

ACHIM AURNHAMMER

Ein Hausspruch als poetische Devise

Zum Nachleben von Ariosts Hausinschrift bei Gryphius, Goethe,
Nietzsche und George ; Kleine Beiträge

Ein Hausspruch als poetische Devise

Zum Nachleben von Ariosts Hausinschrift bei Gryphius, Goethe,
Nietzsche und George

Zur großen Leistung und literarhistorischen Bedeutung des Andreas Gryphius auf dramatischem Gebiet zählt seine Aneignung der fortgeschritteneren Literaturen Hollands, Frankreichs und vor allem Italiens. Er bereicherte den Vorrat der dramatischen Poesie in Deutschland mit seinen Übersetzungen aus dem Neulateinischen (Cassinus, *Felicitas*), Holländischen (Vondel, *Gibeoniter*), Französischen (Th. Corneille, *Schwermender Schäffer*) und Italienischen (Girolamo Razzi, *Seugamme*).¹

Während Opitz mit seinen Übersetzungen der *Trojanerinnen* Senecas (1625) und der *Antigone* des Sophokles (1636) antike Autoren als Musterbilder eines „vorbarocken Klassizismus“ (R. Alewyn) etablierte, orientierte sich Gryphius vorwiegend an der zeitgenössischen europäischen Literatur. Erhofft man aber, theoretische Aufschlüsse über diese Umorientierung von der Antike zur Moderne im Sinne einer Poetik zu gewinnen, so wird man von Gryphius – im Gegensatz zu dem Dichter-Theoretiker Opitz – enttäuscht und bleibt auf die Vorreden zu seinen Dichtungen angewiesen. Rückschlüsse auf eine poetische Theorie lassen sich am ehesten aus der Vorrede zum *Leo Armenius* ziehen, seinem ersten Trauerspiel, das Gryphius unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien in Straßburg verfaßte; das lateinische Widmungsgedicht an seinen Reisegefährten Wilhelm Schlegel datiert vom 31. Oktober 1646.²

Liest man die Vorrede auf der Folie der Vorrede, die Opitz seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* Senecas vorausgeschickt hat, so wird die moderne Gegenposition deutlich, die Gryphius vertritt.³ Seine Entscheidung für die Gattung des Trauerspiels begründet Gryphius dem Leser nicht poetisch, sondern als zeitgeschichtliche Notwendigkeit, mit dem Elend des Dreißigjährigen Krieges:

Indem vnser gantzes Vatterland sich nuhmehr in seine eigene Aschen verscharret / vnd in einen Schawplatz der Eitelkeit verwandelt; bin ich geflissen dir die vergänglichkeit menschlicher sachen in gegenwertigem / vnd etlich folgenden Trawerspielen vorzustellen. Nicht zwar / weil ich nicht etwas anders vnd dir vielleicht angenehmers vnter händen habe: sondern weil mir noch dieses mal etwas anders vorzubringen so wenig geliebet / alß erlaubet.⁴

Auch der Wertschätzung des Gattungsrangs der Tragödie aufgrund ihrer kathartischen Wirkung läßt sich kein Bekenntnis zur Vorbildlichkeit der *Alten* entnehmen, und selbst bei dem byzantinischen Dramenstoff betont Gryphius nicht die historisch-kulturelle Distanz, sondern die politische Aktualität:

Gleichwol muß ich nur erinnern daß / wie vnser Leo ein Griechischer Keyser / also auch viel seinem Leser auffweisen wird / was beyjetzt regierenden Fürsten / theils nicht gelobet / theils nicht gestattet wird.⁵

Daß Gryphius seine dichterische Aufgabe nicht mehr in der Nachahmung der Antike, sondern vielmehr im Wettstreit mit der europäischen Moderne sieht, bezeugt auch der stärker programmatische zweite Teil der Vorrede. Gryphius, der von der ersten Person Singular in

den einvernehmlichen *Plural modestiae* wechselt, gibt darin Auskunft über seine poetische Erfindung: er gibt nämlich das Kreuz, an das sich Leo klammert und das er küßt, als er gemeuchelt wird, im Widerspruch zur historischen Überlieferung als das Kreuz Christi aus:

gleichwol aber [...] haben wir der Dichtkunst / an selbige sich zu machen / nach gegeben / die sonsten auff diesem Schawplatz jhr wenig freyheit nehmen dürffen.⁶

Gryphius erkennt zwar das traditionelle Verbot der *inventio* auf dem Schauplatz der geistlichen Dichtung an,⁷ verteidigt aber seinen Kunstgriff als maßvolle poetische Lizenz im Hinblick auf viel weitergehende Freiheiten, die sich moderne Autoren in religiöser Dichtung nähmen; dabei spielt er auf Pierre Corneilles *Polyeucte* an. Während sich schließlich Opitz als Trauerspieldichter auf die antike Ahnenreihe dichtender *Keyser / Fürsten / grosser Helden vnd Weltweiser Leute* beruft,⁸ verzichtet Gryphius auf die Nobilitierung des Dichterstandes und reklamiert für sich und sein erstes Trauerspiel das Privileg der eigenen Schöpfung:

