

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 54 (1974-1975)
Heft: 12

Artikel: Humor und Ironie in Ariosts "Orlando furioso"
Autor: Rüdiger, Horst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-163007>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Humor und Ironie in Ariosts «Orlando furioso»

Rudolf Borchardt ist gewiss einer der ganz wenigen deutschen Autoren unseres Jahrhunderts, welche die Werke des Ludovico Ariosto noch gelesen haben. In seinem Essay über die toskanische «Villa» schreibt er von dessen Episteln, es seien die «einzigsten lateinischen Gedichte der nachantiken Welt, die wirklich durch und durch Poesie sind». Das will etwas heissen; denn Borchardt verstand sich aufs Lateinische wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller seiner Zeit. Doch der Satz gibt zu denken, wenn man ihm eine Äusserung Ariosts entgegenhält. Als nämlich Pietro Bembo dem Dichter riet, er solle doch ja beim Lateinischen bleiben, erwiderte ihm Ariost, er möchte lieber «einer der ersten unter den toskanischen als mit knapper Mühe der zweite unter den lateinischen Schriftstellern sein». Die Antwort klingt cäsarisch; Ariost muss sich bewusst gewesen sein, dass er mit seinen «goldenen Stanzen» der Sprache des Volkes einen heiteren Glanz zu geben wusste wie kein Dichter vor ihm und kein anderer danach.

*Bellezza eterna, et infinita grazia
Che 'l cor notrisce e pasce, e mai non sazia – (X 45)*

So schildert er das Reich der guten Fee Logistilla und charakterisiert zugleich den Ton seiner eigenen Dichtung. Johann Diederich Gries, einer unserer besten Übersetzer, gibt die Verse so wieder:

*Anmut und Schönheit ewiglich gegattet,
Womit das Herz sich labt, und nie ersattet.*

Es mag aber noch ein anderer Grund gewesen sein, der Ariost bestimmte, seit seinem dreissigsten Lebensjahr fast ausschliesslich italienisch zu schreiben. Im Zeichen des «Erwartungshorizontes» denkt man zunächst an das Publikum; beginnt doch Ariosts Meisterwerk, der Romanzo vom «Orlando furioso», mit den Versen:

*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto... (I 1),
Die Damen, Ritter, Waffen, Liebesbande,
Die Zartheit sing ich, den verwegnen Mut ...*

Das klingt freilich anders als Vergils sonores «Arma virumque cano», dem es nachgebildet ist. Damen und Liebe umschliessen den ersten Vers, und

Courtoisie leitet den zweiten ein, noch bevor die Heldenaten überhaupt erwähnt werden. Das Proömium war wohl in der Tat als Verneigung vor einem höfischen Publikum gedacht, in dessen Mitte man sich Lucrezia Borgia vorstellen muss, die exzentrische Tochter des Papstes Alexander VI. und Gattin von Ariosts späterem Herrn, dem Herzog Alfonso von Este.

Italienisch statt Latein

Doch mit dem Publikum allein scheint die Wahl des Volgare nicht erklärbar. Der Dichter, der Boiardos «Orlando innamorato» fortsetzen, der von den Paladinen Karls des Grossen und den Artus-Rittern, von Tristan und vom Zauberer Merlin, von guten und bösen Feen, von Monstren, Seestürmen und vom Ritt zum Mond auf dem Rücken des Hippogryphen fabulieren und alles zugleich in den Schleier des Phantastischen hüllen wollte – dieser Dichter konnte das klassische Latein gar nicht brauchen, weil es nicht fähig war, das Phantastische mit Anmut auszudrücken. Wohl wäre es geeignet gewesen, den ironischen Ton des Understatement zu treffen – dafür gab es in den Sätzen des Horaz genug Beispiele –; wohl hätte sich der Dichter in den erotischen Szenen der schmachtenden oder lasziven Kadenzen der ovidischen Elegien bedienen können, und für die kriegerischen Episoden hätten ihm die Epen Vergils oder Lucans zur Verfügung gestanden; doch ganz und gar fehlte es an Vorbildern für jenes Kokettieren des Erzählers mit seinem Publikum, für die dauernde Präsenz seines epischen Ich, für das Burleske und Bizarre und Surrealistische, das wahrhaft Komische und Humorvolle, worüber sich alle Aufklärer und Klassizisten immer wieder ärgerten, weil sie es nicht lassen konnten, den «Furioso» mit der «Ilias» oder der «Äneis» oder dem «Paradise Lost» zu vergleichen. So kamen die bornierten Urteile zustande, die der Literaturkritik der Aufklärung nicht zur Ehre gereichen: Bodmer erklärte Ariost für einen «Possenreisser», und Gottsched hielt seine Phantasien für die «Träume eines Kranken» (was nicht zufällig an Voltaires Wort vom «betrunkenen Wilden» Shakespeare erinnert). In Deutschland erkannten erst Wieland, Herder, Goethe und die Brüder Schlegel das Gesetz, unter dem der «Furioso» steht, dieses unhumanistische Werk eines hochgebildeten Humanisten: das Gesetz des «zügellosen Genius Capriccio», den Wieland in den Vorreden zu seinen Versepen so gern beschwört. Den Genius der guten Laune, des Zufalls und holden Leichtsinns angemessen auszudrücken, war die italienische Sprache seit Boccaccio, Pulci und Boiardo fähig; aber erst Ariost machte ihn zum eigentlichen Herrn seines Romanzo.

