

ACHIM AURNHAMMER

Ariost in Deutschland um 1600

ACHIM AURNHAMMER

Ariost in Deutschland um 1600

Zu den vernachlässigten Gebieten komparatistischer Renaissanceforschung gehört die frühe Rezeption Ludovico Ariostos in Deutschland. Während die Wirkung Ariosts in Italien¹ und auf die französische Literatur der Renaissance in mehreren Monographien und durch Cioranescu erschöpfend studiert wurde², Chevallier die frühneuzeitliche spanische Rezeption behandelt hat³, und der Einfluß auf das elisabethanische England durch Schoembs, Praz und Sammut gut dokumentiert ist⁴, setzen die einschlägigen Studien von Maria Teresa Dal Monte und Horst Rüdiger zur deutschen Wirkungsgeschichte relativ spät ein. Das früheste Rezeptionszeugnis, das Dal Monte wie Rüdiger anführen, ist Diederich von dem Werders Übersetzung von Ariosts *Orlando Furioso*⁵. Im folgenden soll die vorbarocke Rezeption

-
- 1 Speziell zur Wirkung Ariosts auf die italienische Renaissance siehe Giuseppina Fumagalli: *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI*, Ferrara 1910, Giuseppe Fatini: *Bibliografia della critica ariostea (1550 – 1956)*, Florenz 1958, Klaus Hempfer: *Diskrepante Lektüren: Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento*, Stuttgart 1987, und Daniel Javitch: *Proclaiming a Classic. The Canonization of »Orlando Furioso«*, Princeton, N.J. 1991.
 - 2 Siehe Thomas Roth: *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das französische Theater*, Naumburg 1905 [Diss. München 1904], Berta Stirner: *Ariost und die französische Poesie der Renaissance*, Münster 1931 (Universitas-Archiv, 54), Alice Cameron: *The influence of Ariosto's epic and lyric poetry on Ronsard and his group*, Baltimore 1930, Al[exandre] Cioranescu: *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, 2 Bde., Paris 1939.
 - 3 M. Chevallier: *L'Arioste en Espagne (1530 – 1650). Recherches sur l'influence du »Roland furieux«*, Bordeaux 1966.
 - 4 Vgl. Jakob Schoembs: *Ariosts »Orlando Furioso« in der englischen Literatur des Zeitalters der Elisabeth*, Soden 1898 [Diss. Straßburg], Anna Benedetti: *L'Orlando Furioso nella vita intellettuale del popolo inglese*, Florenz 1914, Mario Praz: *L'Ariosto in Inghilterra*, in: *Il Veltro (giugno-luglio)* 1957, S. 19 – 31, Alfonso Sammut: *La fortuna dell'Ariosto nell'Inghilterra elisabettiana*, Mailand 1971 (Saggi e Ricerche, III: Scienze filologiche e Letteratura, 10).
 - 5 Die vorbarocke Rezeption übergehen sowohl Maria Teresa Dal Monte: *Ariosto in Germania*, Imola 1971 (Quaderni dell'Istituto di Filologia Germanica, 2) als auch Horst Rüdiger: *Ariost in der deutschen Literatur*, in: *Studien über Petrarca, Boccaccio und Ariost in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Horst Rüdiger und Willi Hirdt, Heidelberg 1976 (Beihefte zum Euphorion, 8), S. 56 – 84. Diederich

Ariosts in Deutschland rekonstruiert werden. Richtungweisend sei dabei die Frage nach der Rolle des italienischen Nationaldichters im verspäteten Übergang vom lateinischen Späthumanismus zum deutschsprachigen Barock, also zwischen dem ausgehenden 16. Jahrhundert bis zum ersten Drittel des 17. Jahrhunderts.

Noch immer schreibt man die Entwicklung des Deutschen zu einer Literatursprache nach 1600 fast ausschließlich Martin Opitz zu und unterschätzt den Modernisierungsbeitrag der voropitzischen Übergangsgeneration um 1600. Dabei orientierte sich die deutsche Dichtung nicht erst seit Opitz vorrangig an der volkssprachlichen Romania. Von einer Italianisierung wurde sogar der lateinische Späthumanismus in Deutschland erfaßt, und zwar in formaler wie gehaltlicher Hinsicht⁶. Die Ariost-Rezeption, so unsere These, ist Teil dieser ästhetischen Modernisierung um 1600.

von dem Werders Ariost-Übertragung, deren kritische Edition ich vorbereite, ist vergleichsweise gut erforscht; vgl. Georg Witkowski: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1887, Gerhard Dünnhaupt: Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke, Bern und Frankfurt a.M. 1973 (Europ. Hochschulschr., I 82), und Dieter Merzbacher: »O seltner Held / Dem Mars und Febus frönt« – Diederich von dem Werder, der hochrangige »Reimmeister« der Fruchtbringenden Gesellschaft, in: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde 3 (1994), S. 47 – 77. Doch davon und von zwei Ariost-Reminiszenzen bei Andreas Gryphius abgesehen, steht eine rezeptionsgeschichtliche Würdigung des 17. Jahrhunderts noch aus. Kaum beachtet wurden die deutschen »Orlando Furioso«-Opern oder epischen Nachahmungen; vgl. dazu Oskar Dworak: Ariostos Einfluss auf Wolf[gang] Helmhard von Hohbergs »Habsburgischen Ottobert«, Diss. [Masch.] Wien 1948. Daß um 1800 Ariost, den Wieland wiederentdeckt hatte, zu den beliebtesten Autoren der neugeschätzten Romania zählte, wissen wir dagegen recht genau von Dal Monte und Rüdiger und aus mehreren Spezialstudien; vgl. Wolfgang Wiesner: Ariost im Lichte der deutschen Kritik, Diss. Basel 1941, Herbert Frenzel: Ariost und die romantische Dichtung, Köln und Graz 1962 (Studi Italiani, 7), und Peter Kofler: Ariost und Tasso in Wielands »Merkur«. Übersetzungsprobe als Textsorte, Bozen 1994 (Essay & Poesie, 1).

6 Zum einen erprobte man im Lateinischen die neuen formalen Errungenschaften des Volgare und dichtete etwa lateinische Sonette (Melissus Schede, Janus Gruter). Zum andern übertrug man volkssprachliche Dichtungen ins Lateinische. So wurden zu Beginn des 17. Jahrhunderts am Pommerschen Hof in Stettin lateinische Versionen von Guarinis »Pastor Fido« und Torquato Tassos »Aminata« aufgeführt; vgl. Achim Aurnhammer: Andreas Hildebrand – ein pommerscher Dichterarzt zwischen Späthumanismus und Frühbarock, in: Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region. Hrsg. von Wilhelm Kühmann und Horst Langer, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit, 19), S. 199 – 225.

Ausgangsmaterial

In Deutschland wurde Ludovico Ariosto vor allem als Epiker rezipiert, als Dichter des *Orlando Furioso* (überarbeitete Fassung von 1533), erst in zweiter Linie als Lyriker. Keine Beachtung fanden seine Dramen (Plautus- und Terenz-Bearbeitungen) und Satiren.

Anders als Torquato Tasso, dessen wenige lateinische Dichtungen wirkungslos blieben, stand Ariost bei den deutschen Späthumanisten aber auch als lateinischer Dichter hoch im Kurs. Ob die Hausinschriften, die im 16. Jahrhundert die Dichterhäuser der Olympia Fulvia Morata in Schweinfurt oder des Georg Sabinus in Frankfurt an der Oder zierten⁷, Ariosts Hausspruch nachempfunden waren, läßt sich freilich kaum beweisen. Doch in Janus Gruters Anthologie *Delitiae CC. Italorum Poetarum* von 1608 ist Ariost mit 13 Dichtungen ver-

7 Vgl. Ausst.-Katalog Olympia Fulvia Morata. Stationen ihres Lebens: Ferrara – Schweinfurt – Heidelberg. Bearb. von Reinhard Düchting u. a., Ubstadt-Weiher 1998 (Schriften / Archiv und Museum der Universität Heidelberg, 1), S. ii Nr. 11. Die Inschrift des Schweinfurter Hauses der Olympia Fulvia Morata soll folgendes Distichon beschlossen haben: »Vilis et exilis domus haec quamvis, habitatrix | clara tamen claram reddidit et celebrem« [»Ärmlich und klein ist zwar dieses Haus, aber seine Bewohnerin war berühmt und machte es berühmt und allbekannt«]. Die jüngere Dichterin teilte mit Ariost die Heimatstadt Ferrara und die Verehrung für Pietro Bembo, dem auch Georg Sabinus freundschaftlich verbunden war. Dessen Hausinschrift lautet:

Epigramma inscriptum aedibus Francofordiae ad Oderam.

Parva quidem domus est, sed in hac habitante Sabino,

Calliope sedem jussit habere suam.

[»Zwar ist dieses Haus klein, aber da Sabinus darin wohnt, befahl Kalliope dort ihren Wohnsitz zu nehmen«] (Georg Sabinus: *Poemata et numero librorum et aliis additis aucta, et emendatius denuo edita*. O.O. [Leipzig] [Off. Voegeliana] o.J. [(1563?)], S. 292).

