

Christian Rivoletti, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia, Venezia, Marsilio, 2014. 433 Seiten.*



Die anzuzeigende Arbeit ist weitgehend in Konstanz im Rahmen eines Alexander-von-Humboldt-Stipendiums entstanden und wurde 2011 an der Universität des Saarlandes als Habilitationsschrift angenommen. Zentrales Anliegen ist der Nachweis, dass erst die deutsche Romantik den grundlegend ironischen Charakter des *Orlando furioso* erkannt habe, der die Grundlage des modernen Verständnisses des Textes bilde. Paradigmatisch konkretisiert sich diese These im Titel des 5. Kapitels: „Ariosto e la rivoluzione romantica: alle radici della comprensione critica moderna del *Furioso*“ (257–321). Wie Vf. in der Einleitung explizit macht, geht es ihm „innanzitutto“ darum, „di far luce sul momento storico della *riscoverta* critica dell'ironia ariostesca“ (XXIII, herv. v. mir). Da es nun aber „alcuni singoli lettori e artisti particolarmente pronti e sensibili“ gegeben habe, gebe es auch „una ‘preistoria’ della scoperta romantica“ (ebd.), die Vf. nach einer Diskussion seines Ironiebegriffs als Fiktionsironie und deren Gleichsetzung mit ‚romantischer Ironie‘ (Kapitel 1) in Kapitel 2 am Beispiel der *Contes Lafontaines* und in Kapitel 3 am Beispiel von Voltaires Epentheorie und dessen Praxis in *La Pucelle d'Orléans* zu rekonstruieren sucht. Kapitel 4 und 5 behandeln die Rezeption in Deutschland, wobei das vierte Kapitel insbesondere der „moda dei poemi ‘ariosteschi““ (S. VI) bei Wieland und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gilt. Kapitel 5 analysiert eingehend die Rezeption Friedrich Schlegels, Schellings und Hegels als angebliche Vorwegnahme des modernen *Furioso*-Verständnisses, deren Rezeption durch De Sanctis, Pirandello, Croce und Calvino sodann Gegenstand des sechsten Kapitels ist. Das siebte Kapitel liefert einen knappen Überblick über einige Transpositionen des *Orlando furioso* in der Bildenden Kunst von den Kupferstichen der Ausgaben des 16. Jahrhunderts bis zu Fragonard. Die Fülle der in den „Appendici bibliografici“ erfassten Titel soll offenkundig keine Zusammenstellung der von Vf. tatsächlich genutzten Literatur darstellen, sondern eigenständige Recherchen der Leser ermöglichen.

Eine intensivere eigene Auseinandersetzung mit dem aktuellen Stand der *Orlando-furioso*-Forschung hätte Vf. vielleicht davor bewahren können, die (fiktions-)ironische Lesart als *das* moderne Verständnis des Textes zu verabsolutieren, insofern die Behauptung nicht zutrifft, die Ironie werde „unananimamente considerata come un aspetto fondamentale dell'*Orlando furioso*“ (12). Insbesondere im Kontext einer marxistisch orientierten Sozialgeschichte in und außerhalb Italiens dominierten in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ‚materialistische‘ Ansätze, die sich dezidiert gegen den ‚Idealismus‘ von De Sanctis und

seinen Nachfolgern wandten.¹ Auch die von De Sanctis abgewertete und in ihrer Bedeutung für den Gesamttext heruntergespielte genealogisch-enkomiastische Komponente erfährt von Baillet (1977) bis zu Dorigattis Arbeiten aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts eine entscheidende Aufwertung², wobei ironieverdächtige Passagen wie die Dichtungsapologie des Apostels Johannes zu entschärfen versucht (Baillet) oder schlicht übergangen werden (Dorigatti).³ Unstrittig ist, dass in den letzten Jahrzehnten insbesondere in der deutschsprachigen Forschung die Erzählerfigur ins Zentrum rückte, ohne dass deren Polyfunktionalität freilich auf (Fiktions-)Ironie reduziert worden wäre.

Wenn man einmal davon absieht, ob es ein mehr oder weniger generalisierbares ‚modernes‘ Verständnis des *Orlando furioso* gibt, stellt sich die zweite Frage, ob sich romantische Ironie mit ‚Fiktionsironie‘ engführen lässt. ‚Fiktionsironie‘ wurde von Renauds de Beaujeu *Le Bel Inconnu*, einem auf das Ende des 12. bzw. den Anfang des 13. Jahrhunderts datierbaren höfischen Roman⁴, über den *Furioso*, den *Don Quijote* und bestimmte Romane des 18. Jahrhunderts bis zu Anouilh⁵ und insbesondere einer Mehrzahl postmoderner Texte wie etwa Calvins *Se una notte d’inverno un viaggiatore* festgestellt, es handelt sich also offenkundig um eine systematische, transhistorische Kategorie, die schwerlich auf eine historisch spezifische Auffassung von Dichtung, wie sie die romantische Ironie darstellt, zurückgeführt werden kann, auch wenn Vf. im Anschluss an Autoren wie Friedrich Schlegel einen solchen Zusammenhang herstellt und explizit der romantischen Ironie einen „carattere sovrastorico“ (9) zuschreiben möchte (hierauf ist zurückzukommen).

