

## 4. Ariosts *Orlando Furioso*: Geschichte als Metalepse

### 4.1. Zwischen Enkomiastik und Aleatorik: Der Erzähler als Genealoge

Wenngleich sich das im *Orlando Furioso* erzählte Geschehen vor dem Hintergrund eines Glaubenskrieges zwischen Heiden und Christen abspielt und von der göttlichen Vorsehung reguliert sein soll, sind seine Protagonisten, fränkische Paladine und ihre maurischen Widersacher, jederzeit und zumeist leichten Herzens bereit, Vasallenpflicht und Glaubensmission zu vergessen, um einer Dame, einem Pferd, einer prächtigen Rüstung oder anderen Objekten ihrer Begierde nachzujagen. Diese Disziplinlosigkeit - eine hedonistische Profanierung der *queste*-Motivik - erweist sich als *histoire*-immanenter Impulsgeber einer zentrifugalen Geschehensdynamik, die die erzählte Geschichte in eine Vielzahl von einzelnen 'Geschichten' sich auffächern läßt. So sieht der Leser eine beständig anwachsende Zahl von Rittern und Ritterinnen jeglicher Glaubenscouleur aus dunklen *boschi* und *selve* auftauchen und wieder in ihnen sich verlieren, "wilden Wäldern" (E.R. Curtius), die gleichwohl trügerische *loci amoeni* bergen und phantasmagorische Zauberschlösser. Man sieht *cavalieri erranti* verloren in zerklüfteten Steinwüsten, als Schiffbrüchige in stürmischer See, auf geflügelten Rossen durch die Lüfte eilen oder im Lotterbett der Sinneslust Zeit vergeuden. Von ihren Passionen und Obsessionen getrieben, vagabundieren sie zwischen Schottland und den Quellen des Nil oder dem fernen Catai. Kreuzen sich ihre Wege, hallt das Schmettern der Schwerter durch die Wälder und die Lanzenschäfte splittern so hoch gen Himmel, daß sie von der Sonne versengt wieder zu Boden fallen. Neben Hyperbeln der Gewalt, Paroxysmen von zuweilen schauriger Komik, gibt es erotische Konfigurationen, die selbst dem nicht eben prüden zeitgenössischen Publikum als gewagt erscheinen konnten, aber auch zierliche Idyllen und anrührende Szenen liebender Treue und aufopferungsvoller Freundschaft, denkwürdige Beispiele von ritterlicher Großmut wie auch von Infamie und schnöder Gewinnsucht, hochkomische Begebenheiten und solche, die so traurig sind, daß es dem Erzähler selbst die Stimme verschlägt und er innehalten muß in seinem Erzählen.

Ein hochdifferenziertes Innenleben darf man bei den Figuren Ariosts nicht erwarten; ihre Psychologie geht zumeist und ohne Rest im Drama ihrer Aktionen, Interaktionen und Deklamationen auf. Allerdings können sie gelegentlich, wie man sah, über eine Art pirandelleskes Figurenbewußtsein verfügen und wissen, daß ihre Existenz ausschließlich im Medium einer Erzählung suspendiert ist: Sie winken den Autor herbei, auf daß er diese Existenz fortschreibe, oder durchkreuzen sogar seine Pläne. Jedoch sind sie, anders als bei Pirandello oder Unamuno, keine philosophischen Köpfe - wären sie es, müßten sie angesichts des launischen Voluntarismus der Instanz, die ihr Schicksal regiert, zutiefst erschrecken. Über den Turbulenzen nämlich, in die das Personal unentwegt gerät, waltet ein Erzähler, der ebenso machtvollkommen sein kann wie labil und unberechenbar in seinen Ratschlüssen<sup>193</sup>; zwar gibt er vor, aus einer alten Chronik zu schöpfen und taxierte auch zuweilen, bei ansonsten völliger Sorglosigkeit gegenüber der entfesselten Fantastik des Geschehens, den Wahrheitsgehalt oder die Überlieferungswege zumeist nebensächlicher, die Glaubensbereitschaft des Lesers kaum stra-

---

<sup>193</sup> Zum "inkonsistenten" Erzähler des *Orlando Furioso*, "der einmal die Authentizität seiner 'Geschichte' und das andere Mal deren Fiktionalität betont, der zwischen einem allwissenden und einem auf eingeschränktem Wissen basierenden Erzählen schwankt, der sich als absolut Verfügungsmächtig über seine Geschichte und ihr zugleich 'ausgeliefert' darstellt oder der zu ein und demselben Thema ganz unterschiedliche Standpunkte vertritt" vgl. Hempfer 1995, hier S. 79.

pazierender Details<sup>194</sup>, und einmal, bei Anlaß der Fiammetta-Erzählung, rät er sogar von der Lektüre der nachfolgenden Passage ab, weil deren Inhalt gleichermaßen unanständig wie unglaubwürdig sei und nur aus Chronistenpflicht weitergegeben werde - aber schon im nächsten Moment kündigt er an, den Plan der Erzählung zu korrigieren, um eine Figur, die sich ungehörig betragen hat, mit verschärfter Schicksalsfügung zu züchtigen.<sup>195</sup> Vermag der Erzähler einerseits den Gang des zu erzählenden Geschehens zu steuern, so kann dessen Eigendynamik ihm doch entgleiten, ohne daß ihm noch Interventionsmöglichkeiten blieben.<sup>196</sup> Dieser Erzähler ist zuweilen vergeblich oder hat die Übersicht über die verschiedenen Handlungsfäden verloren<sup>197</sup>, und gelegentlich sieht er sich selbst von seinen Affekten übermannt und sagt dann ungebührliche Dinge, die ihn später reuen und für die er sich bei seinen Lesern entschuldigen muß.<sup>198</sup> Vor allem befürchtet er, sein Werk nicht vollenden zu können, weil seine Angebetete ihn nicht erhört und er darüber den Verstand verlieren könnte wie der Titelheld Orlando.<sup>199</sup> Denn dies ist, im Gestöber der Nebenhandlungen, Abschweifungen, Episoden und Subepisoden, der bereits vom Titel angezeigte tragisch-komische Kern der Erzählung: Roland, der tugendhafte Paladin Karls des Großen, ist auf erotische Abwege geraten. Er ist den Reizen der indischen Prinzessin Angelica verfallen, deren betörende Schönheit auch schon anderen den Kopf verdreht hat, und als er schließlich erfahren muß, daß sie, die seinem ritterlichen und geduligen Werben stets spröde oder kokett sich verweigerte, einem einfachen sarazenischen Fußsoldaten ihre Liebe geschenkt hat, verdüstert sich sein Verstand, er verfällt zuerst der Melancholie und dann der Raserei - entledigt sich seiner Waffen, reißt sich Helm, Rüstung und Kleider vom Leib und streunt nackt und selbstvergessen umher. Mit ungeschlachten, nicht länger durch ritterliches Ethos und feingeschmiedete Armaturen sublimierten Kräften, nur mit einer rustikalen Keule bewaffnet, verbreitet er Angst und Schrecken, verwüstet ganze Landstriche, entwurzelt Bäume und massakriert ein jegliches Lebewesen, das in den Radius seines Furors gerät, Freund und Feind, Mensch oder Tier. So mit Wahnsinn geschlagen muß Roland also seinen Frevel sühnen, zwar nicht sieben Jahre wie einst Nebukadnezar, aber drei Monate, so will es die göttliche Vorsehung, sollen es schon sein! Derweil büßt mit ihm die ganze Christenheit: Ihres Klügsten, Tapfersten und Stärksten beraubt, wanken die Heerscharen Karls unter dem Ansturm der Heiden, Paris selbst droht zu fallen. Endlich aber, nach Ablauf der wohldosierten Straffrist, hat der göttliche Ratschluß ein Einsehen und Rolands Raserei soll ein Ende finden. Zu ihrem Werkzeug bestellt die Vorsehung Astolfo, einen Cousin Rolands und ebenfalls Paladin Karls des Großen, der Orlando

<sup>194</sup> Vgl. etwa *O.F.* XVIII, 175; XXIII, 62; XXVI, 55; XLIV, 23. Zu den komplex ironisierten testimonialen Beglaubigungsstrategien des Ariostschen Erzählers vgl. wiederum Hempfer 1995, bes. S. 57ff. sowie Doyle 1980, Kap. 2.

<sup>195</sup> Vgl. *O.F.* XXIX, 2. Diese Passage wurde oben als (metaleptisches) Textbeispiel 26 besprochen.

<sup>196</sup> So etwa in *O.F.* XXVII, 7, wo der Erzähler angesichts der Massierung maurischer Truppen sich außerstande sieht, Karl dem Großen noch beizustehen und damit zugleich suggeriert, daß er dies unter günstigeren Voraussetzungen könnte.

<sup>197</sup> Vgl. *O.F.* XXXII, 1-3: Im Begriff, die Geschichte Bradamantes weiterzuverfolgen, kam dem Erzähler Rinaldo in die Quere; jetzt aber, so erklärt er, will er dies nachholen - um dann freilich doch wieder etwas anderes zu erzählen. Dieses Proömium wurde weiter oben, in Anm.82, bereits zitiert.

<sup>198</sup> Vgl. *O.F.* XXX, 1-4: Der Erzähler hat sich am Ende des 29. Gesangs zu eben den pauschalen frauenfeindlichen Ausfällen hinreißen lassen, wegen derer er zu Beginn desselben Gesangs die strenge Bestrafung der Figur Rodomonte "con penna e con inchiostro" angekündigt hatte.

<sup>199</sup> Vgl. schon *O.F.* I, 2, wo der Erzähler, in Parallelisierung mit dem angekündigten Liebesfuror Orlando, hofft, daß ihm von seiner Geliebten "che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso." In XXIV, 3 beansprucht der wie Orlando liebesgeschädigte Erzähler ihm noch verbliebene *lucidi intervalli*. Zu einer weiteren Selbstparallelisierung des Erzählers mit dem liebestollen Orlando zu Beginn des 35. Gesangs, im Kontext der Mondepisode, vgl. weiter unten.

entwichenen Verstand wieder herbeischaffen soll - und zwar vom Mond. Auf dem Mond nämlich, dem seit jeher den Träumen wie den Geisteskrankheiten zugeordneten Gestirn, wird jeglicher auf Erden verlorener Verstand gesammelt und im Aggregatzustand hochflüchtigen Äthers in sorgfältig verschlossenen und etikettierten Ampullen aufbewahrt.

Für seine lunautische Expedition stehen Astolfo der Feuerwagen zur Verfügung, auf dem der Prophet Elias einst entrückt wurde, und vor allem sekundiert ihm der leibhaftige Apostel Johannes, den eine populäre, von einer zweideutigen Bibelstelle zehrende Überlieferung im irdischen Paradies, irgendwo im äthiopischen Hochland, residieren läßt und der Astolfo auf seiner gewichtigen Mission als Führer begleiten soll. Und natürlich gelingt das Unternehmen: Der Flakon mit dem evaporierten Verstand Orlandos wird zur Erde gebracht, der immer noch Rasende muß von einem größeren Aufgebot starker Ritter überwältigt, gefesselt und geknebelt und dann zu nasaler Reinalation seines *intelletto* genötigt werden. Fast augenblicklich ist er wiederhergestellt, etwas verstört zwar zunächst und mit wohlthätiger Amnesie gesegnet, aber sowohl von seinem Wahn wie auch seiner fatalen Leidenschaft für Angelica genesen und wieder bereit zum Glaubenskampf. Im 42. Gesang kommt es zum finalen Duell zwischen Orlando und seinen Gefährten mit den maurischen Heerführern, dessen Ausgang den christlichen Sieg besiegelt.

Das polyzentrische und heteromorphe Geschehen, das Ariost im *Orlando Furioso* ausbreitet, ist damit freilich noch längst nicht an sein Ende gebracht. Tatsächlich gibt es neben der titelgebenden Erzählung vom liebestollen Orlando sowie einer Vielzahl von Nebensträngen und novellesken Einlagen von Beginn an einen zweiten, nicht minder bedeutsamen Handlungsstrang. Ariosts *romanzo* präsentiert sich nämlich auch als ein genealogisches Epos nach dem Vorbild der *Aeneis*; wie diese den Gründungsmythos Roms in seiner finalen Ausrichtung auf das goldene Zeitalter Augustus' besingt, so will der *Orlando Furioso* von der Begründung der Ferrareser Dynastie der Este erzählen: von einem providentiellen Bedingungsgefüge, das in der Gegenwart des Dichters, namentlich in den Gestalten des Herzogs Alfonso und dessen Bruders, des Kardinals Ippolito, sein glanzvolles geschichtliches Telos gefunden haben soll. Ippolito, der langjährige Dienstherr Ariosts, ist auch der Widmungsträger des *Orlando Furioso* und vor allem sein in immer wieder erneuerter Apostrophe herausgehobener und präsent gehaltener textimmanenter Leser.

Die Protagonisten des estensischen Gründungsmythos sind Ruggiero und Bradamante - er einer der hervorragendsten sarazenischen Ritter, sie Nichte Karls des Großen, Cousine Orlandos und eine gleichermaßen zartfühlende wie kampfesfreudige Heroine, die so manchen Ritter aus dem Sattel gehoben und ihm den Mannesstolz gekränkt hat. Beide, Ruggiero wie Bradamante, können sich trojanischer Ursprünge rühmen, wodurch *Aeneis* und *Orlando Furioso*, Kaiser Augustus und Ippolito d'Este, Rom und Ferrara gleichsam in einer gemeinsamen Ursprungsreferenz konvergieren.<sup>200</sup> Von der Vorsehung einander bestimmt, irrt das prospektive Paar durch die Labyrinth der Erzählung - es sind im Prinzip dieselben, die der Erzähler auch Orlando und den anderen Figuren bereitet - , um schließlich, nach unsäglichen Prüfungen und nachdem Ruggiero das heilige Sakrament der Taufe empfangen hat, zueinander zu finden.

<sup>200</sup> Die Grundzüge der Este-Genealogie und ihrer trojanischen Deszendenz finden sich bereits im *Orlando Innamorato* Boiardos, der seinerseits auf die *Borsiate* seines Onkels Tito Vespasiano Strozzi zurückgreifen konnte. Ariost reduziert bzw. übergeht chronologisch frühe Stationen der Genealogie und trägt dafür auch Repräsentanten der jüngsten und aktuellsten Geschichte des Hauses in das genealogische Diagramm ein und steigert damit sowohl dessen Verbindlichkeit als auch Falsifizierbarkeit. Vgl. dazu die detaillierte Übersicht in Honnacker 1999, der resümiert: "La genealogia estense, appoggiandosi alla leggenda franco-troiana, si integrò perfettamente nella politica francofila di Ferrara, almeno fino al 1530: la componente encomiastica dell'*Orlando Furioso*, già nella sua prima edizione, assume quindi un'innegabile valenza politica." (Ebd., S. 128) Die folgenden Ausführungen wollen nicht zuletzt plausibel machen, daß diese politische Valenz nicht nur auf die propagandistische 'Außenwirkung' von Ariosts *Romanzo* zu beziehen ist, sondern daß der Text auch gegenüber den Este selbst und dem Ferrareser Hof als seinen primären Adressaten mit diesem Pfund wuchert.

