

BESPRECHUNGEN

Annalisa Izzo (Hg.): *Lessico critico dell'Orlando furioso*. Roma: Carocci editore, 2016. 443 S., kart., € 45.-

Im Jahr 2016 jährte sich die Erstpublikation des vermutlich wirkungsmächtigsten europäischen Ritterbuchs in Reimen, von Ludovico Ariostos *Orlando furioso*, zum fünfhundertsten Mal. Wie zu solchen Jubiläen üblich, fanden aus diesem Anlass zahlreiche internationale Tagungen und Veranstaltungen statt; in vielen Fällen ist die Publikation der Resultate in Form von Kongressakten und dergleichen noch in vollem Gange. Eine der am zügigsten publizierten Publikationen zum *Furioso*-Jubiläum wird hier unter Federführung der Herausgeberin Annalisa Izzo bereits vorgelegt. Zugleich ist es sicherlich eine der nützlichsten Veröffentlichungen, die in diesem Zusammenhang überhaupt erscheinen: Der *Lessico critico* besteht aus einer Reihe längerer Artikel im Umfang von jeweils etwa 20 bis 25 Seiten, die sich zentralen Aspekten der Deutung des *Furioso*, ferner seiner Rezeption und der Geschichte seiner wissenschaftlichen Erforschung widmen. Unter den Lemmata, die den Artikeln Thema und Überschrift liefern, betreffen etliche die Form und Struktur des Textes, andere die Gattungstraditionen, in die er sich einschreibt, wieder andere befassen sich mit klassischen Forschungsparadigmen oder auch mit neueren Perspektiven der Ariosto-Forschung. Jedes der Lemmata schließt mit einer separaten, knappen, aber doch reichhaltigen Auswahlbibliographie.

Die Tragfähigkeit des Konzepts der Lemmatisierung wurde bereits 2013 in Lausanne auf dem Workshop *Per un lessico critico del Furioso* erprobt; die damals vorgestellten zwölf Lemmata sind für den Band auf insgesamt zwanzig erweitert worden. Die Beiträger*innen des Bandes rekrutieren sich aus der internationalen Spitzenforschung zu Ariosto; dabei sind unter anderem Albert Russell Ascoli, Maria Cristina Cabani, Alberto Casadei, Daniela Delcorno Branca, Jane E. Everson, Stefano Jossa, Tina Matarrese, Sergio Zatti und etliche andere. Es ist das erklärte Ziel des Bandes, die Forschungstradition der letzten dreißig Jahre aufzuarbeiten, zentrale Fragen vertieft zu analysieren und Wege zur zukünftigen Beschäftigung mit dem *Furioso* zu weisen. Dabei will der *Lessico critico* ein Instrument nicht nur für Forschende und Lehrende, sondern auch für (fortgeschrittene) Studierende im universitären Kontext sein. Diese Gesamtkonzeption und -struktur ist in der Geschichte der *Furioso*-Forschung ein Novum.

Die Reihe der Lemmata wird, außerhalb ihrer alphabetischen Reihung und als überaus nützliche faktenbasierte Einführung in die Beschäftigung mit dem Text, eröffnet durch Alberto Casadeis „Nota sulle tre redazioni“. Auf wenigen Seiten gelingt es Casadei, das Wichtigste zu den drei historischen Ausgaben des *Furioso* (1516, 1521, 1532), die sich in signifikanter Weise voneinander unterscheiden, und zu den separaten sog. *Cinque canti* prägnant zusammenzufassen. Casadei diskutiert die sprachlichen und handlungsstrukturellen Modifikationen, die Ariosto von einer Ausgabe zur nächsten vorgenommen hat und die insbesondere den dritten *Furioso* von den beiden früheren Versionen deutlich differenzieren. Außerdem bietet er eine handsame und nützliche Übersicht über die wichtigsten kritischen Ausgaben und Kommentare zu Ariostos Ritterbuch.

Dieser dankenswerten philologischen Grundlegung folgen die ausführlichen Artikel zu den Lemmata Armonia, Corte, Entrelacement, Filoginia e misoginia, Generi, Inchiesta, Intertestualità, Ironia, Lettore, Lingua, Meraviglioso, Morale, Oggetti, Ottava, Paesaggio, Proemi, Racconti, Storia, Struttura. Danach wird der Band mit einem Namens- und