Das mutmaßliche Vorbild für die deutschen Haussprüche, ein Ludovico Ariosto zugeschriebenes Distichon, ist bereits in der Dichterbiographie von Pigna überliefert; es hat folgenden Wortlaut: »Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non | sordida, parta meo sed tamen aere domus« [»Das Haus ist zwar nicht groß: doch kennt es mich allein: | Es kostet fremde nichts: es ist nur rein und mein«]. Deutsche Übersetzung von Andreas Gryphius, der mit den »Worten/ die jener weitberühmte und lobwürdigste Welsche Poet vber seinen vördergiebel geschrieben«, seine Vorrede zum »Leo Armenius« (1646) beschließt. Vgl. Rüdiger (s. Anm. 5), S. 59f., und Achim Aurnhammer: Ein Hausspruch als poetische Devise. Zum Nachleben von Ariosts Hausinschrift bei Gryphius, Goethe, Nietzsche und George, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N.F.* 39 (1989), S. 90 – 99.

treten⁸, etwa ein Sechstel seiner lateinischen Dichtung⁹. Gruters Anthologie folgt zweifelsfrei der Auswahlgabe des Ferrareser Hofhistoriographen Giovanni Battista Pigna aus dem Jahre 1553, die 45 Gedichte in zwei Büchern präsentiert. Denn Gruter hält sich durchgängig an die Reihenfolge Pignas¹⁰, doch präsentiert er einen anderen Ariost. Ausschließlich der epikureischen Liebesdichtung gilt seine Auswahl, ihr fallen die zahlreichen Huldigungsgedichte ebenso zum Opfer wie grobianische Dichtungen, etwa das Schmähdgedicht gegen eine alte Hure. Stattdessen machen die *Delitiae* das deutsche Publikum nur mit dem amourösen Segment aus Ariosts lateinischer Dichtung bekannt, das inhaltlich dessen modischer italienischer Dichtung entspricht¹¹. Gruters Blütenlese des lateinischen Ariostus orientierte sich mithin bereits am volkssprachlichen Ariosto.

Tatsächlich nahm Ariost in der Statuskonkurrenz der beiden Sprachen, Latein und Volgare, eine Zwischenstellung ein. So läßt Trajano Boccalini in seinen *Ragguagli di Parnaso* Ariost auftreten, um den Wettstreit zwischen der italienischen und der lateinischen Literatur (»virtuosissimo parallelo tra la poesia italiana e latina«) zu entscheiden¹². Boccalinis Ariost gesteht den lateinischen Dichtern lediglich den Primat in der Heldenepik zu, plädiert für Gleichrangigkeit des Italienischen im lyrischen Gedicht und erkennt den Vorrang im satirischen Genus dem Volgare zu – ein Urteil, das die Humanistenpartei zwar ablehnt¹³, aber doch Ariosts Bedeutung eines Mediators zwischen lateinischer und nationalsprachlicher Literatur kennzeichnet. Da Boccalinis *Ragguagli del Parnaso* in Deutschland fruchtbar gewirkt

8 Vgl. *Delitiae CC. Itolorum Poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*. Hrsg. von Ranutius Gherus [d.i. Janus Gruter], Heidelberg (I. Rosa) 1608, S. 273 – 287.

9 Nach der Angabe von Giuseppe Fatini: Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di Ludovico Ariosto, in: *Giornale Storico dell'Letteratura Italiana*. Suppl. 22 – 23 (1924), S. 133 – 297, hier S. 296.

10 Dies ergibt der Vergleich mit der Aufschlüsselung der Pigna-Edition durch Fatini (s. Anm. 1), S. 275 – 278.

11 Diese Vermutung wird auch durch die exklusive Aufnahme von vier Liebesgedichten Ariosts in die Sammlung »Veneres Blyenburgicae« (Dordrecht 1600) gestützt, der wichtigsten lateinischen Anthologie erotischer Dichtung um 1600, die dem volkssprachlich geprägten Modegeschmack Rechnung trug.

12 Vgl. Traiano Boccalini: *Ragguagli di Parnaso*. Hrsg. von Giuseppe Rua und Luigi Firpo, 3 Bde., Bari 1910 – 1948, hier Bd. 1, *Ragguaglio LX*, S. 212 – 214, bes. S. 212.

13 »Malamente dai latini fu udito il parer dell'Ariosti« (ebd., S. 212).

haben¹⁴, dürfte auch Ariosts Vermittlerrolle interessiert aufgenommen worden sein. Überhaupt dürften zur frühen Bekanntheit Ariosts in Deutschland solche Rezeptionen ›zweiten Grades‹ wesentlich beigetragen haben. Wie über Boccalini, so konnten deutsche Leser den italienischen Nationaldichter auch aus Übersetzungen zitatreicher Werke (Garzoni, Spelta) kennenlernen¹⁵.

Buchbesitz, Prinzenziehung, Kavaliertour

Um 1600 bedeutete die italienische Sprache in Deutschland kein Rezeptionshindernis. Denn der deutsche Adel lernte und beherrschte im allgemeinen Italienisch. Italienische Texte bestimmen die poetischen Bestände frühneuzeitlicher Büchersammlungen¹⁶. Unter den ›Poetae Italici‹ in katholischen wie protestantischen Adelsbibliotheken

14 Noch nicht erschöpfend behandelt ist die rege Rezeption Boccalinis in Deutschland trotz der Studien von Paul Stötzner: Der Satiriker Trajano Boccalini und sein Einfluß auf die deutsche Litteratur, in: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Litteraturen 103 (1899), S. 107 – 147, und Roberto de Pol: Der Teufel in Parnasso: Boccalinis »Ragguagli« in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Aufnahme der italienischen und spanischen Literatur in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. Hrsg. von Alberto Martino, Amsterdam und Atlanta 1990, S. 109 – 132. Gerade das erste Drittel des 17. Jahrhunderts bietet noch unerkannte Wirkungszeugnisse Boccalinis.

15 Zu den früh übersetzten italienischen Texten mit vielen Ariost-Zitaten und -Übersetzungen zählen etwa Antonio Maria Spelta: Sapiens stultitia. Die kluge Narrheit [La saggia pazzia, dt.], »außer der Italiänischen Spraach/ Lehrn= und Lustes wegen« übers. von Georg Friedrich Messerschmid[t], 2 Theile (2. Theil: Die Lustige Narrheit), Straßburg (Johann Carl) 1615, I, S. 5 (ital./dt.), I, S. 17f., I, S. 41f., II, S. 211, und Tommaso Garzoni: Piazza Universale, das ist: Allgemeiner Schawplatz/ oder Marckt/ und Zusammenkunfft aller Professionen [La Piazza Universale, dt.], Frankfurt a.M. (M. Merian) 1659 [zuerst 1619], S. 49f., 132f., 655, 657 u. ö.

16 Dies entspricht der Buchproduktion in Deutschland. Unter den 42 poetischen Werken aus dem Jahre 1600, die die Meßkataloge verzeichnen, sind 31 in lateinischer, 2 in französischer und 9 in italienischer Sprache verfaßt, deutschsprachige poetische Texte aus diesem Jahr sind nicht aufgeführt; vgl. Codex nuñdiarius Germaniae literatae bisecularis. Meß-Jahrbücher des Deutschen Buchhandels von dem Erscheinen des ersten Meß-Kataloges im Jahre 1564 bis zu der Gründung des ersten Buchhändler-Vereins im Jahre 1765. Hrsg. von Gustav Schwetschke, Halle 1850, S. 37. Noch im Jahre 1625 machen italienische Bücher etwa 15%, deutsche Bücher dagegen schon 35% der gesamten poetischen Buchproduktion aus (vgl. ebd., S. 78).

kommt Ariosts *Orlando Furioso* häufig vor. So fanden sich in der kaiserlichen Bibliothek in Wien – laut Mauchters Katalog aus der Mitte des 17. Jahrhunderts – gleich vier Ausgaben des *Orlando Furioso*, dazu eine Ausgabe der *Rime*¹⁷. Auch Landgraf Moritz von Hessen-Kassel und Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg lasen den *Orlando Furioso* in italienischer Sprache¹⁸. Otto Brunner rechnet Ariosts Ritterepos neben Petrarcas *Canzoniere* und Ciceros *De officiis* sogar zu den »verbreitetsten und für die Adelskultur grundlegenden« Werken in Österreich ausgangs des 16. Jahrhunderts¹⁹.

Prinzenerziehung und Fremdsprachenunterricht dieser Zeit waren überdies poetisch ausgerichtet. Dies belegen Sprachlehrbücher um 1600 wie die *Institutiones Linguae Italicae* des Catharinus Dulcis. In diesem Vorläufer seiner *Schola Italica*, des wichtigsten Italienisch-Lehrbuches des 17. Jahrhunderts, preist Dulcis in einer rhetorischen Frage den hohen Rang der italienischen Dichtung: »Petrarcha, Ariostus, Tassus, an non optimis Poëtarum Graecorum vel Latinorum conferri possunt?« [»Lassen sich Petrarca, Ariost und Tasso nicht mit den besten griechischen und lateinischen Dichtern vergleichen?«]²⁰. Und eben diese drei Autoren werden dem Italienisch-Studenten von Dulcis zur sprachlichen Vervollkommnung besonders empfohlen: »Poëtarum principes, Petrarcham, Ariostum, vel Tassum tibi familiares

17 Es handelt sich um die Ausgaben von 1634, 1575, Lyon 1579, Lyon 1615, die »Rime« liegen in einer venezianischen Edition von 1566 vor; vgl. Katalog von Matthäus Mauchter: *Catalogus Bibliothecae Caes. Vienn.* (1652), MS ÖNB Wien, Cod. 13557, Bl. 1210 – 1211.