Welcher [scil. das Trauerspiel *Leo Armenius*] da er nicht von dem Sophocles oder dem Seneca aufgesetzt / doch vnser ist. Ein ander mag von der Außländer Erfindungen den Nahmen wegweisen vnd den seinen darvor machen: Wir schliessen mit denen Worten / die jener weitberühmbte vnd lobwürdigste Welsche Poet vber seinen vördergiebel geschrieben:

Daß Hauß ist zwar nicht groß: doch kennt es mich allein:
Es kostet frembde nichts: es ist nur rein vnd mein.⁹

Den Beweis seiner poetischen Selbständigkeit führt Gryphius e negativo, indem er seine Unabhängigkeit von der griechisch-römischen Antike betont. Daß er dabei Sophokles und Seneca nennt, zielt zudem in antonomastischer Manier – wie auch der nachfolgende Konzessivsatz – auf deren Übersetzer Martin Opitz. Seine dichterische Eigenständigkeit beglaubigt Gryphius mit dem Zitat einer modernen Autorität: *jener weitberühmbte vnd lobwürdigste Welsche Poet*. Die Quelle des Alexandrinerpaars, das die Vorrede beschließt, hat Horst Rüdiger mitgeteilt.¹⁰ Es handelt sich um die Übersetzung des lateinischen Distichon, das sich auf einem Fries zwischen den beiden Stockwerken von Ariosts bescheidenem Haus in Ferrara befindet:

Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
sordida; parta meo sed tamen aere domus.¹¹

[Klein, doch passend für mich, doch niemand zinsbar, nicht dürftig;
Und von dem eigenen Geld hab' ich mein Häuschen erbaut.]

Ob Gryphius bei seinem Ariost-Zitat bereits auf eine deutsche Übersetzung zurückgreifen konnte, entzieht sich meiner Kenntnis, scheint mir aber unwahrscheinlich. Viel wahrscheinlicher ist, daß Gryphius auf seiner Italienreise – zumal wir wissen, daß er in Ferrara Station gemacht hat – Ariosts Hausinschrift mit eigenen Augen gesehen hat.¹² Insofern böte die Vorrede für den Widmungsträger des Trauerspiels, den Reisegefährten Wilhelm Schlegel, eine gemeinsame Italien-Reminiszenz. Jedenfalls bezeugt das Zitat, daß Gryphius schon zu Beginn seiner Karriere als Trauerspieldichter mit Ariost und der modernen italienischen Literatur vertraut war.

Aus der anderen Ariost-Anspielung im Werk des Andreas Gryphius war ein solcher Rückschluß so ohne weiteres kaum möglich: die Erwähnung der Angelica-Medoro-Episode aus dem *Orlando Furioso* in *Cardenio und Celinde*. Cardenio erzählt einem Freund, wie er auf der Hochzeit seiner Geliebten Olympia und seines Nebenbuhlers Lysander in der trauerschwärzen Maskerade des vor Eifersucht rasenden Orlando aufgetreten sei, um

mittels dieser literarischen Anspielung auf die unwürdige Liebe der Prinzessin Angelica zu dem Sarazenen Medoro die Braut zu beschämen:

Da hab ich mich erküht mit dreimal drey Gesellen /
 Bey jhrem Lust=Panquet ein tanzen anzustellen
 Wir traten in den Saal in schwartzer Trauer=Pracht
 Verhüllt vnd gantz vermummt: Ich sprang in solcher Tracht
 Wie der verliebte Printz: Der den Verstand verloren /
 Als seine Lust vor jhn den Medor außerkoren.¹³

Diese Ariost-Anspielung verdankt Gryphius seiner Quelle, der Novelle *La fuerça del desengaño* von Juan Perez de Montalvan, die Gryphius wohl in der italienischen Übersetzung des Biasio Cialdini kennenlernte.¹⁴ Denn auch bei Montalvan/Cialdini erscheint der eifersüchtige Teodoro (der Protoyp des Cardenio) auf einem Ritterturnier anlässlich der Hochzeit seiner Geliebten in den dunklen Farben des rasenden Orlando. Auf seinem Schild sind die Liebesabenteuer zwischen Angelica und Medoro dargestellt, deren Bezug auf das Hochzeitspaar durch folgendes Motto mitgeteilt wird:

Altr'Orlando vedrà 'l Mondo;
 Che perdendo 'l ben, che perdo,
 Non fia mai, ch'io sia prudente.¹⁵

[Einen zweiten Roland wird die Welt sehen; denn das zu verlieren, was ich verliere, läßt mich nie mehr vernünftig sein.]