Mit Fiktionsironie meint Vf. unterschiedliche Verfahren des Aufdeckens und Durchsichtigmachens der Fiktionalität des Textes⁶ und versucht, diese so verstandene Fiktionsironie in das von Karlheinz Stierle in den 70er-Jahren entwickel-

1 Paradigmatisch hierfür im deutschen Sprachraum ist die in der Köhler-Schule entstandene Habilitationsschrift von Dieter Kremers (1973), der etwa die *entrelacement*-Technik in platter Applikation des Widerspiegelungskonzepts als Ausdruck des bürgerlichen Individualismus begreift (vgl. 92f. u. ö.).

2 Vgl. Dorigatti (2000) und Dorigatti (2009).

3 Zur Kritik an Baillet vgl. Hempfer (1995, hier: 83f./A. 112), zur Kritik an Dorigatti vgl. Häsner (2019, 136f.), der zugleich die Bedeutung der Arbeiten Dorigattis für eine angemessene Integration der genealogisch-enkomiastischen Komponente in den Gesamttext herausstellt.

4 Vgl. hierzu Bauschke (1992). Ricarda Bauschke spricht von ‚Defiktionalisierung‘ im Sinne von ‚Fiktionsironie‘.

5 Vgl. hierzu den frühen Aufsatz von Harald Weinrich (1961).

6 Vgl. hierzu Rivoletti, 10: „Con questa espressione intendiamo rinviare a un insieme di procedimenti (messi in atto all’interno sia di un testo narrativo, sia di un’opera d’arte figurativa) che mirano a scoprire il carattere illusorio e artistico dell’opera stessa, spingendo così il fruitore a

te Textmodell zu integrieren⁷, dem freilich gerade die pragmatische Komponente fehlt. Vf. hilft sich damit, die beiden für die Analyse des *discours* von Stierle vorgegebenen Ebenen der *dispositio* und *elocutio* durch die „inventio“ zu ergänzen, die allerdings weder etwas mit der genuin rhetorischen Bedeutung von *inventio* zu tun hat, noch mit deren Refunktionalisierung in der Poetologie des 16. Jahrhunderts⁸, sondern schlicht das meint, was man gängigerweise unter (Binnen-) Pragmatik fasst: „interventi del narratore, che commenta soggettivamente situazioni della storia raccontata“ (20).

Vf. ist sicherlich zuzustimmen, dass Fiktionsironie zu den konstitutiven Verfahren des *Furioso* zählt. Weniger zustimmungsfähig scheint die scharfe Opposition, die er zwischen der ‚guten‘ Fiktionsironie und der ‚schlechten‘ rhetorischen Ironie aufmacht. Im Anschluss an Friedrich Schlegels Lyceum-Fragment 42, das mir freilich wesentlich nuancierter zu sein scheint, gelangt er zu folgender Gegenüberstellung:

L'ironia retorica si distingue dunque per un uso puntuale (Schlegel parla di ‚ironische Stellen‘) e per la sua capacità di circoscrivere esattamente gli obiettivi da ‚distruggere‘, laddove l'ironia letteraria abbraccia l'intera opera e, al contempo, abbandona totalmente qualunque carattere distruttivo. (6, Schlegel-Zitat ebd. 5)

Die Festlegung der rhetorischen Ironie auf Einzelstellen wie auf eine ausschließlich satirische Funktionalisierung übersieht genauso deren historische Polyfunktionalität wie die Festlegung der Ausdehnung der literarischen (=Fiktions-)Ironie auf den gesamten Text. Voltaire ist vielleicht der Autor, dessen satirische Funktionalisierung der Ironie am auffälligsten ganze Texte durchzieht, und zwar auch und gerade die *Pucelle* (auch hierauf ist zurückzukommen), und umgekehrt ist es vielleicht der einzige Punkt, über den sich die aktuelle *Furioso*-Forschung einig ist, nämlich dass dieser Text weder durchgängig ironisch-komisch noch durchgängig ernst zu lesen ist.⁹

Letzteres ergibt sich nun freilich aus den Ausführungen des Vf.s selbst, der von der zeitgenössischen Rezeption über Voltaire bis zu den Romantikern von der „commistione di serio e di giocoso“ spricht:

riflettere consapevolmente sul rapporto esistente tra il mondo fittizio interno all'opera e il mondo reale.“

7 Vgl. Stierle (1975).

8 Vgl. etwa die frühen *Discorsi* (1587) Tassos, in deren erstem, der *inventio* gewidmeten „Discorso“ die Stoffwahl durch den Autor diskutiert wird, so etwa die Frage, ob eine erfundene oder wahre Geschichte für ein Epos angemessener sei. Es geht also um alles andere als den Erzähler. Vgl. Tasso (1959, insb. 349–365).