18 Vgl. Helmar Härtel: Herzog August als Büchersammler. Zum Aufbau seiner Bibliothek, in: *Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Wolfenbüttel (1579 – 1666)*. Wolfenbüttel 1979 (*Ausst.-Katalog der Herzog August Bibliothek*, 27), S. 314 – 334, hier S. 330, und Christoph von Rommel: *Geschichte von Hessen*, Bd. 6, Kassel 1839, S. 422.

19 Vgl. Otto Brunner: Österreichische Adelsbibliotheken des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl.* 86 (1949), Nr. 7, S. 109 – 126, hier S. 117, und ders.: *Adeliges Landleben und europäischer Geist. Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612 – 1688*, Salzburg 1949, S. 165. Auch Alberto Martino: Barockpoesie, Publikum und Verbürgerlichung der literarischen Intelligenz, in: *IASL* 1 (1976), S. 107 – 145, hier S. 117, betont, daß in den Katalogen der Adelsbibliotheken des 17. Jahrhunderts Ariosto zu den romanischen Dichtern zählt, »die mit größter Häufigkeit in diesen Bibliotheken auftauchen«.

20 Catharinus Dulcis: *Institutionum Linguae Italicae Libri sex*, Tübingen (G. Gruppenbach) 1600, S. 11.

facito« [›Mach dir die besten Dichter, nämlich Petrarca, Ariost und Tasso vertraut‹]²¹. Catharinus Dulcis³, der nicht nur am Tübinger Collegium illustre, sondern auch am Mauritianum in Kassel Italienisch unterrichtete, wählte zwar Tassos *Aminta* als maßgeblichen Übungstext aus, doch wurde auch Ariost zum Unterricht der italienischen Sprache herangezogen. Dies bezeugt das Übungsheft des österreichischen Barons Konrad von Bemelberg und Hohenburg, der im Jahre 1600 bei einem italienischen Sprachmeister in Bologna Italienisch lernte. In dem Autograph finden sich nämlich mehrere Ariost-Zitate²².

Bildungsreisen und Kavalierstouren um 1600 führten die jungen Reisenden zu poetischen Gedenkstätten, zu denen seit Anfang des 17. Jahrhunderts auch Ariosts Grab in der Kirche San Benedetto in Ferrara zählte. Wie das Interesse für den italienischen Dichter nördlich der Alpen stetig zunahm, läßt sich an dem *Itinerarium Italiae* des Franciscus Schottus nachzeichnen, einem weit verbreiteten und häufig aufgelegten Reiseführer. Während die Erstausgabe von 1600 Ariost noch übergeht²³, weisen die Folgeauflagen auf das Grabmal hin, bis schließlich die vierte Auflage von 1625 sogar das lateinische Epitaphium von Laurentius Frizolinus »de Vate maximo Italico« wiedergibt. Neben einer zweiten lateinischen Grabschrift wird überdies eine italienische Grabschrift im Benediktinerkloster zitiert, die den Dichter in der ihm eigenen Form würdigt, nämlich in Stanzen²⁴. Von der Nichtnennung zur Erwähnung Ariosts, über dessen Würdigung zum ›größten italienischen Dichter‹ und der Wiedergabe der lateinischen Grabschriften bis zum Zitat des italienischen Stanzenepitaphs – dieser Aufstieg des Volgare-Dichters Ariost zwischen 1600 und 1625 spiegelt den Geschmackswandel zwischen Späthumanismus und Frühbarock wider.

21 Ebd., S. 16.

22 Vgl. Lettioni Nella lingua Toscana, Date à Corrado Baron' di Bemelberg et Hohenburg, Dal sig. Gio. Vittorio Renieri Gentilhuomo Volterrano. In Bologna, l'Anno santo 1600. MS ÖNB Wien, Cod. 10108/3, 2^l – 18^l, hier 11^l und 13^v.

23 Franc[iscus] Schottus: Itinerari[!] Italiae rerumque Romanarum libri tres. Antwerpen (Plantin für I. Moretus) 1600.

24 Bloße Nennung des Grabmals in Franc[iscus] Schottus: Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres, Köln: B. Walter 1620, S. 311. – Zitat der beiden lateinischen Inschriften und des italienischen Stanzen-Epitaphs in Franc[iscus] Schottus: Itinerarii Italiae rerumque Romanarum libri tres. Editio quarta. Hrsg. von Andreas Schottus SJ, Antwerpen (Plantin für B. Moretus u.a.) ⁴1625, S. 254f.

Freilich galt in der deutschen Gelehrtenrepublik das höhere Prestige des lateinischen Idioms gegenüber der Volkssprache länger fort. Wenn etwa Johann Heinrich von Pflaumer in seinem *Mercurius Italicus*, einem lateinischen Reisehandbuch von 1625, den Besuch von Ariosts Grab empfiehlt und beide lateinischen Epitaphia zitiert, würdigt er den Dichter ausdrücklich als »pereruditum [...] virum, & quem vel vulgus Italarum novit Italicum Maronem«²⁵. Mit der Vossianischen Antonomasie ›italienischer Vergik‹ sucht Pflaumer den Dichter des *Orlando Furioso* aufzuwerten und der humanistischen Leserschaft in Deutschland nahezubringen.

Musik und bildende Kunst

Die frühen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts liebten Ariosts erotische Anschaulichkeit, insbesondere seine sinnliche Beschreibung von Alcinas Schönheit (*OF* VII, 11 – 15), die etwa der junge Orlando di Lasso komponierte²⁶. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts empfahlen die Musiktheoretiker zunehmend pathetische Stellen, vor allem Lamento-Stanzen zur Vertonung. Als bayerischer Hofkomponist hat Lasso diese Geschmacksveränderung mitvollzogen und Rolands emphatische Liebesklage aus dem *Orlando Furioso* vertont (Inc.: »Questi ch'inditio« [*OF* XXIII, 127]), bevor er in seinem letzten Madrigalbuch, das er 1587 dem bayerischen Hofarzt Meermann widmete, zwei weitere Ariost-Stanzen in Musik setzte (Nr. 2: Inc.: »Così cor mio, vogliate (le dicea) l dopo ch'io sarò morto, amarmi ancora« [*OF* XXIV, 78]; Nr. 14: Inc.: »Pensier [dicea], che 'l cor m'agghiacci et ardi« [*OF* I, 41]). Die Wahl dieser beiden ersten Herz-Apostrophen, Zerbinos Abschiedsrede an Isabella und das Lamento des traurigen Ritters Sacripante, ist typisch für Lassos Spät-

25 Vgl. Johann Heinrich von Pflaumer: *Mercurius Italicus Hospiti Fidis per Italiae Praecipuas Regiones et Urbes Dux Indicans Explicans Quaecumque in ijs Visu ac scitu digna*, Augsburg (A. Aperger) 1625, S. 77.

26 Vgl. Roland de Lassus: *Sex cantiones latinae quatuor [...] vocum*, München (A. Berg 1573), S. 25 – 29. Seine fünfteilige Komposition hat Orlando di Lasso vier Mitgliedern des Hauses Fugger gewidmet (Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claude Sartori: *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 Bde., Pomèzia 1977, hier Bd. 1, S. 879f. Nr. 1386); vgl. Alfred Einstein: *The Italian Madrigal*, 3 Bde., Princeton 1969, hier Bd. 1, S. 208.

werk: sie entspricht seiner Tendenz zur elegischen Dämpfung der erotischen Renaissancepoesie²⁷, auch wenn Ariosts Werk dafür ein eher ungeeignetes Objekt zu sein scheint. Weitere Ariost-Vertonungen aus dem Spätwerk des Orlando di Lasso – zwei verzweifelte Klagen der verlassenen Bradamante (Inc.: »Come la notte« [OF XLV, 37]; Inc.: »Di qua di là va le noiose piume« [OF XXXII, 13]) – bestätigen den Eindruck eines strengen Schmerzenskults²⁸. Doch fand dieser Tränen-Geschmack ebenso wie das Pastorale, das Alfred Einstein als die andere Moderichtung in der Madrigalkomposition um 1600 bestimmt²⁹, im Werk des Torquato Tasso oder Giambattista Guarini zeitgemäßere Vorlagen. Tatsächlich fällt »im Höhepunkt des musikalischen Italianismus«, im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, Ariost deutlich hinter die beiden beliebtesten Textdichter der deutschen Madrigalisten zurück³⁰. So enthält unter den zahlreichen Madrigal-

27 Vgl. Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Bd. 6: Madrigale 3. Hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig o.J. [um 1896], [Vorwort] S. XIV. Sandberger hatte noch nicht alle Ariost-Vertonungen erkannt, die in der Neuausgabe (s. Anm. 28) nachgewiesen sind. Vgl. auch Vogel, Einstein, Lesure, Sartori (s. Anm. 26), Bd. 1, S. 895f. Nr. 1420.

28 Vgl. Orlando di Lasso: Sämtliche Werke. Neue Reihe, Bd. 1: Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559 – 1588. Hrsg. von Wolfgang Boetticher, Kassel und Berlin 1956, S. XVI f.