Werkindex sowie den Kurzbiographien der beteiligten Autor*innen abgeschlossen. Die Herausgeberin räumt in ihrer konzisen Einleitung selbst ein, dass auch Lemmata wie Personaggi, Spazio, Ekphrasis, Religione denkbar gewesen wären. In der Tat ließe sich über die Frage der Lemmata-Auswahl in Details streiten; so bietet der Artikel „Paesaggio“ von Eleonora Stoppino nicht nur eine Diskussion von Landschaft und Landschaftsattributen im engeren Sinn, sondern Vieles, das in den allgemeinen Bereich der Chronotopoi des romanzo cavalleresco fällt, obwohl Stoppino diesen Begriff ebensowenig verwendet wie den Namen Bachtin. Man hätte sich hier eine gewisse Ausweitung des Blicks auf allgemeine Probleme ritterromanzesker Chronotopik gewünscht, zu der dann ja sowohl Geographie als auch Topographie, Topologie und die ‚landschaftliche‘ Ausstattung ‚typischer‘ Räume gehören würden, Aspekte, die in „Paesaggio“ verschiedentlich zur Sprache kommen. Im Allgemeinen lassen die einzelnen Lemmata aber wenig zu wünschen übrig. Sie können an dieser Stelle nicht allesamt im Detail diskutiert werden, daher sei Folgendes im Sinne einer exemplarischen Auswahl verstanden.

Franco Tomasi bespricht das Thema „Entrelacement“ in luzider Weise, indem er die einschlägige Ariosteske Technik der Verknüpfung einer Vielheit unterschiedlicher Handlungsstränge durch ein variables Spiel von Abbruch, Suspense und Wiederaufgreifen historisch einordnet: Dargestellt wird nicht nur das Entrelacement bei Ariosto in vier häufig auftretenden situativen Konstellationen („Il cavaliere è in viaggio“, „Fasi di una prova“, „Un evento che entra nel campo percettivo dell’eroe“, „Nel corso di una prova“; nicht in dieser Betitelung, aber in der argumentativen Ausführung sehr stichhaltig und in Anlehnung an Marco Pralorans einschlägige Studien zur Erzähltechnik des *Furioso* vorgenommen), sondern auch die Vorformen des Entrelacement in der Ritterliteratur des französischen Mittelalters sowie in Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato*. Als Ariostos Spezifik wird besonders hervorgehoben, dass sich der gesteigerte Einsatz der komplexen Verknüpfungstechnik thematisch rückbindet an das Anschwellen der durch Orlando Wahnsinn bedingten Unordnung der erzählten Welt, um sodann angesichts der diesbezüglichen Beruhigung im Schlussteil des Werkes gleichermaßen abzuschwellen. Auch der Nexus zwischen Entrelacement und Zeitregime des Textes wird eingehend behandelt und interpretiert im Sinne eines „senso della temporalità straordinariamente moderno, quasi che il tempo, più che farsi strumento per la decifrazione di una storia, ne ostacoli continuamente una piana comprensione“ (S. 78; hier wie an vielen Stellen in dem gesamten Band wäre allerdings hinter das Adjektiv „moderno“ ein Fragezeichen epochaler Vorsicht zu setzen).

Maria Cristina Cabani stellt die „Intertestualità“ des *Furioso* zur Diskussion. Sie integriert gemäß der allgemeinen Programmatik des Bandes eingangs einen kurzen Forschungsüberblick zum Thema in ihre Darstellung und charakterisiert die vielgesichtige Weise, in der Ariosto produktiv auf vorgängige Texte rekurriert, insbesondere mit dem Wort „parodia“, wobei sie Parodie hier sehr weit fasst als „una sovrapposizione di contesti letterari‘ alla quale possono essere legati o meno intenti satirici, ironici, comici ecc.“ (S. 164), damit also etwas wie eine tendenziell ironisch-distanzierte *récécriture* von Hypotexten und hypotextuellen Modellen/Systemen meint. Diese differenziert sie nach Kategorien einer groben Intertextualitätstypologie (*citazione, allusione, variazione, contaminazione, trasformazione, ripresa ripetuta, diffrazione, vischiosità*), ohne dass dies in eine scharfe systematische Klassifikation überführt würde (was der Auffassung Cabanis wohl auch widerspricht). Besonderes Augenmerk schenkt Cabani dem Kontrast Ariostesker mit Boiardesker Intertextualität, betont dabei die raffinierten Amalgamierungen, Verschmelzungen, Camouflagen und generischen Verquickungen (namentlich zwischen Epos und Ritterroman), die Ariosto erzielt, und kontrastiert diesen ‚freien‘ Umgang mit Hypotexten mit Torquato Tassos Intertextualität, die an eine klare Vorstellung von Gattungshierarchien gekoppelt ist.