Erst mit ihrer triumphalen Hochzeit, dem Gründungsakt des Hauses Este, endet der *Orlando Furioso*.

Die Durchführung dieses genealogischen Programms ist derselben Erzählinstanz anvertraut, die weitgehend arbiträr auch die Verstrickungen Orlandos und der anderen Figuren verwaltet oder arrangiert. Es versteht sich, daß die prätendierte genealogische Kausalität oder Finalität des erzählten Geschehens damit in hohem Maße prekär wird. Zu gleichsam emblematischer Verdichtung findet diese Konstellation in einer der bereits zitierten und besprochenen Metalepsen (Textbeispiel 28). Man erinnert sich: Der schiffbrüchige Ruggiero drohte zu ertrinken, wenn der Erzähler ihn zugunsten eines Parallelgeschehens, in dessen Zentrum der zu diesem Zeitpunkt bereits genesene Orlando stand, unerzählt seinem Schicksal überließe.

Die besondere Pointe dieser Passage liegt nun darin, daß in ihr die Finalität des Geschehens, die doch eine providentiell verbürgte sein soll<sup>201</sup>, mit geradezu provozierende Emphase zugleich exponiert wie auch metaleptisch einkassiert wird. Exponiert wird sie durch die Apostrophe "Signor" und damit Ippolitos als unmittelbarem textimmanentem Adressaten, also in der Position des fiktiven Lesers: Immerhin soll der estensische Kardinal das Resultat einer Ereigniskette sein, die mit Ruggiero ihren Ausgang nimmt - der gegenwärtige Effekt einer weit zurückliegenden Ursache, nämlich der ihrerseits erst nach zahllosen Hemmnissen und Prüfungen zustandegekommenen Verbindung Ruggieros mit Bradamante. Mit Ippolito ist also der Urenkel jenes Ruggiero benannt, den der Erzähler anscheinend ertrinken lassen könnte, wenn er nur wollte; indem er aber über das Leben des dynastischen Erzvaters zu disponieren vermag, scheint er auch das seines Nachfahren, in dem sich Ruggieros Bestimmung überhaupt erst erfüllt, in der Hand zu halten. Letztlich wäre also auch der ruhmreiche Ippolito d'Este, "ornamento e splendor del secol nostro" (*O.F.* I,3,2), nur eine Kreatur erzählerischer Weltentstiftung - oder aber, hätte der Erzähler anders disponiert, deren potentiell Opfer. Mit derselben narrativen Logik, aber subtiler und zugleich, wie ich noch zeigen möchte, folgenreicher als bei Fielding (Textbeispiel 1), wäre auch hier durch einen bloßen Akt des Erzählens (oder dessen Unterlassung) "the reader's - nämlich Ippolitos - neck brought into danger".

Nun könnte man es für unzulässig halten, die logischen und natürlich paradoxen Implikationen jener Verse in dieser Weise auszubuchstabieren; es ließe sich geltend machen, daß man es mit einer Erzählmetaphorik zu tun habe, deren Hyperbolik ihr wörtliches Verständnis gerade *ad absurdum* führe und deshalb blockiere, und die nicht etwa dichterische Logopoiesis und Geschichtsmächtigkeit insinuiere, sondern im Gegenteil die ironische Redimensionierung des genealogischen Unternehmens in scherzhaft-jovialer Apostrophe und gleichsam im Angesicht seines Adressaten und Profiteurs betriebe.

Tatsächlich müssen sich beide Interpretationen nicht ausschließen, sondern können als einander komplementär gelten: Die zuletzt genannte Lesart ist zweifellos, gerade auch wenn man des empirischen Autors Situation als estensischer *cortegiano* und 'Hofdichter' bedenkt, die dem isolierten Syntagma angemessenere; sie moduliert und moderiert die brisanten Implikationen der ersten Lesart. Diese Implikationen aber entfalten sich gleichwohl hartnäckig in der Syntagmatik und Paradigmatik des Gesamttextes über eine Isotopiebildung, die die Logik metaleptischer *histoire*-Konstituierung auf verschiedenen textuellen Strukturierungsebenen und mit unterschiedlichen diskursiven Registern durchspielt und so ihre Applikation auf den Gesamttext letztlich sanktioniert.

Dies sei im folgenden näher erläutert, und zwar unter zwei Aspekten: Zum einen hinsichtlich der Ausgestaltung der Diskursebene, die sich von der des genealogischen Referenzepos, der *Aeneis*, grundlegend unterscheidet. Da hierzu (vor allem natürlich zu dem rekurrenten und

---

<sup>201</sup> Wenige Strophen später (*O.F.* XLI, 51, 3-4) wird diese providentielle Gefügtheit von Ruggieros Schicksal noch einmal betont: "Nel solitario scoglio uscì Ruggiero, / come all'alta Bontà divina piacque."

variantenreichen Einsatz metaleptischer Fügungen) im Verlauf der Untersuchung bereits etliches vorgetragen wurde und da ferner dieser Aspekt in der Forschung zum *Orlando Furioso* bereits differenziert behandelt worden ist<sup>202</sup>, fasse ich mich diesbezüglich kurz. Zum anderen, und in diesem Fall etwas ausführlicher, werde ich auf die erwähnte Mondreise Astolfos als den textuellen Ort im *Orlando Furioso* eingehen, an dem die in ihren lokalen Manifestationen bizarre und paradoxe Logik metaleptischer *histoire*-Konstituierung zu einer Programmatik dichterischer Wort- und Geschichtsmächtigkeit extrapoliert und dabei gleichsam entparadoxiert wird.

Schon Anfang und Schluß des *Orlando Furioso* projizieren sich - mit signifikanten Abweichungen, aber doch unverkennbar - auf das Muster der *Aeneis* und signalisieren damit dessen Gewicht: Sein Proömium ruft die Vergilsche *propositio* "arma virumque cano" auf<sup>203</sup>, und er endet, in Analogie zum finalen Duell zwischen Aeneas und Turnus, mit einem Zweikampf zwischen Ruggiero und Rodomonte, dem letzten und zugleich schrecklichsten der heidnischen Ritter. Darüberhinaus gibt es zahlreiche spezifische Reminiszenzen und Parallelbildungen sowohl auf *discours*- wie auf *histoire*-Ebene. Ruggiero durchläuft ein Curriculum, das zwar weniger zielstrebig ist als das des Aeneas, aber doch mit diesem einige markante Stationen gemeinsam hat: Die Dido-Episode des 4. Gesangs der *Aeneis* findet ihre Parallele in Ruggieros selbstvergessenem Aufenthalt bei der erotischen Zauberin Alcina und auch das prophetische Unterwelt-Szenario des 6. Gesangs, das Aeneas über seine Bestimmung ins Bild setzt, findet mehrfache, auf Ruggiero und Bradamante sowie andere Figuren der Handlung verteilte Entsprechung im *Orlando Furioso*.<sup>204</sup> In einer dieser prophetischen Sequenzen (in diesem Fall ist Bradamante die *histoire*-immanente Adressatin) heißt es von dem zukünftigen Kardinal Ippolito d'Este, daß diesem wie Augustus dereinst sein "Maron", also sein Vergil, erstehen werde. Unweigerlich ist dies, selbst wenn es noch alternative Möglichkeiten der Referentialisierung geben sollte, auch als eine Selbstprophezeiung Ariosts und des *Orlando Furioso* zu lesen, der ja im Begriff ist zu realisieren, was Bradamante als zukünftiges Ereignis avisiert wird.<sup>205</sup> Im Proömium desselben Gesangs, das eben jene *histoire*-immanenten ~~Prophetien ankündigt~~, präsentiert sich der Erzähler (auf freilich ambivalente Weise),

<sup>202</sup> Hier sei besonders auf die schon mehrfach zitierten Arbeiten von K.W. Hempfer verwiesen (Hempfer 1982; Hempfer 1983; zur "inkonsistenten" und "nicht homogenisierbaren" Erzählinstanz v.a. Hempfer 1995), sowie auf Penzenstadler 1987. Zu nennen ist aber auch Durling 1965, der hinsichtlich des *Orlando Furioso* wohl als erster systematisch zwischen Erzähler und Autor unterscheidet und damit dem narrativen *discours* als einer zentralen bedeutungskonstitutiven Textebene überhaupt erst gerecht werden kann (freilich mit Einschränkungen; vgl. dazu Hempfer 1982 und 1995). Zum Problem des 'unzuverlässigen', 'inkonsistenten' und 'arbiträren' Erzählers im *Orlando Furioso* (das in einem großen Teil der Forschung nach wie vor ignoriert wird) vgl. ferner, mit sehr unterschiedlichen Gewichtungen, Kennedy 1978; Doyle 1980; Chesney 1982. Ein systematischer Vergleich Ariostscher und Vergilscher Erzählstrategien hinsichtlich der genealogischen Thematik fehlt bislang allerdings.

<sup>203</sup> Im *Orlando Furioso* heißt es: "Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto" (I, 1, 1-2). Nachdem in der ersten Oktave die Aktanten des gesamten Epos und die übergreifende Thematik des Christen-Heiden-Konflikts angekündigt wurden, avisiert die zweite Oktave den 'Orlando-Strang' ("Dirò d'Orlando in un medesimo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima" usw.), während die dritte und vierte Oktave das genealogische Projekt ankündigen: "Voi sentirete fra i più degni eroi, / che nominar con laude m'apparecchio, / ricordar quel Ruggier, che fu di voi / e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio." (I, 4, 1-4) Zu dem Proömium insgesamt vgl. Santoro 1973.

<sup>204</sup> Längere prophetische Passagen finden sich in *O.F.* III, 9-63; XIII, 57-73; XXXV, 70ff.; XLVI, 81-99.

<sup>205</sup> Die Stelle (*O.F.* III, 56) lautet:

Quel ch'in pontificale abito imprime  
Del purpureo capel la sacra chioma,  
è il liberal, magnanimo, sublime,  
gran cardinal de la chiesa di Roma  
Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime  
Darà materia eterna in ogni idioma;  
la cui fiorita età vuol il cielo iusto

ankündigt, präsentiert sich der Erzähler (auf freilich ambivalente Weise), wiederum mit spezifischen Vergil-Bezügen, als numinose Inspiration erhoffender epischer Sänger.<sup>206</sup>

Wenngleich also die *Aeneis* zweifellos ein zentraler Referenztext des *Orlando Furioso* ist - neben der nachantiken kavalleresken Erzähltradition gewiß der maßgebende und strukturbestimmende Referenztext -, dürfte sich eine Interpretation des letzteren als "Estéide" im Sinne einer vorbehaltlosen Este-Enkomiastik als inadäquat erweisen lassen.<sup>207</sup> Tatsächlich erfährt

---

ch'abbia un Maron, come un altro ebbe Augusto.

Bigi verwarft sich in seinem Kommentar dieser Passage gegen ihre Interpretation als Selbstprophezeiung Ariosts und besteht darauf, daß mit ihr auf den zeitgenössischen, am Ferrareser Hof verkehrenden Dichter Andrea Marone verwiesen sei. Generell favorisiert Bigi, wann immer alternative interpretatorische Optionen gegeben sind, die trivialste Möglichkeit. Dies mag zuweilen eine Tugend sein, oft grenzt es, wie im vorliegenden Fall, an philologische Betriebsblindheit, der Referentialisierungs *s p i e l r ä u m e*, wie sie gerade Ariost virtuos erzeugt bzw. nutzt, zugunsten semantischer Monovalenz systematisch zum Opfer fallen.

<sup>206</sup> Ich zitiere hier nur die beiden ersten Verse dieses Proömiums (*O.F.* III, 1-2):

Chi mi darà la voce e le parole  
convenienti a sì nobil soggetto?  
Chi l'ale al verso presterà che vole  
Tanto ch'arrivi all'alto mio concetto?  
Molto maggior di quel furor che suole,  
ben or convien che mi riscaldi il petto;  
che questa parte al mio signor si debbe,  
che canta gli avi onde l'origine ebbe:

di cui fra tutti li signori illustri,  
dal ciel sortiti a governar la terra,  
non vedi, o Febo, che 'l gran mondo lustrì,  
più gloriosa stirpe o in pace o in guerra;  
né che sua nobiltade abbia più lustrì  
servata, e servarà (s'in me non erra  
quel profetico lume che m'inspiri)  
fin che d'intorno al polo il ciel s'aggiri.

Dieses Proömium agglutiniert verschiedene literarische Traditionen, u.a. lassen sich Reminiszenzen Boiardos, Dantes und Vergils ausmachen (vgl. dazu den Kommentar Bigis). Vielleicht kann man über die von Bigi genannten Bezüge hinaus auch eine Anspielung auf den Musenanruf in *Aeneis* VII, 37-44 ("maior rerum mihi nascitur ordo, maius opus moveo") erkennen, wo ebenfalls angesichts bedeutenderer Geschehnisse ein Registerwechsel angekündigt wird. In jedem Fall erscheint in diesem Proömium die Figur des *poeta-vates* aufgerufen sowie der semantisch benachbarte Topos des *furor poeticus*. Beide Topoi bzw. ihre dichtungsnobilitierenden Valenzen werden aber zugleich relativiert. *Furor* ist im *Orlando Furioso*, als Zustand des Liebeswahns, eine potentiell negativierte Kategorie; da überdies der Erzähler für sich selbst diesen Zustand, der den Titelheld bereits ereilt hat, fortwährend befürchtet, erscheint sein hier vorgetragener Wunsch nach Steigerung seines Furors als zwiespältig. Ambivalent ist dieser Musenanruf bzw. die Invokation Apollos als Musagetes schließlich dadurch, daß auch noch der erbetene Seherblick als irrumsanfällig ausgewiesen wird; vgl. dazu Hempfer 1982, S. 147f. Die Gestalt des numinos inspirierten *vates* bzw. die ihr korrespondierende Auffassung der Dichtung als privilegiertes Medium exklusiver Wahrheiten wird in der Mondepisode verabschiedet und durch eine keineswegs demütigere, aber vollkommen innerweltlich fundierte Poetik ersetzt. Vgl. dazu weiter unten.

