

Einführung

MARC FÖCKING / CLAUDIA SCHINDLER (Hamburg)

Kaum ein Produkt der modernen Welt, das nicht in der Variante ‚classic‘ im Angebot wäre: Ob Nescafé, Hamburger oder Coca-Cola, Bugatti oder Harley-Davidson, ob Kleidungsstücke in der Herrenmode – sie alle gibt es auch in ‚classic‘, wenn nicht gar in ‚ultra classic‘. Sportveranstaltungen schmücken sich mit dem Begriff ebenso wie Shampoo, Tätowierstudios und die PlayStation. Und für Wanderfreunde bietet ein deutscher Veranstalter die Annapurna-Runde ‚classic‘ an, die wohl deshalb so heißt, weil es sich um einen reizvollen, vor allem aber über einige Jahrzehnte etablierten touristischen Trampelpfad handelt: eben um die ‚klassische‘ Route, die nach wie vor für viele den Einstieg ins Himalaya-Trekking darstellt.

Während der Begriff des ‚classic‘ und des ‚Klassischen‘ nach wie vor in aller Munde ist und sich werbewirksam auf jede nur erdenkliche Ware der modernen Welt applizieren lässt, käme wohl kein Produktmanager auf den Gedanken, sein Produkt als ‚klassizistisch‘ anzupreisen. Verbindet sich mit dem Begriff des ‚Klassischen‘ das Gefühl, etwas Gediegenes, Zuverlässiges, lange Etabliertes zu erwerben, so gilt etwas, das man als ‚klassizistisch‘ anspricht, als zweitrangig, als unoriginell, weil unoriginal, als epigonal, sogar als minderwertig. Dieser Makel haftet besonders fest an sämtlichen Gegenständen der Kunst, wenn sie mit dem eher umgangssprachlich gebrauchten Adjektiv ‚klassizistisch‘ belegt werden. Gemälde, Statuen, Musikstücke oder Werke der Literatur: Treten sie als ‚klassische‘ Werke auf, so wird man sie ehrfürchtig anstaunen. Gelten sie jedoch als ‚klassizistisch‘, so wird man eher an ihnen vorbeigehen und sich nicht weiter mit ihnen befassen wollen: denn sie können ja den Intellekt durch ihre Originalität nicht herausfordern, da ihre Haupteigenschaft zu sein scheint, bereits Dagewesenes in einer schwächeren Variante zu reproduzieren.

Indes hat die pejorative Note, die dem Begriff des Klassizistischen und seinem dazugehörigen Substantiv, dem Klassizismus (auch wegen seiner unangenehmen –ismus-Bildung) anhaftet, die Tendenz, den Blick auf ein Phänomen zu verstellen, das schon allein aufgrund seiner Frequenz eine gewisse Beachtung für sich beanspruchen darf. Klassizismus, eine zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts aufkommende, zu-

nächst wertneutral oder gar positiv gebrauchte Wortprägung,¹ lässt sich grundsätzlich als intentionale stilistische Haltung in Abhängigkeit und Nachahmung von als verbindlich gesetzten Modellen beschreiben. Ihre Modelle beziehen Klassizisten aus einer historisch vorgängigen, als zeitlos gewerteten Kultur und ihren Artefakten. Sie benötigen den historischen Grundkonsens einer Poetik der Identität als Grundmuster eines Dichtungsverständnisses, das bis zum späten achtzehnten Jahrhundert nicht die ausgestellte Originalität des Einzeltextes, sondern sein Maßnehmen an mustergültigen, ‚klassischen‘ Modellen forderte. Erst die moderne, grosso modo seit der Romantik gültige Großwetterlage einer Poetik der Differenz degradiert das ‚Klassizistische‘ zur geistlosen Replik. Wenn aber das ‚Klassische‘ bis in die moderne Sprache der Werbung weiterhin Wertschätzung erfährt, dann liegt das an einer ebenfalls auf das neunzehnte Jahrhundert zurückgehenden Begriffsverschiebung weg von einer nachahmungsfähigen Modellhaftigkeit hin zum Postulat des Vertrauten, des Bewährten, der Reife und der einer Neuerung nicht bedürftigen „ewigen Form“. So hat Augustin Sainte-Beuve 1850 in seinem Aufsatz „*Qu'est-ce qu'un classique*“ das ‚Klassische‘ aufgefasst², und so rettet sich das ‚Klassische‘ auch in Epochen, denen *imitatio* ein Gräuël ist: Von einem ‚Klassiker der Romantik‘ lässt sich ebenso sprechen wie von der ‚klassischen Moderne‘ oder von ‚modern classics‘ wie in der gleichnamigen Buchreihe des Penguin-Verlags mit Werken wie Orwells *Animal Farm*, Nobokovs *Lolita* oder Flemings *From Russia with Love*.

In Antike wie Früher Neuzeit bis ins achtzehnte Jahrhundert jedoch eröffnen ‚Klassiker‘, verstanden als zeitlos modellhaft für Dichtung überhaupt, literarische Reihen von Werken, die sich imitativ, freilich in einer gewissen zeitlichen Versetzung, auf einen ‚klassischen‘ Anfang beziehen und so in Verfahren wie Selbstverständnis ‚klassizistisch‘ sind. Der Anschluss an ein als verbindlich anerkanntes und bewertetes ‚klassisches‘ Modell impliziert stets eine doppelte Autorisierung, die des Archegeten als ‚Klassiker‘, aber auch des eigenen Produkts in der Partizipation an dessen Ruhm. ‚Klassizismus‘ ist somit stets ein relationaler Begriff. Dies gilt für Kunst und Musik, und es gilt in besonderem Maße für die Literatur, mit der sich dieser Band beschäftigt. Die verbindlichen Modelle, an denen sich die Verfasser klassizistischer Werke orientieren, leiten sich aus einer kulturellen Praxis der Autorisierung ab, die in der Regel in einem größeren oder geringeren Umfang regional beschränkt sein wird: Das bedeutet im größeren geographischen Raum, dass sich ein europäischer Klassizismus an anderen Modellen orientieren wird als ein chinesischer, im kleineren, dass ein italienischer Klassizist neben allgemein anerkannten europäischen Modellen möglicherweise auch an italienische ‚Klassiker‘ anschließt, deren Status regional beschränkt ist.