29 Vgl. Einstein (s. Anm. 26), S. 575 (»the pathetic and the pastoral«).

30 Vgl. das Schema von Rudolf Velten: Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik, Heidelberg 1914, nach Walter Brauer: Jakob Regnart, Johann Hermann Schein und die Anfänge der deutschen Barocklyrik, in: DVjs 17 (1939), S. 371 – 404, hier S. 377. Die Vielzahl von Ariost-Vertonungen in der Musikaliensammlung der Fugger (vgl. Beitrag von Alfred Noe in diesem Band) spricht nicht gegen unsere These, daß Ariost zu Beginn des 17. Jahrhunderts an Beliebtheit bei den Madrigalkomponisten eingebüßt habe, sondern ist der historischen Anlage der Sammlung geschuldet. Madrigaldrucke mit Ariost-Kompositionen, die deutschen Fürsten gewidmet wurden, stammen überwiegend aus dem 16. Jahrhundert, wie etwa Filippo di Monte: Il Quarto Libro delli Madrigali a cinque voci, Venedig 1571 (gewidmet Kaiser Maximilian II.), S. 13 (Inc.: »Che giova saettaer un che si more, o nequitoso« [OF ?; nicht erm.]), Giacomo Gorzani: Il Secondo Libro delle Napolitane a tre voci, Venedig 1571 (gewidmet Erzherzog Karl), S. 13 (Inc.: »Scarpello si vedrà di piomb' o lima formar in varie imagine diamante« [OF XXXIV, 62]), Carlo Ardesi: Il Primo Libro di Madrigali a quattro voci, Venedig 1597 (gewidmet Graf Albert von Fürstenberg), S. 4 (Inc.: »Io me ne vo la notte, amor è duce, a ritrovar« [OF XXV, 52], komponiert von Gio. Paolo Ardesi); vgl. Vogel, Einstein, Lesure, Sartori (s. Anm. 26), Bd. 1, S. 102f. Nr. 166, S. 496 Nr. 759, S. 797 Nr. 1263.

drucken, die dem Landgrafen Moritz von Hessen gewidmet wurden, nur ein einziger Ariost-Kompositionen³¹.

Die bildkünstlerische Ariost-Rezeption in Deutschland um 1600 beschränkt sich auf wenige Zeugnisse. Die Darstellungen des Liebespaars Medoro und Angelika von Johann Freyberger und Joseph Heintz d. Ä. stehen ganz unter dem Einfluß des italienischen Manierismus³². Beide Zeichnungen zeigen, wie die Liebenden ihre Namen in Baumrinden schneiden (*OF XIX, 36*); sie bekunden ein künstlerisches Interesse an der menschlichen Nacktheit und der erotischen Passion. Somit bereiteten Musik und bildende Kunst der literarischen Ariost-Rezeption den Weg.

Höfische Feste

Im höfischen Milieu um 1600 fand die literarische Ariost-Rezeption ihren idealen Nährboden. Denn im Frühabsolutismus gewannen repräsentative künstlerische Selbstdarstellungen des Adels in Festen, Theater und Oper merklich an Bedeutung. Da man sich kulturell vorrangig an Italien orientierte, kamen an deutschen Höfen auch allegorisch gestaltete Ritterspiele in Mode. Die Festprogramme hielten sich nicht selten an die Ritterepen der Romania.

Am bayerischen Hof finden sich schon in den Festbeschreibungen des Massimo Troiano Hinweise auf eine Indienstnahme Ariosts bei

31 Sessa d'Aranda (und Thomas Weelkes): *Il Primo Libro de Madrigali a quattro voci*, Helmstädt (Lucius) 1605, Neuaufl. 1619, S. 1 – 5 und 11; vgl. Vogel, Einstein, Lesure, Sartori (s. Anm. 26), Bd. 2, S. 1621 f. Nr. 2613. Gewidmet wurde der Druck mit sechs Ariost-Kompositionen dem Landgrafen Moritz von Hessen freilich nicht vom Komponisten, sondern von Adam Crause von Borchfeldt, der am Braunschweiger Hof lebte.

32 Johann Freyberger (1571 – 1631) hat seine Federzeichnung »Medor und Angelica« signiert und datiert (1599); vgl. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. Hrsg. von Alfred Stix, Bd. 4: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Klassizismus. Bearb. von Hans Tietze u. a., Wien 1933, S. 51 Nr. 403, Abb. in Bd. 5 (Tafeln). – Die Zuschreibung der zweiten undatierten Zeichnung mit demselben Sujet an Joseph Heintz d. Ä. stammt von Otto Benesch, ebd., S. 56 Nr. 453, Abb. in Bd. 5 (Tafeln). Leise zweifelt daran Jürgen Zimmer: *Joseph Heintz der Ältere. Zeichnungen und Dokumente*, München und Berlin 1988, S. 258 Nr. B 12, Abb. Nr. 144. Zur Ikonographie vgl. die fundierte Studie von R. W. Lee: *Names on Trees*, Princeton 1977, die freilich die Geschichte des Bildthemas kaum nationalspezifisch differenziert.

der fiktiven Ausgestaltung höfischer Festivitäten³³. In der Forschung liest man auch, daß vor allem Landgraf Moritz von Hessen-Kassel in den höfischen Festen, die er in Kassel gab, »die romantische Ritterwelt Ariosts an den Ufern der Fulda neu entstehen ließ«³⁴. Tatsächlich erinnert die poetische Rahmenhandlung zu dem pompösen Kindtauffest von 1596, bei der Ritter eine Königin aus der Gewalt eines »Tyranns und wüterichs« zu befreien haben, dem in seiner von Riesen und Drachen bewachten Zauberburg auch gefangene Ritter zur Seite stehen, an ariosteske Episoden, etwa an das verhexte Schloß des Atlante, in dem Ruggiero gefangen ist³⁵. Doch zweifelsfrei läßt sich eine Ariost-Rezeption aus den Kasseler Kartellen nicht nachweisen.

Dagegen sind die Bezugnahmen auf Ariost für das Stuttgarter Hoffest von 1617 deutlich markiert. Die Festbeschreibung von Georg Rudolf Weckherlin rekurriert ausführlich auf ariostische Figuren und Sentenzen³⁶. Neun Stellen aus dem *Orlando Furioso* werden zitiert, und unter dem Aufzug »der Lieb-Suchenden Spannischen Rittern« finden sich drei Gestalten aus dem *Orlando Furioso*: Rodomonte, Mandricardo, und Ferraguto. Desweiteren verdankt Weckherlin auch bestimmte Allegorien wie etwa die personifizierten höfischen Untugenden (z.B. »Adulation, Menzogne e Frode« – »Fuchs-schwänzen/

33 Vgl. Massimo Troiano: Dialoge. Zwiegespräche über die Festlichkeiten bei der Hochzeit des bayerischen Erbherzogs Wilhelm V. mit Renata von Lothringen, in: München, im Februar 1568, in: Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Hrsg. von Horst Leuchtman. München 1980, S. 280 (ital.) und 281 (dt.). Die dort genannten Ritter und ihre Wappen kommen sämtlich im 18. Gesang des »Orlando Furioso« vor.

34 Vgl. Johannes Bolte: Schauspiele am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen, in: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1931, Phil.-hist. Kl., III 1, S. 6 – 28, hier S. 8.

35 Vgl. Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit, 13), S. 83 f.

36 Vgl. Georg Rudolf Weckherlin: Kurtze Beschreibung/ Deß zu zu Stutgarten/ bey den Fürstlichen Kindtauf und Hochzeit/ Jüngst-gehaltenen Frewden-Fests, in: Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert. Hrsg. von Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979 (Neudr. dt. Literaturwerke, N.F. 26), S. 187 – 296. – Es verlohnte sich, in deutschen Festbeschreibungen nach weiteren Bezugnahmen auf Ariosto und die italienische Ritterepik zu suchen; so erwähnt etwa Jakob Frischlin: Beschreibung deß Fürstlichen Apparatus, Frankfurt a.M.: Brathering 1602, S. 88, auch die Figur eines »Cavalier errante«.

Liegen und Betriegen«) Ariosts Epos³⁷. So versöhnt Weckherlin mit Hilfe des *Orlando Furioso* die Gegenwart des württembergischen Hofes mit einer romantischen Ritterwelt, in der ein chevaleresker Tugendkanon wie Ehre, Aventure (»ebentheur«) und Frauendienst einen fiktiven Konsens etabliert. Für diese Konsensbildung an den deutschen Höfen um 1600 liefert Ariosts Ritterepos das maßgebliche literarische Modell.

Voropitizische Lyrik im Zeichen Ariosts

Ariost-Bezüge häufen sich in der lateinisch-deutschen Übergangsliteratur an den deutschen Renaissancehöfen und kennzeichnen deren Bestreben, das Deutsche zu einer konkurrenzfähigen Literatursprache aufzuwerten. Nach ariostischem Muster wird die deutsche Sprache als Ausdrucksmedium einer neuen Gefühlswelt erprobt, die – jedenfalls um 1600 – sich ständisch exklusiv auf den Adel beschränkt. So ist es symptomatisch, wenn Francis Segar, ein englischer Absolvent des Mauritianum, sich in seiner *Erst[en] Probe in der teuts[c]hen Poeterey* aus dem Jahre 1610 in der noch ungebräuchlichen romanischen Form des Sonetts und in erotischem Pathos versucht. Seine Gedichte, die an Damen am Hessischen Hof gerichtet sind, orientieren sich an der volkssprachlichen Dichtung Italiens und Englands und ahmen deren neue Liebesrhetorik und Passionsmetaphorik nach, die für den höfischen Geschlechterdiskurs bestimmend wird³⁸. Es ist bezeichnend

37 Weckherlin (s. Anm. 36), S. 257f. Vgl. Ariost: *Orlando Furioso* XLIV, 1 und XXXIX, 76.

38 Francis Segar: *Die erst Probe in der teuts[c]hen Poeterey*. 1610. Handschrift, Kassel Murhardsche- und Landesbibliothek, 4° Ms. poet. et roman. 1, Bl. 7^r. In dem »Poetisch, und Eroticum Sonnet, Der Sonnen zu Ehren« schildert das lyrische Ich in petrarkistischer Manier, wie es auf einem Maskenball sich beim Tanz mit der verlarvten »Sonne« verliebt:

Zwey stral'n, durch ihr larf, schlagen mich fast blind (V. 4).