So hat er weder für Aufklärer und Pedanten noch für die tierisch Ernstesten und die professionellen Tiefenschürfer geschrieben, und noch weniger

für die Banausen, die von der Dichtung «Information», Moral, soziale Ideologien oder sonstwelche geballten weltanschaulichen Ladungen erwarten. Auch hat er sich keineswegs an den «Erwartungshorizont» seines Publikums gehalten, sondern – wie jedes Genie – sein Publikum geformt. Er hat es gezwungen, seiner ungemein verwinkelten epischen Strategie zu folgen, welche an die in der Gartenbaukunst der Zeit so beliebten Labyrinthe erinnert. Er hat sich nicht gescheut, das Lieblingsspielzeug seines Herzogs, die damals zuerst eingesetzten Feuerwaffen, als Teufelswerk zu bezeichnen und sie durch Roland kurzerhand ins Meer werfen zu lassen, wo es am tiefsten ist. Und ähnlich wie später Cervantes hat er das Rittertum ins Absurde übersteigert und nicht nur durch die sprichwörtlichen Rodomontaden seines Helden Rodomonte der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch ist er nie auf die Idee gekommen, sein Meisterwerk zu vernichten wie Boccaccio, den am Ende die Reue packte, sondern er hat bis zum Ende immer wieder daran gefeilt. Die letzte Fassung des «Furioso» ist 1532, neun Monate vor seinem Tode, erschienen.

Gentiluomo di camera, Gouverneur und Dichter

Wenn wir fünfhundert Jahre nach Ariosts Geburt des Dichters gedenken, so tun wir es im Bewusstsein, die Erinnerung an einen weithin unzeitgemässen und in deutschen Landen nahezu vergessenen Autor zu wecken. Unzeitgemäß ist seine unbeschwerte Heiterkeit, sein Humor, den Goethe mit Ironie gleichsetzte und «ans Komische grenzend» nannte; unzeitgemäß seine souveräne Verachtung aller Realitäten, die den lebensklugen Mann jedoch nicht hinderte, sich mühelos in die höfische Gesellschaft einzugliedern, was wenige Jahrzehnte später Torquato Tasso am gleichen Hof der Este misslang. Und wenig zeitgemäß verhielt er sich schon zu seinen Lebzeiten: Als sein erster Dienstherr, der Kardinal Ippolito von Este, in Geschäften nach Ungarn reisen wollte, weigerte sich Ariost, ihn zu begleiten; er reise lieber auf der Landkarte als in der Wirklichkeit, entschuldigte er sich. Das war für einen humanistisch gebildeten Mann, dem Ortsveränderung Lebensbedürfnis bedeutete, so ungewöhnlich wie für einen abhängigen «gentiluomo di camera» – in Wirklichkeit war er ein gehobener Dienstmann mit poetischer Narrenfreiheit. Der Grund für die Weigerung mag vorgeschoben gewesen sein; Ariost liebte eine reife Schönheit, die Witwe eines Florentiner Humanisten mit fünf Kindern, und wollte sich von ihr nicht trennen – auch dies ein recht unzeitgemäßes Verhalten, wenn man die erotische Mobilität anderer Humanisten bedenkt. Doch die Reiseunlust enthüllt auch einen Wesenszug des Dichters Ariost: Reale Ortsveränderung schränkt die Phantasie ein, ideale Landkartenreisen regen sie an.

Freilich musste er ein paar Jahre lang im Auftrag seines neuen Herrn, des Herzogs Alfonso, die Landschaft Garfagnana im Luccheser Apennin als Gouverneur verwalten. Sie stand durch Krieg, Hunger, innere Streitigkeiten, Banditenüberfälle und eine unfähige Bürokratie vor dem Ruin, aber es gelang Ariost, die Misswirtschaft wenigstens in Grenzen zu halten. Der heutige Gemeinderat habe an seiner Verwaltung wohl manches auszusetzen, meinte der Bürgermeister von Castelnuovo, als er die Teilnehmer am Ariost-Kongress der Accademia Nazionale dei Lincei kürzlich in der Festung begrüßte, wo der Gouverneur einst residierte. Das ist nicht verwunderlich, wenn man liest, wie Ariost seine Aufgabe verstand: «Ich bin nicht der Mann, andere Menschen zu regieren; ich bin zu menschenfreundlich und habe nicht die Stirn, etwas auszuschlagen, was man von mir erbittet.» Er war ein gütiger und rechtschaffener Beamter, aber ein Mann ohne politischen oder wirtschaftlichen Ehrgeiz – der reine Gegentypus des Machtmenschen und Managers. So lehnte er es auch ab, Botschafter der Este beim Vatikan zu werden, zumal er bei einer früheren Gesandtschaft mit Julius II. unerquickliche Erfahrungen gesammelt hatte: Der Papst verzieh den Este nicht, dass sie sich auf die Seite Frankreichs geschlagen hatten, und drohte ihren Gesandten ins Meer werfen zu lassen; Ariost entzog sich dem Anschlag durch die Flucht. Herzog Alfonso nahm ihm die Weigerung, an so unguten Ort zurückzukehren, nicht übel, sondern war klug genug, die Fähigkeiten seines Dieners richtig einzuschätzen: Er liess ihn in Frieden sein Haus in Ferrara bauen, seinen Garten bestellen und den «Furioso» vollenden, der den Este mehr Ruhm eingebracht hat als die im Romanzo besungenen Kriegstaten. An sein Haus aber liess Ariost das berühmte Distichon schreiben:

*Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus.*

*Klein ist das Haus, doch für mich eben recht, niemandem schul-
/det es Dank, nicht gerade
Ein Hüttenchen, aber doch mit meinem Geld erbaut.*

Im Zeichen Amors

Dass in diesem Idyll das phantastischste Gebilde der Weltliteratur seiner endgültigen Form entgegenreifte, hat schon die Zeitgenossen in Erstaunen versetzt. «Messer Ludovico», soll der Kardinal Ippolito ausgerufen haben, als er den Dichter seinen «Furioso» vortragen hörte, «dove mai avete trovato tante corbellerie?» – «Herr Ludovico, wo habt Ihr nur so viel Unsinn aufgeschnappt?» Nun, er hatte den «Unsinn» aus Rittergeschichten

und Reisebeschreibungen, aus der klassischen und der italienischen Literatur, aus dem Orient und aus den bretonischen Sagen, und vielleicht hat er auf Umwegen sogar vom Nibelungen-Lied und von der «Kudrun» gehört. Doch die Verwunderung des mondänen und bösartigen Kirchenfürsten ist leicht begreiflich: Das Phantastische und Bizarre lag dem intriganten Politiker so fern wie dem Staatssekretär Antonio in Goethes «Tasso». Anders als Tasso waren Ariost jedoch die geselligen Fähigkeiten gegeben, die auch den exzentrischsten Poeten einer kultivierten und scharfzüngigen Gesellschaft angenehm machen: Witz, Ironie, Selbstironie, versöhnlicher Humor und die böse Waffe der «beffa», des Katz-und-Maus-Spieles der überlegenen Intelligenz mit der Tölpelei. Eben durch diese Merkmale wird das pathetische Hintergrundthema des Romanzo die Kämpfe Karls des Grossen und seiner Paladine gegen die Sarazenen um die Herrschaft über Paris, Spanien und Nordafrika, seines blutigen Ernstes entkleidet und relativiert. Immer wieder entfernen sich die Helden ohne Urlaub von der Truppe und jagen ihren Angebeteten über Land und Meer bis in die entferntesten Winkel der Welt nach; immer wieder bestehen sie Abenteuer und Stürme, Kämpfe mit Ungeheuern und Zauberern, und Christen und Heiden, Ritter und wehrhafte Amazonen unterscheiden sich nicht, wenn sie Amor folgen, dem autokratischen Regisseur aller Irrungen und Wirrungen des Romanzo. Die Eingangsverse des IX. Gesanges schildern die Gewalt Amors, und der Dichter stimmt von Herzen zu:

*Che non può far d'un cor ch'abbia suggetto
Questo crudele e traditore Amore?
Poi ch'ad Orlando può levar del petto
La tanta fé che debbe al suo Signore:
Già savio, e pieno fu d'ogni rispetto,
E de la sante Chiesa difensore:
Or per un vano amor, poco del zio,
E di sé poco, e men cura di Dio.*

*Ma l'escuso io pur troppo, e mi rallegra
Nel mio difetto aver compagno tale;
Ch'anch'io sono al mio ben languido et egro,
Sano e gagliardo a seguitare il male.*

*Was kann dem Unhold Amor nicht gelingen
Mit einem Herzen, das nur ihn verehrt?
Wusst er aus Rolands Brust doch wegzubringen
Die Treue, die sein Herr mit Recht begehrt:
Einst war er klug, achtsam in allen Dingen,*

*Zum Schutz der heilgen Kirche stets bewehrt,
Jetzt macht er sich, durch eile Lieb ein Blinder,
Aus Karl und sich nicht viel, aus Gott noch minder.*

*Doch ich verzeih 's ihm nur zu gern und hege
Vergnügen gar, ihn mir so gleich zu sehn;
Auch ich bin ja zum Guten krank und träge,
Frisch und gesund, dem Bösen nachzugehn.*

Der Schwank von der weiblichen Treulosigkeit

Doch Amors Macht bleibt auf paradoxe Weise nicht unbestritten. Der verzehrenden Leidenschaft, die Roland schliesslich zur Raserei treibt, tritt die Komik unmittelbar zur Seite. Sie macht das Unsägliche sagbar, die phallische Brunst erträglich; sie verständigt den Leser mit Hilfe der Metapher; sie enthüllt, indem sie verhüllt. Der heute zeitgemässen Direktheit des Sexuellen steht Ariosts zeitlose Kunst der Anspielung gegenüber. Da ist der Schwank von der Untreue der Weiber, den sich der Negerfürst Rodomonte von einem französischen Herbergswirt erzählen lässt (XXVIII). Ariost hat ihn der ersten Geschichte aus «Tausendundeiner Nacht» entnommen, aber im Geiste Boccaccios umgestaltet. Darum rät er den Damen, die Seiten zu überschlagen, oder der Geschichte, wenn sie schon nicht verzichten wollen, wenigstens keinen Glauben zu schenken.

