo in seinem *Orlando innamorato* beibehaltene explizite Ansprache einer höfischen Gemeinschaft von Hörern gleich zu Beginn des Eingangspromiums.¹² Stattdessen wird bei Ariost, wie gesehen, zunächst ein ein-

10 Ich zitiere nach der unübertroffenen Ausgabe Emilio Bigis (ARIOSTO 1982 und ARIOSTO 2013), habe aber auch die Editionen Lanfranco Caretti (ARIOSTO 1966) sowie Remo Ceserani und Sergio Zattis (ARIOSTO 1997) und deren gleichfalls instruktive Kommentare berücksichtigt. Die Fassung des *Orlando furioso* von 1516, auf die ich nur gelegentlich und beiläufig eingehe, zitiere ich nach der kritischen Ausgabe von Marco Dorigatti (ARIOSTO 2006a).

11 Obwohl Ariost für die Drucklegung seines *Orlando furioso* von 1516 erhebliche Mhen und Unkosten auf sich nahm (s. RICHARDSON 1999, S. 85–89; FAHY 1989) meint ‚opera d’inchiestro‘ offenkundig nicht das materiale gedruckte Buch – das im übrigen sowohl Ippolito wie auch sein Bruder, der Herzog Alfonso, selbst käuflich erwerben mussten, – sondern den handschriftlichen Text oder den Akt der handschriftlichen Textproduktion. Der Buchdruck, dem die enorme Verbreitung des *Furioso* wie der Ritterliteratur der Epoche überhaupt so viel verdankt, wird im *Furioso*, im Gegensatz zu anderen technologischen Errungenschaften der Epoche, dem Schießpulvers und der Feuerwaffe, mit keinem Wort erwähnt.

12 ‚Signori e cavalier che ve adunati/Per oldir cose diletose e nove,/Stati attenti e quieti, et ascoltati/La bela istoria che il mio canto move‘. (*Orlando innamorato*, I, I, 1, 1–4). Hier und in der Folge zitiere ich nach der von Andrea Canova editierten Ausgabe (BOIARDO 2011). Obwohl die Herausgeberinnen der neuen kritischen Ausgabe starke Argumente dafür beigebracht haben, dass Boiardos Romanzo ursprünglich den Titel *Libro del’Innamoramento de Orlando* trug (M. M. Boiardo, *Opere*, hg. v. A. Tissoni Benvenuti und C. Montagnani, Mailand/Neapel 1999, Bd. 1, 3, Anm.) halte ich hier, vor allem aus Bequemlichkeit, an der rezeptionsgeschichtlich ‚traditionellen‘ Namensgebung fest. S. aber auch die Gründe, die von Riccardo Bruscaagli (BRUSCAGLI 2003a, S. 3 f. u. Anm. 2) zugunsten dieser Entscheidung vorgebracht werden.

zelter Adressat angesprochen, der Widmungsträger Ippolito d'Este, und dies auch erst in der *dedicatio* der dritten und vierten Strophe des Proömiums. Ippolito wird dann über den gesamten Textverlauf als „Signor“ oder mit „voi“ apostrophiert und als hörender Rezipient der Erzählung präsent gehalten. Daneben werden in der Folge jedoch auch andere Adressaten aufgerufen – individuelle wie etwa die Geliebte des Erzählers („madonna“, *O. F.* XXXV, 1,1), der Herzog Alfonso (XIV, 2ff; XLII, 3 ff.), dessen Heerführer Sigismondo, der „duca di Sora“ (XXXVI, 7) und der *condottiere* und *cortegiano* Federigo Fregoso (XLII, 22 f.), oder aber auch ein Kollektiv von Rezipienten, vor allem die *donne gentil*.¹³ Am Ende seiner langen und ihrem Finale zustrebenden Erzählung beschwört der Erzähler, an dieser Stelle als metaphorischer, die heimatlichen Gestade anlaufender Weltenumsegler figurierend, ein ihn im Zielhafen freudig erwartendes und ihm applaudierendes Publikum aus namentlich genannten Hofdamen, vor allem aber Dichtern und Gelehrten, darunter prominente Gestalten wie Aretino, Calcagnini, Bembo, Fracastoro, Bernardo Tasso, der jüngere Pico oder Sannazaro, die gleichsam einen Querschnitt der gesamtitalienischen intellektuellen Elite repräsentieren (XLVI, 1–19).¹⁴ Diese ganz unterschiedlichen Adressatenansprachen können medial unspezifiziert bleiben, also unbestimmt lassen, ob sie an lesende oder hörende Rezipienten gerichtet sind. Allerdings stehen sie durchweg im Modus der Evidentialisierung und suggerieren, der Erzähler befinde sich vis-à-vis mit dem oder den gerade Angesprochenen. Zumeist werden die Adressaten aber ausdrücklich als ein Auditorium aufgerufen, während die Lektüre als Rezeptionsmodus und Leser als Rezipienten im autoreflexiven Erzählerdiskurs explizit nur an wenigen Stellen vorkommen.¹⁵