Auch der Selbstvergleich des Verliebten mit der Motte, die in das Licht fliegt, das sie verbrennt, und das Oxymoron zur Charakterisierung der paradoxalen Liebespassion entstammen petrarkistischer Tradition:

Gleich wie ein flieg, die gern spielt mitt dem lecht,

Bis sie ihr flugel Brent hat, so ist mein klag,

Dann inn ewr augen straln, find ich mein striecht,

Solch ist mein freud, solch ist mein marter sihe!,

Ewr augen sein die flamm, arm ich die flige. (V. 10 – 14)

für den Versuch, eine neue Dichtersprache zu finden, daß sich Segar weniger auf antike Autoritäten beruft, als vielmehr auf moderne Dichter, unter ihnen Ariost³⁹.

Doch schätzte man Ariost nicht nur am Kasseler Hof⁴⁰, sondern auch im böhmischen Wittingau, der Residenz des exzentrischen Peter Wok von Rosenberg. Dessen Hofsekretär Theobald Höck, dem man eine »Mittlerstellung zwischen Meistersang und barocker Stilkunst« zugewiesen hat⁴¹, orientierte sich bei seiner Suche nach einer neuen Dichtungssprache ebenfalls an Ariost⁴². So hat Höck in seinem *Schönen Blumenfeld* von 1601 die pathetische Klage über seine unerwiderte Liebe in Ariosts Bild der beiden Quellen in den Ardennen gefaßt, deren Trank Liebende zu Feinden werden läßt (*OF* I, 78). Da die literarische Metapher einen unausgesprochenen Vergleich mit der unglücklichen Liebe Rinaldos für Angelica stiftet, heroisiert Höck auf diesem Wege sein eigenes Liebesleid:

Wir baide truncken von dem Brunnen also süse/
Der von Ardena flüsse/
Ich liebt sie von hertzen/ Gemüt und Sinnen/

Segar folgt in seinen Sonetten durchgängig dem englischen Typ, der mit einem Paarreim schließt.

Die »erst Probe« des Francis Segar ist literarhistorisch m.W. bisher noch nicht gewürdigt worden. Siehe Ausst.-Katalog Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Hrsg. von Heiner Borggreve, Vera Lüpkes und Hans Ottomeyer, S. 335 Nr. 363.

39 Segar: Die erst Probe (s. Anm. 38), Bl. 2^v. Vgl. Ausst.-Katalog Moritz der Gelehrte (s. Anm. 38), S. 335 Nr. 363.

40 Erwähnt sei eine weitere Ariost-Reminiszenz aus Kassel: Aus der Bibliothek des Landgrafen Moritz ist eine lateinische Komödie englischer Provenienz mit dem Titel »Larva« überliefert (Kassel, Murhardsche- und Landesbibliothek, Ms. theat. fol. 6), die Johannes Bolte (s. Anm. 34), S. 23 – 26, erstmals vorgestellt hat. Darin wird, durch Cervantes angeregt, die Ritterromantik verspottet. So nimmt ein Don Quijote nachgebildeter Ritterschwärmer einen Bauernburschen (»Lethargus«) zum Knappen, »nachdem er ihn auf seine Kenntnis von Ritterromanen examiniert und ihm den Roland (Ariosts) vorgelegt hat« (ebd., S. 25f.).

41 Vgl. Theobald Höck: »Schönes Blumenfeld«. Kritische Textausgabe. Hrsg. von Klaus Hanson, Bonn 1975 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 194), S. 1.

42 Neben Ariost orientiert sich Höck an weiteren italienischen Dichtern. So liegt dem Cap. 1 im »Schönen Blumenfeld« Petrarcas erstes Sonett zugrunde, das Höck allerdings nicht formal, sondern nur inhaltlich nachahmt.

Sie haßt mich als ein Spinnen/
[...]⁴³.

Daß Höck die zwei Quellen im *Orlando Furioso* zu einer einzigen verdichtet, welcher gegensätzliche Gefühle entspringen, scheint mir kein Fehler, sondern Kalkül zu sein, um die Paradoxie der Liebe zu betonen. Indem Höck in seiner Liebesklage sich nicht nur mit Ariosts Ritter Rinaldo vergleicht, sondern weitere literarische und mythologische Rollen wie Theseus und Ulysses annimmt, kombiniert er mutwillig Antike und moderne Renaissance zur Selbstfindung in literarischen Masken⁴⁴.

Dieses Verfahren kennzeichnet auch Höcks andere Ariost-Entlehnung, die das 69. Gedicht einleitet (»Ein schöne Fraw und ein schöns Pferdt sollen in vier stucken gleich sein«):

Orlando ritt ein gfligelts Roß/
Das *Hippogriffus* hieß so groß/
Spatzieren auch uberal/
Im Lufft durch Berg und Thal/
Der *Perseus* ritt gleicher weiß/
Ein Pferdt mit Fliglñ/ thet mit fleiß/
Andromedam weg führñ/
Die wunder schöne Diern/⁴⁵

Die bislang ungeklärte Zusammenstellung des antiken Helden und des modernen Ritters beruht auf dem Einsatz eines geflügelten Pferds zur Rettung einer Frau aus höchster Not. Die mittelalterliche Vorstellung von Perseus auf dem Flügelroß findet sich in Ovid-Volgarizzamenti⁴⁶,

43 Höck (s. Anm. 41), Cap. VI: »Der Author beweint das Leben«, S. 204 – 206, hier V. 37 – 40. Die Erklärung der Parallele (ebd., S. 211) reicht nicht hin.

44 Zu den mythologischen Rollenspielen gehört auch die Selbststilisierung zu »Ritter« Odysseus:

Acht Jahr ich bin so starck hie gfangen glegen/
Von dieser Jungfraw wegen/
Irrert vmbgscweifft am wilden Meer der Liebe/
Erfahrn manch Vnglück trübe/
Gleich wie Ulysses der gedultig Ritter/
Manch Abenthewr so bitter (ebd., V. 55 – 60).

45 Höck (s. Anm. 41), S. 487 – 491, hier V. 1 – 8.

46 Walter Ludwig: Der Ritt des Dichters auf dem Pegasus und der Kuß der Muse – zwei neuzeitliche Mythologeme, in: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 1. Philol.-Hist. Kl. 1996, Nr. 3, S. 60 Anm. 6.

die sich im Cinquecento merklich an Ariost anlehnten⁴⁷. In Kunstwerken der Renaissance sehen sich daher die Befreiung der Andromeda durch Perseus auf dem Pegasus und die der Angelika durch Ruggiero auf dem Hippogryphen zum Verwechseln ähnlich. Höck verschränkt also ganz renaissancetypisch Ritterromantik und klassische Antike. Sein modischer Synkretismus entspricht einer galanten Liebesemantik, die nach dem Vorbild der italienischen Renaissanceepik die deutsche Sprache als Ausdrucksmedium erprobt.

Somit ist Ariost, noch bevor er zum kanonisierten Dichter der regulierten Barockdichtung wird, bereits eine Leitfigur für die Dichtung des Übergangs vom lateinischen Späthumanismus zum deutschsprachigen Barock.

Dramatische Bearbeitungen des »Orlando Furioso«

Ariostische Stoffe und Formen bereicherten aber nicht nur die Lyrik, sondern auch den dramatischen Vorrat im vorbarocken Deutschland. Zwei in der Forschung bislang unbeachtete Beispiele – eine »Tragödie« und eine »Tragicomedia« – sollen dies illustrieren.

Die *Isabella*-Tragödie nach Montreux (1617)

Nicolas de Montreux hatte 1592 im Anhang zu seinem *Quatrième livre des Bergeries de Juliette* die Isabella-Episode aus dem *Orlando Furioso* dramatisiert⁴⁸. Eine deutsche Version von Montreux' *Schäffereyen von der Schönen Juliana* entstand zwischen 1595 und 1617 im württembergischen Mömpelgard. Ihre Urheber wurden erst kürzlich identifiziert. Der Basler Rhetorik-Professor Friedrich Castellio von Basel (»F. C. V. B.«) verdeutschte demnach den ersten Band (1595), die vier Folgebände und die *Isabella*-Tragödie übersetzte der Basler Patriziersohn Johann Balthasar Burckhardt (»I. B. B.«) zwischen

47 Vgl. Bodo Guthmüller: Ovidio metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981 (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung, 3), bes. S. 243 – 258.

48 Ollenix du Mont-Sacré [d.i. Nicolas de Montreux]: Isabelle. Tragedie, in: Ders.: *Quatrième livre des Bergeries de Juliette*, Paris (G. des Rues) 1595 (zuerst 1592, vgl. Cioranescu [s. Anm. 2], Bd. 1, S. 330), S. *1 – *96 [SB München].

