

Vom Kritiker zum Enthusiasten

Voltaires Rezeption des *Orlando furioso*

Christian Rivoletti (Erlangen)

ZUSAMMENFASSUNG: Friedrich Schlegels Sicht auf den *Orlando furioso* kann als Endpunkt eines Prozesses gesehen werden, dessen Anfänge zu Voltaire zurückverfolgt werden können. Vor diesem Hintergrund stellt der Beitrag den Wandel von Voltaires Werturteil über den *Orlando furioso* im Kontext einer schrittweisen Befreiung von den klassizistischen Vorurteilen auf dem Weg zu einem tieferen, auf neuen ästhetischen Prinzipien basierenden Verständnis von Ariosts Meisterwerk dar. Erweist sich Voltaire in seinem frühem Aufsatz *Essay on Epic Poetry* (1727) noch als stark von den Vorwürfen der Dichtungstheoretiker des *Grand Siècle* gegenüber Ariost beeinflusst, kann seine kontinuierliche Bearbeitung bzw. wiederholte Revision dieser stark negativen Bewertung des *Orlando* als klares Zeichen der Unzufriedenheit mit der eigenen Ausgangsposition interpretiert werden. Diese kritische Auseinandersetzung steht zweifellos nicht nur in einem chronologischen Zusammenhang mit der Erfahrung eigener Autorschaft am Epos *La Pucelle d'Orléans*, für das Ariosts Text eine Vorbildfunktion hatte.

Abschließend werden erstmals im Rahmen einer eingehenden Analyse des Eintrags *Epopée* im *Dictionnaire philosophique* (1771) systematisch Voltaires ästhetische Kriterien für seine spätere Würdigung des *Orlando* und der Ariostschen Innovationen (Selbstironie, Einleitungen zu den Gesängen und Vermischung von Scherz und Ernst) erfasst.

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico; Voltaire; französische Aufklärung; Rezeption

1. Voltaires Haltung zum *Orlando furioso* und der Wandel des ästhetischen Horizonts

In der französischen und europäischen Rezeptionsgeschichte des *Orlando furioso* spielt Voltaire eine fundamentale Rolle, denn dank ihm beginnt der entscheidende Befreiungsprozess von den klassizistischen Dichtungstheorien, die dem Ariostschen Epos im Wesentlichen ablehnend gegenüberstehen –

^o Der vorliegende Beitrag steht in Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt „Umbruchmomente in der Wechselwirkung von Literatur und Bildender Kunst: Italienischer Romanzo und europäische Rezeption“, das im Rahmen meiner Heisenberg-Professur von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wird.

ein Prozess, der am Ende des 18. Jahrhunderts zu einem neuen Horizont des modernen kritischen Verständnisses des Werkes führen sollte.

Bekanntlich hatte Ariosts *Orlando furioso* in Frankreich eine sehr frühzeitige Verbreitung erfahren: Man denke nur daran, dass dem selbst dichtenden König Franz I., der auch die kleineren Arbeiten Ariosts kannte und nachahmte, ein quasi druckfrisches Exemplar der *editio princeps* (Ferrara, 1516) zum Geschenk gemacht worden war¹. Den weitreichenden Erfolg begleiteten allerdings auch von Anfang an kritische Stimmen, die während des *âge classique* noch zunahmen und das Werk wegen seines Mangels an Konformität mit den für die epische Gattung geltenden Normen als problematisch empfanden. In diesen Einwänden wurden bekanntermaßen die von italienischen Theoretikern bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgebrachten Argumente übernommen und weiterentwickelt.²

Zur endgültigen Überwindung dieser ästhetischen Vorbehalte kam es erst mit den theoretischen Abhandlungen der deutschen Frühromantiker, die in der Heterogenität des Werks weniger einen Mangel als vielmehr ein Zeichen seiner Modernität sahen. Es war insbesondere Friedrich Schlegel, der Theoretiker der deutschen Romantik, der am Ende des 18. Jahrhunderts den in-

¹ Vgl. Ursula Baurmeister, „D'Amboise à Fontainebleau: les imprimés italiens dans les collections royales au xv^e et xvi^e siècles“, in *Passer les monts: Français en Italie, l'Italie en France (1494–1525)*, hrsg. von Jean Balsamo (Paris: Champion und Florenz: Cadmo, 1998), 361–86 sowie Abb. 5.

² Zur Rezeption des Werks in der italienischen Renaissance siehe Klaus W. Hempfer, *Discrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation* (Stuttgart: Steiner, 1987). Zum Einfluss der italienischen *Furioso*-Debatte auf die französische dichtungstheoretische Reflexion siehe Klaus Werner, *Die Gattung des Epos nach italienischen und französischen Poetiken des 16. Jahrhunderts* (Frankfurt a.M.: Lang, 1977); Enea Balmas, „Note sulla fortuna dell'Ariosto in Francia nel Cinquecento“, in Enea Balmas, *Saggi e studi sul Rinascimento francese* (Padova: Liviana, 1982), 75–103; Brigitte Winkelner, „Zu den Auswirkungen des Romanzo-Streites der italienischen Renaissance auf die Frage der Abgrenzung von Epos und Roman in der französischen Romantheorie“, in *Das Epos in der Romania: Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Susanne Knaller und Edith Mara (Tübingen: Narr, 1984), 415–30; Jean Balsamo, *Les Rencontres des Muses: italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle* (Paris und Genf: Slatkine, 1992), passim; Lionello Sozzi, „L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux“, in Lionello Sozzi, *Rome n'est plus Rome: la polémique anti-italienne et autres essais sur la Renaissance, suivis de „La dignité de l'homme“* (Paris: Champion, 2002), 319–36; Sergio Cappelletto, „Aux origines de la réflexion française sur le roman“, in *Du Roman courtois au roman baroque*, Actes du colloque de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines des 2–5 juillet 2002, hrsg. von Emmanuel Bury und Francine Mora (Paris: Les Belles Lettres, 2004), 415–35 sowie die weiter unten in Anm. 6 genannten Studien.

novativen Charakter des Ariostschen Werks erkannte und es im Kontext der Herausbildung eines literarischen Kanons der Romantik sogar zum Vorbild für die zeitgenössische Literatur erhob. Wie seine theoretischen Schriften zeigen, schrieb Schlegel gerade denjenigen Elementen des *Furioso* einen paradigmatischen Charakter für die romantische Dichtung zu, die den Theoretikern des französischen Klassizismus problematisch erschienen waren: insbesondere die Vermischung von Ernstem und Scherzhaftem sowie die heterogene Struktur der Mischgattung *Romanzo*³.

Schlegels Urteil, von dem wir uns im Folgenden leiten lassen, kann daher als Zielpunkt eines Prozesses gesehen werden, in dessen Kontext die bemerkenswerten Veränderungen in den Einschätzungen Voltaires erst gebührend gewürdigt werden können. Letzterem kommt nämlich auf Grund der langen und verschlungenen Abfolge seiner unterschiedlichen Positionen zu Ariosts Werk das Verdienst zu, die ersten wichtigen Schritte zu einer Befreiung des *Furioso* von den klassizistischen Vorurteilen vollzogen und damit Bewertungen zum Ausdruck gebracht zu haben, die bereits auf die historische Wende am Ende des 18. Jahrhunderts vorausweisen. In Voltaires kontinuierlicher Revision der eigenen Bewertungen beginnt sich der bevorstehende Wandel im ästhetischen Bewertungssystem mithin bereits in ersten Umrissen abzuzeichnen.

Bei ihm zeigt sich ein radikaler Umschwung, der ihn von einer insgesamt negativen Bewertung Ariosts in seinem frühen *Essai sur la poésie épique* (erste englischsprachige Fassung: 1727) schließlich (1771) zu einer uneingeschränkten Lobeshymne auf den *Orlando furioso* im Lemma *Epopée* führte und den er

³ Für eine ausführliche Untersuchung der Urteile Schlegels über den *Orlando furioso* im Kontext seiner Rezeptionsgeschichte verweise ich auf Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia* (Venedig: Marsilio, 2014), 263–303. Siehe auch im vorliegenden Band die kurze Zusammenfassung dieser Untersuchung in der englischen Übersetzung der Einleitung zur Monographie des Vf.s: „Ariosto's Irony of Fiction: Presence, Burial, and Rediscovery in the Reception History of the *Orlando Furioso*“ (insbesondere Abschnitt 4.).

in stetiger Auseinandersetzung mit sich selbst vollzog,⁴ d. h. mit den klassizistischen Positionen, die er als junger Mann selbst vertreten hatte.