9 Vgl. hierzu zuletzt Häsner (2019, „Einführung“ und passim).

[...] due lettori autorevoli come Bembo e Castiglione riconobbero prontamente quella commistione di serio e di giocoso che rappresenta uno dei caratteri fondamentali del testo e che si lega in esso alla dimensione dell'ironia, costituendone un presupposto indispensabile. (XVII)

Die präsupponierte notwendige Verbindung von (Fiktions-)Ironie und der Mischung von Ernst und Komik bringt Vf. dazu, alle Aussagen, in denen von solchen Mischverhältnissen die Rede ist, als Vorwegnahmen oder ‚endlich erreichte‘ Einsicht in den fiktionsironischen Charakter des *Orlando furioso* zu lesen. Ein solcher Zusammenhang gilt wohl nicht einmal für romantische Texte. So ist Tiecks *Gestiefelter Kater* ein durchgängig fiktionsironischer Text, der theatrale Illusion als prinzipiell ‚illusionär‘ ausweist und den Spielcharakter von ‚Poesie‘ (im romantischen Verständnis) ausstellt, aber an keiner Stelle Komik und Ernst oder gar Tragik mischt.¹⁰ Darüber hinaus ist die Fiktionsironie auch noch durchgängig satirisch funktionalisiert, und zwar als beißende Kritik am vorromantischen Theater und dessen Publikum¹¹, d.h. in ein und demselben Text wird das, was sich nach Vf. ausschließen soll, realisiert.

Dass in der Rezeption des *Furioso* im 16. Jahrhundert kaum von ‚Ironie‘ die Rede ist, ist richtig, spricht aber gerade dafür, dass die zeitgenössische Rezeption Stil- und Gattungsmischung nicht mit ‚Ironie‘ und naheliegenderweise nicht mit deren romantischer Reformulierung gleichsetzte. Viel ist demgegenüber von der Gemischtheit des *Furioso* die Rede, und die Behauptung, hierbei handle es sich um „intuizioni isolate“ (XVII) ist unzutreffend. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch finden sich Aussagen zum ‚gemischten‘ Charakter des *Furioso* und zur Frage, ob ein solchermaßen ‚gemischter‘ Text als Epos gelten kann oder ggf. eine neue Gattung (*romanzo* im Sinne einer spezifischen Ausprägung von Verserzählung) darstellt.

So stellt Dolce bereits 1535 kurz nach dem Erscheinen der dritten Fassung von 1532 fest: „Quivi (per ristinger le molte cose in uno) tutto quello, che da per se il Comico, quello che il Tragico, quello che lo scrittore de Satyre a nostro utile & esempio puo dimostrarci, egli ha raccolto e con piacevole leggiadria abbracciato nel suo libro.“¹² Und bei Costo ist noch 1602 zu lesen:

Il suo modo di dire in quella sorte di rime è così facile, che si conosce a lui solo esser la natura stata larga di tal dono, imperocche *varie e diverse cose* circoscrivendo v`a di sorte

¹⁰ Zu einer Interpretation dieses Textes auf dem Hintergrund der Theorie romantischer Ironie vgl. Strohschneider-Kohrs (1977).

¹¹ Vgl. hierzu Kreuzer (1976, insb. 76f.).

¹² Zitiert in Hempfer (1987, 70 (dort die näheren bibliographischen Angaben zu Dolce)).

accommodando le parole e i versi alla qualità, & all'esser di quelle, che senza punto scemar l'altezza dello stile par che altrimenti dir non si poſſa.¹³

Die Stellungnahmen zur Gemischtheit des *Furioso* können dabei sowohl positiv wie negativ ausfallen, beides impliziert jedoch die Feststellung der Gemischtheit und der Streit kommt nicht mit dem „progressivo affermarsi del clima controriformistico e delle poetiche regolistiche“ (S. XX) an sein Ende, er wird vielmehr durch die genauere Kenntnis der Poetik des Aristoteles und dessen beiläufiger Erwähnung des *Margites* als eines Homer zugeschriebenen komischen Epos¹⁴ sowie durch den Streit um Guarinis *Pastor Fido* als Tragikomödie¹⁵ um neue Argumente bereichert. Interessant sind vor allem die Ausführungen Caburaccis, der im Anschluss an die Charakterisierung des *Margites* durch Aristoteles die moderne Unterscheidung von Schreibweise bzw. Modus und Gattung vorwegnimmt. Caburacci unterscheidet nämlich zwischen dem „poema eroico“ bzw. der „epopeia“ als Gattung im Unterschied zu den Gattungen der „tragedia“ und der „comedia“ einerseits und dem „modo Epico“ als narrativer Schreibweise im Unterschied zum Drama andererseits:

[...] il modo Epico, che solo consiste nella lettione, è d'ogni maniera capace [...] & narrando tanto poſſiamo riferire cose meravigliose, & heroiche, come tragice, & come ridicolose; il che è sì chiaro come ogni cosa chiarissima.¹⁶

Caburacci unterscheidet sodann verschiedene Typen der Mischung, wobei er den *Furioso* dem folgenden Typ zuordnet:

La terza mescolanza si conosce esser quella, quando in una medesima lettione diverse materie si sono rappresentate, & in modo, che sinceramente & senza inganno apprendiamo da questa il riso, da quella la misericordia, ò il terrore, da quell'altra la meraviglia, e dall'altre simili affetti separatamente.¹⁷

Auf dem Hintergrund der Rezeptionen des *Furioso* vom ersten Drittel zum letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wird das teleologische Narrativ der vorliegenden Arbeit auch schon im Hinblick auf Voltaire zur ‚Fiktion‘. In Voltaires Aussagen zu Ariost glaubt Vf. einen grundsätzlichen Wandel feststellen zu können: Während Voltaire in dem zunächst englisch publizierten *Essay on Epic Poetry* (1727) und

¹³ Zitiert ebd., 80 (dort die näheren Angaben zu Costo).

¹⁴ Vgl. *Poetik* 1448b/1449a: „Denn wie sich die ‚Illias‘ und die ‚Odyssee‘ zu den Tragödien verhalten, so verhält sich der ‚Margites‘ zu den Komödien.“ (Aristoteles 1982, 13).

¹⁵ Zu den Belegen im Einzelnen vgl. Hempfer (1987, 131–143).

¹⁶ Zitiert ebd., 141 (mit Nachweis des Zitats, Herv. v. mir).

¹⁷ Zitiert ebd., 142 (mit näherem Nachweis).

dessen französischer Version „ancora prigioniero [sic] dei dettami classicistici“ sei, komme es zu einer „brillante [sic] riabilitazione critica del poema ariostesco contenuta nella [...] voce *Epopée* (1771) del *Dictionnaire philosophique*“ (90).¹⁸ Wie schon Monika Lindner festgestellt hat¹⁹, ändern sich Voltaires Aussagen zum *Orlando furioso*, er spricht jedoch nicht von Ironie, sondern von *badiner* oder *badinage*. Dies sind nun freilich die Termini, mit denen Boileau Marots Stil gegenüber dem *bas burlesque* zu retten versucht: „Imitons de Marot l'élégant badinage / Et laissons le burlesque aux Plaisans du Pont-neuf“ (*Art Poétique* I, 96f.)²⁰. Des Weiteren geht es Voltaire durchgängig um die *varietas*²¹, die wiederum bereits von Boileau als generell positive ästhetische Kategorie eingestuft wird: „Voulez-vous du public meriter [sic] les amours? / Sans cesse en écrivant variez vos discours. [...] Heureux, qui dans ses vers sçait d'une voix legere, / Passer du grave au doux, du plaisant au severe!“ (*Art Poétique* I, 70–76). Auf dem Hintergrund dieses Prinzips kommt dann auch Boileau zu einer weitestgehend analogen Einschätzung Ariosts: „Et je hais un sublime ennuyeux et pesant. / J'aime mieux Arioste, et ses fables comiques, / Que ces Auteurs tûjours froids et mélancoliques“ (*Art poétique* III, V. 290–293).

Wenn Voltaire wie schon die Rezeption des Cinquecento auf das *varietas*-Prinzip rekurriert, so stößt sich dies freilich am gleichermaßen verbindlichen *aptum*-Prinzip, das auch in der Ependiskussion des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielt.²² Im Artikel „Genre de style“ der *Encyclopédie* (Bd. VII, 1757) äußert sich Voltaire zur unverzichtbaren Einhaltung dieses Prinzips, das auch noch Grundlage seiner ‚Philippika‘ gegen Shakespeare in der „Lettre [...] à Messieurs de l'Académie française“ ist, die von D'Alembert am 25.08.1776 in einer öffentlichen Sitzung der *Académie* verlesen wurde.²³ Monika Lindner stellte deshalb schon vor 40 Jahren fest: „Vor dem Hintergrund von Voltaires theoretischen Äußerungen

18 Vf. weiß, dass der Artikel „Epopée“ nicht in den verschiedenen Ausgaben des *Dictionnaire philosophique* (von 1764–1769), sondern zuerst in den *Questions sur l'Encyclopédie* (1770–1772) erschienen ist, zitiert aber nach der alten Moland-Ausgabe, weil zur Abfassungszeit des Voltaire-Kapitels der Artikel noch nicht in der kritischen Ausgabe erschienen sei (94, A. 19). Offensichtlich ist dieses Kapitel für die Druckfassung nicht nochmals durchgesehen worden, denn der betreffende Band der neuen kritischen Ausgabe, der den Artikel „Epopée“ enthält, erschien 2010 (*Œuvres complètes de Voltaire* (= OCV) Bd. 41).