<sup>207</sup> In diesem Sinne, als ungetrübt affirmatives "poème dynastique" und "'ferrarisation' de l'Enéide", interpretiert Baillet den *Orlando Furioso* (vgl. Baillet 1977, S. 152). Auf die *Aeneis* als den 'dynastischen' Referenztext Ariosts und überhaupt auf die literarischen Traditionen, in die sich der *Orlando Furioso* einträgt, geht Baillet aber kaum ein; so entgehen ihm auch die Distanznahmen zu diesen Traditionen, die nicht zuletzt darin greifbar werden, daß sie häufig gegeneinander ausgespielt werden. Generell blendet Baillet seiner Interpretation gegenläufige Textstellen entweder aus oder unterzieht sie einer forciert harmonisierenden und auch trivialisierenden Lektüre - so z.B. die 'Dichtungslehre' des Apostels Johannes, auf die ich zurückkomme. Wie in einem Großteil der Literatur zum *Orlando Furioso* üblich, setzt Baillet den Erzähler mit dem empirischen Autor gleich und begibt sich damit der Möglichkeit, ersteren als seinerseits komplex gestaltete "Figure of the Poet" (Durling) zu beschreiben, die sich etwa von dem Vergilschen epischen Sänger eklatant unterscheidet. Ebenfalls als affirmatives dynastisches Epos wird der *Orlando Furioso* bei Fichter 1982 aufgefaßt. Gegenüber Baillet nimmt Fichter die

das stets präsent gehaltenen antike Muster bei Ariost eine radikale Revision. Relativiert wird es schon durch eine gegenüber dem Vorbild drastisch veränderte, 'polyzentrische' Ausbalancierung von Aktanten- und Motivationsstrukturen, die bereits durch die Variation und Amplifikation der Vergilschen proömialen *propositio* (vgl. Anm. 203) signalisiert wird; daß Ruggiero als dynastischer Ahnherr der Este zwar zu den prominenteren Heldenfiguren von Ariosts Romanzo gehört, aber eben doch nur einer unter mehreren Protagonisten und vor allem nicht Titelfigur ist, erscheint nur als der offensichtlichste Ausdruck dieser zentrifugalen, multifaktoriellen und gleichsam kontingenzgetriebenen Geschehensdynamik, die der *Orlando Furioso* erzählerisch in Szene setzt und die der viel stringenteren Ereignisfolge der *Aeneis* deutlich kontrastiert. Vor allem aber wird das genealogische Programm Vergils dadurch grundlegend uminterpretiert, daß es bei Ariost einer Erzählinstanz anvertraut ist, die sich, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt wurde, wohl erst mit der mittelalterlichen Epik herausgebildet und in der Folge ausdifferenziert hat, und die ihre erzählerischen Register beständig ausstellt, reflektiert, zur Disposition stellt und wechselt. Die *Aeneis* jedenfalls kennt eine Erzählinstanz solchen Zuschnitts nicht, und sie wäre auch ihrem sakralen Anspruch und ihrer teleologischen Perspektive gänzlich inkompatibel.

Der Ariostsche Erzähler kann sich der numinosen Inspiration, die der epische Sänger für sich beansprucht, keinesfalls mehr sicher sein.<sup>208</sup> Vor allem stellt sich für ihn - vorgeblich - ein Tradierungsproblem, das dem antiken epischen Sänger grundsätzlich fremd ist.<sup>209</sup> Für diesen und sein Publikum ist die Verfügbarkeit des Erzählstoffs weitgehend unproblematisch, und seine inspirationsgeleiteten Gestaltungsspielräume findet er vor allem in der elokutionären Bearbeitung des vorgegebenen epischen Materials. Dem Ariostschen Erzähler dagegen wird die Vorgängigkeit anderer Texte zur Herausforderung; er sieht sich - jedenfalls will er dem Leser dies glauben machen - auf Chroniken verwiesen, deren Zuverlässigkeit und Wahrheitsgehalt er gewissenhaft zu taxieren und deren Material er unter Relevanzgesichtspunkten zu selektieren hat. Diese Selbstdarstellung des Erzählers als skrupulöser Chronist kann zugleich, wie am Beispiel der Fiammetta-Episode bereits demonstriert wurde, ironisch unterlaufen werden, doch schon das bloße Faktum der 'Personalunion' eines numinose Inspiration sich erhoffenden epischen Sängers (dessen Gestalt durch den Rekurs auf die *Aeneis* implizit beschworen und zumindest in jenem erwähnten Exordium des 3. Gesangs auch explizit aufgerufen wird) und eines pedantisch sich gebenden, wenn auch zuweilen vergeßlichen Chronisten gebiert bizarre Effekte<sup>210</sup> und ist natürlich mit der prätendierten providentiellen Fügung und

---

internen Diskrepanzen von Ariosts 'epischem' Projekt zwar ernster, eskamotiert sie aber letztlich wieder, indem er dem Orlando-Strang einerseits, dem Ruggiero-Bradamante-Strang andererseits unterschiedliche, nicht aufeinander rückführbare Erzählsubjekte zuordnet. Dies scheint mir eine auch logisch schwer nachzuvollziehende Konjektur zu sein, die im übrigen das Problem einer grundlegenden Diskrepanz des *O.F.* nur auf eine andere Ebene verlagern würde; sie scheitert aber bereits daran, daß der den genealogischen Strang 'betreuende' Erzähler, den Fichter als dominant setzt, ebenso inkonsistent ist und aleatorisch verfährt wie der des Orlando-Strangs; schon die hier besprochene 'emblematische' Metalepse kann letzteres hinreichend bezeugen. Verschiedene Erzähler-Ichs postuliert auch Lazzaro 1984, die aber gerade den Orlando-Strang als Haupthandlung und integrativen Kern des *O.F.* auffassen möchte.

<sup>208</sup> Vgl. hierzu Anm. 206.

<sup>209</sup> Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, daß es hier natürlich ausschließlich um die Thematisierung von Bedingungen der Textkonstitution im Text selbst geht. Die faktischen stoff- und überlieferungsgeschichtlichen Voraussetzungen der *Aeneis* (die bekanntlich zum großen Teil im Dunkeln liegen; siehe dazu Suerbaum 1999, v.a. S. 150-156) und des *Orlando Furioso* (die weitgehend bekannt oder rekonstruierbar sind) kommen dabei gar nicht in Betracht.

<sup>210</sup> Dies gilt etwa für jenes bereits erwähnte Proömium, in dem der Erzähler vorgibt, die Fortführung der Geschichte Bradamantes vorübergehend vergessen zu haben. Daß generell auch der genealogische Strang mit Rug-

teleologischen Dynamik der Geschichte inkommensurabel. Die unvermittelte und unvermittelbare Koexistenz zweier gegensätzlicher narrativer 'Register', dem des epischen Sängers und dem des Chronisten, erweist beide als bloße Requisiten im Fundus verfügbarer Erzählerrollen, die jederzeit austauschbar sind.

Vollends in ihrer optionalen und zitativen Verfügbarkeit kenntlich werden diese Erzählerrollen, wenn sie zugunsten einer nunmehr mit hegemonialer Dispositionsmacht verfahrenen und von jeglichem Legitimationsdruck entbundenen Erzählpraxis preisgegeben werden können. Der Ariostsche Erzähler agiert dann weder als gewissenhafter Chronist noch als numinos inspirierter Sekretär der Vorsehung, sondern er tritt gleichsam selbst an deren Stelle. Die Finalität des Geschehens ist von keiner transzendenten Instanz garantiert, die sich den Dichter zum Sprachrohr gemacht hätte, sondern von einem vollkommen innerweltlich konditionierten Erzählerwillen, der zwar schöpfungsmächtig, aber zugleich seinen Affekten ausgeliefert und nicht notwendig inspiriert ist, und der zuweilen vor der von ihm selbst induzierten Dynamik und Eigensinnigkeit der Geschichte kapitulieren muß.

Der paradoxe Kausalnexus, der in der hier als 'emblematisch' aufgefaßten metaleptischen Textpassage komprimiert ist, manifestiert sich auch in der Syntagmatik des Gesamttextes als Koexistenz oder Interferenz gänzlich inkompatibler Erzählrollen oder -gebärden: der des skrupulösen, auf verlässliche Chroniken angewiesenen Historiographen, des numinos inspirierten Sängers providenzgeleiteten Geschehens und schließlich der eines profanen und launischen Schöpfers fabulöser narrativer Welten *sui generis*, eine Rolle, die, ist sie einmal ausgespielt worden, notwendig dominant wird und, ohne selbst noch legitimationsbedürftig zu sein, die Selbstlegitimierung jener anderen Rollen *ad absurdum* führt. Daraus resultiert eine logisch und poetologisch prekäre und politisch brisante enkomiastisch-genealogische Erzählpraxis: Die um die Este zentrierte höfische Gegenwart nämlich, an die der Erzähler beständig appelliert und der er sich ohne Zweifel auch zugehörig fühlt, erscheint nun, ohne daß ihr Realitätsstatus bestritten werden könnte, als bloßes narratives Artefakt, als Derivat jener Vorgeschichte, deren Kohärenz einzig der Erzähler selbst zu garantieren vermag. Die gegenwärtige Existenz des estensischen Herrscherhauses und Hofes scheint tief und unlösbar in die als artefaktiell ausgewiesene Welt der *histoire* verwoben, die seine Genealogie 'rekonstruiert', indem sie sie konstruiert. Die faktische und aktuelle Welt des Este-Hofes und seine vom Erzähler kontrollierte Vorgeschichte gehen gleichsam nahtlos ineinander über, verschmelzen in einem homogenen textuellen Universum, in dem das fiktive Ereignis geschichtsmächtig wird und die Hierarchie der geschichtlichen Zeitenfolge getilgt erscheint<sup>211</sup>: Die lebensweltlich-reale Gegenwart ist durch ihre fiktive Vergangenheit determiniert, über die der Erzähler verfügt, als sei sie gegenwärtig und disponibel.<sup>212</sup> Die narrative Konstruktion der Vergangenheit scheint so gegenwartskonstitutive Wirksamkeit zu beanspruchen.

---

giero und Bradamante als seinen Protagonisten testimonialer Absicherung bedarf, belegen zahlreiche Stellen, die z.T. ebenfalls auf Turpin rekurren, u.a. *O.F.* XXII, 93f; XXIII, 38; XXVI, 23; XXXVII, 24; XL, 81.

<sup>211</sup> Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die Fiammetta-Episode und ihre 'zirkuläre' Tradierungsfolge, die ebenfalls das 'historische' Zeitenkontinuum homogenisierte und insofern, über ihren lokalen fiktionsironischen Effekt hinaus, paradigmatischen Stellenwert für den Gesamttext hat.

<sup>212</sup> Der metaleptisch postulierte und stets präsent gehaltene paradoxe Kausalnexus zwischen erzählender und erzählter Welt ließe sich in Begriffen der Willensfreiheitsproblematik reformulieren, die sich vor homologe Aporien oder Paradoxa gestellt sieht. Diese logisch-strukturelle Homologie ist weder zufällig noch muß sie als auktorial intendiert gelten, vielmehr resultiert sie aus einem in jeweils analoger Weise 'problematischen' Verhältnis von Schöpfer und Kreatur, genauer gesagt, aus der in beiden Fällen identischen Prämissenkonstellation: der determinierenden oder prädestinierenden Allmacht und Allwissenheit eines demiurgischen Subjekts und der antinomischen Prämisse einer (zumindest partiellen) Autonomie seiner Kreaturen. Bekanntlich kann daraus ein Problem der Kausalität resultieren, d.h. des Postulats einer an die Sukzession der Zeiten gebundenen Bedingtheit der Ereignisse. Die antinomische Gültigkeit beider Prämissen kann dazu nötigen, die Schöpfung als *sub specie Dei* gleichermaßen vollendet wie disponibel, das Weltgeschehen als vergangen und gegenwärtig zugleich zu

Die hier skizzierte Interpretation insistiert also auf einer Art Isomorphismus, einer Strukturähnlichkeit zwischen jener metaleptischen *entrelacement*-Formel und einem in seiner Durchführung prekären genealogischen Projekt, das sich auf die Folie des Vergilschen Musters projiziert und zugleich drastisch und in charakteristischer Weise von ihr abhebt. Mit anderen Worten: Im *Orlando Furioso* erweist sich metaleptische Transgressivität als das fundierende Prinzip einer dichterischen Geschichtskonstruktion, in der die Grenze zwischen Text und Welt getilgt erscheint. Eine solche Interpretation wird nun auch sanktioniert durch die aufwendige, gleichermaßen konzeptuelle wie figurative Thematisierung enkomiastischen und genealogischen Dichtens im Kontext der Mondreise Astolfos.

#### 4.2. Kosmologie und Poetik: Astolfos Mondreise

Die Mondepisode erzählt, wie gesagt, von der Reise des Paladins Astolfo zum Mond. Ziel dieses Unternehmens, das unter dem Protektorat der göttlichen Vorsehung stehen soll und bei dem der Apostel Johannes Astolfo als Führer begleitet, ist die Wiederbeschaffung des Verstandes Orlandos. Wie alle anderen auf Erden abhanden gekommenen Entitäten wird auch der *senno* Orlandos auf dem Mond verwahrt und erst seine Restitution kann den Sieg der Christen über die Heiden sicherstellen. Die Mondreise markiert damit eine Peripetie des Geschehens und ist also von zentraler Bedeutung; insofern der christliche Sieg auch eine Voraussetzung der Hochzeit Ruggieros und Bradamantes ist, trägt sich die Mondreise mittelbar auch der fiktiven Genealogie der Este als ein entscheidendes Ereignis ein.

Jedoch erschöpft sich Astolfos lunautisches Unternehmen nicht in seiner handlungslogischen Funktion, der Verstandessanierung Orlandos, sondern gibt vielmehr Gelegenheit für eine umfassende Bestandsaufnahme der *conditio humana* aus extraterrestrischer Perspektive - ein drastisches, teilweise satirisch zugespitztes Panoptikum, das die ganze irdische Misere, aber auch ihr Remedium in den Blick rückt. Als dieses Remedium erweist sich schließlich die Dichtung. Tatsächlich kann die Mondreise als der zentrale Ort im *Orlando Furioso* gelten, an dem sowohl die Bedeutung der Dichtung und die Rolle der Dichter im allgemeinen als auch die Konstitution des aktuellen Textes im besonderen thematisch werden, und dies ungleich aufwendiger und komplexer als in jeder anderen der insgesamt zahlreichen autothematischen oder autoreflexiven Textpassagen. Thematisch wird die Dichtung auf drei in paradigmatische Konjunktion gestellte Strukturebenen des Textes: Zum einen explizit über einen *histoire*-immanent vorgetragenen, in sich geschlossenen allegoretischen Diskurs des Apostels Johannes, der eine Art Ontologie, um nicht zu sagen Theologie von - angesichts des Sprechers - verblüffend säkularem Zuschnitt entfaltet, die der Dichtung bzw. dem Dichter eine exklusive

---

konzipieren - dies wäre die augustinische und boethianische Lösung des Paradoxons göttlicher Providenz und menschlicher Willensfreiheit. Über diese exklusive göttliche Zeitdisposition, die in Metalepsen gleichsam ihre narrative Formel findet, verfügt auch der Ariostsche Erzähler. Ich erwähne diesen Aspekt, der eingehenderer Untersuchung bedürfte, in Hinblick auf Interpretationen (Langer 1990, aber auch schon Durling 1965), die bestimmte, auch hier angesprochene Merkmale poetischer Texte wie dem *Orlando Furioso* in einen Erklärungszusammenhang mit elaborierten philosophischen oder theologischen Konzepten - z.B. der Unterscheidung von *potentia ordinata* und *potentia absoluta* als unterschiedlichen Manifestationen göttlicher Allmacht - stellen wollen. Wie zumeist bei derartigen Korrelierungen unterschiedlicher Diskurse bleibt weitgehend nebulös, auf welchen Wegen jene Philosopheme oder Theologeme zu poetischen Strukturen werden, wenn man nicht von der in den meisten Fällen absurden und immer auf Kosten des poetischen Diskurses gehenden Annahme ihrer intentionalen Vertextung ausgehen will. Wenn die genannten Interpretationen dennoch partiell schlüssig erscheinen, erklärt sich dies m.E. lediglich aus der angedeuteten Strukturhomologie, die sie freilich als Bedingungs-zusammenhang verkennen.