Zwar fällt mit der Arbeit an *La Pucelle d'Orléans* (ca. 1730–1762) die wichtige Erfahrung eigener Autorschaft an einem Epos, das dem Ariostschen Vorbild viel verdankt, ebenfalls in die Zeitspanne zwischen Ausgangs- und Endpunkt von Voltaires dichtungstheoretischer Reflexion zum *Orlando furioso*, doch soll es im vorliegenden Beitrag nicht um die Beziehungen zwischen der *Pucelle d'Orléans* und dem *Orlando furioso* und deren mögliche Rolle für Voltaires ‚Umdenken‘ gehen,⁵ sondern vielmehr um Voltaires Aktivitäten als Kritiker, wie sie sich insbesondere in den beiden Schriften darstellen, die als Ausgangs- und Zielpunkt seiner langen Entwicklung vom Kritiker zum Enthusiasten verstanden werden können.

2. Der *Orlando furioso* im ästhetischen Horizont des *âge classique*

Zum Verständnis der anfänglichen Positionen des jungen Voltaire ist es notwendig, den Verstehenshorizont zu berücksichtigen, in dem der *Orlando furioso* in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts gelesen wurde: Dem Renaissance-Epos hafteten noch die Werturteile und Verständnisschwierigkeiten an, die im Rahmen der klassizistischen Poetik schon während des 17. Jahrhunderts entstanden waren.⁶ Immer noch lastete man Ariost die

⁴ Einen ersten, in seiner Lebendigkeit und Eindringlichkeit nahezu bühnenhaften Abriss der langen und komplexen Abfolge von Haltungen und Positionen, die Voltaire (1694–1778) zum Ariostschen Epos im Laufe seines Lebens einnahm, verdanken wir Giosuè Carducci, „L'Ariosto e il Voltaire“, *Fanfulla della Domenica*, 5. Juni 1881 (später wieder abgedruckt in Giosuè Carducci, *Opere X*, „Studi saggi e discorsi“ (Bologna: Zanichelli, 1898), 129–47). Ergänzend sei angemerkt, dass sich eine kurze Rekonstruktion der Schwankungen in den verschiedenen Urteilen Voltaires, die aber auf den *Essai sur la poésie épique* und das Lemma *Epopée* beschränkt bleibt, bereits in John Hoole's Vorwort zur englischen, von ihm kommentierten Übersetzung des *Orlando furioso* findet, vgl. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, with Notes by John Hoole (London: Otridge & Son, 1807), 18–20.

⁵ Vgl. hierzu Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 102–70.

⁶ Für eine detaillierte Gesamtdarstellung der Ariost-Kritik von Seiten der klassizistischen Theoretiker siehe Alexandre Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, II (Paris: Presses Modernes, 1939), 22–51. Allgemein zur Debatte über die Epik in Frankreich siehe Siegbert Himmelsbach, *L'épopée ou la "case vide": la réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France* (Tübingen: Niemeyer, 1988) und *Les poétiques de l'épopée en France au XVII^e siècle*, Texte ausgewählt, präsentiert und mit Anmerkungen versehen von Giorgetto Giorgi (Paris: Champion, 2016); zu Voltaires Beziehung zur Epik siehe Jean-Marie Roulin, *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique* (Oxford: Voltaire Foundation, 2005) sowie jetzt die Beiträge im Sammelband *La Henriade de Voltaire: poésie, histoire, mémoire*, hrsg. von Daniele Maira und Jean-Marie Roulin (Paris: Champion, 2019).

strukturelle Unordnung seines Werkes an und zog ihm diesbezüglich Tasso vor, weil der Aufbau der *Gerusalemme liberata* als geordneter und einheitlicher erachtet wurde. Man verwies nach wie vor auf den übertriebenen Einsatz fantastischer Elemente und warf Ariost – im Rahmen der Debatte zum *merveilleux chrétien* – darüber hinaus vor, die zwei Arten des Übernatürlichen (das heidnische Übernatürliche der antiken Mythologie und das christliche) vermischt zu haben.

Grundlage der zu Beginn des 18. Jahrhunderts immer noch vorherrschenden ästhetischen Vorurteile waren denn auch die vielen Vorwürfe gegen den *Orlando furioso* seitens der Dichtungstheoretiker des *Grand Siècle*. So hatte etwa Pierre Le Moyne in seinem *Traité du poème héroïque* (1658) die Verwendung des Übernatürlichen und der magischen Elemente heftig kritisiert. Dies wurde von René Rapin aufgegriffen, der sich in den *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (endgültige Ausgabe 1684) gegen das Übermaß an Fantasie und Imagination bei Ariost aussprach.

Sehr bezeichnend ist im Übrigen die Position von Boileau, einem der einflussreichsten und strengsten Hüter der klassizistischen Poetik, der Ariost in seiner *Dissertation critique sur l'aventure de Joconde* (1669) dafür verurteilte, dass er eine „burlesque“ Episode wie die Geschichte von Astolfo und Giocondo in ein „poème héroïque“ eingefügt hatte.⁷ Den Grundsätzen des Klassizismus zufolge stand der komischen oder burlesken Dichtung durchaus ein fester Platz im Spektrum der literarischen Gattungen zu, aber nur unter der Voraussetzung, dass sich in ihr ein kohärenter und einheitlicher scherzhafter Stil entfaltete (Boileau selbst lieferte mit seinem heroisch-komischen Epos *Le Lutrin* (1674) hierfür ein Beispiel).⁸ Unzulässig war es hingegen, den ernsten, heroischen mit dem niederen, scherzhaften Stil zu vermischen.

Auf Grund seiner Heterogenität, seiner widersprüchlichen Gattungszugehörigkeit, die sich zwischen Epos und Romanzo bewegt, und der starken Mischung von hohen und ernsthaften mit niederen und komischen Elementen⁹

⁷ Zur Haltung Boileaus gegenüber dem *Orlando furioso* verweise ich auf Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 63–6.

⁸ Nicolas Boileau, „Le Lutrin“, in Nicolas Boileau, *Œuvres complètes*, Einleitung von Antoine Adam, hrsg. von Françoise Escal (Paris: Gallimard, 1966). Für eine Analyse der Bezugnahmen auf Ariost im Vorwort von *Le Lutrin* verweise ich auf Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 65–6.

⁹ Zur Heterogenität und Diskrepanz als Charakteristika des *Orlando furioso* und für ihre Konkretisierung in den diskrepanten Positionen der italienischen Ariost-Rezeption im 16. Jahrhundert siehe Hempfer, *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*.

(jene „glückliche Mischung von Scherz und Ernst“, die Friedrich Schlegel gegen Ende des 18. Jahrhunderts hingegen positiv hervorheben sollte)¹⁰ galt das Ariostsche Epos im 17. Jahrhundert sowie in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts als inkohärentes, geradezu monströses Gebilde.

3. Der klassizistische Einfluss im *Essai sur la poésie épique*

Hieraus erklären sich die Bedenken Voltaires, als es darum ging, sich erstmals zu Ariost¹¹ zu positionieren – Bedenken, die letztendlich dazu führten, dass er diesen aus seinem Aufsatz über die epische Dichtung ausschloss. Der auf Englisch verfasste *Essay on the Epic Poetry* erschien zunächst 1727 in London und wurde dann 1728 in einer gegen Voltaires Willen verfassten französischen Übersetzung des Abbé Desfontaines publiziert. Voltaire unternahm daraufhin selbst eine Übersetzung ins Französische, die schließlich 1733 zusammen mit dem heroischen Epos *La Henriade*, mit dem Voltaire eine Lücke in der literarischen Tradition Frankreichs schließen wollte und für das ihm *La Gerusalemme liberata* als wichtiges Vorbild diente. Der *Essay* entspringt dem Umfeld der französischen Poetik-Debatte und ist, was viele der darin enthaltenen Ideen angeht, größtenteils einigen ihrer einflussreichsten Protagonisten wie Boileau, Le Moine, Rapin und Le Bos-

¹⁰ Friedrich Schlegel, „Gespräch über die Poesie“, in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe II, Teil I (Paderborn u. a.: Schöningh, 1967), 298.