König Astolfo von Pavia, stolz auf seine Schönheit, hört, dass der junge Iocondo in Rom noch schöner sei als er. Der König wünscht ihn zu sehen, und Iocondo trennt sich schweren Herzens von seiner geliebten Frau. Kaum unterwegs, bemerkt er zu seinem Schrecken, dass er ein Andenken an sie vergessen hat. Als er zurückkehrt, findet er sie in den Armen eines Dieners, tötet sie aber aus Liebe nicht und entfernt sich unbemerkt. Ein Fieber entstellt den tief Bekümmerten; doch der König nimmt ihn freundlich auf, nicht unzufrieden, dass er nun doch den Schönheitspreis verdient. Iocondo schleicht unterdessen kummergebeugt durch das Schloss und entdeckt durch Zufall, wie sich die Königin mit einem ungemein hässlichen, aber ebenso tüchtigen Zwerg vergnügt. Der Anblick tröstet ihn über sein eigenes Missgeschick, und er gewinnt seine Schönheit zurück. Auf die erstaunte Frage des Königs nach der Ursache solcher Wandlung lässt Iocondo ihn auf die Hostie schwören, dass er sich nicht rächen wird, und entdeckt ihm sein eigenes und das Geheimnis der Königin. Nun verfällt der König in Kummer, und Iocondo rät ihm, Gleiches mit Gleichen zu vergelten (45):

*«Lascian (disse Ioconco) queste ingrate,
E proviam se son l'altre così molli:*

*Faccian de le lor femine ad altrui
Quel ch'altri de le nostre han fatto a nui.»*

*«Lass, spricht Giocond, die Undankbare, Schwache!
Sind alle denn von solcher Willigkeit,
So wollen wir mit anderer Fraun vollbringen,
Was andre mit den unsrigen begingen.»*

Nun ziehen sie durch Italien, Frankreich, Flandern und England und geniessen die Liebe von tausend willigen Frauen. Endlich sind sie des don-juanesken Wanderlebens überdrüssig und beschliessen, sich gemeinsam mit einer Frau zu begnügen. Die Wahl fällt auf die Wirtstochter Fiammetta in Valencia (54):

*Pigliano la fanciulla, e piacer n'hanno
Or l'un or l'altro in caritade e in pace,
Come a vicenda i mantici che danno
Or l'uno or l'altro, fato alla fornace.*

*Sie nehmen nun das Mädchen und vergnügen
Sich wechselweis in Fried und Wohlergehn,
Gleich Blasebälgen, die mit Wechselzügen,
Bald der, bald jener, in den Ofen wehn.*

Auf der Weiterreise trifft Fiammetta einen Kellner wieder, der einst bei ihrem Vater im Dienst war, und lädt ihn ein, die Nacht mit ihr zu verbringen. Da sie zwischen dem König und Iocondo liegt, erfordert das Manöver zwar einige gymnastische Behendigkeit, doch Amor wird aller Hindernisse Herr. Am Morgen gerät der König mit Iocondo in Streit, weil jeder behauptet, der andere habe Fiammettas Gunst allein genossen. Voll Angst bekennt das Mädchen die Wahrheit – die Wirkung ihres Geständnisses ist verblüffend (71):

*Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso
Che con la bocca aperta e gli occhi chiusi,
Potendo a pena il fato aver del petto,
A dietro si lasciar cader sul letto.*

*Und nun verfallen sie in solches Lachen,
Dass keiner bald mehr Atem schöpfen kann.
Rücklings aufs Bette fallen die Genossen,
Mit offnem Mund, die Augen zugeschlossen.*

Als sie sich erholt haben, halten sie Rat und kommen zu dem Ergebnis, dass ihre eigenen Frauen nicht schlimmer waren als alle anderen, geben Fiammetta dem Kellner zum Weibe und kehren getröstet in die Arme ihrer Gattinnen zurück.

Der Schwank ist mit unendlichem Charme erzählt, und darin unterscheidet er sich von den handfesten mittelalterlichen Schwänken oder von Poggio Bracciolinis Facetien. Wenn er mit dem Frère-cochon-Gelächter der betrogenen Betrüger ausklingt, so mag sich Pirandellos Wort bewahrheiten, dass Ariosts Lachen dem Mittelalter den Todesstoss versetzt hat. Doch der Dichter kannte sein Publikum und war klug genug, der Geschichte ein Postskriptum anzuhängen, welches die Situation in das Licht einer moderneren Auffassung vom Verhältnis der Geschlechter rückt. Neben dem finsternen Rodomonto hat ein alter Mann die Erzählung des Wirtes angehört. Er wird als gescheit und mutig charakterisiert, verteidigt die Sittsamkeit der Frauen mit Wärme und stellt den Männern die peinliche Frage, ob sie denn ihren Frauen stets die Treue gewahrt hätten. Und er spricht eine der einfachen, von gesundem Menschenverstand diktirten Sentenzen aus, an denen der «Furioso» so reich ist (81):

*Dovriano amar volendo essere amati,
E tor con la misura ch'allor danno.*

*Wenn er [der Mann] geliebt sein will, so soll er lieben
Und nehmen mit dem Mass, das er gewährt.*

Hier spricht eine sehr moderne Auffassung von der Gleichheit der Geschlechter, wie Ariost sie auch anderwärts vertritt. Mit ihrer Laxheit der gegenseitigen Duldung ist sie gewiss nicht der Gipfel der Geschlechtsmoral; aber sie bezeugt die Haltung eines Mannes, der sich von der Vorstellung der Minderwertigkeit und nymphomanischen Willigkeit der Frau, wie die Weibersatire sie gern darstellt, freigemacht hat. Man darf annehmen, dass der wackere Alte die Meinung des Dichters vertritt; dafür spricht auch die Art, wie der wüste Haudegen Rodomonte ihn zum Schweigen bringt (84):

*Ma il Saracin, che fuggia udire il vero,
Lo minacciò con viso crudo et empio,
Sì che lo fece per timor tacere;
Ma già non lo mutò di suo parere.*

*Doch Rodomont will nicht die Wahrheit hören
Und blickt' ihn jetzt so wild und drohend an,
Dass er ihn bald aus Furcht zum Schweigen brachte;
Doch ändert' er deshalb nicht, was er dachte.*

Das ist die Art, wie brutale Gewalt seit je mit der Vernunft umzuspringen pflegt. Nicht nur im Gelächter der Burleske ist das Mittelalter zu Ende gegangen, sondern unter der sanften Gewalt einer toleranten Gesinnung, von der nun auch die Frau nicht mehr ausgeschlossen bleibt.