Heilsfunktion zuordnet. Zum anderen und implizit über intertextuelle Relationen und Systemreferenzen, die in ihrer Gesamtheit einen deutlichen Focus aufweisen: Mit der christlichen Logos-Theologie, der divinatorischen Astrologie, der mittelalterlich-neuplatonischen Sphärenkosmologie sowie einer hochambitionierten Poetik, die den Dichter als *vates* oder *theologus* positioniert, sind elaborierte und einander affine Sinnsysteme aufgerufen, denen nicht zuletzt gemeinsam ist, daß sie exklusive Zeichenrelationen und Bedingungen der Bedeutungsgenerierung und des Bedeutungstransfers konzeptualisieren. Der Rekurs auf diese Sinnsysteme bedeutet natürlich nicht notwendig, daß sie auch affirmiert werden. Schließlich und nicht zuletzt ist die in der Mondepisode detailreich gestaltete 'kosmologische' Relation von Mond und Erde selbst semiotisiert oder semantisiert und kann ihrerseits als eine Figuration des Verhältnisses von Dichtung und 'Welt' verstanden werden.

Das letztlich erfolgreiche Unternehmen der Mondreise gibt zunächst Gelegenheit für eine dem Apostel in den Mund gelegte, vollständig profane Bilanz irdischer Vergänglichkeit, ein "*vanitas vanitatum d'ispirazione laica*"<sup>213</sup>. Der *histoire*-immanente Adressat dieser apostolischen Unterweisungen ist Astolfo, ihr unmittelbares Stimulans aber eine besondere metaphorische Möblierung des Mondes; dessen Oberfläche nämlich erweist sich als voller figuraler "gran misteri" und "incogniti sensi" (*O.F.* XXXV, 17,6) und bedarf der kompetenten Auslegung, für die natürlich der als "scrittore de l'oscura Apocalisse" (*O.F.* XXXIV, 86,2), als "interprete" (ebd. XXXIV, 82,3) und "dottore" (ebd. XXXIV, 80,2) apostrophierte "imitatore di Cristo" (ebd. XXXV, 10,1) zuständig ist.

Unter diesen Voraussetzungen wird die Erkundung des Mondes für Astolfo zum Abenteuer der Allegorese, zum Lektüreerlebnis. Und das erste 'Kapitel' dieser Lektüre (*O.F.* XXXIV, 73-87) gilt der menschlichen Geschichte als unentrinnbarem Erosionsprozeß und Manifestation sublunarer Kontingenz schlechthin. Eine lunare Landschaft, die Astolfo und der Apostel durchwandern, wird vom Apostel als Deponie all dessen identifiziert, was auf Erden verlorenging und unentwegt wieder verlorenging, als Monument der fundamentalen Flüchtigkeit alles Irdischen: untergegangene Imperien und vertane Reichtümer, eitle Pläne und nichtige Gebete, der Ruhm, der Liebe Seufzer und Tränen, die bei Müßiggang und Spiel vergeudete Zeit. Deponiert oder inventarisiert sind die Sedimente menschlicher Eitelkeiten und Obsessionen in bizarren Figurationen: Geschwollene Blasen, aus denen tumultuarisches Geschrei dringt, stehen für die längst vergessenen Despoten der Perser und Assyrer, geplatzte Zikaden für den Fürsten entbotene Schmeicheleien, verschüttete Suppe für zu spät, nämlich nach dem Tod dargebrachte Almosen, die Konstantinische Schenkung erscheint als stinkender Haufen verfaulender Blumen. Auch auf eigene verlorene Tage und Taten stößt Astolfo, freilich ohne sie noch als die seinen zu erkennen, setzte ihn nicht der Apostel in ihr allegorisches Bild.<sup>214</sup>

Die weitaus gewichtigste Verlustentität ist aber der den Menschen fortwährend entfliehende Verstand; er wird, wie gesagt, als leicht evaporierender Liquor in akkurat beschrifteten Flaschen aufbewahrt: "Senno d'Orlando" (*O.F.* XXXIV, 83,8) steht auf der größten Flasche, doch Astolfo (dem bei dieser Gelegenheit gewährt wird, seine eigenen, ebenfalls schon geminderten geistigen Ressourcen zu komplettieren) muß erstaunt erkennen, daß auch der Intellekt derer, die auf Erden den Ruf unversehrter Geisteskraft genießen, in großen Portionen auf dem Mond deponiert ist; besonders hervorgehoben werden Philosophen, Astrologen und

<sup>213</sup> Segre 1966, S. 93.

<sup>214</sup> Bei der Sequenz (*O.F.* XXXIV, 73-87) des "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" (ebd. 73, 4-7) handelt es sich um eine für den *Orlando Furioso*, der zwar permanent intertextuelle Bezüge ausspielt, dies aber zumeist sehr punktuell und selektiv, ungewöhnlich umfangreiche und getreue Adaption einer entsprechenden Szenerie in Leon Battista Albertis *Somnium*, einem Dialog in der Tradition Lukians, der ebenfalls eine, allerdings ausschließlich subterrane Jenseitsreise darstellt. Vgl. dazu weiter unten, Anm. 227.

Dichter (vgl. *O.F.* XXXIV, 85,7-8), womit vielleicht gerade die diskursiven Zuständigkeitsbereiche benannt sind, die in der Mondepisode aufgerufen und gegeneinander montiert werden.

So endet also jede Manifestation menschlichen Handelns und Strebens unweigerlich auf dieser lunaren metaphorischen Müllkippe - nur eine nicht: die Torheit! Die *pazzia* in ihren verschiedenen, mit taxinomischer Gründlichkeit aufgelisteten Erscheinungsformen (vgl. *O.F.* XXXIV, 85) bleibt immer auf der Erde, und sie ist, neben dem blinden Walten der Fortuna und der omnivoren Zeit, das eigentliche *movens* jener unerbittlichen Translokationsmechanik, die noch die schönsten Hoffnungen und ehrgeizigsten Pläne auf dem Mond zu bizarren Figurationen sedimentieren läßt.

Wenn sich der Mond bis hierher als allegorisches Piktogramm universaler und unentrinnbarer Dekomposition, als eine Chronik unvermeidlichen Scheiterns darstellte, lernt Astolfo ihn anschließend (*O.F.* XXXIV, 87 - XXXV, 10) in seiner komplementären Funktion kennen: als Agentur der Vorsehung, als Manufaktur der irdischen Schicksale, als Offenbarungstext. Der Apostel führt ihn nämlich in einen Palast, in dem die zukünftigen und gegenwärtigen menschlichen Individualexistenzen verwaltet, um nicht zu sagen abgewickelt werden; als textile Präfigurationen, in Gestalt von mehr oder weniger farbigen Vliesen, harren sie des Moments, an dem die in ihnen gebündelten Lebensfäden durch die am selben Ort tätigen Parzen, die antiken Schicksalsgöttinnen, abgespult werden.

Neben dem Palast der Parzen als einer Fabrik des irdischen Zukünftigen befindet sich ein Fluß; ein gebeugter, aber behender Greis ist unentwegt damit beschäftigt, die Namensschilder, die den Vliesen zur Identifikation beigegeben sind, beiseite zu schaffen, wenn diese einmal abgewickelt sind, also das durch sie figurierte Leben an sein Ende gelangt ist. Der Alte trägt diese Schilder in seinem weiten Mantel zum Fluß und schüttet sie in dessen trübe und reißende Fluten. Schnell sind sie den Blicken entschwunden, doch einige wenige, besonders glanzvolle, werden von Schwänen geborgen und zu einem Tempel gebracht, in dem sie bis in alle Ewigkeit aufbewahrt werden (*O.F.* XXXV, 10-31). Der Fluß, so wird der mythologisch unbeschlagene Astolfo belehrt, ist Lethe, der Strom des Vergessens, und jener Alte eine Personifikation der alle Erinnerung tilgenden Zeit. Die Schwäne jedoch stehen für die wahren Dichter – “sacri ingegni“ - die, im Gegensatz zu bloßen “ruffiani“ und “adulatori“ (*O.F.* XXXV, 20,5), den Nachruhm weniger Auserwählter konservieren, indem sie ihre Namen im Schrein der Dichtung der Nachwelt überliefern.

Die Einfügung der Dichtung in das metaphorische Tableau einer *vanitas vanitatum* mündet schließlich in der vom Apostel zornig vorgetragenen Anklage geiziger Fürsten, die ihre Dichter nicht zu ehren wissen und damit ihre Unsterblichkeit verspielen:

Credo che Dio questi 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,  
più grato odore avrian che nardo o mirra.  
(*O.F.* XXXV, 24)

Diese finale Dichtungsapologie des Apostels konterkariert nun offensichtlich die geläufige und konventionelle Topik einer *difesa della poesia*, wie sie noch dem gerade zuvor ausgelegten (dichtungs-) allegorischen *gestum* zugrunde lag. Der Rang der Dichtung gründet jetzt nicht mehr darauf, daß sie providentiell zugemessene oder redlich verdiente *fama* besingt und verewigt, sondern auf ihrem Vermögen, diese *fama* recht eigentlich erst zu erschaffen oder nach eigenem Ermessen zuzuteilen oder zu verweigern, wobei sie allerdings durch angemess-

sene fürstliche Großzügigkeit zu beeindrucken ist. Damit ist zugleich die zuvor getroffene Unterscheidung zwischen falschen und wahren Dichtern, zwischen *ruffiani* und *adulatori* einerseits, *sacri ingegni* andererseits, preisgegeben, oder jedenfalls erfolgt sie nicht mehr nach den Maßstäben der Integrität und der Wahrheitsliebe, sondern nur noch solchen der poetischen oder rhetorischen Kompetenz.

Diese Programmatik enkomiastischen Dichtens, die dem Fürsten zu empfehlen scheint, seinen flüchtigen, vielleicht auch fragwürdigen Ruhm der - entsprechende Honorierung vorausgesetzt - willfährigen Manipulationsbereitschaft der Dichter anzuvertrauen, wird an den Erzpoeeten Vergil und Homer exemplifiziert, den kanonischen Repräsentanten der epischen Gattung, in deren Tradition der Ariostsche Erzähler auch sein eigenes Erzählen eingereiht hatte (ohne freilich, wie gesagt, diesem Anspruch zu genügen):

Non sì pietoso Enea, né forte Achille  
fu, come è fama, né sì fiero Ettore;  
e ne son stati e mille e mille e mille  
che lor si puon con verità anteporre:  
ma i donati palazzi e le gran ville  
dai descendenti lor, gli ha fatto porre  
in questi senza fin sublimi onori  
da l'onorate man degli scrittori.

Non fu sì santo né benigno Augusto  
come la tuba di Virgilio suona.  
L'aver avuto in poesia buon gusto  
la proscrizion iniqua gli perdona.  
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,  
né sua fama saria forse men buona,  
avesse avuto e terra e ciel nimici,  
se gli scrittor sapea tenersi amici.

Omero Agamennon vittorioso,  
e fe' i Troian parer vili et inertì;  
e che Penelopea fida al suo sposo  
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.  
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,  
tutta al contrario l'istoria converti:  
che i Greci rotti, e che Troia vittrice,  
e che Penelopea fu meretrice.

(*O.F.* XXXV, 25, 1-27,8)

Eine solche, mit dem Siegel apostolischer Autorität versehene Poetologie wirft unweigerlich tiefe Schatten auf die Glaubwürdigkeit der Este-Enkomiastik als einer grundlegenden Komponente des Gesamttextes. Problematischer noch könnte erscheinen, daß sich der Apostel als Verfasser eines Evangeliums und der das Neue Testament abschließenden Offenbarung wenig später selbst unter die Autoren, denen jetzt das Odium der Korruptierbarkeit anhaftet, einreihet: "al vostro mondo fui scrittore anch'io." (*O.F.* XXXV, 28,8). Der Wahrheitsanspruch und Offenbarungscharakter der Bibel selber scheinen damit in Frage gestellt zu sein; noch das Neue Testament könnte als eine Art erkaufte Fürstenenkomiastik erscheinen - "even if the prince in question happens to be the Prince of Peace"<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> Chiampi 1983, S.341.

Die Mondepisode und insbesondere die Dichtungsapologie des Apostels Johannes haben zahlreiche und dabei äußerst divergente Interpretationen stimuliert, auf die ich hier allerdings nicht ausführlich eingehen kann.<sup>216</sup> Die frivol anmutende Dichtungsapologetik des Apostels muß natürlich sowohl hinsichtlich ihres Subjekts – immerhin ein Sprachrohr göttlicher Offenbarungswahrheit – als auch ihrer kontextuellen Implikate wegen als hochproblematisch erscheinen. Sie wäre wohl auf eine in die Antike zurückreichende Tradition paradoxaler Epideixis zu beziehen, die bekanntlich in der Renaissance reüssiert und floriert<sup>217</sup> und deren zeitgenössisch prominentestes Exemplar sicher Erasmus' *Enkomion moriae* ist.<sup>218</sup> Diese Textsorte scheint die Artikulierung exzentrischer oder heterodoxer Aussagen und 'gewagter' Sprecherkonfigurationen in einem gewissen Umfang zu lizensieren – zumindest in vortridentinischer Zeit.<sup>219</sup> Die kalkulierte Tücke und der ganze Reiz dieses Äußerungstyps liegen natürlich darin, daß er nicht restlos 'entparadoxierbar' ist und rekonvertierbar in ambivalenzfreie und sinntransparente Rede; es bleibt immer ein unkontrollierbarer, subversiver Bedeutungsüberschuß.