¹¹ Im Anschluss an den Beitrag Carduccis werden die Beziehungen zwischen Voltaire und Ariost in den nachfolgenden Untersuchungen näher betrachtet: Leone Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire: appunti e note* (Halle a. S.: Niemeyer, 1889); Eugène Bouvy, „Arioste et Voltaire: ‚La Pucelle‘ et le ‚Roland Furieux‘“, in Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie* (Paris: Hachette, 1898), 97–129; Pietro Toldo, „La fortuna dell'Ariosto in Francia“, *Studi romanzi* 1 (1903): 107–27; Thomas Roth, *Der Einfluss von Ariost's ‚Orlando furioso‘ auf das französische Theater* (Leipzig: 1905, Genf: Slatkine Reprints, 1971); Jean Dubled, „L'Orlando furioso et ‚La Pucelle‘ de Voltaire“, *Bulletin Italien* 11 (1911): 287–315; 12 (1912): 50–73, 299–309; 12 (1913): 37–47; René-P. Legros, „L'Orlando furioso et la ‚Princesse de Babylône‘ de Voltaire“, *Modern Language Review* 22 (1927): 155–61; Sijbrand Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France* (Leiden: Dubbeldeman, 1933), 129–78; Gioranescu: *L'Arioste en France*, 105–41; Kever Hayward Hartley, „Some Italian Sources for ‚La Pucelle d'Orleans‘“, *Modern Language Notes* 7, Nr. 72 (1957), 512–7; Jerom Vercreyusse, „Introduction“, in *The Complete Works of Voltaire*, Bd. VII, hrsg. von Theodore Bestermann u. a. (Genf: Institut et Musée Voltaire, 1970), insb. 169–76, sowie jetzt Vincenzo De Santis, „Une affinité élective: Voltaire lecteur de l'Arioste“, in *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, hrsg. von Alessandra Preda und Eleonora Sparvoli (Milano: LED, 2018), 65–78.

su verpflichtet.¹² In chronologischer Folge innerhalb der einzelnen Kapitel behandelt Voltaire acht epische Dichter, von der Antike bis zur Moderne: Homer, Vergil, Lukan, Trissino, Camões, Tasso, Ercilla und Milton. Es scheint jedoch, dass die Abwesenheit Ariosts (der nur beiläufig am Ende des Kapitels zu Tasso erwähnt wird) von Voltaire keineswegs als unproblematisch wahrgenommen wurde.

So entschloss er sich, als er 1733 die erste in französischer Sprache erschienene Fassung des Aufsatzes eigenhändig überarbeitete, zu Beginn des Kapitels über Tasso einige Zeilen einzufügen, in denen er sein Vorgehen gegenüber jenen „lecteurs“ rechtfertigte, die sich wunderten, dass der Verfasser des *Orlando furioso* übergangen wurde. Wie weiter unten genauer zu sehen sein wird, wurde der Abschnitt in den nachfolgenden Editionen des Artikels mehrfach verändert, bis er schließlich 1756 in seiner endgültigen Form vorlag:

Il y aura même quelques lecteurs qui s'étonneront que l'on ne place point ici l'Arioste parmi les poètes épiques. Il est vrai que l'Arioste a plus de fertilité, plus de variété, plus d'imagination que tous les autres ensemble; et si on lit Homère par une espèce de devoir, on lit et on relit l'Arioste pour son plaisir. Mais il ne faut pas confondre les espèces. Je ne parlerais point des comédies de l'Avare et du Joueur en traitant de la tragédie. L'Orlando furioso est d'un autre genre que l'Iliade et l'Énéide. On peut même dire que ce genre, quoique plus agréable au commun des lecteurs, est cependant très inférieur au véritable poème épique.¹³

Diese Zeilen enthalten zwei signifikante Aussagen. Die erste, die in der Bemerkung „on lit et on relit l'Arioste pour son plaisir“ zum Ausdruck kommt, verrät bereits Voltaires Bewunderung für den *Orlando furioso*, die im Laufe der Jahre immer enthusiastischere und bedingungslosere Züge annehmen sollte. Weiterhin erklärt Voltaire die Gründe für den Ausschluss des

¹² Obwohl der *Essai* vorrangig von der klassizistisch-jesuitischen Ausbildung seines Autors zeugt, sei daran erinnert, dass der Aufenthalt des jungen Voltaire in England einen wichtigen Anstoß gab zur Überwindung der normativen Ästhetik des französischen Klassizismus; vgl. das Vorwort von Jean-Marie Roulin, „L'Essai sur la poésie épique“ di Voltaire: alle origini della storia letteraria europea“ in: Voltaire, *Saggio sulla poesia epica*, traduzione e cura di Pierino Gallo, prefazione di Jean-Marie Roulin (Roma: Aracne, 2014), 9–28.

¹³ Voltaire, „Essai sur la poésie épique“, in *The Complete Works of Voltaire*, Bd. III b (Oxford: Voltaire Foundation, 1996), 453–4. Sämtliche Schriften Voltaires werden nach der modernen kritischen Gesamtausgabe der Voltaire Foundation zitiert: *The Complete Works of Voltaire*, hrsg. von Theodore Besterman u. a. (Genf und Oxford, 1968ff.), deren jeweilige Bände in den Fußnoten aufgeführt werden.

Renaissance-Epos aus seiner Abhandlung: „mais il ne faut pas confondre les espèces“. Es handelt sich also um eine Frage der Klassifizierung oder, genauer gesagt, um eine Frage der literarischen Gattungen: Der *terminus technicus* „genre“ fällt wenige Zeilen später und ist ausschlaggebend dafür, den *Orlando furioso* mittels einer Gegenüberstellung mit den „wahren“ Epen, den antiken Vorbildern *Ilias* und *Aeneis*, aus der epischen Gattung auszuschließen. „Je ne parlerais point des comédies de l'Avare et du Joueur en traitant de la tragédie“, fährt Voltaire fort und stellt damit eine Parallele zwischen den beiden Genres des Epos und des Theaters her: Auf der einen Seite existiert ein ernstes (durch die *Ilias* und die *Aeneis* repräsentiertes) episches Genre, dem im Bereich des Theaters die Tragödie entspricht; auf der anderen gibt es ein komisches Genre (zu dem hingegen der *Orlando furioso* gehört), dessen Äquivalent im Theater die Komödie bildet. Das einzige Genre, das sich tatsächlich mit der Definition „Epos“ schmücken kann, ist das ernste und hohe, während das komische und als „très inférieur“ bezeichnete Genre sich nicht einmal als würdig genug erweist, um in einer Abhandlung über die epische Dichtung betrachtet zu werden.

Es sei hier angemerkt, dass die von Voltaire konstruierte Analogie am Ende des Jahrhunderts in Friedrich Schlegels Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) eine überraschende Fortsetzung findet. Unter Rückgriff auf die Termini der französischen *Querelle* bekräftigte Schlegel die Zugehörigkeit Ariosts zu einem epischen Genre, das auch komische Elemente beinhalte und von der durchgehend ernstesten Gattung zu trennen sei.¹⁴ Die Ursprünge des ersteren suchte er in dem Homer zugeschriebenen *Margites* und stützte sich dabei aller Wahrscheinlichkeit nach auf die *Poetik* des Aristoteles, in der es über den *Margites* heißt: „wie sich die *Ilias* und die *Odyssee* zu den Tragödien verhalten, so verhält er sich zu den Komödien.“¹⁵ Die Parallele, die bereits Voltaire zieht, um die Existenz zweier gegensätzlicher Gattungen sowohl innerhalb des Theaters als auch des Epos zu verdeutlichen, findet somit eine exakte Entsprechung in den Ausführungen Schlegels, wie das aristotelische Zitat zum *Margites* belegt.

Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass Schlegel über diese Analogie hinaus den Standpunkt des jungen Voltaire vollkommen auf den Kopf stellt.

¹⁴ Friedrich Schlegel, „Über das Studium der griechischen Poesie“, in Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, hrsg. u. eingeleitet von Ernst Behler, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe I, Teil I (Paderborn u. a.: Schöningh, 1979), 338.

¹⁵ Aristoteles, *Poetik*, 1449a, zit. n. der Übersetzung von Arbogast Schmitt: Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Hellmut Flashar, Werke 5 (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 7.

Meiner Ansicht nach lassen sich die Positionen Voltaires und Schlegels anhand zweier wichtiger Punkte vergleichen. Zum einen geht es um die Tatsache, dass der romantische Denker den *Orlando furioso* (genau wie den angeblich Homerschen *Margites*) als Vertreter einer Gattung betrachtet, die zwar von der durchgehend ernstesten Gattung zu unterscheiden ist, die aber deshalb noch lange nicht in vollem Umfang als komisch definiert werden kann. Vielmehr handelt es sich um eine „Mischgattung“, d. h. um die geglückte Umsetzung einer intensiven „Mischung von Scherz und Ernst“.¹⁶ Auf dieser Basis gelangt Schlegel schließlich zu einer Sichtweise, die sich grundlegend von jener des jungen Voltaire im *Essai sur la poésie épique* unterscheidet: Er bekräftigt nicht nur die volle Zugehörigkeit der „Mischgattung“ zur Kategorie Epos, sondern bezeichnet diese Mischgattung sogar als den einzig gangbaren Weg für die Literatur der damaligen Zeit, als „epische Thalia der Modernen“, und als die einzige, an der sich der Kanon der romantischen Dichtung orientieren könne. Zugleich weist er darauf hin, dass all diejenigen gescheitert seien, die sich an der Wiederbelebung der durchgehend ernstesten epischen Gattung versucht haben.