1615 und 1617⁴⁹. Burckhardts deutsche Version von Montreux' gleichnamiger Tragödie nach Ariost, auf die bislang einzig Johannes Bolte hingewiesen hat, erschien 1617 als Anhang *Des Vierdten Buchs der Schöffereyen von der Schönen Juliana*⁵⁰.

Die Liebesgeschichte zwischen dem schottischen Prinzen Zerbino und der schönen Sarazenin Isabella gehört zu den großen, sich über mehrere Gesänge hinziehenden romantischen Episoden des *Orlando Furioso* (XIII, XXIII, XXIV, XXVIII, XXIX). Nachdem Orlando die Liebenden nach langer Trennung und Widrigkeiten endlich zusammengeführt hat, erleidet Zerbino eine tödliche Wunde in einem Tref-

49 Als Auftraggeber der Übersetzung bezeichnet sich in der Vorrede des ersten Bandes der »Juliana« (1595) der vom Württembergischen Hof geförderte Drucker Jacques Foillet: vgl. Ollenix du Mont-Sacré [d.i. Nicolas de Montreux]: Die Schöffereyen von der schönen Juliana. Übers. von F[riedrich] C[astellio] v[on] B[asel], Bd. 1, Mömpelgard (Fischer) 1595; zu Foillet vgl. Renate Jürgensen: Die deutschen Übersetzungen der »Astrée« des Honoré d'Urfé, Tübingen 1990, bes. S. 110 – 126. Unbekannt ist, warum die drei Folgebände erst nach über zwanzigjähriger Pause erschienen: Ollenix du Mont-Sacré [d.i. Nicolas de Montreux]: Die Schöffereyen von der schönen Juliana. Übers. von I[ohann] B[althasar] B[urckhardt] v[on] B[asel], Bde. 2 – 5, Mömpelgard/Straßburg (L. Zetzner) 1615 – 1617.

Das Verdienst, die Übersetzer-Monogramme aufgelöst zu haben, teilen sich Leonard Forster: Christoffel van Sichem in Basel und der frühe Alexandriner, Amsterdam, Oxford und New York 1985 (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akedemie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R. 131), und Renate Jürgensen; ebd., S. 135 – 148, findet sich eine fundierte Biographie des Basler Patriziers und »Isabella«-Übersetzers Johann Balthasar Burckhardt (1587 – 1666).

50 Ol[l]enix du Mont-sacré [d.i. Nicolas de Montreux]: ISABELLA. Ein Tragödia von der schönen Isabella, in: Ders.: Der Schöffereyen von der schönen Juliana das vierdte Buch. Nun aber auß dem Frantzösischen ins Teutsch gebracht / Durch I[ohann] B[althasar] B[urckhardt] [von] B[asel], Straßburg (Jacob Foillet [Mömpelgard] für L. Zetzners Erben) 1617, WF HAB: 65 Eth., Der ander Theyl, S. 797 – 900. Johannes Bolte: Moliere-Übersetzungen, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 82 (1889), S. 81 – 132, hier S. 108, irrt wohl, wenn er die Erstausgabe auf »Straßburg 1607« datiert und ein Belegexemplar in der Stadtbibliothek Ulm anführt. Nach freundlicher Auskunft von Herrn Bernhard Appenzeller (Stadtbibliothek Ulm) könnte Boltes Irrtum auf einer mißdeutbaren Datumsangabe im alten Bandkatalog der Stadtbibliothek beruhen. – Unabhängig von Montreux und Burckhardt ist die niederländische Tragödie von Theodor Rodenburgh: Rodomont en Isabella. Treur-spel, Amsterdam (P. van Ravesteyn für J. Evertz) 1618, die mit ihren zahlreichen Gesangseinlagen eine frühe Veroperung des Stoffes nördlich der Alpen darstellt.

fen mit dem Heiden Mandricardo. Zerbino stirbt in Isabellas Armen. Als Isabella mit ihrem toten Geliebten einem Kloster zustrebt, gerät sie in die Gefangenschaft des Mohren Rodomonte. Weil dieser ihre Jungfernschaft immer zudringlicher bedroht, bringt sie mit einer List den Mohren dazu, sie zu enthaupten. Sie stirbt mit dem Namen »Zerbino« auf den Lippen. Rodomonte errichtet aus Reue über seine Tat darauf den beiden ein Mausoleum.

Montreux hat die Dramenhandlung auf die Zeit nach Zerbinos Tod konzentriert. Doch trotz solcher Konzentration der Handlung kommt es zu unmotiviert wirkenden Schauplatzwechseln, langen epischen Überleitungsmonologen – so resümiert Brandimarte im dritten Akt fast den ganzen »Orlando Furioso« – und einer Konfliktlösung hinter den Kulissen⁵¹. Ungeachtet dieser Mängel, die Cioranescu zu Recht rügt, hat das Stück gewisse Stärken in den Affektausbrüchen, Pathoswechseln und der modischen Vorliebe für heikle Situationen. Hierzu gehört die ausgemalte Zudringlichkeit Rodomontes im vierten Akte, der sich seiner wehrlosen weiblichen Gefangenen Isabella und Fleurdelys (sie ist bei Ariost nicht Rodomontes Gefangene!) zu bemächtigen sucht. Allerdings bleiben im »Inhalt dieser Tragödien« die Abweichungen von Ariost ungenannt, auf den sich der deutsche Übersetzer namentlich bezieht: »Diese Matery ist auß dem fürtrefflichen und gelerten Ariosto genommen«⁵².

Die Wiedergabe der Namen läßt allerdings vermuten, daß Burckhardt sich nicht an Ariosts Epos, sondern nur an Montreux' Drama gehalten hat⁵³. Tatsächlich ist seine fünftaktige Verstragödie eine fast versgetreue und formnahe Version aus dem Französischen. Der Über-

51 Vgl. Cioranescu (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 330.

52 Montreux: Isabella (dt.) (s. Anm. 50), S. 800.

53 So übernimmt Burckhardt die Verballhornung des Zerbino zu »Zeobin« aus dem Französischen, und seine Wiedergabe des »Regnault« mit »Reinhardt« entfernt sich vom italienischen Vorbild Rinaldo. Dieser Befund überrascht, wenn man bedenkt, daß die »Bergeries de Iuliette« weitere Ariost-Anspielungen enthalten, die dem Übersetzer kaum verborgen geblieben sein dürften. Die »Schatzkammer Von allerley der schönsten/ zierlichsten/ außbündigsten Orationen [...] Auß den Fünff Büchern der Schäffereyen/ von der schönen Juliana, Straßburg (L. Zetzners Erben) 1617, eine einbändige Montreux-Anthologie aus dem Jahre 1617, reproduziert aus dem »Ersten Theil, dritter Tag« (S. 684 – 686) der »Isabellae klägliche bekandtnuß wegen ihres begangen fehlers«: Erzählt wird die Geschichte einer Amazone Isabella, die in Männerkleidern nach ihrem Geliebten Mutio sucht und sich in einer Klagerede mit Ariosts Isabella vergleicht (Ollenix du Mont-Sacré [d. i. Nicolas de Montreux]: Schatzkammer, S. 119 – 126).

setzer Burckhardt sucht in seinen Paarreimen neben dem silbenzählenden Verfahren der Romania sogar die Unterscheidung von männlichem und weiblichem Reim zu übernehmen. Doch um den französischen Alexandriner einzubürgern, kürzt er ihn: seine männlichen Verse haben durchgängig zehn Silben, während die weiblichen elf Silben umfassen. Allerdings gibt sich Burckhardt häufig mit unreinen Reimen oder bloßen Assonanzreimen zufrieden. Überdies sind die Wortakzente noch nicht, wie das Opitz später in seiner Versreform festlegte, regelmäßig verteilt. Weil sich Burckhardts Version durch Verstreue auszeichnet, verdienen seine kleinen Abweichungen und metrischen Experimente in den Chören um so mehr Beachtung⁵⁴. Eigenwillig verändert er etwa in den Schlußchören des zweiten wie dritten Aktes die Strophenform. Burckhardt vermehrt die sechsversigen Strophen des französischen Originals um einen Vers, indem er zwar den einleitenden Kreuzreim beibehält, aber den abschließenden Paarreim durch einen Dreireim ersetzt und damit Strophenende und -einheit stärker betont. Zudem verwendet er statt des wechselnden Reimgeschlechts durchgängig männliche Reime. Beide Änderungen nähern die Chöre deutschen Liedstrophen an.

Burckhardts Übersetzung verdient aber nicht nur aus formalen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen Beachtung. Sie gibt – auch hierin ganz vers- und wortgetreu – die avancierte galante Liebesrhetorik des französischen Originals angemessen wieder, das seinerseits Ariost verpflichtet ist: »Wie sich die subtile passion Amoris allein in den Sinreichen gmüettern erzaige und denselbigen anlaß gebe/ Ihre hertzhaftigkeit und weißheit anzuwenden«⁵⁵. Die Liebe erscheint als irrationales Verhalten, als Passion, zu deren Semantik und Darstellungserfordernissen der Exzeß notwendigerweise gehört⁵⁶. Die unauflösbare Paradoxie des ›amour passion‹ bringen gerade die Klagen Rodomontes zum Ausdruck, der als mächtiger Kriegsherr seiner

54 Die Sonett-Behandlung mustert Joseph Leighton: Das Sonett im Roman: Zur frühen Rezeption des Sonettes in Deutschland, in: *Respublica Guelpherbyana. Wolfenbütteler Beiträge zur Renaissance- und Barockforschung*. FS Paul Raabe. Hrsg. von August Buck und Martin Bircher, Amsterdam 1987 (Chloe, 6), S. 579 – 594.