Allerdings läßt die antonomastische Umformung und Ausdeutung der Stelle darauf schließen, daß Gryphius den *Orlando Furioso* kannte.¹⁶

Doch über das rezeptionsgeschichtliche Datum hinaus verdient die programmatische Umdeutung von Ariosts Hausinschrift zu einer poetischen Devise Beachtung. In vielen sprichwörtlichen Redensarten wird der Hausbesitz zum autonomen Herrschaftsbereich stilisiert (*My home is my castle*). Dabei steht der Stolz des Hausherrn häufig in einem wirkungsvollen Kontrast zur Geringfügigkeit seines Hauseigentums.¹⁷ In der Spannung des „Klein, aber mein“ tritt der bürgerliche Besitzstolz offensiv hervor.

Prägt ein Dichter in fürstlicher Umgebung wie Ariost einen solchen Hausspruch, ist es naheliegend, diesen proverbialen Haus-Aspekt metaphorisch auf das eigenständige Dichten umzumünzen. So wird aus dem Hausspruch eines vorbildlichen Dichters ein poetischer Wahlspruch.¹⁸ Mit seiner Anleihe bei dem modernen Ariost setzt sich Gryphius selbstbewußt von den *Alten*, den übermächtigen Vorbildern der Antike und deren Vermittler Opitz ab. Seine metaphorische Umdeutung von Ariosts Hausspruch zur poetischen Devise stiftet in der deutschen Literatur eine kleine, aber gewichtige Traditionskette.

In Goethes *Buch der Sprüche* seines *West-östlichen Divan* findet sich folgendes Gedicht:

Herr, laß dir gefallen
 Dieses kleine Haus,
 Größre kann man bauen,
 Mehr kommt nicht heraus.¹⁹

In der Forschung wurden für das Gedicht und Goethes symbolisches Haus-Verständnis persische Vorbilder ins Feld geführt,²⁰ und von Loepers Hinweis auf Ariosts Hausspruch als „westliches“ Vorbild geriet zu Unrecht in Vergessenheit.²¹ Daß Goethes Hausspruch auf die ganze Sammlung des *West-östlichen Divan* zu beziehen ist, geht aus seinem Brief vom 16. Juli 1819 an den Jenaer Orientalisten Kosegarten hervor, in dem er eine entsprechende Hausspruchvariante als Schlußstein seines *Divan* in Aussicht stellt:

Ganz zum Schluß wünschte ich noch einen orientalischen Spruch, ohngefähr des Inhalts:

Herr, laß dir gefallen
Dieses kleine Haus
Auf die Größe kommst nicht an,
Die Frömmigkeit macht den Tempel,

oder wenn Ihnen etwas Schicklicheres einfällt.²²

Während diese Variante inhaltlich und metrisch noch uneinheitlich ist, wirkt der *Divan*-Hausspruch in seiner endgültigen Gestalt geschlossen. Die ursprüngliche Zweiteiligkeit wird durch den Komparativ in Vers 3 gemildert, und die schlagkräftigen Kurzverse, trochäische Dreieheber, die im Kreuzreim die beiden Waisen verklammern, verstärken den sentenziösen Effekt des Spruchs, der aus einem einzigen Satz besteht. Unvermittelt richtet sich Goethes Gedicht in Apostrophe und Deixis an den Gastfreund, den Leser des *Divan*. Die scheinbare Bitte des Sprechers, mit seinem kleinen Haus vorliebzunehmen, erhält unter der Hand, da sie mit dessen unüberbietbarer Vollkommenheit begründet wird, eine gewisse Schärfe. Aus ihr spricht der selbstbewußte Stolz des Hauseigentümers, mehr noch des Hauserbauers, dessen Rolle dem Dichter zukommt, verbildlicht man Dichtung als Haus.

Der zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* (1887) hat Friedrich Nietzsche ebenso selbstbewußt einen Hausspruch im Sinne Ariosts als Motto vorangestellt:

Ich wohne in meinem eigenen Haus,
Hab Niemandem nie nichts nachgemacht
Und - lachte noch jeden Meister aus,
Der nicht sich selber ausgelacht.

Ueber meiner Hausthür.²³

Auch Nietzsches Motto besteht nur aus einem einzigen Satz. Im Bild des Hausbesitzers und mit dessen Selbstgefühl betont der Dichter, indem er das Possessivpronomen *mein* pleonastisch verstärkt (*eigenes*), daß das Gehäus seines Werks sein geistiges Eigentum ist. Gleich dreifach verneint der zweite Vers die Nachahmung der Meister. Der Anspruch des Dichters auf Originalität, der in der Häufung der Negationen schon ironisch anmutet, hält mit dem Gedankenstrich zwar inne, aber nur, um die Verachtung der Tradition auf die Spitze zu treiben. Doch diese Anmaßung eines Originalgenies wird im Schlußvers selbstironisch aufgehoben, da er als Syllogismus auch das lyrische Ich selbst in die Objekte des *Auslachens* einbezieht. Nietzsche kannte vielleicht Ariosts Hausinschrift. In seinem Motto, das der Zusatz *Ueber meiner Hausthür* als Haus- und persönlichen Wahlspruch auszeichnet, griff Nietzsche aber sicherlich auf Goethe zurück, dem er in den *Scherz, List und Rache* genannten Gedichten, die *Die fröhliche Wissenschaft* eröffnen, unverkennbar verpflichtet ist.

Fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist die Tradition des reinen Dichterhauses in Stefan Georges geharnisstem Hausspruch, der zusammen mit weiteren gnomischen Vierzeilern programmatisch *Zum Abschluß des Siebenten Rings* dient:

EIN GLEICHES: KEHRAUS

Die hexen und beschwörer die noch spuken -
Hinaus! Die dämmerung bricht durch alle luken.
Dass der nur rück ins reine haus sich wage
Der hüllenlos sich zeigen darf im tage!²⁴

Georges Abkehr von früheren Bindungen und Traditionen und seine Neuorientierung, die mit der Einsetzung des Maximin-Kultes im *Siebenten Ring* einhergehen, spiegeln sich in der gehaltlichen und syntaktischen Zweiteiligkeit des Hauspruchs, die der Paarreim noch verstärkt. Der *Kehraus* verweist in der ersten Hälfte die Dunkelmänner und alten Spukgestalten der Nacht aus dem lichtoffenen Haus des Dichters. Den epochal überhöhten Wechsel von der Nacht zum Tage nimmt die zweite Spruchhälfte auf; sie stellt eine Rückkehr *ins reine Haus* nur denen in Aussicht, die in jugendlicher Nacktheit im Tageslicht bestehen können. Die Reinheit des Hauses dient bei George nicht mehr der Einladung, sondern dem Ausschluß möglicher Gastfreunde. Unterwerfung und Erfüllung seines Reinheitsgebots sind Voraussetzung für den Einlaß in das Haus des Dichters. Der exklusive Anspruch des Priesterdichters George und die Veränderung seines Kreises zu einer Verehrergemeinde spiegeln sich in dem programmatischen *Kehraus*, der die Tradition des gastfreien Dichterhauses auf den Kopf stellt.

So dient Ariosts Hausinschrift bis in die Moderne unmittelbar oder mittelbar dazu, sich mit ihr als poetischer Devise der übermächtigen Tradition zu erwehren und von Zeitgenossen abzugrenzen. Daß die eigene Originalität letztlich mit einem Zitat begründet wird, zeigt, wie schwer es ist, im Reich der Dichtung ein kleines, aber eigenes reines Haus zu bewohnen.

Achim Aurnhammer (Heidelberg)

¹ Insbesondere die Wirkung der italienischen Literatur beschränkt sich jedoch keineswegs auf die Übersetzung der *Seugamme*. Der *Horribilicribrifax* schließt sich eng an Francesco Andreinis Komödie *Le bravure del Capitan Spavento* an (vgl. dazu die wichtige Studie von Walter Hinck, *Gryphius und die italienische Komödie. Untersuchung zum „Horribilicribrifax“*. GRM N.F. 13 [1963], S. 120–146), und in der autobiographischen Vorrede zu *Cardenio und Celinde* teilt Gryphius mit, daß man ihm *deß Cardenio Begebnuß*, die er in Bologna ansiedelt, *in Italien vor eine wahrhaftte Geschicht mitgetheilet*; vgl. Andreas Gryphius, *Cardenio und Celinde, Oder Unglücklich Verliebete. Trauer-Spiel*. In: *Trauerspiele II*, hrsg. von Hugh Powell: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Bd. 5, Tübingen 1965 (= NDL, N.F. 14), S. 97–167, hier 99. Aus dieser Äußerung schloß man in stoffgeschichtlichen Arbeiten des 19. Jh.s, daß Gryphius die spanische Quelle, die Novelle *La fuerça del desengaño* von Juan Perez de Montalvan, nur mittelbar kannte, nämlich in der italienischen Übersetzung des Biasio Cialdini. G. Ph. Harsdörffers *Zauber-Lieb-Anekdote* aus dem *Schau-Platz jämmerlicher Mordgeschichte* [1649/50] kommt schon aus zeitlichen Gründen kaum als Quelle in Frage. Ungeklärt in der Forschung sind auch weiterhin die Namensänderungen bei Gryphius und die Verlagerung des Schauplatzes von Spanien (Alcalá) nach Italien (Bologna). Einen Überblick über die Quellenprobleme bietet Jean F.-A. Ricci, *Cardenio et Célinde. Etude de littérature comparée*, Paris 1947, im Anhang seiner Studie (S. 122–127).

Inwieweit Gryphius auf seiner Frankreich- und Italienreise, auf der er 1644 bis 1646 den Stettiner Kaufmannssohn Wilhelm Schlegel und vier junge Adlige begleitete, mit der italienischen Literatur, Theater- und Opernkultur bekannt geworden ist, verdiente eine eigene Würdigung. Auszugehen wäre dabei von der positivistisch-lakonischen Bilanz, die Victor Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius*, Berlin 1904, S. 160f., zieht. Wenig hilfreich dagegen ist die allzu ausschmückende und spekulative Würdigung der „Wanderjahre“ in Italien durch Willi Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, Halle 1921, S. 66–75.