Die Eindringlichkeit und theoretische Klarheit, mit denen Schlegel zum Ende des Jahrhunderts dieses Konzept vorbringt, verleihen seinem Urteil eine unbestreitbare kritische Leitfunktion. Doch auch Voltaire, der im *Essai sur la poésie épique* noch in den klassizistischen Normen gefangen war, sollte es gelingen, das Problem der „Mischung von Scherz und Ernst“, das ihm zu Anfang noch unlösbar erschien, schrittweise hinter sich zu lassen: In seinem Epos *La Pucelle d'Orléans* sollte er selbst diesen „Mischcharakter“ des *Orlando furioso* übernehmen und dessen Wert in der brillanten Rehabilitierung des Ariostschen Epos, die im bereits erwähnten Lemma *Epopée* (1771) des *Dictionnaire philosophique* enthalten ist, ausdrücklich hervorheben.

Die Standpunkte Voltaires und Schlegels lassen sich darüber hinaus in einem weiteren Punkt vergleichen. Auf der Grundlage des heterogenen Charakters des *Orlando furioso* und seiner besonderen Struktur, die mehrere Handlungsstränge miteinander verwebt und immer neue Abschweifungen aufweist (in Bezug auf die Struktur sprach Schlegel von „Arabeske“)¹⁷, ging der romantische Theoretiker sogar noch einen Schritt weiter und zog in sei-

¹⁶ Für das Zitat siehe Anm. 14. Schlegel zufolge bezieht die Mischgattung ihre Kraft aus der Verflechtung dieser beiden Elemente: „die entgegengesetzten Elemente [sind] durchgängig ineinander verschmolzen [...], in die tragische und komische Energie getrennt, und diese dann von neuem [...] gemischt“; Schlegel, *Studium der griechischen Poesie*, 337–8.

¹⁷ Vgl. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 270–85.

nem *Gespräch über die Poesie* (1800) eine Verbindungslinie vom Ariostschen Epos zur modernen Gattung des Romans¹⁸. In den Überlegungen Voltaires zum *Orlando furioso* spielt dieser letzte Aspekt hingegen überhaupt keine Rolle, da sie sich voll und ganz innerhalb der epischen Gattung bewegen. Abschließend lässt sich sagen, dass auf der einen Seite Voltaires Intuition und die Entwicklung seines kritischen Standpunktes von historischer Bedeutung waren, weil sie für eine Emanzipation von der klassizistischen Poetik standen und einen wichtigen Schritt hin zu einer Würdigung der hybriden Form des Ariostschen Epos, zu seiner Akzeptanz und Aktualität als literarisches Vorbild darstellten. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass eine solche dauerhafte Aktualität, auch hier auf den Kontext der epischen Gattung beschränkt, den Werken Christoph Martin Wielands zu verdanken war. Dieser hatte – noch weit vor dem Erscheinen der Schriften Schlegels – in Deutschland die erfolgreiche Mode der „romantisch-ariostischen Epen“ lanciert.¹⁹ Dabei handelt es sich um etwa dreißig epische Gedichte, die innerhalb der letzten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts entstanden, und deren erste Leser die Linie, welche Ariost, Voltaire und die neue Blüte der deutschen Literaturtradition verband, sofort erkennen sollten. Auf der anderen Seite blieb, wie bereits unterstrichen, dieser wichtige Schritt Voltaires auf die engen Grenzen der epischen Gattung beschränkt: Es bedurfte erst der theoretischen Überlegungen der deutschen Romantiker, um das Ariostsche Epos mit dem modernen Roman in Verbindung zu bringen oder, anders gesagt, das entscheidende Bindeglied herzustellen, das dem *Orlando furioso* – über die Moden und den Geschmack des 18. Jahrhunderts hinaus – seine zukünftige, bis heute währende Aktualität sicherte.

4. Zeichen der Unzufriedenheit: die wiederholte Revision des eigenen Ausschlussurteils

Was jedoch das strenge, von Voltaire bereits in der englischen Fassung des *Essais* ausgesprochene Urteil zum Ausschluss des *Orlando furioso* aus der epischen Gattung angeht, so ist darauf hinzuweisen, dass es den Autor selbst in ein wahres Dilemma stürzte, das erst viele Jahre später (genauer gesagt,

¹⁸ Vgl. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, 331 und dazu meine Analyse in *Ariosto e l'ironia della finzione*, 282–5.

¹⁹ Zu dieser gelungenen Definition siehe Dieter Martin, *Das deutsche Versepos im 18. Jahrhundert: Studien und kommentierte Gattungsbibliographie* (Berlin und New York: de Gruyter, 1993), 18 (auf S. 443 werden ganze achtundzwanzig „romantisch-ariostische Epen“ gelistet, die zwischen 1764 und 1800 erschienen sind).

beim Abfassen des Lemmas *Epopée*) gelöst werden sollte. Jene Ausführungen in der französischen Version des Essays, mit denen Voltaire sich für den Ausschluss rechtfertigte, wurden von ihm in nahezu jeder Neuauflage geändert, so als wäre der Autor mit seinem eigenen Standpunkt grundsätzlich unzufrieden. Ich gehe hier nur auf drei der zahlreichen Fassungen des Urteils zum *Orlando furioso* ein: Die erste, aus dem Jahre 1733 stammende Version fährt unmittelbar nach dem einleitenden Satz „il y aura même quelques lecteurs qui s'étonneront que l'on ne place point ici l'Arioste parmi les poètes épiques“ mit folgender Aussage fort:

mais il faut qu'ils songent qu'en fait de tragédie il serait hors de propos de citer l'Avare, ou le Grondeur; et quoi que plusieurs Italiens en disent, l'Europe ne mettra l'Arioste avec le Tasse que lorsqu'on placera l'Enéide avec le *Roman comique*, et Calot [sic] à côté du Corrège.²⁰

Wenngleich in dieser ersten Version die Analogie zum Theater bereits enthalten ist, offenbaren die nachfolgenden Zeilen, in denen der *Orlando furioso* einer substantiell divergierenden Gattung, genauer gesagt, der heroisch-komischen Gattung (nach dem Muster Scarrons, noch dazu in Prosa) zugeordnet wird, doch klar und deutlich die Schwierigkeit, das Ariostsche Genre genau zu definieren. Fünf Jahre später, in der Fassung von 1738, wird die Passage geändert und Scarron durch Cervantes ersetzt: „[...] l'Europe ne mettra l'Arioste avec le Tasse que lorsqu'on placera l'Enéide avec Don Quichotte, et Callot avec Corrège.“²¹ Aber auch diese Rechtfertigung scheint Voltaire nicht ausreichend. Wiederum vier Jahre danach (1742) sieht er sich gezwungen, auch Ovids *Metamorphosen* in den Vergleich aufzunehmen und weitere Erklärungen für den Ausschluss des *Orlando furioso* aus der epischen Gattung anzuführen:

[...] et Callot avec Corrège. L'Arioste est un poète charmant, mais non pas un poète épique. Je suis bien loin de rétrécir la carrière des arts, et de donner des exclusions; mais enfin, *pour être poète épique, il faut au moins avoir un but*; et l'Arioste semble n'avoir que celui d'entasser fable sur fable; c'est un recueil de choses extravagantes écrit d'un style enchanteur. Je n'ai pas osé placer Ovide parmi les poètes épiques, parce que ses *Métamorphoses*, toutes consacrées qu'elles sont par la religion des anciens, ne font pas un tout, ne sont pas un ouvrage régulier; comment donc y placerais-je l'Arioste, dont les fables sont si fort au-dessous des *Métamorphoses*?²²

²⁰ Voltaire, „Essai sur la poésie épique“, 453.

²¹ Voltaire, „Essai sur la poésie épique“, 453.