55 Unter dieser Devise aus dem Untertitel des »Vierte[en] Tag[s] Des Vierden Buchs der Schäfte-lyeyen von der Schönen Juliana« steht auch die Tragödie »Von der schönen Isabella«.

56 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 71 – 96, hier S. 83.

Liebesleidenschaft für Isabella rettungslos unterworfen ist («Ich bin nichts mehr als ein Sclaff underm gsetz | Amoris/ [...]«⁵⁷). Wie im französischen Original illustriert Burckhardt die unbedingte Passion durch hyperbolische Vergleiche, bellizistische Bilder, pleonastisches Ausmalen des Liebestodes und emphatische Anaphern («Isabella mich tödt«):

D'Götter können nicht helfen auß der noth:
 Isabella mich tödt mit der flamm stralen/
 Die auß ihr augen geht z'brennen mein seele
 Isabella mich tödt: O grausamkeit!
 Z'sterben wegen einer hardten schönheit.
 Isabella mich tödt: Ohn ergetzung/
 Mein hoffnung spür ich gmezlich kommen umb.
 Mein ubermuth ist jämmerlich gestorben/
 Gleich wie der Blitz erloschen und verdorben/
 [...]»⁵⁸

Heftige stichomythische Debatten über die Liebe zwischen Rodomonte und seinem Waffenträger Sicambra, zwischen Isabella und ihrer Schwester Lilia und zwischen Brandimarte (Brandimard) und Rinaldo (Reinhardt) enthüllen ebenso eine Liebeskasuistik im Sinne des ›amour passion‹ wie Klagereden über Amor von Rodomonte und Rinaldo sowie epische Einlagen, etwa Brandimartes Erzählung von Rolands Liebeswahnsinn⁵⁹. Liebeswahnsinn («Wehr liebt und nicht

57 Montreux: Isabella (dt.) (s. Anm. 50), S. 813.

58 Montreux: Isabella (dt.) (s. Anm. 50), S. 813. Das französische Original hat folgenden Wortlaut:

Tous les Dieux de la hault ne me sçauoyent guerir!
 Isabelle me tue, et aux rais de la flamme
 Qui sort de ses beaux yeux ie sens brusler mon ame.
 Isabelle me tue, ô dure cruauté
 De mourir pour aimer une ingrante beauté,
 Isabelle me tue, et privé d'allegeance,
 Je me sens peu à peu consommer l'esperance,
 Ma fureur a passé, morte cruellement
 Comme un esclair esteinct, passe legerement,
 [...].

(Montreux [s. Anm. 48], S. 16).

59 Die Episode von Rolands Wahnsinn findet sich in Brandimartes langem Bericht der Vorgeschichte. Sie wird im Präsens und aus der Sicht des liebeskranken Roland berichtet:

Er sieht ihre Nammen in d'velsen graben/
 In einander verstrickt/ auf d'brunnen gschrieben.

glaubt wirdt/ d'vernunft verleurt«⁶⁰) und Liebestod verbürgen in diesem System die wahre, maßlose Leidenschaft. Ariosts Episode aus dem *Orlando Furioso* beeinflusste somit mittelbar, nämlich über die Aneignung von Montreux' *Isabella*-Tragödie, auch die Genese einer galanten Liebesrhetorik in Deutschland.

Die Kasseler *Tragicomedia* von Ginevra und Ariodante

Wenig besser als die deutsche *Isabella*-Tragödie behandelte die Forschung eine andere voropitzische Dramatisierung einer Ariost-Episode, nämlich die *Tragicomedia* von Ginevra und Ariodante eines Anonymus vor 1620. Die einzige Handschrift des Dramas, die die Kasseler Landesbibliothek verwahrt, umfaßt 61 gezählte Blätter⁶¹. Ein Textverlust von einem oder zwei Blättern ist zu beklagen, denn die zweite Szene des ersten Aktes bricht ab, und der Anfang der dritten Szene fehlt. Es handelt sich um ein fünftaktiges Prosadrama, das den Regeln des aristotelisch regulierten Renaissancedramas entspricht und dessen

Vyl lieblicher reymen that er da lesen/
 Wie sie in lieb da bey einander gewesen/
 In dem die taubsucht uberwindt sein muth/
 Der Eyffer ihm sein Hertz einnehmen thut/
 Er wird Närrisch/ und glaubt nicht das er siht/
 Amor betreugt ihn noch und widerspricht.l
 Endtlich rasend thut er den brunnen brechen/
 Den harten velsen zu vyl stucken stechen/
 Gleich wie die beum/ die da härumber stunden/
 In welchen sich die schönen namen funden.

(Montreux: *Isabella* [dt.] [s. Anm. 50], S. 851 f.).

60 Montreux: *Isabella*, dt. (s. Anm. 50), S. 857.

61 8° Ms. theatr. 4, 61 Bl., 10 x 16 cm. Bibliographisch verzeichnet bei Birgitt Hilberg: *Manuscripta poetica et romanensia, manuscripta theatralia*. Wiesbaden 1992 (Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4), S. 51. – Erstmals vorgestellt hat die Handschrift Paul Harms: *Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts*, Hamburg und Leipzig 1892 (Theatergeschichtliche Forschungen, 5), S. 54 – 79; Harms vergleicht das Drama mit Ariosts Episode und Diederich von dem Werders Übersetzung und kommt zu dem Schluß, daß das Kasseler Drama unabhängig von der deutschen Übersetzung bereits zwischen 1610 und 1620 verfaßt worden sei. Weiterhin haben auf das Stück hingewiesen Heinrich Schleichert: *Landgraf Moritz der Gelehrte von Hessen-Kassel und das deutsche Theater*, Diss. Marburg 1925, S. 54 – 57, und Johannes Bolte (s. Anm. 34), S. 16. Knapp erwähnt wird das Drama im Ausst.-Katalog Moritz der Gelehrte (s. Anm. 38), S. 322 Nr. 354.

unbekannter Verfasser der Umgebung des Landgrafen Moritz von Hessen zuzurechnen ist. Der Handlung liegt eine Episode aus dem *Orlando Furioso* zugrunde, die mit Rinaldos Abenteuer in Schottland zusammenhängt (*OF* IV, 51 – VI, 16).

Rinaldo errettet im Wald von Calidonia Dalinda, Zofe der Prinzessin Ginevra, aus der Gewalt gedungener Mörder. Dalinda berichtet ihm von einer Intrige am schottischen Königshof. Der Intrigant ist Dalindas Liebhaber Polinesso, Herzog von Albanien. Polinesso trachtet aus Ehrgeiz nach der Liebe der Königstochter Ginevra, die aber den Ritter Ariodante liebt. Um seinen Rivalen abspenstig zu machen, mißbraucht Polinesso seine Geliebte Dalinda unter falschem Vorwand zu einer List. Er wettet mit Ariodante, daß Ginevra ihm die Gunst gewähre, die sie Ariodante vorenthalte. Als Dalinda nächtens im Gewand der Prinzessin Ginevra Polinesso auf dem Altan empfängt, weiß sie nicht, daß sie Ariodante von der vermeintlichen Untreue seiner Geliebten überzeugen soll. Ariodante verläßt noch in derselben Nacht den Hof und sucht verzweifelt den Tod im Meer, überlebt jedoch. Um den totgeglaubten Bruder zu rächen, beschuldigt Lurcanio, Ariodantes Bruder und mit diesem Zeuge der fatalen Liebesbegegnung, Prinzessin Ginevra der Unkeuschheit. Nach schottischem Recht verhängt der König das Todesurteil über seine Tochter, falls kein Ritter binnen eines Monats ihre Ehre gegen den Ankläger im Zweikampf verteidige. Polinessos Plan, die Mitwisserin Dalinda umbringen zu lassen, wird aber von Rinaldo vereitelt. Nachdem Dalinda ihrem Retter Polinessos Betrug geschildert hat, entschließt sich Rinaldo, Ginevra zu retten und die Intrige aufzulösen. Als er in Saint Andrews ankommt, trifft er Lurcanio im Zweikampf mit einem unbekanntem Ritter an, der zur Ehrenrettung Ginevras angetreten ist. Es ist der immer noch in Ginevra verliebte Ariodante. Rinaldo beendet den Kampf der Brüder, deckt Polinessos Intrige auf und tritt mit diesem in die Schranken. Polinesso wird tödlich verwundet, gesteht aber sterbend seine Untaten. Der König verheiratet Ariodante mit Ginevra und belehnt ihn mit Albanien, Dalinda wird begnadigt und beschließt ihr Leben als Nonne.