19 Vgl. Lindner (1980, 26–30).

20 Boileau (1966, 159). In der X. Satire stellt der Verteidiger der Ehe einen Katalog von Autoren zusammen, die Übles über Frauen gesagt hätten, in dem Ariost neben Marot steht (vgl. V. 66–68, ebd. 65).

21 Vgl. das von Vf., 99, selbst angeführte Voltaire-Zitat.

22 Umfangreiche Belege in Lindner (1980, 40–45).

23 Eine kritische Ausgabe findet sich nunmehr in den OCV 78A, 1–119.

dürfte [...] seine *Pucelle* gar nicht geschrieben worden sein“.²⁴ Wenn es demnach unhaltbar scheint, dass Voltaire seine ästhetischen Positionen „giunto quasi al termini della propria vita“ aufgegeben habe, um ‚endlich‘ eine Lösung für das Gattungsproblem des *Furioso* zu finden (93f.; Zitat 93), so bleibt doch die Frage, warum Voltaire seine Position hinsichtlich des *Furioso* modifiziert hat. Denkbar ist folgende Hypothese. Der Artikel „Epopée“ ist 1771 nach der ersten von Voltaire selbst autorisierten Ausgabe der *Pucelle* von 1762 erschienen (der Text selbst wurde zwischen 1730 und 1761 verfasst). In dieser und den folgenden autorisierten Ausgaben findet sich eine „Préface de don Apuleius risorius, bénédictin“, in der Voltaire in komplex ironischer Verschränkung eine Gattungstradition für seinen Text entwirft, in der auch der *Furioso* erscheint. Zitiert werden Verse aus der Dichtungsapologie des Apostels Johannes, in denen sich der Apostel in die Reihe der „scrittori“ einreihet, von denen zuvor gesagt wurde, dass sie alle lügen.²⁵ Dieselben Verse werden in einer Anmerkung zum Proömium des 13. Gesangs der *Pucelle* zitiert, in dem der Apostel direkt angesprochen wird (vgl. *Pucelle* XIII, 17–34). Die Stelle bedürfte einer eingehenden Interpretation, doch ist unverkennbar, dass Voltaires Rekurs auf Ariost, wie schon in der „Préface“, als Apologiestrategie fungiert, die implicite zugleich das Schreiben eines komischen Epos und dessen satirische Zielsetzung zu rechtfertigen versucht.²⁶ Nach dieser ‚Bindung‘ des eigenen Textes an den Ariost’schen konnte Voltaire seine anfängliche Kritik nicht mehr aufrechterhalten, ohne zugleich seinen eigenen Text zu desavouieren. Im Übrigen ist bei Voltaire das Verhältnis selbst einer konsistenten Theorie zur eigenen Praxis nicht selten inkonsistent. Paradigmatisch hierfür ist etwa die explizite Abwertung der Satire, zum Beispiel im „Mémoire sur la satire“²⁷, und die durchgängige Satirisierung unterschiedlichster Gattungen vom komischen Epos bis zum *conte* in Vers und Prosa in seiner literarischen Praxis.

Wenn Voltaire also versucht, den Ariost’schen Text poetologisch als Apologie für seinen eigenen Text zu funktionalisieren, so ist die *Pucelle* – wie natürlich auch schon der Ariost’sche Text, wenngleich auf grundsätzlich andere Weise – etwas gänzlich anderes als ein „innocent badinage“ (*Pucelle* XIII, 29). Im Hinblick auf Voltaire zeigt dies schon der Schluss der erwähnten Stelle, wo der Evangelist Johannes zum „confrère“ des heiligen Dionysius wird, der seit seinem ‚Auftritt‘ im belagerten Orléans eine der zentralen Figuren zur Ridikülisierung des christlichen Wunderbaren ist: „Puis il leur dit: ne faut vous effrayer, / Je suis Denis, et saint de

²⁴ Lindner (1980, 43).

²⁵ Zu dieser überaus komplexen Episode und deren Verhältnis zur genealogisch-enkomiastischen Komponente des *Furioso* vgl. Häsner (2019, insb. Kap. 2 und 6).

²⁶ Zur „Préface“ vgl. ausführlich Hempfer (2019).