² In den zahlreichen Interpretationen des Stücks wird auf die Vorrede kaum eingegangen. Standen früher vor allem quellen- und stoffgeschichtliche Probleme im Vordergrund – die Abhängigkeit des Gryphius von seinen byzantinischen Quellen und sein Verhältnis zu dem *Leo Armenus*-Drama des englischen Jesuiten Joseph Simons (dazu

neuerdings James A. Parente, Jr., *Andreas Gryphius and Jesuit Theatre*. Daphnis 13 [1984], S. 525–551) –, dominiert in der neueren Forschung die Deutungskontroverse um die von Benjamin aufgeworfene Frage, ob es sich bei dem *Leo Armenius* um ein Tyrannen- oder ein Märtyrerdrama handelt, so sehr, daß man darüber die Vorrede vernachlässigt hat; während Gerhard Kaiser, *Leo Armenius, Oder Fürsten=Mord*. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius*, hrsg. von G.K., Stuttgart 1968, S. 3–34, knapp auf die Vorrede und das Verhältnis zu Opitz eingeht, beläßt es M. S. South, *Leo Armenius oder die Häresie des Andreas Gryphius*. ZfdPh 94 (1975), S. 161–183, hier 165, bei der erläuterebedürftigen Feststellung: „Die programmatische Vorrede zum ‚Leo Armenius‘ gibt mehr von Gryphius’ Intentionen preis, als auf den ersten Blick ersichtlich. Wie häufig bei Gryphius, steht auch mehr zwischen als in den Zeilen“. Peter Schäublin, *Andreas Gryphius’ erstes Trauerspiel ‚Leo Armenius‘ und die Bibel*. Daphnis 3 (1974), S. 1–40, der in einer typologischen Interpretation die Deutungskontroverse zum Einklang bringt, läßt die Vorrede ganz außer Betracht.

³ Wir knüpfen damit an die Untersuchung von Wilfried Barner, *Gryphius und die Macht der Rede. Zum ersten Reyen des Trauerspiels ‚Leo Armenius‘*. DVjs 42 (1968), S. 325–358, an, in der das „agonale Verhältnis“ des ersten Reyen des *Leo Armenius* zu dem ersten Stasimon der Sophokleisch-Opitzschen *Antigone* nachgewiesen wird. Den poetologischen Gehalt der Vorrede zu den *Trojanerinnen* hat Hans-Jürgen Schings, *Seneca-Rezeption und Theorie der Tragödie. Martin Opitz’ Vorrede zu den ‚Trojanerinnen‘*. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*, hrsg. von Walter Müller-Seidel u.a., München 1974, S. 521–537, erschlossen.

⁴ Andreas Gryphius, *Leo Armenius*. In: *Trauerspiele II*, hrsg. von Hugh Powell: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, Bd. 5, Tübingen 1965 (= NDL, N.F. 14), S. 1–96, hier 3.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 4.

⁷ Vgl. dazu Hans-Henrik Krummacher, *Der junge Gryphius und die Tradition. Studien zu den Perikopensonetten und Passionsliedern*, München 1976, bes. S. 448ff. (*Geistliche Dichtung und Inventio*).

⁸ Martin Opitz, *Senecae Trojanerinnen*. In: *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. von George Schulz-Behrend, Bd. 2 (Die Werke von 1621 bis 1626), 2. Teil, Stuttgart 1979 (= BLV, 301), S. 424–522, hier 429.

⁹ Gryphius (wie Anm. 4), S. 4.

¹⁰ Vgl. Horst Rüdiger, *Ariost in der deutschen Literatur*. H.R. und Willi Hirdt, *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*, Heidelberg 1976 (= Beihefte zum Euphorion, 8), S. 56–84, hier 59f. Die Gryphius-Forschung hat Rüdigers Quellenfund bisher noch nicht zur Kenntnis genommen.

¹¹ Ludovico Ariosto, *Lirica*, hrsg. von Giuseppe Fatini, Bari 1924 (= Scrittori d’Italia), S. 232. Dte. Übersetzung nach L. Ariosto, *Kleinere Werke*, Übers. und eingel. von Alfons Kissner, München 1909, S. 646. Auf der Fassade von Ariosts Haus in der Via Mirasole befinden sich heute noch bzw. wieder zwei lateinische Inschriften; eine, auf einer Marmortafel unter dem Dach, geht auf Virginio Ariosto, den Sohn des Dichters, zurück:

Sic domus haec Areosta propitios Deos habeat olim ut Pindarica.