- 1 Zur Begriffsgeschichte vgl. Thomas Gelzer: Klassizismus, Attizismus und Asianismus. In: *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.* Hg. von Hellmut Flashar. *Vandoeuvres*, Genf 1979, S. 4–13.
- 2 Augustin Sainte-Beuve: „*Qu'est-ce qu'un classique*“. In: *Causeries du Lundi*. 16 Bde. Paris o. J. Bd. III, S. 55.

Analog hingegen dürften die Mechanismen funktionieren, vermittelt derer sich die Autorisierung der Referenztexte, zumal im Falle des literarischen Klassizismus, vollzieht. Grundlage und Bezugspunkt für einen literarischen Klassizismus ist stets ein Kanon von Texten, die als ‚klassisch‘ anerkannt wurden. Bei der Festlegung dessen, was als ‚klassisch‘, als ‚kanonisch‘ und somit als ‚modellhaft‘ zu gelten hat, spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Kanonisierend wirkt zum einen die Ausbildung im Schul- sowie im akademischen Unterricht. Zum anderen kann der Literaturbetrieb von Akademien und Schauspielhäusern einen Einfluss darauf haben, welche Texte als ‚kanonisch‘ oder ‚klassisch‘ gelten können. Wichtig für die Konstitution literarischer Kanons ist weiterhin etwas, das man als ‚editoriale Kanonbildung‘ bezeichnen kann: Ob ein Autor oder ein Werk als ‚klassisch‘ und referenzierbar einzustufen ist, kann auch davon abhängen, wie oft es ediert, kommentiert, in Florilegien und Anthologien aufgenommen wurde. So beruhte die Autorisierung des *Canzoniere* Petrarcas als eines volkssprachlichen Klassikers ganz wesentlich auf der editorischen Initiative von Aldo Manutio, den von Pietro Bembo edierten *Canzoniere* 1501 in einer Taschenbuchreihe herauszugeben, in der auch antike Klassiker erscheinen. Poetologische Traktate wie die *Poetik* des Aristoteles oder Horazens *Pisonenbrief* (die sogenannte *Ars poetica*) formulieren schließlich verbindliche oder vermeintlich verbindliche Normen, die sich wiederum an klassischen Referenztexten orientieren oder ihre Beobachtungen an bestimmten Modelltexten verifizieren, die dadurch den Status von Klassikern erlangen: Dem Horaz gelten die im ersten vorchristlichen Jahrhundert längst schon zu Klassikern avancierten Gedichte Homers als Referenztexte für vorbildhafte Epen. Aristoteles entwickelt seine Tragödentheorie zu größeren Teilen anhand des *Oidipus Tyrannos*, der dadurch den Rang eines Musterdramas erhält. Die Poetiken können dabei durchaus miteinander konkurrieren und unterschiedliche Normen festsetzen. Inwieweit sie normbildend sein können, hängt wiederum von ihrem Wirkungsgrad ab: Dass ein Text einschlägig ist, kann sich überregional über einen längeren Zeitraum hinweg als *communis opinio* etabliert haben; es kann jedoch genauso gut regional und zeitlich beschränkt sein. Zugleich kann es Vorstöße geben, die Normativität einer Poetik zu hinterfragen, wie es etwa im Anti-Aristotelismus der Renaissance geschieht.

Ein wesentliches Merkmal des Klassizismus ist es, dass seine Repräsentanten sich in hochautoritative literarische Traditionen einschreiben, wie auch immer diese konstruiert sein mögen. Sie verwenden dabei autorisierte Stil- und Gattungsmerkmale, die als konventionalisierte ‚Klassizismus-Signale‘ fungieren und die tiefenstrukturellen Eigenschaften von Klassizismus indizieren können, dies aber nicht zwingend tun müssen. Explizite und implizite Verweise auf die klassischen Referenztexte sind ein häufiger Marker klassizistischer Texte. Klassizismus-Signale sind jedoch nicht in jedem Text in gleicher Dichte vorhanden. Sie lassen sich quantitativ skalieren und mit anderen (a-klassizistischen) Elementen mischen. Der ‚Klassizismus-Grad‘ eines Textes kann sich daher nach einem ‚Mehr‘ oder ‚Weniger‘ bemessen lassen. Hinzu kommt, dass Gattungen mit unterschiedlich starken Normrestriktionen ausgestattet sind, so

dass sie quantitativ unterschiedliche ‚Signalmengen‘ bereitstellen. Die antike und neulateinische Epik zum Beispiel ist in ihren generischen Vorgaben eher restriktiv, die italienische Epik des frühen sechzehnten Jahrhunderts hingegen ist durch ihre hybride Basis aus mittelalterlicher Karls-Geste und Roman *courtois* weniger orientiert an antiken Normtexten, was sich mit dem Schub der Rezeption der Aristotelischen *Poetik*, in deren Gefolge auch die *Aeneis* zum Epenmodell aufrückt, in der zweiten Jahrhunderthälfte ändert. Verstöße gegen die ‚klassische‘ Norm, z. B. der Verzicht auf einen Götterapparat in Lucans *Pharsalia*, werden unmittelbar sichtbar und markieren das Epos als anti-klassizistisch. Dagegen unterliegt die Tragödie verhältnismäßig wenigen normativen Beschränkungen; hier muss ein Klassizismus dementsprechend deutlicher markiert werden.