Verstand auf dem Monde – Torheit auf Erden

Zahlreiche andere komische Episoden des «Furioso» verdienten genauere Analyse; wir müssen uns auf einige wenige beschränken und versuchen, das jeweils Charakteristische zu beschreiben. Dass der fabulöse Ritt des britischen Herzogs Astolfo auf dem Hippogryphen eine diskrete Parodie der Jenseitswanderung Dantes darstellt, ist bekannt; führt doch der Weg des Ritters durch die Hölle ins irdische Paradies und von hier unter dem Geleit des Evangelisten Johannes endlich zum Mond. Dort wird in einem Tal alles aufbewahrt, was der Mensch auf Erden vergeudet oder verloren hat: der Ruhm, den die Zeit wie ein Wurm zernagt, Gelübde und Gebete, Liebesseufzer, beim Spiel vertane Zeit, nicht ausgeführte Pläne, Siegestrophäen, Geschenke für die Mächtigen dieser Welt in Gestalt von Fischangeln, entleerte Blasebälge als Zeichen wankelmütierer Fürstengunst, Leimruten als Allegorien weiblicher Reize, denn auch sie sind vergänglich – kurz, ein gewaltiges Lager menschlicher Eitelkeiten, deren sich die Vernunft zu schämen hat. Und Ariost beschliesst die lunare Inventur mit einem jener Paarreime, die seine Stanzen so oft ironisch pointieren (XXXIV 81):

*Sol la pazzia non v'è poca né assai,
Che sta qua giù, né se ne parte mai.*

*Nur Torheit gab's nicht viel noch wenig oben;
Denn sie bleibt hier, wird nie vom Fleck gehoben.*

Wohl aber ist das Lager mit einer Unmenge von säuberlich etikettierten Flaschen und Fläschchen gefüllt, in denen der verlorene Verstand der Menschen als feiner Liquor aufbewahrt wird. Zu seinem Erstaunen findet Astolfo hier nicht nur Rolands Verstand, um dessentwillen er die Mondfahrt ja unternommen hatte, sondern auch eine beachtliche Menge seines eigenen.

*Ma molto più maravigliar lo fanno
Molti ch'egli credea che dramma manco
Non dovessero averne, e qui vi denno
Chiara notizia, che ne tenean poco,
Che molta quantità n'era in quel loco. (84)*

*Allein noch mehr Verwunderung gewährt
 Ihm dies: zu sehn, dass viele sich hier fanden,
 Die, wie er glaubte, keinen Gran entbehrt;
 Und nun entdeckt er, dass sie wenig haben,
 Denn er befand sich hier in grossen Gaben.*

Mit Sondererlaubnis des Evangelisten darf der Herzog an seinem Fläschchen schnuppern und derart seinen Verstand zur Gänze wieder einsaugen – nicht ohne ihn bald darauf ein zweites Mal zu verlieren, wie es dem Menschen zu gehen pflegt, den Erfahrung nicht klüger macht. Ariost schliesst sich auch selbst aus der Schar derer nicht aus, die ein bisschen den Verstand verloren haben; nur verbindet er sein Geständnis mit einem Kompliment für seine Dame, denn sie trägt die Schuld an dem Unglück und könnte es leicht wieder gutmachen, wenn sie nur wollte. Dazu, meint Ariost, sei keine Mondfahrt nötig.

Unterhaltung und Komödie

Solche Szenen und Bonmots sind es gewesen, die Wieland, den witzigsten deutschen Autor des XVIII. Jahrhunderts, bewogen, auch seinerseits die Musen zu bitten, sie möchten ihm den Hippogryphen «zum Ritt ins alte romantische Land» noch einmal satteln. Und wenn er fortfährt («Oberon» I 1):

*Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
 Der holde Wahnsinn spielt!*

so verfährt er ganz nach Ariosts poetischem Rezept: Er setzt die Anspielung auf Rolands Rasserei zum eigenen Furor poeticus in Beziehung und kann nun selbst als rasender Poet der Lust am Kapriösen unbedenklich frönen. Die Literaturkritik war freilich rasch bei der Hand, Wieland als «undeutsch, unsittlich und unchristlich» zu verketzern, und auch um Ariosts Ruf bei der Nachwelt steht es nicht zum besten. Man verzeiht ihm ungern, dass er ein unterhaltsamer Autor ist, und Schiller vermisste bei ihm «Tiefe» und «Ernst», die man freilich im «Furioso» vergeblich suchen wird; aber er fuhr fort, wir brauchten «wahrlich auch die Fläche so nötig als die Tiefe» – und die Heiterkeit so nötig als den Ernst, möchten wir zufügen.