[So möge dieses Haus Ariosts gnädige Götter haben wie einst das Haus Pindars.] Die zitierte Fries-Inschrift, das berühmte Distichon, wurde und wird noch Ariost zugeschrieben, wengleich manches dafür spricht, daß sie das Haus schon schmückte, bevor es der Dichter erwarb. Ein ganz ähnliches Distichon hat Dionigi dell’Aquila zum Verfasser:

*Aero meo, arte mea, Dis gratia, non alieno est
Parta domus: parca est, at satis ipsa mihi.*

Gesichert ist die Autorschaft Ariosts lediglich für die dritte Hausinschrift; sie befindet sich in der Loggetta:

*Sis lautus licet et beatus, hospes,
et quicquid cupis affluens referto
cornu Copia subministret ultro,
ne suspende humilem casam brevemque
mensam naribus hanc tamen recurvis,
si nec, Bauci, tuam, tuam, Molorche,
tuamque, Icare, pauperem tabernam,
et viles modica cibos patella
sprevit Iuppiter, Hercules, Liaeus.*

[Magst du auch reich und glücklich sein, Gastfreund, und mag dir der Überfluß im Füllhorn alles bieten, was du wünschst: rümpfe nicht die Nase über dieses bescheidene Haus und die kleine Mahlzeit, wenn nicht einmal deine, o Baucis, oder deine, o Molorcus, und auch nicht deine arme Hütte, o Icarus, und nicht einmal die armseligen kleinen Mahlzeiten von den Göttern Iupiter, Hercules und Bacchus geringgeschätzt wurden.] Über die Hausinschrift von Ariosts *parva domus* handelt erschöpfend Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Bd. 1, Genf 1930, S. 567–571. Für unsere Zwecke können wir die Verfasserfrage ausklammern, und es mag genügen, daß das Distichon traditionell unter Ariosts Namen geführt wurde.

- ¹² Ferrara gehört zu den wenigen bekannten Stationen der Italienreise des Andreas Gryphius. Da dessen Tagebuch, das dem Biographen J. Th. Leubscher noch 1702 vorgelegen hat, verschollen ist, beschränken sich unsere Kenntnisse von Gryphs italienischer Reise im wesentlichen auf die zuverlässigen und als Neudruck bzw. Übersetzung leicht zugänglichen (in dem Band *Andreas Gryphius*, Text und Kritik 7/8, München ²1980) Gryphius-Biographien von Baltzer Siegmund von Stosch, *Danck= und Denck=Seule des Andraee Gryphii* [1665], S. 2–11, Johannes Theodor Leubscher, *Andreas Gryphius* [1702], S. 12–23, und Christian Stieff, *Andraee Gryphii Lebens-Lauff* [1737], S. 24–31. Selbst aus deren knappen Nachrichten und Notizen von der Reise ist zu erkennen, daß Gryphius auch in Italien am literarischen Leben teilnahm: 1646 ließ er in Florenz sein lateinisches Epos *Olivetum* drucken, das er der Republik Venedig dedizierte. Das lateinische Widmungsgedicht verfaßte er in Rom am 13. Februar 1646. Seinen Abschied von Rom, wo er die Bekanntschaft Athanasius Kirchers und des Alchemikers Borri machte, hat Gryphius in einem Sonett festgehalten. Über Bologna und Ferrara gelangte Gryphius nach Venedig, wo er sein *Olivetum* am 9. Mai 1646 persönlich dem venezianischen Senat überreichen durfte. Doch weder diese Audienz noch das Dedikationsexemplar sind von seiten der venezianischen Bürokratie dem Gedächtnis überliefert worden.

Beschreibungen von Italienreisen aus der ersten Hälfte des 17. Jh.s nennen zwar nicht Ariosts Haus, wohl aber sein Grab in der Benedikt-Kirche als eine besondere Sehenswürdigkeit Ferraras. Sowohl Johann Heinrich von Pflaumer, *Mercurius Italicus hospiti fidus per Italiae praecipuas regiones et urbes dux indicans explicans quaecumque in iis sunt visu ac scitu digna*, Augsburg 1625, S. 76. (*Situs est Ariostus, pereruditus autem vir, et quem vel vulgus Italarum novit Italicum Maronem*), als auch Franciscus Schott, *Itinerarium Italiae rerumque Romanarum libri tres*, mit Zusätzen von H. Capugnano und A. Schott, Antwerpen ⁴1965, S. 254f., zitieren vollständig die lateinischen (und italienischen Epitaphien) des Ariost-Grabes. Dabei erläutern sie die Antonomasie in den Versen:

Heroa culto qui furentem carmine
Ducumque curas cecinit atque praelia*

[Der (scil. Ariost) im edlen Lied den rasenden Helden, Liebe und Krieg der Fürsten besungen hat]

ausdrücklich mit der Marginalie **Orlandum puta!* und sind damit frühe Zeugnisse einer Rezeption des *Orlando Furioso* nördlich der Alpen.

¹³ Gryphius (wie Anm. 1), S. 116.

¹⁴ Vgl. Anm. 1.