Der Zeitindex dieser ‚Klassizismus-Signale‘ ändert sich, je nachdem von welcher historischen Warte sie betrachtet werden: Klassizistische Texte können zwar mehr oder weniger ‚klassizistisch‘ sein, aber sie können innerhalb ihres eigenen Zeitkontextes ihren Status als ‚klassizistische‘ Texte nicht verlieren. Werden sie aber in späteren Epochen selbst zu ‚Klassikern‘, verblassen mitsamt der Rückbezüge auch die diese anzeigenden Signale. Vom Standpunkt des ersten vorchristlichen Jahrhunderts wäre Vergils *Aeneis* also ein klassizistischer Text, der sich in starker Abhängigkeit zu zwei Klassikern der griechisch-römischen Epik, Homer und Ennius, befindet. Bereits vom Standpunkt des späteren ersten nachchristlichen Jahrhunderts ist die *Aeneis* ein Klassiker der römischen Epik³ und ein Referenztext, den kein späterer Epiker ignorieren kann.

Sich selbst definiert der Klassizismus als eine ‚Klassik zweiter Hand‘ oder ‚zweiten Grades‘, was sich in Formulierungen wie *alter Homerus* oder *Nuovo Petrarca* niederschlägt.⁴ Da sich etwa die Epiker der italienischen Renaissance wie Torquato Tasso an Vergil anlehnen, der sich seinerseits auf frühere griechische und römische Modelle (Homer, Ennius) bezieht, steigert sich deren Bezug der Mittelbarkeit zu einer Klassik ‚dritten Grades‘. Das jeweilige Wissen um diese Tiefenstaffelung (und sein möglicher Niederschlag im Text) wäre zu untersuchen. Als doppelt relational, also als Klassik dritten (oder gar vierten) Grades ist auf jeden Fall der Antiklassizismus und der ‚Paraklassizismus‘ einzustufen: Antiklassizismus als negative Bezugnahme auf das Klassische kann korrosiv sein wie in Lucans *Pharsalia*. Es kann aber auch im Sinne einer paradoxalen Systemstabilisierung wirken wie im Antipetrarkismus. Paraklassizismus liefert im Sinne eines ‚als ob‘ des Klassischen eine Parodie desselben wie im pseudo-vergilischen *Culex*.⁵

Signalhafte Referenzen auf klassische Vorbilder können dabei auf Klassizismus-Eigenschaften der Tiefenstruktur, also auf die Gültigkeit einer ahistorischen Idealität des

3 Vgl. den Beitrag von Petra Schierl.

4 Vgl. den Beitrag von Anja Wolkenhauer.

5 Vgl. den Beitrag von Nicola Hömke.

Modells, hinweisen. Sie müssen dies allerdings nicht zwingend tun. Die Funktionen von Klassizismus können also unmittelbar und zwangsläufig aus einer tiefenstrukturellen *imitatio*-Poetik als Systemreferenz folgen, etwa, wenn sich die italienische Tragödie des sechzehnten Jahrhunderts auf griechische oder römischen Modellangebote bezieht. Sie können aber auch im strategischen, auf Rezeptionserfolg angelegten ‚Gebrauch‘ von Klassizismen liegen, oder aus einer politischen Funktionalisierung durch eine Kulturpolitik der *translatio* resultieren. Wenn Torquato Tasso in der *Gerusalemme liberata* Aeneis-Bezüge und römisch-katholische Propaganda amalgamiert, lässt sich das ebenso beobachten wie im französischen ‚republikanischen‘ Neoklassizismus des späten achtzehnten oder im kaiserlichen ‚Empire-Klassizismus‘ des frühen neunzehnten Jahrhunderts, die programmatisch auf die römische Republik oder die Kaiserzeit rekurren.

Während der Klassizismus sich, wie ausgeführt, als ein relationales Verhältnis zu einem klassischen Modell definieren lässt, ist Klassik ein Modellstatus mit Anspruch auf Ewigkeit. Ein Klassiker oder ein klassischer Text steht am Anfang einer Traditionslinie, ohne dies allerdings zwangsläufig zu wissen, zu intendieren oder tatsächlich steuern zu können. Der Status des Klassikers kann als ‚Projekt‘ einer Fremd- oder Selbstautorisierung vorliegen, wenn etwa Vergil in seiner *Aeneis* die *gens Iulia* in die griechische Epentradition einschreibt, Cicero seine eigenen Reden als Muster für den rhetorischen Unterricht publiziert oder der spätantike Panegyriker Claudius Claudianus sich programmatisch als neuer Vergil einer spätantiken Klassik inszeniert.⁶ Er kann aber auch *ex post* einem Autor oder einem Werk von außen zugesprochen werden, wie es bei Petrarca's *Canzoniere* geschieht. Beiden Ansätzen ist allerdings gemeinsam, dass sie kulturelle Strategien der Reproduktion durch die Nachgeborenen benötigen. Daraus ergibt sich eine zirkuläre Bewegung: Klassizisten machen Klassiker. Sie stabilisieren und indizieren deren klassischen Status. Umgekehrt kann es ohne Klassiker keine Klassizisten geben. Unterschiedlich ist dabei der Zeitindex: Klassizist ‚ist‘ man. Klassiker ‚wird‘ man, oder man hört im Verlauf der Geschichte auf, es zu sein. Ein Autor kann also zwar durchaus das Projekt haben, mit seinem Werk zum Klassiker zu werden; ob er es aber tatsächlich werden wird, entscheiden aber erst Rezeption, Kanonisierung und Epochenbildungen. Ein Klassizist hingegen verfasst ein Werk intentional als klassizistisch, kann aber in der Rezeption ebenfalls zum Klassiker werden: Das gilt auch für Epochenstile wie den des französischen ‚siècle classique‘, der sich zwar auf die italienische Poetik des Renaissance-Klassizismus rückbezieht und so unter systematischen Gesichtspunkten ein Klassizismus dritten Grades wäre, den die

6 Vgl. Fritz Felgentreu: Wie ein Klassiker gemacht wird: Literarischer Anspruch und historische Wirklichkeit bei Claudian. In: Es hat sich viel ereignet, Gutes und Böses. Lateinische Geschichtsschreibung der Spät- und Nachantike. Hg. von Gabriele Thome, Jens Holzhausen. München, Leipzig 2001 (Beiträge zur Altertumskunde 141), S. 80–104.