---

<sup>216</sup> Der für einen Text, welcher generell kaum den Verdacht erwecken kann, dezidiert 'doktrinale' Absichten zu verfolgen, auffallend 'lehrhafte' und 'konzeptualistische' Charakter der Mondepisode konnte bei der romantischen und auch der crocianischen Kritik zur ästhetischen Abwertung dieser Sequenz einer ansonsten hochgeschätzten Dichtung führen (vgl. etwa Tiecks *Phantastus*, in dessen poetologischen Rahmengesprächen die Mondepisode vom generellen Lob Ariosts explizit ausgenommen wird). Wohlmeinendere Interpreten sind häufig nicht über 'kontenutistische' Bestandsaufnahmen, die Identifizierung von Quellen und zeitspezifischen Themen und Philosophemen hinaus gekommen, ohne die funktionale und strukturelle Einheit der Sequenz und ihre systematische Position und programmatische Funktion im Gesamttext zu erkennen oder auch nur in Betracht zu ziehen. Generell wird der Mondepisode (und eigentlich überhaupt dem *Orlando Furioso*) eine Lektüre weitgehend vorenthalten, die mit komplexen syntagmatischen und paradigmatischen Isotopiebildungen rechnet. Beispielgebend für dieses Unverständnis ist das Urteil Rajnas, der den ganzen aufwendigen Rekurs auf das literarische Modell der Jenseitsreise – namentlich der Danteschen – nur als indifferenten Rahmen für die Äußerung satirischer Zeitkritik gelten lassen möchte (vgl. Rajna 1900, S. 546.). Die bislang wohl ambitionierteste Interpretation der Mondepisode, die auch deren für den Gesamttext paradigmatische Bedeutung zu erweisen versucht, dabei aber vor allem auf zeitkritische Aspekte abhebt, stammt von Dieter Kremers (Kremers 1973). Auf gegenwartskritische Aspekte der Mondepisode zielt auch Santoro 1983. Die meisten Interpretationen der skandalösen Dichtungslehre des Apostels sind harmonisierend, zumeist unter Narkotisierung ganzer Textschichten, so etwa Alexander 1982 und v.a. Baillet 1977. Repräsentativ ist hier wiederum der Kommentar Bigis, der im wesentlichen nur die notorische Ariostsche Ironie – "tra serio e scherzoso" – erkennt. Die 'tieferen' Bedeutung der Sequenz, die Bigi hypothetisch erwägt, paraphrasiert mehr oder weniger den propositionalen Gehalt der Schwannallegorie und ignoriert ihre Kontextualisierung und besonders ihre Fortführung. Neuere, z.T. postmodern inspirierte Interpretationen der Mondepisode (Quint 1977; Webber 1979; Chiampi 1983; Ascoli 1987) sind aufgeschlossener gegenüber den internen Diskrepanzen der ganzen Sequenz, verabsolutieren aber einzelne Aspekte und projizieren vor allem anachronistisch moderne Sinnsysteme auf sie. "Close readings" mit recht banalen Resultaten bieten Stassi 1988 und Moretti 1993. Hinsichtlich der Rede des Apostels folge ich weitgehend der Analyse und 'epistemologischen' Interpretation in Hempfer 1995, wo diese Rede gerade wegen ihrer komplexen Diskrepanzstruktur als gültige Thematisierung der impliziten Poetik des *Orlando Furioso* aufgefasst wird. Gegenüber Hempfer versuche ich die Kontextualisierung der apostolischen Dichtungslehre stärker herauszuarbeiten.

<sup>217</sup> Siehe dazu Colie 1966; Schulz-Buschhaus 1991.

<sup>218</sup> Erasmus' *Lob der Torheit* soll seinerseits zu den Quellentexten der Mondreise Astolfos gehören. Vgl. Rajna 1900, S. 546f.; Kremers 1972, S. 67-69; Ferroni 1975.

<sup>219</sup> Als ein besonders spektakuläres Beispiel sei hier Antonio Galateos *Heremita* (um 1496) genannt, in dem Johannes prekäre Dichtungsapologie eine gewisse Präzedenz findet (für die gleichwohl kein Quellenstatus behauptet werden soll): In diesem Dialog, der hochrangiges biblisches Personal nach Art der lukianschen Göttergespräche sehr respektlos konfiguriert, behauptet der Apostel Matthäus, daß die ewige Erlösung im Paradies nicht etwa von gottgefälliger Lebensführung abhängt, sondern davon, daß eine *auctoritas* dies rhetorisch überzeugend behauptet, eine Heilsprozedur, die dazu führt, daß Heilige in der Hölle schmachten und Gestalten mit zweifelhafter Lebensführung, aber gediegenen Beziehungen den Himmel bevölkern. Im Falle des *Heremita* ist die papst- und kuriensatirische Stoßrichtung evident, was möglicherweise die despektierliche Heiligendarstellung im zeitgenössischen Verständnis akzeptabel macht. Aber auch der *Heremita* geht wahrscheinlich nicht in einer gegenwartssatirischen Funktion auf; ganz gewiß gilt dies für Johannes Dichtungsapologie bei Ariost, die im übrigen komplexer kontextualisiert ist als Galateos Dialog.

Adäquat interpretierbar sind derartige Äußerungen nur in Bezug auf ihren außertextuellen 'pragmatischen' oder, wenn ein solcher existiert, übergeordneten innertextuellen Kontext und die entsprechenden (z.B. satirischen) Funktionszusammenhänge. Dieser Funktionszusammenhang wird aber im Falle der Rede des Apostels unangemessen verkürzt, wenn er ausschließlich über die extratextuelle Referentialisierbarkeit dieser Rede sich herstellen soll: als Wink mit dem Zaunpfahl an die Fürsten, sich den Dichtern gegenüber großzügig zu zeigen und so ihre eigene Unsterblichkeit zu befördern. Wenn man indessen die scheinbar paradoxe Rede des Apostels auf ihren mittelbaren und unmittelbaren intratextuellen Kontext bezieht - also einerseits auf die genealogische Praxis des *Orlando Furioso*, die in dieser Rede indirekt thematisiert wird, andererseits auf den doktrinalen ontologischen Diskurs, dessen argumentative Klimax sie ist -, erweist sich ihre Bedeutung als wesentlich komplexer und ihr Gewicht im Gesamttext als ungleich größer.

Des Apostels Ontologie, die er über eine Allegorese lunarer Figurationen entfaltet, sieht das menschliche Leben als ehernen Zirkel. Sein Schicksal ist dem Menschen vorherbestimmt und die prädestinierte irdische Existenz einem unerbittlichen entropischen Prozeß ausgesetzt, der grundsätzlich niemanden verschont. In dieser völlig immanentistisch konzipierten Ontologie, in der christliches Heilsversprechen beinahe vollständig unberücksichtigt bleibt<sup>220</sup> - auch dies steht natürlich in irritierendem Gegensatz zum fiktionsimmanenten Sprecher, einem *imitator Christi* (vgl. *O.F.* XXXV,10,1) und Autor des die Bibel beschließenden eschatologischen Buches der "oscura Apocalisse" (*O.F.* XXXIV,86) -, nimmt die Dichtung gleichsam die Rolle der göttlichen Gnade ein: Sie allein vermag ein Leben nach dem Tode auch dem eigentlich Unwürdigen zu garantieren - "Oltre che del sepolcro uscirian vivi, / ancor ch'avesser tutti i rei costumi" (*O.F.* XXXV, 24, 5-6) - und die Gesetze zwingender Prädestination außer Kraft zu setzen. Johannes Dichtungslehre sieht die krude Faktizität der Historie und ihre Gestalten dem Dichter in eben der Weise ausgeliefert, in der die fiktive Geschichte und ihr Personal dem Erzähler als ausgeliefert sich erwiesen: Insofern die Geschichte als das Resultat dichterischer Signifikations- und Interpretationsakte erscheint, ist sie den gleichen Konstitutionsbedingungen unterworfen wie die erzählte Geschichte. Die Dichtung erschafft die geschichtliche Welt ein zweites Mal bzw. macht sie überhaupt erst als Geschichte verfügbar. In dem zum Diskursuniversum, zur Epensequenz homogenisierten geschichtlichen Kontinuum ist die fatale Mechanik prästablierter Abläufe aufgehoben und ein Spielraum für voluntaristische Willensakte eröffnet. In der als fortlaufender Text konzipierten Geschichte waltet der Dichter als deren allmächtiger Erzähler; die Unterscheidung von Faktizität und Fiktivität wird damit irrelevant, der Dichter kann epistemologische Hegemonie beanspruchen. Anders gesagt: Die Wahrheitsfrage stellt sich überhaupt erst, nachdem der Dichter gesprochen hat. Die weiter oben näher charakterisierte genealogische Praxis des *Orlando Furioso* findet in dieser Poetologie Johannes' ihre durchaus adäquate Konzeptualisierung, die jetzt zudem mit dem Siegel apostolischer Autorität versehen ist - einer apostolischen Autorität freilich, die ihrerseits durch die paradoxe Äußerungsform, der sie anvertraut ist, ambiguisiert wird.

Hinsichtlich des Postulats der Wirkungs- oder Geschichtsmächtigkeit des Dichterwortes verdient eine in der Literatur zur Mondepisode übersehene Reminiszenz des Johannes-

---

<sup>220</sup> Im Kontext der ansonsten ganz und gar paganen Szenerie des Parzenschlosses heißt es von den abgewickelten Lebensfäden, daß diese einer Weiterverwendung entweder als Schmuck der im Paradies Erlösten oder zur Fesselung der *dannati* zugeführt werden (vgl. *O.F.*, XXXIV, 90, 5-91,2). Die damit angedeutete christliche Perspektive spielt aber fortan keine Rolle mehr; vielmehr nimmt unmittelbar anschließend die Prozedur eines gänzlich innerweltlichen Heilsgeschehens ihren Anfang.

Evangeliums besondere Beachtung: Im erwähnten Palast der Parzen erblickt Astolfo ein ausnehmend prächtiges Gewebe, das ihm als der Lebensfaden des zukünftigen Ippolito d'Este gedeutet wird. Dieses "vello" gibt Anlaß für ein weiteres prophetisches Enkomion Ferraras und Ippolitos (*O.F.* XXXV, 4-9), dessen 'Ingredienzen' dem Leser des *Orlando Furioso* längst wohlvertraut sind, das aber hier mit dem Apostel Johannes einem Sprecher von unvergleichlichem Rang in den Mund gelegt ist. In seinen konkreten Details gemahnt dieses Enkomion an die Rom-Prophezeiung im 6. Buch der *Aeneis*; der Beginn und das Ende der prophetischen Lobrede des Apostels verweisen aber in prägnanter Weise jeweils auf die Eröffnungs- und Schlußformeln des Johannes-Evangeliums. Dabei ist vor allem der Bezug auf dessen Prolog bedeutsam, in dem bekanntlich, unter Beschwörung der ersten Worte der Genesis, die Worthaftigkeit des göttlichen Schöpfungsaktes postuliert wird und Jesus als Fleischwerdung des Gotteswortes:

In Principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum. hoc erat in Principio apud Deum (...) et Verbum caro factum est (...).

Die Geburt Ippolitos wird nun ihrerseits auf die Geburt des Gottessohnes als der Inkarnation des göttlichen *Verbum* hin datiert. Auf die Frage nach der prospektiven Identität jenes besonders reich ornamentierten, unter allen anderen hervorragenden *vello*, erfährt Astolfo vom Apostel,

che venti anni principio prima avrebbe  
che col .M. e col .D. fosse notato  
l'anno corrente dal Verbo incarnato.  
(*O.F.* XXXV, 4, 6-8)

Das mit diesem ebenso umständlichen wie 'theologisch' elaborierten Verweis auf Ippolitos Geburtsjahr (tatsächlich 1479) anhebende Enkomion geht über fünf Oktaven und endet mit einer Klausel, die, nachdem die Folie des Johannesevangeliums durch das Zitat seines Logosprologs einmal aufgerufen ist, kaum als zufällige Parallelbildung durchgehen kann. Sowohl in der Bibel als auch bei Ariost handelt es sich um das resignative oder demütige Eingeständnis des 'Chronisten' Johannes, daß die Fülle der zu berichtenden Wundertaten bzw. Verdienste der Gepriesenen, dort Jesus von Nazareth, hier Ippolito d'Este, unerschöpflich sei. Während es im Johannesevangelium heißt:

Sunt autem et alia multa quae fecit Iesus quae si scribantur per singula nec ipsum arbitror mundum capere eos qui scribendi sunt libros.

- liest man im *Orlando Furioso*, in gebührender Verkleinerung des Sachverhalts, heruntermodulierter Diktion und mit unverkennbarer Ironie:

(...) e s'io vorrò narrar li  
alti suoi merti, al fin son sì lontano,  
ch'Orlando il senno aspetterebbe invano.  
(*O.F.* XXXV, 9, 6-8)<sup>221</sup>

<sup>221</sup> Nebenbei angemerkt sei, daß die bloße Erwägung der Möglichkeit, sich zu verplaudern und damit die Gesundheit Orlandos und den Sieg der Christen zu gefährden, eine gewisse Respektlosigkeit gegenüber dem providentiellen Plan bezeugt, der eben diesen Sieg vorsieht. Gefährdet wäre in letzter Konsequenz auch die 'Inkarnation' Ippolitos. Man könnte finden, daß sich Johannes hier gegenüber dem Geschehen, an dem er zeitweilig partizipiert, genauso verhält wie der Ariostsche Erzähler zur erzählten Geschichte, nämlich 'metaleptisch'.

Diese Reminiszenz und die Formatierung des apostolischen Ippolito-Enkomions als ein in Umfang und Gehalt rigoros diminuiertes, aber in seinen Konturen erhaltenes Johannes-Evangelium wären natürlich mit der späteren, hier bereits referierten Theoretisierung dichterischer Enkomistik durch den Apostel in Beziehung zu setzen, die ja ebenfalls die (historischen) *res* durch die (dichterischen) *verba* erzeugt oder jedenfalls zu diskursiver Verfügbarkeit gebracht sah. Die Projizierung seines Enkomions auf die Folie des Johannes-Evangeliums insinuiert, daß auch Ippolito die 'Inkarnation' eines zuvor gesprochenen Wortes ist, und die Fortführung und generell die Kontextualisierung dieser Passage lassen keinen Zweifel daran, daß dieses Wort nur ein Dichterwort sein kann. Sowohl die genealogische Praxis des *Orlando Furioso* als auch die dieser Praxis adäquate Dichtungsapologetik des Apostels wären so in zumindest allusive Beziehung zu einem Text von unüberbietbarer Dignität und Autorität gestellt, in dem das Verhältnis von *res* und *verba* mit einer dem Schöpfergott vorbehaltenen Exklusivität umgekehrt ist und das Wort die Welt (als Nicht-Wort) hervorbringt, und diese stets auf jenes zurückführbar bleibt.<sup>222</sup> Damit ist, wenn auch in trivialisierender und profanierender Weise, ein philosophischer und theologischer Reflexionszusammenhang aufgerufen, den ich hier nicht näher erkunden und darstellen kann, der aber jedenfalls über eine bloße dichterische Immortalisierungstopik weit hinausweist.

