

Ariosts Umwertung aller Werte: *Orlando Furioso*

Paul Geyer (Bonn)

SCHLAGWÖRTER: Ariosto, Ludovico; Orlando Furioso; Alighieri, Dante; Nietzsche, Friedrich; Parodie; Epos; Roman

Versteht man endlich, *will* man verstehn, *was* die Renaissance war? Die *Umwertung der christlichen Werte*, der Versuch, mit allen Mitteln, mit allen Instinkten, mit allem Genie unternommen, die *Gegen-Werte*, die *vornehmen* Werte zum Sieg zu bringen. (Fr. Nietzsche)¹

Danteparodie

Bei Dante hatten sich Zweifel am eigenen Weltbild eher subversiv, wider Willen in den Text der *Divina Commedia* gedrängt. Die Brüche in Dantes Welt und ihre Spannung zum selbstherrlichen Dichter-Ich wurden durch die großartige Architektur des Werks überdeckt. Petrarca und Boccaccio modellierten frühmoderne Subjektivität und Gesellschaftlichkeit und distanzieren sich damit implizit, aber sehr vorsichtig, zögerlich von Dantes Metaphysik. Sie taten so, als ob ihre revolutionären Entwürfe von Ich und Du und Gesellschaft mit Dantes Welt noch vereinbar seien, und glaubten dies wohl auch. Machiavelli entwarf eine Ethik des Politischen und des Privaten, die keiner religiösen Absicherung mehr bedarf, aber *Il Principe* konnte/kann leicht ‚machiavellistisch‘ fehlgedeutet und damit – paradoxerweise – verharmlost werden, während die ‚machiavellistische‘ Selbstdiskreditierung des christlichen Wertehorizonts in seiner Komödie *Mandragola* noch als bedauerlicher Einzelfall interpretiert werden konnte. Ariost jedoch zerstört Dantes Welt, indem er sie parodiert.

Nun muss eine Parodie das Parodierte nicht zerstören. Eine Parodie ist eine unernste Nachahmung einer ernsten literarischen Gattung. Insofern

⁰ Eine Fassung des Aufsatzes erschien in Paul Geyer, *Von Dante zu Ionesco: literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, 3 Bde, Bd. 1: Dante, Petrarca, Boccaccio, Machiavelli, Ariost, Tasso (Hildesheim: Olms, 2013).

¹ Friedrich Nietzsche, „Der Antichrist“, in *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter, 1988), Kap. 61, 250.

hat eine Parodie immer schon metapoetischen Charakter. Sie legt durch ihre umernte Umkehrung die Machart einer ernsten Gattung offen. Dabei kann der Ernst eines einzelnen Vertreters einer Gattung zerstört werden, aber nicht unbedingt die Gattung als solche. Die unzähligen Parodien von Schillers „Glocke“ enthüllen polemisch Schillers (in diesem Falle) sentimentales Pathos und seine Verweigerung vor der heraufziehenden Moderne. Aber andere Balladen Schillers und Goethes und anderer haben bis heute nichts von ihrer Aktualität eingebüßt (man denke nur an den „Zauberlehrling“), und man kann auch heutzutage noch Balladen schreiben (meist als Lied/Chanson). Seit Beginn der Überlieferung koexistieren ernste Gattungen und ihre Parodien problemlos, ja man möchte fast sagen: notwendigerweise neben- und miteinander.

Ariosts *Orlando Furioso*/*Wahnsinniger Roland* (1516–32) ist eine großangelegte Parodie der ernsten Ritterepik, und wir werden noch fragen, ob hier das Ethos der Ritterepik dauerhaft beschädigt wird. Immerhin scheint fünfzig Jahre später Tasso mit seiner *Gerusalemme Liberata* noch einmal eine überaus ernst gemeinte und erfolgreiche Realisierung der Gattung zu gelingen. Aber der *Orlando Furioso* enthält auch eine Parodie Dantes: Im 34. und 35. Gesang, an einer ganz zentralen Stelle, als nämlich der englische Ritter Astolfo sich aufmacht, um endlich Orlandos verlorenen Verstand vom Mond zurückzuholen, parodiert Ariost ausführlich die *Divina Commedia*. Die *Divina Commedia* aber ist nicht parodierbar, genauso wenig wie sie imitierbar ist, da sie keiner literarischen Gattung zugerechnet werden kann. Als einzigartige *Summa* christlich-mittelalterlicher Weltanschauung erträgt die *Divina Commedia* keine Parodie. In ihrer Parodierung müssen sich Parodie und Parodiertes wechselseitig zersetzen, wie ich nun zeigen will.

Abstieg ins Inferno

Durch einen Zufall ist Astolfo, sonst eher eine der Nebenfiguren des Epos, in den Besitz des fliegenden Pferdes Ippogrifo gelangt und fliegt nun, von Neugier getrieben, über Frankreich, Spanien und Ägypten bis nach Äthiopien, wo er den sagenhaften, häretischen Priesterkönig Johannes besucht. Johannes muss einen schweren Fluch ertragen. Von „superbia“ gepackt, hat er vor langer Zeit einmal versucht, mit einer Heeresmacht von 100.000 Mann das *Purgatorio* zu erstürmen und das Irdische Paradies zu erobern. Ariost situiert den Läuterungsberg an den Quellen des Nils, an seinem Fuß befindet sich der Eingang der Hölle und auf seinem Gipfel das Irdische Paradies, der Garten Eden. Sein Unterfangen sollte Johannes natürlich schlecht bekom-

men: Der Erzengel Michael vernichtete sein gesamtes Heer und bestrafte den Priesterkönig mit Blindheit und damit, dass die grausamen Harpyien aus dem *Inferno*, riesige mythische Vögel mit Frauengesichtern, ihm jede Art von Essensaufnahme unmöglich machen, indem sie aufgetragene Speisen wegfressen oder mit ihrem Kot verunreinigen (*Orlando Furioso/OF XXXIII, 101ff.*).

Bis hier folgt Ariost diversen Quellen, die er teilweise geschickt kontaminiert; auch seine Lokalisierung des *Purgatorio* entspricht einer bestimmten, wenn auch nicht Danteschen Überlieferung. Nun aber setzt Ariosts eigene Fiktion ein. Astolfo befreit den Priesterkönig von den Harpyien, er treibt sie mit dem markerschütternden Schall seines Wunder-Hornes in die Flucht und verfolgt sie bis zu ihren Nestern im *Inferno*. Vor die Besteigung des *Purgatorio* setzt Ariost wie Dante den – hier allerdings nur kurzen – Abstieg ins *Inferno*. Um den Unterschied im Ton der Jenseitswanderung hervorzuheben, erinnere ich an die berühmten Eingangsverse der *Divina Commedia*, in denen das erzählende Ich sich zu Beginn seiner Dichtung mit Schauer einer schweren existenziellen Krise in der Mitte seines Lebens erinnert, einer Krise, die zum Anlass der Jenseitswanderung bzw. ihrer Erdichtung wurde. Zu erinnern ist auch an die nicht minder berühmten, pathetisch-erhabenen Verse über dem Eingangstor zum *Inferno*:

PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE,
 PER ME SI VA NELL'ETERNO DOLORE,
 PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE. [...] (*Inf.* III, 1–3)²

DURCH MICH GEHT MAN IN DIE SCHMERZENSSTADT,
 DURCH MICH GEHT MAN IN DIE EWIGE TRAUER,
 DURCH MICH GEHT MAN ZU DEM VERLORENEN VOLK. [...] ³

Man vergleiche diesen Ton mit den entsprechenden Versen bei Ariost, als Astolfo auf seiner Verfolgungsjagd der Harpyien, eher zufällig, an den Eingang der Hölle gerät:

Il paladin col suono orribil venne
 le brutte arpie cacciando in fuga e in rotta,
 tanto ch'a piè d'un monte si ritenne,
 ove esse erano entrate in una grotta.
 L'orecchie attente allo spiraglio tenne,

² Zitiert nach der reich kommentierten, dreibändigen Ausgabe von Natalino Sapegno (Firenze: La Nuova Italia, 1955).

³ Übersetzung in Abstimmung mit Hartmut Köhler, 3 Bde. (Stuttgart: Reclam, 2010–2)

e l'aria ne senti percossa e rotta
da pianti e d'urli e da lamento eterno:
segno evidente quivi esser lo 'nferno.

Astolfo si pensò d'entrarvi dentro,
e veder quei c'hanno perduto il giorno,
e penetrar la terra fin al centro,
e le bolgie infernal cercare intorno.
„Di che debbo temer (dicea) s'io v'entro,
che mi posso aiutar sempre col corno?
Farò fuggir Plutone e Satanasso,
e 'l can trifuace leverò dal passo.“

(OF XXXIV, 4–5)⁴

Der Paladin jagte mit dem furchtbaren Schall seines Hornes
den scheußlichen Harpyien hinterher, die Hals über Kopf flohen,
so lange, bis er an den Fuß eines Berges kam,
wo sie in eine Höhle geflogen waren.
Er legte sein Ohr ganz nah an die Felsspalte
und hörte, wie die Luft erschüttert wurde
von Geheul und Gebrüll und ewigem Jammern:
eindeutiges Zeichen dafür, dass dies die Hölle sein müsse.

Astolfo gedachte einzutreten
und diejenigen zu sehen, die das Licht des Tages verloren haben,
und bis zum Mittelpunkt der Erde vorzudringen
und die Höllengräben zu erkunden.
„Wovor sollte ich mich fürchten“, sagte er, „wenn ich hineingehe,
wo ich mir doch immer mit dem Horn helfen kann?
Ich werde Pluto und Satan in die Flucht schlagen
und den Höllenhund mit den drei Rachen verjagen.“⁵

Die Passage ist zunächst in personaler Erzählsituation aus der Perspektive Astolfos gestaltet, am Schluss dann als (innerer) Monolog. Astolfo weiß zuerst nicht, wo er ist – „*un monte*“ heißt es in Strophe 4, Vers 3, „*una grotta*“ in Vers 4. Schon wie er sein Ohr an die Felsspalte legt, erinnert eher an die übertriebene Gestik von *Commedia dell'Arte*-Figuren, und wenn er im letzten Vers dieser Strophe messerscharf, aber logisch unkorrekt schließt, dass es sich bei dieser Höhle um die Hölle handeln müsse, weil aus ihr Wehklagen ertönt, so ist die Absicht ironischer Distanzierung unverkennbar. Und ganz

⁴ Zitiert nach der kommentierten, zweibändigen Ausgabe von Lanfranco Caretti (Torino: Einaudi, 1966, 21992).

⁵ Übersetzung inspiriert von Johann D. Gries, *Der rasende Roland*, 1804–08, 2 Bde. (München: Winkler, 1980).

im Gegenteil zu dem zu Tode erschrockenen Dante, der nicht allein ins *Inferno* hinabsteigt, sondern von Vergil geführt und von der Jungfrau Maria, der Heiligen Lucia und Beatrice beschützt wird, verlässt sich Astolfo in der nächsten Strophe keck-naiv auf sich selbst und sein Horn, mit dem er gar Satan selbst in die Flucht zu schlagen gedenkt.

Man merkt schon hier zu Beginn, dass die Anwendung des Parodieprinzips auf die *Divina Commedia* nicht problemlos funktionieren kann. Schon durch die Vertreibung der Harpyien macht Astolfo sich der „superbia“ schuldig, denn immerhin waren die Harpyien ja vom Weltenrichter zur Bestrafung der Hybris des Priesterkönigs eingesetzt. Astolfo revidiert den Richterspruch Gottes in ganz anderer Art als Dantes vergleichsweise fast schüchtern wirkende „pietà“ mit manchen Verdammten im *Inferno*. Und sein respektloser Umgang mit der Hölle reduziert die Jenseitswanderung auf eine ritterliche Aventure, in der der Ritter nicht wie Dante die göttliche Weltenordnung bestätigt und auch nicht einmal mehr die Werte seiner ritterlichen Gemeinschaft, sondern nur noch sich selbst. Ariost-Astolfo macht sich einen Spaß mit dem christlichen Weltsystem. Dies aber ist keine Parodie mehr, von der man sich jederzeit wieder augenzwinkernd ins Einverständnis zurückziehen könnte, dass ja alles gar nicht so ernst gemeint sei. Bereits hier schlägt die Parodie um in die Zersetzung des Parodierten und zieht sich damit gleichsam selbst den Boden unter den Füßen weg.

Im Höllenkreis der Wollüstigen

Besser funktioniert das Parodieprinzip zunächst im weiteren Verlauf von Astolfos Abstieg ins *Inferno*. Der erste (und einzige) Kreis der Hölle, den Astolfo betritt, ist als Parodie auf Dantes „Cerchio dei Lussuriosi“ gestaltet, den Kreis derer, die wegen der mangelhaften Beherrschung ihrer sexuellen Triebhaftigkeit verdammt sind und nun zur Strafe in alle Ewigkeit von einem Orkan durch die finsternen Lüfte gewirbelt werden, der ihre ungebändigten sinnlichen Triebe symbolisiert. Aus Mitleid mit Francesca und Paolo war Dante, nachdem Francesca ihm ihre tragisch-schöne Liebesgeschichte erzählt hatte, in Ohnmacht gefallen. Hören wir, wie Ariost den Höllenkreis der Wollüstigen parodiert: Das Einzige, was Astolfo dort zu sehen bekommt, ist ein weiblicher Kadaver, der wie ein Gehenker am Galgen oder ein Schinken im dichten Rauch hängt – so weit stimmt die Parallele zu Dante noch entfernt. Das ändert sich, als die verdammte Seele erzählt, warum sie hier hängen muss:

E cominciò: „Signor, Lidia sono io,

del re di Lidia in grande altezza nata,
 qui dal giudicio altissimo di Dio
 al fumo eternamente condannata,
 per esser stata al fido amante mio,
 mentre io vissi, spiacevole et ingrata.
 D'altre infinite è questa grotta piena,
 poste per simil fallo in simil pena.

[...]

Qui presso è Dafne, ch'or s'avvede quanto
 errasse a fare Apollo correr tanto.“

(OF XXXIV, 11–2)

Und sie hub an: „Herr, Lydia heiße ich,
 Tochter des erhabenen Königs von Lydien.
 Hier bin ich vom höchsten Gericht Gottes
 auf ewig in Rauch gebannt,
 da ich meinem treuen Liebhaber
 zu Lebzeiten undankbar widerstand.
 Diese Grotte ist voll von unendlich vielen anderen,
 die für ein ähnliches Vergehen ähnlich bestraft werden.

[...]

Auch Daphne ist hier in der Nähe, die jetzt einsieht,
 welch große Schuld sie auf sich lud, als sie Apollo so weit zu laufen
 zwang.“

Bestraft werden also bei Ariost nicht diejenigen, die aus sexueller Lust gesündigt haben, sondern ganz im Gegenteil diejenigen (Frauen, aber auch von Männern ist die Rede), die ihre Verehrer(-innen) nicht erhört haben. Besonders krass wirkt dabei die Umwertung des Daphne-Mythos: Bei Ovid konnte die Nymphe Daphne einer Vergewaltigung durch Apollo nur dadurch entgehen, dass sie von ihrem Vater, dem Flussgott Peneios, in letzter Sekunde in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde. Und hier, bei Ariost, wird es ihr nun als Schuld angerechnet, dass sie vor Apollo davonlief bzw. dass sie Apollo zwang, ohne Erfolg hinter ihr herzulaufen. In dieser Episode funktioniert das nicht so ganz ernst gemeinte Spiel der Parodie noch in traditioneller Weise: Es handelt sich um eine Parodie mit Sowohl-als-auch-Struktur, die mit dem Parodierten friedlich koexistiert. Dies kann in diesem Falle aber nur funktionieren, weil sich die Parodie nicht in erster Linie gegen die *Divina Commedia* richtet, sondern gegen die petrarkistische Liebeslyrik. Damit ist die Voraussetzung einer gelingenden Parodie gegeben, nämlich das Sich-

Abarbeiten an den Normen einer bestehenden Dichtungsgattung und nicht an einem in sich geschlossenen metaphysischen Weltsystem.

Auch dass Astolfo im Anschluss an sein Gespräch mit Lydia fluchtartig das *Inferno* verlassen muss, weil er im dichten Rauch einfach keine Luft mehr bekommt, ist noch als solch harmlosere Variante des Parodistischen anzusehen. Dante hatten Sturm, Feuer, Kälte, Gestank und Geschrei im *Inferno* und im *Purgatorio* kaum etwas anhaben können, und wenn doch, so war klar, dass die körperlichen Anstrengungen und Schmerzen allegorisch für seinen seelischen Läuterungsprozess standen. Ariost wendet hier eine Technik der Parodierung an, die man „realistische Konkretisierung des Allegorischen“ nennen könnte. Dadurch wird das Allegorische seines höheren oder tieferen Sinnes beraubt und auf sein konkret-bildliches Substrat reduziert. Dies ist eine der klassischen Verfahrensweisen des Parodistischen, die den tieferen Sinn des Allegorischen gerade nicht ernsthaft beschädigt, sondern ihn nur vorübergehend suspendiert, indem die Parodie ihren Unernst gleichsam ostentativ vor sich herträgt. Sehr schön lässt sich diese Technik auch am Beispiel der rituellen Waschung der Jenseitswanderer nach dem Aufenthalt im *Inferno* zeigen. Nach der Höllenwanderung am Fuße des Läuterungsberges angekommen, benetzt Vergil seine Hände mit dem morgendlichen Tau des Grasses und wäscht Dantes verweinte Wangen (*Purg.* I, 121–9). Die symbolische Waschung eines Körperteils, des Gesichts, der Hände oder der Füße, oder auch das Eintauchen des ganzen Körpers ins heiligereinigende Wasser ist eines der am weitesten verbreiteten religiösen Rituale der Menschheit. Astolfo aber schrubbt sich nach seiner Stippvisite in der Hölle in einer Quelle penibel vom Kopf bis zu den Füßen den Ruß der Hölle ab, der ihm durch die Kleidung bis auf die Haut gedrungen ist (*OF XXXIV, 47*). Vergleichbar der karnevalesken Umstülpung verbleibt hier auch die realistische Konkretisierung des Allegorischen in der Toleranzbreite des Parodistischen, die dem tieferen Sinn des Rituals nicht wirklich Abbruch tut. Bei anderen Formen unernster Distanzierung von ernsten Inhalten der *Divina Commedia* überschreitet Ariost aber die Toleranzgrenzen traditioneller Parodie, weil er die Eckpfeiler des Normsystems selbst angreift.