¹⁵ Juan Perez de Montalvan, *La forza del disinganno* [*La fuerça del desengaño*, ital.]. In: *Prodigi d'amore, rappresentati in varie novelle*, übers. von P.D. Biasio Cialdini, Venedig 1640, S. 89–150, hier 108. Im spanischen Original dess., *La fuerça del desengaño*. In: *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas exemplares*, Brüssel 1626, S. 781–129, hier 103, lautet die Passage ganz ähnlich:

*Otro Orlando verà el mundo
Pues perdiendo el bien que pierdo,
Fuera locura ser cuerdo.*

Während aber das spanische Original alle ritterlichen Teilnehmer mit ihren Kostümen und emblematischen Schildverzierungen vorstellt, zitiert die geraffte Übersetzung Cialdini nur das „Orlando“-Motto, das dadurch stärker hervorgehoben ist. Einen Vergleich von Gryphs Ariost-Anspielung und ihrer Vorlage bietet Peter Michelsen: *„Wahn“. Gryphius' Deutung der Affekte in „Cardenio und Celinde“*. *Wissen aus Erfahrungen*, Festschrift für Herman Mayer, hrsg. von Alexander von Bormann u.a., Tübingen 1976, S. 64–90, hier 68f.

¹⁶ Die Ariost-Rezeption im 17. Jahrhundert ist übrigens keineswegs so spärlich, wie die einschlägigen Studien vermuten lassen: Zwar ist Diederich von dem Werders Ariost-Übertragung aus dem Jahre 1626 durch die Studien von Georg Witkowski, *Diederich von dem Werder*, Leipzig 1887, Carlo Fasola, *Diederichs von dem Werder Übersetzung des Ariost*. *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* N.F. 7 (1894), S. 189–205, und Gerhard Dünnhaupt, *Diederich von dem Werder. Versuch einer Neubewertung*, Bern 1973, hinreichend gewürdigt worden, doch prägend für das Gesamtbild der Ariost-Rezeption in der deutschen Barockliteratur blieb das Fehurteil von Erich Schmidt, *Ariost in Deutschland*. In: *Charakteristiken* [I], Berlin 1886, S. 45–61, hier 52: „Er drang nicht durch“. Die Geringschätzung der Ariost-Rezeption im 17. Jh., zu der Wolfgang Wiesner, *Ariost im Lichte der deutschen Kritik*, Phil.-Diss. Basel 1941 („Nach der Werderschen Übertragung sank Ariost wieder für lange Jahre in Vergessenheit“, S. 9) aufgrund seiner wenigen Belege kommt, bedarf einer Revision, denn auch im Überblick von Horst Rüdiger (wie Anm. 10) kommt das 17. Jh. zu kurz. Neben den zahlreichen Ariost-Rekursen in den Barock-Poetiken sind auch poetische Verarbeitungen festzustellen. So hat schon Theobald Höck, in dessen *Schönem Blumenfeld* (1601) sich mehrere Ariost-Anspielungen finden (Cap. 6, 69) mit der Angelica-Medoro-Episode als literarischem Exemplum die sentenziöse Überschrift *Jeder soll seins gleichen nemen* (Cap. 21) beglaubigt:

*Doch ist es vor geschehen mehr /
Daß die schon Angelica so sehr /
Darumb so vil Riter erworben /
Die hat zu letzt erworben
Medoro der gar gemeine Knecht /
Villeicht zur straff vnd vnglücks recht /
Weil sie auß fürwitz wegen /
Vil Körbel hat außgeben.*

(Theobald Höck, *„Schönes Blumenfeld“*. *Kritische Textausgabe*, hrsg. von Klaus Hanson, Bonn 1975 [= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, 194], S. 277f.).

¹⁷ Vgl. die Beispiele bei Karl Friedrich Wilhelm Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexicon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*, Bd. 2, Leipzig 1870, s.v. „Haus“, Nr. 29, 83, 85, 287 (*Ist das Haus schon klein, so ist's doch mein; keine Abtei könnte mir lieber sein*; das italie-

nische Vorbild dazu schon im Anhang von Janus Gruter, *Florilegium ethico-politicum nunquam antehac editum; Accedunt Gnomae paroemiaeque Graecorum, Proverbia Germanica, Italica, Belgica, Gallica, Hispanica*, Frankfurt 1610, S. 129), 290 (*Ist mein Haus auch noch so klein, so ist's doch mein*), 291 (*Ist mein Haus auch noch so klein, so kann ich doch mein Herr drin sein*), 313 (*Kleines Haus, werthes Haus, keine Macht treibt mich hinaus*), 337, 338, 339 (*Mein klein Haus ist mir lieber als ein fern Schloß*). Entsprechende Beispiele auch bei Hans Walther, *Carmina Medii Aevi Posterioris Latina II 3: Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Teil 3, Göttingen 1965, Nr. 20766 (*Parva mihi domus est, sed ianua semper aperta*), und Franz Frh. von Lipperheide, *Spruchwörterbuch*, München ²1909, s. v. „Haus“.