Literaturgeschichtsschreibung aber auf die Nullposition des ‚siècle classique‘ oder der ‚doctrine classique‘ zurückgedreht hat.

Im Gegensatz zum textstrukturellen Klassizismus ist Klassik trotz des ihm zugeschriebenen Ewigkeitsanspruchs stets zeitabhängig. Der Verlust des Klassiker-Status ist theoretisch ebenso möglich wie seine stark zeitverzögerte Installation: Ennius, der noch für Cicero den Status eines Klassikers besitzt, verliert diesen seit dem ersten Jahrhundert an Vergil, so dass er bereits in der Spätantike sehr wahrscheinlich nicht mehr im Original gelesen, sondern allein aus Zitaten rezipiert wird. Dante wird im Renaissance-Klassizismus von Bembo und andern dezidiert der Klassiker-Status abgesprochen, um spätestens im neunzehnten Jahrhundert umso markanter (wenn auch eher in einem Sainte-Beuve'schen Sinn) in ihn einzurücken.

Der Begriff des Klassikers ist zudem kein totalisierender, sondern wird ausschließlich in Bezug auf eine bestimmte Gattung verwendet: Dem Epos werden Homer und Vergil zugeschrieben, der Lyrik Sappho, Alkaios und Horaz; der Redekunst Demosthenes und Cicero, der Tragödie die klassische Trias Aischylos, Sophokles und Euripides, der Geschichtsschreibung Thukydides und Livius. Klassiker gibt es nur in begrenzter Zahl. Die Zahl der Klassizisten hingegen ist unüberschaubar groß. Auch daraus wird deutlich, dass man Klassiker bzw. Klassik im Gegensatz zum Klassizismus als nicht-relationalen und nicht-relativen Begriff zu verstehen hat.

Das alles bedeutet, dass es je nach Epoche unterschiedliche historische ‚Klassiken‘ geben kann, dass also unterschiedliche Zeiten unterschiedliche Klassiker haben und aus ehemaligen Klassizisten Klassiker werden können. Die römische Literatur der Antike zeigt dies deutlich. Aus der Perspektive römischer Autoren des ersten Jahrhunderts v. Chr. gibt es in der römischen Literatur eine ‚republikanische Klassik‘, deren Repräsentanten heute nur noch in Sekundärzitaten erhaltene Autoren wie z. B. Ennius, Accius und Varro von Atax sind; diese beziehen sich ihrerseits auf griechische Referenzmodelle, z. T. auf Klassiker. Autoren des mittleren und späteren ersten Jahrhunderts blicken auf die ‚augusteische Klassik‘ zurück. Die Repräsentanten dieser augusteischen Klassik (Vergil, Horaz, Propertius etc.) sind aber zugleich Klassizisten, da sie sich auf griechische und republikanische Klassiker beziehen. Kaiserzeitliche Klassizisten wie Statius und Silius Italicus, die sich vor allem an der augusteischen Klassik orientieren, avancieren spätestens in der Spätantike zu Klassikern: Sie treten als literarische Modelle gleichwertig neben die Autoren der Augusteerzeit. Auch die Spätantike bringt Klassiker hervor: im Bereich der politischen Dichtung den schon genannten Claudius Claudianus, im Bereich der christlichen Lyrik Prudentius; beide schreiben sich ihrerseits klassizistisch in klassische Traditionen ein.

Im Verhältnis zur insgesamt als klassisch erachteten griechischen Literatur ist die lateinische Literatur als Ganze klassizistisch. Sie übernimmt von den Griechen ein ausgebildetes Literatursystem und die in diesem etablierten Normen. Das Rezeptionsverhalten der Autoren ist dabei einem deutlichen Wandel unterworfen. Referenzpunkt für die sich ausbildende lateinische Literatur des dritten und zweiten vorchristlichen

Jahrhunderts ist zunächst die ‚aktuelle‘ Literatur des Hellenismus. Im frühen Prinzipat erfolgt verstärkt und teilweise ganz explizit eine Ausrichtung an zeitlich entfernten Klassikern der griechischen Literatur, etwa an Hesiod und der archaischen griechischen Lyrik, wobei die poetologischen Normen hellenistischer Dichtung weiterhin Bestand haben.