Am *Purgatorio* vorbei

Im Anschluss an die Waschung unternehmen Vergil und Dante ihre Besteigung des Läuterungsberges mit dem Ziel des Irdischen Paradieses, des Gartens Eden, auf dessen Gipfel. Der Aufstieg wird als schwere körperliche Anstrengung geschildert, deren realistische Ausgestaltung indes in erster Linie

allegorisch zu deuten ist, zur Veranschaulichung der Mühen des seelischen Läuterungsprozesses. Astolfo aber fliegt mit seinem Flugpferd direkt vom Fuße des *Purgatorio* nach oben ins Irdische Paradies:

Poi monta il volatore, e in aria s'alza
 per giunger di quel monte in su la cima,
 che non lontan con la superna balza
 dal cerchio de la luna esser si stima.
 Tanto è il desir che di veder lo 'ncalza,
 ch'al cielo aspira, e la terra non stima.
 De l'aria piú e piú sempre guadagna,
 tanto ch'al giogo va de la montagna. (OF XXXIV, 48)

Dann besteigt er sein Flugpferd und erhebt sich in die Lüfte, um auf den Gipfel dieses Berges zu gelangen, der mit der obersten Terrasse nicht weit vom Himmelskreis des Mondes entfernt sein soll. So sehr treibt ihn der Wunsch zu sehen an, dass er zum Himmel strebt und die Erde geringschätzt. Höher und höher steigt er auf, bis er auf dem Gipfel des Berges angekommen ist.

Bei Dante war die Voraussetzung dafür, dass er das Irdische Paradies sehen durfte, eine Art Bußgang durch alle Teile des *Inferno* und des *Purgatorio*. Astolfo sieht sich nur kurz den ersten Kreis der Hölle an und fliegt dann an allen kreisförmigen Terrassen des *Purgatorio* einfach vorbei. Die Besteigung des *Purgatorio* bis zur Ankunft im Irdischen Paradies dauert bei Dante über 3.000 Verse, bei Ariost dauert sie, bzw. der Flug am *Purgatorio* vorbei, genau die 8 Verse des letzten Zitats, und auch darin liegt natürlich parodistische Absicht. Aber hier kippt das parodistische Prinzip wieder, und aus dem affirmativen Spaß der *duplex negatio* wird destruktiver Ernst. Dante hatte erstmals in dieser Ausführlichkeit das Zwischenreich des *Purgatorio* ausgemalt, das den gnadenlosen Abgrund zwischen *Inferno* und *Paradiso* überbrückt. Diesen architektonischen Schlussstein, der die Dantesche Welt im Innersten zusammenhält, klammert Ariost gleichsam ein oder aus. Aber damit fällt Dantes Welt auseinander.

Das Motiv für Astolfos Besuch des Irdischen Paradieses ist kein religiöses, sondern die reine Neugier, wie Vers 5 hier sagt, „il desir di veder“, die Augenlust, „concupiscentia oculorum“, der die mittelalterliche Orthodoxie sehr skeptisch gegenüberstand. Damit wird die Astolfo-Episode von Ariost zugleich als Umkehrung der Danteschen Odysseus-Episode in *Inferno* XXVI

gestaltet. Wie Astolfo fährt Odysseus bei Dante aus reiner Neugier, Wissensdurst und Forscherdrang per Schiff zum *Purgatorio*, und Dante lässt durchaus schon Sympathien mit Odysseus' „folle volo“ (*Inf.* XXVI, 125), seinem „verrückten Flug“, durchscheinen. Aber Dante kittet solche auftretenden Risse in seinem Weltsystem sofort wieder, indem er Odysseus zur Strafe seiner Hybris in Sichtweite des *Purgatorio* Schiffbruch erleiden und mit seiner ganzen Mannschaft ertrinken lässt. Bei Ariost gibt es keine Instanz mehr, die solche Hybris strafen könnte. Und wenn es in Vers 6 des letzten Zitats heißt, „al cielo aspira, e la terra non stima | zum Himmel strebt er und die Erde schätzt er gering“, so ist damit, bei gleicher Wortwahl, genau die Umkehrung der mittelalterlichen Jenseitsorientierung gemeint: Astolfo kennt die Erde schon und will nun das Irdische Paradies und die Himmelsphären erkunden, aber in durchaus irdischer Absicht, aus reiner Entdeckerlust. Diese Umkehrung der mittelalterlichen Jenseitsorientierung kann freilich keine parodistische mehr sein, weil sie sich nicht mehr einfach im Sinne der Formel „duplex negatio est (re-)affirmatio“ zurückumkehren lässt.

Im Irdischen Paradies

Im Garten Eden angekommen, scheint es allerdings zunächst, als wolle Ariost genau dieses „Zurück“ zur mittelalterlichen Jenseitsorientierung doch noch einmal ins Werk setzen. Es scheint, als wolle er alles Umstürzende als menschliche Illusion interpretieren und wieder in den göttlichen Weltenplan aufheben. Das Irdische Paradies im *Orlando Furioso* ist wie bei Dante als arkadischer *locus amoenus* gezeichnet, und auch Astolfo erhält hier jetzt noch einen hochkarätigen Führer: Johannes, „lo scrittore de l'oscura Apocalisse | den Verfasser der dunklen Apokalypse“ (*OF XXXIV*, 86, 2), der zu Ariosts Zeiten noch mit dem Evangelisten Johannes und dem Lieblingsjünger Jesu identisch gedacht wurde. Und dieser enthüllt ihm nun den geheimen und höheren Sinn seines Fluges ins Irdische Paradies, den Astolfo selbst irrtümlich aus purer Neugier unternommen zu haben glaubt (*OF XXXIV*, 55–6). Astolfo sei nämlich hier, so Johannes, weil Gott durch ihn dem christlichen Heer unter Karl dem Großen zu Hilfe kommen wolle, dem in seinem Abwehrkampf gegen die Sarazenen sein wichtigster Held Orlando abhanden gekommen ist. Orlando hat ob seiner hoffnungslosen Liebe zur ‚Heidin‘ Angelica den Verstand verloren und läuft nun nackt wie ein Tier kreuz und quer durch Europa und Nordafrika und zieht eine Spur der Verwüstung hinter sich. Auch der Verlust seines Verstandes, der, wie wir sehen werden, im Text durchaus fein psychologisch und nicht providenziell motiviert ist, wird nun hier von Johan-

nes als Strafe Gottes für Orlandos schuldhaftige Liebe zu Angelica im Nachhinein teleologisch wieder eingeholt (OF XXXIV, 64–5).

Orlandos Verstand aber befindet sich, wie alle immateriellen Dinge, die Menschen verloren haben („Non pur di regni o di ricchezze parlo“, OF XXXIV, 74), auf dem Mond, und Gottes Ratschluss war es, dass Astolfo in Begleitung des Johannes auf den Mond fliegen solle, um Orlandos in einer Flasche aufbewahrten Verstand zurückzuholen. Auf diese Weise wird hier also zunächst scheinbar das rein irdische Motiv des Fluges Astolfos in den Garten Eden noch einmal ins Transzendente aufgehoben. Dass es Ariost damit aber nicht wirklich ernst ist, dass er damit nur die ironische Destruktion teleologischer Weltanschauungen noch einmal potenziert, zeigt sich daran, dass später, als Astolfo Orlando seinen Verstand tatsächlich durch die Nase wieder einatmen lässt (OF XXXIX, 57), der Krieg mit den Sarazenen längst entschieden ist und damit die rekonstruierte Teleologie ins Leere läuft. Außerdem belegt eine der wenigen Szenen, in denen Astolfos Zwischenstation bei Johannes im Irdischen Paradies beschrieben wird, dass die Zeiten heilsgeschichtlicher Teleologien vorbei sind. Auch diese Szene ist wieder als parodistische Responson auf eine entsprechende Szene bei Dante konzipiert. Dantes Aufenthalt im Garten Eden in den Gesängen 28 bis 33 des *Purgatorio* stellt den Höhepunkt, die höchste Konzentration allegorischen Dichtens in der *Divina Commedia* überhaupt dar. Im Zentrum der Darstellung steht ein allegorischer Triumphzug („trionfo“) der Kirche, der Heilsgeschichte und der katholischen Orthodoxie. Und Dante findet den Triumphzug und das ganze Irdische Paradies zunächst so überirdisch schön, dass er mit Bitterkeit des Sündenfalls gedenken muss, der die Menschheit solcher Schönheiten beraubte:

E una melodia dolce correva
 per l'aere luminoso; onde buon zelo
 mi fe' riprender l'ardimento d'Eva,
 che là dove ubidia la terra e 'l cielo,
 femmina, sola e pur testé formata,
 non sofferse di star sotto alcun velo;
 sotto 'l qual se divota fosse stata,
 avrei quelle ineffabili delizie
 sentite prima e piú lunga fiata.

(*Purg.* XXIX, 22–30)

Und eine süße Melodie durchzog
die strahlende Luft, weshalb ich mit gutem Eifer
Evas Vermessenheit tadelte.

Denn da, wo selbst Himmel und Erde gehorchten,
ertrug es allein ein eben erst geschaffenes Weib nicht,
unter irgendeinem Schleier zu bleiben.

Wäre sie fromm unter ihm geblieben,
so hätte ich diese unsagbaren Köstlichkeiten
schon viel früher und länger genossen.

Ariosts Technik der realistischen Überkonkretisierung und Ent-Allegorisierung macht auch vor Evas und Adams Sündenfall und der Erbsünde nicht halt, wenn er Astolfos Empfang durch Johannes und andere Heiligen im Irdischen Paradies so beschreibt:

Con accoglienza grata il cavalliero
fu dai santi alloggiato in una stanza;
fu provisto in un'altra al suo destriero
di buona biada, che gli fu a bastanza.
De' frutti a lui del paradiso diero,
di tal sapor, ch'a suo giudizio, senza
scusa non sono i duo primi parenti,
se per quei fur sì poco ubbidienti.

(OF XXXIV, 60)

Sehr gastfreundlich wurde der Ritter
von den Heiligen in einem Zimmer untergebracht;
in einem anderen wurde sein Ross
mit reichlich gutem Hafer versorgt.
Früchte des Paradieses gaben sie ihm,
von solchem Wohlgeschmack, dass ihm schien, ohne
Entschuldigung seien die ersten beiden Stammeltern nicht,
wenn sie durch diese Früchte so ungehorsam wurden.

Schon die Tatsache, dass Astolfo im Irdischen Paradies ein Gästezimmer zugewiesen und sein Ippogrifo reichlich Hafer bekommt, stellt eine Banalisierung der Danteschen Allegorie dar. Aber die zweite Hälfte der Strophe schlägt dem Fass den Boden aus. In *Purgatorio* VIII, 99, nennt Dante die Früchte des Paradieses wegen der (un-)heilsgeschichtlichen Folgen „cibo amaro | bittere Speise“. Hier aber findet Astolfo diese Früchte so lecker, dass er nun den Tabubruch Evas und Adams, als sie vom Baum der Erkenntnis aßen, in milderem Lichte sieht. Ariost hebt den weltanschaulichen Bruch durch einen Versbruch, ein Enjambement, hervor, indem er in Zeile 6 und

7 trennt: „*sanza / scusa non sono* | ohne / Entschuldigung seien sie nicht“. Im Lichte der christlichen Orthodoxie stellt dies eine Ungeheuerlichkeit dar, weil Astolfo bzw. Ariost damit die Erbsünde relativiert, auf der das gesamte christliche Heilsgeschehen aufbaut. Hier hört der parodistische Spaß auf und schlägt in den Ernst umwertender und neuwertender Zersetzung um.

Auf dem Mond

In der Nacht, als der Mond am Himmel steht, steigen Astolfo und Johannes dann in dessen Vierspänner, denselben, mit dem einst der Prophet Elias in den Himmel entrückt wurde, und fliegen zum Mond (*OF XXXIV, 68*). Dante wurde vom Blick Beatrices und der Gewalt der weltenbewegenden Liebe in die Himmelsphären emporgehoben, deren erste die Mondsphäre ist. Und während bei Dante außer über die kosmologische Deutung der Mondflecken über den Mond selbst überhaupt nichts Konkretes ausgesagt wird, ähnelt der Mond Ariosts doch ziemlich stark der Erde: Es gibt Flüsse, Seen, Ebenen, Hügel und Berge, Städte, Burgen und Wälder, wo Nymphen wilde Tiere jagen (*OF XXXIV, 72*). Alles ist größer und etwas (wie genau wird nicht gesagt) anders als auf der Erde, aber doch vergleichbar. Beatrice erklärt Dante auf dem Mond die Herkunft der Mondflecken und erörtert dabei eines der wichtigsten Probleme mittelalterlicher Philosophie: die Ausdifferenzierung des einen, lichtdurchfluteten göttlichen Seins in die Vielheit der geschaffenen Wesenheiten sowie die Rolle der lichtlosen Materie in diesem Ausdifferenzierungsprozess. Ariost findet für das Problem der Mondflecken eine wesentlich einfachere Lösung, als Astolfo mit Johannes zum Mond fährt:

Tutta la sfera varcano del fuoco,
et indi vanno al regno de la luna.
Veggon per la piú parte esser quel loco
come un acciar che non ha macchia alcuna [...]. (*OF XXXIV, 70*)

Sie durchqueren die ganze Feuersphäre
und fahren ins Reich des Mondes.
Sie sehen, dass dieser Ort größtenteils
wie Stahl wirkt, der keinen einzigen Flecken hat [...].

Ariost erklärt die Mondflecken einfach zu optischen Täuschungen. Das ist auf den ersten Blick eine relativ harmlos wirkende Parodie auf das umständliche scholastische Systemdenken. Entsprechendes finden wir zur gleichen Zeit auch bei François Rabelais in Frankreich. Auf den zweiten Blick aber ist das scholastische Systemdenken doch auch von seinen Inhalten nicht so einfach zu trennen. Ariost verabschiedet hier mit einem Federstrich die gesam-

te scholastische Kosmologie und Ontologie. Die christliche Seinslehre wird damit indirekt zur gleichen (optischen) Täuschung erklärt wie die Mondflecken.

Theologisch ähnlich brisant verläuft Astolfos Aufenthalt auf dem Mond, wenn man ihn mit Dantes Himmelfahrt vergleicht. Dante lässt sich von einer der nur ganz schwach sichtbaren, fast durchsichtigen Seelen erklären, wer sie sei und warum sie hier im Mondhimmel, also an irdischen Raumvorstellungen gemessen doch relativ weit entfernt von Gott ihre Seligkeit genieße. Die Seele gibt sich als Piccarda Donati zu erkennen, die Schwester von Dantes Jugendfreund Forese Donati, die schon als junge Frau Nonne geworden war. Und sie fährt fort:

„E questa sorte che par giú cotanto,
però n'è data, perché fur negletti
li nostri voti, e vòti in alcun canto.“ (Par. III, 55–7)

„Und dieses Schicksal, das so niedrig scheint,
wurde uns zuteil, weil wir unsere Gelübde
nicht eingehalten und gebrochen haben.“

Piccarda war von einem anderen Bruder aus dem Kloster entführt und aus politischen Gründen zwangsverheiratet, also zum Bruch ihres Keuschheitsgelübdes gezwungen worden, worauf sie aus Kummer gestorben war. Und sie fügt hinzu, dass es zwar Abstufungen der Seligkeit im Paradies gebe, dass aber andererseits alle Seelen in gleicher Weise im Willen Gottes aufgehoben seien und ihren ewigen Frieden gefunden hätten. Außerdem sind ja die Himmelsphären nur die raumhafte Ausdrucksform des nicht-räumlichen Emphyreums, in dem alle Heiligen und Seligen zugleich in die Kontemplation Gottes versunken sind. Sehen wir, wen oder was Astolfo auf dem Mond findet:

Da l'apostolo santo fu condotto
in un vallon fra due montagne istretto,
ove mirabilmente era ridotto
ciò che si perde o per nostro difetto,
o per colpa di tempo o di Fortuna:
ciò che si perde qui, là si raguna.

Non pur di regni o di ricchezze parlo,
in che la ruota instabile lavora;
ma di quel ch'in poter di tor, di darlo
non ha Fortuna, intender voglio ancora.
Molta fama è là su, che, come tarlo,
il tempo al lungo andar qua giú divora:

là su infiniti prieghi e voti stanno,
che da noi peccatori a Dio si fanno.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,
l'inutil tempo che si perde a giuoco,
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,
vani disegni che non han mai loco,
i vani desidèri sono tanti,
che la piú parte ingombran di quel loco:
ciò che in somma qua giú perdesti mai,
là su salendo ritrovar potrai.

(OF XXXIV, 73–5)

Vom heiligen Apostel wurde er in ein Tal
geführt, das von zwei Bergen eingeschlossen war,
wo auf wundersame Weise aufbewahrt wurde,
was man verliert, sei es durch eigene Schuld,
sei es Schuld der Zeit oder des Schicksals:
Was man hier verliert, wird dort gesammelt.

Nicht von Königreichen oder Reichtümern spreche ich,
die das Rad der Fortuna dahinrafft,
sondern ich meine dasjenige,
über das Fortuna keine Gewalt hat.
Viel Ruhm ist dort oben, den die Zeit
hier unten wie ein Holzwurm allmählich auffrisst.
Ungezählte Gebete und Gelübde sind dort oben,
die von uns Sündern an Gott gerichtet werden.

Tränen und Seufzer der Liebenden,
unnütz verlorene Zeit beim Spiel,
vertane Mußestunden von Ignoranten,
eitle Vorsätze, aus denen nie etwas wird,
so viele eitle Sehnsüchte,
die am meisten Platz einnehmen;
mit einem Wort: Was du hier unten je verloren hast/vergeblich getan
hast,
kannst du wiederfinden, wenn du dort hinaufsteigst.