²² Voltaire, „Essai sur la poésie épique“, 453, Hervorhebung C.R. Schon in der Ariost-Kritik

In diesem Abschnitt wurde die Einführung eines neuen Konzepts grafisch hervorgehoben, welches die epische Gattung mit der Notwendigkeit eines „Ziels“ des literarischen Werks verknüpft, da Voltaire auf diese Verbindung zurückkommen und in den Einleitungen zu den Gesängen seiner *Pucelle d'Orléans* eine Lösung für das Problem darlegen wird, wie ich an anderer Stelle aufgezeigt habe.²³

In der darauffolgenden Auflage des *Essai* (1746) strich Voltaire den gesamten zuvor zitierten Abschnitt und behielt nur den ersten Satz bei. Am Ende bleiben in sämtlichen Urteilsvarianten zu Ariost zwei Probleme bestehen. Das erste bezieht sich auf den Ausschluss des *Orlando furioso* aus der epischen Gattung, für den Voltaire fortwährend Rechtfertigungen sammelt und den er selbst im Großen und Ganzen als unbefriedigend empfindet. Das zweite, eng damit verknüpfte Problem betrifft die Gattungszugehörigkeit des Ariostschen Epos: Die Präsenz des komischen Elements verleitet Voltaire zu unangemessenen Vergleichen mit Werken, die voll und ganz der burlesken Tradition zuzuordnen sind (siehe Scarron) oder die sich, wenn man an den Bereich der Bildenden Künste denkt, eines ausschließlich fantastischen und grotesken Stils bedienen (siehe Jacques Callot). Es gelingt Voltaire dabei noch nicht, jenen Gedanken eines Gleichgewichts von Scherz und Ernst zu formulieren, der, wie zuvor bemerkt, in späteren Jahren von Friedrich Schlegel als das eigentliche Merkmal der Modernität des *Orlando furioso* (und als grundlegendes Charakteristikum der romantischen Poesie) herausgearbeitet werden sollte.

Im Laufe jener Jahre, in denen die verschiedenen Auflagen des *Essai* erscheinen, erwähnt Voltaire den *Orlando furioso* auch in einer Reihe anderer Schriften, weitestgehend lobend, ohne sich jedoch mit den beiden weiterhin ungelösten Problemen der literarischen Klassifizierung zu befassen. Verweise auf Ariost finden sich in vielen seiner Briefe, in *Le siècle de Louis XIV* (1752), in dem die Überlegenheit seiner Erzählungen gegenüber jenen La Fontaines betont wird (siehe Kap. XXXII), im *Essai sur les mœurs* (1756),²⁴ im *Can-*

des italienischen *Cinquecento* war es gängige Praxis, Ovid und Ariost als Vorbilder *ex negativo* in einem Atemzug zu nennen. So wurde bemängelt, beide Autoren hätten das aristotelische Prinzip der Einheit der Handlung verletzt.

²³ Siehe dazu „Il ‚sentier‘ torto di Ariosto e ‚le but de l'ouvrage“ in Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 140–6.

²⁴ „Il y eut une suite non interrompue de poètes italiens qui ont tous passé à la postérité car le Pulci écrivit après Pétrarque; le Boyardo, comte de Scandiano, succéda au Pulci; et l'Arioste les surpassa tous par la fécondité de son imagination“, Voltaire, „Essai sur les

dide (1759),²⁵ im *Discours aux Welches* (1764), in dem der Vergleich mit La Fontaines Nachahmungen Ariosts noch vertieft wird und weiterhin zugunsten des Renaissance-Dichters ausfällt, sowie in der Tragödie *Le Triumvirat* (1764), in der einige Verse des „bewundernswerten“ XXXV. Gesangs aus dem *Orlando furioso* im Anhang zitiert werden. Darüber hinaus hat die Forschung auch Entlehnungen aus dem Ariostschen Epos in einigen literarischen Werken Voltaires erkannt: so in der Erzählung *Zadig* (1747), in der sich Anleihen an einige Beschreibungen militärischer Auseinandersetzungen im *Orlando furioso* ausmachen lassen, in der Tragödie *Tancredi* (1760), in der die Episode von Ginevra und Ariodante aufgenommen wird (die noch in der *Pucelle* nachklingt) sowie in der Erzählung *La princesse de Babylône* (1768).²⁶

Zunächst 1758 und dann 1760 empfing Voltaire auf seinem Landsitz Les Délices vor den Toren Genfs zwei italienische Besucher, den Jesuitenpater Saverio Bettinelli und den Libertin Giacomo Casanova.²⁷ Beide Male unterhielt sich Voltaire mit seinen Gästen ausführlich über den *Orlando furioso*, würdigte und zitierte mehrere Passagen aus dem Gedächtnis, darunter die Rede des Johannes im XXXV. Gesang, die er aufgrund ihres ironischen Charakters sehr bewunderte und als Satire auf religiöse Dogmen interpretierte. Dabei versprach er beiden Gesprächspartnern, sein strenges, im *Essai* gefälltes Urteil über Ariost ein für alle Mal zu korrigieren.

mœurs“, Kap. LXXXII, in *Œuvres complètes de Voltaire* XXII. Das angegebene Jahr bezieht sich auf die erste vollständige Veröffentlichung des Essays.

²⁵ Darin lässt Voltaire den venezianischen Patrizier Pococurante eine Vorliebe für Tasso und „les contes à dormir debout de l'Arioste“ gegenüber großen Teilen der *Aeneis* bekennen; Voltaire, „Candide“, Kap. XXV, in *The Complete Works of Voltaire*, Bd. XLVIII.

²⁶ Zum Kap. XIX, „Les Combats“, aus *Zadig* vgl. Keyser, *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, 139–41; zum *Tancredi* vgl. Bouvy, *Arioste et Voltaire*, 115; zur Erzählung *La princesse de Babylône* vgl. Legros, *L'Orlando furioso et la „Princesse de Babylône“ de Voltaire* und Cioranescu, *L'Arioste en France* II, 129–32.

²⁷ Vgl. Saverio Bettinelli, *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi*, Lettera IV, heute verfügbar in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, hrsg. von Ettore Bonora (Milano: Ricciardi, 1969), 1196–7 (Bonora zitiert in einer Anmerkung auch einen Tagebuchauszug Bettinellis, in dem das Gespräch mit Voltaire über Ariost geschildert wird) und Jacques Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie* VI (Wiesbaden: Brockhaus und Paris: Plon, 1960), Bd. 3, Kap. X. In beiden Fällen sei auf Carducci, *L'Ariosto e il Voltaire*, verwiesen. (Es ist anzumerken, dass der von Bettinelli erwähnte Besuch, wie aus dem Tagebuch hervorgeht, 1758 stattfand, und nicht 1757, wie von Carducci geschildert).

5. „en le relisant je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant, et je lui fais très humblement réparation“: die späte Würdigung des *Orlando furioso* im Lemma *Epopée*

Beide italienische Gesprächspartner rühmten sich, einen entscheidenden Beitrag zum Sinneswandel Voltaires geleistet zu haben. Zwar ist es selbstverständlich kaum möglich, den Einfluss der Gespräche auf die Einstellung Voltaires zum *Orlando furioso* zu bemessen, doch steht zweifelsfrei fest, dass dieser es noch kurz vor seinem Tod für geboten hielt, den Überlegungen, die er seit geraumer Zeit zu dem von ihm überaus bewunderten Autor anstellte, literarisch-kritischen Ausdruck zu verleihen. Darüber hinaus drängte es ihn, das dichtungstheoretische Problem der Gattungszugehörigkeit des *Orlando furioso*, das er lange vor sich hergeschoben hatte, endlich zu lösen. So beschloss Voltaire 1771, dem Artikel *Epopée*, den er für die *Questions sur l'encyclopédie* verfasst hatte und der letztendlich in die posthum erschienene Kehler Ausgabe des *Dictionnaire philosophique* integriert wurde, einen Abschnitt einzufügen, der einzig und allein der Analyse des *Orlando furioso* gewidmet war.²⁸ Bis heute steht eine kritische Untersuchung dieses Textes aus, der aufgrund der gedanklichen Schärfe, mit der er verfasst wurde, ein Dokument von herausragender Bedeutung sowohl für die Verarbeitung des Ariostschen Modells im Epos *La Pucelle* als auch für die Interpretationsgeschichte des *Orlando furioso* im Allgemeinen darstellt.

Im Folgenden sollen hauptsächlich vier Punkte zur Sprache kommen, die Voltaire in seinem Urteil über das Epos deutlich herausstreicht:

1. Einsatz von Selbstironie;
2. größerer Stellenwert der Einleitungen zu den Gesängen und der Erzählerpräsenz im Epos;
3. Ausrichtung am „Natürlichen“ und am „Wahren“;
4. „Mischung von Scherz und Ernst“.

²⁸ Das Lemma *Epopée* wurde erstmals 1771 im fünften Teil der *Questions sur l'encyclopédie* (1770–1772) bei Cramer in Genf veröffentlicht. Die *Questions*, die zu einem gewissen Teil eine Fortsetzung jenes Werkes waren, das erstmalig 1764 unter dem Titel *Dictionnaire philosophique portatif* erschien (und danach mehrmals mit Ergänzungen wiederaufgelegt wurde), wurden (mit anderen Werken derselben Art unter der Bezeichnung *La Raison par alphabet*) in der großen posthumen Edition des *Dictionnaire philosophique* der Kehler ‚Société Littéraire Typographique‘ von 1789 zusammengefügt. Von diesem Moment an erschienen sie traditionell zusammen mit dem *Dictionnaire*. Von diesem Moment an erschienen sie traditionell zusammen mit dem *Dictionnaire*.