²⁷ Abgedruckt in OCV 20A (*Œuvres de 1739–1741*, 121–188).

mon métier“ (*Pucelle* I, 314f.). Trotz der zahlreichen intertextuellen Bezüge Voltaires auf Ariost unterscheiden sich die beiden Texte entgegen der Behauptung des Vf.s fundamental: Während Voltaire weiß, was richtig und was falsch ist, problematisiert Ariost gerade dieses Oppositionsverhältnis, wie in anderem Zusammenhang näher gezeigt werden soll.

Nachdem das teleologische Narrativ bei Voltaire nicht so recht funktioniert, bleibt abschließend zu diskutieren, ob sich der prognostizierte historische Prozess tatsächlich in einem ‚enfin F. Schlegel vint‘ erfüllt. Dies scheint mir nicht der Fall zu sein. Die Interpretationen der aus unterschiedlichen Kontexten stammenden Einzelpassagen können hier nicht näher diskutiert werden, skizziert werden nur einige Grundprobleme.

Auffällig ist Friedrich Schlegels durchgängiges Insistieren auf dem gemischten Charakter des *Furioso*, den er im Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ (1797) wie schon die Kritik des Cinquecento mit dem Verweis auf den Homer zugeschriebenen *Margites* zu rechtfertigen versucht (vgl. hierzu die einschlägigen Zitate bei Rivoletti, 263–269). Die „commistione di serio e di scherzoso“ (269 u.ö.) wird dann in späteren Werken wie dem *Gespräch über die Poesie* (1800) oder dem *Athenäums-Fragment 305* mit dem Begriff des Grotesken und der Arabeske zu präzisieren versucht (vgl. die Zitate 270–285), und auf der Grundlage dieser Gemischtheit wird eine Genealogie des Romantischen konstruiert, die von einem der Teilnehmer des Gesprächs „bei den ältern Modernen Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort [sc. das Romantische] selbst herstammt“, vorgefunden wird (zitiert 282). Wenn Schlegel eine geradezu kratyleische Verbindung von „Wort“ und „Sache“ herstellt und solchermaßen eine Teleologie konstruiert, die vom *romanzo* (im Sinn einer bereits in der Poetologie des 16. Jahrhunderts vom *poema eroico* unterschiedenen Gattung²⁸) über das ‚Romantische‘ bis zum modernen Roman (der in anderen Sprachen *novela* oder *novel* heißt!) führt, dann impliziert dies eine transhistorische Hypostasierung des Konzepts des Romantischen, die in der Fortsetzung des Zitats explizit formuliert wird, wenn der besagte Gesprächsteilnehmer pointiert formuliert: „[I]ch fodre [sic], alle Poesie solle romantisch sein“ (zitiert ebda.). Das heißt, Friedrich Schlegel geht es gerade nicht darum, die Spezifität des Ariost’schen Textes zu bestimmen, sondern bestimmte Aspekte des Textes werden extrapoliert und mit analogen Extrapolationen aus anderen Texten wie den *Dramen* Shakespeares kombiniert, um solchermaßen das ‚Romantische‘ als transhistorische Kategorie

28 Zu Belegen vgl. Hempfer (1987, 81–176, insb. 81–92).

zu konstruieren. Diese Extrapolationen basieren beim *Furioso* auf Nihilierungen²⁹ zentraler und schon rein quantitativ umfangreicher Textpassagen, die nicht nur die genealogisch-enkomiastische Komponente im engeren Sinne betreffen, sondern gleichermaßen die umfassende Thematisierung zeitgenössischer Realität von den Italienkriegen über die Entdeckungsreisen bis zur Schifffahrtsallegorie des letzten Gesangs, in dessen extensivem Proömium von 19 Oktaven die intendierten zeitgenössischen Rezipienten explizit referentialisiert werden.

Nimmt man hinzu, dass, wie Vf. zeigt, Schlegel auf Fichtes Transzendentalphilosophie zurückgreift, um das Konzept romantischer Ironie zu formulieren (Kap. 5.2.5 und 5.2.6), dann mag er dabei zusätzlich auch an Ariost gedacht haben³⁰, doch ist dies schwerlich zu belegen, und wenn es zu belegen wäre, besagt dies nicht, dass Ariost Schlegel und Fichte ‚vorgedacht‘ hat. Inwiefern Vf. solchermaßen in einen Zirkel ahistorischen Verstehens gerät, zeigt folgende Feststellung: „Sarà dunque Schelling a riprendere i concetti sulla letteratura romantica formulati da Schlegel e ad applicarli alla propria analisi del poema ariostesco, dimostrandone così il suo carattere sostanzialmente moderno e romantico, vicino al genere del romanzo.“ (297, Näheres zu Schellings *Furioso*-Lektüre 304–311).

Vf. wendet sich völlig zu Recht gegen die Projektion postmoderner Epistemologien auf den Ariost'schen Text und lehnt deshalb auch die Verwendung des Begriffs *metafiction* ab (11f.). Wenn nun aber die romantische Poetologie ihrerseits auf spezifisch historischen Epistemologien wie derjenigen Fichtes beruht, dann können romantische Dichtungskonzeptionen natürlich genauso wenig auf das 16. Jahrhundert rückprojiziert werden wie postmoderne, auch wenn die Romantiker selbst genau dies tun.