Ariosts Verzicht auf eine explizite Auditoriumsrede im Proömium wurde kritisch vermerkt von Sperone Speroni: „Ora parlerò di quel modo, che tengono questi detti romanzi di parlare non da sé, ma alli auditori: e dico che 'l Boiardo fu 'l primo che ciò fece; perché anche nel principio del libro parlò alli auditori: onde fece bene a fare così di canto in canto, e di libro in libro. Ma l'Ariosto, che non comincia così, non fa bene a dar licentia nel fin de' canti alli auditori, che non avea prima invitati; e nel principio tornar a parlar loro [...]“. Zit. n. BRUSCAGLI 2003b, S. 37. Was moderne Interpreten – wie auch ich in der Folge – als Zuwachs an medialer Komplexität und deren Reflexion erklären mögen, gilt also dem zeitgenössischen Kommentator als bloßer Kunstfehler. Dass es sich um einen solchen handelt, erscheint allerdings, gerade weil er unschwer zu vermeiden gewesen wäre, als wenig wahrscheinlich, zumal bei einem so skrupulösen Autor wie Ariost. Zu Speronis Kritik s. auch SANTORO 1989a, S. 25, Anm. 1.

- 13 Zu den wechselnden Adressatenanreden im *Furioso* s. HEMPFER 2002 (1982), S. 91 f.; BRUSCAGLI 2003b, S. 43–46.
- 14 Mit einer ganz eigenen Kategorie von ‚Adressatenansprache‘ hat man es bei der Apostrophierung von Figuren der Handlung zu tun, einer für das Epos typischen und auch in den *cantari* häufigen, Empathie signalisierenden oder einfordernden Form der Evidentialisierung des erzählten Geschehens (s. CABANI 1988; S. 83 f.), die aber bei Ariost, wenn ich mich nicht täusche, nur an einer Stelle zum Einsatz kommt: „Guardati, Carlo, che 'l ti viene adosso/tanto furor, ch'io non ti veggio scampo“ (*O. F.* XXVII, 7, 1–2). Gegenüber der berühmten Dido-Apostrophe aus der *Aeneis* („quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus ...“; *Aeneis* 4, 408; s. hierzu SUERBAUM 1999, S. 358–365, bes. S. 361), ist die Figurenastrophe aus dem *Furioso*, die den Erzähler weniger als sympathetisch Mitfühlenden denn als unmittelbaren Augenzeugen des erzählten Geschehens positioniert, deutlich ‚präsentischer‘.
- 15 Vor allem in *O. F.* XXVIII, 1–3, wo die Adressaten zunächst wie üblich als Hörende angesprochen („non date a questa storia orecchia“), dann aber als Leser ermuntert werden, die anschlie-

Thematisiert wird die vom Erzähler erwartete bzw. vorgeblich wahrgenommene oder erfahrene aurale Rezeption gelegentlich in den Proömien der einzelnen *Canti*, z. B. in dem folgenden, in dem der Erzähler sogar vorgibt, an den Gesichtern seiner Zuhörerinnen eine wohlwollende Aufnahme seiner Verse ablesen zu können:

Cortesi donne, che benigna udienza
date a' miei versi, io vi veggo al sembante
[...].
(*O. F.* XXXVIII, 1, 1–2)¹⁶

Vor allem und regelmäßig wird aber in den *congedi*, den Schlussstrophen der einzelnen Gesänge, ein hörendes Publikum aufgerufen.¹⁷ In diesen *congedi* wird der jeweilige *Canto* zumeist explizit, manchmal mit und manchmal ohne nähere Begründung, beendet und seine Fortsetzung im folgenden Gesang angekündigt, etwa:

Quel che segui tra questi duo superbi
vo' che per l'altro canto si riserbi.
(*O. F.* I, 81, 7–8)

– oder:

Poi vi dirò, Signor, che ne fu causa,
ch' avrò fatto al cantar debita pausa.
(*O. F.* III, 77, 7–8)