Mehr als jede andere Eigenschaft des *Orlando furioso* erregte die Ironie Voltaires Aufmerksamkeit, wie er selbst offen bekannte: „Ce qui m’a surtout charmé dans ce prodigieux ouvrage, c’est que *l’auteur, toujours au-dessus de sa matière, la traite en badinant*“²⁹ – starke Worte, mit denen die vom Klassizismus errichteten Barrieren zum Verständnis des Epos niedergedrückt werden: Das scherzhafte und komische Element wird nun nicht mehr als Mangel des Werkes betrachtet, sondern als bewundernswürdiges Merkmal eingestuft. Es avanciert zum Ausdruck einer großen Kunstfertigkeit, mit der sich der Autor in eine erhöhte Position bringt und eine Haltung ironischer Distanz zu all jenen Aspekten der Erzählung einnimmt, die bei den Klassizisten fortwährend auf Kritik stießen.

Interessanterweise findet sich Voltaires Urteil, das bemerkenswert ist, weil es sich in eine offene Konfrontation mit den Lehrsätzen des Klassizismus begibt, in ähnlicher Weise zwei Jahre später in den *Réflexions sur le merveilleux de ce poème* Le Jeunes wieder, die dieser zum Zwecke der Selbststilisierung als Vorwort seines eigenen Epos *La Louiséide* (1773) veröffentlicht. Darin beruft sich Le Jeune, der offen die Freiheit des Poeten verteidigt, auch fantastische Elemente in die eigene Geschichte einzubauen, auf die Tradition des italienischen Ritterepos und merkt an, dass es Ariost (im Gegensatz zu jenen Zensoren, an die Le Jeune sich in seinem Vorwort wendet) verstand, mit dem in seinem Epos vorhandenen Wunderbaren auf selbstironische Weise umzugehen:

Le Divin Arioste précédé par le presque Divin Boyard, et suivi du moins Divin Fortiguerra vous fatiguent par leurs éternels enchantemens. [...] mais sçavez-vous que ces Auteurs avoient un grand avantage sur vous? Vous avez pour vos idées un respect, une vénération très-comique; ils étoient les premiers à rire des leurs.³⁰

Voltaires Formulierung enthält aber noch ein weiteres Element: die „erhöhte“ und damit „überlegene“ Position des Erzählers, von der aus er auf den Stoff der eigenen Erzählung blickt („au-dessus de sa matière“). Interessanterweise hatte sich Voltaire diese Ariostsche Perspektive in seinem Epos bereits zu eigen gemacht. Das Bild des Erzählers, der „von oben herab“ über die eige-

²⁹ Voltaire, „Questions sur l’Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, sous la direction de Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, in *The Complete Works of Voltaire*, Bd. 41 (Oxford: Voltaire Foundation, 2010), 164, Hervorhebung C. R.

³⁰ Le Jeune, *La Louiséide ou le Héros chrétien – Poème épique* (Paris: Merlin, 1773), XVI–XVII, Hervorhebung C. R.; zit. n. der Mikrofiche-Ausgabe der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: MC 94–130:62621.

nen Figuren und ihre Abenteuer schmunzelt, findet sich in einem Abschnitt der *Pucelle* wieder, in dem der Erzähler mit ironischem Ton auf das erotische Konkurrenzverhältnis zwischen einigen der dargestellten Figuren eingeht. Er präsentiert dem Leser die Szene, in der sich all diese Figuren, die einander zufällig begegnet sind und sich zu einer höchst ungewöhnlichen Reisegruppe zusammengeschlossen haben, gemeinsam der Stadt Orléans nähern. Das Auge des Erzählers (wie das des Lesers), der das Geschehen beobachtet, wird mittels einer Anspielung auf den Blick Gottes, der „von oben herab“ über die Leidenschaften der Menschen schmunzelt, zum Ausdruck gebracht:

Le juste ciel aime souvent à rire
Des passions du sublunaire empire.
Il regardait cheminer dans les champs
Cet escadron de héros et d'amants. (*Pucelle*, XIII, 108–11)³¹

Die Vorstellung, dass Ironie mit einer dominanten, distanzierten Einstellung zum erzählten Geschehen („von oben herab“) einhergeht, ist vorwiegend romantischen Ursprungs. Sie wird hier von Voltaire geradezu intuitiv antizipiert. Im Rahmen seiner Definition der romantischen Ironie sollte Friedrich Schlegel von einer „Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt“ sprechen.³² Auf Grundlage des romantischen Diskurses avancierte das ironische Schmunzeln „von oben herab“ in der späteren Kritik zu einem Wesensmerkmal der Ariostschen Erzählweise: Man denke hier nur an Benedetto Croce, der die Ironie des Ariost in seinem Aufsatz über den *Orlando furioso* mit dem Auge Gottes verglich.³³

Aber diese Haltung, die den eigenen Stoff „scherzend“ behandelt („traite [sa matière] en badinant“, wie Voltaire schreibt) oder die darin besteht, „über die eigenen [Ideen] zu lachen“ („rire des leurs [idées]“, wie Le Jeune bemerkt) oder auch darin, „mit allen eigenen Fantasien scherzhaft zu spielen“

³¹ Sämtliche Zitate aus dem Werk sind der kritischen Ausgabe Voltaire, *La Pucelle d'Orléans*, hrsg. von Jeroom Vercruyse, *The Complete Works of Voltaire*, Bd. VII, entnommen. Sie werden hier und im Folgenden direkt im Fließtext mit dem Kurztitel *Pucelle*, gefolgt von den Gesangs- und Versnummern, angegeben. Die Textstelle wird jedoch in einem Punkt korrigiert: so heißt es in der erwähnten Ausgabe „escadont“ statt „escadron“ (was offensichtlich ein Druckfehler ist).

³² Friedrich Schlegel, „Über Goethes Meister“, in Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, 126–46, hier 137.

³³ Für die „ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio“, siehe Benedetto Croce, „Ludovico Ariosto“, in Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (Bari: Laterza, 1961), 3–73, 48. Croce bezieht sich darin explizit (wenngleich polemisch) auf die Bedeutung des Ironie-Konzepts in der Theorie der „Fichtianer“ und der deutschen Romantiker.

(„raill[er] de toutes ses imaginations“, wie Voltaire einige Seiten später bekräftigt)³⁴, umfasst nicht nur die Ironie, sondern zugleich auch die Selbstironie, die Ariost zu einem großen Schriftsteller macht. In aller Klarheit bringt Voltaire hier eine seiner wesentlichen Entdeckungen hinsichtlich des *Orlando furioso* zum Ausdruck: Im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Selbstironie in Ariosts Werk stieß er auf eine Art der Ironie, die sich eindeutig von der aufklärerischen Ironie unterschied, welche er in seinen Essays und Pamphleten präferierte, wo sie als Waffe einer aggressiv und destruktiv auftretenden rationalen Kritik eingesetzt wurde.

Die Interaktion zwischen diesen zwei Arten der Ironie, einer Ironie der Aufklärung, die eher aggressiv ist und auf Kritik abzielt, und einer Ariostschen Ironie, einer spielerischen, scherzhaften und leichteren Ironie, die auch die Selbstironie einschließt, ist ein grundlegendes Element des Epos *La Pucelle*, wie ich an anderer Stelle versucht habe aufzuzeigen.³⁵ Hier geht es mir hingegen darum, das ausdrückliche Interesse hervorzuheben, mit dem sich Voltaire in seinen kritischen Schriften mit der Ariostschen Selbstironie und seinem leichten und keinesfalls moralisierenden Ton befasste. Dies geht klar und deutlich aus der Kritik hervor, mit der Voltaire die letzte, in Frankreich erschienene Übersetzung des *Orlando furioso* zu jener Zeit bedachte: die Prosaaversion Jean Baptiste Mirabauds.³⁶ Im Folgenden wird der Abschnitt aus dem Lemma *Epopée* vollständig wiedergegeben:

Ce molle et facetum de l'Arioste, cette urbanité, cet atticisme, cette bonne plaisanterie répandue dans tous ses chants, n'ont été ni rendues, ni même senties par Mirabaud, son traducteur, qui ne s'est pas douté que *l'Arioste raillait de toutes ses imaginations*. Voyez seulement le prologue du vingt-quatrième chant :

Chi mette il piè sul' amorosa pania
 Cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
 Chè non è in somma amor se non insania,
 A giudicio de' savi universale.
 E sebben, come Orlando, ognum [sic] non smania,

³⁴ Siehe Anm. 37.