Bleibt das Problem, wie das, was ‚zurückprojiziert‘ wird, bestimmt werden kann, denn schließlich ist in der umfänglichen germanistischen Forschung durchaus umstritten, was man sinnvoll unter dem Begriff ‚romantische Ironie‘ verstehen kann und ob dieser Begriff überhaupt die Spezifität romantischer Poetologie erfasst. Die Komplexität des Konzepts manifestiert sich in den 237 Seiten, die Strohschneider-Kohrs in der erweiterten Auflage ihres Buches von 1977 nur der Theorie der romantischen Ironie widmet, um von Menninghaus auf eineinhalb Seiten unter anderem dafür kritisiert zu werden, dass sie nicht erwähne, dass Benjamin in seiner Dissertation von 1920 „Strohschneider-Kohrs Position in Sa-

²⁹ Den wissenssoziologischen Begriff der ‚Nihilierung‘ hat zuerst Andreas Kablitz für die historische Rezeptionsforschung fruchtbar gemacht. Vgl. Kablitz (1985, insb. 55f.).

³⁰ Zu dieser These verweist Vf. auf ein unveröffentlichtes Vortragsmanuskript von Karlheinz Stierle. Vgl. Rivoletti (292, und A. 64).

chen Illusionsstörung vorweggenommen“ habe³¹. Das Entscheidende von Benjamins Position bestehe vor allem „in der Auffassung der Ironie als eines reflexiven Strukturmoments, das weder auf die Technik der Illusionsstörung beschränkt ist, noch auf direkte Aussagen des Autors [gemeint ist der Erzähler] oder der Protagonisten über das Werk“.³² Von Benjamin über Strohschneider-Kohrs bis zu Menninghaus wird ‚romantische Ironie‘ also gerade nicht auf Fiktionsironie qua Illusionsbruch reduziert, sondern fiktionsironische Verfahren *können* eine spezifische Funktion innerhalb eines Kunstverständnisses übernehmen, das speziell im Hinblick auf Friedrich Schlegel von Strohschneider-Kohrs in der „Akzentuierung der Autonomie des ästhetischen Bereichs“ gesehen wird, eine Feststellung, die sie dahingehend präzisiert, die Kunst betone und verwirkliche „ihren Eigenwert nur darin, dass jeder ihrer Inhalte, aber mehr noch sie selbst als eben die autonome ästhetische Realität transparent werden für ein durch Verweisung bewusst angezeigtes Unendliches und Höchstes.“³³ Und Winfried Menninghaus gelangt über einen kritischen Anschluss an Benjamin zu einem nicht unähnlichen Ergebnis, wenn er das Grundlegende frühromantischer Dichtungstheorie „im Begriff absoluter Selbstreflexion“ fasst (s. Untertitel).

Dass eine solche Dichtungskonzeption nichts mit derjenigen Ariosts zu tun hat, liegt auf der Hand und ist aufgrund der historischen Distanz auch nicht weiter verwunderlich. Aber selbst wenn romantische Ironie auf Fiktionsironie reduzierbar wäre, führt deren Bestimmung nicht zu einem modernen *Furioso*-Verständnis, sondern schnurstracks zu Croce, wie das von Vf. zitierte 42. *Lyceumsfragment* deutlich macht:

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo. (Zitiert nach Rivoletti 298f.)

31 Menninghaus (1987, 249). Die Dissertation von Walter Benjamin trägt den Titel: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Nach Menninghaus wäre „[r]ichtiger, angemessener ein anderer Titel: *Die Theorie poetischer Reflexion in der deutschen Romantik*.“ (Menninghaus 1987, 30). Von hier aus erklärt sich der Untertitel des Menninghaus’schen Buches.

32 Menninghaus (1987, 248).

33 Strohschneider-Kohrs (1977, 91 (beide Zitate)). Wenn Vf. genau diese Stelle aus Strohschneider-Kohrs paraphrasierend aufgreift und feststellt: „per noi lettori del ventunesimo secolo, l’aspirazione per l’infinito non rappresenta più il fine ultimo dell’ironia letteraria [...]“ (Rivoletti, 303), scheint er seine Grundhypothese selbst aufzuheben, weil er solchermassen eine grundlegende epistemologische Differenz zwischen romantischer Ironie und aktuellen Ironiekonzeptionen impliziert.