Der Bezug zu Dantes *Paradiso* ist im vorletzten Vers der Strophe 74 versteckt: Auch bei Ariost hat der Mond etwas mit gebrochenen Gelübden zu tun. Allerdings bezweckt Ariost damit wieder eine raffinierte Entsublimierung des Danteschen Gedankengebäudes, die vom Parodistischen ins Blasphemische umschlägt. Bei Ariost sind nicht die Seelen im Mondhimmel, die im *Purgatorio* vom aufgezwungenen Bruch eines Gelübdes gereinigt wurden, sondern

es befindet sich dort alles, was auf Erden an immateriellen Dingen verloren ging: Ruhm, Gebete, Gelübde, Liebesschmerz, sinnlos vertane Zeit, gute Vorträge, enttäuschte Hoffnungen oder auch, wie es dann weiter heißt, Lobhudelei, enkomiastische Verse, von denen Ariost selbst so viele geschrieben hat, testamentarisch verfügte Almosen, die dem Seelenheil dienen sollen, weibliche Schönheit und zuletzt eben der Verstand Orlandos. Die Raffinesse der Entsublimierung wurzelt im Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Verbs „perdere | verlieren“ (*OF XXXIV, 73, 6, 8; OF XXXIV, 75, 2, 7*). Orlando hat seinen Verstand aus hoffnungsloser Liebe zu Angelica schuldlos-schuldig verloren und wird ihn durch Astolfo wiederfinden. Aber Liebesschmerz, Enkomiastik, vertane Zeit, verlorene Schönheit, testamentarisch verfügte Almosen, Gebete und Gelübde kann man nicht wiederfinden, verlorenen Ruhm zumeist auch nicht, weil in Bezug auf all diese Bereiche „perdere“ so viel heißt wie, dass sie vergessen wurden, umsonst waren, vergebliche Liebeshandlungen, sinnlos vertane Zeit. Gebete und Gelübde sind für Ariost sinnlos, weil die Transzendenz für ihn leer geworden ist.

Lethe, der Triumph des Todes und der Poesie

Den Höhepunkt und Abschluss von Astolfos Mondfahrt bietet Canto XXXV, in dem die Lethe-Fluss-Allegorie aus Dantes *Purgatorio* destruiert wird, und zwar nunmehr mit den Mitteln der ernst gemeinten Allegorie selbst, vor allem aber mit einer theoretisch-poetologischen Ausdeutung dieser seiner eigenen Allegorie, durch die Ariost die Grenzen des allegorischen Diskurses selbst aufzeigt. Die parodistische Energie hat sich im Laufe der Jenseitsreise Astolfos gleichsam erschöpft. Sie hallt noch nach in diesen Schlusspassagen, aber in den Vordergrund schiebt sich nun ein normativer Gegenentwurf zu Dantes Welt, der nicht mehr parodistisch wirkt, weil er den gemeinsamen weltanschaulichen Boden endgültig verlassen hat. Dante lokalisiert die Lethe im Irdischen Paradies und beschreibt ihr Wasser so:

[...] ed ecco piú andar mi tolse un rio,
che 'nver sinistra con sue piccole onde
piegava l'erba che 'n sua ripa uscío.

Tutte l'acque che son di qua piú monde,
parríeno avere in sé mistura alcuna
verso di quella, che nulla nasconde [...]. (*Purg. XXVIII, 25–30*)

[...] und da versperrte mir plötzlich ein Bach den Weg,
der mit seinen kleinen Wellen das Gras
nach links bog, das an seinem Ufer wuchs.

Die reinsten Gewässer der Erde würden
in sich noch irgendwie getrübt erscheinen
verglichen mit jenem, das nichts verbirgt [...].

Die im *Purgatorio* geläuterten Seelen trinken im köstlich-klaren Wasser der Lethe das Vergessen der Sünden, und es gibt dort auch noch einen anderen Fluss, Eunoë, dessen Wasser die positiven Erinnerungen des vergangenen Lebens verstärkt. Den Fluss Eunoë gibt es bei Ariost nicht, Lethe aber schon, wenn er Lethe auch auf dem Mond und nicht im Irdischen Paradies lokalisiert. Aber das ist nicht entscheidend. Der Lethe-Fluss ist eingefügt in ein kleines allegorisches Nachspiel zu Astolfos Aufenthalt auf dem Mond: Bevor sich Astolfo mit der Flasche, in der sich Orlando's verlorener Verstand befindet, auf die Rückfahrt zur Erde begibt, zeigt ihm Johannes noch den Palast der Parzen auf dem Mond, wo diese die Lebensfäden der Menschen spinnen und am Schluss abschneiden. Zu diesem alten Mythos erfindet Ariost nun aber noch die Allegorie hinzu, dass im Palast der Parzen für jeden Menschen auch ein Namenstäfelchen angefertigt wird, manche aus Blech, manche aus Silber, manche aus Gold. Und diese Namenstäfelchen werden nach dem Tod der Namensträger auf einen großen Haufen geworfen. Von diesem Haufen holt sie ein uralter Mann, der aber sehr schnell laufen kann und der eine Allegorie der verfließenden Zeit ist. Dieser flinke Alte trägt die Namenstäfelchen zum Lethe-Fluss, wobei ihn Astolfo und Johannes beobachten:

[...] sul fiume usciro [Astolfo e Giovanni], che d'arena misto
con l'onde discorrea turbide e brutte;
e vi trovâr quel vecchio in su la riva,
che con gl'impressi nomi vi veniva.

[...]

Degli altrui nomi egli si empía il mantello;
scemava il monte, e non finiva mai:
et in quel fiume che Lete si noma,
scarcava, anzi perdea la ricca soma. (OF XXXV, 10–1)

[...] Astolfo und Johannes gingen zum Fluss hinaus,
dessen Wellen sich sandig, trüb und schmutzig dahinwälzten;
am Ufer trafen sie jenen Greis,
der mit den Namenstäfelchen dorthin kam.

[...]

Er füllte sich den Mantel mit den Täfelchen,
trug so den Haufen ab und kam doch nie an ein Ende.

Und entlud dann oder verlor seine reiche Last
in dem Fluss, der Lethe heißt.

Statt klar und rein ist Ariosts Lethe sandig, schmutzig und trüb. Und nicht die Seelen der Verstorbenen durchschwimmen sie, um Vergessen ihrer Sünden zu trinken und dann ins ewige Leben einzugehen, sondern nur ihre Namenstäfelchen werden hineingeworfen, von den Seelen selbst ist nicht mehr die Rede. Fast alle Namensschildchen aber versinken für immer im trüben Schlamm des Vergessens. Nur eines von hunderttausend Namenstäfelchen, die der flinke alte Mann in die Lethe kippt, schwimmt noch ein Weilchen oben, alle anderen versinken sofort. Um diejenigen, die oben schwimmen, streiten sich gierige Aasgeier und anderes unangenehmes Geflügel, fischen sie heraus und versuchen sie fortzutragen. Aber die Vögel sind zu schwach, sie lassen die Täfelchen bald wieder fallen und so verschlingt Lethe auch noch diese (OF XXXV, 12–3). Allein zwei weißen Schwänen gelingt es ab und zu, Namenstäfelchen dem Fluss des Vergessens zu entreißen. Die heiligen Schwäne tragen diese äußerst raren Täfelchen zu einem Tempel auf einer Anhöhe, der der Unsterblichkeit geweiht ist, „tutto l'avanzo oblivion consume | den ganzen Rest verschlingt das Vergessen“ (OF XXXV, 15). Ariost lässt Johannes die – scheinbar leicht zu durchschauende – Allegorie selbst auflösen (OF XXXV, 18–21): Lethe ist der Fluss des „eterno oblio | ewigen Vergessens“, aber gemeint ist hier nicht wie bei Dante das aktive Vergessen seiner eigenen sündhaften Vergangenheit, sondern das passive Vergessenwerden, Ausgelöscht werden. Die unedlen Vögel stehen für Schmeichler, Höflinge, Parasiten, die die Namen ihrer Herren und Gönner kaum über deren Tod hinaus im Munde führen. Die Schwäne aber:

„Ma come i cigni che cantando lieti
rendeno salve le medaglie al tempio,
così gli uomini degni da' poeti
son tolti da l'oblio, più che morte empio.“ (OF XXXV, 22)

„Aber wie die Schwäne mit schönem Gesang
die Medaillen zum Tempel retten,
so werden würdige Menschen von den Dichtern
dem Vergessen entrissen, das schlimmer ist als der Tod.“

Im griechischen Mythos steht der Schwanengesang für die Verbindung von Schönheit, Kunst und Tod. Bei Ariost wird der Schwanengesang zur Allegorie der Dichtung, die allein von der Auslöschung im Vergessenwerden erlöst, das schlimmer ist als der Tod (dreihundert Jahre später ist dem Übersetzer

Gries der letzte Relativsatz zu brisant, er lässt ihn aus). Funktion des Lethe-Flusses ist nicht mehr die Reinigung der erlösten Seelen von der Erinnerung an ihre Sünden, sondern die restlose Tilgung irdischer Memoria, die bereits als einzige Art des Fortlebens erscheint. Der Tod ist der endgültige Schlusspunkt der menschlichen Existenz. Hier und im Folgenden geht nun aber Johannes' Ausdeutung der Allegorie von Lethe, den Namenstäfelchen und dem Tempel der Unsterblichkeit über den gleichsam materialen Gehalt der Allegorie hinaus und zeigt damit an, dass der Diskurs des Allegorischen selbst sich erschöpft hat. Johannes spricht nun Klartext, wenn er gegen Fürsten polemisiert, die sich nicht als Mäzene der Dichter betätigen:

„Credi che Dio questi [principi] ignoranti ha privi
de lo 'ntelletto, e loro offusca i lumi;
che de la poesia gli ha fatto schivi,
acciò che morte il tutto ne consumi.
Oltre che del sepolcro uscirian vivi,
ancor ch'avesser tutti i rei costumi,
pur che sapesson farsi amica Cirra,
piú grato odore avrian che nardo o mirra.“ (OF XXXV, 24)

„Glaub mir, dass Gott diese Ignoranten [Fürsten]
um den Verstand gebracht hat;
er lässt sie die Dichtung verachten,
damit der Tod sie ganz vertilge.
Sie würden lebendig aus ihren Gräbern auferstehen,
auch wenn sie die schlimmsten Laster gehabt hätten,
wenn sie sich nur Kyrrho⁶ zur Freundin gemacht hätten,
und sie hätten angenehmeren Duft als Myrrhe und Narde.“

Es wird immer unglaublicher, was Ariost schreibt. „Poesia o morte | Dichtung oder der Tod“, heißt es sinngemäß in Vers 3 und 4. Die einzige Wiederauferstehung (Vers 5), und zwar völlig unabhängig von ethischen Gesichtspunkten (Vers 6), ist auf ästhetischem Wege möglich. Und das legt Ariost ausgerechnet dem Evangelisten und Lieblingsjünger Jesu, Johannes, in den Mund. Und dieser schiebt in Vers 1 und 2 auch noch Gott selbst die Verantwortung dafür zu, wenn Fürsten die Dichtung nicht hochschätzen und damit das einzig noch verbleibende Heil verspielen. Es ist, als wäre Gott eifersüchtig auf die heilspendende Kraft der Dichtung, die allein noch ein Weiterleben nach dem Tod verheißt. Eifersüchtig und hilflos sieht Gott seiner eigenen Entmachtung zu. Im Folgenden steigert Johannes die Deutungsmacht

⁶ Kyrrho ist einer der beiden Gipfel des Parnass, des heiligen Berges Apollons und der Musen.

der Dichtung zum arbiträren Weltdeutungsersatz: Aeneas, meint er, war in Wirklichkeit gar nicht so „pius“, Augustus nicht so milde, Nero vielleicht gar nicht so verbrecherisch, wie sie von Dichtern oder Historikern gezeichnet wurden. Wer weiß, ob nicht sogar die Troianer den Troischen Krieg gewonnen haben und ob Penelope wirklich zwanzig Jahre treu auf Odysseus gewartet hat. Und, das ist der Gipfel: wer weiß schon, ob alles so stimmt, was er selbst, Johannes, über Christus geschrieben hat:

„Gli scrittori amo, e fo il debito mio;
ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io.

E sopra tutti gli altri io feci acquisto
che non mi può levar tempo né morte:
e ben convenne al mio lodato Cristo
rendermi guidardon di sí gran sorte.“ (OF XXXV, 28–9)

„Ich liebe die Schriftsteller, und das ist nur normal,
denn auch ich war Schriftsteller auf eurer Erde.

Und vor allen anderen erwarb ich mir,
was weder Zeit noch Tod mir entreißen kann:
Der von mir gepriesene Christus tat gut daran,
mich für diese große Leistung zu belohnen.“

Johannes als Dichter in einer Reihe mit Homer und Vergil; und Christus in einer Reihe mit Odysseus, Aeneas und Augustus, deren Ruhm die Dichter stifteten! Die Frohe Botschaft wird zur Botschaft der Dichtung, der Dichter selbst setzt sich an die Stelle des Weltenrichters und schafft in seinen Werken Ersatz für die leer werdende Transzendenz. Und so ist Astolfos Neugier auf die Himmelssphären nach der Besichtigung der ersten, der Mondsphäre, auch schon gestillt, so wie er nach dem ersten Kreis auch von der Hölle schon genug gesehen hatte. Metaphysisch-religiöse Spekulation bietet für Ariost und seine Figuren keine existenzielle Orientierung mehr. Zum Abschied gibt Johannes Astolfo noch eine Salbe mit, mit deren Hilfe er bei seiner Rückkehr zur Erde den Priesterkönig Johannes wieder sehend macht, der ja wegen seiner Hybris von Gott mit Blindheit geschlagen worden war. Nachdem zu Anfang Astolfo schon die von Gott zur Bestrafung des Priesterkönigs gesandten Harpyien vertrieben hat, wird nun Gottes Richterspruch endgültig widerrufen, und zwar unter Mithilfe des Verfassers der Apokalypse. Der Priesterkönig verehrt Astolfo daraufhin wie einen Gott („l'adora e cole, e come un Dio sublima“, OF XXXVIII, 27). Was als Parodie auf die *Divina Commedia* begann, ist zu deren kaum mehr verhülltem, sehr ernsthaftem poetischen und me-

taphysischen Widerruf geworden. Sinnzentrum der Welt ist nicht mehr der göttliche Heilsplan, sondern das schöpferische Dichter-Ich. Die Dichter führen durch die Hölle, das Purgatorium und die Paradiese der menschlichen Existenz. Aber sie führen nicht mehr ins Himmlische Paradies.

Das Karl-Roland-,Epos'

Vor dem Hintergrund dieser Umwertung aller christlichen Werte im 34. und 35. Gesang des *Orlando Furioso* lässt sich natürlich kein Epos im engeren Sinne mehr konstruieren. Wie der Titel sagt, stellt Ariost sein Werk in die Tradition des Rolandsstoffes und der Karlsepik. Der Ur-Roland, das um 1100 aufgezeichnete, altfranzösische *Rolandslied* (*La Chanson de Roland*), besingt, wie alle Epen, ein reales Großereignis aus der Geschichte einer Gemeinschaft, stilisiert dieses Großereignis zum Mythos und bereitet es so für das kollektive Gedächtnis und zur kollektiven Identitätsstiftung der Gemeinschaft der Leser, oder besser: Hörer, auf. In diesem Falle handelt es sich um einen missglückten Feldzug Karls des Großen gegen die spanischen Mauren, bei dem im Jahre 778 auf dem Rückzug, bei Roncesvalles (Roncevaux) in den Pyrenäen, die fränkische Nachhut unter ihrem Anführer Roland in einen Hinterhalt geriet und völlig aufgerieben wurde. Da auf dem Rückzug im Gegensatz zum Angriff die stärksten kriegerischen Kräfte in der Nachhut konzentriert werden, stellte diese Niederlage die größte politische Katastrophe in Karls Regierungszeit dar. Hier hätte sein gesamtes Großmachtstreben frühzeitig an ein unrühmliches Ende kommen können. Das *Rolandslied* erzählt zwar die Vernichtung der Nachhut, bettet sie aber ein in eine Geschichte um Verrat aus den eigenen Reihen, um heldenhaften Abwehrkampf bis zum letzten Mann, eben Roland, und vor allem, und dies nun völlig fiktiv, um den siegreichen Rachefeldzug Karls des Großen und die Bestrafung des Verräters auf einem Gerichtstag zu Aachen durch ein Gottesurteil.