³⁵ Vgl. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 120–38. Über die bedeutende Funktion der Ironie in der *Pucelle* siehe auch die ausführliche Untersuchung von Monika Lindner, *Voltaire und die Poetik des Epos: Studien zur Erzähltechnik und zur Ironie in La Pucelle d'Orleans* (München: Fink, 1980), insbesondere 140–216.

³⁶ Ludovico Ariosto, *Roland furieux*, poème héroïque de l'Arioste, traduction nouvelle par M*** (Den Haag: P. Gosse, 1741).

Svo furor mostra a qualche altro segnale;
 E qual è di pazzia segno più espresso
 Chè per altri voler perder se stesso?
 Varj gli effetti son; ma la pazzia
 È tutt' una però che li fa uscire.
 Gli è come una gran selva, ove la via
 Convieni a forza, a chi vi va, fallire;
 Chi sù, chi giù, chi quà, chi la travia.
 Per concludere in somma, io vi vo' dire:
 A chi in amor s'invecthia, oltr' ogni pena
 Si convengono i ceppi, e la catena.
 Ben mi si potria dir: Frate, tu vai
 L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo.
 Io vi rispondo che comprendo assai,
 Or che di mente ho lucido intervallo;
 Ed ho gran cura (e spero farlo omai)
 Di riposarmi, e d'uscir fuor di ballo.
 Ma tosto far, come vorrei, nol posso;
 Che 'l male è penetrato infin all'osso.

Voici comme Mirabaud traduit sérieusement cette plaisanterie :

« Que celui qui a mis le pied sur les gluaux de l'amour tâche de l'en tirer promptement, et de n'y pas laisser engluer ses ailes : car, au jugement unanime des plus sages, l'amour est une vraie folie. Quoique tous ceux qui s'y abandonnent comme Roland ne deviennent pas furieux, il n'y en a cependant pas un seul qui ne fasse voir combien sa raison est égarée.... »

« Les effets de cette manie sont différents, mais une même cause les produit ; c'est comme une épaisse forêt où l'un prend à droite, l'autre prend à gauche ; sans compter enfin toutes les autres peines que l'amour fait souffrir, il nous ôte encore la liberté et nous charge de fers. »

« Quelqu'un me dira peut-être, Eh mon ami, prenez pour vous-même le conseil que vous donnez aux autres. C'est bien aussi mon dessein à présent que la raison m'éclaire ; je songe à m'affranchir d'un joug qui me pèse, et j'espère que j'y parviendrai. Il est pourtant vrai que le mal étant fort enraciné, il me faudra pour en guérir beaucoup plus de temps que je ne voudrais. »

Je crois reconnaître davantage l'esprit de l'Arioste dans cette imitation *faite par un auteur inconnu* :

Qui dans la glu du tendre amour s'empêtre,
 De s'en tirer n'est pas longtemps le maître ;
 On s'y démène, on y perd son bon sens ;
 Témoin Roland et d'autres personnages,
 Tous gens de bien, mais fort extravagants :

Ils sont tous fous ; ainsi l'ont dit les sages.
 Cette folie a différents effets ;
 Ainsi qu'on voit dans de vastes forêts,
 A droite, à gauche, errer à l'aventure
 Des pèlerins au gré de leur monture ;
 Leur grand plaisir est de se fourvoyer,
 Et pour leur bien je voudrais les lier.
 A ce propos quelqu'un me dira : Frère,
 C'est bien prêché ; mais il fallait te taire.
 Corrige-toi sans sermonner les gens.
 Oui, mes amis ; oui, je suis très coupable,
 Et j'en conviens quand j'ai de bons moments ;
 Je prétends bien changer avec le temps,
 Mais jusqu'ici le mal est incurable.³⁷

Vergleicht man die Übersetzungen Mirabauds und Voltaires (der sich scherzhaft hinter der Bezeichnung „auteur inconnu“ versteckt), so ist eindeutig erkennbar, dass bei Ersterem der selbstironische Stil Ariosts völlig verloren geht und durch einen ernsten und moralisierenden Ton ersetzt wird. Voltaire hingegen kostet die besonderen, von Ariost erprobten poetischen Möglichkeiten aus, die es ihm erlauben, in der ersten Person am erzählten Geschehen teilzuhaben und mittels eines ironischen und scherzenden Stils (auch vollkommen ernsthafte) moralische Anmerkungen zu machen. Um diese Selbstironie in der Übersetzung zu erhalten, ist Voltaire sogar bereit, Ausdrücke und Wendungen hinzuzufügen, die im italienischen Original keine Entsprechung haben, wie z. B. den Vers „c'est bien prêché ; mais il fallait te taire“.

Der bevorzugte Ort dieser Teilhabe des Ich-Erzählers ist offenkundig die Einleitung zum Gesang, die Voltaire als die wesentliche Neuerung Ariosts gegenüber der Antike ansieht:

Ily a dans l'*Orlando furioso* un mérite inconnu à toute l'antiquité ; c'est celui de ses exordes. Chaque chant est comme un palais enchanté, dont le vestibule est toujours dans un goût différent, tantôt majestueux, tantôt simple, même grotesque. C'est de la morale, ou de la gaieté, ou de la galanterie, et toujours du naturel et de la vérité.³⁸

Auch in diesem Fall wird ein Vorurteil der klassizistischen Poetik hinweggefegt: Letzten Endes wird hier die Ariostsche Subjektivität hervorgehoben, die bis dato von all denjenigen als problematisch empfunden worden war,

³⁷ Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 168–70, Hervorhebung C.R.

³⁸ Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 165.

die das Epos auf der Grundlage der antiken Vollkommenheitsideale bewertet hatten. Diese Subjektivität sollte am Ende des Jahrhunderts zunächst von Schiller und danach von den Frühromantikern des Jenaer Kreises als wesentliches, positives Unterscheidungsmerkmal zwischen der antiken und modernen Erzählweise herausgestellt werden.³⁹

Voltaire ahmte die Ariostsche Erzählweise *en détail* nach: Ähnlich wie im *Orlando furioso* beginnen programmatisch auch in der *Pucelle* sämtliche Gesänge mit einer Art Prolog, in dem der Erzähler das Wort ergreift – oft auf ironische Art und Weise. Dieser Sensibilität für die subjektive Teilhabe des Erzählers am Geschehen wird man von diesem Moment an mit großer Aufmerksamkeit begegnen. Voltaires Interesse an diesem Element nahm nicht nur bis zu einem gewissen Maß die Beobachtungen der deutschen Romantiker im ausgehenden Jahrhundert vorweg, sondern hatte auch direkte Auswirkungen auf die Bildenden Künste. Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, sollte wenige Jahre nach der Veröffentlichung der *Pucelle* und des Artikels *Epopée* Jean Honoré Fragonard den Versuch unternehmen (erstmalig in der langen Geschichte der grafischen Umsetzung des *Orlando furioso*), neben den Episoden und Figuren der Erzählung auch die Einleitungen zu den Gesängen zu illustrieren. Dabei stellte er den Ich-Erzähler des Epos höchstpersönlich dar.⁴⁰

Ferner zeichnen sich die Ariostschen Einleitungen durch ihre Treue zum „Wahren“ aus: „c'est [...] toujours du naturel et de la vérité“, bemerkt Voltaire, und verknüpft dieses Prinzip der Verpflichtung zur Wahrheit mit der Vielfalt der Stile und der behandelten Stoffe. Der Stil ist daher „manchmal erhaben, manchmal einfach, sogar grotesk“ und die Stoffe sind bisweilen „moralisch“, bisweilen „heiter“ oder „galant“. Auf diese Weise wird ein poetisches Prinzip formuliert, das die Ausrichtung am „Natürlichen und Wahren“ in ihrer Pluralität der Formen und Daseinsweisen vorsieht. Auch in diesem Fall handelt es sich um ein Prinzip, das auf Grundlage der Analyse des *Orlando furioso*

³⁹ Schiller vergleicht Homer mit Ariost und merkt an, dass bei Letzterem das Erzählsubjekt explizit Stellung zum Objekt der eigenen Erzählung bezieht, vgl. Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften* VIII, hrsg. von Rolf-P. Janz (Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker, 1992), 706–810, hier 729–30.