Das Zitat wurde explizit mit den Kursivierungen des Vf.s übernommen, weil für ihn die Ironie, die er bei Ariost wiederzufinden glaubt, gerade darauf beruht, dass sie den gesamten Text durchzieht und von einer gottgleichen, die Dinge stets ‚von oben‘ betrachtenden Erzählerfigur getragen wird. Vf. findet nicht überraschend genau dies bei Croce wieder („ironia dell’Ariosto, simile all’occhio di Dio“, zitiert 301), allerdings hat sich, wie schon eingangs betont, die Forschungssituation seit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts nicht unerheblich verändert. Wo sie aktuell steht, zeigt das Buch von Bernd Häsner³⁴, das Vf. natürlich noch nicht kennen konnte. Kennen konnte er aber die Forschung, aus deren kritischer Reflexion Häsner seinen Neuansatz entwickelt. Beschreibbar geworden wäre solchermaßen die historische Differenz eines rinascimentalen Textes zu dessen romantischer ‚Anverwandlung‘. Hierzu hätte jedoch die vorliegende Forschung zum *Furioso* kritisch rezipiert werden müssen. Was die vorliegende Arbeit stattdessen leistet, ist die implizite Widerlegung der Auffassung von Hans Robert Jauß, die Rezeptionsgeschichte eines Textes ließe sich als „die sukzessive Entfaltung eines im Werk angelegten, in seinen historischen Rezeptionsstufen aktualisierten Sinnpotentials“³⁵ begreifen.

Klaus W. Hempfer (Berlin)

Literaturverzeichnis

- Aristoteles (1982): *Poetik*, übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam.
- Baillet, Roger (1977): *Le monde poétique de l’Arioste. Essai d’interprétation du Roland Furieux*, Lyon, Éditions l’Hermès.
- Bauschke, Ricarda (1992): „Auflösung des Artusromans und Defiktionalisierung im *Bel Inconnu*. Renauts de Beaujeu Auseinandersetzung mit Chrétien de Troyes“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 102, 42–63.
- Boileau, Nicolas (1966): *Œuvres complètes*, hg. v. Françoise Escal, Paris, Gallimard.
- Dorigatti, Marco (2000): „Ruggiero and the Dynastic Theme from Boiardo to Ariosto“, in: Jane Everson / Diego Zancani (Hgg.), *Italy in Crisis: 1494*, Oxford, Legenda, 92–128.
- Dorigatti, Marco (2009): „La favola e la corte, intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all’Ariosto“, in: Francesco Cappelletti / Gianni Venturi (Hgg.), *Gli dèi a corte: letteratura e*

³⁴ Häsner (2019).

³⁵ Jauß (1970, 186). In einer der „Introduzione“ vorangestellten Notiz erwähnt Vf. den Rezensenten zusammen mit einer Mehrzahl von Ariost-Forschern, die ihm „attraverso consigli, indicazioni o suggerimenti“ bei der Abfassung der Arbeit behilflich waren (VIII). Dies ist in meinem Fall nicht der Fall. Anderenfalls hätte ich Vf. über Bedenken meinerseits natürlich nicht in Unkenntnis gelassen.

- immagini nella Ferrara Estense. Atti della IX Settimana di Alti Studi Rinascimentali, Ferrara, 21–24 novembre 2006*, Florenz, Leo S. Olschki, 31–54.
- Häsner, Bernd (2019): *Erzählte Macht und die Macht des Erzählens. Genealogie, Herrschaft und Dichtung in Ariosts Orlando furioso*, Stuttgart, Franz Steiner.
- Hempfer, Klaus W. (1987): *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, Franz Steiner.
- Hempfer, Klaus W. (1995): „Ariosts *Orlando Furioso* – Fiktion und episteme“, in: Hartmut Boockmann et al. (Hgg.): *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 47–85.
- Hempfer, Klaus W. (2019): „Peritexte in Voltaires *La Pucelle d’Orléans* – generische Tradition und epistemische Novation“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 129, 162–184.
- Jauß, Hans Robert (1970): *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Kablitz, Andreas (1985): *Alphonse de Lamartines „Méditations poétiques“*. Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererwartung und Textstruktur, Stuttgart, Franz Steiner.
- Kremers, Dieter (1973): *Der ‚rasende Roland‘ des Ludovico Ariosto. Aufbau und Weltbild*, Stuttgart, Kohlhammer.
- Kreuzer, Helmut (1976): „Nachwort“, in: Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*, Stuttgart, Reclam, 76–88.
- Lindner, Monika (1980): *Voltaire und die Poetik des Epos. Studien zur Erzähltechnik und zur Ironie in La Pucelle d’Orléans*, München, Wilhelm Fink.
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Stierle, Karlheinz (1975): „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“, in: Karlheinz Stierle: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München, Wilhelm Fink, 49–55.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid (1977): *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, zweite durchgesehene und erweiterte Auflage, Tübingen, Niemeyer.
- Tasso, Torquato (1959): *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Mailand/Neapel, Ricciardi.
- Weinrich, Harald (1961): „Fiktionsironie bei Anouilh“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, n. s. 1, 239–253.