Stefano Jossas exzellenter Beitrag zu „Ironia“ bietet zu Beginn einen transparenten, konzisen und doch umfassenden Forschungsüberblick zu den sehr divergenten Deutungen

Ariostesker Ironie bereits im Cinquecento (Girolamo Ruscelli, Ludovico Dolce), dann aber besonders bei Autoren wie Friedrich Schlegel, Hegel, Gioberti, De Sanctis und Croce bis hin zu post/modernen Interpreten wie Donald S. Carne-Ross und Italo Calvino. Die Ironie, die Jossa selbst dann im *Furioso* sieht, läuft im Resultat auf ein procedere der Öffnung des Textes hinaus: „principio dell’ironia ariostesca è sicuramente l’apertura di un doppio piano e la messa in discussione dello statuto del discorso poetico: tra finzione e realtà si apre un dialogo, che sta nella consapevolezza che ciò che è raccontato, di per sé non vero, potrebbe però essere vero per qualsiasi lettore“ (S. 189). Ironie erscheint also als hervorstechendes Merkmal einer dem Text inhärenten, sowohl impliziten als auch expliziten Fiktionalitätsthematisierung und -diskussion. Dabei fasst Jossa ‘Ironie’ nicht als Oberbegriff eines „preciso repertorio di pratiche“, sondern als „atteggiamento diffuso che mette sempre in discussione ciò che è scontato e propone continuamente l’imprevedibile“ auf (S. 190), also als eine grundsätzliche auktorial intendierte Perspektivierung des Schreibens und des Geschriebenen, die auf eine Infragestellung der Stabilität sowohl der erzählten Welt als auch des erzählerischen Diskurses hinausläuft.

Albert Russell Ascoli untersucht die „Proem“ des *Furioso*, womit (fast) nicht das eigentliche, den Text eröffnende Proöm des ersten Canto gemeint ist („Le donne, i cavalier, l’arme, gli amori...“), obwohl auch und gerade dieses Proöm an dieser Stelle eine Diskussion verdient hätte (notorisch deutet Ariosto in diesem ersten Proöm eine Vielheit von Handlungssträngen und Themen an, die dann im Beitrag „Struttura“ von Alberto Roncaccia näher beleuchtet wird). Nein, Ascoli bezieht sich auf all die anderen Proömen, die (eine Besonderheit des *Furioso*) fast alle einzelnen Gesänge (mit Ausnahme des 39. Canto in der Fassung von 1532) einleiten. Detailliert arbeitet er heraus, wie sich der Einsatz der Proömen bei Ariosto von seinen italienischen Vorgängern (*Orlando innamorato* von Boiardo, *Il Mambriano* von Francesco Cieco da Ferrara, auch *Il Morgante* von Luigi Pulci) unterscheidet und wie Ariosto in diesen Vorreden eine breite Variation von Themen abdeckt, die teils die dargestellte Welt, teils den zeitgenössischen Kontext, teils das Zustandekommen und den Status des Erzähldiskurses, teils dessen Autor bzw. die textuelle *figura auctoris* betreffen. Die Proömen, so Ascoli, kommentieren und verbinden den Stoff des jeweils vorhergehenden Gesangs mit dem des jeweils gerade eröffneten, sie konstruieren Verbindungen zwischen der vergangenen ‘historischen’ Welt der Handlung und der gegenwärtigen Welt von Autor und Lesepublikum, und sie etablieren, „per mezzo di questa doppia temporalità, una prospettiva duplice, che evoca e complica il rapporto tra verità e finzione“ (S. 344). Dabei ist die thematische Spannweite in den einzelnen Proömen mit ihren ethisch-moralischen, sozialen, politisch-historischen, metadiskursiven, metafiktionalen Einlassungen beachtlich; Ascoli bietet eine detaillierte Auflistung (S. 356).

Am Beitrag von Ascoli lässt sich gut beobachten, was die Herausgeberin in ihrer Einleitung als Stärke des Bandes charakterisieren möchte, nämlich die teilweise Überlappung der einzelnen Lemmata. Gegen Ende von „Proem“ kommt Ascoli auf das bereits zuvor von Tomasi behandelte „Entrelacement“ zu sprechen, und sein mehrfacher Hinweis auf die in den Proömen angesprochenen geschichtlichen und zeitgeschichtlichen Verhältnisse ist seinerseits Vorbereitung von Alberto Casadeis Lemma „Storia“, so wie der oben bereits kurz angesprochene, mit „Proem“ zusammenhängende Beitrag „Struttura“ von Roncaccia wiederum mit den „Racconti“ der Herausgeberin verbunden ist, soll heißen: mit dem Lemma, das die Metadiegesen (*racconti nel racconto*) des *Furioso* bespricht.

Wie im *Orlando furioso* selbst hängt also das Eine mit dem Anderen in diesem Band oft untrennbar zusammen, trotz der Abgrenzung und Gliederung in einzelne Lemmata. Da sich eine Rezension einer solchen ariostesken Proliferation nicht hingeben kann, sei statt einer detaillierten Weiterverfolgung der einzelnen Abschnitte als Fazit festgehalten, dass der *Lessico critico* eine überaus verdienstvolle Unternehmung ist. Er fasst die Tendenzen der jüngeren Forschung bündig zusammen, führt in die zentralen Problemfelder der *Furioso*-Interpretation ein, setzt eigene Schwerpunkte und wird sicherlich dazu beitragen,

die bereits deutlich belebte Diskussion um Ariostos Großtext produktiv weiter zu betreiben. Der Band wird zukünftig als Standardwerk der Forschung gelten dürfen und sollte in keiner einschlägigen Bibliothek fehlen.