Neben dem Rekurs auf die biblisch-neuplatonische Logostheologie finden sich im Kontext der Mondepisode weitere signifikante Rekurse auf affine oder sogar korrespondierende Sinnsysteme, vor allem auf Dantes *Commedia* sowie auf die zeitgenössische divinitorische Astrologie als dem im Diskurs der Epoche wahrscheinlich wichtigsten Epiphänomen einer semantisierten Kosmologie. Diese Rekurse sind durchweg nicht affirmativ, sondern parodistisch oder jedenfalls, wie schon im Fall des Johannesevangeliums, trivialisierend und profanierend. Die zentrale und strukturbildende intertextuelle Referenz der Mondepisode ist zweifellos die auf Dantes *Commedia*. Der Rekurs auf die Dantesche Jenseitsreise ist aber nicht nur als Einzeltext-, sondern auch als Systemreferenz zu werten, indem über ihn elaborierte Theoreme und Sinnsysteme aufgerufen, freilich zugleich in ihrer Bedeutsamkeit degradiert werden. Aufgerufen werden mit dem Rekurs auf Dantes *poema sacro* vor allem eine mittelalterliche Sphären- und Emanationskosmologie (neu-) platonischer Provenienz sowie ein im selben Kontext zu situierendes Konzept des Dichters als Theologen und der Dichtung als privilegiertem Zugang zu einer unanfechtbaren Wahrheit, als Offenbarungsmodus.

Astolfos Himmelsreise ist, worauf hier im einzelnen nicht eingegangen werden muß, der Abschluß einer vertikalen Reise, die den Paladin zunächst in die Unterwelt und dann in das *paradiso terrestre* führte, wo er auf den Apostel Johannes traf und über die providentielle Gefügtheit seiner vorangegangenen und auch seiner unmittelbar bevorstehenden Abenteuer belehrt wurde. Diese gesamte Reise Astolfos projiziert sich auf die Folie von Dantes *opus doctrinale*, dessen didaktisch-exegetisches Schema sie ferner übernimmt, wobei mit dem A-

<sup>222</sup> Nur beiläufig sei darauf hingewiesen, daß Johannes auch als Autor der *Offenbarung* (Ariost spricht von ihr als "oscure Apocalisse" und lässt damit vielleicht einen Vorbehalt anklingen, insofern das Attribut der Dunkelheit im Kontext einer humanistischen, *perspicuitas* favorisierenden Sprachästhetik eher negative Konnotationen trägt) eine einschlägige Referenzautorität für die Dichtungslehre wäre, die ihn Ariost propagieren läßt. Auch in der *Apokalypse* bedeutet bekanntlich Fixierung im "Buch des Lebens" den definitiven Heilsentscheid; aus diesem Buch getilgt zu werden hat dagegen ewige Verdammnis zur Folge. Ferner sieht die Apokalypse ein Kausalitätsverhältnis vor, bei dem das geschriebene Wort die Ereignisse determiniert; erst bei Öffnung des "Buches mit den sieben Siegeln" geschehen die Dinge, die in ihm geschrieben stehen. Hinsichtlich einer 'Lesbarkeit' des Ariostschen Himmels (auf die ich noch zu sprechen komme) wäre vielleicht erwähnenswert, daß auch in der Apokalypse der Himmel als ein Buch (d.h. als Schriftrolle) erscheint, das geöffnet den Bestand der Welt garantiert und sich im Moment der apokalyptischen Katastrophe zusammenrollt: "Et caelum recessit sicut liber involutus". Vgl. dazu Blumenberg 1986, S. 24ff; zur biblischen Buchmetaphorik generell siehe Curtius 1993, S. 314f.

postel Johannes der autoritative Status der kommentierenden Begleiter Dantes sogar weit überboten ist. Sie übernimmt ferner zahlreiche *histoire*-Elemente, einzelne Syntagmen und Lexeme, um diese freilich ausnahmslos in einer dem Referenztext konträren und diesen banalisierenden Weise zu montieren und zu kontextualisieren.<sup>223</sup> Als Einzeltextreferenz kann der Rekurs auf die *Commedia* als parodistisch gelten: Der rigorosen Reduktion des Umfangs der Jenseitsreise Dantes entspricht eine ebenso rigorose Trivialisierung und Travestierung ihrer Motive, Zielsetzungen und Resultate. Die unüberbietbare Heilsferne des *Inferno* erlebt ein unbekümmerter und mit potenten magischen Utensilien ausgestatteter Astolfo gerade noch als unerträgliche sensorische Affektation, der es sich rasch zu entziehen gilt (vgl. *O.F.* XXXIV, 45, 7-8), und die Annehmlichkeiten des *paradiso terrestre* unterscheiden sich nicht von denen eines gut geführten Gasthauses (vgl. *O.F.* XXXIV, 61, 1-4).

Vor allem endet das Analogon der aufwendigen Sphärenreise des *Paradiso* bei Ariost bereits auf dem Mond. In der *Commedia* entspricht die topographische Aufstiegsbewegung des Protagonisten bekanntlich einer Gnoseologie, die bestimmte Erkenntnisstufen und Approximationen an das *primum verum* korrespondierenden kosmologischen Zuständen oder Niveaus zuordnet (vgl. *Paradiso* IV). Noch die Transzendenz Gottes, d.h. die absolute Wahrheit, findet in dem Diagramm des Stufenkosmos jenseits der äußersten Himmelschale ihren Ort, während die Erde den Punkt maximaler Gottes- und Wahrheitsferne bezeichnet. Der Aufstieg in dem sphärisch gestuften Kosmos führt zu sukzessivem Erkenntniszuwachs.<sup>224</sup>

Indem nun bei Ariost die Himmelsreise Astolfos bereits auf dem Mond ihren Zielpunkt erreicht und ihre Erfüllung findet, ist das kosmologische Erkenntniscurriculum auf sein Minimalformat reduziert. Dabei stellt sich jedoch bei Astolfo nicht einmal die vergleichsweise geringe Erleuchtung ein, die der Aufstieg auf dieses unterste Niveau des Sphärenkosmos erwarten ließe. Vielmehr bietet der Mond nur ein 'Abbild' sublunar-kontingenter Wirklichkeit: Seine allegorischen Zeicheninventare sind nicht Vorschein eines 'höheren' Sinns, sondern sie verweisen auf irdische *visibilia* und präsentieren Astolfo ein lückenloses satirisches Panorama menschlicher Torheit. Nicht die Gottes-Schau steht am Ende seiner Reise als deren kognitiver und spiritueller Ertrag, sondern ein vergleichsweise profanes Wissen um Bedingungen der Entstehung und Konservierung irdischen Ruhms und die Willkür dichterischer Immortalisierung.

Wenn, wie hier einsichtig gemacht werden soll, die Mondepisode eine komplexe Argumentation aufbaut, deren zentraler Gegenstand die Dichtung ist, wäre freilich Ariosts Rekurs auf Dantes *Commedia* als "karikierende Paraphrase"<sup>225</sup> oder als bloßes ironisches Spiel mit einer Vorlage von nicht unbeträchtlicher Dignität<sup>226</sup> kaum hinreichend charakterisiert. Vielmehr müßte diesem Rekurs der Rang einer impliziten Diskussion, Demontage und Verabschiedung eines konkurrierenden Dichtungsmodells zugeprochen werden und darüber hinaus des diesem zugrundeliegenden Wahrheits- und Erkenntnisbegriffs.<sup>227</sup>

<sup>223</sup> Vgl. dazu vor allem Kanduth 1971 und Penzenstadler 1989, die den "karikierenden" (Kanduth) oder parodistischen Rekurs Ariosts auf die *Commedia* detailliert herausarbeiten. Ferner: Segre 1966; Blasucci 1969; Javitch 1984; D'Alfonso 1989.

<sup>224</sup> Im zweiten Traktat des *Convivium* analogisiert Dante bekanntlich das System der Planetensphären mit dem der *artes liberales*, wobei die einzelnen Planeten entsprechenden Disziplinen des Trivium und Quadrivium zugeordnet sind.

<sup>225</sup> Kanduth 1971, S. 60.

<sup>226</sup> Vgl. Penzenstadler 1989, S. 163.

<sup>227</sup> Ohne hier ausführlich darauf eingehen zu können, sehe ich diesen Befund auch dadurch bestätigt, daß Astolfos Jenseitsreise nicht nur auf die *Commedia* rekurriert, sondern auch auf andere Texte, die in unterschiedlicher Weise Jenseitsreisen zum Thema haben. Zum einen handelt es sich dabei um Reminiszenzen von Ciceros *Somnium Scipionis* und, wie bereits erwähnt, der Unterweltreise im sechsten Buch der *Aeneis*, also von Texten, die ihrerseits als Inspirationsquellen der *Commedia* gelten (vgl. Rabuse 1968) und in denen Reisen in ein wie auch

Unter dieser Perspektive gewinnt auch die folgende proömiale Intervention grundsätzliches poetologisches Gewicht. Nachdem er seinen eigenen 'Liebeswahn' erneut mit dem Orlandos verglichen hat, befindet der Erzähler:

Per riaver l'ingegno mio m'è avviso  
 che non bisogna che per l'aria io poggi  
 nel cerchio de la luna o in paradiso;  
 che 'l mio non credo che tanto alto alloggi.  
 Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,  
 se ne va errando; et io con queste labbia  
 lo corrò, se vi par ch'io lo riabbia.

(O.F. XXXV, 2,1-8)

Durch diesen Kommentar ist die Bedeutsamkeit von Astolfos Himmelsreise grundsätzlich in Frage gestellt und damit auch ihr Rang als peripetische Klimax der erzählten Geschichte<sup>228</sup>: Indem angedeutet wird, daß Verstandesbewahrung und -rekonstruktion auch mit weniger Aufwand zu haben seien, scheint sowohl dem providentiellen Plan, dem die erzählte Geschichte eingespannt sein soll, wie überhaupt dem Projekt einer Reise in supraterrane Regionen das Prädikat arbiträrer Umständlichkeit zugewiesen zu werden.

Diese ironische Redimensionierung der Jenseitsreise Astolfos trifft auch deren Modell, die Sphärenreise Dantes, ihr doktrinales Wahrheitspathos und das ihm korrespondierende Bild des Dichters als divinatorisches Subjekt, als *vates*. Zwar preist Ariosts Johannes die Dichtung durchaus unbescheiden als jene Instanz, die geschichtliche Wirklichkeit überhaupt erst verfügbar macht, doch ein Privileg numinoser Inspiration und exklusiver Wahrheitsnähe besitzt sie nicht. Vielmehr ist auch der Dichter vor der universalen Torheit nicht gefeit, und er ist der schiereren korrumpierenden Immanenz verpflichtet: dem Ruhm, dem Reichtum, der sinnlichen

---

immer konzipiertes 'Jenseits' ebenfalls die Grenzen irdischen Wissens überschreitbar machen sollen. Zum anderen rekurriert Astolfos Mondreise auf zumindest zwei Texte - Lukians *Ikaromenippo* und Albertis *Somnium* - in denen der Topos (und 'Modus') der Jenseitsreise parodistisch usurpiert ist und in seiner Validität als (dichterisches) Erkenntnismedium entwertet oder ambiguisiert wird. Lukians *Ikaromenippo* dürfte der Architekt der satirisch-parodistischen Himmelsreise sein. Menippos Reise erweist die triviale Differenzlosigkeit von Erde und angeblich deren Nichtigkeit und Disharmonie enthobener Sphärenwelt; die in letzterer residierenden Götter sind ebenso von der universalen Torheit und Zanksucht verdorben wie die Menschen, namentlich die Philosophen. Die von Menippo erhoffte Erleuchtung bleibt jedenfalls vollständig aus. Albertis *Somnium* kann, wie erwähnt, neben der *Commedia* als der wichtigste Quellentext der Mondreise Astolfos gelten. Eine lange Sequenz - die jenes 'Tals der verlorenen Dinge', in dem die irdischen Verluste metaphorisch verwahrt werden - geht vollständig, z.T. *verbatim*, auf Alberti zurück. Bei Alberti ist die Jenseitsreise ein Traumerlebnis. Das geträumte Jenseits kommuniziert mit dem Diesseits über eine Kloake. Der Protagonist wird durchweg negativiert und als notorischer Lügner ausgewiesen. Die gegenwartskritischen, scharf satirischen - vor allem gelehrtensatirischen - Einsichten, die ihm seine Reise verschafft, müssen dennoch als zutreffend oder gültig aufgefaßt werden. Zu einer detaillierten Würdigung von Ariosts Rekurs auf Alberti vgl. Segre 1966; Pampaloni 1971; Häsner 1989. Die affirmative Aktualisierung des Paradigmas der Jenseitsreise signalisiert zumeist die Wichtigkeit der ihm anvertrauten Botschaft, kann prophetisches Wissen legitimieren und beansprucht für die dichterische Aussage die Evidenz und Würde eines Offenbarungswissens. In jedem Fall handelt es sich um einen besondere Dignität beanspruchenden Modus dichterischer Aussage, der gerade ihren 'dichterischen' Status zu transzendieren beansprucht: "The fiction of the *Divine Comedy* is that it is not fiction." (Singleton 1954, S. 62.) Auf einer hypothetischen Skala von Dichtungstopoi besetzte die Jenseitsreise wohl einem dem Topos von der Lügenhaftigkeit der Dichter entgegengesetzten Pol; dieser befände sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum *furor poeticus* und zur Gestalt des divinatorischen Dichters. In den Parodien des Genres werden diese Pole gewissermaßen kurzgeschlossen: Gerade die jenseitige Lokalisierung des Erkenntnisvorgangs, die prätendierte Exklusivität der vermittelten Wahrheit und der Anspruch numinoser Inspiration werden zum Indiz für Unglaubwürdigkeit. Zugleich werden Spielräume für satirische Zuspitzungen und exzentrische Positionen geschaffen, eventuell solche, die in anderen textuellen Modi unsagbar blieben.

<sup>228</sup> Vgl. dazu Hempfer 1982, S. 141.

Liebe. Damit erscheint auch die Parallelisierung von enkomiastischer Dichtung und göttlicher Logopoiesis und also des Dichters mit dem Schöpfergott, die sich durch jenes apostolische Este-Enkomion implikativ herstellte, in einem schärferen Licht: Die sprachliche Welter-schaffung des Dichters ist gänzlich immanent und kontingenzgegründet; sie basiert nicht auf divinorischem Vermögen, sondern auf poetischer Kompetenz und Effizienz und Beherr-schung der ihrerseits von vorangegangener Dichtung bereitgestellten 'Materialien' und sprach-lichen Repertoires der Sinn- und Bedeutungsstiftung. Diese ganz innerweltliche Fundierung poetischer Wirkungs- und Geschichtsmächtigkeit findet nun auch eine Bestätigung in Ariosts Rekurs auf die zeitgenössische divinorisches Astrologie sowie in der besonderen Verfaßtheit des Mond-Erde-Kosmos, wie er im Kontext der Mondepisode sich darstellt.