Mir will jedoch scheinen, dieser Gegensatz sei wenig relevant für einen Autor, dem Spiel und Wohlklang so viel bedeuten. Mit Spiel meine ich dabei sowohl den szenenartigen Aufbau so vieler Episoden des «Furioso» und die Übersteigerung einzelner Szenen zur Posse als auch das Spiel, das

der Autor mit dem Publikum treibt. Der rasche Szenenwechsel, das oft recht unmotivierte Auftreten und Abgehen der Handelnden hat komödienhaften Charakter; hier hat der Erzähler vom Komödienschreiber Ariost gelernt und dieser von den römischen Komödiendichtern. Auch ist es wohl kein Zufall, dass Ariosts Komödie «I suppositi» («Die Vermeintlichen»), die 1519 mit Raffaels Bühnenbildern vor Papst Leo X. aufgeführt wurde, in englischer Bearbeitung eine Quelle von Shakespeares Lustspiel «Der Wider-spenstigen Zähmung» war. Der Geist der Komödie schliesst Ernst und Tiefe nicht unbedingt aus; aber wenn irgendwo, so spürt man hier die Erwartungen von Ariosts höfischem Publikum: Es wollte unterhalten sein – unpedantisch und spannend unterhalten; darum duldet es keine Längen und keine Langeweile. Ariost weiss Spannung zu wecken und zu erhalten; er versteht sich auf das Handwerk, auf die Kunst der Unterbrechung vor dem Höhepunkt, wie der Autor einer modernen Gesellschaftskomödie oder eines Fortsetzungsromanes.

Schwierigkeiten mit Angelica

Eins der köstlichsten Beispiele ist der Schluss des X. Gesanges. Er besteht nur aus zwei Dutzend Strophen und ist rasch erzählt. Auf dem Hippogryphen über Land und Meer reitend, erblickt der Held Ruggiero die kokette indische Prinzessin Angelica; sie ist nackt an einen Felsen gekettet, wo sie als Versöhnungsopfer für einen jungfrauengierigen Seekraken ausgesetzt ist. Ruggiero schlägt das Ungeheuer mit List zurück und befreit die Schöne aus ihrer misslichen Lage, setzt sie hinter sich auf den Hippogryphen – und vergisst wieder einmal seinen Vorsatz, nach Spanien zu fliegen. Von Begierde nach Angelica erhitzt, landet er an einem Locus amoenus in der Bretagne. Um die Schöne zu besitzen, versucht er sich des hinderlichen Panzers zu entledigen; aber vor lauter Nervosität verheddert er sich immer wieder (115):

*Frettoloso, or da questo or da quel canto
Confusamente l'arme si levava;
Non gli parve altra volta mai star tanto,
Che s'un laccio sciogliea, dui n'annodava ...*

*Er reisst die Waffen in verwirrtem Drange
Bald hier, bald dort herunter, ohne Rast.
Nie, will ihm dünken, währt' es sonst so lange;
Er löst ein Band, zwei knüpft er in der Hast ...*

Doch gerade hier, wo man den Erwartungshorizont des Publikums in den buntesten Farben vermuten darf, unterricht Ariost die Szene mit der maliziösen Bemerkung, sie werde den Hörer gewiss langweilen:

*Ma troppo è lungo ormai, Signor, il canto,
E forse ch'anco l'ascoltar vi grava;
Sí ch'io differirò l'istoria mia
In altro tempo che più grata sia.*

*Doch, Herr, nun wird's zu viel mit dem Gesange,
Auch wird vielleicht das Hören Euch zur Last;
Weshalb ich die Geschichte jetzt verschiebe
Auf andre Zeit, die besser Euch beliebe.*

Erst im nächsten Gesang findet die peinliche Situation ihr mirakulöses Ende, indem sich Angelica mit Hilfe eines Tarnringes, den Ruggiero ihr anvertraut hatte, seinen Gelüsten entzieht. Das ist Komödie, ja Posse, wenn man bedenkt, dass Ruggiero einer der angesehensten und tapfersten Paladine im fränkischen Heere ist, der seine Herkunft vom trojanischen Hektor ableitet und mit Bradamante der Stammvater der Este sein wird. So spielt Ariost auch mit seinem Publikum, indem er ihm das Vergnügen der Spannung nicht missgönnt, das die modernen Autoren ihren Lesern so gern vorenthalten. Er empfindet keine Scheu vor den technischen Kunstgriffen, von denen die Unterhaltung nun einmal lebt, und noch geringere Bedenken trägt er, einen grossen Helden der Lächerlichkeit preiszugeben.

Die adäquate Form der Stanze

Auch der Wohlklang als ästhetisches Element des «Furioso» findet seine Bestätigung in der Geselligkeit, die er fördert. Ariosts Verse haben nicht jenen arienhaften Charakter wie die Verse Polizianos oder Metastasios; ihre Harmonie ist weniger der Melodie als dem inneren Gesetz der Stanze zu danken. Diese Strophe, dem Geist der italienischen Sprache so adäquat wie dem Genius Ariosts, erlaubt nicht nur, sondern fordert geradezu die Mitwirkung des Intellekts. Sie lässt sich nicht singen, «wie der Vogel singt», volksliedartig schlicht wie kreuz- oder paarweise gereimte Vierzeiler, oder psalmodieren wie rhythmisch wogende Hexameter oder prosanahe sprechen wie dramatische Blankverse. Kein unendliches Reimband verknüpft die Verse eines Stanzengesanges von Anfang bis Ende wie die eines Canto in Terzinen, und schon gar nicht ist der Stanze die dauernde geheime Beziehung auf die christliche Trinität eigen, die der Terzine ihre Würde ver-