⁴⁰ Zu diesem Versuch (der, obgleich er über die Einleitung zum zweiten Gesang nicht hinauskam, von großer Wichtigkeit ist) siehe Christian Rivoletti, „The Narrator Enters the Scene: The *Orlando Furioso* from Voltaire to Fragonard“, in *Dreaming again on things already dreamed: 500 Years of Orlando Furioso (1516–2016)*, hrsg. von Marco Dorigatti und Maria Pavlova (Berlin et al., 2019), 265–84.

theoretisch formuliert wird, das Voltaire jedoch bereits in der *Pucelle* in die Praxis umgesetzt hatte.⁴¹

Diesen Grundsatz, der eine Verbindung zwischen der Ausrichtung am „Natürlichen und Wahren“ und der Vielfalt der Stile und Stoffe herstellt, hatte Voltaire auch schon am Beginn des Abschnitts zum *Orlando furioso* klar und deutlich formuliert:

le roman de l'Arioste est si plein et si varié, si fécond en beautés de tous les genres, qu'il m'est arrivé plus d'une fois, après l'avoir lu tout entier, de n'avoir d'autre désir que d'en recommencer la lecture. Quel est donc le charme de la poésie naturelle?⁴²

Es bleibt festzuhalten, dass Voltaire im Rahmen seiner Beschreibung der Vielfältigkeit des *Orlando furioso* den Begriff „roman“ benutzt, um die Gattungszugehörigkeit des Ariostschen Werks zu klären, das er selbst als „episches Gedicht“ definiert. Auch diese Austauschbarkeit der Termini – der Begriff „roman“ entstammt jener Strömung des kritischen italienischen Diskurses aus dem 16. Jahrhundert, die die Neuheit des Ariostschen Werkes postulierte⁴³ – bekräftigt den Willen Voltaires, die restriktiven Positionen der klassizistischen Tradition hinter sich zu lassen.

Die Bemühungen zur Überwindung der klassizistischen Poetik manifestieren sich jedoch am eindrucklichsten in seinen Ausführungen, die sich mit der „Mischung von Scherz und Ernst“ im *Orlando furioso* befassen. Schon zu Beginn des Abschnitts hatte Voltaire über Ariost geurteilt: „Il dit les choses les plus sublimes sans effort, et il les finit souvent par un trait de plaisanterie qui n'est ni déplacé ni recherché. C'est à la fois l'Iliade, l'Odyssee et Don Quichotte [...]“⁴⁴ Mit klaren Worten wird hier jene Position revidiert, die Voltaire als junger Mann in seinem Essay zur epischen Dichtung in voller Überein-

⁴¹ Für die Präsenz dieses Prinzips in der *Pucelle*, das die Treue zum „Wahren“ mit der Vielfalt der Stile und Stoffe verknüpft, siehe Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 135–8.

⁴² Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 164, Hervorhebung C.R.

⁴³ Es wird Bezug genommen auf die Thesen der beiden französischen Theoretiker Giovan Battista Giraldi Cinzio und Giovan Battista Pigna aus Ferrara, die als Erste Abhandlungen schrieben, um den *Orlando furioso* zu verteidigen und um den von Ariost gewählten Gattungsbegriff „Romanzo“ zu rechtfertigen. Die beiden Werke sind heute in modernen Editionen zugänglich: Giambattista Giraldi Cinzio, *Discorso dei romanzi*, hrsg. von Laura Benedetti, Giuseppe Monorchio, Enrico Musacchio (Bologna: Millennium, 1999) und Giovan Battista Pigna, *I romanzi*, hrsg. von Salvatore Ritrovato (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1997).

⁴⁴ Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 164, Hervorhebung C.R.

stimmung mit den Regeln der klassizistischen Poetik vertreten hatte. Darin hatte er noch behauptet: „il ne faut pas confondre les espèces“ und damit das Verbot bekräftigt, die ernste mit der humoristischen Gattung zu mischen. Ferner hatte er das Ariostsche Werk als durch und durch komisches Epos eingestuft – ein Werk, das für sich genommen von der ernstesten epischen Dichtung eines Homer zu unterscheiden sei: „l'*Orlando furioso* est d'un autre genre que l'*Iliade* et l'*Énéide*.“ Dieses Urteil wird nun exakt widerrufen: Im *Orlando furioso* verschmelzen dank der Mischung des „Sublimen“ und des „Scherzhaften“ die ernste Gattung der *Ilias* und der *Odysee* mit der komischen Gattung des *Don Quijote*. In Abgrenzung zur klassizistischen Poetik wird letztendlich die Möglichkeit zur Gattungsmischung anerkannt. Das historische Verdienst des *Orlando furioso* lässt sich besonders eben darauf zurückführen, durch die Verschmelzung des hohen mit dem niederen, des ernstesten mit dem komischen, des heroischen mit dem alltäglichen Genre die Grenzen der epischen Gattung erweitert zu haben. In diesem Punkt kommt Voltaires Urteil jener Würdigung erstaunlich nahe, zu der Jahrzehnte später, im ausgehenden Jahrhundert, die deutschen Frühromantiker auf der Grundlage erneuerter ästhetischer Vorstellungen gelangen sollten.

Das Außergewöhnliche am *Orlando furioso* liegt seiner Ansicht nach in dessen Heterogenität und „bigarrure“ begründet, wie er im Schlussteil seiner Analyse des Werks bekräftigt:

Il a été donné à l'Arioste d'aller et de revenir de ces *descriptions terribles aux peintures les plus voluptueuses*, et de ces peintures à la *morale la plus sage*. Ce qu'il y a de plus extraordinaire encore, c'est d'intéresser vivement pour les héros et les héroïnes dont il parle, quoiqu'il y en ait un nombre prodigieux. Il y a presque autant d'événements touchants dans son poème que d'aventures grotesques; et son lecteur s'accoutume si bien à cette bigarrure qu'il passe de l'un à l'autre sans en être étonné.⁴⁵

Einmal mehr verleiht Voltaire hier all jenen Aspekten Ausdruck, die er seit geraumer Zeit am *Orlando furioso* für bewundernswert und vorbildhaft hielt. Da wäre zum einen die Möglichkeit zu nennen, „descriptions terribles“ und „peintures [...] voluptueuses“ miteinander zu verbinden, ohne darauf zu verzichten, eine „morale la plus sage“ auszudrücken, zum anderen die Fähigkeit, den Leser über die Schilderung von „événements touchants“ (die zu einer Identifikation mit dem Geschehen und den Figuren einladen) zu fesseln, um sich dann im richtigen Moment durch den Wechsel in einen ironischen

⁴⁵ Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 172, Hervorhebung C.R.

Stil wieder von der geschilderten Handlung zu distanzieren. Wie aus einer Analyse von *La Pucelle* hervorgeht, bemühte sich Voltaire, genau diese bewundernswerte Dialektik von Ernsthaftigkeit (die bis hin zur Tragik gesteigert wird) und Ironie (die ins Komische verfällt) in seinem eigenen Epos zu reproduzieren.⁴⁶

Letztendlich ist es dieser Aufwertung der „gemischten“ Gattung, des „sujet mêlé de sérieux et de plaisant“ zu verdanken, dass der *Orlando furioso* seinen festen Platz in der epischen Gattung erhält, wie Voltaire in einer Schlussbemerkung offenbart:

il faut avouer encore que les imaginations fantasques qu'on trouve si souvent dans le poème de *Roland le furieux* sont bien plus convenables à un sujet mêlé de sérieux et de plaisant qu'au poème sérieux du Tasse, dont le sujet semblait exiger des mœurs plus sévères.

Je n'avais pas osé autrefois le compter parmi les poètes épiques ; je ne l'avais regardé que comme le *premier des grotesques* ; mais en le relisant je l'ai trouvé aussi sublime que plaisant, et je lui fais très humblement réparation.⁴⁷

Mit diesen Ausführungen aus dem Jahr 1771 gab Voltaire auf jene Fragen eine definitive Antwort, die er als junger Mann in seinem Essay von 1727 aufgeworfen und seitdem immer wieder neu diskutiert hatte, wobei er zu erkennen gab, dass er die zahlreichen im Laufe der Jahre vorgenommenen Umformulierungen des Problems in Wahrheit als unzureichend und unbefriedigend empfand, weil sie krampfhaft an den Idealen der klassizistischen Poetik festhielten, anstatt der eigenen, unabhängigen Lektüre und Wahrnehmung des *Orlando furioso* zu folgen. Zwar trifft es zu, dass diese Antwort erst spät ein kritisch-theoretisches Gewand bekam, doch trifft gleichermaßen zu, dass Voltaire in der Zwischenzeit andere Wege suchte und auch fand, die zeitgenössischen Fragen zum Wesen der epischen Gattung zu lösen: Mit der *Pucelle* schrieb er sein eigenes „petit poème ariostin“.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione*, 127–35.

⁴⁷ Voltaire, „Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs (V Église – Fraude)“, 173, Hervorhebung C.R.

⁴⁸ Voltaires Brief an Nicolas Formont vom 13. Juni 1755, zit. n. Bouvy, „Arioste et Voltaire“, 119.