Die verwickelte Geschichte des Rolandsstoffes und der Karlsepik sowie ihrer Kontamination mit der Artusepik im Laufe des Mittelalters und der Renaissance kann ich hier nicht nachzeichnen. Nur auf die unmittelbare Inspirationsquelle für Ariost, Matteo Boiardos *Orlando Innamorato* aus dem Jahre 1486, will ich kurz eingehen, da sich der *Orlando Furioso* zunächst einfach als Fortsetzung von Boiardos unvollendet gebliebenem Werk versteht. Auch hier wurde Orlando schon liebestoll, aber nicht wirklich wahnsinnig geschildert. Angelica, die unsagbar schöne Königstochter aus dem sagenhaften Reich Cati im Fernen Osten, war mit ihrem Bruder Argalia zu einem Turnier nach Paris gekommen und hatte sich selbst als Preis ausgesetzt für denjenigen

Ritter, der ihren Bruder im Duell töten würde. Da ihr Bruder eine Zauberlanze besaß, war sie sicher, dass er alle Gegner schlagen und so Karls Heer schwächen würde, was ihr Hauptziel war. Unglücklicherweise wurden die Lanzen vertauscht, Angelicas Bruder wurde getötet, und nun begann ihre Flucht vor dem Sieger im Duell und vor vielen anderen christlichen und nichtchristlichen Rittern, die alle ihrer überirdischen Schönheit verfallen waren und/oder durch Heirat mit ihr ihr Reich erwerben wollten. Am hartnäckigsten wurde Angelica von den christlichen Helden Orlando und – zeitweise – Rainaldo verfolgt. Orlando diente Angelica auf ihren Irrwegen durch die Welt als treuliebender und selbstloser Beschützer, der aber auf keine Gegenliebe stieß. Zwischenzeitlich war Angelica sogar in Rainaldo verliebt, da sie im Ardennerwald von der Quelle der Liebe trank, zugleich aber trank Rainaldo von der Quelle des Hasses, sodass ihre Liebe keine Erfüllung fand. Später tranken beide von der jeweils anderen Quelle, und von diesem Moment an hatte Angelica nur noch eines im Sinne, so schnell wie möglich nach Catai zurückzukehren. Mit ihrem Beschützer Orlando kam Angelica am Fuße der Pyrenäen vorbei, wo Karl schon dringend auf seinen wichtigsten Helden wartete, da die spanischen und nordafrikanischen Mauren mit riesiger Heeresmacht ins Frankenreich eingefallen waren. Und damit beginnt der *Orlando Furioso*. Ganz lakonisch wird zu Anfang von der Niederlage vor den Pyrenäen berichtet, die hier nur noch die Vorgeschichte der Haupthandlung bildet und bei der Roland auch nicht getötet wird. Angelica flieht in den Kriegswirren alleine weiter, Karl muss sich mit seinem Heer nach Paris zurückziehen, wo er dann von den Mauren belagert wird. Die Situation erinnert weniger an den *Ur-Roland* als an die Situation des Jahres 732, als die Mauren bis nach Poitiers vorgedrungen waren und von Karl Martell zurückgedrängt wurden, Paris allerdings noch nicht (wieder) Hauptstadt Frankreichs war, genauso wenig wie unter Karl dem Großen.

Der Kampf um Paris, der Gegenangriff Karls und der schließliche Sieg der Christen wird nun durchaus in epentypischer Weise geschildert. Ariost setzt alle Elemente ein, die sein Publikum damals erwartet: die Belagerung der Stadt; Rinaldos (so heißt Boiardos Rainaldo hier) Mission, in Schottland und England Hilfstruppen zu werben (*OF II, 26*); die „rassegna“, die exotische Truppenparade der Mauren vor den Toren von Paris (*OF XIV, 10–30*); die Heilige Messe in Paris, in der Karl Gott um Hilfe für seine Truppen anfleht (*OF XIV, 68–72*); den „meraviglioso“, das Eingreifen der Transzendenz, durch die sich das Epos von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des mo-

dernen Romans unterscheidet, wie Georg Lukács dies in seinem Werk *Die Theorie des Romans* (1916) formuliert. Gott beauftragt den Erzengel Michael, die Allegorie des „Silenzio“ zu den herannahenden Hilfstruppen zu bringen, damit sie von den Mauren unbemerkt nach Paris vorrücken können, und die „Discordia“ ins Heerlager der Mauren zu schicken (OF XIV, 75–97); an anderen Stellen greifen auch die Kräfte der Hölle ins Geschehen ein (z. B. OF XXVII, 13).

Zunächst aber beginnt der Angriff auf die mit Mauerringen und Wallanlagen befestigte Stadt, die Mauren erstürmen den ersten Mauerring, ein furchtbares Gemetzel setzt ein (OF XIV, 116–26), die Leser und Hörer der damaligen Zeit verlangten solche immer wieder eingefügten, ausführlich und hyperbolisch beschriebenen Massentötungsszenen mit allen möglichen Arten des Durchbohrtwerdens, mit abgehackten Köpfen, Armen und Beinen, die durch die Luft fliegen, Strömen von Blut, die fließen. Die Angreifer laufen allerdings im Stadtgraben hinter der ersten Mauer in eine Feuerfalle und müssen elendiglich verbrennen (OF XIV, 131–4). Neben Massenkampfgewümmel muss ein Epos insbesondere auch heroische Einzelkämpfe enthalten: Als einziger Maure schafft es ihr Anführer Rodomonte, in die Stadt vorzudringen, da er in voller Rüstung über den neun Meter breiten Stadtgraben springt; in Paris metzelt er viele Menschen nieder, bevor ihm die Flucht gelingt (OF XIV, 130; OF XVI, 19–27; OF XVII, 6–16; OF XVIII, 8–25).

In letzter Sekunde, bevor die nächste Angriffswelle der Mauren dann doch die Wallanlagen überwunden hätte, kommen, angeführt von Rinaldo, vom Erzengel Michael und dem „Silenzio“, die englischen und schottischen Hilfstruppen vor Paris an (OF XVI, 28). Nach der gattungstechnisch geforderten Ansprache des Heerführers Rinaldo an seine Truppen beginnt der Überraschungsangriff in den Rücken der Mauren, die gerade zum entscheidenden Sturm auf die Stadt ansetzen, wobei dann wieder allgemeines Schlachtengetümmel und einzelne Heldentaten insbesondere Rinaldos beschrieben werden (OF XVI, 32–84). Kaiser Karl gelingt nun mit seinen Truppen ein Ausfall aus der belagerten Stadt, die Mauren geraten in einen Zweifrontenkampf und ziehen sich mit letzter Kraft in ihr befestigtes Feldlager zurück (OF XVIII, 38–59; OF XVIII, 146–62). Es nähern sich aber dann auch Hilfstruppen der Mauren aus dem Süden, die den Belagerungsring um das Feldlager der Mauren aufsprengen können, die Christen ziehen sich in wilder Flucht nach Paris zurück, viele ertrinken in der Seine, die meisten Paladine

Karls sind gefallen, die zweite Belagerung beginnt, die Situation erscheint aussichtslos (OF XXVII, 13–33).

In dieser Situation kann nur noch die Transzendenz helfen, und so fügt Ariost wieder eine Passage mit epischem „meraviglioso“ ein. Die „Discordia“ hatte sich von den ‚Heiden‘ eigenmächtig zurückgezogen und muss nun vom Erzengel Michael zu größerem Gehorsam gezwungen werden (OF XXVII, 34–9). Tatsächlich flammt im Lager der Mauren wieder Zwietracht auf, es kommen weitere christliche Hilfstruppen, die den Belagerungsring der ‚Heiden‘ erneut sprengen, dieses Mal werden die Mauren bis nach Arles zurückgeschlagen, von ihren 100.000 Kämpfern sind nur noch 20.000 übrig (OF XXVII, 40–127; OF XXX, 17–75; OF XXXI, 49–89). In Arles gelingt es den Mauren noch einmal, sich zu sammeln und Verstärkung anzufordern (OF XXXII, 1–6). Arles wird aber von den Christen eingeschlossen, ein Teil der christlichen Heere trägt den Krieg in die maurischen Stammlande nach Biserta im heutigen Tunesien (OF XXXVIII, 7; OF XXXVIII, 24–36).

Vor Arles einigen sich die Kontrahenten durch Schwur darauf, den Kampf durch einen Zweikampf der stärksten Helden entscheiden zu lassen – ein häufig verwendetes episches Motiv, ebenso häufig, wie der Schwur gebrochen wird und der Zweikampf doch wieder in einen Massenkampf übergeht, den die Christen dann gewinnen (OF XXXVIII, 60–OF XXXIX, 19). Die Mauren ziehen sich nach Spanien bzw. Tunesien zurück, dabei ergreift Ariost auch noch die Gelegenheit, eine Seeschlacht zu schildern (OF XXXIX, 73–OF XL, 9). Auch Biserta erobern die Christen dann, und hier kämpft endlich der wieder zur Vernunft gekommene Roland mit (OF XL, 9–35). Der Herrscher der nordafrikanischen Mauren kann zunächst entkommen, wird dann aber von Roland im Zweikampf enthauptet (OF XL, 36–40; OF XLII, 6–9). Von den spanischen Mauren heißt es nur kurz, dass sie später auch definitiv geschlagen wurden (OF XXXIX, 74).

Epenparodie

Diese traditionell epische Haupthandlung wird in knapp 900 Oktavenstrophen erzählt, also in ca. 7.000 Versen; die *Ur-Chanson de Roland* umfasst insgesamt nur 4.000 Verse. Der *Orlando Furioso* aber hat insgesamt ca. 40.000 Verse. Was erzählt Ariost in den anderen 33.000 Versen? Von einer Digression, Astolfos Mondfahrt, haben wir schon gehört, einen parallelen Handlungsstrang, den *Orlando-Angelica-Roman*, werden wir noch etwas ausführlicher behandeln. Der *Orlando Furioso* besteht eigentlich hauptsächlich aus Digressionen, Episoden, parallel laufenden Handlungssträngen. Ich ha-

be im Titel des vorigen Unterkapitels den Begriff ‚Epos‘ aus zwei Gründen in einfache Anführungszeichen gesetzt: Erstens ist die ursprüngliche epische Haupthandlung nur noch ein Handlungsstrang neben anderen, ständig unterbrochen durch quasi filmtechnische Schnitte – man kann es rein formal schon an den Strophenangaben hier auf den letzten Seiten nachvollziehen. Die Haupthandlung des Epos wird reduziert auf die Funktion, die anderen Handlungsstränge locker zusammenzuhalten. Zweitens aber erhält selbst der Handlungsstrang des Krieges zwischen Christen und Mauren nur noch dann den Anschein traditioneller Epik, wenn man ihn so künstlich zusammenschneidet und isoliert, wie ich das hier zum Zwecke eines ersten Überblicks getan habe. Sieht man genauer hin und stellt die Zusammenhänge mit den anderen Handlungssträngen wieder her, wird klar, dass schon in der ‚epischen‘ Haupthandlung das Prinzip des Epischen zerstört wird, und zwar mit weitreichenden Folgen, die die Ergebnisse von Ariosts Dante-Parodie spiegeln.

Schon der „meraviglioso“ degeneriert zur Groteske. Eigentlich erscheint gerade der katholische Glaube mit der Dreifaltigkeit, den Engeln, Maria, den Heiligen und Seligen im himmlischen Paradies, wie es Dante gestaltet hat, sehr gut geeignet, an die Stelle der Götterwelt im antiken Epos zu treten. Über der konkreten Menschenwelt wird eine dieser Menschenwelt gar nicht so unähnliche Überwelt ausgespannt, die Anteil nimmt an den Geschehnissen auf Erden und auch tatkräftig eingreift. Im Gegensatz zum antiken Menschen, der sich mit einer untereinander rivalisierenden Götterschar konfrontiert sah, ist für den gläubigen Christen die monotheistisch disziplinierte und eindeutig in Gut und Böse aufgeteilte Transzendenz auch viel berechenbarer, verlässlicher geworden. Aber Ariost funktioniert den „meraviglioso“ zur grotesken Klerikerschelte um. Zunächst lässt schon stutzen, dass der Erzengel Michael nicht weiß, wo er den „Silenzio“ und die „Discordia“ finden soll, die er zugunsten der christlichen Kämpfer einsetzen soll. Er denkt, „Silenzio“ müsste in Klöstern zu finden sein, findet dort aber vor allem „Discordia“ und überhaupt alle sieben Hauptsünden (*OF XIV, 75–97*). Michael befiehlt dann der „Discordia“, sich ins Feldlager der Mauren vor Paris zu begeben, sieht aber später, als die Mauren den Belagerungsring um Paris zum zweiten Mal schließen können, dass „Discordia“ sich sehr schnell eigenmächtig wieder ins Kloster zurückgezogen hat. Rot vor Scham und Wut fliegt er erneut ins Kloster, wo die Kleriker sich bei der Wahl des Abts und anderer

Würdenträger gerade ihre Breviere gegenseitig an den Kopf werfen. Und nun kippt die Szene endgültig ins Burleske:

Le man le [alla Discordia] pose l'angelo nel crine,
e pugna e calci le diè senza fine.

Indi le roppe un manico di croce
per la testa, pel dosso e per le braccia.
Mercé grida la misera a gran voce,
e le genocchia al divin nunzio abbraccia.
Michel non l'abandona, che veloce
nel campo del re d'Africa la caccia;
e poi le dice: „Aspettati aver peggio,
se fuor di questo campo piú ti veggio.“

(OF XXVII, 37–8)

Der Engel packte Discordia bei den Haaren
und versetzte ihr Faustschläge und Fußstritte ohne Ende.

Dann zerschlug er ein großes Kreuz
auf ihrem Kopf, dem Rücken und den Armen.
Die Arme schreit laut um Gnade
und umfasst die Knie des Götterboten.
Michael lässt nicht von ihr ab, bevor er sie
schnell ins Feldlager des Königs von Afrika gejagt hat,
und sagt ihr noch: „Du kannst dich auf Schlimmeres gefasst machen,
wenn ich dich noch einmal außerhalb dieses Feldlagers sehe.“

Ariosts Umgang mit dem epentypischen „meraviglioso“ gibt gleichsam den Ton an für seine Epenparodie im Allgemeinen. Orlando und Rinaldo, die beiden wichtigsten Kämpfer Karls des Großen, ziehen nach der Niederlage in den Pyrenäen nur deswegen mit Karl nach Paris, weil sie irrtümlich glauben, Angelica in Paris zu finden, nicht weil sie Karl in seiner verzweifelten kriegerischen Situation helfen wollen (OF II, 15–24, OF VIII, 68). Karl schickt Rinaldo gleich weiter, um in England und Schottland Hilfstruppen zu werben, und Rinaldo kommt Karls Auftrag äußerst widerwillig nach, weil er inzwischen Nachteile bei der Jagd nach Angelica befürchtet. In Schottland angekommen, hat Rinaldo es zunächst nicht sehr eilig, seinen Auftrag zu erfüllen:

Sopra la Scozia ultimamente sorse [Rinaldo],
dove la selva Calidonia appare,
che spesso fra gli antiqui ombrosi cerri
s'ode sonar di bellicosi ferri.

Vanno per quella i cavallieri erranti,
 incliti in arme, di tutta Bretagna [...].
 Gran cose in essa già fece Tristano,
 Lancillotto, Galasso, Artù e Galvano [...].

Senza scudiero e senza compagnia
 va il cavallier per quella selva immensa,
 facendo or una et or un'altra via,
 dove piú aver strane aventure pensa.

(OF IV, 51–2, 54)

Zuletzt landete Rinaldo in Schottland,
 in den Wäldern Kaledoniens,
 wo man häufig im Schatten alter Eichen
 kriegerische Schwerter tönen hört.

Dorthin streben fahrende Ritter,
 waffenerprobt, aus ganz Britannien [...].
 Heldentaten vollbrachten dort einst Tristan,
 Lanzelot, Galehaut, Artus und Gawein [...].

Ohne Schildknappen und sonstige Begleitung
 reitet der Ritter durch diesen riesigen Wald,
 hierhin und dorthin,
 wo immer er außergewöhnliche Aventiuren vermutet.

Ariost verlegt die Wälder der Artus-Epik nach Kaledonien, wo Rinaldo, anstatt seine Pflicht für Kaiser Karl und die Christenheit zu erfüllen, nach Aventiuren sucht, in denen er für sich selbst seine individuelle Heldenhaftigkeit unter Beweis stellen könnte. Die Aventiure findet er dann zwar nicht im Artuswald, sondern am Hof des schottischen Königs, dessen Tochter Rinaldo im Zweikampf erfolgreich gegen entehrende Vorwürfe verteidigt, woraufhin der König aber immerhin bereitwillig die Hilfstruppen zur Verfügung stellt. Inzwischen ist Paris in höchster Gefahr, nur ein von Gott geschickter Platzregen hindert die Mauren daran, die Stadt einzunehmen. Währenddessen hat Orlando nichts als Angelica im Sinn, die nach der Niederlage vor den Pyrenäen verschwunden ist, er kann nachts aus Sehnsucht nicht schlafen und hält Zwiesprache mit ihr wie ein arkadischer Hirte:

„Deh, dove senza me, dolce mia vita,
 rimasa sei sí giovane e sí bella?
 come, poi che la luce è dipartita,
 riman tra' boschi la smarrita agnella,
 che dal pastor sperando essere udita,
 si va lagnando in questa parte e in quella;

tanto che 'l lupo l'ode da lontano,
e 'l misero pastor ne piagne invano.

Dove, speranza mia, dove ora sei?
vai tu soletta forse ancor errando?
o pur t'hanno trovata i lupi rei
senza la guardia del tuo fido Orlando?“

(OF VIII, 76–7)

„Weh, wo bist du, ohne mich,
mein süßes Leben, so jung und schön?
so wie das verirrte Schaf
in der Nacht im Walde
hofft, vom Hirten gehört zu werden,
wenn es hier und dort klagend herumirrt,
bis der Wolf es von ferne hört,
und der arme Hirte umsonst um es weint.

Wo, meine Hoffnung, wo bist du jetzt?
irrst du vielleicht immer noch allein herum?
oder haben dich die bösen Wölfe schon gefunden,
ohne den Schutz deines treuen Orlando?“

Mit Selbstmordgedanken schläft Orlando schließlich ein und hat einen Albtraum, in dem Angelica in höchster Gefahr verzweifelt nach ihm ruft. Er wacht auf und bricht mitten in der Nacht auf, um fortan ziellos durch Europa zu ziehen. Karl muss am nächsten Morgen in ohnmächtiger Wut feststellen, dass sein Neffe und wichtigster Krieger verschwunden ist.

Kontingenz, Freiheit und Kunst

Erst im Canto XII kommt Orlando ganz zufällig einmal wieder am belagerten Paris vorbei und trifft dabei auf zwei maurische Eliteeinheiten:

Orlando a caso ad incontrar si venne
(come io v'ho detto) in questa compagnia,
cercando pur colei, come egli era uso,
che nel carcer d'Amor lo tenea chiuso.

(OF XII, 73)

Zufällig stieß (wie ich euch schon erzählt habe)
Roland nun auf diese Einheiten,
während er wie immer die suchte,
die ihn im Gefängnis der Liebe gefangen hielt.