ßende Binnenerzählung wegen ihrer frauenfeindlichen Vulgarität und fehlenden Glaubwürdigkeit zu überspringen: „Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza leggerne verso“. In *O. F.* XLI, 26 werden die nicht näher spezifizierten Adressaten ausdrücklich als *Leser* des *Orlando innamorato* angesprochen, die über die Vorgeschichte des gerade Berichteten durch den Romanzo Boiardos hinreichend informiert sein dürften. Häufiger treten Figuren der erzählten Welt als Leser auf: Ferrau liest die Inschrift auf dem Helm Orlandos (*O. F.* XII, 60); Astolfo besitzt ein Buch mit Verhaltensanweisungen gegenüber schwarzer Magie (XV, 13–14 u. 79); Rodomonte erhält einen Brief Agramantes (XXIV, 112), Bradamante einen solchen Ruggieros (XXX, 78–80) und Malagigi liest in einem Buch mit magischen Formeln (XLII, 34). Der am ausführlichsten berichtete und folgenreichste intradiegetische Leseakt ist natürlich der Orlandos als er auf die verschiedenen, von Angelica und Medoro hinterlassenen Inschriften stößt, die beider Liebe bezeugen und den Conte d'Anglante schließlich den Verstand verlieren lassen (XXIII, 102–114). Während die (extradiegetischen) Adressaten nur selten als Leser angesprochen werden, wird freilich die Schriftlichkeit des Textes häufiger explizit benannt; neben dem Eingangsproömium und dem gerade zitierten Proömium des 28. Gesangs sowie den sehr prägnanten Stellen, auf die ich sogleich eingehend zu sprechen komme, etwa auch in *O. F.* XXII, 23, 4 („altre cose che di scriver lasso“) oder *O. F.* XXXVII, 21, 2 („volessi porre in carte“). Im Proömium des 37. Gesangs wird die Schrift als Medium der Verewigung und Ruhmspende gepriesen, das den hier explizit angesprochenen Frauen bislang allerdings zumeist vorenthalten worden sei und von dem sie erst in neuerer Zeit profitieren würden: „Se le carte sin qui state e gl'inchiostri/per voi non sono, or sono a' tempi nostri.“ (*O. F.* XXXVII, 7, 7–8)

16 S. auch *O. F.* XXI, 7–8; XXII, 1.

17 Wenngleich bereits die antike Epik die Einteilung in Gesänge kennt, referiert Ariost (wie auch Pulci, Boiardo und Cielo) mit der Einteilung des Gesamttextes in *Canti* auf die mündliche Epik der *cantari*. Die *congedi*, die im antiken Epos keine Entsprechung haben, dienen in den *cantari* als explizite Markierung von Vortragseinheiten. In einem schriftlichen Text, soweit er ausschließlich gelesen wird, wären sie eigentlich redundant oder dysfunktional. S. CABANI 1988, S. 46–64.

In zahlreichen *congedi* des *Furioso* wird ganz ausdrücklich eine oral-aurale Kommunikationssituation postuliert:

Quel, dopo lunghi preghi, da le chiome
 Si levò l'elmo, e fe' palese e certo
 quel che ne l'altro canto ho da seguire,
 se grata vi sarà l'istoria udire.
 (O. F. V, 92, 7–8)

– oder:

Ma chi del canto mio piglia diletto,
 un'altra volta ad ascoltarlo aspetto.
 (O. F. XVIII, 192, 7–8)

Während in diesen Beispielen die Unterbrechung des Vortrags einfach angekündigt oder vollzogen wird, erfährt sie in den folgenden auch eine Begründung:

Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
 e forse ch'anco l'ascoltar vi grava:
 si ch'io differirò l'istoria mia
 in altro tempo che più grata sia.
 (O. F. X, 115, 5–8)

– oder, diesmal mit musikalischer oder musikantischer Metaphorik:

Ma prima che le corde rallentate
 al canto disugual rendano il suono,
 fia meglio differirlo a un'altra volta,
 acciò men sia noioso a chi l'ascolta.
 (O. F. XXIX, 74, 5–8)

Einer ironischen *suspense*-Strategie gemäß, erfolgt die Unterbrechung stets an solchen Stellen, an denen eine Konfliktkonstellation sich ihrer Peripetie nähert, bis dahin unbekannte Figuren in das Geschehen eingreifen, Unerwartetes oder Rätselhaftes geschehen ist und seiner Erklärung harrt – kurzum, der Spannungsverlauf einen Punkt erreicht hat, an dem am wenigsten damit gerechnet werden muss, dass der Zuhörer sich langweilt oder ermüdet ist. Als ironisch mag dieser *suspense* aber auch gelten, weil der Aufschub nur bei mündlichem Vortrag wirksam wäre, wohingegen ein Leser einfach weiterlesen könnte.¹⁸

Während der Erzähler zumeist vorgibt, sich um die Aufnahmebereitschaft, die Geduld oder um das Wohlwollen des Hörers zu sorgen, ist er im folgenden Beispiel, nach der Schilderung von Begebenheiten, die seine erzählerischen Fähigkeiten in besonderem Maße herausfordern (und von denen gleich noch die Rede sein wird), um sich selbst besorgt, genauer gesagt, um seine Stimme:

18 Von wenigen Ausnahmen abgesehen, fallen Canto-Grenzen in der Tat nicht mit dem Wechsel des Erzählstrangs zusammen, d.h. die am Ende eines Canto unterbrochene Erzählung wird zumeist im folgenden Canto, nach dem obligatorischen, zuweilen sich über mehrere Oktaven erstreckenden Proömium, unmittelbar fortgesetzt. Die extrem häufigen Wechsel von einer Handlungssequenz zur anderen liegen zumeist inmitten eines Gesangs. S. JAVITCH 1980, S. 69 f.