Bernhard Huss (Berlin)

Giorgio Giorgi (Hg.): *Les poétiques de l'épopée en France au XVIIe siècle. Textes choisis, présentés et annotés* (Sources Classiques 124). Paris: Honoré Champion, 2016. 576 S., kart., € 95.–

Die Gattung des Epos ist für das frühneuzeitliche Frankreich sowohl dichtungspraktisch als auch dichtungstheoretisch ein nicht wirklich befriedigend gelöstes Problem. Nachdem seit der Zeit der Italienkriege Ende des 15. Jahrhunderts die Kenntnis französischer Autor*innen über die italienische Literatur und Kultur beständig zugenommen hatte, entstanden in Frankreich seit der Wende zum 16. Jahrhundert in französischer wie lateinischer Sprache immer mehr literarische Texte, die sich an Darstellungsverfahren der klassisch-antiken Epik orientierten, wie sie zum ersten Mal in der Neuzeit Francesco Petrarca mit seiner *Africa* reaktualisiert hatte. Dabei war in Frankreich stets bewusst, dass die Literatur Italiens mit Petrarca und seinen Nachfolgern im Ringen um die Auffassung des 'großen' Epos der Neuzeit einen Vorsprung errungen hatte, der nur schwer einzuholen schien, zumal das 16. Jahrhundert sowohl auf dem Gebiet der Bibelepik (v.a. Marco Girolamo Vida, *Christias*, 1535) als auch in der Sparte des historischen Epos (unter anderem Gian Giorgio Trissino: *L'Italia liberata da' Goti*, 1547, und sehr wirkungsmächtig: Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, 1581) italienische Texte mit sehr großem Nachhall entstehen sah. Die italienische Poetologie befasste sich sehr eingehend und mit einem zunehmend hohen Grad an gattungstheoretischer Professionalisierung mit dem Epos, sei es im Kontext einer aristotelisch-systematischen Bemühung um die Gattungsdefinition (etwa bei Minturno, *De poeta*, 1559, und *L'arte poetica*, 1564), sei es aus der Warte einer stärker traditionsgebundenen Poetik des Epos von horazianisch-rhetorischem Zuschnitt (etwa in Vidas *Ars poetica*, 1527, oder in den *Poetices libri septem* des nach Frankreich übergesiedelten und allenthalben viel gelesenen Julius Caesar Scaliger, 1561). Nicht nur die italienische Epenpraxis, sondern auch die einschlägige Theoriebildung wurde in Frankreich mit höchster Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen; am allermeisten dürfte das wohl für Torquato Tassos komplexe Epenpoetik gelten, die er in den *Discorsi dell'arte poetica* (1587) und den *Discorsi del poema eroico* (1594) vorgestellt hat.

Spätestens seit Joachim Du Bellay in der *Defence et illustration de la langue françoise* (1549) die Auffassung eines französischen Nationalepos in der Traditionslinie von Homers *Ilias* und Vergils *Aeneis* zur obersten Aufgabe der Literaten des Landes erklärt hatte und seit Pierre de Ronsards Versuche, eine *Franciade* zu schreiben, von mehreren Vorworten (1572, 1573, 1587) flankiert wurden, die eine eigene Theorie des Epos entwickelten (welche zugleich eine Rechtfertigung der nur bis zum vierten Buch gediehenen und dann abgebrochenen *Franciade* sein wollte), war das Problem der Epik ein zentrales poetologisches Thema der französischen Literatur der frühen Neuzeit. Mit zunehmender Intensität befasste sich die französische Dichtungstheorie seit dem späteren 16. Jahrhundert und dann vertieft im 17. Jahrhundert damit, das Epos als Gattung zu definieren, zu beschreiben und daraus normative Aussagen für die Produktion französischer Epik im Siècle Classique abzuleiten. Eine fundamentale Schwierigkeit bestand für die Theoriebildung der Franzosen darin, die heidnische Tradition der Epik klassischer Prägung mit der normativen Bestimmung einer französischen Epik zu engzuführen, die einerseits historische Stoffe von nationaler Bedeutung behandeln sollte und andererseits mit einer christlichen Weltsicht kompatibel sein musste. Hierbei wurde in vielfacher Brechung Tassos Theoretisierung eines christlichen Wunderbaren (‘meraviglioso cristiano’) im Epos weiterverhandelt. Auch Tassos Forderung,