Bereits als Astolfo und Johannes sich auf dem Feuerwagen des Elias dem Mond näherten, war dieser "come un acciar che non ha macchia alcuna" (*O.F.* XXXIV, 70,4) erschienen. Man kann darin, wie einige Interpreten glauben, die Anspielung auf einen zeitgenössischen astro-logischen Gemeinplatz erkennen, der den Mond als Spiegel der Erde auffaßt.<sup>229</sup> Daß es sich bei der Vorstellung des Mondes als Erdenspiegel nicht um bloße Metaphorik handelt, bezeugt folgende Äußerung Celio Agostino Curiones (1575), die die Mondflecken als Spiegelungen der terrestrischen Kontinente interpretiert:

Lunare enim corpus speculo simile esse (...) et ipsarum macularum figura optime orbis terrarum imaginem, et ex tam longinquo tractu perspicui potest, prae se fert: quemadmodum quilibet videre potest.<sup>230</sup>

Tatsächlich sind die spiegelnden Eigenschaften des Mondes nur ein Sonderfall der Spiegelhaftigkeit des Himmels überhaupt. In *De fato, de libero arbitrio et de praedestinatione* (1520) von Pietro Pomponazzi heißt es:

Le cose inferiori, infatti, diffondono immagini e forme nell'aria, fino al cielo, e di là sono riflesse e riverberate nelle zone inferiori, come da specchio a specchio. In tal modo gli oggetti si possono vedere in distanza.<sup>231</sup>

Auf jeden Fall fungiert der Ariostsche Mond in gewisser Weise als ein 'Spiegel' der Erde, wenngleich in dem komplexen Sinn, in dem etwa dem mittelalterlichen Sprachverständnis Zeichen als 'Spiegel' ihres Referenten gelten können - oder eben in der Weise, in der die Astrologen die astralen Konfigurationen als einen die Erde spiegelnden Text auffassen. Tatsächlich wäre die Relation *terra-luna* im *Orlando Furioso* als bloßes Reflektionsverhältnis nicht angemessen beschrieben; vielmehr ist die einfache 'optische' Relation durch ein subtileres Prinzip semiotischer Korrespondenz ersetzt. Des Apostels Johannes explizite Erläuterung dieses Zusammenhangs wird man wiederum als Paraphrase eines grundlegenden astrologischen Theorems auffassen können:

- Tu dei saper che non si muove fronda  
là giù, che segno qui non se ne faccia.

<sup>229</sup> Vgl. Segre 1987, S. 11; Kremers 1973, S. 60; Savarese 1984, S. 77. Deutlicher noch ist die 'optische' Metaphorik in der ersten Fassung des *O.F.*, wo spezifizierend hinzugefügt ist: "Parea di vetro in altra parte" (*O.F.* [1516], XXX, 70,5). Bigi erkennt in der oben zitierten Stelle eine Dante-Reminiszenz: "Lucida, spessa, solita e pulita, / Quasi adamante che lo sol ferisse" (*Par.* II, 32-33). Ebenso könnte es sich aber um eine Zurückweisung der *segni bui* (*Paradiso* II, 49) handeln, die Dante auf der Mondoberfläche wahrnimmt. Beide Referentialisierungsoptionen müssen sich natürlich nicht ausschließen.

<sup>230</sup> Zit. nach Savarese 1984, S. 77.

<sup>231</sup> Zit. n. Garin 1982, S. 114.

Ogni effetto convien che corrisponda  
in terra e in ciel, ma con diversa faccia.  
(O.F. XXXV, 18, 1-4)

Die terrestrischen Verhältnisse spiegeln sich auf dem Mond, aber "con diversa faccia", als Zeichen, deren Bedeutung sich nur einer hermeneutischen Prozedur erschließt. Der Mond ist schließlich nicht nur 'Zeichen' der Erde, sondern - in der Parzen-Sequenz - auch ihr 'Vorzeichen', und er generiert sie sogar, ist also kausaler Faktor in der Genesis irdischen Geschehens. Der Ariostsche Kosmos, wenngleich auf das Minimalformat einer Mond-Erde-Relation eingeschrumpft, scheint damit eher im Sinne einer anspruchsvoller intendierten Astrologie oder Kosmologie modelliert zu sein, für die die Sterne oder die astralen Konfigurationen nicht nur irdisches Geschehen - die Zyklen der Geschichte wie der Natur - spiegeln, sondern dessen Vorzeichen sein können, weil sie seine Ursachen sind:

Nei cieli, nelle 'danze' degli astri, nei loro incontri, sarebbero descritte le epoche della storia degli uomini. Segni e cause, le configurazioni celesti; anzi, segni perché cause, almeno a sentire i maestri dell'astrologia divinatrice, proprio su questo punto più vivacemente impegnati nella discussione.<sup>232</sup>

Der Kontroverse über die astrologische Kausalität, die Gültigkeit astrologischer 'Hermeneutik' und also die Bedingungen einer Lesbarkeit des 'Himmelsbuches', spricht Cassirer präludivende Bedeutsamkeit für die Genese neuzeitlich-naturwissenschaftlichen Denkens zu.<sup>233</sup> Die sich gegenüberstehenden Auffassungen seien hier kurz skizziert<sup>234</sup>: Für Pietro Pomponazzi (*De naturalium effectuum admirandorum causis seu de incantationibus*, 1520), einem prononcierten Apologeten der divinatorischen Astrologie, sind die Himmelskörper Zeichen, über die Gott mit den Menschen kommuniziert und über deren Medium er auf die Welt einwirkt. Unter diesen Voraussetzungen kann der Himmel als fertig formulierter, sowohl signifikanter wie auch präfigurativer Text der Natur- und Menschheitsgeschichte verstanden werden. Die besondere Qualität dieses Textes basiert wiederum auf einer Inversion des Verhältnisses von 'Zeichen' und 'Sache'. Die Zeichen nämlich, die den astralen Text bilden, sind zugleich unentbehrliche Intermediärursachen, die den göttlichen Willen exekutieren. Aus diesem Grund soll die dem Kosmos immanente Gesetzmäßigkeit unmittelbar an den Bewegungen des Himmels abgelesen werden können. Diese astrologische Kausalität ist nicht nur das konstitutive Prinzip allen Naturgeschehens sondern auch der Geschichte. Auch noch die wechselnden Konjunkturen der großen Religionen sollen, so Pomponazzi, unter der Macht der Sterne stehen. Die avancierteste Antithese dieser Auffassung betont dagegen die Arbitrarität der himmlischen Zeichen. Pomponazzi markiert die apologetische Gegenposition zu Picos vorangegangener fundamentaler Kritik der divinatorischen Astrologie (*Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 1494), gegen die er sich gezielt und polemisch richtet. Picos Astrologiekritik liege, so Cassirer, zum einen ein ethisches Pathos zugrunde: Der lückenlose Kausalitätszusammenhang, den die divinatorische Astrologie postuliert, verletze den Begriff der menschlichen Freiheit, wie er in Picos *De dignitate hominis* formuliert sei.<sup>235</sup> Zum anderen aber sei Picos Kritik erkenntnistheoretisch fundiert: Die Zeichen, die die Astrologen am Himmel erkennen und dechiffrieren, haben sie gleichsam selbst dort angeheftet; die Linien, mit denen sie den Himmel einteilen, sind von keinerlei ontologischer Gültigkeit, sondern besitzen ledig-

<sup>232</sup> Garin 1982, S. 18.

<sup>233</sup> Cassirer 1927, S. 107ff.

<sup>234</sup> Ich beziehe mich dabei vor allem auf die Darstellungen in Cassirer 1927, S. 107-126, sowie in Garin 1982, S. 86-115.

<sup>235</sup> Vgl. Cassirer ebd., S.125.

lich signifikative Bedeutung. Die Hypostasierung dieser Zeichen erkennt Pico, so weiterhin Cassirer, als die Selbsttäuschung der Astrologie. Die Astrologen sind in Wahrheit keinen 'objektiven' Zeichen konfrontiert, sondern sie generieren diese selber. An den astralen Konfigurationen ist demzufolge auch kein universaler Kausalzusammenhang ablesbar, vielmehr müssen die Wirkungen des Himmels, statt über fragwürdige Analogiebildungen mit irdischen Ereignissen verknüpft zu werden, in jedem Einzelfall empirisch nachgewiesen werden. Wo eine Wirksamkeit des Himmels empirisch nicht nachgewiesen werden kann,

da ist es müßig, ihn als Zeichen künftigen Geschehens betrachten und seine Zeichen enträtseln zu wollen. Denn der Himmel bezeichnet in Wahrheit nur das, was er wirkt: "non potest caelum eius rei signum esse, cuius causa non sit".<sup>236</sup>

Natürlich soll damit nicht behauptet werden, es ginge in der Mondepisode um Astrologie und Astrologiekritik. Vielmehr setzt sich die hier als zentral befundene Thematik der Dichtung in pointierte Beziehung zu einem 'semiotischen' Paradigma, das im zeitgenössischen Diskurs von eminenter Bedeutung ist und das Probleme der Textgenerierung und -hermeneutik in den Begriffen einer Kosmogonie und Kosmologie behandelt.<sup>237</sup> Wenn nun einerseits in der Mondepisode auf das astrologische Paradigma semiotischer Korrespondenz zwischen Himmel und Erde angespielt wird, ist doch andererseits offenkundig, daß der Ariostsche Kosmos nicht die endlichen und hierarchisierten Designationsketten (die zugleich Kausalketten sind) figuriert, die die divinatorische Astrologie voraussetzt und über die der Wille Gottes sich realisieren und zugleich erschließbar sein soll. Der Ariostsche Mond-Erde-Kosmos figuriert vielmehr jenen Designationszirkel, den Picos Kritik der Astrologie erkennt.<sup>238</sup> Wenn Pico den Astrologen vorhält, in den astralen Konfigurationen einen Text zu lesen, den sie selber entworfen haben, wenn also die astralen Zeichen bereits die Interpretation *s i n d*, der sie unterzogen werden sollen, scheint damit zum einen die Konstitution des Ariostschen Mond-Erde-Kosmos angemessen beschrieben zu sein, zum anderen aber auch das Prinzip der apostolischen Dichtungslehre, die ja ebenfalls behauptete, daß die Dichtung ihre Gegenstände überhaupt erst erschafft.

Diese Konstitution des Ariostschen Kosmos soll jetzt zum Schluß noch etwas näher beleuchtet werden: Mond und Erde, wie sie im *Orlando Furioso* figurieren, stellen einen Miniatur-

---

<sup>236</sup> Ebd., S.124.

<sup>237</sup> Angemerkt sei, daß die Parallelisierung von Dichtung und Astrologie ein häufiges zeitgenössisches Motiv war, dem im Kontext der hier behandelten Frage sicher noch genauer nachgegangen werden müßte. Im *Orlando Furioso* selbst werden, wie erwähnt, Astrologen und Dichter (und Philosophen) als eine besonders von Verstandesverlust bedrohte Spezies zusammengefaßt. Die Parallelisierung von Dichtern und Astrologen kann sowohl apologetisch als auch kritisch gemeint sein. Bei Pontano ist es gerade die 'Poetizität' der Astrologie ("enarrant coeli gloriam Dei"), die sie rechtfertigt. Vgl. dazu Garin 1982, S. 107. Zu einer kritischen Gleichsetzung von Astrologie und Dichtung (die die Lügenhaftigkeit letzterer als ausgemacht voraussetzt) vgl. Blumenberg 1987, S. 69.

<sup>238</sup> Wiederum soll damit nicht behauptet werden, daß es sich dabei um eine direkte Pico-Referenz handelte, der es auch keinesfalls bedarf, um die spezifische 'semiotische' Konstitution des Ariostschen Kosmos zu erklären. Es ist allerdings recht wahrscheinlich, daß Ariost mit den Motiven der Astrologiekritik Picos vertraut war. Wie Vasoli in einem Aufsatz über die Astrologie im Ferrara des "età ariostesca" zeigt, war Ferrara sowohl ein Zentrum der Astrologie wie auch der kontroversen Diskussion über sie. Ein vehementer Vertreter der Ansichten Picos, der zugleich die Herausgabe von dessen Schriften betreute, war der Arzt Giovanni Mainardi, mit dem Ariost befreundet war (vgl. Vasoli 1977, S. 487f.) und der auch im 46. Gesang des *O.F.* (XLVI, 14) als wohlwollender zukünftiger Leser genannt wird. Ebenfalls genannt wird dort (ebd., 17) Gianfrancesco Pico della Mirandola, der Neffe Giovannis, der seines Onkels astrologiekritische Positionen verteidigte und ebenfalls Ziel der oben skizzierten Polemik Pomponazzis war. (Vgl. dazu Garin 1982, S. 109) Ariost wird also (wie auch Vasoli annimmt) Picos Kritik gekannt haben, und die Vermutung scheint nicht allzu verwegen, daß er sie teilte. Für die hier vorgetragene Auffassung, die in erster Linie auf einer Strukturhomologie besteht, ist diese Frage aber nicht entscheidend.

kosmos dar, den man sich als geschlossenes binäres System vorstellen muß, dessen Pole auf nichts anderes als aufeinander verweisen und in dem sich der Kreislauf des menschlichen Lebens vollständig erschöpft. Eine externe, 'transzendente' Instanz, die diesen Kreislauf in Bewegung hielte und regulierte, scheint in diesem kosmologischen Diptychon nicht vorgesehen, jedenfalls keine Voraussetzung seines 'Funktionierens' zu sein.<sup>239</sup> Mond und Erde als geschlossenes System stellen eben jene Welt dar, in der die ganz und gar innerweltliche Ontologie gültig ist, der Johannes Ausdruck verleiht und in der allein die Dichtung Heilsentscheide auszusprechen oder zu verweigern vermag.

Die 'Homöostase' dieses binären Kosmos stellt sich, wie gesagt, durch semiotische Korrespondenz her. Tatsächlich kann die im *Orlando Furioso* zur Darstellung gebrachte Relation von *terra* und *luna* als Figuration des Verhältnisses von Dichtung und Geschichte verstanden werden, als Dichtungstheorie in den Proportionen eines kosmologischen Modells<sup>240</sup>: Der Mond erscheint bei Ariost selbst als ein Text, der die irdische Realität konstituiert und komplettiert. Dieser lunare Text umfaßt die terrestrische Geschichte in ihrer ganzen zeitlichen Ausdehnung - er bewahrt ihre Vergangenheit (in jenem ‚Tal der verlorenen Dinge‘) und er antizipiert bzw. präfiguriert ihre Zukunft (im Parzenschloß). Die Sukzession der geschichtlichen Zeiten erscheint damit auf dem Mond in eine nur noch topologisch differenzierte Gleichzeitigkeit überführt: Vergangenheit und Zukunft sind gleichermaßen gegenwärtig, der lunare Text ist Chronik, Offenbarungstext und präexistenter Weltplan in einem.