Die Ginevra-Ariodante-Episode hatte schon Bandello zur Novelle von Timbreo und Fenicia (Quelle von Shakespeares *Much ado about Nothing*) bearbeitet⁶², bevor sie im ausgehenden 16. Jahrhundert als

62 Vgl. Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 8. Aufl., Stuttgart 1992, s. v. Timbreo und Fenicia, sowie

Dramenstoff entdeckt wurde. Die englische Dramatisierung von Mulcaster *Historie of Ariodante and Ginevra* ging leider ebenso verloren⁶³ wie eine französische Tragikomödie von 1564, die früheste französische Ariost-Dramatisierung⁶⁴. Dagegen ist Claude Billards ›Tragicomedie‹ *Genevre*, wohl um 1600 entstanden, in zwei Drucken überliefert⁶⁵. Bei Billard setzt das Bühnengeschehen erst mit dem Nachtstück ist, nachdem Ariodante Augenzeuge der vermeintlichen Untreue Ginevras wurde. Mit dieser zeitlichen Verkürzung des Geschehens geht eine Konzentration auf das Innenleben der Personen einher⁶⁶.

Obwohl die Gattungsbezeichnung *Tragicomedia* dies nahelegt, ist der Kasseler Dramatiker Billards Bearbeitung nicht verpflichtet. Er erspart sich die epische Vermittlung von Vorzeithandlungen, indem er das Bühnengeschehen als einschichtige tragische Klimax präsentiert: beginnend mit der Auszeichnung Ariodantes und Polinessos durch den König von Schottland als Exposition, über die Intrige des eifersüchtigen Polinesso bis zum Höhepunkt, der Balkonszene mit der Verzweiflung Ariodantes und der Beschuldigung Ginevras durch Lurcanio, der weiteren Zuspitzung durch Polinessos versuchten Mord bis zur Lösung im Schlußakt, bei der Peripetie und Anagnorisis zusammenfallen: während Polinesso vom Größenwahn ins Unglück stürzt, wechselt für Ginevra und Ariodante Unglück mit Glück.

Der Kasseler Anonymus ist in seiner Entintimisierung der Handlung mit einer Vermehrung des Personals auf zwölf sprechende Rollen und der Einführung einer komischen Person unabhängig von französischen Vorbildern, er folgt aber auch nicht unbedingt Ariosts Epos⁶⁷. Während Ariost aus der Sicht Rinaldos erzählt und fast die gesamte

C. P. Brand: *Ginevra and Ariodante. A Deception Motif from Ariosto to Shakespeare*, in: *Essays in Honour of John Humphreys Whitfield*. Hrsg. von H. C. Davis u. a., London 1975, S. 120 – 136.

63 Voraus ging eine ausführliche englische Versbearbeitung von Peter Beverley (1565, Neudruck hrsg. von C. T. Prouty [New Haven 1959]); vgl. Sammut (s. Anm. 4), S. 29 – 34.

64 Vgl. Jacques Madeleine: *La Belle Genièvre. Première en date des tragi-comédies françaises*, in: *Revue de la Renaissance* 4 (1903), S. 30 – 46.

65 Cl[au]de Billard: *Genèvre. Tragicomedie*, in: Ders.: *Tragedies françaises*. Paris: Langlois 1610, S. 163 – 189; wieder in: Ders.: Paris 1613. Vgl. Cioranescu (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 333 f.

66 Vgl. Cioranescu (s. Anm. 2), Bd. 1, S. 334.

67 Vgl. Harms (s. Anm. 61), bes. S. 70.

Handlung bis zur Lösung des Konflikts (Zweikampf Rinaldos mit Polinesso) als Binnenerzählung Dalindas, als nachgetragene Vorgeschichte, referieren läßt, hält sich die Kasseler Darstellungsfolge an die Chronologie der Ereignisse und nicht der Erzählung. Zudem dramatisiert sie den Parteienkonflikt durch den Standesunterschied der Gegenspieler, denn Ariodante ist einfacher Ritter, Polinesso dagegen vornehmer Herzog. Doch endet dieser Konflikt mit einer eindeutigen Aufwertung des Ritterstandes. Diesem Zweck dient auch die drameninterne Ritterromantik, die Rinaldo als Epigone der Artus-Ritter auf der Suche nach »ebentheurn« verkörpert. Sie schlägt ebenso den Bogen zu den höfischen Ritterspielen am Kasseler Hof wie die zwei bühnenwirksamen Duellenszenen im Schlußakt. Der Parteienstreit spitzt sich jedoch zum Urteilskonflikt zu, als Lurcanio, um die Ehre seines totgeglaubten Bruders zu rächen, Ginevra der unehelichen Liebe beschuldigt. Während Polinesso sich nicht zu seiner Liebe für Ginevra bekennt und ihre Ehre verteidigt, entschließt sich Ariodante zu dieser großmütigen Handlung. Insofern inszeniert die Kasseler Tragikomödie das ariostische Konzept der ritterromantisch verklärten höfischen Liebe als unbedingter Passion.

Doch gilt das Hauptinteresse des deutschen Dramatikers den unterschiedlichen Liebesbeziehungen der Hauptpersonen: alle diese Liebesformen werden in dem Stück auf eine harte Probe gestellt: Bruderliebe (Ariodante und Lurcanio), keusche Liebe (Ariodante und Ginevra) und körperliche Liebe (Polinesso und Dalinda). Während die körperliche Liebe nicht dauert, bewährt sich die keusche, doch leidenschaftliche Liebe trotz aller Widrigkeiten. Dabei stehen die männlichen Liebenden im Vordergrund: Polinesso hat 21 Auftritte, dann folgen Ariodante mit 13 und Lurcanio mit 12 Auftritten, während die weiblichen Rollen der Dalinda (10 Auftritte) und Ginevra (8 Auftritte) relativ zurückbleiben.

Wie sehr die verschiedenen Formen und Stadien von Liebesleidenschaft vorwalten, manifestiert sich in einer ungewöhnlichen Vorliebe für den Monolog. Von den 47 Szenen, die die Tragikomödie umfaßt, entfallen 24, also mehr als die Hälfte, auf Monologe. Während bei dem Intriganten Polinesso, der allein acht Monologe spricht, die »Innenleben«-Monologe die Verlogenheit seines dialogischen Sprechens decouvrieren⁶⁸, verbürgen sie bei Ariodante (5 Monologszenen) und

68 Polinessos Vorliebe für Monologe ist schon bei Ariost angelegt, da Dalinda betont, daß Polinesso niemanden in seinen Anschlag einweihte: »Des Schelmen-

Ginevra (3 Monologszenen) die Wahrhaftigkeit ihrer Liebe. Dabei wechseln die Register ihrer Gefühlsäußerungen von höchstem Glück zu Verzweiflung und Hoffnung. So beklagt in III, 2, Ginevra in pathetischer Liebesrhetorik die Abreise ihres Geliebten Ariodante:

(GINEVRA SOLA) »Unglükseliges mensch mag ich wohl genennet werden sintemal ich iezunder mus gescheiden sein von dem welchen ich mehr | liebe als mich selbst welchen ich höher schäze als mein eigen leben sein abwesen thut mein hertz sehr krenken wuste ich doch nur was die ursach were das er so gar plözlich undt voller unmuhts darvon gezogen ist [...]«⁶⁹.

Für die Gestaltung solch leidenschaftlicher Liebesgeständnisse und Pathoswechsel bot Ariosts Ritterepos hilfreiche Modelle: vom Selbstmordmonolog bis zum Konfliktmonolog. Charakteristisch dafür sind die einschlägigen Apostrophen und Klage-Interjektionen, die die Liebe als Passion offenbaren. Nach deren Muster apostrophiert Ariodante in III, 7, seine ferne Geliebte Ginevra, wegen ihrer vermeintlichen Untreue zwischen Liebe und Selbstmordgedanken hin- und hergerissen:

(ARIODANTE SOLUS) »Ob ich schon von der liebsten auf erden ganz undt gar verachtet bin iedoch kan ich nimmermehr underlassen sie zu lieben ob sie mich schon so arglistiger weise betrogen hat iedoch mus ich stetig an sie gedenken ô *Ginevra* was hat dich doch hierzu bewogen ach ich weis doch du kanst meiner noch nicht gar vergessen haben du hast mich doch noch ein wenig lieb ô nein wan das were so hette sie solches nicht gethan [...]«⁷⁰.

Ariost bot dem Kasseler Anonymus nicht nur den Stoff zu einer heroischen Tragikomödie, sondern auch die rhetorischen und bildlichen Muster für eine weitgehende Pathetisierung und Erotisierung der Dichtungssprache.

Schluß

Die ausdifferenzierte Liebesrhetorik und Heroisierung der Leidenschaften in Ludovico Ariostos Dichtung, insbesondere im *Orlando Furioso*, prädestinierte sie zum Vorbild für die Modernisierung der

stückes must' ich gantz nicht wissend seyn/ | Mit keinem redt er es/ als nur mit sich allein« (OF V, 22, zit. nach der Übersetzung von Diederich von dem Werder: Fernerer Verlauff Der History Vom Rasenden Roland, Leipzig [E. Rehefeld] 1634, S. 28).

69 Anon.: Tragicomedia (s. Anm. 61), Bl. 25¹ – 25^v.

70 Anon.: Tragicomedia (s. Anm. 61), Bl. 33¹.

deutschen Dichtungssprache bei dem Übergang vom lateinischen Späthumanismus zur deutschen Barockdichtung um 1600. Gerade im höfischen Milieu ahmte man ariosteske Muster heroisch-galanter Kommunikation nach und erprobte unter Anlehnung an Ariost das Deutsche als kunstvolle Dichtungssprache. So kommt der voropitzischen Ariost-Rezeption eine literaturgeschichtliche Schrittmacherfunktion zu, die Diederich von dem Werders epochale Eindeutschung des *Orlando Furioso* in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts erst ermöglicht.