In der altfranzösischen *Chanson de Roland* herrscht die christliche Providenz, die die Weltgeschichte teleologisch zurichtet. Und in dieser durch göttliche Vorsehung garantierten Sinnhaftigkeit der Welt fühlt sich auch das Einzel-

individuum aufgehoben. Der epische Held bestätigt durch seine Tathandlungen die ihm vorausgehende Sinnhaltigkeit und Wertewelt seiner Gemeinschaft. Noch in der Artusepik bestätigt der Held den alten Sinn in der je neu von ihm zu bestehenden Aventure. Der Held sucht die Aventure, in der er sich und die Werte seiner Gemeinschaft beweisen kann, aber die Aventure sucht auch den Helden, sie wird auf den Helden zukommen (vulg.-lat. „adventura“), sie fällt ihm nicht „zufällig“ zu. Aber im Falle Orlandos klaffen die Sinnsuche des Einzelnen und der Sinn der Gemeinschaft unheilbar auseinander.

Orlando befindet sich auf seiner sinnlosen Suche nach Angelica, die ihn nicht will und die zudem ‚Heidin‘ ist und es bis zuletzt auch gerne bleiben wird. Während er ihr nachjagt, stößt Orlando plötzlich und zufällig auf die maurischen Eliteeinheiten vor Paris. Was nun folgt, wirkt genauso sinnlos wie alles, was Orlando tut. Er dringt unerkannt ins ‚Heidenlager‘ ein, um nach Angelica zu suchen, und will sonst eigentlich überhaupt keinen Ärger. Aber da, ohne ihn als Orlando zu erkennen, fordert ihn ein übermütiger junger Ritter zum Duell, eher zum Spaß und als Mutprobe. Doch Orlando versteht überhaupt keinen Spaß und tötet ihn kurzerhand. Im Anschluss bricht ein Tumult aus im Lager, alle fallen über Orlando her, er richtet ein Blutbad unter ihnen an und hört nicht eher auf, sie niederzumetzeln, als bis er die ganze Eliteeinheit aufgerieben hat.

Wenn Orlando und die anderen christlichen Helden immer so für Carlo-magno kämpften, wäre der Krieg bald gewonnen. Aber Orlando kämpft nur zufällig so, weil er von jenem vorwitzigen Mauren gereizt wurde. Zwar fügt er den Gegnern hier schwere Verluste zu, aber das interessiert ihn eigentlich überhaupt nicht. Er hat nur seine persönliche fixe Idee Angelica im Kopf und zieht gleich danach wieder weiter und überlässt Paris und Karl ihrem Schicksal. Rolands und der anderen Helden Abenteuer sind Anti-Aventuren. Was die Figuren im *Orlando Furioso* suchen, finden sie nicht, und was sie nicht suchen, finden sie zufällig. Und was sie suchen, hat auch keinen höheren Sinn mehr, erscheint arbiträr. Die Helden duellieren sich lieber, als sich der Disziplin offener Feldschlachten zu unterwerfen, und Liebesangelegenheiten sind ihnen allemal wichtiger als Karls des Großen Abwehrkampf gegen die Mauren. Und die maurischen Helden verhalten sich ganz genauso wie die christlichen. Während in und um Paris der Endkampf zwischen Christen und Mauren um die Weltherrschaft tobt, nehmen wichtige Helden beider Seiten einträchtig an einem festlichen Turnier in Damaskus teil (OF

XVIII, 102–34). Später müssen die in ihrem Feldlager vor Paris eingeschlossenen maurischen Herrscher in höchster Not Boten herumschicken, die die „Privatritter“ flehentlich bitten, nach Paris zu kommen:

Vi giunse un messaggier del popol Moro,
 di molti che per Francia eran mandati
 a richiamare agli stendardi loro
 i capitani e i *cavallier privati*;
 perché l'imperator dai gigli d'oro
 gli avea gli alloggiamenti già assediati;
 e se non è il soccorso a venir presto,
 l'eccidio suo conosce manifesto. (OF XXIV, 108)⁷

Da kam ein Bote des maurischen Volks,
 einer von vielen, die durch Frankreich geschickt wurden,
 um zu ihren Fahnen zurückzurufen
 die Hauptleute und die *freien Ritter*;
 denn der Kaiser mit den goldenen Lilien
 hatte schon ihr Lager umzingelt,
 und wenn nicht bald Hilfe kommt,
 ist der Untergang gewiss.

„Cavallieri privati“ meint zunächst, wie dann auch noch bei Tasso, Ritter, die keinem Lehnsherren unterstehen. Aber hier verkörpern diese Ritter auch schon das moderne Bewusstsein der Privatheit, sie verfolgen subjektiv ihre eigenen Interessen und lassen sich nur noch widerwillig in Gemeinschaftsunternehmungen und zu übergeordneten Zwecken einbinden. Orlandos Freund Brandimarte eilt mitten aus der Entscheidungsschlacht weg, um andernorts einen ihm wichtiger scheinenden Zweikampf zu bestehen (OF XXXI, 64). Der Paladin Astolfo fliegt lieber auf dem Hippogryphen durch die Welt und bis ins irdische Paradies, um seine Neugier zu stillen, als zu Karls Heer zu eilen (OF XXIII, 16; OF XXXIII, 96ff.). Ruggiero, ein Nachkomme des Trojanischen Hektor und fiktiver Stammvater des Hauses der Este, in deren Diensten Ariost steht, kämpft zunächst noch aufseiten der Mauren und konvertiert erst im 41. von 46 Gesängen, und noch dazu quasi unter Zwang, wie der ihn taufende Eremit zürnend hervorhebt, weil nur die Angst vor dem Ertrinken bei einem Schiffbruch ihn dazu brachte, dem Christgott als Gegenleistung für die Errettung die Taufe zu geloben. Und sein militärischer Seitenwechsel kommt genau wie die Heilung von Orlandos Wahnsinn auch viel zu spät, um noch kriegsentscheidend wirken zu können. Karl siegt

⁷ Hervorhebung P. G.

zuletzt vor allem deswegen über die ‚Heiden‘, weil deren Helden genauso unzuverlässig sind wie seine eigenen. Karl siegt zufällig über die ‚Heiden‘.

Auf der Ebene der erzählten Geschichte steigt der durch keinen providenziellen Hintersinn mehr gebändigte Zufall zum obersten Organisationsprinzip des Werks auf. Er regiert diese Welt, angefangen bei den Beziehungen Einzelner bis zum nur noch scheinbar eschatologischen Endkampf zwischen Christen und ‚Heiden‘. Funktion des klassischen Epos und der klassischen Metaphysiken war es, Kontingenz und Arbitrarität zu domestizieren und zu verdrängen. Nun aber tritt die Kontingenz ihre Herrschaft über die Welt des modernen Menschen an. An die Stelle der Providenz tritt der folgenlose Scherz des Schicksals:

Poi che Fortuna ebbe scherzato un pezzo,
dannosa ai Mori ritornò da sezzo. (OF XVI, 68)

Nachdem Fortuna ein wenig gescherzt hatte,
wendete sie sich zuletzt gegen die Mauren.

Ersatz für den Verlust göttlicher Providenz auf der Ebene der erzählten Geschichte aber leistet die dichterische Vorsehung auf der Ebene des Erzählens. Die häufigen, abrupten und willkürlichen Szenenwechsel und Schnittstellen zwischen den vielen Handlungssträngen reproduzieren auf der Ebene des Erzählens die absolute Herrschaft des Zufalls auf der Ebene der Geschichte. An diesen Stellen gibt der Erzähler andererseits auch sehr deutlich zu erkennen, dass er die Fäden der Handlungen seiner fiktiven Welt quasi-teleologisch in der Hand behält. Einen jener abrupten erzählerischen Szenenwechsel motiviert er zum Beispiel wie folgt und nimmt dabei schon die poetologische Konstruktion von Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) vorweg:

Di questo altrove io vo' rendervi conto;
ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
il qual mi grida, e di lontano accenna,
e priega ch'io nol lasci ne la penna. (OF XV, 9)

Davon werde ich euch anderswo mehr erzählen,
denn ich muss jetzt nach einem großen Herzog sehen,
der mich ruft und von ferne winkt und bittet,
dass ich ihn nicht in der Feder lassen möge.

Hinter der Ironie tritt der Dichter als Demiurg hervor, der in seiner Dichtung Ersatz schafft für die „transzendental obdachlos“ werdende Welt. Wie Diderot am Ende seines *Jacques le fataliste* (1778–80) gibt der Erzähler, der sich

als fiktiver Herausgeber tarnt, an einer anderen Stelle drei Varianten für das von ihm berichtete Geschehen: Als der maurische Held Rodomonte auf eine schöne Witwe trifft, die mit einem Mönch auf dem Weg ins Kloster ist, und dieser Mönch sich der auflodernden Leidenschaft Rodomontes in den Weg stellt, schleudert dieser ihn wie ein Hammerwerfer drei Meilen durch die Luft in Richtung des Meeres. Und nun sagen manche, der Mönch sei an einem Felsen zerschellt, andere, er sei trotz all seiner Gebete im Meer ertrunken, und wieder andere, dass ihn doch noch ein Heiliger aus dem Wasser gerettet habe (*OF XXIX, 6–7*). Der Erzähler inszeniert in seinen Geschichten und in seiner Erzählweise die Dialektik von Kontingenz und Freiheit. Kontingent ist die menschliche Existenz, weil sie aus dem Nichts kommt und ins Nichts geht, weil sie genauso gut nicht sein könnte oder anders sein könnte, als sie ist, und weil sie bis zu ihrem Ende ein offener Prozess voller Überraschungen ist. Aber Ariost schreibt sein ‚Epos‘ in schöpferischer Freiheit, nur freiwillig gebunden durch die Strophenform und losgebunden durch seine Ironie. Kunst ist Freiheit, wie schon Johannes auf dem Mond erklärt hat.

Dialektik der ‚guten alten Zeit‘

Und nicht nur durch das Erzählen von Geschichten und durch das ironische Erzählen des Erzählens selbst gestaltet Ariost ein modernes Welt- und Menschenbild, sondern auch diskursiv, durch seine allgegenwärtigen direkten oder indirekten Kommentare. Das nächste Zitat bietet eine geschichtsphilosophische Reflexion über die Veränderungen in der gesellschaftlichen Organisation und im Bewusstsein des Einzelnen seit dem frühen Mittelalter, verbunden mit dem Motiv der ‚guten alten Zeit‘. Die christlichen Helden besichtigen Marmorskulpturen an einem Brunnen, den Merlin, der Magier und Lehrer des Königs Artus, mit Motiven gestaltet hat, die 700 Jahre in die Zukunft weisen, also genau in Ariosts Zeit (*OF XXVI, 30–53*). Eine Skulptur ist eine Allegorie der „cupiditas“, der Habgier, ein Mischwesen mit Eselsohren, einem Wolfskopf, Löwenpranken und Fuchskörper. Und dann kommentiert der Magier Malagigi als Sprachrohr Ariosts:

„Questa bestia crudele uscí del fondo
de lo 'nferno a quel tempo che fur fatti
alle campagne i termini, e fu il pondo
trovato e la misura, e scritti i patti.

[...]

Dal suo principio infin al secol nostro
 sempre è cresciuto, e sempre andrà crescendo:
 sempre crescendo, al lungo andar fia il mostro
 il maggior che mai fosse e lo piú orrendo.“ (OF XXVI, 40–1)

„Diese grausame Bestie kam zu jener Zeit
 aus dem Höllengrund heraus, als man
 die Ländereien eingrenzte und Gewicht- und
 Maßeinheiten erfand und Verträge in schriftlicher Form.

[...]

Von seinem Ursprung bis auf unsere Zeiten
 ist die Bestie immer gewachsen und wird noch immer weiter wachsen:

Immer weiter wachsend wird sie zuletzt zum größten
 und schrecklichsten Untier, das je existierte.“

Hier gibt Ariost unter dem negativen Vorzeichen des stetigen Anwachsens der „cupiditas“, des Materialismus, eine Erklärung der Bewusstseinsveränderung seit dem frühen Mittelalter bis zu seiner Zeit, die wir ansatzweise schon bei Petrarca lesen konnten und die später von Rousseau, Hegel, Marx, Lukács und Max Weber verfeinert wird. Grund für die Bewusstseinsveränderung ist eine Veränderung der gesellschaftlichen Organisationsweise: die Entstehung von Privateigentum an Grund und Boden, die Rationalisierung des Tauschhandels bis zur Einführung des abstrakten Tauschmediums Geld und die Verschriftlichung und Verrechtlichung von Handel und Wandel mit der Entstehung immer komplexerer Verwaltungsstrukturen. Mit der Rationalisierung, Mediatisierung und Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Verhältnisse geht auch eine Ausdifferenzierung und Privatisierung des Bewusstseins der einzelnen Subjekte einher, die man negativ mit anwachsender individueller „cupiditas“ in Zusammenhang bringen kann. Bevor dieser Prozess einsetzte, war die Identität des Einzelnen noch relativ identisch mit der Identität seiner Gemeinschaft, mit deren Sinnprojektionen, Mythologie, Religion. Der Einzelne war noch eher Repräsentant eines Überindividuellen.

Genau diesen Bewusstseinsstand wird Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820–29) als Grundlage des „echten epischen Gedichts“, des „eigentlichen Epos“ (III. C. I. 1. c.) bezeichnen, und der epische Held personifiziert diesen Bewusstseinsstand in exemplarischer Weise. Ariost weiß, dass zu seiner Zeit kein „eigentliches Epos“ mehr geschrieben werden kann. Zugleich trauert er im letzten Zitat auf sentimentalische Weise der ‚guten

alten Zeit' des episch-naiven Bewusstseins hinterher. Dass es sich dabei um eine sentimentalische und nicht um eine sentimentale Denkfigur handelt, dass Ariost sich also der Unumkehrbarkeit dieser gesellschaftlichen und bewusstseinsmäßigen Prozesse und der Problematik von Werturteilen in Bezug auf diese Prozesse bewusst ist, wird an anderen Stellen deutlich. Auf einer seiner Aventiuren, die er gleichsam nebenbei, auf seiner verzweifelten Suche nach Angelica, erledigt, wird Orlando als erster Vernichter von Massenvernichtungswaffen geschildert. Ariost hat die fantastische Idee, die erste Erfindung der Feuerwaffen ins 8. Jahrhundert zu verlegen. Orlando, der im ritterlichen Kampf Mann gegen Mann unbesiegbar ist, fällt fast dem Gewehr eines heimtückischen Friesen zum Opfer, der als Erster solche Feuerwaffen besaß. Den Schuss gibt der Erzähler gleichsam in Zeitlupe wieder:

Dietro lampeggia [il ferro] a guisa di baleno,
dinanzi scoppia, e manda in aria il tuono.
Trieman le mura, e sotto i piè il terreno;
il ciel rimbomba al paventoso suono.
L'ardente stral, che spezza e venir meno
fa ciò ch'incontra, e dà a nessun perdono,
sibila e stride; ma, come è il desire
di quel brutto assassin, non va a ferire.

O sia la fretta, o sia la troppa voglia
d'uccider quel baron, ch'errar lo faccia;
o sia che il cor, tremando come foglia,
faccia insieme tremare e mani e braccia;
o la bontà divina che non voglia
che 'l suo fedel campion sí tosto giaccia:
quel colpo al ventre del destrier si torse;
lo cacciò in terra, onde mai piú non sorse.

(OF IX, 75–6)

Hinten leuchtet das Gewehr wie ein Blitz auf,
vorne explodiert es und erzeugt einen lauten Knall.
Die Mauern erzittern und unter dem Fuß der Boden;
der Himmel hallt wider vom schrecklichen Schall.
Der Flammenpfeil, der alles durchbohrt und vernichtet,
was er trifft, und niemanden verschont,
zischt und kreischt; aber entgegen dem Wunsch
des üblen Mörders trifft er nicht.

Sei es die Eile, sei es der allzu große Wunsch,
jenen Baron [Orlando] zu töten, die ihn fehlen lässt,
sei es, dass sein Herz, das wie Laub zittert,

auch seine Hände und Arme zittern lässt,
 oder sei es die Güte Gottes, die nicht will,
 dass ihr treuer Kämpfe so schnell erliegt:
 Dieser Schuss wurde in den Bauch des Rosses gelenkt
 und warf es zu Boden, sodass es nie mehr aufstand.

Der Erzähler gibt vier alternative Gründe an, warum der Bösewicht Orlando nicht traf. Das kann einerseits ironisches Spiel mit der auktorialen Erzählerfunktion sein, andererseits kann das vierfache „o [sia] | sei es dies, sei es jenes“ auch mit vierfachem „e ... e ... e ... e | sowohl dieses als auch jenes als auch ...“ gleichgesetzt werden: Der Erzähler bringt hier, zumindest bei den ersten drei Gründen, einen Motivkomplex im Bewusstsein des Schützen zum Ausdruck, der sich nicht vereindeutigen lässt. Orlando tötet den Friesen dann, nimmt ihm die unritterliche Waffe ab und versenkt sie im tiefen Meer, sodass sie erst 500 Jahre später neu erfunden wurde. Und der Erzähler kommentiert und spielt dabei in Vers 3 bis 5 auf die Inschrift über Dantes Höllentor (*Inf.* III, 1–3) an:

Come trovasti, o scelerata e brutta
 invenzion, mai loco in uman core?
 Per te la militar gloria è distrutta,
 per te il mestier de l'arme è senza onore;
 per te è il valore e la virtù ridutta,
 che spesso par del buono il rio migliore:
 non piú la gagliardia, non piú l'ardire
 per te può in campo al paragon venire. (OF XI, 26)

Wie konntest du, o verbrecherische und frevlerische
 Erfindung, je Raum im Herzen des Menschen finden?
 Durch dich ist der Kampfesruhm zerstört,
 durch dich ist der Waffendienst ehrlos geworden,
 durch dich sind Mut und Tapferkeit geschwunden;
 oft behält der Schlechte über den Guten die Oberhand:
 Nicht mehr kann Heldenmut, nicht mehr Kühnheit
 deinetwegen sich auf dem Schlachtfeld behaupten.