Das topologisierte Zeitenkontinuum, das Astolfo auf dem Mond vorfindet, ließe sich selbst als ein genaues figuratives Analogon der Zeitdisposition des Ariostschen Erzählers auffassen, der in der Gegenwärtigkeit seines Erzählens über die Totalität der geschichtlichen Zeitenfolge zu verfügen scheint: In einem simultaneisierten narrativen Kosmos, in dem der Erzähler Zeitgenosse auch noch der erzählten Vergangenheit sein kann und diese zu manipulieren vermag, scheint auch deren Zukunft, die durch die Präsenz des Ferrareser Hofes und der Este definierte Gegenwart, von diesem Erzähler kontrolliert zu werden. Durch die Simultaneität verschiedener Zeitzustände auf dem Mond wird die Relation von Erde und Mond auf ähnliche Weise vieldeutig wie das von der genealogischen Erzählpraxis unterstellte oder behauptete Verhältnis von fiktiver Vergangenheit und faktischer Gegenwart. Die allegorische und damit signifikante Dingwelt des Mondes soll Kondensat der irdischen *effetti* sein; das irdische Leben ist aber auch Aktualisierung seiner lunaren allegorischen Präfiguration. In den irdischen *effetti* entfaltet sich - oder, um es in der Metaphorik des Parzenschlusses zu sagen, 'entwickelt' sich - die Bedeutung ihrer allegorischen Präexistenz auf dem Mond. Die ontologische Differenz und kausale Hierarchie zwischen 'Sache' und 'Zeichen', irdischer 'Realität' und deren lunarer 'Abbildung', scheint damit aufgehoben zu sein: Das Zeichen ist nicht mehr bloßer 'Spiegel' seines Referenten, sondern es kann diesem vorangehen; das 'Wort' kann selbst die Ursache der benannten 'Sache' sein oder kann diese doch zwingen, sich ihrem präexistenten Abbild anzugleichen. An die Stelle eines Äquivalenzverhältnisses tritt damit eines der Kausalität. Der Mond 'bezeichnet' die Erde nicht nur, sondern er 'generiert' sie auch: Die lunaren Zeichen verweisen auf irdische Bedeutungen, doch ist das irdische Leben

---

<sup>239</sup> Weder in kosmologischer noch in theologischer Hinsicht gibt es einen 'Ort' oder eine 'Instanz', die das in der Mondepisode dargestellte und propagierte Heilsgeschehen kontrollierte. Auf eine christliche Erlösungsperspektive wird nur einmal, sehr beiläufig und ambivalent, verwiesen (vgl. oben, Anm. 220). Eine solche Perspektive ist natürlich auch durch die Figur des Johannes (besonders als Autor der "oscura Apocalisse") präsent gehalten, zugleich wird aber eben dadurch auch das Skandalon markiert, daß diese Perspektive in dem Diskurs Johannes' nicht die geringste Rolle spielt.

<sup>240</sup> Vgl. Segre 1987, S. 15: "Mediante il discorso di San Giovanni, l'Ariosto sostituisce una specularità (o una complementarità) all'altra. La specularità (o complementarità) terra / luna è sostituita ora dalla specularità realtà / poesia".

verweisen auf irdische Bedeutungen, doch ist das irdische Leben zugleich Aktualisierung seiner lunaren textuellen Präfiguration.

In der Korrelation *terra-luna* bilden sich also der imaginäre Kausalnexus oder die geschlossene Kausalkette ab, die eine vom Erzähler erzeugte fiktive Welt bruchlos in die reale Geschichte - die Gegenwart der Este, die zugleich Erzählgegenwart ist - einmünden läßt und sie mit dieser untrennbar verknüpft; zugleich erscheint sie als 'kosmologische' Reformulierung der Dichtungslehre des Apostels Johannes, die die Dichtung nicht einfach als Archiv irdischen Ruhms (wie es traditioneller Dichtungsapologetik entspräche) auffaßt, sondern sie selbst als geschichtsmächtig sieht und die geschichtliche Welt als das Resultat dichterischer Signifikations- oder Interpretationsakte erkennt.

Gegenüber seinen astrologischen und neuplatonischen Referenzparadigmata erscheint der Ariostsche semantisierte Kosmos nicht nur in seinen Dimensionen reduziert, sondern vor allem in seinen Bedeutungsgehalten enthierarchisiert und profaniert; den Zeichen, von denen er erfüllt, die Metaphern und Allegorien, mit denen der Mond bei Ariost ausgestattet ist, sind im Gegensatz zu Dante ohne spirituellen Erkenntniswert und verweisen auf keinen transzendenten Referenten, der ihre Interpretabilität begrenzte, sondern immer nur auf andere, dem Bereich des Sublunar-Kontingenten zugehörige und damit interpretationsbedürftige *visibilia*. Diese Nivellierung und Entsakralisierung des referenzsemantisch fundierten neuplatonischen Weltmodells ließe sich vielleicht mit zeitgenössisch virulenten Theoriebildungen in Beziehung setzen, ohne daß diese freilich als 'Erklärungen' der Ariostschen Poetik, die vielmehr vor allem von den spezifischen (darunter metaleptischen) Möglichkeiten und Lizenzen des fiktionalen Diskurses profitiert, rekrutiert werden müßten: Neben der skizzierten Astrologiekritik Picos wäre dabei vor allem an die humanistische Sprachreflexion zu denken, etwa die eines Valla, in der die (wirklichkeits-) konstitutiven Potenzen von Sprache gegenüber ihrer bloßen Repräsentationsleistung in den Blick rücken.<sup>241</sup>

Indessen muß ich es diesbezüglich bei Andeutungen belassen. Immerhin sollte eine komplexe Isotopiebildung deutlich geworden sein: In der Mondepisode gewinnt auf gleichermaßen diskursive wie figurative Weise eine Poetik Umriss, die der dichterischen Praxis des *Orlando Furioso* nicht nur angemessen, sondern strukturhomolog ist. Sowohl diese Praxis als auch ihre konzeptuelle und figurative Thematisierung im Kontext der Mondepisode finden in Metalepsen generell und namentlich in jener einen, die den Focus der hier vorgetragenen Überlegungen ausrichtete, ihre gleichsam modulare Einheit, die alle Elemente der in der Mondepisode komplex thematisierten Poetik *in nuce* enthält. Allgemeiner formuliert: Die Umkehrung des Verhältnisses von historischen *res* und dichterischen *verba* zugunsten letzterer, die im *Orlando Furioso* mit aufwendiger Rekurrenz sowohl vorgeführt wie auch konzeptualisiert wird, erscheint in jener Passage, in der sich dem Erzähler wie einem omnipotenten Schöpfergott der gesamte genealogische Zyklus in einem einzigen - narrativen - Moment kontrahiert, auf ihre Formel gebracht. Aus diesem Grunde könnten aber gerade Interpretationen, die maßvoll auf die Ausschöpfung des semantischen Potentials derartiger diskursiver Transgressionen verzichten und stets nur die milde Ariostsche Ironie am Werk sehen, als reduktionistisch und letztlich als inadäquat erscheinen. Eine erzählerische Transgression wie die hier als Paradigma verstandene, wäre weder in einer ihre Implikationen neutralisierenden Lektüre auf ihre

<sup>241</sup> Vgl. dazu Gerl 1974, S. 191-231; Otto 1984, S. 107-126; Waswo 1987. Namentlich die sehr forcierte Interpretation Waswos, die in Valla den Protagonisten einer Wittgensteinschen Sprachauffassung erkennen will, ist allerdings auf scharfen Widerspruch gestoßen (vgl. Monfasani 1989 sowie die Replik Waswos in Waswo 1989). Wenngleich diese Kritik im einzelnen wahrscheinlich berechtigt ist, dürfte Waswos Intuition zutreffend sein, daß die humanistische 'Rhetorisierung' der Philosophie nicht nur ein pädagogisches und divulgatives Projekt ist, sondern auch eine, wenngleich vielleicht unter der Perspektive moderner Sprachreflexion dilettantisch anmutende 'sprachphilosophische Wende' indiziert. Dies entspricht auch der von Otto vertretenen Auffassung.

bloße erzählrhetorische Funktion, im konkreten Fall die einer leutselig-scherzhaften Leserapostrophe zu reduzieren, noch wäre sie als mehr oder weniger unspezifisches Ironiesignal hinreichend charakterisiert; vielmehr kann sie unter bestimmten, im *Orlando Furioso* zweifellos gegebenen kontextuellen Voraussetzungen als verbindliche Thematisierung von Textstrukturen, an denen sie selbst partizipiert, und von deren Konstitutionsbedingungen aufgefaßt werden - wenn man so will: als ihre subtile *mise en abyme*.

Diese komplexe autothematistische Funktion von Metalepsen erschließt sich natürlich nur einer (Re-)Lektüre, die das Texttotum als Kontext zu berücksichtigen, d.h. zumindest approximativ die Gesamtheit seiner Elemente zu relationieren versucht. Eine solche Lektüre, die man etwa Dantes *Commedia* ohne weiteres konzidiert, wird aber gerade dem *Orlando Furioso*, dessen zentrifugale und episodische Struktur diskontinuierliche und atomistische Lektüren befördert und scheinbar legitimiert und dessen literarischer Rang zumindest seit der romantischen Kritik und seit Croce ganz auf dem Glanz und der Anmut der sprachlichen Oberfläche, auf seiner 'mozartischen' Heiterkeit beruhen soll, in der Regel verweigert.<sup>242</sup>

Die Grundzüge der hier entwickelten Argumentation seien noch einmal zusammengefaßt: Der Ausgangs- und Schwerpunkt der Untersuchung galt den Modulationen und Transformationen eines bestimmten Typus narrativer Formeln, wie sie sich in mehrsträngigen Erzählungen finden. Kennzeichnend für diese Formeln ist, daß sie den Akt des Erzählens selbst akzentuieren und das Erzählsubjekt als die Instanz präsent halten, die für die diskursive Bewältigung einer häufig komplex strukturierten polyzentrischen *histoire* zuständig ist. Unter einigen Vorbehalten wurde die entsprechende, eine 'Subjektivierung' des Erzählens bezeugende Formularik mit der Technik des *entrelacement* in einen ursprünglichen Zusammenhang gestellt. Die Ausdifferenzierung dieser stets autoreflexiven Formularik führt auch zu metaleptischen Formen, die sich ihrerseits über einen Prozeß der Amplifikation weiter diversifizieren und darüber ihr potentiell paradoxes Sinnpotential zur Entfaltung bringen. Dieser Prozeß der Entstehung und Diversifikation von Metalepsen läßt sich hinreichend aus sich selbst heraus verstehen, bedarf also zu seiner historischen Erklärung nicht der Rückführung auf einschlägige poetologische Theoreme, Philosopheme oder ideengeschichtliche Konstellationen als seinen externen Impulsen: Der für die Entstehung metaleptischer Formen als grundlegend erkannte Schritt einer Spatialisierung und Simultaneisierung des Verhältnisses von erzählender und erzählter Welt erklärt sich zwanglos als Akt erzählerischer Ökonomie. Die zunehmende Semantisierung dieser Relation wird, noch bevor sie eventuell die Konturen einer expliziten Erzählpoetik, Ästhetik oder gar einer Ontologie annimmt, als Strategie der Stereotypievermeidung plausibel, die auf die erzähltechnische Herausforderung einer immer komplexeren Mehrsträngigkeit und entsprechend erhöhter Strangwechselfrequenzen mit immer neuen Variationen des Schemas reagiert. Wenn metaleptische Konfigurationen als *figurae* bestimmter Problemkomplexe und deren programmatischer Ausformulierung funktional werden können, dann deshalb, weil sie aufgrund ihrer internen Transformationsdynamik diesen strukturähnlich geworden sind oder jedenfalls signifikante Elemente mit ihnen gemein haben. Anders gesagt: Von einem bestimmten Grad ihrer Semantisierung an, kommen Metalepsen als Figurationen komplexer

---

<sup>242</sup> Die folgenden Replik aus den poetologischen und ästhetischen Rahmengesprächen von Tiecks *Phantastus* gibt zwar nicht den aktuellen Stand der Wissenschaft wieder, ist aber doch bezeichnend für ein hartnäckiges Motiv auch neuerer Forschung; es heißt dort vom *Orlando Furioso*: "wir tun wohl nicht Unrecht, wenn wir über die vollendete Schönheit des Einzelnen, über diese Fülle der Gestalten, über diesen zarten blumenartigen Witz, über diese ernste und milde Weisheit eines heitern Sinns die Zusammensetzung vergessen." (*Phantastus*, S.108)

programmatischer Gehalte in Betracht. Die syntagmatischen und paradigmatischen Möglichkeiten dieser Semantisierungen wurden hier eingehend dokumentiert und analysiert. Eine Interpretationsskizze des *Orlando Furioso* sollte diese allgemeinen Überlegungen konkretisieren: Die dem *Orlando Furioso* zugrundeliegende Poetik wird vor allem über komplexe Systemreferenzen greifbar. Diese Systemreferenzen sind aber zumeist nicht affirmativ, sondern trivialisierend. Die trivialisierende Kontextualisierung und Kontaminierung verschiedener Sinnsysteme resultiert indessen in einer Poetik, die selbst keineswegs trivial ist. Diese zwar profane, aber komplexe Poetik mag ihrerseits, wie gesagt, mit bestimmten, ihr affinen zeitgenössischen Theoremen relationierbar sein. Freilich bedarf sie weder der dekonstruierten noch jener sie eventuell affirmierenden Sinnsysteme oder Theoreme als Bedingungen ihrer Möglichkeit. Möglich wird diese Poetik vielmehr zuerst, vor jeder Konzeptualisierung, als eine bestimmte narrative Praxis, die sich neue Möglichkeiten der Materialbeherrschung erschließt und diese an tradierten Sujets - z.B. denen der genealogischen Epik - erprobt. Diese narrative Praxis, so wurde hier mit gewissen Vorbehalten angenommen, entsteht zuerst in der mittelalterlichen Epik; ihre komplexeste Aktualisierung erfährt sie im Romanzo und namentlich bei Ariost. Die spektakulärste und an komplexen, wenn auch paradoxen und evasiven Sinngehalten reichste Manifestation dieser Praxis sind aber Metalepsen. Poetiken, die die Autonomie fiktionaler Erzählwelten oder die Geschichtsmächtigkeit von Dichtung proklamieren oder die Hierarchie von Fiktion und Wirklichkeit in Frage stellen, könnten unmittelbar an diese Sinngehalte anschließen und so als Extrapolationen metaleptischer *histoire*-Konstituierung verstanden werden. Metalepsen, statt bloßer Ausdruck eines Wandels poetologischer und vielleicht auch darüber hinausgehender Konzepte zu sein, müßten also auch als deren Kondensationskern in Betracht gezogen werden. Wenngleich die hier vorgelegte Untersuchung dafür, wie ich hoffe, einige Argumente hat vorbringen können, wäre diesem Zusammenhang natürlich auf breiterer Basis nachzugehen.