In Italien wird ab Mitte des vierzehnten Jahrhunderts eine immer größere Bandbreite antiker lateinischer, im Quattrocento verstärkt auch griechischer Texte verfügbar, ohne dass sich zunächst aus dem multiplen Angebot so etwas wie Modellautoren oder verbindliche Gattungsnormen herauskristallisiert hätten. Erst die Übertragung des *imitatio*-Modells des (neu)lateinischen Ciceronianismus auf die italienische Literatur brachte im frühen sechzehnten Jahrhundert die Erfindung eigener ‚Klassiker‘ respektive eigener ‚klassischer‘ Werke hervor. Die mit Pietro Bembo einsetzende Kanonisierung des *Canzoniere* Francesco Petrarcas erhebt einen Text zum Modell für die Liebeslyrik, der selbst nicht ‚klassizistisch‘ ist, weil er sich trotz Bezugnahme auf Ovid, Horaz, Vergil, auf Dante, den Stilnovismus oder die provenzalische Dichtung nicht einlinig in eine Tradition einschreibt. Der italienische Renaissance-Klassizismus des sechzehnten Jahrhunderts verhilft weniger Werken zum Erfolg, die sich unter Umgehung der heimischen Tradition an die antiken Klassiker, etwa Homer oder Vergil in der Epik, ketten – Beispiel hierfür ist der Misserfolg von Giangiorgio Trissinos *L'Italia liberata dai Goti* (1547) –, sondern solchen, die vorhandene volkssprachliche Traditionen in Lyrik oder Epik unter Rückgriff auf aktualisierte *imitatio*- und Poetik-Normen der Antike – und hier vor allem ab Jahrhundertmitte der Aristotelischen *Poetik* – renovieren, so in Bembos *Rime* oder Tassos *Gerusalemme liberata*. Allein dort, wo die italienische Literatur genuine Leerstellen aufwies, konnten sich antike Gattungen wie der Dialog v. a. Ciceros, die Satire v. a. Juvenals, die griechische wie lateinische Tragödie v. a. Senecas oder die Komödien Plautus' oder Terenz' als ‚klassische‘ Modelle anbieten, auf die dann Bembos *Asolani*, Ariosts Satiren, oder die Tragödien Giraldis Cinzios klassizistisch antworten konnten. Dabei muss stets mit der Rekombination dieser neuen volkssprachlichen Klassizismen mit lateinischen oder anderen alternativen Klassizismen, aber auch a-klassizistischen Modellen gerechnet werden, etwa wenn in der italienischen Komödie der Renaissance das Plautinische Modell mit Novellenstoffen Boccaccios kombiniert wird oder wenn die neulateinische Dichtung die neuen volkssprachlichen Normen des Petrarkismus in der Dichtung eines Johannes Secundus (*Basia*) ins Lateinische rückübersetzt und sie mit der lateinischen Liebeslegie und der Epigrammatik rekombiniert.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind aus einer Konferenz hervorgegangen, die im Dezember 2016 an der Universität Hamburg und am Italienischen Kulturinstitut Hamburg stattgefunden hat. Sie schärfen und vertiefen unterschiedliche Aspekte der Phänomene ‚Klassik‘ und ‚Klassizismus‘ in zwei dem Klassizismus besonders affinen Epochen der europäischen Geistesgeschichte: Der römischen Kaiserzeit, deren literarisches Schaffen der sogenannten augusteischen Klassik stark verpflichtet ist, und des itali-

enischen sechzehnten Jahrhunderts, in dem die pluralen Bezugnahmen der italienischen Renaissance auf die Antike systematisiert, poetologisch reflektiert und die Isolierung des Prinzips der *imitatio* auch auf volkssprachliche Texte selbst übertragbar werden.

Die ersten beiden Artikel gelten den Modi einer systematischen Traditionsbildung, von Autorisierung und Kanonisierung, so wie sie von Intellektuellen wie Plinius d. Ä. im ersten nachchristlichen Jahrhundert, Polidoro Virgilio und Lilio Gregorio Giraldi im sechzehnten Jahrhundert in theoretisch-expositorischen Texten ins Werk gesetzt wurden. Anja Wolkenhauer beschäftigt sich in *Erfinderdenken, typologische Konzepte, Traditionalismus und „invented traditions“* mit vormodernen Versuchen, Klassizismus zu beschreiben und zu relationieren. Neben den antiken Konzepten der *imitatio* und *aemulatio* spiegeln sich, wie sie zeigt, in den Katalogen von Erfindungen und Erfindern wesentliche Aspekte des Phänomens. Am Beispiel des Erfinderkatalogs des siebten Buches von Plinius' *Naturalis Historia*, insbesondere in dem Abschnitt über die Erfindung der Schrift, geht sie der Frage nach, wie Erfindung, Tradition und Rückbezug im Katalog konstruiert werden. Dabei zeigt sich, dass die Konstruktion der Vergangenheit stets aus der Gegenwart heraus erfolgt. Es handelt sich um einen Traditionalismus oder eine „invented tradition“, eine durch Vorannahmen geleitete Auswahl aus der Überlieferung im Gegensatz zur Tradition. Eine ähnliche „invented tradition“ liegt beim Klassizismus vor. Das Verhältnis der Nacherfindung zum ersten Erfinder entspricht dem des Klassizisten zum Klassiker. Charakteristisch für diese „invented traditions“ ist, dass sie sehr variabel sind und sich je nach Bedarfslage nach hinten oder auch nach vorne erweitern lassen. Die Erfinderkataloge lassen zudem erkennen, dass die Bewertung von ‚alt‘ und ‚neu‘ sich verschieben kann. Während in früheren Erfinderkatalogen das Alte tendenziell als das Bessere gilt, ist in Polidoro Virgilios Schrift *De inventoribus rerum* die Erfindung des Buchdrucks die Vollendung der Schriftkultur: Das Neue ist dem Alten überlegen.

Florian Mehltrittler untersucht in seinem Beitrag *Klassizität, Kanon und Wissensordnung in L. G. Giraldis Dialogen über die Dichter* eine spezifisch auf literarische Texte bezogene Strategie, wie der Ferrareser Gelehrte durch Systematisierung erdrückender literarhistorischer Wissensmengen und Konstruktion von Ursprungserzählungen Evidenz für die Kanonbildung erzeugt, indem er antiken wie modernen Dichtern durch die ihnen zugewiesenen Systemstellen den Status von Klassikern zuspricht. Eingebunden in die typische Dialogstruktur des ciceronianischen Dialogs, dessen Setting und binnennarrative Anlage jede traktat- und lehrhafte Doktrin auszuschließen scheint, präsentiert der Textsprecher ‚Giraldi‘ eine Geschichte der vor allem griechischen und lateinischen, in entscheidenden Büchern aber auch italienischen Literatur, deren vorge-täuschte Beschreibung und kommendativer Begriff von *poeta* einen stark kanonisierenden Impetus entfaltet. Er stellt die italienischen Modellautoren des vierzehnten Jahrhunderts Petrarca und Boccaccio unter Aussparung der *media aetas* umstandslos in die Reihe Vergil, Ovid, Tibull und Properz ein und bewertet deren volkssprachliche Produktion als besonders anmutige Variante ihrer lateinischen. Die auch für Pietro

Bembo zentrale Stellung der Lyrik als Inbegriff von Dichtung begründet Girdali in den abschließenden Büchern IX und X durch die im ersten Buch entworfene Ursprungserzählung der Dichtung als sich vor allem klanglich ausdrückender *prisca theologia*, die in der Lyrik – auch der Petrarca – ihre ideale mediale Form findet.