An Dantes *Inferno* glaubt Ariost längst nicht mehr. Für ihn schafft die Erfindung der Feuerwaffen die Hölle der modernen Kriegsführung auf Erden. Durch sie wurde der Krieg von einer in Ariosts Augen edlen Kunst zu einem Handwerk für käufliche Söldner. Es zählt nicht mehr der einzelne Ritter, zu Pferd mit der Lanze oder zu Fuß mit dem Schwert, der seine ganz besondere Geschicklichkeit, Kraft und Tapferkeit beweisen muss und sich dadurch

„gloria“ und „onore“ erwirbt. Schießen kann jeder. Dadurch wird der gesellschaftliche Stand der Ritter funktionslos, ihre Kunst wird zum Sport auf Turnieren degradiert. Und ein so riesiger Ritterroman wie der *Orlando Furioso* ist vor diesem Hintergrund nicht nur als Epenparodie, sondern auch als sentimentalische Erinnerung an die ‚gute alte Zeit‘ des persönlichen Heldentums zu werten. Aber „sentimentalisch“ in *dem* Sinne, dass Ariost ebenso die Idealisierung der sogenannten ‚guten alten Zeit‘ kritisch reflektiert. An einer Stelle trifft sich ein durch die Kriegswirren getrenntes Liebespaar nach langer Zeit zufällig wieder und beide herzen und küssen sich und keiner von beiden kommt auf die Idee, dass der andere vielleicht bei Gelegenheit untreu gewesen sein könnte:

De le lor donne e de le lor donzelle
 si fidâr molto a quella antica etade.
 Senz'altra scorta andar lasciano quelle
 per piani e monti e per strane contrade;
 et al ritorno l'han per buone e belle,
 né mai tra lor suspizione accade.

(OF XXXI, 61)

Ihren Frauen und ihren Mädchen
 vertrauten sie sehr in diesen alten Zeiten.
 Ohne Begleitung lassen sie sie über Berg und Tal
 reisen und durch gefährliche Gegenden;
 und beim Wiedersehen halten sie sie für gut und schön,
 und nie keimt Argwohn zwischen ihnen auf.

Der Erzähler macht sich hier einerseits lustig über das Klischee der größeren Transparenz und Aufrichtigkeit in der ‚guten alten Zeit‘, weil er im *Orlando Furioso* durchaus keine frühmittelalterlichen Menschen, sondern seine Zeitgenossen in frühmittelalterlicher Kostümierung auftreten lässt, für die das Klischee auf keinen Fall mehr zutrifft, sonst hätten sich seine Leser auch gar nicht dafür interessiert. Andererseits aber hat er schon recht, dass in weniger ausdifferenzierten Gesellschafts- und Bewusstseinsverhältnissen es auch weniger Anlass und Möglichkeit gibt, sich zu verstellen, und daher auch weniger Grund zu Argwohn und Misstrauen. Die Innerlichkeit des einzelnen Individuums ist noch nicht so weit ausdifferenziert, dass es sich so verstellen könnte wie moderne Individuen. Der sentimentalische Blick in die ‚gute alte Zeit‘ ist ein Blick in ganz andere Bewusstseinswelten, in die es kein Zurück mehr gibt.

Weibliche Emanzipation

An anderer Stelle macht Ariost noch deutlicher, dass von ‚guter alter Zeit‘ überhaupt nicht gesprochen werden kann, da dieser Topos auf einer perspektivischen Täuschung beruht, durch die ein modernes Bewusstsein sich in frühere Zeiten zurückprojiziert, in denen ein ganz anderer Aggregatzustand des Bewusstseins herrschte. Rinaldo rastet auf seinen Reisen durch Schottland, wo er um Hilfstruppen für Karl werben soll, aber zunächst einmal Aventiuren sucht, in einem Kloster, wo man ihm von einer drohenden Katastrophe am schottischen Königshof erzählt. Dort soll die Königstochter Ginevra hingerichtet werden, da sie angeblich vorehelichen Geschlechtsverkehr mit einem Verehrer gehabt haben soll – übrigens eine Anspielung auf die (im Italienischen) gleichnamige Gattin von König Artus, die mit Lanzelot die Ehe bricht.

In Schottland gibt es in Ariosts Fiktion ein Gesetz, das Frauen, die außerhalb einer legitimen Ehe mit einem Mann verkehren, den Tod auf dem Scheiterhaufen androht. Wenn ein Mann eine Frau dieses Vergehens anklagt, kann sie der Verurteilung nur entgehen, falls ein Ritter ihre Ehre im Zweikampf zu verteidigen bereit ist. Hier schildert der Erzähler Rechtsverhältnisse der ‚guten alten Zeit‘ oder jedenfalls Vorstellungen, die sich die aufgeklärte Renaissance vom ‚dunklen‘ Mittelalter machte. Nicht nur die Gesetze selbst sind archaisch, sondern auch die Formen der Rechtsfindung. Die bloße Beschuldigung reicht aus, es gilt nicht die Unschuldsvermutung, bzw. die Unschuld der Beschuldigten kann nur durch ein Gottesurteil im Duell erwiesen werden. Rinaldo erklärt sich sofort bereit, für Ginevra zu kämpfen, und erläutert den Mönchen schon einmal, mit welchem Plädoyer er – völlig anachronistisch in Zeiten von Gottesurteilen – für Ginevra eintreten wird:

„Non vo' già dir ch'ella non l'abbia fatto;
 che nol sappiendo, il falso dir potrei:
 dirò ben che non de' per simil atto
 punizion cadere alcuna in lei;
 e dirò che fu ingiusto o che fu matto
 chi fece prima li statuti rei;
 e come iniqui rivocar si denno,
 e nuova legge far con miglior senno.

S'un medesimo ardor, s'un disir pare
 inchina e sforza l'uno e l'altro sesso
 a quel suave fin d'amor, che pare
 all'ignorante vulgo un grave eccesso;
 perché si de' punir donna o biasmare,

che con uno o piú d'uno abbia commesso
 quel che l'uom fa con quante n'ha appetito,
 e lodato ne va, non che impunito?“ (OF IV, 65–6)

„Ich will gar nicht sagen, dass sie es nicht getan hat,
 denn ich weiß es ja nicht und könnte Falsches sagen:
 aber ich werde wohl sagen, dass sie für eine solche Tat
 in keiner Weise bestraft werden soll;
 und ich werde sagen, dass ungerecht oder verrückt war,
 wer solche verbrecherischen Gesetze erließ,
 und dass sie dem Gleichheitsprinzip widersprechen
 und widerrufen und vernünftig novelliert werden müssen.

Wenn gleiche Glut, wenn gleiches Begehren
 das eine Geschlecht zum anderen lockt und zwingt,
 zum süßen Ziel der Liebe, das dummem Pöbel
 als schweres Vergehen erscheint,
 warum sollte man eine Frau strafen oder tadeln,
 die mit einem oder mehreren das tut,
 was ein Mann mit so vielen tut, wie er Lust hat,
 und dafür nicht nur nicht gestraft, sondern sogar gelobt wird?“

Vergleichbar mit der Argumentation von Madonna Filippa im *Decameron* (VI, 7) vertritt Rinaldo hier eine moderne Rechtsposition. Er lässt sich gar nicht auf das archaische Gesetz ein. Er wird zwar zum Kampf für Ginevra antreten, und Ginevras Unschuld wird sich übrigens auch anders als durch den Zweikampf beweisen lassen, aber Rinaldo verbindet hier mit seiner Kampfansage eine Kritik an dem geltenden Gesetz selbst. Es interessiert ihn gar nicht, ob Ginevra wirklich außer- bzw. vorehelichen Geschlechtsverkehr hatte oder nicht, da ein Gesetz, das diesen verbiete, sowieso ungerecht, verrückt und ignorant sei. Und er fordert Gleichberechtigung in sexuellen Fragen, da die strengen Gesetze zur Erzwingung sexueller Enthaltsamkeit ja in der Regel nur für Frauen gelten. Die Mönche sind völlig seiner Meinung: „Rinaldo ebbe il consenso universale | Rinaldo erhielt allgemeine Zustimmung“ (OF IV, 67).

Moderne Vorstellungen zur Stellung der Frau in der Gesellschaft, die auch den Verhältnissen in der ‚guten alten Zeit‘ widersprechen, finden sich vielfältig im *Orlando Furioso*. Zwei der wichtigsten Helden sind Frauen, die Christin Bradamante, Schwester Rinaldos und Geliebte des nicht immer treuen Ruggiero, und aufseiten der Mauren Marfisa, die sich später als Schwester Ruggieros herausstellt. In der altfranzösischen *Chanson de Roland* haben Frauen

nichts zu suchen. Die einzige Szene, in der überhaupt eine Frau auftritt, befindet sich am Schluss, als Rolands Verlobte Alde in Aachen vom Tod Rolands erfährt und vor Gram tot umfällt. Durch die Kontamination mit der Artus-Epik wurde dann die Frau in der Rolandsepik aufgewertet, und Ariost rechtfertigt die starke Stellung der Frauen in seinem Werk so:

Le donne antique hanno mirabil cose
fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
e di lor opre belle e gloriose
gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice e Camilla son famose,
perché in battaglia erano esperte et use;
Safo e Corinna, perché furon dotte,
splendono illustri, e mai non veggon notte.

Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ove hanno posto cura;
e qualunque all'istorie abbia avvertenza,
ne sente ancor la fama non oscura.
Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,
non però sempre il mal influo dura;
e forse ascosi han lor debiti onori
l'invidia o il non saper degli scrittori.

(OF XX, 1–2)

Die Frauen der Antike haben Wunderdinge
vollbracht in Waffen und mit den heiligen Musen;
und von ihren schönen und ruhmreichen Werken
verbreitete sich starkes Licht in der ganzen Welt.
Harpalyke und Camilla sind berühmt,
weil sie schlachtenerprobt waren;
Sappho und Corinna erstrahlen in hellem Glanz,
weil sie gelehrt waren, und nie wird ihr Ruhm verdunkelt.

Frauen haben es in jeder Kunst, die sie ausgeübt haben,
zu Exzellenz gebracht;
und wer die Geschichte studiert,
kennt ihren hellen Ruhm.

Wenn die Welt nun lange Zeit ohne berühmte Frauen war,
so wird dieser schlechte Stern nicht ewig dauern;
außerdem blieb vielleicht ihr verdientes Lob
durch Neid und Ignoranz der Schriftsteller verborgen.

Ariost führt Heldinnen aus der *Aeneis* und antike Dichterinnen an, um zu belegen, dass Frauen alles können, wenn man sie nur lässt. Die Tatsache, dass es seither kaum berühmte Frauen gegeben habe, führt er auf mangelnde Ent-

faltungsmöglichkeiten oder auf Verschweigen ihrer Leistungen durch neidische Männer zurück. Bradamante und Marfisa und in anderer Weise auch Angelica, wie wir gleich sehen werden, gestaltet Ariost jedenfalls als selbstbewusste und gleichberechtigte oder um Gleichberechtigung kämpfende Frauen. Marfisa, die gewöhnlich nur in Ritterrüstung unterwegs ist, hat an einer Stelle ausnahmsweise Frauenkleider an, als sie in Begleitung befreundeter Ritter reist. Da trifft diese Gruppe auf zwei maurische Fürsten, die sich um eine schöne Frau streiten. Einer der beiden denkt, wenn er der entgegenkommenden Gruppe die schöne Marfisa entreißen könnte, könnte er diese seinem Rivalen anbieten und vielleicht die andere Schöne für sich behalten. Es kommt zu Zweikämpfen, tatsächlich gelingt es dem Mauren, nacheinander alle vier männlichen Begleiter von Marfisa zu besiegen, und dann fordert er bei Marfisa sehr höflich seinen Preis ein. Aber da kommt er bei ihr genau an die Richtige:

Marfisa, alzando con un viso altiero
la faccia, disse: „Il tuo parer molto erra.
Io ti concedo che diresti il vero,
ch'io sarei tua per la ragion di guerra,
quando mio signor fosse o cavalliero
alcun di questi c'hai gittato in terra.
Io sua non son, né d'altri son che mia:
dunque me tolga a me chi mi desia.

So scudo e lancia adoperare anch'io,
e piú d'un cavalliero in terra ho posto.
Datemi l'arme (disse) e il destrier mio,
agli scudier che l'ubbidiron tosto.
Trasse la gonna, et in farsetto uscío;
e le belle fattezze e il ben disposto
corpo mostrò, ch'in ciascuna sua parte,
fuor che nel viso, assigliava a Marte.

(OF XXVI, 79–80)

Marfisa hob ihr Gesicht mit stolzem Blick
und sagte: „Da täuschst du dich sehr.
Natürlich hättest du recht
und ich gehörte dir gemäß dem Kriegsrecht,
wenn einer von denen, die du aus dem Sattel
gehoben hast, mein Herr oder Ritter wäre.
Aber ich gehöre keinem von ihnen und niemand anderem
als mir; also muss, wer mich will, mich von mir selbst nehmen.

Auch ich weiß Schild und Lanze zu führen,
 und ich habe mehr als einen Ritter zu Boden geworfen.
 Bringt mir die Waffen und mein Streitross“,
 sagte sie den Schildknappen, die sofort gehorchten.
 Sie zog ihr Kleid aus und stand im Hemd da;
 und sie zeigte ihre Schönheit und ihren
 starken Körperbau, der überall
 außer im Gesicht dem Kriegsgott Mars ähnelte.

Und Marfisa zeigt im nun folgenden Duell, warum sie von keinem Mann besiegt werden kann. Sehr auffällig ist ihr offensiv vorgetragenes feministisches Selbstvertrauen am Ende der ersten Stanze, das das ‚normale‘ Rollenverhalten einer Frau im Mittelalter und auch noch in der Renaissance durchbricht. ‚Normalerweise‘ hat jede Frau einen Vormund und Beschützer: ihren Vater, ihre Brüder oder ihren Mann. In Kriegszeiten kann sie zur Kriegsbeute werden und bekommt dann einen neuen Vormund. Marfisa aber bzw. Ariost macht hier schon klar, dass diese Rollenverteilung kein Naturgesetz darstellt, sondern eine Machtfrage ist. Androgyne Heldinnen wie Marfisa gibt es natürlich in der damaligen Wirklichkeit nicht. Aber sie ist ein von Ariost konstruiertes Indiz dafür, dass schon damals andere politisch-gesellschaftliche Verhältnisse denkbar werden mit anderer Macht- und Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern. Einen weiblicheren Frauentyp, der aber nicht minder auf seine Unabhängigkeit bedacht ist, stellt Angelica im *Orlando Furioso* dar.

Der Angelica-Orlando-,Roman‘

Der *Orlando Furioso* ist kein richtiges Epos mehr, aber er ist auch noch kein richtiger Roman. Zum Roman wird dann Tassos *Gerusalemme Liberata* tendieren. Der *Orlando Furioso* enthält aber zwei romanhafte Handlungsstränge: die Liebe des Stammvaters des Hauses der Este, Ruggiero, zur ‚Amazone‘ Bradamante und Orlandos Liebe zu Angelica. Diese Liebe gibt dem Werk indirekt den Titel. Es ist ein Roman von unglücklicher, unerwidelter Liebe, die den Liebenden in den Wahnsinn treibt. Aber genau wie die epische ‚Haupt-handlung‘ eine Epenparodie ist, die das Prinzip des Epischen zerstört, so zerstört auch der Angelica-Orlando-,Roman‘ seine eigene Form, weil er in zwei Handlungsstränge zerfällt, die außer Orlandos fixer Idee nichts miteinander zu tun haben. In der Exposition des *Orlando Furioso*, die die Vorgeschichte aus Boiardos *Orlando Innamorato* resümiert, wird gesagt, wie Orlando als Begleiter Angelicas zu den Pyrenäen kommt, wie in den Wirren der

Niederlage gegen die Mauren dann aber Angelica allein flieht. Nach dieser Exposition sehen sich Orlando und Angelica nur noch zwei Mal völlig zufällig und ganz kurz, blitzartig, bevor sich jedes Mal Angelica mit einem Zauber ring unsichtbar macht und flieht. Sie sprechen nie mehr miteinander, nur Orlando spricht ständig in Monologen mit Angelica. Bei ihrem zweiten kurzen Treffen ist Orlando außerdem schon wahnsinnig und völlig entstellt, so dass sie sich beide gegenseitig nicht erkennen. Angelica zeigt nie auch nur andeutungsweise einen Hauch von Zuneigung zu Orlando, und im Gegensatz zu Ruggiero zeigt sie auch aus christlicher Sicht keinerlei Absicht, eventuell zum Christentum zu konvertieren. Man müsste eher befürchten, dass der vor Liebeswahn völlig außer sich geratene Orlando zum Islam konvertieren würde, wenn dies der Preis wäre, um die Liebe Angelicas zu gewinnen. Aber Angelica wäre auch dies völlig egal. Sehen wir uns also die beiden nur durch Orlandos Phantasmen zusammengehaltenen Handlungsstränge etwas genauer an – zunächst jenen um Angelica.

Angelica

Sie macht eine Entwicklung durch von der schönen, aber von den Männern abhängigen Koketten zur selbstbewussten und selbstbestimmten Frau. Nach der Niederlage in den Pyrenäen flieht sie zwar zunächst allein, aber es wird ihr schnell klar, dass sie als Frau, und noch dazu als überaus attraktive Frau, allein keine Chance hat, in ihre Heimat Catai zurückzukommen. Sie versteckt sich in einem Gebüsch und wird Zeuge, wie Sacripante, der König von Circassien, einer ihrer Verehrer, der sie im *Orlando Innamorato* immer äußerst respektvoll behandelt hatte, weinend in einem langen Monolog seine Liebe und Eifersucht beklagt. Da beschließt sie, ihn zum Führer zu wählen, natürlich weiterhin, ohne seine Liebe zu erhören:

[...] ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
poi torni all'uso suo dura e proterva.

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvvisa mostra [...].

Pieno di dolce e d'amoroso affetto,
alla sua donna, alla sua diva corse [Sacripante],
che con le braccia al collo il tenne stretto,
quel ch'al Catai non avria fatto forse.

(OF I, 51–2, 54)

[...] aber sie denkt sich eine Lügengeschichte aus, eine List,

um ihm nicht die Hoffnung zu nehmen,
solange sie ihn brauchen könnte,
danach würde sie wieder zu ihrer harten und hochmütigen Haltung
zurückkehren.

Und sie kommt aus dem dunklen Gebüsch hervor
und zeigt sich überraschend in ihrer ganzen Schönheit [...].