leiht. Jede Strophe muss gleichsam neu Atem holen, zumal wenn die beiden Schlussverse der vorangehenden früher Gesagtes zusammenfassen oder es derart pointieren, dass mit Notwendigkeit eine Pause im Fluss der Erzählung entsteht. Das aber bedeutet: sie muss im Idealfall jeweils einen neuen Gesichtspunkt finden, aus dem sie Vorgänge, Schilderungen, Reflexionen darstellt. Diese Eigenart, die Ariost meist genau beachtet hat, setzt eine intellektuelle Beweglichkeit voraus, wie das klassische Epos sie nicht kennt. Gewiss, die Gefahr der Unruhe, auch der Abschweifung liegt nahe, und Ariost ist ihr nicht immer entgangen, so wie man ihr in der alltäglichen Konversation oft nicht entgeht. Aber ihre Eigenart lässt die ariostische Stanze als spezifische Form der kultivierten geselligen Konversation erscheinen, wobei der Hörer zum idealen Mitwirkenden wird, weil er sich immer wieder angesprochen fühlt. Ohne an Charakter und Qualität zu verlieren, kann die Stanze auf Ernst und Tiefe verzichten.

Sie muss es freilich nicht, wie Goethes «Geheimnisse» und die «Zueignung» zum «Faust» beweisen. August Wilhelm Schlegel schätzte diese Stanzen hoch, weil Goethe die Form nicht leger handhabte wie Wieland, sondern so perfekt wie Ariost selbst. Er hielt den dreifachen Kreuzreim und den abschliessenden Paarreim ein, baute jeden der jambisch rhythmisierten Verse fünfhebig, und als einzige Freiheit gestattete er sich – in der «Zueignung» überall und in den «Geheimnissen» hin und wieder – den Wechsel zwischen klingenden und stumpfen Reimen in den ersten drei Verspaaren. Daran hatte selbst der metrische Purist Schlegel nichts auszusetzen, denn er kannte aus eigener Erfahrung die Schwierigkeiten, die sich aus der relativen Reimarmut der deutschen Sprache ergeben. Wäre er nicht zugleich ein moralischer Purist gewesen, so hätte er an einem anderen Stanzen Gedicht Goethes seine helle Freude haben müssen. Denn alle 24 Strophen des Gedichtes «Das Tagebuch» enthalten ausschliesslich klingende Reime, stehen also in der Form Ariost noch näher als die anderen. Doch nicht nur in der Form: auch das heikle Thema, die verhüllend-enthüllende Bildersprache und jener unbefangene Ton, den Goethe den römischen Elekikern verdankt, sind Ariost verwandt.

Ein Echo in Goethes «Tagebuch»

Im «Furioso» treten einige Eremiten auf. Der eine ist ein bejahrter Mann, der zeit seines Lebens Gott in Ehren gedient hat. Darum kennt er die List des Teufels, und obwohl für weibliche Reize nicht ganz unempfänglich, hütet er sich, mit dem Feuer zu spielen. Deshalb führt er die schöne Isabella, die er trauernd antrifft, nicht in seine einsame Waldhütte (XXIV 91):

*Fra sé dicendo: Con periglio arreco
In una man la paglia e la facella;
Né si fida in sua età, né in sua prudenzia,
Che di sé faccia tanta esperienzia.*

*Denn, spricht er bei sich selbst, wohl wär's verwegen,
Nähm ich ein Licht und Stroh in eine Hand.
Er hofft nicht von der Klugheit noch den Jahren
Beistand genug in solcherlei Gefahren.*

Anders verhält sich der falsche Eremit gegenüber der verzweifelten Angelica. Als sie seine Anträge wütend zurückweist, schläfert er sie mit Hilfe eines Zaubersaftes ein (VIII 49f.):

*Egli l'abbraccia, et a piacer la tocca,
Et ella dorme, e non può fare ischermo;
Or le bacia il bel petto, ora la bocca,
Non è ch'il veggia in quel loco aspro et ermo;
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca,
Ch'al disio non risponde il corpo infermo;
Era mal atto, perché avea troppi anni,
E potrà peggio, quanto più l'affanni ...
Al fin presso alla donna s'addormenta ...*

*Und er umarmt und drückt sie nach Behagen,
Küsst bald den Mund und bald den Busen ihr.
Die Schöne schläft und kann's ihm nicht versagen,
Und niemand sieht's im öden Felsrevier.
Allein sein Ross stürzt hin im ersten Jagen,
Die schwache Kraft entspricht nicht der Begier.
Ihm will das Alter kein Geschick mehr gönnen;
Je mehr er's treibt, je minder wird es können ...
Am Ende schläft er ein bei seiner Schönen ...*

Der erste deutsche Übersetzer des «Furioso», Diederich von dem Werder, hat diesen Passus noch mehr verkürzt, als ich es eben getan habe: Die Schilderung der vergeblichen Anstrengungen des Alten schien ihm zu drastisch.