- ¹⁸ Nur dem „Hauspruch“ in seiner Funktion als poetische Devise gilt unser Augenmerk. Unberücksichtigt bleiben Verwendungen von Hausprüchen, die in der proverbialen Tradition aufgehen, wie etwa Friedrich Rückerts *Arabisches Volkslied Nr. 19 (Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland: Werke*, hrsg. von Conrad Beyer, Bd. 4, Leipzig o. J., S. 380):

*Jeder Bettler ist ein König
In dem eignen kleinen Haus;
Tritt, daß du nicht werdest frönig,
Nicht aus deiner Grenz' hinaus.*

Ebensowenig in Betracht kommen unverbindliche Verbildlichungen der Dichtung als Haus, die einer programmatischen Intention ermangeln, wie etwa das recht zahme Xenion Paul Heyses (*Sprüche, Theater: Gedichte*, Berlin ⁵1893, S. 493):

*Einem Dramatiker
Dein Stück ist trefflich aufgebaut,
Man kommt und geht bequem im Haus;
Nur leider – aus den Fenstern schaut
Nicht Ein lebendiger Mensch heraus.*

- ¹⁹ Goethe, *West-östlicher Divan. Kritische Ausgabe der Gedichte mit textgeschichtlichem Kommentar*, hrsg. von Karl Albert Maier, 2 Bde., Tübingen 1965, Bd. 1 [Text], S. 114.
- ²⁰ Vgl. ebd., Bd. 2 [Kommentar], S. 258f. Momme Mommsen, *Studien zum West-östlichen Divan*, Berlin 1962 (= Sitzungsberichte der Dt. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Kl. f. Sprachen, Literatur und Kunst, Jg. 1962 Nr. 1), bes. S. 77–86, hier 78, sieht in Saadis *Baumgarten*, VI 12 (Hamburg 1696, S. 72) Goethes Quelle und Vorbild: [...] *einmahl ein frommer Mann gewesen / der ein Hauß nach dem Maäß seiner Länge bauen lassen / weßhalber ein ander zu ihm sprach: Ich weiß / daß du ein reicher Mann und gutes Vermögens bist / warum lästu denn diese Wohnung nicht weiter und höher bauen? Jener antwortete: Diß ist vor mich gnug / aus was Ursache sollte ich mich dann bemühen / diß Haus höher aufzuführen / oder außzuziehen? Diese Form ist ja gnug dannnen zu wohnen / und dasselbe wieder zu verlassen*. Im Vergleich dazu scheint mir Ariosts Hauspruch gedanklich und formal Goethes Spruch viel näherzustehen.
- ²¹ Vgl. Goethe, *Werke*, Bd. 4: *West-östlicher Divan*, hrsg. und komm. von G[ustav] von Loeper, Berlin o.J., S. 110 Anm. Nicht nur Maier (wie Anm. 20), auch Christa Dill, *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*, Tübingen 1987, S. 179, ist von Loeper Hinweis auf Ariost entgangen.

Goethe kannte Ariosts Hauspruch sicherlich durch den Kunstschriftsteller und Italianisten Karl Ludwig Fernow, den er 1796 in Rom kennengelernt hatte und mit dem er in engem Kontakt stand, seit dieser 1802 auf Goethes Wunsch als außerordentlicher Professor der Ästhetik nach Jena und 1804 als Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia nach Weimar berufen wurde. Daß Ariost um 1807, als die Übersetzung von J. D. Gries erscheint, wieder stärker in Goethes Blickfeld rückt, hängt gewiß damit zusammen, daß ihm der „Weimarer Kunstfreund“ Fernow zwischen August 1807 und

Januar 1808 seine Ariost-Biographie aus dem Manuskript vorliest (vgl. *Goethe-Handbuch*, hrsg. von Alfred Zastrau, Bd. 1, Stuttgart ²1961, s. v. „Ariosto“, Sp. 363–369, hier 368). In der posthum erschienenen Studie zitiert und kommentiert Fernow das Distichon auf der Fassade von Ariosts Haus, „das als ein Heiligtum von allen Verehrern Ariosto's besucht [wird], die nach Ferrara kommen“ (*Leben Lodovico Ariosto's des Göttlichen* [!], Zürich 1809, S. 148). Die relative Bekanntheit von Ariosts Hausspruch zu Beginn des 19. Jh.s erhellt zudem aus seiner wörtlichen Wiedergabe im Lexikon von J. S. Ersch / J. G. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Abt. I, Bd. 5, Leipzig 1820, s. v. „Ariosto“, S. 250.

- ²² Goethe, *Werke [WA]*, Abt. 4, Bd. 31: *Goethes Briefe (2. November 1818 – 25. August 1819)*, hrsg. von Max Hecker unter Mitarb. von Bernhard Suphan, Weimar 1905, S. 230f., hier 230.
- ²³ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3, München 1980, S. 343.
- ²⁴ Stefan George, *Werke*, Bd. 1, Düsseldorf/München ³1976, S. 342. Ernst Morwitz, *Kommentar zu dem Werk Stefan Georges*, Düsseldorf/München ²1969, S. 337, meint, daß Georges *Kehraus* „auf den Bruch mit den Kosmikern Klages und Schuler deutet“.