Voll süßer und verliebter Zuneigung
eilte Sacripante zu seiner Herrin, seiner Göttin,
die ihm ihre Arme eng um den Hals schlang,
etwas, das sie vielleicht in Catai nicht getan hätte.

In der dritten und vierten Zeile des Zitats geht die personale Erzählsituation, in der der Erzähler in Angelicas Perspektive hineinblendet, ansatzweise schon in die erlebte Rede über. Die Figuren bei Ariost und dann vor allem bei Tasso entwickeln ein immer differenzierteres seelisches Innenleben, das vom Erzähler ausgeleuchtet wird und das an Bedeutung die epische Tat langsam abzulösen beginnt. Und bereits hier wird auch deutlich, was eines der wichtigsten Motive der Ausgestaltung seelischen Innenlebens sein wird: die mehr oder weniger falsche Projektion einer Bewusstseinswelt in eine andere. Angelica hat sich nämlich verrechnet – Sacripante hat im *Orlando Furioso* gegenüber dem *Orlando Innamorato* seinen Charakter verändert und nimmt sich vor, sie zu vergewaltigen. Angelica merkt dies aber nicht, der Erzähler hält ihre beiden Innenperspektiven getrennt. Sacripante kann sein Vorhaben nicht in die Tat umsetzen, weil zufällig in voller Rüstung Bradamante vorbeikommt. Der von ihr in seinen Plänen gestörte Sacripante ist so wütend, dass er sie zum Duell fordert, bei dem dann sein Pferd getötet und er unter dem Pferd eingeklemmt wird. Wenig später taucht zufällig auch noch Rinaldo auf, der sehr erfreut ist, Angelica wiedergefunden zu haben, und es beginnt ein Duell zwischen Rinaldo und Sacripante, währenddessen Angelica die Flucht mit einem ihrer Pferde gelingt. Sie fragt leichtsinnigerweise einen Mönch nach dem Weg nach Bordeaux, wo sie ein Schiff nach Catai zu besteigen hofft. Der Mönch verfällt ihr sofort, und da er die schwarze Magie beherrscht, verzaubert er ihr Pferd, das ihr dann nicht mehr gehorcht und sie in eine abgelegene Gegend, die „Landes“, bringt, in der ihr der Mönch auflauert. Bevor sie den Mönch wiedersieht, schildert der Erzähler ihr Wehklagen:

Dicea: „Fortuna, che piú a far ti resta
acciò di me ti sazii e ti disfami?

[...]

Per te cacciata son del real seggio,
 dove piú ritornar non spero mai:
 ho perduto l'onor, ch'è stato peggio;
 che, se ben con effetto io non peccai,
 io do però materia ch'ognun dica
 ch'essendo vagabonda io sia impudica.

[...]

Mi nuoce, ahimè! ch'io son giovane, e sono
 tenuta bella, o sia vero o bugia.
 Già non ringrazio il ciel di questo dono;
 che di qui nasce ogni ruina mia.“ (OF VIII, 40–2)

Sie sagte: „Fortuna, was bleibt dir noch zu tun,
 um dich an meinem Unglück zu sättigen?

[...]

Durch dich bin ich vom Königssitz vertrieben worden,
 wohin ich nicht mehr hoffe, je zurückzukehren:
 ich habe meine Ehre verloren, und dieser Verlust ist noch schlimmer;
 denn wenn ich auch tatsächlich nicht gesündigt habe,
 so gebe ich doch Anlass, dass jedermann sagt,
 weil ich allein herumziehe, sei ich unzüchtig.

[...]

Mir schadet, oh weh!, dass ich jung bin und
 für schön gehalten werde, ob das wahr sei oder Lüge.
 Dem Himmel danke ich nicht für diese Gabe,
 denn aus ihr erwächst all mein Verderben.“

Angelica beklagt sich beim Schicksal über die Lebensbedingungen einer jungen Frau zu ihrer Zeit. Indirekt klagt sie ein unabhängiges Leben ein, in dem eine Frau, die sich allein durchschlägt und die nicht wie Bradamante und Marfisa in eine männliche Rolle schlüpft, nicht als ehrlos und mehr oder weniger als Prostituierte gilt und als Freiwild für die Männer. In solch einer Situation ist gerade auch weibliche Schönheit ein Fluch, der ihr Ausgeliefertsein noch zusätzlich verstärkt, jedenfalls wenn die Frau einen Sinn für Unabhängigkeit hat. Direkt im Anschluss kommt der Mönch, macht sie mit Zaubertropfen ohnmächtig, versucht, sie zu vergewaltigen, aber sein Schlachtross entpuppt sich als müder Klepper, der seinen Kopf nicht hochhalten kann (OF VIII, 49–50). Kaum ist der impotente Mönch erschöpft eingeschlafen, tauchen Piraten auf, die die gesamten europäischen Küsten

nach Opfern für den jungfrauenverschlingenden Riesenkraken von der Insel Ebuda absuchen, der jeden Tag ein Opfer verlangt. Und sie entführen die noch ohnmächtige Angelica, ketten sie nackt an einen Felsen am Meer, wo das Monster schon heranschwimmt, als zufällig Ruggiero vorbeikommt, der völlig ziellos und zum Vergnügen auf dem Hippogryphen durch die Welt fliegt.

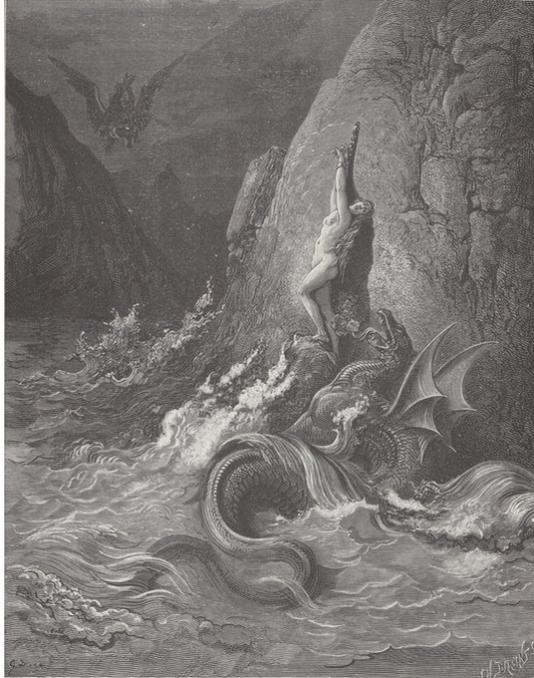


Abb. 1: Ruggiero rettet Angelica. Gustave Doré, *Der wütende Roland*, o.O., 1879, Abb. 16

Als er in Angelicas Augen schaut, muss er kurz an seine Verlobte Bradamante denken (*OF X*, 97). Ruggiero schlägt das Monster dann mit dem ungeheuren Glanz seines Zauberschildes in die Flucht, nachdem er vorher Angelica noch einen Zauberring an den Finger gesteckt hat, der Zauberkräfte neutralisiert, damit der Zauberschild in seinen Händen seine Wirksamkeit bewahrt und Angelica vom Glanz keinen Schaden nehme. Ruggiero löst ihre Ketten und lässt sie, unbekleidet, wie sie ist, hinter sich auf sein Flugpferd steigen. Dann lenkt er sein Pferd in die Bretagne, statt wie versprochen Angelica nach Catai zu fliegen, und macht sich daran, sie zu vergewaltigen. Während er an seiner Rüstung nestelt und vor Erregung viel zu lange braucht, um

sie abzulegen, fällt Angelica ein, dass der Zauberring einstmals in ihrem Besitz war und dass er unsichtbar macht, wenn man ihn in den Mund nimmt (OF X, 112–5; OF XI, 1–6). Zum dritten Mal ist Angelica knapp einem Vergewaltigungsversuch entkommen. Nun aber hätte sie mit dem Ring endlich ein Mittel, das sie auf ihrer Reise vom Schutz der Männer, der ja in ihrem Falle nie wirklicher Schutz war, unabhängig machen könnte. Aber noch realisiert sie dies gar nicht und zieht mit dem Ring im Mund weiter auf der Suche nach einem Führer, der sie nach Catai bringen könnte.

„Fortuna“ (OF XII, 25) lässt nun Angelica auf ihrem Weg von der bretonischen Küste nach Osten an einem Zauberschloss vorbeikommen, unsichtbar, den Ring im Mund. In das Zauberschloss hat der Magier Atlante viele Ritter mit Trugbildern gelockt, die ihre innigsten Sehnsüchte verkörpern. Auch Orlando ist da, er hat in der Zwischenzeit Frankreich, Italien, Deutschland, Spanien und Nordafrika durchstreift auf seiner verzweifelten Suche nach Angelica. Und da sah er einmal in einem Wald in der Bretagne das Trugbild eines Ritters, der eine schreiende Frau auf seinem Pferd in das Schloss schleppte, die wie Angelica aussah. Die Ritter im Schloss erkennen sich gegenseitig nicht, sie glauben, allein im Schloss zu sein, und werden darin festgehalten, weil sich das Wunschbild immer wieder einmal kurz zeigt oder hören lässt und dann wieder verschwindet. Über die unsichtbare Angelica aber hat Atlantes Zauber keine Macht, sie sieht all die im Schloss herumirrenden Ritter und sucht nach einem, vor dem sie ihren Ring aus dem Mund nehmen und an den Finger stecken will. Sie zögert zwischen Orlando und Sacripante und entscheidet sich für Letzteren, von dessen Vergewaltigungsabsichten in den Pyrenäen sie ja nichts mitbekommen hatte, weil der Erzähler die Perspektiven getrennt gehalten hatte. Aber nicht nur Sacripante sieht sie nun, sondern auch Orlando und ein weiterer Ritter, Angelicas Ring bricht den Bann des Zauberschlosses. Die drei Ritter verfolgen Angelica, die sich schnell den Ring wieder in den Mund steckt. Und nun ist ihr Emanzipationsprozess vollendet:

[...] e si mutò di voglia in uno instante:
e senza piú obligarsi o a questo o a quello,
pensò bastar per amendua il suo anello. (OF XII, 35)

[...] und sie änderte ihren Willen in einem Augenblick:
Und ohne sich noch diesem oder jenem zu verpflichten,
dachte sie, dass ihr Ring statt beider Ritter ausreichen würde.

Noch ist es ein magischer Ring, der sie von männlicher Führung unabhängig macht, worin sich zeigt, dass es seinerzeit noch unmöglich war, als Frau wirklich ein unabhängiges Leben zu führen. Aber der Ring weist zugleich in eine Zukunft, in der es keiner solchen magischen Ringe mehr bedarf. Unsichtbar spielt sie den drei Rittern noch einige Streiche, sie reitet hinter ihnen her, während sie sie zu verfolgen wähnen, sie lässt zum Spaß („se ne vuole in prima pigliar gioco“, *OF XII, 53*) Orlandos Helm verschwinden, bevor sie dann weiter Richtung Osten zieht. Diese Begegnung ist das einzige Mal im ganzen Werk, dass Orlando Angelica bewusst zu sehen bekommt. Angelica ist nun durch den Ring so selbstbewusst geworden, dass sie überhaupt nichts mehr mit Männern zu tun haben will, und ärgert sich, dass sie sich je von Männern abhängig gemacht hat:

[...] in tanto fasto, in tanto orgoglio crebbe,
 ch'esser pareva di tutto 'l mondo schiva.
 Se ne va sola, e non si degnerebbe
 compagno aver qual piú famoso viva:
 si sdegna a rimembrar che già suo amante
 abbia Orlando nomato, o Sacripante. (*OF XIX, 18*)

[...] sie wurde so hochmütig und stolz,
 dass sie jedermann zu verachten schien.
 Sie reist allein und würde sich nicht dazu herablassen,
 auch den allerberühmtesten Ritter zum Weggefährten zu wählen:
 Sie ärgert sich, dass sie früher
 Orlando oder Sacripante ihren Liebhaber genannt hat.

Sie bereut ihr früheres Leben als Kokette, die den Männern Hoffnung auf mehr gemacht hatte, damit diese sie beschützten. Auf ihrem Weg nach Osten kommt Angelica an Paris vorbei. Sie kommt genau zu dem Zeitpunkt dort an, als Karl mit Hilfe Rinaldos und der Engländer und Schotten die Mauren zum ersten Mal geschlagen und in ihr Feldlager zurückgedrängt hat. Auf dem Schlachtfeld inmitten der vielen Toten trifft sie auf Medoro, einen schwerverletzten Mauren, der ihr erzählt, dass er seinen geliebten, auf dem Schlachtfeld gefallenen König begraben wollte und dabei von einem frevlerischen Christen verwundet wurde. Angelica hat Mitleid, außerdem kennt sie heilkräftige Pflanzen, die Medoros Wunden stillen. Beide kommen bei einem Hirten unter, Angelica pflegt Medoro, und sie, die ehemalige Kokette, die spröde und stolze Königstochter, die die edelsten und tapfersten Helden der Mauren und der Christen verschmäht hatte und eigentlich nun überhaupt keinen Mann mehr wollte, verliebt sich in den zwar sehr

gut aussehenden, aber aus relativ niedrigem Stand stammenden Medoro, von dem der Erzähler keine großen Heldentaten zu berichten weiß und der momentan völlig handlungsunfähig, hilflos ist. Mit allen Versatzstücken petrarkistischer Liebeslyrik schildert der Erzähler die Phasen des „innamoramento“, wie aus Mitleid Liebe wird. Medoros Wunden heilen langsam, aber in Angelicas Herz reißen seine schönen Augen, in denen sich Amors Pfeil verbirgt, eine Wunde auf, die in kürzester Zeit immer tiefer wird und nur *eine* Heilungschance hat, die allerdings nicht mehr petrarkistischer Konvention entspricht:

Se di disio non vuol morir, bisogna
che senza indugio ella se stessa aiti:
e ben le par che di quel ch'essa agogna,
non sia tempo aspettar ch'altri la 'nviti.
Dunque, rotto ogni freno di vergogna,
la lingua ebbe non men che gli occhi arditi [...].

Angelica a Medor la prima rosa
coglier lasciò, non ancor tocca inante [...]. (OF XIX, 30, 33)

Wenn sie nicht vor lauter Begehren sterben will,
muss sie sich schnell selbst helfen:
und das, wonach sie lechzt, scheint ihr
nicht warten zu können, bis sie dazu eingeladen würde.
Und so zerriss sie die Zügel der Scham
und ihre Zunge ward nicht weniger kühn als ihre Augen [...].

Angelica ließ Medoro die erste Rose pflücken,
die vorher noch niemand berührt hatte [...].

Alles wird aus der Perspektive Angelicas geschildert, Medoro wird völlig passiv oder überhaupt nicht beschrieben, das Liebesspiel und auch dessen letzter Akt ist ihre Initiative: *Sie* ließ ihn die Rose ihrer Jungfräulichkeit pflücken. Dabei begehen die beiden natürlich einen noch zu Ariosts Zeiten schweren Tabubruch, aber Ariost heilt diesen schnell, indem er direkt im Anschluss die bescheidene Hochzeitsfeier im Hause des Hirten schildert. Daran schließen sich Flitterwochen an, in denen Medoro ebenfalls eine narrative Leerstelle bleibt, Projektionsraum für Angelicas Leidenschaft:

Piú lunge non veda del giovinetto
la donna, né di lui potea saziarsi;
né per mai sempre pendergli dal collo,
il suo disir sentia di lui satollo.

(OF XIX, 34)

Die Frau hatte Augen nur noch für den jungen Mann
 und konnte nicht an ihm satt werden;
 sie hing nur immer an seinem Hals
 und konnte doch ihr Begehren nicht stillen.

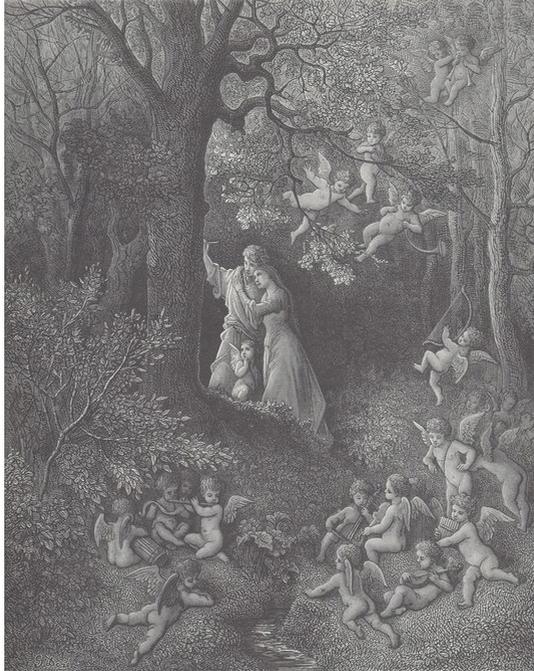


Abb. 2: Angelica und Medoro. Gustave Doré, *Der wütende Roland*, Abb. 17

Überall ritzt sie in Bäume ihrer beider Namenszüge ein, schreibt sie mit Kohle oder Kreide auf Felsen und kritzelt auch die Wände ihres Zimmers in der Hütte des Hirten damit voll. Rund dreihundertfünfzig Jahre später findet Gustave Doré diese Rollenverteilung der Geschlechter immer noch so ungewöhnlich, dass er in seiner Illustration Medoro schreiben lässt, während Angelica ihn passiv anhimmelt. Im weiteren Verlauf wird nun der Angelica-Handlungsstrang ganz schnell abgewickelt. Als verheiratete Frau hat sie ihre Funktion als Projektionsfläche männlicher Sehnsüchte verloren und verschwindet aus dem Werk. Sie beschließt, nun definitiv nach Catai zurückzukehren und Medoro zum König zu krönen. Als Belohnung gibt sie der Hirtenfamilie einen goldenen Armreif, den ihr Orlando einst schenkte und den sie nicht etwa aus Liebe zu Orlando behalten hatte, sondern weil er so wertvoll

war. Damit tilgt sie den letzten Bezug zu Orlando. Dann bricht das junge Paar auf in Richtung Barcelona, wo es ein Schiff in Richtung Osten besteigen möchte. Am Strand vor Barcelona überfällt sie ein völlig verdreckter Verrückter (*OF XIX, 42*), und damit bricht, noch weit vor der Mitte des Werks, die Angelica-Handlung vorläufig ab; sie wird viel später nur ganz kurz noch einmal aufgenommen, als im Orlando-Erzählstrang klar geworden ist, dass dieser Verrückte Orlando ist. Bis dahin muss aber jetzt erst einmal nachgeholt werden, wie es dazu kommen konnte.