Goethe schildert im «Tagebuch» eine ähnliche Szene nicht weniger drastisch und mit nicht minder gutem Geschmack. Er erzählt das Erlebnis in der ersten Person, stellt es in einen grösseren Rahmen und lässt ihm eine

Moral folgen, die er zwar ironisch ankündigt, aber zweifellos ernst meint: Sehr viel vermag die Pflicht, «unendlich mehr die Liebe». Auch andere Unterschiede sind evident: Bei Goethe sichert die versagende Manneskraft die eheliche Treue – davon ist bei Ariost natürlich keine Rede. Das Mädchen ist anders gezeichnet als Angelica: eine willige und zugleich spröde Schöne; noch unerfahren, besteht sie auch unberührt das Abenteuer. Und doch gibt es auffällige Parallelen. Bei Goethe heisst es (Strophe 11):

*So schliesst sie mich an ihre süßen Brüste,
Als ob ihr nur an meiner Brust behage.
Und wie ich Mund und Aug und Stirne küsst,
So war ich doch in wunderbarer Lage:
Denn der so hitzig sonst den Meister spielt,
Weicht schülerhaft zurück und abgekühlet.*

Bei Ariost stand zu lesen:

*Egli l'abbraccia, et a piacer la tocca ...
Or le bacia il bel petto, ora la bocca ...
E potrà peggio, quanto più l'affanni [il destriero].*

*Und er umarmt und drückt sie nach Behagen,
Küsst bald den Mund und bald den Busen ihr ...
Je mehr er's treibt, je minder wird es können [das Ross].*

Die Ähnlichkeiten mögen zufällig sein; immerhin fallen mindestens die nahezu identischen Reimwörter «behage» – «Behagen» auf (sie reimen jeweils mit «sage» und «versagen»). Goethe kannte natürlich den «Furioso» im Original; später hat er sogar die «Cassaria» gelesen. Er könnte aber auch Gries' Übersetzung zu Rate gezogen haben, die 1804–1808 erschienen war, während das «Tagebuch» im April 1810 entstanden ist. Überdies verläuft die folgende Szene ähnlich wie im «Furioso», wenngleich die Rollen vertauscht sind: Während bei Ariost der Alte, vom vergeblichen Bemühen erschöpft, neben Angelica einschläft, entschlummert bei Goethe das Mädchen an der Seite des Mannes und gibt ihm Gelegenheit zur Besinnung.

Interpretatio erotica

Weit aufschlussreicher scheint mir jedoch eine Bemerkung Eckermanns zu sein. Bei einer Unterhaltung über den Charakter der poetischen Formen erkannte er in Goethes «verfänglichem» Gedicht sogleich «Ton und ... Versart von Meister Ariost», und Goethe gab ihm recht: «... es liegen in den verschiedenen poetischen Formen geheimnisvolle grosse Wirkungen.

Wenn man den Inhalt meiner Römischen Elegien in den Ton und die Versart von Byrons *Don Juan* übertragen wollte, so müsste sich das Gesagte ganz verrucht ausnehmen.» Mehr noch als das für *Erotica* sanktionierte Distichon der römischen Elegiker hielt also Goethe (wie übrigens auch Byron) die ariostische Stanze für die am besten geeignete Form, um Verfängliches auszusprechen. Freilich benutzte er sie zu diesem Zweck allein im «*Tagebuch*». So ist dieses Gedicht in der Form wie in der zentralen Situation Goethes «ariostischste» Schöpfung. Wäre aber Goethe durch die Szene Ariosts tatsächlich angeregt worden, so hätte ihn gewiss die Schilderung einer Situation fasziniert, die infolge ihrer heiteren Unbefangenheit vor dem Allzumenschlichen frei ist von aller Lüsternheit und Prüderie. Ihre Peinlichkeit wird im «*Tagebuch*» durch die sittliche Grundidee, im «*Furioso*» durch die ironische Distanzierung des Erzählers von der Sache neutralisiert.

Die *Interpretatio erotica* Ariosts hat die deutschen Dichter von Wieland über Goethe bis zu Gottfried Keller nicht ausschliesslich, aber doch vorwiegend in ihrem Bann gehalten, und die romantischen Theoretiker und Moralisten haben wenig daran ändern können. Noch in der ersten Fassung des «*Grünen Heinrich*» steht die unvergleichliche nächtliche Badeszene, in der Judith dem Helden in unverhüllter Schönheit gegenübertritt und ihm wie die entkleidete Olimpia erscheint. Hier hat der «*Furioso*» die Rolle des Kupplers übernommen wie Galeotto in der *Francesca-Paolo*-Episode des «*Inferno*». In der zweiten Fassung hat Keller die Szene gestrichen; sie schien ihm wohl doch zu verwegen für die viktorianische Moral der Gründerzeit. Seither ist Ariost immer mehr in Vergessenheit geraten. Er ist ein unzeitgemässer Autor, kaum geeignet für eine Gesellschaft, die in Produktion und Konsum ihre wesentlichen Ziele sieht und für Humor hält, was sie zu Fasching erlebt. Ein unzeitgemässer und ein zeitloser Autor, für den nicht nur die schwärmerischen Verse Antonios gelten, sondern auch die Worte der Leonore Sanvitale, die sie ausspricht, als sie die Herme des Dichters bekränzt:

*So drück ich meinen vollen frohen Kranz
Dem Meister Ludwig auf die hohe Stirne –
Er, dessen Scherze nie verblühen ...*

(Der Aufsatz wurde in mehreren deutschen Universitäten vorgetragen; die Form des Vortrags ist unverändert geblieben. Gries' Übersetzungen sind gelegentlich leicht überarbeitet.)