Wie und unter welchen Bedingungen sich Autoren wie Francesco Petrarca in ihren lateinischen Werken klassizistisch in antike Traditionen einschreiben, andererseits aber Cicero, Statius und Petrarca mit prominenten Texten durch die Nachwelt in den Rang von Klassikern erhoben wurden, untersuchen die Beiträge von Dennis Pausch, Meike Rühl, Hartmut Wulfram, Gerhard Regn und Dietrich Scholler.

Der Beitrag von Dennis Pausch beschäftigt sich mit der Genese des Klassikers *Cicero epistolographus*. Ciceros Briefe wurden, wie Pausch ausführt, mutmaßlich erst in der Mitte des ersten Jahrhunderts ediert, in einer Cicero nicht wohlgesonnenen, ‚antiklassizistischen‘ Zeit. Entgegen der *communis opinio* der Forschung ist Ciceros Briefcorpus für Plinius nicht von Anfang an dasjenige klassische Modell, auf das er sich beruft. Erst im Fortschreiten der plinianischen Briefsammlung avanciert Cicero für Plinius zum klassischen Referenzmodell, wie die späte explizite Auseinandersetzung mit den Cicero-Briefen in ep. 9,2 (*Ad Sabinum*) zeigt. Plinius' Cicero-Rezeption verändert gleichwohl den Blick auf den Klassiker, wie Pausch anhand des Spannungsfeldes *otium-negotium-studia litteraria* zeigt. Plinius' Brief an Fuscus (ep. 9,36) lässt sich mit Ciceros Brief an den Epikureer L. Papirius Paetus (fam. 9,20,3) verbinden, er kann aber bewirken, dass die im Cicero-Brief geschilderte ganz persönliche Situation nach 46 v. Chr. ins Allgemeine gezogen wird.

Im Zentrum von Meike Rühls Beitrag stehen Statius' *Silven*, die sich dem Rang eines Klassikers aus verschiedenen Gründen zu verweigern scheinen. Sie geben sich als Gelegenheitsdichtungen, als improvisierte Literatur, ein Genre, dem der Charakter des Spontanen und des Ungeplanten anhaftet. Ein Blick in Rhetorik-Handbücher wie Quintilians *Institutio oratoria* zeigt jedoch, dass Improvisationen in der antiken Rhetorik eine hohe Kunst darstellen. Sie sind das Ergebnis einer langen Ausbildung und einer großen Gelehrsamkeit. Diese Parameter überträgt Statius auf seine *Silven*, wobei er in den Widmungsbriefen, die den einzelnen *Silven*-Büchern vorangehen, verschiedene Charakteristika einer Improvisation explizit thematisiert. Zum ‚Klassiker‘ werden die *Silven* dann durch Angelo Poliziano, der sie als innovative Form den Klassikern Vergil etc. an die Seite stellt.

Mit der Analyse von Petrarca's *Epystula* 3,28 bietet Hartmut Wulfram ein close reading eines Textes, dessen Klassizismen auf verschiedenen Ebenen sichtbar werden. Die Reihung von 29 Adynata, die allein die Aussage bekräftigen sollen, dass das poetische Ich niemals der Aufforderung seines Adressaten folgen und nach Avignon zurückkehren werde, ist in der vorliegenden Form zwar innovativ und von exquisiter stilistischer Raffinesse. Die Figur des Adynaton an sich hat jedoch ebenso zahlreiche Vorläufer in der antiken Literatur wie die verwendeten Motive, wobei das Adynaton am Schluss von Vergils erster Ecloge das am deutlichsten angespielte Modell ist. Die Rezeption

des Klassizisten Petrarca vermag dabei auch den Blick auf den klassischen Vergiltext zu verändern, der nun nicht nur autobiographisch auf Vergil bezogen werden kann, sondern in den man gemäß der spätantiken Vergilallegorese Konstellationen aus Petrarcas Biographie hineinlesen kann. In der Gesamtedition der *Epystulae* verknüpft Petrarca seine biographische Volte, die ihn entgegen seiner Ankündigung doch nach Avignon zurückgeführt hatte, mit einem Zitat aus Horazens *Epistulae* und gewinnt der Situation so eine selbstironisch-fatalistische Pointe ab.

Hatte bereits der Lateinhumanismus des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts Petrarcas lateinische Produktion als den Klassikern Cicero und Vergil unterlegen bewertet, gewinnt seine volkssprachliche Dichtung und vor allem der *Canzoniere* im sechzehnten Jahrhundert den Status eines klassischen Texts. Diese Kanonisierung Petrarcas zum modernen, postantiken Klassiker und die sich davon ableitende Möglichkeit eines nicht auf die Antike bezogenen Klassizismus ist Thema des Beitrags *Petrarkismus und Klassizismus im italienischen Cinquecento* von Gerhard Regn. Ausgehend von Pietro Bembos Ausgaben von Petrarcas *Canzoniere* (1501) und Dantes *Commedia* (1502) für die von Aldo Manuzio verlegte Bibliothek vor allem griechischer und lateinischer Klassiker umreißt Regn, wie schon im fünfzehnten Jahrhundert volkssprachliche Texte in denselben humanistischen Horizont des Kommentars, der Wiedergewinnung des Verlorenen und der editionsphilologischen Avanciertheit eingerückt wurden und wie Pietro Bembo in seinen *Prose della volgar lingua* (1525) vor allem Petrarca zum *classico volgare* und zum funktionalen Äquivalent für die *imitatio*-fähigen lateinischen Modellautoren Cicero und Vergil erhebt. Basis dafür sind allerdings Ciceros' Kriterien für den idealen Stil im *Brutus*, durch die er Petrarcas Liebesdichtung wegen ihres idealen Gleichgewichts zwischen rhetorisch-klanglicher *gravità* und *piacevolezza* als jeder antiken Liebesdichtung überlegen ausweist. Aus dieser Haltung der Selbstbehauptung der eigenen Gegenwart gegen die Antike und der ‚Erstklassigkeit‘ Petrarcas als postantiker Klassiker speist sich der Klassizismus des Petrarkismus im sechzehnten Jahrhundert, zu dessen prominenten Vertretern Bembo selbst gehört.