Orlando

Vier Canti nachdem Angelica und Medoro bei Barcelona gezeigt wurden, blendet die Erzählung zurück zu Orlando und kreuzt beide Erzählstränge, ohne dass Orlando und Angelica zunächst persönlich zusammentreffen. Orlando hat die weite Welt durchstreift, auf seiner Suche nach Angelica, dabei viele Abenteuer bestanden, aber die Gesuchte nicht gefunden. Und jetzt ist er nahe daran, zur Vernunft zu kommen, und nimmt sich vor, zu Karls Heer in Paris zurückzukehren (*OF XXIII, 98*). Orlando ist moralisch aus ganz anderem Holz geschnitzt als zum Beispiel der Luftikus Ruggiero. Wie dieser war auch Orlando an der Insel Ebuda vorbeigekommen und hatte eine an den Felsen gekettete, nackte Jungfrau gerettet, doch leider war es ja nicht Angelica, die schon von Ruggiero befreit worden war. Orlando hat dann im Gegensatz zu Ruggiero ganze Arbeit geleistet und das Meeresungeheuer getötet, das Ruggiero nur betäubt hatte, um sich dann an Angelica heranmachen zu können. Orlando ist auch in moralischer Hinsicht untadelig: Hatte Ruggiero nach der Rettung schon auf seinem Flugpferd der hinter ihm sitzenden nackten Angelica tausend Küsse auf Augen und Busen gegeben (*OF X, 112*), so senkt Orlando, als er sich nach der Tötung des Ungeheuers wieder der Jungfrau zuwendet, schamhaft die Augen zu Boden und trachtet als Erstes danach, ihr Kleider zu beschaffen (*OF XI, 69*). Orlando ist ein ganzer Held, stark und mutig, Beschützer der bedrängten Unschuld und darüber hinaus bescheiden: Der Erzähler fügt hinzu, dass Orlando auf seiner Suche nach Angelica noch viele solcher Heldentaten vollbrachte, dass viele davon aber nicht bekannt seien, da Orlando selbst kein Aufhebens darum machte; wenn nicht andere davon erzählten, blieben sie unbekannt (*OF XI, 81*). Orlando hat nur eine Schwäche: Angelica.

Kurz nachdem er den Entschluss gefasst hat, zur Vernunft zu kommen und zu Karl zurückzukehren, macht Orlando eines Mittags auf einer Wiese an einem schattigen Bach Rast und ist dabei zufällig und zu seinem Pech ge-

nau in jene pastorale Idylle geraten, in der sich der Liebesroman Angelicas und Medoros abgespielt hat:

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.

[...]

Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.

[...]

Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Poi dice: „Conosco io pur queste note:
di tal'io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette.“
Con tali opinion dal ver remote
usando fraude a se medesmo, stette
ne la speranza il mal contento Orlando,
che si seppa a se stesso ir procacciando.

(OF XXIII, 102–4)

Er blickt umher und sieht beschrieben
viele Bäume am schattigen Ufer.
Sobald er sie gesehen und genau betrachtet hat,
war er sicher, dass sie aus der Hand seiner Göttin stammten.

[...]

„Angelica“ und „Medoro“ sieht er, vielfach
verschlungen, an hundert verschiedenen Stellen.

[...]

Auf tausend Weisen sucht er in Gedanken, das nicht
glauben zu müssen, was er zu seinem Leidwesen glauben muss:
Er zwingt sich zu glauben, dass eine andere Angelica
ihren Namen in die Rinden geschrieben habe.

Dann sagt er: „Ich kenne doch diese Schrift:
So viel habe ich von ihr schon gelesen.
Vielleicht hat sie diesen Medoro erfunden,

vielleicht bezeichnet sie auch mich mit diesem Namen.“
 Mit solchen wirklichkeitsfernen Gedanken
 suchte der unglückliche Orlando sich selbst zu betrügen
 und an die Hoffnung zu klammern,
 die er sich mühsam selbst zu schaffen wusste.

Der Erzähler schildert hier auf sehr differenzierte Weise die emotionalen Reaktionen Orlandos auf das, was er da in den Bäumen eingeritzt lesen muss. Ein solch nuanciertes Innenleben haben Romanhelden, keine epischen Ritter. Orlando erkennt die Handschrift Angelicas sofort. Aber fast ebenso schnell versucht er das Gesehene, das sich so evident aufdrängt, das er aber emotional nicht aushalten kann, zu verdrängen. Es tritt eine Art Bewusstseinspaltung ein, eine Instanz in ihm will nicht wahrhaben, was die andere wider Willen einsehen muss. Er wendet verschiedene Strategien an, um der Einsicht ins Unvermeidliche zu entgehen. Er redet sich ein, es könnte eine andere als *seine* Angelica hier gewesen sein. Doch er muss sich eingestehen, dass es unzweifelbar Angelicas Schrift ist. Aber es könnte ja sein, dass Angelica den Namen Medoros nur als Decknamen für jemand anderen, vielleicht sogar für Orlando selbst eingesetzt habe. Bisher herrscht im inneren Monolog die Innenperspektive Orlandos vor, zum Schluss des Zitats wechselt der Erzähler jedoch in die auktoriale, kommentierende Erzählhaltung und bringt den *terminus technicus* für Selbstbetrug: „usando fraude a se medesmo“.

Einen weiteren Schlag erhält Orlando, als er an die Grotte kommt, in der Angelica und Medoro in der Mittagshitze immer ihr Schäferstündchen hielten. Die Wände dieser Grotte sind vollgeschrieben mit Kreide und Kohle und mit Messereinritzungen. Und nicht nur Angelicas Spielereien mit den Namen muss er da lesen, Medoro hat dort sogar ein Liebesgedicht an die Wand geschrieben, das sehr eindeutige Passagen enthält („spelunca opaca [...], | dove la bella Angelica [...], da molti invano amata, | spesso ne le mie braccia nuda giacque | dunkle Grotte [...], | wo die schöne Angelica [...], die von vielen umsonst geliebt wurde, | oft nackt in meinen Armen lag“, *OF XXIII, 108*). Das Gedicht ist zwar auf Arabisch verfasst, aber zu seinem Pech kann Orlando Arabisch so gut wie Latein verstehen (*OF XXIII, 110*). Er steht kurz davor, endgültig außer sich zu geraten („Fu allora per uscir del sentimento“, *OF XXIII, 112*). Er ist wie betäubt und unfähig, seinen Schmerz hinauszuweinen, wie eine dickbauchige Flasche mit einem engen Hals, die man schnell auf den Kopf stellt (*OF XXIII, 113*). Er versucht sich noch einzureden, dass es sich bei dem Gedicht um Verleumdung handeln könnte und dass bei den Inschrif-

ten jemand die Handschrift Angelicas nachgeahmt habe. Damit beruhigt er sich erst einmal ein wenig, und da es Abend wird, sucht er ein Nachtquartier. Aber nun – ein Unglück kommt selten allein, jedenfalls bei Ariost – steigt er ausgerechnet bei jenem Hirten ab, bei dem die Romanze zwischen Angelica und Medoro begann und bei dem sie dann ihre Flitterwochen verbracht haben. Und er schläft in ihrem Zimmer und in ihrem Bett. Und auch in diesem Zimmer haben sie sich mit ihren Liebeskritzeleien verewigt. Orlando möchte den Hirten fragen, hat aber Angst vor der Wahrheit:

Chieder ne vuol: poi tien le labra chete;
 che teme non si far troppo serena,
 troppo chiara la cosa che di nebbia
 cerca offuscar, perché men nuocer debbia. (OF XXIII, 117)

Er möchte nachfragen, dann aber bleibt er still;
 er fürchtet, die Sache könnte zu klar,
 zu evident werden, die er mit Nebel
 einzutrüben sucht, damit sie weniger schmerze.

Doch der geschwätzige Hirt erzählt von selbst die ganze Geschichte und zeigt ihm zuletzt den goldenen Reif, den Angelica ihm zum Abschied gegeben hatte. Nun sind Orlando die letzten Fluchtwege vor der Einsicht in die bittere Wahrheit versperrt, und der Erzähler schildert die weiteren Etappen auf dem Weg zu seinem völligen Selbstverlust. Jetzt kann Orlando weinen, doch die Tränen versiegen, bevor er den Schmerz überhaupt richtig realisiert hat („le lacrime [...] finìr, ch'a mezzo era il dolore a pena“, OF XXIII, 126). Er rennt schreiend in den Wald. Noch verfügt er über einen Rest von Selbstbeherrschung, da er seine Rüstung und sein Pferd mitnimmt und erst damit beginnt, sich seinen Schmerz von der Seele zu schreien, als er weit von menschlichen Behausungen entfernt ist. Er schreit eine ganze Nacht und einen ganzen Tag durch, doch die Schreitherapie nützt nichts, er fühlt keine Entlastung. Und die letzten vernünftigen Gedanken, die er fassen kann, gibt folgendes Selbstgespräch wieder:

„Non son, non sono io quel che paio in viso:
 quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
 la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
 sí, mancando di fé, gli ha fatto guerra.
 Io son lo spirito suo da lui diviso,
 ch'in questo inferno tormentandosi erra [...].“ (OF XXIII, 128)

„Ich bin nicht, nicht bin ich der, der ich scheine:
 Wer Orlando war, ist tot und begraben;
 die undankbarste der Frauen hat ihn getötet:

so sehr hat sie ihn treulos bekriegt.
 Ich bin sein Geist, der von ihm getrennt
 durch diese Höllenqualen irrt [...].“

Noch relativ luzide konstatiert er selbst seinen sich abzeichnenden Selbstverlust. Dann eilt er die ganze Nacht durch den Wald. Im Morgengrauen kommt er wieder an der Liebesgrotte vorbei, in der sich Medoro mit seinem Gedicht über Angelica und die Freuden der Liebe mit ihr verewigt hat. Nun ist er nur noch „odio, rabbia, ira e furore“ (OF XXIII, 129), und er beginnt sein Zerstörungswerk. Zuerst zerstört er den *locus amoenus*, der Zeuge von Angelicas Liebesglück wurde. Dann fällt er für drei Tage in einen Zustand der Starre, in dem er rücklings auf dem Boden liegt und starr gen Himmel blickt, während sein Schmerz noch immer zunimmt, bis er definitiv „fuor del senno“ (OF XXIII, 132) gerät, seinen Verstand verliert. Er verliert sein Selbst, ja sein Wesen als Mensch, reißt sich die Kleider vom Leib, läuft nackt wie ein Tier durch die Welt. Er entwirzelt Bäume vor Wut, reißt einem Hirten den Kopf ab, packt ihn am Bein und erschlägt mit seinem Rumpf weitere Hirten. Er tötet Vieh und Pferde, verwüstet ganze Landstriche. 2.000 Bauern rotten sich gegen ihn zusammen, er schlägt sie alle in die Flucht. Er frisst ohne Unterschied Brot und Eicheln, Rohes und Gekochtes („crudo o cotto“, OF XXIV, 12) und macht damit nach dem berühmten Buch von Claude Lévi-Strauss (*Le cru et le cuit*, 1964) eine der wichtigsten Stufen im Prozess der Zivilisation rückgängig. Er läuft wie ein wildes Tier im Wald herum, reißt Rehe, Bären, Wildschweine und frisst sie roh. Orlando hat sich selbst verloren und ist damit zum Prototypen des modernen Romanhelden im Gegensatz zum epischen Helden geworden:

[Für den epischen Helden] gibt es noch keine Innerlichkeit, denn es gibt noch kein Außen, kein Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiß noch nicht, daß sie sich verlieren kann und denkt nie daran, daß sie sich suchen muß. [...] es liegt ein weiter Weg vor [dem epischen Helden], aber kein Abgrund in ihm.⁸

Man könnte modifizieren: Die Seele des epischen Helden weiß nicht nur nicht, dass sie sich verlieren kann, sondern sie kann sich tatsächlich nicht verlieren, da sie sich in ihrer Gemeinschaft und ihren überindividuellen

⁸ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (Berlin: Paul Cassirer, 1920), 10.

Sinnstiftungssystemen immer schon gefunden hat. „[E]s gibt noch kein Außen, kein Anderes für die Seele“, da sie noch relativ identisch ist mit der Identität ihrer Gemeinschaft; von Außen und Innen lässt sich da noch gar nicht sprechen. Der epische Held ist in erster Linie Repräsentant eines Überindividuellen, das sich in ihm spiegelt und bestätigt. Und wenn der epische Held auf Aventure ausgeht, so sucht er nicht *sich selbst*, wie der Romanheld, der auf der Suche nach sich selbst im Laufe der Moderne zunehmend Abgründe statt Gewissheiten findet. Orlando kündigt den modernen Romanhelden an, der in seiner Welt nicht mehr heimisch ist und sich selbst verloren hat. Statt Heldentaten zu vollbringen, zieht Orlando, nachdem er sich selbst verloren hat, eine Spur der Verwüstung durch Frankreich, Spanien und Nordafrika. Am Strand vor Barcelona gräbt er sich eines Tages in den Sand ein, sodass die zufällig mit Medoro vorbeikommende Angelica fast auf ihn tritt (OF XXIX, 57–8). Sie erkennen sich nicht, Orlando will sie vergewaltigen, sie rettet sich wieder mit ihrem Zauberring und verschwindet damit endgültig aus dem Werk. Vor Biserta wird Orlando dann sein Verstand unter Zwang wieder eingeflößt, er erwacht wie aus einem bösen Traum und ist hinfort „piú che mai saggio e virile | weiser und tapferer denn je“ (OF XXXIX, 61). Und so führt Ariost sein Werk, nachdem er das Prinzip des Epischen und den Kosmos der christlichen Welt zerstört hat, noch zu einem traditionellen Ende.

Schluss

Doch das traditionelle Ende rettet das Epische und den christlichen Kosmos nicht mehr. Ariosts *Orlando Furioso* ist auf den ersten Blick ein großangelegter, genialer, fantasiesprühender Spaß. Bei näherem Hinsehen enthüllt die nur scheinbar unverbindliche Parodie aber, dass die menschliche Existenz ein folgenloser Scherz des Schicksals ist. Ariost macht sich über die Erbsünde lustig, ja über die gesamte scholastische Kosmologie und Ontologie. Eigenmächtig hebt er die göttlichen Strafen für das Vergehen des Priesterkönigs Johannes auf, das nur mit Luzifers Revolte gegen Gott vergleichbar ist. Mit Ariost wird die Transzendenz leer und die menschliche Existenz kontingent und endlich – dies lässt er am Ende seiner Danteparodie in Gesang 35 den Evangelisten Johannes in gänzlich unparodistischem Ton sagen. Überhaupt muss man bei der Lektüre jederzeit damit rechnen, dass der parodistische Ton in den Ernst der Zersetzung und Umwertung der traditionellen Werte umschlägt. Ariost zeigt sich der Dialektik der ‚guten alten Zeit‘ und des Sentimentalischen höchst bewusst. Und er zeichnet in seinen „Privatrit-

tern“ und „Privatritterinnen“ oder auch in Angelica frühmoderne menschliche Subjekte, die in ihren Aventiuren nicht mehr einen übergeordneten Sinn suchen, sondern sich selbst und ihre freie Selbstbestimmung. Dabei jagen sie allerdings vielfach Chimären hinterher wie Orlando, der auf der Suche nach Angelica sich selbst verliert und auf seinen Selbstverlust mit Zerstörungswut reagiert. Orlando ist der Prototyp vieler Romanhelden der Moderne. Und auch Ariosts Lösung, die Freiheit menschlicher Selbstbestimmung letztlich der Kunst vorzubehalten, ist ein eminent moderner Gedanke. Mit Ariost und der Hochrenaissance ist der christliche Kosmos zerstört und die Moderne hätte beginnen können. Jedoch:

Was geschah? Ein deutscher Mönch, Luther, kam nach Rom. Dieser Mönch, mit allen rachsüchtigen Instinkten eines verunglückten Priesters im Leibe, empörte sich in Rom *gegen* die Renaissance ... Statt mit tiefster Dankbarkeit das Ungeheure zu verstehen, das geschehen war, die Überwindung des Christentums an seinem Sitz [...]. Und Luther *stellte die Kirche wieder her*: er griff sie an ... Die Renaissance – ein Ereignis ohne Sinn, ein großes *Umsonst!*⁹

Nietzsche argumentiert hier wie immer undialektisch und unhistorisch. Friedrich Schlegel führt da weiter:

Der Katholizismus ist das naive Christentum; der Protestantismus ist sentimental [...].¹⁰

Vielleicht hätte Schlegel eher ‚sentimentalischer‘ schreiben sollen: Für Nietzsche waren Reformation und Gegenreformation überflüssige Umwege einer Rechristianisierung, ohne die der Weg direkt von Ariost zu Nietzsche geführt hätte. So einfach verläuft aber die Bewusstseinsgeschichte nicht. Das Christentum musste zunächst in den durch Reformation und Gegenreformation ausgelösten Denkwegen sentimentalisch werden, bevor ein Nietzsche möglich wurde. Mit Ariost kommt ein Prozess an sein Ende, dessen Anfang in den inneren Brüchen in Dantes *Divina Commedia* zu studieren ist. Das erste große literarische Zeugnis sentimentalischen Christentums ist Tassos *Gerusalemme Liberata*, die zugleich den Weg zum modernen Roman weist.

⁹ Nietzsche, „Der Antichrist“, 251.

¹⁰ Friedrich Schlegel, „Athenäums-Fragmente“, in *Schriften und Fragmente: ein Gesamtbild seines Geistes*, hrsg. von Ernst Behler (Stuttgart: Kröner, 1798, Nr. 231).