Wie sich Pietro Bembos *Rime* (1530) in struktureller wie lexematisch enger Nachahmung auf Petrarcas *Canzoniere* beziehen, aber korrigierend in die Materie der Liebesthematik eingreifen, zeigt der Beitrag von Dietrich Scholler: Signalhaft greift Bembo in der Proömbial- wie in der Schlussequenz Syntax, Lexik, Metaphorik und Pragmatik von Petrarcas Innamoramento-Sonett *Canzoniere* Nr. 3 und des Gebetssonetts *Padre del ciel* (*Canzoniere* Nr. 365) auf und setzt die in den *Prose della volgar lingua* kodifizierte Mustergültigkeit der Form des *Canzoniere* in eine eigene poetische Praxis um. Die nicht auf dieselbe Weise festgelegte *materia* aber bietet Raum für Anpassungen: Bembo stärkt die Thematik der durch die eigene Dichtung errungenen Fama, und er nivelliert den Niveauunterschied zwischen Liebendem und Dame im Proömbialgedicht und zwischen lyrischem Ich und Gott im finalen Gebetsgedicht, um dem lyrischen Subjekt eine Petrarca fremde, stärker voluntaristische und theologisch differierende Position zuzuschreiben.

Zu den einen besonderen Nachahmungsdruck ausübenden Gattungen der antiken Literatur gehört vor allem die epische Dichtung Homers und Vergils als unhintergebar klassischer Fluchtpunkt klassizistischer Bezugnahmen, die in den Beiträgen von Florian Schaffenrath, Christiane Reitz, Christine Schmitz und David Nelting zu Silius Italicus und Torquato Tasso untersucht werden.

Die forschungsgeschichtliche Studie von Florian Schaffenrath stellt heraus, wie sich das Silius-Bild zunächst von einer negativen Bewertung des Autors als Epigonen zu dem eines Klassizisten wandelt, der sich selbstbewusst als solcher inszeniert und mit den Mechanismen klassizistischer Dichtung selbstbewusst spielt. Neuere Forschungen betonen die Eigenständigkeit des kaiserzeitlichen Epikers, der bei aller Verpflichtung dem Klassiker Vergil gegenüber neue Wege geht und den zeithistorischen Kontexten der Domitian-Ära viel stärker verpflichtet sei als bislang angenommen. So werde aus dem Klassizisten Silius in der Forschungsgeschichte ein Klassiker der Flavier.

Christiane Reitz zeigt, dass die Zuschreibung an Silius Italicus als vergilischer ‚Erzklassizist‘, wie sie in der Forschung meist unbesehen übernommen wird, zu modifizieren oder zumindest zu erweitern ist. Silius ist, wie sie ausführt, nicht nur dem Klassiker Vergil verpflichtet, an den man seine *Punica* immer rückbindet. Viele der Protagonisten dieses Epos tauchen in der Rhetorik und in klassischen *Exempla*-Sammlungen auf, etwa in den *Facta et dicta virorum illustrium* von Valerius Maximus. In den *Punica* bestätigen sie diese *Exempla*-Tradition durch ihr exemplarisches Verhalten; die *Punica* sind also nicht nur gegenüber der *Aeneis* klassizistisch, sondern auch gegenüber der klassischen *Exempla*-Tradition.

In eine ähnliche Richtung geht der Beitrag von Christine Schmitz. Sie untersucht drei aitiologische Erzählungen der *Punica*, in denen Silius nicht an Vergil, sondern an Ovid anschließt. Dabei wird deutlich, dass der Modus der Imitationen höchst variabel ist: In der Falernus-Episode lässt sich ein komplexes Referenzgeflecht auf verschiedene ovidische Vorbilder nachweisen, wobei der Verweis auf die Episode von Philemon und Baucis besonders prominent ist. Die Weissagung des Proteus imitiert die ovidische *Aeneis* insofern, als sie eine ähnliche Technik der Verknappung des vergilischen Textes praktiziert, wenngleich mit einem anderen Schwerpunkt. Die Pyrene-Geschichte schließlich imitiert keine Einzelszene, sondern ein typisch ovidisches Erzählmuster (‚vergewaltigte Frau als Opfer einer Gottheit‘). Stets zeigt sich, dass Silius in seiner poetischen Technik nicht auf ein Modell fixiert ist. Der Begriff ‚Klassizismus‘ beschreibt seine Arbeitsweise somit nur umrisshaft und bedarf der Präzisierung.

Wie sich die Auseinandersetzungen mit epischen Modellen noch einmal verkomplizieren, wenn im italienischen sechzehnten Jahrhundert nicht nur die – genau genommen *der* lateinische – Epenklassiker, sondern auch volkssprachliche Modellautoren und -gattungen integriert werden, zeigt David Neltings Analyse des Verhältnisses von Klassizismus und ‚Modernismus‘ in Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1581). Während der Mainstream der Forschung Tassos Kreuzzugsepos gegen eine vermeintlich ‚gegenreformatorische‘ Ideologie an der Oberfläche in Schutz nimmt und die poe-

tischen und erotischen Lizenzen der ‚Tiefe‘ für Tassos ‚eigentliche‘, ‚moderne‘ Leistung hält, erschließt Neltings diskursarchäologisch-poetologische Lektüre Tassos Amalgamierung der Rekurse auf Vergils *Aeneis*, auf die Aristotelische *Poetik* und die Bembeke Theorie des poetischen Stils mit einer auch in der zeitgenössischen Homiletik ins Werk gesetzten römisch-katholischen Persuasionsstrategie. So bündigt er einerseits die zentrifugalen Bewegungen des Ariost’schen Romanzo cavalleresco, andererseits bereitet die ins Heroische integrierte erotische Bukolik die stilhöhenindifferente und wirkungszentrierte Dichtung des Barock vor.

Bereits die spätantike *Rota Virgilii* hat die Klassizität der kleineren Gattungen Vergils neben die seines Epos gestellt, deren *imitatio* folglich zum Spielfeld der Klassizismen der kleinen Form werden kann.

Nicola Hömke untersucht den *Culex*, ein Epyllion der *Appendix Vergiliana*, als ein Beispiel für eine paraklassizistische Adaptation: Der Verfasser fingiert ganz bewusst die Autorschaft Vergils, die den Leser täuschen soll, und bietet mit seiner Darstellung der ‚Mücke‘, die den Hirten vor dem drohenden Schlangenbiss rettet und dies mit dem Leben bezahlt, viel mehr als eine epigonale *imitatio*. Vielmehr tritt er in eine konkurrierende Überbietung des großen Vorbilds ein, indem er nicht nur im Schlangenkampf das Vorbild der *Georgica* parodistisch übersteigert, sondern auch in der Unterweltsfahrt der Mücke die epische Bauform der Katabasis mit der des Traums kombiniert. Da Träume im Epos teleologisch sind, bekommt die Katabasis eine Teleologie, die sie im vergilischen Original nicht hatte. Der *Culex*-Dichter verbessert gewissermaßen seinen Referenztext.

Das relationale Verhältnis von Klassik und Klassizismus sowie die Etablierung eines Autors als Klassiker lässt sich exemplarisch an der Bukolik beobachten, deren Gattungsgeschichte deutlicher als in anderen literarischen Genera eine Rezeptionsgeschichte ist. Petra Schierl zeigt in ihrem Beitrag, wie in der Traditionslinie bukolischer Dichtung von Theokrit bis Nemesian eine Sukzession etabliert wird, die sich vor allem an den Hirtennamen festmachen lässt. Vergil markiert seine klassizistische Theokrit-Nachfolge explizit in der fünften Ecloge, wenn Menalcas mit dem theokriteischen Daphnis in Wettstreit tritt. Vergil selbst wird dann bereits zu Lebzeiten durch den Schul- und Literaturbetrieb als Klassiker autorisiert. Calpurnius Siculus und Nemesian, die in neronischer Zeit bzw. am Beginn der Spätantike dichten, können an den bestehenden Klassiker-Status Vergils anknüpfen. Als Klassizisten verweisen sie auf Vergil über die Figur des Tityrus, der in der römischen Poesie den theokriteischen Daphnis als Bezugsgröße ablöst. Sie unterscheiden sich allerdings in dem Fokus ihrer Vergil-Rezeption: Calpurnius nimmt Vergil nicht als Eclogen-Dichter wahr, sondern als panegyrischen Dichter im Zentrum der Macht. Nemesian inszeniert seine Vergil-Nachfolge, indem er mit seiner ersten Ecloge unmittelbar an Vergils zehnte Ecloge anknüpft.

Die Spielarten der Bezüge zur römischen Liebeslegie in der italienischen Lyrik des sechzehnten Jahrhunderts lotet der abschließende Beitrag von Susanne Friede aus.

Vor dem Hintergrund einer Verschiebung des elegischen Codes von einer in der lateinischen Antike stark formalen zu einer vor allem inhaltlichen Bestimmung einer Ver-lusterfahrung (der Liebe, der Jugend, durch den Tod etc.) im Mittelalter sieht Friede für die Dichtung des Cinquecento zwei mögliche, konkurrierende elegische Referenz-systeme, die sich mit anderen Textformen kombinieren und gegeneinander ausspielen lassen: das des petrarkischen *Canzoniere*, in den seinerseits neben der spätantik-mittel-alterlichen Transformation des Elegischen Rückgriffe auf Ovid und Properz eingegan-gen sind, und das des Rekurses auf die antiken Elegiker selbst. Zeigen Luigi Alamannis *Sonetti* die bewusste Alternative dieser Referenzsysteme, fallen sie bei Vittoria Colonna stark zusammen und vermischen sich mit anderen Formen der Totenklage und prominenter klassischer Modelle wie der *Heroides* Ovids in deutlicher Opposition zur Episierung der Liebe bei Bembo. Einen anders gelagerten, ebenso eklektischen Zugriff verraten die Trauergedichte Michelangelos auf Francesco Braccio im Modus epigram-matischer Epitaphien mit flexiblem Rückgriff auf das elegische Sprechen, während die gleichgeschlechtliche Liebe in Camillo Scroffas *Cantici di Fidenzio* klassizistisch den elegischen Code verwirklicht und auf Möglichkeiten homoerotischer Liebesklage im *Corpus Tibullianum* rekurriert, aber anticlassizistisch die Liebe, die bei Petrarca stärker ist als der Tod der Dame, durch den Tod des Liebesobjekts abrupt enden lässt.

Die Herausgeber danken Christopher Boye, Avi Liberman, Annamaria Piper und Carina Teßmann für das Lesen der Korrekturen und die Unterstützung bei der Ein-richtung der Druckvorlage.

